

نقش متقابل هنر منظرپردازی و نگارگری ایرانی

چکیده

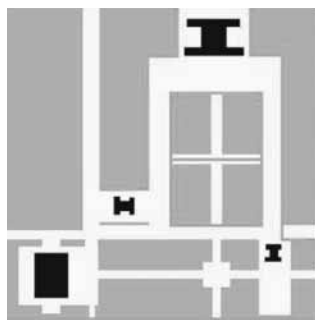
منظرپردازی در باغ ایرانی علم محض نیست و اصالت آن از جنس هنر است، پدیده‌ای میان رشته‌ای که برای ادراک متقابل نیاز به پیش زمینه‌ی ذهنی دارد و همواره جنسیت هنری آن و کاربرد وسیع در زمینه‌های همسان به رونق بیش از پیش آن می‌انجامد. از طرفی باغ ایرانی در هم‌آوایی با سایر هنرها چون معماری، شعر، نقاشی، موسیقی، و سایر آثار هنری ایران، در چارچوب سنت و اصول از بدایع و ظرایفی برخوردار است؛ و بر قله «وحدت در تنوع، و تنوع در وحدت». در باغ ایرانی مانند معماری ایرانی، هیچ چیز بی‌مورد وجود ندارد و آن چه مفید و لازم است، زیبا عرضه می‌شود؛ و جلوه‌ای در کمال جمال دارد. به عنوان مثال در باغ‌سازی مناطق گرم و خشک، برای مقابله با گرمای طاقت‌فرسا و گزند شدید آفتاب سوزان، با وجود ناسازگاری و خشونت محیط، باغ در قالب اثری هنری، زیبا، چند منظوره، و پرمعکود نمود می‌یابد. بدیهی است، توجه به طبیعت و فضای سبز از دیرباز در زندگی شهری ایرانیان مدنظر بوده است. عشق به زندگی و طبیعت ریشه‌های عمیقی در تاریخ و فرهنگ مردم ایران زمین دارد. مفاهیم عقیدتی و رفتاری در هسته‌های این تمدن نشان می‌دهد، که انسان برای زندگی با طبیعت به ویژه طبیعتی سرسبز تلاشی دایم داشته است. مقاله حاضر با هدف بازنگری ابعاد پنهان هم‌آوایی باغ‌سازی ایرانی و هنر نگارگری نگاشته شده و به بیان تعاملات متقابل این دو می‌پردازد. امید است شناخت این روابط، به شناخت هر چه بیشتر باغ ایرانی، هنر والا و آفاقی مردمان این سرزمین بیانجامد.

واژگان کلیدی: منظرپردازی، باغ ایرانی، نگارگری، تاثیرات و تقابلات

مقدمه

تبلور روح باغ ایرانی در هنر نگارگری

بی‌گمان نبوغ هنری هر قوم مطابق با استعداد و قریحه همان قوم است. ولی هر هنر اصیل به چشمه ازلی آفرینش که رویاهای همه ملل از آن سیراب می‌شوند، راه دارد. از این رو هر قومی، خواه ناخواه، خاطره‌ای دارد که همچون رودی از سرچشمه‌ی صورت‌های ازلی برمی‌خیزد، خاطره کنونی را به گذشته می‌پیوندد و گذشته را به آینده و تاریخ قوم را گرد می‌آورد، گنجینه‌هایی آن را تمامیت می‌بخشد و از آن پیام‌هایی به فرزندان وفادارش می‌فرستد. کمیابند اقوامی که به خاطره خویش وفادار می‌مانند و میراث خود را حفظ می‌کنند. قوم ایرانی شاید از اقوامی باشد که به میراث قومی خود وفادار مانده است: هنر ایران علی‌رغم بارها تجاوز بیگانگان و گسستگی‌هایی که خصوصیت تاریخ چندهزار ساله این سرزمین را تشکیل می‌دهد، پدیده‌ای یگانه باقی مانده که با وجود دگرگونی‌های بی‌شمارش هم‌چنان به خود وفادار است. از دوران قبل از تاریخ، در هنر سفالگری فلات ایران تصویری به قدمت خود دنیا ظاهر شده است: تصویری که فضا را به چهار قسمت می‌کند و مرکز آن نقطه محور یک صلیب است.



نقش چهارباغ ایرانی پاسارگاد بر روی سفالینه‌های تاریخی

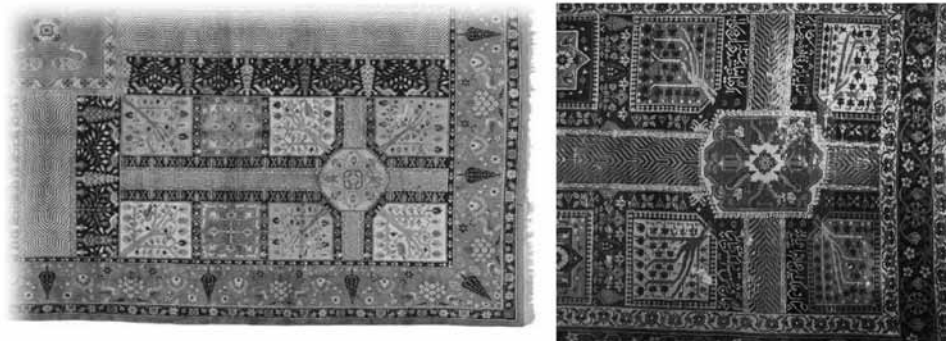
این طرح را پیاپی در همه تجلیات روح ایرانی می‌بینیم، به‌خصوص که تشکیل‌دهنده‌ی آن فضای مثالی است که قبل و پس از اسلام، عنصر غالب بر اندیشه و هنر ایرانی بوده است. ابتدا در اوستا، آن بهشت اقصای شمال، و رجمکرد بود، بعد همان را باز در مرکز (خورنه) آن جغرافیای مثالی، می‌یابیم که در نقشه‌های کیهان‌شناسی مزدیسنی دیده می‌شود. در شمایل نادری به شکل فره ایزدی درمی‌آید که فرمانروایان و مغان ایران قدیم را چون هاله در برمی‌گیرد و آن را در تصویر بوداها و بودیساتواها و نیز مسیحیت ابتدایی می‌بینیم. نیز این همان صورت ازلی است که در معماری پارتی و ساسانی «چهار تاق» مشاهده می‌کنیم، یعنی گنبدی بر چهارپایه که در معابد زرتشتی روی آتشفشانها را می‌پوشانده است. این صورت ازلی باغ - بهشت (فردوس، پردیس از فارسی باستان پیثری - دته زه است که در طرح‌های متحدالمرکز بعضی بشقاب‌های ساسانی مینیاتورها، باغ‌ها، قالی‌ها، و مسجدهای ایرانی با حیاط مرکزی و چهار ایوان دیده می‌شوند.^[۱۰]

این «صورت ازلی» این تصویر نخستین، در کل، همان رشته نامرئی است که خاطره قومی ما را تشکیل می‌دهد، احیاء می‌شود و با هر هجوم بیگانه، با هر گسستگی تحمیلی از سوی فاتحان بی‌شماری که فلات ایران را در می‌نوردند، دگرگونی می‌پذیرد. این همان سرچشمه همواره‌تر و تازه‌ای است که روح ایرانی از آن سیراب می‌شود تا هر بار که رشته‌ی تاریخش بریده شود، ریشه‌ها، هویت، یادگارهای اجداد و گنجینه‌هایی را که نیاکان برایش به میراث گذاشته‌اند، بازیابد. کامل‌ترین بیان معنای این تصویر همان است که متفکران ایرانی اقلیم هشتم یا «عالم مثال» نامیده‌اند، عالمی که با حذف کشمکش آشتی‌ناپذیری که صورت را در برابر معنی، و ماده را در برابر روح قرار می‌دهد، محیطی میانه می‌آفریند که در آن ارواح متجسد می‌شوند و اجساد صورتی مثالی می‌یابند. این عالم، برزخی است بین روح و ماده، زیرا به جهت افتراقش از ماده با واقعیت‌های روحانی در ارتباط بوده و به این علت که متلبس به مقدار و ماده است با عالم محسوسات اشتراک دارد. موجودات متعلق به هر یک از دو جهان، در آن یک مثال دارند. وجود موجود مجرد در این عالم بر سبیل تنزل است که متلبس به مقدار و شکل می‌شود و وجود مادی در آن بر سبیل ترقی است که خلع ماده، مانند وضع، می‌کند. اجسام لطیف و شفاف همچون آئینه آب و هوا و نیز خیال انسان، مظهر موجودات عالم مثال هستند. پس این جهان، بعدی دوگانه دارد چرا که از طریق هر یک با عالمی که به آن مربوط است، ارتباط برقرار می‌کند. روح در آنجا به صورت مکاشفات قلبی ظاهر می‌شود و محسوسات به شکل صور مثالی استحاله می‌یابند.

سهروردی این عالم را عالم «صور معلق» می‌نامد. همه جغرافیای خیالی عرفای ما، هم‌چنین شهرهای اساطیری مثل جابلقا، جابلسا، هورقلیا در آنجا قرار گرفته‌اند. نتایج این جغرافیای خیالی عظیم است زیرا هم در بینش شاعرانه اساطیری منعکس می‌شود و هم در بینش هنری، که هنر خود، کاربندی همین بینش است. این بینش در زمینه‌ی تفکر، علم تأویل را ایجاب می‌کند. یعنی سیر روح از مجاز به حقیقت و از ظاهر به باطن، با عبور از یک سطح جهان به سطحی بالاتر و از سطح اخیر به سطحی مافوق آن. این بینش در زمینه هنر آنچه را که هانزی کوربن «پدیده آئینه» می‌نامد می‌سازد. به این ترتیب هنر ایران در برابر خصلت تجسیدی و انسان‌مداری هنر غربی، بینشی از صور تخیلی قرار می‌دهد که روشن‌گر این است که در این هنر تمام عالم هستی مظهر تجلیات وجود است. این طرز نگرش نتایج زیرین را در بر دارد: رابطه جادویی که واقعیت صورت بخشنده را به صورت بخشیده می‌پیوندد، این امر را مقدر می‌سازد که یک واقعیت واحد بتواند در سطوح مختلف پیاپی متجلی شود. این امر از سوی دیگر، فرض سمبولیسم آئینه‌های مطبق روی هم قرار گرفته را پیش می‌کشد که به اصطلاح بودلر «کلید تطابقات» بین مراتب مختلف عالم است. به این خاطر است که متفکران ایرانی بین زمان و مکان و علیتی که به هر یک از این عوالم تعلق می‌گیرد، اختلافات کیفی می‌یابند. این موضوع در هنر از طریق خلق یک فضای متحرک با سطوح متعدد بیان می‌شود.

در وهله دوم طبق این تفکر، طبیعت کل، مظهر تجلیات وجود است. این همان مفهومی است که کلمه «تشبیه» بیان می‌کند. هر چیزی در این زمینه می‌تواند مظهري بشود که معجزه نور جهان در آن باز بتابد. باید تأکید کرد که نور جهان نقشی کیمیایی در هنر ایران داشته است. ایرانیان از هر چه که تاریک و ظلمانی و تیره است همواره نفرتی طبیعی داشته‌اند. از دیرباز پیروزی نهایی نور بر تاریکی اهریمنی یکی از خصایص اصلی دین قدیم ایران بوده است. قرآن می‌فرماید:

الله نور السموات و الارض، مثل نور کمشکوه فیها مباح، المصباح فی زجاجه... (سوره نور)
نور وابسته به تجلی است یعنی طبق سمبولیسم این آیه قرآن، نور با اشعه چراغی که از خلال شبکه‌ها و منافذ مشکوه جهان شکسته می‌شود، بر آیین‌های رنگارنگ موجودات می‌تابد، و از سوی دیگر چون این موجودات، هستی‌شان فقط بسته به این نور است، در ذات خویش چیزی جز نمود بی بود نیستند. اگر طبق نظر «رودلف اوتو» هنر مقدس غرب برای بیان تجلی غیبی (تجلی نومی) دو طریق مستقیم تاریکی و سکوت را یافته است که به کمک سایه روشن غروبگاهی زیر گنبد‌های بلند «گوتیک» حالت «شکوه هیبت‌انگیز» به وجود می‌آورند، هنر ایران همین حالت «نمود بی بود» را به صورت مظاهر خیالی تجلیات ازلی بیان می‌کند. در سومین وهله، چنین بینش چندبعدی واقعیت جز برای انسانی چند ساحتی مقدور نیست، یعنی انسانی که همه سطوح عالم را در کلیت خویش ادغام کند، به عبارت دیگر عالم صغیری باشد با حضورهای متعدد که هر کدام با مرتبه‌ای از مراتب وجود پیوندی جادویی دارند، به این خاطر است که فضای آفاقی عالم مثال جزء مقابل خود را در فضای انفسی می‌یابد، به نحوی که سرانجام فضای آفاقی مبدل به بعد کیفی حالتی درونی یعنی روح می‌شود و این روح ضمن اینکه مرکز فضای مثالی است محیط و کرانه آن هم محسوب می‌شود. بازسازی فضا معادل است با تکیه بر اهمیت خیال که در اصل پرتو روح است و هر تجلی ابتدا در روح نقش می‌بندد، سپس از آن ساطع می‌شود، همچون پرتوی که به مجرد تابیدن، اشیاء محسوس را به تمثیلاتی تبدیل می‌کند که خود در آنها متجلی است. بین واقعیت‌ها و اشکالی که مظاهر آنها هستند، ارتباطی پیوندی وجود دارد. به این خاطر است که شکل‌های مینیاتوری همچون صور «معلق» جلوه‌گر می‌شوند که به قول سهروردی در «ناکجاآباد» واقع شده است، یعنی مکانی که در یک آبادی خاص قرار نگرفته، بلکه «ناکجای» همه کجاها است: هم مرکز است و هم محیط، هم درون است و هم بیرون. به این جهت است که هر چیزی در آن به این اندازه شگفت‌انگیز است، اینقدر اعجاب‌برانگیز و مملو از طراوت خاص خیال کودکان. به این سان در این نور سیمایی که سابقاً همچون فره ایزدی و هاله نور درون، دور سر مغان و فرمانروایان ایران کهن قرار داشت، جذب شده است. اما مینیاتور، خصوصیت دیگری هم به همین اهمیت دارد که شایسته است مورد توجه قرار گیرد، زیرا یکی از جنبه‌های اساسی تفکر ایرانی و هنر ایرانی است: عبور از سطحی به سطح دیگر، که منظور همان تأویل است. این امر در مینیاتورها، چنان که دیدیم یک فضای «متحرک» و یک دیالکتیک حرکت می‌آفریند که به علت تاثیر انطباق سطوح، احساس عمق پدید می‌آورد.^[۱] در قالی‌های بزرگ قرن شانزدهم و نیز در پوشش‌های کاشی‌کاری، این موضوع به صورت «چند نوایی» سطوح و رنگ‌های متعدد، متجلی می‌شود و در شعر شاعری چون حافظ از طریق فضای شاعرانه حالات متقارن و دیالکتیک عشق که همچون حرکت بی‌قرار روح در طلب محبوب ازلی است، بیان می‌گردد. قالی‌هایی که غنای ترکیب‌بندی، وفور شکل‌ها و هماهنگی رنگ‌ها در آنها به نقطه اوج هنر تزئینی می‌رسد نشان‌دهنده همان صورت ازلی (آرکتیپ) گرانقدر در نزد ایرانیان، یعنی باغ بهشت است. اما به‌خصوص، چنان که پوپ، هنرشناس بزرگ متخصص هنر ایران می‌گوید: در قالی‌های اردبیل (قرن شانزدهم) نقش‌ها اهمیت پیدا می‌کند. در این قالی‌ها سطوح روی هم انباشته می‌شوند و تضادها و شگفتی‌هایی پدید می‌آورند و مرتبه‌های مختلف یک طرح متنوع را ایجاد می‌کنند.

