[سهم ایرانیان از میراث تمدن اسلامی (بخش نهم)]

عجایب نگاری در ایران اسلامی (قسمت دوم)

عجایب نامه‌ها و عجایب‌نگاری‌ها

محمد پرویزی

مقدمه

۱. سیاق متن در گام نخست نگارش ذهنی است، نویسنده آن را نمی‌نویسد بلکه آن را می‌شنود، بی‌هیچ فاصله‌ای از خود، اما خواننده آن را با فاصله می‌خواند. بدون این فاصله متن خوانده نمی‌شود بلکه مدام شنیده می‌شود. زمانی طول می‌کشد که نویسنده خوانندهٔ نوشتهٔ خود باشد، در حوزهٔ کتاب فرصت بازخوانی طبق روال خاصی پیش می‌رود. نمونه‌خوان، و ویراستار مدام میان متن و نویسنده فاصله می‌اندازد، در روزنامه‌ها ویراستاران نقش کلیدی در تصحیح و روان‌سازی متن دارند. این اتفاق در تندیس نمی‌افتد نه این‌که چون ویراستاری نیست، بلکه ما از نوشته تا دقایق آخر دل نمی‌کنیم و با سماجت درگیر ماهیت گفتگوی ذهنی متنی‌ایم، که تا نیم ساعت دیگر به چاپ سپرده می‌شود. فاصله این‌جا مراحل لیتوگرافی و صحافی مجله است. در این میان متن وقتی دیده و دانسته می‌شود که کار از کار گذشته است. در مورد مقالات من که همیشه همین‌طور بوده، تا دم آخر مدام با متن کلنجار می‌روم، پارگراف‌ها را جابجا می‌کنم، بیشتر نگران محتوای بحث‌ام. این دست و پا زدن، نوشته را به همین حال و روز می‌کشاند که می‌بینید، پر از غلط‌های املایی و تایپی! چون در نوشتن نه حرفه‌ای‌ام و نه حرفه‌ام نوشتن است، اما نیازم چرا. به قول ژولیا کریستوا نوشتن اندیشیدن بی‌واسطه به چیزها است، و برای من نظم دادن به پراکندگی‌ها و مهمتر پیش رفتن برای فهمیدن چیزها. اما، دست و پا شکسته، حد فاصل این شماره تا شمارهٔ بعدی و میان ده‌ها کار نیمه تمام. امیدوارم در پس و پشت این بهم ریختگی واژه‌ها دغدغه‌ها دیده و شنیده شوند. با این همه سعی می‌کنم زودتر نوشته‌ها را به تحریریه مجله برسانم تا دوستانم شرمنده غلط‌های املایی من نشوند.

۲. در فاصلهٔ چاپ مطلب سیاه قلم در شمارهٔ پیشین و این شماره، کتاب کوچک (جیبی) اما پرمغز ویژهٔ محمد سیاه‌قلم، نوشتهٔ دکتر یعقوب آژند به دستم رسید، که کشفاش را مدیون دوستم عباس اکبری هستم، چیزی شبیه اکتشافات باستان‌شناسی است یافتن کتابی سربزنگاه. غالباً مدتی طول می‌کشد تا منابع به پی‌نوشت کتاب‌ها و مقالات برسد، و ما مطلع شویم. بیشتر مؤلفین در مطالعهٔ پی‌نوشت‌ها و منابع دیگر کتاب‌هاست که رد کتابی را در فروشگاه‌ها و کتابخانه‌ها می‌گیرند.(البته در ایران).

کتاب از قرار معلوم حدود یک ماهی است که به کتاب فروشی رسیده، نه تنها من و دوستانم بی‌اطلاع بودیم بلکه هنگام تهیهٔ کتاب فروشنده خود ناشر نیز در جریان چنین کتابی نبود. کتابی منضبط با ساختاری کاملاً پژوهشی و استوار به مطالعه و ژرفاندیشی، همان سبک وسیاق پژوهش میدانی و پاکیزه‌ای که از استاد یعقوب آژند سراغ داریم، لذا بحث، پیرامون هویت، ونام خالق آثار در این کتاب به تفضیل آمده است، شرح مبسوطی از تاریخ و زمینه‌های فکری دوران دراین کتاب روشن‌کنندهٔ بسیاری از پرسش‌هاست، علاقمندان به آثار محمد سیاه قلم را ارجاع می‌دهم به این کتاب کوچک اما خواندنی، از سری کتاب‌های مفاخر هنری ایران شماره ۳ «استاد محمد سیاه‌قلم / دکتر یعقوب آژند» قطع جیبی (امیرکبیر). لذا هر بحثی پیرامون هویت و تبار سیاه قلم و تشتت آراء نویسندگان و هنر پژوهان درباره آن، همچنین سوء نیت‌ها وسوء تفاهم‌های تاریخی در غلط‌خوانی نام وگذشته این استاد بزرگ بدون مطالعه این کتاب به زعم من دوباره کاری و شاید بیهوده باشد.

