نمایی از فرهنگ در زمانهٔ ابوالحسن خان صدیقی

داریوش کیارس

ابوالحسن‌خان صدیقی، زود به مدرسهٔ کمال‌الملک راه یافت. دبستان را در مدرسهٔ «اقدسیه» درس آموخت که جزء مدارس جدیدی تلقی می‌شد که مبتنی بر فرهنگ آموزش‌وپرورش غربی بود؛ یعنی در آنجا جدا از کلیات سعدی و کلیه‌ودمنه، که مخصوص درس دادن به کودکان بی‌سن بود؛ فیزیک، شیمی و موزیک نیز درس داده می‌شد. بعدتر و به نوجوانی وارد مدرسهٔ «آلیانس» شد. آلیانس را پزشک مخصوص و خوش‌فکر مظفرالدین‌شاه (دکتر شنیدر) در ایران معمول کرد و تلاش می‌داشت که مطابق برنامهٔ آلیانس کشور فرانسه نوجوانان ایرانی را آموزش‌وپروش دهد.

سالی که ابوالحسن‌خان وارد آلیانس شد (۱۲۸۸ شمسی)، این مدرسه در تهران تنها صدوهشتادوپنج دانش‌آموز داشت و به روایت اسناد «فارغ‌التحصیلان آلیانس از زمان تأسیس مدرسه تا اوایل قرن بیستم توانسته بودند، در بسیاری از سازمان‌ها و ادارات مختلف ایرانی به کار مشغول شوند.»[1] اما، ابوالحسن‌خان پسر «صدیق‌الدوله» بود و از خانواده‌ای می‌آمد که درس، تنها اتیکت و مدرکی بود تا در مجالس و شب‌نشینی‌های باغات شمیران افتخار فامیل شود. خیلی زود، بر خلاف میل فامیل و قوم خود، از دریافت دانش علوم به شاخهٔ هنر تمایل پیدا می‌کند و با تشویق و راهنمایی رفیع حالتی- نمایش‌ساز، بازیگر و از نخستین طراحان صحنهٔ نمایشی در ایران- وارد مدرسهٔ کمال‌الملک می‌شود تا پس از گذراندن سه سال- آن گونه که رسم مدرسه بود، دیپلم نقاشی بگیرد.

شروع کارش در نزد کمال‌الملک با زغال بود. زغال ابزار ارزان و ساده‌ای بود برای اتود زدن، پاره کردن، به دور ریختن و اشتباه کردن نقاش. بعدتر، که به سفر فرنگ می‌رود، شیفتهٔ آبرنگ می‌شود. تصمیم می‌گیرد نقاش آبرنگ‌کار گردد. تقریباً اغلب کارهای سفرهای او- آنها را که در سفر فرنگ کشیده- با آبرنگ است. یک نگاه حتا سرسری به عناوین تابلوهای آبرنگ او نشان می‌دهد که ابزار آبرنگ را ساده‌ترین وسایل در سفرها می‌دیده: زیر تابلوهای او عناوینی این گونه آمده است: در ونیز- مارسی، جنوب فرانسه- اطراف پاریس، وین- کنار رودخانهٔ سین.[2]

سال ۱۳۱۰ شمسی، که به ایران باز می‌گردد، معلم همان مدرسه‌ای می‌شود که استاد او کمال‌الملک مدیر آن است. او، که با نقاشی شروع کرده بود و بوم را بهتر از هر چه دوست می‌داشت، به علت کمبود و نبود معلم مجسمه‌سازی، با تأکید کمال‌الملک و تمایل خود، رو به پیکرتراشی و مجسمه‌سازی آورد؛ چون که حالا دیگر مدرسه خود مؤسسه‌ای فرهنگی و هنری تلقی می‌شد که سفارشات حکومتی و ایالتی در شمایل‌نگاری، پیکرتراشی، گچ‌بری خانه‌های مهم اعیانی و حتا طراحی صحنهٔ تئاترهای معروف آن زمان تهران به کمال‌الملک و مدرسهٔ او سفارش می‌شد. به همین علت نیز بود که شاید وی رفیع حالتی را از آواره‌گردی‌های تئاترهای گروهی به در آورد و در آموزشی کوتاه او را استاد دکورسازی و پرده‌کشی در مدرسهٔ خود کرد. کمال‌الملک در این سال‌ها مظلوم‌ترین دورهٔ زندگی خود را می‌گذراند.

