سیمای تاریخ در مینیاتور ایران

منوچهر کلانتری

سلطه اسلام برایران ، زمانـــی نه چندان دراز ، راه را برشیوه صورتگری وپیکرنگاری ساسانی‌بست . برای هنرمندان ایرانی‌که دل به‌آئین جدید سپردند ، نه آسان بود ونه ضروری مینمودکه دست ازتجربه‌های سنتی بشویند ، اما بهرحال در گیرودار دگرگونیهای اجتماعی و تغییر و تبدیل نهادها ، سنتهای قدیمی نیز رفته رفته رنگ می‌بازند وهنر قالب‌های جدیدی می‌پذیردکه ظرفیت مفاهیم ودست‌آوردهای نو را داشته باشد . هنر تصویرگری ایرانی نیز براساس این قانون ، درفضای تازه ، با تکیه بردستمایه‌های فراوان سنتی ، بزودی به شکوفائی‌گرائید ومحتوای آن با شرایط ونظامی‌که پخته وساخته وریشه‌گرفته بود متناسب شد .

اکثر تعریف‌ها وتفسیرهائی‌که به قصد شناسائی دقیق

مکتب شیراز – دورهٔ تیموری

روح وعناصر پیکرنگاری وصورتگری ایرانی تاکنون صورت گرفته ، کمتر به ارزشهای نهفته وگنجینه‌های مستور این هنر غنی ونیرومند راه یافته است . معیار فرنگی‌ها دراین شناخت وبررسی ، مبتنی براصولی‌است‌که درسنجش هنر به شیوه غربی آن فراهم آمده است و داوریها و پیشداوریهای آن چندان با حال وهوای این سامان نمی‌خواند .

شناخت وتفسیر بسیاری ازهنرشناسان ایرانی‌که نقاشی رسمی یك پاره ازتاریخ سرزمینشان را «مینیاتور» می‌نامند ، قابل ملاحظه است . آنها برای بیان دوبُعد مینیاتور ورنگهای طلائی ، فیروزه‌ای ولاجوردی آن تعبیر تازه یافته‌اند . اینکه :

– « مینیاتور تصویر عالم خیال یا به اصطلاح حکمای اسلامی صور معلقه است . »

– « مینیاتور ایرانی بین فضای دو بُعدی و سه بُعدی درحرکت است ، بدون اینکه به بُعدی محض بگراید . »

وتعریف‌های دیگر براین دومحورکلی .

اما مسأله اینجاست‌که بازتاب‌واقعیت‌ویك‌سوژه وموضوع واحد برصفحه خیال دونفر یکسان نیست .

رنگی‌که من ازآسمان می‌بینم ، تو نمی‌بینی . من طلائی می‌بینم وتو نیلی می‌بینی یا بنفش . من درفضای خیال عمق ویکدستی وهمواری می‌بینم ، اما موضوع درخیال تو دردو بُعد بیشتر نمیگنجد وکوهی بلند پیش رویت قد میکشد وافق را می‌پوشاند . من درخت را درکمال پیچش و خمش ، بـا شاخهای بسیار وبرگهای درشت فراوان می‌بینم ، وتو درخت خشکی می‌بینی‌که راست وخدنگ ازکمان زمین رها شده وبه سینه آسمان خلیده‌است . من مثلاً رستم دستان‌را می‌بینم با یال وکوپالی فزونتر از ده مرد جنگی برزمینه‌ی شطی ازرنگهای سرخ ونارنجی . اما ، تو رستم را مشاهده میکنی بسان مردی ازتن‌وتوش‌افتاده ، خسته وبیزار ازنبردوتهی‌ازرسالت‌تاریخی.

خلاصه خیلی تفاوت هست میان اشکالی‌که درفضای ملکوتی خیال من وتو ازیك موضوع واحد پدید میآید . حال اگر باردیگر به نقاشیهای یك دوره از دوره‌های مینیاتور بنگریم ، به‌آسانی می‌توانیم همه تصویرهای ساخته وپرداخته آن دوره را ازنظر رنگ‌آمیزی، پرداخت، آرایش، قلم‌گیری، شیوه ترسیم ورعایت سنت ، دریك قالب بگنجانیم . واگر از سرحوصله تصاویر همان دوره یا مکتب را با هم بسنجیم ، آنقدرکه رد پای تاریخ ، سنت ، رابطه استاد وشاگردی ، امانتداری وتقلید وتفنن را درمی‌یابیم ، به نقش تلطیف شده درهوای ملکوت وکم وبیش جدا شده ازماده ، برنمی‌خوریم .

درتوجیه یکدستی وهمسانی تصاویر مکتبی ازمکاتب مینیاتور، اگر تجربه‌های جمعی وسنتهای متـداول صنف صورتگر، مثلاً تبریز یا اصفهان راکنار بگذاریم ، ناگزیرباید به این امر باور داشته باشیم‌که نقش‌پردازان مکتبهای مختلف دوران درخشان مینیاتور، همگی به یك نقطه ازعالم ملکوتی میرسیدند ودریك حال وهوا تن می‌شستند .

آیا همه راهیان دیار ملکوت سرانجام بجائی خواهند رسیدکه آسمان خیالی‌شان ناخواسته ونادانسته رنگ طلائی بخودگیرد ؟ آیا درهمان مکان موعود است‌که عناصر تصویر، به مدد عامل معنوی محض ، رنگ وپوست عوض میکند وکوه ارغوانی میشود وکاشیها فیروزه‌ای وآسمان طلائی ؟

این فضا ، اگرهم وجود داشته باشد ، اثبات آن باعناصر کنائی و تمثیلی نقش ، مـانند رنگ طلائی و فیروزه‌ای ، امکان‌پذیر نیست . وانگهی ازکجا پیداست‌که طلائی لطیف‌تر از ارغوانی است یا فیروزه‌ای بهشتی‌تر ازسرخ ؟

باری ، بارك‌الله به هنـرمندان وارسته‌ای که سرانجام بهشتی را یافته‌اندکه زیرگنبد طلائی‌اش نیازهای انسانی را پاسخ می‌گویند .

زمینی‌تر بیندیشیم‌که شاید ازین رهگذر، تعبیری به‌ذهن آشناتر بجوئیم برای خط ورنگ درمینیاتور ایرانی :

صورتگر ایرانی ، دردوران یکه تازی مینیاتور، از سر طبع ومیل به تصویرحوادث مذهبی وساختن شمایل قدیسین میپرداخت ودرپرداخت‌آنها ازخود به فراوانی مایه میگذاشت. ازآن میان یکی را برگزینیم‌که لطیف‌تر وفریباتر مینماید. مثلاً (سفر معراج) پیغمبر راکه‌گویا «سلطان محمد» آن را درسال ۹۴۹ هجری، ضمن‌مصورکردن‌خمسه نظامی ساخته‌است:

نقاش ناگزیر بهنگام طرح تصویر سفر معراج ، درعمق شعور خود می‌کاوید تا بدون اینکه جسمیت را ازتن پیغمبر بزداید ، دمی ازسفر ایشان را به ملکوت‌اعلای خداوندی‌تجسم بخشد. او ، برتارك براق – اسب پیغمبر– وملائکی‌که درر‌کاب وی می‌پریدند ، تاجهای‌گوهرنشان نهاد وطبقهای پرازمیوه وتنقلات زمینی به دستشان داد و رنگهای سرخ و زرد وآبی وطلائی ، به فراوانی ، نثارشان‌کرد تا بگمان خود ، رنگی از ملکوت ، ملکوتی نادیده و ناشناخته ، به فضا و پیکره‌های تصویر بریزد .

تصور «سلطان محمد» ازعرش وملائك ، همان تصور مقرون به ماده مردم مؤمن‌کشورما وبه‌اعتباری همه‌ی معتقدین به مذاهبی است‌که درآنها ازعرش وملائك ، سخن رفته است .

براستی تاج طلائی نشانه چه چیزی بود ؟ آیا درقلمرو مطلق خداوندی بدون تاج پریدن میسرنبود ؟ چرا . ولی‌نقاش چیزی راگرامی‌تر ازتاج‌که عالی‌ترین مرتبه جلال وقدرت انسانی بود ، نمی‌شناخت تا برتارك براق وملائك بنهد وچیزی را لذیذتر ازسیب وگلابی نمیدانست تا برسینی ملائك مقرب بگذارد .

سیمرغ . زال «پدر رستم» را به‌سام «پدر زال» باز می‌گرداند

اتفاقاً ماهم اینجور نقشهارا بعلت درك تعلقات مادی‌اش، دوست داریم چراکه نقش خواهشهای ماست واحساس احترام وتمنا را درما برمیانگیزد . پرواز آرام براق دردل آسمان لاجوردی پرستاره ، طبقهای خوراکی‌وملائك ، نزدیکی‌دیدار پیغمبررا ازتخت وبارگاه وتشریفات مادی سلطنت خدائی نوید میدهد ، تخت وبارگاه وتکلفاتی‌که قرینه‌اش قرنهاست‌که در ذهنمان وجود دارد . البته مینیاتورساز با واسطه‌گی عناصری که پیوند عمیق خاکی داشت نمیتوانست چیزی ازعالم ناپیدای غیرمادی را تجسم بخشد ، چراکه ارزش هنر، به ارزش‌تجربی هنرمند وابسته است وهنگامیکه اثری پدید آید ، ارزشش در پختگی ، رسائی وجا افتادگی عناصرآن ، ارزیابی میشود . آیا هنرمند بهنگام ساختن یك اثرچیزی زیادتر ازمبانی ذهنی در چنته دارد ؟

اگر دربعضی نقشها جاذبه‌ای هست ، رازش را باید در موضوع ، توازن رنگها ، تناسب طرح وشدت انفعالات ذهن هنرمند وهنرشناس جستجوکرد ، نه دراندیشه‌های مجرد از قلمرو زیست نقاش . گاهی‌از درهم‌آمیختگی عوامل‌وعناصری دریك نقش ، گیرائی وزیبائی فراوانی‌بهم میرسدکه ما به‌ویژه از پس قرنهای قرن قادر به فهم آن نیستیم ونیروی تجزیه وتحلیل آن را نداریم ودرواقع مسحور چیزی میشویم‌که نه آن را میشناسیم ونه می‌بینیم‌اش .

دانش فلسفی میگوید : «هنوز به اثبات نرسیده است‌که هنرمندی‌میتواند به‌کمك شعور– حتی‌احساس‌خودرابیان‌کند.»

یا : «وجود فی‌نفسه واقعی نیست ، تنها آنچه درك شده واقعیت است» .

تکرار میکنم : ادعای درك بُعد دوم وجود ازراه تجزیه وتحلیل مینیاتورهائی‌که تنها فضیلتشان وابستگی به دوران شکوفائی عرفان است ، به یقین با روشنگری سازگاری ندارد.

دوبُعد مینیاتور

پایان زندگی نقاشیهای دوبُعدی رمانس با چند نقاش منجمله «جیوتو» اعلام شد . مسیح زیردست جیوتو از تحجر دوبُعدی رها و انسان‌واره شد . جهان خشك قدیسان مذهبی به دنیای متحول ومتحرك تبدیل‌گردید. هاله‌ها مقیاسی انسانی یافت . مسیح دست‌یافتنی شد وبه بیرون ازخودگرائید. گوئی مسیح جیوتو ازملکوت خود بمیان منتظران بازگشته بود .

نقاشی دوبُعدی نمایشگر سامان اجتماعی دوران خاصی ازتاریخ حیات بشری درسرزمینهای مختلف‌بوده وپیش‌ازآنکه نماینده دوبُعد ازوجود باشد ، به سختی واقعیت زمان خودرا مینموده‌است ، مثلاً دوبُعد نقشهای بیزانسی با شوکت ، قدرت وتنهائی ترسناك امپراطور وامپراطوریس روم تطبیق میکرد . چون نقاش بیزانس بنابه موقعی‌که داشت ، بجز ترسیم قدرت وستایش قدرت پایدار ، کاری ازدستش ساخته نبود ، نقش سلسله مراتب اجتماعی صاحب مقامی را تصویر میکرد نه خود اورا . همانطورکه مینیاتورساز ایرانی نیزتصویرگر اشرافیت بود وسالار وسردار وحماسه ملی بهانه بود .

هنرشناسانی‌که نقشها وحالات را با معیاری ازماوراء واقعیت اجتماعی می‌سنجند ناگزیر باور دارندکه هنر دور از تحولات محتوای اجتماعی میبالد و رشد میکند . حال اگر ابعاد قالبها و قراردادهای مینیاتور را سوای اثرات محیط اجتماعی بررسی‌کنیم به این نتیجه خواهیم رسیدکه هنر در ذات خود سبك وشکل‌ومحتوی میپرورد وبدون‌اتکا به شرایط اقلیمی وقومی واجتماعی ، خلق اثرمیکند ؛ پس چنین هنری باید جوهری داشته باشد وابسته به نیروئی‌فوق اشیاء وپدیده‌ها ووسیله‌یی باشد برای آفرینش نقشهای خدائی . مینیاتورساز

ایرانی تنها درچنین حالتی میتوانست به مدد ذات مینیاتور به دوبُعد ازوجود دست یابد.

قضیه پیچیده‌تر ازآنست‌که بتوان به مدد ابعاد دوگانه ورنگهای درخشان، رنگ تعلق را ازهنرنقاشی زدود. جیوتو آدمهای تابلوهایش را ازسختی‌وخشکی دوبُعد رهانید وبُعدی دیگر وشخصیتی دیگر به‌آنها داد. پس ما ناگزیر براساس اینگونه باورها باید بپذیریم‌که مسیح سه بُعدی‌او، مبین‌تثلیث مسیحی: آب و ابن و روح‌القدس بود ونقاشیهای دوبُعدی ساسانی فقط رمزی از اهورامزدا و اهریمن دربرداشت.

نقاش چینی همزمان با دوره بلوغ مینیاتور با اعتقاد به مراقبت وعشق به طبیعت وتفکربودائی قلم بربوم میکشید. او، خودرا جزئی پیوسته به مجموعه می‌پنداشت وهم‌آهنگی میان جزء وکل را درمی‌یافت. چشم‌انداز میکشید تا دین خودرا به طبیعت ادا کند ولی درایجاد نقشهای دوبُعدی آرامش‌بخش اوکه درعین حال هیجان موجودی شیفته واز خود رسته‌ای را نیزدرخود می‌پرورید، دخالت عوامل‌تجربه، قدرت درك وشناسائی عناصر نقش، بهره فراوانی داشت.

معلم چینی برای شناخت آب درفرمها وحالتهای مختلف آن، دستورات شگفت‌انگیزی داده است. هنرمند چینی برای آفرینش اثر، رنج طاقت شکنی بخود هموار میکرد وسالهای سال پیرامون عناصری‌که موضوع تابلواش قرار میگرفت مطالعه میکرد یا درمکتب اساتید فن با شکلهای قراردادی‌آشنا میشد وسپس قلم بدست میگرفت وموضوعی را با قدرت برپهنه کاغذ تجسم می‌بخشید. تجربه نقاش چینی هم درمورد تصویر عناصر طبیعت در دوبُعد جا میگرفت وهردوبُعد را تجربه ودقت وحالت پرمیکرد. حال هرگاه قرار باشدکه درمیان عناصر تشکیل‌دهنده نقشهای چینی، رد پای فلسفه بودائی را دریابیم شایسته است‌که آن را درانتخاب موضوع، رنگ، سبك، نرمشها یا درشتیهای خط وزیبائیها ونازیبائیها بررسی کنیم نه درابعاد دوگانه یا سه‌گانه، زیرا نقش چه عرفانی‌باشد یا دهری ویا آلوده به رنگی ازشك وگمان، درکمتراز دوبُعد نمی‌گنجد. شناسائی یکی ازعناصر سبك مانند دوبُعد در نقاشیهای دوبُعدی چینی ومینیاتور ایرانی، ازراه تطبیق آن با مفاهیم عرفانی امکان‌پذیر نیست مگراینکه درجهان خیال برای توجیه شکل وسبك، معنائی مجرد ازماده فرض شود.

نسخه‌برداری وبهره‌گیری ازتجربه جمعی، امرمشترکی بود میان هنرمندان به ویژه مینیاتورسازان ایرانی. این رویه نیز یکی ازعواملی بودکه نقاشان را به ریشه فکری واحدی میرسانید. در وحدت نظر نسبت به مفاهیم عناصر نقشها، یکتاپرستی هم‌کم وبیش دخالت داشت. البته، تنها هنرمندان موحد ایرانی نبودندکه نسخه‌برداری ونمونه سازی میکردند، بلکه درتاریخ هنر، مردم غیرموحدکشورهای مختلف جهان نیز، دوره‌ای یا دوره‌هائی وجود داشته‌که الگوبرداری و نمونه سازی به سختی رواج داشته است.

گروهی ازگذشته‌گرایان برای تحولات مادی شیئی، نهایتی غیرمادی فرض‌میکنند ومی‌پندارندکه درماده درحرکت خود بسوی‌کمال، میل به غیرمادی شدن جریان دارد. قبول این فکر با اصول واقع‌گرائی وروشنگری مغایر واثبات آن نیز غیرممکن است. دراینکه صورتگر ایرانی تنها به صرف واقع شدن درخط فکری زمانه‌ای‌که وحدت عقیده، زمینه انفعال هنری هنرمندانش را میساخت، میتوانست به مدد ذهن خود، به اجزای وابسته به جهان فراسوی ماده، خاصیت نقش‌پذیری دهد، جای بسی حرف وگفتگوست.

مسجد را مثل میزنیم‌که استعداد فراوانی درزمینه‌ی نقش‌پذیری عناصر متافیزیکی ذهن داشته است:

بنای مسجد درایران، پس از اسلام رفته رفته با نیاز مردم نوآئین هماهنگ میشد وبه اتکای تجربه تاریخی وتطبیق با ایده اسلامی، روبه‌کمال میرفت. گرچه نوآئینان صدراسلام مبلغ ومبشر سادگی وبی‌پیرایگی بودند ولی بهرحال آئین نو به اعتبار خود محتوائی بودکه شکل وفرم نو میطلبید. ودر قلمرو استیلای تجربه جمعی وسنت‌پرستی به نوآوری بسختی صورت میگرفت‌ومردم‌آن‌دوره نیز- مانند مردم همه دورانها- ایده‌های نو را به مدد اشکال ومفاهیم آزموده وشناخته شده کهن، به ثمر میرسانیدند. سرانجام ایده‌های نو، به یاری مفاهیم وشکلهای سنتی‌صورت‌گرفت وشالودهٔ نیایشگاه اسلامی ایران ریخته شد. بنابراین سردر محراب، ستون، گنبد وگلدسته وترکیب‌آنها بشکل‌ویژه مسجد، تنها اجرای خالص ایده مذهبی نبود، بلکه اندیشه‌های دینی ونهاد جامعه فئودالی آنروزگار با پاره‌ای ازاساس و زینتهاکه ریشه‌ای‌کهنترازآغاز انتشار دین داشت، بریکدیگر تأثیر متقابل‌گذاشتند وازآن میان بنائی متولد شد با چند پلان معین، کاربندیهای منطبق با اصول هندسی و زینتهای مناسب‌که بعنوان الگوهای مسجد ایرانی، اسلامی شناخته شده است.

دربنای مسجدهای روبه‌کمال یاکمال یافته ایرانی، دو حالت متضاد اجتماعی یعنی ایده مذهبی وقدرت‌نمائی ورفعت‌جوئی هویداست. تعالیم مذهبی‌انگیزه مردم و اره شدن بعضی ازاندازه‌ها وفرمها دربنای‌مسجد شد ورفعت‌جوئی وقدرت‌طلبی نیز رفته‌رفته به هیئت‌گنبدهای زینت‌گرفته‌ی عظیم وگلدسته‌ها وسردرهای بلند تجلی یافت.

اصولاً هنرفئودالی واشرافی برخلاف هنر بورژوازی‌که درنفس‌اش انتقاد ازخود وجامعه را می‌پرورد به نیایش قدرت وشوکت می‌پرداخت ومداح نیروئی بود که حکومت به آن

بستگی داشت . گنبد و گلدسته این سمبلهای بی‌نظیر مذهب در هوای زمانه‌ای رشدکرد وبه زیبائی گرائیدکه درجریان جبر تاریخ ، باورهای مذهبی به سختی با تعلقات‌مادی درهم‌آمیخته بود و در جامعه‌ای به اوج پختگی و حالت خود رسید کـه روشنفکران جامعه ازدست تظاهرات زاهدانه شیخ وصوفی به فغان آمده بودند.

حال هرگاه نشانه‌های‌تأثیرفئودالیزم‌وحکومت‌خان‌خانی، دستورات مذهبی وتأثیر سنتهای ریشه‌داررا ازپیکربنای مسجد بزدائیم ، ناگزیر آن منطقی بدست خواهد آمدکه خاصیت شکل‌پذیری‌یافته ودرزیبائیهای‌قدسی‌مآب‌بنا، جسمیت‌یافته‌است.

تازه اگرمطلقی هم درذات زیبائی وزشتی نهفته باشد ، تجزیه وشناسائی‌آن با ارزشهای بُعد واندازه وبلندی وپستی ، میسرنخواهد بود مگراینکه مثلاً بلندی‌گلدسته‌های دوگانه مسجد را از ذات رفعت‌جوئی وریشه تاریخی وجمال‌گرائی وتقارن‌جوئی آن جداکنیم وبه‌آن ارزش نیایشی محض بدهیم وبه غلط باورکنیم کـه دست برافراشتهٔ نیایش بشری بسوی «خداوند آسمانها» درگلدسته‌های برافراشته تجلی یافته است؛ یابگوئیم‌که دوگلدسته نماینده درك عرفانی‌دوبُعد ازوجوداند.

میدانیم‌که تا قرن دوم وسوم هجری مسجدها گلدسته نداشت وبعدها تك مناری‌کنار آن برپاکردند تا اینکه قاعده وقرارتوازن وتقارن وحسابگریهای معمار درجلوگیری هرچه بیشتر ازهم‌گسیختگی قوس بلند ووسیع سردر، تحت اثرسامان اجتماعی ویژه‌ای ، انگیزه به وجود آمدن دوتا گلدسته قرینه دردوسوی‌گنبد شد .

پس شکل ، پیش ازآنکه درمرکز ثقل مذهب – مسجد – نمایندهٔ جوهر اشیاء باشد ، نمایشگر سامان اجتماعی خاصی‌بود که درآن خدا را مقرون درپیچهای تزئینی وگنبد طلائی وبلندی مناره می‌دیدند .

درتاریخ هنر هرتلاش‌که صورت‌گرفته در راه پیروزی برواقعیت بوده است . مثلاً هنرمند ایران باستان از «فروهر» تصوری داشت نزدیك به شکل‌گرفته‌ترین وجامع‌ترین تصور نخبگان زمان خود وفشرده آن را با ترکیبی تحسین‌انگیز برسینه سنگ نقرکرد . همین ، پیروزی بزرگی‌بود برواقعیت. هنرمند به الگوهای‌کم وبیش‌مبهم ذهنی، جسمیت‌داد والگوئی عینی پرداخت . امتیاز اینجور الگوهای عینی برنمونه‌های ذهنی ، آن بودکه تصور ازپروردگار یا صفات پروردگاری را ازآشفتگی‌های ذهنی می‌پیراست و درقالبی تغییرناپذیر میریخت . الگوهای عینی نیز نقش فر ایزدی نبود بل تصویر باورهای زمان هنرمند تصویرگر بود ازخدا وصفات او .

تابلوی رستم وهمراهان او درمیان بوران برف تصویر گرفتاری برگزیدگان وجاویدانان نیست ، تصویردرك عرفانی فنا جستن وبه حق پیوستن هم نیست ، تصویر به تله افتادن و وحشت ازمرگ هم نیست ، تصویر صبر وسکون ویژه مردم جامعه نقاش است . واینهم نوعی پیروزی است برواقعیت .

انسان ابتدائی هنگامیکه بردیوار غارها نقشهائی ترتیب میداد ، منظورش ترسیم دقیق مشاهدات خود ازآدم واشیاء بود نه ارائه نشانه‌ها . برای توضیح‌کمتر ونه غیرطبیعی‌کردن اندازه‌ها ، برای ایجاد حالت یا القای واقعیت بیش ازآنچه که ازاشیاء میدید . امروز ازپس قرنهای قرن نقشهای ابتدائی را با معیاری ازهنرزمان خود ارزیابی میکنیم وازعمق زیبائی وسادگی ونزدیکی آنها با کارهای بزرگترین نقاشان معاصر مانند «براك» و «شاگال» به شگفتی می‌افتیم . بد نیست بدانیم که هنرمند سمبولیست وساده‌گرای دوره ما وارث شیوه‌ها و روشهای فراوان آزموده شده هنری است وازپس شیوه‌های پرتکلف سنتی به ساده‌گرائی ونشانه سازی دست یافته است .

باری اگردست ازپندارها برنداریم ، ناگزیریم‌که دوبُعد نقشهای ابتدائی و هخامنشی و ساسانی را نماینده دو عنصر پیکارجوی ازلی و ابدی بگیریم ، درحالیکه بدرستی آگاهیم که نقش‌پردازان ابتدائی وسنگ‌نگاران ایران‌باستان ونخستین بدعت‌گذاران وسازندگان الگوهای مینیاتور ایران ، از بُعد سوم وقواعد مناظر ومرایا اطلاع درستی نداشتند وناگزیر ، اشیاء وآدم را دردوبُعد می‌گنجانیدند. وامروز براك‌وپیکاسو وشاگال به اعتباری خلاقان‌زمان ، نیزکه آگاهانه سطح‌گسترده را برگزیده‌اند ، هرگز مدعی نبوده‌اندکه دوبُعد نقشهای دو بُعدی‌شان ، مبین ، مثلاً «اصالت وجود» و «آزادی فرد» بوده است .

مینیاتورساز ایرانی هنگامیکه به ساختن نقش پرداخت ، گذشته ازپیش‌رو داشتن نقشهای دوبُعدی چینی ، وارث شیوه نقاشی دوبُعدی سلجوقی نیزبودکه آن‌هم بنوبه خود ازنقشهای دوبُعدی ساسانی مایه‌های فراوان داشت . او با داشتن چنان دست‌مایه سنتی ناگزیرنبود تا ازابعاد دوگانه وجود مددگیرد.

نقش منحنی درمینیاتور ایران

درنقشهای چینی همدوره مینیاتور، منحنی ، پیامی آشنا وکهن داشت ازباورها وویژگیهای اخلاقی مردم چین . نشانه فروتنی وتفکربود وازاحساس لطیف وطبیعت‌جوی چینی مایه میگرفت وچه خوب نمایان میکرد تواضع ذاتـی چینی را دربرابرآنچه‌که به‌آن دلبستگی داشت وبزرگش می‌پنداشت . بنگرید به نرمشهای مردمی روحانی‌که خدایش را نیایش میکند . یا انسانی‌که در غنای طبیعت‌گسترده ، به خمودگی گرائیده است .

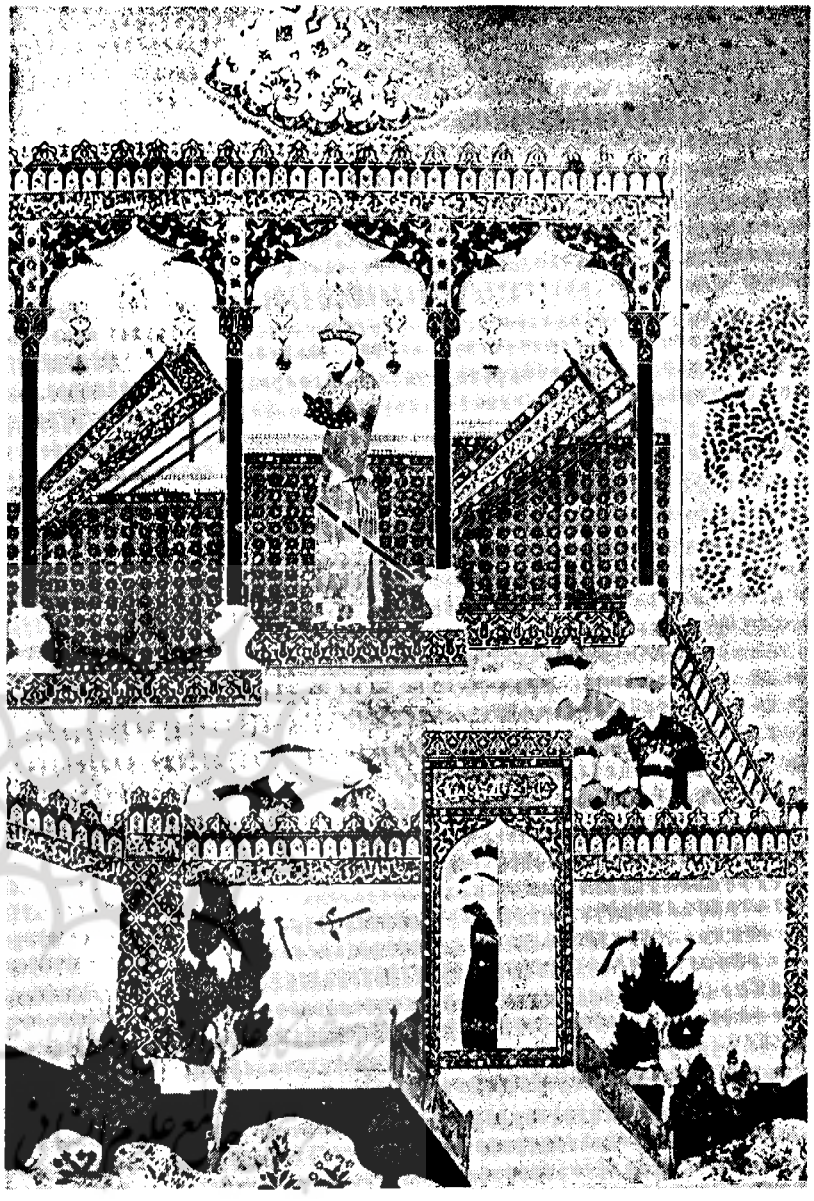
شکار وشکارگاه . مکتب شیراز – دورهٔ تیموری

هنرمند چینی منحنی‌های‌انسانی‌را جوری درمتن‌طبیعت، شاید هم ابدیت تصورمیکردکه طبیعت بی‌کرانه وانسان حدو مرزگرفته ، یکدیگررا تکمیل‌کنند وبه‌اعتبار وقابلیت یکدیگر لطمه‌ای نزنند. خوب‌که بنگری درتصویر انسان چینی با همه خمشها ونرمشهایش ، تلاش وتفکر وعشق به زندگی احساس میشود .

همین منحنی‌که درنقشهای چینی به انسان ارزش میداد وغنای طبیعت را میستود ، درایران ، درگرماگرم بروبروی مینیاتور – به‌گمان من – در تجسم حقارت انسانی و تسلیم بکار رفت .

درپیکر انسان مینیاتور نه ازصلابت وسنگینی نقشهای ساسانی اثری هست ونه ازصداقت وواقع‌گرائی نقشهای دوره سلجوقی . منحنی انسان مینیاتور نه ریشه‌ای‌کهن داشت ونه با فلسفه دیرین این مرزوبوم‌گرامی ارتباطی . بلکه با خط فکری وزوال موقتی اجتماعی ومردم نرم‌اندیش ومنحنی‌گرفته دوران تسلط مغول وتیمور حتی صفویان تطبیق میکرد . درهنر این پاره ازتاریخ ایران ، بی‌تردید نشانه‌هائی اززوال نهفته است . ودلیلی نداردکه برمینیاتور نیز جای پائی نگذاشته باشد ، به‌ویژه‌که مینیاتور درردیف درخشانترین وچشم‌گیرترین‌هنرها بود ومستعدپذیرش آثار جریانات اجتماعی واقلیمی .

بنگرید به یك سالار جنگی دریك مینیاتور جا افتاده وقوام‌گرفته : گرز وشمشیر وسپرش نرمی‌گرفته وانحنا یافته،



فرامرز پسر دلاور وجنگ‌دیدهٔ رستم برکشتهٔ پدر
وبرادرش زواره، ماتم گرفته است

شکم‌اش به جلو خزیده ، دست وپائی نرم وزنانه دارد وچهرهٔ چون برگ گل‌اش به منحنی‌هائی‌آراسته‌که یك سالارگردن‌فراز را تا حد یك شیئی تزئینی پائین میکشد .

زیرقلم موی مینیاتورساز ایرانی، انسان، درمقام شاخص اشیاء تصویرنمیشد. درسکون وتحجردوران‌فئودالی‌وستمگری، گاهی‌کسی برمیخاست‌که مدار بسته اندیشه‌های زمان را ترك میگفت وبه اوج شك وگمان میرسید . ازاینهاکـه بگذریم نه تنها مردم پیشه‌ور، صورتگر، رنگرز، صحاف وبقال وچغال را با سنت شکنی وانگیختگی سروکاری نبود ، بلکه احساس رسالت انسانی بزرگ‌اندیشان نیز درقلمرو عقل ودرك قالبی هنروران بی‌هنر نیز گنجید . بنابراین آسان است فهم این مطلب‌که چرا منحنی سخن ، درذهن مدیحه سرایان ومنحنی پیکر انسانی وطبیعت ، زیرقلم موی مینیاتورساز ایرانی ، به مداری بسته تبدیل میشد .

آدمهای قصه نیز درآن روزگاران ، مانند آدمهای مینیاتور، درمدار بسته خود سرگردان ، بدون زاد وتوشه‌کافی وچشم براه رویدادها هستند . همه‌شان پس از آزمودن یك سلسله حوادث به نقطه آغاز باز میگردند ، کارهای خطیری انجام میدهند بدون آنکه هدفی داشته باشند. رفتار آدمهای قصه نیزهمچون رفتار انسان مینیاتور نمایشی است .

مینیاتورساز ایرانی ، توانائی ایجاد بعضی ازحالات را نداشت، زیرا قادر به‌درك آن‌حالات نبود. قهرمان ستیزه‌جوی

مینیاتور زیـر آفتابی درخشان و داغ تقریباً سنگواره‌یی مینمایدکه به زحمت میشود پرتو زندگی را در او بازشناخت.

چرا گردان‌گردن‌فراز زیر قلم موی نقاش ایرانی، به مرثیه خوان شکست تبدیل میشد؟

بی‌گمان تصوف، به تنهائی در ترکیب منحنی‌هـای حقارت‌آمیز تن وسلاح پهلوانان تأثیر قطعی نداشت، زیرا تصوف خود، بازتابی اعتراض‌آمیز بود ومایه‌هائی قوی از جنبشهای فکری وعملی داشت. کم نبودند صوفیانی‌که تن واندیشه شان را آماده میکردند تا با خشونت حکومتهای جبار درافتند. وجود محفلهای زیرزمینی وزورخانه‌های پنهانی وشکل‌ویژه ابزار ورزشی نشانه‌هایی‌ازعصیان پنهانی‌غیرتمندان ایرانی داشت. زمانی هم‌که دراشعار بلند اخلاقی، عاطفی وخدائی ودرادبیات ایران تجلی یافت، اصالت عملی خودرا به عشق واندیشه‌های انسانی سپرد.

ادبیات عرفانـی نیز به ضدگرایشهای شدید مادی، قشری‌گری و تعصبات خشك مذهبی برخاست و البته شایسته چنان نهضت عرفانی نبودکه با نفس زندگی وجنبشهای مردانه مخالفت نماید. داستان ازخودگذشتگی ومردم‌گرائی عرفای بنام مانند منصور حلاج، شیخ نجم‌الدین کبری در روزهای سخت محاصره خوارزم وشیخ تقی‌الدین دادامحمد درمحاصره یزد، گواه جنبش ذاتی عرفان است.

شایدگمان رودکه خمودگی پهلوانان نقشهای حماسی مکتب مینیاتور، ناشی ازفروتنی عرفانی باشد، اما به‌گواهی تاریخ، ایرانی هرگز فروتنی نداشته است. فروتنی چیزی نیست‌که ناگهان درجامعه‌ای پدید آید، صفتی است‌که ناگزیر بایستی قرنهای قرن درمیان ملتی بپاید وریشه‌اش درفلسفه آن ملت قوام بگیرد ورابطه مردم بموجب‌آن تنظیم شود.

ولی ما درجریان سالهای پرآشوب وناگوارتاریخ ایران چه دراوج وچه درلحظات سقوط، کمترفروتنی‌پیشه‌کرده‌ایم. همه خوانده‌ایم خودستائیهای باصطلاح شاعرانه صدها سخن‌ساز را درگرماگرم شکوفا شدن عرفان و می‌شناسیم بسیاری از زبان‌آوران راکه مزدوران سخن‌بودند واستحکام‌کلام ونیروی توصیف فراوانشان حاکم ورعیت را سرشار ازتحسین میکرد. پس خودستائی ومداحی درچند دوره ازتاریخ‌ایران، بافروتنی نسبتی نداشت وانگهی‌افکار بلند عرفانی‌که بسیاری ازارزشهای اخلاقی ازجمله فروتنی‌را نیز دربرداشت، نه دردسترس‌همگان بود ونه بسیاری ازدقایق لطیف وخدائی‌اش برهرکسی آشکار. البته فروتنی چند بزرگمرد عارف وارسته را نمیتوان نمونه تعمیم یافته درذهن وروح مردم جامعه ایرانی آنروزگاران انگاشت.

پس‌آنچه درترکیب وشکل ومحتوای هنرمینیاتور، بیش ازدین وعرفان اثرمیگذاشت نحوه حکومت جباری بیگانه‌ها وستمگری پاره‌ای ازوابستگان به قدرتهای بزرگ بودکـه میخواستند از دین دستاویزی بسازند و ایرانی را از قومیت وملیت‌اش جدا سازند.

هنگامی‌که فردوسی درآتش‌تنظیم حماسه ملی میگداخت وحماسه ابدی دلاوران ایرانی را میپرداخت، مدیحه سرایان حرفی دیگرداشتند وقصیده ومدیحه میساختند. همین مردم‌که نماینده واقعی جامعه ایرانی بودند «محمود» راکه دربی‌اصل ونسبی ودرشتی همتا نداشت‌کریم‌ترین، شاعرنوازترین مردم عالم خواندند، بطوریکه قرنها درمیان شعرا معیار سنجش بزرگان بنده نواز بود. تردیدی نیست‌که دردوران بلوغ مینیاتور اخلاق عمومی به سختی به فسادگرائیده بود. بنگرید به مدایح نجیبانه رودکی شاعـر اول دربار سامانی ومثلاً عنصری ملك‌الشعرای دربار محمودکه میانشان دنیائی فرق هست: در اولی عشق به شاه ودر دومی نشانه‌های زوال ملیت وغیرت ایرانی هویداست.

درچنین حال وهوائی بودکه صورتگر ایرانی با اینکه با خط بطور جدی سروکار داشت، نه خط قدرت آفرین مثلاً شیرها واسبهای هخامنشی را می‌پسندید ونه به صلابت خط، درنقشهای ساسانی عنایتی داشت. میدانیم کـه دین و فلسفه ایران‌باستان پیچیدگیها ونرمشهای دین بودا را نداشت واز فلسفه وباورهای مردم چین وبومیان هند – که بودا را درخود پروریـد – خیلی بدوربود. دردین زرتشت رنج‌بردن وبه فیض دیریاب عرفانی دست یازیدن مطرح نبود، هرچه بود زندگی بود، ستیزبود وفتح بود وشکست. نقشهای حماسی مینیاتور ازآنهمه ستیزه‌گیها وگردنکشیها ومردانگیها، پشیزی درچنته نداشت.

توکه قصه ناموران را درشاهنامه فردوسی خوانده‌ای، ازغرور وستبری وپهلوانی دراین تصویرکه در اوج خلاقیت مینیاتورسازان همه دورانها ومکتبها جاگرفته، چیزی‌نخواهی دید. ونشانی نخواهی جست از زابلیها، کابلیها، ضحاکیها، کاویانیها.

جای طوس وگودرز وگیو و رهام و بهرام و فرامرز و«چهارصدگرد گردنکش» را چند تا شکموی‌خسته‌گرفته‌اند.

مینیاتورساز ناگزیر اوج داستانهای حماسی را تصویر میکرد: هنگامیکه رستم برپسر زخم خورده‌ی رو به مرگش میگرید، لحظه‌ای‌که تیرگزنه درچشم اسفندیار نشسته است و . . . . . اما، تنها میدانهای خشك وداغ رزم وتن‌های بهم آمیخته دومرد جنگی راضی‌اش نمیکرد، موضوع را درصورتی می‌پسندیدکه شایسته رنگ خوردن وپیرایه پذیرفتن بود. درتابلوی حمله شیر به رخش رستم درراه هفت خان،

رستم، سرور قهرمانان ملی، در بزم کیکاووس . کار نقاشی از دوران صفوی

نقاش آنچنان به زیبائیهای بیشه ویال شیر و دم اسب و رخت فاخر رستم می‌اندیشیده‌که بکلی حساسیت موضوع را ازنظر ارائه خشم وقدرت رخش ولحظه خطر ، ازیاد برده بود .

این تصویررا نیز هنرشناسان غیرایرانی وبعدهم ایرانی، درشمارشاهکارهای نقاشی اوایل دورهٔ صفوی آورده‌اند ولی هیچیك بدرستی نگفته وپخته نکرده‌اندکه تصویرهای حماسی ازاین دست چه میگوید وچرا شاهکار است . آیا اینگونه نقشهای پهلوانی تجسمی است ازاشعار حماسه ملی ؟ یادی است ازیادگارهای عزیز وبه ذهن‌آشنای ایران‌کهن ؟ قصه شیرینی است ازدلاوریها ومردانگی‌ها ؟ زیبائی مطلق است یا مخلوق

اندیشه عرفانی ؟

من میگویم رنگ وبوئی ازحماسه ملی ندارد . نشانه‌هائی درآنها نیست تا یادی ازیادهای پهلوانی را درخیال زنده‌کند. قصه‌است ، قصه دیاری غریب ومردمی غریب‌تر . قصه سنگهای صبور است . قصه زمانه‌ای است‌که شهنشاه نامـه چنگیزی و اسکندرنامه وعباسنامه را می‌ساختند وفردوسی را دروغزن می‌خواندند وابومسلم راخائن می‌پنداشتند. مخلوق‌درك عرفانی نقاش ازحماسه ملی هم نیست زیرا میان درآمیختن حکمت ایران باستان با عرفان اسلامی به شیوه سهروردی و تبدیل سرداران‌کاوس وکیخسرو با چند قزلباش هیچ‌گونه ارتباطی وجود ندارد . گمان نمیکنم‌که درك عرفانی به این معنی باشد که مینیاتورساز ، شبیه سرداران زمان خودرا بجای پهلوانان نیمه اساطیری بگذارد .

تکرار میکنم : این‌گفته‌کـه تنها به مدد حال وهوای عرفانی ، پهلوانان حماسه‌آفرین ، درمینیاتور ، به چهره‌هائی نرمی‌گرفته وغیرایرانـی وغیرجنگی برمیگشتند ، با شیوه امروزی بررسی پدیده‌های تاریخی سازگاری ندارد . اندیشه متداول میان مردم ، اندیشه طبقه حاکمه بود وتوده مردم را ازموهبت‌های عرفانی وصفات ملکوتی ، سهم فراوانی نبود . ونیز دربسیاری ازلحظات نظام فئودالی طبقه پیشه‌ور،کاسبکار ونوکرمآب احساس شخصیت ومنیّت نمیکردند .

پژوهندگان غیرایرانی‌که درد سیلی محمود وآتش و طغرل ، جوجی و اوکتای وتیموررا نچشیده‌اند، بحق‌نمیدانند که چرا شیر شرزهٔ کاشیهای شوش وسنگ‌نگاره‌های ساسانی ، درمینیاتور، به روباهی جنگ نادیده تغییرشکل میدهد واسب نیرومند ساسانی مثلاً «شبدیز» خسروپرویز به‌آهوئی رام .

رابطه‌ی انسان وطبیعت درمینیاتور

درنقاشیهای چینی، انسان، ابدیت را میجوید ودرچشم‌اندازهای بی‌کرانه لبریز ازسکوت . درمینیاتورهای ایرانی انسان ، هرگز به تماشای زیبائی سیال طبیعت نمی‌نشیند . او سایه وسایه‌بانی وچشمه آبی میخواهد تا دمی بیاساید یا به تفکر بنشیند ویا به مدد خیال به دنیای شیرین شعر پناه برد . درخت وگل وسایه وزمزمه جویبار برای او وسیله فراغت است . آسودگی تنها چیزی است‌که او درپناه سایه ورنگ وترنم ، می‌طلبد .

انسان مینیاتور دل به برگ وگل وپرنده نمیدهد . او ماده‌ای است جدا ازپدیده‌های تابلو . فاخر است ومحتشم . بیهودگی واحتشام ساختگی او به نقاش فرصت داده تا ازش شیئی بسازد سنگین ورنگین درشمار برگ وگل وپرنده .

انسان مینیاتورشیئی‌است بسطح‌آمده مانندبیشترآدمکهای دوران حیات مینیاتور . او ظاهراً به متن طبیعت سرشار از رنگ وبو ، چسبیده ولی درواقع جدا ازآن است زیرا ، احتشام ونونوازی ساختگی‌اش بارنگ‌وجلای‌طبیعت سازگاری ندارد . او شیئی است‌که حتی با قوانین مربوط به شیئی نیز منطبق نیست .

دریك نقش، چهره‌ها بجزآنکه به علائمی‌شناخته شده‌اند، همه یکسان ویکدستند ، وطبق یکی ازچند الگوی تغییرناپذیر سنتی ، ساخته شده‌اند . خطوط ومشخصات یك صورت وابسته به هرالگوئی‌که باشد به شناسائی یك مردکمك نمیکند ، بلکه موقع ومرتبه اوست‌که وضع وحالش را می‌نمایاند. گوئی همه چیز ازپرنده ودرنده وگل وگیاه ودشت وآسمان ، تا نقشهای دقیق هندسی برای جلوه انسان مینیاتور ساخته شده است .

انسان مینیاتور به افق سرخ وزرد وکبود عنایتی ندارد چراکه طبیعت درمینیاتور اصلاً افق ندارد . کوهی اسفنجی یا بنائی‌پوشیده ازنقشهای اسلیمی وهندسی، بهرزیادی‌ازآسمان وافق را پوشانیده است : گاهی‌گوشه‌ای ازآسمان درکنجی از تصویر، اگر به رنگ طلائی نباشد ، خودی می‌نماید .

انسان مینیاتور، درمتن چشم‌اندازهای‌کم عمق وحدومرز گرفته به موجودی میماندکه درقفسی پرازآب ودانه میچرد . مدار بسته طبیعت ، فضیلت ، عشق به بیکرانـه را ازانسان مینیاتور میگیرد . گوئی درشأن او نیست‌که درفضائی باز به ابدیت‌کوه وابر بنگرد ودل درگرو سکوت عاطفه‌انگیز بیشه بگذارد . ازمیان پرنده‌ها بازشکاری را دوست میداردکه بوی خون میدهد .

انسان مینیاتور ، رخت فاخر میپوشد ، رنگ و جلای فراوان دارد ، نرم ولغزان وشکننده است ، به پیرامون خود بی‌اعتناست ، بخود می‌پردازد وبی‌آنکه مهری وعاطفه‌ای‌چاشنی تمنایش باشد ، همه چیزرا برای پربارکردن لحظه‌های خود بکارمیگیرد. اینها بخشی‌است ازویژگیهای انسان مینیاتورکه باخصوصیات بسیاری ازآدمهای دوره فئودالی قابل‌تطبیق‌است.

جلوه انسان درمیان اشیاء تابلوهای مینیاتور، کسانی را به این فکرانداخته است‌که شاید انسان را دردوره فئودالیزم ، معیار سنجش‌کائنات می‌شناختند ؛ اما ، من دریغم میآیدکه انسان مقرون به مادیت شیئی ، روبه فنا وزوال ، وغالباً جدا ازمجموعهٔ تابلو وبی‌اعتنا به غنای طبیعت ، همزاد پیچهای تزئینی، انسانی‌که پرنده باز نیست، قلندرنیست، تلاشگرنیست، عشق نمی‌ورزد وصفائی ویا هیجانی قلبش‌را به تپش‌نمی‌اندازد، حتی‌کور وافلیج وگدا هم نیست ، واحد سنجش‌کائنات باشد.

مینیاتور درآغاز دوره صفوی به‌غایت خودتردیك میشد،

حتی خشونت نسبی دوره تیموری را ازدست میداد ومیرفت تا یکپارچه رنگ وآذین شود. سرانجام مثل بلوری درانعکاس رنگها لطیف شد، عناصر نقشها پیچ‌وتاب بیشتری‌گرفت وبه پیچهای آرامی‌بخش تزئینی بازهم نزدیکترشد. انسان مینیاتور درتبلور رنگ وپیچ وتاب شیئی شد زینتی. تصویرهای زینتی زیبائی با بهزاد ومیرك ورضاعباسی و . . . . . پا بوجود گذاشت. سایه روشن چشم‌گیرشد وعمقی نسبی پدید آمد ولی هرگز به سه بُعدی نگرائید. سه چهار هنرمندکه بهترینشان بهزاد ورضاعباسی بودند تاحدی‌که قراردادهای سنتی مینیاتور اجازه میداد به مردم‌کوچه وبازار عنایتی نشان دادند. بهزاد میلی نداشت یا فرصتی نمی‌یافت تا مانند رضا عباسی توده مردم وزندگیشان‌را موضوع تابلوهای خود قراردهد، بلکه گاهگاهی ازبرج سنت اشرافی پائین را مینگریست ودرمتن تصویرهائی وابسته به چهره‌ها وبناهای اشرافی، تنی چند اززحمتکشان را نیز درحال‌کار وخدمت میکشید.

پیش از به قدرت رسیدن صفوی‌ها، نقاشان چینی پس ازیکدوره مبارزه با سنت پرستها، شروع به تصویر توده مردم وزندگیشان‌کرده بودند.

دراروپا نیز همزمان با مردم‌گرائی ناچیزموقتی نقاشان ایرانی، نقاشیها مردم‌وارتر شده بود.

کارهای مردم واره رضاعباسی نمایانگر تلاش زودرس هنرمندی واقع‌گراست. او بافروتنی هنرمندی وارسته به میان مردم میرفت وبه‌آنها محبت میورزید وصادقانه ازچهره‌ها و حالاتشان طرحهای زبانداری برمیداشت‌که تا به آنروزگار مانند نداشت.

گرچه شجاعت ومهارت رضا عباسی نقاش چیره دست دورهٔ صفویه وشیوه‌یی‌که درطرح وچهره وحالات انسانی برگزیده‌بود میتوانست مایه‌یی‌باشد درزمینه سنت‌شکنی ورهائی ازحدود اشرافی هنرنقاشی، ولی مردم‌گرائی وسنت شکنی بایستی درشرایط معینی ازتاریخ اجتماعی صورت می‌پذیرفت، تحولات آغاز عصرصفوی، شکل بحکومت رسیدن صفویان وشعاری‌که براساس آن به قدرت رسیدند، ازآن‌جورتحولات وشعارها نبودکه بطورنسبی استعداد پذیرش وپرورش ایده‌های مردم واره را داشته باشد.

باری، حتی طرحهای بی‌رنگ و زیور و با حالت رضا عباسی هم نتوانست ازتوقف مینیاتور پرآب‌ورنگ جلو بگیرد. توقف برای مینیاتور درشمار مرگ بود. مینیاتور ازمدتها پیش مرگ ظاهری خودرا درنرمشها، انحناها وفرمهای خود می‌پروراند.

میدانیم‌که ازتکرارفرمهای‌نرم وشبیه‌بهم سکون‌وآرامش می‌تراود، درمینیاتور هم فرمهای نرم وشبیه بهم فراوان بود وبارگرانی ازسکون وآرامش درخود داشت، درپایان دوره تیموری وآغاز دوره صفوی نقاشان می‌کوشیدند تا عناصر انحنا یافته ونرمش پذیرفته تابلو را دردایره‌یی ترکیب‌کنند. درین راه یکی دوچهره بنام مینیاتور ایران خوش درخشیدند. ازبهترین ترکیبهای دایره‌ای یکی هم تصویرجنگ قبیله‌های لیلی ومجنون به امضاء «بهزاد» است‌که ارزنده‌ترین نماینده مکتب تکامل یافته مینیاتور میباشد.

با این ترتیب دیگر جائی باقی نمانده بود برای خمش ونرمش بیشتر خط وترکیب درمینیاتور دوبُعدی. خم وچم وپیچ وتاب ورنگ وزیور وریزه‌کاری‌که ذهن نقاش ایرانی را انباشته بود، نهایتی یافته بود وازشدت پرباری وفرسودگی برجای خود ماندگار شد تا دوباره درنقشهای بزرگ رنگ وروغنی دیوارکاخها به شکلی دیگر تجدید حیات‌کند.

آمدن تهمینه به بالین رستم. مکتب هرات.