جهانی بودن، بومی بودن است

نوآوری‌ها و خودباختگی‌های نقاشان ایرانی

گفت‌وگو با دکتر اسماعیل بنی‌اردلان[1]

اشاره

مفهوم «نقاشی ایرانی»، زیر سایه‌ی سنگین نگاه شرق‌شناسان، صرفا با تفاوت‌های ظاهری آن با «نقاشی غربی» شناخته می‌شود. اما آیا چیزی به نام «جوهر نقاشی ایرانی» وجود دارد که حقیقت خود را نه در نسبت با نقاشی غرب، بلکه در نسبت با حقیقت هنر و تفکر ایرانی بازیابد؟ که در این صورت پرسش از حقیقت تفکر ایرانی، در نسبت با تفکر شرق، غرب و اسلام مطرح خواهد شد.

شاید در میان تمام ویژگی‌های ذکر شده برای تفکر ایرانی، «میان‌بودگی» این تفکر، که شاید با میان‌بودگی مکانی آن بی‌ارتباط نباشد، مهم‌ترین آن‌هاست. عنصری که سبب می‌شود هنرمند اصیل ایرانی، شرق و غرب را پیوند داده، اما «غرب‌زده» و «شرق‌زده» نشود، که در میان نقاشان می‌توان به «محمد زمان»، «صنیع‌الملک»، و «محمودخان ملک‌الشعرا» اشاره کرد؛ افرادی که برخلاف «کمال‌الملک»، که سخت در پی غربی شدن بود، نامشان را به خاطر نمی‌آوریم.

متن حاضر حاصل گفت‌وگوی ما با دکتر بنی‌اردلان است که به صورت یادداشت تنظیم شده است.

مستشرقین و هنر ایرانی

تاریخ هنر و نگارگری ما، اغلب توسط مستشرقین نگاشته شده است. در مورد نگارگری، من اثری را سراغ ندارم که خودمان با نگاه بومی، تحلیلی را پیرامون آن ارائه کرده باشیم. با اینکه رشته‌ی اصلی من فلسفه‌ی هنر است، اما این مسئله سبب شد تا به بحث نگارگری ایرانی بپردازم. البته این مشکل مختص به نگارگری نیست و شامل تمام شاخه‌های هنر می‌شود. علت آن‌هم این است که اهل نظر به پژوهش‌های نظری هنر مشغولند و کاری به هنر ندارند و آن‌هایی که مشغول کارهای هنری هستند کمتر به کارهای نظری می‌پردازند؛ لذا ما فاقد نقد هنری، به صورتی که در غرب رایج است، هستیم.

فکر اصلی من این است که در همه‌ی هنرهای ما، از معماری گرفته تا خوشنویسی و نگارگری، یکسری نگاه، تفکر و مبانی مشخص وجود دارد که ما نمی‌توانیم صرفا با متد و ملاک‌های غربی به آن‌ها دست پیدا کنیم. اگرچه مستشرقین زحمات قابل تقدیری در مورد هنر ما کشیده‌اند، اما آن‌ها قادر به دیدن جوهره‌ی فکر ایرانی، که ما می‌توانیم به آن پی ببریم، نیستند. بنابراین تفاوت‌های نگارگری ما با غرب، که غربی‌ها هیچ‌وقت آن را مطرح نکرده‌اند، مورد توجه من بوده است.

ایرانی بودن، جهانی بودن است

اما ایرانی بودن به معنی مقید ایران بودن نیست، چون این نوع نگاه از یک معرفت‌شناسی جهانی بهره‌مند است و از قواعد انسان‌شناسی و هستی‌شناسی در سطح کل هستی بحث می‌کند و لذا جهانی و عالمگیر است. از این‌رو آثار هنری ایرانی، با اینکه واجد ویژگی‌های بومی و منطقه‌ای و هویت خاص خودش است، جهانی است. بنابر این اگر یک کار به معنای واقعی اصیل باشد و هویت ایرانی داشته باشد، طبیعتا

محمودخان ملک‌الشعراء

جهانی هم خواهد بود –البته ایرانی بودن و اسلامی بودن ادامه‌ی یک مسیر است؛ ایرانیان پیش از اسلام هم موحد بودند و با ورود اسلام، فقط اعتقادات آن‌ها عمیق‌تر شد. اگر ما از هویتمان دور شویم و از غرب چیزهایی را بگیریم که با آن بیگانه‌ایم و درکش نمی‌کنیم و با منطق ما هم‌خوانی ندارد، طبیعتا نمی‌تواند جهانی شود.

