

Typological Analysis of Iranian Painting in the 13th Century (Based on Saadi's Poems)

Ali Asqar Mirzaeimehr*

When Saadi's poems are analyzed concerning keywords associated with the visual arts, it becomes clear that he had an exceptional sensitivity to this field and reflected it in his poetry. This has led to the revelation of some previously unknown aspects of the history of Iranian painting. Can Saadi's poems be used to classify and identify the types of paintings from that era? The research findings show that Saadi's references to the art of painting are sometimes so novel that they necessitate the correction of some historical perspectives, including the exciting information he provides about the flourishing of portraiture for imitation in his poems. This article is written in a descriptive-analytical manner, and its content is obtained using library resources.

Keywords: Saadi, Image, Mural, Illustrated Manuscript, Persian Painting.

Introduction

Saadi was born in Shiraz in 1209. He received his early education in his hometown and then went to Baghdad to continue his studies. He also traveled to Hijaz, Levant, and Lebanon. He returned to Shiraz in 1257 and lived honorably at the court of the Salghurids. He died in 1291. This article explores the types of painting and various visual arts in the 13th Century beyond Saadi's poems. The significance of the findings of this research becomes clear when we remember that in the seventh Century, the flourishing era of Iranian painting had not yet begun, and historical sources on the subject were almost silent.

The reference version in this article is from "The Complete Text of the Divan of Sheikh Ajal Saadi Shirazi," edited by Mozaher Mosaffa. The testimonial verses and page number are also extracted from this version.

* Assistant Professor, University of Science and **Culture**, Tehran, Iran.
Ali.a.Mirzaeimehr@gmail.com

Research Background

Much research has been done in the field of literature, especially on Saadi's poems. On the other hand, many articles and books have been published about Iranian painting and Persian Miniature in the last Century. However, since interdisciplinary research is a relatively new phenomenon, not much salient effort has been made in the direction of the mutual relations between these two arts. Therefore, it can be said that this article is the first attempt in this direction.

Saadi and Painting

A careful study of Saadi's poems reveals that he frequently uses keywords related to the world of painting. Saadi's references to the visual arts and painting can be divided into two main groups:

A: Mural Painting

B: Iranian Painting and Book Design.

A: Murals

Saadi saw many mansions in his travels, so naturally, the murals on the walls of these mansions did not escape his keen eye. That is why he repeatedly refers to murals, including:

Once I became acquainted with the image of your face
Everything I behold now appears to me like the image on a wall (367)

If a man is just his eyes, his mouth, his throat, and his nose,
What difference lies between a painted wall and true humanity (783)

Paintings on the walls of the baths:

If one's speech is a drum filled with idle chatter
And silence resembles a baseless image in a bathhouse (302)

No form is a meaningless adornment, O Saadi's devotion
As the artist paints on the bathhouse door (789)

In Saadi's time, baths were among the buildings where figurative paintings were painted on the walls.

Painting on the Iwans:

The house is in ruins from its foundation
While the master is preoccupied with the decoration of the porch
(103)

One must be of fair elaboration to craft images
With vermilion and tarnish adorning the doorways (113)

Whether executed on the Shah's porch or the facade of the bathhouse, these paintings were expected to be made with "tempera" or egg colors, which Iranians have long been familiar with.

B: Painting and Book Layout:

Since canvases and oil paints were not yet known in Iran during Saadi's time, the two main types of painting were the walls of buildings and the pages of books. Saadi is a man of knowledge, and he was in the company of great intellectuals and artists and had access to libraries, so it is evident that he was familiar with the art of book design and perhaps had a hand in it. Concepts and words related to painting and book design are abundant in Saadi's poems, including:

portrait, portraitist, portraiture;

Tell the Chinese silk painter: behold the face of my beloved
Either depict such a face, or forsake the art of portraiture (584)

Never has an artist crafted such a portrait

Nor has such a beloved been seen in any country (590)

Because the art of photography and the printing industry had not yet emerged, the high frequency of words such as "portrait" and "portraitist" in Saadi's poem refers to the flourishing of paintings of real people's faces and features.

Eye and eyebrow imitation;

I bring the sketch of your eyes and eyebrows to the portrait artist

And say to him, Draw the image of the archer's bow in this manner
(588)

This thought-provoking verse sheds light on some of the dark corners of the history of painting in the Saadi era and back. In simple terms, the poet is addressing his lover here, saying; I am taking the imitation of your eyes and eyebrows to the painter with the request to paint his client's face like your beautiful face. In other words, to use your face as a model. One of the wonders of this verse is Saadi's use of the word "imitation", specifically "imitation of eyes and eyebrows."

The word "Imitation" means "to transcribe, that which they rewrote from" (Dehkhoda, 1937, vol. 14: 22458), and "Imitation of eyes and eyebrows" means a design taken or drawn from someone's face. Based on such verses, it can be said that this method existed in the art of Iranian painting. However, historical sources believe that portraiture

with the aim of simulation is a souvenir of the West and is related to the post-Safavid era.

Another case where the word "imitation" is used again and sheds light on issues regarding the social history of art in Saadi's era;

If your portrait were displayed in the market

The artist would close his workshop (400)

Saadi says: 'If an imitation of your face is brought to the market, the painter should close down his shop, for his works will not prosper when compared to your face.'

First, like the previous verse, "imitation" of someone's face is used with the same meaning and usage as before. The second interesting point is "art shop", which shows that in Saadi's time, there was such a commercial and artistic center or unit that could respond to the visual and artistic demands of the people. The Shiraz orator has used the combination "imitation of a face" with the same meaning elsewhere.

I present this portrait of your face to the painter

So he may repent from the art of portraiture (586)

Regarding portraiture with a different theme, another amazing verse in Saadi's Divan sheds light on unknown aspects of the art history of those days.

Are you the cypress in the garden, or the moon, or a fairy

Or an angel, or the artist's sketchbook (589)

The verse is an explicit description of the manifestations of the lover. The additional combination of "a portraiture notebook" is interesting and strange, again indicating the existence of books or notebooks that painters or artists used as models or patterns. Continuing and confirming the same concept, he composes elsewhere;

When the painter beholds her face

He abandons his craft, letting go of his art (476)

Here, too, reference is made to the images that were placed in the painter's hands as models and standards. In line with the face in the opening stanza, what was placed in the painter's hands must have been images of portraits that would pale in comparison to the beauty of the lover's face.

Pictorial Fabrics: A group of these poems refers to images woven onto textiles;

The student of the tapestry weaver aptly remarked

As the phoenix ascends, and the elephant and giraffe embark

I cannot produce a portrait
For its design was not confined by the teacher's hand (271)

In these verses, Saadi, in addition to mentioning the weaving of pictorial fabrics with the motifs of Simurgh, elephants, and giraffes, makes an interesting reference to the use of patterns in handlooms of that day, which were placed above the loom for the use of the weaver's apprentice. Saadi also mentions silk fabrics decorated with images of beauties;

I saw the soil of Shiraz as a patterned silk
And all the beautiful faces depicted upon that silk (453)

Conclusion

The instability of materials has destroyed the visual heritage of distant eras. Given the scarcity of visual heritage, finding sources that increase our awareness of the history of art and painting will be a treasure.

Saadi refers to types of paintings in his era that are not mentioned in any historical source. This article, along with the enlightenment in one of the hidden perspectives of Persian literature, showed that some shortcomings of art history, mainly painting in the 13th Century, can be compensated for with new readings. Such as;

- _ The flourishing of mural painting on the facade of baths, Ivans, and walls of houses.
- _ The flourishing and popularity of drawing and painting people's faces aimed at simulating and naturalism.
- _ Visual imitations exist on the subject of portraits and people's faces.
- _ The possibility of the artist-painter's activity in personal and private workshops.
- _ The existence of places in the public market area of cities to provide visual services to clients.
- _ The flourishing production and weaving of fabrics decorated with human and animal imagery.

Based on these findings, the 13th Century in Iran can be considered a dynamic and diverse society in the art of painting. The existing sources of art history are silent in this regard.

References

- Publishing Company (in Persian)
- Ashrafi, M.M. (1988) Persian-Tajik Poetry in xiv - xvii Centuries Miniatures (1st ed), translated by Pakbaz, R., Tehran: Negah (in Persian)
- Ayyuqi (2022) VarqawaGolshāh, (1st ed), Correction by: Imani, B, and Marashi, S.M., Tehran: Mahmoud Afshar, (in Persian)
- Dehkhoda, A. (1998) Dehkhoda Dictionary, (2nd ed), (Vol. 13,14). Tehran: Institute of Printing and Publishing, University of Tehran, (in Persian)
- EqbalAshtiani, A. (2007) History of Iran (2nd ed), Tehran: Negah (in Persian)
- Ghelichk Akasheh, S., (2001) Islamic Painting, (1st ed), translated by: Tahami, S, Gh, Tehran: SurehMehr hani. H., (2013) An Introduction to Iranian Calligraphy (1st ed), Tehran: Farhang-e Moaser Publication, (in Persian)
- Ferdowsi, A. (1990) Shahnameh (1st ed), (Vol 4). Correction by: Joule Mole, Tehran: The Pocket Books Organization (in Persian)
- Gray, B. (1990) Iranian Painting (1st ed), translated by Sharveh, A., Tehran: Asr-e Jadid (in Persian)
- Hattstein, M. Delius, P (2000) Islam Art and Architecture, France, KonemannVerlagsgesellschaftmbh.
- Ishaghpour, Y., (2000) La Miniature Persane - Les couleurs de la Lumière: le Miroir et le Jardin. (1st ed), translated by Arjmand, J, Tehran: Farzan-e Ruz (in Persian)
- Kaynejad, M.A., &BelaliOskoui, A. (2011) Recreating Rab'eRashidi Based on Historical Texts (1st ed), Tehran: Matan Institute (in Persian)
- Klimkeit, H., (2005) Manichaeen Art (1st ed), translated by: Esmailpour, A, Tehran: Osture (in Persian)
- Pakbaz, R., (2016) Encyclopedia of Art, (1st ed), (Vol. 1,2). Tehran: Farhang-e Moaser Publication, (in Persian)
- Pakbaz, R. (2024) Visual Art in Iran, (1st ed), Tehran: Fenjan, (in Persian)
- SaadiShirazi. (1961) The Complete Text of the Diwan of Sheikh Ajl Saadi Shirazi, Correction by: Mosaffa, Mozaher, Tehran: Ma'refat (in Persian)
- Safa, Z. (1993) History of Literature in Iran, (10th ed), (Vol 3). Tehran: Ferdows Publication, (in Persian)
- Tajvidi, A. (1973) Iranian Painting from the Earliest Times to the Safavid Era, (1st ed), Tehran: General Directorate of Publications, Ministry of Culture and Arts, (in Persian)
- Yelena, A., &Polyakova (2002) Iranian Painting and Literature, (1st ed), translated by Faizi, Z., Tehran: Rowzane (in Persian)

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»

شماره هفتاد و پنجم، زمستان ۱۴۰۳: ۶۷-۴۷

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۳/۱۰

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۱/۲۴

نوع مقاله: پژوهشی

تحلیل گونه‌شناختی نقاشی ایرانی در سده هفتم هجری

(با استناد به اشعار سعدی)

علی اصغر میرزایی مهر*

چکیده

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

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

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



مقدمه

سعدی در سال ۶۰۶ هجری در شیراز به دنیا آمده است. مطابق نظر برخی از محققان تعلیم اولیه را در زادگاه خویش آموخته، برای ادامه تحصیل به بغداد می‌رود. سال‌ها در نظامیه بغداد دانش می‌اندوزد، اما سفرهایی نیز به حجاز و شام و لبنان دارد. به سال ۶۵۵ هجری به زادبوم خود بازگشته و در دربار سلغریان (سلغوریان) که حکام بافرهنگ فارس بوده‌اند، به عزت زیسته و در سال ۶۹۰ هجری چشم از جهان فرو می‌بندد (صفا، ۱۳۷۲، ج ۳: ۵۸۹-۵۹۹). بی‌تردید او بزرگ‌ترین سخن‌سرای زبان فارسی در سده هفتم است که هنر شعر را به غایتی می‌رساند که می‌شود عیار و معیار و حد زیبایی سخن.

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

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

بخش عمده عمر خویش را در آنجا سپری کرده است. حاکمیت‌ها ناستوارند و فرهنگ و هنر بی‌اعتبار. از همین‌رو عجیب نیست که آگاهی چشمگیری از هنرهای تجسمی آن روز در منابع تاریخی، ثبت و ضبط نشده و آثار تصویری چندانی برجای نمانده باشد. اما برخلاف هنرهای تصویری، هنرهای کلامی به‌ویژه شعر در جامعه ایرانی، مقبولیت و ماندگاری بیشتر و بهتری دارند. کم نیستند شاعرانی که در سروده‌های خویش، جور کوتاهی مورخان و دیگر اهل قلم را کشیده، تصویر راهگشا و روشنی از آنچه دیده یا تجربه کرده‌اند، برای آیندگان برجای گذاشته‌اند و سعدی از سرآمدان این عرصه است. میراث ادبی سعدی، او را شاعری اجتماعی معرفی می‌کند که به ظرایف و زیبایی‌های جهان پیرامون به دیده تحقیق می‌نگرد. پس دور نیست که به جز شاعری که در آن خداوندگار است، به دیگر هنرها نیز آراسته باشد.^(۴) از این‌رو است که واژگان و مفاهیم مربوط به هنرهای تصویری از جمله انواع گوناگون صورتگری و نقاشی در بیان او، جایگاه ویژه‌ای دارد.

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

پیشینه پژوهش

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

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

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

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

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

روش پژوهش

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

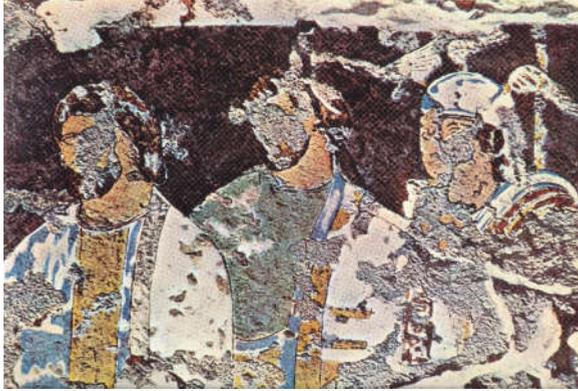
سعدی و نقاشی

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

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

نقاشی دیواری

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



شکل ۱- سه ایزد، بخشی از دیوارنگاره اشکانی، کوه خواجه سیستان، سده یکم
(منبع: پاکباز، ۱۴۰۲: ۱۹)



شکل ۲- مانی و پیروان، بخشی از دیوارنگاره مانوی، سده دوم هجری
(منبع: کلیم کایت، ۱۳۸۴: ۱۵۳)

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

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

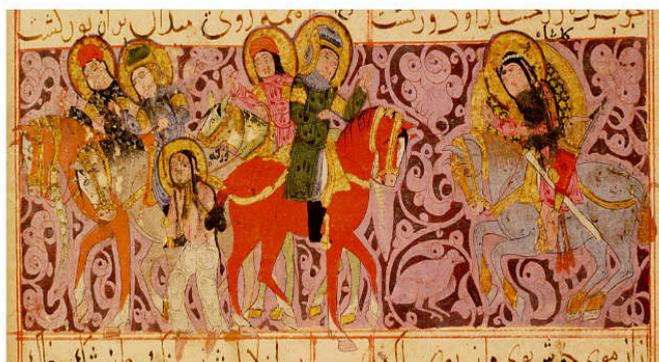
تا مرا با نقش رویت آشنایی اوفتاد
ترسم نماز صوفی با صحبت خیالت
چه وجود نقش دیوار و میان آدمی که با او
پیش رویت دگران صورت بر دیوارند
به گوش و چشم و دهان آدمی نباشد شخص
اگر آدمی به چشمست و دهان و حلق و بینی
مرا به منظر خوبان اگر نباشد میل
نه هرچه جانورند آدمیتی دارند
دلیم به غمزه جادو ربود و دوری کرد
سعدی از عقبی و دنیا روی در دیوار کرد
آدمی فضل بر دگر حیوان
گر تو گویی به صورت آدمی‌ام
پس تو همتای نقش دیواری
چشم بر کرده بسی خلق که نابینا
پندارم آنکه با تو ندارد تعلقی
دگر به صورت هیچ آفریده دل ندهم
در ابیات بالا، سعدی مشخصاً به نقاشی‌های پیکردار و تصاویر انسانی ترسیم شده بر دیوارها پرداخته است. ویژگی عمده آنها از نظر شاعر، آرامش و سکوت و سکون صحنه و پیکرهاست، در مقابل حرکت و پویایی طبیعی انسان زنده.

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

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



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



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

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

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

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

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

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



شکل ۵- نبرد رستم و دیو سفید، کاشی‌نگاری سردر حمام حاجی در شهر رشت،

سده سیزدهم هجری (منبع: نگارنده)

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

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

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

در موارد زیر:

خانه از پای‌بست ویران است خواجه در بند نقش ایوان است (۱۰۳)
هنر باید که صورت می‌توان کرد به ایوان‌ها در از شنجرف و زنگار (۱۱۳)
بیت اخیر از موارد نادری است که شاعر، مواد و مصالح دیوارنگاره را نیز ذکر می‌کند که عبارت از شنجرف و زنگار است. شنجرف به معنای رنگ سرخ در کنار زنگار که همانا سبز است، نشانه ظرافتی ویژه است که استاد سخن در ترکیب دو رنگ مکمل به کار برده است.^(۹) در ابیات پیشین، صرف ایوان مدنظر شاعر بود، اما در جایی دیگر به طور مشخص به نقاشی بر ایوان شاه اشاره می‌رود و این‌بار خوشبختانه موضوع دیوارنگاره توصیف می‌شود.

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

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

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

نگارگری و کتاب‌آرایی

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

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

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

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

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

صورتگر دیبای چین گو صورت یارم بین
 در همه گیتی نگاه کردم و باز آمدم
 من نه آن صورت پرستم کز تمنای تو مستم
 چشم بر کرده بسی خلق که ناپیناند
 بتی دیدم از عاج در سومنات
 چنان صورتش بسته تمثال گر
 چنان صورتش بسته تمثال گر
 چون هنوز هنر عکاسی و صنعت چاپ و تکثیر تصویر پدید نیامده بود، پس بسامد
 بالای واژگانی همانند صورت و صورتگری در سروده سعدی، معطوف به رونق
 نقاشی‌هایی از چهره و سیمای واقعی مردمان است که پدید می‌آوردند. هرچند
 آگاهی‌هایی که سخنور شیراز در لابه‌لای ابیات از شیوه‌های صورتگری در عصر خویش
 ثبت و ضبط کرده است، چندان متنوع و فراوان نیست.

۲- نسخه چشم و ابرو: برای چهره‌نگاری و صورتگری، در دیوان سعدی ابیاتی وجود دارد
 که به لحاظ روشنگری در تاریخ نقاشی آن روز به‌ویژه چهره‌نگاری بی‌ماندند. می‌فرماید:
 نسخه چشم و ابرویت پیش نگارگر برم گویم اینچنین بکش صورت قوس مشتری (۵۸۸)

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

نسخه به معنای «رونوشت و آنچه از آن باز نویسند» (دهخدا، ۱۳۷۷، ج ۱۴: ۲۲۴۵۸) -
 در اینجا باز کشند- و نسخه چشم و ابرو یعنی طرحی که از روی چهره -چشم و ابروی-
 کسی برداشته یا ترسیم کرده باشند. با تکیه بر این بیت (و البته ابیات دیگری که در
 ادامه خواهد آمد) می‌توان گفت که در سده هفتم هجری، چنین فن و شیوه‌ای در هنر
 نقاشی ایران وجود داشته است. هرچند منابع تاریخی نقاشی موجود بر این باورند که
 چهره‌نگاری با هدف شبیه‌سازی، پیشینه ایرانی چندان‌اندک ندارد و سوغات مغرب‌زمینیان
 در ادوار بعد از حکومت صفویه است.^(۱۱)

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

از لحاظ هنری نیز خلاقیت‌های تصویری و دقایق فنی فراوانی در این بیت لحاظ شده که از آن جمله، ایهامی است که در واژه «مشرتی» نهفته است. در اینجا مشترتی هم به معنی خریدار و سفارش‌دهنده به کار رفته و هم اشاره به سیاره مشترتی یا «برجیس» و یا «ژوپیتر» دارد که بزرگ‌ترین سیاره منظومه شمسی است و قُدماً آن را ستاره سعد می‌دانستند. در تعریف نخست از نگارگر می‌خواهد که قوس چهره مشترتی یا سفارش‌دهنده را همانند چشم و ابروی یار او نقاشی کند؛ اما در برداشت دوم، صورت یار را به سیاره سعد تشبیه کرده و درخواست می‌کند که نقاشِ نگارگر، چهره سیاره سعد را از روی صورت یار او که زیباترین و مسعودترین است، طرح‌اندازی نماید. در استفاده از کلمه قوس نیز چند منظور داشته است؛ یکی آنکه قوس را به مفهوم کمان و مشابه ابروی یار به کار برده و غیر مستقیم کمانی بودن ابروی دلدار را یادآوری کرده است، اما از سویی دیگر در علم نجوم قدیم، علامت یا نماد سیاره مشترتی، یک قوس بوده است (دهخدا، ۱۳۷۷، ج ۱۳: ۲۰۹۳۳).

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

مورد دیگری که باز از واژه «نسخه» استفاده شده است، همانند بیت پیشین بسیار

قابل تأمل است و روشنگر مسائلی در باب تاریخ اجتماعی هنر در عصر سعدی:

گر نسخه روی تو به بازار برآرند نقاش ببندد در دکان صناع (۴۰۰)
معنی بیت ساده و روشن می‌نماید و چندان صنعت لفظی و ادبی پیچیده‌ای در آن به کار نرفته است. سعدی در اینجا می‌فرماید که اگر نسخه روی تو را به بازار آورند، نقاش نگارگر در دکان هنر و صنعت خویش را باید ببندد؛ طبعاً به این دلیل که روی تو چنان

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

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

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

نسخه این روی به نقاش بر تا بکند توبه ز صورتگری (۵۸۶)
درباره هنر صورتگری و با مضمونی متفاوت، بیت شگفت‌انگیز دیگری در دیوان سعدی هست که بر زوایایی ناشناخته از تاریخ هنر آن روز پرتو می‌افکند.

سرو بستانی تو یا مه یا پری یا ملک یا دفتر صورتگری (۵۸۹)
معنی بیت به شکلی صریح، توصیف جلوه‌های یار است و تشبیه او به سرو بستانی و

ماه و فرشته و دفتر صورتگری. نکته قابل تأمل و عجیب همین ترکیب اضافی «دفتر صورتگری» است که باز بیانگر وجود کتب یا دفاتری است که نقاشان یا هنرمندان چهره‌پرداز داشته‌اند و از آن به عنوان محتملاً مدل یا الگو بهره می‌جسته‌اند و یا به بیانی دیگر از آن استنساخ می‌کرده‌اند. در امتداد و تأیید همین مفهوم، در جایی دیگر می‌سرایید: نقاش که صورتش ببینند از دست بیفکنند تصاویر (۴۷۶) در اینجا نیز اشاره به تصاویری می‌شود که در دست نقاش به عنوان مدل و الگو قرار می‌گرفته است و به قرینه صورت در مصرع آغازین، آنچه در دست نقاش قرار می‌گرفته می‌بایست تصاویری از چهره‌ها و صورت‌ها بوده باشد که در برابر زیبایی چهره یار، آبی به جو نخواهند دانست.

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

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

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

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

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

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

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

بوده باشد؛ اما جست‌وجو در شاهنامه -از تولد تا مرگ فریدون- بی‌نتیجه بود (فردوسی ۱۳۶۹، ج ۱: ۴۰-۱۰۶). حال منبع این گفته سعدی هر جا که باشد، نشان‌دهنده قدمت آن نسبت به زمان حیات سعدی است. پس نخست می‌توان نتیجه گرفت که هنر سوزن‌دوزی در زمانی پیش از سعدی نیز رواج داشته است. دوم اینکه سفارش آن به نقاشان متداول بوده و سوم اینکه نقاشان چینی در ایران حضور داشته‌اند. در حکایت مزبور، فریدون، پادشاه اساطیری ایران از نقاشان چینی درخواست می‌کند تا یک پیام و توصیه اخلاقی و انسانی را بر خیمه و درگاه او بدوزند. دوختن در هر زمانی با پارچه و منسوجات مرتبط است. در این صورت از سروده شاعر چنان برمی‌آید که نقاشان، وظایف متعددی از جمله تزئین درگاه‌ها و کاخ‌ها را نیز به عهده داشته‌اند و در صنایع ظریفه و هنرهای دستی چیره‌دست بوده‌اند. بازیل گری در کتاب «نقاشی ایران» می‌نویسد: «حمایت مغول از هنر نقاشی، منحصر به حمایت از هنر گلدوزی برای چادرها می‌شد» (گری، ۱۳۶۹: ۲۴) و سعدی در دوران حاکمیت مغول‌ها می‌زیست.

نتیجه‌گیری

ناپایداری مواد و مصالح، ناآرامی‌های سیاسی و اجتماعی، جنگ‌ها و آشفتگی‌های بسیار، موجب نابودی میراث هنری اعصار دوردست شده است. تا آنجا که از سده‌های هجری قبل از حیات سعدی، تعدادی دیوارنگاره آسیب‌دیده، سفال منقوش لعابدار و انگشت‌شمار کتاب مصور باقی مانده است. در این فقر میراث تصویری، یافتن منابعی که آگاهی ما را از تاریخ هنر و نقاشی افزایش دهد، گنجی خواهد بود شایگان. اینجاست که شعر فارسی، یکی از دارایی‌های نهفته خویش را به نمایش می‌گذارد. دارایی که می‌توان گفت تاکنون از آن غفلت شده است. هرچند در سروده‌های تمام شاعران می‌توان نکته‌های آگاهی‌بخش در باب جهان زیسته شاعر، از جمله فرهنگ و هنرهای تصویری پیدا کرد، در این میان سعدی به واسطه نوع زندگی پرتکاپو و علایق اجتماعی و حساسیت‌های بصری‌اش، جایگاه ویژه‌ای دارد. او به گونه‌هایی از نقاشی در عصر خویش اشاره دارد که نه تنها هیچ نمونه‌ای از آنها به یادگار نمانده، بلکه در هیچ منبع تاریخی هم ذکری از آن به میان نیامده است. این مقاله همگام با روشنگری در

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

- رونق نقاشی دیواری بر سردر حمام‌ها، ایوان کاخ‌ها و دیوارخانه‌ها.
- رونق و رواج طراحی و نقاشی از چهره افراد با هدف شبیه‌سازی و طبیعت‌پردازی.
- وجود نسخه‌های تصویری با موضوع پرتره و چهره افراد.
- امکان فعالیت فردی هنرمند نقاش در کارگاه‌های شخصی و خصوصی.
- وجود اماکنی در محوطه بازار عمومی شهرها برای ارائه خدمات تصویری به مراجعان.

- رونق تولید و بافت پارچه‌های منقوش و آراسته به تصاویر انسانی.
 - رونق تولید و بافت پارچه‌های منقوش و آراسته به تصاویر حیوانی.
 - استفاده از مضامین اخلاقی حاوی پند و اندرز در نقوش دستبافت‌ها.
- بر مبنای همین یافته‌ها می‌توان سده هفتم هجری را در ایران به لحاظ هنر نقاشی، جامعه‌ای پویا و پرتنوع به شمار آورد، هرچند منابع موجود تاریخ هنر در این باره، خاموشند. آیا بررسی سروده‌های دیگر شاعران نیز دستاوردهایی این‌چنین خواهد داشت؟

پی‌نوشت

۱. نسخه‌های مصوری همچون سمک عیار اثر عبدالله ارجانی، مفیدالخاص و خواص الاشجار اثر محمدبن زکریای رازی، صورالکواکب اثر عبدالرحمان عوفی و به‌ویژه مهم‌تر و کامل‌تر از همه ورقه و گلشاه عیوقی را به دوران سلجوقیان نسبت می‌دهند (تجویدی، ۱۳۵۲: ۸۱-۸۷).
۲. «فرزندان سنغر را که اصلاً از طوایف ترکمان و از نسل شخصی بودند سلغور نام، اتابکان فارس یا اتابکان سلغوری می‌نامند و ایشان از ۵۴۳ تا ۶۶۳ هجری بر فارس حکومت می‌کردند و همه‌وقت از فرماندهان مقتدر ایران یعنی پذیرفتن فرمان سلاطین بزرگ و مغول و ایلخانان اطاعت داشتند و همین امر یعنی پذیرفتن فرمان سلاطین بزرگ و پرداختن خراج به آنان، فارس را مدتی قریب یک قرن از لشگرکشی و بالنتیجه از خرابی حفظ نمود و اتابکان فارس اگرچه هیچ‌وقت قدرت سلطنت مهمی به هم نرساندند، ولی در تاریخ ادبیات ما، نامی نیکو از ایشان باقی است و استاد سخن فارسی و

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

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

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

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

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

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

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

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

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

و این در حالی است که سعدی علاقه‌ای به نام بردن از هنرمندان ندارد، تا بدان جا که به جز ابن مقله، فقط نام مانی نقاش، آن هم تنها یک مرتبه در سروده‌های سعدی آورده شده است: گرچه از انگشت مانی بر نیاید چون تو هر دم انگشتی نهد بر نقش مانی روی تو (۵۵۹) و «ارتنگ» که نام کتاب دینی مانویان است نیز یک مرتبه در دیباچه گلستان آورده شده است:

گر التفات خداوندی‌اش بیاراید نگارخانه چینی و نقش ارتنگیست
امید هست که روی ملال در نکشد از این سبب که گلستان نه جای دلتنگیست
علی‌الخصوص که دیباچه همایونش به نام سعد ابوبکر سعد بن زنگی است
۵. این نسخه شامل گلستان و بوستان و قصاید فارسی و مراثی و ملمعات و ترجیعات و طبیات و بدایع و خواتیم غزلیات قدیم و غزل‌های اضافه است. بخشی از کتاب که به قصاید عربی اختصاص دارد، در این جست‌وجو به کار نرفته است.

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

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

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

۹. علاوه بر این بیت که شاعر در آن از خوشایندی همنشینی دو رنگ مکمل یاد می‌کند، در جایی دیگر هم به زیبایی تمام، همین مفهوم را می‌آورد:
- به گرد نقطه سرخت عذار سبز چنان که نیم دایره‌ای برکشند زنگاری (۵۹۳)
- سعدی دو رنگ مکمل سرخ و سبز را در نهایت درایت و رنگ‌شناسی در چهره یار می‌بیند؛ نقطه سرخ دهان (لب) و خط نیم‌دایره سبزگون پیرامون آن.
۱۰. Tempera هر نوع رنگ‌ماده آب‌بنیان که در آن یک بست طبیعی مانند زرده تخم‌مرغ، صمغ و کازئین به کار رفته باشد؛ اما متداول‌ترین آن، تمپرای تخم‌مرغی است. چنان‌که زرده تخم‌مرغ با رنگیزه و آب مخلوط شود، رنگ‌ماده‌ای زودخشک‌شونده و پایدار به دست می‌آید (پاکباز، ۱۳۹۵: ۴۸۲) که کاربرد گسترده‌ای در نقاشی‌های دیواری ایران و جهان داشته است.
۱۱. رویین پاکباز در دایره‌المعارف هنر بر این باور است که: «فرنگی‌سازی، موضوع‌هایی جدید همچون گل و مرغ، چهره‌پردازی و منظره‌نگاری را به نقاشی ایرانی وارد کرد» (پاکباز، ۱۳۹۵، ج ۲: ۱۵۱۴) و فرنگی‌سازی اساساً به معنای تقلید و برداشت ناقص از اصول و قواعد نقاشی و هنر غربی است که از نیمه دوم سده ۱۰ هجری و از میانه عهد صفوی به بعد در میان نقاشان ایرانی متداول شد (همان: ۱۰۰۶).

منابع

- اسحاق‌پور، یوسف (۱۳۷۹) مینیاتور ایرانی، رنگ‌های نور، آینه و باغ، ترجمه جمشید ارجمند، تهران، فرزاد روز.
- م.م اشرفی (۱۳۶۷) همگامی نقاشی با ادبیات در ایران از سده ششم تا یازدهم هجری قمری، ترجمه رویین پاکباز، تهران، نگاه.
- اقبال آشتیانی، عباس (۱۳۸۶) تاریخ ایران، چاپ دوم، تهران، نگاه.
- پاکباز، رویین (۱۳۹۵) دایره‌المعارف هنر، جلد ۱ و ۲، تهران، فرهنگ معاصر.
- (۱۴۰۲) هنر تصویری در ایران، تهران، فنجان.
- تجویدی، اکبر (۱۳۵۲) نقاشی ایرانی از کهن‌ترین روزگار تا دوران صفوی، تهران، اداره کل نگارش وزارت فرهنگ و هنر.
- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷) لغت‌نامه، ج ۱۳ و ۱۴، چاپ دوم، تهران، مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۶۹) شاهنامه، به تصحیح ژول مول ج اول، جلد ۴، تهران، شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.
- سعدی شیرازی (۱۳۴۰) متن کامل دیوان اشعار، تصحیح مظاهر مصفا، تهران، معرفت.
- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۷۲) تاریخ ادبیات در ایران، جلد ۳، چاپ دهم، تهران، فردوس.
- عکاشه، ثروت (۱۳۸۰) نگارگری اسلامی، ترجمه سید غلامرضا تهامی، تهران، حوزه هنری.
- عیوقی (۱۴۰۱) ورقه و گلشاه، پژوهش بهروز ایمانی و محمدحسین مرعشی، تهران، دکتر محمود افشار.
- قلیچ‌خانی، حمیدرضا (۱۳۹۲) درآمدی بر خوشنویسی ایرانی، فرهنگ معاصر، تهران، فرهنگ معاصر.
- کلیم کایت، هانس یواخیم (۱۳۸۴) هنر مانوی، ترجمه ابوالقاسم اسماعیل‌پور، تهران، اسطوره.
- کی‌نژاد، محمدعلی و آریتا بلالی اسکویی (۱۳۹۰) بازآفرینی ربع رشیدی بر اساس متون تاریخی، تهران، مؤسسه تألیف ترجمه و نشر آثار هنری «متن».
- گری، بازیل (۱۳۶۹) نقاشی ایران، ترجمه عربعلی شروه، تهران، عصر جدید.
- مصفا، مظاهر (۱۳۴۰) متن کامل دیوان شیخ اجل سعدی شیرازی، تهران، معرفت.
- یلنا آرتیوموونا، پولیاکووا (۱۳۸۱) نقاشی و ادبیات ایرانی، ترجمه زهره فیضی، تهران، روزنه.