Manifestation of Art in Architecture and Urban Engineering

The Influence of the Seven Principles of Persian Painting on the Compositional Structure of Kamal al-Din Behzad's Works

1. Parvaneh Delfani*: Assistant Professor, Department of Art, Faculty of Engineering, University of Zanjan, Zanjan, Iran.

***Corresponding Author's Email Address: delfani.parvaneh@znu.ac.ir**

How to Cite: Delfani, P. (2026). The Influence of the Seven Principles of Persian Painting on the Compositional Structure of Kamal al-Din Behzad's Works. *Manifestation of Art in Architecture and Urban Engineering*, 4(3), 1-19.

Abstract:

Composition is a fundamental principle in visual artworks that makes it possible to unify the different components of a work within a variety of formats. The principal objective of this study is to examine the visual rules governing design in the Herat School of Persian painting and to investigate how these rules influenced the compositional structure of Kamal al-Din Behzad's works. To this end, one of Behzad's most renowned works, entitled A Beggar at the Door of the Mosque, was examined using a descriptive-analytical method and library-based documentary sources. The findings indicate that the traditional method of teaching Persian painting in the Herat School was, in practical terms, founded on seven principles that collectively determined the compositional structure of works produced during this period. Accordingly, the examination of the selected work—as a representative example sharing numerous characteristics with Behzad's other works—demonstrates that although Behzad adhered to the guiding principles of composition derived from the visual rules governing design in Persian painting, he also introduced a general compositional rule according to which simple geometric and quasi-geometric configurations, particularly circles and ellipses, direct the postures and positions of figures and objects. This feature can largely be attributed to the predominance of a vertical viewpoint in Behzad's works.

Keywords: Persian painting, Kamal al-Din Behzad, seven principles of Persian painting, composition.

Received: 11 April 2026

Revised: 06 July 2026

Accepted: 14 July 2026

Initial Publication: 15 July 2026

Final Publication: 23 September 2026

Copyright: © 2026 by the authors. Published under the terms and conditions of Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) License.

تجلی هنر در معماری و شهرسازی

تاثیرهفت‌اصل نگارگری ایرانی بر ساختار ترکیب‌بندی در آثار کمال‌الدین بهزاد

۱. پروانه دلفانی*: استادیار، گروه هنر، دانشکده مهندسی، دانشگاه زنجان، زنجان، ایران. (نویسنده مسئول)

*پست الکترونیک نویسنده مسئول: delfani.parvaneh@znu.ac.ir

نحوه استناددهی: دلفانی، پروانه. (۱۴۰۵). تاثیرهفت‌اصل نگارگری ایرانی بر ساختار ترکیب‌بندی در آثار کمال‌الدین بهزاد. *تجلی هنر در معماری و شهرسازی*، ۴(۳)، ۱۹-۱.

چکیده

ترکیب‌بندی اصلی مهم در آثار تجسمی است که امکان یگانگی قسمت‌های مختلف یک اثر را در قالب‌های متنوع فراهم می‌آورد. در این پژوهش هدف اصلی، بررسی قواعد بصری حاکم بر طراحی در مکتب نگارگری هرات و چگونگی تاثیرگذاری آن‌ها بر ساختار ترکیب‌بندی در آثار کمال‌الدین بهزاد است. در این راستا یک اثر از معروف‌ترین آثارکمال‌الدین بهزاد با عنوان گدایی بر در مسجد، با روش توصیفی- تحلیلی و براساس اسناد کتابخانه‌ای مطالعه می‌شود. یافته‌ها گویای این هستند که شیوه سنتی آموزش نگارگری ایرانی در مکتب هرات، از نظر عملی براساس اصول هفت‌گانه‌ای قرار داشته‌است که در مجموع تعیین‌کنندهٔ ساختار ترکیب‌بندی در آثار این دوره هستند؛ و درنتیجه، بررسی اثر منتخب به‌عنوان یک نمونه که وجوه اشتراک بسیاری با دیگر آثار کمال‌الدین‌بهزاد دارد، نشان می‌دهد که علی‌رغم این که او تابع اصول راهبردی ترکیب‌بندی متاثر از قواعد بصری حاکم بر طراحی در نگارگری ایرانی است، با وجود این مُبدع قاعده‌ای کلی است که براساس آن طرح‌های سادهٔ هندسی و شبه هندسی دایره و بیضی، حالات و مواضع پیکره‌ها و اشیاء را راهبری می‌کند؛ این نکته تا حد زیادی نتیجه غلبه نگرش قائم در آثار بهزاد است.

کلیدواژگان: *نگارگری ایرانی، کمال‌الدین بهزاد، هفت اصل نگارگری ایرانی، ترکیب‌بندی.*

تاریخ دریافت: ۲۲ فروردین ۱۴۰۵

تاریخ بازنگری: ۱۵ تیر ۱۴۰۵

تاریخ پذیرش: ۲۳ تیر ۱۴۰۵

اولین انتشار: ۲۴ تیر ۱۴۰۵

انتشار نهایی: ۱ مهر ۱۴۰۵

مجوز و حق نشر: © ۱۴۰۵ تمامی حقوق انتشار این مقاله متعلق به نویسنده است. انتشار این مقاله به‌صورت دسترسی آزاد مطابق با گواهی (CC BY-NC 4.0) صورت گرفته است.

مقدمه

از اواخر قرن هشتم هـ تا اواسط قرن یازدهم هـ دوره‌ای است که اصول زیباشناختی نگارگری ایرانی انسجام و تکامل یافت و هنری شکل گرفت که، به‌رغم کارکرد کتاب‌آرایی، تأثیرش وابسته به خود بود و نه صرفاً جزئی وابسته به متن. از دوره تیموری و در مکتب هرات، هم‌زمان با رشد و اعتلای کمال‌الدین بهزاد، شاهد تحولی تأثیرگذار در ساختار ترکیب‌بندی آثار نگارگری هستیم که درک آن مستلزم توجه مناسب و شناسایی قواعد بصری حاکم بر طراحی در این دوره است. این اصول، که در روند پرفرازونشیب نگارگری ایرانی تغییراتی اندک داشته‌اند، بر پایه جزئیات فراوان قرار داشته و در تصاویر این دوره، گذشته از نقشی که در ساختار بصری و ترکیب‌بندی دارند، حامل بخشی از معانی نهفته در آثار نیز می‌باشند.

هدف اصلی در این پژوهش، تبیین قواعد بصری حاکم بر طراحی در نگارگری ایرانی دوره هرات و چگونگی تأثیرگذاری آن‌ها بر ساختار ترکیب‌بندی در آثار کمال‌الدین بهزاد است. در راستای این هدف، ابتدا ضمن معرفی اجمالی نگارگری ایرانی در مکتب هرات، قواعد بصری حاکم بر طراحی این دوره با اتکا به متون تاریخی تبیین می‌شوند و در بخش بعدی، انواع تمهیداتی که نگارگران برای ایجاد ساختار ترکیب‌بندی در آثارشان به کار برده‌اند معرفی می‌شوند؛ سپس، چگونگی هم‌خوانی ساختار ترکیب‌بندی در نگارگری ایرانی با قواعد بصری حاکم بر طراحی آن دوره، در یک اثر منتخب از کمال‌الدین بهزاد بررسی می‌شود. روش تحقیق در این پژوهش توصیفی ـ تحلیلی است و بر اساس اسناد کتابخانه‌ای انجام شده است.

