سبک‌های تصویری غالب در نگاره‌های مرقع گلشن*

(صفحه ۱۸۴-۱۷۰)

سحر شفائی[۱]، خشایار قاضی‌زاده[۲]

۱- کارشناسی‌ارشد صنایع‌دستی دانشگاه سوره تهران، مدرس دانشگاه (نویسنده مسئول)

۲- استادیار دکتری پژوهش هنر دانشگاه هنر شاهد

چکیده

مرقع گلشن موجود در کتابخانه کاخ گلستان مجموعه ارزشمندی است که توسط هنرمندان ایرانی و هندی به وجود آمده است. اهمیت پژوهش حاضر این است که به شناسایی و معرفی سبک‌های مختلف طبیعت‌پردازی در نگاره‌های مرقع گلشن به عنوان نفیس‌ترین آثار دوران جهانگیری و سیر تحول هنر گورکانیان هند از دوره همایون تا جهانگیر می‌پردازد. هدف این پژوهش شناسایی ویژگی‌های طبیعت‌پردازی در نگاره‌های مرقع گلشن بوده است؛ زیرا طبیعت در مرقع گلشن جایگاه ممتاز و قابل تأملی دارد. می‌توان مسأله حاضر را بررسی این سوال‌ها دانست: ۱- آیا منظره‌پردازی دارای خصوصیات متمایزی بر اساس سبک‌های موجود در نگاره‌های مرقع گلشن بوده است؟ ۲- طبیعت‌پردازی در هرسبک چه ویژگی‌هایی داشته است؟ روش این پژوهش توصیفی تحلیلی است. ۳۰۰ صفحه مرقع گلشن ۱۴۴ قطعه نگاره هندی و ایرانی با موضوعات مختلف را در بر دارد که از این میان تعدادی از نگاره‌هایی که دارای ویژگی‌های غالب از منظره‌پردازی، در سبک‌های موجود می‌باشد، مورد مطالعه قرارگرفته است. در این پژوهش پنج سبک در منظره‌سازی‌های مرقع گلشن یافت شد که هرکدام دارای ویژگی‌های خاصی بود و در نهایت شاهد اختلاط سبک‌ها و کشمکش بین این گرایش‌ها هستیم که هیچ کدام به طور مطلق جایگزین یکدیگر نشدند.

واژه‌های کلیدی: سبک‌ها، مرقع گلشن، منظره‌پردازی، نگارگری.

1- Email: sahar.shafayi@gmail.com

2- Email: kashayarghazizadeh@yahoo.com

*(تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۱۲/۰۴ - تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۰۳/۲۶)

این مقاله مستخرج از پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد تحت عنوان مطالعه ویژگی‌های عناصربصری و ساختاری منظره‌پردازی در آثار نگارگری مرقع گلشن به راهنمایی جناب آقای دکتر قاضی‌زاده می‌باشد.

مقدمه

مرقع گلشن یکی از مهم‌ترین مجموعه نقاشی و خط نوشته‌های عصر امپراتوران گورکانی هند؛ همایون، اکبر و جهانگیرشاه و نیز مجموعه‌ای از آثار نگارگری ایران از عهد تیموری تا مکتب اصفهان صفوی و آثار باسمه چاپی غربی است. اهمیت این آلبوم بی‌نظیر در مقایسه با سایر آثار نگارگری در این است که هنرمندان ایرانی سهم عمده‌ای در خلق مرقع گلشن داشتند و علاوه بر آن از پایه‌گذاران مکتب گورکانیان هند بوده‌اند. آن‌ها در ابتدا از نگارگری ایران تأثیر گرفتند؛ اما بعدها جنبه هندی و بومی را به نقاشی‌ها وارد کردند؛ در نتیجه سبکی در دربار گورکانیان به وجود آمد که دارای خصوصیاتی از هنر ایران و هند و گاهی نیز اروپا بود. این شیوهٔ التقاطی در برخی منابع، هند و ایرانی نامیده شده است. نقاشی هند و ایرانی در عصر جهانگیر شیوه و سبک متفاوتی یافت و بخش عظیمی از مرقع گلشن در این دوران تصویرسازی شده است (آذرمهر، ۷۳:۱۳۸۵). هدف از این پژوهش شناسایی ویژگی‌های منظره‌پردازی سبک‌های موجود در مرقع گلشن می‌باشد؛ زیرا در این دوره هنرمندان به طبیعت‌پردازی گرایش داشته‌اند و منظره‌پردازی در نگاره‌های مرقع گلشن کاملاً مشهود است و عناصر مهمی در این مرقع ظاهر می‌شود که قبل از آن جایگاهی نداشته است؛ مثل حجم‌پردازی در این دوره که بیشتر از قبل دیده می‌شود و به نظر می‌رسد طبیعت‌پردازی در نگاره‌های مرقع گلشن گرایش به ناتورالیسم «واقع‌گرایی» دارد. به همین دلیل می‌توان مسأله حاضر را بر روی این سؤالات بنیان نهاد که چه سبک‌هایی در منظره‌پردازی مرقع گلشن به کار رفته است؟ طبیعت در هر سبک دارای چه خصوصیاتی می‌باشد و آیا این خصوصیات از هم متمایز است؟

روش تحقیق

روش این تحقیق توصیفی و تحلیلی می‌باشد و گردآوری اطلاعات به صورت کتابخانه‌ای و اسنادی است و جامعه‌آماری آن مرقع گلشن موجود در کتابخانه کاخ گلستان می‌باشد؛ پس از مراجعات پی در پی به گنجینه نسخ خطی کاخ گلستان، حدود ۸۰ تصویر از منظره‌پردازی در نگاره‌های این مرقع جمع‌آوری شد و پنج اثر که بیشترین ویژگی‌های غالب در طبیعت‌سازی هر سبک را داشت مورد بررسی قرار گرفت. در واقع روش نمونه‌گیری و تحلیل تصاویر مرقع گلشن، انتخابی و بر اساس تشابه می‌باشد. بدین ترتیب در ابتدا به چگونگی به وجود آمدن حکومت و مکتب نگارگری گورکانیان و به اختصار به تأثیر هنر ایران و اروپا بر هنر هند پرداخته شد و سپس طبیعت در هنر و نگارگری مورد بررسی قرار گرفت و در آخر ضمن توضیح در مورد مرقع گلشن چند نگاره که دارای خصوصیات متفاوت منظره‌پردازی باشد مورد تحلیل قرار گرفت.

پیشینه تحقیق

نزدیک‌ترین پیشینه‌ها که با موضوع این پژوهش یافت شد، مقاله‌ای از محرمعلی پاشازانوس و محمدفدوی (۱۳۸۷) با عنوان «تأثیر متقابل تصویرسازی ایران و هند در عصر صفویه» است که به بررسی تأثیرپذیری هنر هند از ایران و نفوذ هنر غرب و اختلاط سبک‌ها در آن دوره پرداخته است. مقاله دیگری از احمد ترکمانی (۱۳۸۸) با عنوان «نگاهی بر تأثیر نقاشی ایرانی بر نقاشی هند» به بررسی هنر این دوره پرداخته است. سهیلی خوانساری و عیسی بهنام (۱۳۴۳) در مجله هنر و مردم به معرفی مکتب گورکانیان هند و هنرمندان ایرانی و هندی پرداخته اند. در پایان‌نامه عاطفه ارمی (۱۳۹۲) با عنوان «بررسی ویژگی‌های تصویری نگاره‌ها و حواشی خط نگاره‌های مرقع گلشن» ضمن تأکید بر دوران جهانگیری به اختصار از چهار سبک موجود در مرقع گلشن یاد شده است. در مقاله «سهم هنرمندان ایرانی در خلق مرقع گلشن» از نرگس صفرزاده (۱۳۹۰) تنها به بررسی چند نگاره مربوط به هنرمندان ایرانی فعال در دربار مغول از جمله عبدالصمد، میرعلی تبریزی و آقارضا پرداخته شده است. در مقاله‌ای با عنوان «شرحی دیگر بر مرقع گلشن» از گیتی آذرمهر (۱۳۸۵) درباره مرقع گلشن از لحاظ ویژگی ظاهری، تدوین و تنظیم، چگونگی رسیدن به ایران، موضوع قطعات و هنرمندان شرح داده شده است.

پادشاهان گورکانی هند و استقبال آنان از منظره‌پردازی

ظهیرالدین محمدبابر در سال ۱۴۸۳ م. به دنیا آمد و در سن

یازده سالگی جانشین پدر شد. وی در آرزوی یک پادشاهی بزرگ شهر خود را ترک کرد (کری ولش، ۳:۱۳۷۳)؛ سپس درصدد فتح ممالک هند برآمد و توانست در سال ۱۵۲۶ میلادی با پیروزی در دشت‌های شمال هند به دهلی وارد شود (خادمی‌ندوشن و بابامرادی، ۳۲:۱۳۸۶)؛ و سلسله‌ای را در هندوستان پی افکند که آن را مغولی[۱] نام نهادند؛ بنابراین بابر را می‌توان بنیانگذار سلسله مغولان هند دانست. او نخستین بار به هند پا گذاشت و با کامیابی‌هایش باعث الهام جانشینان خود شد (اسپیر، ۲۱:۱۳۸۷). بابر عمیقاً به طبیعت علاقه‌مند بود. کتاب وی با عنوان *واقعات بابری* به زبان ترکی چغتایی[۲] و در زبان فارسی *بابرنامه*، سرشار از توصیفاتی دقیق از مردم‌شناسی، گیاهان و حیوانات مناطق مختلف می‌باشد. پادشاه بابر نویسنده‌ای بود با نثری روان که نظرات او همانند یک شاعر با آمیزه از تخیل و واقعیت، هنر آینده مغول را شکل داد (کری ولش، ۳:۱۳۷۳).

