حسرت باغ ـ تمنای مینو، در هنر انتزاعی ایران؛
با تکیه بر عَلَم‌های عاشورایی

داود میرزایی*

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۰/۱۱/۱۵
تـاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۱/۱/۲۵

چکیده

این مقاله قصد دارد مسألهٔ «حسرتِ باغ» یا همان «تمنای مینو» را به‌عنوان محرکی (رانه‌ای) بنیادین در هنر انتزاعی ایران، با محوریت عَلَم‌های عاشورایی، مورد بررسی قرار دهد. برای رسیدن به این منظور، در ابتدا به بازتاب این تمنّا در هنرهای مختلف ایرانی ـ اسلامی، اعم از تشعیر و تذهیب و نگارگری و غیره، اشاره‌ای گذرا نموده‌ایم؛ سپس به مقایسه‌ای تطبیقی و تحلیلی میان «عَلَم‌های عاشورایی» و «معماری منظر ایرانی» (باغ ایرانی) از دریچهٔ دو عامل اساسی این محرک، یعنی «شرایط اقلیمی» ایران‌زمین و «تجلی اعتقادات» پرداخته‌ایم. در هر بخش، شباهت‌های بارز دو هنر مذکور را بررسی نموده و نشان داده‌ایم که آنچه روح مشترک در بین همهٔ این هنرهاست، همانا مسألهٔ محورین «حسرت باغ/ تمنای مینو» است. خلاصه این‌که عطش وصال صورت ازلی یا مثالی آن بهشت مصفّا و تمنای بازگشت و اقامت جاودانی در آن باغ بی‌خزان و ملال، همواره مصنوعات هنرمند ایرانی را تحت‌تأثیر قرار داده است.

نمادهای به‌کارگرفته شده در عَلَم‌های عاشورایی نیز از ویژگی‌های باغ ایرانی، که نسبت بی‌واسطه‌ای با اعتقادات مذهبی دارد و تصویر نوستالژیکی از بهشت ارائه می‌دهد، اثر پذیرفته‌اند. این هنر، در مقایسه با سایر گونه‌های هنر ایرانی ـ اسلامی، به نحو بارزتر و ملموس‌تری بازتاب‌دهندهٔ ماهیت این حسرت نوستالژیک است.

کلیدواژه‌ها: باغ ـ بهشت، تمنای مینو، عَلَم‌های عاشورایی، معماری منظر ایرانی، هنر انتزاعی ایران

* کارشناس‌ارشد فلسفهٔ هنر، دانشگاه علامه‌طباطبایی، تهران davidivad.1981@yahoo.com

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-24]

مقدمه

بدون باور به ماورایی روحانی و مافوق‌الطبیعه‌ای معنوی، نمی‌توان از اعتقاد و تجلیات آن سخن گفت؛ این معنویت به‌واسطهٔ هنرمند که درکی از این ماوراء پیدا کرده‌است، در هنر جاری و ساری می‌گردد. سیدحسین نصر در یکی از تعاریف خود، هنر اسلامی را این‌گونه معرفی می‌کند: «هنر اسلامی نیز مبتنی بر معرفتی است که خود سرشتی روحانی دارد؛ معرفتی که استادان سنتی هنـــر اسلامی آن را حکمـت نام نهاده‌اند». (نصر، ۱۹۶:۱۳۷۵) طبق این تعریف، هنر سنتی، هنری است که تنها تحت‌تأثیر این معرفت حکمی خلق شده باشد. حال اگر بخواهیم برای هنر ایرانی (پیش و پس از اسلام) به دنبال درونمایهٔ محورینِ حکمی مشترکی باشیم، به یقین مفهوم «باغ»، یا به بیان بهتر، مسألهٔ حسرت باغ/ تمنای مینو، ترجیع‌بند تمامی آنها خواهد بود و این همان هدفی است که ما در این پژوهش به دنبال روشن‌نمودن گوشه‌هایی از آن هستیم. در ادامهٔ این مقدمه نگاهی اجمالی و فشرده به چگونگی حضور این درونمایه در اصلی‌ترین دوره‌ها و بخش‌های هنر ایران‌زمین خواهیم افکند. باغ، درونمایهٔ اصلی بسیاری از هنرهای ایران است؛ براین‌اساس، می‌توانیم «آبگیر میان درختستان» را نقش‌مایهٔ رایج سفالینه‌های شوش بدانیم، (تصویر شمارهٔ ۱) همچنین درختانِ اندکِ حاضر در اولین تکه سفال‌هایِ تخت‌جمشید که طیِ چند سده به شکل‌هایِ غنی‌تر و مشخص‌تری تبدیل شده است. ایزد ماه ریشدار، ساختهٔ مفرغ‌کاران لرستان نیز با درخت نخل ارتباط دارد (تصویر شمارهٔ ۲) و اهمیت آیینی آن در حدود پایان دورهٔ لرستان با آبِ روان مرتبط گشته است.[۱] پیکرتراشان تخت‌جمشید، حتی در میان مراسم تشریفاتی، جایی برای درختان سرو پیدا می‌کردند (تصویر شمارهٔ ۳).

در دورهٔ ساسانی، باغ، صحنهٔ رایج جشن‌ها بود؛ به این شکل که تخت طاقدیس، در میانِ بیشه‌ای انبوه جای داشت و طراحان، درختانی غنی‌تر از آنچه در طبیعت وجود دارد پدید می‌آوردند.

با رشد سریع دوران اسلامی، درونمایهٔ باغ، در قالب گیاهان و آب در کنار یکدیگر و همه در خدمت زندگی بشری، گسترده‌تر و متنوع‌تر شد و بر روی سفالینه‌ها، فرش‌ها، بافته‌های ابریشمی و دیگر آثار هنری نمود چشمگیری یافت. با اعتلای کار نگارگران کتاب، آنها نیز نقش‌های متنوعی از این اندیشه را در آثار خود به‌کارگرفتند. در هنرهایِ کاربردی نیز، تصویر باغ به طرحی تزیینی بدل شد و آرایش باغ به عنوان طرحی بر سفالینه‌های لعابدار[۲] و به‌خصوص بر روی گروهی از فرش‌ها به کار گرفته شد. اختراع کاشی‌کاری در معماری، تبدیل تمامی یک بنا، به انبوهی از گل‌های رنگارنگ را ممکن ساخت؛ به شکلی که بنا و باغ طبیعیِ اطراف آن با هم منظره‌ای یکپارچه می‌ساختند.

برخی مضمون‌های موسیقی نیز به باغ تقدیم شده‌اند مانند: «باغ شیرین»، «باغ اردشیر»، «باغ شهریار»، «باغ سیاوشان»، «سروِستان» و «راه گل»؛ که همگی به دورهٔ ساسانی بازمی‌گردند. (پوپ، ۱۶۶۹:۱۳۸۷)

باغ، چنان اهمیتی در زندگی ایرانی داشت که می‌بایست به صورت طرح و نقشی دلخواه یا تشبیه و استعاره‌ای همه‌پسند درمی‌آمد. تعطیلات برای ما ایرانی‌ها اغلب همراه با استراحت در باغ بوده است و جشن‌های دوستانه، شادخواری و موسیقی در سایهٔ آرام درختان. بنابراین، باغ برای ایرانی‌ها، پیوسته صحنهٔ بزرگ‌ترین شادمانی‌ها و محلی برای گریز از تلاش و پیچیدگی‌های زندگی روزمره و غبار و گرمای کوچه‌ها و گذرها، فراغت از رنج سفر، نور شدید خورشید، هوای خشک و سوزان، فرسودگی ساعت‌ها کوشش یکنواخت بوده است.

باغ، در اشعار این مردمان شاعرپیشه، نه تنها از لحاظ زیبایی بصری بلکه به خاطر خودش نیز ستوده می‌شود و صحنهٔ داستان‌های بی‌پایان و منبع تشبیه‌های آشنا و گاه خلاقانه قرار می‌گیرد: معشوق به سرو، یاسمن و گلِ‌سرخ مانند می‌شود؛ و دیوان اشعار و آثار ادبی، *گلستان* و *بوستان* و *گلشن* [ـِ راز] و *گلزار* [ـِ سعادت][۳]

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-24]

نام می‌گیرد. علاوه‌براین، شاعران ایرانی پیوسته آرزومند مزاری در باغ، برای خویش بوده‌اند.

به روایت نظامی عروضی، عمرِ خیام در سالِ ۵۰۶ هـ‌ق. گفته است: «گور من در موضعی باشد که هر بهاری [باد] شِمال بر من گل‌افشان می‌کند». سعدی شیرازی وصیت کرده بود که باید در باغی به خاک سپرده شود. فردوسی در باغ خودش در طابران، بزرگترین قصبهٔ توس، به خاک سپرده شد و هم‌اکنون نیز آرامگاه حافظ در شیراز، در دل باغی مصفا واقع است.

بنابرآنچه از سخن به میان آمد، باغ چنان جای اساسی در تفکر ایرانی از زندگی دارد که تعبیرات مربوط به «نخستین واقعیت» و همچنین «سعادت جاودانی» انسان، با عناصر سازندهٔ باغ شکل گرفته است. شاخص اصلی کیهان‌شناسی در بُندَهِشن نیز، دو درختی است که در کنار آبگیر جاودانیِ جو قد برافراشته‌اند (همان: ۱۶۷۰). همچنین در این کتاب آمده است هنگامی‌که زردشتی‌ای پارسا درمی‌گذرد، در پایان شب سوم، خود را در میان گیاهانی می‌بیند که عطرهای خوش آن به مشام می‌رسد و به‌نظر می‌آید که از سوی جنوب، جایی که بهشت قرار دارد، بادی معطرتر از دیگر بادها به سوی او وزان است. در این هنگام دخترکی زیباروی به ملاقات وی می‌آید و او را به خاطر اعمالش، از جمله خودداری از بریدن درختان، می‌ستاید. هرچند مفهوم بهشت در دین زردشت تا حدودی مبهم مانده است، ولی دین اسلام به‌نحو ملموس و خردمندانه‌ای، به دفعات، پاداش خاص نیکوکاران را زندگی جاودانهٔ بی‌ملال و زوال در باغ مقدس بهشتی وعده داده است که از زیر تخت‌های آن آبی زلال و گوارا روان است.

با بیان این مقدمهٔ فشرده، تلاش نگارنده بر آن بوده است که جایگاه باغ و عناصر مربوط به آن در اندیشهٔ ایرانی را به اجمال، مورد بازبینی و تأکید قرار دهد و زمینه‌ای روشنگر برای پیگیری موضوع اصلی پژوهش حاضر، یعنی حسرت باغ ـ تمنای مینو در هنر انتزاعی ایران (با تکیه بر عَلَم‌های عاشورایی) فراهم کند. در ادامه، پس از ریشه‌شناسی واژهٔ باغ، دو عامل اساسی اقلیمی و عقیدتی در این توجه بی‌نظیر ایرانیان نسبت به باغ، مورد بررسی قرار می‌گیرد. پس از آن، با اشاره به نقش «انتزاع» در انواع هنرهای ایرانی به‌عنوان راهی هوشمندانه به سوی جاودانگی (که ویژگی بنیادین آن باغ/بهشت موعود نخستین است)، عَلَم‌های عاشورایی را به‌طور ویژه و عملاً مورد تحلیل ساختاری قرار می‌دهیم و به موازات، مشترکات آن را با باغ ایرانی بررسی خواهیم کرد.[۴]

ریشه‌شناسی واژهٔ *پردیس* و دلالت‌های معنای واژهٔ باغ

از آنجا که محور بحث این مقاله حول مفهوم باغ بسط می‌یابد، شایسته است بر روی واژهٔ «باغ» و دلالت‌های معنایی آن کمی بیشتر تأمل کنیم. واژهٔ «پردیس»، که از دیرباز دغدغهٔ ایرانیان بوده است، بازماندهٔ واژهٔ اوستاییِPairi daeza به معنای «محصور با دیوار و حصار» یا «آنچه که پشت دیوار است» دانسته شده. (کنت، ۶۳۴:۱۳۸۴). در فرهنگ معین، فردوس ferdaws (-ows) معربِ واژهٔ مادی و اوستاییِ pairi-daeza- به معانیِ محوطهٔ محصور و مدور؛ باغ؛ بوستان؛ فرادیس و بهشت آمده است (فرهنگ معین، ۱۳۸۶). در منبع ذکر شده، باغ از ریشهٔ پهلوی و سغدیِ Bag (بغ یا بگ) به معنی محوطه‌ای معمولاً محصور که در آن انواع درخت‌ها و گل‌ها کاشته باشند، آورده شده (همان) و این ریشه‌ها خود بیانگر اهمیت بنیادینی است که این موضوع از دیرباز برای مردمان ایران‌زمین داشته است.

محرّک(رانه)های اقبال به باغ، در آثار هنری ایرانی

۱. شرایط اقلیمی و حسرت باغ

با نگاه به شرایط اقلیمی فلات ایران درمی‌یابیم که با سرزمینی نسبتاً خشک و گاهی کویری مواجه هستیم که به‌جز نوار باریک شمالی و بعضی مناطق خاص جنوب، از پوشش گیاهی چشم‌گیری برخوردار نیست (دیبا، ۱۰۴:۱۳۷۸). این اقلیم خشک، با خشتِ آسمان

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-24]

و ناباروری زمینش، همواره حسرت باغ مصفّا را در دل ساکنان این سرزمین نهاده است؛ تا آن حد که «باغ»، نه‌تنها برای زندگی این‌جهانی، بلکه برای زندگی پس از مرگ نیز جایی دلخواه محسوب می‌شود (پوپ، ۱۳۸۷: ۱۶۷۰). از این بابت، این محیط نامهربان و آب و هوای نامساعد، منجر به خلق نوع خاصی از هنر یعنی باغ (معماریِ منظر) شد. اتینگهاوزن شاهد این مدعا را واکنش مشابهی می‌داند که سرزمین‌هایی مثل اسپانیا، آسیای مرکزی و هند به مسألهٔ اقلیم در اقبال‌شان به باغ‌سازی نشان داده‌اند (اتینگهاوزن، ۱۳۹۰:۵۶).

گرچه این گفته دربارهٔ گرم و خشک و کویری بودنِ سرزمین‌هایِ هلالِ خضیب (عراق)، اسپانیا و هند محل ایراد است، ولی دربارهٔ سرزمین ایران صدق می‌کند. باغ، در سرزمین ایران به‌عنوان واکنشی در برابر چشم‌اندازی خشک و بی‌پایان و یکنواخت و عاری از هرگونه ویژگی به شکلی اسلوب‌مند طراحی می‌شد؛ مسیرهایی که به شکل هندسی آرایش یافته بود، جوی‌هایی که گیاهان انبوه باغ، به ویژه درختان، و باغچه‌های دارای آرایش دقیق را سیراب می‌کرد.

اتینگهاوزن علاقهٔ ایرانیان را، از هر طبقه و قشر، به باغ این‌گونه توصیف می‌کند: «مردمان ثروتمند باغ‌هایی مجلل برای خود ترتیب می‌دادند و مردمان کم‌مکنت‌تر نیز نوعی ارتباط حداقلی با باغ برقرار می‌کردند. در حیاط خانه‌های طبقهٔ متوسط و پایین جامعه هم درختچه، بوته، تاک و گلدان‌هایی بر گرد حوض یا آب‌نمای مرکزی جمع می‌شد. این باغچه‌هایِ محقر با وجود کوچکی، کانون تنفس و صفای خانه‌های مردم آفتاب‌سوخته و یکی از منابع لذت ایشان، در گریز از خشکی و یکنواختی اقلیم بود؛ وقتی محیط یکنواخت و ملال‌آور بود، باغ سرسبزی و آب و رنگ داشت؛ هرجا محیط بی‌شکل بود، باغ اسلوب‌دار و پُرشیوه بود. معدودند باغ‌های واقعی که از گذر ایام جان به در برده باشند و نمونه‌های قابل‌ذکر آن در ایران عموماً به قرن‌های یازدهم تا سیزدهم مربوط می‌شوند» (همان). با این حـال هنوز هم می‌توان چگونگی شکل باغ‌ها را در نگاره‌ها و طرح‌های قالی که از آنها الهام گرفته‌اند دید. تصویر شمارهٔ ۴، نگاره‌ای مغولی را نشان می‌دهد که بابرشاه را در حال سرکشی به باغش به تصویر کشیده است. آبراههٔ چلیپاوار، از ویژگی‌های همیشگی این باغ‌هاست. (در صفحات بعد، با رجوع به نگارهٔ دیگری از همین مجموعهٔ مغولی بابرشاه، نشان خواهیم داد که ویژگی ذکر شده، یکی از ارکان اصلی ساختار علم‌های عاشورایی را تشکیل می‌دهد).

در ادامه خواهیم دید که آیین باغ‌سازی تقریباً بر همهٔ هنرهای تزئینی تأثیرگذار شد. گرته‌برداری از طرح باغ‌های ایرانی و استفاده از آن در طراحی قالی‌های قرن دهم هجری، حتی از کهن‌ترین نمونه‌های برجامانده از این باغ‌ها نیز قدیمی‌تر و پیچیده‌ترند. ضمن اینکه این سنت بازآفرینی نقش باغ در هنرهای دیگر، به‌ویژه در قالی، جانشین بسیار مناسبی برای خود باغ نزد افراد طبقهٔ متوسط شد؛ سابقهٔ بازآفرینی باغی در درون خانه که شب و روز و در تمام فصول می‌شد از آن لذت برد (همان: ۵۸) در سنت ایرانی، به آرزوی خسروپرویز، شاه ساسانی، باز می‌گردد. قالی چهار فصل بهارستانی سفارش داد که دست تطاول فصول نتواند گزندی به حَیَوان و ریاحین آن برساند.

۲. شرایطِ عقیدتی و تمنایِ مینو

ایرانیان باستان (همانند مصری‌ها و هندوها و...) چنان به حیات پس از مرگ اعتقاد داشته‌اند که حتی وسایل روزمرهٔ زندگی شخص متوفی را به همراه جسدش مدفون می‌ساختند. این اعتقاد، همواره با تصوّر حیات ابدی در سعادت و یا شقاوت همراه بود و تصویر بهشت را به ذهن بشر آن روزگار را که عمدتاً ذهنیتی اسطوره‌ای داشت و این عقیده تمام زندگی وی را تحت‌تأثیر قرار می‌داد، متبادر می‌ساخت. از این بابت است که همواره آتش تمنای آن مینوی مثالی در دلش زبانه می‌کشید.

این اعتقادات، با ورود اسلام به ایران نه تنها کمرنگ نشد، بلکه همواره در کتاب آسمانی دین جدید مورد تأکید قرارگرفت به‌طوری که خداوند به‌طور مکرر و

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-24]

مؤکد «الذین امنوا و عملوا الصالحات» را به داخل‌شدن به «جنت تجری من تحت‌الانهار» بشارت می‌دهد. (بقره/۲۵؛ آل عمران/۱۵؛ النساء/ ۱۳؛ المائده/ ۱۲؛ و...).

روان‌شناسان قایل به این واقعیت هستند که بشارت و تشویق انسان همواره به چیزی تعلق می‌گیرد که حسرت و تمنایی ریشه‌دار نسبت به آن در دلش وجود داشته باشد. از همین‌جاست که این دلیل اعتقادی در تمنای مینوی مصفا، دوباره به همان مسألهٔ بازگفته در شرایط اقلیمی ارتباط پیدا می‌کند: از آنجا که قرآن کریم در میان قومی بیابان‌گرد و صحرانشین و آفتاب‌سوخته نازل شد، آیات آن نیز به فراخور فرهنگ و اقلیم همان قوم ترتیب‌گردید. این آیات وقتی به سرزمینی مثل ایران رسید که شرایط تقریباً مشابه اقلیمی با حجاز داشت، به دل ایرانیان عموماً خشک‌نشین و کویرآشنا نشست و به صورت ترجیع‌بندی مصفا و مشوق، منبع غنی الهامی شد در دست هنرمندان این سرزمین در بازنمایی تمام و کمال آن بهشتی که مناسب وقت، اهل ایمان و عمل صالح را به دخول به آن بشارت می‌داد. اما هنرمند از چه تمهیدی برای ملهَم‌ساختن هنرش از تمنای مینو بهره می‌جست و چگونه می‌خواست آن را در ایدهٔ دست‌ساخته‌اش بازنمایی کند؟ پاسخ «انتزاع» و «تجرید» است، که بخش بعدی به آن می‌پردازد.

انتزاع؛ راهی به جاودانگی

حسرت باغ و تمنای مینو به جهت شرایط اقلیمی از یک سو و به جهت اعتقادات مذهبی از سوی دیگر، باعث به‌وجود آمدن باغ‌هایی شد (Persian Garden) که آنها را باید نمونهٔ مثالی آن بهشتی دانست که نمی‌توان در جایی به‌جز ذهن و اعتقادات ساکنان این سرزمین جُست؛ چرا که ذهن این مردم از دیرباز چنان پرورده شده که هستی را به دو ساحت محسوس و معقول تقسیم کند و برای هرچیز این‌جهانی، نمونهٔ بی‌نقص مثالی آن‌جهانی یا ملکوتی قایل‌شود.[۱]

چنین است که آرتور پوپ، پژوهشگر شهیر آمریکایی و متخصص در هنر ایران، با بیانی ساده حق مطلب را این‌گونه ادا می‌کند: «در گوشهٔ ذهن هر ایرانی، باغی وجود دارد.» (جواهریان، ۱۴:۱۳۸۳)

از این حیث، انتزاع راهبرد و تمهیدی شد برای ابدی ساختن باغ‌هایی که سرسبزی و شکوفایی‌شان محصور در عالم ماده است و باد خزانی و دیو خشکسالی، مدام آن را تهدید می‌کند. انتزاع، نه خزان می‌شناسد و نه خشکی. و بر همین‌اساس است که «مفاهیم انتزاعی جاودانهٔ مذهبی در جوامع سنتی همواره بر پایهٔ تشبیهات کیهان‌شناسانه‌ای قرار دارد که به دلیل پیچیدگی و دور از دسترس بودن، خود را به صورت نمادی تجریدی آشکار می‌کنند» (شقاقی، ۶۶:۱۳۸۴). در همین بخش خواهیم‌دید که چگونه این انتزاع در ایران قبل و بعد از اسلام، راهکاری می‌شود برای غلبه به خزان و دیو خشکسالی.

سیدحسین نصر در این‌باره می‌گوید: «هنر اسلامی نیز، تحت‌تأثیر آموزهٔ [اسلبی] اسلام در گریز از طبیعت‌نگاری و تقلید عین به عین، مقلّد صِرف اشکال ظاهری طبیعت نیست، بلکه اصول اساسی آن را متجلّی می‌کند». (نصر، ۱۵:۱۳۷۵) این انتزاع و پیروی از اصول اساسی طبیعت را باید در تمام هنرهای، به‌ویژه پس از اسلام، این سرزمین پی‌گرفت: فرش، نقاشی‌های تشعیر، نقوش اسلیمی و ختایی، تذهیب، نگارگری، کاشی‌کاری، آجرکاری، گچبری و... نه تنها اصول اساسی طبیعت را متجلّی می‌سازند، بلکه بوستانی هستند که باد خزانی به آنها دست تخاصُم نمی‌توان یازید. حال آنکه در ایران پیش از اسلام، و حتی کمی بعد از ورود اسلام که در نتیجهٔ پیروزی سپاه عمر به قوای ساسانی در ایران رخ داد، طبیعت به صورت تقریباً واقعی تصویر می‌شد. به‌عنوان نمونه، نقوشی مثل انار، انگور و سرو به شکل واقعی بازنمایی می‌گشت، و همین نقوش بودند که بعدها، در سیر تطور خود به سمت انتزاع مورد قبول آموزه‌های اسلام، به ترتیب به شکل‌های گل شاه‌عباسی، پیچک‌های اسلیمی و نقش بُته‌جقه در بسیاری از هنرهای این سرزمین حاضر شدند.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-24]

در واقع، از این منظر و تحت‌تأثیر همین آموزه‌های سلبی اسلامی، طرح باغ ـ فرش را می‌توانیم، نگاهی از آسمان (بالای بَرین) به باغ قلمداد کنیم؛ با ریاحین و حَیَوانی که هم واقعی هستند و هم نقش‌پردازی‌شده و از صافی ذهن نوستالژیک، خلاق و با ذوق هنرمند مؤمن عبور کرده‌اند تا به صورتی این‌چنین تجریدی درآمده‌اند.

بهترین مصداق باغ ـ فرش (البته با توجه به این نکته که در فرهنگ ایران‌زمین، باغ، همواره سایه و نمادی از بهشت مثالی‌ست، می‌توان از واژهٔ فرش ـ بهشت هم استفاده کرد) در هنر ایران قبل از اسلام فرش بهارستان است. این فرش، همان‌طور که قبلاً نیز به آن اشاره شد، به دستور خسرو پرویز، که شدیداً به باغش (باغ شیرین و شهریار) علاقمند بود، بافته شد تا در زمستان هم او را از دلتنگی نجات دهد و خاطرهٔ بهار را جاودانه کند. (جواهریان، ۱۸:۱۳۸۳؛ پوپ، ۱۶۸۱:۱۳۸۷)

سابقهٔ این نوع نگاه، به پیش از ساسانیان باز می‌گردد. باغ از نظر ایرانیان از چنان جایگاه مهمی برخوردار بود که آنها را بر آن می‌داشت تا فصل زمستان بی‌سبزه و خشک را با چیز دیگری سپری کنند، و آن گیاهان کوچک مصنوعی بود. پوپ در این باره می‌گوید: «از دورانِ هخامنشیان روایت می‌شود که در بالای تخت شاه، درخت تاک زرین با خوشه‌های انگور از جنس سنگ‌های قیمتی و درخت چناری زرین وجود داشت» (پوپ، ۱۶۸۱:۱۳۸۷)، ولی از درخت‌های مصنوعی واقعی تا سده‌های میانه مدرکی باقی نمانده است.

سنّت استفاده از گیاهان مصنوعی، آنچنان فراگیر شد که از دربار به زندگی طبقات پایین نیز راه پیدا کرد و منجر به شکل‌گیری حرفه‌ای به نام «نخلبند» شد. به قول پوپ: «این بازیچه‌های تزیینی، محصول پرهزینهٔ جواهرسازان و یا ساختهٔ کم‌اهمیت و پر زرق و برق نخلبندها، نشانهٔ چشمگیر میلی مفرط به باغ‌ها در این نقطه از جهان می‌تواند باشد». (همان:۱۶۸۲)

در ایران بعد از اسلام، بهترین نمونه‌های این باغ‌های مصنوعی در هیأت فرش ـ بهشت‌ها، به یقین مربوط می‌شود به اوج تعالی این هنر ـ صنعت در عهد صفوی؛ با آن نقوش پیچان و حیرت‌انگیز و متنوع در قرون ده تا دوازده هجری. این سنت همچنان با شکوفایی در این سرزمین ادامه دارد.

در دلِ همین باغ ـ فرش‌ها، نقوشِ اسلیمی نیز حائزِ نوعی کارکردِ دیالکتیکی در مقولهٔ تزئین است؛ به قولِ بورکهارت: «این نقوش دارایِ دو عنصر اساسی هستند: به‌هم‌پیچیدگی و درهم‌تابیدگیِ نقوش و نقش‌مایه‌هایِ گیاهی». (بورکهارت، ۱۳۸۱: ۱۳۹) تصویرِ باغ ـ بهشت در نفیس‌ترین قالی‌هایِ ایرانِ دورهٔ صفوی بازآفرینی شده‌است. در تصویر شمارهٔ ۵، که بیش از هفده پا طول و چهارده پا عرض دارد، باغ با آبراهه‌ای به شکلِ H و پُر از ماهی با استخری در مرکز و مرغابی‌هایی شناور در آن تصویر شده‌است (و به همین دلیل است که طرحِ ترنجِ مرکزیِ قالی، در سیر تطورِ انتزاعیِ آن، «حوض» هم خوانده می‌شود). کنارِ نهرها، درختان، بوته‌ها و گل‌هایی چند روییده (که همواره عمود بر آن هستند) و در میان آنها نیز انواعِ جانوران و پرندگان در تک‌وتاز و پرواز. این قالی در قرنِ یازدهم هجری بافته شده است.

همین مفهومِ تمنّا و شوقِ حضورِ ابدی که برآمده از اعتقاداتِ هنرمندان و تجلیاتِ آن می‌باشد، تمامِ هنرهایِ این سرزمین را، اعم از نگارگری، تذهیب، تشعیر، کتاب‌آرایی (نقاشیِ زیرلاکی)، کاشی‌کاری، قلم‌کاری، میناکاری، زری‌بافی و سایرِ مصنوعات، تحت‌تأثیر قرار داده است و خالی از لطف، و به دور از مسألهٔ موردِ مطالعه در این مقاله نخواهد بود اگر نگاهی اجمالی به این هنرها در ارتباط با محرکِ «حسرتِ باغ/تمنایِ مینو» داشته باشیم و در این راستا، درنگ‌مان بر رویِ هنر نگارگری به عنوانِ نمونه، بیش از سایرِ این هنرها خواهد بود.

از این حیث، نگارگریِ ایرانی تفاوتِ ماهوی با نقاشیِ طبیعت‌گرایانهٔ اروپا دارد، چراکه هرگز در پی بازنمایی طبیعت نبوده، بلکه می‌کوشد اصل و جوهرِ صُوَرِ طبیعی را به تصویر درآوَرَد: پرندگان، گل‌ها و درختان که تا حدود زیادی در تمامی نگاره‌هایِ ایرانی جزءِ لاینفکِ نقاشی بوده است، گوشه‌ای‌ست از آن بهشتِ موعودی که نگارگرِ مسلمان همواره در تمنا و شوقِ حضورِ

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-24]

ابدی در آن بوده است. به‌عنوانِ نمونه، نگاهی جزیی‌تر می‌اندازیم به وضعیت نگارگری، به‌عنوانِ یکی از بارزترین و ملموس‌ترین اشکالِ هنرِ ایرانی، در چگونگیِ وصول به این ساحتِ قدسی و بازنمایی آن در خود. نصر دربارهٔ نگاره‌هایِ ایرانی گفته است: «نگارگری ایرانی سطح دوبُعدی را به تصویری از مراتبِ نور مبدل می‌سازد و بیننده را از افقِ حیاتِ عادی و وجدان روزانهٔ خود به مرتبه‌ای عالی از آگاهی ارتقاء می‌دهد و او را متوجه جهانی می‌سازد مافوقِ این جهانِ مادی که در عینِ حال دارایِ مکان، الوان و اشکالِ خاصِ خود است». (نصر، ۱۳۷۵: ۱۷۳) براین‌اساس، نگارگری ایرانی بیانگر واقعه‌ای مادی نیست و طبیعت را در بُعدِ جسمانی ترسیم نمی‌کند، بلکه درصدد ترسیمِ اصلِ بهشتی و ملکوتیِ اشیاء است که در عالمِ مثال تمثل می‌یابد و با قوهٔ خیالِ هنرمند که همواره آکنده از حسرت و تمنایِ مینو است ادراک و تصویر می‌شود. چون آنجا از تضاد و تزاحمِ عالمی مادی که مؤدی به ناهماهنگی و ناهمگونی است، به دور است، تصاویرِ آن هم زیباتر از تصاویر این‌جهانی است. وی در ادامه می‌گوید: «از این‌رو برخی از اصحابِ جاویدان‌خرد (سنت‌گراها) در دورهٔ معاصر، رنگ‌ها و شکل‌هایی را که در نگارگری به کار رفته است صرفاً ناشی از سلیقهٔ شخصیِ هنرمند نمی‌دانند و بر این عقیده‌اند که آنها نتیجهٔ شهودِ نوستالژیکِ واقعیتی عینی است از آن بهشتِ عدن، که تعلقی تمام به عالمِ مثال دارد». (همان:۱۷۶) در تأییدِ این تلقی، بورکهارت معتقد است: «تصاویر نگارگری، رمز و تمثیلِ آن «پردیسِ نخستین» است که هرچند از چشمان بشریتِ هبوط کرده پنهان است، در عالمِ اشراق بر اهلِ معنا آشکار می‌گردد». (بورکهارت، ۱۳۸۰: ۴۷-۴۹) بر همین اساس است که گفته‌اند «نگارگری به‌نحو غیرمستقیم به توصیف اعیان ثابتهٔ اشیاء می‌پردازد»، (بورکهارت، ۱۳۸۶:۱۷۴) هر چند که اعیانِ ثابتهٔ اشیاء (یا همان ماهیاتِ آنها) به‌دلیل مافوقِ صورت بودن‌شان قابلِ ادراک مستقیم نیستند، اما در تخیلِ خلاقِ هنرمند حسرت‌زده به کیفیتی رؤیامانند انعکاس می‌یابند. (دینانی، ۱۳۸۱: ۷)

همان‌گونه که در این مختصر دربارهٔ هنر نگارگری، به وجوه قدسی و اشراقیِ این هنر در بازنماییِ عالمِ مثال و بهشتِ عدن یا همان تمنایِ مینو و حسرتِ بهشت، اشاره‌کردیم، چنین رویکردی به طرقِ مختلف قابلِ اشاعه به تمام صورت‌هایِ مختلفِ هنر ایرانی ـ اسلامی بوده، به‌گونه‌ای که تمامِ این صور، صورتِ کثراتی هستند که همگی برآمده و صادر شده از یک منبع واحد، که همانا تمنایِ مینو و آن بهشتِ جدامانده است، می‌باشند.

بر همین اساس، هنرِ تذهیب و کتاب‌آرایی نیز نوعی نقش‌پردازی، با نقوشِ تزئینیِ نباتی به همراهِ بهره‌گیری از رنگ‌هایِ درخشان و متنوع به شیوه‌ای انتزاعی است (پاکباز، ۱۳۸۷: ۱۵۹) که این هم تصوری‌ست ظریف و مُلوّن از بهشتِ مینو، بر سطحِ دو بُعدیِ کاغذ. (تصویر شمارهٔ ۶)

نقاشی تشعیر، روش آرایشِ ظریف و دقیق حاشیهٔ صفحات با نقش‌مایه‌های عمدتاً حیوانی و مرغ و گیاهان و درختان، از اوایل قرن دهم هجری در ایران رایج شد. (همان:۱۶۵) این نوع نقاشی، همچنین گوشه‌ای از حسرت و شوق و تمنای هنرمند را برای به تصویر کشیدن آن خانهٔ ازلی و ابدی، یعنی بهشت عدن، به نمایش می‌گذارد.

از انواع دیگر نقاشی برای به تصویر کشیدن گوشه‌ای از خاطرهٔ زیبایی باغ، نقاشی زیرلاکی است؛ نوعی نقاشی آبرنگ که با ماده‌ای جلادهنده (لاک) پوشانیده می‌شود و موضوع رایج آن عبارت است از انبوه گل‌های ریز و رنگارنگ و برگ و پرندگانی چون بلبل و گاه پروانه (همان:۵۹۰).

هنر فاخر کاشی‌کاری هم از این حظّ بی‌بهره نبوده (به‌خصوص کاشی‌کاری‌های دورهٔ ایلخانی و صفویه) و بر سینهٔ خود، نقش اسلیمی‌ها و ختایی‌هایی را جای داده است. (همان:۳۹۷) این نقش‌ها، چیزی نمی‌تواند بود جز همان تمنای بهشت مورد نظر این پژوهش، که این‌بار در هیئت رنگ و لعاب و سرامیک بر بدنهٔ بنا و سینهٔ محرابی در گوشهٔ دنج خدای خانه‌ای مصفا جلوه‌گر گشته است. حضور در مسجدی که دیوارها و سقف آن با نقوش گیاهی و درختان و گل‌های زیبا پوشیده شده

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-24]

است، بی‌تردید، تداعی‌گر حسّ نوستالژیک و حسرت‌بار حضور در بهشت رضوان است. (تصویر شمارهٔ ۷)

نقوش عمدهٔ قلمزنی‌ها و قلمکاری‌ها (همان:۳۸۵)، میناکاری‌ها (همان:۵۶۴)، زری‌بافی‌ها (همان:۲۸۶) و دیگر منسوجات و سایر هنرها را نیز، عموماً اسلیمی‌ها و بُته‌جقه (که نمادی است از سروِ بهشتی و درختِ زندگی) و نقوشِ گیاهی تشکیل می‌دهد (تصویر شمارهٔ ۸) که همهٔ اینها، نشانی است از همان حسرتِ باغ/تمنایِ مینو. به قولِ حکیمی نکته‌دان: هر لحظه به شکلی، بُتِ عیـّار درآمد... و همهٔ بحث ما در اینجا این است که: به هر رنگی که آیی می‌شناسم.

مَخلص کلام این‌که حضور صورت ازلی آن بهشت مصفا و حسرت ناشی از جدا افتادن از آن، با در نظر گرفتن تمام ملاحظات اقلیمی و عقیدتی، در ناخودآگاه هنرمند ایرانی، همواره دست‌ساخته‌های او را تحت‌تأثیر قرار داده است. در واقع، تمام این هنرها، به نوعی، حسرت، عطش و تمنای رجعت و حضور ابدی در آن باغ بی‌زوال و بی‌ملال به نمایش گذاشته‌اند.

«عَلَم‌های عاشورایی» نیز از قاعدهٔ کلی مذکور، مستثنی نیست و نمادهای به کار رفته در این هنر ـ صنعت، به نحوی ملموس‌تر دلالت به همان حسرت باغ مینو دارد. در ادامهٔ این جستار و در اثنای بحث، به علل این خصیصه‌نمایی پرداخته می‌شود و وجه تشابه عَلَم‌ها و باغ‌ها اغلب از همین دریچه مورد بررسی قرار خواهد گرفت.

معرفی عَلَم

یکی از مهم‌ترین اقلام فولادی عصر صفوی بی‌شک عَلَم (نشان جنگی) است. شاه اسماعیل که بیشترین همّتش را صرف یکپارچگی کشور از طریق تعمیم مذهب شیعه و جنگ با سنی‌مذهبان عثمانی نمود، عَلَم را نماد مبارزات خود قرار داد. آلن در کتاب خود، *هنر فولادسازی ایران*، در این‌باره می‌گوید: «تماشای نام خدا و ائمهٔ اطهار با خطوط خوش و در میان گل و برگ‌های ظریف، حک‌شده بر عَلَم‌های فولادین، دیده و دل هر بیننده‌ای را به خود معطوف می‌کرد و هرگاه عَلَمی از مسجدی یا حسینیه‌ای به در می‌آمد، مردمان را با چشمی تَر، از بزرگ و کوچک به دنبال خود می‌کشاند و آنها را در پی عَلَم‌دار روان می‌ساخت و متحد می‌کرد و این نیرو و جاذبه تا به‌حدی بود که در سپاه عثمانی تصرّف عَلَم در شمار مهم‌ترین غنائم جنگی محسوب می‌شد». (آلن، ۶:۱۳۸۱) عَلَم‌های صفوی که هم‌اکنون در موزه‌های ترکیه به‌ویژه موزهٔ توپقاپی به چشم می‌خورند، برخی از همان غنائم هستند. اشوکلاین، در توصیف این عَلَم‌های جنگی می‌نویسد: «کهن‌ترین نشان‌های جنگی ایرانی هم‌اکنون در موزهٔ توپقاپی هستند و احتمالاً این‌ها بخشی از غنایم جنگ چالدران بوده‌اند. این عَلَم‌ها از صفحات آهن به شکل تیغه‌ای باریک و بلند ساخته شده که نوک آن به شکل سپری نشاندار تراشیده شده و پایهٔ میله به شکل قرصی گرد درآمده است [چیزی شبیه به فرم کلی یک سرو]... (تصویر شمارهٔ ۹) چنین نشان‌های جنگی در نگارگری‌های ایرانی از پایان سدهٔ نهم هجری به بعد فراوان تصویر شده‌اند». (به نقل از پوپ، ۲۹۷۹:۱۳۸۷)

در ساختار عَلَم‌های صفوی و هم‌چنین کاربرد آنها تغییراتی به‌وجود آمد، و فراتر از کارکرد نمادین سیاسی ـ اجتماعی، جنبه‌ای هنری ـ تزیینی ـ مذهبی نیز به خود گرفت؛ به این صورت که به تعداد تیغه‌ها بر روی یک پایهٔ افقی و نیز تنوع اشکال نمادین گیاهی و جانوری به کار رفته بر روی تیغه و کنار آن افزوده شد و عَلَم‌گردانی به شکل امروزین متداول گشت. (تصویر شمارهٔ ۱۰)

در ادامه، به بررسی ساختار این اشکال و صور و دلالت‌های معنایی آنها در مشابهت با ساختار باغ، با تکیه بر مسألهٔ پژوهش یعنی حسرت باغ/تمنای مینو خواهیم پرداخت.

تصویر مینوی

علامت‌های عاشورایی متداول، از عهد قاجار به این سو را باید جزء اصیل‌ترین باغ ـ بهشت‌های انتزاعی به‌شمار آورد. جنگ و مفهوم «جهاد» و «شهادت» در اسلام

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-24]

چنان با نام «بهشت» عجین است که نادیده انگاشتن این پیوند، در عَلَم‌هایی که نماد جهاد و بهشت معهود است، نشان از ضعف در شناخت مفاهیم و ارزش‌های آرمان‌گرایانه در اسلام دارد.

به‌تصویر کشیدن مینویی که همواره تمنّای آن در ضمیر ایرانیان وجود داشته، به یقین، نیازمند نمونه‌ای محسوس و زمینی بوده است. بنابراین، هنرمند ایرانی برای نمایش این بهشت در عَلَم‌ها دست به دامن انتزاع و الگوبرداری از باغ شد؛ همان باغ‌هایی که خود مدلی عالی از بهشتی بودند که آرزوی همیشگی دل ساکنان فلات خشک ایران بود.

بررسی ساختاریِ عَلَم

۱. فرم چلیپایی و چهارپارگی

نقش چلیپا به اندازهٔ تاریخ انسان قدمت دارد. (حصوری، ۱۱:۱۳۸۵) شکل بنیادین معماری ایرانی، تقسیم فضا به چهار قسمت است که به همان الگوی ازلی جهان چهار گوشه بازمی‌گردد. (دانش‌دوست:۱۷) از سوی دیگر، وضع فیزیولوژیک انسان در ارتباط با محیط پیرامونش نیز به‌گونه‌ای است که در نخستین مرحله، محیط پیرامون را به چهار قسمت تقسیم می‌کند. (سلطان‌زاده، ۱۱۷:۱۳۷۸)

عَلَم‌ها نیز در فرم کلی‌شان، مجموعه‌ای از تیغه‌های فولادی و اشکال حیوانات است که بر روی یک چلیپا سوار شده‌اند. از آنجا که «چهار» از عناصر اصلی بسیاری از هنرهای ایرانی، به‌ویژه باغ‌سازی و عَلَم‌سازی محسوب می‌شود، خالی از لطف نیست اگر قدری بر روی مفهوم آن درنگ کنیم: پوپ در این‌باره معتقد است: «بر روی ظروف سفالین هر دو کاوشگاه شوش و تخت‌جمشید شکل‌ها عموماً بر طرحی مرکب از چهار واحد، معمولاً به شکل «صلیب مالتی» متمرکز می‌گردید (تصویر شمارهٔ ۱۱) تقریباً شکی نیست که آن شکل، یا خورشید است یا ماه. البته نماد قمری مشتمل بر نگارهٔ چهارواحدی صلیب مالتی معقول می‌نماید، چرا که چهار مرحلهٔ متمایز قمر در طول هر ماه امری آشکار بوده است که این مفهوم هربار به شکلی، به‌ویژه گل چهارپر نمایان می‌شده است». (پوپ، ۱۰۴۴:۱۳۸۷) در عین حال، این نگاره گاهی براساس یک چلیپا ساخته می‌شده و بازوهای آن تنها، وسیله‌ای برای تقسیم زمینه به چهار بخش مجزا بوده است. پوپ در ادامه می گوید: «احتمال دارد که این آغاز ادراک جهانی تقسیم‌یافته به چهاربخش بوده باشد که در اندیشهٔ ایرانیان بعدی تبدیل به مفهومی بنیادین شد و نقش تزیینی آن مثلاً در باغ آریایی ایرانی با باغچه‌بندی چهارگوش بازنمایی شده، و همچنین در سازمان اجتماعی ایرانیان که به چهار طبقهٔ مشخص تقسیم‌بندی شده بودند، بازتاب داشته است». (همان:۱۰۴۵)

با این پیشینهٔ فکری، در باغ‌سازی ایرانی هم این تقسیم چهارپاره و فرم چلیپایی را به‌وضوح می‌توان یافت: باغ‌های ایرانی از زمان هخامنشیان، ساختار هندسی داشت و به چهار قسمت تقسیم می‌شد. (فقیه، ۳۲:۱۳۸۳) این سنّت، در دورهٔ ساسانیان نیز تداوم یافت، به‌طوری‌که «می‌توان نقشهٔ نوعی پردیس ساسانی را چلیپای راست‌گوشه‌ای دانست با محورهای مشخص که بخش اصلی (کاخ) در محل تقاطع آن قرار دارد. معماران ساسانی در به‌کارگیری این نقشه از کهن‌ترین سنت این قوم پیروی کرده‌اند و طرح‌های منقوش به سفالینه‌های تخت‌جمشید، که بی‌شک نشان‌دهندهٔ درختستان‌های آبیاری‌شده‌ای است، همین آرایش چلیپایی را داخل دایره‌ای نشان می‌دهد. افزون بر آن در پس این طرح، «چهارباغ» خود اندیشه‌ای کیهان‌شناختی و بسیار کهنی در آسیا است که به ادیان مختلف نیز راه پیدا کرده و براساس آن جهان معمولاً توسط چهار رودخانهٔ بزرگ به چهار قسمت تقسیم شده است». (پوپ، ۱۶۷۱:۱۳۸۷)

ادامهٔ همین سنت‌ها، از یک‌سو به میانجی‌گری ساسانیان و از سوی دیگر براساس آموزه‌های اسلام، اساس باغ‌های اسلامی در سراسر قلمرو آن گشت تا آنجا که «حضرت رسول (ص) در روایت معراج خویش، گنبد عظیمی را توصیف می‌کند که از صدف سپید ساخته

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-24]

شده و بر روی چهارپایه در چهار کُنج قرار گرفته و چهار جوی آب و شیر و عسل و خمر که نهرهای سعادت ازلی و سرمدی (بهشتی) است، از آنها جاری بود». (بورکهارت، ۱۴۷:۱۳۸۱) (تصویر شمارهٔ ۱۲)

۲. تیغه‌ها

اصلی‌ترین عنصر عَلَم‌ها، تیغه‌ها یا شاخه‌های آنهاست که در قسمت پائین عریض شده و شکلی مُدوّر به خود می‌گیرد. (تصویر شمارهٔ ۱۳) این شکل، در واقع نمادی از سروهای بی‌خزان‌اند؛ چراکه برای به تصویر کشیدن بهشت ابدی می‌باید از درخت همیشه سبز و جاودان (سرو)، که همان درخت زندگی است، استفاده کرد. (این نقش‌مایه در دورهٔ تجرید ـ مبنایی اسلامی به شکل بُته‌جقه به حیات خود ادامه می‌دهد).

درخت سرو، به‌لحاظ زیبایی دائمی و تناسب و کشیدگی‌اش محبوب مردم ایران است. (دانش‌دوست: ۲۱۹) در اساطیر ایران پیش از اسلام، سرو، مقدس‌ترین درخت است. آورده‌اند که زرتشت با دستان خود دو سرو در کاشمر و طوس کاشت که رشک دل متوکل عباسی شد. (اوشیدری،۳۸۶:۱۳۸۳؛ پوپ، ۱۶۷۱:۱۳۸۷) گزنفون، مورخ معروف، نقل می‌کند که پادشاهان هخامنشی به کاشتن سرو با دستان خود می‌بالیدند (جواهریان، ۱۳۸۳: ۱۶؛ پوپ، ۱۶۷۰:۱۳۸۷) و همهٔ اینها نمایانگر قداست این درخت آیینی است. به‌همین خاطر است که در جای‌جای نقش‌های تخت‌جمشید، نقش سرو دیده می‌شود. (تصویر شمارهٔ ۳) بنابراین، درخت همیشه سبز سرو، مظهر زندگی ابدی، روح نامیرا و بی‌مرگی است (شقاقی، ۱۷:۱۳۸۴) یعنی دقیقاً همان صفاتی که مفهوم بهشت را همواره برای ما تداعی می‌کند. (تصویر شمارهٔ ۱۴)

۳. احجام جانوران

همانطورکه تصور یک باغ بدون حضور حیوانات در آن محال است و در واقع این حیوانات هستند که معنای باغ را تکمیل می‌کنند و به آن حیات و سرزندگی می‌دهند در علَم‌های عاشورایی نیز جانوران از جمله پرندگان، حضور چشمگیری دارند. طبقِ نظرِ پوپ: «جانوران تزیینی در باغ ایرانی نقش مهمی داشتند. حضور قو در آبنماها بسیار متداول بود و گهگاه چند پلیکان نیز به جمع آنها اضافه می‌شد. تیمور در یکی از باغ‌های خود آهو و قرقاول نگهداری می‌کرد و حضور کبوتران نیز از ویژگی‌های آن بود. در تعدادی از مینیاتورها، گونه‌های زیبایی از مرغابی در آب حوض نشان داده شده است (در مینیاتوری از آقامیرک، مربوط به خمسهٔ نظامی در موزهٔ بریتانیای، ۹۴۷ هـ‌ق.) و در باغ فتحعلیشاه قاجار قفس‌های بزرگی پُر از پرندگان خوش‌الحان وجود داشت». (پوپ، ۱۶۸۰:۱۳۸۷) ما همواره با شنیدن واژهٔ «باغ مصفا»، بی‌درنگ به یاد صدای چهچههٔ بلبل می‌افتیم. حتی تصویر بهشت عدن نیز همواره به مدد این تصاویر برای ما مجسم شده است.

در اینجا به معرفی پرندگان و حیواناتی می‌پردازیم که نه تنها جزء لاینفک ساختار هر باغی هستند، که در ساختار عَلَم‌های عاشورایی نیز حضور دارند:

پرندگان

پرندگان، بنا به خاصیت پرندگی و مأواگزینی در آسمان، اساساً جنبهٔ آسمانی دارند. آسمان، محلّ جولان پرندگان است؛ یعنی همان جایی که جایگاه ملکوت و مقدسین نیز هست. در عَلَم‌ها، عموماً از نقش پرندگان نمادین استفاده می‌گردد که هرکدام از یک سو، نمایندهٔ امری قُدسی یا شخصیتی مقدس و مورد احترام در دین هستند و از سوی دیگر، دارای مفاهیم رمزی و عرفانی:

بلبل: که یادآور لطافت صوت و نماد «مطلوبیت سمعی» بهشت است و از جهتی منتسب به حضرت داوود (ع). البته می‌توان بلبل را نمایندهٔ مناسبی برای رامشگران و خنیاگران در باغ‌ها نیز دانست. (جواهریان، ۱۷:۱۳۸۳؛ فقیه، ۳۸:۱۳۸۳ و ۴۰)

طاووس: که به سروَر حیوانات در زیبایی شهرت دارد و نماد «مطلوبیتِ بصری» بهشت است و منتسب به حضرت یوسف (ع). (تصویر شمارهٔ ۱۵)

خروس: که معروف است به اذان‌گویی؛ اما حرمت آن در میان ایرانیان، به پیش از اسلام باز می‌گردد؛ چرا

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-24]

که در سپیده‌دم با بانگ خویش دیو ظلمت را رانده و مردم را به برخاستن و عبادت و کِشت و کار فرامی‌خواند. (اوشیدری، ۲۰۷:۱۳۸۳)

هدهد: که پیغام‌بَر است و دانا، و منتسب به حضرت سلیمان (ع). (تصویر شمارهٔ ۱۶)

کبوتر: که نماد روح است و پیام‌رسان و نشان پاکی. این پرنده به حضرتِ عیسی مسیح (ع) منتسب است و نمادِ روح‌القُدُس.

گاهی برای تأکید بر لطافت و پرنیانی و هم‌چنین الوهی جلوه‌دادن این باغ ـ بهشت انتزاعی (عَلَم)، از پَرهای تزئینی پُر پشت و کُرک‌دار، در جای‌جای آن استفاده می‌شود.

رُخ یا بُراق

موجودی است با بدن پرنده و سر انسان و تاجی بر سر. (تصویر شمارهٔ ۱۸) از دیرباز از عنصر بال پرنده جهت ماورائی جلوه دادن صاحب بال استفاده می‌شده است که از بارزترین این نمونه‌ها می‌توان به نماد فَروَهَر زرتشتی، و لاماسوهای دو طرف ورودی دروازه ملل تخت جمشید (که اصلاً از عناصر تمدن آشوری در هنر هخامنشی است) اشاره کرد. نگارهٔ «معراج پیامبر» اثر سلطان‌محمد نقاش، یکی از معروف‌ترین آثاری است که در آن بُراق پیامبر (ص) به زیباترین شکل ممکن به تصویر کشیده شده (تصویر شمارهٔ ۱۷) براق در این نگاره، با سر انسان و بدن اسب و سُم گاو و دُم میمون نمایش داده شده است.

بُراق در علامت‌های عاشورایی نیز معمولاً به شکل پرنده‌ای با سر انسان تصویر می‌شود.

سنّت استفاده از بال پرنده در به تصویر کشیدن فرشتگان، تا دورهٔ قاجار رواج داشت. فرشتگان را با سر (و گاه بدن) انسان و بال پرنده تصویر می‌کردند؛ لذا حضور این رُخ در علامت‌ها را باید نمادی از ملائکه‌ای دانست که در بهشت جای دارند. (تصویر شمارهٔ ۱۹)

سایر حیوانات

شیر: در عَلَم‌ها منتسب به مولا علی علیه‌السلام (اسدالله) است، و نماد دلاوری و جنگ‌آوری.

آهو: منتسب به امام رضا علیه‌السلام (ضامنِ آهو) است، و نماد معصومیت و زائر طالب.

اژدها: منتسب به حضرت موسی علیه‌السلام است و وظیفهٔ نگهبانی را به عهده دارد. (تصویر شمارهٔ ۲۰)

همان‌طور که قبلاً به‌طور مختصر اشاره کردیم، حیوانات اهلی و نیمه اهلی و پرندگان و... در باغ‌ها نیز از جایگاه ویژه‌ای برخوردار بودند. خاطره‌نویسان و سیاحان از حضور پُررنگ حیوانات در باغ سخن گفته‌اند: به‌عنوان نمونه حسام‌الدین باوندی (۱۲۰۶-۱۱۷۲م) دو باغ با دو کارکرد متفاوت ساخته بود: یکی از آنها به نام دولت‌آباد، کاخ ـ باغی بود که دو سکونت‌گاه داشت. یکی از این باغ‌ها مخصوص نگهداری پرندگان و دیگری دارای دریاچهٔ مصنوعی بود. او باغ سومی هم بنا کرده بود که پرورشگاه جانوران اهلی بوده و گیاهان و درختان گوناگون در آن کاشته بود. (فقیه، ۴۲:۱۳۸۳)

از این منظر، باتوجه به پیوند عمیق و وثیق باغ ایرانی و حیوانات، این حضور محورین و پُررنگ پیکره‌های حیوانی در عَلَم‌ها بی‌راه و بی‌دلیل نیست. در نگاهی کلی‌تر، همهٔ موارد فوق، نشانی است از تجلی اعتقاد در این باغ ـ بهشت انتزاعی (عَلَم) که تحت‌تأثیر تام و تمام باغ ایرانی (حسرت باغ و تمنای مینو)، هر بار به طریقی و در اینجا در هیئت عَلَم‌هایی عاشورایی جلوه‌گر شده است. (تصویر شمارهٔ ۲۱)

۴. تمرکزگرایی

وسیوس وُنگ در کتابِ خود، *اصولِ فرم و طرح*، در تعریف *تمرکز* می‌آورد: «تمرکز به شیوهٔ توزیع فرم‌های واحد اشاره می‌کند که ممکن است در قسمت‌هایی از طرح متراکم و در قسمت‌های دیگر پراکنده و کم‌تراکم باشند. اساساً تمرکز یک شیوهٔ سازمان‌دهی کمی است و طرح با کمیت فرم‌های واحد سروکار دارد و با تغییر مکان آنها از نقطه‌ای به نقطهٔ دیگر تأکیدهای موزون و کشش‌های مهیج ایجاد می‌کند». (ونگ، ۱۱۵:۱۳۸۵)

چنین به نظر می‌رسد که در ساختار عَلَم‌ها ،همهٔ تیغه‌ها برای این روی بدنهٔ چلیپایی نصب شده‌اند که

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-24]

مقدمه و دلالت‌کننده‌ای باشند بر تیغهٔ واحد میانی که از همه بلندتر و چشم‌نوازتر است. تمامی عناصر دیگر در دو سـوی این شاه ـ تیغهٔ میانی به شکلی متقارن ردیف شده‌اند، گویی که هر یک صورت بی‌مادهٔ آن دیگری در طرف مقابل است؛ از همان نوع صورتی که در آیینه تشکیل می‌شود و تعلق به عالم مثال دارد. این تیغهٔ میانی را از این حیث و در یک تلقی اشراقی می‌توانیم در حکم همان آیینه که نمایان‌گر صور موجود در عالم مثال (خیال) است بدانیم.[۶]

«اساساً هنر اسلامی نتیجهٔ تجلّی وحدت در ساحت کثرات است». (نصر، ۱۴:۱۳۷۵) سیر حرکت عناصر پراکنده (کثرات) به سوی وحدت مرکزی، در اغلب فضاهای معماری دنیای اسلام نیز به چشم می‌خورد. (دیبا، ۹۸:۱۳۷۸). در عَلَم‌ها نیز تمام تیغه‌ها و عناصر دیگر حاضر در دو سمت تیغهٔ میانی، گویی در این شاه ـ تیغه به وحدت خود باز می‌رسند و این سیر دیالکتیکی از کثرت به وحدت و بالعکس، با گردش چشم ناظر در جای‌جای این باغ ـ بهشت انتزاعی (عَلَم) مدام در حالی چرخش و تکرار است و دمی ساکن نمی‌شود.

این تفکر در باغ‌های ایرانی نیز دیده می‌شود. در این باغ‌ها دو معبر اصلی به صورت متقاطع در محل دو محور مذبور قرار می‌گرفت و در مرکز عرصهٔ باغ که اغلب محل تقاطع دو محور بود، یک کوشک یا عمارت یا آبگیر طراحی و ساخته می‌شد (سلطان‌زاده، ۱۳۷۸: ۱۲۲) که نقطه مرکزین باغ به حساب می‌آمد و گویی همهٔ عناصر دیگر دلالت گر بر این نقطهٔ مرکزی بودند. در یک نگاه تطبیقی، این کوشک میانی معادل همان تیغهٔ میانی در عَلَم است. پروفسور پوپ دربارهٔ ارتباط این ویژگی با کیهان‌شناسی معتقد است که: «در برخی از نسخه‌های خطی دربارهٔ کیهان‌شناسی که به توصیف جهان چهارقسمتی می‌پردازد، در این‌باره آمده است که تپهٔ کوچکی در مرکز کیهان قرار دارد، و همین نکته در نقشهٔ بسیاری از باغ‌های ایرانی و همچنین مغولی برگرفته از هندی‌ها دوباره اجرا شده است. یک کلاه‌فرنگی یا کوشک هم تقریباً به‌طور تغییرناپذیری بالای این تپه احداث می‌شد و دید زیبایی بر باغ‌های پایین‌دست اطراف خود داشت». (پوپ، ۱۶۷۳:۱۳۸۷). طبق این گفته، همه چیز به آن نقطه مرکزی(کوشک) منتهی می‌شود و بر این اساس، نیل به وحدت از میان همهٔ کثرات، به‌خوبی در این ویژگی بارز معماری منظر ایرانی (باغ) دیده می‌شود. از همین بابت است که این تفکر، از مشابهات بارز و خصیصه‌نمای باغ‌های ایرانی و عَلَم‌های عاشورایی محسوب می‌گردد.

۵. تعادل متقارن/ نامتقارن

وُنگ رابطهٔ تعادل بصری و تقارن را این‌چنین توصیف می‌کند: «ساده‌ترین روش برای ایجاد تعادل بصری، همانا تقارن است، زیرا همه چیز نسبت به محورهای افقی و عمودی که از وسط اثر عبور می‌کند سنجیده می‌شود. بنابراین، شکل‌های قرینه شکل‌هایی منظمند که نیمه‌های چپ و راست آنها تصویر منعکس‌شدهٔ یکدیگر است. اما تقارن عین به عین القاء نوعی ایستایی و جمود می‌کند» .(وُنگ، ۱۷۲:۱۳۸۵) البته تقارن، با روح باغ سرشار از تحرک و سرزندگی چندان سازگاری ندارد. درست است که ساختار باغ‌ها همواره از الگویی متقارن تبعیت کرده و براساس محور متقاطع چلیپایی گسترش می‌یابد، اما این مسأله تنها در کلیت آن صادق است و در اجزاء آن شاهد گوناگونی و تنوع و به بیان بهتر «عدم تقارن» هستیم.

عدم تقارن مذکور، در ساختار علم‌های عاشورایی نیز رخ می‌نماید. با نگاهی کلی‌نگر از دور، اگرچه شاهد ساختاری به ظاهر متقارن هستیم ولی هنرمند با عدم رعایت تقارن عین به عین در دو سوی محور مقسّم میانی از طریق استفاده از نقش حیوانات گوناگون، سعی در القاء نوعی حرکت و پویایی در اجزاء عَلَم‌ها دارد. بنابراین، باغ‌ها و عَلَم‌ها در این موضوع (ریتمِ لنگ؛ عدم تقارن در تقارن) نیز با هم شباهت دارند.

۶. سلسه مراتب

در عَلَم‌های عاشورایی با نوعی رعایت سلسله‌مراتب در چینش تیغه‌ها مواجه هستیم. هرچه از طرفین به مرکز برویم طول تیغه‌ها بیشتر می‌شود و در یک نقطه،

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-24]

(شاه ـ تیغهٔ میانی) به اوج می‌رسد و حسی استعلا و عروج را به بیننده القاء می‌کند که خود به‌نحو ضمنی، تأکیدی‌ست بر تمرکزگرایی که پیش از این به آن اشاره شد. این ویژگی یادآور اصل مهم «پرسپکتیوِ مقامی» در نگاره‌های اغلب تمدن‌های باستانی است که نمونه‌های بارز آن را در لوح تشریفاتی شاه نارمر[۷] (تصویر شمارهٔ ۲۲) و لوح قوانین حمورابی[۸] (بابل) می‌توان دید. در این سنگ‌نگاره‌ها، تصویر پادشاه که مهم‌ترین عنصر نگاره است در بخش طلایی نگاره و بزرگتر از همه قرار گرفته و سایر عناصر به ترتیب اهمیت و با اندازه‌های کوچکتر، طوری در اطراف آن سازمان‌دهی شده‌اند که دلالت‌گر به آن باشند. همین اصل به مرور در سیر تطور خود به سنت‌های نگارگری هم رسید و بسیاری از نگارگری‌های ایران اسلامی نیز این اصل را مورد توجه قرار دادند. از بهترین نمونه‌های این ترکیب، می‌توان به نگارهٔ *معراج پیامبر*، کار دست سلطان‌محمد نقاش (تصویر شمارهٔ ۱۷)، نگارگر عهد صفوی، اشاره کرد. در این نگاره، پیامبر سوار بر بُراق به‌عنوان عنصر اصلی تصویر، بارزتر از همه در مرکز جای داده شده و سایر عوامل تصویری به‌نحوی پیچان (با ترکیب‌بندیِ حلزونی که به گفتهٔ وُنگ، پویاترین، شاعرانه‌ترین و عارفانه‌ترین نوع ترکیب‌بندی است (وُنگ، ۹۴:۱۳۸۵)) طوری در اطراف آن جای گرفته‌اند که به تمامی، دلالت‌گر هستهٔ اصلی تصویر باشند. این ویژگی مقامی، در معماری باغ‌ها نیز قابل مشاهده است. باغ‌ها عموماً به جهت ساخته‌شدن در محل کوه‌پایه‌ها، از سطوح شیب‌دار برخوردارند تا آب بتواند جریان طبیعی خود را داشته باشد و به میزانی برابر به تمام نقاط باغ برسد. (پوپ، ۱۶۷۴:۱۳۸۷) سطح شیب‌دار، موجب می‌گردد که کوشک میانی در بالاترین سطح باغ قرار گیرد. برای رسیدن به کوشک باید سطوحی پلکانی را طی نمود که این خود نمادی از طی کردن سلسله‌مراتبی است برای رسیدن به مکان اعلایی که تجلی وحدت است. براساس این تلقی، کوشک میانی باغ معادل تیغهٔ مرکزی عَلَم‌های عاشورایی محسوب می‌شود (که در بخش تمرکزگرایی نیز از زاویهٔ دیگری به آن اشاره شد). ترکیب فوق را در بسیاری از هنرهای سنتی دیگر نیز می‌توان شناسایی کرد. به عنوان نمونه، این عنصر در طرح قالی موسوم به «لچک ترنج»، خود را در حوض میانی طرح نشان می‌دهد. همین نقش‌ها هستند که در طراحی تذهیب و تجلید به شکل شمسهٔ میانی هم رخ می‌نمایند. خلاصه اینکه هنرمند ایرانی ـ اسلامی، همهٔ اینها را دستمایهٔ خویش می‌سازد تا عطشی را سیراب کند که همواره در ضمیر خود از «حس وحدت» برآمده از حسرت نوستالژیک بهشت و شوق تمنای مینو در درون خود احساس می‌کند.

نتیجه‌گیری

شاید بتوان بیش از اینها به بررسی تشابهات میان باغ‌ها و عَلَم‌ها پرداخت اما در این مقاله سعی ما بر این بوده است که از منظری خاص، اجزاء و ساختار این دو هنر را مورد بررسی و مقایسه قرار دهیم. از نظر نگارنده، تمنّا و حسرت بهشت عدن مصفّا و بی‌زوال، از عناصر پیونددهنده و شبیه‌ساز اجزاء هنرهای مورد بررسی این مقاله و همچنین سایر هنرهای ایرانی ـ اسلامی است. چنانکه ذکر آن رفت این عناصر، ریشه در شرایط اقلیمی گرم و خشک ایران‌زمین و همچنین اعتقادات دینی و آیات قرآن داشته و همواره تأثیر خود را بر مکتوبات و مصنوعات مردم این سرزمین نهاده است.

امید است که در این مختصر توانسته باشیم از یک سو، اهمیت مفهوم باغ در ذهن ایرانیان و حضور همه‌جانبهٔ مفهوم نوستالژیک باغ ـ بهشت در بسیاری از هنرهای سنتی ایرانی را به شکلی موجز و درخور، بیان نماییم و از سوی دیگر عَلَم‌های عاشورایی را، به‌عنوان نمونه‌ای خصیصه‌نُما از باغ ـ بهشت‌های اعتقادی ـ انتزاعی، (به شکلی تطبیقی) معرفی کرده باشیم.

پی‌نوشت‌ها

۱. درخت نخل نمونهٔ پیشین درخت هوم نقره‌ای *بندهشن* است که آن نیز ماه و اغلب به آب مرتبط است. (پوپ، ۱۶۸۵:۱۳۸۷) این درخت، همانند ماه که تاریکی آسایش‌بخش را با خود می‌آورد و موجب وقفه‌ای

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-24]

در تابندگی بی‌امان نور می‌گردد، همان تخفیف تابش را با سایه‌افکنی خود به ما ارزانی می‌دارد. از آنجا که ماه نیرویی حیات‌بخش است، شیرهٔ ماهدرخت ـ به نام هوم مقدس ـ نیز اکسیر حیات شمرده می‌شود. این درخت بر همین اساس در نقش نخستین ظروف سفالین و به‌عنوان نقش‌مایه‌ای مستقل ظاهر می‌گردد. (همان:۱۰۴۶)

۲. پوپ و اکرمن معتقدند که نمونهٔ بارز این نوع نقوش بر روی سفالینه‌های لعابدار، «کاسهٔ سلطان‌آباد» در موزهٔ هنرهای زیبای بوستن است. (پوپ، ۱۶۸۵:۱۳۸۷)

۳. قصیدهٔ کاملی متشکل از ۳۵۰ بیت درآغاز سدهٔ ۱۲ هـ‌ق. به نام «گلزار سعادت» در توصیف باغ سعادت‌آبادِ اصفهان سروده شده است. به نقل از (پوپ، ۱۶۸۵:۱۳۸۷)

۴. بدنهٔ اصلی این مقدمه براساس یادداشت‌برداری‌های تنظیم شده‌ای است که نگارنده طی مطالعهٔ مجموعهٔ ارزشمند ۱۳جلدی *سیری در هنر ایران*، تحت مدیریت آرتور اپهام پوپ و فیلیس اکرمن تهیه کرده؛ مطالب مندرج، تماماً از همان منبع نقل به مضمون شده است و از این جهت، کلیت آن به همان منبع عظیم ارجاع دارد. نگارنده این مجموعه را منبعی موثق و کافی برای بسط مقدمهٔ خود یافت و صرفاً جهت اجتناب از ارجاعات مکرر به مجلدهای مختلف این مجموعه، استثنائاً ارجاعات این بخش از مقاله را بدین شکل ارائه نمود و تنها در دو مورد، به فراخور بحث، محل دقیق مأخذ ذکر شده است.

۵. دنباله این تفکر را از زرتشت تا سهروردی می‌توان دنبال کرد.

۶. برای اطلاع از تمثیل آیینه در ارتباط با عالم خیال، و رابطهٔ آن با هنر و زیبایی در اندیشهٔ شیخ اشراق، سهروردی، رجوع کنید به: کمالی‌زاده، طاهره، *مبانی هنر و زیبایی از دیدگاه سهروردی*، چاپ اول، تهران، انتشارات فرهنگستان هنر، ۱۳۹۰.

۷. فرعون نارمر در حدود ۳۰۰۰ قبل از میلاد، دو مصر علیا و سفلی را باهم متحد کرد و آغازگر دورهٔ سلطنت مصر باستان شد. فرعون نارمر در این لوح ۶۲ سانتی‌متری با رعایت اصل پرسپکتیو مقامی تصویر شده است.

۸. حمورابی ششمین پادشاه اولین سلسله سلاطین مملکت قدیم بابل است که تاریخ سلطنت او را به ۲۰۶۷-۲۰۲۵ قبل از میلاد ذکر کرده‌اند. ستونی که قوانین حمورابی بر روی آن حک گردیده، در حدود ۵/۲ متر ارتفاع دارد. متن قوانین گرداگرد این ستون در ۳۴ ردیف به خط میخی نوشته شده‌است که شامل ۲۸۲ ماده در باب حقوق جزا و حقوق مدنی و حقوق تجارت است.

منابع

کتاب‌ها

۱. آلن، جیمز، (۱۳۸۱) *هنر فولاد سازی ایران*، ترجمه پرویز تناولی، چاپ اول، تهران، انتشارات یساولی.

۲. اتینگهاوزن، ریچارد، (۱۳۹۰) *هنر در جهان اسلام*، ترجمهٔ مهرداد وحدتی دانشمند، از مجموعهٔ جهان اسلام (World of Islam) ویراستهٔ برنارد لوئیس، تهران، انتشارت بصیرت، چاپ اول.

۳. اوشیدری، جهانگیر، (۱۳۸۳) *دانشنامه مزد یسنا*، چاپ سوم، تهران، نشر مرکز.

۴. بورکهارت، تیتوس، (۱۳۷۶) *ارزش‌های جاویدان هنر اسلامی*، ترجمهٔ سید حسین نصر، در مجموعه مقالات *مبانی هنر معنوی*، تهران، دفتر مطالعات دینی هنر، چاپ دوم.

۵. _____، (۱۳۸۱) *هنر مقدس*، ترجمه جلال ستاری، چاپ سوم، تهران، انتشارات سروش.

۶. _____، (۱۳۸۶) *مبانی هنر اسلامی*، ترجمه و تدوین امیر نصری، تهران، انتشارات حقیقت.

۷. پاکباز، رویین، (۱۳۸۷) *دایرةالمعارف هنر*، تهران، فرهنگ معاصر، چاپ هفتم.

۸. پوپ، آرتور؛ اکرمن، (۱۳۸۷) فیلیس، *سیری در هنر ایران* (مجموعهٔ سیزده جلدی)، ترجمهٔ گروه مترجمان (سر ویراستار: سیروس پرهام)، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ نخست.

۹. تاجدینی، علی، (۱۳۸۸) *فرهنگ نمادها و نشانه‌ها در اندیشهٔ مولانا*، تهران، انتشارت سروش، چاپ دوم.

۱۰. جواهریان، فریار، (۱۳۸۳) *کهن‌الگوی گمشده: بازدید از باغ ایرانی*، باغ ایرانی ، تهران، انتشارات موزه هنر های معاصر.

۱۱. حصوری، علی، (۱۳۸۵) *مبانی طراحی سنتی در ایران*، چاپ دوم، تهران، نشر چشمه، زمستان.

۱۲. شقاقی، پژمان، (۱۳۸۴) *کالبد خدایان*، تهران، نشر قصیده سرا.

۱۳. فقیه، نسرین، (۱۳۸۳) *چهار باغ، باغ ایرانی*، تهران، انتشارات موزهٔ هنرهای معاصر تهران.

۱۴. *قرآن کریم*، ترجمه مهدی الهی قمشه‌ای.

۱۵. کمالی‌زاده، طاهره، (۱۳۹۰) *مبانی هنر و زیبایی از دیدگاه سهروردی*، تهران، انتشارات فرهنگستان هنر، چاپ اول.

۱۶. کنت، رونالد. جی، (۱۳۸۴) *فارسی باستان*، ترجمهٔ سعید عریان، تهران، سازمان میراث فرهنگی کشور.

۱۷. معین، محمد، (۱۳۸۶) *فرهنگ فارسی*، تهران، انتشرات سرایش، چاپ دهم (قطع جیبی).

۱۸. نصر، سید حسین، (۱۳۷۵) *هنر و معنویت اسلامی*، ترجمهٔ رحیم قاسمیان، چاپ اول، تهران، مؤسسهٔ انتشارات سوره.

۱۹. ونگ، وسیوس، (۱۳۸۵) *اصول فرم و طرح*، ترجمهٔ آزاده بیداردخت؛ نسترن لواسانی، تهران، نشر نی، چاپ چهارم.

۲۰. هارت، فردریک، (۱۳۸۲) *سی و دو هزار سال تاریخ هنر*، ترجمهٔ گروه مترجمان، ویراستار: هرمز ریاحی، تهران، نشر پیکان، چاپ اول.

مقالات

۱. ابراهیمی دینانی، غلامحسین، (۱۳۸۱) «ادراک خیالی هنر»، مجلهٔ *خیال*، فصلنامهٔ فرهنگستان هنر، شمارهٔ ۲، تهران، انتشارات فرهنگستان هنر، تابستان.

۲. دانش‌دوست، یعقوب، «باغ ایرانی»، مجلهٔ *اثر*، شمارهٔ ۱۸ و ۱۹.

۳. دیبا، داراب، (۱۳۷۸) «الهام و برداشت از مفاهیم بنیادی معماری ایران»، *فصلنامهٔ معماری فرهنگ*، سال اول، شمارهٔ اول، تابستان.

۴. سلطان‌زاده، حسین، (۱۳۷۸) «از چهار باغ تا چهار طاق»، *فصلنامهٔ معماری فرهنگ*، سال اول، شماره اول، تابستان.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-24]



۱
سفال منقوش شوش I، آبگیری میان درختستان‌ها،
نیمهٔ دوم هزارهٔ چهارم پ.م. قطر: ۱۹ سانتیمتر، لوور.
منبع: پوپ، ۱۳۸۷، لوح ۲، الف

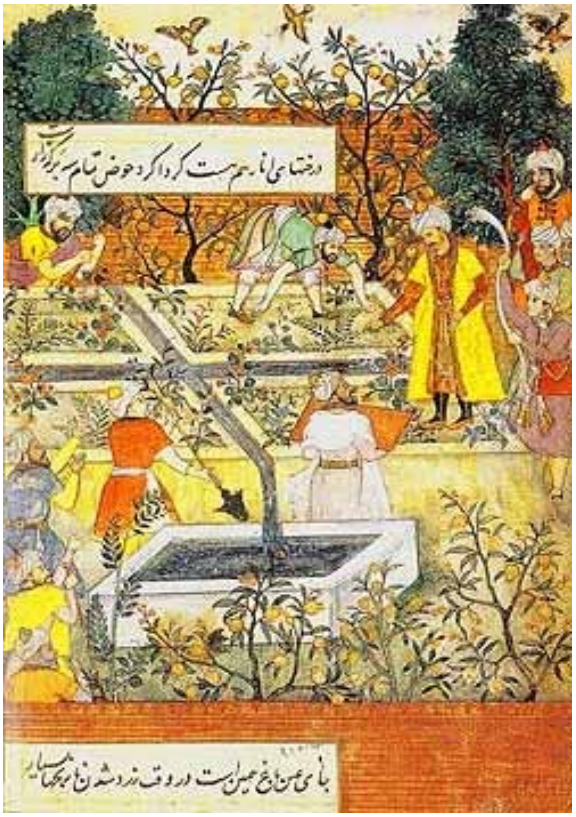


۲
لته‌هایِ چانه‌ای دهنه، ایزدِ ماه، مفرغ لرستان،
هزارهٔ دوم ـ اول پ.م. مجموعهٔ دیوید ـ ویل، بلندا: ۵/۱۱ سانتیمتر.
منبع: پوپ، ۱۳۸۷، لوح ۳۰، الف



۳
تخت جمشید، نقش‌برجسته‌های پلکان آپادانا، نقش سرو،
منبع: پوپ، ۱۳۸۷، لوح ۹۳، ب

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-24]



۴
بابرشاه در حال سرکشی به باغ وفا

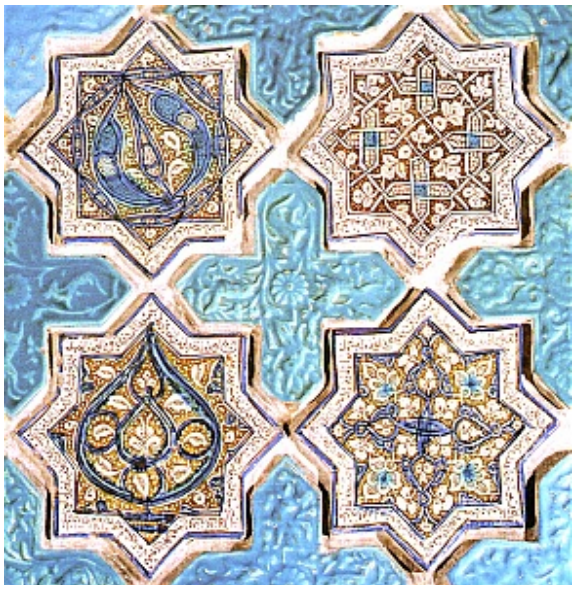


۵
انتزاع از باغ در فرش واگنر، مجموعهٔ برل،
موزهٔ گلاسگو، قرن ۱۷ میلادی،
منبع: اتینگهاوزن، ۷۶:۱۳۹۰

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-24]



۶
بخشی از تذهیب مطلا با نقش‌مایه‌های گیاهی،
از دیباچهٔ قرآن خطی، متعلق به دورهٔ قاجار،
منسوب به عبدالله بن عاشور رنانی،
مجموعهٔ خصوصی نگارنده



۷
نقاشی چلیپا و نقوش گیاهی در کاشی‌کاری، کاشی‌های اختر و
چلیپای فیروزه‌ای با کتیبهٔ قرآنی، متعلق به دوره ایلخانی،
از مجموعه موزهٔ ملی ایران، دورهٔ اسلامی



۸
هم‌نشینیِ دو سروِ انتزاعی در پارچهٔ ترمهٔ زری‌باف،
متعلق به دورهٔ قاجاریه، در ابعاد ۸۰ × ۱۵۰ سانتیمتر،
مجموعهٔ خصوصی نگارنده

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-24]



۹
علم فولادی جنگی،
سدهٔ دهم هـ. ق. موزهٔ توپقاپی استانبول،
منبع: پوپ، ۱۴۳۳:۱۳۸۷ (جلد سیزدهم)



۱۰
نمای عمومی از یک عَلَم در حال آماده‌سازی،
تیغه‌های سرومانند، به همراه سایر عناصر تشکیل‌دهندهٔ آن،
عکس از خبرگزاری مهر



۱۱
کاسه‌ها، سفال منقوش، شوش I.
نیمهٔ دوم هزارهٔ چهارم پ.م.
موزهٔ لوور، صلیب مالتیِ چلیپایی در وسطِ نقش.
منبع: پوپ، ۱۳۸۷، لوح ۳، الف ـ ت

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-24]



۱۴
سروِ همواره جداناشدنی از باغ ایرانی
و هنَرهای ایرانی، کتاب هزار و یک شب،
به سعی آقا محمدرضا تاجرکاشانی و
علی‌نقی تاجرکاشانی،
تصاویر به قلم میرزا حسن اصفهانی ،
۱۲۷۵ هـ. ق. مجموعه خصوصی نگارنده



۱۲
پادشاه بابر دستور ساختن باغ وفا را می‌دهد، تقسیم چلیپایی باغ با
چهار جوی آب که نمادی از چهار جوی روان در بهشت است



۱۳
نمونه‌ای از علم‌های متداول امروزی،
مربوط به هیئتِ قمر بنی‌هاشم،
میدان خراسان،
عکس از خبرگزاری مهر

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-24]



۱۵
طاووس فولادی با کتیبهٔ نستعلیق،
متعلق به دورهٔ قاجار، از مجموعهٔ موزهٔ ملی ایران،
دورهٔ اسلامی



۱۷
معراج محمد (ص) بر براق و فرشته‌های بالدار، اثر
سلطان محمد، برگرفته از کتاب «نقاشی ایرانی»،
نوشتهٔ رویین پاکباز



۱۶
هدهد و سلیمان، کتاب هزار و یک شب،
به سعی آقا محمدرضا تاجر کاشانی
و علی‌نقی تاجر کاشانی، تصاویر
به قلم میرضا حسن اصفهانی،
۱۲۷۵ هـ. ق. مجموعهٔ خصوصی نگارنده

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-24]



۱۸
نمونه‌ای از رخ یا براق در علم‌های امروزی،
بازار فلزکاری میدان نقش‌جهان اصفهان،
عکس از خبرگزاریِ مهر



۱۹
نقش فرشتهٔ بالدار در نقاشی ایرانی،
کتاب اسرارالشهاده، اثر دست اسماعیل‌خان بروجردی،
دورهٔ قاجار، مجموعهٔ خصوصی نگارنده



۲۰
سر اژدهای برنجی، نمادی در علم که
منتسب به حضرت موسی(ع) است.
مجموعهٔ خصوصی نگارنده

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-24]

۲۱
همنشینی حیوانات و تیغه‌ها در علم‌های امروزی.
مربوط به هیئت قمر بنی‌هاشم، میدان خراسان.
عکس از خبرگزاریِ مهر



۲۲
لوح تشریفاتی شاه نارمر (پشت و رو)،
از هیراکونپولیس، مصر علیا، ح. ۳۲۰۰-۲۹۸۰ ق.م.
لوح سنگی، موزهٔ مصر، قاهره. منبع: هارت، ۱۳۸۲:۷۳/



[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-24]