قواعد بصری حاکم بر طراحی در نگارگری ایرانی در دوره هرات و سبک کمال‌الدین بهزاد

افول تیموریان در یکی از ممالک امپراتوری خراسان و دوره سلطان حسین بایقرا (حکومت ۸۷۵ هـ) همراه با آغاز تحولی نو در حوزه فرهنگ بود. در این دوره، شهر هرات به‌عنوان مرکز علم و هنر شهرت یافت و کمال‌الدین بهزاد(۱) شهره آفاق شد. او هنرمندی توانا بود که توانست در آثارش، هنر، سبک و جهان‌بینی خاصی ارائه دهد (1). بهزاد از میراث گذشتگان و استادان معاصر خود به‌خوبی بهره‌مند شد و در حدود بیست‌سالگی به‌عنوان یک نقاش بااستعداد شناخته شد. از وی آثار متعددی به‌جای مانده که اغلب فاقد امضا هستند و بخشی از نقاشی‌های منسوب به او ممکن است با همکاری دیگران یا توسط شاگردانش اجرا شده باشند. تمرکز بر توانایی بهزاد در ترکیب عناصر تجسمی و تبعیت از قاعده‌ای واحد، چه در کل و چه در اجزای نگاره، حسی متفاوت با دیگر آثار نگارگری ایرانی در بیننده پدید می‌آورد. عمده آثار بهزاد در سال‌هایی پدید آمدند که او در دربار سلطان حسین بایقرا و در یک محیط خردمندانه کار می‌کرد. علی‌رغم این‌که سلطان حسین در شعر طبع می‌آزمود و ادیبان و هنروران را بسیار ارج می‌نهاد، بااین‌وجود، اعتلای فرهنگی این دوره مرهون شخصیت و اقدامات میرعلی‌شیر نوایی (۸۴۴ هـ ـ ۹۰۶ هـ)، وزیر و خزانه‌دار سلطان حسین بایقرا، است. میرعلی‌شیر نوایی، که خود شاعر و نقاش بود، با واسطه عبدالرحمن جامی (۸۱۷ هـ ـ ۸۹۸ هـ) ـ صوفی و شاعر ـ با درویشان نقش‌بندی آشنا شد و محافلی را تشکیل داد که برجسته‌ترین شخصیت‌های ادبی و هنری، از جمله بهزاد، از اعضای اصلی آن بودند. در این فضا بود که مکتب نگارگری هرات از نو درخشید و بهزاد، با بصیرت عمیق، پای خویش را فراتر از مرزهای تثبیت‌شده سنت مرسوم نگارگری نهاد. اوج نوآوری‌های بهزاد را در نگاره‌های نسخه بوستان سعدی(۲) (۸۹۳ هـ ق.) و نسخه خمسه نظامی(۳) (۸۹۹ هـ ق.) می‌توان دید (2) که به نظر می‌رسد متأثر از جهان‌بینی عرفانی جامی و نوایی است که تاکنون موضوع پژوهش‌های متعددی بوده است(۴). در این پژوهش، آنچه مورد نظر نگارنده است، جست‌وجوی قواعد بصری حاکم بر طراحی در نگارگری ایرانی و چگونگی تأثیرگذاری آن‌ها بر ساختار ترکیب‌بندی در آثار کمال‌الدین بهزاد است. هرچند پرداختن به این موضوع

خود با دشواری‌های فراوانی همراه است؛ زیرا علی‌رغم آن‌که از اوایل قرن هشتم هـ نگارگری و کتاب‌آرایی به کسب مجموعه‌ای از قواعد بصری پرداخته است، متأسفانه تاکنون تحقیقی جامع در خصوص این قواعد و اصول انجام نشده است؛ لذا در ادامه، با اتکا به دو منبع و سرچشمه اساسی، یعنی متونی که از آن قواعد یاد می‌کنند و آثاری که دربردارنده شکل عینی و فیزیکی آن‌ها هستند، به بررسی و معرفی این اصول و نقش آن‌ها در آثار بهزاد می‌پردازیم.

در سنت ایرانی، شیوه آموزش نقاشی رابطه‌ای است که میان استاد و شاگرد صورت می‌گیرد. این سیر آموزشی بر پایه اصول معین و مشخصی قرار دارد که ساختاری جدایی‌ناپذیر از آن به‌حساب می‌آیند و در هفت مورد خلاصه شده‌اند: اصل اسلیمی، اصل ختایی، اصل فرنگی، اصل فصّالی و نیلوفر، اصل ابر، اصل واق و اصل بند رومی. اولین نشانه‌های تاریخی از وجود این اصول به رشیدیه بازمی‌گردد. «از اوایل قرن چهاردهم م./هشتم هـ و نسخه‌های رشیدیه بود که نقاشی ایرانی به کسب مجموعه‌ای از اصول برای بازنمایی اشیا و انسان‌ها می‌پردازد» (3). اما طبق اشاره دوست‌محمد هروی در دیباچه مرقع بهرام‌میرزا، استاد احمد موسی ابداع این قواعد را به انجام رساند. «دوست‌محمد از استاد نگارگری به نام احمد موسی نام می‌برد که در دستگاه ابوسعید بهادر، واپسین سلطان ایل‌خانی، کار می‌کرده است. ... [او] سنت جدید نگارگری را بنیاد نهاد» (2). از نظر دکتر آژند، مهم‌ترین کار احمد موسی تعریف و تنظیم اصول و قواعد نگارگری ایران بود؛ به این معنی که او آن‌ها 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 کرد و سنتی را پدید آورد که بعدها شاگردان او آن را فراگرفتند و به خدمت هنر خود درآوردند. احمد موسی سنتی را برای نگارگران نسل‌های بعد ایران بنیان نهاد که بر اساس آن، هنرجویان برای یادگیری مهارت‌های لازم برای نگارگری می‌باید پیش از هر چیز این اصول را فرا می‌گرفتند و، در صورت نیاز، در فروع دست به ابداع می‌زدند (4). در حال حاضر، حداقل چهار متن هنری در دست است که از اصول هفت‌گانه هنر ایران، به‌ویژه هنر نقاشی، صحبت کرده‌اند: مثنوی‌های آیین اسکندری، روضة‌الصفات، دوحة‌الازهار(۵) سروده نویدی شیرازی، دیباچه قطب‌الدین محمد قصه‌خوان بر مرقّع شاه تهماسب، گلستان هنر قاضی احمد قمی و قانون‌الصور صادقی‌بیک افشار.

نویدی شیرازی در مثنوی دوحة‌الازهار، در صحبت از نقاشی دیواری کاخ‌های قزوین که تقریباً در دو دهه چهل و پنجاه سده دهم هجری احداث شدند، در وصف ایوان دولتخانه جعفرآباد می‌گوید:

در و دیـــــوارش از جـنت نمونه ز شـاخ و بـرگ و مـرغ گونه‌گونه
ز اســـلامی، فـرنگی رفته در تاب کز آن خط خطا خورده به هر باب
به هم ابـــــر و فـرنگی گونه‌گونه ز ســـــــیمرغ آمد و اژدر نمونه
خطایی هر طرف بگشوده صد گل هزاران مرغ روحـــــش گشته بلبل
نشستـــــــه مرغ بر شاخ خطایی تو گویـی می‌کند داستان‌سرایی
ز فصّـالی هزاران فصـل تصـــویر نموده نـــــوک کلک مملکت‌گیر (5)

قطب‌الدین قصه‌خوان، با استفاده از اطلاعات نویدی شیرازی و منابع دیگر، در سال ۹۶۹ هـ مرقعی را برای شاه تهماسب فراهم کرد که در دیباچه آن، علاوه بر اطلاعات نویدی، از مطالب دوست‌محمد هروی در دیباچه مرقع بهرام‌میرزا نیز بهره جست. وی در این مرقع از هفت اصل نقاشی یاد می‌کند (6). میرسیداحمد حسینی مشهدی هم در سال ۹۷۲ هجری دیباچه‌ای بر مرقع امیرغیب‌بیک نوشت و مطالب قطب‌الدین محمد قصه‌خوان را عیناً تکرار کرد و طبیعی است که اسم

هفت اصل هنر ایران در این دیباچه تکرار گردید (4). قاضی احمد قمی نیز در کتاب گلستان هنر خود، که حوالی سال ۱۰۰۵ هـ تنظیم کرده، در صحبت از هفت اصل هنر ایران می‌نویسد: «همچنان‌که در خط شش قلم اصل است، در این فن نیز هفت اصل معتبر است: اسلامی، ختایی، فرنگی، فصّالی، ابر، واق، گره» (7). از صادقی‌بیک افشار، نقاش، خطاط، موسیقی‌دان، نویسنده و کتاب‌دار مکتب قزوین و اصفهان، نیز منظومه‌ای به نام قانون‌الصور در باب آموزش هنر نقاشی وجود دارد که تنها متن آموزشی موجود از ایام گذشته در باب نقاشی است. او در این منظومه، هفت اصل را به‌گونه‌ای منظوم گزارش کرده است:

ز نقاشی چو خواهی کـــام یابی گشایم بر تو از هر سوی بـــــــابی

اگر امداد طبعت کارساز است تصرف را در او دســـــــت دراز است

ولی جز هفت نبود اصـــل این کار چه گـویم زان‌که دارد فـــــرع بسیـار

چنین کرد اوستـــادم راهـنمایی که هست «اسلیمی» و دیگر «خطایی»

ز «ابر» و «واق» اگـر آگـاه باشـی چو «نیلوفـر» «فرنگی» خـــواه باشی

مکن از «بند رومی» هم فرامـوش کند چون اسم هر یک جـــای در گوش

چو اصل کار دانستی در این کـــار نـگردد بر تـو فـرع کـــــــار دشـوار (8)