بابر در سال ۹۳۷ هـ ق وفات یافت و همایون بر تخت پادشاهی نشست (کری ولش، ۶:۱۳۷۳). وی اولین حامی نقاشی مغولی بود که نامش به ثبت رسیده است (خادمی ندوشن و بابامرادی، ۳۲:۱۳۸۶). همایون در دهلی در محوطه قلعه کهنه (قلعه پورانا) کتابخانه‌ای ساخت که مرکز و مرجع ادیبان و هنرمندان و عالمان دربارش بود و کارهای هنری نیز به سرپرستی میرسیدعلی در این محل تمرکز یافت و همایون‌شاه دستور داد که کتاب‌سازی به تقلید از ایران آغاز شود (غروی، ۳۹:۱۳۵۴). نقاشی مغول هند در یک محیط هنری رشد یافت و پیدایش این سبک در دربار مغول در واقع نتیجه ارتباط فرهنگی امپراتوری مغول و ایران بود که به دلیل تأثیر زیاد هنر نقاشی ایرانی در زمان مغول نام هند و ایرانی را برای آن به کاربردند. این سبک رئال‌ترین روش نقاشی در هند بود (رسولی، ۱۳۸۸: ۳۵۴). بدین ترتیب مکتب نگارگری هند و ایرانی[۳] یا مغولی هند تحت تأثیر نقاشان دربار صفوی به وجودآمد (شریف‌زاده، ۲۰۴:۱۳۷۵).

اکبرشاه بنیانگذار دوباره امپراتوری مغول هند در روز جمعه دوم ربیع‌الاول سال (۹۶۳ ه/۱۵۵۶ م) بر تخت پادشاهی نشست (نجفی‌برزگر، ۱۶۸:۱۳۸۵). دین الهی اکبر بیش از هر چیز از اسلام متأثر بود و بر پایه فرهنگ ایرانی استوار گشته بود و همه‌جانبه در تمدن اسلامی ایرانی هند تأثیر گذاشت؛ به خصوص در نقاشی هند، مکتب نقاشی بابری که شیوه کاملاً ایرانی داشت و به تدریج به سبک هندی گرایش پیدا کرد؛ سبکی پخته و مقتدر در نقاشی که خیلی زود راهش را از سبک مادری یعنی صفوی نخستین جدا کرد و بر نگارگری ایران هم اثر گذاشت (غروی، ۴۸:۱۳۵۴). بعدها به در خواست پادشاه اکبر که سیاست ایدئولوژیک و فرهنگی را در قلمرو خود دنبال می‌کرد شگردهای طبیعت‌پردازی اروپایی نیز به کار گرفته شد. بدین‌سان در کارگاه وابسته به دربار گورکانی شیوه‌ای التقاطی متشکل از عناصر ایرانی، هندو و اروپایی رخ نمود که در جریان‌های بعدی نقاشی هند و ایرانی اثر گذاشت (پاکباز، ۵۸۹:۱۳۹۰).

محمدسلیم شاه در سال ۱۶۰۵ میلادی در اگره به سلطنت رسید و تا سال ۱۶۲۷ میلادی بر هند حکومت کرد (باستانی پاریزی، ۱۲۴:۱۳۳۱). در زمان جهانگیر نگارگری هند به اوج خود رسید. وی علاقه بسیاری به ترکیب هنر هند با نگارگری ایرانی و اروپایی داشت (خادمی‌ندوشن و بابامرادی، ۳۳:۱۳۸۶). نگارگری‌های زمان او سبک مغولی دارد ولی نفوذ نقاشی و سبک ایرانی نیز در آن دیده می‌شود. او به نقاشی وقایع زندگی خود و تصویر نباتات و حیوانات بیشتر علاقه داشت تا به مینیاتورسازی کتاب‌های خطی؛ زیرا به مطالعه طبیعت و طبیعت‌شناسی توجه خاصی داشت (بهارلو، ۷۵:۱۳۹۳). در زمان جهانگیر آشنایی با نقاشی اروپایی، باعث ایجاد نوعی طبیعت‌گرایی[۴] در نگارگری شد و حسن شاعرانه نقاشی‌ها را کاهش داد؛ اما در طراحی‌ها و رنگ‌آمیزی بسیار با قدرت کار می‌کردند (رسولی، ۳۵۶:۱۳۸۸). به طور کلی نقاشی هند و ایرانی در عصر جهانگیر شیوه و سبک خاصی یافت؛ توجه بیشتری به طبیعت و چهره‌سازی مبذول شد و هویت جدیدی یافت که نه پیروی کامل از سبک صفوی ایران به شمار می‌آمد و نه به دیوارنگاره‌های هندی شبیه بود. جهانگیرشاه شیوه کتابت نسخ خطی و مصور ساختن آن‌ها را کنار گذاشت و به ساختن تصاویر منفرد فرمان داد؛ البته برخی تصاویر جدا از زمان اکبرشاه نیز بر جای مانده‌است (شریف‌زاده، ۲۰۷:۱۳۷۵). بسیاری از تصاویر منفرد برای گردآوری در آلبوم‌ها یا مرقع‌ها تهیه می‌شدند (بهارلو، ۷۶:۱۳۹۳) که معروف‌ترین آن مرقع

گلشن موجود در کتابخانه کاخ گلستان است شهرت بسیاری دارد (بهنام، ۲:۱۳۴۳). این آلبوم از نظر تاریخ نقاشی ایران حائز اهمیت فراوان است. مرقع گلشن، یادگار دوره‌ای است که هنر و تمدن ایران در هندوستان مورد توجه بوده است (همان:۳).

تأثیر هنر ایران و اروپا بر مکتب گورکانیان هند

با ورود شمار زیاد هنرمندان نگارگر ایرانی به هند، شرایطی به وجود آمد که منجر به تأثیرگذاری نقاشی ایران بر نقاشی گورکانیان هند شد. موضوعاتی که در هند تصویرسازی شد مربوط به اشعار عارفانه ایرانی بود؛ از جمله آثار خطی مزین به نقاشی می‌توان دیوان امیرخسرودهلوی، دیوان‌حافظ، خمسه‌نظامی، انوار سهیلی را نام برد. انتخاب نحوه ترکیب و پیکره‌نگاری در این آثار همانند الگوهای ایرانی آن‌ها انجام گرفت (ترکمانی، ۶۸:۱۳۸۸). تأثیر شیوه ایرانی را در آثاری که به سرپرستی هنرمندان ایرانی ساخته می‌شد بیشتر شاهدیم. در سال‌های نخست امپراتوری اکبر، شیوه نقاشی ایرانی رعایت می‌شد. از آن‌جایی که آزادی در اجراها دیده می‌شود و از طرفی دیگر استادان ایرانی و شاگردان هندی که تعدادشان بیشتر شده بود، جنبه هندی و بومی را به نقاشی‌ها وارد کردند (پاشازانوس و فدوی، ۵:۱۳۸۷) به تدریج در دوران جهانگیری هنرمندان به یک شیوه متعادل هند و ایرانی دست پیدا کردند که از نظر ترکیب‌بندی کاملاً از سبک ایرانی تأثیر گرفته و در عین حال تا حدودی متمایل به حجم پردازی، طبیعت‌گرایی و شبیه‌سازی می‌باشد. همین دیدگاه ناتورالیستی حاکم بر هنر و فرهنگ هند به خصوص در دوران جهانگیر بر هنرمندان ایرانی حاضر در هند و ایران نیز تأثیرگذار بوده‌است (ترکمانی، ۷۰:۱۳۸۸). به‌طورکلی از لحاظ فنی، قواعد تصویری نگارگری مغول در نهایت از همتای ایرانی خود پیشی گرفت. ظرافت خطی و طراحی بسیار دقیق‌تر شد و عالی‌ترین نقاشی‌ها به وجود آمد. در این نقاشی‌ها نوع سایه رنگ به طور تمام و کمال به کار برده شد. در نقاشی کوه‌ها، گل‌ها و ساختمان‌ها همانند قوائد زیبایی‌شناختی نقاشی ایرانی به نمایش شکل واقعی اشیا و نه شکل دیداری آن‌ها پرداخته می‌شود؛ برای مثال در آلبوم مرقع گلشن نمونه‌های مشابه سبک نگارگری ایرانی دیده می‌شود. در این نگاره‌ها بدون مخلوط کردن رنگ و بدون سایه رنگ از سبک ایرانی اقتباس شده است . شیوه خاص نقاشی ایرانی در به کارگیری رنگ‌های درخشان برای جلب توجه به موضوع اصلی، عدم وجود پرسپکتیو خط، به کارگیری نقش‌مایه‌های ایرانی برای تزیین دیوارها، بناها، لباس‌ها استفاده از طرح و نقش فرش‌های ایرانی و نقوش گل‌های ایرانی و درخت سرو از موارد رعایت شده ایرانی است که می‌توان در آثار نگارگری مغول به خصوص در آثار فرخ‌بیگ، آقارضا و محمدشریف مشاهده کرد (همان: ۶۹). نفوذ هنر غرب در هند به دلیل گرایش ناتورالیستی هندیان زودتر اتفاق افتاد؛ تا جایی که از آثار اروپایی مثنی‌برداری می‌شد. در این دوران طبیعت‌گرایی از مهم‌ترین فعالیت هنرمندان بود. رقابت در بین هنرمندان، شبیه‌سازی و نمایاندن هرچه دقیق‌تر طبیعت بود. در نهایت شاهد کشمکش بین سه سبک ایرانی، هندی و اروپایی در این دوره هستیم؛ اما هیچ کدام به طور مطلق جایگزین یکدیگر نشدند (پاشازانوس و فدوی، ۵۲:۱۳۸۷). نفوذ هنر اروپا در عصر پادشاهی اکبر شروع شد. در سال ۱۵۸۰ یک هیأت مسیحی نسخه‌ای از کتاب مقدس را که به نام فیلیپ دوم در هشت جلد در انورس به چاپ رسیده بود و حاوی نقاشی‌های متعدد از نقاشان بزرگ هم‌عصر بود به اکبرشاه تقدیم کرد. پادشاه فرمان داد که نقاشان از روی آن‌ها بکشند و با وجود کمک‌های هنرمندان اروپایی، نتیجه کار با اصل کار بسیار متفاوت بود. این آغاز کار بود و این سبک در دوران جهانگیر به منتهای تعالی خود رسید؛ اما نفوذ هنر اروپایی در مقابل نفوذ ایران بسیار ناچیز است؛ هیچ یک از شیوه‌های این آثار اعم از روش، نحوه اجرا، رنگ‌آمیزی و ترکیب‌بندی مورد توجه هنرمندان هند قرار نگرفت. فقط در شکل سایه‌زنی، نمای کلی منظره پشت صحنه و محیط کلی آن نمودار می‌شود. به گفته هنرشناسان اروپایی گرایش به طبیعت و دوری از نقاشی ایرانی اثر نفوذ غرب است که آن هم درست نیست؛ زیرا در زمان همایون که نقاشان اروپایی در هند نبودند، این گرایش وجود داشت و می‌توان گفت از وطن اصلی خود، ایران آغاز شده بود (غروی، ۸۷:۱۳۵۴). مکتب نگارگری مغولان هند تا قرن هجدهم باقی و برقرار بود و آثار هنرمندان این دوران در مجموعه‌های نفیس و مرقع‌های گرانبها در موزه‌های هندوستان، انگلستان (موزه بریتانیا و موزه

آلبرت) و کتابخانه‌های سلطنتی ایران موجود است (حکمت، ۱۲۲:۱۳۲۷).

طبیعت در هنر و نگارگری (منظره‌پردازی)

طبیعت در فرهنگ‌های مختلف نمودهای متفاوتی داشته است. رویکرد به طبیعت در همه مکاتب با مفاهیم خاص دوران خود مورد توجه قرارگرفته است. وقتی که طبیعت با عرفان، فلسفه، حکمت، زیبایی و عظمت درآمیزد، روابط رازآمیزی در آن پنهان می‌گردد که مطالعه آن در هر مقطع زمانی برداشت‌های جدیدی را دربردارد. مفهوم طبیعت از نظر هنرمندان متفاوت است و بر اساس باورها و نوع نگرش هنرمند نسبت به جهان و هنر معنی می‌شود؛ بنابراین تعاریفی که ارائه می‌شود از نظرگاه آنان متفاوت است (سعیدی و کشاورز، ۱۹۵:۱۳۸۷). «طبیعت، بخشی از فضای بی‌نهایت گسترده یا بی‌نهایت فضا است. فضای بی‌نهایت ذهن هنرمند است که برای آن توصیف و توضیح ویژه و مشخصی وجود ندارد. خود واژه بی‌نهایت نیز نزد هنرمندان سرزمین‌های گوناگون متفاوت است. لی‌اوفان هنرمند معاصر کره‌ای این طور بیان می‌کند که درک هنرمند از فضا و طبیعت با ادراک همگان حتی ادیبان و دانشمندان متفاوت است. فضا هنگامی به‌وجود می‌آید که هیچ چیز و هیچ وسیله‌ای برای توجیه آن نیست و هیچ واژه‌ای نمی‌تواند آن را تبیین کند به مجردی که در تهی ذهن هنرمند حضوری آشکار می‌گردد فضا ادراک و فهمیده می‌شود و آن حضور همان طبیعت است که در بی‌نهایت آن فضا می‌تواند گسترده شود و در ارتباط با ادراک هنرمند از فضا است که می‌تواند زیر اندیشه‌ها و تأثیرات، ذهن و درون هنرمند استحاله و تغییر کند و منظره ظهور این استحاله بر گستره تصویر است» (آیت‌اللهی، ۱۶:۱۳۸۸). «برای همین هنرمند منظره‌پرداز[5] با حضور در طبیعت، می‌کوشد تا از فراسوی ظواهر طبیعت به واقعیت پس‌زمینه یا روح ماده با استحاله اشیا به یاری تخیل، به صوری رؤیایی دست یابد. هنرمند در جستجوی خود برای یافتن چیزهای تازه در طبیعت به ساختارهایی خیال‌انگیز روی می‌آورد. موضوعاتی که نه در واقع‌گرایی کامل می‌گنجد و نه در انتزاع ناب» (ضرغام، ۱۰۵:۱۳۸۷) و آن‌چه نقاشان جستجو می‌کنند، طبیعتی واقعی در دنیای فیزیکی نیست؛ طبیعتی است که به ما واکنش نشان می‌دهد و آن‌چه که در هنر ظاهر می‌شود واکنش ما نسبت به طبیعتی است که آن را مشاهده می‌کنیم. بدین جهت ادراک شهودی و از طریق ذهن که از قوای نفس است منجر به ایجاد صور خیالی در متخیله نقاش می‌شود و هنرمند نقاش با راهنمایی عقل این صور خیالی را سامان داده و با توانایی تکنیکی خود آن را در قالب اثری هنری پدیدار می‌کند (همان:۱۰۶). در هنر ایران که بهترین و زیباترین آن نگارگری است، هنرمند ایرانی در طبیعت‌پردازی می‌کوشد همه عناصر ترکیب‌گر اثر را، از کوچک‌ترین تا بزرگ‌ترین آن‌ها، با یک ارزش زیباشناسانه نشان دهد؛ زیرا برای او زیبایی که صفتی از صفات خداوند و زیبا، نامی از نام‌های نیکوی اوست، بیش از هرچیز اهمیت دارد. طبیعت از دیدگاه هنرمند ایرانی، سرشار از آیات و نشانه‌های خداوند است و به دلیل همین شاکله همه چیز زیبا است و همین غایت هنرمند ایرانی است که در منظر او، اثر هنری باید زیبا باشد (آیت‌اللهی، ۲۱:۱۳۸۸)؛ و در برخود با طبیعت در حقیقت آن‌چه که زیبا است را به تصویر می‌کشد و هر پدیده زیبا و دل‌انگیز را به چشم تماشاگر نزدیک می‌کند و صحنه را یکپارچه روشن و درخشان خلق می‌کند. در مجالس نگاره‌های او، منظره‌سازی نیز اغلب خیالی و افسانه آمیز است (احمدی، ۷۳:۱۳۸۳). برای همین هنرمند ایرانی چندان در پی تقلید از فضاسازی سه‌بعدی و نمایش نور، سایه، شکل و رنگ واقعی اشیا نبوده و هر چیز را با ساده‌ترین خطوط و خالص‌ترین رنگ‌ها به صورت چکیده و نمادپردازانه به نمایش درآورده و دنیای سه‌بعدی را به تصویر دوبعدی تقلیل داده است (تیموری‌گرده و حیدرتاج، ۱۷:۱۳۸۳). به طور کلی منظره‌پردازی و توجه به طبیعت و باغ‌سازی در نگارگری ایرانی دارای اهمیت خاصی است؛ که با نگرش‌های متفاوت و شیوه‌های گوناگون به آن پرداخته شده است. منظره‌پردازی در نقاشی ایرانی از قرون اولیه هجری تا به امروز با شیوه و سنتی خاص که متکی بر زیبایی‌شناسی و باورهای ایرانی است که به مسیر خود ادامه داده است. طبیعت‌پردازی در نگارگری ایرانی با عناصری چون آسمان، کوه، آب، پرنده، انواع گیاهان، درختان، گل و بوته و میوه جلوه‌گری می‌کند (زمانی و دیگران، ۹۰:۱۳۸۸). توجه

به مناظر طبیعی مانند گل وگیاه و آب، همواره در نگارگری ایرانی به چشم می‌خورد؛ حتی در صحنه‌هایی که فضای داخلی و اتاق‌ها را نشان می‌دهد همیشه پنجره‌هایی به بیرون باز شده که آسمان، درخت، انواع گل و بوته و سبزه را نشان می‌دهد و درختان سرو که با شکوفه آمیخته است، درخت چنار با گل‌های رنگین و چندپر و درختان دیگر با گل و میوه‌هایی گوناگون اما در فضایی خیالی و دل‌انگیز در نهایت نظم و زیبایی استقرار یافته‌اند که گویی حقیقت این است و آن‌چه ما در واقع می‌بینیم تنها بخشی از حقایق است که در جهان‌برین تمامی آن را یکجا می‌توان مشاهده کرد (جوادی، ۳۰:۱۳۸۳).

مرقع گلشن

«مُرقّع‌ها تجلّی‌گاه دیگری هستند از ذوق سرشار هنرمندان، هنردوستان و هنرپروران ایرانی که در کنار نسخه‌های خطّی مصّور، زیبایی‌دوستی ایرانیان را جلوه‌گر می‌سازند» (سمسار، ۲۵۰:۱۳۷۹). در لغت‌نامه، علی‌اکبر دهخدا در یک تعریف اجمالی از مرقع آن را آلبوم‌مانندی از قطعات و رقعات و صفحات به‌هم‌پیوسته کارهای هنری ارزنده هنرمندان از قبیل خطوط خوش و نقاشی با برگ‌های تزیینی می‌داند. مرقع‌گلشن مجموعه‌ای بی‌نظیر از آثار نقاشی، تذهیب، ترصیع، تشعیر و خوشنویسی است که نمایانگر آثار برجسته و بی‌نظیر هنرمندان ایرانی و نقاشان گورکانی هند از سده نهم تا سده یازدهم هجری قمری است و به سفارش جهانگیر پادشاه گورکانی هند که در هنرشناسی و علاقه‌مندی‌اش به هنر معروف است جمع‌آوری و تجلید شد (حسینی‌راد و ملک‌اسماعیلی، ۳۹۴:۱۳۸۸). با در نظر گرفتن زمان فعالیت هنری و عمر هنرمندان در خلق صفحات مرقع گلشن در نقاش‌خانه‌ها وکتابخانه‌ها و دربار اکبرشاه و جهانگیرشاه باید تاریخ تهیه و تولید غالب نگاره‌های این مرقع را در بین سال‌های ۱۰۰۸ تا ۱۰۴۶ قمری تخمین زد (آذرمهر، ۷۳:۱۳۸۵)؛ اما آن‌چه امروزه به نام مرقع گلشن در کتابخانه کاخ گلستان نگهداری می‌شود، مجموعه‌ای است از آثار به جای مانده از دو مرقع تیموری گلشن و گلستان که سال‌ها جدا از عطف و شیرازه مانده بود. صفحات اول و آخر مرقع گلشن در دست نیست تا بتوان اطلاعی درباره نام اصلی و تاریخ دقیق تدوین آن به دست آورد (همان:۷۱)؛ اما بنا به گفته خانم آتابای مرقع گلشن در قرن یازدهم هجری به ایران و در اواخر قرن سیزدهم هجری در دوران ولی عهدی ناصرالدین شاه به دربار قاجار رسیده و درکتابخانه وی به ثبت رسیده است (آتابای، ۱۰:۱۳۵۳).

سبک‌های هنری موجود در مرقع گلشن

سبک خصلت‌های صوری و ساختاری شاخص و متمایز در یک اثر یا گروهی از آثار هنری می‌باشد که لازم است این ویژگی‌ها از پیوندی درونی و ارتباطی انداموار برخوردار باشند؛ مثلاً خصوصیاتی چون شکل‌های پویا یا سطح‌های متباین روشنی و تاریکی یا ترکیب‌بندی غیر متمرکز، هرکدام جداگانه معرف سبک نقاشی خاصی نیستند؛ بلکه این ویژگی‌های صوری و ساختاری است که نقاشی‌های هر دوره‌ای را مشخص می‌کند؛ و نیز هر سبک، در اساس خود، نشانی از دوره تاریخی معین و یا مردمی معین دارد (پاکباز،۲۹۸:۱۳۹۰)؛ در نتیجه مرقع گلشن بر این مبنا شناسایی می‌شود؛ در سبک ایرانی، تصاویری که به دست نگارگران ایرانی خلق شده و به سبب خصوصیات معنایی، صوری و فنی از سایر آثار تصویری مربوط به فرهنگ‌های دیگر متمایز می‌باشد. نگارگری ایرانی تفاوتی اساسی و ذاتی با نقاشی طبیعت‌گرایانه اروپایی داشت و نیز در اصول فلسفی و معیارها و قواعد زیبایی‌شناختی با هنر تصویری هند و خاور دور متفاوت است (همان:۵۹۹). از ویژگی‌های عمده این سبک همان‌گونه که در مبحث عناصر بصری و ساختاری مطرح شد، فضاسازی دو بعدنما، پرهیز از پرسپکتیو جوی، اجراهای پرکار و دقیق و فضاهای چند ساحتی است که غالباً در نگارگری مشاهده می‌شود و نیز دارای ویژگی‌های متحد و یکپارچه است.

نقاشی هند و ایرانی در عصر جهانگیر شیوه و سبک متفاوتی یافت. در این دوران، هنر خود را به طور کلی از قید و بند مکتب‌های پیشین یعنی صفوی رها ساخت و اگر بخواهیم این مکتب را هند و ایرانی بخوانیم، زمانی که به عهد جهانگیر می‌رسد دیگر این نام بدان برازندگی ندارد؛ زیرا هم تقلید از مکتب صفوی را تا حدودی رها ساخته و هم خود را از بند نقاشی سنتی هند خارج کرده و موجودیت مستقلی یافته

که با نام مکتب جهانگیری شهرت یافته است و دیگر این که بخش عظیمی از مرقع گلشن در این دوران تصویرسازی شده است (ارمی، ۹۹:۱۳۹۲). ترکیب‌های ساده، تأکید بر چهره‌پردازی واقع‌گرایانه و استفاده از عناصر تصویری غربی، توجه به طبیعت‌پردازی و نقوش حیوانی از برجسته‌ترین ویژگی‌های سبک هندی است. علاوه بر این، فضاهای رنگی و تزیینات متنوع و الوان و گرایش به رنگ‌های تا حدودی گرم در این سبک آشکارتر است و نیز در عناصر بصری مانند نقطه در قالب پردازهای فراوان و یا سایر عناصر مانند نور و رنگ، بافت به نسبت شیوه ایرانی پرکارتر و تا حدودی واقع‌گرایانه‌تر بوده و همین حالت به سبک هندی خصوصیات یکپارچه می‌بخشد.

سبک هند و ایرانی اصطلاحی است که در اوایل سده بیستم برای توصیف آثار نقاشان ایرانی و هندی فعال در دربار امپراتوران گورکانی هند به کار برده شد؛ زیرا آثار مزبور به لحاظ سبک از نگارگری ایرانی سرچشمه گرفته و به لحاظ جغرافیایی در هندوستان تولید شده بودند. امروزه، اصطلاح نقاشی گورکانی که بر تحول بعدی این هنر در هندوستان نیز دلالت می‌کند، متداول‌تر است» (پاکباز، ۶۵۱:۱۳۹۰). در آثار نگارگری این سبک گاهی آمیزه‌ای از دو شیوه ایرانی و شیوه هندی وجود دارد؛ برای مثال، بخشی از نگاره به سبک هندی، واقع‌گرا، پرکار و ظریف بوده و تمایلات نمایش پرسپکتیو را به صورت غلط دارد و در بخشی از اثر ویژگی‌های دوبعدنمایی، ترکیب‌بندی‌های پلکانی و چندساحتی، شفاف‌بینی و تزیینات متنوع ایرانی در کنار حجم‌پردازی و پردازهای پرکار هندی مشاهده می‌شود که در نتیجه، این خصوصیات باعث می‌شود ترکیب‌بندی و یا مجموع اثر یکسان و یکپارچه نباشد و دارای خصوصیات متغیر باشد.

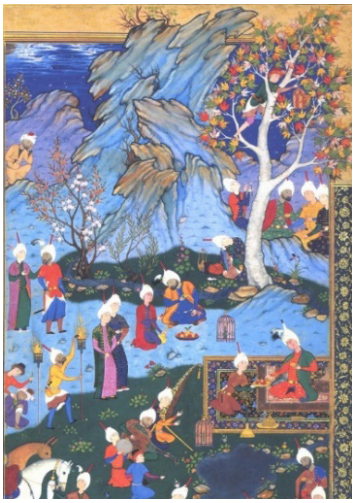
در مرقع گلشن آثاری وجود دارد که به سبک تصویرگری اروپایی و فلاندری می‌باشد؛ بعضی از این آثار شامل گراورهای اروپایی است که توسط تجار و مبلغان مسیحی به عنوان هدیه به دربار شاهان مغول هند به ویژه جهانگیر رسیده است؛ بعضی از تصاویر نیز در دوران جهانگیر به شیوه اروپایی ساخته شده که نقاشان از آثار اروپایی رونگاری کرده‌اند. با نفوذ کشیشان مسیحی در تبلیغ آیین مسیحی نمونه‌های این گونه تصویرسازی در این دوران رواج پیدا کرد و بخش قابل توجهی از آثار این مرقع با مضمون تصویرسازی مسیحی هم‌چون مریم مقدس، تصلیب مسیح، مریم و کودک، تولد حضرت مسیح و حواریون می‌باشد (ارمی، ۱۰۱:۱۳۹۲). از خصوصیات این سبک حجم‌پردازی و نورپردازی استفاده از پرسپکتیو جوی، استفاده از طیف‌های مختلف رنگی برای فضاهایی مانند آسمان و زمین به جای به کارگیری رنگ‌های تخت در جهت بروز پرسپکتیو، طراحی واقع‌گرایانه پیکره‌ها و ایجاد سایه روشن در پیکره‌ها در کنار تأکید بر حجم‌پردازی است که در نتیجه خصوصیات یکپارچه در این سبک مشاهده می‌شود. در مرقع گلشن موجود در کاخ گلستان به‌آثاری بر می‌خوریم که نشان از دغدغه هنرمندان این عهد (نیمه نخست قرن ۱۱ ه.ق) در نحوه تصویرسازی و نگارگری دارد. در این آثار چند نوع گرایش را می‌توان در کنار هم دید. این گرایش‌ها شامل سبک ایرانی، سبک هندی، سبک ایران و هند و سبک اروپایی می‌باشد که گاهی در هر نگاره سه گرایش یا تمامی گرایش‌ها را می‌بینیم؛ زیرا اختلاط سبک‌ها در این دوران دغدغه حاکمان و هنرمندان بوده و در نهایت شاهد کشمکش بین این گرایش‌ها هستیم؛ اما هیچ کدام به طور مطلق جایگزین یکدیگر نشدند. از خصوصیات آثار در این سبک این است که گاهی بخشی از اثر به طور همزمان پرسپکتیو جوی به شیوه اروپایی دارد و در عین حال پرداخت‌ها و فضاهای دو بعدنمای ایرانی در کنار اجراهای پرکار و رنگ‌های گرم هندی را می‌توان در آن ملاحظه کرد؛ در نتیجه این ویژگی‌ها سبب خصوصیات متغیر در این سبک می‌شود.

تجزیه و تحلیل چند نگاره

نگاره مجلس بزم شاه، قالبی مستطیل‌شکل دارد. نظام ترکیب‌بندی آن عمود، مورب، مدور و تصاعدی می‌باشد. دارای۷ پلان است که منظره در تمام پلان‌ها ملاحظه می‌شود و طبیعت نیز با زاویه دید مقابل (روبه‌رو) مشاهده می‌شود. عناصر طبیعت این نگاره شامل چمنزار، انواع گیاهان و گل و بوته‌ها و تکه‌سنگ‌هایی است که در سراسر نگاره وجود دارد. وجود دو اسب در پایین و سمت چپ تصویر و رودخانه‌ای پیچان در بالای نگاره که از کوه‌ها سرچشمه گرفته و پس از گذشتن از میان درختان و تپه‌ها به آبگیر کوچک پایین نگاره می‌رسد و تا انتهای نگاره امتداد دارد دیده می‌شود؛ درخت

چنار رنگینی در سمت راست نگاره از کادر اصلی بیرون زده و درختچه‌ای کوچک همراه با درختانی با شکوفه سفید و صورتی در سمت چپ اثر دیده می‌شود که این عناصر تقریباً قرینه چیده شده‌اند و دیگر کوه‌ها و صخره‌های عمود و بالا رونده از کادر اصلی خارج شده‌اند و روی آن درختچه‌هایی کوچک دیده می‌شود و در آخر آسمان پر ستاره شب به همراه ابر و ماه در گوشه سمت چپ نگاره مشاهده می‌شود (تصویر ۱).

تصویر۱: مجلس بزم شاه، سده ۱۰ ه.ق، سبک ایران (مرقع گلشن: ۴۶).



تصویر۲: بخش بزرگ‌نمایی شده از نگاره مجلس بزم شاه، سبک ایران (مرقع گلشن: ۴۶)

گل و بوته‌ها، شکوفه‌ها و برگ درختان و تکه‌سنگ‌های کوچک در سراسر نگاره به صورت عنصر بصری نقطه دیده می‌شود. صخره‌ها در تعلیق بین عنصر خط و سطح قرار دارد و حجم در تنه درخت چنار و صخره‌ها و اسب‌ها مشاهده می‌شود. نور به طور یکپارچه در تمام نگاره وجود دارد و همان‌طور که ملاحظه می‌شود هارمونی رنگ در این اثر حاکم است. رنگ در تمامی عناصر منظره در گیاهان و گل‌ها و درخت چنار و درختان پر برگ شکوفه‌دار و کوه... مجموعاً صحنه‌ای خیالی و آرمانی را مجسم کرده است. تضاد رنگی روشن و تیره و رنگ‌های سرد و گرم به صورت چمنزار، صخره‌ها و گل و بوته... در ارتباط باپوشش رنگین پیکره‌ها ایجاد شده است. عنصر بافت هم به صورت پردازهای دلنشین در چمنزار، کوه‌ها، صخره‌ها، تکه‌سنگ‌ها، گل‌ها و تنه مواج درختان شکوفه‌دار و هم‌چنین تنه و برگ درخت چنار و دو اسب ملاحظه می‌شود؛ اما گل و بوته‌ها و تکه‌سنگ‌ها در سراسر نگاره و رودپیچان در ادامه درخت چنار و درختان شکوفه و صخره‌ها سبب ریتم و حرکت به سمت بالای اثر شده‌است و این حرکت به سوی بالا ساختار ترکیب‌بندی عمود ایجاد کرده و در عین حال این عناصر در ارتباط با پیکره‌ها باعث ایجاد تعادل و هماهنگی در تصویر شده‌است و در نهایت طبیعت در این نگاره دارای اتحاد و هماهنگی است. وجود هماهنگی در تصویر بر اساس مشخصه‌هایی مانند زاویه دید، استفاده از افق رفیع، شکستن قاب تصویر که در ترکیب‌بندی اثر، آشکار است، تماماً تأثیر نگارگری ایرانی را به نمایش می‌گذارد. این تأثیر به طور عیان در دو بعدنمایی و استفاده از طبیعت مثالی نیز دیده می‌شود؛ بدین معنی که در نگاره، همزمان درخت چنار با برگ‌های رنگارنگ پاییزی در کنار درختچه‌ای با شکوفه بهاری ترسیم شده است. بدین صورت طبیعت از حالت واقع‌گرایانه و میرا فاصله گرفته و ماهیتی نمادین پیدا کرده که از خصوصیات نگارگری ایرانی است. استفاده از رنگ‌های مستقل و مسطح و درخشان، هم در رنگ‌آمیزی عناصر طبیعت و هم در نظام طراحی فرم‌ها و پیکره‌ها، کاملاً آشکار است. هنرمندان هندی به تبع نگارگران ایرانی حتی از پوشش‌ها و کلاه‌های دوازده‌ترک صفوی جهت نمایش افراد در اثر استفاده کرده‌اند و با توجه به موارد گفته شده، منظره‌پردازی در سبک ایرانی دارای ویژگی‌های نمادین، متعادل، متین، دوبعدی و خصلت تجربه‌گرایانه است و درعین توجه به عناصر طبیعت بیرونی، گرایش به نمادین‌سازی و فضای مینوی دارد (تصویر۲).

نگاره بعدی با عنوان تفرج در طبیعت، قالب مستطیل شکل و نظام ترکیب‌بندی عمود و افق (شطرنجی) دارد. تصویر شامل ۳ پلان منظره و عمارت است که طبیعت‌پردازی در تمامی پلان‌ها و با زاویه دید مقابل و بالاست به عبارت دیگر تلفیق دو زاویه در آن مشاهده می‌شود. طبیعت در این نگاره باغ بهاری را تداعی می‌کند و شامل پس‌زمینه سرسبز است که در سراسر آن انواع گل‌های بهاری، غنچه سفید، صورتی، زرد، نارنجی، قرمز و آبی خودنمایی می‌کند و آب در قالب حوض و در کنارش انواع گیاهان و گل‌های رنگین دیده می‌شود؛ اما دو درخت شکوفه سفید و صورتی در سمت راست نگاره و یک درخت چنار تنومند در مرکز و متمایل به راست و در سمت چپ آن درختچه‌ای کوچک و درخت شکوفه‌دار صورتی قرار دارد که این درختان به صورت قرینه در کنار هم قرار گرفته‌اند و در آخر تپه ماهورها و درختچه‌ای کوچک بر بالاترین قسمت آن و آسمان طلایی زرین‌فام بدون ویژگی خاصی دیده می‌شود (تصویر۳).

تصویر۳: تفرج در طبیعت، سده ۱۰ ه.ق، سبک ایران و هند (مرقع گلشن: ۲۱۹)

عنصر بصری نقطه در این تصویر شامل گیاهان و گل و بوته‌های رنگین که سراسر نگاره را در برگرفته می‌شود. عنصر خط و سطح در منظره‌پردازی این تصویر حضور چشمگیری ندارد؛ اما حجم در تنه تنومند درخت چنار و تپه ماهورها قابل مشاهده است که خصوصیتی نسبتاً سه‌بعدی و واقع‌گرایانه به آن‌ها بخشیده است و تا حدودی وجه تمایز این نگاره را با سبک ایرانی نمایش می‌دهد. عنصر بافت به صورت پرداز در پس‌زمینه، چمن، گل‌ها و گیاهان، تنه و برگ درخت چنار و همین‌طور صخره‌ها دیده می‌شود؛ اما مهم‌ترین عنصر بصری در این اثر رنگ می‌باشد؛ زیرا درختان شکوفه و گل‌های الوان در سراسر تصویر و پوشش رنگین پیکره‌ها و همین‌طور رنگ‌های متنوع عمارت و تزیینات آن، فضایی ناب و آکنده از رنگ‌های پرطراوت و شاد را به وجود آورده است؛ اما نور، منظره را یکپارچه روشن و درخشان کرده است و نور و رنگ موضعی در تصویر وجود ندارد؛ اما همین گل و بوته‌ها در سراسر نگاره ایجاد ریتم و حرکت و تضاد کرده است. گیاهان و گل‌ها با رنگ‌های متنوع سفید، صورتی، نارنجی و... تا پس‌زمینه سبز ایجاد تضاد رنگی سرد، گرم، روشن و تیره کرده است. این عناصر طبیعت را آکنده از ریتم کرده و گردش بصری در تصویر ایجاد کرده است و همین گل‌ها و درختان شکوفه و درخت چنار در مرکز و در امتداد آن حوض آب خشتی هشت‌پر، به لحاظ ساختاری ایجاد تقسیم‌بندی عمودی کرده و سبب تعادل در این اثر شده است و در عین حال عناصر طبیعت سبب ایجاد ریتم و حرکت و تضاد و تعادل با دیگر عناصر نگاره مثل عمارت و نقوش آن و پیکره‌ها شده و هماهنگی و هارمونی در اثر ایجاد کرده است و در نهایت این اثر دارای خصوصیات متغیر و در عین تنوع نگاره‌ها دارای اتحاد و هماهنگی است. با توجه به موارد گفته شده منظره‌پردازی این نگاره نسبت به سبک ایرانی از بیان نمادین کمتری برخوردار است و دارای ویژگی‌های هندی از جمله توجه به طبیعت بیرونی، سه بعدنمایی، تزیین، تنوع و تعدد رنگ و گرایش به رنگ‌های گرم دارد. منظره‌سازی در این نگاره دارای نشانه‌های سبک ایران و هند است و طبیعت در فضای میانه دوبعدی و سه‌بعدی قرار گرفته؛ زیرا هم از عالم مثال ایرانی بهره گرفته و در عین حال دارای نگاه سه‌بعدی و واقع‌گرای هندی است؛ در نتیجه ضمن این‌که بیان مثالی طبیعت پابرجاست، دارای فضایی پرشور، فعال، فراگیر و پرطراوت است (تصویر۴).

تصویر۴: بخش بزرگ‌نمایی شده نگاره تفرج در طبیعت، سده ۱۰ ه.ق، سبک ایران و هند (مرقع گلشن: ۲۱۹).

نگاره‌ای با عنوان نزاع شتران، قالبی مستطیل‌شکل و نظام ترکیب‌بندی عمود، مورب و متمرکز دارد و۴ پلان منظره‌پردازی با زاویه دید مقابل را در آن می‌توان دید. عناصر طبیعت در نگاره شامل دو شتر در مرکز و پایین نگاره، گیاهان و بوته‌ها، تک‌گل زنبق و غنچه‌هایش، تکه‌سنگ‌ها و تپه‌ماهورها در سراسر نگاره و در کنار آن رودی پیچان و کوچک و درختچه‌هایی با ساقه‌های نازک است؛ و آسمان آبی به همراه ابرها و پرندگان دیده می‌شود. عنصر بصری نقطه به صورت گیاهان، بوته‌ها، تک‌گل زنبق، برگ‌های کوچک درختچه‌ها و پرندگان در آسمان ملاحظه می‌شود (تصویر۵).

تصویر۵: نزاع شتران، احتمالاً سده یازدهم هجری، سبک هندی (مرقع گلشن :۳۰۲)

تصویر۶: بخش بزرگ‌نمایی شده نگاره نزاع شتران، احتمالاً سده یازدهم هجری، سبک هندی (مرقع گلشن :۲۰۳).

عنصرخط در فرم و طراحی گیاهان دیده می‌شود و سطح در این اثر حضور خاصی ندارد. حجم را می‌توان در دو شتر در حال نزاع و تپه‌ماهورها مشاهده کرد و عنصر بافت را می‌توان به صورت پرداز در پس‌زمینه و تپه‌ها و دوشتر و درختچه‌ای کوچک در سمت چپ در انتهای نگاره دید. عنصر نور و رنگ در این نگاره به زیبایی جلوه می‌کند و ضمن ایجاد سایه‌روشن‌های زیبا و دلچسب فضایی ملایم و دل‌انگیز خلق می‌کند. علاوه بر آن رنگ ایجاد تضاد تیرگی و روشنی کرده و رنگ‌های سرد در این نگاره غالب است. حرکت را در نزاع شتران و پرندگان در حال پرواز می‌توان دید. ریتم هم در گیاهان و تپه‌ماهورهای سراسر منظره وجود دارد؛ اما وجود دو شتر و در امتداد آن رود، تپه‌ها، دو پیکره متقارن و در انتها

درختی کوچک، ایجاد ترکیب‌بندی عمود کرده و میان عناصر موجود در اثر هماهنگی ایجاد کرده است و در نهایت این نگاره دارای خصوصیات متغیر است. بدین معنی که هنرمند هندی هنوز متأثر از نگارگری ایرانی است اما سعی در یافتن هویتی مستقل دارد. بازتاب چنین تلاشی را در فضاسازی و طبیعت‌پردازی این اثر می‌توان دید. طبیعت در سبک هندی گرایش به واقع‌گرایی، حجم‌پردازی، عمق‌نمایی نسبی، خلوت‌گرایی و فضای بین دو بعد و سه بعد دارد؛ علاوه بر آن گرایش به طبیعت‌پردازی و تکلف در اجرای طبیعت و استفاده از پرداز زیاد روی گل‌ها و گیاهان دیده می‌شود و تا حدودی توجه به بازتاب‌های نور و رنگ و تضاد تیره و روشن در این سبک مشاهده می‌شود (تصویر۶).

نگاره‌ای با مضامین مسیحی همانند چند تصویر قبلی قالب مستطیل‌شکل دارد؛ و نظام ترکیب‌بندی آن عمود و افق (شطرنجی) و دارای ۴ پلان است که منظره در تمام تصویر با زاویه دید بالا و مقابل مشاهده می‌شود. عناصر طبیعت در پایین نگاره شامل برکه‌ای از گل‌های نیلوفر آبی و مرغابی‌هایی در تکاپو می‌باشد؛ علاوه بر آن چمنزاری سرسبز همراه با پوشش گیاهی کم و درخت تنومندی در سمت چپ نگاره مشاهده می‌شود و در انتها درختان کوچک در سراسر پس‌زمینه و آسمان آبی با ابرهای سفید توپر و گرد قرار دارد (تصویر۷).

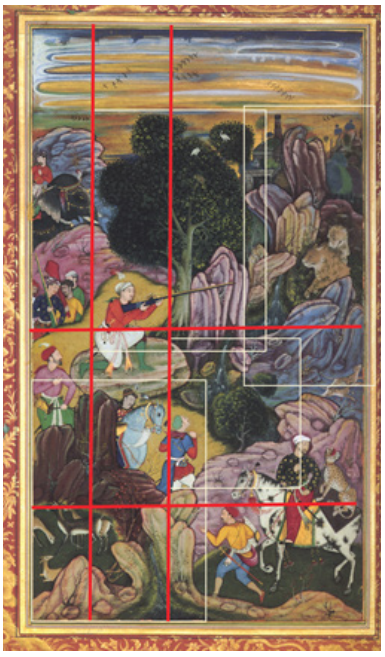
تصویر۷: نگاره‌ای با مضامین مسیحی، سبک اروپایی (مرقع‌گلشن: ۸۳).

تصویر۸: بخش بزرگ‌نمایی شده نگاره‌ای با مضامین مسیحی، سبک اروپایی، (مرقع‌گلشن: ۸۳).

عنصر نقطه در این تصویر به صورت گل‌های درون برکه و بوته‌های چمنزار و درختان کوچک پس‌زمینه دیده می‌شود. خط و سطح، حضور چشمگیری ندارد. حجم به صورت ابرهای بزرگ و گرد، تپه‌های سرسبز و درختان کوچک در پس‌زمینه و درخت بزرگ سمت چپ نگاره مشاهده می‌شود. بافت هم به صورت سایه‌روشن در چمنزار و تنه درخت‌ها و ابرها دیده می‌شود. عنصر رنگ در منظره بیشتر به صورت رنگ‌های سرد و تیرگی و روشنی می‌باشد که در ارتباط با پیکره‌ها تضاد رنگی ایجاد می‌کند. نور و رنگ ایجاد حجم کرده و به صورت موضعی به کار برده شده است. در این نگاره، پرسپکتیو به صورت درختان کوچک و عمارتی در دور دست نمایان است. حرکت در پرندگان آبگیر و ابرها و ریتم در چمنزار و درختان پس‌زمینه قابل مشاهده است؛ اما وجود آبگیر و درخت تنومند و پیکره‌ها در یک راستا ترکیب‌بندی عمود و هماهنگی میان عناصر تصویر ر به وجود آورده است و همان‌طور که مشاهده شد منظره‌پردازی در این نگاره دارای خصوصیات متغیر است؛ زیرا طبیعت در این نگاره شامل ویژگی‌های اروپایی؛ از جمله فضای سه‌بعدی، پرسپکتیو جوی، عمق‌نمایی و واقع‌نمایی است. البته خصوصیات هندی مثل تزیین در آن حفظ شده اما نورپردازی و فضاسازی شبیه نیست و غلط‌سازی شده، زیرا گاهی فضا اروپایی اما پیکره‌ها دو بعدی است. مجموع بروز خصوصیات متضاد و ناهمگون در اثر، نمایانگر بروز تدریجی تأثیر هنر اروپایی در هنر شبه قاره و کمرنگ‌تر شدن تأثیر

هنر ایرانی است؛ بنابراین در نگاره حاضر از آسمان طلایی و فضای بی‌زمان نگارگری ایرانی خبری نیست و در عوض شاهد پرسپکتیو جوی در آسمان و ابرهای پیچان و حجیم و لحضه گرگ و میش هستیم. این تأثیر تا حدودی در اتمسفر رنگی فضا جلوه‌گر شده است؛ ولی در رنگ‌آمیزی پیکره‌ها این بازتاب کمتر احساس می‌شود؛ اما در نهایت توجه و تقلید از طبیعت معیار اولیه است و در یک نگاه سبک اروپایی غالب است (تصویر۸).

نگاره ملک و همراهان، قالب مستطیل‌شکل و نظام ترکیب‌بندی افق، عمود، مورب و پلکانی دارد. اثر دارای ۷ پلان طبیعت‌پردازی با زاویه دید مقابل و بالا یا تلفیق دو زاویه است. بیشترین اجزای طبیعت در این شکارگاه تپه‌ماهورها و تکه‌سنگ‌های کوچک سراسر تصویر می‌باشد. علاوه بر آن انواع حیوانات، چند نوع درخت، چمنزار و دو جوی نقره‌فام از میان این تپه‌ها نمایان است و در انتهای نگاره، عمارت‌ها و آسمان درخشنده طلایی با ابرهای سفید و آبی و سایه‌روشن‌های سبز و نارنجی به همراه دسته‌های پرندگان در حال پرواز مشاهده می‌شود (تصویر۹)؛ اما درختان کوچک و به خصوص درخت بزرگ وسط نگاره به شیوه اروپایی و بقیه عناصر طبیعت به سبک ایران و هند کار شده است. البته عمق‌نمایی و پرسپکتیو که از اصول منظره‌سازی اروپایی است در پس‌زمینه مشاهده می‌شود (تصویر۱۰).



تصویر۹: ملک و همراهان با ساز و برگ شکار، نیمه نخست سده ۱۱ ه.ق، اختلاط سبک‌ها، (مرقع گلشن: ۲۱۵).

تصویر۱۰: بخش بزرگ‌نمایی شده نگاره ملک و همراهان با ساز و برگ شکار، (درختان و آسمان به شیوه اروپایی)، اختلاط سبک‌ها، (مرقع گلشن: ۲۱۵).

تصویر۱۱: بخش بزرگ‌نمایی شده نگاره ملک و همراهان با ساز و برگ شکار، (ساخت و ساز و پرداز حیوانات و تپه‌ماهورها به شیوه ایران و هند، اختلاط سبک‌ها، (مرقع گلشن: ۲۱۵).

پرندگان و برگ درختان و حتی درختان کوچک به صورت عنصر بصری نقطه دیده می‌شود. خط و سطح در این نگاره حضور چشمگیری ندارد و حجم‌پردازی و بافت (به شیوه پرداز) را در تپه‌ماهورها، درختان، چمنزار و انواع حیوانات می‌توان دید. نور و رنگ به شیوه ایران و هند بوده و به صورت یکپارچه در کار دیده می‌شود و هارمونی رنگ نیز بر نگاره حاکم است. رنگ‌های متضاد عناصر طبیعت در ارتباط با پوشش پیکره‌ها علاوه بر ایجاد رنگ‌های مکمل، سرد و گرم، تیره و روشن، سبب ریتم و حرکت در تصویر شده است و به لحاظ ساختاری شیوه قرارگیری درخت بزرگ در مرکز و در راستای آن تپه ماهورها، باعث تقسیم‌بندی عمود در کار شده و تعادل و

هماهنگی میان اجزای نگاره را به وجود آورده است. همان‌طور که ملاحظه می‌شود طبیعت در این نگاره دارای خصوصیات متغیر است و از ویژگی‌های منظره‌پردازی در این اثر اختلاط سبک‌ها می‌باشد؛ زیرا بخشی از اثر متأثر از سبک ایرانی و هندی و اروپایی بوده و به عنوان مهم‌ترین عامل، باعث ایجاد چندگونگی و چندصدایی در اثر شده است. رنگ‌آمیزی و بافت صخره‌ها با این‌که متأثر از نگارگری ایرانی است؛ اما همزمان فضا دارای عمق میدان و پرسپکتیو است. بوته‌ها و درختچه‌ها با حالت و بیانی سه‌بعدنما و غالباً واقع‌گرایانه کار شده‌اند؛ ولی اجرای پر از پرداز و متکلف آن‌ها خبر از خصوصیت هندی در کنار سه بعدنمایی اروپایی دارد. مجموعه این عوامل دلیل از دست رفتن وحدت تصویری در کار شده که به آن اختلاط سبک‌ها گفته می‌شود؛ در نتیجه فضای نگاره در عین توجه به واقع‌گرایی، گرایش به نمادین‌سازی دارد و عمق‌نمایی جوی و تلفیق دو بعد و سه بعد در آن مشاهده می‌شود (تصویر۱۱).

جدول۱: بررسی سبک‌های منظره‌پردازی در نگاره‌های مرقع گلشن (نگارنده، ۱۳۹۴).

شماره	عنوان اثر	سبک اثر	ساختارترکیب‌بندی	پلان‌بندی	فضاسازی	ویژگی‌عناصرطبیعت
۱	مجلس بزم شاه	ایرانی	قاب‌عمودی-مورب-مدور-تصاعدی	پلکانی	دوبعدنما	در عین توجه به عناصر طبیعت بیرونی گرایش به نمادین‌سازی
۲	تفرج در طبیعت	هند و ایرانی	قاب عمود و افق	پلکانی	دوبعدی	در عین توجه به عناصر طبیعت بیرونی گرایش به نمادین‌سازی
۳	نزاع شتران	هندی	قاب‌عمود-مورب-متمرکز	پلکانی همراه با عمق‌نمایی نسبی	بین دوبعدی و سه بعدی	گرایش به طبیعت‌پردازی و واقع‌نمایی
۴	مضامین مسیحی	اروپایی	تعدد قاب عمود و افق	عمق‌نمایی جوی و توجه به پرسپکتیو	سه بعدنما	گرایش به طبیعت‌پردازی و واقع‌نمایی
۵	ملک و همراهان با ساز و برگ شکار	اختلاط‌سبک‌ها	قاب عمود و مورب	پلکانی و عمق نمایی	تلفیق دو بعدنمایی و سه بعدنمایی	توجه به واقع‌گرایی در عین نمادین‌سازی

نتیجه‌گیری

بابرشاه بنیانگذار حکومت گورکانیان هند با هنر نگارگری هرات در زمان مهاجرت به هندوستان آشنا بود؛ اما تحول هنر نگارگری هند توسط جانشینش همایون رخ داد. دیدار همایون از دربار صفویه برای هنر هند بسیار تعیین‌کننده بود. وی هنرمندان ایرانی را بسیار ستایش می‌کرد و هنگام بازگشت از آنان دعوت و کتابخانه‌ای در هند بنا کرد. در این دوره هنر هند تأثیر زیادی از هنر ایرانی گرفت؛ اما در دوران اکبرشاه هنرمندان به تدریج به سبک هندی گرایش پیدا کردند و توانستند به یک شیوه متعادل ایرانی و هندی دست پیدا کنند. آثار در این دوره از لحاظ ترکیب کاملاً ایرانی و در عین حال متمایل به حجم‌پردازی و طبیعت‌گرایی و شبیه‌سازی می‌باشد. همین دیدگاه در زمان جهانگیرشاه ادامه پیدا کرد؛ اما در این زمان ما شاهد نفوذ هنر غرب بر هنر هندیان هستیم؛ اما در زمان جهانگیر ساختن آلبوم یا مرقعات رواج پیدا کرد که مهم‌ترین و نفیس‌ترین آن، مرقع گلشن است. مرقع گلشن که به دست هنرمندان ایرانی و هندی خلق شده، شامل آثاری است که می‌توان تحول هنر از دوران همایون شاه تا جهانگیرشاه را در آن مشاهده کرد. بیشترین آثار این مرقع مربوط به دوره جهانگیری است؛ دورانی که هنرمندان گرایش به طبیعت‌گرایی داشتند و منظره‌پردازی از مهم‌ترین فعالیت‌های آن‌ها بود. با بررسی‌هایی که بر روی نگاره‌های مرقع گلشن انجام گرفت، ۵ سبک شناسایی شد که می‌توان طبیعت را در این سبک‌ها دسته‌بندی کرد. در این مرقع آثاری را می‌بینیم که شیوه طبیعت‌پردازی آن‌ها از شیوه ایرانی بهره‌گرفته و به منظره‌سازی خیالی و به سبک صفوی بیشتر گرایش دارند؛ اما در نگاره دیگری شیوه متعادل از طبیعت‌پردازی ایرانی و هندی را شاهدیم که تا حدودی

گرایش به واقع‌نمایی دارد؛ و در اثر دیگری منظره‌پردازی در آن گرایش به حجم‌سازی و توجه به ناتورالیسم دارد که نشان از نفوذ هنر غرب در آن است و در نگاره آخر ما شاهد اختلاط بین سبک ایران و هند و سبک اروپایی هستیم البته در آثار دیگر این مرقع، این گرایش‌ها به طور متغیر به کار برده شده است؛ در نتیجه ضمن این‌که منظره‌پردازی در هر سبک دارای خصوصیات متمایزی است؛ اما در بعضی نگاره‌ها سبک‌های مختلف درهم تنیده‌اند و ما شاهد اختلاط و کشمکش بین این گرایش‌ها هستیم و می‌توان اذعان داشت که هیچ‌کدام به طور مطلق جایگزین یکدیگر نشده‌اند.

پی‌نوشت‌ها

۱.Mughals: «سلسله‌ای از امپراطوران مسلمان که در هند از سال ۱۵۲۶ تا۱۸۵۸ م. حکومت کردند» (راجرز، ۲:۱۳۸۲).

۲. زبان ادبی که از جنبه لغوی و قواعد از زبان‌های به ویژه فارسی و عربی متأثر شده است و امیرعلی‌شیر نوایی یکی از ادیبان و شاعران ادبیات چغتایی می‌باشد (شجاعت حسینی، ۱۶:۱۳۹۰).

3- indo- ersian.

۴. Naturalism: طبیعت‌گرایی اصطلاحی در تاریخ هنر و نقد هنری است برای توصیف سنخی از هنر که در آن طبیعت همان‌گونه که به نظر می‌رسد، بازنمایی می‌شود (پاکباز، ۱۳۹۰: ۵۶۹).

5- Landscape painthig.

فهرست منابع

• آتابای، بدری. (۱۳۵۳). *فهرست مرقعات خطی*. تهران: زیبا.

• آذرمهر، گیتی. (۱۳۸۵). «شرحی دیگر بر مرقع گلشن»، *گلستان هنر*، شماره ۴: ۷۶-۶۷.

• آیت‌الهی، حبیب‌الله. (۱۳۸۸). *مجموعه مقالات طبیعت در هنر شرق*. نوشین‌دخت نفیسی. تهران: شادرنگ.

• احمدی، بتول. (۱۳۸۳). *باغ در نگارگری ایران*. موزه‌ها، ۴۱، ۷۵.

• اسپیر، پرسیوال. (۱۳۸۷). *تاریخ هند*. جلد ۲. مترجم: جمیله هاشمی. قم: ادیان.

• باستانی پاریزی، محمدابراهیم. (۱۳۳۱). «یادداشت‌های خصوصی روزانه جهانگیر». *یغما*، شماره ۴۸: ۱۲۴-۱۳۰.

• بهارلو، علیرضا. (۱۳۹۳). «بررسی برگ‌هایی از آلبوم هنری شاه‌جهان (کی‌وُرکیان)»، *فصلنامه نقدکتاب هنر*، شماره ۴-۳: ۹۰-۷۱.

• بهنام، عیسی. (۱۳۴۳). «نقاشان ایران در هندوستان»، *هنر و مردم*، شماره ۲۱: ۷-۵.

• پاشازانوس، محرمعلی؛ فدوی، محمد. (۱۳۸۷). «تأثیر متقابل تصویرسازی ایران و هند در عصر صفویه»، *کتاب ماه هنر*، شماره ۱۲۶: ۴۶-۵۲.

• پاکباز، رویین. (۱۳۹۰). *دایره‌المعارف هنر*. تهران: فرهنگ معاصر.

• ترکمانی، احمد. (۱۳۸۸). «نگاهی بر تأثیر نقاشی ایران بر نقاشی هند»، *ماه هنر*، شماره ۱۲۹: ۷۱-۶۶.

• تیموری‌گرده، سعیده؛ حیدرتاج، وحید. (۱۳۸۳). «نظرگاه عنصر اصلی تصویر شده از باغ در نگاره‌های نمایش‌دهنده باغ ایرانی». *باغ نظر*، شماره ۴۱: ۱۵ ـ۲۵.

• جوادی، شهره. (۱۳۸۳). «منظره‌پردازی در نگارگری ایرانی». *باغ نظر*، شماره ۱: ۲۵ ـ۳۵.

• حسینی‌راد، عبدالمجید؛ ملک‌اسماعیلی، شیرین. (۱۳۸۸). «مرقع‌سازی و سرانجام آن در دوران قاجار». *هنرهای تجسمی*، شماره ۳۹: ۴۳ ـ ۵۴.

• حکمت، علی‌اصغر.(۱۳۲۷). *بررسی تاریخ اجتماعی و سیاسی و ادبی هندوستان از ادوار باستانی تا عصر حاضر*. تهران: دانشگاه.

• خادمی ندوشن، فرهنگ؛ بابامرادی، رسول. (۱۳۸۶). «تأثیر هنر نگارگری ایران بر شبه قاره با تأکید بر نقاشی مغولان هند»، *دو فصلنامه مدرس*، شماره ۱: ۳۶-۲۹.

• دهخدا، علی اکبر. (۱۳۷۳). *لغت‌نامه دهخدا*. تهران: روزبه.

• راجرز، جی. ام. (۱۳۸۲). *عصر نگارگری مغول هند*. مترجم: جمیله هاشمی. تهران: دولتمند.

• رسولی، زهرا. (۱۳۸۸). «تأثیر نقاشی ایرانی بر نقاشی هند در ادوار مختلف سرزمین‌های شمال و دکن هند»، *پیام بهارستان*، شماره ۵: ۳۶۰-۳۵۳.

• زمانی، احسان؛ امیرخانی، آرین؛ اخوت، هانیه؛ انصاری، مجتبی. (۱۳۸۸). «نقش متقابل هنر منظره‌پردازی در نگارگری ایرانی»، *کتاب ماه هنر*، شماره ۱۳۵: ۹۱- ۸۰.

• سعیدی، محبوبه؛ کشاورز، پانته‌آ. (۱۳۸۷). «طبیعت در نگارگری

با تأکید بر نگاره همای و همایون»، *فصلنامه هنر*، شماره ۷۸: ۲۰۸-۱۹۴.

• سمسار، محمدحسن. (۱۳۷۹). *کاخ گلستان (گنجینه نسخ خطی)*. تهران: زرین و سیمین.

• شجاعت حسینی، مهدیه. (۱۳۹۰). *بررسی ارزش‌های بصری مرقع گلشن در کاخ گلستان*. دانشگاه هنر تهران.

• شریف‌زاده، عبدالمجید. (۱۳۷۵). *تاریخ نگارگری ایران*. تهران: حوزه هنری.

• صفرزاده، نرگس. (۱۳۹۰). «سهم هنرمندان ایرانی در خلق مرقع گلشن؛ بررسی چندنگاره مربوط به هنرمندان ایرانی فعال در دربار مغول». *پیام بهارستان*. شماره ۱۳: ۶۰۳- ۶۱۶.

• ضرغام، ادهم. (۱۳۸۷). «تجلی حقیقت طبیعت در فرایند منظره‌پردازی». *هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی*. شماره ۳۵: ۱۰۳ -۱۱۴.

• غروی، مهدی (۱۳۵۴). «جادوی رنگ؛ مقدمه‌ای بر روابط هنری ایران و هند در عصر پادشاهان صفوی ایران و امپراتوران بابری هندوستان». تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

• کری ولش، استوارت. (۱۳۷۳). *مینیاتورهای مکتب ایران و هند/ احوال و آثار محمد زمان نقاش دوره صفوی*. تهران: یساولی.

• *مرقع گلشن*. کتابخانه نسخ خطی کاخ گلستان شماره اموالی ۱۶۶۳.

• نجفی برزگر، کریم. (۱۳۸۵). «ویژگی‌های دوره اکبری در روابط فرهنگی ایران و هند». *قندپارسی*، شماره ۳۴-۳۳: ۱۷۱-۱۶۸.

Dominant Image Styles in Gulshan Collectiony*

Sahar Shafaie[1], Khashayar Ghazi Zadeh[2]

1- M.A. in Handicrafts, Soureh University, Tehran (Corresponding Author)
2- Ph.D. in Art Research, faculty member, Shahed Art University

Abstract

One of the most common motifs in Iranian art is flower and bird. The companion of a botanical pattern along with a bird is rooted in Iranian art and culture. The present analysis seeks to answer this question: what are the concepts and roots of the flower and bird motifs in Iranian art? And how has it appeared in contemporary Iranian typography? The purpose of the study is to recognize the background and various forms of flowers and bird in Iranian art, especially Persian miniature, as well as to identify the mythological concepts of these symbols. According to the results of the research in Persian and Zoroastrian mythology, plants and birds companion is described in the form of the myth of Simorgh and the life tree. In Iranian works, Simorgh is usually drawn on the tree. Before Islam, the tree and the bird motifs was also seen in the works of art. In Islamic calligraphy and the drawing, the bird symbol is created through the conjunction of the letters. Iranian typography is one of the areas of the advent of flowers and bird motifs in Iranian contemporary art. In these works, the flowers and birds are sometimes used alongside the writing or sometimes in a separate form alongside the Persian text. The research method is descriptive-analytical. The method of gathering library content is through note taking and illustration interpreting. The method of data analysis is qualitative.

Key words: Concepts, Visual Background, Flower and Bird Motifs, Iranian typography.

1- Email: sahar.shafayi@gmail.com

2- Email: kashayarghazizadeh@yahoo.com

*(**Date Received:** 2020/02/23 - **Date Accepted:** 2020/06/15)

This Paper is based on The master,s thesis entitled “Study of the characteristics of visual and structural elements of Landscaping in Muraqqa-e-Golshan” under the supervision of Dr. Khashayar Ghazi Zadeh.

Index Of Articles

- **A Comparative Study of the Imagination of the Angels "Israfil, Gabriel and Michael" in the Books Wonders of Creatures and Strangers of Creatures by Qazvini (BNF, 463; Iran National Library 46-3343; Tehran Lithographic, 1283)** 197
  Zohre Aghajanzadeh, Alireza Taheri

- **Decorative Elements of Residential Architecture of Mahābād City during late Qajar and Pahlavi** 196
  Iesmaeil salimi, Jamila Solhjoo, Hassan Karimian

- **The Analytical Study of Plant Motifs Used in Iranian Glassware during 11th-12th Centuries (A.D)** 195
  Parisa Mohammadi, Seyed Reza Hoseini

- **Comparative - Analytical Comparison between the Pottery Motifs of the Safavid Wall paintings and the Pottery of the Same Period with a Focus on Chehel Sotun Palace in Isfahan** 194
  Mohammad Esmaeil Esmaeili Jelodar, Yousef Ghasemi Ghasemond

- **Investigating the Decorative Patterns and the Process of Architectural Arrays of Borkhār Plain Buildings in the Islamic period** 193
  Abbasali Ahmadi

- **Anthropological Analysis of Artistic Styles of Gravestones in Darreh Shahr** 192
  Akbar Sharifinia, Tayebeh Shakarami, Roya Arjomandi

- **Investigating the Structural Patterns of Medallion Form/ Motif in Safavid Textiles** 191
  Faezeh Jannesari, Bahareh Taghavi Nejad

- **Matching the Themes of Decorative Motifs in the Murals of Mahdieh Gholi Khan Bath in Mashhad and Three Qalamkar of Qajar Period** 190
  Maryam Moonesi sorkheh, Sara Hossein Zadeh Ghashlaghi

- **Reviews and Analysis of the Warriors' Clothing in the Images of Shahnameh Ferdowsi 953H., Paris** 189
  Nafiseh Zamani, Farzaneh Farrokhfar

- **The Investigation of Mirror Work of Imam Reza (A.S.) Holy Shrine's Dāral-Sīyādah Portico** 188
  Meysam Jalali

- **An Analysis of the Formation of Broken Geometrical Motifs in the Tiles of Isfahan Grand Mosque** 187
  Fatemeh Ghanbari Sheikhshabani, Maryam GhasemiSichani

- **Dominant Image Styles in Gulshan Collection** 186
  Sahar Shafaie, Khashayar Ghazi Zadeh

In The Name of God

University of Birjand

Iran Carpet Scientific Association

Negarineh Islamic Art
Biannual Scientific Journals of Islamic Art Studies

License: Faculty of art University of Birjand and Iran Carpet Scientific Association
-Volume 6, Number 18, Fall and Winter 2019-2020

Executive -in -Chrage: Dr. Ali Zarei
Editor -in -Chief: Dr. Zahra Rahbarniya
Deputy Editor: Dr. Mohmmad Ali Bidokhti
Executive Manager: Vahideh Hesami

Editorial Board:
-Dr. Mojtaba Ansari: Associate Professor of Tarbiyat Modares University
-Dr. Hossein Barani: Associate Professor of Birjand University
-Dr. Seyyed Jalalaldin Bassam: Associate Professor of Institute of Applied Scientific Higher Education of Jahad-e Agriculture
-Dr. Mohammad Behnamfar: Professor Of Birjand University
-Dr. Abolghasem Dadvar: Associate Professor of Alzahra University
-Dr. Zahra Rahbarniya: Associate Professor of Alzahra University
-Dr. akbar shayan seresht: Associate Professor of Birjand University
-Dr. Mahmood Tavoosi: Professor of Islamic Azad University
-Dr. Alireza Taheri: Professor of Sistan and Baluchestan University
-Dr. Ebrahim Mohammadi: Associate Professor of Birjand University
-Dr. Hekmat Allah Molla Salehi: Professor of tehran university
-Dr. Hassan Hashemi Zarj Abad: Associate professor of archeology at Mazandaran University

Persian Editor: Dr. Baharak Valiniya: PhD in Persian Language And literature
English Editor: Dr. Zahra Hesami: PhD in English Language Education
Technical Editor: Dr. Homa Maleki: Assistant Professor of Birjand University
Publication Language: Persian
Release format: printed - electronic
Cover Design & Technical Affair: Aliyeh Ghasemi
Designer of Journal Sign: Amir Hossein Hosseini
Publisher: CHahar Derakht Publication
Address: Faculty of Art, University of Birjand, Birjand, Iran
Tel Fax: 056-32227175 / 056-32227225
Email: Niamag@birjand.ac.ir
Online Submission System: http://niamag.birjand.ac.ir
Database profiles: