



بررسی اصول مبانی هنرهای سنتی ایران

نگاهی به کتاب هفت اصل تزئینی هنر ایران

● پریسا شاد قزوینی

دانشیار دانشگاه الزهرا (س) دانشکده هنر / shadparisa@yahoo.com

چکیده

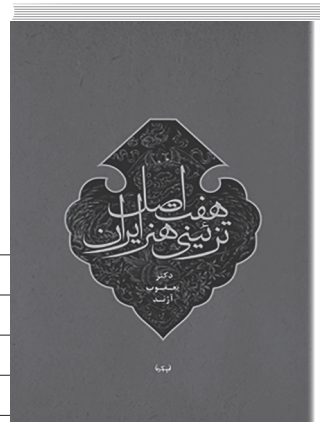
کتاب هفت اصل تزئینی هنر ایران که به بازنمایی اصول مرسوم در مبانی هنرهای سنتی ایران پس از اسلام می‌پردازد، کتابی است که توسط نشر پیکره در تابستان سال ۱۳۹۳ در ۱۵۰۰ نسخه به چاپ رسید و وارد بازار شد. این کتاب را استاد دکتر یعقوب آژند به نگارش درآورده و مشتمل بر مباحثی است که در ۹ فصل، در ۲۰۶ صفحه، و با ارائه ۱۳۰ تصویر رنگی و سیاه و سفید، اصول هفتگانه نقاشی ایرانی را به تفکیک مورد بررسی قرار می‌دهد.

مباحث ارائه شده در این کتاب بیانگر اصول معین و مشخص به کار گرفته شده در مبانی تصویری هنرهای سنتی ایران، و به تعبیری هنر اسلامی است که ساختاری جدایی‌ناپذیر از آن به حساب می‌آید. بخش غالب مباحث و مطالب مطرح شده در این کتاب ایده‌ای نو به خواننده نمی‌دهد بلکه در بردارنده مطالبی برگرفته شده از مجموع مقالات و کتاب‌های به نگارش در آمده توسط مؤلف طی سال‌های متمادی است.

به نظر می‌رسد تفاوت این کتاب با سایر مباحث مؤلف در آن است که در این جا همه اصول هفتگانه یک جا معرفی و مورد بررسی قرار گرفته است و این امکان به پژوهشگران و دانشجویان داده شده تا بتوانند با این اصول که بار مفهوم تزئینی را به نقاشی سنتی ما بخشیده است در یک مجموعه، همچون دایرةالمعارفی کوچک، آشنا شوند.

کلید واژه

هنرهای سنتی ایران، نگارگری، کتاب آرایی، اصول هفتگانه، یعقوب آژند



■ آژند، یعقوب. هفت اصل تزیینی

هنر ایران. ناشر: پیکره، ۱۳۹۳، ۲۰۸

صفحه، ۲۲۰۰۰ تومان.

شابک: ۳-۳۵-۶۷۲۸-۶۰۰-۹۷۸

مقدمه

هنرهای سنتی ایران با هنر اسلامی پیوندی تنگاتنگ دارد و کاربرد مفهومی نزدیک و مشترکات و مشابهات معناگرایشان این دو هنر را با هم عجین کرده است. گزاره نخواهد بود اگر ادعا شود، اصول مبانی تصویری این دو وجه هنری از آبشخور باور دینی و عرفان اسلامی بهره‌مند شده است. «کار هنری برای متفکران اسلامی اصالت نداشته، بلکه اثر روحانی کار هنری مهم بوده، یعنی تقرب معنوی و روحانی و رجوع به اصل مهم بوده» (مددپور، ۱۳۸۸، ۲۲۰) و این امر در هنرهای ایرانی نیز در طول تاریخ مستتر بود.

در باب اصول ساختاری این هنر پژوهش‌های مختلفی انجام گرفته و کتب متعددی به نگارش درآمده است. در بسیاری از این کتب رموز پنهان مفاهیم والای هنر سنتی ایران از صورت تا معنا و از ساختار تا محتوا به رشته تحریر درآمده‌اند. یکی از وجوه مهم ساختار بصری هنرهای سنتی ایرانی وجه تزیین‌گرایی آن است. در طول تاریخ شکل‌گیری و کمال این هنر، گرایش به تزیین صورت‌هایی متنوعی به خود گرفته است و در دوره صفوی با عنوان اصول هفتگانه تزیینی ثبت شده است.

اصول هفتگانه که حلقه‌ای ضروری در سلسله زنجیر هنرهای دوره صفوی بود بیانی منظم و مدون به خود گرفت و به‌ویژه در مکتب تبریز و قزوین، با قواعد و قوانین منسجم و محکم پی‌گیری و در بعضی از رسایل و دیباچه‌ها صورت‌بندی و در قطعات خطاطی و نقاشی و طراحی مرقعات با وجوه همبسته و چشمگیر ظاهر گردید. از این دوره دست‌کم چهار متن هنری در دست است که از اصول هفتگانه هنر ایران، به‌ویژه هنر نقاشی، صحبت کرده‌اند. مثنوی‌های آئین اسکندری، روضة الصفات، دوحه الازهار (درخت گل‌ها)، سروده نویدی شیرازی، دیباچه قطب‌الدین محمد قصه‌خوان بر مرقع شاه تهماسب، گلستان هنر قاضی احمد قمی و قانون الصور صادقی بیگ افشار از آن جمله‌اند (ص. ۳۹).

بنابراین، مبحث این اصول هفتگانه سابقه چند صد ساله در تاریخ هنر نگارگری ایران دارد و از قرون هشتم به بعد در اصول نگارگری مورد بحث قرار می‌گرفته است. این مستندات مغایرت با این مطلب دارد که «این کتاب، نخستین پژوهش در باب هفت اصل تزئینی هنر ایران است.» که در پشت جلد به‌عنوان معرفی کتاب آورده شده است.

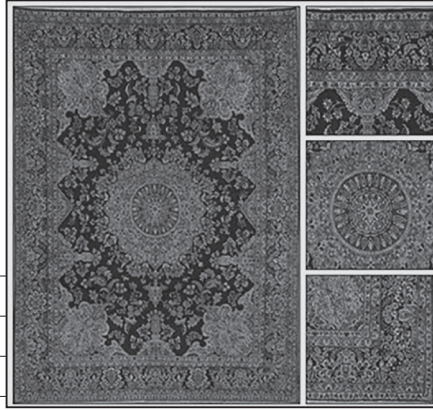
به نظر می‌رسد هدف از نگارش این کتاب گردآوری کلیه مباحث تزئینی هنرهای سنتی ایران در یک مجموعه است. این امر می‌تواند از سردرگمی دانشجویان و محققان جوان تا حد زیادی بکاهد. آژند در این کتاب تلاش دارد تا مجموعه مطالب مربوط به اصول هفتگانه هنرهای سنتی ایران را در مجموع در تحلیل‌های مستندی از صورت پراکنده در یک مجموعه گردهم آورد. البته لازم به ذکر است که پویایی مطالب و مستندات متن، شیرینی نوشتار را افزوده است. مطالب کتاب به خواننده این امکان را می‌دهد که همه نظریات و مستندات این بحث را به‌صورت یک‌جا در دسترس داشته باشد.

اصول هفتگانه

اصول هفتگانه هنرهای سنتی ایران اصولی بنیادی و ضروری در ساختار مبانی هنرهای منقوش ایران، خصوصاً در اوج آن، در قرن یازدهم قمری بود. این اصول که تقریباً در تمامی هنرها کاربرد داشت سرشار از تکراری بی‌پایان و حرکتی مداوم از وحدت به کثرت و از کثرت به وحدت است. نمونه پویایی این نقوش را در تزیینات انواع ظروف سفالی، نقوش قالی (تصویر ۱)، کاشی‌کاری (تصویر ۲)، پارچه، ظروف فلزی و منبت‌های چوبی، شیشه‌کاری، کتاب‌آرایی، و غیره می‌توان دید.