اصل اسلیمی: اسلیمی اصطلاحی است که به‌طور عام در مورد نقوش گیاهی درهم‌بافته یا طوماری به کار می‌رود و، به‌خصوص، یکی از نقش‌مایه‌های شاخص در هنر اسلامی است (9). ژرژ مارسیه(۶)، در تعریف اسلیمی که آن را آرابسک(۷) می‌نامد، می‌گوید: «نخستین تلاش طراح آرابسک این است که طرح و نقشی را در یک مجموعه پیچیده، منطقی، به‌هم‌پیوسته و سردرهم نشان دهد؛ طوری که چشم انسان مبدأ و منشأ آن را گم کند و نیز بازیابد» (4). اسلیمی یک شاخه کشیده است که مرتب زاد و ولد می‌کند و شبکه‌ای از شاخه‌ها و ساقه‌های فرعی، برگ‌دار و متوازن، به وجود می‌آورد و با چسبیدن به ساقه اصلی تکثیر می‌یابد(۸) (تصویر ۱). نقش اسلیمی، به‌عنوان اولین اصل، تکامل‌یافته نقش‌مایه‌های مختلف در ادوار تاریخی ایران است که پیشینه آن را می‌توان در آثار سفالی هزاره چهارم پیش از میلاد ایران جست‌وجو کرد. به نظر می‌رسد که اصطلاح اسلیمی نخستین‌بار در «عرضه‌داشت» جعفر بایسنقری(۹) به سال ۸۳۱ـ۸۳۰ هـ به کار رفته و بعدها در دوره صفوی کاربرد عمومی یافته است (1).

اصل ختایی: اصل ختایی «خطایی»(۱۰)، دومین اصل از اصول هفت‌گانه کتاب‌آرایی ایران است. هنرمندان ایرانی این اصل را با الهام از نقش‌مایه‌های چینی بر روی ظروف چینی به کار گرفتند و آن را متحول کردند (4). اگر ما نقش‌مایه اسلیمی را تجریدیافته طرح درخت بدانیم، نقش‌مایه ختایی را هم می‌باید نموداری تجریدیافته از شاخه یا بوته گل و برگ و غنچه بدانیم (تصویر ۲). در مرقع خط و نقاشی بایسنقرمیرزا، طرحی وجود دارد که در آن اسلیمی و ختایی درهم‌تافته شده و ترکیب‌بندی زیبایی را به وجود آورده است؛ در این ترکیب‌بندی، درهم‌تافتگی اسلیمی‌ها شکل ترنج و ستاره را پدیدار ساخته و گل‌های ختایی درون ترنج‌ها قرار گرفته است (تصویر ۳).

اصل فرنگی: در فرهنگ عمید، لغت «فرنگ» به معنی ساخته‌شده یا نشئت‌گرفته از کشورهای اروپایی و تهیه‌شده به سبک اروپایی معنا شده و «فرنگی‌سازی» اصطلاحی است که برای توصیف الگوبرداری ناقص از نقاشی اروپایی توسط برخی از نگارگران قدیم ایرانی به کار برده شده است (9). این اصل در دوره تیموریان، به‌عنوان یکی از اصول هنر ایران، پذیرفته شده و در منابع آن دوره از آن نام برده شده است (4). تا آنجا که نگارنده در منابع مطالعه نموده است، راجع

به این‌که فرنگی یا فرنگی‌سازی از چه معیارهایی تبعیت می‌کرده و چه خصوصیاتی داشته است، مطلبی دیده نمی‌شود؛ در واقع، این اصل در قلمرو نقش‌مایه‌های تزئینی شامل شماری از نقوش گل‌ها و گیاهان بود که پیش‌تر در تزئینات بیزانسی به کار رفته است. به نظر می‌رسد یکی از نقش‌مایه‌های مهم فرنگی، نقش‌مایه فرشته باشد. در مرقع خط و نقاشی بایسنقرمیرزا می‌توان یک نمونه از این نقش‌مایه را مشاهده نمود که در آن، پیکره‌های فرنگی در جامه‌های مختلف فرنگی به نمایش درآمده‌اند و رقم «کار فرنگ» دیده می‌شود (تصویر ۴). از دیگر نقش‌مایه‌های فرنگی، گلدانی است که درون آن گلی پرشاخ‌وبرگ و آکنده از ساقه‌های درهم‌پیچیده سر برمی‌کشد (تصویر ۵).

اصل فصّالی و نیلوفر: فصّالی اصطلاحی است که در کتاب‌آرایی و صحافی در کنار هم به کار می‌رفته است. دو تعریف مشخص از فصّالی موجود است: یکی تعریف فنی و دیگری تعریف هنری آن (6, 10, 11) که در اینجا منظور ما تعریف هنری آن است. در این تعریف، فصّالی به بست‌هایی گفته می‌شد که در گردش اسلیمی و ختایی و بیشتر اسلیمی، از داخل یکدیگر رد می‌شدند و به‌وسیله ترنج‌های کوچک، خطوط را از یکدیگر جدا می‌ساختند و در عین حال، آن‌ها را به یکدیگر متصل می‌کردند. به این اتصال‌های اسلیمی و ختایی، فصّالی می‌گفتند (11). اصل یا قلم نیلوفر، که صادقی‌بیک به‌جای فصّالی از آن نام می‌برد، نقش‌مایه‌ای بوده که از سده نهم هجری به بعد در نگارگری و تذهیب و در رسانه‌های دیگر هنری و فنی به کار رفته است. نمونه‌هایی از نقش‌مایه نیلوفر را می‌توان در میان طراحی‌های مرقع خط و نقاشی بایسنقرمیرزا مشاهده کرد. این طراحی ترکیبی از سه اصل نیلوفر، ابر و فرنگی در لابه‌لای شکلی ترنج‌گونه است. در مورد مرقع یادشده، نقوش مختلفی وجود دارد که در یک برگ گرد آمده و ظاهراً برای یادگیری هنرجویان مبتدی بوده است (تصویر ۶) (4). شاید یکی از زیباترین کاربردهای نقش‌مایه نیلوفر را کمال‌الدین بهزاد انجام داده باشد؛ او یک پیکره زانوزده ختایی را با جامه چینی نقش زده که شاخه گلی را با دو دست جلوی رویش گرفته، درحالی‌که تاجی از گل‌های نیلوفر دور سر او را فراگرفته است (تصویر ۷).

اصل ابر: اصل یا قلم ابر، که پنجمین اصل از هنر نگارگری ایران است، عبارت است از نقوشی چون موج آب پیچان و بریده از هم که گاه شکل‌های گوناگون اسطوره‌ای به خود می‌گیرد. نقش ابر منشأ چینی داشته و در زبان چینی به آن «چی»(۱۱) گفته می‌شد. از سده هفتم هجری به بعد، با ورود مغولان به ایران، این نقش به‌فراوانی در آثار سفالی و نگارگری ظاهر می‌شود و چندی بعد، یکی از اصول نقاشی ایران می‌شود و اشکال گوناگونی به خود می‌گیرد. نگارگران نخستین شکلی که از نقش‌مایه ابر پدید آوردند، شکل نقش خود ابر بود. این شکل بیشتر در نگاره‌ها، به‌منظور نشان‌دادن آسمان ابری، جلوه پیدا می‌کرد. به‌غیر از این، ابر اشکال گوناگونی دارد که یکی از آن‌ها شباهت آن به نقش اژدها است که ریشه در خاستگاه آن، کشور چین، دارد. شکل دیگری از ابر، که معمولاً در کنار اژدها تصویر می‌شده، نقش سیمرغ است که به قول نویدی شیرازی: «به هم ابر و فرنگی گونه‌گونه/ ز سیمرغ آمد و اژدر نمونه» (تصویر ۸). نمونه دیگر، ترکیب طراحی جانوران خیالی با قلم ابر است (4). در «معراج‌نامه»ها، علاوه بر نقش خود ابر، از قلم ابر برای جلوه‌ای دیگر نیز استفاده می‌کردند؛ یعنی هاله دور سر یا پیرامون پیامبر که همچون شعله آتش سر برمی‌کشید (تصویر ۹).

اصل واق: «واق»(۱۲) در حقیقت اصل ششم هنر نگارگری و کتاب‌آرایی ایران است که تقریباً از سده ششم هجری وارد هنر کتاب‌آرایی ایران گردید. این نقاشی ترکیبی از عناصر گیاهی، شاخ‌وبرگ گل‌ها و صورتک‌های انسانی و حیوانی است. منشأ پیدایی این نوع نقاشی و، به‌ویژه، عنوان آن موقوف به افسانه‌ای در باب درختی در جزایر واق‌واق است که میوه این درخت به شکل انسان بوده است (4). از معانی متعدد این اصطلاح(۱۳)، آنچه برای ما اهمیت دارد، شکل میوه

درخت افسانه‌ای واق است که به‌صورت انسان یا حیوان بوده است و این نوع صورتک‌ها را می‌توان در نگاره‌های بازمانده از تاریخ نگارگری ایران بازنگریست (تصویر ۱۰).

