ملاحظه‌ای در باب هنر ایران و تفکر نوین

نویسنده: محمدعلی مرادی

بر پایهٔ یک نظریهٔ خاص دین را به عنوان عنصر بنیادین منابع فکری یک جامعه ارزیابی می‌کنند و با این رویکرد است که در بررسی پدیده هنر به نقش دین توجه ویژه می‌شود. اما در رویکردی دیگر نقش فرهنگ را عمده می‌کنند و فرهنگ را جایگزین امر دین می‌سازند و چون به نقش فرهنگ توجه ویژه می‌کنند، دین را نیز جز مولفه‌های فرهنگ محسوب می‌نمایند. از این رو از جنبه تئوریک بایستی به این مسئله توجه جدی و در نسبت فرهنگ و دین بطور اساسی تامل شود.

در ایران با ظهور اسلام تمدن ایرانی ابعاد دیگری به خود گرفت؛ چرا که اسلام توانست در کل منطقه از آفریقا و آسیا و اروپا را با تحت یک پوشش فرهنگی و دینی بیاورد و تنوع و کثرت را در این منطقه به وحدت بکشاند و از این طریق ظرفیت‌های نهفته در این فضای جغرافیائی، فرهنگی و تمدنی را که موسوم به قلمرو تمدن اسلامی شده، باور و تناورده کند. اما تمدن اسلامی که دربستر آن هنراسلامی شکل گرفت در مسیر تحول خود فاقد خط سیر مشخص و مدون تاریخی به لحاظ تفکیک دوره‌ها، سبک‌ها و مکاتب بوده است و در زمینهٔ پژوهش تاریخی و دوره‌بندی مدون کوششی از سوی متفکران این منطقه صورت نگرفت. چرا که این دوره‌بندی‌ها و دسته‌بندی‌ها که در تمدن و فرهنگ اروپائی رایج است ناشی از تلاش در امر فلسفه تاریخ و بینش تاریخی است که در دورهٔ معینی در فرهنگ و تمدن اروپا شکل گرفت؛ اما به واسطهٔ عدم شکل‌گیری بینش تاریخی در تمدن اسلامی این تمدن فاقد چنین دستاوردهائی است.

پس با این وجود می‌توان پرسید با وجود تنوع آثار فرهنگی و هنری در قلمرو متنوع سرزمین‌های مسلمان و اسلامی از شرق دور تا آسیای میانه و قفقاز و از جنوب شرق آسیا تا جنوب اروپا و شمال آفریقا، آیا می‌توان در بطن این تنوع و کثرت هستهٔ مستحکم وحدت‌بخشی پیدا کرد؟ و آیا این لزوماً مستلزم درک خاصی از پدیدهٔ تاریخ و تاریخ فرهنگی است؟ آیا ما در بطن فرهنگ و تمدن‌مان شاهد جوهر ثابت و استواری هستیم که این هسته و جوهر در طی ایام و گذر عمر ثابت مانده و این اعراض است که دگرگون می‌شوند؟ یا نه؟

پس از یک نگاه وظیفه محقق این است که در پی‌کاوی خود این هسته ثابت و استوار را بیابد. اما درک دیگری مؤید این رویکرد است که فرهنگ نمی‌تواند هسته و جوهری داشته باشد و فرهنگ‌ها با هم تأمل می‌کنند و در این روند تأمل و تاثیر متقابل با هم از یکدیگر تأثیر می‌گیرند و همدیگر را متأثر کرده و پویایی خود را حفظ می‌کنند. این رویکرد از آنجا که هستی مرکزی تحول را زندگی می‌داند، بر این باور است که زندگی در پویائی مداوم است و نمی‌توان آن را به یک هستهٔ محکم و استوار تقلیل داد در این روند در رابطه با مسئله موضوع هنراسلامی مطرح می‌شود: آیا اساساً هنر ایرانی وجود دارد یا بایست از هنر شکل گرفته در تمدن اسلامی نام برده شود؟

دراین رویکرد بیان می‌شود که چیزی به نام هنراسلامی نداریم بلکه آنچه هنر اسلامی نامیده می‌شود هنر مسلمانان یا هنر سرزمین‌های اسلامی است و در واقع هنر هر منطقه تابع شرایط اقلیمی و فرهنگی و دیرینه تاریخی آن منطقه است. این رویکرد بر این مبنا است که این هنر حاصل تلفیق هنر و تمدن‌های پیشین است.

در کنار این رویکردها باید از رویکردی نام برد که بر این باور است که هنر اسلامی هنری نیست که بتوان آن را هنر مستقلی دانست؛ بلکه هنر اسلامی صرفاً در مرحله آغازین خلاق بوده و پس از دوره‌ای کوتاه با تلفیق میراث اولیه خود در قالب «قواعد و

قوانین» عقیم شده و رکود و جمود یافته است. این قواعد ضمن اینکه نتوانستند تفاوت‌های قومی جوامع را کاملاً پنهان نگه دارند، ابتکار عمل فردی هنرمند را نیز محدود کرده و مانع از آن می‌شود که خلاقیت آنها شکل گیرد.

رویکرد دیگر را می‌توان رویکردی نام برد که می‌کوشد به تبیین تاریخی وتوصیفی بپردازد این رویکرد اجزای ابتکاری و عاریتی را تحلیل می‌کند و خصوصیات آثار خلق‌شده در دوره‌های متفاوت، بخش‌های مختلف جهان اسلام و همچنین در فضای گوناگون را بررسی کرده و نیز کاربرد آنها در عرصه‌های معماری، موسیقی، هنرهای صناعی و تزیینی را موضوع پژوهش قرار می‌دهد. تحقیق و بررسی در هنراسلامی به روش تاریخی و تجزیه و تحلیل و تفسیر شرایط تاریخی و موقعیت تاریخی در واقع عناصر لامکانی و لازمانی را در هنر و پدیده‌های فرهنگی وتمدنی نفی می‌کند. در حالی که از جنبه نظری بایستی نسبت این عناصر لازمانی و لامکانی را در روند تاریخ و تاریخ فرهنگی مستدل کرد و برای مستدل کردن این امر رویکرد فلسفی شکل گرفته که در این رویکرد می کوشند هنر را در بنیادهای فلسفی تحلیل کنند و ازاین طریق ابعاد خرد اسلامی را با وجه شهودی آن تحلیل نمایند و این عقل شهودی را قوه‌ای ارزیابی کند که از تعقل و و استدلال بس فراتر رفته و متضمن شهود حقیقت‌های ازلی و جادوانه است و هنر اسلامی هم بازتاب این حقیقت ازلی و جادوانه است. منبع این الهام نیز حکمت و کلام الهی است که با تامل وتعقل شهودی حاصل می‌شود. اینجا بایستی به رویکرد عرفانی توجه کرد که وجهی که رویکرد فلسفی تدوین می‌کند را محدودتر کرده و هنر اسلامی را بیشتر براساس مفاهیم عرفانی و مضامین عالم معنوی اسلام تعبیر می‌کند. در این دیدگاه هنر را باید در وجهی عملی آن دید که هنرمند سالکی در مسیر عرفان است که در پرتو الهام رحمانی و ربانی به درک جلوه‌ای از حسن وجمال ازلی نائل می‌شود. براساس این تبیین اگر شهود حسن و جمال الهی یا انکشاف حقیقت را روح هنر اسلامی بدانیم، آثار هنر اسلامی جسم این هنر خواهد بود. در این دیدگاه هنر حقیقی هنر مقدس است هنری که قلمرو زمان و مکان فراتر می‌رود و ساحت حقیقت جمال احدی راه می‌یابد.

هانری کربن، رنه گنون، بوکهارت، حسین نصر، کوماسومی دراین رویکرد جای دارند. برخی از اینها هنر اسلامی را هنر عربی می‌خوانند، زیرا که بیشتر وجه زبانی تمدن و فرهنگ را مدنظر قرار می‌دهند. این مسئله درباره فلسفه اسلامی نیز صادق است که به واسطه اینکه فلاسفه اسلامی بیشتر به زبان عربی می‌نوشتند اینان لفظ عربی را برای این فلسفه و تمدن بکار می‌برند. این مطلب شاید به واسطهٔ اهمیت زبان و مفهوم در فلسفه صدق کند اما در پدیده هنر که بیشتر ابعادی تصویری و شنیداری دارد نمی‌تواند بکار برده شود. رویکرد دیگری که می‌توان در تحلیل هنر اسلامی در نظر گرفت این مطلب است که هنراسلامی را باید با جنبه‌های هندسی این هنر دید. اصلی‌ترین تمایز هنراسلامی را این مطلب می‌دانند که می‌توانند با استفاده از نقوش هندسی و مفاهیم فرارونده و انتزاع نظیر مفهوم تجلی را بگونه بصری تصویر کنند. بنابراین نقوشی همچون اسلیمی‌ها، توربافت‌ها، شمسه و چندضلعی‌ها در این تبیین، هنر هندسی است.

پس بسته به نوع و تلقی و رویکردی که به هنر اسلامی بطور خاص و هنر بطور عام برمی‌گزینیم، نوع بررسی و تفکر دربارهٔ آن نتایج گوناگون و متفاوت می‌یابد؛ اما جدا از این تقسیم بندی می‌توان تقسیم بندی دیگری را نیز ملحوظ کرد. رویکرد باستانگرا که در این درک موضوع هنر در ایران را صرفاً امری متعلق به ایران می‌داند و این ایران، یک ایران پیش از اسلام است و از این دورنما به پدیدهٔ فرهنگ ایران و هنر ایران می‌نگرد و با این پیش فهم هنر ایران را تفسیر و تبیین می‌کند. رویکرد اسلام گرایانه، رویکرد دیگری است که ایران و هنر ایران را صرفاً متعلق به دوره اسلامی می‌داند و می‌کوشد تا که به دوره اسلامی وزنی مطلق بدهد. در این رویکرد گرایش‌های متفاوت و متنوعی عمل می‌کنند، اما رویکرد دیگری نیز در این زمینه وجود دارد که موضوع هنر ایران را با یک پیش فهم ناشی از تلفیق اسلام و ایران ارزیابی می‌کند دراین درک از مسئله صحبت از اسلام ایرانی می‌شود که ناشی از تداوم دورهٔ اسلامی در ادامهٔ دورهٔ ایرانی است. دراین رویکرد دو گرایش را می‌توان مشاهده کرد: گرایشی که این تلفیق را ناشی از عرفان می‌داند و گرایشی که قائل بگونه‌ای خرد اسلامی است. دراین وجه فرم خاصی از خرد حضور دارد که این فرم واجد ابعاد خاصی است یعنی متکی به گونه‌ای متافیزیک است. اما می‌توان خرد دیگری را مد نظر داشت که این خرد از متافیزیک عبور می‌کند، قائل به اصل یا بنیادی نیست و شکل‌گیری آنرا ناشی از یک محیط نه یک اصل می‌داند.

با توجه به مبانی نظری که بیان شد درک این جستار متکی به تاریخ فرهنگی است واین نوشته براین دیدگاه استوار است که هنر ایران را یک پدیده فرهنگی بررسی کند. این رویکرد با اتکا به بنیادهای معین قائل به خرد خاصی است که در بطن طبیعت این منطقه شکل گرفته است و نسبت معینی با روح زندگی دراین منطقه دارد.

ابعاد تفکر نوین

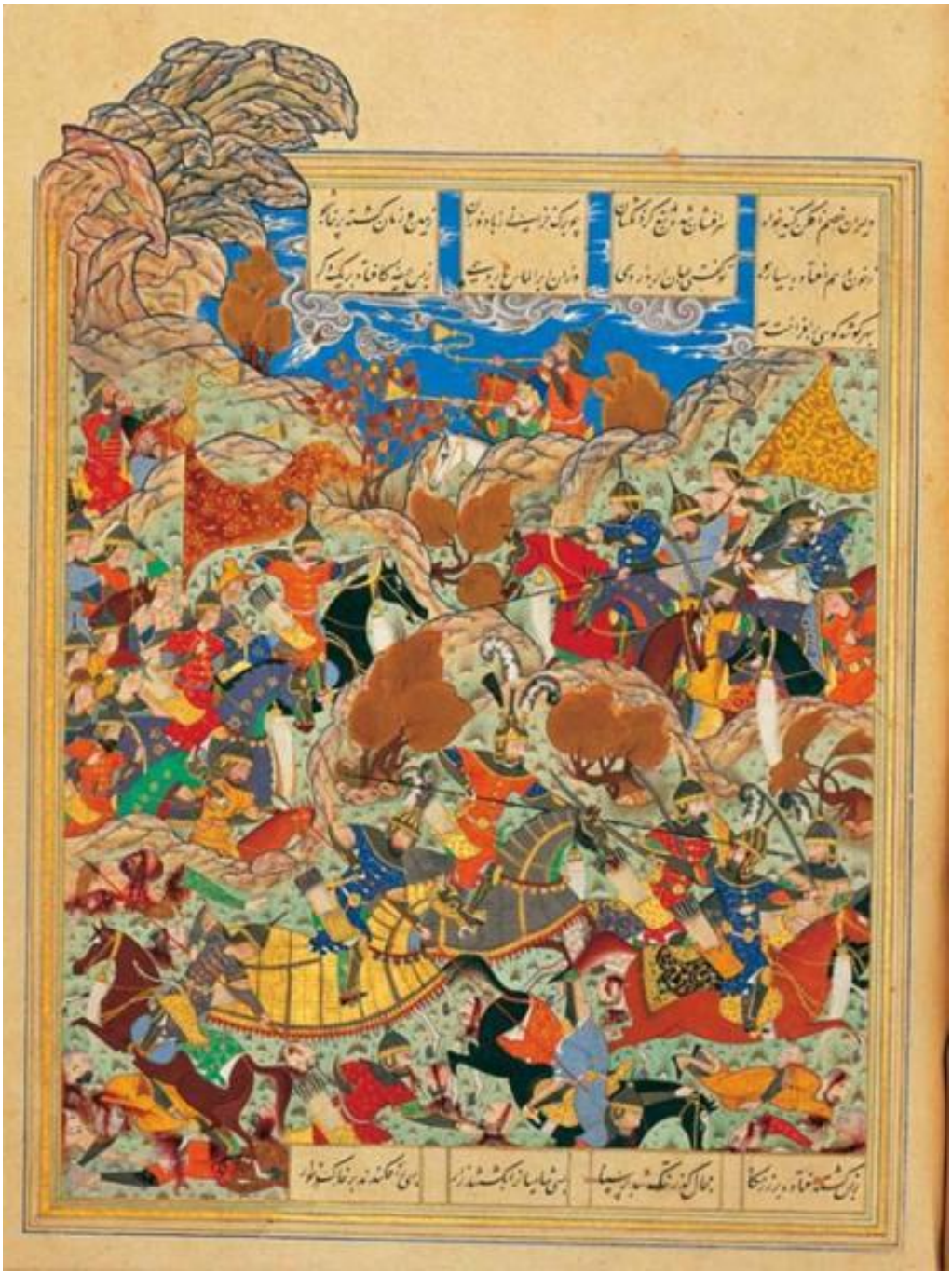
تفکر نوین ناشی از تغییر در نسبت انسان در عالم است این تغییر در عالم به تغییر در بنیان‌های متافیزیک غرب مسیحی شد و نحوه و رویکرد انسان نسبت به فضا و طبیعت دگرگون شد در این رویکرد جدید به طبیعت درک انسان نسبت به امر واقع تغییر یافت. این تغییر در نحوه و رویکرد انسان به طبیعت، در نحوهٔ نگرش به جامعه و تاریخ نیز تحولی به وجود آورد و تغییر مزکور در جهان بینی انسان موجب شد که انسان درک دیگری به واقعیت پیدا کند و امر واقع یا رئالیئه را به گونه‌ای دیگر مشاهده نماید. این درک نوین به واقعیت این امر را به بار آورد که امر مشاهده واجد اهمیت بسیار جدی شود. این اهمیت به امر مشاهده برای انسان پیامدهای خاصی را به دنبال آورد که این پیامدها درک و مشاهده عمیق‌تر به جزئیات بود. چرا که انسان می‌خواست از طریق این مشاهده دقیق تصویر ناشی از شناخت طبیعت را دگرگون کند و بر آن مسلط شود و از طریق این تسلط بر طبیعت از دنیا بیشتر بیشتر بهره‌مند گردد. در این بهره‌مندی از طبیعت انسان تنها طبیعت را دگرگون نکرد، بلکه خودرا نیز دگرگون کرد.

اما این پرسش منطقی اکنون پیش روی ماست که آیا روندی که در غرب مسیحی طی شد با روندی که در سایر فرهنگ‌ها طی شد یکسان است؟ یا فرهنگ‌های متفاوت در اقلیم‌های متفاوت مسیر و مراحلی یگانه‌ای را طی نکردند و این بیشتر ناشی از طبیعت و اقلیم متفاوت در روند تمدن بشری بوده است. در مورد خاص ایران روند تغییر شاید به گونه‌ای دیگر بوده است؛ چرا که در حوزهٔ تمدن ایران و ایران دوره اسلامی نحوهٔ دیگری از نسبت انسان با خدا جریان داشته است که این نسبت را نمی‌توان به طور این همان با تمدن میسحی دید. «این جا» یعنی در حوزهٔ تمدن ایران دورهٔ اسلامی به واسطهٔ پیش‌فهم‌ها و پیش‌زمینه‌های متفاوت و یک اقلیم متفاوت خرد دیگری نسخ گرفت که این خرد نسبت دیگری با طبیعت داشت و به شکل متفاوتی عمل می‌کرد. از آنجا که واجد الهیات خاصی نبود که تنها خدا محور باشد، برخی از حوزه‌های دیگر مثل طبیعت را نیز واجد اهمیتی در خور می دانست. از این رو همواره با طبیعت نسبت خاصی داشت که این نسبت، نسبت متفاوتی در مقایسه با نسبتی که در جهان تمدن مسیحی با طبیعت داشت بود.

اما روند تحول در حوزهٔ تمدن ایران و ایران دورهٔ اسلامی می‌توانست این تمایز و تغییر را به گونه‌ای فهم کند که از طریق این فهم با تمدن تازه نفس -که با تغییر در نحو نگرشش می‌کوشید عالم و آدم را زیر تسلط خود بکشد- گونه‌ای گفتگو و تفکر آگاهانه سامان را دهد؛ تا که این هجوم را به گونه‌ای خاص مدیریت بهینه نماید. اما لاجرم به طور بسیار ناآگاهانه با مسئله روبرو شد و در این روند نتوانست مهر نشان خود را به آن تمدن بزند و بتواند نحوه و رویکرد نوینی را به عالم مسیحیت و تمدن نوبنیادش عرضه کند و فرم و نحوه خاصی از تامل را پدید آورد. هنر ایران در دوره‌ای خاص ناشی از شرایط عمومی ویژه‌ای بود که در عرصه اجتماعی و فکری متاثر از تفکر نوین شد. نحوه و سازوکار این تاثیر و تاثرات را به دشواری می‌توان تحلیل کرد، تا در دام کلیشه‌های مرسومی که محققین و پژوهشگران شرق‌شناس و غرب ستیز ارائه می‌دهند نیفتاد. چرا که یا بر حسب عادت و براساس یک مدل که ناشی از درک خاصی از تاریخ نویسی است تمدن و تفکر نوین را مسلط می‌دانند؛ یا آنکه می کوشند در مقابل البته با مدلی مشابه روایتی وارونه ارائه دهند تا که غرب ستیزی را پایهٔ نظری بخشند.

با این وصف آنچه دراین رابطه می‌توان بیان کرد این است که بهزاد ساختار فضائی را ایجاد کرد که در این ساختار فضائی قابلیت واردکردن اجزاء و شخصیت‌های جدید را فراهم کند و این اجرا و شخصیت‌های جدید عبارت بودند از ساختمان‌ها و کاخ‌ها و خیمه و سایبان. او در واقع کوشید اصلی را وارد کند که به موجب آن دورنی شدن حرکت در ساختار را به نمایش بگذارد. در مینیاتور

پیشین شخص حاکم در مرکز تصویر نقاشی می‌شد ولی بهزاد همه چهره‌های مینیاتور را یکسان نقاشی کرده است و در عین حال شخصیت اصلی را به خوبی نشان داده است، این در واقع نشان از تغییر در موضع و جهان بینی بهزاد داشت. این نقاش در آثار خود مسئلهٔ حقیقی زندگی آن دوره را نیز ترسیم می‌کرد. او در آثارش زندگی درباریان را می‌کشید این تغییر در موضع و جهان‌بینی را چگونه بایستی تحلیل کرد؟ آیا این تغییر به طور درون ماندگار از دل تدوام در سنت فکری خود ایران و ایران دوره اسلامی بوده است؟ یا آنکه تغییری متاثر از تفکرنوین بوده که به شکلی به بهزاد رسیده است؟ آنچه معلوم است این است که این نحوه نگرش به واقعیت یکی از ارکان تفکرنوین بوده و بایستی گفت که تفکر مانند گلهای بهاری است که در روح زمان جاری و ساری می‌شود و با باد هر کجا که بخواهد می‌وزد. پس این دید یا بواسطه جهانگردان و یا از طرق دیگری به بهزاد رسیده است و او صحنه تنبیه خدمتکار را به مثابه یکی از واقعیت‌های زندگی دربار نقاشی کرده است.

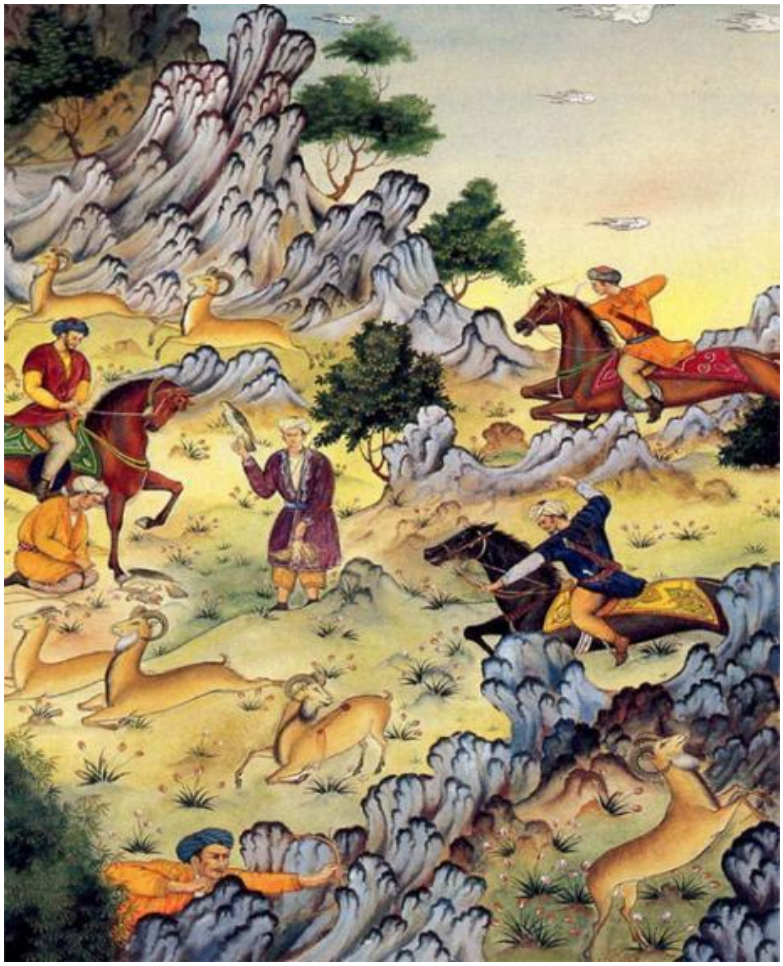


بهزاد ساختار کاملا جدید دایره‌ای را به وجود آورد و دایره را مبنای ترتیب‌بندی و ساختار استقرار پیکره‌ها کرده؛ هر سواری خصوصیت زنده حرکتی خود را دارد و تصویر مستقلی ارائه می‌کند. در مینیاتور بزم بهزاد پیکرها را با اندازه‌های مختلف ترسیم کرده است. درست شبیه زندگی واقعی که آدم‌ها در ساختار بیولوژی خود واجد تنوع و گوناگونی هستند. در حالی که در مینیاتورهای گذشته همه اجزا در اندازه‌های بزرگ و کوچک نسبت به هم نقاشی شده‌اند و اثر فاقد بعد و فضا بوده است، اما بهزاد اژدها را با گردنی دراز، سری بزرگ و قسمت جلوئی تنه اش نشان داده است. بطوری که بیننده می‌تواند تصور کند که این حیوان اندازه‌ای بزرگ دارد. همچنین او اجزای تصویر را جدا از هم کشیده است و سوار و صخره را در اندازه‌های کوچک‌تری تصویر کرده است و کوشیده است تا میان آنها و دیگر اجزا ارتباطی متعادل و موزون برقرار کند. چنین تمهیدات و ترکیباتی موجب ایجاد تصور عمق در نقاشی و مقرون به درک رئالیستی به واقعیت شده است. در مینیاتور پیکرها چنان طبیعی و زنده نقاشی شده‌اند که گوئی آنها را از زندگی واقعی آورده‌اند، بهزاد می‌کوشد تا هم ترکیب‌بندی ساختار را حفظ کرده و هم از پیکرها در کار خود به خوبی بهره گیرد، تا از این طریق محدودهٔ فضای کار را گسترش داده، اثری با ابعاد بزرگ‌تر خلق کرده و ترکیب پیشین را با ساختار جدید از زندگی بیاراید. او این کار را از طریق افزایش صحنه‌های زنده و قراردادن قهرمانان داستان ایجادکرده؛ به موقعیت شخصیت‌های نقاشی خود توجه ویژه نموده و آنها را در موقعیت ویژه در مقابل هم قرار داده است. به همین ترتیب پیکره‌ها و حالات مختلف آنها در اجرای بدنشان را مورد توجه قرار داده است.

بهزاد می‌کوشید با توجه به موقعیت آنها مکان جدیدی برای شخصیت‌ها در آثارش در نظر بگیرد. اینکه اجزای مختلف در ساختار نقاشی بایست در ارتباط با هم باشند، امری بود که بهزاد به آن توجه ویژه کرد و در نقاشی‌های خود آنها را اجرا نمود. بهزاد می‌کوشید تا با ایجاد ضرب‌آهنگ جدید گونه‌ای اصالت گرافیک را فراهم آورد و وضعیت متعادلی را در نقاشی ایجاد کند. او ارتباطی آرمانی میان اجزای اثر برقرار می‌کرد. اگر کارهای او را با گذشتگان مقایسه کنیم می‌بینیم که کارهای او از لحاظ فضا، هندسه و توازن و تعادل واجد ویژگی خاصی هستند. رنگ در آثار او یکی از شیوه‌های توجه به ساختار است که تا پیش از بهزاد در نقاشی ایرانی اینگونه به آن توجه نمی‌شد.

بهزاد سعی می‌کرد رنگ را در ساختار مورد استفاده قرار دهد؛ او با انتخاب اپیزودها و صحنه‌های جدیدی از زندگی شخصیت‌های خاص خلق کرده است. اگر توجه کنیم در می‌یابیم که برای بهزاد انسان معنا و مفهوم دیگری داشته است. حال این پرسش مطرح می‌شود که آیا این درک از انسان نسبتی با درک اومانیستی از تفکر نوین دارد؟ درکی که نسبت انسان با طبیعت، فضا و ساختار را بگونه‌ای تعریف می‌کند که همه ساختار بر مولفه انسان استوار می‌شود. نیز توجه او به انسان و پیکرهای انسانی باعث شده است که وی شخصیت‌های نقاشی‌های خود را جدا از هم کشیده تا بگونه‌ای هویت خود ویژه داشته باشند. یکی از عناصر تفکر نوین همین تفکیک انسان‌ها از هم و از طبیعت است و تفکیکی که برپایهٔ تفاوت و تکثر است.

اینکه بهزاد ساختار مینیاتور را از پایین با ایجاد تصوری از عمق به نمایش می‌گذارد و اینکه فضا که تا بالا در چند نما بسط داده شده است و فضای باقی‌ماندهٔ بخش بالائی طبق معمول زمینه است تا این فضا بتواند حجم را نیز در کل اثر به وجود آورد باعث شده که بهزاد استفاده‌ای کامل از فضا در مینیاتور را به منصه برساند. او مناظر در دو نمای دور و نزدیک را به تصویر می‌کشید و اجزای مختلف ساختمان را تصویر قرار می‌داد؛ در ترسیم و تصویر طبیعت چنارها در فصل پاییز یا تابستان و چمنزار و سنگ‌ها و گل‌ها درکی دیگر از طبیعت را به نمایش می‌گذاشت. تصویری که این پرسش را به ذهن متبادر می‌سازد که این درک از طبیعت چه وجوه مشترک و چه وجوه تباینی با درک طبیعت در تفکر نوین داشته است؟ درواقع شاید او آغازگر و پایان‌دهندهٔ دورانی خاص بود. بهزاد پایان‌دهندهٔ اصول نقاشی قدیم است و آغازگر جریان جدید نیز. چهرهٔ انسان در مینیاتور به تدریج تناورده شد و در چارچوب نقاشی قرار گرفت. حرکات و پیکرها طبیعی‌تر و واقعی‌تر شدند؛ چهره حالت طبیعی‌تری به خود گرفت و حالات و حرکت‌های انسان انضمامی‌تر شدند. از آن پس نقاشان تلاش می‌کردند تا چهرهٔ انسان را بازسازی کنند و آنچنان که بیان شد بهزاد به مشخصات فردی توجه بسیار داشته و از این رو چهره‌هایی که او کشیده است قابل شناسائی هستند.



همینطور «رضا عباسی» در «دختری با کلاه پوستی» کوشیده است تا دختر را در یک تصویر از لحظه بیافریند، بطوری که آماده است تا در یک لحظه بلند شود. او کلاه و موهای دختر را به گونه‌ای ظریف نقاشی کند که تا آن زمان سابقه نداشته است. رضا عباسی نقاش یکه صورت و مینیاتور که سبک او به تدریج تکامل یافت، باعث و بانی هنر «یکه صورت» جدیدی شد. در صورت‌های او احساس جایگاه خاصی داشت، امری که تا آن زمان در مینیاتور مصداق نداشت. او امکانات جدید در ساختار و ترکیب‌بندی صورت ایجاد کرد و خطوط متفاوت و جدیدی در کارهای او ظهور کرد. در نقاشی‌های عباسی ساختار ترکیب‌بندی پیکرها و منظره را تا زمینهٔ نسخه خطی گسترش یافته است. در این نقاشی‌ها همه چیز جدید بود؛ پیکر ها اندازه بسیار بزرگی داشتند. صورت‌های آنها بسیار متنوع بود و شخصیت‌ها در ترکیب‌بندی هیچ ارتباطی با مناظر نداشتند. آنچه که دوران جدید می‌طلبید و آن همانا حفظ نفس یا به بیان مهمتر اهمیت این دنیا و بودن دراین دنیای خاکی است در تصاویر متبلور بود. پادشاهان و بزرگان نیز علاقمند بودند که پیکره‌های طبیعی و واقعی آنها به گونه‌ای نقاشی شود تا به یادگار بماند و نفسانیات آنها ارضا شود. این آیا ناشی از تفکر جدید نوین است یا که نه ریشه در بطن این تمدن دارد؟

آنچه مسلم است این نکته است که دوران نوین تفکربشری این تفکر را طوری صورت‌بندی کرده است که اعجاب و شیفتگی خاص نقاشان غربی را در دل بینندگان ایرانی برانگیخت و از این رو شاه عباس دوم دو تن از نقاشان را که نماینده شرکت هند شرقی در اصفهان بودند را به خدمت گماشت، یا آنطور که برخی می‌گویند عده‌ای از جوانان با استعداد را راهی رم کرد تا به طورمستقیم با شیوه‌های هنری غرب آشنا شوند و اتفاقاً یکی از این افراد «محمد زمان» است که واجد شیوه نو و مبتکر سبکی تازه بوده است.

اما آیا این تغییر در جهان‌بینی و موضع فکری به گونه‌ای بوده‌است که نقاشی ایرانی تمامی هستی و حیات خود را از دست داده یا که نه، در این روند ضمن دریافت روح تفکر نو می‌خواسته که ذهن و خرد و خیال خود را را نیز بر آن وارد کند؟ اینکه نقاشان با اینکه درکی دیگر از طبیعت یافته بودند اما هنوز انس و الفت خود را به طبیعت، بوته‌سازی، گل و مرغ، برگ و شاخ پرشکوفه و مزین و مطبوع از دست نمی‌دادند، آیا باید ما را به این نتیجه برساند که ذهن در یک آشفتگی به سر می‌برد که هنوز تکلیف خود را با خود نمی‌داند یا اینکه ذهن در حال جهد و کوشش است تا تلفیقی منطقی پدید آورد؟ فهم این نکته مستلزم آن است که ما با تفکر متافیزیکی به تمدن‌ها نگاه کنیم و از خود بپرسیم که آیا همواره اندیشه با اصولی همراه است و می‌کوشد به ساختار متافیزیکی برگردد یا نه اندیشه در بن خود در بستری بدون هیچ اصلی عمل می‌کند؟

پایان سخن

کوشش برای یافتن منطق و قاعده‌ای برای زیبائی‌شناسی نقاشی ایران کار آسانی نیست. نخست اینکه این مسئله واجد محدویت‌های جدی است. این محدویت در عرصه‌های متفاوت خود را نشان می‌دهند اما جدا از این محدویت‌ها باید به این نکته توجه کرد که نمی‌توان به گونه‌ای تک بُنی به این منطق دست یافت و این کار نیازمند تگ‌نگاری‌های جدی است. از سوی دیگر نیز باید از اصل متافیزیکی که می‌کوشد با تکیه یک اصل به قاعده‌ای کلی دست یابد، پرهیز کرد و دانست نقاشی ایران ترکیبی از ارزش‌های فلسفی، علمی، عرفانی و باطنی و دنیوی است. با عنایت به این مسئله باید منظومه‌ای از این ارزش‌ها را مد نظر داشت تا بتوانیم به این مهم نایل شویم و چالش آن را با تفکر نوین دنبال کنیم.

خلاصه کلام اینکه تاریخ فرهنگ ایران بطور عام و تاریخ نقاشی ایران به طور خاص واجد آن چنان پیچیدگی است که نمی‌توان با فرمول‌های ساده به آن دست یافت.