Critical Studies in Texts & Programs of Human Sciences,
Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)
Monthly Journal, Vol. 22, No. 3, Spring 2022, 395-418
Doi: 10.30465/CRTLS.2021.33217.2010

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

* 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: 2021-11-12, □□□□ □□ □□□eptance: 2022-04-18

Copyright © 2018, This is an Open Access article. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

meant reducing the importance of the principles governing the Ghezelbashi method, and in contrast emphasizing the arrangement under the heading of the "Seven 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

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهش‌نامهٔ انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
ماهنامهٔ علمی (مقالهٔ علمی ـ پژوهشی)، سال ۲۲، شمارهٔ ۳، خرداد ۱۴۰۱، ۳۹۷ - ۴۱۸

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

علیرضا طاهری*

رویا ظریفیان**

چکیده

این نوشتار که پژوهشی توصیفی و تحلیلی است و داده‌های کیفی آن به شیوه تحقیق کتابخانه‌ای جمع‌آوری شده، با هدف بررسی تحولات سبکی هنر ایران پس از حمله مغول، سامان یافته است و تلاش دارد ضمن نقد و بررسی کتاب *هفت اصل تزئینی هنر ایران* نوشته یعقوب آژند به این پرسش اساسی پاسخ دهد که چرا در مکتب قزوین دوره صفوی از نقوش هفتگانه هنر ایرانی به عنوان اصول هفتگانه هنر ایرانی یاد شده است؟ به نظر می‌رسد برکشیدن این نقوش به جایگاه «اصول هفتگانه» همسو با سیاست‌های شاه تهماسب و با هدف محدود کردن قدرت قزلباشان صورت پذیرفته باشد. یافته‌ها نشان می‌دهد برای نیل به این مقصود نخست کارگاه و کتابخانه سلطنتی تبریز به عنوان کانون ذی نفوذ و مروج تفکر قزلباشی منحل گردید و در گام بعد عناصر بصری نگارگری ایرانی در دو حوزه اصلی و فرعی قاعده‌بندی شدند. قرار دادن عناصری نظیر تحرک، رنگ‌پردازی و ترکیب‌بندی در حوزه فرعیات نگارگری ایرانی، به معنای کاستن از اهمیت اصول حاکم بر شیوه قزلباشی بود و در مقابل تاکید بر آرائه‌پردازی ذیل عنوان «اصول هفتگانه هنر ایرانی» ضمن تعیین

* 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

Copyright © 2018, This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose.

خط مشی مکتب نوپای قزوین در مسیری متفاوت از مکتب تبریز دوم، اعتباری ویـژه بـه آن می‌بخشید.

کلیدواژه‌ها: هنر ایرانی، نگارگری، عصر صفوی، مکتب قزوین، اصول هفتگانه.

۱. مقدمه

پس از حمله مغول، واژگان بصری هنر ایران دستخوش تغییراتی اساسی شدند و پیامـد ایـن تغییر واژگان، ایجاد یک تحول سبکی عظیم درحوزه هنرهای تصویری بود. البتـه تغییـر ایـن واژگان بصری صرفاً با اعمال قدرت بیگانگان صورت نپذیرفت بلکه نهادسازی‌هـای جدیـد و ایجاد نظام آموزشی قاعده‌مند درون کارگاه‌ها و صورتخانه‌هـای وابسـته بـه کتابخانـه‌هـای سلطنتی، موجبات این تحول اساسی را فراهم آورد. از جملـه تحـولاتی کـه ذیـل حکومـت ایلخانان مغول در حوزه هنر ایران به وقوع پیوست، ابـداع اصـول نگـارگری ایرانـی توسـط احمد موسی در مکتب تبریز اول بود(دوست محمـد هـروی،۱۳۷۲: ۲۶۹). در کتـاب *هفـت اصل تزئینی هنر ایرانی* نوشتهٔ *یعقوب آژند*، این قاعده‌بندی، به هفت نقـش زینتـی تـذهیب-کاران یعنی «اسلیمی، ختایی، فرنگی، فصالی، ابر، واق و بند رومی» محدود شده است.

از آنجا که در قرون میانه هیچ شکلی از تاریخ‌نگاری هنر وجود نداشـته و حتـی اشـارات پراکنده به تحولات هنری در متون غیر مرتبط نیز بسیار انگشت‌شـمارند لـذا مطالعـه در ایـن حوزه به دلیل کمبود اسناد تاریخی، بیشتر بر اساس آثار هنری برجا مانده امکان پـذیر اسـت. از میان روش‌های متنوعی که در تاریخ‌نگاری هنر وجود دارد، مهمترین مزیت تـاریخ‌نگـاری بر اساس تحولات سبکی به این مسئله باز می‌گردد که در این شیوه، بر اسـاس آثـار هنـری، می‌توان به فهم چگونگی رویدادهای هنری دست یافت و ایـن تحـولات را در چـارچوب-های تاریخی- فرهنگی توضیح داد. لذا در این نوشتار تلاش شده است ضمن معرفی کتـاب و مولف آن، به مفهوم تحولات سبکی و شیوه سـبک شناسـی تـاریخی ذیـل عنـوان تحلیـل بیرونی اثر و خاستگاه آن پرداخته شود و در بخش تحلیل درونی و جایگـاه اثـر نیـز، روش-شناسی آژند در شیوه پژوهش مورد تدقیق قرار گیرد. در بخش پایانی مقاله نیـز تـلاش شـده است به این پرسش اساسی پرداخته شود که چرا با گذشت بیش از دو سده از ابـداع اصـول نگارگری ایرانی توسط احمد موسی، در دوره صفوی و در مکتب قزوین «نقـوش هفتگانـه»

به عنوان بخشی از عناصر نگارگری ایرانی به یکباره در جایگاه «اصول هفتگانه هنر ایرانی» قرار می‌گیرد؟

۲. معرفی کلی اثر و مولف

کتاب *هفت اصل تزئینی هنر ایران* نوشته یعقوب آژند کتاب کم حجمی است که در قالب یک پیشگفتار و ۹ فصل سامان یافته و در ۲۱۷ صفحه و قطع رقعی با شمارگان ۱۵۰۰ نسخه در سال ۱۳۹۳ توسط انتشارات پیکره منتشر شده است. در پشت جلد و در معرفی کتاب از آن به عنوان نخستین پژوهش و مرجعی برای بازکاوی و بازشناسی اصول هفتگانه‌ای که از سده‌های نخستین اسلامی تا اواسط دوره قاجار، به رسانه‌های هنر ایران ابعاد بین المللی و هویتی کاملا ایرانی- اسلامی بخشیده یاد شده است.

از آنجا که محدوده زمانی مورد بررسی 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 صحه می‌گذارد که بازه زمانی بسیار محدودتری- از سده هشتم ه.ق تا ابتدای قرن یازدهم ه.ق - مبنای مطالعه قرار گرفته است.

در واقع حمله مغولان و فروپاشی خلافت عباسی، نقطه آغاز الگوی تحول و تداومی است که چارچوب این مطالعه بر مبنای آن شکل گرفته است. اثرات این فروپاشی در قالب یک رشته از تحولات ناشی از اضمحلال و از هم گسیختگی نظام فکری حاکم بر جهان اسلام، منجر به پدیدار شدن ساز و کارهای جدیدی شده است که قلمرو هنرها را نیز در نوردیده و به سازمانبدی‌های جدید و طرح و طرزهای هنری نوینی منتج شده است که اتفاقاً از ثبات و تداوم دراز آهنگی نیز برخوردار بوده‌اند. در این کتاب قاعده‌بندی نقوش هفتگانه، به عنوان 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، 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 مستقیماً به این اصول اشاره شده است و دوم آثاری که شکل عینی و فیزیکی این اصول را دربردارند. این کتاب که با هدف احیاء و شناسایی اصول هفتگانه هنر

ایرانی سامان یافته است ضمن تشریح این اصول در قالب ۸ فصل پیوسته، کاربرد هر یک از آنها را در رسانه‌های مختلف هنر ایرانی مورد بررسی قرار می‌دهد.

بررسی ساختاری فهرست مطالب کتاب نشان می‌دهد، منهای فصل نخست که به عنوان مبانی نظری کتاب در نظر گرفته شده است، سایر فصول از الگوی نسبتاً یکسانی پیروی می‌کنند. به جز اصل اسلیمی که به علت گستردگی مباحث، دو فصل دوم و سوم کتاب را به خود اختصاص داده است، سایر فصول هر کدام به مطالعه و بررسی یکی از این اصول هفتگانه اختصاص یافته است. هر یک از این فصول با الگویی مشابه در سه بخش مجزا نخست به بررسی مستندات مربوط به هر اصل در متون تاریخی، ادبی و هنری پرداخته و سپس کاربرد هر یک از این اصول را در هنرهای ایرانی مورد پی جویی قرار داده و در نهایت نیز در قالب چکیده‌ای کوتاه جمع‌بندی نهایی را درباره هر یک از این اصول، ارائه داده است.

مولف کتاب *هفت اصل تزئینی هنر ایران* به آن نحله فکری 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 به عنوان مولف و مترجم بسیاری از آثار ارزشمند حوزه هنرهای اسلامی و ایرانی، در رویکرد تاریخی‌شان است. وی در کتاب *هفت اصل تزئینی هنر ایران* تلاش نموده است در چارچوب سبک شناسی تاریخی، قاعده‌بندی این نقوش را به عنوان یک تحول سبکی عظیم پس از حمله مغول مورد بررسی قرار دهد و از خلال آثار باقی مانده از این دوران و بررسی متونی که به این نقوش هفتگانه پرداخته‌اند، مسیر این تحول سبکی را ترسیم نموده 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 عنوان محور اصلی نگارش تاریخ هنر در نظر گرفته می‌شد، از اواخر قرن نوزدهم بخصوص در میان آلمانی زبان‌ها، 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 تجربه-گرایانی که متاثر 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. تجربه‌گرایان اما 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 به بسط و توسعه رویکرد ایدئالیستی هگل با تکیه بر مصداق‌ها پرداختند. در واقع آنها نظریه هگل را با روش تجربه‌گرایان همراه ساختند. آنها به وجود رابطه میان 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 Wolfflin*) بودند که در حوزه تزئینات و ویژگی-های سبکی آن مطالعاتی جدی انجام دادند(همان).

آلویس ریگل مورخ اتریشی، دگرگونی سبک در گذر زمان را ناشی از تمایل ذاتی انسان به تغییر می‌دانست و در نخستین کتابش *مشکلات سبک: پایه‌های تاریخ تزئین*(*Problems of style: foundations for a history of ornament*) که در ۱۸۹۰ منتشر نمود، مفهوم «اراده هنر آفرینی»(kunstwollen) را معرفی کرد و توانایی‌اش را در عرضه تصویری تمام نما از «تحول تاریخی» بر اساس مطالعه آثار منفرد نشان داد(Brush, 1994: 355). ریگل، در پی بیان این مسئله بود که سبک‌های پذیرفته شده در مکان‌ها و دوره‌های مختلف، «اراده معطوف به فرم» را ولو به طرزی ناآشکار منعکس می‌سازند. ریگل درباره تغییر سبک‌ها بر این باور بود که گرایش یا انگیزه‌ای زیباشناسانه در هر دوره، چارچوبی 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 نمود. وی معتقد بود از طریق تطبیق بصری آثار هنری و مقایسه الگوها، شباهت‌ها و تمایزها می‌توان به شناختی کلی از ویژگی‌های سبکی در هر دوره یا منطقه دست یافت(ماینر، ۱۳۹۰: ۲۰۶). وی در کتاب *هنر کلاسیک*(*Classic art*) که در ۱۸۹۹ منتشر کرد ضمن بررسی نقاشی و پیکره سازی رنسانس ایتالیایی، معیارهایی برای تجزیه و تحلیل سبک ارائه کرد و این معیارها را در ۱۹۱۵م 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 بر اساس تمهیدات بصری متباین بود(آدامز، ۱۳۹۰: ۳۸). ولفلین بر این مسئله تاکید داشت که حالت‌های ادراک بصری در همه ابعاد یک فرهنگ، از جمله اشیاء سودمند و هنرهای تزئینی قابل مشاهده است. او تاریخ هنر را مجموعه‌ای از تاریخ دوره‌ها و سبک-ها می‌دانست و در کتاب معروفش *اصول تاریخ هنر* مسئله تاریخ هنر بدون نام هنرمندان را پیش کشید. ولفلین برای یک اثر هنری اهمیتی قائل نبود و تنها به ویژگی‌های عمومی آثار هنری و فضای پایه‌ای که این آثار در آن تولید شده بودند، اهمیت می‌داد(صحراگرد، ۱۳۹۳: ۹۳).

اعتقاد ولفلین به وجه علمی تاریخ هنر، موجب شد او دامنه فعالیت‌های خود را فراتر از توصیفات بصری گسترش دهد. جستجوی او برای یافتن منشاء 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 ثابت شده‌ای بود که در نسبت با خاک و نژاد تعریف می‌شد(Levy,2012: 54-56). نظام‌های مقوله‌بندی از سنخ نظام ولفلین با وجود استثناءهای ناگزیر فراوان، پابرجایی شکلی سبک را تأیید می‌کنند. ولفلین با بنا کردن این نظام اساساً نشان داد که تشخیص مقوله‌های گسترده سبک و جا دادن آنها درون چارچوب‌های تاریخی- فرهنگی امکان‌پذیر است. او علی‌رغم پا فشاری بر کیفیت های سبک و تاثیر زیباشناختی آنها بر 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 در باب هنر ایرانی ارائه داد. پوپ از تداومی حقیقی در هنر ایرانی سخن می‌گفت و معتقد بود در سراسر این هنر یک دیدگاه معین و یک سلسله از ارزش‌ها و یک مجموعه از مفروضات درباره ماهیت و غرض هنر در کار است که اگر چه دگرگون می‌شوند یا نوسان می‌یابند اما کمابیش در همه این مراحل نوعی فردیت در آن باقی می‌ماند که به وضوح آن را از هنر چینی، یونانی، مصری و هندی متمایز و در عین حال هویت فرهنگی خاص خود را در نسبت با گذشته تعریف می‌کند(پوپ، ۱۳۸۷ :۱۳). از نظر پوپ نبوغ و روحیه خاص ایرانیان کامل‌ترین تجسم خود را در هنرهای به اصطلاح تزئینی به دست آورده است. وی

تسلط جنبه تزئینی را به عنوان 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 باز می‌گردد که هنر ایرانی از نظر وی معتبرترین نماینده این نظر است که غرض نخستین هنر بازنمایی نیست بلکه تزئین و زینت بخشی است. با اینهمه پوپ معتقد است در زبان غربی هیچ کلمه‌ای که کیفیت هنر ایرانی را به خوبی توصیف نماید وجود ندارد. کلماتی مانند: زینتی (ornamental) یا تزیینی(decorative) دال بر نوعی اشتقاق و اهمیت ثانوی هستند. گویی موضوع اصلی آن چیزی است که باید تزئین یا آرایش شود و تزئین در اینجا امری عارضی است. پوپ فقدان این واژه در زبان غربی را به اندیشه و عمل غربی‌ها مربوط می‌داند و معتقد است این نارسایی در کلمات ناشی از تفاوت دیدگاه‌ها است. او در میان هنرهای غربی تنها موسیقی را به عنوان یک هنر صوری محض، قابل قیاس با هنرهای ایرانی می‌دانست و معتقد بود این صورت محض در آثار ایرانی به باشکوه‌ترین شکل متجلی شده است(همان:۲۹). پوپ کیفیت زیباشناختی تزئین در هنر ایرانی را بر اساس سه مولفه آرایه‌پردازی پرمایه، سازماندهی باشکوه رنگ و ترکیب‌بندی‌های هماهنگ و بدیع، تشریح کرده است.

پوپ علاوه بر پرداختن به 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 نسبت با جغرافیا توضیح داده است. پوپ جهان مادی فلات ایران را عامل اصلی پایداری اندیشه‌ها و رفتارها در ایران دانسته و معتقد است خصلت مشخص و ثابت محیط مادی فلات ایران، فرهنگ یکدست، خودبسنده و پایداری را خلق نموده که موجب شکل‌گیری فردیت هنر ایرانی در مقابل سایر سنت‌های هنری شده است(همان: ۲۵).

به نظر می‌رسد 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 می‌دانست. یعقوب آژند نیز در کتاب *هفت اصل تزئینی هنر ایران* تلاش دارد تحولات سبکی ایجاد شده در هنرهای ایران

پس از دوره مغول را در بستری تاریخی و در نسبت با بینش ملی ایرانیان مورد بررسی قرار دهد. وی شکل‌گیری هفت اصل تزئینی هنر ایران را دست‌آورد 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 سازند(آژند، ۱۳۹۳: ۲۱).

۴. تحلیل درونی و جایگاه اثر

در این بخش یافته‌های آژند و روش‌شناسی او در تحقیق مورد بررسی قرار می‌گیرد. اینگونه به نظر می‌رسد که آژند روند تحولات را با تمرکز بر دو موضوع نهاد سازی در ساختار قدرت و مشروعیت یافتن شیوه‌های هنری مختلف، چارچوب‌بندی نموده و در گام بعد شکل‌گیری و قاعده بندی اصول هفتگانه را در متون و آثار هنری، مورد پی‌جویی قرار می‌دهد.

۱,۴ نهاد سازی در ساختار قدرت و مشروعیت یافتن شیوه‌های هنری مختلف

آژند در پیشگفتار کتاب به این مسئله می‌پردازد که سقوط خلافت عباسی یکپارچگی حاکم بر جهان اسلام را به لحاظ مذهبی و فکری از هم گسیخت و پیوندها و سازوکارهای جدیدی را پدیدار نمود که در حوزه هنرها موجب شد هنر ایرانی در موضع پیشرفت و قدرت قرار گیرد. البته شواهد تاریخی نشان می‌دهد علیرغم 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 قرار گرفته بود و حتی حکومت ترکان متعصب نیز با چالش جدی اسماعیلیه دست به گریبان بود. در واقع این تساهل مذهبی مغولان بود که قاعده را دیگرگونه ساخت و ساختارهای صلب و سخت مذهبی را در هم شکست و در این میان راهی گشود تا مایه‌های فکری که پیش از این فرصت بروز نمی‌یافتند، شکوفا شده و بیانی مشروع بیابند.