اصل بند رومی (گره): گره(۱۴) اسلوبی بسیار منظم از نقوش هندسی، با مجموعه خاصی از عناصر قابل تعریف ریاضی، است و گره‌سازی روش سازمان‌دهی نقوش هندسی است، به‌نحوی‌که طرحی درهم‌بافته و موزون حاصل آید (9) (تصویر ۱۱). به نظر می‌رسد که طلیعه گره در دوره ترکان و، به‌ویژه، سلجوقیان بوده باشد. شاخه‌ای از سلجوقیان بزرگ که در بخش آناتولی ترکیه امروزی صاحب قدرت شدند، به سلجوقیان روم یا آناتولی شهرت یافتند. این شاخه از سلجوقیان، همچون امپراتوری سلجوقیان بزرگ ایران، پاسدار سنت‌ها، آیین‌ها و فرهنگ ایرانی در منطقه آناتولی بودند. آن‌ها عناصر معماری دوره سلجوقیان بزرگ را در سرزمین آناتولی تداوم بخشیدند و یکی از این عناصر، گره یا «بند» بود. به دلیل دستیابی آن‌ها به سرزمین‌های روم شرقی، به سلجوقیان روم شهرت پیدا کردند و گره نیز به «بند رومی» اشتهار یافت. با حدس قریب‌به‌یقین می‌توان گفت که گره یا بند رومی از سده هفتم هجری وارد هنر کتاب‌آرایی ایران شده است، ولی از سده نهم هجری به بعد، اصطلاح آن در مقام یکی از اصول هفت‌گانه نقاشی در متون ظاهر گردیده است (4).

در کنار کاربرد این هفت اصل، ضوابط و اصول دیگری نیز وجود داشته است که نگارگران ملزم به فراگیری آن‌ها بودند که از جمله آن‌ها می‌توان به رنگ‌شناسی و اصول طراحی، رعایت قواعد، توازن، تناسب و تعادل در وجنات یک نگاره اشاره کرد. به‌این‌ترتیب، به نظر می‌رسد اصولی با قواعدی مشخص برای بازنمایی اشیا ـ پیکره‌های انسانی، حیوانات، درختان، مناظر، دشت‌ها و بناها ـ در اختیار هنرمند قرار داشته است که در نگارگری، به‌عنوان یک سنت تصویری، به‌طور منظم طی چند قرن تکرار شده و تنها تغییراتی جزئی در آن رخ می‌دهد (تصویر ۱۲). به‌عنوان مثال، در روش سنتی نگارگری، برای عوامل ساخت‌وساز هر قسمت از قطعه و نگاره، اصطلاح ویژه‌ای معمول است، مانند: طلااندازی، رنگ‌آمیزی، زمینه، کوه‌سازی، درخت‌سازی و ...؛ به نظر می‌رسد هر یک از این فنون باید در قالب ویژه‌ای انجام گیرد و با روشی خاص و اسلوبی معین به کار رود که جز به آن طریق، دست‌یافتن به نمایش کامل آن میسر نیست. هنگامی‌که هنرمند، مثلاً، اصطلاح «کوه‌سازی» یا «درخت‌سازی» را به کار می‌برد، توجه وی به‌سوی نوعی خاص از این اشیا است و گویی برای هنرمند، کوه و درخت و سنگ هر یک دارای تشخص می‌باشد و جز نمونه‌های ویژه‌ای که استادان فن به کار گرفته‌اند، در خارج واقعیت‌های دیگری ندارند.

ویژگی‌های طراحی بر اساس هفت اصل نگارگری ایرانی

در بخش‌های پیش، هفت اصل نقاشی ایرانی معرفی شدند؛ در نگاه اول، به نظر می‌رسد این هفت اصل صرفاً به تزیین سطوح مختلف مربوط می‌شوند؛ زیرا قاعده مشخصی برای طراحی اشکال موجودات زنده در منابع تاریخی به‌روشنی مشخص نشده است. در اینجا این سؤال پیش می‌آید که آیا این اصول فقط به تزیین، به معنای دقیق آن، مربوط می‌شوند یا این‌که دیگر اعمال دخیل در طراحی اجزای نگاره را نیز دربر می‌گیرند؟

هفت اصل نگارگری؛ الگویی برای طراحی اشکال مختلف

به نظر می‌رسد یکی از دلایلی که باعث شده است در منابع تاریخی بر اصل‌بودن این هفت نقش تأکید شود، الگو قرارگرفتن آن‌ها به‌عنوان قالبی برای طراحی پیکره‌های انسانی، حیوانی و نباتی است. در این رابطه، تحقیقات اندکی انجام شده است که از جمله آن‌ها می‌توان به مقاله آقای قاضی‌زاده اشاره نمود که در آن،

ضمن بررسی هندسه پنهان در آثار کمال‌الدین بهزاد، تطبیقی میان اولین اصل نقاشی ایرانی، اسلیمی، و پیکره یوسف و زلیخا به وجود می‌آورد (تصویر ۱۳) که، اگرچه شاید قابل تعمیم به بقیه پیکره‌های انسانی در دیگر نگاره‌ها نباشد، در همین حد و اندازه هم جای تأمل دارد (12).

هفت اصل نگارگری و چکیده‌نگاری

چکیده‌نگاری قاعده‌ای مشترک در نقش‌مایه‌هایی است که اصول هفت‌گانه نگارگری ایرانی را تشکیل می‌دهند. «چکیده‌نگاری بازنمایی ویژگی‌های اساسی و بازشناختی چیزهای طبیعی بر طبق یک شیوه قراردادی است. در این‌گونه بازنمایی، معمولاً روش‌های ساده‌سازی، تکرار منظم، قرینه‌سازی، تغییر تناسبات و اغراق صوری به کار برده می‌شود» (9). این مطلب در نقطه مقابل طبیعت‌گرایی قرار دارد که از ویژگی‌های بارز آن، دقیق‌بودن طرح است. دقت در این مورد به آن معناست که طرح تا حد امکان شبیه به آنچه که به‌طور معمول به چشم دیده می‌شود، ترسیم شود. «در این تعریف ـ که بیشتر از جنبه صوری اعتبار دارد ـ طبیعت‌گرایی مفهومی متضاد با چکیده‌نگاری است» (9). به‌این‌ترتیب، الگوی غایی اصول هفت‌گانه طبیعت است، اما با شیوه چکیده‌نگاری. میرسیداحمد در دیباچه مرقع نقاشی و خط دوره صفوی نوشته است که هنرمندانی که در هفت اصل نگارگری خبره‌اند، الگوی خود را از طبیعت برمی‌گیرند که مخلوق خداوند صانع است (13).

هفت اصل نگارگری و ساختار ترکیب‌بندی

ترکیب‌بندی عمل سازمان‌دهی همه عناصر یک اثر هنری، به‌منظور ایجاد یک کل منسجم و حاوی بیان هنری، است. در این سازمان، اگرچه امکان دارد هر عنصر با ویژگی‌های ذاتی‌اش جلوه نماید، باید به طریقی عمل کند که کل مهم‌تر از اجزا باشد (9). این تعریف اغلب شامل ترکیب مجموعه‌ای از عناصر بصری در یک اثر می‌شود، شامل نقطه، خط، سطح و غیره؛ اما نکته حائز اهمیت در این بخش این است که اصول حاکم بر طراحی در نگارگری ایرانی، که پیش‌تر معرفی شدند، اغلب دارای ساختار ترکیب‌بندی پیچیده‌ای هستند که از مهم‌ترین ویژگی‌های آن‌ها می‌توان به تناوب موزون حرکت به‌صورتی هماهنگ و میل به پرکردن تمامی سطح اشاره نمود. پیش‌تر اشاره شد که در تنها متن موجود در رابطه با آموزش نقاشی، که از دوره صفوی به یادگار مانده، صادقی‌بیک افشار این هفت نقش را جزو اصل کار نقاشی و بقیه موارد را جزو فرعیات می‌داند(۱۵) و بر این نکته تأکید دارد که اگر هنرآموزان این هفت اصل را به‌خوبی فراگیرند، فراگیری فرعیات برای آن‌ها آسان خواهد شد(۱۶). به نظر می‌رسد این اصول هفت‌گانه از این جهت جزو پایه و اساس نقاشی ایرانی معرفی شده‌اند که کسب مهارت در ترسیم آن‌ها بسیار دشوار بوده است و هنرآموزی که موفق به فراگیری آن‌ها می‌شده، توانایی طراحی مابقی طرح‌ها را به‌راحتی کسب می‌نموده است. در توضیح این نکته، لازم است ویژگی ساختاری و فنی این نقوش را بررسی نموده و بیان کنیم که از ویژگی‌های اساسی آن‌ها، حفظ اصول زیبایی‌شناسی، اعم از کاربرد تعادل، توازن، تقارن، تناسب و تقسیم درست نقوش مثبت و منفی، است. در این اصول، هماهنگی، تناسب و حسن هم‌کناری آن‌ها جزو قواعد اصلی به‌حساب می‌آمده و هنرمند می‌بایست نهایت دقت خود را در حصول این خصوصیات به کار می‌بست. همچنین، اصول اتصال و انفصال را با کمال ریزبینی رعایت می‌کرد و بسیار مواظب می‌بود که ترکیب عناصر مربوطه حفظ گردد. از آنجا که تکرار و تداوم در این شیوه طراحی بسیار مهم محسوب می‌شد، این تکرار و تداوم نمی‌بایست ملال‌انگیز شود. اما نکته اصلی و مهم که بر پیچیدگی و دشواری ترسیم این اصول صحه می‌گذارد، تأکید بر این موضوع است که، با دقت در این نقوش، به نظر می‌رسد

ترسیم دقیق و اصولی آن‌ها بر اصول پیچیده ریاضی اتکا داشته است. «شبکه‌های زیربنایی گیاهی و هندسی که بر نقوش هندسی حاکم بود، به اصول ریاضی اتکا داشت» (14).

هفت اصل نگارگری و نگرش قائم

یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های هفت اصل نگارگری ایرانی این است که این اصول از هفت نقشی شکل گرفته‌اند که اغلب از همه جهات به یک شکل قابل درک و معناکردن هستند؛ به این معنا که این نقوش از تمامی جوانب ارزش یکسان داشته و عناصر آن همسان و به یک اندازه واضح و تأثیرگذار هستند. از این دیدگاه، تمام نقاط یک نقش در یک ساختار ارزش یکسان دارند و ارتباط آن‌ها به‌گونه‌ای است که، اگر هرکدام را حذف کنیم، نقش کل به هم می‌ریزد. این نگاه به تمام اجزای موضوع به یک اندازه ارزش می‌دهد که با منطق قائم و مهم‌شدن کلیه اجزا در محل خود مطابقت دارد. در این حالت و با ایفای نقش اجزا، نتایج در مجموع و در نهایت به یک نقطه ختم نمی‌شود، بلکه در این مدل، تعامل اجزا به‌گونه‌ای است که، اگر یکی از آن‌ها را حذف کنیم، کل مجموعه معنای خود را از دست می‌دهد.

هفت اصل نگارگری و ساختار پرسپکتیو

از دیگر نکاتی که پیرامون اهمیت این هفت اصل قابل توجه است، نقش تعیین‌کننده و محدودکننده آن‌ها بر ساختار پرسپکتیو در نگارگری ایرانی است؛ تا آنجا که می‌توان یکی از علل عدم توجه نگارگران به رعایت ساختار پرسپکتیو خطی را مرتبط با وجه مهم ساختار بصری هنرهای سنتی ایران، یعنی وجه تزیین‌گرای آن، دانست؛ ویژگی‌ای که در سیر تاریخی، صورت‌های متنوعی به خود گرفته، اما هیچ‌گاه حذف نشده است. بنابراین، می‌توان چنین گفت که اصول تزیینی موجبات نمایش دوبعدی اشکال را فراهم می‌سازند؛ چراکه این نقوش با رعایت اصول سه‌بعدنمایی امکان و مجال بروز نخواهند داشت.

ویژگی‌های ساختار ترکیب‌بندی در نگاره «سائلی بر در مسجد» بر اساس اصول هفت‌گانه

آنچه در نگاه نخست مخاطب را در مواجهه با یک اثر تجسمی راغب به مطالعه آن می‌کند، نظم کلی و حاکم بر آن اثر هنری در قالب یک کل هدفمند است؛ این انسجام کلی بین عناصر تصویر با عنوان ترکیب‌بندی شناخته می‌شود. در واقع، شیوه بیان بصری متشکل از اجزایی است که چگونگی کاربرد آن اجزا در اهمیت و مفهوم کلی یک پیام بصری تأثیر بسزایی دارد. در بخش‌های پیشین، اجزای نگارگری ایرانی در قالب هفت اصل مورد مطالعه قرار گرفتند و اکنون پرسشی که مطرح می‌شود این است: با توجه به تعاریفی که از اصول بصری مورد استفاده در نگارگری ارائه گردید، چگونه می‌توان به تعریف کلیت این آثار در قالب ترکیب‌بندی در نگارگری ایرانی پرداخت؟ و آیا می‌توان میان این اصول و ساختار ترکیب‌بندی در نگارگری ایرانی به نقاط اشتراکی رسید؟ در این بخش، پس از بیان معنا و اهمیت اصول هفت‌گانه در نگارگری ایرانی، هدف اصلی بررسی مجموع تأثیر حاصل از ترکیب این اصول و رابطه آن‌ها با ترکیب‌بندی کلی اثر منتخب است.

بر اساس قوانین سازمان‌دهی بصری، هیچ واحد قابل رؤیتی نمی‌تواند به دلخواه خویش روی سطح تصویر وجود داشته باشد؛ به این معنی که هر واحد خودش را بالا می‌کشد و کلیت بزرگ‌تری می‌سازد و واحدهای مستقل جدا، شروع به سازمان‌دادن به یک نقش مشترک می‌کنند تا شرایطی نو برای سازمان‌دهی کلیتی پیچیده‌تر ایجاد شود (15). آیت‌اللهی در مقاله «طبیعت در هنر مشرق‌زمین»، با اشاره به اهمیت «اجزا» در نگارگری ایرانی، می‌گوید: «... اجتماع عناصر خرد

خودمختار و با هویت مستقل، شکل‌های اصلی ترکیب‌بندی نقاشی ایرانی را تشکیل می‌دهد» (16). همچنین، وی در توصیفی از جریان کلی نگارگری ایرانی اظهار می‌دارد: «تمام اجزای طبیعت تشکیل‌دهنده ترکیب‌بندی اثر، همه از یک ارزش برخوردارند» (16). رجوع به نگاره منتخب می‌تواند برای فهم این نکته و بررسی ابعاد آن مفید باشد. این نگاره با عنوان «راندن سائل از در مسجد»، یکی از آثار کمال‌الدین بهزاد است که در نسخه‌ای از بوستان سعدی (۸۹۳ هـ) نقش بسته است. در این نگاره، داستان اصلی به‌سادگی در قسمت پایین سمت راست به تصویر کشیده شده است و بقیه صحنه‌ها فعالیت‌هایی را که به‌طور معمول در یک مسجد صورت می‌گیرد، نمایش می‌دهند. این نکته باعث شده است تا به‌زحمت بتوان سوژه اصلی داستان را از سایر شخصیت‌ها تشخیص داد؛ زیرا این شخصیت از نظر تأکید بصری با بسیاری از اجزای نگاره هم‌ارزش است. ضمن این‌که در این اثر، همانند جریان غالب نگارگری ایرانی، از تکنیک‌های برجسته‌سازی برای تمرکز بر موضوع اصلی استفاده نشده است. اشیا و پیکره‌ها با خطوطی واضح و مؤکد «دورگیری» شده و در رنگ‌آمیزی آن‌ها از رنگ‌های یکدست استفاده شده است. این نکته مستلزم وجود منبع نوری گسترده و نامشخص است که کل فضای نگاره را به‌صورت یکپارچه روشن می‌کند. علی‌رغم این، تا حد زیادی متأثر از اصول حاکم بر قواعد بصری در نگارگری ایرانی است که پیش‌تر در قالب ویژگی‌های طراحی بر اساس هفت اصل نگارگری ایرانی بیان شدند. این ویژگی‌های تصویری نشان‌دهنده مقاومت این اجزا در برابر حل‌شدن و یکپارچه‌شدن در فضایی همگن‌کننده است؛ فضایی که پیکره‌ها و اشیای دور در آن محوتر و کوچک‌تر ترسیم می‌شوند؛ به‌عبارتی، تأکید کمتری روی آن‌ها صورت می‌پذیرد و بدین‌سان، کیفیت آن‌ها در ساخت فضای تصویری حل می‌شود؛ فضایی که از پیش کیفیت بازنمایی را مشخص کرده و به یک نقطه دید تنها می‌کشاند؛ نقطه دیدی ثابت، یعنی نقطه دید تماشاگر. در تصویر شماره ۱۴ و تصویر ۱۵، تقابل بنیادین ساختار ترکیب‌بندی در نگارگری ایرانی با ساختار ترکیب‌بندی بر اساس دید ناظر فرضی در نگاره منتخب به نمایش درآمده است. به‌این‌ترتیب، آنچه در پاسخ به پرسش این بخش اهمیت دارد، تشخیص جهت‌گیری ترکیب‌بندی در نگارگری ایرانی به‌سمت گونه‌ای جزءگرایی بر اساس اصول هفت‌گانه است.