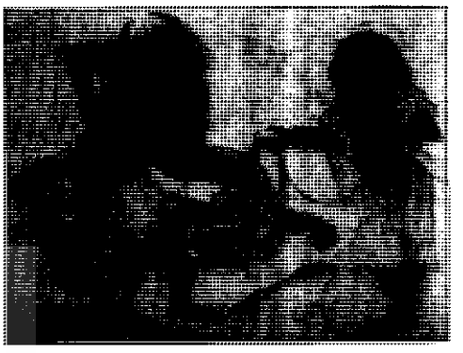
۳. مقاله‌ی اورهان پاموک (درباره سیاه قلم) نویسنده‌ی معاصر ترک، تحت عنوان «هیولاها؛ در جستجوی هنرمند گمنامی»را در تک شمارهٔ فصلنامه؟! نگاره، به گفتهٔ حامدی، و به سفارش دوستی خواندم، برای گرفتن پاسخ که فرموده بودند باید دید ناسیونالیستی را در نوشته‌ها کنار گذاشت (چرا که نوشته‌ی شمارهٔ پیشین اینجانب را جانبدارنه، و ناسیونالیستی دیده بودند). بعد از خواندن این مقاله‌ی آشفته پاموک، تازه منظور از انتقاد ایشان را متوجه شدم. اورهان پاموک در قالب روایت داستانی (البته به شیوه پیش پا افتاده و خطی/دانای کل)، با گویش نمایشی، از زبان جمعی تصاویر(محمد سیاه قلم) حرف‌هایش را بازگو می‌کند. پیش‌ .اد اصلی او این است ناشی‌اند و از آنها را رها کنیم و به گونهٔ

نه درشیوه داستانی این نوشته خلاقیتی نهف .ه است ونه در تحلیل و روشن کردن موضعی و یا دیدگاهی خا .س. بلکه فقط می‌توان گفت ایشان دراین نوشته از تصاویر سوء ا .فاده نموده‌اند، مثلا از زبان موجودات مصور، رو به آنانی که در ه .یت این آثار کنکاش می‌کنند می‌آورد «... بدیهی است به آنچه دا .گاهیان می‌گویند نیز پشیزی اهمیت نمی‌دهیم. همین‌طوربه ح .فهای بی‌اساسی که مردم هنگام بررسی دقیق این آثار می‌زن .، اهمیت نمی‌دهیم ... » ناگفته پیداست این نویسنده است که در درون متن از زاویه دید تصاویر صحبت می‌کند، و او کسی ن .ست جز خود پاموک، (به دور از ترجمهٔ نارسا) اگر نثر را به اول شخص مفرد، یعنی به زبان اورهان پاموک بازگردانیم بیراهه نرفت .یم «... بدیهی است به آنچه دانشگاهیان می‌گویند پشیزی اهمیت نمی‌دهم. همین‌طوربه حرف‌های بی‌اساسی که مردم هنگام بررسی دقیق این آثار می‌زنند، اهمیت نمی‌دهم... » و در آخر نتیجه می‌گ .د که «مردم نمی‌توانند آن را بشناسند دوست داشته باشند... چرا که همه میل دارند فر .موش کنند« ما» نقاشی هستیم.» مشاهده فرمودید که در این میان .ام نویسندگان به یک باره مردم شدند. پاموک پیشنهاد می‌کند که از تماشای آثار فقط لذت ببرید، همین.

میل تمام افرادی که به غلط و یا به درست .یارهٔ سیاه‌قلم نوشته‌اند و یا می‌نویسند، از لذتی است که آنها پیش .ترها از آثار این هنرمند برده‌اند، حال هرکس به شیوه‌ای به این .ثار و به این موجودات پاسخ می‌دهد، درستی و نادرستی هر نوشـ .ای به اخلاق نگارش، عمق و بینش هر نوشته نیز، به میزان مس .ئولیتی باز می‌گردد که نویسنده در قبال آثار بر خود پذیرفته است. اگر چه هیچ نوشتهٔ

روش عامیانهٔ سنت عجایب‌نگاری از چاپ سنگی کتاب عجایب المخلوقات

روش درباری سنت عجایب‌نگاری، کار استاد محمد سیاه‌قلم



روش درباری سنت عجایب‌نگاری، کار استاد محمد سیاه‌قلم

روش درباری سنت عجایب‌نگاری، کار استاد محمد سیاه‌قلم

منتشر شده‌ای از داوری و قضاوت دیگران پنهان نمی‌ماند. اما این همه تلاش درخوانش و از آن خود کردن از جاذبه‌های خود آثار بر می‌خیزد. لذتی چنان سرشار که حتی نویسندگان ترک را وسوسه کرده در این باره دروغ بگویند. نویسنده‌ای که می‌کوشد کارش را برای یافتن گذشته، نسب و دودمان نقاشی‌ها به سرانجام رساند، بیشترین لذت را از آثار او برده است. لذت او در یافتن تبار آنها است و بازگرداندن موجودات به خاطره نقاش خویش است، این بدین معنا نیست که فقط به این شیوه می‌توان با آثار گفتگو کرد و سود جست. گاهی هم می‌توان با تصاویر به مراوده نشست، به نیت داستانی، یا سرگذشتی، گاهی می‌توان از منظر آنها، دیوهای وجود خویش را دید، و گاهی می‌توان مفتون عناصر بصری و نوع پردازش‌ها و جهان عجیب آن شد، در هر بازگشتی، کام جویی خاصی نهفته است. این‌جا آنچه مهم است میزان پیش رفتن در فضایی است که ما، با آن رویکرد به آثار نگریسته‌ایم. و بارها عجیب‌تر همت برای تقسیم کردن تجربهٔ این شورِ لذت با دیگران. شاید مهمترین دلیل نوشتن دربارهٔ نقاشی‌های قدیم، تقسیم کردن این شور وشعف در یافته‌ها است، البته این را در گام اول مدیون خود آثاریم، آثاری که از پس قرن‌ها چنین پتانسیلی در خود نهفته دارند. پاموک در این نوشته پیشنهاد تازه‌ای ندارد فقط در فضای احساسی ما را به نگاه کردن دعوت می‌کند و نه دیدن. از یاد نبریم این میراث از تجربهٔ لذت همگانی به عنوان نقاشی رنج نمی‌برند، امروزه در قالب کتاب‌های نفیسی این آثار چاپ شده‌اند و مطمئن باشیم که در آینده نیز چاپ خواهند شد، جهان وشیوه بیان این آثار چنان یگانه‌اند، که خود ضامن ماندگاری آن به حساب می‌آیند. اگر تاریخ و هویت این آثار مهمترین پرسش امروزی محسوب می‌شود، شاید دلیل‌اش این باشد که فراتر از تجربهٔ لذت جویانه، احساس مسئولیت است و به قول متفکری؛ «هیچ چیز وحشتناک‌تر از نبود پاسخ نیست.» البته که این وظیفه بر دوش خیلی‌ها سنگینی نمی‌کند، در این‌باره چیزی نمی‌توان گفت ...

عجایب‌نامه‌ها و عجایب‌نگاری‌ها

سنت کتاب آرایی به شیوه رایج نگارگری، از شاهنامه‌ها گرفته تا دیگر کتاب‌ها وتمام حکایت‌های دینی که مصور شده‌اند، بسان معراج نامه‌هاو ... سیر طولانی در تاریخ هنر این سرزمین داشته، لذا می‌توان در گذار حکومت‌ها آن را پی گرفت. اما عجایب نگاری و آن چه امروز از این میراث به جا مانده، تصاویر پراکنده‌ای است که نمی‌توان برای آنها نظم تاریخی و تکاملی متصور شد.

به بیان ساده شکل رسمی عجایب نگاری که می‌بایست با حمایت و علاقهٔ حکام و سردمداران حکومتی تکامل می‌یافت، هیچ وقت در فرهنگ ما رسمی نشد، چون اساساً انسان دیروز این شکل‌ها را جزء نیروهای شر وکابوس‌های شیطانی می‌دانست و مدام از آنها دوری می‌جست. اگر در آثار استاد محمدسیاه قلم این تکامل و پختگی به چشم می‌آید، حاصل توجه و حمایت بایسنقر میرزا از این نقاش است چرا که به استناد دکتر آژند «استاد محمد سیاه قلم همان غیاث‌الدین نقاش یا غیاث‌الدین محمد نقاش است که در سال ۸۲۲ ه. ق طی سفری به چین، طبق دستور بایسنقر میرزا فرزند شاهرخ تیموری گزارشی مصور و مکتوب از دیده‌ها و شنیده‌ها تهیه کرده است.» تنها دوره‌ای است که ترسیم این جهان عجایب گونه شکل رسمی به خود گرفته (آن هم به ضرورتی) و یا به نقاش سفارش داده شده است. اما شکل عامیانهٔ آن را می‌توان از گذشته‌های دور در سطوح زیرین فرهنگ ایران اسلامی مشاهده نمود، اگر داستان‌ها و حکایت‌های عجیب و غریب هیچ وقت برای درباریان به رسمیت شناخته نشد، اما فرهنگ عامه توانست عجایب نگاری را از گذشته‌های دور به امروز برساند. تصاویر عجایب المخلوقات در اولین کتب چاپ سنگی، ادامه‌ی تخیل این فرهنگ و سنت کهن است. اگر چه ارزش هنری آنها هیچ وقت همسنگ آثار تکامل یافته درباری نیست، اما، این تصاویر ساده این واقعیت را آشکار می‌کنند،که این فرهنگ چگونه با نیرویی قدرتمند از گذشته تا به امروز خود را کشانده است. از این جا است که آثار سیاه قلم را می‌توان شکل درباری این انباشت باورها دانست، کسی که توفیق آن را یافته است دیده‌ها و شنیده‌هایش را مصور و مکتوب ارائه نماید و مورد توجه بایسنقر میرزا حاکم وقت هرات قرار گیرد، همانطور که می‌بینیم، بعد از او این سنت مورد توجه قرار نگرفت و اسلوب سیاه قلم فرزند خلفی به خود ندید. لذا می‌توان گفت محمد سیاه قلم وارث درباری اشکال و موجوداتی است که در یک دوره مجال بروز و امکان آشکار شدن یافت، آن هم در موقعیت ممتاز کشور. اما ناخواسته با این پرسش رویا رو می‌شویم ؛ اگر آثار سیاه قلم سفرنامهٔ مصور او از دیده‌ها وشنیده‌های چین باشد، وصرفاً به دلیل این نکته که او فردی ایرانی است، و چون یک ایرانی این نقاشی‌ها را به سرانجام رسانیده، می‌توان آنها را به فرهنگ خودی نسبت داد؟ آیا نمی‌توان گفت نقاش این آثار خاستگاه ایرانی دارد، اما نقاشی‌های او چینی و مغولی است؟ به گمان من بن‌مایه‌ها و ریشه‌های فکری این آثار را می‌بایست در لایه‌های زیرین فرهنگ ایرانی اسلامی جست، و تبار صوری آن را باید در وجوه مشترک سنت تصویری از ایران تا آسیای میانه دانست، همان‌طور که ما در تزئین با دیگر کشورهای اسلامی مشابهت ظاهری داریم. و همان‌گونه که در نگارگری می‌توان با گرایشی از سنت چینی، تشابه بصری یافت. اما در لحن تصویر و شیوه‌های اجرایی آن کاملا با یکدیگر متمایزیم. لذا شناخت سنت فرهنگ عجایب نامه‌ها و شناخت تاریخ شکل‌ها و صورت‌هایی که(در فرهنگ رسمی کشور،) هیچ وقت جایی برای بروز و شکوفایی نیافت، ما را یاری می‌رساند تا بپذیریم این لحن نقاشی مغولی، شاخه و گرایشی از نقاشی قدیم ماست، فقط قرن‌ها رشد آن مسدود مانده است. می‌کوشم با بازگشت به ذهنیت انسان دیروز ریشه‌های این گرایش را برجسته کنم.