مؤلفه‌های هنر و نگارگری «ایرانی»

۱ جمع عمل و نظر

در سنت ما، قبل و بعد از اسلام، تلقی خاصی از معرفت وجود دارد که آن را از هستی، جاودانگی، زیبایی، و محبت جدا نمی‌داند، که این تلقی در آثار ما فراوان وجود دارد. پیش از اسلام به آن خردمندی می‌گویند و پند و اندرزهایی که تبدیل به یک خرد جاویدان یا جاویدان خرد می‌شود که ویژگی مهم آن این است که در آن، هم نظر وجود دارد و هم عمل؛ یعنی معرفتی است که در جزئیات به کار می‌رود و به عمل در می‌آید. اگر دانسته‌ها در رفتار ظاهر شود، اخلاق می‌شود و اگر در کار تجلی پیدا کند، هنر. این هنر و اخلاق جاودانه است، چون ریشه در امر جاودانه و حقیقت دارد. اگر انس و معرفت نسبت به خداوند در کار ما جلوه‌گر بشود، هنر ایرانی به وجود می‌آید؛ خواه صنعت باشد (مثل نساجی و پارچه‌بافی و زرگری و...) یا هنرهای زیبا (مثل خوشنویسی و تذهیب و نگارگری و...)؛ پس فکر ایرانی این است که معرفت، و اخلاق و هنر یک امر و حقیقت است، با جلوه‌های گوناگون.

۲ جمع شرق و غرب

ایرانی بودن با شرقی و غربی بودن متفاوت است، چون در شرق توجه به آخرت بیشتر است و در غرب توجه به دنیا، ولی تفکر ایرانی

دیدار مجنون با پدرش در بیابان / اثر محمد زمان

در نقاشی صنیع الملک، هارون الرشید و جعفر برمکی به شکل ناصرالدین شاه و امیرکبیر تصویر شده‌اند

به هردو جنبه توجه دارد و در عین اینکه نگاهش به معاد، و هستی و حقیقت است، در عین حال به ظاهر توجه می‌کند. برای همین در کارهایی مثل خانه‌سازی و فرش‌بافی، که توجه به دنیا و جانب غربی وجود است، در عین‌حال حقیقت معنوی و امر قدسی و آخرت‌بینی و توجه به جانب شرقی وجود هم در نظر گرفته می‌شود. به همین علت می‌تواند هم شرق را پوشش دهد و هم غرب را.

۳ خَلق «موقعیت» ایرانی

اگرچه نقاشی ایرانی پابه‌پای تحولات تاریخی دگرگون شده است، اما همواره عنصر ایرانی خود را حفظ کرده است. مستشرقین و به تبع آن‌ها خود ایرانیان، عنصر ایرانی نگارگری ما را مواردی مانند عدم وجود پرسپکتیو، ابعاد غیر واقعی، تکرار اشکال آشنا و معهود، سیر در عوالم غیر دنیایی، تمثیلی و غیر رئالیستی بودن و... می‌دانند، اما این‌ها مشخصه‌ی ظاهری نقاشی ایرانی –در مقایسه با نقاشی اروپایی– است، نه مشخصه‌ی ذاتی‌اش. چیزی که از دید آن‌ها پنهان مانده است، «موقعیتی» است که هنر ایرانی زاییده‌ی آن است، و یا به بیان بهتر، آن را می‌نمایاند؛ موقعیت امروزی‌ای که با گذشته پیوند دارد.