تأثیر چکیده‌نگاری بر ساختار ترکیب‌بندی در نگاره منتخب

هم‌ارزش‌بودن تمام اجزا و استقلال و خودمختاری آن‌ها در یک ترکیب‌بندی، از جهت منطقی، در نقاشی فیگوراتیو و غیرانتزاعی ناممکن است. در این رابطه، آقای پاکباز معتقد است: روش هنری نگارگری ایرانی اساساً مغایر با ناتورالیسم بود. نگارگران ایرانی، بر پایه سنت‌های تصویری پیش از اسلام، به نظام زیبایی‌شناختی منسجمی دست یافتند که اصول و قواعد خاص خود را داشت. تجمع و تفرق عناصر، نوعی حرکت بصری را در این فضای «غیرطبیعی» پدید می‌آورند؛ ولی پویایی اجزا در نهایت به ایستایی متعادل در کل فضا می‌انجامد (2). در واقع، مبانی زیبایی‌شناسی نگارگری ایرانی بر اساس ادراک انتزاعی از جهان شکل گرفت و تکامل یافت. بر اساس این ادراک، اشیا و پیکره‌ها در نزدیک‌ترین سطح به بیننده قرار می‌گیرند و هرگز، از جهت دیداری، از سطح و نزدیک چشم بیننده دور نمی‌شوند ـ عدم وجود ژرفای عینی در اثر ـ و به‌این‌ترتیب، در اثر منتخب و در مجموع آثار نگارگری دوره مورد نظر و پیش‌تر از آن، شاهد گرایش برای نزدیک‌شدن به کلیت ترکیب‌بندی در یک رابطه دوبعدی هستیم؛ ترکیبی که هم آنچه را که می‌بینیم و هم آنچه را که درباره شیء دیده‌شده می‌دانیم دربر می‌گیرد ـ منظور بهترین و کامل‌ترین زاویه دید است ـ در این ترکیب، مشخصه‌های ادراکی یک شیء در فضا بیشتر خودش را نشان می‌دهد تا مشخصه‌هایی که شیء تحت شرایطی خاص کسب کرده است. بازنمایی روی یک سطح دوبعدی، به شکل قراردادی، از مفهوم فضایی زاویه دید قائم سود می‌برد.

تأثیر زاویه دید قائم بر روابط هندسی درون نگاره

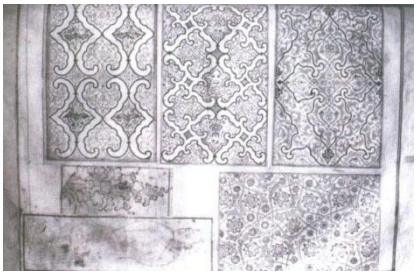
جابه‌جایی ناظر و زاویه دید(۱۷) او، نظام هندسی و روابط بین فرم‌های درون نگاره را دگرگون می‌کند و تصویر را از نظام ساده به‌طرف آرایش پیچیده و پرتحرک‌تری از زوایا و تقسیم‌بندی سطوح هندسی سوق می‌دهد. این عامل ساده، یکی از عوامل نامحسوس در شکل‌گیری معنا در اثر است که نه‌تنها در ترکیب‌بندی، ترتیب و توازن آن، بلکه در کیفیت احساسی و معنای اثر نیز نقش مهمی ایفا می‌کند. از میان انواع زوایای دید، زاویه دید قائم این قابلیت را دارد که موضوع را به‌صورت اشکال هندسی نشان داده و کیفیتی ساده به آن دهد که با ویژگی چکیده‌نگاری در نگارگری ایرانی همراه است. این زاویه دید، که پیش‌تر در اصول هفت‌گانه نگارگری ایرانی مورد مطالعه قرار گرفت، هم در سطحی‌ترین نقوش نگارگری ایرانی و هم در هندسه پنهان نگاره منتخب، به‌عنوان نمونه‌ای از نگارگری ایرانی، قابل مشاهده است. هندسه پنهان، مختصات هندسی‌ای است که هنرمند بر اساس آن به ترکیب‌بندی اثر خود می‌پردازد و هدف از آن ایجاد یک کل منسجم است، به‌گونه‌ای که حاوی بیانی هنری باشد. علی‌رغم این‌که مختصات این هندسه و تناسبات ریاضی آن ظاهراً نمودی در اثر ندارد، بااین‌وجود، نقش اساسی در ترکیب‌بندی و پی‌ریزی اساس و شاکله آثار هنری دارد.

در اغلب نگاره‌های بهزاد و همچنین نگاره منتخب، با بخش‌بندی‌های فضا، کثرت اشیا و تنوع آدم‌های پرتحرک روبه‌رو می‌شویم؛ گوناگونی‌ای که هرگز به آشفتگی نمی‌انجامد. در واقع، او به مدد روش‌های هندسی ترکیب‌بندی شکل‌ها و با بهره‌گیری از تأثیر متقابل رنگ‌ها، بخش‌های مختلف تصویر را با هم مرتبط می‌سازد و به وحدت کلی دست می‌یابد. بهزاد در تصاویری که کیفیت معماری‌گونه دارند، نظام تناسبات معینی را به کار برده است و در اغلب موارد، طرح آرایش پیکره‌ها یا ساختمان کلی ترکیب‌بندی را بر اساس دایره استوار کرده است. قراردادن پیکره‌ها در نظمی دایره‌وار، احساس نوعی جنبش درونی در ترکیب‌بندی پدید می‌آورد و این حالت به‌واسطه حرکات و اشارات پیکره‌ها تقویت می‌شود. ترکیب‌بندی‌های نومایه‌ای که بهزاد آفرید، در روزگار خود او مورد تقلید دیگر نقاشان قرار گرفت (2). پیرو این نظر آقای پاکباز، بررسی هندسه پنهان در نگاره منتخب ما را به شکل دایره در لایه‌های زیرین اثر می‌رساند. مهم‌ترین ویژگی این ساختار در نگاره منتخب، نگاه از بالا، دور و به‌طور موازی به جهان است (تصویر ۱۶). پیش‌تر اشاره شد که زاویه دید قائم زاویه‌ای است که عناصر بصری بر اساس هندسه پنهان از تمامی جوانب ارزش یکسان داشته و عناصر آن همسان و به یک اندازه واضح و تأثیرگذار هستند. این همان چیزی است که در نگاره منتخب دیده می‌شود؛ به این معنی که به نظر می‌رسد ناظر در تمام نقاط حضور دارد. در این ترکیب‌بندی، شخصیت‌ها از پایین تا بالا روی سطح نقاشی قرار گرفته‌اند و شخصیت‌ها، مناظر و، در مجموع، تصویر ارائه‌شده طوری است که به نظر می‌رسد از ارتفاعی کمابیش زیاد به آن می‌نگریم و افق در بالای فضای نقاشی قرار می‌گیرد. پیروی از این ترتیب ظاهری برای ارائه محتوای تصویر در نگارگری ایرانی، از دوره تیموری و مخصوصاً از زمان بهزاد در نگارگری ایرانی رواج می‌یابد و در دوره صفویه به رایج‌ترین شیوه در ترکیب‌بندی نگاره‌های ایرانی بدل می‌شود.