در مقدمه کتاب هفت اصل تزئینی هنر ایران در صفحه ۱۰، درباره هدف نگارش کتاب آمده است که نویسنده محترم در پی احیا و شناسایی این هفت اصل تزئینی است. درحالی‌که شاید بهتر بود عنوان می‌شد این کتاب در پی بازشناسی این اصول و در یک مجموعه قرارداد آن است.

نگارنده برای شناسایی این اصول هفتگانه، دو منبع و سرچشمه اساسی در اختیار داشت: یکی متونی که از آن‌ها یاد می‌کنند و دیگری آثاری که دربردارنده شکل عینی و فیزیکی این اصول هستند.... این اصول هفتگانه در آثار هنری قابل ردگیری تا دوره شاه‌عباس اول است. بعضی از آن‌ها از این دوره به بعد، اسم و عنوان جدیدی می‌یابند یا از سنت سابقه خود فاصله می‌گیرند و به تدریج فراموش می‌شوند. هدف نگارنده از این پژوهش، بازکاوی و شناسایی

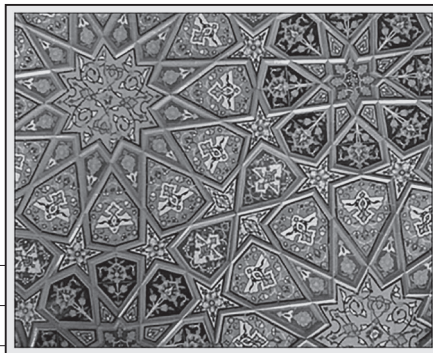


■ تصویر شماره ۱، نمونه‌ای از
ترکیبات هفت اصل تزیینی در یک
قالی از کرمان

هویت اصولی است که شالوده هنرهای ایران بدان‌ها استوار بود و راهبردی از برای مهارت و استادی در هنرهای ایران به شمار می‌رفت. حضور این اصول در هنرهای ایران، یک زمانی، بدان‌ها مطبوعیت زیبایی‌شناختی و بین‌المللی می‌بخشید. (صفحه ۱۰ و ۱۱)

البته بی‌ارتباط نیست اگر این معنا به آن افزوده شود که این اصول برخاسته از باوری متعالی است.

اندیشه اسلامی هنری با خصوصیات منحصربه‌فرد به جهان عرضه کرده که خصوصیات آن برای قرن‌ها پایدار مانده ... این هنر وحدت را در هماهنگی جستجو می‌کرد و هماهنگی چیزی جز کثرت در وحدت نبود. وحدت زیر بنای همه چیز بود و وحدت و هماهنگی به کمک هندسه، وزن، و نور جلوه‌گر می‌شد که از نظر ساختار و تزیین، از الگوی واحدی پیروی کرد و آن را تداوم و تکامل بخشید (ریاضی، ۱۳۹۰، ۴).



■ تصویر شماره ۲ نمونه‌ای از
گره‌سازی با نقوش اسلیمی و خطایی

هفت وجه تزیین‌گرایی که در ساختار هنرهای سنتی ایران و مبانی شکل‌گیری آن مورد



■ تصویر شماره ۳ ، نمونه‌ای از ترکیبات هفت اصل تزیینی در یک نگاره از مکتب تبریز دوم

توجه است و در این کتاب نیز از آن نام برده می‌شود عبارت‌اند از: اصل اسلیمی، اصل ختایی، اصل فرنگی، فصالی و نیلوفر، اصل ابر، اصل واق، و اصل بند رومی و گره چینی (تصویر ۳)؛ که صادقی بیگ در باب آموزش اصول نقاشی (صورتگری) آورده است:

ز نقاشی چو خواهی کام یابی	گشایم بر تو از هرسوی بابی
اگر امداد طبعت کار ساز است	تصرف را در او دست دراز است
ولی جز هفت نبود اصل این کار	چه گویم زان که دارد فرع بسیار
چنین کرد اوستادم رهنمایی	که هست «اسلیمی» و دیگر «خطایی»
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
چو اصل کار دانستی در این کار	نگردد بر تو فرع کار دشوار

(صادقی بیگ، ۱۳۷۲، ۳۴۸)

همان‌طور که پیشتر اشاره شد، آژند چهار متن را برمی‌شمرد «که از اصول هفتگانه هنر ایران، به‌ویژه هنر نقاشی، صحبت کرده‌اند. مثنوی‌های آیین اسکندری، روضة الصفات، دوحه الازهار (درخت گل‌ها) سروده نویدی شیرازی، دیباچه قطب‌الدین محمد قصه‌خوان بر مرقع شاه تهماسب، گلستان هنر قاضی احمد قمی و قانون الصور صادقی بیگ افشار از آن جمله‌اند.» (ص. ۳۹)

نویدی در مثنوی روضة الصفات در خصوص این هفت اصل می‌گوید:

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)

در صفحات ۴۰ و ۴۱ کتاب توضیحاتی در باب این هفت اصل می‌خوانیم:

قطب‌الدین محمد قصه‌خوان با استفاده از اطلاعات نویدی شیرازی و منابع دیگر در سال ۹۶۹ هجری مرقعی برای شاه‌تھماسب فراهم کرد و در دیباچه‌ای که بدان نگاشت، علاوه بر اطلاعات نویدی از مطلب دوست محمد هروی هم در دیباچه مرقع بهرام میرزا بهره جست، از هفت اصل نقاشی یاد کرد؛ یعنی اسلامی، خطایی (ختایی)، فرنگی، فضالی، ابر، واق و گره (صادقی بیگ، ۱۳۷۲، ۲۸۵)؛ قاضی احمد در صحبت از هفت اصل هنر ایران می‌نویسد: هم‌چنان که در خط شش قلم اصل است. در این فن نیز هفت اصل معتبر است: اسلامی، ختایی، فرنگی، فضالی ابر، واق، گره. «البته نباید فراموش کرد که در کنار کاربرد این هفت اصل، ضوابط و اصول دیگری نیز وجود داشته که مصور ملزم به فراگیری آن‌ها بوده است و از جمله آن‌ها می‌توان به رنگ‌شناسی و اصول طراحی، رعایت قواعد و توازن و تناسب و تعادل در وجنات یک نگاره اشاره کرد (ص. ۳۳).

نویسنده در ادامه مباحث خود در ارتباط با سرآغاز و تدوین اصولی یگانه در تاریخ هنر ایران و توجه و رعایت آن اصول توسط هنرمندان می‌آورد:

پس اصل کار در نگارگری فراگیری این اصول هفتگانه بود که احمد موسی برای نخستین بار آن‌ها را تدوین می‌کند و به کار می‌بندد. می‌دانیم که تصویرگری نسخه‌ها پیش از احمد موسی در مکتب بغداد و حتی اوایل مکتب تبریز ایلیخانی چهره نموده بود و هنرمندانی چند از جمله موسی، پدر احمد، در پایگاه تصویر نسخه‌ها کار کرده بودند. پس چرا دوست محمد کار احمد موسی را برجسته ساخته و او را مخترع نگارگری ایران قلمداد کرده است؟ به نظر نگارنده مهم‌ترین کار احمد موسی تعریف و تنظیم اصول و قواعد نگارگری ایران بود و آن را از نقصان‌ها و ناپختگی‌ها پیراست و این اصول را که ما امروزه آن را با عنوان «اصول هفتگانه هنرهای تجسمی ایران» می‌شناسیم، سنجیده و دقیق تعریف و تدوین کرد و سنتی را پدید آورد که بعدها شاگردان او و پی‌سپاران نگارگری چون سرمشقی تعالی بخش آن‌ها را فراگرفتند و به خدمت هنر خود در آوردند. گفتنی است که بعضی از این اصول هفتگانه پیش‌تر به‌طور پراکنده در تذهیب «قرآن»‌ها و کتب دیگر به کار رفته بود؛ چون تکوین و تکامل این اصول بر اثر گذشت زمان اتفاق افتاده بود (ص. ۳۲).

بنا به ادله نویسنده محترم، احمد موسی سنتی را برای نگارگران نسل‌های بعد ایران بنیان نهاد که آن‌ها برای یادگیری نگارگری می‌باید پیش از هر چیز این اصول را فرا می‌گرفتند و در صورت نیاز در فروع دست به ابداع می‌زدند.



دو قلم

دو قلم (قلم نی و قلم مو) سرتیتر فصل اول کتاب است که به بیان مبانی نظری موجود در قلم و اهمیت آن در باور اسلام می‌پردازد و در باب نقش قلم در قرآن کریم و اولین آیه شریفه‌ای که بر پیامبر اکرم (ص) نازل شده است سخن به میان می‌آید و این‌که قلم خوشنویسی و قلم مو دو راه متفاوت ولی تکمیل‌کننده را طی کردند.

مطالب این فصل از کتاب بیشتر متأثر است از مقاله ایران‌شناس فرانسوی (۱۹۵۷) ایو پورتر Yves Porter که در مجله خاورمیانه و مطالعات اسلامی (Middle East & Islamic Studies) به سال ۲۰۰۰ تحت عنوان «از نظریه دو قلم تا هفت اصل نقاشی ایرانی» نگارش یافته است. البته خود پورتر ایجاد این نظریه را از قول قاضی احمد قمی آورده است:

قلم را بر دو گونه نوشته‌اند: قلم نباتی و قلم حیوانی حاصل قلم نباتی قلم نی است از برای تحریر و حاصل قلم حیوانی قلم مو است از برای تصویر. و در این مقاله اشاره می‌شود که این اصطلاح را اولین بار شهریار عدل در مقاله خود به سال ۱۹۷۳ مطرح کرد و اینکه او در آن زمان اطلاع نداشت عبدی بیگ این مطلب را قبلاً در آئین اسکندری بیان کرده است (Porter, 2000, 109). در این فصل، پس از توضیح اشتراکات و تفاوت‌های این دو قلم رابطه میان نقاشی و خوشنویسی، متن و تصویر و فرم و معنا، به جایگاه خوشنویسی و تحول و تکامل آن در تاریخ تمدن‌های اسلامی پرداخته می‌شود و این‌که چگونه ممنوعیت تصویرگری در اسلام غلبه خوشنویسی را بر نگارگری یا برتری قلم نی را بر قلم مو در برداشت. از صفحه ۲۱ کتاب به بعد مطالب مهمی درباره ویژگی‌های این دو قلم می‌خوانیم که به اختصار در اینجا به آن اشاره می‌شود:

می‌توان میراث هنری یاقوت مستعصمی را در دو طبقه گنجانند: یکی بداعت در قاعده‌بندی اقلام سته و نوآوری در صورت‌بندی زیبایی شناختی خطوط ششگانه، دوم تربیت استادان سته و شمار دیگری از شاگردان برجسته ... هنرهای کتاب‌آرایی با حضور ایلیخانان در ایران با عنایت و حمایت شماری از خاندان‌های دیوان‌سالار و فرهیخته ایرانی اعتباری در خور یافت و سلوک و آداب هنری جدید را پیش کشید ... آن‌ها در سده هشتم هجری دست به دو ابتکار دو جریان مهم هنری زدند که هر دو قدرت‌رویه و استادی و مهارت آن‌ها را در آینده هنر ایران به ثبوت رساند. اولی اختراع فنون نگارگری و تصویرسازی بود و دیگری اختراع خط نستعلیق.

پس از بررسی سیر تکوینی قلم نی می‌خوانیم:

صورتگری در اسلام کاملاً نهی نشده بود، بلکه نوعی از آن که با پرستش خدا منافات داشته، نکوهیده و ناپسند شمرده شده است. ... به هر تقدیر در اندیشه و نظر دچار تردیدها و تشکیک‌هایی شد. ... به‌ویژه از سده سوم هجری عرصه تا حدودی به اهل قلم‌مو تنگ شد. ... ارباب قلم‌مو در همسویی با ارباب قلم‌نی در زمینه‌های چون برگ‌آرایی، رنگ‌آمیزی و دگرگون‌سازی و خطاطی به فعالیت و کوشندگی پرداختند. درحقیقت از سده سوم هجری به بعد، می‌توان ارباب قلم‌مو را در دو طبقه گنجاند: اول آن‌هایی که تصویرپردازی پیکره انسانی و حیوانی را وجهه همت خود قرار می‌دادند و در خدمت قدرتمداران به آراستن دیوارهای کاخ‌ها و کوشک‌ها می‌پرداختند؛ دوم آن‌هایی که تمامی مظاهر طبیعی پیرامون خود را در سلسله‌ای از نقوش انتزاعی و نقش‌مایه‌های تجریدی فرا می‌نمودند. ... در این دوره است که ارباب قلم‌مو در کنار اهل قلم‌نی پایه‌های نگارگری آینده ایران را بنیان نهادند و عنصر بازنمایی را با زبان و واژگانی جدید وارد هنرهای ایران کردند و زمینه را برای تحولات نه‌چندان دور دوره مغول فراهم نمودند. از ارباب قلم‌مو در این دوره دست‌کم دو نفر را می‌شناسیم که ظاهراً از بلندپایگی هنری نیز برخوردار بوده‌اند؛ یکی جمال‌الدین نقاش اصفهانی که با همکاری زین‌الدین از اهل قلم‌نی برای طغرل سوم کار می‌کرده است (راوندی، ۱۳۳۳، ۴۴)؛ دیگری عبدالؤمن خوئی که در نزد سلاجقه روم به تصویرگری مننوی ورقه و گلشاه پرداخت و سبک سلجوقی نگارگری ایران را غنا بخشید (صص ۲۵-۲۹).



اسلیمی اولین اصل از هفت اصل

اسلیمی نقش تزئینی به شکل گیاه است با ساقه‌های مارپیچی که در پیچ‌وخمی بی‌انتها اول و آخر آن به هم متصل می‌شود و در حرکتی دائمی منقوش می‌گردد و از اولین اصل‌های اصول تزئین‌گرا در هنر ایرانی به حساب می‌آید. عبارت اسلیمی منسوب به اسلیم، برگرفته از واژه اسلام است و به این جهت گاهی آن را اسلامی نیز خوانده‌اند. اسلیمی یکی از هفت نقش اصلی در نگارگری سنتی ایران است. گونه‌ای از نقش‌ونگار است شامل خط‌های پیچیده و منحنی‌ها و قوس‌های دَوّاری که در تزئینات و کتیبه‌ها و دیگر هنرها به ظهور نشسته است.

اسلیمی گاهی به صورت نقش اصلی وزمانی همراه با دیگر طرح‌ها در معماری، کتاب‌آرایی، و هنرهای صناعی به کار رفته است. طرح‌های اسلیمی انواع گوناگونی دارد چون «اسلیمی ساده»، «اسلیمی توپر»، «اسلیمی توخالی»، «دهن اژدری»، «خرطوم فیلی»، و «ماری».

اسلیمی نمایش تجریدی «درخت زندگی» یا صورت عام درخت، به ویژه تاک، است که با گردش‌ها و پیچش‌های پی‌درپی و هماهنگ شاخه‌های آراسته به برگ‌ها و نیم‌برگ‌ها و گره‌های آن از پایه‌ای که بند اسلیمی خوانده می‌شود می‌روید و با نظمی خاص و شکلی چشم‌نواز که میان اجزاء آن وجود دارد، طرحی ویژه از درخت را ارائه می‌دهد.

تمام منحنی‌های اسلیمی جهتی به درون و جهتی به بیرون دارند که جزء ذات اسلیمی است که این گرایش به بی‌نهایت دارد و نشانی از جاودانگی در اسلیمی به شمار می‌رود. اسلیمی طرحی است متشکل از قوس‌های دورانی زیبا که با چنگ‌ها، ماهیچه‌ها، سرچنگ‌ها، گره‌ها، و انشعاب‌های مناسب کامل می‌شود و زیبایی و شکوه خاصی را در بر می‌گیرد.