داغ جوانمرگی برادر نقاش پس از سال‌ها تازه بود. از زندگی زناشویی دل خوشی نداشت. داغ فراق دختری را که از پاریس عقد کرده بود و با خود به تهران آورده بود و جایی میان چند عیال خود در خانه برای او نیافته بود و در نتیجه، در محلات تهران رهایش کرده بود، داشت عذابش می‌داد.[3]

پشیمان بود از این که سال‌ها در میان میرآخور و محمد پشندی و دلقکان پا به پای ناصرالدین‌شاه شبی را در ده سرخه‌حصار و صبحی را در قصر فیروزه و شبی را در اندرونی برای ترسیم تیر خوردن خرگوش و تیر زدن کبک و نقاشی از کارهای شاه می‌گذراند.[4] این روحیهٔ عذاب و ندامت را- حالا که دیگر پیر شده بود- به شاگردان خود تزریق می‌کرد. عذاب گرفتارش کرده بود و از اغیار به دوراش کرده بود و دیگر نمی‌خواست، فرمان شاه را ببرد و فرمان از شاه بگیرد. اما «مواجب» و خرجی خانه مجبورش می‌کرد! تأکید می‌کند به ابوالحسن‌خان صدیقی که: حالا که جوانی و نقاشان بسیار دیگری در مدرسه قلم می‌زنند، تو پیکرتراشی کن! و بعدتر از آن که جزو اولین پیکره‌سازان مدرسه بود، او را مسؤول کارگاه مجسمه‌سازی در مسجد مروی- جای تدریس نقاشی پیش از ساخت دانشکدهٔ هنرهای زیبا- می‌کند.

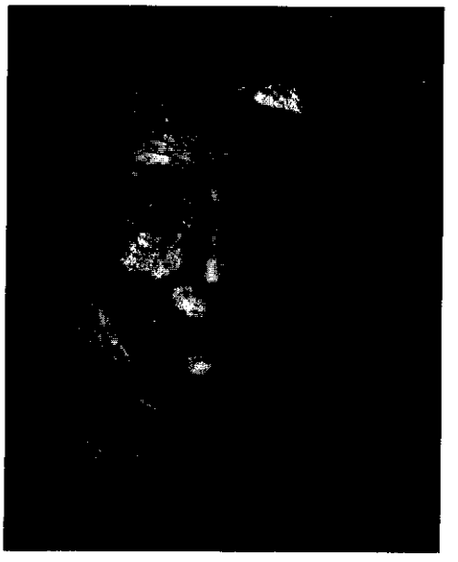
ذهن صدیقی اما تمایل نداشت، علی‌رغم دیدار آثار هنری غرب در سفرهایش، از ذهنیت استاد و مراد خود (کمال‌الملک) عدول کند. کمال‌الملک می‌خواست، نوعی درویش‌پروری و مریدستایی (خاموشی) را معمول کند. می‌دانست که تبعید خواهد شد و در تنهایی خواهد مُرد. پس این سال‌های آخری درویش بود. سکوت می‌کرد. روزهٔ حرف می‌گرفت، کم می‌خورد، کم می‌گشت، کم می‌گفت و برای معامله یا مجادله یا مباحثه شاگردان را به میدان می‌فرستاد و خود از دور نگاه می‌کرد. همهٔ آنها که پانزده سال آخر عمر به او نزدیک شدند، تا هنوز- اگر که زنده مانده باشند- مُرید اویند. اخلاقی ساخته بود و تندیسی از رفتار و آداب در قالب تن خسته‌اش ریخته بود. بعدتر هم که تبعید شد، گویی که او و همهٔ شاگردانش به جهانی دیگر تبعید شده‌اند! شاه با تبعید او نه یک شخص بلکه کُل نقاشی کلاسیک و قدیم ایرانی را از پایتخت تبعید کرده بود. شاه تلاش داشت، از پی تجدد هر آنچه به تندیس گونگی تمایل پیدا کرده بود، از میان بردارد.