در فصل نخست کتاب مطرح ساختن دوگانه صاحبان قلم‌مو(مصوران) در مقابل اربابان قلم نی(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 چارچوب

معرفت اسلامی مورد بررسی قرار می‌دهد و به این نکته اساسی اشاره می‌کند که «قلم مو و قلم نی در ساحت الهی وحدت می‌یابند و در ساحت دنیوی این وحدت را به نمایش می‌گذارند»(همان: ۱۴). اما در بررسی شواهد تاریخی آژند مسئله جدال درباره حلیت یا حرمت تصویر را که از اواخر دوره اموی و اوایل دوره عباسی در جامعه اسلامی بالا گرفته بود را مطرح نموده و به منظور پیشبرد مباحثش بر آن متمرکز می‌شود. آژند معتقد است این تردیدها و تشکیک‌ها به خصوص از قرن سوم هجری در رسائل فقها و متکلمان قوت می‌گیرند و در نهایت عرصه را بر اهل قلم‌مو تنگ نموده و در مقابل ارج و قربی فراوان برای اهل قلم نی قائل می‌شوند(همان).

آژند ذیل دو عنوان «سیر تکوینی قلم نی» و « سیر تکوینی قلم مو» به رخدادها و رویدادهایی می‌پردازد که روند تحولات این دو حوزه را قبل و بعد از حمله مغولان به ایران، رقم زده‌اند. وی مبحث کتاب آرائی را به عنوان بستر تلفیق دو حوزه خوشنویسی و نگارگری ایرانی بر می‌گزیند و در ورود به مباحث تاریخی از ساختار دیوانی خلافت عباسیان و نقشی که در گسترش کتابت و استفاده از انواع خطوط عربی ایفاء 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 قلم مو و قلم نی به بار آورده است. ایجاد بیت الحکمه‌ها و کاربرد گسترده کاغذ در سرزمین‌های اسلامی اگر چه موجب گسترش کتابت در قرن سوم و چهارم ه.ق شد اما درست در همین زمان تنظیم و تدوین کتب کلامی و فقهی تا حدودی عرصه را بر اهل قلم‌مو تنگ نمود. در این زمان ارباب قلم مو 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 گزیده و تمامی تلاش خود را در تزئینات گیاهی و هندسی و خطی متمرکز نمودند(همان: ۲۷). از سوی دیگر گسترش کتابت محدودیت‌های خط کوفی را آشکار ساخت و اندیشه تحول خط، در اذهان برخی از کاتبان شکل گرفت و در نهایت اصول خطاطی را دگرگون ساخت. آژند در ادامه مباحث به ساختار آموزشی خطاطان و کاتبان می‌پردازد و ثمرات این آموزش گسترده را در دو مبحث مرقع‌سازی و صورتبندی زیباشناختی اقلام سته توسط یاقوت مستعصمی، دنبال می‌کند.

در طی سالیانی که خوشنویسی تحت حمایت اندیشه‌های مذهبی در ساختاری منسجم به دست‌آوردهای 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 بخصوص در شرق ایران سنت کتاب‌آرائی 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 نه چندان دور دوره مغول فراهم آوردند(همان:۲۹).

آژند بر این نکته تاکید می‌کند که حمله مغولان و سقوط دستگاه خلافت عباسی و توجه ایلخانان به فرهنگ ایران‌باستان، 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 به نمایش بگذراند، 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 به مثابه قانون قطعی کتابت و تصویر تلقی می‌شد و در قالب یک نظام آموزشی استاد- شاگردی به نسل جدید هنرمندان انتقال می‌یافت(همان). از ثمرات این نهادسازی جدید، شکل‌گیری دو جریان قابل توجه در قرن هشتم ه.ق بود که به نحوی مکمل یکدیگر بشمار می‌آمدند. جریان نخست ابداع اصول و قواعد نگارگری و تصویرسازی توسط احمد موسی بود و دوم ابداع خط نستعلیق و شکل‌گیری هفتمین اصل عمده خوشنویسی توسط میرعلی تبریزی(همان: ۲۱).

به عقیده آژند، احمد موسی اصول و قواعد نگارگری ایران را از نقصان‌ها و ناپختگی‌ها پیراست و این اصول را که ما امروزه با عنوان « اصول هفتگانه هنرهای تجسمی ایران» می‌شناسیم، سنجیده و دقیق، تعریف و تدوین نمود. آژند پیشینه حضور هر یک از این اصول هفتگانه را در رسانه‌های مختلف هنر ایرانی از معماری و فلزکاری گرفته تا کتاب آرائی پی‌جویی نموده 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. وی مرقعات به جا مانده از دوره تیموری را به عنوان 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 سایر 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 به زودی عرصه را بر سایر خطوط اسلامی تنگ نمود و اقلام سته را در سایه قرار داد. خط نستعلیق به مرور زمان از خامی‌ها و ناپختگی‌ها پیراسته شد و دوره درخشانی از مرقع سازی 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). اما صدرنشینی خوشنویسی هرگز مانع پیشرفت نقاشان نشد ودرخشش نقاشان در کانون هنری هرات تا به 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 قلم مو برای نخستین بار بر خطاطان پیشی گرفتند.

آژند از اصول هفتگانه هنر ایران به عنوان حلقه ضروری در سلسله هنرهای دوره صفوی یاد کرده و بر این نکته تاکید می‌کند که اصول هفتگانه در دوره صفوی و به ویژه در مکتب تبریز و قزوین، بیانی منظم و مدون یافته و با قواعد و قوانین منسجم و محکم پیگیری شدند. این بیان منظم و مدون در برخی دیباچه‌ها و رسائل صورتبندی شد و در مرقعات و قطعات خطاطی و نقاشی با وجوه همبسته و چشمگیر ظاهر گردید. مثنوی‌های آئین اسکندری، روضه الصفات، دوحه الازهار که همگی سروده نویدی شیرازی هستند، دیباچه قطب الدین محمد قصه خوان که در ابتدای مرقع شاه تهماسب آمده است، گلستان هنر قاضی احمد قمی و قانون الصور صادقی بیک افشار، از جمله متونی هستند که در دوره صفوی به این اصول هفتگانه پرداخته‌اند. آژند ضمن پرداختن به هر یک از این متون، ارتباطشان با یکدیگر را نیز تشریح کرده است. توجه به این نکته ضروری است که تمام متون مورد اشاره آژند به لحاظ 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 داده و در کوران مبادلات تجاری ایران و غرب، تحت تاثیر نقش‌مایه‌های اروپایی و سلیقه حاکم بر بازار، از آرمان‌ها و اصول نگارگری ایرانی دور می‌شوند و آهسته آهسته در آستانه افول نگارگری ایرانی و طلیعه فرنگی‌سازی، این اصول هفتگانه یا تغییر ماهیت داده و 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، به توصیف و بررسی هر یک از اصول هفتگانه هنر ایران در متون و آثار هنری می‌پردازد. در قسمت نخست هر فصل و بر مبنای پژوهشهای پیشین، خاستگاه، ریشه‌ها و معانی هر اصل مورد بررسی قرار می‌گیرد و تلاش می‌شود تعریف دقیقی از هر یک ارائه شود. بر این مبنا در مطالعات پیشین بازنگری شده و دسته‌بندی‌های دقیق‌تری از انواع گوناگونی که از هر اصل مشتق شده است ارائه می‌گردد. این بخش عمدتاً از حوزه هنر ایرانی– اسلامی فراتر رفته و به لحاظ زمانی و مکانی گستره وسیع‌تری را در بر می‌گیرد.

در قسمت دوم هر فصل، به منابع مکتوب و متونی که در آنها به این اصول هفتگانه اشاره شده است، پرداخته 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 با توجه به 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 مورد تدقیق قرار می‌گیرد. در پایان هر فصل نیز با نگاهی کلی چکیده‌ای از مطالب هر فصل ارائه می‌شود. البته این ساختار در تمام فصول عیناً دنبال نشده و به طور مثال در دو فصل فصالی و فرنگی، قاعده تغییر کرده است. در فصل فرنگی ذیل دو عنوان «ایران و فرنگ» و «نقش‌مایه‌های فرنگی» نخست به سابقه ارتباطات تاریخی میان ایران و فرنگ پرداخته شده و سپس انواع نقشمایه‌هایی که در ایران با عنوان فرنگی شناخته می‌شود مورد بررسی قرار گرفته و به

برخی از نمونه‌های باقی مانده اشاره شده است. در فصل فصالی نیز بـه همـین ترتیـب ذیـل عنوان «نیلوفر» این اصل را از معنای فنی فصالی کـه در صـحافی و مقواسـازی کـاربرد دارد، متمایز نموده و به نقشمایه‌ای اشاره می‌کند که از قرن نهم ه.ق در رسـانه‌هـای مختلـف هنـر ایرانی پدیدار شدند.

فارغ از ساختاری که بدنه این فصول را شکل داده، اطلاعاتی که درباره هر یک از اصـول هفتگانه ارائه شده است به لحاظ تاریخی و گستردگی آثار مورد بررسی، بسیار قابـل توجـه‌اند. از منظر آژند، اصول هفتگانه هنر ایرانی «نقشمایه‌هایی زینتی» هستند که هنرمندان ایرانـی آنها را از فرهنگ‌های مختلف– از ختا و ختن و چین گرفته تـا سـواحل دریـای مدیترانـه و شمال آفریقا– با هدف بخشیدن وجهه‌ای بین المللی به هنر ایرانی، وام گرفته‌انـد. البتـه آژنـد تفسیر دومی را نیز ارائه می‌دهد که به نظر همسویی بیشتری با ساختار کتـاب و داده‌هـای آن دارد اما به نوعی با تفسیر نخسـت وی متعـارض اسـت. وی ابـداع اصـول هفتگانـه و خـط نستعلیق در دوره ایلخانی را دست آورد ایرانیانی می‌داند که در تلاش‌بودنـد اسـتقلال عمـل خود را در زمینه‌های مختلف، از جمله هنر به صحنه بکشـانند و شـکوه و عظمـت تـاریخی خود را آشکار سازند(آژند، ۱۳۹۳: ۲۱). در واقع وی خـط نسـتعلیق و اصـول هفتگانـه هنـر ایرانی را مفسر اندیشه «ایرانیت» می‌داند.

این دو تفسیر متفاوت نشان می‌دهد که آژند از دو منظر متفاوت نخسـت از وجهـی بـین المللی و دوم از وجهی اصالت‌گرا، به شکل‌گیری اصول هفتگانه هنر ایرانـی پرداختـه اسـت. در صفحه ۹ کتاب به این مسئله اشاره شده است که

> این هفت اصل بر روی تمامی آثار هنری ایران از معماری و کتاب‌آرائی تـا قـالی‌بـافی و پارچه‌بافی و صنایع مستظرفه چهره می‌نمود و انسان‌ها را با فرهنگ‌های مختلـف از ختـا و ختن و چین گرفته تا سواحل دریای مدیترانه و شمال آفریقا به خود فرا مـی‌خوانـد و در ذوق و سلیقه آنها موثر می‌افتاد.

اگر تفسیر آژند درباره وجهه بین المللی اصول هفتگانه هنر ایرانی را بپذیریم، آنگاه افـول این نقش‌مایه‌ها در اوج مراودات تجاری و تبادلات هنـری در دوره صـفوی، بسـیار پرسـش برانگیز جلوه می‌کند. از آنجا که اسناد و شواهد تاریخی خاستگاه و منشاء غیر ایرانـی برخـی از این اصول هفتگانه را تائید می‌نماید، تفسیر دوم نیز با این پرسش مواجه می‌شود کـه آژنـد بر چه مبنایی این اصول هفتگانه را مفسر اندیشه ایرانیت دانسته است؟

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

> از دوره صفوی دست کم چهار متن هنری در دست است که از اصول هفتگانه هنر ایرانی به ویژه نقاشی صحبت کرده‌اند. مثنوی‌های آئین اسکندری، روضه الصفات، دوحه الازهار که همگی سروده نویدی شیرازی هستند، دیباچه قطب الدین محمد قصه خوان بر مرقع شاه تهماسب، گلستان هنر قاضی احمد قمی و قانون الصور صادقی بیک افشار از آن جمله‌اند (همان: ۳۹).

قاضی احمد درباره هفت اصل هنر ایرانی می‌نویسد: «هم‌چنان که در خط شش قلم اصل است در این فن نیز هفت اصل معتبر است: اسلامی، ختایی، فرنگی، فصالی، ابر، واق و گره»(قاضی احمد، ۱۳۶۶: ۱۳۲) و یا صادقی بیک افشار در منظومه قانون الصور هفت اصل را به گونه‌ای 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 هر یک جای در گوش (صادقی بیک افشار، ۱۳۷۲: ۳۴۸).