برخی از پژوهشگران، ریشه این طرح را برگرفته از نقش «درخت زندگی» که در هنر ایران سابقه کهن دارد می‌پندارند؛ اما در حال، اسلیمی نامی جدید است برای طرحی کهن که با شیوه‌های گوناگون و تنوع بسیار از روزگار باستان تا کنون کاربردی گسترده در هنرهای تزیینی ایران به ویژه نگارگری ایرانی دارد (سمسار، ۱۳۸۹، ۳۴). فصل دوم و سوم کتاب به مبحث اسلیمی و شیوه‌های کاربرد آن می‌پردازد. در این بخش می‌خوانیم:

به نظر می‌رسد که اصطلاح اسلیمی نخستین بار در «عرضه‌داشت» جعفر بایسنقری به سال‌های ۸۳۱-۸۳۰ هجری به کار رفته است. جعفر بایسنقری رئیس کتابخانه سلطنتی هرات در زمان شاهرخ و فرزند او، بایسنقر میرزا، بود و از خوشنویسان نامدار سده نهم هجری به شمار می‌رفت. جعفر بایسنقری در گزارش کاری که در حدود سال‌های ۸۳۱-۸۳۰ هجری برای بایسنقر میرزا در باب عملکرد هنرمندان کتابخانه سلطنتی تنظیم می‌کند و امروزه با عنوان «عرضه‌داشت» جعفر بایسنقری شهرت دارد و اصل آن در مرقع شماره ۲۱۵۳ H (مرقع بهرام میرزا) در برگ ۹۸ در تویق‌آپی سرای استانبول محفوظ است، از اسلیمی یاد می‌کند (آژند، ۱۳۸۷، ۴۴۹-۴۴۸). در این عرضه‌داشت درباره مولانا قوام‌الدین تبریزی مجلد که مشغول ساختن جلد شاهنامه بایسنقری بوده، آمده است که «مولانا قوام‌الدین روی جلد شاهنامه را حاشیه اسلیمی مکمل کرده و ... (صص. ۴۷-۴۸)

در بیان هویت و ویژگی‌های ساختاری اسلیمی در قسمت‌های مختلف کتاب می‌خوانیم: محققان در این که نقش اسلیمی اساساً نمودار طرح درخت با پیچ‌وخم‌های شاخ‌وبرگ‌هاست متفق‌القول‌اند. طراحی در اسلیمی قوی و استوار است، چون با درخت سروکار دارد نه با گل و برگ که ظریف و نازک و شکننده باشد.

یکی از ویژگی‌های انواع اسلیمی‌ها تکرار و تداوم آن‌هاست و این خصلت در بیشتر اسلیمی‌ها و در کلیه هنرهای ایرانی، از قالیبافی و کاشی تا کتاب‌آرایی و تذهیب و فلزکاری و غیره، دیده می‌شود؛ ... واقعیت این است که شکل ظاهری اسلیمی‌ها و شباهت آن‌ها به بعضی از جانوران موجب نامگذاری آن‌ها شده است؛ مثل اسلیمی دهان‌ازدردی یا اسلیمی خرطوم فیلی و غیره (وزیری، ۱۳۶۳، ۲/۲۰۵؛ اقدسیه، ۱۳۳۵، ۳۴؛ زمانی، ۱۳۶۳، ۲۱). این نوع اسلیمی‌ها با بهره‌گیری از تزیین گیاهی، از شکل حیوانات الهام می‌گیرد و شکل حیوانات را در پیچ‌وخم‌های گیاهی خود قرار می‌دهد (آژند، ۱۳۹۳، ۵۲). آن‌چه که امروز طرح اسلیمی نامیده می‌شود تکامل یافته نقش مایه‌های مختلف ادوار تاریخی ایران است که پیشینه آن را می‌توان در آثار سفالی هزاره چهارم پیش از میلاد ایران جست‌وجو کرد (ص. ۵۷). اصولاً اسلیمی از سده هفتم هجری به بعد با سایر اصول تزیینی ترکیب می‌شود و در تذهیب «قرآن»‌ها یا نگاره‌ها و جلد‌ها به کار می‌رود. از این‌رو، اسلیمی تنها بخشی از آرایش صفحه را به خود اختصاص می‌دهد و درحقیقت، در هماهنگی و همکناری با سایر آرایه‌ها بر ابعاد زیبایی شکل تذهیب می‌افزاید. بهره‌گیری از اشکال هندسی که همچون قطعات تار عنکبوت است جایگاه ویژه‌ای در سرلوح‌های «قرآن»‌ها یا نسخه‌های خطی دارد. شکل مربع یا مستطیل و حتی مثلث دورنقوش بی‌نهایت اسلیمی را قاب می‌گیرد و گاهی خود این اشکال درون اسلیمی‌ها تکثیر می‌شوند و در این جاست که شکل در عین محدودکنندگی، خود نامحدود می‌شود (ص. ۸۲). تحولی که در اصول هفتگانه نقاشی ایران، به‌ویژه اسلیمی، در دوره تیموریان صورت گرفت این بود که نقوش و نقش‌مایه‌های درشت دوره ایلخانی جای خود را به نقوش لطیف و نقش‌مایه‌های ظریف ریزنقش داد و پیچیدگی و ظرافت آن‌ها بیشتر شد. تذهیب این نقوش در ترکیب‌بندی‌ها، شکوهمند و پرمزوراز گردید و به‌فراوانی، علاوه بر تذهیب سرلوح‌های نسخه‌ها و نیز جلد‌ها، در نگاره‌ها هم ظاهر شد. اصولاً اسلیمی در نگاره‌های دوره تیموری، پس و پیش از آن‌هم، بیشتر بر معماری بناها و عمارات و روی تصاویر خیمه و خرگاه جلوه پیدا کرد و در نگاره‌ها عمق و بُعد شکوهمندی پدید آورد (ص. ۸۸). اسلیمی در نگارگری دوره صفوی هویت شاخصی پیدا کرده و از آن‌جا که هویت سلطنت صفوی با مذهب در آمیخته بود، بر اسلیمی تأکید بیشتر شد و در منابع این دوره در مقام یکی از اصول نقاشی ایران مطرح گردید. نمونه‌های اسلیمی در این دوره زیاد است و از نگاره‌ها و دیوارنگاری‌ها گرفته تا پارچه‌ها و سفالینه‌ها و فلزینه‌ها و غیره را شامل می‌شود (ص. ۹۰).



اسلیمی جنبه‌ای قدسی پیدا کرد و نویسندگان سده نهم هجری به بعد هنگامی که صحبت از اسلیمی به میان آوردند اختراع آن را به حضرت امیرالمؤمنین علی (ع) نسبت دادند که در تقابل با نقش مایه ختایی آن را اختراع کرد. این نوع نسبت‌ها هرچه بیشتر بر مقبولیت طرح اسلیمی افزود. از سده هفتم هجری، علاوه بر این که اصطلاح اسلیمی وارد متون ادبی و تاریخی و هنری گردید، در بیشتر رسانه‌های هنری از گچبری و کاشیکاری و سنگ‌آرایی گرفته تا ظروف سفالی و فلزی و تذهیب و تجلید و تصویر و منسوجات و حتی خوشنویسی‌ها به کار رفت و یکی از زیباترین و دلنشین‌ترین آرایه‌های تزئینی ایران گردید که تا روزگار ما ادامه یافته است (ص. ۹۶).



اصل دوم، ختایی

ختایی یعنی منسوب به ختا؛ ختایی یادگاری از نفوذ هنر چین در ایران پس از حمله مغول است از اسم طایفه «ختا» یا «قراختا» گرفته شده است. شماری از طراحان معتقدند که ختایی از خط مشتق شده است یعنی ادامه خط؛ و در تعریفی دیگر، طرح ختایی را مشتمل بر نقش گل‌ها و ساقه و برگهایی می‌دانند که نمونه آن‌ها در طبیعت نیست لیکن آن‌ها را می‌توان با الهام و گرده‌برداری از گل‌های مختلف و تلفیق با یکدیگر پدید آورد.