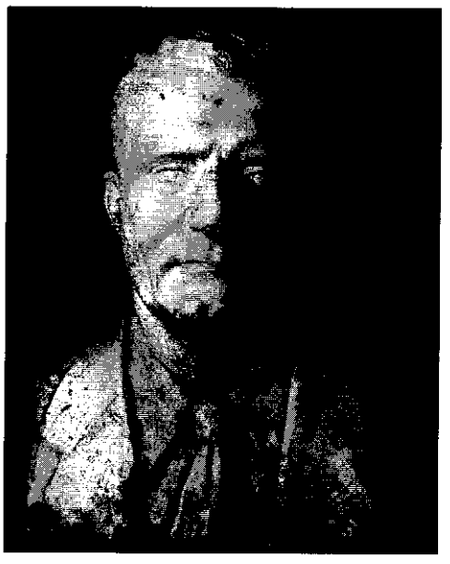
نمی‌خواست نقاشی را در دستگاه حکومت، خود بنگرد با این همه اعتبار و محبوبیت، که پابه‌پا و جابه‌جا از حالت‌ها و افتخارات و اختیارات پادشاه قبلی، تابلوهایی شکیل به عمل آورده بود. به غرور زیر امضا می‌نوشت: عمل کمال‌الملک. و این عنوانی بود که پادشاه قاجار به او داده بود. بعدتر در تبعید، با خفه‌خون گرفتن او و دق‌مرگ شدن، مهم‌ترین نقاش زمانه، نه یک شخص، بلکه همهٔ نقاشان کلاسیک ایران دق‌مرگ شدند. شاه دانسته بود که برای اخته کردن نقاشی کلاسیک (که مدرسهٔ کمال‌الملک‌اش خود حکومتی و دولتی شده بود) کافی است که زورمندترین کس این گروه را از مردی بیندازد!

هیچ کس- یا کمتر کسی- چون ابوالحسن‌خان صدیقی این همه مریدوار به استاد دل نبست و سرسپردگی نکرد. علی‌رغم میل باطنی‌اش به اسرار استاد، قلم‌مو را زمین گذاشت و تیشه به دست گرفت تا از سنگ باز هم صدای اندیشه‌ای کمال‌الملکی درآورد. حتا بی‌اجازهٔ او در هنر، آب هم نخورد. و این نوع شیفتگی بعدتر هم در میان شاگردان دیگر کم نبود. اما، با مرگ کمال‌الملک و خاموشی چشم او، این شیفتگی از دولت و دنیا به دل‌ها رفت؛ چون قرن جدید قرن سرسپردگی نبود که قرن شیفتگی بود و نه شیفتگی به آدمی که شیفتگی آدم به جهان جدید بود.

بعدتر ابوالحسن‌خان همچون مراد خود سکوت گزید. خود را جدا کرد. تن‌ها را دلخور می‌کرد تا تنهایی‌اش را با تیشه بتراشد. نفس کمال‌الملک به سنگ هم که می‌خورد- این آخری- صدا از خود درمی‌آورد. شُمباده به خود می‌کشید. جیزی می‌شد. جاذبه‌ای داشت در صحبت و در هیأت، که البته بیشتر «هیبت» دانسته شده و شناخته می‌شد. کم‌حرفی او را از پی معرفتی علی‌وار می‌پنداشتند و چشم‌بسته و چشم‌گشوده چون او رفتار می‌کردند. او و شاگردانش به دراویش و فقرا فرصت ناله و دستگیری می‌دادند. «مراد» خوش داشت، به تاوان سال‌هایی که دست‌آموختهٔ شاه قاجار شده بود و چون ببری (گربهٔ شاه) از این کالسکه به آن کالسکه و از این جمع مُطربی به آن جمع مَحفلی کشانده می‌شد، این بار دیگر با رفتاری دیگر پشیمانی و ندامت خود را نشان دهد. امثال ابوالحسن‌خان صدیقی با سکوت کمال‌الملک دری بی‌حلقه شدند. اگر که بدانیم در آن زمانه دَر منزل مردمان حلقه داشت و بی‌حلقه صدایی را کسی از اندرونی نمی‌شنید. و این در سال‌های آخری بود که مردم دق‌الباب می‌کردند؛ چون با سیم‌کشی برق در تهران و روشنایی پایتخت، رضاشاه خوش دید که این هیاکل روشن نشوند. دیده نشوند. می‌خواست از رنج دست‌های هر هنرمند، چهرهٔ خود را ببیند. کوری را خوش‌تر از روشنایی می‌دید برای مردمانی که کمال‌الملک را نه یک نقاش یا یک استاد، بلکه یک پیر، یا مراد و یک پیغمبر می‌دیدند. به خاطر او هم بود که رضاشاه بعدتر از هر کس که «نفس گرم» بود، تنفر یافت و تلاش کرد، به جای درویشی‌گری، سپاهی‌گری را به نوجوانان و جوانان ایرانی بیاموزاند. ابوالحسن‌خان نیز همچون پیر و استاد خود لب خموش شد. شرم کرد تا در تبعید استاد، جای او بنشیند و مدرسه را اداره کند. شرم داشت تا کپیه کارهایی را که در فرنگ از روی رافائل کرده بود، به استاد نشان دهد؛ چون که نمی‌خواست بگوید، چون تو کشیده‌ام یا از تو دقیق‌تر کشیده‌ام!

این اخلاق سبب شد، بعدتر در برپایی هنرکده و حضور خود در دانشکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاه تهران نتواند با آندره گُدار به تفاهم در شیوهٔ تدریس برسد. ابوالحسن‌خان پیرو شیوهٔ قدیم کمال‌الملک بود و حتا با وجود ابداعات و آموخته‌های که در سفر به ایتالیا و پاریس همراه داشت و به کار بسته بود، پس از بازگشت باعث نشد از اندیشهٔ کلاسیک مدرسه‌ای که در آن نقاشی آموخته بود، عدول کند. نزد او تجدد، رافائل بود. مدرنیته، میکل آنژ بود. حال آن که دنیای جدید اینها را کلاسیک خطاب





صدیقی، استاد بی‌همتای مجسمه‌سازی*

مرتضی ممیز

... استاد صدیقی؛ علی‌رغم عمر درازی که کرد (۱۲۷۶-۱۳۷٤)، فرصتی نیافت تا شیوهٔ قوام‌آمده و طبیعت‌گرای خود را به شیوه‌ای جدیدتر انتقال دهد. سیر تکامل و نحوهٔ جستجوهای تکنیکی‌اش طی پنجاه سال کار (صورت چشم‌بستهٔ دختربچه ۱۳۰۳ و مجسمهٔ خیام ۱۳۵٤ش) این سؤال را برای بینندگان آثارش به وجود می‌آورد که با علاقهٔ وافری که او به ساده کردن سطوح و ساده دیدن فرم‌ها در آثارش دارد، چرا این توفیق را پیدا نمی‌کند که مجسمه‌هایی هنرمندانه با سطوحی ساده و جدید بسازد. هرچند که وقتی سیمرغ نگهبان زال را در مجسمهٔ میدان فردوسی به همین طریق می‌سازد، با ریشخند نااهلان و نادانان مواجه می‌شود.

اما، علی‌رغم همهٔ محدودیت‌ها، او یک‌تنه کوشید که معارف ایران را با واقعی‌ترین چهرهٔ ایرانی‌شان مجسم کند، و از این بابت آثارش تاکنون در این جامعه بی‌همتا و بی‌رقیب است.

علاوه بر تصاویر آثاری که از استاد صدیقی در کتاب میرزاابوالحسن‌خان صدیقی گردآوری شده است، آثار متعدد دیگری نیز از او به جای مانده که متأسفانه تعدادی از آنها در دسترس نیست؛ آثاری که از صورت نزدیکان، آشنایان و یا به سفارش افراد و مؤسسات گوناگون ساخته شده است؛ از جمله: نیمتنهٔ کاشف‌السلطنه، که در پارک لاهیجان بود، بیات (یا مهندس ساعی؟)، در دانشکدهٔ کشاورزی کرج، جردن، در دبیرستان البرز، دکتر پوستچی، در دانشکدهٔ چشم‌پزشکی شیراز، مهندس خلیل ارجمند، در کارخانجات ارج، و چند مجسمهٔ سفارشی دیگر از رجال عهد پهلوی در بانک‌های مرکزی و سپه و مؤسسهٔ اطلاعات و دانشگاه تهران که تاریخ ساخت آنها نامشخص است. میزان دلبستگی هنرمند به این سفارش‌ها را می‌توان به آسانی از نحوهٔ اجرا و ساخت آنها دریافت و تفاوت آنها را از اجرای مجسمه‌های مشاهیر فرهنگ و هنر ایران، که کاملاً مورد علاقهٔ او بوده است، مقایسه کرد.

