سیدمحمد بهشتی[1]

جهان باغ ایرانی

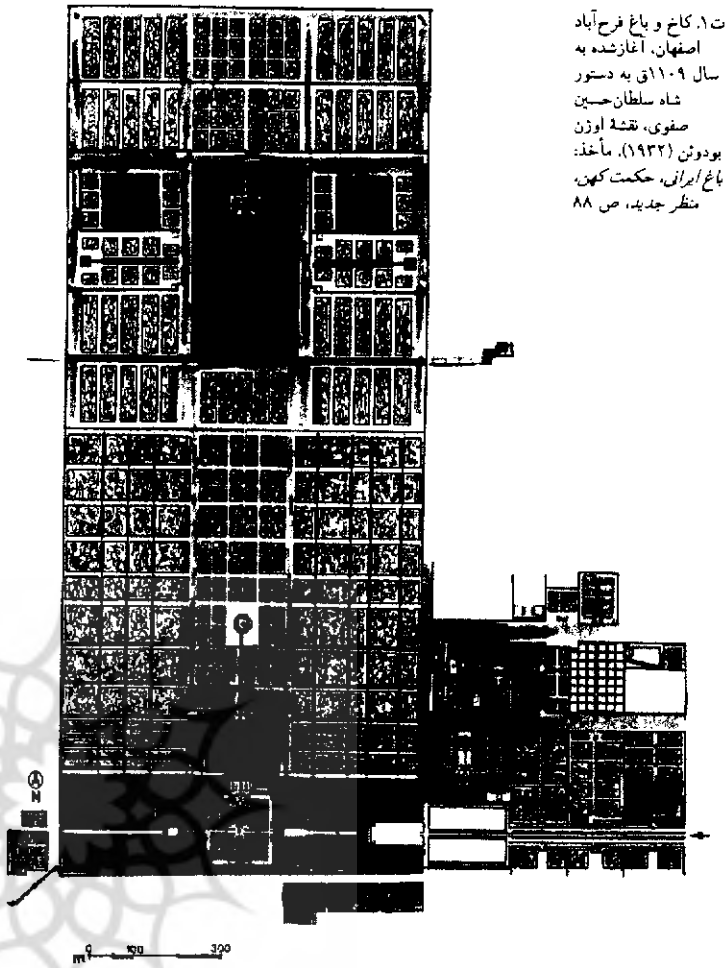
میراث

برای فهم درستِ باغ ایرانی باید به جایگاه آن در فرهنگ ایرانی و نسبت آن با زندگی در این فرهنگ توجه کرد. ظهور فرهنگ در زندگی انسان، که به ایجاد مظاهر فرهنگی‌ای چون باغ منجر می‌شود، سه مرتبه دارد: مرتبهٔ خودآگاهانهٔ ارادی، مرتبهٔ خودآگاهانهٔ غیرارادی، مرتبهٔ ناخودآگاهانه. مرتبهٔ سوم، یعنی مرتبهٔ ناخودآگاهانه و غیرارادی، از همه پنهان‌تر و اثرش از همه ژرف‌تر و بیشتر است. با عنایت به ساخته‌های انسان به منزلهٔ آیینه و مظهر فرهنگ او، می‌توان به همهٔ مراتب فرهنگ، به‌ویژه مرتبهٔ سوم، راه برد و آن را بازشناخت. اگر در بررسی باغ ایرانی، برخلاف آنچه تا کنون معمول بوده است، به جای اتکای محض به صورتها و شکلهای باغ، به زندگی درون آن عنایت کنیم، جنبه‌هایی تازه از باغ را درمی‌یابیم که ما را به گوهر و حقیقت باغ ایرانی نزدیک می‌کند. یکی از این جنبه‌ها نوع زندگی، خصوصاً زندگی متکی بر معماری موقت، در باغ است. ویژگی دیگر باغ ایرانی اولویت داشتن تفریح و تفرج بر بهره‌وری اقتصادی و مادی از باغ است. این جنبه از باغ ظهور یکی دیگر از ویژگیهای فرهنگ ایرانی، رندی و شاعری، است. تلاش برای تصویر کردن جهانی بی‌کران در محدودهٔ باغ از دیگر جنبه‌های باغ ایرانی از این منظر است. جنبهٔ دیگر کاربرد عمومی باغ در ایران در قالب فضای شهری «خیابان» یا «چهارباغ» است.

فهم مظاهر تاریخی فرهنگها مستلزم انس کافی با آنهاست. محققی که با فرهنگ منشأ اثر مأنوس نباشد، گرچه ممکن است در مشاهدات تفاوتی با محقق مأنوس نداشته باشد، بی‌شک در تفسیر مشاهده‌ها و یافته‌های خود بیشتر در معرض خطاهای آشکار و نهان، و در نتیجه در خطر بازماندن از مقصود اصلی پژوهش قرار می‌گیرد. لازمهٔ انس با مظاهر فرهنگْ التفات به اموری است همچون جایگاه آن مظاهر در فرهنگ و نسبت آنها با زندگی انسان در بستر همان فرهنگ. بازخوانی اثر از منظر میراث فرهنگی، به علت اتکا به نشانه‌ها و دلایلی که خود اثر در اختیار می‌گذارد، از راههای مطمئن مأنوس شدن با آن است. برای فهم باغ ایرانی نیز، که از مظاهر عمیق فرهنگ ایرانی است، شایسته است که از همین منظر به جایگاه آن در فرهنگ ایرانی و کیفیت زندگی انسان ایرانی در آن توجه کنیم. پیش از این، در نوشتاری دیگر، به جایگاه باغ در فرهنگ ایرانی پرداخته‌ایم؛[2] اکنون در این نوشتار بیشتر به حیات باغ ایرانی می‌پردازیم. عنوان «جهان باغ ایرانی» را نیز به همین سبب برای این نوشتار برگزیده‌ایم. این عبارت بر دو معنا دلالت می‌کند که هر دو را در این نوشتار در نظر داشته‌ایم: نخست بر معنایی ساده‌تر و نزدیک‌تر، که عبارت است از بستر و قلمرو باغ ایرانی در جهان؛ و دیگر بر معنایی پیچیده‌تر و عمیق‌تر که مقصود اصلی ما و عبارت است از عالَم و حیات باغ ایرانی.

۱. قلمرو باغ ایرانی

برخی از صاحب‌نظران به وجود سه الگوی اصلی در باغهای جهان قایل‌اند: الگوی باغ چینی، که در قلمرو و حوزهٔ نفوذ فرهنگ چینی، شامل کشورهایی همچون چین و ژاپن و کره و فیلیپین و تایلند، رایج است؛ الگوی باغ ایرانی، که نمونه‌هایش را در قلمرو و حوزهٔ نفوذ فرهنگ ایرانی، از هند تا اسپانیا، می‌توان دید؛ و الگوی باغ شمال مدیترانه‌ای، که در اروپا و قلمرو فرهنگ اروپایی رواج دارد.[3] این سه الگو خاص باغ نیست، بلکه به‌نحوی همهٔ ساخته‌های انسان را شامل می‌شود؛ زیرا مبنای تعریفشان «فرهنگ» است، نه «شکل» یا «اجزا»ی تشکیل‌دهندهٔ باغ. منشأ و فصل مشترک همهٔ ساخته‌های انسان فرهنگ است؛ پس، از منظر آن می‌توان به همهٔ آثار انسان نظر کرد. اهمیت و فایدهٔ بررسی باغهای جهان به کمک سه الگوی



ت ۱. کاخ و باغ فرح‌آباد اصفهان، آغازشده به سال ۱۱۰۹ق به دستور شاه سلطان‌حسین صفوی، نقشهٔ اوژن بودوئن (۱۹۳۲). مأخذ: *باغ ایرانی*، حکمت کهن، منظر جدید، ص ۸۸

یادشده نیز در اختیار کردن همین منظر مشترک میان همهٔ ساخته‌ها و ساحات وجودی انسان نهفته است.

از آنجا که ساخته‌های انسان مظهر فرهنگ زاینده‌شان است، انعکاس همهٔ ویژگیهای فرهنگ را، با شدتهای گوناگون، می‌توان در آنها دید؛ و از سوی دیگر، هر چه در مظاهر فرهنگ می‌بینیم، منشأی جز فرهنگ ندارد. پس شگفت نیست اگر همان الگوهای سه‌گانهٔ باغ را، کمابیش با همان تعریف، در مظهری کاملاً متفاوت نیز بیابیم؛ مثلاً در مکاتب آشپزی و تغذیه. اتفاقاً این مثال فرضی نیست و به‌راستی برخی از صاحب‌نظران برآن‌اند که در جهان سه مکتب آشپزی اصلی هست: چینی، ایرانی، مدیترانه‌ای.[۴] سه الگوی باغ و سه مکتب آشپزی یادشده از یک مبنا و منظر برآمده است؛ پس می‌توان انتظار داشت که میان کیفیت ایرانی بودنِ مکتب آشپزی ایرانی و الگوی باغ‌سازی ایرانی تناظری وجود داشته باشد. به کمک این تناظرها، می‌توان از راه قیاسِ مظاهر گوناگون فرهنگ، ظرایف و لطایفی پنهان از هریک را کشف کرد که شاید در غیر این صورت درکشان ناممکن بود.[۵] این نیز یکی دیگر از فواید این منظر است.

باغهای جهان از حدود هزارهٔ نخست پیش از میلاد تا اواخر قرن نوزدهم میلادی بر اساس یکی از سه الگوی اصلی یادشده ساخته شده است. البته الگوهایی خردتر و محدودتر نیز زیر هریک از سه الگوی اصلی وجود دارد؛ درست همان‌گونه که فرهنگهای محدودتری نیز درون سه فرهنگ مادرِ چینی و ایرانی و مدیترانه‌ای هست.[۶] مثلاً در الگوی باغ چینی، الگوهای خُردِ باغهای کشور چین و باغهای کشور ژاپن قابل تمییز است. تمایز این دو الگوی فرعی به تمایز افراد یک خانواده شباهت دارد که هریک از ایشان دارای شکلی و نامی ویژه است؛ ولی در همان حال، هویتش در نسبتش با خانواده و نام خانوادگی‌اش تعیین می‌شود. به همین ترتیب، تشابه‌ها و تفاوتهای باغهای کشورهای چین و ژاپن در پرتو تعلق آنها به الگوی باغ چینی قابل فهم و شرح است. برای فهم علت و معنای تفاوتها و تشابههای باغهای هر الگو یا مجموعه باغهایی که زیر هر الگو قرار می‌گیرد و الگوهای خردتر را می‌سازد، لازم است به نسبت فرهنگ و زندگی انسان توجه کنیم. این توجه مدخلی است برای فهم اینکه باغ کدام ویژگیهای فرهنگ را بیشتر منعکس می‌کند و چگونه چنین می‌کند.

بحث دربارهٔ ویژگیها و مراتب فرهنگ و تأثیر آنها بر زندگی انسان، چنان‌که شایستهٔ این موضوع است، در این مقال نمی‌گنجد؛ ولی در اینجا لازم است اجمالاً به این نکته اشاره کنیم که می‌توان ظهور فرهنگ در زندگی انسان را از منظر دو ویژگی بنیادین «خودآگاهانه» و «ارادی» بودنْ یا نبودن به سه مرتبه تقسیم کرد. مرتبهٔ نخست، مرتبهٔ «خودآگانهٔ ارادی» است. همهٔ اعمالی که خودآگاهانه انجام می‌دهیم و در انجام دادن یا ندادنشان اختیار داریم، از این مرتبه است. پس بیشتر اعمال و رفتارهای روزمرهٔ انسان در این دسته قرار می‌گیرد؛ مانند گفتن یا نگفتن این یا آن سخن، خوردن یا نخوردن این یا آن خوراک، پوشیدن یا نپوشیدن این یا آن پوشاک، رفتن یا نرفتن به این یا آن مکان. مجموعهٔ اعمال و رفتارهای برآمده از این مرتبهٔ ظهور فرهنگ در زندگی فردی و جمعی انسانها چنان بارز و نمایان و برجسته است که گاه این شبهه

پدید می‌آید که هر چه هست در این مرتبه رخ می‌دهد و بس. مطابق این تصور خطا، گروهی برآن‌اند که شناخت فرهنگ عبارت است از شناخت این دسته از افعال و رفتارهای انسانها؛ یعنی رفتارهایی که انسانها خودآگاهانه و با ارادهٔ شخصی انجام می‌دهند. اما این دسته از اعمال و رفتارها همواره محدود به واقعیتها و ویژگیهایی است که در حوزهٔ ارادهٔ انسان قرار ندارد؛ مثلاً تصمیم انسان برای خوردن یا نخوردن چیزی محدود به مواد غذایی در دسترس اوست. البته انسان کمابیش آگاه است که چه چیز در اختیارش قرار گرفته است؛ ولی در پدید آمدن این امکان اختیاری ندارد.

بنا بر این، می‌توان گفت که همهٔ تصمیمهای به‌ظاهر ارادی انسان مشروط به اموری است که در محدودهٔ ارادهٔ او قرار ندارد. این دسته از واقعیتها و ویژگیها به مرتبهٔ دوم ظهور فرهنگ مربوط می‌شود که مرتبهٔ «خودآگانهٔ غیرارادی» است. این مرتبه از ظهور فرهنگ را در زندگی و ساخته‌های انسان، در ویژگیهایی مانند زمان و مکان و خصوصیات مربوط به آنها، شامل منابع و موانع زیستی گوناگون، می‌بینیم. مثلاً گرچه هر ایرانی یا چینی از ملیت خود آگاه است؛ در تحقق آن نقش یا اراده‌ای ندارد. به همین ترتیب، انسان در تعیین کشور و شهر زادگاه و زمان تولد خود نقشی ندارد. پس امکانِ اعمال و رفتارهای مرتبهٔ نخستْ مدیون مرتبهٔ دوم ظهور فرهنگ است. اراده و اختیار انسان در انجام دادن این یا آن کار، یا رفتن به این یا آن مکان، تنها با توجه به آن چیزی امکان‌پذیر است که از مرتبهٔ دوم برایش ممکن شده. اما فهم و تحلیل ویژگیهای مربوط به مرتبهٔ دوم فرهنگ محدود به اموری است که اساساً در حوزهٔ توجه ما قرار گرفته است. به سخن دیگر، فهم ما از موقعمان درجهان محدود به عاملهایی است که یا وارد حوزهٔ توجه ما شده یا هنوز از آن خارج نشده است. به سخن دیگر، ویژگیهای مرتبهٔ دوم فرهنگ در دریایی از ویژگیهایی غوطه‌ور است که فعلاً ناشناخته است. ولی آیا نشناختن آن ویژگیها از تأثیر واقعی‌شان بر زندگی انسان می‌کاهد؟ بی‌شک پاسخ منفی است.

این دسته از واقعیات و ویژگیها مرتبهٔ سوم فرهنگ را می‌سازد که مرتبهٔ «ناخودآگاهانه» (و طبیعتاً غیرارادی) است؛ یعنی مرتبه‌ای که انسان از شکل و معنای اعمال و رفتارهایش و علل آنها آگاه نیست. انسان تنها متوجه آن بخش از ویژگیهای اعمال و رفتارش است که به عللی در حوزهٔ ادراک و شناخت وی قرار گرفته است؛ ولی بی‌شک تأثیر بخش ناشناختهٔ ویژگیهای اعمال و رفتار انسان نیز در همهٔ ساخته‌های او حاضر است.

مرتبهٔ سوم فرهنگ عمیق‌ترین و مرتبهٔ نخست آن سطحی‌ترین لایهٔ فرهنگ است. هرچه از عمق به سطح نزدیک‌تر شویم، از اندازه و دوام تأثیر ویژگیهای فرهنگ کاسته می‌شود؛ پس ظهور ویژگیهای برآمده از مرتبهٔ سوم فرهنگ مؤثرتر و ماندگارتر از ظهور ویژگیهای برآمده از دو مرتبهٔ دیگر است ــ گرچه شاید این سخن در آغاز عجیب بنماید. آنچه در سطح است بیشتر به چشم می‌آید، به همین سبب ظهور مرتبهٔ نخست فرهنگ را بیشتر می‌بینیم؛ اما اگر آنچه را در سطح می‌بینیم کافی بدانیم، بی‌شک به خطا خواهیم رفت. تفاوتهایی که میان مظاهر فرهنگی سرزمینها و منطقه‌های متفاوت در یک الگو می‌یابیم ــ از جمله تفاوت باغهای‌شان ــ از مرتبه‌های نخست و دوم ظهور فرهنگ است، نه از مرتبهٔ سوم. بنا بر این، باغهای چین و ژاپن نیز در مرتبهٔ سوم با یکدیگر وحدت دارند و تفاوتهای میان آنها از مراتب سطحی‌تر فرهنگ است.

با این باور که ساخته‌های انسان آیینهٔ فرهنگ اوست و از راه مطالعهٔ این ساخته‌ها می‌توان به ویژگیهای فرهنگ انسان پی برد. از این منظر، ساخته‌های انسان آیینه‌وار به ویژگیهای فرهنگ زاینده‌شان اشاره می‌کنند. این اشاره گرچه ویژگیهای هر سه مرتبهٔ فرهنگ را شامل می‌شود، بیشتر راه‌گشای کشف ویژگیهای مرتبهٔ سوم است؛ زیرا این ویژگیها هم پنهان‌تر است و هم بنیادین‌تر. ویژگیهای مرتبهٔ سوم فرهنگ از آن جهت پنهان‌تر است که هم ناشناختنی‌تر و مغفول‌تر است و هم بیشترِ مردم در دوران معاصر، به‌ویژه فرهیختگان و روشن‌فکران، آن را به علل و طرق گوناگون انکار کرده‌اند. به همین سبب، امروزه در شناخت رفتارها و مصنوعات انسانها غالباً علل خودآگاهانه و خصوصاً ارادی را ترجیح می‌دهند و به علل ناخودآگاهانه کمتر توجه می‌کنند؛ ولی اقبال رایج به مرتبهٔ نخست فرهنگ و ظهور آن البته از نقش مراتب دوم و سوم فرهنگ در زندگی انسانها نمی‌کاهد. در اینجا می‌کوشم به باغ ایرانی به‌سان آیینه‌ای از همهٔ مراتب فرهنگ ایرانی بپردازم.

ت۲. (راست) نامعلوم، *تفرج* (سدهٔ دهم هجری)، *مرقع گلشن*، کاخ گلستان، تهران، مأخذ: *شاهکارهای نگارگری ایران*، ص ۴۶۵

ت۳. (چپ) نامعلوم، *جمشید و خورشید* (۹۵۴ق)، کاخ گلستان، تهران

۲. کالبد و زندگی در باغ ایرانی

امروزه باغ ایرانی را غالباً چنین تصور می‌کنند: مستطیلی با دو محور متعامد که در محل تلاقی‌شان معمولاً کوشکی ساخته‌اند؛ ورودی اصلی آن را معمولاً روی یکی از دو رأس محور بلندتر و بخشهای خدماتی‌اش را متصل به دیوارهای بیرونی ساخته‌اند؛ و درون آن فضایی شطرنجی ایجاد کرده‌اند، پر از درخت و جوی (ت۱). معمولاً هرجا چنین هیئتی بیابیم، آنجا را باغ ایرانی می‌نامیم و بر اثر آن، هنگامی که در باغی ایرانی حاضر می‌شویم، بیش از هر چیز همین انضباط و هیئت را می‌بینیم و درک می‌کنیم.

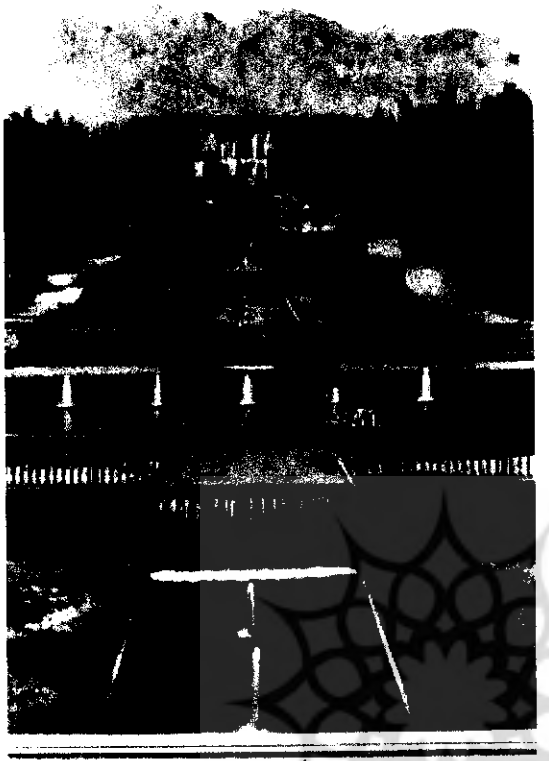
آیا آنچه در این باغها می‌بینیم و بر پایهٔ آن باغ ایرانی را بازمی‌شناسیم همان است که سازندگان و ساکنان این باغها در آنها می‌دیده‌اند؟ برای اینکه بتوانیم تصویر باغ ایرانی را در نزد سازندگان و ساکنان اصیل آن بیابیم، نگاره‌های ایرانی از بهترین مراجع است (ت۲ و ۳). در این نگاره‌ها، نظمی را که در تصور امروزی ما از باغ ایرانی بسیار برجسته می‌نماید، نمی‌یابیم؛ بلکه به جای آن چیزی از جنس گلگشت و تفرجی فارغ از انضباط ریاضی می‌بینیم. کدام تصویر از باغ ایرانی حقیقی است؛ آنکه نگارگران ایرانی ترسیم کرده‌اند، یا آنکه تصور امروزین ما از باغ ایرانی می‌گوید؟ البته نمی‌توان منکر منظم بودن باغ ایرانی شد؛ زیرا آن نظم را واقعاً به چشم می‌بینیم (ت۴). پس آیا نگارگران ایرانی دچار خطا شده‌اند؟ راز این تفاوت میان تصور امروزین از باغ ایرانی با تصویر آن نزد سازندگان و ساکنانش در چیست؟

گویی راز این تفاوت در بی‌توجهی ما به برخی امور بنیادین و توجه بیش از اندازه به برخی امور دیگر، که در جای خود مهم است، نهفته باشد. امروزه در هنگام سخن گفتن از آثار معماری گذشته، تنها به «جسم» به‌جامانده از آنها توجه می‌کنیم و تنها آن را به رسمیت می‌شناسیم و «زندگی» جاری در آنها را نادیده می‌گیریم. مثلاً تصور می‌کنیم که تخت جمشید عبارت است از همین ستونها و دیوارهایی که به چشم می‌بینیم؛ البته در شکل اولیه‌شان، پیش از آنکه ویران شود. بر این اساس، شکل تخت جمشید زمان داریوش را چنین در ذهن بازسازی می‌کنیم: کاخی ساخته از ستونها و دیوارها و سقفهایی بر مثال

همین بخشهای به‌جامانده که داریوش در آن می‌نشیند و فرمان می‌راند و بار می‌دهد. اما اگر به زندگی درون تخت‌جمشید توجه کنیم، تصویری متفاوت می‌بینیم. شاید در اینجا برای درک تفاوت این دو تصویر، اشاره‌ای به گزارشی تاریخی دربارهٔ جمعیت ساکن در تخت جمشید کافی باشد.

در تاریخها می‌خوانیم که شمار همراهان داریوش در هنگام عزیمت از تخت جمشید به هگمتانه، به ۲۵هزار نفر می‌رسید. این کاروان سلطنتی عظیم در سفر چندین‌روزه‌شان در طی آن مسیر طولانی بایست در دهها منزل فرود می‌آمد؛ ولی تاکنون نه شاهدی از منازلی درخور این کاروان عظیم یافت شده و نه تصور ساخت اقامتگاههایی متعدد به گنجایش شهر در این راه و دیگر راههای مهم آن زمان منطقی می‌نماید. پس بی‌شک داریوش و همراهانش در سفر طولانی خود در هر منزل عملاً شهری ۲۵هزار نفری برپا می‌کرده و دوباره برمی‌چیده‌اند. این خبر ما را یکباره متوجهٔ پدیدهٔ «معماری موقت» می‌کند که قطعاً بخش اعظم منظرهٔ واقعی شهر پارسه را در زمان داریوش تشکیل می‌داده است. در لابه‌لای آن معماری موقت است که تخت جمشید هم حضور دارد و به دیده می‌آید. با این همه، امروزه به آن بخش مهم از معماری توجه نمی‌کنیم و آن را در تاریخ‌نگاری معماری به رسمیت نمی‌شناسیم.

معماری موقت در زندگی جاری در باغهای ایرانی نیز اهمیت دارد. حضور معماری موقت در باغ ایرانی را هم در آثار نگارگران متقدم می‌بینیم و هم در عکسهای متأخر، مانند برخی از عکسهای ارنست هولتسر[1] (ت۵). در عکسهای هولتسر از باغ نمکدان و باغ آیینه‌خانهٔ اصفهان، خیمه‌ها و خرگاههایی می‌بینیم که جریان زندگی واقعی درون باغ را نشان می‌دهد. اگر باغ ایرانی را به‌نحوی ببینیم که پوشش گیاهی و انضباط حاکم بر شکل باغ و زندگی جاری در آن با هم همراه شوند، همانندی‌ای میان باغ و غذای ایرانی، در جایگاه یکی دیگر از مظاهر مهم فرهنگ ایرانی، خواهیم یافت. صورت غذای ایرانی بیشتر متأثر از ترکیب کلی آن است، نه اجزای تشکیل دهنده‌اش؛ گرچه تأثیر همهٔ اجزا در کیفیت نهایی آن هویداست. مثلاً خورش ایرانی مرکب از موادی است یا کاملاً طبیعی، یا با



ت۴. باغ شاهزاده، ماهان. مأخذ: *باغ ایرانی*. حکمت کهن، منظر جدید، ص ۱۹۱

تصرفی اندک (مانند تغلیظ یا تصفیه) در مادهٔ طبیعی؛ اما ترکیب خورش چنان است که در آن، هیچ‌یک از آن همه مواد غذایی گوناگون به‌تنهایی دیده نمی‌شود. به همین سبب، خورش ایرانی در قیاس با بیشتر غذاهای فرنگی بی‌انضباط می‌نماید. صورت باغ ایرانی نیز متأثر از ترکیب کلی آن است، نه یکایک اجزای سازنده‌اش؛ و ترکیب کلی باغ نیز متأثر از زندگی جاری در آن است. ولی ما تصور امروزین خود از باغ ایرانی را بی‌توجه به ترکیب آن پدید آورده‌ایم و فقط به اجزای تشکیل‌دهندهٔ باغ اعتنا می‌کنیم. این تصور از باغ ایرانی همان اندازه واقعی است که تصور خورش ایرانی بر اساس دسته‌ای سبزی و مقداری حبوبات و سایر مواد تشکیل‌دهنده‌اش. آیا میان طعم و عطر و شکل واقعی خورش و این مواد جدا از هم نسبتی مستقیم هست؟ تصور امروزین ما از باغ ایرانی به جای آنکه متوجه ترکیب سالم و کامل آن باشد، معطوف به یکایک اجزای آن است؛ و به همین سبب، نشانی از زندگی و روح باغ در آن نیست.

(1) Ernst Hoeltzer (1835-1911)

۵. ارنست هولتسر، منظر کاخها و باغهای شمال زاینده‌رود (عمارتهای شکدان و آیینه) در دورهٔ ناصری. معماری خیمه‌ای و سبک در سرتاسر باغها و حاشیهٔ رودخانه گسترده است. مأخذ: ارنست هولتسر، *هزار جلوهٔ زندگی*، ص ۴۸-۴۹

بنا بر این، «منظر»ی که از آن به باغ ایرانی توجه می‌کنیم در کیفیت فهم ما از آن تأثیری بنیادین دارد؛ زیرا این منظر است که پرسشهای ما و مطلوب نهایی ما از توجه به باغ ایرانی را معین می‌کند. برای فهم باغ ایرانی، چنان‌که در نگاره‌ها تصویر شده، توجه به جسم باغ کافی نیست؛ بلکه باید زندگی جاری در آن را نیز دید. در این نگاره‌ها، پدیدهٔ زندهٔ دیگری نیز می‌بینیم که می‌توانیم آن را «گلگشت» بنامیم. گلگشت، که جایگاهش غالباً صحراست، در باغ نیز رخ می‌داده است. پس در باغ ایرانی نیز باید آزادی و فراغ بالی از جنس طبیعت حاضر باشد؛ چیزی که با نظم هندسی ناب توافق ندارد. این آزادی و فراغ بال را، که از جهتی نامنضبط است و در باغی با طرح هندسی منضبط واقع شده، جز با نگاه به زندگی درون باغ نمی‌توان فهمید. باغ از این نظر شبیه مقرنس است. در بنایی آباد و زنده، تابش نور بر مقرنسِ زیر طاق و گنبد چنان است که گویی نور را به ظرافت ولی بی‌تکلف روی سقف پاشیده‌اند، نرم و روان و باصفا؛ ولی خود مقرنس، که در حقیقت چیزی جز زیرنقشی برای پاشیدن نور نیست، بر پایهٔ هندسه‌ای محکم و دقیق و کامل ساخته شده است. همراهی این دو کیفیت متفاوت در یک اثر از ماهیت انسان ایرانی برمی‌آید و گویای صفتی از سازندهٔ آن است؛ صفتی که در متون کهن از آن به «رندی» تعبیر کرده‌اند. البته شاید امروز که ما غافل از زندگی باغ، تنها به زیرنقش منضبط آن توجه می‌کنیم، دریافتن «رندی» در باغ ایرانی، به معنای یادشده، برای‌مان دشوار باشد.

اگر به زندگی در باغ ایرانی توجه کنیم، درمی‌یابیم که باغ ایرانی را نه برای بهره‌بردن از میوه یا سایهٔ درختان، و حتی نه برای محض بهره بردن از زیبایی، که برای «تفریح»[۷] و «تفرج»[۸] ساخته‌اند.[۹] بسنده نکردن به منافع مادی نزدیک قابل استخراج از اشیای طبیعی و مصنوع و توجه به جنبه‌های شاعرانهٔ آنها از ویژگیهای عمومی بنیادین فرهنگ ایرانی است. نشانه‌های این ویژگی را در بسیاری از ساخته‌های ایرانی می‌یابیم؛ مثلاً هنرمند ایرانی روی قاشق چوبی ظرف افشره‌خوری‌ای که در کمال استادی ساخته، چنین نوشته است:

تیشه‌ها خوردم به سر فرهادوار
تا رسیدم بر لب شیرین یار

و روی قاشقی دیگر چنین:

چوب ضعیف را اگرش تربیت دهی
جایی رسد که بوسه‌گه خسروان شود
کمتر ز قاشقی نتوان بود در طلب
صد تیشه می‌خورد که رساند لبی به لب[۱۰]

و روی شانه‌ای چوبی چنین:

شانه کمتر زن که ترسم تار زلفت بگسلد
موئ موی تو است اما رشتهٔ جان من است

گاه نیز با بیان نکته‌ای حِکْمی، راهی برای فهم رمزِ ساختهٔ خود گشوده است؛ مثلاً روی پرده‌ای چنین نوشته است:

باش چون پرده رازدار کسان
تا نگردند از تو افسرده
پرده راز کسی نگفته به کس
هیچ‌کس را ز خود نیازرده
پرده‌پوشی نموده عیب کسان
دیده اما به رو نیاورده
حفظ اسرار و پرده‌پوشی را
یاد باید گرفت از پرده[11]

این ویژگی عمومی، که می‌توان از آن به «شاعرانگی» فرهنگ ایرانی تعبیر کرد، در مورد باغ به‌نحوی خاص مصداق می‌یابد.[12] نگاهی به گزارشهایی که ایرانیان از باغهای ایرانی کرده‌اند این نکته را تأیید می‌کند:

چون جناب خسرو کام‌یاب برای بار دو بر مسند ایالت جای گرفت، رنگ کدورت از مرآت خاطر پیر و برنا برفت و [...] مدت یازده سال دیگر در نهایت جاه و جلال و کمال شوکت به امر حکومت می‌پرداخت. عمارت بیرونی دارالایاله را، که اکنون مشهور به «تالار رو به تپوله» است، به انضمام حمام و مسجد عالی به دستیاری مهندس فکرت ساخته و باغ موسوم به چهارباغ را، که از زمان وُلات {(زمان حکومت سلیمان‌خان اردلان)} باقی مانده است و معروف به «باغ میدان» بود، آباد و رشك روضات نعیم فرمودند. خود حقیره در اوان طفولیت به تفرج آن باغ رفته‌ام. حقیقتاً صفای خیابانش غیرت جنان و هوای ریح و ریحانش مایهٔ حیرت رضوان آمدی؛ در دامن گل و چنارش سلسبیلی آشکار و در پای سرو اشجارش کوثری نمودار. آری، «جنات تجری من تحتها الانهار». اکنون از تصاریف زمانِ انقلاب‌دوران، با وجود اقتدار وُلات عظیم‌الشأن، کسی از خاکش نام و از تاکش نشان نمی‌دهد و حتی به جای اشجارش خار نمی‌روید و بدلِ ازهارش کسی خاشاك نبوید.[13]

۳. باغ ایرانی، محدوده یا جهان

نکتهٔ دوم نیز به تصور امروزین ما از باغ ایرانی مربوط می‌شود. چنین می‌نماید که باغ ایرانی مستطیلی است محدود که همهٔ اتفاقات مهم در درون آن واقع می‌شود و بیرون از آن فضایی لایتناهی است که در آن هیچ خبری نیست. بر خلاف تصور امروزین، نیت پدیدآورندهٔ باغ ایرانی ایجاد کردن محدوده نبوده، بلکه او می‌خواسته است مکانی لایتناهی به وجود آورد؛ اما چگونه مکانی؟

هنگامی که در حیاط میانی خانه‌ای ایرانی می‌ایستیم و به آسمان می‌نگریم، چهارگوشی می‌بینیم که به‌راستی قطعه‌ای اختصاصی از آسمان است؛ بدین ترتیب در حیاطی به‌ظاهر محدود، دارای آسمانی شخصی می‌شویم با همهٔ ویژگیهای آسمان لایتناهی. آیا معنای لایتناهی بودن جز این است؟ کف حیاط حوضی دارد که همچون آینه تصویر آسمان را منعکس می‌کند؛ یعنی تصویر امر لایتناهی را. اما خود حوض نیز در مقام آینه، لایتناهی است؛ زیرا آینه ذاتاً لایتناهی است، حتی اگر بسیار کوچک باشد. حتی آینه‌ای کوچک می‌تواند تصویر کوهی چون دماوند را در خود جا دهد؛ زیرا آینه بنا به خاصیت آیینگی‌اش ذاتاً لایتناهی است و جهانی در آن می‌گنجد. پس در خانهٔ ایرانی به هر جا بنگریم جهانی می‌بینیم؛ در آسمان حیاط، در آیینهٔ حوض، در قالی اتاق. باغ نیز چنین است و جهانی را در خود جای داده است. لایتناهی و بی‌نهایت بودن یعنی «همهٔ جهان را در خود منعکس کردن»، نه برخوردار بودن از مساحت زیاد. حتی کویری گسترده نیز محدود است؛ اما آیینه‌ای کوچک لایتناهی. در باغ ایرانی، ادراک انسان از جهان ادراکی لایتناهی است؛ به سخن دیگر، احساس انسان دچار قبض نیست، زیرا هیچ متوجه دیوار باغ نیست.

امروز هنگامی که در باغ ایرانی قرار می‌گیریم، چون زندگی مربوط به آن را نمی‌بینیم، آن را محدود و منقبض ادراک می‌کنیم. البته حتی امروز نیز در باغی مانند باغ فین، که به نسبت دیگر باغها آبادتر و زنده‌تر است، پس از گذشت لحظاتی، موقع خود در جهان را فراموش می‌کنیم و وارد جهان باغ می‌شویم؛ زیرا خود باغ جهانی کامل است.

۴. باغ ایرانی، خصوصی یا عمومی

سرنوشت هر سه الگوی باغ چنین بوده که تا حدود قرن هجدهم و نوزدهم میلادی در دسترس همهٔ مردم نبوده است. اعیان و اشراف و شاهان که مالک باغها بودند، معمولاً در باغها را به روی عموم مردم نمی‌گشودند و جز خدم و حشم، کسی از عوام بدانها راه نداشت. در اروپا، پس از انقلاب کبیر فرانسه، در اواخر سدهٔ هجدهم درِ باغها را به روی مردم گشودند. در ایران نیز، پس از انقلاب مشروطیت، ورود به برخی از باغهای حکومتی

برای مردم ممکن شد. با این همه، ایرانیان دارای تجربهٔ حضور عمومی در باغ‌اند و الگوی باغ ایرانی از این جهت در میان سایر الگوهای موقعیتی ویژه دارد.

بسیاری برآن‌اند که هرآنچه دربارهٔ باغ ایرانی گفته‌اند تنها مربوط به بخشی از جامعهٔ ایرانی است؛ زیرا باغ در انحصار خواص و دور از دسترس عموم مردم بوده است. این نکته از جهتی درست است. مثلاً دربارهٔ باغ فین که یکی از باغهای شاهی مهم ایران بوده است، می‌دانیم که جز پادشاه و نزدیکانش کسی مجاز به زندگی در آن نبوده است. با این همه، ایرانیان تجربه‌ای ویژه از حضور همگانی در باغ دارند. باغ در ایران در عرصهٔ معماری و شهرسازی جنبهٔ عمومی یافته است؛ بدین ترتیب که عناصری از باغ مفهوم شهری یافته است. از نمونه‌های مهم این عناصر خیابان چهارباغ اصفهان است. چهارباغ اصفهان به راستی باغی است برای شهر و شهروندانش. چهارباغ اصفهان معبری برای رسیدن به جایی نبود؛ بلکه «مقصدی» بود که شهروندان برای تفرج در آن حاضر می‌شدند، یعنی دقیقاً به همان علتی که در باغ حضور می‌یافتند. گزارشهای شاردن و دیگر جهانگردانی که در دورهٔ صفویه اصفهان را دیده‌اند نیز این را تأیید می‌کند که چهارباغ پدیده‌ای شهری و همگانی است مخصوص تفریح و تفرج مردم. بدین ترتیب، باغ در ایران به عرصهٔ زندگی شهری همگانی وارد شد.

اما خیابان چهارباغ اصفهان نه نخستین چهارباغ ایران است و نه آخرین آنها؛ زیرا دست‌کم می‌دانیم که شاهان صفوی پیش از ساختن چهارباغ اصفهان، چهارباغی در قزوین ساخته بودند.[۱۴] پس از آن نیز چهارباغ به منزلهٔ عنصر شهری‌ای مهم در شهرهای گوناگون، از جمله در سنندج، مشهد، شیراز، نجف‌آباد، تبریز، و تهران[۱۵]، تکرار شد. چهارباغ پس از صفویه، همراه میدان شهری، به معیاری برای ساخت شهرهای مهم بدل شد. این گفتار را با بخشی از سرودهٔ عبدی‌بیک نویدی شیرازی دربارهٔ باغ سعادت‌آباد قزوین به پایان می‌بریم که گویای شباهت حال‌وهوای چهارباغ و باغ است و فرض ما را دربارهٔ نسبت چهارباغ و باغ تقویت می‌کند:

خارج از این خانهٔ جنت‌مثال
کاخترش از دهر نبیند وبال
کرده خیابانِ مسرت‌فزای
کرد ملال از دل مردم زدای
همچو فلک خطهٔ مینونشان
گشته خیابان به فلک کهکشان
کوچهٔ آراسته از خرمی
دیده ازو دیده‌وران بی‌غمی
سیر در آن کوچه بَرَد غم ز دل
محو نماید غم عالم ز دل
فیض مسیحایی‌اش اندر هوا
گلشن جان را شده رونق‌فزا
غنچه‌صفت دل شکفد از هواش
خلدصفت روح فزاید فضاش
فیض نسیمش ز صبا و شمال
برده ز دل گرد و ز خاطر ملال
[...]
شاه از آن کوچهٔ چون کهکشان
داده ره راست به مردم نشان
چون رهی این گونه فتاده به دست
راست‌روی کرده در او هر که هست
از دو طرف خاسته دیوار راست
ساخته ز انسان که خرد را هواست
گر سر پرگار نهی از دو سو
یک سر مو نیست تفاوت در او
از طرفینش دو خط مستقیم
گشته ز رشکش دل گردون دو نیم
شاخ درختان ز دو سو عرش‌رس
گشته پی طایر قدسی قفس
شاهْ خیابانِ چنین کرده ساز
یا دری از خلد برین کرده باز[۱۶] □

کتاب‌نامه

اهری، زهرا. «خیابان چهارباغ اصفهان، مفهومی نو از فضای شهری»، در: *گلستان هنر*، ش ۵ (پاییز ۱۳۸۵)، ص ۴۸-۵۹.

باغ ایرانی، *حکمت کهن*، *منظر جدید* (مجموعه مقالات)، تهران، موزهٔ هنرهای معاصر، ۱۳۸۳.

بهشتی، سیدمحمد. «غزل باغ ایرانی»، در: *گلستان هنر*، ش ۱۱ (اسفند ۱۳۸۶)، ص ۸-۱۲.

دریابندری، نجف. *کتاب مستطاب آشپزی*، تهران، کارنامه، ۱۳۷۹.

ذکاء یحیی. *تاریخچهٔ بناهای ارگ سلطنتی*. تهران، انجمن آثار ملی، ۱۳۴۹.

ذکاء، یحیی و محمدحسن سمسار. «اشعار و اشیا، ۳»، *هنر و مردم*، ش ۴۲-۴۴ (اسفند ۱۳۴۴ و فروردین ۱۳۴۵).

ذکاء، یحیی. «اشعار و اشیا»، در: *هنر و مردم*، ش ۳۰ (فروردین ۱۳۴۴).

عبدی‌بیک شیرازی، خواجه زین‌العابدین علی نویدی. *روضة الصفات*، ترتیب متن و مقدمه ابوالفضل هاشم‌اوغلی رحیموف، مسکو، دانش، ۱۹۷۴.

کردستانی، مستوره. *تاریخ اردلان*، به کوشش ناصر آزادپور، چاپخانهٔ پهلوی.

هولتسر، ارنست. *هزار جلوه‌ی زندگی، عکسهای ارنست هولتسر از عهد ناصری*، به کوشش فریبا فرزام، تهران، سازمان میراث فرهنگی کشور، ۱۳۸۲.

Frederic Dale, Stephen. *The Garden of the Eight Paradises: Bābur and the Culture of Empire in Central Asia, Afghanistan and India (1483-1530)*, BRILL, 2004.

Khadra Jayyusi, Salma. *Handbuch Der Orientalistik*, BRILL, 1992.

پی‌نوشتها:

۱. عضو پیوستهٔ فرهنگستان هنر و عضو هیئت علمی مرکز آموزش عالی میراث فرهنگی

۲. سیدمحمد بهشتی، «غزل باغ ایرانی».

۳. البته گاه با نامهای دیگری مانند باغهای اروپایی، باغهای شرق دور، باغهای مغولی، باغهای عربی، باغهای عربی- اسپانیایی، و مانند آنها روبه‌رو می‌شویم که برخی از آنها نامی دیگر برای سه الگوی یادشده است و برخی دیگر برآمده از مبانی متفاوت در تعریف الگوها. در شرح سه الگوی یادشده ذکر چند نکته مفید است. نخست آنکه این تقسیم بسیار کهن و هنوز زنده است. یکی از معروف‌ترین نمونه‌های تاریخی این تقسیم سه‌گانه داستان تقسیم جهان در پادشاهی فرزندان سه‌گانهٔ فریدون، سلم و تور و ایرج، است که در *شاهنامه* آمده است. امروزه این تقسیم را- اگرچه با مبنا و معنایی متفاوت- می‌توان در تقسیم جهان به سه بخش غرب و شرق دور و شرق میانه (خاور میانه) یافت. دربارهٔ گونه‌هایی از باغ که به باغهای مغولی (گورکانی) هند یا باغهای هندواسلامی معروف است و نیز گونهٔ باغهای عربی و اسپانیایی- عربی (Hispano-Arabic)، باید گفت که امروز تأثیر مستقیم هنرمندان و استادان ایرانی در طراحی و ساخت این باغها شناخته شده است و آنها را می‌توان- همان‌گونه که در ادامهٔ مقاله یاد کرده‌ایم- گونه‌هایی از خانوادهٔ باغ ایرانی شمرد. برای نمونه‌هایی از نتایج تحقیقات تازه‌تر در این باره، نک:
Stephen Frederic Dale, *The Garden of the Eight Paradises: Bābur and the Culture of Empire in Central Asia, Afghanistan and India (1483-1530)*;
Salma Khadra Jayyusi, *Handbuch Der Orientalistik*.

۴. نک: فصل «مکتبهای آشپزی» در: نجف دریابندری، *کتاب مستطاب آشپزی*، ص ۶۵-۶۸.

۵. نباید ناگفته گذاشت که در این قیاسها خطر قیاسهای بی‌پایه نیز هست، که باید از آنها پرهیز کرد. قیاس در صورتی معتبر است که متکی به شواهد متنوع تاریخی و فرهنگی باشد و در به کاربردن آن احتیاط لازم را به کار بسته باشند.

۶. در اینجا مقصود از «محدودیت» الگوها، محدودیت زمانی و مکانی گسترهٔ حضور و تأثیر آنهاست، نه محدودیت معنایی‌شان.

۷. «تفریح» از ریشهٔ «فرح» است، که در لغت به معنای شادی و گشایش و لذت حاصل از رسیدن دل به مراد است.- *لغتنامهٔ دهخدا*، ذیل «فرح».

۸. «تفرج» در لغت به معنای انس جستن و از تنگی و گشادگی بیرون آمدن و خوشحالی است و در استعمال فارسی مجازاً به معنای سیر و تماشاست.- *لغتنامهٔ دهخدا*، «تفرج».

۹. نک: سیدمحمد بهشتی، «باغ ایرانی».

۱۰. یحیی ذکاء و محمدحسن سمسار، «اشعار و اشیا، ۳».

۱۱. یحیی ذکاء، «اشعار و اشیا».

۱۲. برای شرحی مفصل در این باره، نک: سیدمحمد بهشتی، همان.

۱۳. مستورهٔ کردستانی، *تاریخ اردلان*، ص ۱۱۲-۱۱۳. توصیف چهارباغ قدیم سنندج، که به تأسی از چهارباغ اصفهان و به دستور پادشاهان صفوی ساخته شد و سپس از بین رفت، در همان‌جا آمده است.

۱۴. زهرا اهری، «خیابان چهارباغ اصفهان، مفهومی نو از فضای شهری»، ص ۵۱.

۱۵. دری افندی در سال ۱۱۳۴ق از چهارباغی در تهران چنین گزارش کرده است:
«چون در تهران سایر تشریفات دولتی و سلطنتی و تجملات ملوکانه حاضر نبود، به همین قدرها اکتفا شده بود؛ بدین‌گونه که ما را وارد ساختند به چهارباغی که الآن ارگ سلطنتی و عمارات دیوانی است و بعضی چنارهای کهن در آن محوطه موجود است که حاکی از آبادی سابق این باغ است و معروف به چنارهای شاه‌عباسی است که به امر آن شاه در آنجا غرس شده است.» یحیی ذکاء، *تاریخچهٔ ساختمانهای ارگ سلطنتی*، ص ۳.

۱۶. عبدی‌بیک نویدی شیرازی، *روضة الصفات*، ص ۱۶۲-۱۸۸.