نقوش ختایی در همه هنرهای ایرانی حضور دارد؛ افزون بر قالی در کاشی و تذهیب نیز به کار می‌رود؛ در قالی آراسته تر و بارنگ‌های بیشتر و در کاشی ساده تر و با رنگ‌های کمتر. طرح‌های ختایی نقوش گیاهی و گل‌بوته هستند. بوته سمبلی از کاج و سرو است که خود مفاهیم و آشکالی از طرح قالی است که این نقش‌ها با ظرافت و نازکی در لابه‌لای نقوش اسلیمی در حرکت هستند و نقوش پیچ در پیچ گل‌بوته دارند. از طرح ختایی به تناسب فضا و طرح‌های هندسی روی سطح اثر برای پرکردن میانه نقوش اصلی استفاده می‌شود. هنرمند نقوش ختایی را بیشتر برای ایجاد نظم و وحدت میان اجزاء اثر به کار می‌گرفته و حکم بافت را برای اثر داشته است.

در فصل چهارم کتاب در باره ختایی و ویژگی‌های آن آمده است:

اگر ما نقش مایه اسلیمی را تجرید یافته طرح درخت بدانیم، نقش مایه ختایی را هم می‌باید نموداری از تجرید یافته شاخه یا بوته گل و برگ و غنچه بدانیم. به دیگر سخن، اسلیمی در بردارنده نقش درخت و ساقه و شاخه‌های آن است و ختایی، نقوش پیچ‌پیچ گل‌بوته را دارد (ص. ۱۰۰). در طرح‌های ختایی شیوه و سبک تندو کند حاکم است؛ یعنی بخش‌هایی از ساقه ضخیم‌تر و قسمت‌هایی نازک‌تر است. ساقه اصلی قوی‌تر است و ساقه‌های منشعب

ظریف‌تر و نازک‌تر. در طرح‌های ختایی نقش مایه گل در زاویه دید بیننده قرار می‌گیرد؛ چون اساس طرح ختایی متکی به آن است و تمامی توجه بیننده را به خود معطوف می‌کند. از این‌ها گذشته تمامی ساقه‌ها و برگ‌ها و غنچه‌ها با گل اصلی متناسب هستند و در وحدت کامل با آن قرار دارند (صص ۱۰۱-۱۰۲). در انتهای این فصل به ارتباط میان اصل ختایی و کاربرد آن در متن پرداخته می‌شود و تحولی که در نقش آن در دوره صفوی پدید می‌آید.

ختایی در متون مربوط به هنر کتاب‌آرایی ایران دومین اصل یا قلم از اصول هفتگانه نقاشی ایران به حساب آمده که با ذوق و سلیقه ایرانی درآمخته و نقشی زیبا و دلنشین پدید آورده است. گفتنی است که در متون ادبی و تاریخی ایران بارها از ختای و ختن و عناصر مربوط بدان‌ها سخن رفته است. ولی این که نقوش ختایی یا چینی دومین اصل از اصول هفتگانه نقاشی را به خود اختصاص داده، ظاهراً می‌باید از سده هفتم هجری به بعد بوده باشد. این که ارتباط ایران با چین حتی به سده‌های پیش از اسلام می‌رسد و در دوره اسلامی هم همواره این ارتباط، به ویژه در قلمرو تجارت و دادوستد کالاهای تجاری، محفوظ بوده، بحث دیگری است. مهم‌ترین نتیجه این دادوستد ورود نقش مایه‌های چینی از طریق منسوجات ابریشمی (دیبای چینی) و چینی فغفوری با نقوش گل و مرغ و غیره به ایران بوده است که هنرمندان را وامی‌دارد به این‌که از این نقش مایه‌ها با ذوق و سلیقه ایرانی بر روی آثار هنری بهره‌گیرند (صص ۱۰۳). در بعضی از نقوش ختایی، گل عناب و گل خشخاش قابل تشخیص است. طرح دایره‌وار گل عناب و شباهت آن به گل انار و خود انار و پیچ و خم خطوط شکسته تاج آن و شعله‌سانی گلبرگ‌های آن و از این‌ها گذشته، تقدس آن در اندیشه مذهبی پیش از اسلام ایران، باعث شد تا هنرمندان ایران در کنار گل‌های ختایی به گل عناب به مثابه گل انار نیز توجه کنند و از نقش مایه آن در آرایه‌های خویش بهره‌جویند (صص ۱۰۶-۱۰۷). بر اثر گذشت زمان، زیبایی و پختگی ویژه‌ای پیدا می‌کند. هنرمندان ایرانی از این نقوش بر روی آثار نساجی، تذهیب نسخه‌ها، نگاره‌ها، کاشی‌ها، قالی‌ها، ظروف سفالی، ظروف فلزی، سنگ قبرها، منبت‌کاری‌ها، و غیره بهره‌می‌جویند. این کاربرد در دوره صفوی به اوج کمال خود می‌رسد؛ هنگامی که شاه‌عباس اول در اصفهان برای پیشبرد امور تجاری و بازرگانی ایران با ممالک خارجی سی‌وسه کارخانه یا بیوتات سلطنتی راه می‌اندازد و هر کارخانه را به شغلی اختصاص می‌دهد. کارخانه یا نقاشخانه و کتابخانه سلطنتی که امور مربوط به هنرها را تحت نظارت داشته در تعامل نزدیک با کارخانه‌های دیگر از جمله نساجی یا شعربافی، قالیبافی، و غیره قرار می‌گیرد و نقوش ختایی بیشترین بهره را در آثار هنری پیش رو می‌نهد. از این زمان



به بعد نقوش ختایی به «گل‌های شاه‌عباسی» تغییر نام می‌دهد و انواع مختلف آن از نیلوفر گرفته تا گل‌های ماهی، سه‌سره، پنج‌پر، اناری و برگ‌گی، و غیره در آثار هنری دوره صفویان، به‌ویژه در قالی‌ها، به‌کار می‌رود تا به روزگار ما ادامه می‌یابد (صص ۱۱۹۰-۱۲۰).

اصل سوم، فرنگی

«فرنگی»، منسوب به فرنگ، یعنی اروپایی است. در تاریخ هنر ایران «فرنگی‌ساز» به هنرمند یا صنعت‌گری اطلاق می‌شد که اثر هنری خود را به‌شیوه و طرز اروپایی کار می‌کرد. در کتاب مورد بحث ما بر این امر تأکید می‌شود که این اصل از اصول هفتگانه نقاشی ایران در اوایل دوره صفوی تکمیل شده و مورد پذیرش شماری از نقاشان قرار گرفت. «اما اصل فرنگی پیش از صفویان، در دوره تیموریان هم به‌عنوان اصلی از اصول هنر ایران پذیرفته شده بود؛ چنان که عبدالرزاق سمرقندی در مطلع سعدین از نقش اسلیمی به فرنگی صحبت می‌کند» (صص ۱۲۲-۱۲۳). از این مطلب مشخص می‌شود که فرنگی سازی از زمانی بین نقاشان ایران مرسوم می‌شود که با آثار ملل اروپایی آشنا می‌شوند. از این رو اصطلاح «فرنگی» می‌باید به نقاشی‌هایی اطلاق شده باشد که خصوصیات ظاهری فرنگی اعم از جامه‌ها و چهره‌ها و ویژگی‌های زندگی آن‌ها را داشته است. «این اصطلاح بعدها همگام با تحولات نقاشی غربی از جمله رواج پرسپکتیو در آن متحول شد و خصوصیتی را در بر گرفت که در نقاشی ناتورالیستی اروپایی موجود بود (اعم از پرسپکتیو، رنگ و روغن، بوم نقاشی، و غیره)» (ص ۱۲۵).

