فصلنامه نقد کتاب
سال دوم، شماره ۵
بهار ۱۳۹۴
۵۱

نقاشی قاجار؛ دستاوردهای نو یا ادامه سنت

نقدی بر کتاب همگامی ادبیات و نقاشی قاجار

مهناز احمدی
مدرس تاریخ هنر در دانشگاه آزاد، دانشگاه تهران مرکز/ mahnaz.ahmadi14@yahoo.com

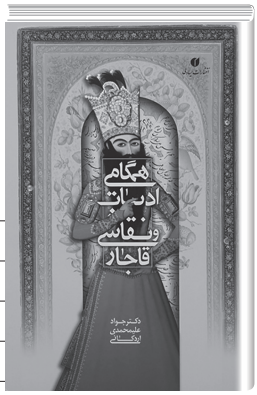
چکیده

نقاشی دوره قاجار در زمان فتحعلی‌شاه که با نام «پیکره‌نگاری درباری» از آن یاد می‌شود و نمونه‌های درخشانی از آن را شاهدیم، ریشه در تحولات هنری پیش از خود دارد. کتاب همگامی ادبیات نقاشی قاجار تألیف دکتر جواد علیمحمدی اردکانی با نگاهی به شعر و ادب فارسی، تاریخ سیاسی ـ اجتماعی و آثار نقاشی ایرانی به بررسی ویژگی‌های این بخش از تاریخ هنر ایران و بسترهای رشد آن می‌پردازد. هدف مؤلف، اثبات ارتباط میان نقاشی و ادبیات این مقطع زمانی از قاجار است؛ ارتباطی مشابه آنچه در نگارگری رخ داده و از آن با عنوان «همگامی» یاد می‌شود. آشکار کردن ارزش‌های زیبایی‌شناسانه هنر قاجار و در پی آن به دست آوردن جایگاه شایسته‌ای که در تاریخ هنر ایران از آن دریغ شده، هدف ثانویه مؤلف است.

مقالهٔ حاضر با تکیه بر موارد مطرح‌شده در فصول کتاب، مستندات ارائه شده و نتیجه‌گیری حاصل از آن به ابهاماتی که در ذهن خواننده شکل می‌گیرد، مواردی که انسجام متن را از میان می‌برد و نکاتی که در این کتاب کمتر به آن پرداخته شده است اشاره خواهد کرد؛ در مواردی از کتاب‌های منتشر شده در این زمینه برای مقایسه با نظرات مطرح شده توسط مؤلف استفاده می‌شود تا نتیجه‌ای منطقی از بحث حاصل شود.

کلیدواژه

نقاشی قاجار، نهضت بازگشت ادبی، نگارگری، جواد علیمحمدی اردکانی



■ علیمحمدی اردکانی، جواد. همگامی
ادبیـــات و نقاشـــی قاجـــار. تهران:
یساولی، ۱۳۹۲.
شابک: ۰-۰۴۸-۳۰۶-۹۶۴-۹۷۸

فصلنامه نقد کتاب
سال دوم، شماره ۵
بهار ۱۳۹۴

مقدمه

بررسی و شناخت نگارگری و نقاشی ایرانی در دوره‌های مختلف همواره جذابیت خاصی داشته است. افراد مختلف در مقام نقاش یا محقق از دیدگاه‌های متفاوت به آن پرداخته‌اند. تعدد دیدگاه‌ها در یک پژوهش به شرط آنکه بر پایهٔ دلایل و استدلال‌های متقن بنا شده باشد، می‌تواند جنبه‌های ناپیدای یک اثر یا سبک را آشکار کند.

مسئلهٔ تأثیرپذیری نقاشی ایرانی از ادبیات، به‌ویژه ادبیات نهضت بازگشت ادبی در نیمهٔ نخست قاجار، موضوع کتاب همگامی ادبیات و نقاشی قاجار تألیف دکتر جواد علیمحمدی اردکانی است.

دربارهٔ مؤلف

دکتر جواد علیمحمدی اردکانی، دانش‌آموختهٔ دکترای هنر گرایش پژوهش هنر از دانشکده شاهد تهران در ۱۳۸۹ است. مقالات منتشر شدهٔ وی عبارت‌اند از:

۱. «تجلی سه‌گانهٔ عشق در نقش جهان». در گردهمایی مکتب اصفهان: مجموعه مقالات معماری و شهرسازی. تهران: فرهنگستان هنر، ۱۳۸۷: ۵۲۵-۵۴۲.

۲. «گرافیک محیطی نزاع آشکار میان ارزشی». خیال شرقی. ش. ۴، ۱۳۸۷: ۴۷۰-۴۷۵.

۳. «تعامل میان ادبیات و نقاشی قاجار». کتیبه. ش. ۱۰ و ۱۱. ۱۳۸۷: ۵۰-۶۴.

۴. مراثی، محسن؛ گودرزی، محسن؛ علیمحمدی اردکانی، جواد. «خیال و جایگاه آن در چهره‌نگاری نقاشی ایران». پژوهش زبان و ادبیات فارسی. ش. ۲۱، تابستان ۱۳۹۰: ۵۵-۷۲.

کتب منتشر شده:

۵. علیمحمدی، جواد. پژوهشی در زیلوی یزد. تهران: انتشارات فرهنگستان هنر، ۱۳۸۷.

دربارهٔ کتاب

کتاب همگامی ادبیات و نقاشی قاجار در شش فصل تنظیم شده است:

فصل اول با نگاهی به تحولات سیاسی و هنری، نقاشی دوران صفویه، افشاریه و زندیه، زمینه‌های شکل‌گیری نقاشی نیمه نخست قاجار را توضیح می‌دهد.

فصل دوم تحولات تاریخی منجر به تأسیس سلسله قاجار، نقاشی نیمه نخست قاجار و دیدگاه‌های انتقادی نسبت به آثار این دوره را بیان کرده است.

فصل سوم مختص سبک‌های شعر مانند سبک هندی، نهضت بازگشت ادبی، دیدگاه‌های انتقادی و نقش دربار، به ویژه فتحعلی‌شاه در این روند است.

فصل چهارم به رابطه بین ادبیات و نقاشی و جایگاه عنصر خیال و معشوق آرمانی در شعر فارسی و بازنمایی آنها در نقاشی ایرانی می‌پردازد.

فصل پنجم به معادل‌های تصویری صور خیال به ویژه چهره و اندام انسان در شعر و نقاشی از قبل از اسلام تا دوره قاجار اختصاص دارد.

فصل ششم، واقع‌نگاری در هنر قبل از اسلام، ادبیات ایران، نگارگری و سپس نقاشی نیمه نخست قاجار را از طریق بررسی تعدادی از نگاره‌ها و نقاشی‌های قاجار نمایان می‌کند.

این کتاب دارای ظاهری جذاب با کیفیت چاپ خوب است که این موضوع برای کتابی که تصاویر نقاشی، رکن اصلی آن هستند، حائز اهمیت است.

مؤلف در تلاش است با مطرح کردن دو تم کلی و مستندات مربوط به آن، ادعای اصلی کتاب یعنی همگامی نقاشی نیمه نخست قاجار با شعر دوره بازگشت را اثبات کند:

۱. صور خیال به کار رفته در اشعار، در نقاشی این دوره نمود بصری می‌یابد؛

۲. واقع‌گرایی در شعر به واقع‌گرایی در نقاشی می‌انجامد.

برای انسجام بیشتر در بررسی مطالب، فصول کتاب به سه بخش کلی تقسیم شده است:

الف. تاریخ سیاسی و اجتماعی؛

ب. تاریخ ادبیات و تحولات منجر به شکل‌گیری نهضت بازگشت ادبی؛

ج. تاریخ نقاشی از صفویه تا قاجار.

این تقسیم‌بندی توسط نویسنده مقاله به دلیل پراکندگی مباحث تاریخ، ادبیات و نقاشی در فصول شش‌گانه کتاب صورت گرفته است. درحالی که پیگیری فصل به فصل کتاب موجب می‌شد تا مباحث یکپارچگی خود را از دست داده و ارتباط منطقی میان مطالب از بین رود.

مقاله حاضر در کنار پرداختن به بخش‌های تاریخ سیاسی .اجتماعی و تاریخ ادبیات، بیشتر بر بخش تاریخ نقاشی و همگامی ادبیات و نقاشی تأکید دارد که بحث اصلی کتاب را تشکیل می‌دهد.

الف. تاریخ سیاسی و اجتماعی

تحولات سیاسی ـ اجتماعی و فرهنگ و هنر همواره بر یکدیگر تأثیر و تأثر داشته‌اند؛ به‌طوری که نمی‌توان برای شناخت هنر یک دوره و دلایل تغییر سبک و رویکردها، اقبال همگانی برای پذیرش یک شیوه، تداوم یا گذرا بودن آن، بسترهای شکل‌گیری آن را نادیده گرفت. حامیان هنر، حاکمیت گروه اجتماعی، نگرش کلی حاکم بر جامعه و ... در کنار موارد متعدد دیگر بر رشد یا مهجور ماندن سبک هنری مؤثر هستند. در کتاب‌های تاریخ هنر، آن بخش از تاریخ سیاسی ـ اجتماعی و حتی علمی که بر تحولات هنری تأثیر می‌گذارد و موجب تغییر نگرش در عرصه هنر می‌شود، مورد توجه قرار می‌گیرد. در واقع گزینش صحیح تحولات، راه را برای تبیین تغییرات هنری هموار می‌کند؛ در غیر این صورت، ضرورت وجودی این مطالب در کتاب‌های هنر چندان توجیه‌پذیر نیست.

در فصل اول کتاب، تاریخ سیاسی و تغییرات حکومتی دوره‌های صفویه، افشاریه و زندیه بررسی شده است. در این فصل، تحولات در سیاست خارجی و داخلی دوره صفوی، مراودات میان ایران و غرب و تأثیر آن در گرایش به هنر غرب و فرنگی‌سازی به خوبی توضیح داده شده است. از آنجایی که جدا شدن نقاشی از متن کتاب در آثار این دوره جلوه‌گر می‌شود، نکتهٔ مهمی که در این فصل به آن پرداخته نشده، زمینه اجتماعی شکل‌گیری مرقعات است که در کتاب نقاشی ایران از دیرباز تا امروز از آن این‌گونه یاد می‌شود: «در نیمه دوم سده دهم با پدیده جدیدی در نقاشی ایران روبه‌رو می‌شویم و آن طراحی و نقاشی جداگانه و مستقل از کتاب است» (پاکباز، ۱۳۷۹، ۹۶).

به تدریج آثار با ماهیت نو جایگزین نسخه‌های مصور می‌گردد؛ به گونه‌ای که در دوره‌های بعد، دربارها به‌عنوان سفارش‌دهندگان اصلی نسخ مصور، بیشتر به سمت تابلوهای مستقل از متن گرایش پیدا می‌کنند. این تغییر نگرش در انتخاب موضوع نقاشی نیز تأثیرگذار بوده است. در کتاب نقاشی ایران از دیرباز تا امروز بروز این پدیده به دو عامل ارجاع داده شده است: «کاهش حمایت درباری و رشد طبقه بازرگان. در واقع هنرمندان که دیگر نمی‌توانستند بر حمایت شاه یا شاهزادگان تکیه کنند، تا حدی به سفارش‌های ثروتمندان غیردرباری وابسته شدند؛ اما از آن‌رو که این هنرپروران جدید امکان تأمین هزینه سنگین نسخه‌های مصور را نداشتند، به سفارش تک‌نگاره‌ها بسنده می‌کردند» (پاکباز، ۱۳۷۹، ۹۶). موضوع این نگاره‌ها عبارت‌اند از «پیکر یا زوجی جوان به اضافه چند گیاه و ابر پیچان [که] بر زمینه‌ای ساده بازنمایی شده‌اند» (پاکباز، ۱۳۷۹، ۹۶).

کتاب مورد بحث، بدون هیچ اشاره‌ای این بخش را مسکوت می‌گذارد در حالی‌که یکی از دلایل تغییر زمینهٔ نقاشی از صفحات کتاب به تابلوهای مستقل

و تک‌پیکرهٔ دورهٔ قاجار، در آن نهفته است. فرنگی‌نگاری در کنار مرقع‌سازی، دو پدیده نوظهور در هنر این دوره هستند که نقش بسزایی در روند هنری دوره‌های بعد می‌گذارند. انتخاب یا عدم انتخاب اتفاقات مهم با توجه به تأثیر آنها در روند پژوهش، باید به صورت مستدل بیان شود؛ حذف یک شیوه هنری بنا به سلیقه یا به علت آنکه سؤال پژوهش را با چالش مواجه می‌کند، امری پسندیده نیست و نقطه ضعفی در یک پژوهش علمی به شمار می‌رود.

در بررسی دورهٔ افشاریه، بسترهای سیاسی ـ اجتماعی این دوره که بر روند هنر تأثیر می‌گذارند چندان مورد کنکاش قرار نمی‌گیرد و بیشتر بر روند شکل‌گیری و فروپاشی این سلسله و نقش نادرشاه تأکید شده است در صورتی که تغییر ساختار سیاسی ـ اجتماعی این دوره‌ها می‌تواند دلایل رونق نقاشی زیر لاکی در جلدها، قلمدان‌ها، قاب آیینه و اُفت مصورسازی کتاب را توضیح دهد: «رواج قلم‌دان‌نگاری را می‌توان با عواملی چون رکود مصورسازی کتاب در دربار، پیدایی حامیان جدید از میان دولت‌مندان شهری و اهمیت موقعیت حرفه‌ای نقاش مرتبط دانست» (ص. ۱۵۰).

تأثیر نادرشاه به‌عنوان حامی هنر تنها بخشی از تحولات هنری این دوره را رقم می‌زند و نقش عوامل دیگر در سایهٔ این مسئله رنگ می‌بازد؛ در صورتی که سایر جریان‌های اجتماعی که از صفویه پدیدار می‌شوند و به حیات خود در دوره‌های دیگر ادامه داده و به تدریج اهمیت می‌یابند، در تحلیل نهایی روند هنر قاجار می‌توانند بسیار کارآمد باشند.

در بخش دورهٔ زندیه، بیشتر به هنر نقاشی پرداخته می‌شود و اشاره‌ای گذرا به نقش دربار در این زمینه دارد. عوامل سیاسی ـ اجتماعی در این دوره بررسی نشده و دلیل آن‌هم بیان نمی‌شود.

در انتهای فصل اول کتاب، روند آغازین آن که ـ هرچند به اختصار ـ بر بسترهای سیاسی ـ اجتماعی تکیه داشت، کاملاً کم‌رنگ می‌شود و بیشتر تحولات هنری را شاهدیم. بخش آغازین کتاب این انتظار را در خواننده ایجاد می‌کند که دربارهٔ اوضاع سیاسی ـ اجتماعی دوره‌های بعد نیز اطلاعاتی ارائه شود تا بتوان دلیل اقبال تابلوهای نقاشی و حذف تدریجی نسخ مصور را درک کرد؛ اتفاقی که موجب گسست ارتباط مستقیم متن و نقاشی شده است.

فصل دوم کتاب، در بخش اول به حکومت قاجار پرداخته و روند تشکیل آن را به‌طور اجمالی بیان می‌کند. تغییرات سیاسی ـ اجتماعی این دوره می‌تواند شکل‌گیری و سپس اُفت پیکرنگاری دورهٔ فتحعلی شاه را آشکار کند و این‌که چگونه شخص فتحعلی‌شاه در این امر مؤثر بوده و چرا جانشینان او نتوانستند اثرگذاری او را داشته باشند.

عدم پرداختن به ریشه‌های اجتماعی ـ سیاسی یک رویکرد موجب می‌شود

تا سؤال‌های بی‌پاسخی در ذهن ایجاد شود مانند این‌که؛ چه اتفاقاتی مانع تداوم شیوهٔ پیکرنگاری این دوره شد؟ آیا بی‌کفایتی فتحعلی‌شاه در عرصهٔ سیاسی، عامل عدم تداوم سبکی شد که محور آن شخص شاه بود؟ در روزگاری که مناسبات اجتماعی، هرچند با کندی، در حال تغییر است، هنری که سعی در تبلیغ شکوه و عظمت شاه دارد می‌تواند پایدار بماند؟ عواملی که موجب رویگردانی از یک شیوه می‌شود به اندازه عوامل شکل‌دهندهٔ آن در توضیح و تبیین جایگاه آن در تاریخ هنر دارای اهمیت است؟

اهمیت بسترهای تاریخی، سیاسی و اجتماعی از سوی دیگر به دلیل آن است که همراه با تحولات فکری و فلسفی، تغییر ساختار بصری و موضوعی آثار هنری را نیز توضیح می‌دهند. تغییر نگرش در هنر به طیف گسترده‌ای از رویدادها وابسته است که کنکاش در آنها سیر منطقی تغییرات را آشکار می‌کند؛ نیتی که مؤلف از ابتدا بر آن تأکید دارد.

در کتاب حاضر روند پرداختن به مطالب تاریخ سیاسی ـ اجتماعی، روشمند نبوده و فاقد خط سیر مشخصی است. تداخل مباحث مختلف، انسجام متن را از بین برده و بررسی آن را مشکل کرده است و خواننده نمی‌تواند به درک جامعی از تحولات این دوره‌های تاریخی و نقش آن در هنر، به‌ویژه نقاشی برسد.

ب. تاریخ ادبیات و تحولات منجر به شکل‌گیری نهضت بازگشت ادبی

دومین مبحثی که مورد بررسی قرار می‌گیرد، توضیحات مؤلف در مورد نهضت بازگشت ادبی و زمینه‌های شکل‌گیری آن در فصل سوم کتاب است.

اظهار نظر دربارهٔ سبک‌های ادبی و دستاوردهای مثبت یا منفی آن باید با تحلیل ساختار اشعار، زبان، محتوای معنایی آنها و بررسی تطبیقی متون انجام پذیرد که بحثی تخصصی است به همین دلیل این مقاله در صدد تأیید یا تکذیب نظرات عنوان شده نیست بلکه به نکاتی اشاره خواهد کرد که ابهام‌برانگیزند.

