6) Tabriz; ((56)); Mehrdad Qayyoomi; 18 November 2003; 6:49 PM

خشایار قاضی‌زاده

طبیعت در نگاره‌های مکتب دوم تبریز

سالیانی دراز مورخان هنر اسلامیْ نگارگری ایرانی را در زمرهٔ هنرهای اسلامی نمی‌شمردند. اصرار مفرط ایشان بر شمایل‌ستیزی هنر اسلامی موجب می‌شد نگارگری ایرانی را هنری یکسره دنیوی و فاقد ارزشهای معنایی هنر اسلامی بشمارند. در دهه‌های اخیر بسیاری از محققان در این باره تجدید نظر کرده و به بررسی جنبه‌های نمادین و نسبت و قرابت این هنر با سایر هنرهای اسلامی روی آورده‌اند. بی‌تردید توجه اخیر مورخان هنر اسلامی به متون دست اول دوران اسلامی، به‌ویژه ادبیات عرفانی فارسی، در این تحول دیدگاه مؤثر بوده است.

از ویژگیهای بیشتر نگاره‌های ایرانی فضای مثالی آنهاست. استفاده از عناصر گوناگون ــ پیکره‌های انسانی و گیاهان و جانوران و بناها و نقوش و کتیبه‌ها ــ برای پدید آوردن چنان فضایی در دورهٔ تیموری در مکتب هرات به اوج خود رسید. در قرن دهم/ شانزدهم، با تأسیس حکومت صفویان و انتقال پایتخت از هرات به تبریز، میراث نگارگری بهزاد و مکتب هرات به تبریز منتقل شد و مکتبی پدید آورد که امروزه آن را مکتب دوم تبریز می‌خوانند.[1] نگارگران مکتب دوم تبریز در عین وفاداری به اصول و سنن نگارگری، به واقعیت بیرونی، از جمله عناصر طبیعی، توجه بیشتری نشان دادند. در مقالهٔ حاضر، نویسنده پس از مرور ویژگیهای اصلی بیان در نگارگری ایرانی، مهم‌ترین ویژگیهای بیانی عناصر طبیعی در نگاره‌های مکتب دوم تبریز را، با استناد به برخی از نمونه‌های این مکتب، به اجمال بررسی می‌کند. *خیال*

در هنرهای بصری اسلامی در ایران دو جلوه از هنر پدیدار شده است: یکی هنر کاملاً تجریدی، شامل انواع گرهها و نقوش هندسی و اسلیمی و ختایی، که در اقسام آثار هنری چون هنرهای وابسته به معماری و

۱) مکتب اول تبریز مربوط به قرن هشتم هجری، اواخر دورهٔ ایلخانان، است.

6) Tabriz; ((57)); Mehrdad Qayyoomi; 18 November 2003; 6:49 PM

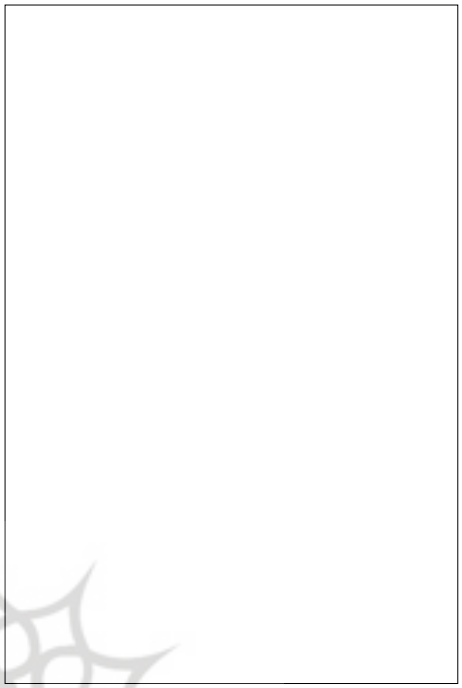
تذهیب و قالی به کار رفته است؛ و دیگری نگارگری. آثار نگارگری در مقایسه با آثار نوع اول به ظاهر طبیعت مادی و صورتهای متعین نزدیک‌تر است. با این حال، در نگاره طبیعت مادی عیناً تصویر نمی‌شود. موجودات و اشیایی که در نگاره به تصویر درمی‌آیند صورت (شکل و رنگ) دارند؛ اما گویی از سایر صفات ماده، مانند وزن و حجم و تقید به زمان، بری‌اند. این صفات دقیقاً صفات «عالم مثال» یا «عالم خیال» است (تصویر ۱).[۲] می‌دانیم که عالم مثالْ باطن و حقیقت عالم طبیعت است. بنا بر این، نگارگر در نظر به عالم طبیعت از ظاهر آن عبور می‌کند و می‌کوشد با بهره‌گیری از فنون و لطایف هنریْ بینندهٔ نگاره را با خود تعالی بخشد و به عالم مثال ببرد. عالم مثال به مبدأ عالم و به حقیقت طبیعت نزدیک‌تر است؛ از این رو در آن می‌توان حقایق عالم را آشکارتر دید. هنرمند نیز در نگارهٔ خود، متناسب با موضوع تصویر، برخی از این حقایق را آشکار می‌سازد: اجزای گوناگون و رنگارنگ نگاره در پس ظاهر متفاوت خود وحدت دارند؛ همهٔ اجزا از منشائی واحد زاده شده‌اند و شبکه‌ای نهانی آنها را به هم می‌پیوندد؛ هر عنصر رمزی و آیه‌ای از رازی نهفته است؛ ... و هر جزء در عین پیوند با کل، منزلتی خاص دارد.

این منزلت هنگامی آشکارتر می‌شود که در نسبت اندازه و فاصله عناصر و اجزای درون نگاره با یکدیگر و نیز در انتخاب زاویهٔ دید هنرمند در نگاره نظر شود. در اثر نگارگری، فاصلهٔ هنرمند و نیز زاویه دید او نسبت به همه عناصر پرده یکسان نیست؛ بلکه متناسب با بهترین و کامل‌ترین حالت بیان هر عنصر انتخاب می‌شود. مثلاً در نگاره‌ها انسانها را، چه نشسته باشند و چه ایستاده و چه در حال فعالیت، غالباً از زاویهٔ «سه‌رخ» تصویر می‌کنند. دوری و نزدیکی پیکره‌ها تأثیری در اندازهٔ آنها ندارد و در هر جای تصویر که باشند

تصویر ۱. میرزا علی (منسوب)، *نواختن باربد در بالای درخت در بزم خسروپرویز*، در *شاهنامهٔ شاه طهماسب* (نسخهٔ خطی)، مأخذ تصویر:
Stuart Cary Welch, *Persian Painting*, (New York, Georg Braziller, Inc, 1976).

۲) دربارهٔ فضای مثالی در نگارگری ایرانی، نک:
– سیدحسین نصر، *هنر و معنویت اسلامی*، ترجمهٔ رحیم قاسمیان، (تهران، حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی، ۱۳۷۵)، ص ۱۴۰؛
– تیتوس بوکهارت، «سهم هنرهای زیبا در تعلیم مسلمانان»، ترجمهٔ سیدعلاءالدین طباطبایی، *خیال*، ش ۳ (پاییز ۱۳۸۱)، ص ۲۴.

6) Tabriz; ((58)); Mehrdad Qayyoomi; 18 November 2003; 6:49 PM



تصویر ۲. میرزا علی (منسوب)، *مباحثه با پدری دربارهٔ عشق*، در *هفت اورنگ* جامی (نسخهٔ خطی)، مأخذ تصویر: Stuart Cary Welch, *Persian Painting*, (New York, Georg Braziller, Inc, 1976).