درباره ویژگی‌های این اصل می‌خوانیم:

اصل فرنگی در قلمرو نقش‌مایه‌های تزیینی شامل شماری از نقوش گل‌ها و گیاهان بود که پیش‌تر در تزیینات بیزانسی به کار می‌رفته است. به نظر می‌رسد که یکی از نقش‌مایه‌های مهم فرنگ، نقش‌مایه فرشته باشد که به‌فراوانی در کتب مصور سده‌های سیزدهم و چهاردهم میلادی بیزانس و غیره تصویر شده است (ص ۱۲۶). از نقش‌مایه‌های دیگر فرنگی گل‌های ریزنقشی بود با ساقه‌های پیچ‌پیچ که در حواشی نسخه‌ها و تذهیب از آن‌ها بهره می‌گرفتند. گاهی اوقات طرح‌های اسلیمی را با فرنگی در می‌آمیختند و ترکیبی زیبا پدید می‌آوردند. نقش‌مایه فرنگی در دوره صفویان علاوه بر تزیینی مفهوم دیگری یافت و آن هم تحولی بود که از دوره رنسانس به بعد در نقاشی اروپایی رخ داده بود. یعنی انواع حکاکی با تیزاب برای تولید گراوردها و باسمه‌ها مورد توجه نقاشان و طراحان قرار گرفت و به‌ویژه در تصویر چایی و چاپ کتاب‌ها به کار رفت. تولید تصاویر با چاپ‌سنگی رواج گسترده‌ای

یافت و شماری از هنرمندان آثار خود را با این شیوه هنری به ثبت رساندند... شمار زیادی از این تصاویر چاپی به کشورهای دیگر از جمله ایران رسید و توجه نقاشان و طراحان را به خود جلب کرد و زمینه را برای بسط و گسترش شیوه‌ای به نام «فرنگی‌سازی» فراهم ساخت (صص. ۱۳۶۱۲۸).

اصل چهارم، فصالی و نیلوفر

«وَصَالِي» و «فَصَالِي» اصطلاحی است که در کتاب‌آرایی در کنار هم به کار می‌رفته است. وصال یا وصله‌کننده به کسی می‌گفتند که پیشه او وصل کردن است. اگر جلدها و ورق‌های نسخه‌ها و به خصوص حواشی آن‌ها بر اثر عوامل مختلف طبیعی آسیب می‌دید، وصال قسمت‌های معیوب را از اوراق یا جلدها جدا می‌کرد و سپس با اوراق تازه از نوع همان کاغذ به مرمت آن می‌پرداخت. در مورد جلدها هم، وصال از مقوا و متفرعات نوع جلدها برای وصله‌زدن و مرمت بهره می‌جست (صادقی‌بیگ، ۱۳۷۲، ۸۲۷). با این تعریف هنر وصال و فصالی معمولاً در زمره فن صحافی قرار می‌گرفت.

بنابراین، دو تعریف مشخص از فصالی منتج می‌شود؛ یکی تعریف فنی آن یعنی جدا کردن قسمت‌های آسیب‌دیده کاغذ نسخه‌ها یا جلدها به منظور ترمیم و مرمت آن‌ها با کاغذها و مقواهای هم‌رنگ و هم‌سان؛ دیگری تعریف هنری آن که در عمل حاشیه‌سازی یا تذهیب معرّف خلاصه می‌شد و حاصل کار تصاویری زیبا با دو نوع کاغذ دوزنگی بود که بیشتر در ساختن مرقعات و قطعات خط و تصویر به کار می‌رفت (ص. ۱۳۵).

به نظر می‌رسد هنر فصالی در مکتب نگارگری اصفهان به تدریج اعتبار خود را از دست داده و جای خود را به فنون دیگر مثل «عکس» داده است؛ چون فن عکس نیز تقریباً فرآیندی شبیه هنر فصالی داشته است. (سهیلی خوانساری، ۱۳۶۶، ۴۳). از این‌ها گذشته، صادقی‌بیگ افشار در رساله منظوم خود، قانون الصور، که در فن تصویرگری و تعلیم آن به خوانندگان است صحبتی از فصالی نمی‌کند بلکه به جای آن از «نیلوفر» یاد می‌کند که در زمان او به تدریج جای فصالی را گرفته بود.

نیلوفر نقش مایه‌ای بوده که از سده هشتم هجری در تزیینات مورد استفاده قرار می‌گرفته و از سده یازدهم هجری به بعد عنوان «گل شاه‌عباسی» به خود گرفته است (ص. ۱۴۴).

اصل پنجم، ابر

یکی از اصول هفتگانه نقاشی در کتاب‌آرایی ابر است که در نگارگری، تذهیب، جلدسازی و غیره به کار می‌رفته است. می‌توان گفت ابرسازی نخست در نگارگری و سپس در روی کاغذ به وجود آمده است (صادقی‌بیگ، ۱۳۷۲، ۵۷۵).

نقش ابر منشأ چینی دارد و در زبان چینی بدن چی (Chi) گفته می‌شد.



نقوشی از ابر را می‌توان بر روی ظروف چینی آبی-سفید مشاهده کرد. طبیعی است که این نقش به وسیله نقاشان چینی وارد ایران شده است. سراغ داریم که نقاشان چینی از سده سوم هجری در ایران و ممالک اسلامی فعالیت می‌کردند؛ ولی از این نقش بر ظروف سفالی سده‌های چهارم نیشاپور و ری و حتی ظروف سفالی دوره سلجوقی اثری دیده نمی‌شود؛ اما از سده هفتم هجری به بعد، با ورود مغولان به ایران به فراوانی در آثار سفالی و نگارگری ظاهر می‌شود و چندی بر نمی‌آید که یکی از اصول یا اقلام هفتگانه نقاشی ایران می‌شود و اشکال گوناگونی به خود می‌گیرد (ص. ۱۴۶).

از انواع قلم ابر در ادامه فصل پنج می‌خوانیم که از نوع بُترمه یا کُترمه (به تعبیر دوست محمد هروی) صحبت به میان می‌آید.

این شکل از ابر را به اشتباه «اسلیمی ماری» خوانده‌اند؛ در حالی که یکی از اشکال زیبای قلم ابر بوده است. نمونه‌های زیادی از این نوع قلم را در نگاره‌ها و روی جلد‌های لاکمی می‌توان سراغ گرفت. از زیباترین آن‌ها شکلی است که در تذهیب دوبرگی کتاب ولادت اسکندر آمده که برای اسکندر سلطان در مکتب شیراز کار شده است. در تذهیب دوبرگی دیوان قاسم هم که در سال ۸۶۳ هجری برای پیربداق خان قراقویونلو کار شد، شکل ابر بُترمه دیده می‌شود (۱۵۶) از سده یازدهم هجری، به ویژه از نیمه دوم این سده، که نقش مایه‌های فرنگی و شیوه فرنگی‌سازی در نقاشی ایران رواج یافت و به تدریج نگارگری سنتی ایران را عقب زد، قلم ابر هم دچار دگرگونی شد و رفته رفته از یادها رفت یا در نقوش دیگر تزیینی محو گردید (ص. ۱۶۰).

اصل ششم، واق

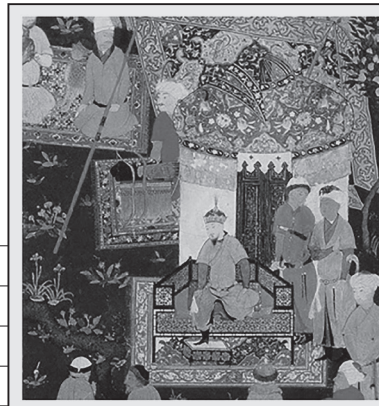
اصل ششم نگارگری و کتاب‌آرایی ایران اصل «واق» است. این اصل از سده ششم هجری در هنر ایرانی قابل بررسی است.

این اصل نقاشی ترکیبی از عناصر گیاهی و شاخ و برگ‌های گل‌ها و صورتک‌های انسانی و حیوانی است و بیشتر در حواشی نسخه‌ها، روی جلد‌ها، حواشی نگاره‌های تک‌برگی، و غیره از آن استفاده می‌کردند. منشأ پیدایش این نوع نقاشی و به ویژه عنوان آن موقوف به افسانه‌ای در باب درختی در جزایر واقواق است که میوه این درخت به شکل سر انسان بوده و همین نکته گرچه ریشه در افسانه‌های غیرواقعی دارد، هنرمندان را الهام می‌بخشد تا در شرایطی که کشیدن صورت و پیکره انسان و حیوان بر طبق احادیثی تحریم شده بود، از آن

به‌عنوان آرایه تزیینی بهره بگیرند و شکل خاصی را پدید بیاورند که یکی از اصول هفتگانه نقاشی ایران گردد (آژند، ۱۳۹۰، ۵).