روش علمیانهٔ سنت عجایب‌نگاری از چاپ سنگی کتاب عجایب المخلوقات

گزارش تاریخی

جدال تاریکی و روشنی، تقسیم جهان به این دو قلمرو، با آمدن اسلام به ایران رنگ بوی تازه‌ای به خود گرفت. در متن‌های آغازین اسلام وسوسه‌های تاریکی به عنوان گرایش‌های شیطانی لقب یافت، و او که به آفریده خدا سجده نکرد، از جمع فرشتگان طرد شد، لذا دوباره لایه‌های این تفکر سیاه در جهان ایرانی اسلامی برجا ماند و آنچه در اندیشه اسلامی به عنوان چهره‌های نفسانی و لایه‌های برزخی لقب گرفت، به جای قلمروی اهریمنی و تاریک اساطیری گذشته نشست. پدیدار شدن اشکال متفاوت در قاموس نیروهای شیطانی(در دوران اسلامی) به عمق این تیرگی دامن زد. از دل این باورها عجایب‌های غریبی زاده شد، نیروهایی با سیمای انسانی بازیگوش و چند چهره که مدام در زندگی عادی مردم دست‌اندازی می‌کردند و در دل شب‌های تاریک درب خانه‌ها را می‌زدند و یا قهقه‌هایشان از چاه‌های خشک آبادی‌ها همیشه روستائیان و سکنهٔ آن حومه را به وحشت می‌انداخت. از اعتقاد و باورهای عمیق به وجود بیرونی این انسان‌ها که آواز می‌خوانند و تا صبح به رقص و پایکوبی می‌پرداختند، قصه‌ها و حکایت‌های عجیبی در ناخودآگاه جمعی ما ریشه گرفت، و رفته رفته به قسم انکار ناشدنی در فرهنگ ایرانی اسلامی بدل گشت. ما لایه‌های مکتوب این ذهنیت را امروزه در متون و با عناوینی چون «عجایب نامه‌ها» می‌شناسیم، عجایب‌هایی که انسان دیروز برای مهار کردنش به طلسم و جادو متوسل شد. با آنکه مؤلفینِ عجایب نامه‌های مشهور معلوم‌اند، اما این متون ذاتاً فرهنگ شفاهی‌اند که فقط مؤلفی آن را به نثر درآورده است، مثل حکایت‌های شاهنامه که پیش‌ترها در حافظهٔ همگانی لانه داشت، اما به شکل سترگی توسط فردوسی سروده شد و ماندگار گشت.

این نوشته‌ها نیز پیش‌ترها ریشه در شنیده‌ها و فرهنگ شفاهی مردم داشت، مشهورترین این تالیف‌ها (عجایب المخلوقات، کار (زکریا بن محمد بن محمود المکمونی القزوینی) همچنین کتاب عجایب‌نامه (محمد ابن محمود همدانی) است اگر چه کار همدانی در سایه تالیف قزوینی به بی‌مهری و کم‌توجهی دچار شد، اما از درخشان‌ترین متن‌های عجایب‌نگاری است، با نثری شیوا، ساده و روان که حیطهٔ تخیل این نیروها را در انسان گذشته آشکار می‌کند.