به نظر می‌رسد در دوره صفوی و در طلیعه مکتب قزوین، قواعد نگارگری ایرانی در قالب یک دو قطبی به دو بخش فرعی/ اصلی تقسیم شده‌اند. این دو قطبی آرایه پردازی 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. پرداختن به چرایی این مسئله می‌تواند به تفسیری متفاوت از آنچه آژند در کتاب *هفت اصل ترئینی هنر ایران* ارائه کرده است، منتج شود.

۳,۴ صورتبندی اصول هفتگانه هنر ایرانی به عنوان مبنای نظری مکتب قزوین

با شکل‌گیری نهاد صورتخانه در کتابخانه‌های سلطنتی دربارها، ضوابط و قواعدی تدوین شد که به مثابه 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 سنجیده و دقیق، تعریف و تدوین نمود. اگر چه آژند اصول و قواعد نگارگری ایرانی را به آرایه‌پردازی صرف تقلیل می‌دهد و آنها را همان « اصول هفتگانه هنرهای تجسمی ایران» معرفی می‌نماید اما در عین حال در پاسخ به این پرسش که چرا احمد موسی را مخترع نگارگری ایرانی قلمداد کرده‌اند بر این نکته تاکید می‌نماید که مقایسه نگاره‌های شاهنامه بزرگ ایلخانی که دستاورد ارجمند احمد موسی و شاگردانش به‌حساب می‌آید با تصاویر جامع التواریخ رشیدی، آشکار می‌نماید که

> تصویرگری احمد موسی در بیشتر مصادیق آن از ترکیب‌بندی تا جدول بندی و فضاسازی و خط پردازی و طراحی یکسر با تصویرگری پیش از او از جمله تصاویر جامع التواریخ رشیدی متفاوت است و مهمترین میراث احمد موسی در هماهنگ سازی عناصر یاد شده در یک نگاره درون نسخه 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. اساساً 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 می‌شدند. به طور مثال در مکتب هرات، آثار تولید شده در کارگاه بایسنغرمیرزا در زمان سلطنت شاهرخ تیموری، با آثار تولید شده در پایان حکومت تیموریان در کارگاه سلطان حسین بایقرا، به کلی متفاوتند و این تفاوت ناشی از اصول و قواعدی است که در هر یک از این کارگاه‌ها حاکم بوده است.

سنجیدگی و عقلانیت حاکم بر تولیدات کارگاه بایسنغر میرزا، بی‌گمان تحت تاثیر جایگاه والا و پر اهمیت 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 نستعلیق نویسی در کارگاه سلطنتی هرات به اوج کمال و پختگی رسید. همین شیوه از نستعلیق‌نویسی است که به واسطه 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 بایسنغر میرزا، سبکی رسمی و قانونمند بر اساس تنظیم عوامل هندسی و ترکیب‌های عقلانی و اجرای بسیار ظریف، پایه‌گذاری گردید. اما 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 به خوبی بهرمند بود. ظرافتکاری و تذهیب را به طور مستقیم از روح الله میرک – قیم و استاد خود – و قلمزنی ظریف و بیانگری عمیق را از مولانا ولی الله آموخته بود(حسینی‌راد، ۱۳۸۲: ۱۴۹). در این دوره قانونمندی مقتدرانه و انضباط خشک و بی‌روح پیکره‌های کارگاه بایسنغر میرزا جای خود را به بیانگری و حرکت در نگاره‌های اواخر دوره تیموری دادند(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 ارتقاء یافت به گونه‌ای 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 – نظام الدین سلطان محمد تبریزی– معروف به سلطان محمد سپرده شد. قاضی منشی قمی در گلستان هنر، سلطان محمد نقاش را اینگونه معرفی کرده است:« استاد سلطان محمد از دارالسطنه تبریز است. وقتی که استاد بهزاد از هرات به تبریز آمد، استاد سلطان محمد، روش قزلباش را بهتر از دیگران شناخته بود»(قاضی احمد قمی، ۱۳۶۶: ۱۳۷). بوداغ قزوینی نیز در *جواهر الاخبار* نوشته است سلطان محمد در بیان شیوه‌ی قزلباش به هنگام طراحی لباس، زره اسب‌ها و اسلحه، بر بهزاد سبق داشت. به طور حتم منظور بوداغ قزوینی و منشی قمی از شیوه‌ی قزلباش تنها کلاه و دستار قزلباشی نیست بلکه تاثیر ویژه‌ای است که اندیشه قزلباشی به عنوان یک مجموعه آرمان و اعتقاد، بر 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 فدائیان تشیع است(اسکندر بیک منشی، ۱۳۵۰: ۳۰) بازنمایی می‌شدند چرا که 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 اسماعیل‌اول 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 آمده‌است ترکیب‌بندی پر تحرک 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 ۹۳۰ ه.ق 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 دو سالگی حاکم هرات بود و در فضای روشنفکری هرات تربیت یافته بود، فضای نگارگری ترکمانان غیر متعارف می‌نمود. در نهایت تا سال ۹۳۶ه.ق مکتب دوم تبریز از تلفیق اصول و قواعد نگارگری ترکمنی و نگارگری هرات، به شکل نهایی خود دست یافت. فضایی تلفیقی از رنگ‌های درخشان و شاد و پر تحرک نگارگری ترکمانان و ساختار بسیار سنجیده نگارگری هرات(همان :۸۱) که به خوبی در نگاره‌های شاهنامه شاه تهماسبی بازتاب یافته است.

نگارگران تبریز، به پیروی از سنت بهزاد علاقه وافری به تصویر کردن محیط زندگی و امور روزمره داشتند و می‌کوشیدند بازنمودی کامل از دنیای پیرامون را در نگاره‌های کوچک اندازه بگنجانند؛ از این رو سراسر صفحه را با پیکرها، تزئینات معماری و جزئیات منظره پر می‌کردند. به علت 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 همه چیز را در آن واحد می‌بیند. این گونه فضا سازی چند ساحتی(پاکباز، ۱۳۸۵: ۹۳) و استفاده از الگوی اسپیرالی در ترکیب‌بندی‌ها، جنبش درونی تصویر را حتی بیش از پیش تقویت می‌کرد.

از اواخر ۹۴۷ه.ق، به ناگاه 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 به تدریج دریافت که قزلباشان نیرویی نیستند که بتواند به‌طور یک‌جانبه به آنها تکیه کند. وی هم بنا به ملاحظات کلی به منظور

تحکیم و تثبیت سلطنت صفوی و هم برای ایجاد قدرتی در برابر قدرت غیرقابل اعتماد قزلباشان، رو به سوی فقیهان و عالمان شیعی آورد. در واقع وجه مشخصه سیاست مذهبی شاه تهماسب چرخش از صوفیان به سمت فقیهان بود. شاه تهماسب علاوه بر فشار نظامی که از دو سوی شرق و غرب با آن روبرو بود به محاصره مذهبی در درون و بیرون نیز دچار شده و ناگزیر بود که از هر جهت خود را با شریعت موافق نشان دهد(آقاجری،۱۳۸۹: ۱۰۹).

با تغییر رویه شاه تهماسب نسبت به قزلباشان، سام میرزا برادر دیگر شاه تهماسب، مورد توجه قزلباشان قرار گرفت و بسیاری از ایشان تمایل داشتند تا او را به جای تهماسب بر تخت پادشاهی بنشانند. حتی سلطان محمد با اینکه مهمترین نقاشان کارگاه و کتابخانه سلطنتی شاه تهماسب بود آثار بسیار قابل توجهی را با شور و شوقی ویژه برای سام میرزا به تصویر 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 روز افزون زهد و پارسایی در دربار شاه تهماسب به چشم می‌خورد(آژند، ۱۳۸۴: ۷۲) و در نگاره جشن عید حتی لقب ابوالمظفر ،که متعلق به شاه تهماسب است، در کنار 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 عمال و رفتار شاه تهماسب را می‌توان نمونه-هایی از تعصبات خشک مذهبی دانست. وی می‌کوشید تا تمام خط مشی‌های کشورداری-اش را با موازین مذهبی که فقها مشخص کرده بودند، سازگار نماید. غلو تهماسب در زدودن مناهی و منکرات مذهبی از خلال نوشته‌هایش هویداست(سیوری،۱۳۸۴: ۹۳). بر خلاف این نظر غالب، روئین پاکباز در کتاب نقاشی ایران از دیرباز تا امروز، سرخوردگی ناشی از عدم موفقیت شاه تهماسب در پدید آوردن اثری همتراز با آثار درخشان هنرمندان دربارش را دلیل اصلی این رویگردانی معرفی می‌کند. اما اگر سیاست‌های کلی شاه تهماسب را در محدود کردن قدرت قزلباشان(آقاجری،۱۳۸۹: ۱۰۹) مورد توجه قرار دهیم و آنگونه که بوداغ قزوینی و منشی قمی اشاره کرده‌اند کارگاه و کتابخانه سلطنتی تحت سرپرستی سلطان محمد را به عنوان یک نهاد ذی نفوذ و کانون تبلیغ و ترویج شیوه قزلباشی در نظر آوریم، آنگاه بی راه نخواهد بود اگر رویگردانی و به تعطیلی کشاندن کارگاه و کتابخانه

سلطنتی تبریز و مرخص کردن هنرمندان را در راستای محدود کردن قدرت و به حاشیه‌رانی قزلباشان تعبیر نمائیم. چنانکه در نگاره‌های مکتب قروین دیگر اثری از ساختار پر تحرک نگاره‌های مکتب دوم تبریز و ویژگی‌های ظاهری قزلباشان از جمله دستار قزلباشی به چشم نمی‌خورد.

نگاره معراج حضرت محمد در خمسه نظامی که به سفارش شاه تهماسب صفوی در فاصله سالهای ۹۴۲ تا ۹۴۷ ه.ق نقاشی و خوشنویسی شده است، ظاهرا آخرین کارهنری سلطان محمد محسوب می‌شود. نکته قابل توجه در این نگاره پوشاندن و محو کردن نوک قرمز رنگ 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 قلم مو را بر زمین گذاشت(پاکباز، ۱۳۸۵: ۹۳).

همزمان با تعطیلی کارگاه و کتابخانه سلطنتی در اواخر دهه ۴۰ قرن دهم ه.ق، درگیری-های نظامی با عثمانی موجب شد شهر قزوین به عنوان مرکز استراتژیک و در نهایت به عنوان پایتخت ایران برگزیده شود. با انتقال پایتخت به قزوین در سال ۹۵۳ ه.ق، کارگاه جدید سلطنتی نیز با رویکردی جدید پایه‌گذاری شد و اصول و قواعدی تنظیم گردید که همانطور که پیشتر به آن اشاره شد به روشنی در متون این دوره از جمله مثنوی روضه الصفات 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، ۱۹۷۴: ۵۰). قطب الدین محمد قصه خوان نیز در سال ۹۶۹ه.ق برای شاه تهماسب مرقعی فراهم کرد و در دیباچه‌ای که بر آن نوشت از هفت اصل نقاشی یاد کرد(قطب الدین محمد قصه خوان، ۱۳۷۲: ۲۸۵).

به این ترتیب در مکتب قزوین، مبحث آرایه‌پردازی و نقوش هفتگانه تذهیب‌گران به عنوان اصول هفتگانه هنر ایرانی طی یکصد سال از جایگاهی ویژه برخوردار شد و همانگونه که صادقی بیک افشار در قانون الصور به آن اشاره کرده است فن نقاشی به هفت اصل و فروعات فراوان آن تقسیم شد(صادقی بیک افشار، ۱۳۷۲: ۳۴۸). عناصری نظیر ترکیب‌بندی، رنگ‌پردازی، حرکت و حالت که ارکان نقاشی ترکمنی و قزلباشی به شمار می‌آمدند، در این دوگانه اصلی/ فرعی، به عنوان فروعات هنر ایرانی در نظر گرفته شدند. به

این ترتیب صورتبندی و تاکید بر اصول هفتگانه هنر ایران در این دوره توانست به لحاظ نظری، فصل تمایز آشکاری را میان مکتب دوم تبریز و مکتب نوپای قزوین ترسیم نماید.

