

## **Formulation of the Seven Principles of Iranian Art**

### **A Critique of the Book**

#### ***Seven Decorative Principles of Iranian Art***

**Alireza Taheri\***

**Roya Zarifian\*\***

#### **Abstract**

This article, which is a descriptive and analytical research and its qualitative data has been collected through the research method of libraries, has been organized with the aim of studying the stylistic developments of Iranian art after the Mongol invasion and while trying to review the book “*Seven Decorative Principles of Iranian Art*” written by *Yaghoub Azhand* and to answer the basic question why in Qazvin school of Safavid period, these themes are mentioned as seven principles of Iranian art? It seems that the drawing of these motifs to the position of the "Seven Principles" was done in line with the policies of Shah Tahmaseb and with the aim of limiting the power of the Ghezelbas. The findings show that in order to achieve this goal, first the royal workshop and library of Tabriz were dissolved as an influential centers and promoters of Ghezelbashi thought, and in the next step, the visual elements of Iranian painting were regulated in two main and sub-areas. Placing elements such as mobility, coloring, and composition in the field of Iranian painting subdivisions meant reducing the importance of the principles governing the Ghezelbashi method, and in contrast emphasizing the arrangement under the heading of the "Seven

\* Professor of Art History, Faculty of Theoretical Sciences and Higher Art Studies, University of Arts, al.taheri@art.ac.ir.

\*\* PhD Student in History of Critical and Comparative Islamic Art History, Tehran Art University, Tehran, Iran (Corresponding Author), royazarifian@gmail.com

Date received: 12-11-2021, Date of acceptance: 18-04-2022



۳۷۲ پژوهش‌نامه انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی، سال ۲۲، شماره ۳، خرداد ۱۴۰۱

Principles of Iranian Art" while setting the policy. The nascent Qazvin school in a different direction from Tabriz II school, gave it special credit.

**Keywords:** Iranian Art, Painting, Safavid Era, Qazvin School, Seven Principles.

## صورت‌بندی اصول هفت‌گانه هنر ایرانی؛ نقدی بر کتاب هفت اصل تزئینی هنر ایران

علیرضا طاهری\*

رؤیا ظریفیان\*\*

### چکیده

این نوشتار، که پژوهشی توصیفی و تحلیلی است و داده‌های کیفی آن به‌شیوه تحقیق کتاب‌خانه‌ای جمع‌آوری شده، با هدف بررسی تحولات سبکی هنر ایران پس از حمله مغول سامان یافته است و نگارندگان تلاش دارند ضمن نقد و بررسی کتاب *هفت اصل تزئینی هنر ایران*، نوشته یعقوب آژند، به این پرسش اساسی پاسخ دهند که چرا در مکتب قزوین دوره صفوی از نقوش هفت‌گانه هنر ایرانی به‌منزله اصول هفت‌گانه هنر ایرانی یاد شده است؟ به‌نظر می‌رسد که برکشیدن این نقوش به جایگاه «اصول هفت‌گانه» هم‌سو با سیاست‌های شاه تهماسب و با هدف محدودکردن قدرت قزلباشان صورت پذیرفته باشد. یافته‌ها نشان می‌دهد که برای نیل به این مقصود نخست کارگاه و کتاب‌خانه سلطنتی تبریز، به‌مثابه کانون ذی‌نفوذ و مروج تفکر قزلباشی، منحل شد و در گام بعد عناصر بصری نگارگری ایرانی در دو حوزه اصلی و فرعی قاعده‌بندی شدند. قراردادن عناصری نظیر تحرک، رنگ‌پردازی، و ترکیب‌بندی در حوزه فرعیات نگارگری ایرانی به‌معنای کاستن از اهمیت اصول حاکم بر شیوه قزلباشی بود و درمقابل تأکید بر

\* استاد گروه تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر دانشگاه هنر تهران، al.taheri@art.ac.ir

\*\* دانشجوی دکتری تاریخ تحلیلی و تطبیقی هنر اسلامی، دانشگاه هنر تهران، ایران (نویسنده مسئول) royazarifian@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۸/۲۱، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۱/۲۹



آزایه‌پردازی ذیل عنوان «اصول هفت‌گانه هنر ایرانی»، ضمن تعیین خط‌مشی مکتب نوپای قزوین در مسیری متفاوت از مکتب تبریز دوم، اعتباری ویژه به آن می‌بخشید. **کلیدواژه‌ها:** هنر ایرانی، نگارگری، عصر صفوی، مکتب قزوین، اصول هفت‌گانه.

## ۱. مقدمه

پس از حمله مغول و ازگان بصری هنر ایران دست‌خوش تغییراتی اساسی شد و پی‌آمد این تغییر و ازگان ایجاد تحول سبکی عظیمی در حوزه هنرهای تصویری بود. البته تغییر این و ازگان بصری فقط با اعمال قدرت بیگانگان صورت‌پذیرفت، بلکه نهادسازی‌های جدید و ایجاد نظام آموزشی قاعده‌مند درون کارگاه‌ها و صورت‌خانه‌های وابسته به کتاب‌خانه‌های سلطنتی موجبات این تحول اساسی را فراهم آورد. از جمله تحولاتی که ذیل حکومت ایلخانان مغول در حوزه هنر ایران به‌وقوع پیوست، ابداع اصول نگارگری ایرانی به‌دست احمد موسی در مکتب تبریز اول بود (هروی ۱۳۷۲: ۲۶۹). در کتاب *هفت اصل تزئینی هنر ایرانی*، نوشته یعقوب آرژند، این قاعده‌بندی به هفت نقش زینتی تذهیب‌کاران یعنی «اسلمی، ختایی، فرنگی، فصالی، ابر، واق، و بند رومی» محدود شده است.

از آن‌جاکه در قرون میانه هیچ شکلی از تاریخ‌نگاری هنر وجود نداشت و حتی اشارات پراکنده به تحولات هنری در متون غیرمرتبط نیز بسیار انگشت‌شمارند، مطالعه در این حوزه، به‌علت کمبود اسناد تاریخی بیش‌تر، براساس آثار هنری برجامانده امکان‌پذیر است. از میان روش‌های متنوعی که در تاریخ‌نگاری هنر وجود دارد مهم‌ترین مزیت تاریخ‌نگاری براساس تحولات سبکی به این مسئله بازمی‌گردد که در این شیوه، براساس آثار هنری، می‌توان به فهم چگونگی روی‌دادهای هنری دست یافت و این تحولات را در چهارچوب‌های تاریخی - فرهنگی توضیح داد. بنابراین، در این نوشتار تلاش شده است ضمن معرفی کتاب و مؤلف آن، مفهوم تحولات سبکی و شیوه سبک‌شناسی تاریخی ذیل عنوان تحلیل بیرونی اثر و خاستگاه آن بررسی شود و در بخش تحلیل درونی و جایگاه اثر نیز روش‌شناسی آرژند در شیوه پژوهش موردتذقیق قرار گیرد. در بخش پایانی مقاله نیز تلاش شده است به این پرسش اساسی پاسخ داده شود که چرا با گذشت بیش از دو قرن از ابداع اصول نگارگری ایرانی، به‌دست احمد موسی در دوره صفوی و در مکتب قزوین، «نقوش هفت‌گانه» به‌منزله بخشی از عناصر نگارگری ایرانی به‌یک‌باره در جایگاه «اصول هفت‌گانه هنر ایرانی» قرار می‌گیرد.

## ۲. معرفی کلی اثر و مؤلف

کتاب *هفت اصل تزئینی هنر ایران*، نوشته یعقوب آژند، کتاب کم‌حجمی است که در قالب یک پیش‌گفتار و نه فصل سامان یافته و در ۲۱۷ صفحه و قطع رقعی با شمارگان ۱۵۰۰ نسخه در سال ۱۳۹۳ در انتشارات پیکره منتشر شده است. در پشت جلد و در معرفی کتاب از آن به‌منزله نخستین پژوهش و مرجعی برای بازکاوی و بازشناسی اصول هفت‌گانه‌ای که از سده‌های نخستین اسلامی تا اواسط دوره قاجار به رسانه‌های هنر ایران ابعاد بین‌المللی و هویتی کاملاً ایرانی - اسلامی بخشیده یاد شده است.

از آن‌جاکه محدوده زمانی موردبررسی در عنوان کتاب بازتاب نیافته است، متن معرفی کتاب ناخودآگاه بازه زمانی سده‌های سوم و چهارم هجری تا اواسط دوره قاجار را به ذهن متبادر می‌سازد، اما مطالعه پیش‌گفتار کوتاه کتاب بر این نکته صحنه می‌گذارد که بازه زمانی بسیار محدودتری، از قرن هشتم تا ابتدای قرن یازدهم هجری، مبنای مطالعه قرار گرفته است. درواقع، حمله مغولان و فروپاشی خلافت عباسی نقطه آغاز الگوی تحول و تداومی است که چهارچوب این مطالعه بر مبنای آن شکل گرفته است. تأثیرات این فروپاشی در قالب یک رشته از تحولات ناشی از اضمحلال و ازهم‌گسیختگی نظام فکری حاکم بر جهان اسلام به پدیدارشدن سازوکارهای جدیدی منجر شده است که قلمرو هنرها را نیز درنوردیده و به سازمان‌بندی‌های جدید و طرح و طرزهای هنری نوینی منتج شده است که از قضا از ثبات و تداوم درازآهنگی نیز برخوردار بوده‌اند. در این کتاب قاعده‌بندی نقوش هفت‌گانه، به‌منزله یک تحول سبکی عظیم، نمونه‌ای از این طرح و طرزهای نوین تلقی شده است که شکل‌گیری و بررسی سیر تحول آن تا ابتدای قرن یازدهم هجری محور اصلی مباحث کتاب قرار گرفته است.

آژند برای شناسایی این اصول هفت‌گانه به دو گروه از منابع رجوع کرده است؛ نخست، متونی که در آن‌ها به‌طور مستقیم به این اصول اشاره شده است و دوم، آثاری که شکل عینی و فیزیکی این اصول را در بر دارند. در این کتاب، که با هدف احیا و شناسایی اصول هفت‌گانه هنر ایرانی سامان یافته است، ضمن تشریح این اصول در قالب هشت فصل پیوسته کاربرد هر یک از آن‌ها در رسانه‌های مختلف هنر ایرانی موردبررسی قرار گرفته است.

بررسی ساختاری فهرست مطالب کتاب نشان می‌دهد که به‌جز فصل نخست، که مبنای نظری کتاب در نظر گرفته شده است، دیگر فصل‌ها از الگوی نسبتاً یک‌سانی

پیروی می‌کنند. به جز اصل اسلیمی، که به علت گستردگی مباحث دو فصل دوم و سوم کتاب را در بر گرفته است، دیگر فصل‌ها به مطالعه و بررسی یکی از این اصول هفت‌گانه اختصاص یافته است. در هریک از فصل‌ها با الگویی مشابه در سه بخش مجزا نخست مستندات مربوط به هر اصل در متون تاریخی، ادبی، و هنری بررسی شده و سپس، کاربرد هریک از این اصول در هنرهای ایرانی مورد پی‌جویی قرار داده شده، و در نهایت، در قالب چکیده‌ای کوتاه جمع‌بندی نهایی درباره هریک از این اصول ارائه شده است.

مؤلف کتاب هفت اصل تزئینی هنر ایران به نحله فکری‌ای تعلق دارد که معنای هر تحول و آفرینشی را در بافت و زمینه تاریخی‌اش مورد بررسی و تدقیق قرار می‌دهند. وجه اشتراک فهرست قابل توجه مطالعات آژند، در جایگاه مؤلف و مترجم، بسیاری از آثار ارزش‌مند حوزه هنرهای اسلامی و ایرانی در رویکرد تاریخی‌شان است. او در کتاب هفت اصل تزئینی هنر ایران تلاش کرده است در چهارچوب سبک‌شناسی تاریخی قاعده‌بندی این نقوش را به مثابه تحول سبکی عظیمی پس از حمله مغول مورد بررسی قرار دهد و از خلال آثار باقی‌مانده از این دوران و بررسی متونی که به این نقوش هفت‌گانه پرداخته‌اند، مسیر این تحول سبکی را ترسیم کند و همراه با ارائه روایتی تاریخی تفسیر خویش را از چرایی این تحولات ارائه دهد.

### ۳. تحلیل بیرونی و معرفی اثر و خاستگاه آن

مطالعات در حوزه سبک‌شناسی تاریخی، که تا نیمه قرن بیستم به منزله محور اصلی نگارش تاریخ هنر در نظر گرفته می‌شد، از اواخر قرن نوزدهم، به خصوص در میان آلمانی‌زبان‌ها، به شکل قابل توجهی شکوفا شد. در این زمان دو رویکرد کلی بر مطالعات این حوزه حاکم بود؛ نخست، رویکرد ایدئالیستی برآمده از نظریه روح دوران هگل و دوم، رویکرد تجربه‌گرایانی که برگرفته از زیبایی‌شناسی کانت بر صورت آثار هنری متمرکز بودند. نظام فکری هگلی تغییر سبک در دوره‌های مختلف هنری را ناشی از ناپایداری ضروری هر شکل فرهنگی و وحدت سبک را حاصل تبلور روح جمعی در صورت‌های مادی می‌دانست، اما تجربه‌گرایان می‌کوشیدند سبک‌ها را از طریق مطالعه دقیق و موشکافانه آثار هنری شناسایی کنند. تجربه‌گرایان صفات سبک را نه در زمینه اجتماعی و فرهنگی، بلکه در صورت آثار هنری می‌جستند (صحراگرد ۱۳۹۳: ۹۱).

اما گروهی دیگر از مورخان هنر، در اواخر قرن نوزدهم و ابتدای قرن بیستم، رویکرد ایدئالیستی هگل را با تکیه بر مصداق‌ها بسط و توسعه دادند. در واقع، آن‌ها نظریه هگل را با روش تجربه‌گرایان همراه کردند. آن‌ها به وجود رابطه روح دوران و تولیدات هنری باور داشتند، اما کوشیدند از طریق مطالعه آثار هنری و تعیین صفات و ویژگی‌های این آثار به شناخت روح هر دوره نائل شوند. از جمله این مورخان و پژوهش‌گران الویس ریگل (Alois Riegl) و هانریش ولفلین (Heinrich Wölfflin) بودند که در حوزه تزئینات و ویژگی‌های سبکی آن مطالعاتی جدی انجام دادند (همان).

آلویس ریگل، مورخ اتریشی، دگرگونی سبک را در گذر زمان ناشی از تمایل ذاتی انسان به تغییر می‌داند و در نخستین کتابش، مشکلات سبک: پایه‌های تاریخ تزئین (Problems of Style: Foundations for a History of Ornament)، که در ۱۸۹۰ منتشر کرد، مفهوم «اراده هنرآفرینی» (Kunstwollen) را معرفی کرد و توانایی‌اش را در عرضه تصویری تمام‌نما از «تحول تاریخی» براساس مطالعه آثار منفرد نشان داد (Brush 1994: 355). ریگل در پی بیان این مسئله بود که سبک‌های پذیرفته‌شده در مکان‌ها و دوره‌های مختلف «اراده معطوف به فرم» را، ولو به طرزی ناآشکار، منعکس می‌کنند. ریگل درباره تغییر سبک‌ها بر این باور بود که گرایش یا انگیزه‌های زیباشناسانه در هر دوره چهارچوبی را پدید می‌آورد که به معیاری برای آفرینش آثار هنری تبدیل می‌شود (احمدیان ۱۳۸۶: ۳۳).

در ادامه این رویکرد هانریش ولفلین اصول سبک‌شناسی آثار هنری را بر صورت‌مداری متمرکز کرد. او معتقد بود که از طریق تطبیق بصری آثار هنری و مقایسه الگوها، شباهت‌ها، و تمایزها می‌توان به شناخت کلی از ویژگی‌های سبکی در هر دوره یا منطقه دست یافت (مایر ۱۳۹۰: ۲۰۶). او در کتاب هنر کلاسیک (Classic Art)، که در ۱۸۹۹ منتشر کرد، ضمن بررسی نقاشی و پیکره‌سازی رنسانس ایتالیایی، معیارهایی برای تجزیه و تحلیل سبک ارائه کرد و این معیارها را در سال ۱۹۱۵ در کتاب اصول تاریخ هنر (Principles of Art History) به طور کامل بسط داد. موضوع کتاب هنر کلاسیک بررسی تفاوت هنر رنسانس و هنر باروک براساس تمهیدات بصری متباین بود (آدامز ۱۳۹۰: ۳۸). ولفلین بر این مسئله تأکید داشت که حالت‌های ادراک بصری در همه ابعاد یک فرهنگ از جمله اشیای سودمند و هنرهای تزئینی قابل مشاهده است. او تاریخ هنر را مجموعه‌ای از تاریخ دوره‌ها و سبک‌ها می‌داند و در کتاب معروفش، اصول تاریخ هنر، مسئله تاریخ هنر را بدون نام هنرمندان پیش کشید. ولفلین برای اثر هنری اهمیتی قائل نبود و فقط به ویژگی‌های عمومی آثار هنری و فضای پایه‌ای اهمیت می‌داد که این آثار در آن تولید شده بودند (صحراگرد ۱۳۹۳: ۹۳).

اعتقاد ولفلین به وجه علمی تاریخ هنر موجب شد او دامنه فعالیت‌هایش را فراتر از توصیفات بصری گسترش دهد. جست‌وجوی او برای یافتن منشأ طرز بینش و الگوهای سبک در نهایت او را به این جمع‌بندی رساند که شکل‌گیری الگوهای بصری ناشی از «روانشناسی بینش ملی» است. ولفلین معتقد بود درک بصری میان ملت‌ها و نسل‌های مختلف متفاوت است. وجود تفاوت‌های ملی برای ولفلین مسئله ثابت‌شده‌ای بود که در مقایسه با خاک و نژاد تعریف می‌شد (Levy 2012: 54-56). نظام‌های مقوله‌بندی از سنخ نظام ولفلین با وجود استثنای ناگزیر فراوان، پابرجایی شکلی سبک را تأیید می‌کنند. ولفلین با بناکردن این نظام نشان داد که تشخیص مقوله‌های گسترده سبک و جادادن آن‌ها در چهارچوب‌های تاریخی - فرهنگی امکان‌پذیر است. او با وجود پافشاری بر کیفیت‌های سبک و تأثیر زیباشناختی آن‌ها در بیننده، از رویکردهای فرمالیستی صرف دور شد و سبک را به تاریخ و فرهنگ پیوند داد (آدامز ۱۳۹۰: ۳۸).

در ادامه این رویکرد و در ابتدای قرن بیستم آرتور پوپ نظریه تزئینی‌اش را درباب هنر ایرانی ارائه داد. پوپ از تداومی حقیقی در هنر ایرانی سخن می‌گفت و معتقد بود در سراسر این هنر دیدگاهی معین و سلسله‌ای از ارزش‌ها و مجموعه‌ای از مفروضات درباره ماهیت و غرض هنر در کار است که اگرچه دگرگون می‌شوند یا نوسان می‌یابند، کمابیش در همه این مراحل نوعی فردیت در آن باقی می‌ماند که به‌وضوح آن را از هنر چینی، یونانی، مصری، و هندی متمایز می‌کند و درعین حال هویت فرهنگی خاص خود را در مقایسه با گذشته تعریف می‌کند (پوپ ۱۳۸۷: ۱۳). از نظر پوپ، نبوغ و روحیه خاص ایرانیان کامل‌ترین تجسم خود را در هنرهای به‌اصطلاح تزئینی به‌دست آورده است. او تسلط جنبه تزئینی را به‌منزله خصلت برجسته و کمابیش همیشگی هنر ایرانی معرفی می‌کرد؛ شالوده مشترکی که در همه دگرگونی‌های راه و رسم از دوران پیش از تاریخ گرفته تا عصر حاضر ثابت مانده است (همان: ۱۳).

اهمیت خاص هنر ایرانی در نظر پوپ بیش از هر چیز دیگر به این مسئله بازمی‌گردد که هنر ایرانی از نظر او معتبرترین نماینده این نظر است که غرض نخستین هنر بازنمایی نیست، بلکه تزئین و زینت‌بخشی است. با این همه، پوپ معتقد است در زبان غربی هیچ کلمه‌ای وجود ندارد که کیفیت هنر ایرانی را به‌خوبی توصیف کند. کلماتی مانند زینتی (ornamental) یا تزئینی (decorative) دال بر نوعی اشتقاق و اهمیت ثانوی است. گویی موضوع اصلی آن چیزی است که باید تزئین یا آرایش شود و تزئین در این‌جا امری عارضی



است. پوپ فقدان این واژه را در زبان غربی به اندیشه و عمل غربی‌ها مربوط می‌داند و معتقد است این نارسایی در کلمات ناشی از تفاوت دیدگاه‌هاست. او در میان هنرهای غربی فقط موسیقی را هنر صوری محض و قابل‌قیاس با هنرهای ایرانی می‌داند و معتقد بود این صورت محض در آثار ایرانی به باشکوه‌ترین شکل متجلی شده است (همان: ۲۹). پوپ کیفیت زیباشناختی تزئین را در هنر ایرانی براساس سه مؤلفه آرایه‌پردازی پرمایه، سازمان‌دهی باشکوه رنگ، و ترکیب‌بندی‌های هماهنگ و بدیع تشریح کرده است.

پوپ علاوه بر بررسی موضوع «کیفیات روحی» و «حساسیت‌های زیباشناسانه ایرانیان» در ایجاد ویژگی تزئینی هنر ایرانی مسئله تداوم این ویژگی را ذیل موضوع «تداوم و پایداری فرهنگی» ایران مطرح ساخته و آن را در مقایسه با جغرافیا توضیح داده است. پوپ جهان مادی فلات ایران را عامل اصلی پایداری اندیشه‌ها و رفتارها در ایران می‌داند و معتقد است خصلت مشخص و ثابت محیط مادی فلات ایران فرهنگی یک‌دست، خودبسنده، و پایدار را خلق کرده که موجب شکل‌گیری فردیت هنر ایرانی در مقابل دیگر سنت‌های هنری شده است (همان: ۲۵).

به نظر می‌رسد که پوپ در این اعلام نظر تا حد زیادی منطبق بر دیدگاه‌های ولفلین و شیوه سبک‌شناسی تاریخی او عمل کرده است. همان‌طور که پیش‌تر گفته شد، ولفلین شکل‌گیری الگوهای بصری را ناشی از روان‌شناسی بینش ملی می‌داند. یعقوب آژند نیز در کتاب *هفت اصل تزئینی هنر ایران* تلاش دارد تحولات سبکی ایجادشده را در هنرهای ایران پس از دوره مغول در بستری تاریخی و در مقایسه با بینش ملی ایرانیان مورد بررسی قرار دهد. او شکل‌گیری هفت اصل تزئینی هنر ایران را دستاورد ایرانیانی می‌داند که در تلاش بودند استقلال عمل خود را در زمینه‌های مختلف، از جمله هنر، به صحنه بکشانند و شکوه و عظمت تاریخی خود را آشکار کنند (آژند ۱۳۹۳: ۲۱).

#### ۴. تحلیل درونی و جایگاه اثر

در این بخش یافته‌های آژند و روش‌شناسی او در تحقیق مورد بررسی قرار می‌گیرد. به نظر می‌رسد که آژند روند تحولات را با تمرکز بر دو موضوع نهادسازی در ساختار قدرت و مشروعیت‌یافتن شیوه‌های هنری مختلف چهارچوب‌بندی کرده و در گام بعد شکل‌گیری و قاعده‌بندی اصول هفت‌گانه را در متون و آثار هنری مورد پی‌جویی قرار می‌دهد.

#### ۱،۴ نهادسازی در ساختار قدرت و مشروعیت‌یافتن شیوه‌های هنری مختلف

آژند در پیش‌گفتار کتاب این مسئله را بررسی می‌کند که سقوط خلافت عباسی یک پارچگی حاکم بر جهان اسلام را به لحاظ مذهبی و فکری از هم گسیخت و پیوندها و سازوکارهای جدیدی را پدیدار کرد که در حوزه هنرها موجب شد هنر ایرانی در موضع پیشرفت و قدرت قرار گیرد. البته شواهد تاریخی نشان می‌دهد که با وجود سیطره معنوی خلافت عباسی بر جهان اسلام این یک‌پارچگی فکری و مذهبی سال‌ها پیش از حمله مغول با شکل‌گیری خلافت فاطمیان در مصر و آل‌بویه در ایران دست‌خوش تغییراتی اساسی شده بود و حتی حکومت ترکان متعصب نیز با چالش جدی اسماعیلیه دست‌به‌گریبان بود. در واقع، تساهل مذهبی مغولان قاعده را دیگرگونه کرد و ساختارهای صلب و سخت مذهبی را درهم شکست و در این میان راهی گشود تا مایه‌های فکری‌ای که پیش از این فرصت بروز نمی‌یافتند شکوفا شوند و بیانی مشروع یابند.

در فصل نخست کتاب مطرح‌ساختن دوگانه صاحبان قلم‌مو (مصوران) در مقابل اربابان قلم‌نی (خطاطان) نقطه اتکایی را برای توصیف و تشریح فضای هنری ایران، پیش و پس از حمله مغول، فراهم می‌آورد. آژند مشروعیت و رسمیت این دو شیوه هنری را در چهارچوب معرفت اسلامی موردبررسی قرار می‌دهد و به این نکته اساسی اشاره می‌کند که «قلم‌مو و قلم‌نی در ساحت الهی وحدت می‌یابند و در ساحت دنیوی این وحدت را به‌نمایش می‌گذارند» (همان: ۱۴)، اما آژند در بررسی شواهد تاریخی مسئله جدال درباره حلیت یا حرمت تصویر را، که از اواخر دوره اموی و اوایل دوره عباسی در جامعه اسلامی بالا گرفته بود، مطرح می‌کند و به‌منظور پیش‌برد مباحثش بر آن متمرکز می‌شود. آژند معتقد است این تردیدها و تشکیک‌ها، به‌خصوص از قرن سوم هجری، در رسائل فقها و متکلمان قوت می‌گیرند و درنهایت عرصه را بر اهل قلم‌مو تنگ می‌کند و در مقابل، ارج و قربی فراوان برای اهل قلم‌نی قائل می‌شود (همان).

آژند ذیل دو عنوان «سیر تکوینی قلم‌نی» و «سیر تکوینی قلم‌مو» رخدادهای و روی‌دادهایی را بررسی می‌کند که روند تحولات این دو حوزه را قبل و بعد از حمله مغولان به ایران رقم زده‌اند. او مبحث کتاب‌آرایی را، در جایگاه بستر تلفیق دو حوزه خوش‌نویسی و نگارگری ایرانی، برمی‌گزیند و در ورود به مباحث تاریخی از ساختار دیوانی خلافت عباسیان و نقشی که در گسترش کتابت و استفاده از انواع خطوط عربی ایفا کرده است سخن می‌گوید و نقش ایرانیان را در این تحول بسیار برجسته و چشم‌گیر می‌داند.

شواهد تاریخی درباره مسئله گسترش کتابت در قرن سوم و چهارم هجری آژند را به این جمع‌بندی می‌رساند که گسترش کتابت دو نتیجه متفاوت برای اهل قلم‌مو و قلم‌نی به‌بار آورده است. اگرچه ایجاد بیت‌الحکمه‌ها و کاربرد گسترده کاغذ در سرزمین‌های اسلامی موجب گسترش کتابت در قرن سوم و چهارم هجری شد، در همین زمان تنظیم و تدوین کتب کلامی و فقهی تاحدودی عرصه را بر اهل قلم‌مو تنگ کرد. در این زمان ارباب قلم‌مو از نظر ایمانی و شرعی و از حیث عرفی و اجتماعی اصول سنت تصویرگری و نقاشی را تحت ضابطه درآوردند و تا حد امکان از صورت‌سازی انسانی و حیوانی دوری گزیدند و تمامی تلاش خود را در تزئینات گیاهی، هندسی، و خطی متمرکز کردند (همان: ۲۷). از سوی دیگر، گسترش کتابت محدودیت‌های خط کوفی را آشکار کرد و اندیشه تحول خط در اذهان برخی از کاتبان شکل گرفت و در نهایت، اصول خطاطی را دگرگون کرد. آژند در ادامه مباحث ساختار آموزشی خطاطان و کاتبان را مطرح می‌کند و ثمره‌های این آموزش گسترده را در دو مبحث مرقع‌سازی و صورت‌بندی زیباشناختی اقلام سته به‌دست یاقوت مستعصمی دنبال می‌کند.

در سالیانی که خوش‌نویسی تحت حمایت اندیشه‌های مذهبی در ساختاری منسجم به دستاوردهای قابل توجهی نائل شده بود، در زمینه نقاشی و تصویرگری نیز شکل‌گیری حکومت‌های مستقل در شرق قلمرو اسلامی تحولات قابل توجهی را به ارمغان آورد و به‌خصوص در شرق ایران سنت کتاب‌آرایی در پوشش تصویرگری قرار گرفت (همان: ۲۸). با ورود ترکان به جهان ایرانی سنت‌های تصویری بار دیگر دست‌خوش تغییراتی اساسی شد و این‌بار عناصر طبیعی از پیکره‌های انسانی و حیوانی گرفته تا نقوش گیاهی و هندسی موجود در طبیعت به هنرهای ایرانی راه گشودند و زمینه را برای تحولات نه‌چندان دور دوره مغول فراهم آوردند (همان: ۲۹).

آژند بر این نکته تأکید می‌کند که حمله مغولان و سقوط دستگاه خلافت عباسی و توجه ایلخانان به فرهنگ ایران باستان زمینه را برای ایرانیانی که تمایل داشتند استقلال عمل خود را در حوزه‌های مختلف، از علم و اندیشه گرفته تا مذهب و سیاست و هنر به‌نمایش بگذارند، فراهم آورد. نگارگری و تصویرسازی برای مغولان و ایرانیان، که از فرهنگ و تاریخ یک‌دیگر اطلاعی نداشتند، هم‌چون زبانی مشترک و ابزاری برای درک و تفاهم مطرح شد و نهاد صورت‌خانه از دوره ایلخانی به بعد در کتاب‌خانه‌های سلطنتی دربارها شکل گرفت (همان: ۳۱). در صورت‌خانه‌ها نیز، هم‌چون کتاب‌خانه‌ها، ضوابط و قواعدی حاکم

بود که به‌مثابه قانون قطعی کتابت و تصویر تلقی می‌شد و در قالب یک نظام آموزشی استاد-شاگردی به نسل جدید هنرمندان انتقال می‌یافت (همان). از ثمره‌های این نهادسازی جدید شکل‌گیری دو جریان قابل توجه در قرن هشتم هجری بود که به‌نحوی مکمل یک‌دیگر به‌شمار می‌آمدند: نخست، ابداع اصول و قواعد نگارگری و تصویرسازی به‌دست احمد موسی بود و دوم، ابداع خط نستعلیق و شکل‌گیری هفتمین اصل عمده خوش‌نویسی به‌دست میرعلی تبریزی (همان: ۲۱).

به‌عقیده آژند، احمد موسی اصول و قواعد نگارگری ایران را از نقصان‌ها و ناپختگی‌ها پیراست و این اصول را، که امروزه با عنوان «اصول هفت‌گانه هنرهای تجسمی ایران» می‌شناسیم، به‌طور سنجیده و دقیق تعریف و تدوین کرد. آژند پیشینه حضور هر یک از این اصول هفت‌گانه را در رسانه‌های مختلف هنر ایرانی، از معماری و فلزکاری گرفته تا کتاب‌آرایی، پی‌جویی می‌کند و در مطالعه این سیر تکوینی بر ساختار آموزشی استاد-شاگردی و نقش آن در حفظ و نقل و انتقال سنت‌های هنری از یک کانون هنری به کانونی دیگر متمرکز شده است. او مرقعات به‌جامانده از دوره تیموری را مهم‌ترین منبع الهام و آموزش هنرمندان در نظر گرفته و نمونه آثار این مرقعات را گواهی می‌داند بر فراگیری اصول هفت‌گانه هنر ایرانی و نفوذشان در دیگر رسانه‌های هنری از پارچه‌بافی و فلزکاری گرفته تا تذهیب قرآن و نقش قالی.

در حوزه خوش‌نویسی نیز ابداع خط نستعلیق سرآغازی بر دگرگونی‌های جدید شد. این هفتمین اصل به‌زودی عرصه را بر دیگر خطوط اسلامی تنگ کرد و اقلام سته را در سایه قرار داد. خط نستعلیق به مرور زمان از خامی‌ها و ناپختگی‌ها پیراسته شد و دوره درخشانی از مرقع‌سازی را در مکتب هرات رقم زد و صدرنشین هنرها در کارگاه و کتاب‌خانه تیموریان شد. اعتلای خطاطی و قدر و اعتبار خوش‌نویسان تا آن‌جا بود که رئیس کتاب‌خانه سلطنتی تیموریان از میان خطاطان برگزیده می‌شد (همان: ۲۳). صدرنشین خوش‌نویسی هرگز مانع پیشرفت نقاشان نشد و درخشش نقاشان در کانون هنری هرات تا آن‌جا پیش رفت که در دوران سلطان حسین بایقرا با حضور نقاشانی چون بهزاد و خوش‌نویسانی چون سلطان علی مشهدی نقاشان و خوش‌نویسان هم‌تراز با یک‌دیگر قرار گرفتند. این تعادل و توازن تا مدتی پس از روی کار آمدن صفویان حفظ شد، اما در نهایت اهل قلم‌مو برای نخستین بار بر خطاطان پیشی گرفتند.

آژند از اصول هفت‌گانه هنر ایران به‌منزله حلقه ضروری در سلسله هنرهای دوره صفوی یاد کرده و بر این نکته تأکید می‌کند که اصول هفت‌گانه در دوره صفوی، و به‌ویژه در مکتب تبریز و قزوین، بیانی منظم و مدون یافت و با قواعد و قوانین منسجم و محکم پی‌گیری شد. این بیان منظم و مدون در برخی دیباچه‌ها و رسائل صورت‌بندی و در مرقعات و قطعات خطاطی و نقاشی با وجوه هم‌بسته و چشم‌گیر ظاهر شد. مثنوی‌های آیین اسکندری، *روضه‌الصفات*، و *دوحه‌الازهار*، که همگی سروده نویدی شیرازی است، دیباچه قطب‌الدین محمد قصه‌خوان، که در ابتدای مرقع شاه تهماسب آمده است، *گلستان هنر* قاضی احمد منشی قمی، و *قانون‌الصور* صادقی بیگ افشار از جمله متونی است که در دوره صفوی این اصول هفت‌گانه را بیان کرده‌اند. آژند ضمن بررسی هر کدام از این متون، ارتباطشان را با یک‌دیگر نیز تشریح کرده است. توجه به این نکته ضروری است که تمامی متون مورد اشاره آژند به‌لحاظ زمانی ارتباطی با مکتب تبریز ندارند و به مکتب قزوین و اصفهان مرتبط می‌شوند.

آژند به این نکته اشاره می‌کند که اصول هفت‌گانه هنر ایرانی با انتقال پایتخت به اصفهان دچار تغییر و دگرگونی می‌شوند. در این دوره نقاش‌خانه‌های سلطنتی به کارگاه‌هایی با اهداف تجاری تغییر ماهیت می‌دهند و در کوران مبادلات تجاری ایران و غرب، تحت‌تأثیر نقش مایه‌های اروپایی و سلیقه حاکم بر بازار، از آرمان‌ها و اصول نگارگری ایرانی دور می‌شوند و آهسته‌آهسته در آستانه افول نگارگری ایرانی و طلیعه فرنگی‌سازی، این اصول هفت‌گانه یا تغییر ماهیت می‌دهند یا به فراموشی سپرده می‌شوند.

#### ۲,۴ صورت‌بندی اصول هفت‌گانه در متون و آثار هنری

فصل دوم تا نهم کتاب *هفت اصل تزئینی هنر ایران* با ساختاری نسبتاً مشابه هریک از اصول هفت‌گانه هنر ایران را در متون و آثار هنری توصیف و بررسی می‌کند. در قسمت نخست هر فصل و برمبنای پژوهش‌های پیشین خاستگاه، ریشه‌ها، و معانی هر اصل مورد بررسی قرار می‌گیرد و تلاش می‌شود تعریف دقیقی از هریک ارائه شود. بر این مبنای، در مطالعات پیشین بازنگری شده و دسته‌بندی‌های دقیق‌تری از انواع گوناگونی که از هر اصل مشتق شده است ارائه می‌شود. این بخش به‌طور عمده از حوزه هنر ایرانی - اسلامی فراتر می‌رود و به‌لحاظ زمانی و مکانی گستره وسیع‌تری را در بر می‌گیرد.

در قسمت دوم هر فصل منابع مکتوب و متونی که در آن‌ها به این اصول هفت‌گانه اشاره شده است، بررسی می‌شود. این بخش، که یکی از درخشان‌ترین قسمت‌های پژوهش آژند به‌شمار می‌آید، سه دسته متون تاریخی، ادبی و هنری، تذکره‌ها و فرهنگ‌نامه‌ها را در بر می‌گیرد و باتوجه‌به اشرافی که نویسنده بر این متون دارد اطلاعات منسجم و دقیقی را در اختیار خواننده قرار می‌دهد.

قسمت سوم هر فصل به کاربرد هر یک از اصول در رسانه‌های مختلف هنری اختصاص می‌یابد و با یک بررسی گاه‌شمارانه سیر تحول اصول هفت‌گانه موردتدقیق قرار می‌گیرد. در پایان هر فصل نیز با نگاهی کلی چکیده‌ای از مطالب هر فصل ارائه می‌شود. البته این ساختار در تمامی فصل‌ها دنبال نشده و مثلاً در دو فصل «فصالی» و «فرنگی» قاعده تغییر کرده است. در فصل فرنگی ذیل دو عنوان «ایران و فرنگ» و «نقش‌مایه‌های فرنگی» نخست سابقه ارتباطات تاریخی ایران و فرنگ بررسی شده و سپس انواع نقش‌مایه‌هایی که در ایران با عنوان «فرنگی» شناخته می‌شود موردبررسی قرار گرفته و به برخی از نمونه‌های باقی‌مانده اشاره شده است. در فصل «فصالی» نیز به همین ترتیب ذیل عنوان «نیلوفر» این اصل را از معنای فنی فصالی، که در صحافی و مقواسازی کاربرد دارد، متمایز و به نقش‌مایه‌ای اشاره می‌کند که از قرن نهم هجری در رسانه‌های مختلف هنر ایرانی پدیدار شده است.

فارغ از ساختاری که بدنه این فصل‌ها را شکل داده، اطلاعاتی که درباره هر یک از اصول هفت‌گانه ارائه شده است به‌لحاظ تاریخی و گستردگی آثار موردبررسی بسیار قابل‌توجه‌اند. از منظر آژند، اصول هفت‌گانه هنر ایرانی «نقش‌مایه‌هایی زینتی» است که هنرمندان ایرانی آن‌ها را از فرهنگ‌های مختلف، از ختا و ختن و چین گرفته تا سواحل دریای مدیترانه و شمال آفریقا، با هدف بخشیدن وجهه‌ای بین‌المللی به هنر ایرانی وام گرفته‌اند. البته آژند تفسیر دومی را نیز ارائه می‌دهد که به‌نظر هم‌سویی بیش‌تری با ساختار کتاب و داده‌های آن دارد، اما به‌نوعی با تفسیر نخست او متعارض است. او ابداع اصول هفت‌گانه و خط نستعلیق را در دوره ایلخانی دستاورد ایرانیانی می‌داند که در تلاش بودند استقلال عمل خود را در زمینه‌های مختلف، از جمله هنر، به صحنه بکشانند و شکوه و عظمت تاریخی خود را آشکار کنند (آژند ۱۳۹۳: ۲۱). درواقع، او خط نستعلیق و اصول هفت‌گانه هنر ایرانی را مفسر اندیشه «ایرانیت» می‌داند.

این دو تفسیر متفاوت نشان می‌دهد که آژند از دو منظر متفاوت نخست، از وجهی بین‌المللی و دوم، از وجهی اصالت‌گرا به شکل‌گیری اصول هفت‌گانه هنر ایرانی توجه کرده است. در کتاب به این مسئله اشاره شده است که

## صورت‌بندی اصول هفت‌گانه هنر ایرانی؛ ... (علیرضا طاهری و رؤیا ظریفیان) ۳۸۵

این هفت اصل بر روی تمامی آثار هنری ایران از معماری و کتاب‌آرایی تا قالی‌بافی و پارچه‌بافی و صنایع مستظرفه چهره می‌نمود و انسان‌ها را با فرهنگ‌های مختلف از ختا و ختن و چین گرفته تا سواحل دریای مدیترانه و شمال آفریقا به خود فرامی‌خواند و در ذوق و سلیقه آن‌ها مؤثر می‌افتاد (همان: ۹).

اگر تفسیر آژند را دربارهٔ وجههٔ بین‌المللی اصول هفت‌گانه هنر ایرانی بپذیریم، آن‌گاه افول این نقش‌مایه‌ها در اوج مراودات تجاری و تبادلات هنری در دورهٔ صفوی بسیار پرش‌برانگیز جلوه می‌کند. از آن‌جاکه اسناد و شواهد تاریخی خاستگاه و منشأ غیرایرانی برخی از این اصول هفت‌گانه را تأیید می‌کند، تفسیر دوم نیز با این پرش مواجه می‌شود که آژند بر چه مبنایی این اصول هفت‌گانه را مفسر اندیشهٔ ایرانیست دانسته است.

توجه به این نکته ضروری است که «قائل‌بودن به نقشی فرعی برای بخشی از قواعد نگارگری ایران نظیر رنگ‌پردازی و یا اصول طراحی در مقابل نقش اصلی آرایه‌پردازی شکل منظم و مدون خود را در منابع مکتوب دورهٔ صفوی و مکتب قزوین یافت» (همان: ۳۳).

از دورهٔ صفوی دست‌کم چهار متن هنری در دست است که از اصول هفت‌گانه هنر ایرانی، به‌ویژه نقاشی، صحبت کرده‌اند. مثنوی‌های آیین اسکندری، روضه‌الصفات، دوحه‌الازهار، که همگی سرودهٔ نویدی شیرازی هستند، دیباچهٔ قطب‌الدین محمد قصه‌خوان بر مرقع شاه تهماسب، گلستان هنر قاضی احمد قمی، و قانون‌الصور صادقی بیگ افشار از آن جمله‌اند (همان: ۳۹).

قاضی احمد منشی قمی دربارهٔ هفت اصل هنر ایرانی می‌نویسد: «هم‌چنان‌که در خط شش قلم اصل است در این فن نیز هفت اصل معتبر است: اسلامی، ختایی، فرنگی، فصالی، ابر، واق، و گره» (منشی قمی ۱۳۶۶: ۱۳۲). صادقی بیگ افشار در منظومهٔ قانون‌الصور هفت اصل را به‌گونه‌ای منظوم گزارش می‌دهد:

ولی جز هفت نبود اصل این کار	چه گویم زان که دارد فرع بسیار
چنین کرد اوستادم رهنمایی	که هست اسلامی و دیگر ختایی
ز ابر و واق اگر آگاه باشی	چو نیلوفر فرنگی خواه باشی
مکن از بند رومی هم فراموش	کند چون اسم هریک جای در گوش

(صادقی بیگ افشار ۱۳۷۲: ۳۴۸)

به نظر می‌رسد که در دوران صفوی و در طلیعه مکتب قزوین قواعد نگارگری ایرانی در قالب یک دوقطبی به دو بخش فرعی / اصلی تقسیم شده‌اند. این دوقطبی آرایه‌پردازی را ذیل عنوان «اصول هفت‌گانه هنر ایرانی» در جایگاه اصلی قرار داده و ضوابط و اصول دیگر نظیر رنگ‌شناسی و اصول طراحی را در جایگاه فرعی نشانده است. بررسی چرایی این مسئله می‌تواند به تفسیری متفاوت از آنچه آژند در کتاب *هفت اصل تزئینی هنر ایران* ارائه کرده است، منتج شود.

### ۳،۴ صورت‌بندی اصول هفت‌گانه هنر ایرانی به منزله مبنای نظری مکتب قزوین

با شکل‌گیری نهاد صورت‌خانه در کتاب‌خانه‌های سلطنتی دربارها ضوابط و قواعدی تدوین شد که قانون قطعی کتابت و تصویر تلقی می‌شد و در قالب یک نظام آموزشی استاد-شاگردی به نسل جدید هنرمندان انتقال می‌یافت. به عقیده آژند، احمد موسی اصول و قواعد نگارگری ایران را از نقصان‌ها و ناپختگی‌ها پیراست و به‌طور سنجیده و دقیق تعریف و تدوین کرد. آژند اصول و قواعد نگارگری ایرانی را به آرایه‌پردازی صرف تقلیل می‌دهد و آن‌ها را همان «اصول هفت‌گانه هنرهای تجسمی ایران» معرفی می‌کند، درعین حال در پاسخ به این پرسش که چرا احمد موسی را مخترع نگارگری ایرانی را به آرایه‌پردازی بر این نکته تأکید می‌کند که مقایسه نگاره‌های شاه‌نامه بزرگ ایلخانی، که دست‌آورد ارجمند احمد موسی و شاگردانش به حساب می‌آید، با تصویرهای *جامع‌التواریخ* رشیدی آشکار می‌سازد که

تصویرگری احمد موسی در بیش‌تر مصادیق آن از ترکیب‌بندی تا جدول‌بندی و فضاسازی و خط‌پردازی و طراحی یک‌سر با تصویرگری پیش از او، از جمله تصاویر *جامع‌التواریخ* رشیدی متفاوت است و مهم‌ترین میراث احمد موسی در هماهنگ‌سازی عناصر یادشده در یک نگاره درون‌نسخه و یا حتی مستقل از متن است (آژند، ۱۳۹۳: ۳۲).

اصول و قواعد نگارگری احمد موسی در کانون‌های مختلف هنری از تبریز و شیراز گرفته تا هرات و بخارا تغییراتی را از سر گذراند. تفاوت مکاتب مختلف نگارگری ایرانی به تفاوت اصول و قواعد حاکم در هر کانون هنری مربوط می‌شود. گاه حتی در یک کانون هنری با گذر زمان و تغییر دیدگاه‌ها قواعد و اصول متفاوتی حاکم می‌شد. مثلاً، در مکتب هرات آثار تولیدشده در کارگاه بایسنغر میرزا در زمان سلطنت شاهرخ تیموری با آثار



تولیدشده در پایان حکومت تیموریان در کارگاه سلطان حسین بایقرا به‌کلی متفاوت‌اند و این تفاوت ناشی از اصول و قواعدی است که در هریک از این کارگاه‌ها حاکم بوده است. سنجیدگی و عقلانیت حاکم بر تولیدات کارگاه بایسنغرمیرزا بی‌گمان تحت‌تأثیر جایگاه والا و پراهمیت معماری و دانش مرتبط با آن، یعنی ریاضیات و هندسه، در تشکیلات تیموریان بود. این سنجیدگی و عقلانیت بر تمامی هنرهای این دوره، از جمله خوش‌نویسی، سایه افکنده بود. شاخه شرقی نستعلیق‌نویسی در کارگاه سلطنتی هرات به اوج کمال و پختگی رسید. همین شیوه از نستعلیق‌نویسی است که به‌واسطه تعادل در اندازه کلمات و حروف به عروس خطوط اسلامی تشبیه شده است. می‌توان این‌گونه بیان کرد که در هرات دوره تیموری و به سعی و کوشش بایسنغرمیرزا سبکی رسمی و قانون‌مند براساس تنظیم عوامل هندسی و ترکیب‌های عقلانی و اجرای بسیار ظریف پایه‌گذاری شد. در پایان دوره تیموری ظهور بهزاد و بصیرت عمیق و حس واقع‌گرایانه‌اش عبور از مرز سنت‌های مکتب هرات را ممکن ساخت. بهزاد از میراث گذشتگان و معاصرانش به‌خوبی بهره‌مند بود. ظرافت‌کاری و تذهیب را به‌طور مستقیم از روح‌الله میرک، قیم و استاد خود، و قلم‌زنی ظریف و بیان‌گری عمیق را از مولانا ولی‌الله آموخته بود (حسینی‌راد ۱۳۸۲: ۱۴۹). در این دوره، قانون‌مندی مقتدرانه و انضباط خشک و بی‌روح پیکره‌های کارگاه بایسنغرمیرزا جای خود را به بیان‌گری و حرکت در نگاره‌های اواخر دوره تیموری داد (پاکباز ۱۳۸۵: ۸۲).

هم‌گام با تقویت بیان‌گری و واقع‌گرایی در اصول و قواعد نگارگری ایرانی جایگاه مصوران نیز در ساختار حاکم بر کارگاه‌ها و کتاب‌خانه‌های سلطنتی ارتقا یافت، به‌گونه‌ای که در دوره سلطان حسین بایقرا خوش‌نویسان و نگارگران، اعم از تذهیب‌کاران و مصوران، شأنی یک‌سان یافتند و در ادامه این روند و برای نخستین بار در دوره صفوی و مکتب دوم تبریز نگارگران از خوش‌نویسان پیشی گرفتند.

در مکتب دوم تبریز مسئولیت اداره کارگاه سلطنتی به نقاش محبوب شاه اسماعیل، نظام‌الدین سلطان محمد تبریزی معروف به سلطان محمد، سپرده شد. منشی قمی در گلستان هنر سلطان محمد نقاش را این‌گونه معرفی کرده است: «استاد سلطان محمد از دارالسلطنه تبریز است. وقتی که استاد بهزاد از هرات به تبریز آمد، استاد سلطان محمد روش قزلباش را بهتر از دیگران شناخته بود» (منشی قمی ۱۳۶۶: ۱۳۷). بوداغ قزوینی نیز در *جواهر الاخبار* نوشته است که سلطان محمد در بیان شیوه قزلباش به‌هنگام طراحی لباس، زره اسب‌ها، و اسلحه بر بهزاد سبق داشت. به‌طور حتم، منظور بوداغ قزوینی و منشی قمی از شیوه قزلباش

فقط کلاه و دستار قزلباشی نیست، بلکه تأثیر ویژه‌ای است که اندیشه قزلباشی، در جایگاه یک مجموعه آرمان و اعتقاد، در آفرینش آثار هنری داشته است (سیوری ۱۳۸۴: ۹۱).

در نگاره‌های دوره ابتدایی مکتب دوم تبریز مردان، حتی پیامبر و ائمه، با تاج حیدری یا همان کلاه قزلباشی، که نشان فداییان تشیع است (ترکمان منشی ۱۳۵۰: ۳۰)، بازنمایی می‌شدند، چراکه تاج و کلاه قزلباشی مهم‌ترین سمبل طریقت صفوی و تجلی‌بخش اهداف سیاسی آن بود (بنکدار ۱۳۹۵: ۱۹۸). این مسئله ناشی از قدرت و نفوذ بی‌اندازه قزلباشان در دستگاه سلطنت شاه اسماعیل اول بود. گویی این نگاره‌ها با هدف نمایش و تبلیغ باورداشت‌ها و تفکرات قزلباشان تهیه می‌شدند. در آثاری که در ابتدای مکتب دوم تبریز و در زمان شاه اسماعیل اول پدید آمده است، ترکیب‌بندی پرتحرک و حالت زنده و جان‌دار رنگ‌های موجود در نقاشی‌های ترکمنی استمرار یافت و حتی فزونی گرفت تا بتواند شایسته اعتقادات و روح سیاسی-مذهبی حاکم بر دوره شاه اسماعیل اول، یعنی طریقت صفوی و اندیشه قزلباشی، باشد (کن‌بای ۱۳۸۲: ۷۹).

با مرگ شاه اسماعیل و به سلطنت رسیدن شاه تهماسب در ۹۳۰ق، اداره حکومت در دست قزلباشان قرار گرفت و شاه جوان اکثر اوقات خویش را در کارگاه و کتاب‌خانه سلطنتی می‌گذراند. برای شاه تهماسب، که از دوسالگی حاکم هرات بود و در فضای روشن فکری هرات تربیت یافته بود، فضای نگارگری ترکمانان غیرمتعارف می‌نمود. در نهایت، تا سال ۹۳۶ق مکتب دوم تبریز از تلفیق اصول و قواعد نگارگری ترکمنی و نگارگری هرات به شکل نهایی خود دست یافت؛ فضایی تلفیقی از رنگ‌های درخشان، شاد، و پرتحرک نگارگری ترکمانان و ساختار بسیار سنجیده نگارگری هرات که به‌خوبی در نگاره‌های شاه‌نامه شاه تهماسبی بازتاب یافته است (همان: ۸۱).

نگارگران تبریز، به‌پیروی از سنت بهزاد، علاقه وافری به تصویرکردن محیط زندگی و امور روزمره داشتند و می‌کوشیدند بازنمودی کامل از دنیای پیرامون را در نگاره‌های کوچک بگنجانند؛ از این رو، سراسر صفحه را با پیکرها، تزئینات معماری، و جزئیات منظره پر می‌کردند. به‌علت کثرت روابط و تعدد وقایع در نگاره‌ها ساختار فضای تصویر پیچیده‌تر شد. فضایی که در هر بخش آن روی‌دادی خاص و غالباً مستقل در حال وقوع بود، اما این امور و وقایع مختلف پیوستگی زمانی و مکانی نداشتند. گویی ناظری آگاه همه‌چیز را در آن واحد می‌بیند. این‌گونه فضاسازی چندساحتی و استفاده از الگوی اسپیرالی در ترکیب‌بندی‌ها جنبش درونی تصویر را حتی بیش از پیش تقویت می‌کرد (پاکباز ۱۳۸۵: ۹۳).

از اواخر ۹۴۷ق به‌ناگاه شاه تهماسب دست از حمایت نقاشان کشید و این مسئله نقاشان کارگاه سلطنتی را در موقعیت دشواری قرار داد. تهماسب که در کودکی و تحت نیابت سه تن از سران قزلباش به سلطنت رسیده بود، به‌تدریج دریافت که قزلباشان نیرویی نیستند که بتواند به‌طور یک‌جانبه به آن‌ها تکیه کند. او هم بنابه ملاحظات کلی به‌منظور تحکیم و تثبیت سلطنت صفوی و هم برای ایجاد قدرتی دربرابر قدرت غیرقابل‌اعتماد قزلباشان رو به‌سوی فقیهان و عالمان شیعی آورد. درواقع، وجه مشخصه سیاست مذهبی شاه تهماسب چرخش از صوفیان به‌سمت فقیهان بود. شاه تهماسب علاوه‌بر فشار نظامی، که از دو سوی شرق و غرب با آن روبه‌رو بود، به محاصره مذهبی در درون و بیرون نیز دچار شد و ناگزیر بود که از هر نظر خود را با شریعت موافق نشان دهد (آقاجری ۱۳۸۹: ۱۰۹).

با تغییر رویه شاه تهماسب در مقابل قزلباشان، سام میرزا، برادر شاه تهماسب، موردتوجه قزلباشان قرار گرفت و بسیاری از ایشان تمایل داشتند تا او را به‌جای تهماسب بر تخت پادشاهی بنشانند. حتی سلطان محمد با این‌که از مهم‌ترین نقاشان کارگاه و کتاب‌خانه سلطنتی شاه تهماسب بود آثار بسیار قابل‌توجهی را با شور و شوقی ویژه برای سام میرزا به‌تصویر درآورد که از جمله مهم‌ترین آن‌ها می‌توان به نگاره «جشن عید» و «مستی لاهوتی و ناسوتی» اشاره کرد. در این نگاره‌ها نوعی تقابل با رواج روزافزون زهد و پارسایی در دربار شاه تهماسب به‌چشم می‌خورد (آژند ۱۳۸۴: ۷۲) و در نگاره جشن عید حتی لقب «ابوالمظفر»، که متعلق به شاه تهماسب است، درکنار نام سام میرزا آورده شده است (همان: ۱۲۶).

درباره دلایل روی‌گردانی شاه تهماسب از هنر نظر غالبی وجود دارد که توبه از مناهی را دلیل اصلی این روی‌گردانی می‌داند. بسیاری از اعمال و رفتارهای شاه تهماسب را می‌توان نمونه‌هایی از تعصبات خشک مذهبی دانست. او می‌کوشید تا تمامی خط‌مشی‌های کشورداری‌اش را با موازین مذهبی‌ای که فقها مشخص کرده بودند، سازگار کند. غلو تهماسب در زدودن مناهی و منکرات مذهبی از خلال نوشته‌هایش هویداست (سیوری ۱۳۸۴: ۹۳). برخلاف این نظر غالب، روئین پاکباز در کتاب *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز* سرخوردگی ناشی از شکست شاه تهماسب را در پدیدآوردن اثری هم‌تراز با آثار درخشان هنرمندان دربار دلیل اصلی این روی‌گردانی معرفی می‌کند. اگر سیاست‌های کلی شاه تهماسب را در محدودکردن قدرت قزلباشان (آقاجری ۱۳۸۹: ۱۰۹) موردتوجه قرار دهیم و آن‌گونه‌که بوداغ قزوینی و منشی قمی اشاره کرده‌اند، کارگاه و کتاب‌خانه سلطنتی

تحت سرپرستی سلطان محمد را نهادی ذی‌نفوذ و کانون تبلیغ و ترویج شیوه قزلباشی در نظر آوریم، آن‌گاه بی‌راه نخواهد بود اگر روی‌گردانی و به‌تعطیلی‌کشاندن کارگاه و کتاب‌خانه سلطنتی تبریز و مرخص کردن هنرمندان را به‌منظور محدود کردن قدرت و به‌حاشیه‌راندن قزلباشان تعبیر کنیم. چنان‌که در نگاره‌های مکتب قزوین دیگر اثری از ساختار پرتحرک نگاره‌های مکتب دوم تبریز و ویژگی‌های ظاهری قزلباشان، از جمله دستار قزلباشی، به چشم نمی‌خورد.

نگاره «معراج حضرت محمد» در خمسه اثر نظامی، که به سفارش شاه تهماسب صفوی در فاصله سال‌های ۹۴۲ تا ۹۴۷ ق نقاشی و خوش‌نویسی شده است، ظاهراً آخرین کار هنری سلطان محمد محسوب می‌شود. نکته قابل توجه در این نگاره پوشاندن و محو کردن نوک قرمز کلاه قزلباشی پیامبر با شعله‌های نوری است که در اطراف ایشان کشیده شده است. سلطان محمد پس از اتمام این نگاره دل‌زده و غمگین از شاه تهماسب برای همیشه قلم‌مو را بر زمین گذاشت (پاکباز ۱۳۸۵: ۹۳).

هم‌زمان با تعطیلی کارگاه و کتاب‌خانه سلطنتی در اواخر دهه چهل قرن دهم هجری، درگیری‌های نظامی با عثمانی موجب شد که قزوین مرکز استراتژیک و در نهایت در جایگاه پایتخت ایران برگزیده شود. با انتقال پایتخت به قزوین، در سال ۹۵۳ ق، کارگاه جدید سلطنتی نیز با رویکردی جدید پایه‌گذاری شد و اصول و قواعدی تنظیم گردید که، همان‌طور که پیش‌تر به آن اشاره شد، به‌روشنی در متون این دوره از جمله مثنوی *روضه‌الصفات* نویدی شیرازی، که در وصف کاخ‌های شاه تهماسب در قزوین و نقوش و تزئینات آن سروده شده، بازتاب یافته است:

نقش به هفت اصل در او فصل و وصل	هم‌چو سپهری است در او هفت اصل
رونق اسلامی و اسلامیان	کرده خطاهای فرنگی عیان

(نویدی شیرازی ۱۹۷۴: ۵۰)

قطب‌الدین محمد قصه‌خوان نیز در سال ۹۶۹ ق برای شاه تهماسب مرقعی فراهم کرد و در دیباچه‌ای که بر آن نوشت از هفت اصل نقاشی یاد کرد (قصه‌خوان ۱۳۷۲: ۲۸۵).

به این ترتیب، در مکتب قزوین مبحث آرایه‌پردازی و نقوش هفت‌گانه تذهیب‌گران، در جایگاه اصول هفت‌گانه هنر ایرانی، طی یک‌صد سال از جایگاهی ویژه برخوردار شد و همان‌گونه که صادقی بیگ افشار در *قانون‌الصور* به آن اشاره کرده است فن نقاشی به هفت

اصل و فروعات فراوان آن تقسیم شد (صادقی بیگ افشار ۱۳۷۲: ۳۴۸). عناصری نظیر ترکیب‌بندی، رنگ‌پردازی، حرکت، و حالت، که ارکان نقاشی ترکمنی و قزلباشی به‌شمار می‌آمدند، در این دوگانه اصلی / فرعی به‌منزله فروعات هنر ایرانی در نظر گرفته شدند. به این ترتیب، صورت‌بندی و تأکید بر اصول هفت‌گانه هنر ایران در این دوره توانست به‌لحاظ نظری فصل‌تمايز آشکاری را میان مکتب دوم تبریز و مکتب نوپای قزوین ترسیم کند.

## ۵. نتیجه‌گیری

مؤلف کتاب *هفت اصل تزئینی هنر ایران* با رویکردی تاریخی شکل‌گیری اصول هفت‌گانه هنر ایرانی را به‌منزله تحول سبکی قابل‌توجهی در منابع دست‌اول و آثار هنری متعدد موردبررسی و واکاوی قرار داده و آن را از دو منظر متفاوت تفسیر کرده است. آژند ضمن تأکید بر منشأ و خاستگاه غیرایرانی برخی از این نقش‌مایه‌ها، قاعده‌بندی آن‌ها را در قالب اصول هفت‌گانه با هدف بخشیدن وجهه‌ای بین‌المللی به هنر ایرانی در دوره ایلخانی تفسیر می‌کند و در فرازی دیگر از کتاب شکل‌گیری هفت اصل تزئینی هنر ایران را دستاورد ایرانیانی می‌داند که در تلاش بودند استقلال عمل خود را در زمینه‌های مختلف، از جمله هنر، به‌صحنه بکشانند و شکوه و عظمت تاریخی خود را آشکار کنند.

آژند در تلاش است تا قاعده‌بندی «اصول هفت‌گانه هنر ایرانی» را به احمد موسی منسوب کند؛ حال آن‌که در *شاه‌نامه بزرگ ایلخانی*، به‌مثابه درخشان‌ترین اثر احمد موسی و شاگردان او، آن‌چه به قاعده درآمده نسبت آرایه‌پردازی، ترکیب‌بندی، و کاربرد رنگ در آثار هنری است، نه قائل بودن به جایگاهی اصلی یا فرعی برای هریک از این عناصر. از طرف دیگر، در هیچ‌یک از متون متعلق به دوره ایلخانی و تیموری و حتی نیم‌سده نخست دوره صفوی تا قبل از شکل‌گیری مکتب قزوین هرگز از نقش‌مایه‌های تزئینی هنر ایرانی با عنوان «اصول هفت‌گانه هنر ایرانی» یاد نشده است. به‌نظر می‌رسد که برکشیدن «نقوش هفت‌گانه» و قراردادن آن‌ها در جایگاه «اصول هفت‌گانه» هم‌زمان با شکل‌گیری مکتب قزوین از تحولی اساسی در بنیان‌های نظری هنر خبر می‌دهد.

به‌تعطیلی‌کشاندن کارگاه و کتاب‌خانه سلطنتی تبریز هم‌زمان با سرکوب قزلباشان و قدرت‌یافتن فقها در دستگاه حکومت از جمله مهم‌ترین تحولات فرهنگی، سیاسی، و عقیدتی تا پیش از انتقال پایتخت به قزوین است. به‌نظر می‌رسد، سیاست‌های شاه تهماسب در محدودکردن قدرت قزلباشان به تعطیلی کارگاه و کتاب‌خانه سلطنتی تبریز، که کانون

فکری و تبلیغاتی ایشان بود، منجر شد. این مسئله ضرورت ارائه نظریه‌ای جدید را مطرح کرد که بر مبنای آن بتوان گسستی جدی از شیوه قزلباشی را رقم زد. به نظر می‌رسد که صورت‌بندی «اصول هفت‌گانه هنر ایرانی» و تقسیم‌بندی عناصر نگارگری ایران به دو حوزه اصلی و فرعی توانست این گسست جدی را ایجاد کند و با قراردادن عناصری نظیر تحرک، رنگ‌پردازی، طراحی، و ترکیب‌بندی در حوزه فرعیات هنر نگارگری از اهمیت اصول شیوه قزلباشی در حوزه نظری بکاهد و در مقابل، خط‌مشی مکتب نوپای قزوین را در مسیری متفاوت بر مبنای «اصول هفت‌گانه هنر ایرانی» استوار کند.

### کتاب‌نامه

- آدامز، لوری (۱۳۹۰)، روش‌شناسی هنر، ترجمه علی معصومی، تهران: نظر.
- آزند، یعقوب (۱۳۸۴)، سلطان محمد نقاش، تهران: فرهنگستان هنر.
- آزند، یعقوب (۱۳۹۳)، هفت اصل تزئینی هنر ایران، تهران: بیکره.
- آقاجری، سیدهاشم (۱۳۸۹)، مقدمه‌ای بر مناسبات دین و دولت در ایران عصر صفوی، تهران: طرح نو.
- احمدیان، مهران (۱۳۸۶)، «مقدمه‌ای بر بحران تاریخ هنر»، گلستان هنر، ش ۷.
- پاکباز، رویین (۱۳۸۵)، نقاشی ایرانی، تهران: زرین و سیمین.
- پوپ، آرتور و فیلیس اکرم (۱۳۸۷)، سیری در هنر ایران از دوران پیش از تاریخ تا امروز، ویرایش سیروس پرهام، تهران: علمی و فرهنگی.
- ترکمان منشی، اسکندریبگ (۱۳۵۰)، تاریخ عالم‌آرای عباسی، به کوشش ایرج افشار، تهران: امیرکبیر.
- حسینی‌راد، عبدالمجید (۱۳۸۲)، یادنامه کمال‌الدین بهزاد، تهران: فرهنگستان هنر.
- سیوری، راجر (۱۳۸۴)، ایران عصر صفوی، تهران: مرکز.
- صادقی بیگ افشار (۱۳۷۲)، «قانون‌الصور»، در: کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی، نجیب مایل هروی، مشهد: آستان قدس رضوی.
- صحرآگرد، مهدی و علی‌اصغر شیرازی (۱۳۹۳)، «تاریخ سبک‌شناسی در تاریخ‌نگاری هنر مغرب‌زمین»، کیمیای هنر، ش ۱۲.
- قصه‌خوان، قطب‌الدین محمد (۱۳۷۲)، «مقدمه مرقع»، در: کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی، نجیب مایل هروی، مشهد: آستان قدس رضوی.
- کنبای، شیلا (۱۳۸۲)، نقاشی ایرانی، ترجمه مهدی حسینی، تهران: دانشگاه هنر.

صورت‌بندی اصول هفت‌گانه هنر ایرانی؛ ... (علیرضا طاهری و رؤیا ظریفیان) ۳۹۳

مایر، ورنن هاید (۱۳۹۰)، *تاریخ تاریخ هنر*، ترجمه مسعود قاسمیان، تهران: فرهنگستان هنر و سمت.

منشی قزوینی، بوداق (۱۳۷۸)، *جواهرالخبار*، به کوشش محسن بهرام‌نژاد، تهران: میراث مکتوب.  
منشی قمی، قاضی احمد (۱۳۶۶)، *گلستان هنر*، به کوشش احمد سهیلی خوانساری، تهران: منوچهری.

نویدی شیرازی (۱۹۷۴)، *روضه‌الصفات*، به کوشش ابوالفضل رحیموف، مسکو.  
هروی، دوست محمد (۱۳۷۲)، «دبایچه مرقع بهرام‌میرزا»، در: *کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی*، نجیب مایل هروی، مشهد: آستان قدس رضوی.

Brush, Kathryn (1994), "Problems of Style: Foundations for a History of Ornament (Review)", *Art Bulletin*, no. 74.

Levy, E. (2012), "The Political Project of Wölfflin's Early Formalism", *October*, 139, 39-58, Retrieved February 6, 2021: <<http://www.jstor.org/stable/41417918>>.