اندیشهٔ دینی با گرایش ذوقی آن‌که ما امروزه به عنوان عرفان اسلامی می‌شناسیم کوشید از میراث نوری این سرزمین استفاده نماید و قلمرو روشنی آن را به سمت و سویی حیرت انگیزی بکشاند. (که در ترتیب مقالات پیشین مسیر این میراث نوری را دنبال کردم، خاصه در«شکوه تزئین» و «رنگ ونور» همچنین در «خاصیت آئینگی»). اما قلمرو تاریکی این سرزمین در متن‌های آغازین و برای زنده ماندن در قاموس گفتگوی جانوران و حیوانات در کتاب آرایی‌ها اولیه ادامه یافت، نمونهٔ مثال زدنی و بارز این تصاویر را از کتب مونس الاحرار تا کلیه و دمنه می‌توان دنبال کرد، البته که بار حکایت‌های اخلاقی کلیه ودمنه بر دیگر موارد آن قالب است، اما نکتهٔ مهم پیدا شدن اشکال تصویری جانوران در فرهنگ بصری ایران اسلامی است، و نمونه درخشان این بار تصویری که بر سنت تیموریان تاثیر گذاشت، نقاشی‌های آل جلایر است که کیفیت بصری نقاشی‌های آن قرابت شگفتی با آثار سده نهم خاصه در اجرا با کارهای محمد سیاه قلم دارد. و با گام نهادن به سدهٔ نهم اتفاقی که در آثار کمال‌الدین بهزاد خاصه در ترسیم وقایع طبیعی و زندگی رخ داد، (توجه نقاشان به جهان بیرونی، دیده‌ها و شنیده‌ها). در آثار عجوبهٔ عجایب‌نگاری هم به وقوع پیوست. ساختن قصر خورنق، گرمابه و تصویرگری از اتفاق‌های هرروزه، کار کمال الدین بهزاد نگارگر را به تجربه زیستی و زمینی نزدیک کرد، در کار محمد سیاه قلم نیز جانوران با تمام شرارت‌ها و زمختی رفتارشان، گاهی در کار و اعمال انسانی‌اند، این‌جا انسان دیونماست که دیده می‌شود. گروهی هلهله کنان دستمال برافراشته به رقصند. از سده نهم گویی این نادرهٔ نقاشی ایرانی آشکار می‌کند که «دیو سیرت است نه صورت».

لایه‌های خودآگاه و ناخودآگاه عجایب و غرایب روزگار

آنچه امروز به عنوان دستاوردهای هنری، از میراث بشری بجا مانده است، حاصل ذهنیت آنها به جهان پیرامون و یا به جهان خویش است، فرایند هر پدیدهٔ تجسم یافته‌ای که به دست انسان خلق شده است ریشه در ذهنیت او داشته و دارد واین ذهنیت حاصل شرایط اجتماعی باورها و پیش انگاشته‌هایی است، که در چارچوب زبان، فرهنگ و در افق روزگار خود می‌گنجد. به عبارتی این ذهنیت تاریخ مند است. از این‌رو می‌توان با آگاهی‌های تاریخی آن دوران به این لایه‌ها نزدیک شد، و وقتی پای کارکردهای ذهنی در میان باشد ناخواسته فرایند پیچیدهٔ خودآگاه وایرانه‌های ناخودآگاه در آن دخیل است، می‌توان آثار را به این دلیل به دامنهٔ پرسش‌های خودآگاه و ناخودآگاه کشاند.

اگر امروزه کسی بخواهد، آستانهٔ ورودی و اشکال واحجام سه بعدی افسون کنندهٔ مسجد گوهرشاد را ترسیم و به اجرا گذارد، بی‌شک به محاسبات عجیب و غریب ریاضیات تن خواهد سپرد. و اگر این نظر را؛ که تمام معماران آن روزگار ریاضی‌دان و یا آشنا به مباحث ریاضی بوده‌اند، را بپذیریم. دربارهٔ فرهنگ عامه و دستاوردهایش، خاصه؛ قلمزنی‌های بی‌نهایت ظریف فرش‌های بی‌نهایت پیچیده که ساقه‌های نازک آن به شکل اعجاب‌انگیزی در گردش گیج‌کننده‌ای به هم می‌رسند، چه می‌توان گفت؟ این ذهنیت تجریدی اشکال را نمی‌توان متکی به دانش منطقی و کلاسیک ریاضی دانست. به زعم من این همه افسون هندسی گذشته دارد که ناخودآگاه انسان در به آن دست می‌یابد. توانی حیرت‌انگیز که ر تخیل هندسی روزگارش را نیز گسترده و آ شاید مثال دیگری بتواند این موضوع را روش کشورهای اروپایی خاصه یونان، رم، ایتالیا، زدن در فضای شهری و بافت تاریخی آنها و این سئوال را از خود خواهیم پرسید، چگونه قاموس سنگ‌های عظیم، مرمرها و قالب‌ها، اسب‌های سرکش در میدانگاهی، که به رو برداشته‌اند، ساخته وپرداخته شده؟ چگونه ا فیگوراتیو رسیده‌اند؟ چگونه این تناسبات رفته است؟ در مواجهه مستقیم با مجسمه دا سوال جدی‌تر هم می‌شود، در فاصله‌ای که م می‌زده است چگونه فهم دقیقی از فرجام ای سر داشته است؟ درک این تناسبات با فاص آن با پیش طرح‌ها و اتودها میسر نمی‌شود، گونه پیش نرفته‌اند، و آنچه به گونهٔ احساس می‌نامیم، حاصل همین بداهگی و بی‌واسطگ و شهودی کار است، که نه می‌توان درباره حدودش به استدلال س گفت ونه می‌توان انکارش کرد. یافتن پاسخ منطقی به این پر شدن از فضای حاکم بر ذهنیت روزگار ا نسان به عنوان نقطهٔ عزیمت فرجام بشر اروپایی ریشه دارد. انسان برای آنها در یک مسئلهٔ اصلی است. درحافظهٔ آنها تمام آن تن به هیچ وجه آن تقلای سردرگم کننده و کردن اندازهٔ صحیح تناسبات فیگوراتیو را ما وارث ناخودآگاهی این سنت نیستیم، آنا حفظ‌اند. همانطور که ما در دورهایی از تاری انگیزی هندسه و وجوه درهم شدهٔ اشکال داشتیم. به همین دلیل است که نقاشی می‌ت اندوخته‌ای را در خود درونی کند و آن رابه ترسیم نماید، او پیش‌ترها تمام این اشکال است. با توجه به ریشه‌های چینی و مغولی ا داشت آنها با خاطره ذهنی گذشتگانمان همخوان بود، از این‌جا است که می‌توان گف نقاشی‌ها آنها از آن ما است و از دل فرهنگ در یک اتفاق فرهنگی که بعدها برای همیش

