

سیر تحوّل زیبایی‌شناسی طبیعت در تکنگاره‌های مکتب اصفهان

محمد معین‌الدینی*، الهام عصار کاشانی**

تاریخ دریافت: ۹۱/۰۱/۱۶

تاریخ تصویب: ۹۱/۰۴/۲۴

چکیده

طبیعت در فرهنگ و هنر و به‌ویژه نگارگری ایرانی نقش و جایگاه مهمی دارد. به همین دلیل، این پژوهش با مطالعه منابع مکتوب و تاریخی، به تحلیل و بررسی جایگاه و چگونگی تغییر سیر زیبایی‌شناختی طبیعت، به‌منزله یکی از ارکان نگاره‌های ایرانی در مکتب اصفهان می‌پردازد. پیش‌فرض این پژوهش نیز این بوده است که طبیعت در تکنگاره‌های مکتب اصفهان، تا حدّ زیادی کارکرد سابق خود را از دست می‌دهد و در بسیاری از نگاره‌ها از اهمیت نقش آن در ساختار اصلی نگاره کاسته می‌شود. طبیعت به‌منزله یکی از مهم‌ترین نمودهای نگارگری ایران، همواره نزد نگارگر ایرانی جایگاه مهمی داشته است و جلوه شورانگیز آن را تقریباً در همه نگاره‌های ایرانی می‌توان دید. ولی نمود عینی و زیبایی‌شناختی طبیعت در نگارگری و به‌ویژه تکنگاره‌های مکتب اصفهان، جلوه‌ای متفاوت با سنت نگارگری پیش از آن دارد و از آن جایگاه آرمانی و بهشتی پیشین برخوردار نیست؛ حتی نقش آن گاهی تا حدّ پس‌زمینه فرو کاسته می‌شود یا به‌کلی از نگاره‌ها حذف می‌شود. در مجموع، طبیعت در این مکتب مانند گذشته از تناسب مکملی با دیگر عناصر نگاره‌ها (مثل انسان و معماری) برخوردار نیست. علت چنین چیزی را می‌توان در تحولات تاریخی، شرایط فرهنگی و اجتماعی، رواج نیافتن کتاب‌آرایی درباری، ارتباط ایران با فرهنگ غرب، سنت نقاشی متأخر گورکانیان هند و ارمنیان ساکن اصفهان، همچنین تغییر الگوهای زیبایی‌شناختی نگارگر ایرانی جستجو کرد. در واقع، از این به بعد، نگارگر ایرانی سیر تحوّل نگاره‌های خود را به سوی نوعی انسان‌گرایی در نقاشی و در ابعاد کلی، در اندیشه و فرهنگ ایرانی سوق می‌دهد.

کلیدواژه‌ها: تکنگاره، صفویه، فرنگی‌مآبی، نگارگری.

مقدمه

از احساس و معنویت، و به دور از تسلط وجه مادی‌اش پیش چشم بیننده نمود پیدا می‌کند؛ شاید این رویکرد در فرهنگ تصویری ملت‌های دیگر کمتر دیده شود. در نگارگری ایران، نمود طبیعت از بسیاری جهت‌ها با رویکردهای دیگر به طبیعت‌پردازی در نقاشی، چه در غرب و چه در شرق دور (مثل چین و ژاپن) متفاوت است و قواعد و اصول زیبایی‌شناختی مختص به خود

طبیعت از جمله نمودهای عینی در نگارگری ایرانی است و همواره در دنیای خلق‌شده نگاره‌های ایرانی جایگاهی درخور داشته است. همچنین رویکرد به جلوه‌های آن در نقاشی ایرانی یکی از زمینه‌های بنیادین شناخت مبانی نظری و زیبایی‌شناختی نگارگری است. در نگاره‌های ایرانی، طبیعت در قالب منظره‌ای بهشتی، فضایی می‌یابد سرشار

را دارد. در سیر تحولات نگارگری ایرانی، نگاه به طبیعت چه از بُعد آرمانی و مثالی اش چه در شکل واقع‌گرای آن، همواره متأثر از روحیات و گرایش‌های زیبایی‌شناختی، عرفانی، فلسفی، اجتماعی و سیاسی ایران بوده است. شناخت طبیعت در نگارگری مکتب اصفهان، به همراه تحلیل رویکرد زیباشناختی طبیعت در نگاره‌های آن دوره، مقوله‌ای است که در این مقاله مورد توجه و پژوهش قرار گرفته است. تحقیقات اکثر پژوهشگران درباره نقاشی ایران صفوی، تقریباً به این نتیجه رسیده است که نگارگری این دوران با نگارگری ماقبل خود شباهت چندانی ندارد و با نگاهی اجمالی، می‌توان تفاوت میان سبک این دوره با دوران قبل را مشاهده کرد. این تفاوت نه تنها در شکل و صورت، بلکه در تغییر نگاه هنرمند نسبت به پدیده‌های درونی و بیرونی در عالم نگارگری است و می‌توان سیر تاریخی آن را از رویکرد آرمان‌گرایانه تا گرایش واقع‌گرایی دنبال کرد. این واقع‌گرایی هم‌زمان با تحولات اجتماعی و فرهنگی ایران در دوران صفویه، بیشتر از هر زمانی رویکرد غالب نگارگری ایرانی شد. برای درک این تغییرات شناخت مبانی زیبایی‌شناسی ایران و سیر تحول آن می‌تواند به‌خوبی این تفاوت سبکی را نشان دهد.

زیبایی‌شناسی نگارگری

نگارگری ایرانی تابع الگوهای زیبایی‌شناختی خاص خودش است؛ الگوهایی که در طول زمان و به‌واسطه شاخص‌هایی مانند سنت‌های بومی و تأثیرپذیری از کشورها و فرهنگ‌های تصویری، همواره منطبق با الگوهای هنرهای سنتی در جهت احیا و تکامل خود گام برمی‌داشت. به طور کلی، نگاه هنرمند ایرانی به پدیده‌ها و مصادیق آن‌ها (مثل طبیعت)، نگاهی با چشم درون است و ادبیات عرفانی، روحیه شرقی، الاهیات و سنت‌ها، از عوامل بازنگه داشتن این چشم بوده است. نگارگر با این چشم، و رای هر صورت مادی، و به‌واسطه شهود و پیروی از سنت، به صورت معنوی و مثالی پدیده‌ها توجه دارد. به بیان دیگر، این چشم

درونی، چشم دل است که به عالم معنا نظر دارد. نزد نگارگر ایرانی، هر چیزی که مشهود است، تجلی یک معناست و هنرمند ایرانی سعی دارد برای نمایان کردن حقیقت، پرده از روی آن برگیرد. او در این میان، پا به پای حکیمان و عارفان در بینش عرفانی و اسلامی از عالم سهیم و شریک است و ماحصل آن را در اثر هنری‌اش نمایان می‌کند.

بنابراین، مطابق با الگوی شهودی حکمت ایرانی-اسلامی اساس زیبایی‌شناسی نگارگری را می‌توان در «وحدت» یافت. به این معنی که نگارگری ایرانی با مؤلفه‌هایی چون دوری از عمق‌نمایی و پرسپکتیو (سه‌بعدنمایی) و پیروی از نوعی علم مناظر و مرایا، منطبق با رویکرد آرمان‌گرای شرقی (عالم مثال)، زدودن فاصله میان دور و نزدیک، اتحاد فضای بیرون و درون (فضای چندساحتی)، و وحدت زمان و مکان، به دنبال نوعی «وحدت» میان اندیشه ازلی و تجلی آن در قالب نقاشی است. این وحدت نشان‌دهنده وحدت موجود با وجود است؛ چراکه برای نگارگر ایرانی هر پدیده‌ای در نگاره، مظهر اسمی از اسامی خداست و استعاره‌ای از وجود مطلق اوست. از این رو، مطابق با جوهره هنر عرفانی‌اش «کثرت طبیعت را به [وحدت] نظم بازمی‌گرداند؛ بدین معنا که هنرمند همه مخلوقات را برای بازگشت به سوی خداوند مهیا می‌سازد» (کوماراسوامی، ۱۳۸۴: ص ۳۶). نگارگر «اشیا را چنان بازمی‌نماید که نسبت آن‌ها را با خداوند، یا مبدأشان، بیشتر بیان کند» (همان، ص ۴۲)، و می‌کوشد در اثرش، آن وجود را به صورت مثالی تجلی بخشد.

به هر حال، وجود و هستی آن در عالم مثال همواره برای هنرمند شرقی منبع الهام بوده است؛ او همواره کثرت صورت موجود را تجلی وحدت در وجود کاملی به نام خدا می‌داند. این رویکرد را می‌توان از تمایلات عارفانه ایرانیان دانست؛ چراکه «خدای اسلام، الله تعالی، نه فقط رحیم و حکیم است بلکه جمیل هم هست. و از همین چنان که صوفیه می‌گویند، دوستدار جمال» (زرین کوب، ۱۳۶۲: ص ۱۴۴).

این نگاه عاطفی و روحانی به علاوه چهارچوب عقلانی، نگارگر ایرانی را به ورطه تأویل و تفسیر پدیده‌ها، ورای شکل ظاهری آن‌ها می‌کشاند؛ چراکه نزد او ماده رو به زوال می‌رود. از این رو، در اثر خویش بازنمایی عالم مادی را آن‌گونه جلوه می‌دهد که گویی سرمدی و ازلی است؛ صورتی از آن را ارائه می‌کند که باید باشد، نه آنچه هست. نگارگری ایرانی «زیبایی را صرفاً تجلی جوهر روحانی انسان می‌داند» (بی‌نا، ۱۳۵۷: ص ۳۷). زبانی که نگارگر ایرانی به کار می‌گیرد زبان اشاره، رمز و نماد است؛ پس بیننده باید برای فهم نگارگری با رمزها و نمادهای به کار رفته در آن آشنا باشد، یعنی «بیننده باید بداند چگونه تماشا کند، باید اهل راز و با رمز دیدن آشنا باشد» (www.fis-iran.org).

طبیعت در فرهنگ و هنر ایران

در نگارگری ایرانی، تجلی این نگاه زیبایی‌شناختی و عرفانی را بیش از هر چیز می‌توان در نمایش جلوه بهشتی و خیال‌انگیز طبیعت دید؛ نمودی که نه تنها در نگارگری، بلکه در تمام شکل‌های ادبی و هنری ایران مورد توجه خاص هنرمند ایرانی بوده است. هنر و ادبیات کلاسیک ایرانی همواره طبیعت را سرلوحه خود قرار می‌دهد. در ادبیات فارسی پر است از نمونه‌های توصیف شاعران از طبیعت. بسامد استفاده از عنصر طبیعت و نمایه‌های آن در ادبیات ایران بسیار زیاد است؛ این ادبیات سرشار از مفاهیم استعاره‌ای است و تقریباً هیچ شاعری را نمی‌توان پیدا کرد که از طبیعت و جوانب گوناگون آن تأثیر نپذیرفته و در شعرش آن را وصف نکرده باشد.

از بُعد تصویری نیز ریشه استفاده از نقوش طبیعت در ایران را می‌توان در سفال‌های مارلیک و املش و زبویه و در مفرغ‌های لرستان دید. در سلسله‌های پادشاهی، از ماد تا ساسانیان، همچنین آیین‌های مانی و زرتشتی نیز شاهد تصاویر درخت و گیاهان و اهمیت به آن هستیم. بیشترین نمود طبیعت نزد ایرانیان درخت است که همواره نمادی از هستی و زیستن برای انسان بوده و به همراه آب، نشانه

زندگی و امید برای انسان (به‌ویژه ایرانیان) قلمداد می‌شده است. اقلیم جغرافیای خشک ایران این دو نماد را به مرز تقدس و تشخیص رسانده است.

درخت و طبیعت در اندیشه و فرهنگ اسلامی نیز جایگاه ویژه‌ای دارد. آیات قرآنی زیادی به‌طور مستقیم یا غیرمستقیم به آن اشاره دارد. خداوند در قرآن حدود ۱۶۶ آیه در بیان بهشت در واژه‌هایی از قبیل جنه، فردوس، جنات به کار برده است. احادیث و روایت‌های پیامبر و معصومان نیز نشان‌دهنده جایگاه و مقام طبیعت و عناصر آن است. روایت است که پیامبر(ص) شکستن شاخه درختان را همانند شکستن بال فرشتگان می‌دانست.

این نگاه به طبیعت در پیوند با فرهنگ اسلامی در بهشت متجلی شده، مرجعی می‌شود برای یادآوری روزگار قبل از هبوط و یادآور بهشتی است که در کتاب‌های الهی وصف شده است. در متون عرفانی و ادبی و حتی نگارگری‌های ایرانی، تجلی طبیعت بیشتر به شکل باغ است. چراکه ایرانیان از دیرباز باغ را نمادی از بهشت می‌دانستند. روایت است که منوچهر، پادشاه پیشدادی، نخستین سازنده باغ است. او باغ را «بوستان»، به معنی کشتزار بوهای خوب نامید. نقش درختان بر دیوارهای پلکان‌های تخت جمشید حاکی از اهمیت باغ در چشم و دل ایرانی بوده است. خبر تورات از باغ‌های ایرانی در شیوه پارس و پارتی، و کتیبه‌هایی که از خشایارشا در باره آبادانی و سرسبزی است، همه از قدمت مفهوم باغ در اندیشه ایرانی نشان دارد. نقاشی‌های ایرانی نیز از صور بهشت و باغ آکنده است و همواره تصویری است از جلوه طبیعت در عالم خیال.

«باغ ایرانی همانند معماری، شعر، نقاشی و موسیقی و سایر هنرهای ایرانی در چهارچوب سنت و اصول [قرار دارد] و از... ظرایف بدیعی برخوردار است. و بر قله کمال وحدت در تنوع و تنوع در وحدت» (انصاری، ۱۳۸۶: ص ۵۳).

«اشکال تخیلی نگاره‌ها، رنگ‌های هماهنگ قالی‌ها، و تلفیق شعر و موسیقی ایرانی، جامع‌ترین تحقق خود را در بهشت‌های زمین - که باغ‌های ایرانی باشند - بازمی‌یابند» (شایگان، ۱۳۷۹: ص ۴۷).

بهترین ماوا برای انسان آرمانی تصویرشده در نگارگری ایرانی، طبیعت است. ایرانیان در نگاره‌های خود باغ و طبیعت را- که همواره در خطر نابودی و زوال بوده است- به صورتی آرمانی و زوال‌ناپذیر نقش می‌کنند و می‌کوشند عناصر طبیعت را جاودان کنند و نمونه‌های ازلی آن را نشان بدهند؛ چراکه از دیرباز نزد ایرانیان، عناصر سازنده جهان- که چهار عنصر آب، خاک، آتش و باد بودند- گرمی بوده، انسان همواره بایستی در حفظ و نگهداری از آن‌ها می‌کوشید.

طبیعت در نگارگری

در نگارگری ایرانی طبیعت و نوع نگاه به آن در چهارچوب زیباشناختی خاص هنر ایرانی، همواره جزء لاینفک بوده است و بهترین تمثال ازلیت و معنویت را در نقاشی ایرانی بازمی‌نماید. حتی در نگاره‌هایی که مستقیماً به تصویرگری طبیعت نپرداخته‌اند، صورت انتزاعی طبیعت در قالب نقوش اسلیمی و ختایی نقش‌بسته در لباس‌ها یا تزیینات معماری، دلیلی است بر اصالت این عنصر. نقش‌مایه‌هایی که از طبیعت وام گرفته شده‌اند، همچون عنصری از عناصر تجسمی، شاکله تصویری را می‌سازند.

در نگارگری ایرانی، معنی و احساس همواره از پیوند میان عناصر و فهم رابطه معنوی میان آن‌ها به‌دست می‌آید. نگارگران ایرانی در سیر تاریخی تحوّل نگارگری، به شیوه‌ها و الگوهای دست یافته و توانسته بودند نمود نمادین طبیعت و جلوه شکوهمند و الوان گوناگونش را، به همراه دیگر اجزای صحنه (مثل انسان و معماری)، به شکلی خیالی بر پهنه کاغذ به‌تصویر کشند. فراخی فضا- که از ویژگی‌های نگارگری ایرانی است- راه حلی مناسب برای نگارگر ایرانی بود تا بتواند جلوه‌های گوناگون طبیعت را ترسیم کند.

«فی‌المثل هنرمند ایرانی در ترسیم و نقاشی مجلسی شاهانه به جای اینکه پادشاه را در یک محیط محدود و در بسته دربار و در تالار نشان بدهد، برای آنکه جلال و شکوه بیشتری به شاه بخشد و در برابر چشم بیننده زیبایی‌های

دلچسپی را مجسم سازد، شاه را به میان باغ پراز ریاحین و گل‌ها می‌برد. او را در میان باغ بر تختی مرصع می‌نشانند؛ در حالی که در اطراف او درختان صنوبر و سرو سایه گسترده و شاخسارهای آن ماوای مرغان زیبا چون تورنگ و چکاوک است. فضای باغ محصور نیست و در گوشه‌ای از آن تپه‌هایی نمودار است و روی تخته‌سنگ‌های کوه کبکان به چرا مشغولند. در اطراف تخت پادشاه، درختان هلو و بادام شکوفه کرده‌اند و برای اینکه بیننده بهتر بتواند شکوفه‌ها را نظاره کند، آن‌ها را برخلاف طبیعت و حقیقت درشت و شکوفا نشان داده است. جوی‌های آب در اطراف تخت در گردش‌اند و در میان آن‌ها مرغان آبی و حتی ماهی‌ها نیز دیده می‌شوند. آسمان به جای آنکه از لاجورد رنگ گیرد و فیروزه‌ای باشند، به خاطر آنکه جلال و شکوه شاهانه‌ای به آن مجلس بخشیده باشند و از جلا و تشعشع بیشتری برخوردار باشد، از طلا رنگ گرفته و نور خورشید با آن زر نمایان شده است» (همایون فرخ، ۱۳۵۳: ص ۵۴).

اینچنین نمود انسان و طبیعت جو بسیار شکوهمند و شاعرانه‌ای به‌خود می‌گیرد. اما با وجود اینکه اهمیت دادن به طبیعت که در فرهنگ و هنر ایرانی بسیار دیده می‌شود، کمتر دیده می‌شود که طبیعت در نگارگری ایرانی به خودی خود مورد مطالعه باشد؛ چراکه «منظره‌سازی هرگز در نظر ایرانیان رشته مشخصی از نقاشی نبوده و هرگز چون آینه‌ای برای منعکس ساختن احساسات انسانی به‌کار نرفته است» (بینیون، ۱۳۴۴: ص ۴۵). طبیعت همواره در کنار دیگر عناصر صحنه (از جمله انسان و گاه معماری) حضور دارد. انسان و طبیعت در نگارگری ایرانی مکمل هستند، به واسطه حضور یکدیگر تکامل می‌یابند و جایگاه و منزلت یکدیگر را در برابر هم ارج می‌نهند. همچنین به‌جز تعداد انگشت‌شماری نگاره، به‌ندرت می‌توان منظره‌ای پیدا کرد که انسان در آن حضور نداشته باشد. بنابراین، پیوند انسان و طبیعت نه مانند نقاشی چینی حاصل عجز و تحیر انسان در برابر طبیعت است و نه مثل نقاشی غربی حاصل

فهم مادی مبتنی بر تجربه آن. انسان و طبیعت در نگارگری ایرانی نسبتی برابر و هم‌عرض دارند و هر جا انسانی باشد، به فراخور جلوه‌ای از طبیعت نیز وجود دارد.

با وجود این میزان اهمیت به طبیعت، «در نگارگری ایرانی هنرمند هیچ‌گاه تابع طبیعت نیست، بلکه کوشش او در خلق و القای هرچه بیشتر زیبایی و تفهیم آن چیزی است که نقاش خود می‌اندیشد یا تصوّر می‌کند که بیننده اثر او آرزوی دیدار آن را دارد» (همايون فرخ، ۱۳۵۳: ص ۵۶).

نگارگران ایرانی در نقاشی از طبیعت، معمولاً الگویی هماهنگ را به کار می‌بردند و آنچه را می‌خواستند از طبیعت انتخاب کرده، در نگاره‌شان با وسواس نقاشی می‌کردند. آن‌ها معمولاً سطح زمین را به گونه‌ای تقریباً منظم از گل و ریحان و گیاه می‌پوشاندند و گل‌های رنگارنگ را در میان آن‌ها تصویر می‌کردند. به ندرت جایی از سطح نگاره خالی می‌ماند؛ چراکه یکی از اصول زیبایی‌شناسی نقاشی ایرانی پرهیز از فضای تهی است؛ «به این معنی که اجتماع عناصر خرد خودمختار و با هویت مستقل، شکل‌های اصلی ترکیب‌بندی را شکل می‌دهد» (آیت‌اللهی، ۱۳۸۴: ص ۵). در واقع، فضای تهی گنگ و سرشار از معماست^۱ و در اندیشه هنرمند ایرانی طبیعت نه به منزله عاملی برای سرگردانی و نه جایی گنگ است که انسان در مقابل آن با شگفتی به آن بیندیشد. برای هنرمند ایرانی طبیعت وجودی اصیل دارد؛ مأوایی است که انسان و دیگر آفریده‌های خداوند نسبتی هم‌عرض دارند و در کنار هم و در تعامل با هم زندگی می‌کنند (تصویر ۱).

اما زمزمه‌هایی که از مکتب هرات آغاز شده بود، در دوران صفویه به سوی تکامل پیش رفت. این زمزمه‌ها مربوط می‌شد به گرایش به نوعی واقع‌گرایی و تغییر نسبت میان انسان و طبیعت در نگارگری ایرانی؛ تا جایی که به حذف طبیعت و

گاهی به عقب راندن آن در نگاره تا حدّ پس‌زمینه منجر شد. این تغییر در رویکرد به طبیعت و به طور کلی نگارگری، ماحصل عوامل متعددی بود که بیشتر آن‌ها در دوران صفویه به‌وقوع پیوست.

نگارگری ایرانی در دوران صفویه شاهد بروز مکتب‌های گوناگونی بود که با یکی از اوج‌های نگارگری ایرانی، یعنی مکتب تبریز آغاز شد؛ مکتبی با نمایندگی هنرمندانی چون سلطان محمد، میرمصور، میرسید علی و... و شاهکارهایی مانند شاهنامه و خمسه شاه‌تهماسبی. در مکتب تبریز، نگارگر به طبیعت بسیار وفادار است و اهمیت به طبیعت و جلوه‌های آن مانند شخصیت‌های انسانی اصالت دارد. همچنین عناصر طبیعت در پیوند با کنش انسانی، از هماهنگی عمیقی برخوردارند (تصویر ۲).

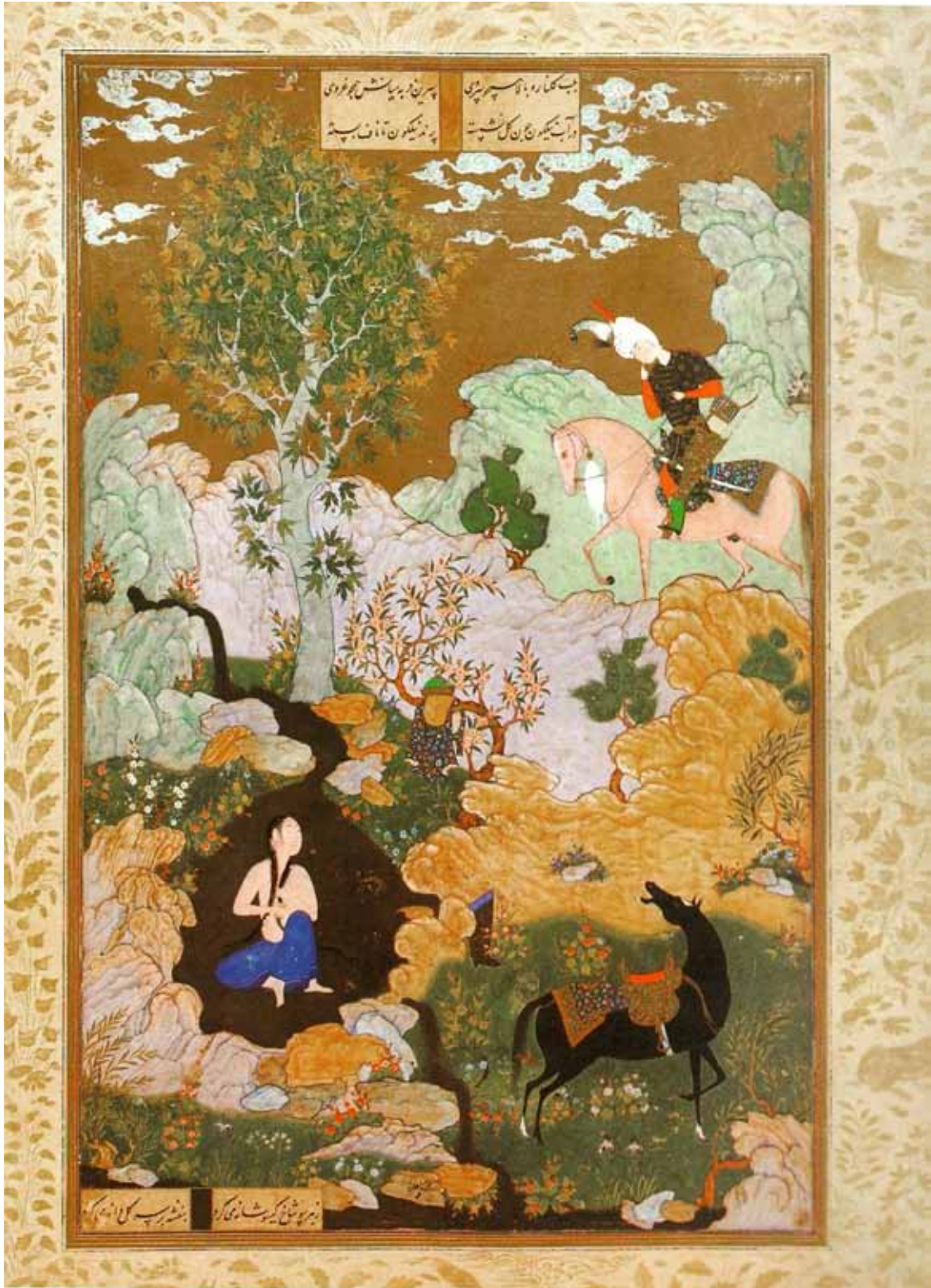
در دیگر مکتب‌های نگارگری دوران صفوی نیز این رویکرد به طبیعت کم و بیش به قلم پیروان سنت کلاسیک مکتب تبریز و هرات دنبال می‌شد؛ ولی در طول حیات صفویه و در پی تحولات سیاسی و اجتماعی، از جمله تغییر سلیقه حامیان نگارگری، آشنایی با فرهنگ تصویری غربی و تمایل خود نگارگر به نوعی واقع‌گرایی، شکلی از نگارگری^۲ به‌وجود آمد که در آن طبیعت دیگر جایگاه سابق را ندارد؛ تا جایی که در برخی از نگاره‌ها صرفاً به منظور پر کردن فضای تصویر کاربرد پیدا می‌کند. در این دوره، نوعی انسان‌گرایی در نگارگری ایرانی حاکم می‌شود که بسیاری از عناصر تصویر را به خدمت می‌گیرد. در این میان، طبیعت جایگاه اصیل خود را در نگاره‌ها از دست می‌دهد و گاهی به صورت ترکیبی نامتجانس در پیوند با دیگر عناصر صحنه، مثل پیکره انسانی، قرار می‌گیرد؛ گاهی هم به کلی از تصویر حذف می‌شود. هرچند گرایش به این نگاه را می‌توان نزد بهزاد در مکتب هرات و تمایل شدیدتر به واقع‌گرایی در مکتب قزوین دنبال کرد، اوج این سیر تحولی را می‌توان نزد هنرمندان مکتب اصفهان یافت.

۱. نمود این فضای تهی را در نقاشی چینی می‌توان یافت که خود یکی از تفاوت‌های میان نگارگری ایرانی و چینی است. هرچند امروزه برخی از پژوهشگران هنر ایرانی اصل فضای تهی، به‌منزله یکی از ارکان مهم در زیبایی‌شناسی نگارگری ایرانی، را مردود می‌شمرند.

۲. بیشترین و کامل‌ترین شکل آن را می‌توان در تک‌نگاره‌ها دید.



تصویر ۱: نمونه‌ای از درختان و گیاهان نقاشی شده در شاهنامه شاه تهماسب (موزه هنرهای معاصر، ۱۳۸۴)



تصویر ۲: آبتنی شیرین (خمسه تهماسبی، منسوب به سلطان محمد، مکتب تبریز صفوی ۹۴۶-۹۴۹ هـ، کتابخانه بریتانیا، لندن؛ به نقل از آژند، ۱۳۸۴: ص ۱۳۶)

مکتب اصفهان

در سال ۹۹۶ هـ ق، که شاه عباس اول، یکی از نامدارترین شاهان ایرانی، به حکومت رسید، تحولات بسیار زیادی در ایران اتفاق افتاد که عرصه

هنر و نگارگری نیز از آن بی بهره نماند. شاه عباس «بزرگ‌ترین شاه خاندان صفوی و یکی از بزرگ‌ترین پادشاهان تاریخ ایران بعد از اسلام شمرده می‌شود. کوششی که در آبادی شهرها و رواج بازرگانی و

آسایش مردم کرده است همیشه در یاد ایرانیان مانده و بسیاری از آن‌ها را تا امروز نیز مانند افسانه برای یکدیگر نقل می‌کنند» (www.fis-iran.org). وی در سال ۱۰۰۶ هـ ق پایتخت را از قزوین به اصفهان انتقال داد و «به خوشنویسی و نقاشی و موسیقی و معماری علاقه داشت. در زمان او این هنرها پیشرفت بسیار کرد و استادان هنرمند و زبردست در هر رشته از گوشه و کنار کشور به دربار او در اصفهان شتافتند» (همان) و رنسانسی از هنر و فرهنگ ایرانی شکل گرفت.

در این دوره، زمزمه‌های تغییر در بسیاری از زمینه‌ها به وجود آمد. هنر ایران در این دوران یکی از نقاط اوجش را تجربه می‌کرد. ولی از نگاه بسیاری افراد، این دوران نیز واپسین دوران هنر کلاسیک ایرانی خوانده می‌شود. از جمله هنرهایی که در این دوران به شدت تحت تأثیر جهان بینی جدید بود و به دنبال موضوع‌های جدید می‌گشت، نقاشی ایرانی بود.

در اصفهان، نگارگری ایرانی رفته‌رفته از بسیاری سوبه‌ها، با سنت‌های پیشین فاصله می‌گرفت. دو تن از بنیان‌گذاران این هنر، صادق بیگ و رضا عباسی، از احیاکنندگان نگارگری رو به افول ایران در قالبی نو به‌شمار می‌روند. مکتب اصفهان در شرایطی می‌بالید که کتاب‌آرایی درباری - که اصیل‌ترین قالب نقاشی ایرانی بود - تا سطح قابل توجهی افول کرده و از اهمیت آن کاسته شده بود. در چنین شرایطی، نگارگران بیشتر به نقاشی تک‌نگاره‌ها علاقه‌مند بودند. وابسته نبودن به کتاب‌آرایی، نگارگری را به‌منزله هنری مستقل و خارج از نظام کتابخانه دربار مطرح کرد و «به نقاش این امکان را داد که وقایع روزمره و دیدنی‌های پیرامونش را به صورت تک‌نگاره و طراحی ثبت کند» (پاکباز، ۱۳۸۰: ص ۱۲۴).

استقلال نسبی هنرمند که در این زمان به وجود آمد و بازار گسترده‌ای که مشتریان آن را خارجیان و تاجران می‌ساختند، ماهیت زیباشناختی نگارگری را هم به شدت تحت تأثیر قرار داد. مهمترین نمود این وقایع را می‌توان در ظهور بارقه‌های رنگی مآبی دید. در این دوره:

«در کتاب‌سازی، رفته‌رفته همکاری نزدیک هنرها کم می‌شود، تصاویر آشکارتر از پیش خود را برحاشیه‌ها تحمیل می‌کنند؛ تذهیب کتاب‌ها نیز اغلب سرسری و سطحی است؛ رنگ‌ها گاه کیفیت متوسطی دارند، و تصاویر پیکره‌دار کاملاً عادی و فاقد هرگونه شکوه هستند. نقاشی‌ها را عمدتاً باید بیرون از کتاب‌ها یا در مجموعه‌های پراکنده یافت» (بینیون، ۱۳۶۷: ص ۳۷۹).

دیگر مثل گذشته، میان ادبیات و نقاشی پیوند محکمی وجود نداشت و نگارگر بیش از پیش به دنبال استقلال شخصی و موضوعی خویش بود. با فاصله گرفتن نگارگری از ادبیات، به آرامی دامنه تفکر و میانی زیباشناختی نگارگری ایرانی به سمت و سوی دیگری هدایت شد. همچنین رویکرد عینی و واقع‌گرا، به موازات و در کنار رویکرد آرمانی در آفرینش اثر هنری قرار گرفت و ماهیت زیباشناسی نگارگری در تقلید از حقیقت رفته‌رفته به تقلید از واقعیت سوق پیدا کرد.^۱ گرایش به واقع‌گرایی باعث شد انسان و اهمیت نقش وی در تصویر، از اولویت‌های اصلی نگارگر تلقی شود و در نتیجه، طبیعت تا حد زیادی به حاشیه نگاره رانده شود. بیشترین جلوه این تغییرات را می‌توان در تک‌نگاره‌ها دید.

تک‌نگاره - که سابقه‌اش به مکتب هرات (بهزاد) می‌رسید - پیشتر نزد هنرمندان قزوین به‌منزله گرایشی غالب مورد توجه واقع شده بود. ارتباط با فرنگی‌ها و بهره‌برداری از سنت تصویری آن‌ها نیز مقدمه‌ای برای تغییر نگرش در جنبه‌های گوناگون زیباشناختی نگارگری ایرانی بود. در این میان، نگاه به طبیعت نیز بر تغییرات ایدئولوژیک و عینی بسیاری مبتنی شد.

فرنگی‌سازی یکی از رویکردهای مختلف به نقاشی و طبیعت بود که در این دوران جای خود

۱. چراکه ادبیات برای نگارگر فقط مأوایی برای مشروعیت بخشیدن به نقش خود و منبعی برای موضوع‌های نگاره‌هایش نبود، بلکه در مفهومی کلی‌تر، ادبیات یعنی ایدئولوژی عرفانی و زیباشناختی هنر ایرانی. صفویه - که پادشاهانش از تبار صوفیان بودند - شروعی بود بر پایان گرفتن شاهکارهای بزرگ ادبی عرفانی و کلاسیک ایران. ادبیات زمینه تحقق فلسفه و جهان‌بینی جامعه است. در درون درخشش نگارگری ایرانی تأثیر ادبیات بیشتر ایدئولوژیک است تا منبعی پر از موضوع‌های تصویری.

را در هنر رسمی ایران باز می‌کرد. فرنگی‌سازی جدای از نمود سبکی، به واقع‌گرایی تصویری (از جمله شباهت‌سازی) نیز گرایش داشت؛ هرچند نموده‌های گسیخته‌ای از این نوع واقع‌گرایی را در مکتب تبریز، قزوین و مشهد نیز می‌توان دید. «طبق تصریح منابع، شیخ محمد در این زمینه پیشرو بود» (آژند، ۱۳۸۵: ص ۲۲۰). شیخ محمد در بار شاه‌تھماسب، ابراهیم‌میرزا و شاه‌اسماعیل دوم خدمت کرده بود. او «علاوه بر اینکه طراح قابل‌ی بود، این ویژگی را نیز داشت که خود را با تحولات زمانه تطبیق دهد و شیوه مورد نظرش را اعمال کند... و در چهره‌پردازی مراعات شبیه‌سازی را کرده است» (پاکباز، ۱۳۸۰: ص ۹۶). رواج تک‌نگاره و پیدا شدن مبانی جدید تصویری، با وجود دگرگونی‌های تکنیکی و زیبایی‌شناختی که به همراه داشت، باعث شد رفته‌رفته در بسیاری از تک‌نگاره‌ها، جایگاه طبیعت - که در نگارگری ایرانی همواره در کنار انسان یکی از ارکان و جلوه‌های مهم و شاخص‌های زیبایی‌شناسی نقاشی ایرانی بود - تا حد پس‌زمینه فروکاسته شود، کارکردی تزئینی پیدا کند و فقط مانند بهانه‌ای برای پر کردن فضای منفی مورد استفاده قرار گیرد. نگارگر ایرانی - که تا آن هنگام همواره از طبیعت به‌منزله تجلی‌گاه بهشت بهره می‌برد -

چنان از حضور و نقش آرمانی این عنصر غافل شد که اصلاً در برخی نگاره‌ها، به کلی آن را از یاد برد. در نهایت، در تک‌نگاره‌های مکتب اصفهان، نسبت بین انسان و طبیعت - که در نگارگری پیش از آن تا حد زیادی هم‌ارزش بود - به انسان ختم شد. این تغییر نگرش در بستر رویدادهایی به‌وجود آمد که حضور اروپاییان و جاذبه‌های فرهنگی ایشان در ایران از تأثیرگذارترین آن‌ها بود. سیر تحولی این نگره را می‌توان در آثار هنرمندان برجسته این مکتب دنبال کرد. هنرمندی که مکتب اصفهان با نام آن گره خورده، رضا عباسی است. چهارچوب کلی این مکتب را با وی و بر مبنای آثار او شناسایی می‌کنند. رضا عباسی دستاورد گذشتگان، به‌ویژه واقع‌گرایی بهزاد، را با سبک شخصی خود آمیخت. «او را طراحی بالفطره، با اصالتی ممتاز و با قدرت واقع‌گرایی جدیدی می‌یابیم که قلم استادانه‌اش انواع مردم عادی را که او در زندگی روزانه‌اش می‌دید، برمی‌گرفته و با خطوط مختصر تند ثبت می‌کرده است» (بینیون، ۱۳۶۷: ص ۳۸۴). در آثار و به‌ویژه تک‌نگاره‌های رضا عباسی، نقش و اهمیت انسان نسبت به عناصر و موضوع‌های دیگر بیشتر شد و طبیعت دیگر آن ماهیت آرمانی را نداشت (تصویر ۳).



تصویر ۳: فرنگی در حال دادن شراب به سگ
(اصفهان، ۱۰۳۷ هـ، رضا عباسی، آبرنگ روی کاغذ، مجموعه موريسن)

«در مجالس او آدم‌ها معدود، بزرگ‌تر از اندازه متعارف، و غالباً بی‌ارتباط با محیط هستند. نظام رنگ‌بندی و ساختار فضا نیز در کار او بسیار ساده شده‌اند. بدین‌سان، رضا عباسی از آن قانونمندی‌های زیبایی‌شناختی دقیق و پیچیده که در خلال چند قرن تجربه حاصل شده بود، عدول کرد. در واقع، در هنر او خط بر رنگ فایق آمد» (پاکباز، ۱۳۸۰: ص ۱۲۳). با وجود این، رضا عباسی هنوز به بسیاری از اصول نگارگری کلاسیک ماقبل خود که بیشتر در کتاب‌آرایی بود، وفادار بود و آرمان‌های زیبایی‌شناسی اصیل و بومی نگارگری در آثارش غالب بود. ولی پس از وی، گرایش به غرب‌شدت پیدا کرد و «هنرمندان احساس می‌کردند که مکتب رضا عباسی جایی برای ابتکار عمل و نوآوری باقی نگذاشته است، و مانند گذشته برای الهام به سرچشمه‌های دیگری توجه کردند. تفاوت این بار در این بود که سرچشمه الهام نه چین، بلکه اروپا بود» (همان، ص ۱۱۵).



تصویر ۴: پیکر خلیفه سلطان وزیر (اصفهان، حدود ۱۰۶۰ هـ، منسوب به معین مصور)

با اینکه رضا عباسی در اصول نگارگری تغییر چشمگیری داده بود، در آثارش سایه‌روشن و پرسپکتیو دیده نمی‌شود. ولی جانشینان وی این اصول را نیز به آرامی در نقاشی ایرانی رواج دادند. یکی از مهم‌ترین شاگردان رضا عباسی، معین مصور بود. وی بیش از دیگر نگارگران سنت رضا عباسی را می‌شناخت. رگه‌هایی از تأثیرهای فرنگی‌سازی را می‌توان در آثار وی مشاهده کرد. در برخی از تک‌نگاره‌های معین مصور، طبیعت اصلاً وجود ندارد؛ مانند تصویر ۴. به نظر می‌رسد شبیه‌سازی مهم‌ترین هدف این نگاره است. در آثار رضا عباسی طبیعت به عقب رانده شده؛ اما در این اثر معین مصور به کلی حذف شده است. اگرچه در دیگر نگاره‌های هم‌دوره با این نگاره هنوز بارقه‌های نگارگری سنتی وجود دارد، حرکت به سوی تجربه‌های نو در نقاشی ایرانی رو به جلو است. این آثار در دورانی به وجود آمده‌اند که صنعتگران و هنرمندان اروپایی و ارمنی در اصفهان فعالیت می‌کردند و فضا و سلیقه هنرمندان و دربار را هم تحت تأثیر قرار داده بودند؛ دورانی که سفیرهای اروپایی در دربار ایران جایگاه داشتند و برای شاه و درباریان هدایایی مانند تک‌چهره‌های پادشاهان اروپایی را می‌آوردند. در نتیجه، سلیقه شاه نیز در مقام حامی مهم نگارگری رو به تغییر گذاشت. نگارگرانی مثل معین مصور تحت تأثیر این گرایش‌ها، تلفیق دو گرایش سنت نگارگری ایرانی و دستاوردهای اروپایی را می‌آزمودند. دیگر زمان آن رسیده بود که گرایش به واقع‌گرایی حتی به مثناسازی از نقاشان اروپایی برسد (تصویر ۵)؛ تا جایی که هنرمندی مثل استاد شفیع به مثناسازی دقیق از دو کتاب انگلیسی، نظیر کتاب سفارشات چارلز اول به نیکلاس ویلفیر می‌پردازد (تصویر ۶). در این دوره، طبیعت به نمود واقع‌گرای اروپایی نزدیک می‌شود و نگاه مادی‌گرای غربی به طبیعت - که طبیعت را به منزله موضوعی تجربی برای مطالعه در نظر می‌گیرد و به مدد تاریک‌روشن و پرسپکتیو آن را از درون قاب یا پنجره‌ای می‌بیند - جایگزین رویکرد آرمان‌گرایانه و برداشت ضمنی و نمادین از طبیعت و عناصر آن در نگاه شرقی شد.



تصویر ۵: شکار و شکارچی (هنرمند نامعلوم، مرقع ۱۶۳۲، کاخ گلستان)

در ادامه این سنت، محمد زمان کاملاً به الگوی طبیعت‌نگاری اروپایی جلب می‌شود و در این مورد از سنت رضا عباسی نیز فاصله می‌گیرد. به این ترتیب، دوران جدیدی در نقاشی ایرانی به وجود می‌آید؛ دورانی که نقاشان با اتکا به سنت و آنچه از دنیای غرب به ایران می‌آمد، به آفرینش و ابداع

چنان‌که مشهود است، صورت اصیل استفاده از نگره‌های طبیعت در نگاه هنرمند ایرانی، در اینجا به کلی با نمونه تقلیدی آن از آثار فرنگیان عوض شده است. نوع پرداخت شاخه گل آشکار می‌کند که این اثر احتمالاً از روی یک گراور تقلید شده باشد (موزه هنرهای معاصر، ۱۳۸۴: ص ۳۹۸).



تصویر ۶: گل و مرغ
(شفیع عباسی، اصفهان؛ نمونه‌ کاملی از مثنابرداری در مکتب اصفهان؛ به نقل از جوانی، ۱۳۸۵: ص ۵۴)

ص ۱۳۲). همچنین الگوبرداری از نقاشی اروپایی، تحت عنوان فرنگی‌سازی، در ایران رایج شد؛ به این صورت که هنرمندان الگوهای ژرف‌نمایی و سایه‌پردازی را از نقاشی اروپایی و مکتب گورکانی هندی وام گرفتند و آن را با عناصر زیبایی‌شناختی ایرانی ادغام کردند (تصویر ۷).

هنری دورگه دست زدند. در این دوران، نقاشی ایران «تأثیرات اروپایی را تجربه کرد. اثرپذیری از چند طریق صورت گرفت: آثار هنری اروپایی وارد شده به ایران و تماس مستقیم با نقاشان اروپایی مقیم اصفهان، نقاشیان ارمنی مقیم جلفای نو، و آثار نقاشان مکتب گورکانی هند» (پاکباز، ۱۳۸۰:



تصویر ۷: قربانی کردن حضرت ابراهیم
(اصفهان، ۱۰۹۶ هـ، محمد زمان، انستیتوی مطالعات شرقی آکادمی علوم روسیه، سن پترزبورگ)

کمال‌الملک فرنگی‌سازی و نقاشی ایرانی مطابق با سنت نقاشی دورگه (اروپایی- ایرانی) را به کلی مقهور طبیعت‌گرایی اروپایی کرد.

«ایران عصر صفوی، با تغییرات اجتماعی و سیاسی و مذهبی... در مقابل عنصر وارداتی اروپایی، انعطاف فراوانی از خود نشان داد. انعکاس‌پذیری این عنصر در نگارگری صفوی، چه به صورت تقلیدی صرف، چه به صورت پذیرش معنا و مفهوم و زیربنای فکری و فلسفی اروپایی که در رنسانس به سر می‌برد، تابلویی از تغییرات ایجادشده در اندیشه ایرانی بود که اولین موج طغیان در مقابل سده‌های تحولات آرام و مکاتب جاافتاده سنتی ایران را نوید می‌داد» (کریمیان، ۱۳۸۶: ص ۸۷).

صفویه آرمان زیباشناختی خود را مبتنی بر سنت‌های اصیل نگارگری ایران شروع کرد و در طول دوران پرفراز و نشیب سیاسی، فرهنگی و اجتماعی‌اش این آرمان را با طبیعت‌گرایی اروپایی پیوند زد و این سنت دورگه را به سلسله‌های بعد انتقال داد. سبکی که اوج آن در دوران فتحعلی شاه قاجار دیده می‌شود و در دوران ناصرالدین شاه یک‌باره با کمال‌الملک فراموش می‌شود.

نتیجه

نگارگری ایرانی مبتنی بر اصول زیبایی‌شناختی خاصی که دارد، همواره به نمودهای طبیعت رویکرد ویژه‌ای داشته و طبیعت را جزء اصلی نمودهای تشکیل‌دهنده نگاره در نظر می‌گرفته است. اساس این ویژگی را می‌توان بر نگاهی شهودی و آرمان‌گرایانه مبتنی دانست؛ نگاهی که در سیر تاریخی‌اش با تغییرات بسیاری مواجه می‌شود؛ تغییرانی مانند تقابل‌های فرهنگی، اجتماعی و آشنایی با فرهنگ‌ها و ایدئولوژی‌های دیگر تصویری. در این میان، رویارویی فرهنگی با زیبایی‌شناسی غربی - که نقطه مقابل زیبایی‌شناختی شرقی است و بیشتر به نمود واقع‌گرا و واقع‌گرایی تمایل دارد تا جنبه‌های آرمان‌گرایانه و سمبولیستی - در نگارگری ایرانی تحول اساسی به وجود می‌آورد.

از آنجا که تمایل به واقع‌گرایی بیشتر در نگارگری

ایرانی، به‌ویژه نزد هنرمندان مکتب هرات به وجود آمده بود، این رویکرد مورد قبول نگارگر ایرانی واقع شد و به تدریج نگارگری ایرانی از آن تأثیر گرفت. در تک‌نگاره‌های مکتب اصفهان نمود این گرایش را بیش از هر چیز می‌توان دید. در این گونه نقاشی‌ها، یکی از مهم‌ترین اصول نقاشی ایرانی که طبیعت بوده است، دیگر جایگاه و ارزش قبلی خود را ندارد و گاهی تا حد پس‌زمینه به عقب رانده شده، حتی گاهی حذف و نادیده انگاشته می‌شود. در پی آن، نسبت میان طبیعت و دیگر اجزای صحنه، مانند انسان، مثل گذشته هم‌عرض نیست. مطابق با این نوع زیبایی‌شناسی، این نسبت به انسان ختم می‌شود و نوعی انسان‌گرایی حضور پیدا می‌کند. به نظر می‌رسد این گرایش قبل از هرگونه انتقادی، شکل منطقی و تاریخی تحولات زیبایی‌شناختی در فرهنگ تصویری ایرانی بود که به شکل‌گیری نوعی هنر دورگه اصیل منجر شد؛ هنری که خود برگ درخشانی از دفتر نقاشی ایرانی بود.

منابع تصاویر

- آژند، یعقوب، (۱۳۸۴)، مکتب نگارگری تبریز و «فزوین - مشهد»، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران.
- جوانی، اصغر، (۱۳۸۵)، بنیان‌های مکتب نقاشی اصفهان، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران.
- موزه هنرهای معاصر، (۱۳۸۴)، شاهکارهای نگارگری ایران، تهران.

منابع

- آژند، یعقوب، (۱۳۸۴)، مکتب نگارگری تبریز و «فزوین - مشهد»، فرهنگستان هنر، تهران.
- بی‌نا، (۱۳۸۵)، مکتب نگارگری اصفهان، فرهنگستان هنر، تهران.
- آیت الهی، حبیب‌الله، (۱۳۸۴)، «طبیعت در هنر شرق»، کتاب ماه هنر، مرداد و شهریور؛ صص ۳-۱۰.
- انصاری، مجتبی و هادی محمودی‌نژاد، (۱۳۸۶)، «باغ ایرانی تمثیلی از بهشت»، نشریه هنرهای زیبا، ش ۲۹.
- بی‌نا، (۱۳۵۷)، بازتاب کار و طبیعت در هنر، ترجمه محمدتقی فرامرزی، ساوالان، تبریز.
- بینیون، لورنس، ج. و. س. ویلکینسون و بازیل گری، (۱۳۶۷)، سیر تاریخ نقاشی ایرانی، ترجمه محمد ایرانمنش، امیرکبیر، تهران.
- بینیون، لورنس، (۱۳۴۴)، «کیفیت زیبایی در نقاشی ایران»، ترجمه نوشین نفیسی، مجله هنر و مردم، د ۳، ش ۳۵ و ۳۶، شهریور و مهر. صص ۴۱-۴۷.
- پاکباز، رویین، (۱۳۸۰)، نقاشی ایران از دیرباز تا امروز، زرین و سیمین، تهران.
- جوانی، اصغر، (۱۳۸۵)، بنیان‌های مکتب نقاشی اصفهان، فرهنگستان هنر، تهران.
- زرین کوب، عبدالحسین، (۱۳۶۲)، کارنامه اسلام، چ ۳، امیرکبیر، تهران.
- موزه هنرهای معاصر، (۱۳۸۴)، شاهکارهای نگارگری ایران، تهران.
- شایگان، داریوش، (۱۳۷۹)، بت‌های ذهنی و خاطره‌آزلی، امیرکبیر، تهران.
- کریمیان، حسن و مژگان جایز، (۱۳۸۶)، «تحولات ایران عصر صفوی و نمود آن در هنر نگارگری»، دوفصلنامه مطالعات هنر اسلامی، ش ۷، پاییز و زمستان.
- کوماراسوامی، آناندا، (۱۳۸۴)، استحاله طبیعت در هنر، ترجمه صالح طباطبایی، فرهنگستان هنر، تهران.
- مسکوب، شاهرخ، (۱۳۸۷)، بهمین، «یادداشت‌هایی درباره مینیاتور»، وبگاه بنیاد مطالعات ایران، به نشانی: <www.fis-iran.org>
- همایون فرخ، رکن‌الدین، (۱۳۵۳)، «سیری در نگارگری ایران، تأثیر نقاشی ایران بر نقاشی چین»، مجله فرهنگ و مردم، ش ۱۴۰-۱۴۱، خرداد و تیر، صص ۱۹-۲۷.
- یراشاطر، احسان، (۱۳۸۷)، بهمین، «خلاصه تاریخ ایران»، وبگاه بنیاد مطالعات ایران، به نشانی: <www.fis-iran.org>