

نقشِ دویی در چشم خیال

مقایسه‌ای میان

شعر کلاسیک فارسی و نقاشی‌ی کلاسیک ایرانی

برای آن‌ها یافت؛ پر دامنه‌تر از آن که بتوان همه‌ی ابعاد تفاوت‌ها و تشابه‌ها را کشف کرد. تنها می‌توان این یا آن شاخه‌ی هنری را از زاویه‌ای در آفتاب گرفت، به پاره‌ای از نقش‌ها نگریست و به نکاتی اندیشید که روندهای تکامل شاخه‌های هنری‌ی گوناگون را سبب شده‌اند. در این نوشته برآنیم که به روندهای تکامل دو شاخه‌ی شعر و نقاشی‌ی ایران، بعد از اسلام بیندیشیم؛ برآنیم به نقش‌هایی بنگریم که روند تاریخ بر پیکر این دو شاخه به جا گذاشته است؛ برآنیم به چرایی تفاوت روندهای تکامل این دو شاخه بیندیشیم.

شعر فارسی از زمان سقوط سلسله‌ی ساسانی تا زمان سقوط سلسله‌ی قاجار چهار سبک پُراهمیت را تجربه کرده است: سبک

روند تکامل شاخه‌های هنری در ایران روند پیچیده‌ای است؛ پُر از تفاوت‌ها و تشابه‌ها. با نگاه به تاریخ هنر در ایران درمی‌یابیم که گاه دو شاخه‌ی هنری در مسیر حرکت خویش منزل‌گاه‌های مشترکی را تجربه کرده‌اند، عناصر مشترکی را در دل پرورده‌اند و رابطه‌ی یک‌سانی با شرایط سیاسی، فرهنگی، اقتصادی‌ی عصر خویش داشته‌اند و گاه دو شاخه‌ی هنری منزل‌گاه‌های متفاوت، عناصر متفاوت و رابطه‌ی متفاوت با شرایط عصر خویش را تجربه کرده‌اند. تفاوت‌ها و تشابه‌های روند تکامل شاخه‌های هنری در ایران بسیار پر دامنه‌تر از آن است که بتوان دلایلی همه‌شمول

سبک خراسانی به واقعیت جهان توجه می‌کند؛ با زبانی کم‌تصویر که از جمله به‌استفاده از واژه‌های پهلوی و تشبیه محسوس به محسوس رغبت بسیار نشان می‌دهد.

خراسانی، سبک عراقی، سبک هندی، مکتب بازگشت. در این تقسیم‌بندی اما، پیش از هر چیز باید به دو نکته توجه کرد. نخستین نکته این که مرزهای تاریخی دقیقی این سبک‌ها را از یک‌دیگر جدا نمی‌کند؛ دومین نکته این که در میان آثار شاعرانی که به یک سبک تعلق دارند گاه تفاوت‌های فراوانی به چشم می‌خورد؛ تفاوت‌هایی چنان فراوان که گروهی را مجبور به اعتراض به این نوع تقسیم‌بندی کرده است: "آن دسته هم که هنگام تقسیم سبک‌های شعر فارسی از آغاز تا سده سیزدهم آنها را به سه سبک خراسانی، عراقی و هندی، منقسم داشته‌اند، به یک تقسیم بسیار شتابزده، کلی، خیلی مبهم، و حتی کاهل منشانه دست زده‌اند. چه گونه می‌توان سبک خاقانی و ظهیر و کمال‌الدین اسمعیل و سعدی و اوحدی و خواجه و حافظ را

یکی دانست و همه را یک‌جا "عراقی" نامید؟" (۱) شاید با توجه به این اعتراض‌ها است که گاه به وجود تقسیم‌بندی‌هایی درون هر سبک اشاره می‌شود: "... به‌ناچار سبک عصر صفوی را باید به دو گروه تقسیم کنیم: سبک هندی و سبک ایرانی یا اصفهانی". (۲)

هم در این‌جا به نکته‌ی دیگری نیز باید توجه کرد؛ علاوه بر سبک‌های خراسانی، عراقی، هندی و مکتب بازگشت، دست کم دوسبک دیگر نیز در تاریخ شعر فارسی، از زمان سقوط سلسله‌ی ساسانی تا زمان سقوط سلسله‌ی قاجار، دیده می‌شود: سبک آذربایجانی که از زاویه‌ی زمانی میان سبک خراسانی و عراقی قرار دارد و سبک وقوعی که بعد از سبک عراقی و پیش از سبک هندی به‌وجود آمده است. در مورد سبک آذربایجانی از جمله چنین نوشته‌اند: "در همان حال که شاعران خراسان و مشرق سرگرم ایجاد سبک تازه خود بودند، در شمال غربی ایران یک دسته تازه از شعرا ظهور کرده بودند که کار آنان از هر حیث در ادب فارسی تازگی داشته است، این دسته عبارتند از شاعران معروف آذربایجان، مانند ابوالعلاء گنجه‌ای، قوامی گنجه‌ای، فلکی شروانی، خاقانی شروانی، نظامی گنجه‌ای، مجیرالدین بیلقانی". (۳) در مورد سبک وقوعی و تفاوت آن با سبک هندی هم در تاریخ شعر فارسی اشاره‌ها هست: "شاعر سبک هندی شاعر صنعت و تردستی بود ... اما شاعر وقوعی فقط می‌خواست که هر چه صمیمی‌تر و سوزنده‌تر و راست‌تر حرفش را بگوید ... و به‌همین خاطر او را شاعر وقوعی می‌نامیدند؛ یعنی شاعری که بیانگر واقعیت احوال خود بود". (۴) بدین ترتیب تقسیم‌بندی‌ی همه‌شمول تاریخ شعر فارسی، تا زمان سقوط سلسله‌ی قاجار، زیر عنوان سبک‌های خراسانی، عراقی، هندی و مکتب بازگشت ممکن نیست. با این‌همه با اندکی مسامحه می‌توان دوران شکوفایی‌ی سبک خراسانی را قرن‌های چهارم تا ششم هجری‌ی شمس، دوران شکوفایی‌ی سبک عراقی را قرن‌های هفتم و هشتم هجری‌ی شمس، دوران شکوفایی‌ی سبک هندی را قرن‌های دهم تا دوازدهم هجری‌ی شمس و دوران مکتب بازگشت را

قرن دوازدهم هجری‌ی شمس دانست و در جست‌وجوی عناصر اصلی‌ی آن‌ها سرگرداند.

نقطه‌ی آغاز سبک خراسانی را باید در دربار سامانیان جست‌وجو کرد. ویژه‌گی‌ی عمده‌ی شرایط تاریخی‌ای که سبک خراسانی را درون خود پرورد، ظهور سلسله‌های مستقل ایرانی بود. سلسله‌های طاهریان، صفاریان و سامانیان، بیش از هر چیز در راه تبلیغ شور ملی تلاش می‌کردند؛ در راه تبلیغ لزوم بازیابی‌ی روزهای خوب از دست‌رفته. این ویژه‌گی از دو جنبه بر شعر فارسی تأثیر گذاشت؛ از جنبه‌ی تولد دو قالب شعر و دو نوع ادبی. بخش عمده‌ی سبک خراسانی در قالب قصیده و در مدح پادشاهان سلسله‌های گوناگون سروده شد؛ از رودکی تا عنصری. تلاش برای بازیابی‌ی روزهای خوب از دست‌رفته اما، نوع ادبی‌ی دیگری را نیز به صحنه آورد: شعر حماسی‌ی قهرمانی که توسط شاعرانی چون دقیقی، اسدی و فردوسی، در قالب مثنوی، سروده شد. در سبک خراسانی قالب‌های مسلط، قصیده و مثنوی بود و نوع‌های ادبی‌ی مسلط، مدیحه و حماسه‌ی قهرمانی. سبک خراسانی به واقعیت جهان توجه می‌کند؛ با زبانی کم‌تصویر که از جمله به استفاده از واژه‌های پهلوی و تشبیه محسوس به محسوس به سبک عراقی اما، راه دیگری برمی‌گزیند.

در نیمه‌ی دوم قرن پنجم و آغاز قرن ششم هجری‌ی شمس سبک خراسانی اندک اندک تغییراتی را در خود پذیرفت. در این دوران شاعرانی چون سنایی عناصر عرفانی را در شعر فارسی به‌کار گرفتند و شاعرانی چون انوری واژه‌های عربی را؛ روندی که بعد‌ها در شعر شاعرانی چون ظهیر فاریابی سرعت بیش‌تری یافت و در شعر شاعرانی چون سعدی و حافظ به نقطه‌ی اوج رسید. در قرن‌های هفتم و هشتم هجری‌ی شمس، سرزمین ایران هجوم کمرشکن مغولان و تیموریان را تجربه کرد؛ این تجربه سبب

شد که حس حماسه‌سرایي به‌عقب رانده شود؛ حس لزوم بازسازی مفاخر ملی. سبک عراقی در دوران شکست در مقابل بیگانه‌گان صدایی رسا یافت. در سبک عراقی حماسه‌ی عرفانی به‌جای حماسه‌ی قهرمانی نشست و غزل جای‌گزين قصیده و مثنوی شد؛ تحولی که به ناچار زبان ویژه‌ی خویش را نیز آفرید. زبان سبک عراقی پیچیده‌تر و پُر‌تصویرتر از سبک خراسانی است. در سبک عراقی واژه‌های عربی به چشم می‌خورند، واژه‌های عامیانه به کار گرفته می‌شوند و تشبیه حسی به‌عقلی و استعاره و نماد جای تشبیه حسی به حسی را می‌گیرند. سبک عراقی راه برای تصاویر پیچیده‌ی سبک هندی می‌گشاید.

سبک هندی در فاصله‌ی قرن‌های ده تا دوازده بالید؛ توسط شاعرانی که از اواخر دوران تیموریان به بعد در دربار گورکانیان گرد آمده بودند. اگرچه اطلاق پیروان سبک هندی به همه‌ی شاعرانی که در چهارچوب این مکتب شماره شده‌اند، مورد توافق همه نیست، اما شاید بتوان دلیل گسترش و رویش این سبک را خروج شاعران از دربار دانست: "جامعیت شهرسازی اصفهان، که طرح اخیرش مربوط به‌زمان شاه عباس اول است، در سراسر جهان اسلام آن روز بی‌سابقه بود، ... در پی این پیشرفت‌ها، و در نتیجه رشد و گسترش شهرنشینی و رفاه نسبی طبقات متوسط نسبت به دوران گذشته بود که شعر ... از دربار قدم بیرون گذاشت و به‌قهوه‌خانه‌ها و اماکن عمومی دیگر راه یافت، و تحت ذوق و زیباشناسی مردم کوچه و بازار به لباس نوي درآمد که بعدها به سبک هندی شهرت یافت". (۵) فارغ از خاستگاه سبک هندی، تفاوت بین شاعران این سبک و توجه آنان به حکمت و خواست مردم کوچه و بازار، یک نکته روشن است: اهمیت سبک هندی برخاسته از زبان شاعران این سبک است. شاعران سبک هندی همه‌ی توان خویش را برای آفرینش تصاویر معماگونه و کشف روابط پنهان بین چیزها به کار می‌گیرند ... بازگشت می‌گشایند.

روابط پنهان بین چیزها به کار می‌گیرند؛ برای آفرینش تصاویری مبتنی بر حس آمیزی، تشخیص و استفاده از آدات خاص تشبیه. سبک هندی تصاویری سخت پیچیده می‌آفریند؛ تصاویری که راه بر مکتب بازگشت می‌گشایند.

مکتب بازگشت به‌قصد پایان دادن به انحطاط شعر فارسی از اواخر دوران صفویه اعلام موجودیت کرد؛ این اعلام موجودیت اما، بر مبنای هیچ برنامه‌ی مشخصی انجام نشد؛ تنها راه‌گريزی بود از سبک هندی. به روایت گروهی ریشه‌ی این مکتب را باید در انجمن اصفهان یافت که در عهد کریم‌خان به وجود آمد و بنیان خویش را بر مبنای تقلید از سبک‌های خراسانی و آذربایجانی و وقوعی و عراقی گذاشت. از شاعرانی که در این انجمن گرد آمدند، می‌توان مشتاق اصفهانی، صباحی بیدگلی و آذر بیگدلی را نام برد و از چهره‌هایی که در راه تداوم این مکتب کوشش کرده‌اند از نشاط اصفهانی، فتحعلی‌خان صبا، وصال شیرازی و قانانی. زبان مکتب بازگشت را نمی‌توان در چهارچوب عناصری مشخص تعریف کرد. چه این زبان تنها خود را با نفی زبان سبک هندی تعریف می‌کند. زبان مکتب بازگشت آمیخته‌ای است از زبان همه‌ی سبک‌هایی که پیش از سبک هندی متولد شده‌اند؛ زبان مکتب بازگشت خط فرود منحنی‌ی زبان پر تصویر شعر فارسی است. روند تکامل نقاشی‌ی ایرانی اما منحنی‌ی دیگری ترسیم می‌کند.

۲

بخش عمده‌ی نقاشی‌ی ایرانی‌ی پس از اسلام را مصورسازی‌ی کتاب تشکیل می‌دهد؛ تصویر حماسه‌های قهرمانی، حماسه‌های عرفانی، حماسه‌های رمانتیک. نقاشی‌ی ایرانی خود را وقف تصویر کتاب‌ها می‌کند؛ چرا که به حکم اسلام ترسیم صورت جان‌داران شرک یا بت‌پرستی است: "از آنجا که اسلام به واسطه خاتمه دادن به بت‌پرستی، ترسیم و نمایش صور موجودات ذی‌روح و تندیس‌سازی را حرام دانسته است، به مسلمانان دستور

داده می‌شد که تنها نبات و جماد را به تصویر کشند". (۶) دین اسلام تصویر صورت جان‌داران را نمی‌پذیرفت؛ با این‌همه حاکمان مسلمان از همان نخستین روزهای سلطه‌ی اسلام بر ایران، نقاشی را به مثابه یکی از ابزار نمایش قدرت دنیوی

برای آرایش کاخ‌های خویش به کار گرفتند: "کهنترین اثری که از نقاشی صدر اسلام پیدا شده، در قصر کوچک "عمرا" در شمال بحرال‌میت کشف گردیده است. این قصر متعلق به یکی از خلفای بنی‌امیه بوده و دارای ایوانی مستطیل و شاه‌نشین‌های متعددی است که بر سقف آن تصاویری نقش کرده‌اند. بر سقف یکی از این شاه‌نشین‌ها تصویر شش پادشاه به‌صورت اسارت نقش شده که پیداست آنان از فرمانروایان اطراف هستند که مغلوب خلیفه اموی

شاعران سبک هندی همه‌ی توان خویش را برای آفرینش تصاویر معماگونه و کشف روابط پنهان بین چیزها به کار می‌گیرند ... تصاویری که راه بر مکتب بازگشت می‌گشایند.

گردیده‌اند". (۷) نخستین حاکمان اسلامی که به نقاشی رغبت نشان دادند، خلفای اموی بودند؛ خلفای عباسی اما، با حمایت خویش از مصورسازی کتاب‌ها، سبب‌ساز ایجاد مکتبی در نقاشی ایرانی شدند.

مکتب بغداد نخستین مکتب نقاشی ایرانی، پس از اسلام، است؛ مکتبی که بر مبنای آن کتاب‌هایی چون کلیله و دمنه، مقامات حریری و عجایب المخلوقات مصور شده‌اند. نقاشی‌های این مکتب، درست مانند نقاشی‌های مکتب‌های بعدی نقاشی ایرانی، دوبعدی هستند. در این مکتب

در مکتب سلجوقی تصاویر اشیاء، گیاهان، جانوران و انسان‌ها در ابعادی غیر واقعی ترسیم می‌شوند؛ بر زمینه‌ای که در آن نقشی از گیاهان یا جانوران به چشم می‌خورد.

گیاهان و اشیاء نشانی از واقعیت ندارند، زمین و کوه‌ها به رنگ سبز تصویر شده‌اند، اسب و شتر به رنگ صورتی، آبی و زرد و انسان‌ها بزرگ صورت‌تر و بزرگ قامت‌تر از انسان‌های واقعی. عناصر عمده‌ی مکتب

بغداد نبود بعد سوم، تفاوت غریب همه‌ی اشیاء، گیاهان و انسان‌ها با واقعیت و انتخاب رنگ‌های دل‌خواه برای همه‌ی پدیده‌ها است؛ عناصری که در مکتب‌های دیگر نقاشی ایرانی نیز کم و بیش تکرار می‌شوند؛ از مکتب سلجوقی تا مکتب اصفهان.

در مکتب سلجوقی تصاویر اشیاء، گیاهان، جانوران و انسان‌ها در ابعادی غیر واقعی ترسیم می‌شوند؛ بر زمینه‌ای که در آن نقشی از گیاهان یا جانوران به چشم می‌خورد. در این مکتب هاله‌ای از نور گرد سر سواران را قاب گرفته است و قامت انسان‌هایی که بعد سوم را از دست داده‌اند، در میان شاخه‌ها و برگ‌ها و بوته‌های نمادین دیده می‌شوند. مکتب سلجوقی، چنان که از نام‌اش پیدا است در دوران سلسله‌ی سلجوقی متولد می‌شود. در همین دوران هنر سفال‌گری نیز تکامل پیدا می‌کند تا بخشی از نقاشی‌ی مکتب سلجوقی بر روی سفال‌ها تصویر شود؛ تصاویر قهرمانان افسانه‌ای‌ای چون بهرام، آزاده، بیژن، منیژه، فریدون. تفاوت‌های مکتب سلجوقیان با مکتب بغداد در دو نقطه برجسته‌تر است: در مکتب سلجوقی پس زمینه‌ی تصویرها رنگ می‌شود و تزئین لباس‌ها کم‌تر صورت می‌گیرد. از مکتب بغداد تا مکتب سلجوقی فاصله‌ی زیادی نیست؛ از مکتب سلجوقی تا مکتب تبریز نیز.

مکتب تبریز، که مکتب ایلخانی یا مغول نیز خوانده شده است، از دوران هلاکوخان تبدیل به مکتب مسلط نقاشی ایرانی می‌شود. این مکتب از نقاشی‌ی چینی تأثیر پذیرفته است، اما عناصر اصلی‌ی نقاشی ایرانی، یعنی نبود بعد سوم، تخیلی بودن طبیعت، اشیاء، جانوران، انسان‌ها و حضور پس‌زمینه‌ی تزئینی کماکان در آن خودنمایی می‌کنند. در نقاشی‌های این مکتب حضور لباس‌ها و سلاح‌های چینی و جانوران شگفت‌خیز از تأثیر نقاشی‌ی چینی می‌دهد و تصویر انسان‌هایی که هاله‌ای طلایی گرد سر دارند، در کنار بوته‌هایی که به‌قرینه تصویر شده‌اند، خبر از تکرار عناصر نقاشی ایرانی. از میان کتاب‌هایی که بر مبنای مکتب تبریز مصور شده‌اند می‌توان شاهنامه، کلیله و دمنه و

جامع‌التواریخ را نام برد؛ کتاب‌هایی که در مکتب‌های بعدی نیز به تکرار مصور می‌شوند؛ از مکتب شیراز تا بعد.

معروف‌ترین کتابی که بر مبنای عناصر مکتب شیراز مصور شده است، کتاب همای و همایون خواجوی کرمانی است. در تصویرری از این کتاب، همایون، سوار بر اسب، بر در خانه‌ی همای ایستاده است و به در بسته‌ی خانه می‌نگرد. همای بر بالکن طبقه‌ی سوم است و برای دیدن همایون گردن می‌کشد. زمینه‌ی نقاشی نخودی است و زمین زیرپای اسب همایون صورتی. درختان در شکل‌های خیالی در خانه و اطراف خانه‌ی همای حضور دارند و چند پرند در دوردست پرواز می‌کنند. مکتب شیراز عنصر جدیدی را وارد نقاشی ایرانی می‌کند؛ در این مکتب اشیاء، گیاهان و جانوران و انسان‌ها در مقابل هم، به صورت زوج، ترسیم می‌شوند؛ عناصر مکتب‌های قبلی اما، هنوز در این مکتب حضور دارند؛ فضای دوبعدی، تخیلی بودن رنگ‌ها و شکل‌ها. عناصری که در مکتب هرات نیز جان‌سختی می‌کنند.

مکتب هرات در دوران شاهرخ متولد می‌شود؛ سال‌های اوج خویش را اما، در دوران سلطان حسین بایقرا و در زمان صدارت میرعلیشیرنویبی تجربه می‌کند؛ مکتبی استوار بر عناصر همیشگی نقاشی ایرانی. در تابلوی میخ کردن مرقوبدین ره به‌خر از جوامع‌التواریخ رشیدالدین فضل‌اله، که به مکتب هرات تعلق دارد، ما خری قهوه‌ای رنگ را بر تپه‌ای می‌بینیم که نه بلندی‌اش به چشم می‌خورد نه حجم‌اش. دستان مرقوبدین به خر میخ شده است. رنگ تپه چیزی بین زرد و خاکستری است که دو نفر از پشت آن سر کشیده‌اند. فضای دوبعدی و چهره‌ها و طبیعت خیالی هنوز در این تابلو به چشم می‌خورند.

نخستین تحول واقعی در نقاشی ایرانی، توسط کمال‌الدین بهزاد صورت می‌گیرد؛ تحولی چنان موثر که گروهی را واداشته است از مکتب مستقلی به نام

مکتب بهزاد سخن بگویند؛ پاره‌ای دیگر اما، او را پیرو مکتب هرات دانسته اند. آثار بهزاد را از زاویه‌ی موضوعی می‌توان به چهار گروه تقسیم کرد: چهره‌ها و حوادث واقعی، حوادث تاریخی، مصورسازی کتاب‌ها، نقاشی‌های مستقل. در نقاشی‌های کمال‌الدین بهزاد برای نخستین بار با چهره‌هایی روبرو می‌شویم که از انسان کلی برمی‌گذرند و ویژه‌گی‌های فردی می‌یابند. در تابلویی که کمال‌الدین بهزاد با الهام از بوستان سعدی ترسیم کرده و نام گدا بر در مسجد را بر خویش دارد، تصویر دوازده شخصیت را می‌بینیم. چهره‌هایی که اگرچه در فضای دو بعدی ترسیم شده‌اند، از نوعی حرکت برخوردارند که به‌شکلی ناقص بعد سوم را می‌آفریند؛ چنان می‌نماید که کمال‌الدین بهزاد کم‌بود بعد سوم را به یاری‌ی آفرینش قرینه‌ها و نظم هندسی جبران کرده است. کمال‌الدین بهزاد در دربار سلطان حسین بایقرا بالید، اما پس از فتح هرات به دست شاه اسماعیل به‌هم‌راه او به تبریز رفت؛ به دربار پادشاهی که پایتخت اش خود خاستگاه مکتب تبریز دیگری در نقاشی‌ی ایران شد.

نقاشانی که در مکتب تبریز نقاشی می‌کنند، تلاش می‌کنند جا پای کمال‌الدین بهزاد بگذارند؛ اما به‌اندازه‌ی الگوی خود به‌واقعیت نزدیک نیستند. کثرت چهره‌ها، پافشاری بر تصویر فضای دو بعدی، القای فضا به کمک نشانه‌های انتزاعی از عناصر مکتب تبریزاند؛ عناصر مکتبی که تلاش می‌کند به‌یاری‌ی همه‌ی این عناصر و پس‌زمینه‌ای پر نقش و نگار سایه‌ای از بعد سوم بیافریند. در تابلوی صحنه‌ی شکار، که تصویر بخشی از ظفرنامه‌ی شرف‌الدین علی یزدی در مکتب تبریز است، مجموعه‌ی در هم پیچیده‌ای از سواران، پیکر و نیم‌پیکر و سر حیوانات، زمینی پر از سنگ و شاخ گوزن‌ها و شکارهای به خاک افتاده می‌بینیم. چهره‌ها به یک‌دیگر شبیه‌اند؛ زمین به رنگ آبی نقاشی شده است و

رنگ اسب‌ها و گوزن‌ها و ببرها واقعی است. تصاویر مکتب تبریز به‌اندازه‌ی نقاشی‌های کمال‌الدین بهزاد به واقعیت نزدیک نیستند؛ درست مثل مکتب‌های مشهد و قزوین.

مکتب مشهد دوران کوتاهی از تاریخ نقاشی‌ی ایران را دربرمی‌گیرد. پراهمیت‌ترین اثری که بر مبنای مکتب مشهد مصور شده است، هفت اورنگ جامی است. در تصویری از این اثر به نام نجات یافتن حضرت یوسف از چاه، درختان و گیاهانی خیالی می‌بینیم؛ مردانی با گردن‌های بلند، پس‌زمینه‌ای ساده و نشانه‌هایی که تلاش می‌کنند فضایی واقعی را القاء کنند. مکتب مشهد در فضایی دو بعدی و بر مبنای نشانه‌های انتزاعی، هم‌شکلی‌ی چهره‌ها و کثرت منحنی‌ها آفریده می‌شود.

مکتب مشهد در دوران حکومت ابراهیم میرزا برادر زاده‌ی شاه تهماسب در مشهد به وجود می‌آید. مکتب قزوین اما، با تاج‌گذاری‌ی شاه اسماعیل در قزوین پا به عرصه می‌گذارد. مکتب قزوین تفاوت‌چندانی با مکتب مشهد نشان نمی‌دهد؛ تنها نکته‌ای که شاید بتوان بر آن انگشت گذاشت، تعداد کم‌تر پیکرها و رنگ‌ها در نقاشی‌هایی است که در مکتب قزوین مصور شده‌اند. از کتاب‌هایی که در مکتب قزوین مصور شده‌اند، شاهنامه‌ی فردوسی جایگاهی ویژه دارد؛ کتابی که در مکتب اصفهان نیز به‌تکرار مصور می‌شود.

در دوران سلطنت شاه عباس در نقاشی‌ی ایران مکتبی به وجود می‌آید که به نام رضا عباسی گره خورده است. این مکتب به نام اصفهان یا صفوی شناخته می‌شود. در نقاشی‌های رضا عباسی و پیروان او هم تلاش برای حرکت به سوی واقعیت به چشم می‌خورد و هم تلاش برای گریز از آن. رضا عباسی آدم‌ها را بزرگ‌تر از آدم‌های واقعی تصویر می‌کند، اما با استفاده از روش‌های خوش‌نویسی، حجم‌هایی می‌آفریند که فضای نقاشی‌ی ایرانی را صاحب نوعی عمق می‌کنند؛ تک چهره‌هایی بر پس‌زمینه‌های بدون نقش و نگار. در تابلوی چوپان، رضا عباسی مرد خمیده‌ای را تصویر می‌کند، که با اندامی اندکی بزرگ‌تر از اندازه‌های معمولی بخش زیادی از صفحه

را اشغال کرده است. تصویر زمین، درخت‌ها، بوته‌ها و حیوان‌ها به شدت به واقعیت نزدیک است و ترکیب رنگ‌ها و خط‌ها توهم حضور عمق را می‌آفریند. مکتب اصفهان تا تصویر فضای سه‌بعدی پیش نمی‌رود؛ هرچند که نقش خیال را

به‌سود واقعیت کم‌رنگ می‌کند. مکتب قاجار اما، خیال را وامی‌گذارد و همه‌ی واقعیت را احضار می‌کند.

مکتب قاجار که ریشه در نقاشی‌ی دوران حکومت سلسله‌های افشاریه و زندیه دارد، خود را از جمله در تزئین اشیائی چون قلمدان، سینی، قاب، آینه، و نیز تصویر چهره‌ی درباریان و ترسیم طبیعت بی‌جان متبلور می‌کند. رد پای مکتب قاجار را تا دوران فتحعلی شاه قاجار می‌توان پی‌گرفت؛ در تصاویری که نقاشان از

مکتب قاجار ... خود را از جمله در تزئین اشیائی چون قلمدان، سینی، قاب، آینه، و نیز تصویر چهره‌ی درباریان و ترسیم طبیعت بی‌جان متبلور می‌کند.

چهره و پیکر این پادشاه ترسیم کرده‌اند، در تصویر محمد شاه، در چهار تابلویی که به مراسم سلام نوروزی فتحعلی شاه موسوم‌اند، در تصاویر رنگ و روغنی شاهزاده گان، در تصاویر زنانی که معصومه خودنمایی می‌کنند. در نقاشی‌های دوران نخست مکتب قاجار هنوز چیزهای زیادی از عناصر مکتب‌های پیشین به چشم می‌خورد؛ فضای دو بعدی، چهره‌های یک‌شکل و خیالی، هرچند که در تصاویر تک‌چهره‌ها، چهره‌ها و قامت‌ها ابعاد واقعی دارند. عناصر دوران نخست مکتب قاجار را شاید

سبک هندی عرصه‌ی محو واقعیت و قامت افزایی همه‌ی ابعاد خیال است؛ در این سبک برجسته‌سازی‌های زبانی در قالب همه‌ی ترفندهای ممکن به‌میدان می‌آیند ...

بتوان چنین شماره کرد: هم‌آهنگی و هم‌خوانی خط‌های افقی، عمودی و منحنی، آمیزش نقش‌های تزئینی و ساده، سایه پردازی اندک چهره‌ها و حضور رنگ‌های گرم. اوج مکتب قاجار اما، با ظهور محمد غفاری، کمال‌الملک، نطفه می‌بندد. کمال‌الملک در دوران ناصرالدین شاه مکتبی ارائه می‌کند که عکس‌برداری همه‌جانبه از واقعیت ویژه‌گی‌ی آن است؛ فضاها، سه‌بعدی و چهره‌هایی که با همه درد و شادی و شگفتی به‌دقت ثبت شده‌اند؛ کمال‌الملک منادی‌ی هم‌سانی‌ی واقعیت و نقش است؛ طبیعت بی‌جان.

سبک عراقی واقعیت را در تصاویری خیالی‌تر از سبک خراسانی می‌نشانند. در سبک عراقی، برجسته‌سازی زبانی تا برپایی تصاویر چند وجهی امتداد می‌یابد، هرچند جاپای واقعیت، همیشه پیدا است. سبک خراسانی در تمامیت خویش تمثالی از واقعیت می‌سازد که نشانه‌های قابل تأویل به سختی در آن به چشم می‌خورد؛ سبک عراقی اما، به غبار جاپای سواری می‌ماند که خود در پس زمینه‌ی تصویر دور می‌شود؛ به این غبار نگاه کنیم: "خیمه بیرون بر که فراشان باد/ فرش دیبا در چمن گسترده‌اند. فغان کاین لولیان شوخ شیرین کار شهر آشوب/ چنان بردند صبر از دل که ترکان خوان یغما را. آب حیات عشق را در رگ ما روانه کن/ آینه صبح را ترجمه شانه کن. سمن بویان غبار غم چون بنشینند/ پریرویان قرار از دل چون بستیزند بستانند". (۹)

سبک هندی عرصه‌ی محو واقعیت و قامت افزایی همه‌ی ابعاد خیال است؛ در این سبک برجسته‌سازی‌های زبانی در قالب همه‌ی ترفندهای ممکن به میدان می‌آیند؛ در قالب حس آمیزی، تشخیص، استعاره، در قالب تصویر حادثه از زاویه‌ای بکر، در قالب به کارگیری "بدایع پیچیده"، در قالب ایجاد دگرگونی‌های ساختارشکن در محور هم‌نشینی. سبک هندی نقطه‌ی اوج منحنی‌ی فاصله با واقعیت در روند تکامل شعر کلاسیک فارسی است؛ یک گوی بلور که از نقطه‌ای پنهان بر آن باران نور می‌بارد: "نقش دویی بر آینه من نبسته‌اند/ رنگ دل ست این که به‌رویم شکسته‌اند. محو سبک عنان مژه کافرت شدم/ رنگین نشد به خون دو عالم عنان تو. پرنده پندار سد راه وحدت گشته است/ چون حجاب از خود کند قالب تهی دریا شود. به خیال چشم که می‌زند قدح جنون دل تنگ ما/ که هزار میکده می‌دود به رکاب گردش رنگ ما". (۱۰)

مکتب بازگشت بر فرشی که سبک‌های خراسانی و عراقی و هندی گسترده‌اند

روند تکامل رابطه‌ی شعر فارسی با واقعیت را، از دوران سقوط سلسله‌ی ساسانی تا دوران سقوط سلسله‌ی قاجار، شاید بتوان در دو عبارت توضیح داد: حرکت از سنگینی واقعیت به سوی سنگینی خیال، حرکت از سنگینی خیال به سوی آمیخته‌گی‌ی مغشوش خیال و واقعیت. این دو عبارت اما، خود نیاز به توضیحی دیگر دارند. سبک خراسانی بر مبنای "عکس‌برداری" از واقعیت بنا می‌شود. در این سبک برجسته‌سازی زبانی یا در حد قاعده‌افزایی باقی می‌ماند یا هرگز چنان پیچیده نمی‌شود که روند درک واقعیت، سخت به تأخیر بیفتد. در سبک خراسانی در محور هم‌نشینی تغییر به شکلی محدود در خدمت ایجاد وزن یا قافیه صورت می‌گیرد و در محور جانشینی انتخاب‌ها چنان است که ما به‌ندرت شاهد تصاویری هستیم که راه بر تأویل‌های چند وجهی بگشایند. در سبک خراسانی حادثه‌ها از چشم ناظری ثبت می‌شوند که دورین خویش را درست رو بروی ماجرا قرار داده است؛ چندین بیت از اشعار این سبک را چون در کنار هم قرار دهیم، صفحه‌ای از یک آلبوم را می‌سازیم که در آن هیچ گوشه‌ای از ماجرا از عکس بیرون نمانده است: "اگر تو نیستی از هر شهی همایون‌تر/ نشان رایت تو نیستی خجسته‌های/ بباشید تا من بدین رزمگاه/ اگر سر دهم گر ستانم کلاه. چنین بماند نیش نهنگ دارد، دل را همی فساید/ ندم که ناگوارد، کایدون نه خرد خاید. فرات علمی، هر جایکه کجا بروی/ نسیم جودی، هر جایکه کجا بوزی". (۸)

پرسه می‌زند؛ بر صحنه‌ی آمیخته‌گی‌ی مغشوش خیال و واقعیت. مکتب بازگشت رابطه‌ی سبک‌های گذشته با واقعیت را تقلید می‌کند؛ از شعر مکتب بازگشت نمی‌توان آلبومی با عکس‌های هم‌آهنگ ساخت.

روند تکامل رابطه‌ی شعر کلاسیک فارسی با واقعیت را در دو عبارت می‌توان توضیح داد: حرکت از سنگینی واقعیت به سوی سنگینی خیال؛ حرکت از سنگینی خیال به سوی آمیخته‌گی‌ی مغشوش خیال و واقعیت؛ روند رابطه‌ی نقاشی‌ی ایرانی با واقعیت اما، چیز دیگری است.

۴

نقاشی‌ی ایران تا زمان تولد مکتب قاجار، به جز دو استثناء، دو عنصر مشترک را حمل می‌کند. آن دو استثناء کمال‌الدین بهزاد و رضا عباسی هستند و آن دو عنصر مشترک فضای دو بعدی و خیالی بودن طبیعت، اشیاء، جانوران و انسان‌ها. کمال‌الدین بهزاد و رضا عباسی نیز فضاهای دو بعدی می‌آفرینند، اما اولی با ایجاد نوعی حرکت که کثرت اشیاء و اشخاص در آن به شدت به چشم می‌خورد و دومی به کمک ترکیب رنگ‌ها و خط‌های منحنی سایه‌ی کم‌رنگی از بعد سوم به فضا می‌دهند. هر دوی آن‌ها اما، تلاش می‌کنند تصویر اشیاء و چهره‌ها را به واقعیت نزدیک کنند.

تاریخ نقاشی‌ی ایران تاریخ تکامل مکتب‌ها نیست؛ تاریخ تفاوت‌ها است بر روی خطی مستقیم. تاریخ نقاشی‌ی ایران، تاریخ تصویر حماسه‌های قهرمانی، عرفانی و رمانتیک هم هست؛ تاریخ تصویر افسانه‌های تاریخی، منظومه‌های تعلیمی، قصه‌های تمثیلی. درهمه‌ی این تصویرها، در همه‌ی مکتب‌ها، اما نقش خیال برجسته است؛ در رنگ آبی و درختان درهم‌پیچیده‌ی پادشاه مخلوع میمون‌های کلپله‌ودمنه، که بر مبنای مکتب تبریز تصویر شده است، در دیدار نخستین

خسرو با شیرین خمسه‌ی نظامی، که بر مبنای مکتب شیراز تصویر شده است، در چهره‌های خیالی و نمادهای وزیر در درجامه‌ی گدای گلستان سعدی، که بر مبنای مکتب هرات تصویر شده است.

روند تکامل نقاشی‌ی ایران تا دوران قاجار را در دو عبارت می‌توان خلاصه کرد: تسلط تام خیال، قدرت واقعیت. عبارت اول، فارغ از دو استثناء، همه‌ی تاریخ نقاشی‌ی کلاسیک ایران را دربر می‌گیرد؛ عبارت دوم بخش عمده‌ای از مکتب قاجار را می‌پوشاند.

۵

منحنی‌ی روند رابطه‌ی نقاشی‌ی کلاسیک ایرانی با واقعیت در تفاوت با روند منحنی‌ی رابطه‌ی شعر کلاسیک فارسی با واقعیت ترسیم می‌شود؛ چرایی‌ی این تفاوت سؤال ما است و پاسخ ما یکی از بسیاریان پاسخ‌های ممکن: سهم عمده‌ای از نقاشی‌ی ایران متعلق به ادبیاتی است که مصور شده است. در تمامیت متن ادبیات کلاسیک ایران سایه‌ی جهان مینوی پیدا است؛ در پاره‌ای از انواع پیداتر؛ در پاره‌ای از انواع پنهان‌تر. در حماسه‌های قهرمانی پنهان‌تر؛ در حماسه‌های رمانتیک گاهی پنهان‌تر، گاهی پیداتر؛ در حماسه‌های عرفانی پیداتر؛ در قصه‌های مردمی پنهان‌تر، در شرح سفر به عالم ملکوت پیداتر. نقاشی‌ی ایران اما، در تصویر همه‌ی انواع ادبی‌ی کلاسیک، جان این انواع را عریان می‌کند. در نقاشی‌ی ایران چه هست جهان خاک چشم پوشیده می‌شود تا چه باید جهان مینوی در چشم می‌آید؛ با چشم‌پوشی از تصویر بعد سوم که جسم خاکی را متبلور می‌کند و با تصویر پدیده‌ها و چهره‌هایی که هر یک تنها سایه‌ای از آن نمونه‌ی مینوی اند. مکتب قاجار نمایش دل‌بریدن از جهان مینوی است. در درگیری‌ای که بین دل‌سپاری به جهان مینوی و تن‌سپاری به جهان خاک در دوران سلسله‌ی قاجار برپا است، کمال‌الملک و یاران‌اش در سوی جهان خاک می‌ایستند؛ با قلمی که برای ثبت تمام عیار واقعیت در دست می‌گیرند.

تاریخ شعر کلاسیک فارسی، تاریخ حرکت به سوی عریان کردن جان مینوی‌ی جهان ایرانی است. سبک خراسانی از حماسه‌ها و مدیحه‌ها پُر است؛ از ستیز در جهان خاکی؛ از ستایش قدرت سروران. سبک عراقی از غزل‌های عرفانی پُر است؛ از دست‌تَمنا به سوی آسمان؛ سبک هندی از عرفانی پُر است که به‌تمامی چشم بر زمین بسته است؛ از غوطه در جذبه‌ی یار. در سبک خراسانی ما قدر جهان خاک را آشکار می‌بینیم؛ در سبک عراقی سایه‌ی جهان مینوی سخت سنگین است؛ در سبک هندی جهان خاکی معهود شده است. مکتب بازگشت در صحنه‌ی جدال جهان خاکی و جهان مینوی مردد ایستاده است.

در درگیری‌ای که بین دل‌سپاری به جهان مینوی و تن‌سپاری به جهان خاک در دوران سلسله‌ی قاجار برپا است، کمال‌الملک و یاران‌اش در سوی جهان خاک می‌ایستند ...

شعر کلاسیک فارسی دو گانه گوی جهان خاک و جهان مینوی را در سینه پنهان می کند؛ نقاشی ی ایران دو گانه گوی عربیان می کند. ما هنوز راز دو گانه گوی می پرسیم.

مه‌ماه ۱۳۸۲

سبک هندی پیرامون شعر حزین لاهیجی، تهران ۱۳۷۵
 ۱۱- //، شاعر آینه‌ها؛ بررسی سبک هندی و شعر بیدل، تهران ۱۳۷۱
 ۱۲- //، صور خیال در شعر فارسی، تهران ۱۳۷۰
 ۱۳- غنی، ق.، بحث در آثار و افکار و احوال عصر حافظ، تهران ۲۵۳۶.
 ۱۴- فریه، ر. دبلیو. مرزبان، پرویز، هنرهای ایران، تهران ۱۳۷۴.
 ۱۵- کاتلی، م. هامبی، ل. هنر سلجوقی و خوارزمی، ترجمه یعقوب آژند، تهران ۱۳۷۶.
 ۱۶- گری، بازیل، نقاشی ایران، ترجمه عربعلی شروه، تهران ۱۳۶۹.
 ۱۷- لنگرودی، شمس.، مکتب بازگشت؛ بررسی شعر دوره‌های افشاریه، زندیه، قاجاریه، تهران ۱۳۷۲.
 ۱۸- محجوب، محمد جعفر.، سبک خراسانی در شعر فارسی، تهران ؟.
 ۱۹- مقدم اشرفی، م.، همگامی نقاشی با ادبیات در ایران (از سده ششم تا یازدهم هجری قمری)، ترجمه روین پاکباز، تهران ۱۳۶۷.
 ۲۰- محقق، م.، تمثیل اشعار ناصر خسرو، تهران ۱۳۵۹.
 ۲۱- ملک الشعرا بهار، تاریخ تطور شعر فارسی، مشهد ۱۳۳۴.

22. Bahari, E., Bihzad, Master of Persian Painting, London, 1996.
 23. Falk, S. J., Qajar Painting, London 1972.
 24. Highlights of Persian Art, ed. R. Ettinghausen and E. Yarshater, USA, 1979

مراجع:
 ۱- تاریخ ادبیات ایران، جلد پنجم، ذبیح‌اله صفا، تهران ۱۳۷۲، ص ۵۲۳
 ۲- شاعر آینه‌ها؛ بررسی سبک هندی و شعر بیدل، محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران ۱۳۷۲، ص ۳۹.
 ۳- تاریخ ادبیات ایران، جلد دوم، ص ۳۴۲.
 ۴- مکتب بازگشت، شمس لنگرودی، تهران، ۱۳۷۵، ص ۱۹.
 ۵- همان‌جا، ص ۹.
 ۶- نقاشی و ادبیات ایرانی، ی. آ. پولیاکوو، ز. ای، رحیمووا، ترجمه و تحقیق زهره فیضی، تهران ۱۳۹۱، ص ۹۱.
 ۷- گلستان هنر، قاضی احمد قمی، به نقل از تاریخ نگارگری در ایران، سید عبدالمجید شریف‌زاده، تهران ۱۳۷۵، ص ۶۰.
 ۸- به ترتیب شعرهایی از فرخی سیستانی، فردوسی، رودکی، منوچهری دامغانی.
 ۹- به ترتیب شعرهایی از سعدی، حافظ، مولوی، حافظ.
 ۱۰- به ترتیب شعرهایی از بیدل هندی، حزین لاهیجی، صائب تبریزی، بیدل هندی.

نشر باران از
 بهروز شیدا
 منتشر می کند:

تراژدیهای ناتمام در قاب قدرت
 مجموعه مقاله

منابع:
 ۱- آپهام پوپ، آرتور.، سیر و صور نقاشی در ایران، ترجمه یعقوب آژند، تهران ۱۳۷۸.
 ۲- اتینگه‌هان، ر. شراتو، او. بُمباچی.، هنر سامانی و غزنوی، ترجمه یعقوب آژند، تهران ۱۳۷۶.
 ۳- آرتین پور، یحیی.، از صبا تا نیما، دو جلد، ساربروکن، ۱۳۶۷.
 ۴- اسکارچیا، ج.، هنر صفوی، زند، قاجار، ترجمه یعقوب آژند، تهران ۱۳۷۶.
 ۵- پاکباز، روین.، نقاشی ایران از دیرباز تا امروز، تهران ۱۳۷۸.
 ۶- پولیاکووا، ا. - رحیمووا، ز. ی.، نقاشی و ادبیات ایرانی، ترجمه زهره فیضی، تهران ۱۳۸۱.
 ۷- تجویدی، ا.، نقاشی ایران از کهن‌ترین روزگار تا دوران صفویان، تهران ۱۳۵۲.
 ۸- سهیلی خوانساری، ا.، کمال هنر؛ احوال و آثار محمد غفاری، تهران، ۱۳۶۸.
 ۹- شریف‌زاده، سید عبدالمجید.، تاریخ نگارگری در ایران، تهران ۱۳۷۵.
 ۱۰- شفیعی کدکنی، محمد رضا.، شاعری در هجوم منتقدان؛ نقد ادبی در