مؤلف در تبیین وضعیت شعر این دوره عنوان می‌کند: «گسترش شیوهٔ هندی از یک‌سو و دورهٔ فترت بعد از صفویه که ارکان سلطنت را سست کرده بود و عامی شدن شعر یا به اصطلاح کوچه‌بازاری شدن ادبیات از سوی دیگر که شعر را دستخوش زوال می‌کرد، شاعران صاحب ذوق این دوره را بر آن داشت تا به شیوه قدما تأسی جویند و با بازخوانی آثار فاخر گذشتهٔ ادبیات ایران، در جهت غنای ادبیات این عصر اهتمام ورزند» (ص. ۸۸). در همین بخش، مؤلف درمورد رویکرد انتقادی نسبت به سبک هندی می‌گوید: «اما واقعیت آن است که اگر به درستی این شیوه [سبک هندی] از ادبیات ایرانی مورد نقد و مطالعه قرار گیرد، ابتذالی که بازگشتی‌ها از آن سخن به میان می‌آوردند، ابتذال نبود» (ص. ۹۰).

فصلنامه نقد کتاب
سال دوم، شماره ۵
بهار ۱۳۹۴

چگونه می‌توان تناقض آشکار در این دو اظهار نظر را توضیح داد؟ سبک هندی همانند هر سبک هنری دیگر، زاده شرایط زمان خود است و دستاوردهای مثبت و منفی آن در کنار هم سنجیده می‌شوند. همان‌گونه که شاهدیم، عدم تحلیل مؤلف موجب اظهارنظری کلی و متناقض شده است که به دلیل سلیقه‌ای بودن، امکان بررسی مستدل را نیز نمی‌دهد.

نکته مهم دیگری که در بخش دوم این فصل به چشم می‌آید، موضع‌گیری مؤلف درباره دیدگاه‌های انتقادی است: «در تأیید یا رد این شیوه [نهضت بازگشت ادبی] نیز مانند دیگر جریان‌های فرهنگی مطالب بسیاری مطرح شده‌است. اگرچه بسیاری از این مباحث به نظر نگارنده دارای تناقضات ساختاری و محتوایی بوده و نمی‌توان از منظر یک نقد عمیق به آنها نگاه کرد» (ص. ۹۹).

نظر مؤلف محترم است ولی بهتر بود ایشان با یک تحلیل ساختاری دقیق به رد نظرات منتقدان می‌پرداختند تا یک جمله کلی. در جایی که منتقدان، ناآشنا به حوزهٔ ادبیات نیستند .افرادی مانند اخوان ثالث، یحیی آرین‌پور، نیما یوشیج و ... .هرچند آنها نیز از خطا مصون نیستند ولی در حوزهٔ یک کار پژوهشی، رد نظرات دیگران .چه نام‌آشنا و چه گمنام .باید بر اساس تحلیلی استوار و متقن صورت گیرد تا قابل پذیرش باشد.

از منظری دیگر، می‌توان گفت به‌طور کلی در تاریخ هنر و در دوره‌های رکود، هنرمندان خلاق راهکارهای جدیدی برای برون‌رفت از وضعیت موجود ارائه می‌دهند که هرچند در زمان خود ممکن است مورد پذیرش قرار نگیرد ولی راه را برای نوآوری‌ها و سبک‌های جدید باز می‌نماید. در این دوره از تاریخ ادبیات ایران، هنرمندان به جای حرکت رو به جلو رفتاری واپس‌گرایانه در پیش گرفتند؛ هرچند آثاری زیبا آفریدند ولی فاقد نوآوری بودند. شاید این مسئله مخالفت نیما و اخوان ثالث را به همراه دارد؛ شاعرانی که به جریان پیشرو و نوگرای هنر ایران تعلق دارند. استدلال و تحلیل ساختاری، مهم‌ترین تکیه‌گاه تحقیق است که جز این نه‌تنها مسئله‌ای حل نمی‌شود بلکه گره‌ای تازه بر کلاف کور پژوهش می‌اندازد. همان‌گونه که مؤلف، تناقضات ساختاری و محتوایی را دلیل عدم پذیرش نظر منتقدان می‌داند، خود باید از آن اجتناب کند.

در بخش ۵ و ۶ فصل سوم رویکرد دربار قاجار، به‌ویژه شخص فتحعلی‌شاه به شعر و شاعری در شکوفایی ادبی این دوره مؤثر دانسته شده است: «ادبیات توانست در هرم قدرت از ابتدا تا لایه‌های پایین اجتماع را در برگیرد و موجب تکوین بنیان‌های فرهنگی و زیبایی‌شناسی جامعه شود» (ص. ۱۰۵).

آیا بنیان‌های مورد اشاره مؤلف به لحاظ ساختاری دستاوردهای نویی را برای ادبیات ایران به همراه داشته یا تکرار گذشتگان است؟ این سؤال، بدین

جهت مطرح می‌شود که شیفتگی مؤلف به نهضت بازگشت ادبی، این بازگشت به گذشته را همچون رهاوردی خاص در عرصه هنر ایران می‌پندارد؛ این موضوع هرچند جنبه‌های مثبتی داشته ولی به‌عنوان پایه و اساس هنر قاجار، در حالی‌که نقش هنرمندان نقاش و دیگر عوامل در این شیفتگی مهجور مانده و به آن پرداخته نمی‌شود، کمی اغراق‌آمیز به نظر می‌رسد.

مؤلف بر همزمانی این دوره با نقاشی نیمه نخست قاجار، تأکید بسیار دارد اما این امر دلیل متقنی بر تأثیرپذیری این آثار نیست. دلایل دیگری در این زمینه در بخش سوم مقاله ارائه خواهد شد.

فصلنامه نقد کتاب
حافظ
سال دوم، شماره ۵
بهار ۱۳۹۴

ج. تاریخ نقاشی ایران از صفویه تا قاجار

تاریخ نقاشی ایران با کمبود منابع مکتوب تحلیلی مواجه بوده و هر تلاشی در این زمینه ـ به‌ویژه آن بخشی از این تاریخ که کمتر به آن پرداخته شده باشد ـ قابل تقدیر است. کتاب حاضر با انتخاب دوره قاجار سعی در پر کردن این خلأ دارد که امر ارزشمندی است. مؤلف با ارجاع به نگارگری ایرانی و در مواردی به گذشته‌های دورتر ـ مانند دوران هخامنشی و ساسانی ـ ریشه‌های تصویری آثار دوره قاجار را پی می‌گیرد و در صدد است با تکیه بر آثار ادبی و تحولات آن، پیوند نقاشی و ادبیات را تبیین کند اما پژوهش مؤلف با ایراداتی همراه است که برشمردن تعدادی از آنها از ارزش تلاش وی نمی‌کاهد.

برای انسجام بهتر موارد مطرح شده و گریز از تکرار مطالب، نکات مورد بحث در چند بخش تقسیم‌بندی می‌گردد:

۱. سؤال پژوهش؛
۲. دلایل مؤلف برای اثبات همگامی ادبیات و نقاشی دورهٔ قاجار؛
۳. دیدگاه‌های انتقادی.

۱. سؤال پژوهش

سؤال پژوهش، سنگ بنای اولیه تئوری است که بر مبنای آن کلیت طرح پژوهش شکل می‌گیرد؛ چنانچه این بنیان از ابتدا نادرست پی‌ریزی شود، مشکلات اساسی به وجود می‌آید. در اینجا اولین مشکل انتخاب عنوان کتاب ادبیات و نقاشی قاجار همگامی است که انتظار پژوهشی درمورد کلیت این دوره تاریخی را در ذهن خواننده ایجاد می‌کند ولی متن در محدودهٔ دورهٔ فتحعلی‌شاه و همگامی ادبیات نهضت بازگشت با نقاشی این دوره و صرفاً آثاری که از آنها با عنوان پیکرنگاری درباری یاد می‌شود باقی می‌ماند. مؤلف دلیل گزینش این مقطع و بی‌توجهی به آفریده‌های مانند نقاشی زیر لاکی، نقاشی دیواری، نقش

برجسته‌ها و نسخ مصور را توضیح نمی‌دهد و عدم بررسی هنر بعد از فتحعلی‌شاه را بی‌پاسخ می‌گذارد. آیا به زعم مؤلف همگامی ادبیات و نقاشی صرفاً در تعدادی از آثار هنری و فقط در این دوره پدیدار می‌گردد؟ عواملی که باعث شده در محدوده زمانی خاص، بخشی از هنر یک دوره ویژگی‌هایی را نمایان سازد که در دیگر تولیدات هنری آن زمان قابل پیگیری نیست، اهمیت دارد و دلایل انتخاب مؤلف، مسیر تحقیق را مشخص می‌کند. انتخاب نادرست عنوان کتاب که ویترین محتوای آن است، ایرادی اساسی به شمار می‌رود. سؤال پژوهش یا باید به گونه‌ای مطرح شود که گستره‌ای وسیع از آثار یک دوره را با آن بتوان تبیین کرد یا صرفاً حوزه مورد نظر را پوشش دهد تا از طرح سؤالات متعددی که در متن بی‌پاسخ می‌ماند جلوگیری شود.

نکته بعدی درباره سؤال پژوهش، مطرح کردن مسئلهٔ همگامی نقاشی و ادبیات و نداشتن تعریف دقیق از آن است؛ آیا هر تأثیرپذیری در این تعریف می‌گنجد؟ اگر نگارگری ایرانی را نمونه بارز همگامی ادبیات و نقاشی بدانیم، با رجوع به دایرةالمعارف هنر چند ویژگی آن را می‌توان برشمارد:

«ویژگی مضمونی. نگارگری ایرانی با ادبیات فارسی پیوند تنگاتنگ داشت. نه فقط ذهن نقاش با ذهن شاعر یگانه بود؛ بلکه نگارگر کارمایه خود را عمدتاً از منظومه‌های حماسی و غنایی برمی‌گرفت ... کار او را نمی‌توان دقیقاً از نوع نقاشی روایی دانست؛ زیرا تصویرگر از شرح وقایع خودداری می‌کرد و فقط به جوهر و عصاره مضمونی داستان می‌پرداخت. اصل مهم دیگر در نظام زیبایی‌شناختی نگارگری ایرانی، اصل ارتباط درونی تصویر و متن است و خط عامل اساسی این پیوند به شمار می‌آید. ویژگی کارکردی. نگارگری ایرانی گونه‌ای مصورسازی به شمار می‌آید». (پاکباز، ۱۳۸۳، ۶۰۱)

دو خصوصیت کارکردی و مضمونی نگارگری در ارتباط مستقیم با متن نوشتاری شکل می‌گیرد؛ جدا شدن تصویر از متن و تبدیل آن به اثری مستقل، ارتباط این دو ویژگی را اگر از میان نبرد بسیار کمرنگ می‌کند؛ زیرا تصویر دیگر نمایشگر جوهر معنایی متن نیست و کارکرد نشر و گسترش اندیشه‌های ادبی خود را از دست می‌دهد؛ به‌ویژه آنکه اثر، تک‌تصویری از یک شخصیت حقیقی باشد. بی‌توجه به این ارتباط، ناشی از عدم وجود تعریف مشخص از همگامی است؛ در صورتی که مؤلف تعاریف رایج در این زمینه را پذیرا نیست یا آنها را فاقد اعتبار می‌داند، باید تعریفی نو ارائه داده و بر پایهٔ آن استدلال خود را بنا کند.

بخش دیگری از ویژگی‌های همگامی را می‌توان در این سخنان مستتر دانست:

رویین پاکباز در کتاب نقاشی ایران از دیرباز تا امروز عنوان می‌کند: «گزینه

رنگی جنید بسیار وسیع است ... او با رنگ‌بندی سنجیده و نقش‌اندازی استادانه جهانی خیالی و مسحورکننده قرینه دنیای افسانه‌ای شاعر آفریده است. تکامل این سبک انطباق‌یافته با تغزل ادبی را در بهترین نگاره‌های سده نهم خواهیم دید» (پاکباز، ۱۳۷۹، ۶۸).

اشرفی در همگامی نقاشی با ادبیات در ایران می‌گوید: «نقاشی؛ تصویر بصری از طرح ادبی ارائه می‌داد و وسیله‌ای هنری بود که به فهم سخن پرآب و تاب آدم داستان یاری می‌رساند» (اشرفی، ۱۳۶۷، ۲۵).

در این دو نقل قول خصلت‌هایی بنیادین از همگامی ادبیات و نقاشی ارائه می‌شود. همگامی این دو حوزه فقط در سطح اثر باقی نمی‌ماند و صرف به‌کارگیری چند تشبیه شعری در نقاشی نمی‌توان این ویژگی را به آثار یک دوره اطلاق کرد. ساختار فرم و رنگ آثار در ایجاد جهانی تصویری معادل شاعرانگی موردنظر شاعر بسیار اهمیت دارد و متن به‌عنوان مرجع استنباط نقاش در زمینه انتخاب فضا، رنگ، فرم، ریتم و شخصیت‌ها به شمار می‌رود. از سوی دیگر همگامی نقاشی و ادبیات به ظهور خصوصیات دراماتیکی در تصویر می‌انجامد. انتخاب صحنه‌هایی از یک داستان بلند که روح کلی اثری حماسی، عاشقانه و با عرفانی را نمایش دهد، انتخابی حساس است که به تبع آن ترکیب‌بندی رنگ و فرم صحنه‌های رزم، بزم، شکار، سوگواری و ... نیز با یکدیگر متفاوت می‌شوند. شکل‌گیری اوج و فرودهای متن در تصویر به واسطه شیوه به‌کارگیری عناصر بصری نمایانده می‌شود به همین علت بدون دانستن متن می‌توان با تصویر ارتباط برقرار کرد. گسست تصویر از متن این ساختار منسجم را اگر از میان نبرد بسیار آسیب‌پذیر می‌کند؛ نمی‌توان در تبیین هنر قاجار این مؤلفه‌های اساسی را نادیده گرفت و همچنان با قواعد و بنیان‌های نگارگری به همگامی ادبیات و نقاشی قاجار حکم داد، مگر آنکه بدیلی مستدل را جایگزین آن کرد. خلأ نبود تعریفی دقیق از آنچه مؤلف به همگامی ادبیات و نقاشی تعبیر می‌کند، موجب سردرگمی، تناقض و تکرار در مطالب می‌شود.

۲. دلایل همگامی نقاشی و ادبیات دوره قاجار

مؤلف در فصول مختلف کتاب بر مبنای نکات و با ارائه دلایلی، طرح پژوهش را پی می‌گیرد. سه ادعای اصلی درباره همگامی نقاشی و ادبیات در این دوره شامل باستان‌گرایی، استفاده از صور خیال اشعار در نقاشی، و واقع‌نگاری در نقاشی، تحت تأثیر ادبیات است.

الف. اولین دلیل در فصل سوم کتاب عنوان شده است: «نقاشی نیمه نخست قاجار با مؤلفه‌های مکتب بازگشت ادبی، همخوانی درخور توجهی دارد

و در نقاشی این عصر (خاصهٔ پیکرنگاری) نیز تلاش می‌شود تا اصول و معیارهای سنتی هنرهای تصویری ایرانی دوباره احیا شود» (ص. ۹۸).

در ادامه «در نقاشی نیمه نخست قاجار نیز هنر قبل از اسلام ایران تأثیر شگرف داشته است، چنان‌که به وضوح می‌توان عناصر زیبایی‌شناسانه هنر هخامنشی و ساسانی را در پیکره‌نگاری این عصر شاهد بود. این مهم زمانی اهمیت بیشتر می‌یابد که می‌بینیم باستان‌گرایی، جزو مؤلفه‌های بنیادین نقاشی و هنرهای تجسمی این عصر می‌شود و مجدداً قاجاریه احیاگر نقش برجسته‌سازی و تأسی از رفتارهای امپراتوران قبل از اسلام ایران می‌گردند» (ص. ۹۸). در واقع مؤلف بازگشت شاعران به سنت‌های شعری را دلیل بازگشت نقاشان به سنت‌های تصویری و به تبع آن تأثیرپذیری از ادبیات و دلیل همگامی برمی‌شمارد؛ رجوع به سنت در نقاشی ایران قدمت بسیار دارد و منحصر به این دورهٔ زمانی نیست در هنر ایران پیوستگی وجود دارد که ریشه آن در عوامل متعددی یافت می‌شود؛ حضور ویژگی‌های هنر ساسانی در هنر اسلامی نمونهٔ بارز این تداوم است. الصاق این ویژگی دیرینهٔ هنر ایران به نقاشی دورهٔ فتحعلی‌شاه به استناد اتفاقات نهضت بازگشت ادبی و در پی آن حکم به همگامی دادن، سطحی‌نگری است. تطابق گفته‌های مؤلف در صفحه ۹۸ با صفحات ۲۷ و ۳۷ تناقض‌ها را آشکار می‌کند.

در فصل اول کتاب به موضوع تداوم سنت‌های تصویری اشاره می‌شود «به واقع آثار نیمه اول سده دوازدهم هجری [دورهٔ افشاریه] در امتداد فرهنگ تصویری مکتب اصفهان قرار دارد به وضوح پیداست هنر و فرهنگ صفوی به کلی از جامعه ایرانی محو نشده است ... نکتهٔ دیگری که در هنر نقاشی این دوره قابل تأمل است، غلبهٔ تأثیرات ایرانی بر نقاشی فرنگی‌نگاری است که تداوم آن در دورهٔ زندیه و خاصهٔ مکتب نقاشی نیمه نخست قاجار به وضوح رخ نمود» (ص. ۲۷). در ادامه در مورد هنر دورهٔ زندیه نیز عنوان می‌شود «صحنه‌های درباری در نقاشی ایران، کم‌تر به زمان و مکان خاصی مربوط می‌شوند و معمولاً هدف نقاش، نمایش شوکت شاهانه به‌طور عام بوده است. هنر دوره زندیه نیز در همین قالب جای گرفته است» (ص. ۳۷).

دو نکته در این مطالب وجود دارد که ناقض اظهارات مؤلف در مورد باستان‌گرایی است. اولین تناقض درباره احیای سنت‌های تصویری است؛ اگر منظور از احیا دوباره زنده کردن چیزی باشد، اول باید حکم نابودی و مرگ آن داده‌شود؛ در صورتی که به گفته خود مؤلف در آثار افشاریه تداوم سنت‌ها را شاهدیم و تا زندیه و قاجار نیز ادامه می‌یابد. مؤلف نه بر حضور، بلکه بر غلبه تأثیرات ایرانی اشاره دارد؛ پس با وجود این امر، چه سنتی در دوره قاجار احیا شده است؟ نکته دوم بحث نمایش شوکت شاهانه است؛ استفاده از عنوان

نقاشی ایرانی دلالت بر کل تاریخ هنر ایران دارد؛ پس ویژگی نمایش شوکت شاهانه قدمتی طولانی دارد و به باستان‌گرایی نقاشی دوره قاجار و ادبیات دوره بازگشت بی‌ارتباط است و صرفاً تکرار یک سنت قدیمی است. مؤلف، باستان‌گرایی را از مؤلفه‌های بنیادین هنر این دوره برمی‌شمارد ولی آنها را مشخص نکرده و تأثیرات آن را تحلیل نمی‌کند و بسیار گذرا به آن می‌پردازد. حتی به نقش‌برجسته‌های این دوره به‌عنوان بستری برای نمود این مؤلف‌های بنیادین اشاره هم نمی‌شود، همچنین رابطه آن با ادبیات را به روشنی توضیح نمی‌دهد.

درباره باستان‌گرایی در ادبیات آن دوره نیز باید گفت علت وجودی نهضت بازگشت ادبی در آن برهه زمانی، این بود که ادبیات در ساختار و زبان، گرفتار معضلاتی شده بود که راه برون‌رفت از آن را در احیای سبک‌های گذشته جست‌وجو می‌کرد. مؤلف به بن‌بست‌های نقاشی یا گسست در سنت‌های تصویری در این زمان ـ که باستان‌گرایی راه حل آن باشد ـ اشاره‌ای ندارد و حتی حکم به تداوم سنت می‌دهد. اگر از میان سخنان متناقضان، بخشی را که درمورد احیای سنت‌هاست بپذیریم، به دلیل عدم ارائه منطق حاکم بر رابطه علت و معلولی پدیده‌ها توسط نویسنده، می‌توان این بازگشت به گذشته را تقلید کورکورانه نقاشی از ادبیات دانست نه رابطه‌ای پویا و زنده میان متن و تصویر، این امر امتیاز مثبتی برای آثار این دوره به همراه نخواهد داشت.

مؤلف در توضیح این بخش از ایده‌های خود دو حوزه جداگانه را مطرح می‌کند: ۱. باستان‌گرایی به واسطه احیای سنت؛ ۲. نمودهای تصویری برگرفته از هنر قبل از اسلام.

ولی در برقراری ارتباط میان این دو حوزه با ادبیات دوره بازگشت و سپس نقاشی، توفیقی ندارد زیرا با پراکنده‌گویی و عدم توجه به موارد مطرح شده در فصول قبلی کتاب، انسجام متن را از میان برده است.

ب. در فصل ۵ کتاب، دومین دلیل همگامی ارائه می‌شود. مؤلف با برشمردن مجموعه‌ای از تشبیهات شعری و تطبیق آنها با آثار دوره مورد نظر، و بسط به نگارگری و ارائه نمونه‌هایی از دوره هخامنشی، ساسانی و ماقبل آن درصدد است به این نتیجه برسد که: «با بررسی نمادهای ادبیات در اجزا و عناصر پیکره معشوق آرمانی و تطبیق آنها با همان اجزا و عناصر در نقاشی نیمه نخست قاجار؛ بر این مهم تأکید شود که تا چه حد نقاشی این دوره؛ از ادبیات ایرانی متأثر بوده‌است» (ص. ۱۴۳).

فهرست کاملی که مؤلف از تشبیهات تک‌تک اجزاء صورت و اندام در سنت شعر فارسی ارائه می‌دهد و انطباق‌های تصویری آن با مجموعه‌ای از نقاشی‌های قاجار بسیار ارزشمند است ولی نکته تازه‌ای در آن وجود ندارد و در منابع دیگر نیز

فصلنامه نقد کتاب
سال دوم، شماره ۵
بهار ۱۳۹۴

به آن اشاره شده است.

رویین پاکباز در مقدمه کتاب همگامی نقاشی با ادبیات در ایران: «صور خیال در شعر فارسی و نقاشی ایران بر هم منطبق‌اند. نظیر همان توصیف‌های نابی که سخنوران از عناصر طبیعت؛ اشیا و انسان ارائه می‌دهند، در کار نقاشان هم می‌توان بازیافت. شاعر شب را به لاژورد، خورشید را به سپر زرین، روز را به یاقوت زرد، رخ را به ماه، قد را به سرو، لب را به غنچه گل و جز اینها تشبیه می‌کند و نقاش می‌کوشد معادل تجسمی این زبان استعاری را بیابد و به کار برد» (اشرفی، ۱۳۶۷، ۱۱).

در کتاب نقاشی ایران از دیرباز تا امروز نیز به این امر اشاره می‌گردد: «تشبیهاتی از قبیل ماهرو (رخ چون قرص ماه)، چشم‌بادامی، ابروی کمانی و دهان غنچه در شعر تغزلی رایج شد (کاربست همزمان این الگو در ادبیات و هنر دوره اسلامی نشانه دیگری از پیوند نقاشی با شعر است)» (پاکباز، ۱۳۷۹، ۵۳).

اکبر تجویدی در کتاب نقاشی ایرانی از کهن‌ترین روزگار تا دوران صفویه می‌نویسد: «از دیرباز شاعران و سخن‌سرایان ایران چهره‌ها را با الهام از زیبارویان ختا و ختن و چگل به قرص ماه و ابروان را به کمان و چشمان را به بادام تشبیه می‌کردند ... این آثار همواره الهام‌بخش هنروران نقاش چه به‌طور مستقیم هنگام مصور نمودن دواوین شعر و چه به‌طور غیر مستقیم واقع شده است» (تجویدی، ۱۳۵۲، ۸۴).

تخصیص فصلی از کتاب به مبحثی که مورد قبول همگان است و در آن مجادله‌ای نیست، به ویژه آنکه با اشعار بسیاری همراه باشد (۱۷۸ بیت) تکرار مکررات است. تعدد مصادیق دلیل بر اثبات همگامی نقاشی با ادبیات در این دوره نیست؛ استفاده از صور خیال در نقاشی یک بحث است و چگونگی به‌کارگیری آن بحث دیگری است. آنچه در نگارگری رخ می‌دهد، ماندن در سطح و ظاهر تشبیهات نیست؛ تجسم فضای کلی شعر در تصویر موجب می‌شود تا همگان حکم به این ارتباط درونی هماهنگ تحت عنوان همگامی بدهند. تعمیم دادن جزئیات به کل تصویر و تکرار آن برای رسیدن به نتیجه‌گیری مورد نظر نمی‌تواند خلأ ناشی از نبود تحلیل و استدلال‌های زیبایی‌شناسانه را پر کند. به‌کارگیری تشبیهات در نگارگری به جهت پیشبرد مقاصد متن و فضای آن است. در نقاشی قاجار برخلاف نگارگری هدف خارج از متن قرار دارد و آن پادشاه یا شخصی با هویت فردی مانند شاهزاده یا رقاصه‌ای درباری است. تأثیرپذیری از تشبیهات شعری در این دوره بدون شک وجود دارد ولی همگامی دانستن آن همانند نگارگری، نقشی را به نقاشی می‌دهد که با سرشت آن منطبق نیست. ماهیت، هدف و کارکرد آثار نقاشی این دوره با نگارگری متفاوت است ولی نویسنده صرفاً

به دنبال تشابهات بوده و به این اختلافات بی‌توجه است؛ همین موضوع موجب شده تا نگاهی جامع بر مطالب وجود نداشته باشد.

ج. آخرین فصل کتاب، دلیل سوم مؤلف در اثبات همگامی ادبیات و نقاشی در نیمه نخست دوره قاجار است. پیشینه آن در هنر قبل از اسلام یافت شده و به نگارگری و البته ادبیات ایران از آغاز تا نهضت بازگشت می‌پردازد. به اعتقاد مؤلف واقع‌نگاری نقاشی قاجار ریشه در دو عامل دارد؛ ۱. ادبیات دوره بازگشت؛ ۲. سنت‌های تصویری ایرانی.

استدلال نویسنده برای رسیدن به نتیجه نهایی بر این مسئله استوار است که واقع‌نگاری، سنتی دیرینه در ادبیات و نقاشی ایرانی است و نمود آن در نقاشی قاجار بیشتر با تکیه بر ادبیات نهضت بازگشت و نگارگری است تا تأثیرات هنر غرب. موشکافی بیشتر در این زمینه با بررسی جزئیات در ادامه خواهد آمد؛ برای جلوگیری از آشفتگی در پرداختن به این فصل ابتدا ادبیات و تأثیر آن بررسی می‌شود سپس واقع‌نگاری در نگارگری و در ادامه به دوره قاجار خواهیم رسید.

نویسنده با اعتقاد به اینکه ادبیات ایران از دیرباز به توصیف جهان پیرامون خود گرایش داشته است، به تاریخ ادبیات نگاه کرده و می‌گوید: «در اشعار نخستین شاعران پارسی‌گو؛ طبیعت و توجه به آن از وجوه مشخص و بارز است؛ تا آنجا که اساساً سبک خراسانی، به‌عنوان سبکی طبیعت‌گرا که بیشتر با واقع‌گرایی مأنوس است شناخته می‌شود» (ص. ۲۲۵). نمونه اشعاری از رودکی، فردوسی، منوچهری، نظامی و ... به‌عنوان مصادیق این واقع‌گرایی بیان می‌گردد. تداوم این خصوصیت در سبک عراقی با ذکر نمونه‌های متعدد از اشعار این دوره نشان داده می‌شود تا به این نتیجه منتهی گردد: «یکی از ویژگی‌های مهم و درخور توجه در شعر این دوره [نهضت بازگشت ادبی]، رویکرد این هنرمندان به همان مؤلفه مهم سبک خراسانی یعنی واقع‌نگاری و دقت در بازنمایی عناصر طبیعت بود» (ص. ۲۳۴). مؤلف بر این نکته تأکید دارد که: «بازنمود واقعیت همواره از مؤلفه‌های مورد توجه هنر ایرانی بوده است و هنرمندان ایران از شاعران گرفته تا نقاشان در کنار نگرش خیال محور خود، به این مهم نیز توجه و دقت لازم را مبذول داشته‌اند و این‌گونه نبوده است که هنرمندان ایرانی به‌طور کلی برکنار از دانش و قواعد واقع‌نگاری باشند؛ بنابراین توجه به این مهم در ادبیات که همواره بر نقاشی ایرانی تأثیرگذار بوده، یکی از بحث‌هایی است که در این پژوهش لازم می‌نمود تا بدان اشاره شود» (ص. ۲۳۹). در ادامه به نکته دیگری اشاره می‌شود «یکی از دلایلی مهمی که باعث می‌شود نقاشان نیمهٔ نخست عصر قاجار تأثیرات اخذ شده از هنر غرب را در آثار خود حل نمایند و به شیوه‌ای مشخصاً ایرانی دست یابند، فرهنگ حاکم بر جامه ایرانی

است که در آن ادبیات، به‌عنوان یکی از الگوها و معیارهای زیباشناسانه، نقشی تعیین‌کننده دارد» (ص. ۲۳۹).

در مطالب ذکر شده نکاتی جلب توجه می‌کند که نمی‌توان به آنها بی‌اعتنا بود. آیا قرار است واقع‌نگاری در نقاشی دوره مورد نظر بر اساس ادبیات نهضت بازگشت بررسی شود یا اینکه نقاشان دوره مورد بحث، چگونه تأثیرات هنر غرب را در آثار خود حل کرده‌اند؟ وقتی تعریف دقیقی از سؤال پژوهش وجود ندارد، این‌گونه مشکلات بروز کرده و خواننده نیز سردرگم می‌شود که چگونه مابین علت و معلول ارتباط منطقی برقرار کند.

نکته مهم دیگر در این بحث پاسخ به این سؤال است که از نظر مؤلف رویکرد نقاشان به واقع‌نگاری منبعث از دیدگاه آنهاست یا از ادبیات به عاریت گرفته شده است؟ اگر تحت تأثیر ادبیات سبک‌های عراقی و خراسانی، واقع‌گرایی به هنر نقاشی آن دوران تسری یافته، می‌توان آن را نتیجه مصور کردن متون ادبی آن دوره دانست ولی اگر نگرش هنرمند این امر را موجب شده، پس ادبیات نقشی در آن نداشته و حتی در صورت ترسیم موضوعی خارج از متن نیز شاهد واقع‌نگاری خواهیم بود. بدین ترتیب تمامی استدلال‌های مؤلف در مورد تأثیر ادبیات نهضت بازگشت در نقاشی نیمه نخست قاجار در زمینه واقع‌نگاری بی‌فایده خواهد بود؛ زیرا اگر شق نخست را بپذیریم از اشعار دوره بازگشت نمونه‌های مصور زیادی در دست نیست که بتوان با ارجاع به آنها این تأثیرپذیری را مانند نگارگری توجیه کرد و متون ادبی را منشأ واقع‌نگاری دانست.

اگر نگاه هنرمند دوره قاجار به جهان پیرامون خود موجب این ویژگی شده است، دلیلی برای تأثیرپذیری از ادبیات باقی نمی‌ماند که بتوان عنوان همگامی را به آن اطلاق کرد. عدم ارتباط منسجم میان دلایل و نتیجه حاصل از آن به خوبی مشهود است. این مشکل در بررسی بخش بعدی نیز آشکارا دیده می‌شود. پراکندگی مطالب و دوره‌هایی که توسط نویسنده کتاب بررسی می‌شود و تغییر دلایل برای اثبات نظریه اصلی کتاب، سردرگمی ایجاد کرده‌است به‌گونه‌ای که خواننده نمی‌داند واقع‌نگاری در هنر ایران به ادبیات وابسته است، یک سنت تصویری است یا از ایرانی کردن دستاوردهای هنر غربی منتج شده است.

به‌زعم مؤلف، واقع‌نگاری دوره قاجار ریشه در سنت تصویری ایران دارد که با انتخاب ده اثر از دوره‌های تبریز ایلخانی، شیراز، جلایری، هرات، صفوی و اصفهان نمودهای واقع‌نگاری در آنها را برمی‌شمارد. اساس گزینش‌ها بر دو دلیل استوار است؛ دلیل اول عدم ارتباط این آثار با شیوه فرنگی‌نگاری است تا موجب نگردد واقع‌نگاری آنها منبعث از اصول غربی دانسته شود و بر

ماهیت ایرانی آنها تأکید شود؛ دلیل دوم، انتخاب‌ها آن است که در کتب تاریخ هنر «تقریباً هیچ اشاره‌ای به جایگاه واقع‌نگاری و طبیعت نگاری [در این آثار] نشده‌است» (ص. ۲۴۱).

در کتاب همگامی نقاشی با ادبیات در ایران از م. اشرفی می‌خوانیم: «در اواخر سده نهم در بطن تجریدگرایی عام نقاشی ایران؛ تمایلی آشکار به بازنمایی جهان محسوس زاده می‌شود. این گرایش مقطعی و زودگذر نیست؛ بلکه خط پیوسته‌ای است که آثار هنرمندان برجسته‌ای چون بهزاد، میر سید علی و رضا عباسی را به هم ربط می‌دهد. این نقاشان بی‌آنکه با بینش آرمانی مسلط بر هنر آن روزگار قطع رابطه کنند، نگاهشان را به انسان و محیط زندگی‌اش معطوف می‌دارند» (م. اشرفی، ۱۳۶۷، ۳۰).

درمورد نقاشی شیراز عنوان می‌شود: «نقشه ترسیم منظره طبیعی و فضای داخلی که ارتباط مناسبی را بین پیکره‌های انسان و حیوان و پس‌زمینه برقرار می‌کرد، دقیقاً از این زمان طرح‌ریزی شد» (م. اشرفی، ۱۳۶۷، ۳۷).

بازیل گری در نقاشی ایران درمورد تصاویر کتاب منافع‌الحیوان چنین توضیح می‌دهد: «در ترسیم فیل‌ها و گاوها حالت طبیعی پوست رعایت شده است. خطوط دور دهان گاو نیز به‌دقت ترسیم شده و شبیه طبیعت است. خرطوم فیل‌ها نرم و چروک پوست؛ برعکس خلاصه بودن طرح بدن به‌دقت نقاشی شده‌است ... حیوانات مطابق با علم جانورشناسی کشیده شده‌اند» (بازیل گری، ۱۳۶۹، ۲۶).

درمورد تصویری از کتاب کلیله‌ودمنه عنوان می‌شود: «حیوانات در کتاب قصه بسیار قشنگ از نظر زنده بودن و حالت ناتورالیستی بسیار عالی ترسیم شده‌اند» (بازیل گری، ۱۳۶۹،۴۰).

اکبر تجویدی درباره نسخه‌ای از جامع‌التواریخ می‌گوید: «آقای ایوان چوکین به هنر این عصر عنوان «رئالیسم رمانتیک» داده است» (تجویدی، ۱۳۵۲: ۹۸).

درمورد مکتب تبریز و نسخه خطی شاهنامه دموت نیز اعتقاد دارد «فاصله‌ای که میان فضای مجرد نقاشی‌های پیشین و عالم محسوس وجود داشت در این آثار بسیار کم شده است» (تجویدی، ۱۳۵۲،۱۰۳).

همچنان که مشاهده می‌شود، به این مسئله، مکرر در کتب مختلف اشاره شده و برخلاف نظر مؤلف، محققان به طبیعت‌گرایی و واقع‌گرایی آثار نقاشی ایرانی در دوره‌های مختلف اذعان دارند و بعید است که مؤلف این نظرات را ندیده‌باشد. مؤلف در ادامه به بخش‌هایی از تصاویر به‌عنوان مصادیق واقع‌گرایی اشاره می‌کند - به‌طور مثال ترسیم گل‌ها و پرندگان - سپس با تکیه بر همین موارد، واقع‌نگاری را به‌عنوان یک سنت تصویری و نه وام‌گرفته از نقاشی غربی

فصلنامه نقد کتاب
سال دوم، شماره ۵
بهار ۱۳۹۴

اثبات می‌کند تا به این نتیجه برسد که واقع‌نگاری در نقاشی دوره فتحعلی‌شاه ادامه یک سنت تصویری است و در امتداد نگارگری و به تبع آن با توجه به مصادیق واقع‌نگاری در ادبیات - که قبلاً به آنها اشاره شد - با ادبیات همگامی دارد. بدون توجه به این مسئله که گیاهان و پرندگان ترسیم شده در این آثار اگرچه مشابهتی به جهان خارج دارند ولی در تمامی نگاره‌ها یکسان تکرار شده‌اند و تبدیل به صورت نمونه اصلی Archetype شده‌اند مانند آنچه درمورد صور خیال رخ داده است، هنرمندان زیباترین شکل و حالت ممکن را برای گیاهان و حیوانات ترسیم نموده‌اند. تکیه بر ظاهر پدیده‌ها به ایجاد رابطه‌های تک‌بعدی میان علت و معلول منجر می‌شود که بسیار سست و شکننده است و نتیجه‌گیری نهایی را مورد تردید قرار می‌دهد.

از سوی دیگر مؤلف آن‌چنان پراکنده‌گویی در متن ایجاد کرده است که برای ارتباط بخش‌های مختلف باید بارها به سطور بالاتر رجوع کرد تا بتوان به جمع‌بندی رسید. در واقع خواننده با علت‌ها و معلول‌های بی‌شماری مواجه می‌شود که رابطه میان آنها به روشنی توضیح داده نمی‌شود و مانند لابیرنت موجب سردرگمی می‌شود. در کنار این تشتت گفتار درمورد نقش سنت به ناگاه و بدون ارتباط ب-ا دیگر مسائل، مؤلف نکته‌ای جدید را به‌طور گذرا عنوان می‌کند و آن، نقش فرنگی‌نگاری در بروز واقع‌نگاری این دوره است؛ بدون هیچ استدلال و توضیحی درباره چگونگی و میزان این تأثیرگذاری.

در آخرین بخش این فصل، تداوم واقع‌نگاری در نقاشی قاجار بررسی می‌شود. مؤلف نقاشی قاجار را برآیندی از چند شیوه هنری می‌داند: «هنرمندان نقاش نیمه نخست قاجار با پیروی از الگو و معیارهای تعیین شده در سنت نقاشی ایرانی، در کنار خیالی‌نگاری به واقع‌نگاری نیز توجه داشتند و این مهم را خاصه در پیش‌زمینهٔ آثار نقاشی این دوره بازنمود دادند» (ص. ۲۵۷). و نمایش جزئیات و نقوش در لباس، اشیا، جواهرات و وفاداری به ترسیم دقیق شکل اشیای خاص مانند تخت نادری، عصای شاهی، شمشیر و ... را از مصادیق واقع‌نگاری برآمده از سنت ایرانی می‌داند که نمونه‌هایی از آن را در آثار نگارگری برشمرده بود.

از ده تصویر ارائه شده در کتاب، هفت تصویر از فتحعلی‌شاه، دو تصویر متعلق به شاهزادگان قاجار و یک تصویر از زن درباری است که از پنج نقاش این دوره است. ساختار تصاویر بسیار شبیه به یکدیگر است؛ به‌گونه‌ای که در صورت نبود اسم نقاش، این تصور ایجاد می‌شود که توسط یک شخص ترسیم شده‌اند؛ این مسئله توضیحات مؤلف درمورد تصاویر را بسیار تکراری کرده است زیرا درمورد هر تصویر به‌طور جداگانه همان خصوصیات، تقریباً بدون تغییری خاص عنوان شده است. از سوی دیگر ویژگی‌هایی که مؤلف بر آن تأکید

می‌کند مورد تأیید دیگر پژوهشگران نیز هست. پاکباز در کتاب نقاشی ایران از دیرباز تا امروز می‌گوید: «روش تلفیق عناصر تصویری (سه‌بعدی) و تزیینی (دو بعدی) نتایج درخشانی را در نقاشی عصر فتحعلی‌شاه به بار می‌آورد» (پاکباز، ۱۳۷۹، ۱۴۸). و در جای دیگر عنوان می‌کند: «پیکرنگاری درباری، نمایانگر اوج درهم‌آمیزی سنت‌های ایرانی ـ اروپایی است در یک قالب پالایش یافته و شکوهمند. به سخن دیگر، این مکتبی است که در آن روش‌های طبیعت‌پردازی، چکیده‌نگاری و آذین‌گری به طرز درخشان با هم سازگار شده‌اند» (پاکباز ۱۳۷۹، ۱۵۱).

در کتاب اوج‌های درخشان هنر ایران مقاله‌ای به قلم ب. و رابینسون با عنوان «نقاشی ایرانی در دوره قاجار» نوشته شده که به این نکته اشاره دارد: «نقاشان قاجار، بر خلاف محمد زمان، آگاهانه از شیوه‌های اروپایی تقلید نکردند و خصوصیت اساساً ایرانی در کارشان را نمی‌توان لحظه‌ای مورد تردید قرار داد» (اتینگهاوزن و یارشاطر، ۱۳۷۹، ۳۴۲).

در نقل قول‌ها تمامی مواردی که مؤلف اذعان دارد بر همگان پوشیده بوده و برای اولین بار توسط ایشان از متن آثار استخراج شده، دیده می‌شود. آوردن نمونه‌های متعدد برای اثبات ویژگی‌های سبک یا روشی خاص زمانی کاربرد دارد که یا سخنی تازه است یا برای مجاب نمودن مخالفان باشد؛ در صورتی که نه سخن تازه‌ای را شاهدیم نه مخالفتی در این مورد وجود دارد.

اختلاف در نتیجه‌گیری‌ها نمود پیدا می‌کند و آن همگامی ادبیات و نقاشی است. مؤلف اعتقاد دارد واقع‌گرایی آثار این دوره برگرفته از ادبیات و سنت نگارگری ایرانی است و عاریتی نیست پس بین نقاشی و ادبیات دوره قاجار همگامی وجود دارد. نگارگری تشبیهات خود را وامدار شعری است که به تصویر می‌کشد. در نقاشی پیکره‌ها قاجاری کدام متن به یاری نقاش آمده است؟ آگاهی هنرمند از جهان اطراف به یاری او آمده تا نمودهای عینی جهان خارج در آثار او پدیدار شود. نقش فرنگی‌نگاری در این نگاه مؤثر واقع گردیده اما به رونگاری واقعیت منجر نشده است. اوج هنر نقاش قاجاری در ادغام این نگاه با سنت است. اصرار مؤلف در اثبات رابطه میان نقاشی این دوره با ادبیات موجب شده اختلاف‌های ارزشمند این آثار با نگارگری که به واسطه گذر زمان و تغییر شرایط سیاسی، اجتماعی و فرهنگی رخ‌داده نادیده گرفته‌شود. تلاش در همسان‌سازی این آثار با نگارگری، آنها را تبدیل به آثاری فاقد ماهیت و رونگاری سطحی از نقاشی‌های قدیمی می‌نماید.

آخرین نکته مورد توجه، عدم توجه به فرنگی‌نگاری و نقش آن در واقع‌نگاری است؛ در صورتی که در فصل اول کتاب عنوان می‌شود: «به واقع باید مهم‌ترین

نتیجه برآمد حضور نقاشی اروپایی در ایران عصر صفوی را پدیدار شدن جریان فرنگی‌نگاری در نقاشی ایرانی دانست ... حجم‌نمایی‌ها و سایه‌روشن کاری‌های خاصی که از این زمان در نقاشی ایرانی پدیدار شد ... و به تدریج در بستر ذوق و سلیقهٔ هنرمندان نیمه نخست عصر قاجار سیر تکامل خود را طی کرد، به گونه‌ای که در واژگان هنر نقاشی ایران از سدهٔ یازدهم هجری قمری به بعد، ماهیتی دیگرگون یافت» (ص. ۲۴).

مؤلف به چگونگی ادغام دستاوردهای این جریان با سنت و تأثیر آن در هنر ایران نمی‌پردازد و ماهیت دگرگون شده واژگان هنر نقاشی ایران را تحلیل نمی‌کند و با حذف آن از پروسه پژوهش، تناقضی را شکل می‌دهد که نمی‌توان آن را نادیده گرفت. اصرار مؤلف بر همگامی نقاشی و ادبیات موجب شده بنیان استدلال‌های ایشان بر پایه‌های محکمی بنا نشود؛ پراکندگی مطالب که بارها به آن اشاره شد بار دیگر موجب شد تا مؤلف نکته‌ای که در فصول پیشین ذکر کرده را نقض کند.

۳. دیدگاه‌های انتقادی

آخرین موردی که به آن پرداخته خواهد شد هرچند ارتباط مستقیمی به مطالب پژوهشی مطرح شده در متن ندارد ولی در امر پژوهش اهمیت بسیاری می‌یابد.

در فصل دوم و سوم کتاب با تیتری تحت عنوان دیدگاه‌های انتقادی مواجه هستیم که مؤلف نظر تعدادی از منتقدان هنر قاجار و نهضت بازگشت ادبی را ذکر کرده است.

پذیرش یا عدم پذیرش آرای دیگران بر اساس استدلال منطقی و رعایت اصول تحقیق، امری بدیهی است؛ آنچه در این مسئله اهمیت دارد روش رد نظرات دیگران است. اسامی افراد، مصونیتی برای درستی گفته‌های آنان نیست بلکه دلایل و مستندات مطرح شده ملاک این اعتبار است. در مواردی که دلایل و مستندات، کافی یا معتبر نباشند روش رد آنها باید مستدل و منطقی باشد.

مؤلف کتاب حاضر، متأسفانه در پاره‌ای از موارد به این اصول توجهی نکرده‌است؛ به‌طور مثال، با نسبت دادن عدم آگاهی به دیگر مؤلفان، نظرات آنها را «مطالبی مغلوط و متناقض که پیرامون هنر این دوره از تاریخ ایران» (ص. ۸۲) می‌داند یا با قرار دادن علامت تعجب در متن نقل قول‌های مستقیمی که از آقایان بهنام جلالی جعفری و حسین ابراهیمی ناغانی آورده نظرات مطرح شده را محل تردید دانسته است. صرف نظر از درستی یا نادرستی مطالب، روش مؤلف چندان درخور یک متن پژوهشی نیست.

نتیجه‌گیری

نگاه به بخشی از هنر ایران که در سایه نگارگری و هنر دوران پهلوی چندان مورد توجه قرار نگرفته است را باید به فال نیک گرفت؛ زیرا بازخوانی بازخوانش آن می‌تواند جنبه‌های نادیده و پنهانی را آشکار کند تا جایگاهی درخور در تاریخ هنر ایران بیابد.

دغدغه اصلی مؤلف نیز مغفول ماندن ارزش‌های هنر این دوره است؛ انگیزه او در تألیف این کتاب بسیار قابل تقدیر است؛ اما طراحی اشتباه سؤال پژوهشی موجب گردید تا هدف و مسیر رسیدن به آن به درستی مشخص نباشد و تکرار مکررات، جزئی‌نگری و تشتت آرا پیش آید.

اصرار مؤلف در اثبات همگامی نقاشی این دوره با ادبیات موجب شده است تا ویژگی‌های ساختاری و زیبایی‌شناسی آثار نادیده گرفته شود. کشف این ویژگی‌ها می‌توانست منظور نویسنده را برای نمایش جایگاه درخور این دوره در تاریخ هنر ایران برآورده کند.

زمانی که نمونه‌ای عالی از هنر وجود دارد طبیعی است که مبدأ مقایسه قرار گیرد و کیفیت آثار دیگر در دوری یا نزدیکی با آن سنجیده شود؛ مگر آنکه رویکردها یا سبک‌های جدید تحلیل شوند و دستاوردهای آنها ارائه شود. نگارگری ایرانی، آن مبدأ مقایسه‌ای است که معیار سنجش آثار دیگر شده است.

نگارگری ایرانی جایگاه ویژه خود در تاریخ هنر ایران را مدیون ساختار بدیع و درخشان فرم و رنگ، هماهنگی خوشنویسی، تذهیب، تشعیر، تجلید و ... است. واقع‌گرایی، صور خیال، همگامی با ادبیات، همگی تکه‌هایی از یک پازل هستند که به واسطه هوش و توانایی هنرمند در جای درست خود قرار گرفته‌اند و در کنار هم نگارگری را می‌سازند. ترکیب خلاقانه این تکه‌ها اوج هنر نگارگر ایرانی است؛ به گونه‌ای که حذف یک بخش، کلیت اثر را مخدوش می‌کند.

تلاش برای وصل کردن نقاشی قاجار به ادبیات و آن را ادامه منطقی نگارگری دانستن در واقع رفتن در راه منتقدان هنر این دوره است که هنر قاجار را با معیار دوری از نگارگری می‌سنجند.

ارزش نگارگری نه در همگامی با ادبیات بلکه در چگونگی این همگامی است؛ در غیر این صورت در حد مصورسازی ساده باقی می‌ماند. زیبایی هنر دوره نیمه نخست قاجار در چگونگی ادغام و هماهنگ کردن شیوه‌های مختلف است؛ بهره‌گیری از فرنگی‌سازی و بازنمود آن به گونه‌ای که از یک تقلید صرف فراتر رفته‌است، ادغام فضای دوبعدی رایج در سنت نقاشی ایران با دستاوردهای حاصل از آشنایی هنرمندان با نقاشی غربی، استفاده از خصلت به‌کارگیری نقوش، روش هماهنگ کردن این بخش‌ها با یکدیگر و ویژگی‌های دیگری که می‌توان

از تحلیل آثار به آنها دست یافت. اگر مؤلف ویژگی‌های مثبت این هنر را - که موجب شده تا از قبل و بعد خود متمایز شود - نشان می‌داد، می‌توانست به نیت خود درمورد تعیین جایگاه آثار این دوره دست یابد.

بررسی دیوارنگاره‌ها، نقش‌برجسته‌ها و قلمدان‌ها - که جایشان در این پژوهش خالی است - کمک شایانی برای رسیدن به هدف مورد نظر بود و در واقع خصلت‌های مشترک هنر این دوره را نمایان می‌کرد، از تکرار مکررات پرهیز می‌شد و ارزش‌های بصری آثار بدون آنکه در ورطه بی‌پایان مصادیق برای اثبات نظرات خود گرفتار آید، نمایان می‌شد.

پراکندگی مطالب، تناقض در بخش‌های مختلف، روش‌مند نبودن شیوه ارائه دلایل و تکرارهای بی‌مورد که خوانش متن را دچار مشکل می‌کند، از معضلات مهم متن است و دلیل اصلی آن در پافشاری مؤلف برای اثبات نظری است که کمترین نقش را در ارزش‌های بصری نقاشی این دوره ایفا می‌کند. تخصیص یک فصل حجیم به صور خیال یا ادبیات دوره بازگشت که در آنها تکرارهای بی‌مورد بسیار زیاد است و در کنار آن گنجاندن مطالب متعدد در یک فصل مانند فصل ششم که به واقع‌نگاری در نقاشی ایران می‌پردازد، موجب فشردگی مباحث و عدم تعمق در دلایل گردیده است. مؤلف محترم آن‌چنان درگیر اثبات همگامی نقاشی و ادبیات دوره بازگشت است که وحدت کلی تحلیل را از دست داده و به هر مطلبی که کوچک‌ترین کمکی به ایده مورد نظر می‌کند می‌پردازد فارغ از آنکه شمای کلی متن تا چه حد بی‌سامان شده و برقراری ارتباط میان اجزای مختلف و خوانش آن را برای مخاطب دشوار می‌کند.

تلاش مؤلف در گشودن دریچه‌ای نو به هنر دوره قاجار به دلیل پیش‌فرض‌های متعدد و عدم ارتباط منسجم میان آنها، نتیجه مورد نظر را موجب نشده است.

منابع

رابینسون، ب. و. نقاشی ایرانی در دوره قاجار. در اوج‌های درخشان هنر ایران. ویراستاران: ریچارد اتینگهاوزن و احسان یارشاطر. ترجمه: هرمز عبداللهی و رویین پاکباز. تهران: آگاه، ۱۳۷۹. ۳۴۱ - ۳۷۱.
پاکباز، رویین. دایرةالمعارف هنر. تهران: فرهنگ معاصر، ۱۳۸۳.
پاکباز، رویین. نقاشی ایران از دیرباز تا امروز. تهران: نارستان، ۱۳۷۹.
گری، بازیل. نقاشی ایران. ترجمه عربعلی شروه. تهران: عصر جدید، ۱۳۶۹.
تجویدی، اکبر. نقاشی ایران از کهن‌ترین روزگار تا دوران صفویه. تهران: اداره کل نگارش وزارت فرهنگ و هنر، ۱۳۵۲.
اشرفی، م. م. همگامی ادبیات و نقاشی. ترجمه رویین پاکباز. تهران: نگاه، ۱۳۶۷.

برای مطالعه بیشتر رجوع کنید به:

اسکارچیا، ج. هنر صفوی، زند و قاجار. ترجمه یعقوب آژند. تهران: مولی، ۱۳۸۴.
گری، بازیل. نگاهی به نگارگری در ایران. ترجمه فیروز شیروانلو. تهران: توس، ۱۳۵۴.
بینیون، لورنس و دیگران. سیر تاریخ نقاشی ایران. ترجمه محمد ایرانمنش. تهران: امیرکبیر، ۱۳۸۷.