با ورود مغولان به ایران نقاشی این از نوع واق رواج بیشتری یافت که یکی از دلایل آن رویکرد طبیعت‌گرایانه مغولان است که به نقش‌مایه‌های طبیعی و ماورای طبیعی و افسانه‌ای و اسطوره‌ای ارج و بهای بیشتری می‌دادند و بهره‌جویی از آن‌ها را در رسانه‌های مختلف هنری تشویق می‌کردند. نقاشی واق از سده هشتم هجری به بعد، رسماً یکی از اصول هفتگانه نقاشی ایران شد و نمونه‌های نخستین آن، به‌ویژه در مکتب نگارگری شیراز، پدیدار گردید. این اصل نقاشی ایران از مکتب شیراز به مکتب هرات راه پیدا کرد (تصویر ۴) و زیباترین نمونه‌ها را در این مکتب به نمایش گذاشت. (برداشت از صفحه ۱۷۲)

اختراع اصل واق در نقاشی از یک ضرورت برخاست؛ از ضرورت حضور چهره انسان و حیوان در نقاشی ایران که به‌لحاظ فقهی و کلامی چندین سده بود حرمت پیدا کرده بود؛ گرچه ورود سلجوقیان به جهان ایران تا حدودی این تحریم را شکست و چهره‌بندی‌های انسانی و حیوانی را به‌گونه تزیینی وارد رسانه‌های هنری از جمله ظروف سفالی و کاشی و غیره کرد. وجه تزیینی این رسانه‌ها، حضور چهره‌های انسانی و حیوانی آن‌ها را توجیه و نقش انسان و حیوان را به‌گونه‌ای آرمانی ثبت رسانه‌های هنری می‌کرد. نگرش آرمانی هنرمند به نقوش انسان و حیوان از شدت و غلظت تحریم مذهبی آن‌ها می‌کاست و آن را در حد فاصل واقعیت و حقیقت قرار می‌داد. میوه افسانه‌ای درخت واق هم که شبیه انسان و حیوان بود، حامل چنین ویژگی‌ای بود؛ پس می‌توانست هم به‌گونه عنصری از عناصر تزیینی کتاب‌آرایی عمل نماید و هم این که اذهان کنجکاو را در باب درختان سخنگو ارضاء کند. از این رو هنرمندان ایران، به ویژه برای تزیین حواشی کتاب‌ها، اصل واق را اختراع کردند و عنصری از عناصر زیبای طبیعی را وارد آرایه‌های تزیینی ایران نمودند (ص. ۱۶۹).



■ تصویر شماره ۴، نمونه‌ای از ترسیم
اصل واق در نگارگری از مخزن
الاسرار نظامی مورخ ۹۴۴ هـ ق.
از بخارا

مبحث واق در نسخ قدیمی مورد تاکید قرار گرفته است و نویسندگان متعددی در ارتباط با ساختار و ویژگی‌های آن قلم فرسایی کرده‌اند:

به نظر می‌رسد که دست‌کم سه تن از مورخان هنر ایران در دوره صفوی از واق به عنوان اصل ششم نقاشی ایران یاد کرده‌اند. این مورخان اطلاعات خود را از پیشینیان، همچون نویدی شیرازی و غیره، گرفته‌اند. قطب‌الدین محمد قصه‌خوان در مقدمه خود که در سال ۹۶۹ ق. به مرقع شاه طهماسب می‌نویسد، ضمن اشاره به خصوصیات قلم‌مو و قلم‌نی یا خطاطی و نقاشی، در نقاشی هفت قلم را دارای اعتبار می‌داند و واق را در مرحله ششم قرار می‌دهد. گفتنی است که اشتباه کاتب یا مصحح واق را به صورت «داق» ثبت کرده است (صادقی بیگ، ۱۳۷۲، ۲۸۵). چندی بعد میرسیداحمد حسینی مشهدی که مقدمه‌ای به مرقع میرغیب بیگ به سال ۹۷۳ ق. می‌نویسد در صحبت از اصول هفتگانه نقاشی ایران، واق را در مقام ششم می‌نهد و عین اطلاعات قطب‌الدین محمد قصه‌خوان را تکرار می‌کند (۲۷، ۲۰۱، Thackston). قاضی‌احمد قمی هنگامی که گلستان هنر خود را در سال ۱۰۰۵ ق. تألیف می‌کرده است، اطلاعات پیشینیان خود اعم از نویدی شیرازی، بداق منشی قزوینی، مصطفی عالی‌افندی، دوست محمد هروی و غیره را مدنظر داشته است. وی در بحث از اصول یا اقلام هفتگانه نقاشی ایران، «واق» را قلم یا اصل ششم می‌نویسد. (خوانساری، ۱۳۶۶، ۱۳۲) صادقی بیگ هم در رساله قانون الصور بر این اصل به عنوان اصل ششم تاکید دارد.

چنین کرد اوستادم رهنمایی که هست «اسلیمی» 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 بیگ، ۱۳۷۲، ۳۴۸)

قابل اشاره است که نقاشی واق تنها در نگارگری جلوه پیدا نکرد، بلکه بر روی جلد کتاب‌ها، روی کاشی‌ها، پارچه‌ها، و غیره نیز به کار رفت. روی کاشی‌های افریز فوقانی حمام گنجعلی خان کرمان نقاشی واق به‌گونه زنجیره‌ای از آرایه‌های اسلیمی و گل‌های شاه‌عباسی (ختایی پیشین) نقش بسته است (ص. ۱۷۸).

اصل هفتم، گره‌سازی یا بندرومی

در هنر ایران، رعایت اصول و قواعد هندسه چون پلی رابط میان عالم ماده و عالم معنا بود. اشکال هندسی رنگین و بافت متناسب گره می‌توانست موجب تأثر ذوقی در بینندگان شود. گره که آکنده از نقش ستاره‌هاست نوعی آسمان‌گرایی مشهود است و

این نیز از گرایش شدید هنر و معماری اسلامی به تقلید از الگوها و مثال‌های ملکوتی همچون خانه‌ها و باغ‌های بهشت یا بیت‌المعمور (که صورت ملکوتی کعبه است) ناشی می‌شود. به نظر می‌رسد اوج تعالی سنت گره‌سازی در دورهٔ ترکان و به‌ویژه سلجوقیان در هنر ایران مرسوم شده باشد؛ به دلیل دستیابی سلاجقه به سرزمین‌های روم شرقی به ایشان سلجوقیان روم می‌گفتند و گره نیز بعدها به «بند رومی» یا گرهٔ رومی معروف شد (ص. ۱۸۲).

در نگارگری ایران از سدهٔ هفتم هجری به بعد می‌توان زیباترین گره‌سازی‌ها یا بند رومی را در تذهیب نسخه‌ها، به‌ویژه در سرلوح تک‌برگی و دوبرگی آن‌ها، پیدا کرد. یکی از انواع بند رومی که در بیشتر تذهیب‌های سرلوح «قرآن»‌ها یا نسخه‌ها ظاهر شده و قاب مستطیلی پیرامون آن‌ها را به خود اختصاص داده، بند رومی یا گره به شکل پیچ زیر و روست که برای تزیین حاشیه‌ها به کار می‌رفته است. نمونه‌هایی از گره‌سازی یا بند رومی که اصل یا قلم هفتم اصول هفتگانهٔ تزیینی ایران را به خود اختصاص داده بود، در سرلوح «قرآن»‌ها و نسخه‌های ادبی و علمی سده‌های هفتم تا یازدهم هجری دیده می‌شود که مذهب‌ان آن‌ها را با زیباترین اسلوب تزیینی اجرا کرده‌اند و ترکیب بندی‌های دلنشین و زیبایی از آن‌ها پدید آورده‌اند. گره‌سازی یا بند رومی نه تنها در کتاب‌آرایی، بلکه در رسانه‌های هنری دیگر از جمله معماری، گچبری، کاشی‌کاری، ظروف سفالی و فلزی، حجاری، پارچه‌بافی، قالببافی، و هنرهای دیگر صناعی هم به‌کار رفته و تا به امروز یکی از عناصر مهم تزیینی هنرهای گوناگون را به خود اختصاص داده است. (برداشت از صفحات ۱۸۸-۲۰۲)

نتیجه‌گیری

در این مقاله با بررسی کتاب هفت اصل تزیینی ایران برای امر تأکید شد که هنرهای سنتی ایران یکی از شاخه‌های هنر اسلامی است که «همه تذهیب‌گران و نقاشان از آن نقش‌های نقاش ازلی که ذات احدیت باشد و بعد انبیاء و اولیاء... نقاشی یا تذهیب را تأسیس کرده بودند محاکات می‌کردند» (مددیور، ۱۳۸۸، ۲۱۷) و در یک عرفان جاری از شناخت ربوبی با توجه به اصل وحدت وجود، به خلق آثار خود می‌پرداختند. با توجه به این امر، این کتاب بر اصولی تأکید دارد که مبنای ساختار صوری این هنر شده است؛ اصولی که به دلیل بی‌توجهی به آن‌ها یا تحت تأثیر نقوش اروپایی و نیز کارآیی نداشتن به دست فراموشی سپرده شد یا تغییر ماهیت داد و عناوین جدید پیدا کرد. برای مثال اصل اسلیمی اولین اصل مورد بحث، راه‌های متناقضی را در پیش گرفت؛ طوری که در اواخر دورهٔ صفوی از قواعد اصلی تهی شد و در دورهٔ قاجار باید‌های اولیهٔ خود را فراموش کرد. «گل‌های ختایی تبدیل به گل‌های شاه‌عباسی

شد و انواع گل‌های ریز و درشت را به خود اختصاص داد. نقش مایه‌های فرنگی در اسلوب فرنگی‌سازی محو شد و گسترش همه جانبه یافت. اصل ابرتا حدود زیادی از خاطره‌ها رفت و اصل واق در چند مورد، آن هم در حیطه کاشی‌کاری معماری، در بوتۀ فراموشی افتاد و اصل بند رومی یا گره، کمابیش، در معماری ادامه یافت و در سایر هنرها اشکال گوناگونی به خود گرفت و از اصل خود دور شد. این تحولات درست در آستانه افول نگارگری ایران و طلوع فرنگی‌سازی رخ داد» (ص. ۴۳).

از آنجا که نویسنده محترم همه مباحث این کتاب را در مجموعه مقالات و کتب متعدد خود قبلاً بیان داشته بودند، بی‌تردید برای دست‌یازیدن به همه نظریات مؤلف در باب هنرهای سنتی ایران در یک مجموعه، این کتاب می‌تواند مطالب جمع‌بندی‌شده مفیدی در باب وجوه تزیینی هنرهای سنتی ایران باشد و اطلاعات منسجم‌شده‌ای را در اختیار خواننده بگذارد.

منابع

- آژند، یعقوب. هفت اصل تزیینی هنر ایران. تهران: پیکره، ۱۳۹۳.
- _____ . «اصل "واق" در نقاشی ایران». هنرهای زیبا. ش. ۳۸، بهار ۱۳۹۰: ۵-۱۴.
- سمسار، محمدحسن. «اسلیمی». دایرةالمعارف بزرگ اسلامی. وب‌گاه، ۱۳۸۹.
- سهیلی خوانساری، احمد. مقدمه گلستان هنر. تهران: منوچهری، ۱۳۶۶.
- صادقی بیگ، افشار. قانون الصور در کتاب آرایبی در تمدن اسلامی. بازتألیف: نجیب مایل هروی. مشهد: آستان قدس رضوی، ۱۳۷۲.
- طاهری، علیرضا. «درخت مقدس، درخت سخنگو و روند شکل‌گیری نقش واق». فصلنامه باغ نظر. د. ۸، ش. ۱۹، زمستان ۱۳۹۰: ۴۳-۵۴.
- مددپور، محمد. حقیقت و هنر دینی. تهران: سوره مهر، ۱۳۸۸.
- ویلسون، اوا. طرح‌های اسلامی. ترجمه محمدرضا ریاضی. تهران: سمت. چاپ هفتم، ۱۳۹۰.
- نویدی شیرازی. آئین اسکندری. به‌کوشش ابولفضل رحیموف. مسکو، ۱۹۷۷.
- Thackston, W. *Albums prefaces and other Documents*. Leiden: Brill, 2001.
- Talbot rice, David. *Islamic Art*. Washington: Thames & Hudson, 1993.
- Porter, Yves. "From Theory of the Two Qalams to the Seven Principles of Persian Painting, Theory Terminology and Practice in Persian Classic Painting". *Middle East & Islamic Studies*. Volume 17, 2000, Issue 1: 109-118. ●

تاریخ انتقادی هنر معاصر غرب

ژان لوك شالومو؛ مترجم: حبيب الله آيت اللهی، تهران: آيت اللهی، حبيب اله. ۱۷۰ ص. وزيری (شوميز). ۸۰۰۰۰ ريال. چاپ اول / ۱۰۰۰ نسخه.

شابک: ۸-۶۰۶۵-۰۴-۹۶۴-۹۷۸

زبان اصلی: فرانسوی

موضوع(ها):

هنر نوین - قرن ۲۰

معرفی کوتاه: در کتاب حاضر، مؤلف بیان می‌دارد که تاریخ هنر دانشی است در بررسی‌ها و مطالعات علمی و عملی هنرها، به‌طور عام و هنرهای تجسمی به

شکل ویژه و خاص، که ابداع و ابتکار آن را به «وآزاری»، هنرمند و منتقد سده شانزدهم میلادی نسبت می‌دهند. تاریخ هنر در آغازهای تکوین خود، داستان و زندگینامه هنرمندان و کارهای آنان تا اندازه‌ای محدود است و روند پدیدایی و تکامل هنر دوران آن‌ها را روایت می‌کند. در سده نوزدهم، تاریخ هنر به‌وسیله «وینکلمن»، باستان‌شناس آلمانی به باستان‌شناسی از سویی و به شیوه‌های تحلیل، از سوی دیگر پیوند داده می‌شود. چنین است تا در نیمه دوم سده بیستم، «پانوفسکی»، روشی نوین را در تاریخ هنر ابداع می‌کند که به جای نقل کرد داستان‌های هنرمندان، تا آنجا که لازم می‌داند به تحلیل آثار آن‌ها در ارتباط با جامعه‌شناسی می‌پردازد.



معماری در جهان اسلام

حمیده سیوندی‌نسب‌قراچی، تهران: سفیر رشد. ۲۰۸ ص. رقیعی (شوميز). ۱۴۰۰۰ ريال. چاپ اول / ۵۰۰ نسخه.

شابک: ۹-۰۹-۷۷۲۶-۶۰۰-۹۷۸

موضوع(ها):

۱. معماری اسلامی

۲. معماری ایرانی

معرفی کوتاه: کتاب حاضر، به چگونگی و تشریح معماری در جهان اسلام و تأثیر اسلام بر معماری‌ها می‌پردازد. تاریخچه معماری اسلامی، مکتب سوریه،

مکتب مغرب، مکتب ایرانی، مکتب هند، تاج‌محل، ویژگی‌های مکتب عثمانی، سبک‌های معماری اسلامی و بناهای مربوطه در ایران، سبک خراسانی، ویژگی‌های سبک خراسانی، ویژگی‌های سبک رازی، بناهای سبک اصفهانی، نقد معماری اسلامی، بناهای مذهبی، بناهای غیرمذهبی، عناصر تشکیل‌دهنده معماری اسلامی، بادگیر، سردابه، قبله در معماری اسلامی، انواع تزئینات معماری اسلامی برخی از محورهای اصلی موردبررسی در این کتاب هستند.