کمابیش به یک اندازه تصویر می‌شوند. نگارگر قصد ندارد دوری و نزدیکی پیکره‌ها را بر مبنای فاصلهٔ مادی آنها با استفاده از تغییر اندازهٔ آنها نشان دهد. جانوران را از زاویهٔ «نیم‌رخ در سه‌رخ»، یعنی حالتی بین نیم‌رخ و سه رخ، تصویر می‌کنند. گیاهان و گلها و درختان و عمارتها غالباً از روبرو، و صحن و حیاط و حوض از بالا ترسیم می‌شود. این حالت موجب می‌شود نوع نگاه به نگاره با نگاه عادی به طبیعت کاملاً متفاوت باشد؛ زیرا انسان فقط از یک نقطه می‌تواند به منظرهٔ مقابل خود نگاه کند، اما در نگاره گویی مدام جای نقاش و زاویهٔ دید او تغییر می‌کند. پس در این تصویر نگاه و نظرگاه ناظر اصل نیست؛ بلکه آنچه دیده می‌شود اصل است. بعلاوه، آنچه دیده می‌شود نیز نه با نگاه مادی، بلکه با «نظر»ی دیگر به تصویر درمی‌آید.

نمونهٔ دیگر از این شیوهٔ بیان در نگارگری مراعات نکردن مقیاسها و نسبتهای طبیعی است. مثلاً اگر نسبت بدن انسان به درختی در طبیعت یک به پنج باشد، ممکن است در نگاره به نیم افزایش یابد؛ یعنی انسان در قیاس با درخت بزرگ‌تر از آنچه هست تصویر شود. ممکن است این نسبت در میان انسان و بوتهٔ گل در نگاره بر عکس شود و بوتهٔ گل بزرگ‌تر از اندازهٔ طبیعی به تصویر درآید. سبب این است که نقاش فاصلهٔ خود را از موضوعات تصویر آزادانه تغییر می‌دهد تا هریک از آنها را چنان که شایسته است تصویر کند. یعنی هنرمند برای ترسیم انسان، پرنده، گل، درخت، یا کوه با فاصله‌های متغیر عمل می‌کند و برای هریک فاصله‌ای را برمی‌گزیند که با کل و جزء تصویر متناسب باشد. اما همین موضوع در مرتبه‌ای بالاتر شاهدی بر عالمی غیرمادی است که در نگاره ارائه می‌شود. اندازه‌ها و مقیاسها

6) Tabriz; ((59)); Mehrdad Qayyoomi; 18 November 2003; 6:49 PM

و نسبتها و فاصله‌های مادی در عالم نگاره اعتباری ندارد. تفاوت اندازه‌ها با تغییر فاصله نیز از محدودیت دید انسان در عالم مادی برمی‌خیزد و در عالم مثال چنین محدودیتی در کار نیست (تصویر۲). این همه تغییر در اندازه‌ها و مقیاسها و فاصله و زاویهٔ دید نه تنها وحدت و هماهنگی اجزای آن را مخدوش نمی‌سازد، آن را به بنیادی محکم‌تر مرتبط می‌سازد، که همانا حقیقت نهفته در ظواهر و کثرتهاست.

چنین نگاهی در نگارگری موجب می‌شود که حرکت در نگاره به طرزی خاص تصویر شود. می‌دانیم که حرکت با زمان و مکان مربوط است و در هر هنر تصویری می‌توان با نشان دادن تغییر در زمان و مکانْ حرکت را به تصویر کشید. در نگاره، جابه‌جایی نظرگاه و تغییر مکرر زاویهٔ دید و فاصله و اندازه؛ استفاده از سطوح متعدد رنگی و عبور از سطحی به سطح دیگر؛ بهره بردن از قاب و گاهی شکستن آن با عناصری از نگاره که در عقب‌ترین لایه قرار دارند، قواعد زمان و مکان عادی و مادی شکسته می‌شود و صورتی از عالمی مثالی عرضه می‌شود که در آن اشیا بی‌وزن و معلق‌اند. در نتیجه، حرکتی هم که ارائه می‌شود با حرکت در عالم مادی متفاوت است.[۳]

عناصری چون نور و رنگ نیز به همین صورت در نگاره‌ها ظاهر می‌شوند. از آنجا که این هنر در جستجوی تجرد از ماده است، در آن همه چیز در پرتو نور «دیگری» دیده می‌شود. این نور از مرکز خاصی ساطع نمی‌شود و از زاویه‌ای خاص بر اشیا نمی‌تابد. همهٔ اجزای نگاره، از انسان و جانور و گیاه و جماد، خودْ منور و آکنده از نورند و سایه ندارند. در بیان چنین درخشش و نورانیت پاک و زلال، به کارگیری طلا و نقره در کنار رنگ‌مایه‌های شفاف و غنی سهمی بسزا دارد. این

تصویر ۳. سلطان‌محمد، *شیرین در چشمه*، در *خمسهٔ* نظامی (نسخهٔ خطی)، مأخذ تصویر: همان.

۳) داریوش شایگان، *بتهای ذهنی و خاطره ازلی*، (تهران، امیرکبیر، ۱۳۷۹)، ص۱۳.

6) Tabriz; ((60)); Mehrdad Qayyoomi; 18 November 2003; 6:49 PM

فضای عاری از جسمانیت و آکنده از نور از ادراک عقلانی بیننده می‌گریزد و دل او را مسحور و مجذوب می‌کند.[۴]

نگارگر با درک خواص نور و رنگ و اشکال و صور از یک سو، و ادراک قلبی از حقیقت عالم از سوی دیگر، یافته‌های خود را به زبان هنر بیان می‌کند. جلوهٔ طبیعت در آثار نگارگری حاصل چنین سلوکی است. هنرمند، با نگاه نمادینی که به هستی دارد، تمامی عناصر طبیعت را در اثر خود چون نشانهٔ امری ناپیدا و باطنی به کار می‌گیرد. صورت پاک و پالودهٔ گلها و گیاهان و طراوت درختان و درخشش آسمان زرفام یا نیلگون و زمین جواهرگون همه یادآور جلوهٔ مینوی و بهار ازلی طبیعت در این آثار است (تصویر ۱).

نمونه‌های بارز این گونه نظر به عالم در نگارگری مکتب هرات، و سپس مکتب تبریز، دیده می‌شود. در دورهٔ شاه‌طهماسب اول صفوی (حک ۹۳۰-۹۸۴ق) مکتبی تازه تکوین یافت، که به «مکتب دوم تبریز» معروف است. در این مکتب، سنت نگارگری در نگاهی باطن‌گرا به جهان محفوظ ماند؛ اما طبیعت و عناصر طبیعی در آن بارزتر و رخشان‌تر و واقع‌نمایانه‌تر به تصویر درآمد. نگارگری در این مکتب از نظر ترسیم موجودات جاندار، اعم از حیوانات و پرندگان و موجودات خیالی، و نیز بهره‌گیری از طبیعتی فاخر و ملموس به حد اعلای خود رسید. هنرمندان این دوره با شناختی عمیق و استادانه از ترکیب‌بندی و بهره‌گیری از تباینهای رنگی و بافتهای گوناگون، تصویری از عالمی شگفت‌انگیز را در ابعادی کوچک در برابر دیدگان نهاده‌اند. تمایل به ایجاد تناسبات واقع‌نمایانه‌تر در طراحی پیکره‌ها، شناخت دقیق اندام پرندگان و حیوانات و درک حالات و حرکات آنها و ترسیم ماهرانهٔ

تصویر ۴. سلطان‌محمد (منسوب)، *شکایت بردن پیرزن به سلطان‌سنجر*، خمسهٔ نظامی (نسخهٔ خطی)، مأخذ تصویر: Stuart Cary Welch, *Persian Painting*, (New York, Georg Braziller, Inc, 1976).

۴) همان، ص۸۲.

6) Tabriz; ((61)); Mehrdad Qayyoomi; 18 November 2003; 6:49 PM

آنها بر مبنای هندسه‌ای دقیق؛ و نیز طراحی اقسام گل و درخت و کوه و رود از شناخت عمیق نگارگران از انواع این گونه‌ها حکایت می‌کند. این آثار آکنده از شور و سرزندگی و حرکت است.[۵]

طبیعت در مکتب تبریز چون عاملی مکمل در نگاره حضور دارد و گاهی نقش اصلی در فضای نگاره به طبیعت سپرده می‌شود. گوناگونی بافتها، گرایش به نوعی واقع‌نمایی و دقت در تفاوت گلها و بوته‌های مختلفی که در طبیعت وجود دارد و انواع درختان و درختچه‌ها مانند بید، سرو، صنوبر، کاج، سروهای کوهی و درختچه‌های پرشکوفه و حتی درختچه‌های خشک از مشخصه‌های مکتب تبریز است.

تأثیر ادبیات غنی و عرفانی فارسی را بر این آثار نمی‌توان انکار کرد. طبیعت ارائه‌شده در غالب این آثار تجسم فضای خیال‌وش و شاعرانهٔ ادبیات در قالب نگاره است. همین امر به عناصر طبیعی نگاره‌ها حالتی رازگونه می‌بخشد. با آنکه عناصر طبیعی در این نگاره‌ها همواره نمادین نیستند، بدون آشنایی با فضای رازآلود طبیعت در ادبیات عرفانی و نیز توجه به سنتهای دیرپای بیان تصویری در نگارگری نمی‌توان به عمق این نگاره‌ها راه برد. مثلاً با آنکه درختان در این نگاره‌ها در مقایسه با درختان نگاره‌های مکتب هرات صورتی طبیعی‌تر دارند، همچنان بر مبنای هندسه‌ای پنهان سامان می‌یابند. نگارگر در طرّاحی نظام شکلی درختان، تنه و شاخه‌های اصلی و سپس برگها و شکوفه‌ها را به نحوی سازمان‌دهی می‌کند که هم ضرباهنگی یکدست داشته باشند، هم شکلهای منفی مطلوبی در کنار اشکال مثبت پدید آید، و هم کل شکل درخت تابع هندسهٔ دَوَرانی بتّه‌جقّه باشد.

ترکیب بتّه‌جقّه‌ای در طرح سروهای کوهی آشکارتر و در طرح سایر درختان نهان‌تر است (تصویر۲). ترکیب شاخه‌ها چنان است که هم انعطاف آنها را نشان می‌دهد و هم تعادلی آهنگین در صورت

تصویر ۵. سلطان‌محمد، *بارگاه کیومرث*، در *شاهنامهٔ شاه‌طهماسب*، (نسخهٔ خطی)، مأخذ تصویر: Stuart Cary Welch, *Persian Painting*, (New York, Georg Braziller, Inc, 1976).

۵) م.مقدم اشرفی، *همگامی نقاشی با ادبیات در ایران*، ترجمهٔ رویین پاکباز، (تهران، نگاه، ۱۳۶۷)،ص۹۶.

6) Tabriz; ((62)); Mehrdad Qayyoomi; 18 November 2003; 6:49 PM

درخت پدید می‌آورد. در ترکیب‌بندی کلی طرح، تبعیت همهٔ عناصر طبیعی از هندسهٔ پنهان و همچنین تبعیت آنها از موضوع اصلی اثر در میان آنها وحدت پدید می‌آورد.

برای بیان لطافت و پویایی عناصر طبیعی تدبیری دیگر نیز به کار می‌رود و آن استفاده از مجاورت و مقایسه است. مثلاً درخت را در کنار بنا، یا دیگر عناصر صُلب و راست‌گوشه و ایستا چون در و قاب و کتیبه، می‌نهند تا لطیفی و پویایی آن آشکارتر شود. گاه نیز بدین منظور، یا برای تأکید بر عظمت درخت، قاب محیطی نگاره را با درختی می‌شکنند (تصاویر ۱ و۲). در این بازی سنجیدهٔ شکلها، رنگ نیز به میان می‌آید و بر ظرافتهای عناصر طبیعی می‌افزاید و گاه بیان نمادین آنها را قوت می‌بخشد. مثلاً در نگارهٔ *شیرین در چشمه* (تصویر۳) نونهالی با شکوفه‌های صورتی‌رنگ در مرکز نگاره، در میان خسرو و شیرین، قرار دارد، که به عشقی نورس و بهاری اشارت می‌کند. این عشق فقط از جانب خسرو نیست؛ زیرا لباس شیرین بر این نهال آویخته و تاج و دیهیم او بر آن نهاده است. در نگارهٔ *شکایت بردن پیرزن به سلطان‌سنجر* (تصویر ٤)، چناری تنومند که با سرسختی از میان صخره‌ها و کوهها رسته و نیمی از برگهایش زرد است، شاید نمادی از پیرزن (در حکایت نظامی) باشد. جویی از پای این درخت جاری است که گلها و بوته‌ها و درختچه‌ها و نهالهای بسیاری را، که گویی حاصل زندگی اوست، آبیاری می‌کند. تنهٔ درخت، چون چادر پیرزن، سپیدرنگ است و گواهی است بر پیوند نمادین آن دو. گفتنی است که هر دو نگاره منسوب به سلطان‌محمد است ــ نگارگر بی‌همتای عصر شاه‌طهماسب که در استفادهٔ نمادین از طبیعت چیره‌دست بوده است. نگارهٔ *بارگاه کیومرث* (تصویر ۵) گواهی دیگر بر این مهارت اوست. فضای شگفت‌انگیز رنگین در این نگاره، با بافتهای متنوع و طبیعتی مثالی، سپیده‌دم آغازین هستی را به‌خوبی بیان می‌کند: جهانی پر از تازگی و طراوت، که صخره‌های اسفنج‌مانندش گویی پس از خاموشی گدازه‌های آتشفشانی شکل گرفته است. هر صخره‌ای به پیکر و سر جانوری می‌ماند و از هنگامهٔ تحول خلقت ــ

6) Tabriz; ((63)); Mehrdad Qayyoomi; 18 November 2003; 6:49 PM

بدل شدن جماد به نبات و حیوان ــ سخن می‌گوید. حرکت رو به بالا در ترکیب‌بندی نیز نشانی از تکوین و نمو هستی است.

بیان نمادین عناصر طبیعت در نگارهٔ دیگر سلطان‌محمد، *مرگ ضحّاک* (تصویر ٦)، صورتی دیگر دارد. این نگاره داستان «در بند شدن ضحّاک در کوه قاف» را نشان می‌دهد و کوهها و صخره‌ها در آن، بر خلاف نگارهٔ *بارگاه کیومرث*، بافتی سنگین و برنده و حالتی صعب‌العبور دارند. جهت لایه‌های سنگ به سمت بالاست و لابه‌لای آنها پیکره‌ها و سروهای کوهی خودنمایی می‌کند، که کوه را عظیم‌تر جلوه می‌دهد. اما مهم‌ترین بیان نمادین در این تصویر از آن تودهٔ ابرهای بالای کوه است: ابرهای سیال به اژدها می‌مانند، که نماد نفس پلید ضحّاک است. هنرمند با مهارت و هوشمندی مضمون اصلی حکایت را به تصویر کشیده است.

زیبایی خیره‌کنندهٔ این آثار یکسره در خدمت بیان نمادین هستی است؛ بیان فضایی‌ْ مینوی و بلورین، که در آن همه چیز با ظرافت و زیبایی و دقت و حساسیت و، مهم‌تر از همه، پاکی خاصی در کنار هم چیده شده است و در عین حال هر عنصر اشارتی به معنایی باطنی دارد. هنرمند با شناخت ویژگیهای نور و رنگ و شکل و صورت و تسلط در به‌کارگیری آنها توانسته است دریافت خود از هستی را، با عنایت به مضمون حکایت مورد نظر، در قالب نگاره بیان کند ◆

تصویر ۶. سلطان‌محمد (منسوب)، *مرگ ضحاک*، در *شاهنامهٔ شاه‌طهماسب*، (نسخهٔ خطی)، مأخذ تصویر: Stuart Cary Welch, *Persian Painting*, (New York, Georg Braziller, Inc, 1976).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی