فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره هفتاد و پنجم، زمستان ۱۴۰۳: ۶۷-۴۷
تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۳/۱۰
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۱/۲۴
نوع مقاله: پژوهشی

تحلیل گونه‌شناختی نقاشی ایرانی در سده هفتم هجری (با استناد به اشعار سعدی)

علی‌اصغر میرزایی مهر*

چکیده

هرگاه اشعار سعدی با توجه به مفاهیم و کلیدواژگان مربوط به هنرهای تجسمی و تصویری تحلیل شود، معلوم خواهد شد که وی حساسیت و توجه ویژه‌ای به هنرهای تصویری و نقاشی‌های موجود در دنیای پیرامون خویش اعم از نقاشی‌های دیواری یا تصویرگری کتاب داشته است. حال که هنرهای تصویری به دلیل ناپایداری مواد و مصالح با کمبود منابع تاریخی مواجه هستند، این پرسش مطرح می‌شود که آیا گونه‌شناسی و صورت‌بندی انواع نقاشی که در سروده‌های سعدی به آنها اشاره شده، می‌تواند دریچه جدیدی برای شناخت تاریخ نقاشی در سده هفتم هجری بگشاید و بخشی از کاستی‌های منابع تاریخی را جبران کند. هدف این نوشتار در وهله نخست، شناسایی و صورت‌بندی مضامین و واژگان مربوط به هنرهای تصویری در اشعار سعدی و سپس تحلیل تاریخی و اجتماعی آنهاست. یافته‌های این پژوهش گویای این مطلب است که آنچه سعدی از رواج گونه‌های مختلف نقاشی در روزگار خود ذکر کرده، گاه چنان بدیع و جذاب هستند که اصلاح برخی دیدگاه‌های تاریخی پیشین را ضرورت می‌بخشند. از آن جمله است اطلاعات ناب و شورانگیزی که او درباره رونق چهره‌پردازی با هدف شبیه‌سازی در اشعار خود آورده است. این مقاله به روش توصیفی- تحلیلی نگارش یافته و اطلاعات مندرج در آن با استفاده از منابع کتابخانه‌ای حاصل آمده است.

واژه‌های کلیدی: سعدی، نقاشی، نقش دیوار، نسخه مصور و نگارگری.

* استادیار گروه نقاشی، دانشگاه علم و فرهنگ، دانشکده هنر، تهران، ایران ali.a.mirzaeimehr@gmail.com

مقدمه

سعدی در سال ۶۰۶ هجری در شیراز به دنیا آمده است. مطابق نظر برخی از محققان تعالیم اولیه را در زادگاه خویش آموخته، برای ادامه تحصیل به بغداد می‌رود. سال‌ها در نظامیه بغداد دانش می‌اندوزد، اما سفرهایی نیز به حجاز و شام و لبنان دارد. به سال ۶۵۵ هجری به زادبوم خود بازگشته و در دربار سُلغریان (سلغوریان) که حکام بافرهنگ فارس بوده‌اند، به عزّت زیسته و در سال ۶۹۰ هجری چشم از جهان فرو می‌بندد (صفا، ۱۳۷۲، ج۳: ۵۸۹-۵۹۹). بی‌تردید او بزرگ‌ترین سخن‌سرای زبان فارسی در سده هفتم است که هنر شعر را به غایتی می‌رساند که می‌شود عیار و معیار و حد زیبایی سخن.

از سویی دیگر روشن است که دوران شکوفایی نقاشی ایران به ایامی پس از سده هفتم هجری بازمی‌گردد؛ یعنی در عصر سعدی، نگارگری چندان پیشینه‌ای ندارد و هنوز آثار تابناکی پدید نیامده و هنرمند نام‌آوری به عرصه نرسیده است. مجموعه کتاب‌های مصوری که به روزگاری پیشتر از عهد سعدی مربوط می‌شوند، از تعداد انگشتان یک دست فراتر نمی‌رود[۱] و نقاشی‌های دیواری برجای مانده هم بیش از یکی دو نمونه آسیب‌دیده نیست. عامل عمده آن نیز ناپایداری مواد و مصالح به‌کاررفته در این هنرهاست. از همین‌رو منابع تاریخ نقاشی ایران، توصیف روشنی از گونه‌های مختلف نقاشی در سده‌های پیش از حیات سعدی به دست نمی‌دهند. سده هفتم نیز برای ایران و سرزمین‌های مجاور، دوران پرآشوب و پریشانی است. عصر تاخت‌وتاز چنگیز و نوادگان اوست. هرچند شیراز و فارس در نتیجه کاردانی اتابکان آل زنگی (سلغریان)[۲] از چپاول و ویرانگری در امان ماند و آبادی و سرسبزی خود را حفظ کرد، دیگر ولایات و حتی دیگر کشورها نیز زیر آتش بیداد چنگیزیان می‌سوزند. دوران ترکتازی و اضمحلال هنرها و پایمال شدن آبادی‌ها و کتاب‌سوزی‌ها در بغداد و دیگر شهرهاست.

تا پایان این سده، آشفتگی‌ها ادامه دارد. هرچند وزیران کاردان ایرانی، مغولان را از توسن بیداد به زیر می‌کشند و به فرهنگ و هنر فرامی‌خوانند، هنوز این اقدامات به ثمر نرسیده است و هنوز قدرت فرهنگی اَبَرمردی همانند خواجه رشیدالدین فضل‌الله همدانی[۳] قوام نگرفته و از مجموعه سترگ «ربع رشیدی»، چندان خبری نیست (کی‌نژاد و بلالی اسکویی، ۱۳۹۰: ۱۱-۳۲) و اگر هم هست، در تبریز و مراغه است، نه در شیراز که سعدی

بخش عمده عمر خویش را در آنجا سپری کرده است. حاکمیت‌ها نااستوارند و فرهنگ و هنر بی‌اعتبار. از همین‌رو عجیب نیست که آگاهی چشمگیری از هنرهای تجسمی آن روز در منابع تاریخی، ثبت و ضبط نشده و آثار تصویری چندانی برجای نمانده باشد.

اما برخلاف هنرهای تصویری، هنرهای کلامی به‌ویژه شعر در جامعه ایرانی، مقبولیت و ماندگاری بیشتر و بهتری دارند. کم نیستند شاعرانی که در سروده‌های خویش، جور کوتاهی مورخان و دیگر اهل قلم را کشیده، تصویرِ راهگشا و روشنی از آنچه دیده یا تجربه کرده‌اند، برای آیندگان برجای گذاشته‌اند و سعدی از سرآمدان این عرصه است.

میراث ادبی سعدی، او را شاعری اجتماعی معرفی می‌کند که به ظرایف و زیبایی‌های جهان پیرامون به دیده تحقیق می‌نگرد. پس دور نیست که به جز شاعری که در آن خداوندگار است، به دیگر هنرها نیز آراسته باشد.[۴] از این‌رو است که واژگان و مفاهیم مربوط به هنرهای تصویری از جمله انواع گوناگون صورتگری و نقاشی در بیان او، جایگاه ویژه‌ای دارد.

این مقاله که پژوهشی بینارشته‌ای است، قصد آن دارد که با جست‌وجو در مجموعه اشعار سعدی، مضامین مرتبط با هنرهای تجسمی و ابیاتی را که به هنر نقاشی و انواع آن ارتباط دارد، از دیوان سعدی جدا نموده، بازخوانی، تحلیل و صورت‌بندی نماید. باشد که از این رهگذر، پرتوی بر تاریکی‌های تاریخ نقاشی ایران در آن عصر بتابد. نسخه مرجع در این نوشتار، «متن کامل دیوان شیخ اجل سعدی شیرازی»[۵] به تصحیح مظاهر مصفاست و تمامی ابیات شاهد، همراه با شماره صفحه مستخرج از همین نسخه است.

پیشینه پژوهش

در حوزه ادبیات، خاصه سروده‌های سعدی، پژوهش‌های بسیار انجام گرفته است. از دیگر سو درباره نقاشی ایرانی و نگارگری نیز در سده اخیر، مقالات و کتاب‌های فراوان منتشر شده است؛ اما از آن‌رو که پژوهش‌های بینارشته‌ای، پدیده‌ای عمدتاً جدید به شمار می‌روند، از این‌رو برای روابط متقابل و پیوستگی‌های این دو بال پرواز فرهنگ ایرانی، چندان تلاش چشمگیری صورت نگرفته است. با این همه با جست‌وجو در منابع و مآخذ مربوطه می‌توان مطالبی که تاحدودی همسو با این پژوهش هستند یافت، از جمله:

رویین پاکباز در مقدمه‌ای که برای کتاب «همگامی نقاشی با ادبیات ایرانی» تألیف م.م. اشرفی نوشته است، در راستای ارتباط این دو هنر می‌نویسد: «از ویژگی‌های اساسی نقاشی ایرانی در سده‌های پس از استقرار اسلام، پیوستگی‌اش با ادبیات فارسی است. نقاشی از مضامین متنوع ادبی مایه می‌گیرد، اشخاص و صحنه‌های داستان را می‌نمایاند و سخن شاعر یا نویسنده را به زبان خط و رنگ مجسم می‌کند؛ اما کار او بیشتر از مصورسازی در معنای متعارف آن است. ادبیات فارسی و هنر ایرانی، پیوند درونی و همخوانی ذاتی داشته‌اند، زیرا هنرور و سخنور مسلمان -هر دو- بر اساس بینشی یگانه و ذهنیتی مشابه، دست به آفرینش می‌زده‌اند. آنان از خلال زیبایی‌های جهان به عالم ملکوتی نظر داشته‌اند» (م.م.اشرفی، ۱۳۶۷: ۱۱).

پولیاکووا یلنا آرتیوموونا (۱۳۸۱) در کتاب «نقاشی و ادبیات ایرانی»، اساس پژوهش خود را به مفهوم انسان در ادبیات شرق و سپس تحولات تدریجی ترسیم انسان در نقاشی ایرانی و نیز تفسیر و توصیف نقاشی و ادبیات متمرکز کرده است. وی معتقد است که دیدگاه‌های مشترک زیبایی‌شناسی، اخلاقی و فکری شاعر و نقاش به عنوان فرهیخته‌ترین نمایندگان جامعه آن روزی و بینش یگانه طرز فکر مشابه آن دو موجب هماهنگی شیوه‌های ادبی و تجسمی می‌گردید.

یوسف اسحاق‌پور در کتاب «مینیاتور ایرانی؛ رنگ‌های نور، آینه و باغ» که تفسیری شاعرانه و لطیف از نگارگری ایرانی است، درباره دوران شکوفایی مینیاتورهای ایرانی می‌نویسد: «مینیاتورها اساساً زینت‌بخشنده کتاب‌های بزرگ ادبیات ایرانی‌اند و به دنیای تصاویر و مجازها وابسته‌اند. دوره طلایی مینیاتور حدوداً عصر شعر غنایی- عرفانی حافظ (درگذشته به سال ۶۹۲ ه) که عشق به زیبایی را مضمون و در عین حال هدف تحقق صوری آثار خویش -یعنی بدون شک زیباترین اشعار فارسی- قرار داد تا حکایت جامی (درگذشته به سال ۸۹۶ ه) است که بیشتر تکرار حکایات عارفانه سبک عطار و نظامی است» (اسحاق‌پور، ۱۳۷۹: ۳۹).

چنان‌که پیداست، منابع یادشده و کتاب‌هایی از این‌دست عموماً به رابطه صوری شعر و نقاشی توجه داشته و هیچ‌کدام به دسته‌بندی انواع نقاشی و مفاهیم تاریخی نهفته در سروده‌های شاعران پارسی‌گوی از جمله سعدی نپرداخته است.

روش پژوهش

منابع اولیه مقاله «تحلیل گونه‌شناختی نقاشی ایرانی در سده هفتم هجری قمری» به شیوهٔ کتابخانه‌ای گردآوری شده است. روش تحقیق این پژوهش، توصیفی- تحلیلی است. مقایسهٔ بینامتنی میان متن ادبیات و متن تصویری تاریخ نقاشی ایران با شروع از متن ادبی سعدی، رویکرد اصلی این پژوهش است. دلیل انتخاب سعدی به عنوان مورد مطالعاتی این مقاله، پتانسیل‌های موجود و ارجاعات متعدد آثار او به تاریخ نقاشی ایران است. آثار سعدی به دلیل زمینه‌های اجتماعی و همچنین سفرهای متعدد و تنوع تجربه‌های او، مجال چنین خوانشی را میسر می‌کند. علاوه بر این در قرن هفتم قمری به موازات زندگی سعدی، هنرهای تصویری ایران در صحنه‌های عمومی و اجتماعی رواج داشته است. بنابراین ارجاع به تاریخ نقاشی از روش مطالعه بینارشته‌ای در آثار این شاعر اجتماعی انتخاب شده است.

سعدی و نقاشی

تصویر و تصوّر، دو مقوله از یک جوهرند. شاعر، تصوّرات زیبا را در قالب واژه و کلام می‌ریزد و نقاش، آن را در قالب رنگ و نقش می‌آمیزد. پس قرابت‌هایی در منظر هر دو دیده می‌شود.

با مطالعه دقیق اشعار سعدی می‌توان دریافت که کلیدواژگان مرتبط با دنیای نقاشی از جمله تصویر و تصویرگر، نقش و نقاش، صورت و صورتگر به دفعات به کار رفته است که نشان‌دهنده حساسیت این شاعر جهان‌دیده به ارزش‌های تصویری در محیط اجتماعی خود است. مجموعه اشارات سعدی را به هنرهای تصویری و نقاشی در دو گروه عمده می‌توان تقسیم‌بندی کرد: نقاشی دیواری و نگارگری و کتاب‌آرایی.

نقاشی دیواری

نمونه‌های برجای مانده از دیوارنگاره‌های پیش از اسلام یا سده‌های اولیه اسلامی نشان‌دهندهٔ پیشینه طولانی این هنر در ایران است. اما آنچه به دست ما رسیده، اندک است و آسیب‌دیده (تصویر ۱ و ۲). اما تردیدی نیست که نقاشی بر دیوار بناها تا عصر سعدی نیز رونق و رواج داشته است.

شکل ۱- سه ایزد، بخشی از دیوارنگاره اشکانی، کوه خواجه سیستان، سده یکم

(منبع: پاکباز، ۱۴۰۲: ۱۹)

شکل ۲- مانی و پیروان، بخشی از دیوارنگاره مانوی، سده دوم هجری

(منبع: کلیم کایت، ۱۳۸۴: ۱۵۳)

سعدی در سیر و سفرهایش، شهرها و آبادی‌ها دیده، در خانقاه‌ها، مدارس، مساجد، کاروانسراها، حمام‌ها و دیگر بناها، شب و روزها گذرانده است. پس طبیعی است که نقش و نگارهای موجود بر در و دیوار این ساختمان‌ها، از چشم تیزبین وی دور نماند و در سروده‌هایش بازتاب یابد. از همین‌رو است که وی در اشعارش، بیش از بیست مرتبه از نقاشی‌های دیواری یاد کرده و در برخی موارد با دقتی درخور، نوع کاربری بنا، مضمون

نقاشی و حتی اسلوب و ابزار اجرا را نیز از نظر دور نداشته است. اشارات وی به نقاشی دیواری، هم نقوش تزیینی و هم مفاهیم و مضامین روایی و پیکردار را شامل می‌شود:

تا مرا با نقش رویت آشنایی اوفتاد — هرچه می بینم به چشمم نقش دیوار آمدست (۳۶۷)
ترسم نماز صوفی با صحبت خیالت — باطل شود که صورت بر قبله می‌نگاری (۵۹۳)
چه وجود نقش دیوار و میان آدمی که با او — سخنی ز عشق گویی و در او اثر نباشد (۴۲۷)
پیش رویت دگران صورت بر دیوارند — نه چنین صورت و معنی که تو داری دارند (۴۴۱)
به گوش و چشم و دهان آدمی نباشد شخص — که هست صورت دیوار را همین تمثال (۷۱۳)
اگر آدمی به چشمست و دهان و حلق و بینی — چه میان نقش دیوار و میان آدمیت (۷۸۳)
مرا به منظر خوبان اگر نباشد میل — درست شد به حقیقت که نقش دیوارم (۵۱۴)
نه هرچه جانورند آدمیتی دارند — بس آدمی که در این ملک نقش دیوارند (۷۸۴)
دلم به غمزه جادو ربود و دوری کرد — کنون بماندم بی او چو نقش دیواری (۵۹۴)
سعدی از عقبی و دنیا روی در دیوار کرد — تا تو در دیوار فکرش نقش خود بنگاشتی (۵۷۸)
آدمی فضل بر دگر حیوان — به جوانمردی و ادب دارد
گر تو گویی به صورت آدمی‌ام — هوشمند این سخن عجب دارد
پس تو همتای نقش دیواری — که همین گوش و چشم و لب دارد (۸۱۶)
چشم برکرده بسی خلق که نابینایند — مثل صورت دیوار که در وی جان نیست (۳۹۵)
پندارم آنکه با تو ندارد تعلقی — نه آدمی که صورتی از سنگ و رو بود (۴۵۵)
دگر به صورت هیچ آفریده دل ندهم — که با تو صورت دیوار درنمی‌گنجد (۴۱۱)

در ابیات بالا، سعدی مشخصاً به نقاشی‌های پیکردار و تصاویر انسانی ترسیم شده بر دیوارها پرداخته است. ویژگی عمده آنها از نظر شاعر، آرامش و سکوت و سکون صحنه و پیکرهاست، در مقابل حرکت و پویایی طبیعی انسان زنده.

با تعمیق و تفحص در تاریخ نقاشی ایران باید گفت که سعدی، جوهر نهفته در نقاشی‌ها را به‌درستی درک کرده و واقعیت و فضای حاکم بر تصاویر را هوشمندانه دریافته است. سکون و آرامشی که سعدی از آن یاد می‌کند، سنت و سبک و سیاقی است که در دیوارنگاره‌ها و نیز نقش‌برجسته‌های پیش از اسلام هم به چشم می‌خورد و نمونه‌های فراوان آن در پیرامون شهر شیراز قرار داشته و دارد و طبعاً الهام‌بخش هنرمندان در همه ادوار از جمله عصر سعدی بوده است. روشن است که پس از اسلام، اسلوب‌های هنری پیش از آن تداوم یافت. در نتیجهٔ همین تداوم سنت‌های گذشته است که سکوت و سکون

صحنه و حالات قراردادی افراد را در نقاشی‌های روی سفال‌ها یا کتاب‌های مصور برجای مانده از عهد سلجوقی یا ایلخانی- عهد سعدی- نیز می‌توان مشاهده کرد. (تصویر ۳ و ۴).

شکل ۳- عشاق، سفالینه مینایی، سده هفتم هجری
(منبع: Hattstein & Delius, 2000: 382)

شکل ۴- دیدار سواران، برگی از نسخه مصور ورقه و گلشاه، نیمه نخست سده هفتم هجری (منبع: عیوقی، ۱۴۰۱:۵۰)

۱- نقاشی بر در و دیوار گرمابه‌ها: ابیات پیشین نشان داد که در زمان سعدی، نقاشی بر دیوار بناها متداول بوده است. اما کدام بنا با کدام کاربرد؟ در روزگار سعدی از جمله بناهایی که نقاشی‌های پیکردار -فیگوراتیو- بر دیوارهای آن ترسیم می‌شده، حمام‌ها بوده‌اند.[۶] البته مقصود، حمام‌های عمومی است که در همه شهرها و محله‌ها وجود

داشت. در ابیات ذیل مشخصاً نقاشی بر در و دیوار گرمابه‌ها مورد نظر است.

اگر ناطقی طبل پریاوه‌ای — اگر خامشی، نقش گرماوه‌ای (۳۰۲)
نه صورتی است مزخرف عبادت سعدی — چنان که بر در گرمابه می‌کشد نقاش (۷۸۹)
اگر تو آدمی ای اعتقاد من این است — که دیگران همه نقشند بر در حمام (۵۰۱)

هرچند در اینجا از اندازه نقاشی‌ها، سخنی به میان نیامده، واضح است که تصاویر، تابعی از مقیاس دیوار خواهد بود و بزرگ. با بازخوانی ابیات مزبور می‌توان دید که اشاره سعدی معطوف به «در» حمام است. اگر واقعاً نقاشی را بر «در» حمام کشیده باشند، جای شگفتی است. نقاشی روی «در» مسبوق به سابقه تاریخی هست[۷]، اما نه درِ حمام که محیطی پر رفت‌وآمد و البته مرطوب و کثیرالاستعمال است. از قراین چنین برمی‌آید که مقصود سعدی، همانا «سردر» حمام بوده است، نه «در حمام».

روشن است که نقاشی بر سردر حمام‌های عمومی تا سده پیشین نیز تداوم داشت و علی‌رغم بی‌مهری نسل‌های اخیر، هنوز نمونه‌هایی از این تصاویر را بر سردر حمام‌های تاریخی می‌توان مشاهده کرد؛ از جمله حمام گنجعلی‌خان از عهد صفوی و حمام ابراهیم‌خان از دوره قاجار در شهر کرمان یا حمام حاجی در شهر رشت (تصویر ۵).

شکل ۵- نبرد رستم و دیو سفید، کاشی‌نگاری سردر حمام حاجی در شهر رشت، سده سیزدهم هجری (منبع: نگارنده)

در این بیت‌ها علاوه بر سکوت و سکون، گویا احساسی از طنز نیز در بیان سعدی نهفته است. همچنین استفاده از واژۀ مزخرف[۸] به معنی زراندود و آراسته به زر و زیور، جذابیت بصری و رنگ و لعاب چشمگیر دیوارنگاره‌ها را به یاد می‌آورد. منطقی است که این نقاشی‌های فیگوراتیو، پر زیب و زینت و رنگین باشند تا علاوه بر خوشایندی بصری

برای رهگذران، حاوی نوعی تبلیغ سلامتی و زیبایی اندام برای مخاطبان عام باشند. نمایش برز و بالای برومند قهرمانان از جمله شخصیت‌های شاهنامه‌ای بر سردر حمام‌ها و زورخانه‌ها در ایران، سنتی پایدار بوده است.

۲- نقاشی بر ایوان‌ها: سعدی، اشارات زیادی به نقاشی بر دیوار ایوان‌ها دارد، از جمله در موارد زیر:

خانه از پای‌بست ویران است — خواجه در بند نقش ایوان است (۱۰۳)
هنر باید که صورت می‌توان کرد — به ایوان‌ها در از شنجرف و زنگار (۱۱۳)

بیت اخیر از موارد نادری است که شاعر، مواد و مصالح دیوارنگاره را نیز ذکر می‌کند که عبارت از شنجرف و زنگار است. شنجرف به معنای رنگ سرخ در کنار زنگار که همانا سبز است، نشانه ظرافتی ویژه است که استاد سخن در ترکیب دو رنگ مکمل به کار برده است.[۹] در ابیات پیشین، صرفِ ایوان مدنظر شاعر بود، امّا در جایی دیگر به طور مشخص به نقاشی بر ایوانِ شاه اشاره می‌رود و این‌بار خوشبختانه موضوع دیوارنگاره توصیف می‌شود.

در بوستان، حکایتی هست بدین مضمون که کسی دیو -ابلیس- را در خواب می‌بیند با چهره‌ای ملیح و دلپسند. از زیبایی او به شگفت آمده، می‌پرسد: تو که دارای سر و سیمایی چنین دلکش و زیبا هستی، پس چرا در ایوان شاه -و البته سردر گرمابه- چهره‌ات را زشت و سیاه ترسیم کرده‌اند؟ دیو در پاسخ می‌گوید: چه کنم که «قلم در کف دشمن است»!

ندانم کجا دیده‌ام در کتاب — که ابلیس را دید شخصی به خواب
به بالا صنوبر به دیدار حور — چو خورشیدش از چهره می‌تافت نور
فرارفت و گفت ای عجب این تویی — فرشته نباشد بدین نیکویی
تو کاین روی داری به حسن قمر — چرا در جهانی به زشتی سمر
چرا نقشبندت در ایوان شاه — دژم روی کردست و زشت و تباه
ترا سهمگین روی پنداشتند — به گرمابه در زشت بنگاشتند
شنید این سخن بخت‌برگشته دیو — به زاری برآورد بانگ و غریو
که ای نیکبخت این نه شکل من است — و لیکن قلم در کف دشمن است (۱۶۴)

چه بر ایوان شاه، چه بر سردر حمام اجرا شده باشد، انتظار می‌رود که مواد و مصالح این نقاشی‌ها، «تمپرا»[۱۰] یا همان رنگ‌های تخم‌مرغی باشد که ایرانیان از دیرباز با آن آشنا بوده‌اند.

نگارگری و کتاب‌آرایی

چون در عصر سعدی هنوز بوم‌های پارچه‌ای و رنگ روغنی در ایران شناخته‌شده نبود، پس دو گونهٔ عمده برای نقاشی، دیوار بناها بود و اوراق کتاب‌ها. سعدی، مرد دانش است و اهل قلم و با بزرگان اندیشه و هنر همنشین و هم‌درس و به کتابخانه‌های شهرها دسترسی دارد. پس بدیهی است که با هنرهای وابسته به کتاب مأنوس بوده، چه‌بسا دستی در آنها داشته باشد. از دیگر سو با توجه به پیشینه طولانی کتاب‌آرایی در ایران و از جمله در عصر سعدی، باید پذیرفت در مواردی که وی اشاره‌ای به بستر نقاشی‌ها ندارد، همانا مقصود او کتاب‌آرایی و نقاشی بر اوراق کتاب‌هاست. البته در برخی موارد به‌طور روشن از واژهٔ نگارگر و نگارگری بهره می‌جوید. مفاهیم و واژگان مربوط به نقاشی و کتاب‌آرایی در اشعار سعدی فراوانند، از جمله:

۱- صورت، صورتگر، صورتگری: واژه صورت با ترکیب‌ها و در حالات گوناگونی در آثار سعدی به کار رفته است که روی‌هم‌رفته دو مفهوم متفاوت را می‌رساند: گاهی واژه «صورت» را در مقابل و در تضاد با «معنی» به کار برده و مترادف با قالب و فرم و ظاهر هر چیز، از جمله:

زمان ضایع مکن در علم صورت — مگر چندان که در معنی بری راه
چو معنی یافتی صورت رها کن — که این تخم است و آنها سربه‌سر کاه (۷۶۳)
همه عالم گر این صورت ببینند — کس این معنی نخواهد کرد مفهوم (۵۳۳)
آنکه می‌گوید نظر بر صورت خوبان خطاست — او همین صورت همی‌بیند ز معنی غافل است (۳۷۴)

اما در موارد بسیار دیگر در معنای چهره و سیمایی که صورتگران ترسیم می‌کنند، به کار برده است:

هرگز این صورت کند صورتگری — یا چنین شاهد بود در کشوری (۵۹۰)
ترسم نماز صوفی با صحبت خیالت — باطل شود که صورت بر قبله می‌نگاری (۵۹۳)
گر در جهان بگردی و آفاق درنوردی — صورت بدین شگرفی در کفر و دین نباشد
صورت کنند زیبا بر پرنیان و دیبا — لیکن بر ابروانش، سحر مبین نباشد (۴۲۹)

صورتگر دیبای چین گو صورت یارم ببین — یا صورتی برکش چنین یا ترک کن صورتگری (۵۸۴)
در همه گیتی نگاه کردم و بازآمدم — صورت کس خوب نیست، پیش تصاویر او (۳۹۵)
من نه آن صورت‌پرستم کز تمنای تو مستم — هوش من دانی که بردست، آنکه صورت می‌نگارد (۷۸۹)
چشم برکرده بسی خلق که نابینایند — مثل صورت دیوار که در وی جان نیست (۳۹۵)
بتی دیدم از عاج در سومنات — چنان چون که در جاهلیت منات
چنان صورتش بسته تمثال‌گر — که صورت نبندد از آن خوب‌تر (۷۸۹)

چون هنوز هنر عکاسی و صنعت چاپ و تکثیرِ تصویر پدید نیامده بود، پس بسامد بالای واژگانی همانند صورت و صورتگری در سروده سعدی، معطوف به رونق نقاشی‌هایی از چهره و سیمای واقعی مردمان است که پدید می‌آوردند. هرچند آگاهی‌هایی که سخنور شیراز در لابه‌لای ابیات از شیوه‌های صورتگری در عصر خویش ثبت و ضبط کرده است، چندان متنوع و فراوان نیست.

۲- نسخه چشم و ابرو: برای چهره‌نگاری و صورتگری، در دیوان سعدی ابیاتی وجود دارد که به لحاظ روشنگری در تاریخ نقاشی آن روز به‌ویژه چهره‌نگاری بی‌مانندند. می‌فرماید:

نسخه چشم و ابرویت پیش نگارگر برم — گویمش اینچنین بکش صورت قوس مشتری (۵۸۸)

این بیت تأمل‌برانگیز، برخی از زوایای تاریک تاریخ نقاشی عصر سعدی و پیش از آن را روشن می‌کند و آگاهی‌های نویافته و هیجان‌انگیزی درباره نقاشی سده هفتم در خود دارد. به زبان ساده، شاعر در اینجا خطاب به معشوقه خویش می‌گوید که نسخه چشم و ابروی تو را پیش نگارگر می‌برم و از او می‌خواهم که صورت مشتری -مشتریان- خود را همانند چهره زیبای تو نقاشی کند. به بیانی دیگر، چهره تو را الگو قرار دهد. از شگفتی‌های این بیت، استفاده سعدی از واژهٔ «نسخه» به‌ویژه «نسخه چشم و ابرو» است.

نسخه به معنای «رونوشت و آنچه از آن باز نویسند» (دهخدا، ۱۳۷۷، ج۱۴: ۲۲۴۵۸) -و در اینجا باز کشند- و نسخه چشم و ابرو یعنی طرحی که از روی چهره -چشم و ابروی- کسی برداشته یا ترسیم کرده باشند. با تکیه بر این بیت (و البته ابیات دیگری که در ادامه خواهد آمد) می‌توان گفت که در سده هفتم هجری، چنین فن و شیوه‌ای در هنر نقاشی ایران وجود داشته است. هرچند منابع تاریخیِ نقاشی موجود بر این باورند که چهره نگاری با هدف شبیه‌سازی، پیشینه ایرانی چندانی ندارد و سوغات مغرب‌زمینیان در ادوار بعد از حکومت صفویه است.[۱۱]

استفاده از واژه «نگارگر» نیز نکته هوشمندانه‌ای است؛ زیرا «نقاشی»، مفهومی عام‌تر دارد، در حالی که نگارگری، نوع خاصی از نقاشی بود که اغلب بر اوراق کتاب‌ها نقش می‌بست و ظرافت از مختصات آن به شمار می‌رفت.

از لحاظ هنری نیز خلاقیت‌های تصویری و دقایق فنی فراوانی در این بیت لحاظ شده که از آن جمله، ایهامی است که در واژه «مشتری» نهفته است. در اینجا مشتری هم به معنی خریدار و سفارش‌دهنده به کار رفته و هم اشاره به سیاره مشتری یا «برجیس» و یا «ژوپیتر» دارد که بزرگ‌ترین سیاره منظومه شمسی است و قُدما آن را ستاره سعد می‌دانستند. در تعریف نخست از نگارگر می‌خواهد که قوس چهره مشتری یا سفارش‌دهنده را همانند چشم و ابروی یار او نقاشی کند؛ اما در برداشت دوم، صورت یار را به سیّاره سعد تشبیه کرده و درخواست می‌کند که نقاشِ نگارگر، چهره سیّاره سعد را از روی صورت یار او که زیباترین و مسعودترین است، طرح‌اندازی نماید. در استفاده از کلمه قوس نیز چند منظور داشته است؛ یکی آنکه قوس را به مفهوم کمان و مشابه ابروی یار به کار برده و غیر مستقیم کمانی بودن ابروی دلدار را یادآوری کرده است، اما از سویی دیگر در علم نجوم قدیم، علامت یا نماد سیاره مشتری، یک قوس بوده است (دهخدا، ۱۳۷۷، ج۱۳: ۲۰۹۳۳).

علاوه بر اینها و به جز ارتباط معنوی ابرو و قوس، آوردن این لفظ بدین جهت نیز بوده که در نقاشی دوران اسلامی، عموماً صورت‌ها را از زاویه سه‌رخ طراحی و رنگ‌آمیزی می‌کردند و در نتیجه یک قوس بلند کنار صورت را از بالای پیشانی تا چانه فرامی‌گرفت. از این‌رو به قوس صورت نیز اشاره شده است. علاوه بر اینها، میان قوس و هلال و هلالِ ماه نیز که به چهره یار مشابهت دارند، ارتباطی لطیف و پنهانی را می‌توان یافت.

مورد دیگری که باز از واژه «نسخه» استفاده شده است، همانند بیت پیشین بسیار قابل تأمل است و روشنگر مسائلی در باب تاریخ اجتماعی هنر در عصر سعدی:

گر نسخه روی تو به بازار برآرند نقاش ببندد در دکان صناعت (۴۰۰)

معنی بیت ساده و روشن می‌نماید و چندان صنعت لفظی و ادبی پیچیده‌ای در آن به کار نرفته است. سعدی در اینجا می‌فرماید که اگر نسخهٔ روی تو را به بازار آورند، نقاشِ نگارگر درِ دکان هنر و صنعت خویش را باید ببندد؛ طبعاً به این دلیل که روی تو چنان

زیبا و فریباست که آثار او در مقابل چهره تو، رونقی نخواهند داشت و چشم و دلی را جلب و جذب نخواهند کرد و لاجرم کسب و پیشه او کاسد و بی‌مشتری خواهد شد. درباره این بیت، توضیح چند نکته ضروری است.

نخست آنکه همانند بیت قبل، «نسخه» روی کسی مطرح شده، با همان معنی و کاربرد پیشین و این تکرار تأکیدی است بر رونق طراحی از چهره آحاد مردم. نکته جالب دوم، «دکان صناعت» است که به لحاظ تاریخی کاملاً نابهنگام می‌نماید. آیا در روزگار سعدی، چنین مرکز یا واحد تجاری و هنری که به تقاضاهای تصویری و هنری مردم پاسخ دهد، وجود داشته است؟ بعید می‌نماید که مضمون روشن و گویای این بیت صرفاً یک تصویرسازی لفظی و کلامی و ادبی باشد، بدون هیچ برابر نهادی با جریان‌های واقعی در هنر جامعهٔ مربوطه.

کتب و منابع تاریخ هنر چنین می‌گویند که تقریباً در سراسر تاریخ نقاشی ایران به غیر از سده اخیر، هنر به‌ویژه تصویرگری در خدمت دربارها و خواص جامعه بوده است و نقاش آزاد که فعالیت شغلی مستقل داشته باشد، به‌ویژه در قرنی که سعدی در آن می‌زیست و حتی صدها سال پس از آن نیز متداول نبوده است. ولی سخن و نظر سعدی برخلاف این پندار تاریخی است. از گفته سعدی چنین برمی‌آید که نگارگر نقاش را «دکان» یا واحد صنفی و یا کارگاهی شخصی بوده است، آن هم در بازار! یعنی محل داد و ستد عموم مردم و در ملأعام و در دسترس همگان و کس یا کسانی، نسخه یا سفارشی را برای او می‌آورده‌اند. آنچه سعدی می‌گوید، بسیار نزدیک به ارتباطی است که امروزه میان برخی از هنرمندان نقاش و مردم عادی جامعه برقرار است.

سخنور شیراز ترکیب «نسخهٔ رو» را با همین مفهوم در جایی دیگر نیز مورد استفاده قرار داده است:

نسخه این روی به نقاش بر تا بکند توبه ز صورتگری (۵۸۶)

درباره هنر صورتگری و با مضمونی متفاوت، بیت شگفت‌انگیز دیگری در دیوان سعدی هست که بر زوایایی ناشناخته از تاریخ هنر آن روز پرتو می‌افکند.

سرو بستانی تو یا مه یا پری یا ملک یا دفتر صورتگری (۵۸۹)

معنی بیت به شکلی صریح، توصیف جلوه‌های یار است و تشبیه او به سرو بستانی و

ماه و فرشته و دفتر صورتگری. نکته قابل تأمل و عجیب همین ترکیب اضافی «دفتر صورتگری» است که باز بیانگر وجود کتب یا دفاتری است که نقاشان یا هنرمندان چهره‌پرداز داشته‌اند و از آن به عنوان محتملاً مدل یا الگو بهره می‌جسته‌اند و یا به بیانی دیگر از آن استنساخ می‌کرده‌اند. در امتداد و تأیید همین مفهوم، در جایی دیگر می‌سراید:

نقاش که صورتش ببیند از دست بیفکند تصاویر (۴۷۶)

در اینجا نیز اشاره به تصاویری می‌شود که در دست نقاش به عنوان مدل و الگو قرار می‌گرفته است و به قرینه صورت در مصرع آغازین، آنچه در دست نقاش قرار می‌گرفته می‌بایست تصاویری از چهره‌ها و صورت‌ها بوده باشد که در برابر زیبایی چهره یار، آبی به جو نخواهند دانست.

۳- پارچه‌های تصویری: مطالب مربوط به هنرهای تصویری در اشعار سعدی فراوانند. گروهی از این سروده‌ها به تصاویری اشاره دارند که بر منسوجات بافته می‌شده‌اند. در جایی می‌فرماید:

چه خوش گفت شاگرد منسوج‌باف چو عنقا برآورد و پیل و زراف
مرا صورتی برنیاید ز دست که نقشش معلم ز بالا نبست (۲۷۱)

سعدی در این ابیات علاوه بر آنکه بافت پارچه‌های تصویری با نقش سیمرغ و فیل و زرافه را متذکر می‌شود، با ایهامی ادیبانه، اشاره جالبی به استفاده از نقشه در دستباف‌های آن روز دارد که در بالای دستگاه بافندگی برای استفاده شاگرد بافنده قرار داده می‌شد. سعدی از پارچه‌های ابریشمین آراسته به تصاویر زیبارویان نیز یاد کرده است:

خاک شیراز چو دیبای منقش دیدم و آن همه صورت شاهد که بر آن دیبا بود (۴۵۳)
صورت کنند زیبا بر پرنیان و دیبا لیکن بر ابروانش سحر مبین نباشد (۴۲۹)
ای صورت دیبای ختایی به نکویی وی قطره باران بهاری به لطافت (۴۰۰)
غافل است از صورت زیبای او آنکه صورت‌های دیبا می‌کند (۴۴۶)

نمونه‌ای که به طریقی دیگر به هنرهای تصویری ارتباط دارد، در بیت موقوف‌المعانی زیر است:

فریدون گفت نقاشان چین را که پیرامون درگاهش بدوزند
بدان را نیک دار ای مرد دانا که نیکان خود کریم و نیک روزند (۱۴۲)

در نگاه نخست گمان می‌رود که شاهنامه فردوسی، مأخذ سعدی برای این حکایت

بوده باشد؛ اما جست‌وجو در شاهنامه -از تولد تا مرگ فریدون- بی‌نتیجه بود (فردوسی ۱۳۶۹، ج۱: ۴۰-۱۰۶). حال منبع این گفته سعدی هرجا که باشد، نشان‌دهنده قدمت آن نسبت به زمان حیات سعدی است. پس نخست می‌توان نتیجه گرفت که هنر سوزن‌دوزی در زمانی پیش از سعدی نیز رواج داشته است. دوم اینکه سفارش آن به نقاشان متداول بوده و سوم اینکه نقاشان چینی در ایران حضور داشته‌اند.

در حکایت مزبور، فریدون، پادشاه اساطیری ایران از نقاشان چینی درخواست می‌کند تا یک پیام و توصیه اخلاقی و انسانی را بر خیمه و درگاه او بدوزند. دوختن در هر زمانی با پارچه و منسوجات مرتبط است. در این صورت از سروده شاعر چنان برمی‌آید که نقاشان، وظایف متعددی از جمله تزیین درگاه‌ها و کاخ‌ها را نیز به عهده داشته‌اند و در صنایع ظریفه و هنرهای دستی چیره‌دست بوده‌اند. بازیل گری در کتاب «نقاشی ایران» می‌نویسد: «حمایت مغول از هنر نقاشی، منحصر به حمایت از هنر گلدوزی برای چادرها می‌شد» (گری، ۱۳۶۹: ۲۴) و سعدی در دوران حاکمیت مغول‌ها می‌زیست.

نتیجه‌گیری

ناپایداری مواد و مصالح، ناآرامی‌های سیاسی و اجتماعی، جنگ‌ها و آشفتگی‌های بسیار، موجب نابودی میراث هنری اعصار دوردست شده است. تا آنجا که از سده‌های هجری قبل از حیات سعدی، تعدادی دیوارنگاره آسیب‌دیده، سفال منقوش لعابدار و انگشت‌شمار کتاب مصور باقی مانده است. در این فقر میراث تصویری، یافتن منابعی که آگاهی ما را از تاریخ هنر و نقاشی افزایش دهد، گنجی خواهد بود شایگان.

اینجاست که شعر فارسی، یکی از دارایی‌های نهفته خویش را به نمایش می‌گذارد. دارایی که می‌توان گفت تاکنون از آن غفلت شده است. هرچند در سروده‌های تمام شاعران می‌توان نکته‌های آگاهی‌بخش در باب جهان زیسته شاعر، از جمله فرهنگ و هنرهای تصویری پیدا کرد، در این میان سعدی به واسطه نوع زندگی پرتکاپو و علایق اجتماعی و حساسیت‌های بصری‌اش، جایگاه ویژه‌ای دارد. او به گونه‌هایی از نقاشی در عصر خویش اشاره دارد که نه‌تنها هیچ نمونه‌ای از آنها به یادگار نمانده، بلکه در هیچ منبع تاریخی هم ذکری از آن به میان نیامده است. این مقاله همگام با روشنگری در

یکی از منظرهای نهفته ادبیات فارسی، نشان داد که با خوانش‌های نومایه و بینارشته‌ای می‌توان برخی کاستی‌های تاریخ هنر به‌ویژه نقاشی را جبران کرد. در یک جمع‌بندی، یافته‌ها بیانگر موارد ذیل در هنر تصویری سده هفتم هجری است:

- رونق نقاشی دیواری بر سردر حمام‌ها، ایوان کاخ‌ها و دیوارخانه‌ها.
- رونق و رواج طراحی و نقاشی از چهره افراد با هدف شبیه‌سازی و طبیعت‌پردازی.
- وجود نسخه‌های تصویری با موضوع پرتره و چهره افراد.
- امکان فعالیت فردی هنرمند نقاش در کارگاه‌های شخصی و خصوصی.
- وجود اماکنی در محوطه بازار عمومی شهرها برای ارائه خدمات تصویری به مراجعان.
- رونق تولید و بافت پارچه‌های منقوش و آراسته به تصاویر انسانی.
- رونق تولید و بافت پارچه‌های منقوش و آراسته به تصاویر حیوانی.
- استفاده از مضامین اخلاقی حاوی پند و اندرز در نقوش دستبافت‌ها.

بر مبنای همین یافته‌ها می‌توان سده هفتم هجری را در ایران به لحاظ هنر نقاشی، جامعه‌ای پویا و پرتنوع به شمار آورد، هرچند منابع موجود تاریخ هنر در این باره، خاموشند. آیا بررسی سروده‌های دیگر شاعران نیز دستاوردهایی این‌چنین خواهد داشت؟

پی‌نوشت

۱. نسخه‌های مصوری همچون سمک عیار اثر عبدالله ارجانی، مفیدالخاص و خواص‌الاشجار اثر محمدبن زکریای رازی، صورالکواکب اثر عبدالرحمان عوفی و به‌ویژه مهم‌تر و کامل‌تر از همه ورقه و گلشاه عیوقی را به دوران سلجوقیان نسبت می‌دهند (تجویدی، ۱۳۵۲: ۸۱-۸۷).

۲. «فرزندان سنغر را که اصلاً از طوایف ترکمان و از نسل شخصی بودند سلغور نام، اتابکان فارس یا اتابکان سلغوری می‌نامند و ایشان از ۵۴۳ تا ۶۶۳ هجری بر فارس حکومت می‌کردند و همه‌وقت از فرماندهان مقتدر ایران یعنی ابتدا از خوارزمشاهیان، سپس از مغول و ایلخانان اطاعت داشتند و همین امر یعنی پذیرفتن فرمان سلاطین بزرگ و پرداختن خراج به آنان، فارس را مدتی قریب یک قرن از لشگرکشی و بالنتیجه از خرابی حفظ نمود و اتابکان فارس اگرچه هیچ‌وقت قدرت سلطنت مهمی به هم نرساندند، ولی در تاریخ ادبیات ما، نامی نیکو از ایشان باقی است و استاد سخن فارسی و

شیرین‌زبان‌ترین شعرای ایران یعنی سعدی، مداح ایشان بوده و تخلص از آنان گرفته است.» (اقبال آشتیانی، ۱۳۸۶:۷۶۰)

۳. وی ایام جوانی را در همدان به تحصیل علوم مختلف به‌ویژه طب گذراند و به عنوان طبیب داخل دستگاه آباقاخان گردید و تا آنجا ترقی کرد که به وزرات غازان‌خان و سلطان محمد خدابنده الجایتو و ابوسعید بهادرخان رسید. غازان‌خان وی را مأمور کرد که تاریخی از مغول ترتیب دهد. خواجه پس از مطالعه بسیار، اساس کتاب خود را که به نام «تاریخ غازانی» خوانده شد، ریخت؛ ولی قبل از پایان کتاب، غازان‌خان درگذشت و برادرش الجایتو، خواجه را به ادامه کار واداشت تا آنکه خواجه به سال ۷۱۰ هجری، تألیف «جامع‌التواریخ» را به پایان برد. خواجه رشیدالدین، مردی فاضل و دانشمند و آشنا به زبان‌های عربی، ترکی و مغولی بود. وی در اثر سعایت دشمنان به سال ۷۱۷ هجری از وزارت معذول و در سال ۷۱۸ هجری کشته شد. علاوه بر کتاب‌های متعدد، احداث ربع رشیدی در جنب شهر تبریز از اقدامات بسیار مؤثر او در احیای دانش و هنر در آن روزگار بود. (دهخدا: ذیل رشیدالدین فضل‌الله. همچنین بنگرید به: پاکباز، ۱۴۰۲:۷۰)

۴. برای مثال هنر خوشنویسی. تردید نمی‌توان کرد که در تمدن اسلامی، تمامی اهل فضل و ادب به نسبت‌های متفاوتی، سعی در فراگیری فنون خط و خوشنویسی داشته‌اند. اما چنان‌که از سروده‌های سعدی هویداست، شیخ اجل، انس و الفتی بیشتر از حد متعارف با این هنر داشته است و گاه اشاراتی به برخی ظرایف فنی و قواعد نگارشی و اصطلاحات آن دارد که فقط از کسی که دستی بر آتش این هنر دارد می‌توان انتظار داشت. برای مثال در ابیات ذیل به ظریف‌ترین نوع خط یعنی خط «غبار» اشاره دارد:

برات خوبی و منشور لطف و زیبایی — نبشته بر گل رویش به خط سبز عذار
به مشک سوده محلول در عرق ماند — که بر حریر نویسد کسی به خط غبار (۷۰۳)
خط مشک‌بوی و خالت به مناسبت تو گویی — قلم غبار می‌رفت و فروچکید خالی (۵۷۳)

و یا در ابیات زیر به اسلوب و نحوه نوشتن برخی حروف توجه می‌دهد:

نونیست کشیده عارض موزونش — وان خال معنبر نقطی بر نونش
نی خود دهنش چرا نگویم نقطیست — خط دایره‌ای کشیده پیرامونش (۶۵۵)

تنها هنرمندی که نامش دو مرتبه در سروده‌های سعدی آورده شده، خوشنویس نامدار سده سوم و چهارم هجری، ابوعلی محمدبن علی‌بن حسین‌بن مقله است. وی مخترع خطوط شش‌گانه یعنی ثلث و توقیع و نسخ و ریحان و رقاع و محقق است که در دربار عباسیان بالید و

به مقام وزارت رسید؛ اما به سعایت دشمنان معزول و محبوس شد و به دستور خلیفه عباسی، دست او را قطع کردند (قلیچ‌خانی، ۱۳۹۲: ۴۵۰) جالب آنکه سعدی از سرنوشت تلخ این هنرمند آگاه است و در یکی از ابیات، اشاره به قطع شدن دست او دارد:

کاش کابن مقله بودی در حیات — تا بمالیدی خطت بر مقتلین (۷۲۷)
گر ابن مقله دگرباره با جهان آید — چنان‌که دعوی معجز کند به سحر مبین
به آب زر نتواند کشید چون تو الف — به سیم حل ننویسد مثال ثغر تو سین (۷۲۹)
من سر ز خط تو برندارم — ور چون قلمم به سر برانی (۶۱۷)
دل می‌برد این خط نگارین — گویی خط روی دل‌ستان است (۷۰۳)

و این در حالی است که سعدی علاقه‌ای به نام بردن از هنرمندان ندارد، تا بدان‌جا که به جز ابن مقله، فقط نام مانی نقاش، آن هم تنها یک‌مرتبه در سروده‌های سعدی آورده شده است:

گرچه از انگشت مانی برنیاید چون تو — هر دم انگشتی نهد بر نقش مانی روی تو (۵۵۹)

و «ارتنگ» که نام کتاب دینی مانویان است نیز یک مرتبه در دیباچه گلستان آورده شده است:

گر التفات خداوندی‌اش بیاراید — نگارخانه چینی و نقش ارتنگیست
امید هست که روی ملال درنکشد — از این سبب که گلستان نه جای دلتنگیست
علی‌الخصوص که دیباچه همایونش — به نام سعد ابوبکر سعد بن زنگی است

۵. این نسخه شامل گلستان و بوستان و قصاید فارسی و مراثی و ملمعات و ترجیعات و طیبات و بدایع و خواتیم غزلیات قدیم و غزل‌های اضافه است. بخشی از کتاب که به قصاید عربی اختصاص دارد، در این جست‌وجو به کار نرفته است.

۶. پیشینه نقاشی بر در و دیوار حمام‌ها، حداقل تا سده‌های آغازین اسلامی عقب می‌رود. ثروت عکاشه در کتاب «نگارگری اسلامی» به این موضوع پرداخته است. اما اشارات او عمدتاً بر نقاشی‌های داخل حمام‌ها معطوف است (عکاشه، ۱۳۸۰: ۸۲-۸۳).

۷. هرچند دری که از عهد سعدی برجای مانده باشد، نمی‌شناسیم، امروزه چندین درِ تاریخی مربوط به عهد صفوی و پس از آن در موزه ملی ایران نگهداری می‌شود که روی برخی از آنها، نقاشی‌های لاکی با مضامین گل و مرغ اجرا شده است که پیشینه نقاشی روی درها را حداقل تا عهد صفوی اثبات می‌کند.

۸. مزخرف: آراسته، آراسته ظاهر، آرایش داده شده، زراندوز، مذهب، دینارگون (دهخدا، ۱۳۷۷، ج ۱۳: ۲۰۷۴۵).

۹. علاوه بر این بیت که شاعر در آن از خوشایندی همنشینی دو رنگ مکمل یاد می‌کند، در جایی دیگر هم به زیبایی تمام، همین مفهوم را می‌آورد:

به گرد نقطه سرخت عذار سبز چنان که نیم دایره‌ای برکشند زنگاری (۵۹۳)

سعدی دو رنگ مکمل سرخ و سبز را درنهایتِ درایت و رنگ‌شناسی در چهره یار می‌بیند؛ نقطه سرخ دهان (لب) و خط نیم‌دایره سبزگون پیرامون آن.

۱۰. Tempera هر نوع رنگ‌ماده آب‌بنیان که در آن یک بست طبیعی مانند زرده تخم‌مرغ، صمغ و کازئین به کار رفته باشد؛ اما متداول‌ترین آن، تمپرای تخم‌مرغی است. چنان‌که زرده تخم‌مرغ با رنگیزه و آب مخلوط شود، رنگ‌ماده‌ای زودخشک‌شونده و پایدار به دست می‌آید (پاکباز، ۴۸۲:۱۳۹۵) که کاربرد گسترده‌ای در نقاشی‌های دیواری ایران و جهان داشته است.

۱۱. رویین پاکباز در دایره‌المعارف هنر بر این باور است که: «فرنگی‌سازی، موضوع‌هایی جدید همچون گل و مرغ، چهره‌پردازی و منظره‌نگاری را به نقاشی ایرانی وارد کرد» (پاکباز، ۱۳۹۵، ج۲: ۱۵۱۴) و فرنگی‌سازی اساساً به معنای تقلید و برداشت ناقص از اصول و قواعد نقاشی و هنر غربی است که از نیمه دوم سده ۱۰ هجری و از میانه عهد صفوی به بعد در میان نقاشان ایرانی متداول شد (همان: ۱۰۰۶).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

اسحاق‌پور، یوسف (۱۳۷۹) مینیاتور ایرانی، رنگ‌های نور، آینه و باغ، ترجمه جمشید ارجمند، تهران، فرزان روز.

م.م اشرفی (۱۳۶۷) همگامی نقاشی با ادبیات در ایران از سده ششم تا یازدهم هجری قمری، ترجمه رویین پاکباز، تهران، نگاه.

اقبال آشتیانی، عباس (۱۳۸۶) تاریخ ایران، چاپ دوم، تهران، نگاه.

پاکباز، رویین (۱۳۹۵) دایره‌المعارف هنر، جلد ۱ و ۲، تهران، فرهنگ معاصر.

---------- (۱۴۰۲) هنر تصویری در ایران، تهران، فنجان.

تجویدی، اکبر (۱۳۵۲) نقاشی ایرانی از کهن‌ترین روزگار تا دوران صفوی، تهران، اداره کل نگارش وزارت فرهنگ و هنر.

دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷) لغت‌نامه، ج ۱۳ و ۱۴، چاپ دوم، تهران، مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۶۹) شاهنامه، به تصحیح ژول مول ج اول، جلد ۴، تهران، شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.

سعدی شیرازی (۱۳۴۰) متن کامل دیوان اشعار، تصحیح مظاهر مصفا، تهران، معرفت.

صفا، ذبیح‌الله (۱۳۷۲) تاریخ ادبیات در ایران، جلد ۳، چاپ دهم، تهران، فردوس.

عکاشه، ثروت (۱۳۸۰) نگارگری اسلامی، ترجمه سید غلامرضا تهامی، تهران، حوزه هنری.

عیوقی (۱۴۰۱) ورقه و گلشاه، پژوهش بهروز ایمانی و محمدحسین مرعشی، تهران، دکتر محمود افشار.

قلیچ‌خانی، حمیدرضا (۱۳۹۲) درآمدی بر خوشنویسی ایرانی، فرهنگ معاصر، تهران، فرهنگ معاصر.

کلیم کایت، هانس یواخیم (۱۳۸۴) هنر مانوی، ترجمه ابوالقاسم اسماعیل‌پور، تهران، اسطوره.

کی‌نژاد، محمدعلی و آزیتا بلالی اسکویی (۱۳۹۰) بازآفرینی ربع رشیدی بر اساس متون تاریخی، تهران، مؤسسه تألیف ترجمه و نشر آثار هنری «متن».

گری، بازیل (۱۳۶۹) نقاشی ایران، ترجمه عربعلی شروه، تهران، عصر جدید.

مصفا، مظاهر (۱۳۴۰) متن کامل دیوان شیخ اجل سعدی شیرازی، تهران، معرفت.

یلنا آرتیوموونا، پولیاکووا (۱۳۸۱) نقاشی و ادبیات ایرانی، ترجمه زهره فیضی، تهران، روزنه.

Hattstein, M. Delius, P (2000) Islam Art and architecture, France, Konemann Verlagsgesellschaft mbh .