۵. نتیجه‌گیری

کتاب *هفت اصل تزئینی هنر ایران*، با رویکردی تاریخی شکل‌گیری اصول هفتگانه هنر ایرانی را به عنوان یک تحول سبکی قابل توجه در منابع دست اول و آثار هنری متعدد مورد بررسی و واکاوی قرار داده و آن را از دو منظر متفاوت، تفسیر نموده است. آژند ضمن تاکید بر منشاء و خاستگاه غیر ایرانی برخی از این نقش‌مایه‌ها، قاعده‌بندی آنها را در قالب اصول هفتگانه، با هدف بخشیدن وجهه‌ای بین المللی به هنر ایرانی در دوره ایلخانی تفسیر می‌کند و در فرازی دیگر از کتاب، شکل‌گیری هفت اصل تزئینی هنر ایران را دست‌آورد 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 سازند.

آژند در تلاش است تا قاعده‌بندی «اصول هفتگانه هنر ایرانی» را به احمد موسی منسوب نماید. حال آنکه در شاهنامه بزرگ ایلخانی به عنوان درخشان‌ترین اثر احمد موسی و شاگردان وی، آنچه به قاعده در آمده است نسبت میان آرایه‌پردازی، ترکیب‌بندی و کاربرد رنگ در آثار هنری بوده است نه قائل بودن به جایگاهی اصلی یا فرعی برای هر یک از این عناصر. از طرفی دیگر در هیچ یک از متون متعلق به دوره ایلخانی و تیموری و حتی نیم سده نخست دوره صفوی تا قبل از شکل‌گیری مکتب قزوین، هرگز از نقش‌مایه‌های تزئینی هنر ایرانی با عنوان «اصول هفتگانه هنر ایرانی» یاد نشده است. به نظر می‌رسد برکشیدن «نقوش هفتگانه» و قرار دادنشان در جایگاه «اصول هفتگانه» همزمان با شکل‌گیری مکتب قزوین، از یک تحول اساسی در بنیان‌های نظری هنر، خبر می‌دهد.

به تعطیلی کشاندن کارگاه و کتابخانه سلطنتی تبریز همزمان با سرکوب قزلباشان و قدرت یافتن فقها در دستگاه حکومت، از جمله مهمترین تحولات فرهنگی، سیاسی و عقیدتی تا پیش از انتقال پایتخت به قزوین است.به نظر می‌رسد سیاست‌های شاه تهماسب در محدود کردن قدرت قزلباشان منجر به تعطیلی کارگاه و کتابخانه سلطنتی تبریز به عنوان کانون فکری و تبلیغاتی ایشان شد. این مسئله ضرورت ارائه نظریه‌ای جدید را مطرح ساخت که بر مبنای آن بتوان گسستی جدی از شیوه قزلباشی را رقم زد. به نظر می‌رسد

صورتبندی «اصول هفتگانه هنر ایرانی» و تقسیم‌بندی عناصر نگارگری ایران به دو حوزه اصلی و فرعی توانست این گسست جدی را ایجاد نماید و با قرار دادن عناصری نظیر تحرک، رنگ‌پردازی، طراحی و ترکیب‌بندی در حوزه فرعیات هنر نگارگری، از اهمیت اصول شیوه قزلباشی در حوزه نظری بکاهد و در مقابل خط مشی مکتب نوپای قزوین را در مسیری متفاوت بر مبنای «اصول هفتگانه هنر ایرانی» استوار نماید.

کتاب‌نامه

احمدیان، مهران(۱۳۸۶). «مقدمه‌ای بر بحران تاریخ هنر»، گلستان هنر، ش۷، ص ۳۳-۳۶.

اسکندر بیک منشی(۱۳۵۰). *تاریخ عالم آرای عباسی*، به کوشش ایرج افشار، تهران: امیرکبیر.

آدامز، لوری(۱۳۹۰). *روش شناسی هنر*، مترجم علی معصومی، چاپ دوم، تهران: انتشارات نظر.

آژند، یعقوب(۱۳۸۴). *سلطان محمد نقاش*، تهران: فرهنگستان هنر.

آژند، یعقوب(۱۳۹۳). *هفت اصل تزئینی هنر ایران*، تهران: پیکره.

آقاجری، سیدهاشم(۱۳۸۹). *مقدمه‌ای بر مناسبات دین و دولت در ایران عصر صفوی*، تهران: طرح نو.

بوداق قزوینی(۱۳۷۸). *جواهر الاخبار*، به کوشش محسن بهرام نژاد، تهران:میراث مکتوب.

پاکباز، رویین(۱۳۸۵) *نقاشی ایرانی*، تهران: انتشارات زرین و سیمین.

پوپ، آرتور اپهام و فیلیس اکرمن(۱۳۸۷). ***سیری در هنر ایران*** *از دوران پیش از تاریخ تا امروز*، ویرایش سیروس پرهام، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

حسینی‌راد، عبدالمجید(۱۳۸۲). *یادنامه کمال‌الدین بهزاد*، تهران: فرهنگستان هنر.

دوست محمد هروی(۱۳۷۲). «دیباچه مرقع بهرام میرزا»، کتاب آرائی در تمدن اسلامی، نجیب مایل هروی، مشهد: آستان قدس رضوی.

سیوری،راجر(۱۳۸۴). *ایران عصر صفوی*، تهران: نشر مرکز.

صادقی بیک افشار(۱۳۷۲).«قانون الصور»، کتاب آرائی در تمدن اسلامی، نجیب مایل هروی، مشهد: آستان قدس رضوی.

صحراگرد، مهدی و علی‌اصغر شیرازی (۱۳۹۳). «تاریخ سبک شناسی در تاریخ نگاری هنر مغرب زمین»، کیمیای هنر، ش۱۲، صص۸۷- ۹۸.

قاضی احمد قمی(۱۳۶۶). *گلستان هنر*. به کوشش احمد سهیلی خوانساری. تهران: منوچهری.

قطب الدین محمد قصه‌خوان(۱۳۷۲). «مقدمه مرقع»، کتاب آرائی در تمدن اسلامی، نجیب مایل هروی، مشهد: آستان قدس رضوی.

کنبای، شیلا(۱۳۸۲). *نقاشی ایرانی*، مترجم مهدی حسینی، تهران: دانشگاه هنر.

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

نویدی شیرازی (۱۹۷۴). *روضه الصفات*، به کوشش ابوالفضل رحیموف، مسکو.

Brush, Kathryn (1994.. "Problems of style: foundations for a History of Ornament (review)", Art Bulletin, No 74, pp. 355-358 .

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

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی