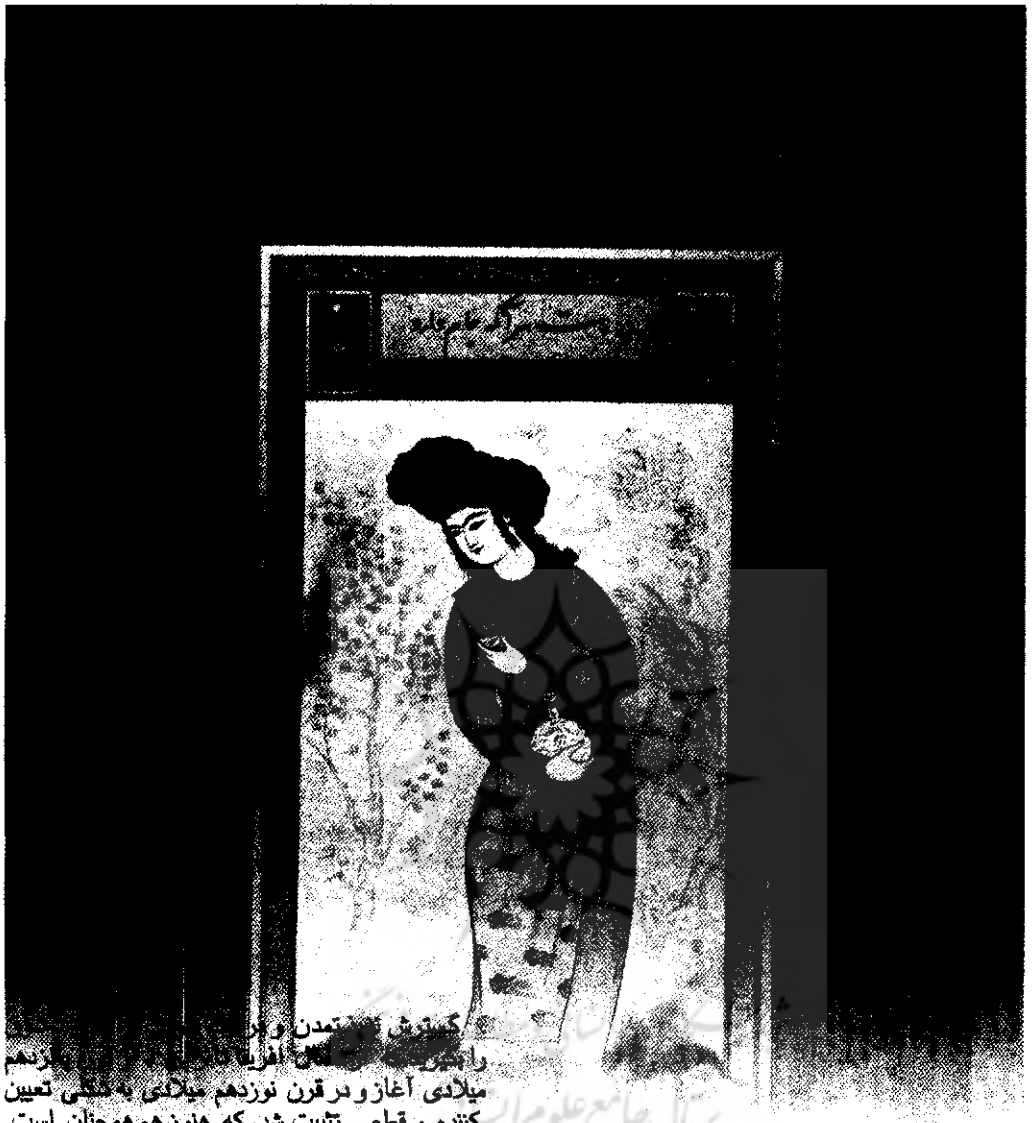
● آیدین آغداشلو

● نقاشی ایرانی، از اواخر قرن هفتم هجری قمری، شکل بنیانی خود را سامان داد و در ساختاری شگفت انگیز، راه گشا و الگوی دیگر هنرمندان جهان اسلام شد.



دلایل و روند تأثیرپذیری نقاشی جوامع اسلامی از هنر غرب

گسترش تمدن و [illegible] را [illegible] از اواخر قرن نوزدهم میلادی آغاز و در قرن نوزدهم میلادی به شکلی تعیین کننده و قطعی تثبیت شد، که هنوز هم همچنان است.

علل این جذر فزاینده را باید در عوامل گوناگونی جست‌وجو کرد که شاید از مهم‌ترین آنها، بشود به پویایی فزاینده و شوق مکاشفه جسورانه اروپاییان در قرن‌های پانزدهم و شانزدهم میلادی اشاره کرد. جست‌وجوی همه جانبه و بی توقفی که در همه زمینه های ممکن تمدن بشری آغاز شد، در اقتصاد و سیاست به استعمار و در فرهنگ و هنر، به ارائه چشم‌اندازهای تازه‌ای انجامید که منظر جهان را - گاه به نحوی ملال آور - یکدست و یکسان بود.

کم‌ترین حاصل این مکاشفه گسترده، یافتن قاره جدیدی بود که چهارصد سال بعد، تاریخ جهان را دگرگون کرد.

در نگاهی از آن سو، بدیهی و طبیعی می نمود که فرهنگ تازه نفس غربی به بسط سلطه نظامی و سیاسی و اقتصادی خود بر کل جهان بپردازد و جایگزینی کامل فرهنگی و هنری خود را طراحی کند. این امر برایشان همان قدر بدیهی بود، که یونانیان باستان در رابطه با

● اعتبار و نفوذ هنر و فرهنگ ایرانی تا قرن دوازدهم برقرار بود؛ تازمانی که سلطه فرهنگ تازه از راه رسیده غربی آغازشد .

«بربر»های مجاورشان سلطه وجایگزینی را بدیهی فرض می کردند.

سرعت گرفتن این «ضرورت تاریخی» از آغازقرن هجدهم میلادی شروع شد؛ سفیران ، بازرگانان و کارشناسان را گسیل کردند تا افق های تازه بررسی شوند و به دنبال اینان کشتی های جنگی روانه شدند تابخش عمده ای از جهان ، به تصرف اروپاییان درآید.بذل و بخشش نمادین جغرافیای تازه وسعت یافته جهان ، که به وساطت پاپ و به صورت تقسیم جهان میان اسپانیا و پرتقال صورت گرفت، نشانه تصورجدید اروپاییان از جایگاه تقدیس شده آنان بود؛تصوری که بعدها هم به صورت تب و تابی بی وقفه ، تاقرن بیستم میلادی ادامه پیدا کرد.

در کار تصرف و استعمار و جایگزینی ، همان قدر زور و شمشیر و توپ و تفنگ در کار آمد که فن شناسی و صناعت تولید ابزارهای تازه عجیب وشگفت‌انگیز. شعبده بازی غربیی آغاز شد که اگر مجذوب نمی شد تا جیبت را خالی کنند، آنقدر دستت رامی پیچاندند تا زانو بزنی . نقاشی آن را «بروگل» درهمان اوایل کشیده است.

قاره امریکا را آسان گرفتند؛ با نشان داده تیله و زلم زیمبول . بعد قتل عام کردند؛ تمامش را. هند پاره پاره و تضعیف شده را با پادرمیانی کمپانی هند شرقی غارت کردند و چین را نیز کمی بعدتر. ایران ویران شده از جنگ‌ها و قحطی های بعد از سقوط اصفهان هم دیگر جانی برای سرپا ماندن نداشت. ژاپن را گذاشتند برای نیمه اول قرن بیستم و عثمانی را واگذاشتند تا امپراطوری اش را رها کند و بماند، یا بنشیند سر جای خود

سلطه نظامی و اقتصادی جهان غرب، امرمصادره حوزه های قدیمی تمدن بشری را مقبولیت‌عام بخشید و نفس پیروزمندی این فرهنگ جان دوباره گرفته از رنسانس، حجتی شد برای حقانیتش؛نوع حقانیتی که در پندار فاتحین ، عموما امری قطعی است و جای چون و چرا ندارد.

در ادامه این فتح و استقرار و پاکسازی ، هنر که از ارکان اصلی فرهنگ رنسانسی اروپا بود، در مدتی کمتر از یکصد سال - از ۱۷۵۰ تا ۱۸۵۰ میلادی - پیشنهادی وسوسه انگیز شد. از ژاپن تا عثمانی ،هنرمندان ، با کنجکاوی و شوق و بی پروایی - و گاه احتیاط - شیوه های تازه ای را آزمودند که با بسیاری از بنیان های اساسی هنر سنتی آنان در تناقض بود. عثمانی که دروازه ای برافراشته بود در جوار «وین»،نخستین قدم ها را برداشت و خیلی پیش‌تر از قرن هجدهم میلادی ، پذیرای «جنتیله بلینی» و«کونستانزو دافرارا»ی ایتالیایی شد. تأثیر این حضور را در نقاشی «سنان بی» ترک از چهره «سلطان محمد» فاتح که در حال بوییدن گلی است،می شود سراغ گرفت.

در ژاپن دوردست و مصون مانده ، پنجره ای به روی حس و مفهوم و عینیت گرایی غربی گشوده شدکه از «هوکوسای» و «هیروشیگه آندو»ی قرن هجدهمی تا «کورودا» و «شینتارو یاماشتا»ی قرن نوزدهم امتداد یافت. درکره هم از «کیم هونگ دو»، تانقاش گمنامی که در قرن هجدهم تک چهره شبیه و باسایه روشن پرداخت

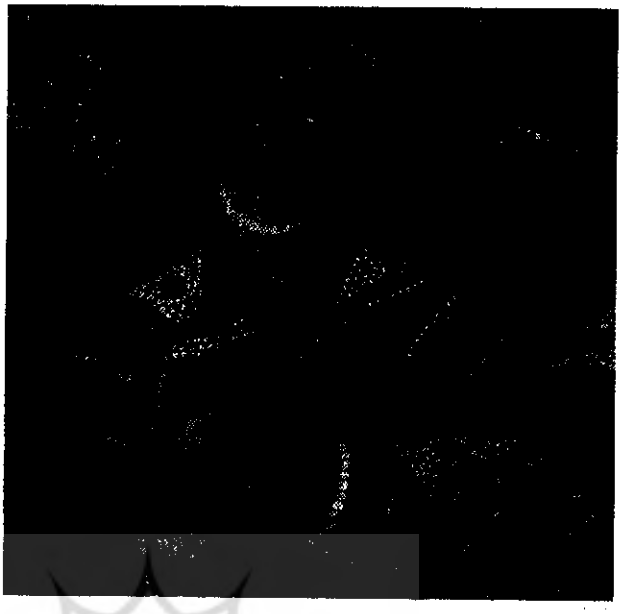
شده «یی جی» دولتمرد راساخت، تا «کینگ سوک جونگ»، نگاهی به این موج تازه راه افتاده انداختند. در چین ، آسیای جنوب شرقی و در بسیاری از نقاط دیگر هم همین طور شد.

سرزمین های جغرافیای اسلامی نیز از این موج برکنار نماندند - بعضی دیرتر و بعضی زودتر - وجایگزینی همچنان مداوم شد تا نیمه اول قرن بیستم که یکسره همه جا را درگرفت. هنرهای سنتی از حوزه رسمیت و اعتبار قدیمی خود خلع شده و به صورت صنایع دستی مختصر و محدود و مکرر در مکررکپی شده ای درآمدند که - جز در خوشنویسی -خلاقیت و تحول و ولادت تازه‌ای در متن آنها صورت‌نگرفت. به گوشه ای رانده شدند و همانجا ماندند.

هنر نقاشی ، از آغاز حکومت امویان ، در جهان اسلام پدیدار شد و با برخورداری از دو منبع اصلی هنر ایرانی ساسانی و هنر بیزانسی ، شکلی مناسب بامیزان فقه اسلامی و سلیقه زمانه پیدا کرد و تا به انتهای خلافت عباسیان ادامه یافت. مکتب هنری عباسی - که مکتب رسمی هنر اسلامی بود - تا فتح بغداد به دست «هولاکوخان مغول» در سال ۶۵۶هجری قمری دوام داشت، اما بعد از سقوط بغداد، این مرکزیت از میان رفت و با تکه تکه شدن سرزمین های خلافت اسلامی - که قرن ها پیش از آن هم دیگریکپارچه نبود و تنها ظاهری از آن مانده بود -شیوه های مستقل محلی آغاز به رشد و شکل گیری کردند.

نقاشی ایرانی ، ازاواخر قرن هفتم هجری قمری ،شکل بنیانی خود را سامان داد و در ساختاری شگفت‌انگیز، راه گشا و الگوی دیگر هنرمندان جهان اسلام شد. از قرن های هشتم و نهم هجری به بعد،هنرمندان ایرانی ، شیوه نقاشی ایرانی را تثبیت کردندو پیراستند و به اکناف عالم

● تأثیر نقاشی غربی در ایران ، خود حدیث مفصلی است. این تأثیر از جوانب و وجوه مختلف و متعددآغاز شد که در یک جمع بندی کلی ، همچنان حاصل گسترش رابطه اقتصادی و فنی و سیاسی با جهان غرب بود.



اسلامی گستردند. با تأثیرو نفوذ عظیمی که آنان از آغاز قرن دهم هجری در همه زمینه های تصویری - از تذهیب و کتاب‌آرایی و نقاشی و جلدسازی تا خوشنویسی و نساجی و فلزکاری - درامپراطوری تازه تأسیس شده عثمانی باقی گذاشتند،در حقیقت با واسطه و غیرمستقیم، صورت و سلیقه اساسی هنر اسلامی این دوران را در تمامی سرزمین هایی که به تصرف عثمانیان درآمده بود - ازشمال افریقا تا مصر و شام و جزیره العرب - شکل دادند و به تعالی رساندند و شیوه هنری «ممالیک» درمصر و شام که وزنه ای درخور و قابل توجه بود، پس از آن دیگر دوام چندانی نیافت.

در قرن دهم هجری قمری ، سلسله گورکانی ،معروف به مغولان هند، به دست «بابر» - که در برابرازبک‌های شمال خراسان تاب نیاورده و در گریزی طولانی ، بخش غربی هند را تصرف کرده بود - تأسیس شد. از همین زمان بود که تأثیر و نفوذ هنر ایرانی درهند شدت گرفت و تا به انتهای عصر گورکانی در قرن هجدهم ادامه یافت. نسلی از هنرمندان بزرگ ایرانی ،کسانی چون «عبدالصمد شیرازی »، «آقا رضای هروی »، «عبدالرشید دیلمی » و بسیاری از ادیبان وشاعران جفا دیده ، به هند مهاجرت کردند و هنر عصرمغولان بابری را در تلفیقی تازه و دلپذیر آراستند ونقاشانی چون «بالچند» و «بشنداس» و «منوهر» و«کوردهن » و خوشنویسانی چون «محمد حسین کشمیری » و «عبدالرحیم عنبرین قلم » و صدها شاعر و معمار و تذهیب گر و صنعتگر و هنرمند دیگر را پدیدآوردند.

چنین شد که از قرن نهم تا دوازدهم ، هنری ظریف و پیچیده و زیبا و بنیان‌گرفته از ذوق و ابداع وجهان بینی ایرانیان در بیشتر نقاط جهان اسلامی منتشر شد: هنری که با زبان و شعر و ادبیات فارسی همراه بود و تأثیر ادبیات ایرانی چنان بود که زبان رسمی دربارهای دهلی و بابعالی عثمانی شد و«سلطان سلیم عثمانی »به فارسی شعر می گفت و سلاطین هند به فارسی می نوشتند.

اعتبار و نفوذ هنر و فرهنگ ایرانی تا قرن دوازدهم هجری قمری در هر دو سو برقرار بود؛ تازمانی که سلطه فرهنگ تازه از راه رسیده غربی آغازشد و هر سمت و سویی را فرا گرفت.

هند گورکانی از نخستین دروازه های ورود تدریجی - اما قطعی - تمدن غربی شد. تجارت دریایی انگلیس و پرتقال سرآغازی شد تا منسوجات ومصنوعات و به همراه آن ، حکاکی ها و کپی های نقاشی اروپایی رواج یابد و به صورت سرمشقی تازه ،جایگزین نقاشی های مرسوم مکتب «هند و ایرانی »شود.

اهمیت یافتن چهره سازی و شبیه سازی ومنظره پردازی از همین منشأ تازه بود و زمانی نگذشت که کپی های متعددی از نقاشی های مذهبی مسیحی به دست نقاشان هندی فراهم آمد. بهترین نمونه های این نوع جدید نقاشی هندی را - که تأثیری تعیین کننده بر نقاشی هندی گذاشت - می توان درمرقع گلستان عصر «جهانگیر» تماشا کرد.

شیوه نقاشی غربی با تأسیس «مکتب کمپانی » دراوایل قرن نوزدهم میلادی رواج بیشتری یافت وعینیت‌گرایی کامل به صورت زمینه ای درآمد برای کار نقاشانی چون «غلامعلی خان »، «شیخ زین الدین »و هنرمندان دیگر. همین شیخ زین‌الدین که استادبزرگی چون «منصور» را در پشت سر داشت،نقاشی هایی چنان دقیق و طبیعی از پرندگان وجانوران به وجود آورد که می توانست با نمونه های چاپ شده در دایره المعارف بوفون برابری کند. ازاواخر قرن نوزدهم ، سیر تقلید نقاشی اروپایی سرعت گرفت و نقاشان راجستان و جاهای دیگر. تک چهره هایی دقیق و کامل از راجه ها و اعیان هندی ساختند که با سرمشق های غربی آنها تفاوت چندانی نداشتند. نقاشی رنگ و روغنی گسترش یافت و زمینه برای

● از نیمه قرن نوزدهم، نقاشی رنگ و روغنی به شیوه غربی و کپی کاری مرسوم شد و اساتیدی در این شیوه بار آمدند که صاحب مهارت فراوان - وخلاقیت اندک - بودند.

تثبیت کامل شیوه نقاشی اروپایی فراهم آمد.

در عثمانی، که شیوه مینیاتورهای ایرانی همیشه تقلید می شد - و گاه به صورت کاریکاتورهایی مضحک - دیری نگذشت که نفوذ نقاشی غربی آشکارشد و به صورت سلیقه ای عمومی درآمد.

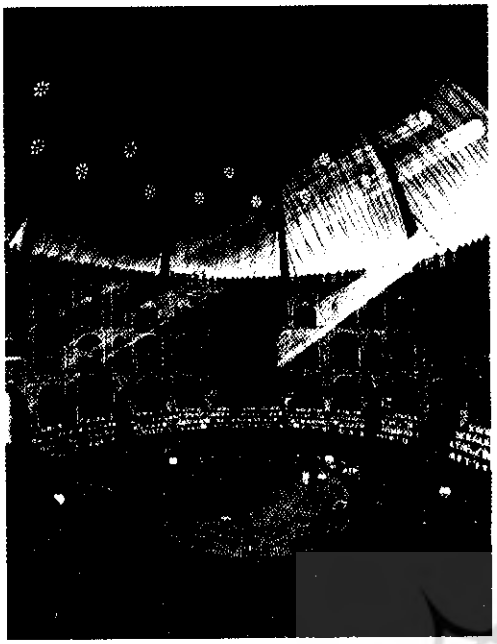
تک چهره سازی، زمینه ای گسترده یافت و درکنار تابلوهای رنگ روغنی بزرگ، آلبوم های متعددی از چهره سلاطین عثمانی فراهم آمد که در آنها، اغلب باکوششی نه چندان موفق، به تقلید نقاشی اروپایی پرداختند.

نقاشی های مفرح و چشم نواز هم مرسوم شد.مثل نقاشی بامزه ای که در کتابخانه دانشگاه استانبول نگهداری می شود و منظره ای است از تفرج و تاب‌بازی زنان حرم - کپی شده از کار «فاضل آندرونی» - که یک «روکوکو»ی تمام عیار است.

تأثیر نقاشی غربی در ایران، خود حدیث مفصلی است. این تأثیر از جوانب و وجوه مختلف و متعدد آغاز شد که در یک جمع بندی کلی، همچنان حاصل گسترش رابطه اقتصادی و فنی و سیاسی با جهان غرب بود. از قرن هفدهم میلادی، بازرگانی با اروپاگسترش یافت، نقاشی های متعددی به ایران آورده شد و نقاشان هلندی در اصفهان آغاز به کار کردند. ازسوی دیگر تداوم آمدوشد میان نقاشان ایرانی وهندی، الگوهای جدیدی را رواج داد که تأثیر تعیین کننده ای بر نقاشان معتبر قرن دوازدهم هجری قمری ایران - کسانی چون «شیخ عباسی» و «محمد زمان» وپسرش «محمدعلی» و «علیقلی بیک جبادار» - گذاشت.نقاشان ارمنی هم - مانند «میناس» با نقاشی بر روی دیوارهای کلیساها و خانه های اعیانی جلفا،چشم انداز دیگری گشودند و نقاشی مینیاتور خیالی ایرانی، با سایه روشن و پرسپکتیو و نقطه پرداز کامل همراه شد و جنبه زمینی و عینی آن غلبه یافت. نقاشی قرن های بعد که مکتب زند و قاجار نامیده شد، آغازسعی دوباره ای بود در ایجاد تعادلی مطلوب میان دوعنصر ناهمگن ایرانی و اروپایی که در نیمه اول قرن سیزدهم هجری به توفیقی دلپذیر - اما مختصر - دست یافت.

از نیمه قرن نوزدهم، نقاشی رنگ و روغنی به شیوه غربی وکپی کاری مرسوم شد و اساتیدی دراین شیوه بار آمدند که صاحب مهارت فراوان - وخلاقیت اندک - بودند. در همین زمان، یا کمی پیش‌تر،شرقیان، خود داوطلب آموختن شیوه غربی در نقاشی شدند و این طور نیست که تمامی این تأثیرپذیری وتأثیرگذاری، حاصل «توطئه» غربیان باشد و بیشتر،ما خود خواهان این آموزش و تقلید شدیم. اگر قصه جعلی فرستاده شدن «محمد زمان» در اواخر حکومت صفویان به ایتالیا برای یادگیری نقاشی غربی و قضیه مسیحی شدن او را کنار بگذاریم. اولین گروه نقاشان ایرانی، در نیمه اول قرن نوزدهم به اروپا کسیل شدندو مهم‌ترین آنان «ابوالحسن غفاری صنیع الملک» بودکه شیوه سازی را در حد عالی آموخت و در بازگشت به شاگردانش تعلیم داد. در هند و عثمانی هم کمویش همین‌گونه ادامه‌یافت.

از اوایل قرن بیستم، نقاشان مشرق زمین سعی کردند مسیر متحول و پر حادثه نقاشی غربی را -همچنان با تأخیر فراوان - تعقیب کنند. هنرمندان متعددی که در



اروپا تحصیل کرده بودند، بازگشتند وبه تدریس نقاشی غربی - یا جهانی - در دانشکده های هنری پرداختند.

عمده ترین حاصل رسمیت یافتن نقاشی غربی درشرق، این نکته است که نقاشی ایرانی - که از قرن نهم هجری قمری الگوی اصلی نقاشی در جهان اسلام بود- از قرن سیزدهم به بعد، اهمیت خود را از دست داد وتبدیل به تلفیقی شد از سه عنصر ایرانی - محلی - اروپایی. این نوع نقاشی نیز به تدریج و تا اواخر قرن نوزدهم میلادی، جای خود را به نقاشی کامل العیارشیوه غربی داد.

زمینه ساز اصلی این جایگزینی، ولادت عصرجدیدی بود که تقریباً در همه بنیان های زندگی اجتماعی انسان، راه‌کارها و امکانات تازه‌ای را ارائه داد، و مفهوم مادی هستی را بشدت متحول کرد و نوع تازه ای از جهان بینی و روش‌مندی را پایه گذاری کرد.

جهان شرق، از ژاپن تا شمال افریقا، نتوانست جایگزین مناسب و قدری در مقابل این «مفهوم» تازه،عرضه کند و تقریباً در همه زمینه ها واداد و گذاشت تاحتی درسنتی ترین و اصیل ترین و شخصی ترین زمینه ها، فرنگی ها و تمدن غنی آنان حرف آخر رابزنند - تاریخ ادبیات ما را «ادوارد براون» نوشت وتاریخ نقاشی ما را «بینیون» و «بازیل گری».

راهی هم که از همان اواخر قرن نوزدهم به عنوان «راه گزینش هر آنچه لازم داریم» تبلیغ و دنبال می شد،بعدها تبدیل به اظهار آرزومندی تکراری و تلخی شدکه بی هیچ وجه عملی و قابل اجرایی، تنها به صورت‌شعاری دل خوش کنک درآمد.

نمونه ژاپنی این نوع «گزینش» پس از پایان جنگ دوم جهانی و شکست ژاپن از امریکا، تبدیل به تجربه نابسامانی شد که در طول تمامی نیمه دوم قرن بیستم ادامه یافت و فرهنگ معاصر ژاپن تنها به کپی برداری

● عمده ترین حاصل رسمیت یافتن نقاشی غربی درشرق، این است که نقاشی ایرانی از قرن سیزدهم به بعد، اهمیت خود را از دست داد و تبدیل به تلفیقی شد از سه عنصر ایرانی - محلی - اروپایی.

استادانه و حیرت‌انگیزی از تمامی دستاوردهای جهان غرب اکتفا کرد و توفیق آن به تقلیدی بی چون وچرا منحصر شد. استثناء عمده در این میان، سینمای ژاپن بود که به سعی و خلاقیت هنرمندان بزرگی چون «یاسوجیرواوزو» و «کنجی میزوگوچی» و «آکیرا کوروساوا» به تعادلی مطلوب میان دو فرهنگ مختلف دست یافت؛ هرچند که دیگر، در آغاز هزاره سوم، از سینمای ژاپن چیز چندانی باقی نمانده است. همین طور وقتی به نقاشی معاصر ژاپن نگاه می کنیم، حاصل چندانی از سعی بی انجام هنرمندان مانند «شیما مورا» و «موراکامی» و «فوجیتا» - که کوشیدند از نیروی رهاکننده مدرنیسم جهانی استفاده کنند، بی آنکه بنیان های معنوی و ملی خود را از یاد ببرند - نمی یابیم.

اما اینکه ما بتوانیم تجربه ناکام مانده دیگران را باموفقیت به جایی برسانیم، امری دور و موکول به آینده است و همچنان، تا آن زمان، صاحب این قلم معتقد است اخذ یک فرهنگ بیگانه و گزینش لازم از آن، در این روزگار کمتر صورتی انتخابی یا اختیاری وفاعلی می یابد. در زمینه هنر، چند و چون سیر هر چه بیشتر غربی شونده نقاشی ما در دویست سال گذشته، شاهدی بر حقانیت این تردید است.

در این جا باید به سه نکته اشاره کرد: اول اینکه وادادن تمدن و فرهنگ ایستا در برابر تمدن و فرهنگ پویا، امری محتوم است و بدیهی است که با بالارفتن یک کفه ترازو، دیگری به پایین خواهد آمد. همان طورکه شاهین متعادل کننده کفه های تمدن شرق و غرب، از آغاز قرن پانزدهم میلادی به سود غرب برهم خوردو نتیجه آن عقب افتادگی مزمن و درازمدت شرق شد؛ طوری که تازه به این صرافت افتاده ایم که پس ازسال ها انکار و طرد کینه جویانه، سعی کنیم - اگربتوانیم - ما به ازای قابلی در برابرش علم کنیم.

دوم، این نکته که در نگاهی به تاریخ هنر و علل پدیدار شدن و از یاد رفتن مکتب‌های هنری، درمی یابیم که اغلب، وقتی هنری بعد از طی دوران باروری و تناوری به مرحله اشباع رسید و دیرزمانی در آن مرحله ماند و توقف کرد، آن وقت نوبت شیوه تازه تری می رسد تا جایگزین آن شود و گریزی از این تقدیر «ابداع - باروری - اشباع - نزول» نخواهد داشت. نقاشی ایرانی که قرن ها تغذیه کننده و الگوی نقاشی در جهان اسلام - از هند تا عثمانی - بود، از نیمه قرن یازدهم هجری قمری به مرحله مزمن اشباع رسید وناگزیر شد پس از پنجاه سال توقف، راه را برای نقاشی تازه نفس و تازه وارد غربی باز کند، تادستاوردهای اصیل و درخشانش در طول عمر سه نسل از یاد برود. نظیر همین تقدیر، همزمان، در دیگرنقاط شرق نیز اتفاق افتاد و پس از به حد اشباع رسیدن مکتب‌های دلپذیر نقاشی چین و ژاپن و هند و ایران درانتهای قرن نوزدهم، راه دیگری جز تعقیب مسیرنقاشی جهان غرب باقی نماند.

سومین نکته این که هر چند نقاشی ظریف ورنگین و تمثیلی ایرانی - اسلامی رو در کشف وشهودی عارفانه و غیرزمینی داشت، اما همچنان درتناقضی آشکار و شگفت‌انگیز، هیچ گاه داعیه چیره دستی در تقلید عینی جهان واقعی را نیز رها نکردو این ادعا را همیشه داشت که با مهارت و ظرافت تمام، در عین حال، دارد عینیت جهان را نیز بازسازی کند.

اشعار و تذکره های قدیمی ما، مالامال از این تصورند و در هر وصف و تحسینی، اعتقادی قطعی وبدیهی فرض شده دارند که نقاشان بزرگ ما، چنان دقیق و واقعی کار می کنند که اصل را از اثر نمی شودتمیز داد و جدا کرد.

در کتاب گلستان هنر تألیف «قاضی میراحمد منشی قمی» به کرات به این امر اشاره شده است. درجایی، درباره هنرمند نقاشی می گوید:

مانی رقمی که گاه تصویر ماندی رقمش به نقش تقدیر
بر سنگ چو نقش آب بستی هر کس دیدی سبو شکستی

و یا در جایی دیگر، درباره نقاشان:

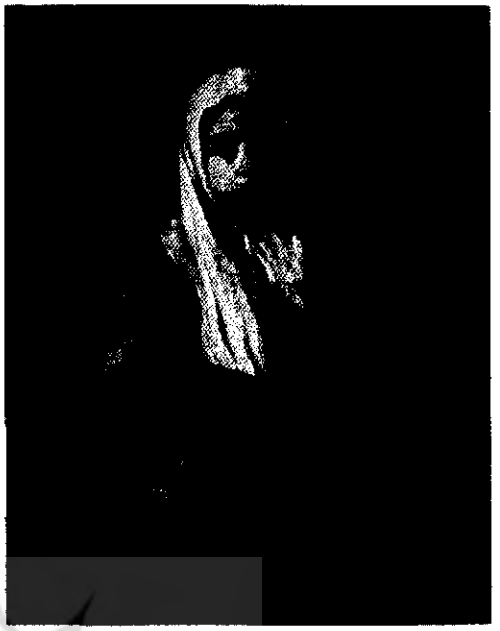
سوی آفرینش نظر داشتند سوادی زهر اصل برداشتند
به نقش جهان صنعشان رهنمون قلم پیششان بهر سجده نگون
ندانم به صورت چه فن می کنند که گویی به مردم سخن می کنند

در منظومه قانون الصور، «صادق بیک افشار» - که خود نقاشی معتبر است - در اشاره به استاد «مظفرعلی»، می گوید:

به تمثال کسی کردی چو رغبت چنانش ساختی کز اصل صورت
نیارستی کسی فرقی نهادن مگر از جنبش و از ایستادن

و در کتاب محیط التواریخ، «محمدامین بخارایی» در وصف «خواجه مقیم» نقاش می آورد:

به رنگی شاخ گل را نقش بستی که از لرزیدن کاهد شکستی
به هر رنگی که صورت نقش بستی به یک ایما دل سیرت شکستی



و در توصیف استاد «عوض محمد» نقاش:
غزالی را اگر تصویر می کرد زبیم رم به پا زنجیر می کرد
و استاد «کمال الدین بهزاد»:
به نوعی می کشیدی چشمه آب که مستسقی از او می گشت سیراب

بنابراین شاید بتوان گفت که رسیدن به واقع گرایی کامل در نقاشی ایران و هند و عثمانی، درحقیقت دست یافتنی بود به یک آرزوی برنیامده دوردست و ایهای به عهدی که همیشه در جوار نقاشی تمثیلی و خیال انگیز و ماوراء زمینی شرقی حضورداشت؛ ادعا بود یا هر چه، اما حضور داشت وفراموش نمی شد و از این رو، نمی شود سهم - یاسرزنش - این دگرگونی را به تمامی متوجه جنبه فاعلی و سلطه گر تمدن غرب دانست. چه بسا هنرمندانی که دوران اشباع و یکنواختی مینیاتورها را پشت سر گذاشته بودند، فضای تازه را با کنجکاوی و حسین و از سر طبع قبول - و کمی هم چالش گری- پذیرا شدند و خواستند تا معنا و مفهوم پیچیده وظریفشان را در این بستر نامأنوس بیگانه جاری کنند.از همین رو اتفاقی نیست اگر که با اشتیاق و مهارتی همسان، «کورورداکیوته رو»ی ژاپنی و «محمد غفاری کمال الملک» ایرانی و «گوردهن» هندی، تصاویر زن در آشپزخانه و فالگیر و عنایت خان در بستر مرگ را نقاشی می کنند تا لحظه ای گذرا از «واقعیت میرا» رابرای همیشه ثبت کنند.

جهانی فراخ و ناشناخته و انباشته در پیش روی ماست. ما که توشه ای عظیم و گران قدر - و گاه طاقت فرسا - از سنت نقاشی گذشته بر دوش داریم و پا درراهی گذاشته ایم که نه خم و چم آن را خوب می شناسیم و نه بعد مسافتش را متصوریم، باید جایگاهی را در آن سراغ کنیم و بسازیم - که کارآسانی نیست. اما اگر از اخلاف آن رهروان شایسته قدیمی باشیم و درازی راه ما را نترساند، آن وقت می توان این مقاله را با امید بسیار به آینده ای نه چندان دور، و با آرزوی همت رهروان بعدی، تمام کرد.

INTERNET

(ره) خط خبر

■ عکس های سوجیموتو
Sugimoto:portraits
در موزه گوگنهایم، نیویورک، امریکا
۲۶ جولای تا ۱۰ نوامبر ۲۰۰۱

«عکسهای سوجیموتو» عنوان نمایشگاه هنرمندپرآوازه ژاپنی، «هیروشی سوجیموتو» (Hiroshi sugimoto) می باشد.
او در سال ۱۹۴۸ در توکیومتولد شد و در سال ۱۹۷۰ جهت تحصیل هنر در «لوس آنجلس» ترک وطن نمود.
«مینی مالیسم» و«هنر دریافتی» شیوه‌های حاکم در آن دوران بودند که هر بینش وی از زیبایی‌شناسی اثر بسزایی باقی گذاشتند.
او در این نمایشگاه به ارائه تصاویر سیاه وسفید شخصیت‌های تاریخی و افراد برجسته معاصر چون هنری هشتم، ناپلئون بناپارت، ولتر، و پرنسس دایانا می‌پردازد که همگی در اندازه‌های طبیعی و مطابق باواقعیت می‌باشند. او شخصیت‌های مورد نظر را ازمیان آدمک‌های مومی موزه مادام توسو در لندن انتخاب نمود و آنها را در حالت سه رخ قرار داد و با نورپردازی آدمک‌ها در مقابل پس زمینه‌ای سیاه رنگ تصاویری چشمگیر و بیادماندنی برجای نهاد. نمایش پرزرق و برق و رنگارنگ این شخصیت‌ها بیننده را بیاد آثار «هانس هولباین» (Hans Holbein)، «آنتونی ون‌دیک» (Anthony Van Dyck)، و«ژاک لویی داوید» (Jacques Louis David) می‌اندازند. (بسیاری ازآدمک‌های مومی از روی آثار آنان ساخته شده‌اند)
«سوجیموتو» بار دیگر «ارتباط میان نقاشی» و«عکاسی و نیز دوربین عکاسی به عنوان ابزاری مکانیکی جهت خلق مجدد» را در این نمایشگاه مطرح می‌سازد و این موضوعی است که همواره از آغاز اختراع عکاسی مورد بحث و گفتگو قرار داشته است.

■ نمایشگاه «اربیت»
از ۲۶ جولای تا اول سپتامبر ۲۰۰۱ در موزه هنرهای دانشگاه ساوث استرالیا آدلائید، استرالیای جنوبی

سال ۲۰۰۱ دهمین سالگرد تأسیس دانشگاه South Australia می‌باشد. به همین جهت موزه هنرها و دانشکده هنر این دانشگاه اقدام به برگزاری نمایشگاه «اربیت» (Orbit) در آن محل نمودند.
«اربیت» از قدیمی‌ترین دانشکده‌های هنری در استرالیای جنوبی است که در سال ۱۸۵۱ تأسیس شده و دربخش هنر و طراحی فعالیت داشته است.