متأسفانه در کشور ما هنوز چنان امکانی به وجود نیامده است که هنرمند بتواند، مستقل از ملاحظات و مشکلات گوناگون، کار و سفارشی را بر اساس خط مشی فکری خود اجرا و مطرح کند. چنین محدودیت‌هایی نه فقط در زمینه‌های هنری و فرهنگی که در همهٔ زمینه‌ها وجود دارد و به ناچار باید آن را مسأله‌ای نه اجباری که طبیعی انگاشت. علی‌الخصوص که تاکنون هیچ گاه سفارش‌گیرنده از امنیت و حمایت‌های بعدی برخوردار نبوده و در مواقع خاص آثارش مورد هجوم واقع شده است. علاوه بر این، مفاهیم اجتماعی هر اثری فقط در چارچوب محدودی معنی خود را حفظ می‌کند و بعدها جز به عنوان یک اثر هنری و فرهنگی با ابعاد و توانایی‌های هنرمند ارزیابی نخواهد شد.

قبل از صدیقی، هنر مجسمه‌سازی ایران وضع بسیار پیچیده‌ای داشت و بین نقش‌برجسته‌های بسیار زیبا و هنرمندانهٔ تخت جمشید با سایر دوران و بالاخره دوران معاصر تا آثار صدیقی، ورطه‌ای خالی و بستری نامساعد به عمق قرن‌ها بود. همین، کار و محیط فعالیت صدیقی را سخت‌تر و تیره‌تر از کمال‌الملک می‌کرد. اما تشنگی سیراب‌ناشدنی ذوق جامعه نسبت به تحول باعث شد که صدیقی بی‌درنگ مورد استقبال مردم قرار گیرد و ملت و دولت او را چون کمال‌الملک یگانه و محترم بشمارند. هرچند که حرمت‌ها، بیشتر ارزشی لفظی داشتند و از سنگینی شرایط زندگی هنرمندان ذره‌ای نمی‌کاستند. تجسم چهره‌های مفاخر فرهنگی ایران به او سپرده می‌شود و در چنین فرصتی است که صدیقی پایه‌های محکم پیکرتراشی و مجسمه‌سازی معاصر را برپا می‌کند؛ و بر چنین پایه‌هایی است که مجسمه‌سازی جدید ایران حضوری مقبول و جایی واجب در آموزش و جامعهٔ فعلی ما می‌یابد؛ و به شکلی منطقی حتا در تندباد حوادث نیز ادامه حیات می‌دهد و اکثر آثارش تخریب نمی‌شود. چنین حضوری مدیون آثار شایستهٔ استاد صدیقی است و وظیفهٔ نسل‌های امروز و فرداست که ارزش والای صدیقی را ارج نهند و توقعات ناشکیبانهٔ امروزی خود را مهار کنند؛ چرا که ارزیابی کوشش پیشکسوتان باید، با توجه به زمان، صرف عمر گران‌بهای ایشان باشد...

* حرف‌های تجربه، مرتضی ممیز، تهران: نشر دید، چاپ اول ۱۳۸۲، صص ۱۵٤-۱۵۲.

کرده و در جهان جدید، کامل شده و پایان یافته می‌نمود! به نظر مرتضی ممیز «اختلاف نظر آقای صدیقی با گدار بر اساس الگوبرداری یک سویه از مدرسهٔ هنرهای زیبای پاریس بود. ظاهراً آقای صدیقی علاقه‌مند به جمع‌آوری الگوهای دیگری از سایر مدارس هنر اروپا نیز بوده است.»[5] نه! اما، این نبود. ابوالحسن‌خان جهان را جدیدتر از میکل‌آنژ نمی‌دانست. در حقیقت، مدرنیته را رمی (ایتالیایی) می‌دید. حال آن که ذهنیت ایتالیایی همانا رنسانس بود و این ذهنیت بوزاری (فرانسوی) بود که مدرنیته را ندا می‌داد و ترویج می‌کرد. یک بررسی ریشه‌شناسانه نشان می‌دهد که از پیروی این نوع ذهنیت، تا پیش از ایجاد دانشکدهٔ هنرهای زیبای تهران، نقاش ایرانی مرادش از مدرنیته در واقع همان نوگرایی و تجددی بود که از مشروطه می‌آمد؛ یعنی تفکری رمی (برگرفته از رنسانس ایتالیا). با ایجاد دانشکده و حضور آندره گدار، سبک رمی تبدیل به ذهنیتی بوزاری (فرانسوی) می‌شود. بعدتر به علت پیشروی ذهنیت بوزاری و آبستره شدن جهان و دوری دنیای جدید از فیگور، شاگردان کمال‌الملک دلخورانه از دانشکده کناره گرفتند.

ابوالحسن‌خان صدیقی، بیش از نیم قرن پیکرتراشی کرد. در اغلب میادین و امکنهٔ مملکتی از خود سنگ بر جا گذاشت. نیم قرن میادین ایران را با مجسمه‌های خود فتح کرد. اولین مجسمه‌ساز ایرانی لقب گرفت. اما در آرزوی نقاشی جان سپرد. او با شوقی تمام به هنرستان کمال‌الملک رفته بود تا قلم‌مو به دست گیرد. به شوقی تمام رنگ را آموخته بود تا از گیسوان و چشم‌های «قدرت» تابلو بسازد. اما، از قلم منع شده بود، و استاد تیشه و پتک به دستش داده بود. نمی‌خواست اما مجسمه‌هایی ساخت که برای تراشیدن آنها مجبور شده بود. نود در صد از پیکره‌هایی که از دل سنگ مرمر و خارای قم به در آورده بود، کارهای درون دلش نبود. افتخاری ساخت برای ایران و ایرانی اما هم؛ این آخری دل‌شکسته بود. آن بچهٔ زیر پای حکیم ابوالقاسم در وسط میدان فردوسی خودش بود، خیره به مردم که: می‌خواستم بزرگ شوم، نگذاشت!

رفته بود و دنیا را گشته بود، اما ثمرهٔ آن همه سفر نقاشی بود. حال آن که استادش خوش داشت، او را پیکرتراش و مجسمه‌ساز ببیند. سرسپرده بود و پذیرفت و می‌پذیرفت، اما خود را نقاش می‌دانست. می‌گفت، پس از من- یا حتا همین حالا- کسی هست به زور بازوی من که اینها را (مجسمه‌ها را) در این جهان بسازد. اما نقاشی همهٔ نوراَش از عالم بالا می‌آید. این آخری که پیر شده بود، فرسوده بود و داشت می‌مرد، می‌اندیشید که همهٔ عمر به کار گِل مشغول شده بود. و کار گِل نگذاشته بود، به بوی گل بیندیشد. هرچند به کار گِل پرداخته بود، خود یک باغ گل بود.

پی‌نوشت

۱- در سال‌های یاد شده تعداد این فارغ‌التحصیلان بالغ بر صد نفر بود. نگاه کنید به: مدارس جدید در دورهٔ قاجاریه، اقبال قاسمی پویا، مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۷۷.

۲- نگاه کنید به این تابلوها در تنها منبع باقی مانده دربارهٔ او: ابوالحسن‌خان صدیقی، تألیف هادی سیف، نشر یونسکو در ایران، ۱۳۷۳.

۳- آواره‌گی‌های این دختر در تهران و بی‌خانمانی‌اش سبب شد، در نهایت، به التماس از شر جوانان اوباش و شبگرد تهرانی به یک کلیسای کاتولیک پناه ببرد، تا توسط خوانین ارامنه پولی جمع شد و او را به پاریس نزد مادرش فرستادند. همه در این سال‌ها کمال‌الملک را لعنت می‌فرستادند.

٤- در یادداشت‌های روزانهٔ ناصرالدین‌شاه برمی‌خوریم به صحنه‌هایی اینچنینی: «حکم شد همین امروز برویم کُجور. پیشخانه را بردند کجور. حکم کوچ شد و سوار شدیم برای کدیر. مُلیجک را ملیجکِ بزرگ و آقامردک و حاجی‌لله از عقب ما آوردند. کدیر؛ یعنی خیلی عقب‌تر از ما آمدند. امروز مثل دیروز جمعیت در رکاب نبود. کسانی که در رکاب بودند، از این قرار است: مجدالدوله، امین‌السلطنه، میرآخور، امین‌حضرت، آقادائی، جوجه، ابوالحسن‌خان، چُرتی، آقامردک، محمد پشندی، اکبری، ماشی، نایب، نقاشباشی کاشی (کمال‌الملک).

۵- حرف‌های تجربه، مرتضی ممیز (گردآوری: حسین چنعانی)، نشر دید، ۱۳۸۲، ص ۱۷۵.