٤ جعل به جای محاکات، بود به جای نمود

وقتی یونانی‌ها به طبیعت می‌نگرند، چون در آن تناسبات دقیق ریاضی می‌بینند، بنابراین قائل به محاکات و تقلید از طبیعت هستند. هنر یونانی متکی بر یک معرفت خردمندانه‌ی ریاضی است که به آن تقسیم طلایی می‌گویند (دنباله‌ی ۱، ۲، ۳، ۵، ۸، ۱۳، ...). یونانی وقتی به بیرون و به طبیعت نگاه می‌کند، کشف بزرگی کرده است، که همان درک نسبت‌هاست؛ لذا در آثارشان طبیعت را در کمال جلوه می‌دهند. مثلا یک تندیس از خود آن امر بیرونی دقیق‌تر ساخته شده و تناسبات در آن بیشتر رعایت شده است. اما ایرانی‌ها با اینکه ریاضی را می‌دانند و این تناسبات را درک می‌کنند، ولی به دنبال تقلید از طبیعت نیستند، بلکه می‌خواهند امر نهانی و «بود» در پس «نمود» را آشکار کنند و کاری به ظاهر طبیعت ندارند. آن بودِ حقیقی هم چیزی جز امر معنوی و قدسی و «قامت یار» چیز دیگری نیست. برای همین مثلا در نگاره‌ها می‌بینیم که رستم چهره‌ی مغولی دارد! با اینکه هم هنرمند و هم بیننده می‌داند که رستم چنین چهره‌ای ندارد ولی ما این «جعل» در طبیعت را از او می‌پذیریم، چون می‌دانیم که نقاش می‌خواهد حرف دیگری را بزند و شهودی را برای ما نشان دهد؛ یا تصویر گاو املشی که در ایران باستان کشیده شده است اصلا شبیه گاو واقعی نیست. پس در هنر ایرانی، طبیعت جعل و در آن تصرف می‌شود تا امری ورای طبیعت نشان داده شود، و موقعیتی خلق می‌شود تا حقیقتی آشکار شود.

رُم به جای خُتای

تا پیش از دوره‌ی صفویه نزدیک به بیست قرن مراوده‌ی فرهنگی بین ایران و چین از طریق جاده‌ی ابریشم برقرار بود؛ جاده‌ای که نه یک جاده‌ی تجاری صرف، بلکه بستر داد و ستد هنر و فرهنگ بود که آثار این مراوده در هنر نگارگری ایران نیز آشکار است. احتمالا تمایل به چین برای ایرانیان نوعی مقابله با فرهنگ یونان نیز به حساب می‌آمده است. عقیده‌ی ایرانیان این بود که یونانیان برخلاف چینیان که با دو چشم می‌نگریستند تنها با یک چشم (یعنی نظر یا تئوری) به جهان می‌نگرند؛ لذا تمنای ایرانیان برای دوچشمه بودن سبب دوری از غرب

دونگاه

ایرانی بودن به معنی مقید ایران بودن نیست، چون این نوع نگاه از یک معرفت‌شناسی جهانی بهره‌مند است و از قواعد انسان‌شناسی و هستی‌شناسی در سطح کل هستی بحث می‌کند و لذا جهانی و عالمگیر است. بنابر این اگر یک کار به معنای واقعی اصیل باشد و هویت ایرانی داشته باشد، طبیعتا جهانی هم خواهد بود

و توجه به شرق می‌شد.
اما در عصر صفوی، که جمع میان شکوفایی و انحطاط است، باب مراوده با اروپاییان گشوده شد و در زمان شاه عباس دوم رُم ایتالیا جای چین (خُتای) را گرفت. او که علاقه‌ی زیادی به هنر اروپایی داشت، خود پیشگام فراگیری نقاشی غربی شد و از دو نقاش، که نماینده‌ی کمپانی هند شرقی در اصفهان به خدمت او فرستاده بود، به این فن دست یافت.

محمد زمان: سرحلقه‌ی سازش‌دهندگان شرق و غرب

در ابتدا، این آشنایی سبب گشوده شدن افق‌ها و ایجاد ابداعاتی در نقاشی ایرانی شد که آن را از حد تقلید از نقاشی غربی فراتر می‌برد. سرحلقه‌ی کسانی که شیوه‌ی نقاشی اروپایی را با شیوه‌ی ایرانی می‌آمیزند محمد زمان است. شیوه‌ی نوگرای او آمیزه‌ای از شیوه‌های ایرانی و اروپایی و هندی است.
اما به مرور آثار شیفتگی به فنون غربی، مخصوصا پس از جنگ‌های چالدران و هرات، نمایان و تلاش برای ایجاد تعادل میان آموزه‌های غربی و سنت‌های ملی کم‌رنگ شد. آغاز دوران استثمار و استعمار غربی نیز این روند را تسریع کرد.

کمال‌الملک، کمال راه غربی شدن

عاقبت در دوره‌ی ناصرالدین‌شاه نقاشی نوین ایرانی آغاز شد که شاخص‌ترین چهره‌ی این جریان کمال‌الملک است. او انتهای یک مسیر طولانی و محقق کننده‌ی آرزوی چندصدساله‌ی کشیدن نقاشی عینی بود که از زمان صفویه آغاز شده بود. او چنان نقاشی می کشید که انگار از صحنه‌ای عکس گرفته شده است. اگرچه این توانایی ستودنی است اما نقاشی ایرانی فقط به دنبال دست‌یابی به چنین مهارت فنی‌ای نبوده است. در واقع این همان نقاشی رئالیستی اروپایی است، در

پرتره ناصرالدین شاه اثر صنیع الملک

استنساخ، اثر ممتاز محمودخان ملک الشعراء

دوره‌ای که خودشان آن را پشت سر گذاشته‌اند!

صنیع‌الملک، محمودخان‌ملک‌الشعرا، و ادامه‌ی راه محمدزمان

اما صنیع‌الملک، عموی کمال‌الملک، با اینکه تکنیک‌های نقاشی غربی را در آنجا آموخته است، اما در آثار او پس از بازگشت، غربزدگی مشاهده نمی‌شود و هنوز فکر ایرانی در آثار او وجود دارد. مثلا در پرتره‌ای که از ناصرالدین شاه کشیده است، آمیزش قواعد اروپایی و حس رنگ‌شناسی ایرانی مشاهده می‌شود. یا در تصویرپردازی‌های کتاب *هزار و یک شب*، موقعیت‌های ایرانی زندگی آن دوره خلق می‌شود و مثلا صحنه‌ی فرمان هارون‌الرشید به جعفر برمکی به صورت ناصرالدین شاه و امیرکبیر کشیده می‌شود.
هدف غایی محمودخان ملک‌الشعرا نیز رسیدن به ترکیب مناسبی از فنون غربی و مایه‌های ایرانی است. او که نقاشی «خودساخته» است و برخلاف صنیع‌الملک هیچ‌گاه از ایران جدا نشده، فن رعایت تناسبات طبیعی را به مدد قریحه‌ی استثنایی‌اش آموخته و بهتر از بسیاری از نقاشان هم‌عصرش به کار برده است. در زمانی که او تابلوی *باغ کاخ گلستان و باغبان فرنگی آن* را می‌کشید هنوز کسی چیزی از نقاشی امپرسیونیستی نشنیده بود، اما بسیاری از مشابهت نقاشی او با روسو، نقاش فرانسوی، سخن گفته‌اند؛ مشابهتی که او به صرافت طبع به آن دست یافته بود. وقتی که اثر ممتاز او، یعنی *استنساخ*، در سال ۱۳۳۵ در پاریس به نمایش درآمد، اعجاب و تحسین کارشناسان را موجب شد.
اما این دو چهره همواره زیر سایه‌ی نام کمال‌الملک کم‌شناخته باقی مانده‌اند، که یکی از عوامل آن، حبس آثار و عدم دسترسی عامه، به اصل آثار آن‌ها بوده و هست. اکنون صدوپنجاه سال است که جز تعداد انگشت‌شماری کتاب مصور *هزار و یک شب* را ندیده و جز تعداد محدودی از تصاویر آن به چاپ نرسیده است. همان‌طور که آقای یحیی ذکاء می‌گوید، اگر شیوه‌ی صنیع‌الملک و محمودخان ملک‌الشعرا زیر سلطه‌ی شیوه‌ی کمال‌الملک «معدوم و وقهور» نمی‌شد احتمالا نقاشی امروز صورت دیگری می‌داشت.[۲] البته فضای سوءتفاهمی که به کمال‌الملک ابعاد اسطوره می‌داد مقصر است، نه او. بسیاری از روشنفکران که امروز کمال‌الملک و شاگردانش را به خاطر رئالیستی بودن نقد می‌کنند، خود همان کاری را می‌کنند که او کرد، و عنصر ایرانی در کارهای خودشان نیز وجود ندارد. آن‌ها نیز توجه نمی‌کنند که جهانی بودن همان بومی بودن است. ■

دونگاه

بسیاری از روشنفکران که امروز کمال‌الملک و شاگردانش را به خاطر رئالیستی بودن نقد می‌کنند، خود همان کاری را می‌کنند که او کرد، و عنصر ایرانی در کارهای خودشان نیز وجود ندارد. آن‌ها نیز توجه نمی‌کنند که جهانی بودن همان بومی بودن است

پی‌نوشت

۱- دکترای پژوهش هنر و عضو هیئت علمی دانشگاه هنر تهران
۲- مجله‌ی «هنر و مردم»، شماره‌ی پنجم و ششم، سال ۱۳۴۲-۱۳۴۱