فصلنامهٔ علمی ـ تخصصی
مطالعات میان‌رشته‌ای هنر و علوم انسانی
سال اول، شمارهٔ سوم، پاییز ۱۴۰۱
صص۵۵-۷۵

جایگاه طبیعت نقاشی ایرانی در مکتب هرات

کبری عابدی / کارشناسی ارشد حکمت هنر اسلامی، دانشکده آموزش مجازی، دانشگاه ادیان و مذاهب، قم، ایران.*
s.abedipro@gmail.com

چکیده

طبیعت در فرهنگ ایرانی آنچنان ارزشمند است که از دیرباز بر تمامی نقوش هنرهای ایرانی تاثیر بسزایی داشته و حتی در سفالینه‌ها اولیه و دیوار بناهای مختلف به کار برده شده است. نگرش عرفانی ایرانی از طبیعت به عنوان نمادی از باغ بهشتی از اشاره‌های مستقیم و غیرمستقیمی سرچشمه می‌گیرد که قرآن به درخت و باغ‌های فردوس دارد. ارتباط و درهم‌تنیدگی طبیعت با موضوع نگاره چنان جداناپذیر است که گویی این دو کنار هم معنا می‌یابند. عناصر طبیعت نیز مانند دیگر عناصر موجود در نگاره‌ها نقشی نمادین دارند و تنها به عنوان بیان‌کننده داستان به تصویر کشیده نشده‌اند، بلکه به عنوان منبع الهام یادآور حقیقتی هستند که در ژرفای وجود نگارگر مکتب هرات نقش بسته است. نگارگری ایرانی در حقیقت تصویری برای آرایش کتاب‌ها است که محققان آن را بر اساس ایام تاریخ، رفتن و آمدن یک پادشاه یا مرکزیت یک شهر و بخش به مکاتب مختلف تقسیم‌بندی کرده‌اند. روش تحقیق در این مقاله از نوع توصیفی و تحلیلی است و برای گردآوری اطلاعات از روش مطالعات کتابخانه‌ای استفاده شده است. نتایج تحقیق بیان‌گر آن است که ارتباط عمیق و گسترده انسان با طبیعت و نتایج حاصل از آن، نوع نگرش و جهان‌بینی وی را رقم زده است. اینکه ارتباط با طبیعت چگونه شکل گرفته و نگرش هنرمند نشأت گرفته از چیست، یکی از مسائلی است که می‌توان به واسطه آن به نقش معنایی بعضی از عناصر طبیعت در نگاره‌ها پی برد.

کلیدواژه‌ها: طبیعت، نگارگری، مکتب هرات، بهزاد.

A Biannual Scientific Research Journal
Interdisciplinary Studies of Arts and Humanities
Vol.1, No.3, Autumn 2022
pp.55-75

Nature's Position in Iranian Painting at Herat School

Kobra Abedi / Master of Wisdom of Islamic Art, Faculty of Virtual Education, University of Religions and Religions, Qom, Iran.*
s.abedipro@gmail.com

Abstract

Nature is so valuable in Iranian culture that it has had a significant impact on all motifs of Iranian art since long ago and has even been used in early pottery and the walls of various buildings. The Iranian mystical view of nature as a symbol of the Garden of Paradise originates from the direct and indirect references that the Qur'an has to the tree and gardens of Paradise. The connection and interlacing of nature with the subject of the painting are so inseparable that it is as if these two get meaning together. The elements of nature, like other elements in the paintings, have a symbolic role and are not only depicted as telling the story, but as a source of inspiration, reminding the truth that is imprinted in the depths of the Herat School painter. Iranian painting is actually an image for the arrangement of books, which researchers have divided into different schools based on the days of history, the coming and going of a king, or the centrality of a city and district. The search method in this article is descriptive and analytical, and the library studies method has been used to gather information. The results of the research show that man's profound and wide connection with nature and its results have determined his attitude and vision of the world. How the relationship with nature was formed and what the artist's attitude is derived from is one of the issues that can be used to understand the meaningful role of some elements of nature in the paintings.

Keywords: nature, painting, Herat school, Behzad.

مقدمه

طبیعت در فرهنگ ایرانی آنچنان ارزشمند است که از دیرباز بر تمامی نقوش هنرهای ایرانی تاثیر بسزایی داشته و حتی در سفالینه‌ها اولیه و دیوار بناهای مختلف به کار برده شده است. نگرش عرفانی ایرانی از طبیعت به عنوان نمادی از باغ بهشتی از اشاره‌های مستقیم و غیرمستقیمی سرچشمه می‌گیرد که قرآن به درخت و باغ های فردوس دارد. «بهشت بهاری است جاودان و باغی است پیوسته شکوفان و شاداب از جویبارهای روان و نیز تباهی‌ناپذیر همچون کانی‌های گران‌بها و بلورین» (مددپور، ۱۳۸۹: ۱۸).

مقدس شمردن طبیعت، ریشه در فرهنگ ایرانی دارد، اما با ورود اسلام نیز بر این دیدگاه عرفانی نسبت به عالم طبیعت افزوده می‌شود و با گذشت زمان وارد نگارگری ایرانی می‌شود و در حالت کمال برای انسان نماد باغ های بهشتی است. طبیعت جلوه‌ای از جمال الهی است و منشا الهام و متفکران و به ویژه هنرمندان است. طبیعت چون تجلی قدرت کمال و جمال الهی است، پس تقدس و حکایت از امر قدسی دارد و چون از احد صادر شده است. عالی‌ترین جلوه حقیقت و هماهنگی است. هنرمند با تصرف کمالی در صورت طبیعت تشدید وحدت می کند.

هدف هنرمند نگارگر ایرانی ایجاد فضایی بوده است که انسان را در مسیر شناخت ازلی خویش یاری رساند. با این تفکر، میان انسان و خداوند هیچ چیز نباید فاصله ایجاد کند. این فلسفه نگاه نگارگر به هستی بوده است و تمامی هنرش نیز در راستای رسیدن به این هدف می‌باشد. انس با طبیعت و درک حقیقت آن، عرصه‌ای را برای نگارگر ایرانی ایجاد می کند تا با استنباطی که از وجود عناصر طبیعت در این عالم در ذهن خود دارد، بیانی نمادین به آن ببخشد و با انتخاب هوشیارانه این عناصر و قراردادن آن‌ها در صفحه نقاشی، در جهت بیان بهتر اهداف خود از آن‌ها استفاده کند.

در ساختار این پژوهش، بخش‌هایی که به آن پرداخته می‌شود، معرفی کلی از نگارگری ایرانی و تقسیم‌بندی مکاتب آن است که مکتب هرات را به عنوان مبحث اصلی بحث با جهان‌بینی هنرمند آن مکتب، در مراحل آفرینش یک نگاره با نمادها و استعاره‌ها و تطبیق عناصر طبیعت با واقیعت بیرونی هر یک بیان می کند تا در نهایت، جایگاه طبیعت را در این مکتب، به عنوان مکتب خاص و مطرح نگارگری ایرانی به روش گردآوری اسنادی و تحلیلی با رویکرد واقع‌گرا مشخص کند.

نگارگری ایرانی

شاید گفته شود که هنر نگارگری، هنری درباری بوده است و در حیطه توجه و حمایت اشراف و امیران بسط و اعتلا یافته است و هنرمند نگارگر ایرانی تنها خود را مقید به پیشبرد سلایق و نگرش‌های این طبقه می‌دانسته است، اما به بررسی‌های موشکافانه‌تری می‌توان دریافت که اگرچه در طول سده‌های متمادی تنها مخاطبین این هنر درباریان و اشراف بوده‌اند، اما حتی در آن دوره‌ها نیز نگارگر ایرانی خودآگاه یا ناخودآگاه تحت‌تأثیر تحولات اجتماعی و فرهنگ عامه مردم و نیز فرهنگ اسلامی و دینی خود در قالب کار خویش به ابداعات و نوآوری‌هایی دست زده است که بسیار قابل تحسین می‌باشد.

هنرمند نگارگر آن زمان که به واقعیت درونی خود پی می‌برد، درصدد نمایاندن این واقعیت برمی‌آید تا مخاطب را تحت‌تأثیر آن قرار دهد. بنابراین طبیعت را مانند یک نماد و واقعیتی شفاف به تصویر می‌کشد که فهم و شناخت حقیقت به معنای واقعی صورت گیرد. «او موفق شد بیننده را از افق حیات عادی و وجود مادی و وجدان روزانه خود به مرتبه عالی‌تر از وجود و آگاهی ارتقا دهد و از طریق طبیعت متوجه جهانی سازد مافوق این جهان جسمانی، لیکن دارای زمان و مکان رنگ ها و اشکال خاص خود که حکمای اسلامی و مخصوصاً ایرانی آن را عالم خیال و مثال و یا عالم صور معلقه خوانده‌اند» (نصر، ۱۳۸۴: ۸۲).

طبیعت در یک نگاره، خود شامل نظامی است که عناصر موجود در این نظام به دو بخش ثابت و پویا تقسیم می‌شوند. در بخش ثابت عناصر شامل کوه، غار، صخره‌ها و سنگ‌ها می‌باشد. در بخش پویا ابر، باد، انواع گیاهان و درخت‌ها، رودخانه‌ها و برکه‌ها و آب نشانه‌ها و عناصر آن می‌باشد که تمامی این عناصر در هر دو بخش تأثیری شگرف بر ذهن مخاطب یک اثر می‌گذارد و مفهوم حقیقی خود را به عنوان یک نماد و نشانه می‌داند. «در نگارگری ایرانی، هنرمند هیچ‌گاه تابع طبیعت نیست، بلکه کوشش او در خلق و القای هر چه بیشتر زیبایی و تفهیم آن چیزی است که نقاش خود می‌اندیشد یا تصور می‌کند که بیننده اثر او آرزوی دیدار آن را دارد» (همایون فرخ، ۱۳۵۳: ۵۶).

نگارگری ایرانی در حقیقت تصویری برای آرایش کتاب‌ها است که محققان آن را بر اساس ایام تاریخ، رفتن و آمدن یک پادشاه یا مرکزیت یک شهر و بخش به مکاتب مختلف تقسیم‌بندی کرده‌اند.

مکاتب نگارگری ایرانی

در این بخش از پژوهش، برای معرفی بهتر هر مکتب به کمک منابع موجود در این خصوص از جمله کتاب *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز* نوشته رویین پاکباز و *نقاشی ایرانی* اثر شیلا کنبای است. خصوصیات مربوط به هر یک از این مکاتب را به صورت کلی ارائه می‌کنم.

۱. مکتب بغداد یا عباسی: مربوط به زمان خلفای عباسی به مرکزیت بغداد است که محدوده زمینه نقاشی‌ها بدون رنگ یا با زمینه کمرنگی همراه است. از جمله تصاویر موجود در مقامات حریری و رساله اخوان الصفا می‌باشد.

۲. مکتب سلجوقی: این مکتب که بسیاری از آثار نفیس آن بعد از حمله مغولان از بین رفته است، اما یک اثر شاخص و مصور این دوره منظومه عاشقانه عیوقی به نام *ورقه و گلشاه* است که دارای ۷۱ صحنه عاشقانه همانند نقوش روی ظروف سفالی بر زمینه‌ای رنگی آن هم اغلب رنگ سرخ کشیده شده‌اند. همچنین نقش‌مایه‌های کشیده شده بر این زمینه رنگی شامل اسلیمی‌ها و نقش‌مایه‌های گیاهی است.

۳. مکتب تبریز اول: این مکتب که با سلطه ایلخانان مغول بر ایران آغاز شد. نقطه عطفی در هنر نگارگری این سرزمین است. از مهمترین نتایج این دوره که بر کار نقاشان تصویرگر تاثیر بسزایی داشت. انتقال سنت‌ها و شیوه‌های هنر چینی به عنوان منبعی جدید برای الهام این تصویرگران بود. همچنین در این مکتب به شیوه کار گروهی هنرمندان در کتابخانه‌ها و کارگاه‌های سلطنتی اهمیت ویژه‌ای داده شد و کتاب‌نگاری مهمی در زمینه تاریخی و علمی همچون منافع الحیوان مصور گشت.

شاهنامه دموت یکی از نسخه‌های قدیمی شاهنامه فردوسی است که مغولان بر مصور ساختن آن تاکید داشتند و ۵۵ اثر نقاشی را در این نسخه می‌توان دید که اکثراً به صورت دو نفره کار شده و گاهی پیش از دو نقاش بر روی یک تصویر قلم زدند. نکته مهم دیگری که در این تصویر قابل تامل است، قرار گرفتن عناصر چینی و ایرانی در کنار همدیگر است. به ویژه در مناظر طبیعت آن که به سبک هنر چینی است، ولی پیکره‌ها به سبک هنر ایرانی می‌باشد.

۴. مکتب دوم بغداد (مکتب جلایری): با روی کار آمدن جلایریان و پایتختی بغداد یکی از زیباترین نگاره‌های تاریخ نقاشی ایران یعنی مثنوی عاشقانه *همای و همایون* در دیوان خواجوی کرمانی به تصویر کشیده شد. هنرمند این مکتب سعی بر آن داشت تمام جزئیات

و رنگ‌بندی سنجیده را با توجه به حال و هوای داستان به طور کامل رعایت کند و این برای اولین‌بار بود که در این مکتب بین متن و نقاشی‌ها توازن و هماهنگی کاملی وجود داشت.

۵. مکتب شیراز: شیراز که تقریباً از حمله مغولان در امان مانده بود، جای مناسبی برای گردهمایی هنرمندان به ویژه شاعران و نگارگران بود و این خود باعث می‌شد که ترکیب‌بندی عناصر اصلی با موضوع به خوبی صورت گیرد و تزئینات زمینه در یک نگاره سنجیده و حساب شده صورت گرفت. به ویژه در این ترکیب‌بندی از ابیاتی در کنار تصویر استفاده می‌شد که خود حسی لطیف تر به نگاره می‌بخشید. همچنین استفاده از رنگ‌های شاد و سرزنده چون رنگ طلایی از خصوصیات این مکتب بود.

۶. مکتب هرات: یکی از دوره‌های برجسته نقاشی ایرانی که با تکامل آموخته‌های پیشین هنرمندان همراه است، مربوط به مکتب هرات در دوره تیموری می‌باشد. استفاده از رنگ‌مایه‌های عاطفی و به تصویر کشیدن طبیعت در مجالس، قانونمندی در ترکیب‌بندی‌ها، تناسب بین داستان و تصاویر، تعادل بین عناصر و پیکره‌ها، قرینه‌سازی صحنه‌ها هم چنین منظره‌پردازی با همه جزئیات و واقع‌گرایی دقیق عناصر طبیعت از ویژگی‌های مربوط به این مکتب می‌باشد. نکته قابل تامل در این مکتب، محتوای انسان‌گرایانه‌ای است که با وجود کمال الدین بهزاد در این دوره مورد توجه قرار می‌گیرد.

۷. مکتب دوم تبریز (دوره صفوی): پس از بنیان‌گذاری دولت صفوی به پایتختی تبریز نگارگران از جمله بهزاد با حفظ سطوح دو بعدی در هر نگاره به ترکیب‌بندی‌های در چند صد می‌پردازند؛ به گونه‌ای که حرکت و زندگی در همه سطوح دیده می‌شود و بناهای معماری و طبیعت و مناظر همه با نظامی خاص و هرچه زیباتر در این مکتب جلوه‌گر می‌شود. از جمله آثار به جا مانده مربوط به این دوره شاهنامه طهماسبی است که نقاشان زبردستی چون سلطان محمد و میر مصور و.. .در تدوین آن کوشیدند.

۸. مکتب قزوین: پس از مکتب تبریز، قزوین به عنوان پایتخت و مکتب جدید معرفی شد. مکتبی که در آن نقاشان پیش از آنکه به کتاب‌آرایی بپردازند، به تزیین دیواره‌های کاخ‌ها و عمارت‌ها مشغول شدند و این خود تا حدودی به هنرمندان و ارائه کارهای فاخر صدمه زد. از طرفی، همزمان با این مکتب، هنرمندانی در مشهد در کارگاه‌های نقاشی مشغول به کار بودند؛ به گونه‌ای که با به کار بردن ویژگی‌های مکتب قزوین از جمله برتری خطوط نرم و منحنی و حذف جزییات پس‌زمینه به شخصیت‌ها اهمیت بیشتری دادند و فضای بیشتری را در نگاره

اشغال کردند. آثار مهم مربوط به این دوره هفت اورنگ جامی است که فضاهای هر نگاره متفاوت‌تر از فضاهای مکاتب قبل از آن است.

۹. مکتب اصفهان: در ادامه روند مکتب قبل نقاشی به سمت تزیینات دیواری ادامه یافت تا اینکه در خدمت دیوان‌ها و کتاب‌ها باشد. در حقیقت، دیگر از آن جزئیاتی که در فضاهای مکاتب قبل در هر نگاره به چشم می‌خورد، خبری نبود. فضاها به گونه‌ای بود که حتی طبیعت موجود در نگاره‌های این دوره با حکایت موجود در مکاتب قبل متفاوت بود. همچنین تناسباتی که در پیکره‌های انسانی کار می‌شد، برای اینکه انسان در فضای اصلی یک کادر قرار بگیرد بزرگ‌تر و به صورت تک چهره ترسیم می‌شد و این خود تأثیر نفوذ غرب بود که در آن دوره بر هنر صفوی گذاشت و فضای نقاشی ایرانی را متحول کرد.

طبیعت و عناصر آن در نقاشی ایرانی

در بررسی نگاره‌های مکتب هرات، به این نتیجه می‌رسیم که در هنگام مواجه با طبیعت، فارغ از اندیشه ترسیم آن همواره با احترام و خلوص در آن آرامش می یافت و پس بعد از ادراک و تأمل فراوان در جهت هماهنگ و در راستای نظم حقیقی آن دست به آفرینش اثر هنری می‌زد؛ آفرینش که کلیه لحاظ آن ارزشمند و تکرار ناشدنی بودند. هنرمند برای تصویر کردن هر صورت اعم از کوه و ابر و...، باید ابتدا ویژگی‌های آن را مورد مطالعه قرار دهد. به بیان دیگر، تنها ممارست و مراقبه را برای خلق اثر کافی نمی‌داند، بلکه در کنار آن خردمندی و قدرت درک و تحلیل موضوعات را نیز الزامی می‌داند. هنر منظره‌نگاری در نقاشی، هنرمندان را چنان مسحور خود کرد که آنان به گسترش دائمی و روز افزون و به کارگیری آن‌ها در آثار خود کشانده شدند.

همچنین رنگ در این مکتب، با عدم تبعیت از اصل انطباق با واقع روایت‌گر عالم دیگر و جهان فراتر می‌شود. جهانی که نگارگر ایرانی می‌کوشد تا از ورای نقش و رنگ و نور در قالب طبیعت مخاطب را به سمت آن سوق می‌دهد. برای تعادل بصری این نیاز وجود دارد که هنرمند به کمک رنگ‌ها بتواند تماشاگر را به آرامش دعوت کند؛ آن‌گونه که در طبیعت موجود از رنگ‌های متضاد کنار هم بسیار استفاده کرده است. مانند گلی سرخ رنگ که در میان برگ‌های سبز احاطه شده است و از آنجا که تأثیر رنگ قرمز بیشتر است، هنرمند با ظرافت و دقت خود برگ‌های سبز را به عنوان رنگی متضاد در کنار این قرمزی آورده است تا

بتواند تماشاگر را به تعادل برساند و آرامش حاصل از این تکامل و تعادل انسان را به سمت و سوی دنیای فرا حسی بکشاند. همچنین از نکات قابل تأمل، در بررسی این نگاره‌ها، «رعایت کمپوزیسیون، انتخاب موضوعات، توجه به جزئیات، ترسیم شاخه‌های پرشکوفه، چهارچوب‌ها و شبکه‌های خوش‌نقش، پنجره و دیوار، نقش‌های روشن و نمایان قالی‌ها و فرش‌ها، جزئیات تصاویر پرشکوه و هیأت پروقار درباریان در کنار زندگی ساده مردم کوچه و بازار، توجه خاص به امور روزمره، لطافت بسیار در طبیعت و حذف کردن فرم سنتی ابرو همین‌طور توجه ویژه به متون ادبی از خصوصیات کارهای او به شمار می رود» (آریان، ۱۳۶۲: ۵۸-۵۹).

ویژگی‌های اصلی مکتب هرات

با توجه به دیدگاه طبیعت‌پردازی، جا دارد به بررسی نگاه مکتب هرات به طبیعت‌پردازی توجه کنیم. با ظهور مکتب هرات، با توجه به امنیت سیاسی و اجتماعی که پادشاهان صفوی ایجاد کردند. فصل جدیدی در زمینه هنرهای تجسمی به ویژه خلاقیت در موضوع و به کارگیری طبیعی‌تر موضوعات انسانی و گیاهی و حیوانی به وجود آمد. «مکتب هرات به علت سابقه ممتد و آزادی عملی که بعد از مکتب نقاشی بغداد برای هنرمندان ایران به وجود آمد، به سرعت مورد توجه و تشویق سران قوم قرارگرفت و به حدی پیشرفت نمود که آثار بعد از آن نتوانست از لحاظ ظرافت کاری و قوه تفکر به پایه آثار آن برسد» (کریمی، ۱۳۴۲: ۳۶). با فعال شدن مکتب هرات در قرن نهم هجری، هنرمندان نگارگر در پرداختن به جزئیات عناصر طبیعت مهارت پیدا می‌کنند، ویژگی‌های اصلی که می‌توان برای این مکتب نام برد عبارتند از:

۱. تپه‌ها با شیب ملایم، اما پوشیده از گیاهان و گل‌های رنگارنگ و سنگ‌های ناهموار در کنار جوی‌هایی که آب در آن‌ها جاری است، دیده می‌شوند.

۲. تنه درختان پرگره که شاخه‌هایشان پوشیده از برگ شکوفه‌های بهاری است، در این مکتب موج می‌زند که با ظهور بهزاد در اواخر این مکتب بر این جزئیات و شاخ و برگ آن نیز افزوده‌تر شد و درختان پاییزی و بهاری در کمال دقت به تصویر درآمد و نگاره‌ها با تنوع رنگ‌آمیزی در عناصر طبیعت فضایی پر از سرزندگی و مفرط را آفریدند. آثار به جا مانده منسوب به کمال الدین بهزاد، از نقش‌مایه‌هایی چون درختان چنار تنومند با برگ‌های زرد و سرخ و درختان عاری از برگ و انبوهی از ابرها روبه‌رو می‌شویم که توسط وی و شاگردانش به کرات نقش شده است و نام بهار عارفان یا پاییز را در نیمه دوم سده نهم هجری به خود

می‌گیرد.

۳. طبیعت حتی بر روی لباس شخصیت‌های موجود در نگاره‌های مکتب هرات نقش شده است. «کمال الدین بهزاد در اینجا به عنوان فردی انقلابی مکتب هرات را از شیوه‌های معمولی رهایی داد و کارها را به جهتی سوق داد که پس از انقلاب صفویه، به صورت شیوه متداول فرهنگی درآمد. از مهمترین خصیصه‌های او، این بود که جنبه‌های مردمی و انسانی را وارد سبکش کرد و به این ترتیب، به پیکره‌ها و افراد حرکات واقعی داد» (کنبای، ۱۳۷۹: ۷۵).

۴. در نقاشی‌های این مکتب، احساس و تعقل به طرزی ظریف و هنرمندانه متعادل شده‌اند. در حقیقت، نحوهٔ نگرش هنرمند مکتب هرات به انسان با شیوهٔ کاربست رنگ و خط، با چگونگی انتظام ساختار آثارش انطباق کامل دارند.

۵. جان بخشیدن به عناصری که تا پیش از این وجود نداشت، پرده‌های نقاشی کمال الدین بهزاد هر آنچه را مجموعه پرده‌های قبلی داشت، به تنهایی دارا است. بهزاد با بهره‌گیری از دانش عقلی و عرفانی عصر، چنان انسان، طبیعت، زمین و زمان را در تصویر جان بخشیده که در پرده‌های قبل از او کم سابقه بوده است.کارهای بهزاد دو گونه است: برخی به ساحت تغزلی و شیدایی بشر تعلق دارد و برخی به ساحت کسبی و حصولی انسان (مددپور، ۱۳۸۹: ۱۹). این محتوای «انسان‌گرایانه» و قالب ملازم با آن، در تاریخ نقاشی ایران بی‌سابقه بوده است. چنان که اگر در *مرقعات گلشن* از حقیقت طبیعت و انسان سخن می‌گوید در «صحنه‌ای از برون و درون یک مسجد» و «هارون الرشید در گرمابه» از ساحت نازل حیات انسان سخن گفته است. هر دو نوع پرده نقاشی هنرمند از قواعد عالم محسوس رسته است، زیرا تصاویر را جز در عالم خیال نمی‌توان چنین مشاهده کرد. از اینجا بهزاد نیز صورت مثالی جهان را ابداع کرده است (مددپور، ۱۳۸۹: ۱۹).

۶. رنگ‌های به کار برده در عناصر طبیعت موجود در نگاره‌های مکتب هرات نیز اشاره‌ای به عرفان و وجود حقیقت در پس هر نگاره دارد. به کار بردن رنگ‌های قرمز، زرد، سبز، آبی به ترتیب نمادی از آتش، هوا، آب و زمین یعنی چهار عنصر اصلی آفرینش می‌باشد که حالتی نمادین و رمزآلود به یک نگاره می‌دهد. چنانکه مارتین لینگز معتقد است: «وجود هنر قدسی بدون عنصر راز محال است» (لینگز، ۱۳۷۷: ۷۶).

۷. در بسیاری از نگاره‌های مکتب هرات گرچه موضوع بسیار ساده می‌آید، اما تمام جزئیات در سرتاسر نگاره نقش می‌بندد؛ چنانکه اگر موضوع دیدار دو شخص باشد، طبیعت اطراف آن

دو در نهایت کمال صورت می‌گیرد و این خود دلیلی است بر اینکه هنرمند می‌خواهد با نقش این جزییات قدرت زیبای خداوند را در آفرینش او به تصویر بکشد. در دیگر مکاتب از جمله مکتب شیراز، گل‌ها و گیاهان به طور تخیلی ترسیم می‌شد. اما در مکتب هرات نگارگر با دقت وتامل بیشتری گل‌ها را مطالعه می‌کرد و آنچه از زیبایی آن را می فهمید با رعایت اصل تقارن و تعادل بر روی کاغذ رسم می‌کرد تا یک دیدگاه عرفانی را به تماشاگر القا کند.

۸. هنرمند مکتب هرات به ویژه کمال الدین بهزاد، فکر و اندیشه های خود را از طریق تصویر بیان می داشت. وی تصورات خود را با عناصر و موضوعات گوناگونی که تصویر می‌کند متجلی می‌سازد و در معرض دید بیننده قرار می‌دهد و از این طریق، به بیان‌گری در حوزه هنر می‌پردازد. همچنین طبیعت پیرامون خود را برای دست‌یابی به این هدف، ابزاری مناسب می‌داند و بدین‌وسیله به تشریح بینش اجتماعی-هنری خود از دنیای اطرافش می‌پردازد.

جهان‌بینی هنرمند نقاش در مکتب هرات

«حرکت پنهان در ترکیب‌بندی فرم‌های نقاشی ایرانی و نمادی از روح هستی است که در فرم‌های اسلیمی یا منحنی‌های حلزونی استفاده می‌کند که خود از اعتقاد و بینشی خاص سرچشمه گرفته است. این گردش‌ها و حرکت اسلیمی‌ها و حتی ختایی‌ها به گونه‌ای تنظیم شده‌اند که مخاطب را از کثرت یعنی پراکندگی خاطر به وحدت فراخوانند» (گودرزی، ۱۳۸۴: ۶). همان‌گونه که در بالا اشاره شد، این هنر بر هر دو وجه زمینی و ماورایی در آثار تأکید می‌ورزد. در واقع، از هر دو برای رسیدن به هدف متعالی خود بهره می‌جوید. او بدین وسیله می‌کوشد تا ابتدا با تصویر نمودن فضایی آشنا و مالوف بیننده را به خود جلب کند و پس در این رهگذر او را متوجه حقیقتی برتر نماید. «کار کیماگرانه نگارگری ایرانی، آزاد ساختن پاره‌ای نور ایزدی از زندان ماده است» (بلخاری قهی، ۱۳۸۴: ۴۸۴).

نقاشی مکتب هرات به صورت کلی، دارای ابعاد گوناگونی می باشد که عبارتند از عالم توجه به واقع‌گرایی عین به عین و دوری از نمایش سه بعدی (پرسپکتیو) و پرداخت سایه روشن در نمایش عناصر و روایت‌گری و نمادپردازی، تأکید بر عنصر تزیین و تجسم فضایی خیالی تکیه بر عنصر خط برای ایجاد فضا و پیروی از سنت‌های نقاشی در نحوه بیان، بهره‌گیری از هنر خوشنویسی برای توضیح و روایت تصویر، شکستن کادر و خروج کادر، بهره‌گیری از تذهیب و تشعیر در حواشی تصاویر، استفاده از عناصر و موجودات اساطیری و افسانه‌ای، فرشتگان و

اجنه و دیوها، تلفیق طبیعت و انسان به صورت مساوی، به کارگیری معماری و نقوش تزیینی موجود در آن، عدم تمرکزگرایی و انحراف چشم به یک سو، ایجاد احساس لذت و شادابی در پرداخت کلی اثر، روایت‌گری و بیان داستانی تصاویر، تأکید بر اصل سنت‌گرایی و دوری از احساس‌گرایی شخصی، رعایت اصول اعتقادی و تفکری، روح جمع‌گرایی و پایبند بودن به قوانین حاکم در آثار، آرمان‌گرایی و هدفمند ساختن آثار و دیگر خصوصیات مهم که مجال به پرداختن آن‌ها به صورت جزئی نمی‌باشد، همه و همه عوامل هنری می‌آفرینند که در درون خود شور و هیجان خاصی را به عالم هنری جهان ارائه می‌کند.

«این نقاشان مکتب هرات، همچون شاعران عارف بر اساس اعتقادات خاصی به کار نقاشی می‌پرداختند و جز شهود و تجلی جلوه‌های متنوع از معبود در خیال خویش نمی‌پروراندند. از اینجا که این هنرمندان به وحدت وجود در کل هستی و تجلی آن در قالب هنر معتقد بودند، به تنوع در بیان‌گری خود نیز اهمیت می‌دادند» (گودرزی، ۱۳۸۴: ۵). آن‌ها به تصویر کشیدن پیرامون خویش آنچه را که از طبیعت لازم داشت، به عاریه می‌گرفت، اما خود را در قید و بند آن اسیر نمی‌کرد، بلکه طبیعت آرمانی دلخواه خود را خلق می‌نماید. «از این رهگذر، در نگاه هنرمند ایرانی و در فرایند خلق اثر، هر چیزی اغلب خیالی یا افسانه‌ای است؛ اگرچه تخته سنگی یا ریگی در بیابان باشد. سنگ‌های رنگارنگ و ریگ‌های طلاگونه، جویبارهای نقره فام، شاخه‌های لرزان گل‌ها و درختان همه و همه در در فضایی خیال انگیز ترکیب زیبایی را می‌آفرینند که از طرفی، نشانه‌هایی از مناسبات و وجود عینی و طبیعی را برمی‌تابد و از سویی دیگر، ریشه در ساحتی دیگر دارد. در چنین جامعه سنتی که خاطره قومی همچون چشمه فیاضی است که هر که را به فراخور کوشش و استعدادش بهره مند می‌کند (شایگان، ۱۳۷۸: ۱۰۲). هنرمند در درجه اول با اتکا بر خاطره قومی موجود در بطن سنت جامعه‌اش و سپس با عنایت به طبیعت و پدیده‌های عینی آن دست به آفرینش‌گری هنری می‌زند. نکته حائز اهمیت در تداوم تاریخی این سیر در هنر و فرهنگ جامعه، «سنت شفاهی و انتقال سینه به سینه دانسته‌ها است. تربیت خانوادگی و خاطره قومی نقش عمده‌ای در تعلیم و تربیت دارند» (همان).

در نهایت، عنایت ویژه نگارگران به خاطره قومی و و سنت موجود در جامعه و تلاش به وفاداری به ارزش‌های آن و تصویر بخشیدن به آن تصورات، نگارگری ایرانی را این چنین غنی، گران مایه، عمیق و رنگارنگ گردانیده است.

«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 دلچسبی را مجسم سازد، شاه را به میان باغی پر از ریاحین و گل‌ها می‌برد. او را در میان باغ بر تختی مرصع می‌نشاند؛ 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 تخته سنگ‌های 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 بر خلاف 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 آن که 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: ۵۴).

طبیعت و عناصر آن در مکتب هرات

نگارگر با آفرینش هر یک از عناصر طبیعت، در حقیقت، می‌خواهد یکی از صفات الهی را بیان کند و جهان را که وجود مطلق وی می‌داند، به نمایش گذارد. «نگارگر چنان باز می‌نماید که نسبت آن‌ها را با خداوند یا مبدأشان بیشتر بیان کند» (کوماراسوامی، ۱۳۸۴: ۴۲). حتی به کار بردن رنگ‌های مورد استفاده درعناصر طبیعت موجود در نگاره‌ها، خود می‌تواند دلیلی محکمی بر این عرفانی بودن و عالم شهود باشد. به خصوص رنگ طلایی و لاجوردی و فیروزه‌ای که نتیجه رسیدن به واقعیت عالم شهود است و با شعور و درک خاصی در ذهن هنرمند جای گرفته است.

عناصر طبیعت در مکتب هرات از جمله آسمان، درختان، کوه‌ها، رودها، سنگ‌ها، گل‌ها و گیاهان در یک نگاره، همه نمایان‌گر بهشتی است که علما در عالم ملکوت از آن یاد می‌کنند. بنابراین تمامی فرم‌ها و رنگ‌های به کار رفته در آن در حقیقت ظاهری نیستند، بلکه در عالمی سوای عالم مادی بنام عالم مثل مفهوم ذاتی عناصر را شامل می‌شوند. ابرها شکل‌های در هم پیچیده‌ای هستند که هیجان و حرکت در آن‌ها موج می‌زند. معمولاً در بالاترین نقطه

یک نگاره محسوب می‌شوند. «کثرت طبیعت را به وحدت و نظم بازمی‌گرداند؛ بدین معنا که هنرمند همه مخلوقات را برای بازگشت به سوی خداوند مهیا می‌سازد» (کوماراسوامی، ۱۳۸۴: ۳۶).

با وجود همه اهمیت‌ها و جایگاه والای طبیعت در نگارگری ایرانی، طبیعت و منظره‌سازی هیچ‌گاه به تنهایی نقش نشده است و همیشه انسان و یا معماری در نگاره حضور دارد و با قرار گرفتن در کنار یکدیگر کامل شده و معنا پیدا می‌کنند؛ چنان‌که بینیون می‌گوید «منظره‌سازی هرگز در نظر ایرانیان رشته مشخصی از نقاشی نبوده و هرگز چون آینه‌ای برای منعکس ساختن احساسات انسانی به کار نرفته است» (بینیون، ۱۳۴۴: ۴۵).

مراحل خلق نگاره و طبیعت‌گرایی

برای آنکه بتوانیم به منظر طبیعت‌پردازی در نگارگری ایرانی به ویژه در مکتب هرات خود را نزدیک سازیم، ناگزیریم مراحل آفرینش یک نگاره را بیان کنیم.

کمال‌گرایی از ابعاد مهم نقاشی ایرانی می‌باشد. تمامی امکانات موجود و ابزار به کار گرفته می‌شود تا اثری آفریده شود که از هر لحاظ متکامل و بی‌نقص باشد. یکی دیگر از ویژگی‌های نقاشی ایرانی نامتناهی بودن می‌باشد. حال این ویژگی می‌تواند در اشکال و صور به کار گرفته شود و یا در محتویات و معنویات باشد. به هر میزان که امر نامتناهی بودن در هنر بیشتر شود، به همان اندازه به هنری ناب نزدیک می‌شود. هنری که تمامی ابزار و امکانات خود را به کار می‌گیرد تا کاملاً فضایی متکامل و نامتناهی بسازد، هنری مطلق و هدفمند است. هنگامی که هنری بر اساس حقیقتی والا، در درک جهان هستی گام برمی‌دارد و می‌کوشد که برداشتی صحیح و حقیقی هر شی را به مخاطب خود ارائه نماید. هنری که می‌خواهد کمال‌یافته، مطلق و نامتناهی باشد، در نحوه و شیوه ارائه مملؤ از رازها و رمزها و امثال و حکایت‌ها است و درون خود معانی را می‌پروراند.

در جریان خلق یک نگاره، تجزیه و تحلیل مراحل آفرینش و شکل آن در حقیقت همان ساختار ذهنیت هنرمند نگارگر است که رابطه نزدیکی با نوع فرهنگ ذخیره شده در وجود وی دارد و بر اساس ایدئولوژی و نوع جهان‌نگری که به عناصر طبیعت دارد، آن را به تصویر می‌کشد. این مراحل عبارتند از: ۱. مرحله دریافت، ۲. مرحله تحلیل، ۳. مرحله آفرینش که به ترتیب در سه رأس مثلث آفرینش قرار دارد.

نمادها و استعاره‌ها در عناصر طبیعت

همان‌گونه که اشاره شد در نگارگری ایران، فرم‌ها و رنگ‌ها هیچ‌کدام تابع طبیعت ظاهری نیستند. اشیاء حجم و سایه ندارند، بلکه نوری درخشان تمام اثر را دربرگرفته است. به نوعی می‌توان گفت که دور و نزدیک با هم دیده می‌شوند. بدین ترتیب در نسبت‌های اشیاء هم دخل و تصرف صورت گرفته است. در اینجا ما با طبیعتی مواجهیم که مفهوم ذاتی اشیاء و عناصر را در خود نگه داشته است. برای بررسی طبیعت در مکتب هرات، توجه دقیق‌تری به مناظر طبیعی موجود در نگاره‌ها داشتیم. برای مطالعه، عناصر را می‌توان در دو گروه کلی آسمان و زمین قرار داد که در این بخش، به بررسی برخی عناصر موجود در نگاره‌هایی می‌پردازیم که عناصر طبیعت بر آن حاکم است و هر یک دارای استعاره و مفاهیمی خاص می‌باشند. عناصری که در این نگاره‌ها مورد بررسی استعاره‌شناسانه قرار می‌گیرد، عبارتند از:

آسمان: «ظهوری مستقیم از ماورا و قدرت و نقا و قداست است که از طریق آن، باور به موجودی الهی و عوی القا می‌شود. آسمان صورت مثالی نظام عالم است که ناظر بر همه چیز است و بدین‌ترتیب استعاره‌ای می‌گردد برای آگاهی و موضعی برای کمال روح» (شوالیه و گربران، ۱۳۷۹: ۱۸۶).

خورشید: «همانند موجودی‌ست پر از تضادش، چند وجهی است در باور بسیاری از ملت‌ها اگر خورشید خود خدا نیست، مظهر الوهیت است. گاه خورشید را پسر خدای متعال و برادر رنگین کمان (به عنوان مکان تجلی قداست سماوی) می‌دانند» (شوالیه و گربران، ۱۳۷۹: ۱۱۷ و زمردی، ۱۳۸۲: ۵۹).

درخت: استعاره‌ای است برای خلقت به طور کامل و ساختار هستی‌شناسی جهان و انسان درخت مظهر زندگی مدام در حال تغییر و تحول، صعود به سوی آسمان مرگ و زندگی دوباره است.

کوه: «مظهر نزدیکی به خداست؛ چراکه به دنیای انسان‌ها اشراف دارد» (حلیمی، ۱۳۸۵: ۸۷) و به سوی آسمان‌ها سر بر افراشته است (زمردی، ۱۳۸۲: ۱۵).

رود: «استعاره از وجود بشر و جریانی پی در پی از امیال، احساسات و نیات مختلف است» (شوالیه و گربران، ۱۳۷۹: ۳۸۶).

آب: «رمزی برای زندگی جاوید و همچنین وسیله تزکیه» (شوالیه و گربران، ۱۳۷۰: ۲) «مبدا و مبنای تجلی کائیات و رمز جوهر آغازین و اولی است» (الیاده، ۱۳۸۵: ۱۸۹).

چشمه: «مبدأ زندگی و به عبارتی مبدا تمام هستی است. مظهر قدرت و برکت و نیک بختی است» (سجادی، ۱۳۷۰: ۳۰۴). چشمه‌ساران تجدید شباب و آب حیوان، نمود واقعیتی هستند و آن اینکه حیات، قدرت و جاودانگی در آب پوشیده و پنهان است.

تطبیق برخی عناصر طبیعت در نگاره‌ها با واقعیت بیرونی آن

نگارگر همواره سطح زمین و سطوح خالی کارش را با گل‌ها و گیاهان خوش رنگ می‌آراید و در این مسیر، از همه عناصر طبیعت از جمله درختان، انواع گل‌ها، کوه‌ها و صخره‌ها بهره می‌گیرد و آن‌ها را با شکوه و تجملی ویژه پرداخت می‌کند. قرار دادن این نقوش در سراسر تصویر به بهانه‌های گوناگون به وسیله هنرمند می‌تواند نشان از هوشمندی او در ایجاد وحدت بین عناصر موجود در نگاره باشد.

در ادامه به تطبیق برخی عناصر نگاره‌های شاهنامه بایسنقری، معروف‌ترین شاهنامه مکتب هرات با طبیعت موجود می‌پردازیم. این مطلب می‌تواند نشان دهد که هنرمند در به تصویر کشیدن طبیعت چقدر به مرز تجرید نزدیک شده است. عناصری از جمله درختان و گل‌ها و کوه‌ها که جزء مهمترین عناصر موجود در طبیعت می‌باشد.

الف. گل‌ها

گل‌ها در نگارگری ایرانی، اغلب به شکل گل شقایق، زنبق، لاله، شاه عباسی، پنچپر و... دیده می‌شوند. حتی در صحنه‌های جنگ و مرگ نیز شاهد حضور گل هستیم. در این میان، نگاره‌هایی وجود دارد که داستان مربوط به آن، در دل طبیعت رخ نمی‌دهد، ولی هنرمند هوشمندانه عناصر طبیعت به ویژه گل‌ها را در تزیین لباس‌ها، بخش‌هایی از فضای معماری، تزیینات مربوط به اسب، ادوات جنگی و... به کار گرفته است. «در نگارگری ایران، گل‌ها در مقابل ناب‌ترین آبی آسمان و در تقابل با سبز سیر سروهای خمیده و سحر انگیز چنان به دیده می نشینند که نظیر آن در هیچ جای دیگر وجود ندارد» (پوپ، ۱۳۸۴: ۱۷۴).

شاردن گل‌هایی را که بیشتر مورد توجه ایرانیان بوده نام برده است: گل سرخ، یاس، بنفشه، سوسن با رنگ‌های مختلف، سنبل سفید و آبی، سنبل خوش‌های، ختمی ، زنبق، انواع لاله وغیره (دانشدوست، ۱۳۷۴: ۲۱۹). در ادامه، به نمونه‌هایی از گل‌های موجود در مکتب هرات که می‌توان با طبیعت بیرونی تطبیق داد اشاره می کنیم.

گل پنج پر به وفور در رنگ‌های متنوعی کشیده شده است. گل سرخ نیز به وفور در اکثر نگاره‌های مکتب هرات به چشم می‌خورد. در نمونه‌های موجود، هنرمند در شکل و رنگ گل زنبق و همچنین در شکل برگ‌ها دخل و تصرف زیادی نداشته و فقط مختصری در نشان دادن تعداد گلبرگ‌ها خلاصه‌گویی شده است.

ب. درخت

درخت دارای ویژگی مقدس در هنر بوده و پیوندی بین آسمان و زمین است که از نظر نشانه‌شناسی حایز اهمیت می‌باشد. از طرفی، رنگ سبز آن رنگی مقدس محسوب می‌شود. به همین علت، در موارد زیادی بخشی جدایی‌ناپذیر در نگاره‌های ایرانی بوده و به فراخور روایت داستان و هدف نگارگر نقش و اهمیتی متفاوت در هر نگاره به خود گرفته است؛ به‌طوری که گاهی بخش زیادی از تصویر را به خود اختصاص داده است. درخت به دلیل تجلی واقعیتی مافوق بشری، مقدس است، زیرا به دفعات بی‌شمار تجدید حیات می‌کند. خواب و بیداری درخت در زمستان و بهار چنان است که می‌میرد و دوباره زنده می‌شود. بنابراین نمادی می‌گردد که وضعیتی دوره‌ای تغییرات کیهانی را نشان می‌دهد؛ کیهانی که مانند درخت، وقت به وقت تجدید حیات می‌کند.

در نگاره‌های مکتب هرات، درخت سرو و سرو کوهی به خاطر سادگی و شکل هندسی آن کمتر مورد دخل و تصرف هنرمندان قرارگرفته است. با انتخاب تصاویر و تنوع موجود در تنه و شاخه‌های دو درخت جوان و کهن سال به خوبی دیده می شود که نشان از مطالعه دقیق هنرمند در طبیعت است. هنرمند مکتب هرات در اندازه برگ‌ها و میوه و نوع ساختمان درخت دخل و تصرف کرده؛ به طوری که با حرکتی موزون و سبک‌بار در کنار درخت سرو قرار گرفته است. درختان شکوفه‌دار در نگاره‌ها اغلب به رنگ‌های سفید و صورتی دیده می‌شوند که به تبعیت از طبیعت است. در اینجا نیز با وجود شباهت زیادی که ساختار و شکل این درخت در طبیعت و نگاره‌ها دارد، هنرمند سعی کرده با دخل و تصرف‌هایی به وضوح بیشتر شاخ و برگ‌ها کمک می‌کند. هنرمند در به تصویر کشیدن شکل برگ‌ها و ساقه درخت چنار حذف و اضافه داشته است؛ به طوری که از انبوه شاخ و برگ درخت کاسته شده و شاهد شاخ و برگ‌هایی با تعداد کم و وضوح کافی هستیم و این در حالی است که برگ‌های پنجه‌ای شکل چنار بسیار دقیق و ماهرانه کشیده شده است.

ج. کوه و صخره

کوه و صخره تقریباً در اکثر نقاشی‌های ایرانی به چشم می‌خورد که به شکل کاملاً نامتفاوت و دگرگون شده و در رنگ‌های شاد، زیبا و منتوع عرضه شده است؛ به طوری که می‌توان گفت از نظر رنگ، متنوع‌ترین بخش نگاره‌ها را به خود اختصاص داده است و با انواع رنگ‌های بنفش، صورتی، آبی، نارنجی، و سبز آبی باعث نوازش چشم بیننده می‌شود. در طبیعت صخره‌ها با رنگ‌های متنوع در کنار یکدیگر دیده می‌شوند. این رنگ‌ها با همین تنوع و گاه با شدت رنگی بیشتر در نگاره‌ها نیز تکرار شده است.

در نگارگری مکتب هرات، فرم صخره‌ها نرم‌تر و سیال‌تر شده و به نظر می‌رسد تکه‌های سنگ بر روی هم سوار شده‌اند که برای ایجاد هماهنگی بیشتر با دیگر عناصر موجود در نگاره است در نگاره‌ها رنگ‌ها با ایجاد تنالیته‌های مختلف و سایه‌روشن‌های ملایم به رنگ‌های متفاوت تبدیل می‌شوند. این مسئله در طبیعت نیز باعث ایجاد تنوع رنگی زیبایی در صخره‌ها شده است و هنرمند با مطالعه دقیق طبیعت و دقت در آن از این شگرد در نقاشی‌هایش استفاده کرده است.

کیفیت هنر نگارگری ایرانی در جهان منتزع از اتمسفر و پرسپکتیو و سایه‌ها و تجسمات عالم مادی با تجلی در فروغ رنگ‌آمیزی ویژه‌ای که بنیاد نهاده است، گواه بر آن است که هنروران این رشته کوشش می‌نموده‌اند با روش‌هایی نظیر آنچه در علم کیمیا مرسوم است، انوار الهی را که در جسم رنگ‌های نقاشی نهفته و در قشر رنگ زندانی گردیده است، آزاد نمایند. فلزات گران‌بها چون طلا و نقره که در این شیوه به‌کار می‌رود بر روی سطح‌ها و حاشیه‌ها و ظرف‌ها سان آبشار ریزش می‌کند؛ گویی از چهارچوب قالب مادی گذشته و با انوار خود به سوی نور مطلق جهش می‌نمایند (نصر، ۱۳۷۵: ۴۷).

در بخش‌های پیش، تا حدی در مورد ارزش‌ها و خصوصیات نگارگری ایرانی به نکاتی اشاره شد. البته توصیف اینکه در فن نقاشی ایرانی چگونه و از چه راه‌هایی هنرمند موفق می‌گردد یک پدیدار غیر مادی را که عبارت از خیال و تصویری ذهنی است، در قالب رنگ و شکل هویدا سازد، کاری بس دشوار است و نیازمند به شناخت کاملی از مجموعه روش‌ها و فنون هنرهای تصویری می‌باشد. نقاش اینگونه آثار به هنگام خلق آن‌ها از یک سو، با عالم درونی خویش مشغول است و از آن کسب روشنی می‌نماید و از سوی دیگر، با قطعه‌ای که در برابر خود نهاده است، سروکار دارد.

تأملی در شاهکارهای هنر نگارگری ایرانی، گواهی بر این ادعا است. در وهله نخست، حالت روایت یک واقعه و عناصر موجود در اثر اعم از انسان‌ها، درختان، اشیاء و غیره ذهن را معطوف به زندگی این جهانی می‌گرداند، ولی هر چه بیشتر در آن تامل گردد، اندیشه را به درک ظرایفی از جنس دیگر رهنمون می‌سازد. هر رنگ و شکل و خطی که به‌کار رفته است، مظهری است از آنچه هنرمند پیش از به‌کار بردنشان بر روی قطعه، آن‌ها را در خود آفریده است و در این زمینه، چه بسا رنگ و یا خط و سطحی که نمایش‌گر دقیق خلاقیت ذهنی نگارگر و قادر به نمایش جهان درونی وی نباشد، بلافاصله به وسیله وی محو می‌گردد و نقوش و الوان دیگری جای آن‌ها را می‌گیرد؛ چنانچه دیده می‌شود، برای مثال آسمان آبی دنیای واقعی با عبور از فیلتر ذهنی هنرمند کیفیتی دیگر می‌یابد و به رنگ طلایی نشان داده می‌شود و در عین حال، در وهله اول، در ذهن بیننده، تداعی آسمان را می‌نماید، اما آسمانی ورای آسمان مالوف در طبیعت عینی نگارگری ایرانی سرشار از این گونه نمادپردازی‌ها است که تلاش دارد توسط همین آب و خاک و جلوه‌های عینی طبیعت اندیشه را متوجه ساحتی دیگر نماید. گاه عوامل خارجی چون رنگ‌ها و طرح‌هایی که بر روی پرده به‌کار رفته است، از بیرون به نوبه خود ذهن هنرمند را متاثر می‌سازد و وی را به‌دنبال یافتن الوان و پرتوهای و خطوطی که با نقوش موجود تناسب داشته باشد، می‌کشاند و سطوح دلپذیر رنگی وجود سطح‌های دیگری را القا می‌نماید. نحوه رنگ‌گذاری نیز مانند سایر آثار نگارگری ایرانی، سهم بسزایی در تاثیر کیفیت بصری آن دارد. درکل در نگارگری، به رفتن رنگ‌های جسمی و پوشاننده که بر خلاف رنگ‌های روحی دارای شخصیت و موجودیت ممتاز می‌باشند هنرمند را در راه تنظیم سطح‌های متعادل در کنار هم تا اندازه زیادی یاری می‌نماید. «نقاشی با رنگ جسمی همان نقاشی با آب رنگ است. با این تفاوت که رنگ‌ها را به‌وسیله آمیختن با مواد اضافی (معمولاً طلا، نقره و مس) جسمی و درخشان ساخته‌اند» (وزیری، ۱۳۸۳: ۳۸/۲). اکثر رنگ‌های به‌کاررفته در این اثر، از درجه خلوص رنگی بالایی برخوردار هستند و تا حد زیادی از به‌کارگیری رنگ‌مایه‌های خاکستری رنگین خودداری شده است.

استفاده هنرمندان از رنگ‌ها با خلوص رنگی بالا در کنار پرداختن به جزئیات و ریزه‌کاری‌ها، از سویی هیچ قسمت از اثر را مبهم و نارسا جلوه نمی‌دهد و از سوی دیگر، بیننده را با ترکیب رنگی‌ای مواجهه می‌کنند که نشان‌دهنده توانایی منحصر به فرد هنرمند نگارگر در قرار دادن سطوح رنگی با خلوص بالا در کنار یکدیگر به طریقی است که نمی‌توان ترکیبی ناب‌تر و

بدیع‌تر را تصور نمود.

ویژگی فنی در نگارگری ایرانی، هنر با نوعی صناعت ظریف و بغرنج آمیخته است. نگارگر غالباً از سنین کودکی و نوجوانی زیر نظر استاد به کارآموزی می‌پرداخته است و اصول و قواعد کار را مرحله به مرحله و با تمرین‌های پیاپی در طول سال‌های متمادی فرامی‌گرفته است. او از همان آغاز به گونه‌ای تعلیم می‌دید که ابزار و مواد را به درستی بشناسد و به کار برد. آموختن طرز ساخت قلم‌مو، ساییدن رنگ دانه‌ها، ساخت کاغذ و زرکوبی و همچنین یادگیری فن قلم‌گیری، رنگ‌گذاری و پرداخت از جمله مهارت‌هایی بود که وی در این دوران کسب می‌نمود. علاوه بر کسب دانش‌های فنی و تکنیکی، هنرمند «به سبب تمرکز حواس در مشق‌های مکرر، از خلوص رفتار و روحیه‌ای منضبط و کمال طلب برخوردار می‌شد» (پاکباز، ۱۳۷۸: ۶۰۱) که تجلی چنین روحیه‌ای در آثار آنان به بارزترین شیوه خودنمایی می‌کند. «کمال استادی نگارگر در قدرت ریزه‌کاری شگفت‌انگیز جلوه می‌نمود که حاصل یک عمر ممارست و کار عبادت‌گونه او بود. شاید در هیچ نمونه دیگر از دست آفریده‌های تصویری بشر چنین ظرافتی را در ساخت و پرداخت نقوش کالی، قالی گل‌ها و درختان و سنگ‌ها، زره زرین و برگ نتوان یافت» (همان).

نتیجه

هنر نگارگری نیازمند دریافت و ادراک حسی یا شهودی و عقلی است که با دخالت در طبیعت به منصه ظهور می‌رسد. در حقیقت، خلق یک نگاره با عناصر طبیعت، نوع خاصی از تعریف انسان در طبیعت است که از این طریق بیان‌گر رابطه انسان با طبیعت است. چنانکه از روز نخست این ارتباط و همجواری بین این دو وجود داشته است. از سوی دیگر، ماهیت بیرونی یک نگاره ارتباط تنگاتنگی با دریافت نگارگر از طبیعت پیرامون خود دارد. چنانچه سعی برا این دارد، اثری که خلق می‌کند، متأثر از جهان‌بینی وی باشد و با قدرت تمام بتواند آن حس زیبایی‌شناسی را که در فضای ماورایی ذهن خود دریافت کرده است، ملموس سازد.

نگارگر مکتب هرات نیز در پی شناساندن جایگاه حقیقی طبیعت است تا حسن الهی را تجلی سازد. نه چنان که تشبیهی عین به عین از عناصر طبیعت داشته باشد، بلکه با نوعی الگوبرداری عناصر را با کیفیت ویژه‌تری، وسیله‌ای قرار می‌دهد برای روایت‌گری عالم دیگر که ذهن حقیقت جوی مخاطب را سیراب کند.

در مکتب هرات، طبیعت آنچنان تصویر شده است که اندازه سنگ‌های بیابان، بوته‌های رنگارنگ گل‌ها، جویبارهای نقره فام وشاخه‌های لرزان درختان همه و همه در فضایی خیال‌انگیز، زیبایی را می‌آفریند که ریشه در ساحتی سوای دنیای مادی دارد. تمامی عناصر طبیعت موجود در این نگاره‌ها، نوعی از گونه خود هستند که اگرچه از دنیای عینی پیرامون برخواسته‌اند، لیکن بستری مادی و عینی ندارند، بلکه لطیف و اثیری‌اند و در واقع، هنرمند مکتب هرات بدین شیوه درصدد به تصویر کشیدن عالم مثالی است که در ذهن وی مظهر راستین تجلی الهی است.

منابع

آریان ، قمر. (۱۳۶۲). *کمال الدین بهزاد*. تهران: هنر و فرهنگ.

الیاده، میرچا. (۱۳۸۵). *رساله در تاریخ ادیان*. ترجمه جلال ستاری. تهران: سروش.

بلخاری قهی، حسن. (۱۳۸۴) *مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی: دفتر دوم*. تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی؛ سوره مهر.

بینیون، لورنس. (۱۳۴۴) «کیفیت زیبایی در نقاشی ایران». ترجمه نوشین نفیسی. *مجله هنر و مردم*. ۳۵ و ۳۶.

پاکباز، رویین. (۱۳۷۸). *دایره المعارف هنر*. تهران: فرهنگ معاصر.

پوپ، ارتور اپهام. (۱۳۸۶) *سیر و صور نقاشی ایران*. ترجمه یعقوب آژند. تهران.

جابز، گرترود. (۱۳۷۰). *سمبل‌ها (کتاب اول جانوران)*. ترجمه محمدرضا بقاپور. تهران: جهان‌نما.

حلیمی، محمد حسین. (۱۳۸۵). *نگرشی بر شیوه‌های نقاشی*. تهران: احیا کتاب.

دانشدوست، یعقوب. (۱۳۷۴). *باغ ایرانی*. تهران: اثر.

زمردی، حمیرا. (۱۳۸۲). *نقد تطبیقی ادیان و اساطیر در شاهنامه فردوسی، خمسه نظامی و منطق الطیر*. تهران: زوار.

سجادی، سید جعفر. (۱۳۷۰). *فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی*. تهران: طهوری.

شایگان، داریوش. (۱۳۷۸). *آسیا در برابر غرب*. تهران: امیرکبیر.

شوالیه، ژان و گربران، آلن. (۱۳۷۹). *فرهنگ نمادها*. ترجمه سودابه فضائلی. تهران: جیحون.

کریمی، علی. (۱۳۴۲). «مینیاتور ایرانی». *هنر و مردم*. ۱(۷).

کنبای، شیلا. (۱۳۷۹). *نگارگری ایرانی*. ترجمه مهناز شایسته فر. تهران: موسسه مطالعات هنر اسلامی.

کوماراسوامی، آندانا. (۱۳۸۴). *استحاله طبیعت در هنر*. ترجمه صالح طباطبایی. تهران: فرهنگستان

هنر.
گودرزی، مرتضی. (۱۳۸۴). *تاریخ نقاشی ایران از آغاز تا عصر حاضر*. تهران: سمت.
لینگز، مارتین. (۱۳۷۷). *هنر خط و تذهیب قرآنی*. ترجمه مهرداد قیومی. تهران: گروس.
مددپور، محمد. (۱۳۸۹). «سیر و سلوک نقاش مسلمان». *زمانه*. ۶ .
نامی، غلامحسین. (۱۳۷۶). *ذهنیت و عینیت در آفرینش*. تهران: هنر.
نصر، سید حسین. (۱۳۷۵). *هنر و معنویت اسلامی*. تهران: سوره مهر.
وزیری، علی نقی. (۱۳۸۳). *تاریخ عمومی هنرهای مصور*. ج۲. تهران: دانشگاه تهران.
همایون فرخ، رکن الدین. (۱۳۵۳). «سیری در نگارگری ایران، تاثیر نقاشی ایران بر نقاشی چین». *فرهنگ و مردم*. ۱۴۰ و ۱۴۱.