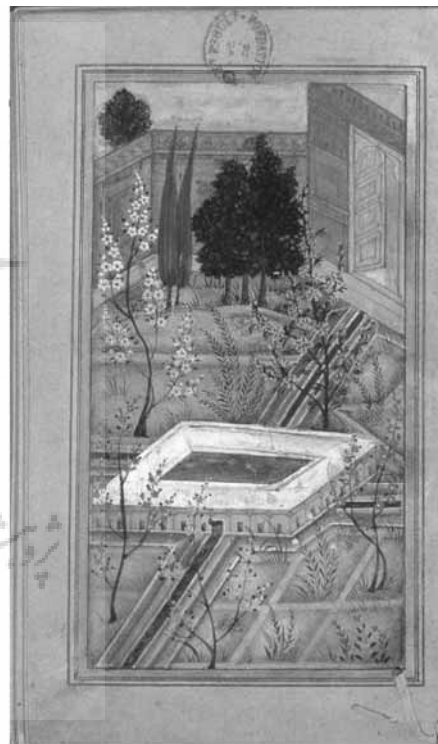
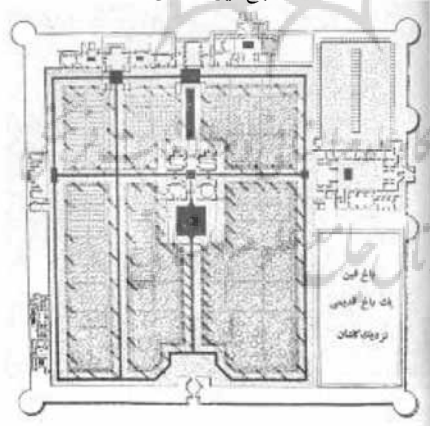


تجلی چهار باغ ایرانی در فرش ایرانی

در این سطوح چندگانه، هر سطحی بر حسب نظمی دقیق، انتظام و ترتیب اسلیمی، موضع برگ‌ها و نقش‌های گل‌ها را تعیین می‌کند. این امر به کمک ترکیب نظام‌های متعدد اسلیمی که هر یک عملکرد و حرکت و ثقل مخصوص خویش را دارند و در نتیجه مجموعه‌شان طبق یک هماهنگی پیشین، با یکدیگر هم‌نواپی می‌کنند، انجام می‌شود. سطوح اول، ثانی و ثالث بی‌آنکه همدیگر را خنثی کنند درهم می‌پیچند، اما در عین حال فضائی در عمق پدید می‌آورند که شبیه است به صداهای متفرق در هنر «فوغ». «ارکستراسیون» چند نوایی سطوح متعدد که از خورشید مرکزی قالی تشعشع می‌یابد، روشن‌گر همان تنوع باغی است که مانند واحه‌ای افسونگر، دور از گزند زمان، و مثال ازلی از باروری و فراوانی است که همواره ایده‌آل ایران بوده است. اینجا هم عنصر بهره‌مندی را بازمی‌یابیم: نظام‌های اسلیمی، اعمال ادراک، تحلیل و ذکاء ما را تکرار می‌کند و ما را به دنبال استحال‌های هرچه ژرف‌تر، به طرف شگفتی‌های مرموز و نهایی هدایت می‌کند که معنای نهایی آن در آخرین تحلیل مرکز وجود ما است. هنر تصویری از بهشت مثال روح است. اشکال تخیلی مینیاتورها، رنگ‌های هماهنگ قالی‌ها، تلفیق‌های شعر و موسیقی ایرانی، جامع‌ترین تحقق خود را در بهشت‌های زمین که باغ‌های ایرانی باشند، بازمی‌یابند. باغ‌های بهشت‌آسایی که سطح رویایی آنها، آینه تفکر است، گلزارهای غنی و رنگارنگ که زمزمه آرام فواره‌ها و ترانه‌ها و آبشارها و آبنماهای آن سمفونی زنده طبیعت است و غرفه‌های فیروزه‌اش پناهگاه روح تماشاگری است که با تماشای این آینه‌های جادویی ناظر زایش چهار رودی است که «چهار باغ» جهان را سیراب می‌کند.^{۱۸}



باغ فین کاشان



نقش چهار باغ ایرانی

در آثار نگارگری به جا مانده از قرن ۱۷

تصادفی نیست اگر اشعار یکی از بزرگترین شعرای غنائی و عرفانی همه اعصار، حافظ شیراز، به عنوان سروش غیبی مورد تقال قرار گیرد، به طریقی که چینیان با بی - کینگ تقال می‌زنند. این است که شعر هم با پدیده تأویل در ارتباط است و حافظ برای ما «لسان الغیب» و «ترجمان الاسرار» می‌گردد. به هنگام خواندن اشعار او چنین احساس می‌شود که شاعر، چشمی دارد مجهز به سطوح متقارن و متعدد که می‌تواند با آن چیزها را در دیدی هم زمان و متقارن، و نه در تعاقب منطقی افکار، ببیند. «فضای شاعرانه» او، به معنایی، برهم نهاده‌شدن حالات روحی هم هست که به کمک آن، روح کسی که شعر را می‌خواند، و مضمون شعر، در تطابق متقارن «لحظه» تلفیق پیدا می‌کند، به نحوی که این لحظه مبدل به طرح عرفانی این حالت به‌خصوص می‌شود. اما این تقارن آغاز سیر و سلوک هم هست. چرا که حرکتی تصاعدی و درگذر از پرده‌ای به پرده‌ای دیگر مکمل

این دید متقارن می‌گردد و طنین روح را بر کلید تطابق کلی منعکس می‌کند. به این خاطر است که شعر مبدل به دیالکتیک عشق می‌شود یعنی یک نوسان دائمی بین آنکه در حین کشف مستور است و در حین استتار، مکشوف، یا بین جمالی که در عین جذب دفع می‌کند و جمالی مقتضی جلالی است که هیبت ناشی از جمال خیره‌کننده معشوق است و هر جلالی روشنگر جمالی از همان لطف خفته در قهر و هیبت خداوندی، است. حرکت شعر نوسانی می‌شود بین خروش و شوق حضور و حرمان غیاب، بین مشعل چهره و کفر زلف که شخص را در حین راندن به خود جذب می‌کند. اما این جست‌وجو به جهش مبدل می‌شود که سالک عشق را به «کوی دوست» رهنمون می‌گردد و ندای دعوتش در بیابان همچون بانگ جرسی است که طینش را همواره در غم غربت شعر و موسیقی ایرانی می‌یابیم:

کس ندآن است که منزلگه مقصود کجاست

اینقدر هست که بانگ جرسی می‌آید.

آنچه شعر ایرانی با تعقیب رد نامرئی این دعوت جست‌وجو می‌کند، موسیقی به وسیله برگردان یکنواخت شکوه‌های غم‌آلودش تکرار می‌کند. بشنو از نی چون حکایت می‌کند و از جدایی‌ها شکایت می‌کند.

و آنچه را که شعر و موسیقی، در این غیبتی که حضور هم هست، به سرگشتگی جست‌وجو می‌کنند، هنر تصویرش را در محضر گنبد‌های فضای گنبدی که بر کرانه واحه‌ها انتظار می‌کشند، در فضای گنبدی حجره‌هایی که انتظار در آنها می‌تابد، رؤیای بهشتی قالی‌هایی که گام‌ها را بر خود گرد می‌آورد و در باغ‌هایی با آب‌های آئینه‌سان که ابدیت در آنها به رؤیا فرو می‌رود، منعکس می‌کند. ما شرقیان که روح علمی - صنعتی را نیافریده‌ایم و مسئول افسون‌زدایی دنیائی نیستیم که از انسان خدایی آفریده و از خدا یک مخلوق فرعی انسان، در چه موضعی قرار داریم؟ آیا در زمان عسرت واقع شده‌ایم؟ نه هنوز. آیا در مرحله غیبت کلی خدا قرار گرفته‌ایم که غیبتش موجب یک تجربه تازه معنوی بشود؟ نه هنوز. پس در کجاییم؟ در دوره احتضار خدایانیم حالت بینابین ما در مرحله گریز و رسیدن الوهیت نیست، بلکه مابین احتضار و مرگ نزدیک آن قرار دارد. به عبارت دیگر در یک دوره فترت هستیم، در مرحله «نه هنوز» از هر دو سو، به این جهت شاعر ما نه حافظ است و نه ریکله، و نه ابوت، نقاشمان نه بهزاد است نه ماتیس و نه پیکاسو و متفکرمان نه ملاصدرا است، نه نیچه و نه هایدگر. ما متفکران و هنرمندان دوره‌ی فترت هستیم. این موقعیت مخصوص، علی‌رغم ضعف و کم‌مایگی اجتناب‌ناپذیری که در همه‌ی زمینه‌ها برمی‌انگیزد یک امتیاز هم دارد که عبارت است از امکان نجات آنچه برایمان باقی مانده، منظوم آن باغ بهشتی است که ایران در درون خود دارد، اما چطور می‌توان این باغ شکننده را در دنیایی که حرمت همه فضاها حتی مقدس‌ترین‌شان را بی‌دریغ می‌شکند، نجات داد؟ این موضوع تنها به ما ارتباط ندارد، به درایت نظام آموزشی هم مربوط است، و نیز به طرح بعضی تصورات جاری که بدون آنکه بدانند مربوط به چیست همچون پول رایج به حسابش می‌آورند. همه از اصلاحات فرهنگی سخن می‌گویند بی‌آنکه در نظر بگیرند فرهنگ در اندیشه یک فرانسوی و یک ایرانی، معنای واحدی ندارد. فرهنگ چنان به «عناوین اشراقی متافیزیکی» ما وابسته است که نمی‌توان بدون دگرگون کردن عمق وجودی آن، ضوابط ارزشی تمدن را به تمدنی دیگر انتقال داد. همسان شدن رقت‌انگیز قرن ما به التقاط می‌انجامد که این یک به آسانی ابتذال درمی‌آید. شرایط مناسب برای نوعی حفظ هویت فرهنگی ما، اینها به نظر می‌رسد: ابتدا برقراری یک گفت‌وگو با خاطره ازلی خود و سپس گفت‌وگو با غرب.^[۶]

هماوایی معنا و مفاهیم در نگارگری و هنر باغ‌سازی ایرانی

اطلاق لفظ «مینیاتور» بر نقاشی قدیم ایران، از برداشتی این چنین مبهم و مغلوطن ناشی شده است. با اندکی توجه به معنای عام یا خاص واژه «مینیاتور» درمی‌یابیم که این لفظ در مورد نقاشی شیوه ایرانی مصداق ندارد. زیرا برای ایرانیان، «نقاشی» (یا اصطلاحات مترادف آن که در گذشته به کار می‌رفت، از قبیل صورت‌نگری، چهره‌گشایی و...) به هیچ وجه محدود به ساختن تصاویر ریزنقش نبوده است؛ چنان که از همان شیوه متداول نقاشی، در عصر صفویان برای آرایش دیوارهای وسیع هم استفاده شد. علاوه بر این، گرچه بسیاری از نمونه‌های برجسته این هنر را در نسخه‌های خطی می‌یابیم، تفاوت کیفی آنها با مینیاتورهای سده‌های میانه اروپا، آنقدر هست که نتوان این هر دو را تحت یک نام بررسی کرد. این لفظ که نخست توسط جهانگردان اروپایی و سپس توسط خاورشناس سده نوزدهم استعمال شد، امروزه در همه جا، حتی متأسفانه در ایران نیز متداول شده است. از انتقاداتی که بر هنرشناسان بیگانه وارد است یکی هم این است که آنها از نام اقوام و دودمان‌های حاکم برای تفکیک و تمایز و

طبقه‌بندی آثار نقاشی ایران وام گرفته‌اند. به تبع متون خارجی، نامگذاری‌هایی از قبیل «مکتب مغولی»، «هنرستان تیموری»، «سبک ترکمان»، «نقاشی صفوی» و غیره در ترجمه‌ها و تألیفات ایرانیان هم رایج شده است. این واقعیت که دربار شاهان و امیران، مرکز پرورش و رشد خلاقیت هنری نقاشان بوده، به هیچ روی ما را مجاز نمی‌کند که دگرگونی سبک‌ها و تحول مکتب‌ها را نتیجه مستقیم جابجایی و تغییر عوامل قدرت و حاکمیت قلمداد کنیم. به عنوان مثال، کافی است تداوم سبک جنید در بغداد (جلایریان) را در کار نقاشان هرات (تیموریان)، یا تداوم سبک بهزاد در هرات (تیموریان) را در کار نقاشان تبریز (صفویان) بازشناسیم تا به نادرستی این نامگذاری‌ها پی ببریم. تا زمانی که تجدید نظری اساسی در دوره‌شناسی تاریخ نقاشی ایران به عمل نیامده، شاید بهتر باشد که در نامگذاری‌ها از اسامی شهرهایی که سبک یا مکتب مورد نظر در آن شکل گرفته، استفاده کنیم. از ویژگی‌های اساسی نقاشی ایران در سده‌های پس از استقرار اسلام، پیوستگی‌اش با ادبیات فارسی است. نقاش از مضامین متنوع ادبی مایه می‌گیرد؛ اشخاص و صحنه‌های داستان‌ها را می‌نمایاند؛ و سخن شاعر یا نویسنده را به زبان خط و رنگ مجسم می‌کند. اما کار او بیشتر از مصورسازی (ایلوستر اسیون) در معنای متعارف آن است. ادبیات فارسی و هنر ایرانی پیوند درونی و همخوانی ذاتی داشته‌اند، زیرا هنرور و سخنور مسلمان - هر دو - براساس بینشی یگانه و ذهنیتی مشابه دست به آفرینش می‌زدند. آنان از خلال زیبایی‌های این جهان، به عالم ملکوتی نظر داشتند. هدفشان دست یافتن به صورت مثالی و درک حقایق ازلی بود. در هنر آنان قلمرو زیبایی با جهان معنی قرین بود. [1]



تبلور طرح چهار باغ ایرانی در مینیاتور



لیلی و مجنون



بازتاب جلوه‌هایی از باغ‌سازی ایرانی در مینیاتور

بی‌شک، شناخت ریشه‌های مختلف پیوند بین شعر و نقاشی قدیم ایرانی، پژوهشی وسیع را می‌طلبد که در بررسی‌های هنر ایران به آن توجه کافی نشده است. آنچه را که می‌توان تصریح کرد این است که این دو شکل آفرینش هنری نه فقط از لحاظ بینشی بلکه از لحاظ زیبایی‌شناسی نیز با یکدیگر ارتباط تنگاتنگ دارند. صور خیال در

شعر فارسی و نقاشی ایران بر هم منطبق‌اند. نظیر همان توصیف‌های نابی را که سخنوران از عناصر طبیعت، اشیاء و انسان ارائه می‌دهند، در کار نقاشان هم می‌توان باز یافت. شاعر شب را به لاجورد، خورشید را به سیر زرین، روز را به یاقوت زرد، رخ را به ماه، قد را به سرو، لب را به غنچه گل و جز اینها تشبیه می‌کند؛ و نقاش نیز می‌کوشد معادل تجسمی این زبان استعاری را بیابد و به کار برد. بدین منوال، نقاشان به تدریج فهرستی از تصویرهای قراردادی بر پایه مضامین ادبیات حماسی و غنایی گرد می‌آورند. نسل‌ها، چنین تصویرهایی را همچون سنتی پایدار نگه می‌دارند و تنها به مرور ایام اندک تغییراتی در آنها ایجاد می‌کنند. نقاشان حتی در تبیین اصول فنی کارشان تحت تأثیر ادبیات هستند: آنها رنگ‌ها را چون «عاشق و معشوق» در کنار هم می‌نشانند؛ از «ملاحت» و «نازکی» طرح سخن می‌گویند و نظیر اینها، مهم‌تر آنکه، وزن و قافیه شعر فارسی، تقارن گفتار و حرکت آدم‌های داستان، و به‌طور کلی قواعد و قوانینی که در انشاء ادبی ملحوظ بوده، معادل‌هایی را در ترکیب‌بندی نقاشی نشان می‌دهند. بی‌شک می‌توان از یک تشابه ساختاری بین شعر و نقاشی سخن به میان آورد. از این روست که نقاشی همراه با تحول سخنوری پیشرفت کرد و سرانجام در زمانی که ادبیات کلاسیک فارسی غنا و تنوع و عمق محتوای خود را از دست داد، هنر نقاشی نیز از مسیر پیشین خود منحرف شد. نقاشی از نیمه دوم سده یازدهم به موضوعات و اسلوب آثار نقاشی اروپایی - که به سبب شرایط اجتماعی آن زمان قابل حصول بود - روی آورد؛ و رفته‌رفته شیوه نقاشی باختر زمین را جذب کرد، و سرانجام به یک هنر دورگه استحاله یافت. اما از سوی دیگر ملاحظه می‌کنیم که در اواخر سده نهم در بطن تجریدگرایی عام نقاشی ایران، تمایلی آشکار به بازنمایی جهان محسوس زاده می‌شود. این، یک گرایش مقطعی و زودگذر نیست، بلکه خط پیوسته‌ای است که آثار هنرمندان برجسته‌ای چون بهزاد، میرسیدعلی، محمدی و رضا عباسی را به هم ربط می‌دهد. این نقاشان بی‌آنکه با بینش آرمانی مسلط بر هنر آن روزگار قطع رابطه کنند، نگاهشان را به انسان و محیط زندگی‌اش معطوف می‌دارند. «نخست سعی بر آن است پیکر انسان از طریق بازسازی سکنت و حرکات طبیعی‌اش جلوه‌ای «زنده» یابد. گام بعدی در جهت «زنده نمودن» جهان پیرامون است...»^[۱۱]

نقاشان می‌کوشند تا اشخاص را با محیط پیوند دهند و تمامی تنوع دنیایی که آدم‌های بی‌شمار و جزئیات زندگی روزمره را مطرح می‌کند، بنمایانند. و سرانجام آدم عادی ظاهر می‌شود و کانون توجه قرار می‌گیرد. همه اینها حلقه‌هایی از یک زنجیرند. روند متشابهی نیز در ادبیات فارسی مشهود است که علت آن تأثیر ایدئولوژیکی زندگی شهری است. اگر در نقاشی‌های ورقه و گلشاه، عناصر جدا جدای مناظر طبیعی، چون شاخه‌ای یا درختی یا گلی یا بوته علفی را به نشانه زمین به کار می‌برند، در شاهنامه (۵۷۳۳ه.ق) می‌توان تحول بعدی منظره‌سازی را دید: تصویر کوه‌ها، رودها و درختان به چشم می‌آیند، و گونه‌گونی گیاهان افزون می‌گردد. منظره طبیعی اکنون در خدمت ویژگی بخشیدن به صحنه فعال و عمل قرار می‌گیرد. هر فعلی به طور خودبه‌خودی، مستقیم و موجز و بدون تفصیل نشان داده می‌شود. صرفاً جوهر این یا آن داستان در منظومه اهمیت دارد. در پایان سده هفتم، مکاتبی دیگر در تبریز و سپس بغداد پدید شدند. روند تحول هنری آنان با روند تحول هنر تصویری ویژه شیراز تفاوت داشت؛ و این امر عمدتاً به موقعیت تاریخی تبریز و بغداد پس از استیلای مغولان مربوط بود. حکمرانان مغول در ایران آیین نقاشی چینی را ترویج می‌کردند. از این رو شمار زیادی صنعتگر چینی در تبریز و بغداد حضور یافتند که گنجینه‌های «خان» را با آثار هنری خود انباشتند. نفوذ بیژانس (روم شرقی) نیز در این مراکز هنری اندک نبود. سراسر سده هشتم مکاتب هنری تبریز و بغداد در روند ساختن دنیای خاص خود - کسب استقلال از راه چیرگی بر بهترین دستاوردهای فرهنگ یاد شده و حفظ سنت‌هایشان - در نوسان کامل بودند. دولوری این روند را چنین توصیف می‌کند: «خاور دور برای این نقاشان روشن ساخت که هنر می‌تواند به دستاوردهای تازه‌ای نایل شود که در آن هنری مملو از حرکت، احساسات رقیق و شعر طبیعت وجود دارد؛ این امر در سنن کهن ذوق ایرانی در پیوند با الهام جدید بیدار شد». نتیجه آن بود که از آغاز نیمه دوم سده هشتم رفته رفته درکی تازه از فضا و میلی به گشایش مرزهای تجسم دنیای واقعی بروز کرد. ویژگی‌های منظره طبیعی و فضای داخلی غنی‌تر شد؛ زیرا تصویر با گسترش خود، اکنون سرتاسر صفحه از پایین تا بالا را به موازات خط افق در بر می‌گرفت و بلندتر می‌نمود - تقریباً تا لبه فوقانی نقاشی. این فضا به سطوح مجزایی تقسیم می‌شد و پیکر آدم‌ها و حیوانات آزادانه و غالباً به‌طور مورب قرار می‌گرفتند. در نخستین نقاشی‌های هرات، تمامی خطوط مایه‌ی شاعرانه و پیرایش شگرفی کسب می‌کنند؛ رنگ‌ها پرمایه‌تر و خالص‌تر، و ریزه‌کاری‌های ماهرانه معماری و منظره طبیعی، گیراتر می‌شوند. طی سده نهم هجری، پیشرفتی در روند رو به کمال و انسجام زبان حاصل می‌شود، که در پایان این سده به شکوفایی واقعی هنرهای گوناگون می‌انجامد؛ و اوضاع سیاسی عصر سلطنت آخرین شاه سلسله

تیموری سلطان حسین بایقرا (۸۷۳ - ۹۱۱ ه.ق) نیز مناسب برای آن است. ادبیات و تاریخ، نقاشی و خطاطی، موسیقی و رقص. معماری و صنعت دستی، جملگی به تحول چشمگیری نایل می‌شوند. جست و جو و کنکاش و دستاوردهای فرهنگ گذشته ایران و آسیای مرکزی به هم می‌آمیزند و نتایج درخشانی را به بار می‌آورند.^[۱۷]

در هنر بهزاد انسان نقش اصلی را ایفا می‌کند. بهزاد مردم را در وضعیت زندگی روزمره‌شان نشان می‌دهد. نزد او طبیعت و معماری نه صرفاً پس زمینه، بل محیط قهرمان داستان را می‌سازد. در فضای تنگ تصاویر ریزنقش هنوز برای بناهای گوناگون، باغ‌ها، چشمه‌سارها و کوهسارها جای بسیار هست. تمامی این گوناگونی مستلزم حفظ تناسب بین عناصر تصویر است که الزاماً فقط به واسطه روش‌های هندسی ساختمان به دست می‌آید. بهزاد این روش‌ها را هم در ساختمان کلی ترکیب‌بندی و هم در طرز چیدن بیکرها به کار می‌برد. نقاشی‌های او دارای ترکیب‌بندی محکم و دقیقی‌اند، و غالباً بر مبنای دایره بنا شده‌اند. دایره بسان مطلق‌ترین شکل در طبیعت، نظر کنجکاو استاد را که در جست و جوی کمال و هماهنگی و بیشترین همبستگی هر خط و هر بیکر، و وحدت کل کار بود، به خود جلب می‌کرد. نسخه مصور خمه نظامی مورخ ۸۸۶ ه. (موزه توپ قاپو سرای، استانبول) اطلاعاتی را درباره هنر تصویری تبریز آن زمان در اختیار ما می‌گذارد. تصاویر این نسخه به وسیله چند استاد ساخته شده‌اند. در میان اینها، تعدادی نقاشی تشخیص می‌دهیم که از لحاظ تعبیر شاعرانه مناظر، گیرا و زنده‌اند. ساختمان دو بعدی مورب و چند بخشی امکان ترسیم صحنه‌های پهناور طبیعت با شکل‌های غنی و شکوهمند را میسر می‌سازد: چشمه‌سارها که در میان صخره‌ها شرشر می‌کند؛ چمنزارها که با فرشی از گل و گیاه مستورند؛ درختان که از برگ و شکوفه آکنده‌اند یا شاخه‌های آویخته دارند. بی‌شک، این چنین تصویری شورانگیز از طبیعت، به سنت نقاشی تبریز در سده‌های هشتم و نهم باز می‌گردد. همگام با این گونه نمایش پویای طبیعت در نقاشی‌های تبریز، مناظر آرام‌تری نیز رخ نمود. اما در این مناظر، گل و گیاه همیشه پریشاد و انبوه، قله تپه‌ها کنگره‌دار، و سراسر زمین غالباً پوشیده از چمن نمایانده می‌شد. جزئیاتی که مشخصه نقاشی‌های بهزاد است، به مناظر طبیعی راه یافته است: بوته‌های پر برگ، شاخه‌های خشک، نهال‌های سبز که از زیر شاخه‌ها سر بر آورده، درختان بهاری پرشکوفه یا اشجار خشک پاییزی. ضمن اشاره به عناصر نقاشی هرات لازمست بگوییم که تصاویر نسخه مزبور که در اواسط سال‌های ۴۰ ساخته شده، نمونه خوبی از اتمام ماهرانه تصویر، قدرت خارق‌العاده برای تجسم منظره کوهستانی در یک فضای محدود؛ نمایانند بنای یک کاخ و بخشی از حیاط و باغ یا اندرونی کاخ. از این پس، معماری و منظره طبیعی، محیط بیکرهایی را می‌سازند که دیگر ایستا و مقید نیستند. آدم‌ها زنده و طبیعی و واقعی به نظر می‌آیند.^[۱۸]

جایگاه باغ ایرانی در نگارگری

در لوحه‌ای که غافل‌گیر شدن مرد دزدی را نشان می‌دهد رعایت همه جوانب زیبایی یک اثر به عمل آمده است. در کنار واقعه هیجان‌انگیز و ناراحت‌کننده‌ای که در سمت چپ پایین تصویر می‌گذرد، زیبایی بانویی که از خواب پریده و هنوز مخمور به نظر می‌رسد و درخت شکوفه تر و تازه‌ای که در باغچه‌ی خانه ساقه و گل و برگ‌های زیبای خود را می‌افشاند، توازن لطیفی پدید آورده است. نمایش کاشی‌کاری‌های دیوار و نقوش بالای در و بخاری و همچنین طرح‌های زیبای روانداز در نهایت سلیقه و ذوق انجام گرفته است. رابطه‌ای که تبادل فضاهای مختلف چون داخل اطاق و یام خانه و آسمان و باغچه با یکدیگر به وجود آورده‌اند توجه را به تناوب به مکان‌های مستقل ولی تالیف یافته با هم جلب می‌کند و مجموعه‌ای از حالات و کیفیت‌های گوناگون از کلیات یک واقعیت را به ذهن القاء می‌نماید. جهان این نقاش جهانی است مستقل و واقع‌های که اتفاق افتاده است به صورت یک پدیدار که شامل زمان و مکان و برون و درون ویژه همین قطعه نقاشی است، نگاشته شده است. درخت شکوفه‌ای که آزادانه در بیرون از خط‌کشی اطراف نقاشی بر روی متن نخودی رنگ کاغذ ترسیم شده و آخرین شاخه‌های فراز آن با ابرهای موج آسمان به هم پیوسته اند و سه خط از متن کتاب که بخش بالای عمارت را در زیر خط‌کشی خود پنهان داشته است و اجزاء مختلف داخل اطاق که یکدیگر را به وسیله رنگ‌ها و سطوح متنوع گاهی به پیش و گاهی به عقب می‌رانند در مجموعه نقاشی یکنوع تحرک افسار شده و منظوم پدید آورده است که از ویژگی‌های شاهکارهای هنری است. احتمال می‌رود این کتاب در دربار پادشاهان جلایری مصور شده باشد.^[۱۹]

در میان مجالس دیوان خواجو تصویری است که رسیدن شاهزاده همای را به پای قصر همایون نشان می‌دهد. در این اثر عالی‌ترین نمونه یک مینیاتور ایرانی که در آن زیبایی‌های طبیعت با ذوق و تخیل سرشار هنرمند تالیف گشته و دنیایی رویایی به وجود آورده است، مشاهده می‌شود. برون و درون باغی که پیرامون



کوشک را فرا گرفته به یک طریق نموده شده است. درختانی که باغی را زینت داده‌اند در عین القا واقعیت زیبایی جهان خارج بسیار تزیینی نگاشته شده‌اند و رنگ سبز چمنی آنها با دیوار یشمی رنگ باغ هماهنگی کامل دارد. کاشی‌کاری‌های دیوار کوشک و مثبت‌کاری‌های پنجره‌ی بالای آن در نهایت زیبایی ترسیم شده و گویی روشنائی لطیفی همه فضای نقاشی را دربر گرفته است. کمی پس از این تاریخ یعنی از اوایل قرن نهم هجری مکتب نقاشی شیراز موفق به پدیدار ساختن نمونه‌های بسیار جالب مینیاتور ایرانی می‌گردد. رنگ آمیزی موزون و کمی مات - سادگی آمیخته با ظرافت و به کار رفتن حداقل عوامل و ریزه‌کاری در عین نمایش حداکثر گویایی. همان‌طور که ملاحظه می‌شود در این اثر به رنگ گلگون مایل به بنفش که در بیشتر آثار شیراز مشاهده می‌شود اهمیت خاص داده شده است. تضاد مایه رنگ‌ها بسیار کاهش یافته و در مقابل به روابط لطیف‌تر بین رنگ‌ها توجه بیشتر شده است. چند درخت شکوفه که در بیرون از محوطه با سادگی تمام نگاشته شده گویی هوای خنک و مطبوع باغ را همراه با عطر گل‌ها به درون می‌آورد. در این مینیاتور آن عالم خصوصی و سرشار از فراغ خاطر و خالی از دغدغه که امکان توجه به زیبایی‌های جهان و مخلوقات را فراهم می‌سازد به خوبی مشهود می‌گردد. گویی در این ادوار هنرمندان شیراز بیش از دیگران در این وادی سیر می‌کرده‌اند. باید خاطر نشان سازیم که هنر مینیاتورسازی به‌طور کلی روحیه جمع‌آوری جهان در مکانی کوچک و در دسترس انسان اساس کار هنرمند را تشکیل می‌دهد. مجموعه‌هایی که به صورت کتاب مصور و مرقع و جنگ‌های منقوش و غیره ترتیب می‌یافت برای آن منظور بود که گردآورنده بتواند آنچه مربوط به ذوقیات و زیبایی‌جویی می‌باشد در یک مجموعه فراهم آورد. تردیدی نیست که در این زمینه روح شاعرانه و محیط لطیف و آمیخته به عرفانی که در آن روزگار به وسیله شاعرانی چون حافظ و هم مسلکان وی متداول گشته بود خود انگیزه‌ی توانایی برای گسترش این‌گونه تفکر به شمار می‌رفت. جالب آن که در روش‌های سنتی آموزش هنر مینیاتورسازی برای نمایش هر قسمت از قطعه و نقاشی هر عامل اصطلاح ویژه‌ای که نمایشگر استقلال آن روش و موجودیت خاص آن عامل می‌باشد، معمول است: طلا اندازی - رنگ‌آمیزی زمینه - کاشی‌کاری - کوهساز - درخت‌سازی و غیره. گویی هر یک از این اقدامات باید در قالب ویژه‌ای انجام گیرد و با روشی خاص و اسلوبی معین به کار رود که جز بدان طریق دست‌یافتن به نمایش واقعیت آنها میسر نیست. در این نامگذاری متوجه می‌شویم که هنگامی که هنرمند اصطلاح کوهساز یا درخت‌سازی را به عنوان مثال به کار می‌برد توجه وی به سوی نوعی خاص از این اشیا است که خود دارای نوعیت فردی می‌باشد یا به عبارت دیگر گویی برای هنرمند کوه یا درخت یا سنگ و غیره هر یک دارای تشخیصی می‌باشند که جز نمونه‌های ویژه آنها که به وسیله استادان این فن به کار گرفته شده است در خارج واقعیت‌های دیگری ندارد. در مینیاتور گلنار و اردشیر حالت کلی و ترکیب‌بندی اشکال و طرح‌ها از هر جهت مجلس عشقبازی همای و همایون را که متعلق به دیوان خواجهی کرمانی است به خاطر می‌آورد. نمایش کوشک و افراد و اسب و درخت و گل و برگ و دیگر عوامل در هر دو اثر با هم شباهت کامل دارند جز آن که در صحنه گلنار و اردشیر رنگ‌ها با قاطعیت بیشتری به کار رفته و سطوح گوناگون از یکدیگر متمایزتر از آن چه در نقاشی‌های دیوان خواجه دیدیم نموده شده است. گرچه آن آزادی و حالت شاعرانه‌ای که در نقاشی دیوان مزبور ملاحظه می‌شود در مجلس متعلق به شاهنامه مشهود نیست ولی از سوی دیگر طرح‌ها در این نقاشی اخیر پخته‌تر و کامل‌تر گشته و استخوان‌بندی نقاشی دارای استواری بیشتر می‌باشد. یکی از زیباترین نقاشی‌های مکتب هرات که از پاره‌ای ملاحظات با مجالس شاهنامه بایسنقری قابل مقایسه است یک قطعه مینیاتور می‌باشد که به موزه هنرهای تزئینی پاریس تعلق دارد و ملاقات همای و همایون را در کاخ امپراطور چین نمایش می‌دهد. همچنان‌که آقای کونل بدان توجه نموده موضوع نقاشی در این اثر بهانه خوبی به دست هنرمند داده است تا عشق و شیدایی خود را به زیبایی‌های طبیعت جلوه‌گر سازد. در صحنه ملاقات همای و همایون مجموعه سطح مینیاتور از گل‌ها و گیاهان خوش طرح و دل‌انگیزی پوشیده شده است و ملاقات در مکانی رؤیایی و بهشت آسارخ می‌دهد. همه چیز در این نقاشی در نهایت لطف و زیبایی و با بیانی بسیار شاعرانه نگاشته شده است. از آسمان پرستاره و تزئینات دیوار باغ گرفته تا نمایش شکوفه‌ها و جوی نقره فام آب و گلزار عطرآگین و چهره‌های درخشان و جامه‌های زربفت همگی در ایجاد جهانی رؤیایی و فارغ از اندوه مورد نظر هنرمند در کمال مهارت رقم گردیده است. چند بیت شعر و مطالب دیگر که در اطراف قطعه در میان جدول‌کشی و تذهیب و ترصیع فوق‌العاده ظریف نوشته شده بر جلوه‌ی نقاشی افزوده است. باید خاطر نشان ساخت که اگر از تصویر چند اندام آدمی که در این نقاشی نمود شده است صرف‌نظر نماییم متن قطعه و گل و گیاهان و به‌طور کلی منظره آن از هر جهت تصویر خورنق فارسی کار بهبهان را به یاد می‌ورد و پیوند هنرستان هرات را با هنرستان شیراز

- که بهبهان در حوزه نفوذ هنری آن قرار داشته است - تایید می‌ماید. همچنین لازم است توجه شود که آسمان نیلی رنگ با نقش هلال ماه و ستارگان درخشنده آن در قطعه متعلق به موزه هنرهای تزئینی پاریس معرف آن است که ملاقات شاهزادگان به شب هنگام رخ داده است ولی از سوی دیگر ملاحظه می‌شود که صحنه باغ و چهره‌ها و لباس‌ها همگی با روشنی و تابناکی کامل به همان ترتیبی که در یک روز آفتابی مشاهده خواهد گردید، نگاشته شده و حال آن که حتی در هیچ گوشه‌ای از باغ چراغ و مشعل و منبع روشنایی دیگری نمایانده نشده است. از این تناقض که نه تنها در این نقاشی بلکه در بسیاری دیگر از مینیاتورهای ایرانی ملاحظه می‌شود نباید در شگفت بود زیرا همان‌گونه که بیان داشتیم زمان و مکانی که به وسیله هنرمندان ایرانی آفریده می‌گردد زمان و مکانی مستقل و انتزاعی و دارای ویژگی‌های خاص خود می‌باشد و همه لطف و زیبایی نقاشی ایرانی در همین نکته نهفته است. در این قطعه زیبایی رنگ لاجوردی آسمان با ماه و ستارگان زرین آن بیش از نمایش خصوصیات زمان و مکان واقعی مورد توجه هنرمند بوده است و چنانکه منظره آسمان در این قطعه یادآور زیبایی یک شب پرستاره و حالت شاعرانه آن - برای لطافت بخشیدن بیشتر به صحنه عاشقانه - باشد هرگز این ملاحظه هنرمند را تا آنجا که زمین و درختان و گل‌ها و ریاحین و چهره‌ها را به وجهی که به شب هنگام مشاهده می‌شود و تاریکی همه جای صحنه را فرا می‌گیرد ظلمانی بنگارد نکشاند است. در مینیاتورهای دیگری که در آنها مجالس شبانه تصویر گشته است و در آنها برای یادآوری زمان شمع‌ها و مشعل‌ها نموده شده هرگز هنرمند بخود اجازه نداده است که به عنوان مثال پاره‌ای از مکان‌ها را که به مرکز روشنایی نزدیک‌تر است تابناک‌تر و گوشه‌های دیگر را تیره‌تر بنگارد یا یک طرف چهره‌ها و اشیاء را روشن و سمت دیگر را تاریک نقاشی کند. مفهوم فضا در نقاشی ایرانی با جهانی دیگر پیوند دارد و دارای ابعادی مستقل از مکان محسوس می‌باشد. هنرمند با توسل به ریزه‌کاری‌های بسیار دقیق فنی موفق شده است عامل مکان و جسمیت را در فضای نقاشی خود با بیانی تازه مورد استفاده قرار دهد و جهان اندیشه خویش را فارغ از این مزاحمت‌ها بر روی صفحه نقش نماید.^[۹]

از دیگر اطلاعات محدود موجود چنین بر می‌آید که نقاشی گل‌ها قسمتی از کارآموزی کلیه شاگردان رشته‌های هنری را تشکیل می‌داده است. قسمت مهم این هنر، تهیه و نمایش مرقع‌هایی از نقاشی گل‌ها بوده است. این مرقع‌ها بعضی از اوقات متضمن مجموعه‌هایی از نقاشی‌های گوناگون بوده‌اند و گاهی نیز تمام آن اختصاص به یک موضوع به خصوص داشته است. مانن مرقعی که حاوی نقاشی ۲۲ نوع گل مختلف بود که آنها را در باغ سعادت آباد اصفهان پرورش می‌دادند. در این مورد، اتفاق نظر حاصل است که میان سال‌های ۱۲۹۲-۱۲۹۵ق هزاران برگ کاغذی تهیه شده بود که بر روی آن‌ها گل نقاشی کرده بودند. به هر نحو، منظره‌پردازی و توجه به طبیعت و باغ‌سازی در نقاشی ایرانی دارای اهمیت خاصی است، که با نگرش‌های متفاوت و شیوه‌های گوناگون به آن پرداخته شده است. نگارگری ایران از قرون اولیه هجری تا به امروز با شیوه و سنتی خاص که متکی بر زیبایی‌شناسی و باورهای ایرانی است که به مسیر خود ادامه داده است. طبیعت‌گرایی و آمیختگی

سنانی و مطالعات فرهنگی

مجمع علوم انسانی

انسان با طبیعت که ریشه در اعتقادات باستانی مردم ایران دارد، همواره در مینیاتورها به عنوان عنصری ضروری و اصلی زیباشناسانه مشاهده شده است. حیاط و باغ که در نقاشی ایرانی به جوی های آب و انواع گیاهان و پرندگان مزین می باشد، به اعتقاد بسیاری از محققین و نظریه پردازان با الگوی (باغ های بهشت) ساخته شده است و در واقع تصاویری خیالی یا مثالی را از جهان برین نشان می دهد. منظره پردازی به صورت سنتی دیرین در نقاشی ایرانی حضور دارد. منظره در نقاشی ایران با عناصری چون آسمان، کوه، آب، پرند، انواع گیاهان از درخت، گل و بوته و میوه جلوه گری می کند. چنان که صور مختلف و جلوه های گوناگون در مینیاتور ایرانی از گذشته تاکنون به شیوه های خیال پردازانه و نمادین بوده است و نگاهها، جهت حرکت ابرها، گیاهان و اشیاء و حال و هوای این جهان و جهان برین را شاهدیم. تمدن و هنر ایرانی از قدیمی ترین دوران تا حدود قرن دهم هجری علی رغم هجوم اقوام مختلف ترک نژاد که دستخوش ناآرامی هایی شده اما به کندی و طبق روال آرام و سنت های محکم و استوار در جریان بوده



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات
رتال جامع علوم انسانی
تبلور باغ ایرانی در هنر نگارگری و مینیاتور

است. و طی دوران طولانی با سنت های ثابت که ریشه در گذشته های دور دارد به مسیر خود ادامه داده است. آنچه هنرو فرهنگ ایران را متغیر می سازد ارتباط با اروپاست که موجب تغییر و تحولاتی می شود که در دوران زند و قاجار نیز ادامه یافته و کم کم شیوه نقاشی ایران از حالت تصویرسازی کتاب به شیوه ای مستقل و باروش رنگ و روغن اروپایی تبدیل می شود که به مکتب نقاشی قاجار مشهور است.^[۴]

نقاشی ایرانی و تاثیرات هنر باغ سازی

برای درک و برداشت صحیح از نقاشی ایرانی در کل، به چند نمونه از خصوصیات آنها اشاره می شود: از آنجا که نقاشی های ایرانی در لابه لای کتابها و در میان اشعار و نوشته های ادبی نقش شده اند، تلفیق نوشتار و تصویر تقریباً در تمام آنها مشاهده می شود به طوری که می توان موضوع نقاشی ایرانی را در میان خود تصویر مشاهده کرد و این به دلیل اشتراک صور خیال در نقاشی و ادبیات است که باعث هم نشینی نگارگری و نگارش گری در کنار هم شده است به نحوی که نقاشی تصویر بصری از طرح ادبی ارایه می دهد و وسیله ای هنری است که به فهم سخن پر آب و تاب داستان یاری می رساند. نقاشی ایرانی در یک فضای مثالی تصویر شده و تصویری است از عالم مثالی و قدسی و در برخی موارد ربطی به عالم واقعیات ندارد. برای مثال در نقاشی

ایرانی سایه روشن وجود ندارد و در نتیجه خصوصیات نورپردازی فضا در آن مشخص نیست. هم‌چنین نقاشی ایرانی یک کار ضد پرسپکتیو است که در آن تعمداً پرسپکتیو به کار نمی‌رود، مثلاً کف و نما هر دو در یک سطح تصویر می‌شوند، اندازه‌ها در فاصله‌های دور و نزدیک تفاوت ندارند، گاه بخشی از حجم بنا از یک جانب و بخش دیگر از جانب دیگر ترسیم می‌شود و غیره، به همین دلیل ممکن است توالی فضاها و ترتیب قرارگیری آنها کاملاً مشخص نباشد. گاه در نقاشی ایرانی جاذبه نیز نفی می‌شود و قرارگیری عناصر مانند آن چه در واقعیت است، شکل نمی‌گیرد. رنگ‌ها نیز در نقاشی ایرانی غالباً به صورت نمادین به کار می‌روند و باید با شناسایی نمادها با آن برخورد کرد نه این که فرض بر عین واقع بودن آنها باشد. وجود رفتارها و فعالیت‌های گوناگون در کنار هم و ظاهراً بی تفاوتی نسبت به هم، در واقع نوعی حرکت در نقاشی ایرانی به وجود می‌آورد به طوری که بعد زمان در آن دیده می‌شود (گاه این تداخل‌ها باعث نامعلوم شدن شخصیت اصلی نیز می‌شود اما همه عمدی است). قطع شدن بعضی اندام شخصیت‌ها در نقاشی ایرانی حاکی از آن است که واقعه به قاب و تصویر خاتمه نمی‌یابد، بلکه بخشی از حادثه مشاهده می‌شود و نیز باعث بزرگتر حس شدن فضا می‌گردد (ایجاد امتدادهای زمانی و مکانی در ذهن). گاه در نقاشی ایرانی حالت‌های یک فرد، حکایت فردی دیگر است. یعنی حالت‌های یک فرد را از راه حالت‌های دیگری می‌توان یافت. می‌توان گفت تمام این خصوصیات به دلیل داستان‌پردازی و شکل‌گیری نقاشی ایرانی در کنار ادبیات است و برخی حرکت‌ها از راه خواندن متن نیز به دست خواهد آمد.^[۷]

جمع بندی

باغ‌سازی به عنوان بیانی از منظرپردازی به لحاظ کمالیت و ادراک توسط محسوسات، در رسته هنرهای تجسمی قرار می‌گیرد و به تبع هنری است دربرگیرنده مفاهیمی که ادراک آن‌ها معقول است، نمی‌باشد و به دلیل تجسمی بودن خود، نمی‌تواند ذاتاً چیزی جز زیبایی بیافریند و جهت نیل به اهدافی چون بومی‌کردن و تطابق آن با تاریخ، هویت، ملت و مواردی از این قبیل، قابلیت آن را دارد، که نشانه‌ها، نمادها و سمبل‌هایی را در خود جای دهد که به واسطه آن‌ها به معانی و مفاهیم دیگری جز ادراکات محسوس بپردازد. قرارگیری باغ‌سازی در زمره هنرهای تجسمی، ارتباط آن با سایر هنرها را طبیعتاً در ذهن مبادرت می‌بخشد. امری که به دفعات در تقابل با سایر هنرها مورد بازبینی قرار گرفته است. ارتباط نزدیک و هم‌آوایی باغ‌سازی با هنر نگارگری و شعر ایرانی و بازتاب باغ در این هنرها بیان از اشتراک مفهیمی آفاقی است که در تمامی جوانب هنر به عنوان مفهومی ماورایی متبلور است.

منابع

- ۱- حیدری، فاطمه و ایرانی بهیمانی. باغ ایرانی، تهران: انتشارات همشهری، ۱۳۸۷.
- ۲- آسراپا، چارمین باغ ژاپنی، ترجمه‌ی لیلا هدایت پور، انتشارات مئلت، تهران.
- ۳- حسینی، اشرف الدین. باغ بهشت، تهران: انتشارات رجبی، ۱۳۸۷.
- ۴- باغچال‌های کاشان، مهندس ترابی‌فرد، مجله فضای سبز، جلد اول، زمستان ۷۵.
- ۵- ر.ک. جورجیا هرمان، تجدید هنر و تمدن در ایران باستان، ترجمه‌ی مهرداد وحدتی، تهران: مرکز نشر دانشگاهی، چاپ اول، چاپ رودکی
- ۶- باغ و باغ‌آرایی، امراشه صفری، فصلنامه هنر، شماره ۱۱ ۱۹۸-۲۵۵، تابستان ۶۵
7. Wilber, Donald Newton, Persian Gardens and Garden Pavilions, Published by Dumbarton Oaks, UK. (1979),
8. Wilber, Donald Newton, Ackerman, Phyllis, , The Persian Garden, Published by the Iranian institute, Tehran, Iran. (1940)
9. Johnson, James, Sydney Johnson, James, Links, Julian A., , The Persian Garden, Illustrated by Julian A. Links, Published by Windsor Press, England. (1929)
10. O'Brien, Mildred Jackson, , the Rug and Carpet Book, Published by Kessinger Publishing, Whitefish, USA. (2005)
11. Goody, Jack, , The Culture of Flowers: gardens and paradise, garlands and sacrifice, Published by CUP Archive, England.112(1993)
12. Hobhouse, Penelope, Plants in Garden History, Published by Pavilion Books, England.. (2004),