دربارهٔ عجایب‌نامه‌های مشهور

۱- عجایب‌نامه (محمدابن محمودی همدانی)

- « اولین کتاب در طلسمات و عجایب را گفته‌اند بلیـ جلیس اسکندر بود و کتاب الگوی عجایب نویسان شـ قول‌های فراوانی از او شده و پیداست که کتاب او یا ا دیگر نقل شده، از منابع اصلی عجایب نویسان بو کتاب‌های فارسی در عجایب عالم نوشته‌ی ابوالمـ مقدمه کتاب عجایب‌نامه محمدابن محمود همدانی به

۲- عجایب المخلوقات قزوینی/معروف‌ترین کتاب عجائب المخلوقات و غرائب الموجودات» زکریای کتاب محمد ابن محمود همدانی گرفت که تقریبا یـ اما بعدها شهرت قزوینی و کتاب او سبب شد کـ قزوینی باشد و با این کتاب پیوند تنگاتنگی بیابد. قزو و آنجا تحصیل کرد و به محضر ابن عربی راه یافـ عباسیان، قاضی حلّه و واسط بود و تا آخر عمر در به می‌نوشت. ... قزوینی یک نویسنده‌ی خلاق و مبتکر نـ و ناقل مطالب دیگران بود. اما کتاب همدانی چه از محتوا از کتاب قزوینی غنی‌تر و جامع‌تر است. همـ جستجوگر. اثر او هم به آثار پیشین متکی ست و شخصی خودش. همدانی این کتاب را در نیمه‌ی و نثر او هم مثل مثر بسیاری از معاصرانش هنوز وهـ چهارم و پنجم هجری بود. این کتاب را به ابو طال شده که آخرین پادشاه سلجوقی عراق بود و از سال می‌کرده است. / همدانی »

ادامه از صفحهٔ ۱۱

حسین*آقا* را نگه داشت؛ یعنی گفت، چای از من، یک تومان هم حقوق. جای خواب هم از من، کار از تو. می‌بینید که هم‌قسم می‌شوند که حتا به بهای یک شاخه گل، هنر را می‌بریم داخل خانهٔ مردم. خود*اسکندری* می‌گفت، زمانی که می‌رفتم خانهٔ مردم نقاشی کنم، وقتی می‌دیدم که دو تا چای بیش‌تر می‌آوردند، دو تا نسترن بیش‌تر می‌کشیدم. اینها زیباست. مردم حمایت کردند. بانی بخش عمده‌ای از شاهنامه‌های چاپ سنگی، تجار بودند. مردم تا حدی جلو آمدند و هنرمندان خود را در خانه‌ها پذیرایی کردند. ما حتا خانه‌هایی داریم که اسم آن خانه به نام معمار و بنایش است و آن قدر در آن جا کار کرده که همان جا زن گرفته و بچه‌دار شده است. وقتی که کارِ خانه تمام شده، بیرون آمده است. مثلاً می‌گویند خانهٔ *استاد رضا بنا*، ولی این خانه، خانهٔ *محمدحسین تاجر* است.

مسألهٔ من چیز دیگری است. می‌خواهم بیش‌تر روی این نکته متمرکز شوم که بعد از شکست این اشرافیت ـ به گفتهٔ شما ـ هنرمندان در سطح جامعه پخش شدند. در واقع به نوعی از اشرافیت و فئودالیسم، در حال دور شدن هستیم و یک نوع بورژوازی ایرانی را می‌بینیم. اینها از هنرمندان حمایت می‌کنند، ولی من می‌گویم که خود این بورژوازی، بعد از مدتی این هنرمندان را پس می‌زند و دیگر اجازهٔ رشد و نفس کشیدن را به آنان نمی‌دهد. این مسأله می‌تواند عواملی داشته باشد؛ ظهور *رضاخان*. شهرنشینی مدرن و ورود صنعت، ماشین، نفت و ... به هر حال این عوامل روی طبقهٔ بورژوای ایران، که خیلی هم نتوانست فرهنگ خودش را پرورش دهد، تأثیر می‌گذارد و همین‌ها هستند که نسل بعدشان این هنرمندان را پس می‌زنند. غیر از این است؟

پس باید خیلی تفکیک کنیم؛ یعنی بگوییم هنر رسمی تا اواخر عهد ناصری تحت نفوذ دربار است. پس از کمرنگ شدن دورهٔ سلاطین، هنر رسمی کنار می رود و هنر می‌رود به سوی بخش تجار ... حالا این زمانی که شما به آن اشاره می‌کنید زمانی است که مجدداً هویت هنر به دست دولت می‌افتد؛ یعنی هنر از اختیار مردم خارج می‌شود و تعیین سرنوشت به دست متولیان دولت می‌افتد. مردم نخواستند در شیراز خیلی از اتفاقات بیفتد، مخالف بودند، فریاد می‌زدند و کشته می‌شدند. بافت خانه‌هاشان از بین رفت. هنر، بخشی از اقتدار حکومت شد، و دورهٔ رضاخانی اوج این مسأله است. من معتقدم که دوران هنرهای مردمی به قرن هم نمی‌رسد. حتا در دورانی دستور جمع کردن نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای داده شد. مردم اجازهٔ ساخت حسینیه نداشتند و قهوه‌خانه‌ها و زورخانه‌ها از بین رفتند و اوجش واقعهٔ شهریور بیست است. من محقق نسلی هستم که این دوران را ندیده و در دوره‌ای به دنیا آمده که همه چیز خراب و فاصله‌ها زیاد و در فراموشی است و هنرها گرفتار ایسم‌های غربی هستند ... نه از *حاج‌باقر جهانگیری* خبری است، نه از *میرزا عبدالرزاق* و *حسین‌آقا* و *اوس محمد* و ... وقتی *آقای بهنود* گریه کرد، گفتم: اگر دیر بجنبم، من هم آخرین نسلی هستم که این وقایع را می‌بیند. من فقط یادگارها را جمع کردم و وارثان آخر را پیدا کردم و آنها را ثبت کردم و در آخرین مبحث، امروز برخورد می‌کنیم با دل‌نگران‌هایی که سمینار می‌گذارند برای گنجینه‌های از یاد رفتهٔ هنر ایران. باید بپرسیم پس این سال‌ها در کجا بودید؟

مسا داریم در مورد هنر مردمی (عامه) صحبت می‌کنیم و برمی‌گردیم به ابتدای بحث. شما گفتید که احیای این هنرها امکان‌پذیر نیست. وقتی اسمش را می‌گذاریم هنر عامه یا مردمی، یعنی این هنرها بر اساس تفکرات مذهبی و اقتصادی و سیاسی و اجتماعی و فرهنگی اقشار متفاوت مردم شکل گرفته است. مردم بعد از شهریور بیست به هزارویک علت که بیان کردید به این هنر پشت می‌کنند و دیگر به آن شکوه کاشی‌های عهد قاجار نمی‌رسند. آیا ما باید به این نتیجه برسیم که هنر مردمی (عامه) به این خاطر زوال پیدا کرد که در مجموع فرهنگ مردم نزول کرد؟

وقتی ابتکار عمل از دست استادکاران ما خارج می‌شود و نقشه‌های شهرکشی به دست بلدیه می‌افتد و می‌گویند *استاد حسن معمار* در خانه بنشیند، چون آقا پسری از فرنگ برگشته و در بلدیه استخدام شده است ... شما می‌دانید چه مرگ و میر و دقی افتاد بین هنرمندان؟ بعد از جنگ جهانی دوم و بیکاری‌شان ...

ولی به هر حال مردم این تجددخواهی را قبول کردند دیگر؟

حکومت مدارس را تأسیس و ارتباطات را قطع می‌کند و معماری رایج را دیگر *استاد محمدحسن* انجام نمی‌دهد ...

مثلاً در مورد کشف حجاب، در دورهٔ *رضاخان*، مردم به شدت مقاومت کردند، و البته *رضاخان* خیلی هم حکومتش استمرار پیدا نکرد؛ یعنی در آنجا که نیروهای اجتماع بخواهند در مقابل یک دستور فرمایشی ایستادگی کنند، می‌توانند این کار را بکنند.

ولی کدام مردم؟ مردمی که ماشین دارند و کت و شلواری شده‌اند. اینها را چه کسی به مردم داده است؟

آیا این ساختار به جایی نرسید که مردم به راحتی به آن پشت کنند؟

من می‌گویم ما به راحتی این *خط فاصله* را قبول کردیم.

ولی کشف حجاب را به همین راحتی قبول نکردیم.

نه. چون این یک جریان اعتقادی بود و با اعتقادات فردی روبه‌رو بود. می‌توانستند از خانه بیرون نیایند. راویان می‌گویند خود این مردم شروع کردند معماری را خراب کردن. من می‌توانم صریحاً بگویم که ما به میراث پدری‌مان کم‌لطفی کردیم. در خواب غفلت بودیم و خیلی زود مقابل ترفندها تسلیم شدیم. روشنفکران هم همین طور شدند. کدام قلم به دست، زمانی که بازار وکیل را خراب کردند انتقاد کرد؟ مردم به علت نداشتن پشتوانه‌های عمیق فرهنگی، هنوز که هنوز است فرهنگ آپارتمان‌نشینی را ندارند، و برای همین رابطه‌ها را از دست دادند. متولیان ما هم کسانی بودند که جداً از این مسائل دور بودند و نخواستند کاری کنند. افزایش جمعیت هم دلیل دیگری بود. یک معماری بی‌سروته به نام شهرسازی به وجود آمد، و گفتند همهٔ آن قدیمی‌ها نشانهٔ اُملی است. امروز ـ به اعتقاد من ـ آخرین ضربه به این میراث، نوگرایی بی‌منطقی است که در *پهلوی دوم* پدید آمد.

بعد از انقلاب چه؟ توجهی شد؟

بود، ولی روبنایی بود. چرا الان باید فقط انگیزهٔ شخصی دنبال اینها برود. سه سال است که *فرهنگستان هنر* یاد گنجینه‌ها افتاده است؟ اینها کجا بودند وقتی که در خانهٔ آن پیرزن یزدی سقف روی سرمان خراب شد و آن نقاشی از بین رفت. قرار بود اول داغ دل‌مان را تازه کنیم و بعد به هویت شخصی‌مان برسیم که متأسفانه نشد. کاری نتوانستیم بکنیم. حتا حجاری را نتوانستیم کاری بکنیم. چه وقت گچ‌بری را حفظ کردیم؟ من معتقدم از زمانی که رفتیم، دیگر رفتیم.

ادامه از صفحهٔ ۷

بله، درست است. ما هم قبول می‌کنیم که کارگاه فرانسیس بیکن شبیه کارگاه یک شیمیدان است. این را می‌شود از محفظه‌های شیشه‌ای که نوع از دست رفتهٔ انسان را در آنها نگهداری می‌کند (می‌کشد) هم فهمید.

تفاوت میان فرانسیس بیکن و فرانسیس بیکن در یک کلمه است؛ امید. امید برای فرانسیس بیکن نقاش، معنای خود را از دست داده است یا شاید بهتر است این طور گفته شود: او با پافشاری در حد مرگش بر امید از دست رفته، از ناامیدی‌اش از معنا پرده برمی‌گیرد. اگر بیکن فیلسوف می‌گفت: « مردن نیز به همان اندازهٔ زاده شدن طبیعی است[10] (ص ۸٤) »، برای بیکن نقاش، در قرن بیستم، مرگ تصنعی‌ترین چیزی است که به نظاره‌اش نشسته است. او دیگر از مسخ انسان در زندگی به مثابه طبیعت دم نمی‌زند، بلکه منظورش مسخ مرگ انسان است، چیزی که ولاسکز و فرانسیس بیکن فیلسوف حتا در سهمگین‌ترین تصورات‌شان از آیندهٔ هم گمانش را نمی‌کردند.

... و سرانجام برای گشایش تناقض انسان معاصر و فهمیدن این که؛ پس چرا نقاش قرن بیستمی با همهٔ فجایعی که بر وی رفته همچنان اصرار بر تکرار حرف‌های فیلسوف همنام خود دارد. به

این گفتهٔ آلبر کامو دربارهٔ اسطورهٔ سیزیف استناد می‌کنیم: « انسان بار مسؤولیت خویش را همواره بازمی‌یابد. ولی سیزیف وفاداری برتر را آموزش می‌دهد، خدایان را نفی کرده است و [با این حال] تخته‌سنگ‌ها را بالا می‌کشد. او نیز نتیجه می‌گیرد که همه چیز نیکوست[11] (ص ۳۱۱). »

پی‌نوشت

۱- رمزهای زندهٔ جان/ مونیک دوبوکور؛ جلال ستاری. ـ تهران: مرکز، چاپ دوم: ۱۳۷٦.

۲- از برونو تا کانت/ دکتر شرف‌الدین خراسانی. ـ تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ دوم: ۱۳۷٦.

۳- سیر حکمت در اروپا/ محمدعلی فروغی. ـ تهران: زوار، چاپ اول: ۱۳۸۱.

٤- تاریخ هنر/ ه. و. جانسون؛ پرویز مرزبان. ـ تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ سوم: ۱۳۷۹.

۵- پت‌های ذهنی و خاطرهٔ ازلی/ داریوش شایگان. ـ تهران: امیرکبیر، چاپ پنجم: ۱۳۸۱.

٦- گفت‌وگو با فرانسیس بیکن/ (مصاحبه‌کننده) میشل آرشمبو؛ قاسم روبین. ـ تهران: نیلوفر، چاپ اول: ۱۳۸۰.

۷- همان.

۸- همان.

۹- دربارهٔ نگریستن/ جان برجر؛ فیروزه مهاجر. ـ تهران: آگاه، چاپ دوم: ۱۳۸۰.

۱۰- فصلنامهٔ ارغنون، شمارهٔ ۲٦ و ۲۷، تابستان ۱۳۸٤. دربارهٔ مرگ/ فرانسیس بیکن؛ جواد گنجی.

۱۱- فصلنامهٔ ارغنون، شمارهٔ ۲٦ و ۲۷، تابستان ۱۳۸٤. اسطورهٔ سیزیف/ آلبر کامو؛ محمدعلی شهرکی.