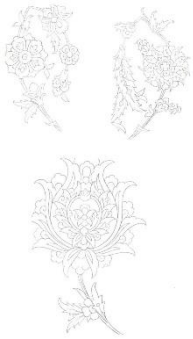
نتیجه‌گیری

نگاره منتخب بر پایه اصولی مشخص شکل گرفته است که از جمله ویژگی‌های آن‌ها، چکیده‌نگاری و دوری از طبیعت‌گرایی ـ به معنای تقلید صرف از طبیعت ـ بغرنجی طراحی بر پایه اصول ریاضی و غلبه نگرش قائم بر ساختار آن‌ها است که، در مجموع، این عوامل تعیین‌کننده ساختار ترکیب‌بندی در آن هستند. در واقع، ساختار ترکیب‌بندی در نگاره منتخب وجوه اشتراک بسیاری با اجزای سازنده اثر دارد که امری بسیار بدیهی و منطقی است؛ زیرا در یک اثر بصری، همواره

میان قواعد بصری و ساختار کلی باید هماهنگی وجود داشته باشد. بررسی اثر مورد نظر، گویای این نکته است که هدف نگارگر ایجاد ساختار ترکیب‌بندی بر اساس زاویه دید ناظر فرضی نبوده است؛ بنابراین، این ساختار تابع قوانین مواجهه مستقیم چشم با اشیا و طبیعت در دنیای واقعی و فیزیک نور نیست؛ زیرا تجسم چنین فضایی در نگارگری ایرانی بر اساس قواعد و اصول حاکم بر طراحی آن ضرورت نداشته است. همچنین، این اثر به‌عنوان یک نمونه، که وجوه اشتراک بسیاری با دیگر آثار کمال‌الدین بهزاد دارد، نشان می‌دهد که، علی‌رغم این‌که او تابع اصول راهبردی ترکیب‌بندی متأثر از قواعد بصری حاکم بر طراحی در نگارگری ایرانی است، بااین‌وجود، مبدع قاعده‌ای کلی است که بر اساس آن، طرح‌های ساده هندسی و شبه‌هندسی دایره و بیضی، حالات و مواضع پیکره و اشیا را راهبری می‌کنند و این نظام چنان پنهان و طبیعی انجام می‌گیرد که هرگز چون عنصر خارجی تحمیل‌شده بر ساختار کلی عمل نکرده است. این نکته تا حد زیادی نتیجه غلبه نگرش قائم در نگارگری ایرانی در دوره بهزاد است که نکته کلیدی آن در نگاه از بالا است.



تصویر۱- انواع اسلیمی در مرقع خط و نقاشی، مکتب هرات، موزه توپقاپسرای، استانبول (آژند، ۱۳۹۳: ۸۷)

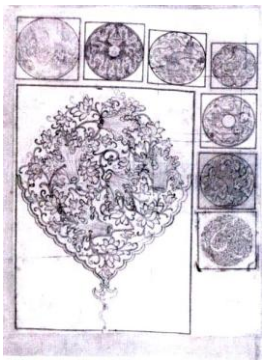


تصویر ۲- گل ختایی (همان: ۱۰۱)

تصویر۳- ترکیبی از گل‌های ختایی و اسلیمی، مکتب هرات موزه توپقاپسرای استانبول (همان: ۱۲۹)

تصویر ۴- انواع جامه‌های فرنگی، مکتب هرات موزه توپقاپسرای استانبول، (همان: ۱۱۱)

تصویر ۵- نقش‌مایه گلدان فرنگی، موزه توپقاپسرای استانبول (همان: ۱۲۸)



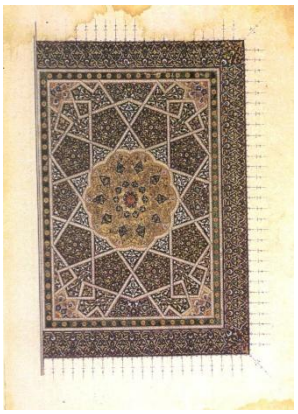
تصویر ۶- نقش‌مایه نیلوفر با گل‌های ختایی در داخل یک ترنج، هرات، موزه توپقاپسرای استانبول (همان: ۱۳۹)

تصویر۷- جوانی در لابه‌لای گل‌های نیلوفر و ختایی، اثر بهزاد، هرات، موزه توپقاپسرای استانبول (آژند، ۱۳۸۷: ۴۲۳)

تصویر۸- اژدها و سیمرغ ، استاد محمد سیاه قلم، سده نهم ه. موزه توپقاپسرای استانبول (آژند، ۱۳۹۳: ۱۵۳)

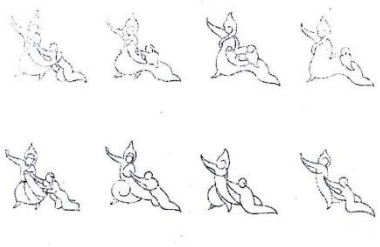
تصویر ۹- معراج حضرت محمد (ص) از نسخه هفت اورنگ جامی، بخشی از تصویر، ۹۷۲- ۹۶۳ ه. گالری هنر فریر (گرابار،۱۳۹۰: ۱۲۳)

تصویر ۱۰- نقاشی واق،گلچین اشعار،شیراز، ۸۱۳ه.، کتابخانه بریتانیا، لندن (آژند،۱۳۹۳: ۱۷۰)

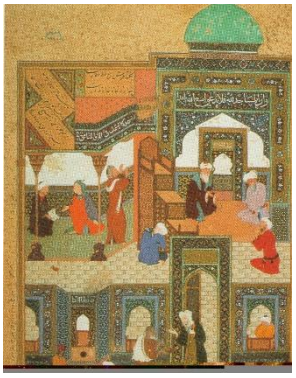


تصویر ۱۱- سرلوح قرآن با تذهیب گره‌سازی، هرات، موزه هنر ترکی و اسلامی، استانبول (آژند،۱۳۸۷: ۶۱)

تصویر ۱۲- طراحی‌های گوناگون، هرات، موزه توپقاپسرای، استانبول (همان: ۱۰۸)

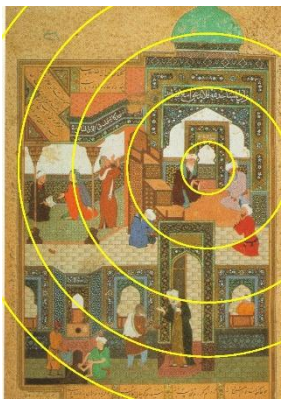


تصویر ۱۳- (قاضی زاده، ۱۳۸۷)



تصویر ۱۴- راندن سایل از در مسجد، از نسخه‌ای از بوستان سعدی، ۸۹۳ ه. کتابخانه ملی قاهره (گرابار، ۱۳۹۰: ۱۵۴)

تصویر ۱۵- ساختار ترکیب‌بندی براساس دید ناظر فرضی (نگارنده)



تصویر ۱۶

مشارکت نویسندگان

در نگارش این مقاله تمامی نویسندگان نقش یکسانی ایفا کردند.

تشکر و قدردانی

از تمامی کسانی که در طی مراحل این پژوهش به ما یاری رساندند تشکر و قدردانی می‌گردد.

تعارض منافع

در انجام مطالعه حاضر، هیچ‌گونه تضاد منافعی وجود ندارد.

حمایت مالی

این پژوهش حامی مالی نداشته است.

موازین اخلاقی

در انجام این پژوهش تمامی موازین و اصول اخلاقی رعایت گردیده است.

خلاصه مبسوط

Extended Abstract

Persian painting reached a remarkable degree of aesthetic coherence and technical refinement between the late fourteenth and the mid-seventeenth centuries, when it developed beyond its initial function as an auxiliary component of manuscript production and acquired an increasingly autonomous visual and expressive identity. Within this historical development, the Herat School constituted one of the most influential centers of Persian painting, particularly because of its systematic approach to pictorial design, refinement of compositional organization, and integration of literary, spiritual, architectural, and decorative elements. The emergence of Kamal al-Din Behzad as a leading painter of the Herat School marked a decisive transformation in the organization of pictorial space, the representation of human activity, and the relationship between individual visual components and the overall structure of the image. Although Behzad inherited the established conventions of earlier Persian painting, he reinterpreted them through highly controlled spatial arrangements, rhythmic interactions among figures, geometric organization, and a sophisticated balance between decorative density and narrative clarity. His paintings demonstrate that Persian painting was not formed through the arbitrary juxtaposition of figures, architecture, plants, and ornaments but through a coherent system of visual rules rooted in long-standing artistic traditions (1-3). The present study therefore examines the visual principles governing design in the Herat School and investigates how these principles influenced the compositional structure of Behzad's works. Particular attention is given to the traditional seven principles of Persian painting—*islīmī*, *khatā'ī*, *farangī*, *fassālī* or lotus, cloud, *vāq*, and *band-e rūmī* or geometric knotwork—which formed a practical and conceptual

foundation for the training of painters and manuscript artists. By examining these principles in relation to Behzad's painting commonly known as *The Expulsion of the Beggar from the Mosque*, the study seeks to explain how ornamental rules, geometric organization, abstraction, and the elevated viewpoint jointly contributed to the formation of a unified compositional system.

The study employs a descriptive-analytical method based on library research, historical treatises, art-historical sources, and visual analysis of the selected painting. The theoretical framework is derived from historical texts that explicitly discuss the seven principles of Persian painting as well as from surviving artworks that embody their practical application. Historical accounts indicate that the institutionalized training of Persian painters was based on a master–apprentice relationship in which the acquisition of established design principles preceded individual innovation. The earliest systematic development of these rules is generally associated with the traditions that emerged in the Ilkhanid period and were subsequently refined during the Timurid and Safavid eras. Ahmad Musa is frequently identified as one of the painters who consolidated a new tradition of Persian painting by defining and regularizing its technical and visual foundations, thereby establishing a model that later generations could study, reproduce, and develop (2, 4). The seven principles are recorded in a number of historical and instructional texts, including *Duhat al-Azhar*, the preface to the Shah Tahmasp album, *Golestan-e Honar*, and Sadeqi Beg Afshar's *Qanun al-Suwar*. These writings demonstrate that the principles were not merely isolated decorative motifs but constituted the fundamental grammar of artistic instruction. Novidi Shirazi's poetic description of Safavid palace decoration identifies several of these motifs as essential components of pictorial and architectural ornament (5). Qutb al-Din Qissa-Khwan similarly refers to seven recognized principles in his preface to a royal album (6), while Qazi Ahmad Qomi compares the seven principles of painting to the canonical scripts of calligraphy (7). Most significantly, Sadeqi Beg Afshar presents mastery of these principles as the prerequisite for understanding all subsidiary aspects of painting, implying that they functioned as technical exercises, compositional models, and conceptual tools rather than as forms of surface embellishment alone (8).

The first major finding of the study is that each of the seven principles provided painters with a distinct but interconnected model for organizing lines, shapes, movement, rhythm, and spatial relationships. The *islīmī* principle consists of continuously unfolding vegetal scrolls whose branches, stems, and leaves generate interconnected networks characterized by balance, repetition, and controlled proliferation. As one of the most characteristic motifs of Islamic art, it creates unity through the rhythmic expansion of curved lines and through the continuous relationship between primary and secondary forms (4, 9). The *khatā'ī* principle, developed through the transformation of Chinese-inspired floral motifs, abstracts flowers, buds, leaves, and branches into a systematic ornamental vocabulary that can be combined with *islīmī* patterns to produce medallions, stars, and interwoven configurations (4). The *farangī* principle refers to motifs associated with European or Byzantine visual traditions, including particular floral arrangements, angelic figures, garments, and vase compositions, which Persian artists assimilated into their own pictorial language rather than reproducing naturalistic European painting directly (9). *Fassālī* describes the visual and technical devices by which interwoven lines and branches are separated and reconnected through small medallions or fastening forms, while the lotus principle introduces stylized floral patterns frequently combined with clouds and foreign-derived motifs (10, 11). The cloud principle, originally influenced by Chinese art, includes cloud bands, flame-like haloes, dragons, phoenixes, and imaginary animals, whereas the *vāq* principle integrates vegetal structures with human and animal faces derived from the legendary Waqwaq tree. Finally, *band-e rūmī* or geometric knotwork organizes mathematically definable forms into interlaced and balanced patterns whose structural coherence depends on proportion, repetition, and geometric calculation (9, 13). Collectively, these principles reveal that the Persian painter's visual vocabulary was governed by a disciplined system of connection, separation, recurrence, symmetry, balance, and proportional organization.

The second major finding is that the seven principles should be understood not only as ornamental devices but also as abstract models for designing living figures, objects, architecture, and entire compositions. Their common structural quality is a process of visual abstraction in which natural forms are simplified, regularized, repeated, symmetrically organized, and transformed according to conventional pictorial rules. Abstraction in Persian painting does not imply the total rejection of nature; rather, nature functions as the ultimate source of motifs that are reorganized according to an idealized visual order. In this sense, the principles transform natural appearances into recognizable yet non-naturalistic forms through simplification, proportional alteration, rhythmic repetition, and formal exaggeration (9). Historical descriptions of Persian artists similarly emphasize that painters derived their models from created nature while translating those models into conventional forms governed by artistic knowledge and spiritual understanding (13). The structural logic of the *islīmī*, for example, can be extended beyond vegetal ornament because its curving, branching, and dynamically balanced lines provide a potential model for arranging human bodies and gestures. Previous analysis of Behzad's paintings has demonstrated correspondences between the hidden geometry of his figures and the curvilinear organization of Persian ornamental motifs, particularly in the representation of bodily movement (12). Furthermore, the mathematical basis of geometric and vegetal networks suggests that painters relied on underlying systems of measurement and proportional organization even when such systems were not visibly displayed in the completed image (14). The difficulty of mastering the seven principles therefore arose from the necessity of coordinating balance, symmetry, proportion, positive and negative spaces, connection and separation, repetition and variation, and continuity without monotony. Once these competencies were acquired, the artist could apply them to more complex pictorial tasks, including the arrangement of architecture, landscapes, groups of figures, garments, and narrative actions.

The analysis of *The Expulsion of the Beggar from the Mosque* demonstrates how these principles shape the painting's compositional structure. The image does not establish a dominant narrative center through Western techniques of optical emphasis, linear perspective, chiaroscuro, or spatial recession. Instead, the principal incident appears in the lower-right area, while the remainder of the pictorial field is occupied by ordinary activities taking place within the mosque. Consequently, the main subject is not immediately isolated from the surrounding figures because the pictorial components possess relatively equal visual value. This equality reflects a broader tendency in Persian painting to construct compositions through the aggregation of semi-autonomous elements whose identities remain distinct while contributing to the unity of the whole. As Ayatollahi argues, the principal forms of Persian pictorial composition emerge from the gathering of small, relatively independent elements, while all components of nature within the painting retain comparable significance (16). This structure corresponds to the visual logic of the seven principles, in which every line, branch, flower, knot, cloud, or connected form participates in the integrity of the overall pattern. According to the laws of visual organization, no visible unit exists independently on the pictorial surface; rather, separate elements form larger configurations and collectively produce increasingly complex structures (15). In Behzad's painting, objects and figures are clearly outlined, colors are applied in relatively uniform areas, and illumination appears broad and non-directional. These devices resist the dissolution of individual components into a homogenizing illusionistic space. Instead of subordinating distant objects through reduced clarity and scale, the painting preserves their formal legibility. The resulting pictorial field is organized through an elevated or vertical viewpoint that allows architecture, figures, and narrative episodes to be seen simultaneously. Hidden circular and elliptical structures guide the arrangement of bodies, gestures, and objects, producing internal movement without disturbing overall stability. Behzad's originality lies in his ability to employ inherited visual rules while generating innovative circular compositions in which geometric planning remains concealed beneath natural and animated human activity (2, 17, 18).

In conclusion, the selected painting demonstrates that the compositional structure of Behzad's work is inseparable from the design principles that governed Persian painting. The seven principles provided more than a repertoire of ornamental motifs; they offered a comprehensive system for organizing line, shape, proportion, repetition, balance, spatial continuity, and the relationships between parts and wholes. Their emphasis on abstraction and their resistance to optical naturalism encouraged a two-dimensional mode of representation in which figures and objects retain clarity and relative autonomy across the pictorial surface. The elevated viewpoint further reinforces this system by allowing several spatial zones and narrative actions to coexist without being subordinated to a single stationary observer. Behzad remained faithful to these established conventions, yet he transformed them through the use of hidden circular and elliptical configurations that direct the positions, gestures, and movements of figures and objects. These underlying structures do not appear as external geometric schemes imposed upon the image; instead, they operate subtly within the rhythm of human actions, architectural divisions, and decorative forms. The painting therefore achieves unity not by reducing its components to a single focal point but by coordinating numerous active elements within an integrated visual order. Behzad's achievement rests precisely in this synthesis of tradition and innovation: he preserved the abstract, decorative, and vertically organized logic of Persian painting while developing a distinctive compositional method capable of conveying complex narrative activity, spatial variety, and dynamic human interaction within a coherent and harmonious whole.

References

1. Azhand Yq. The Herat School of Painting. Tehran: Academy of Arts; 2008.
2. Pakbaz R. Encyclopedia of Art. Tehran: Farhang-e Mo'aser; 2010.
3. Grabar O. A Review of Persian Painting. Tehran: Matn; 2011.
4. Azhand Yq. The Seven Decorative Principles of Iranian Art. Tehran: Peykareh; 2014.
5. Navidi S. Duhat al-Azhar. Minai Tabrizi A, Rahimov A, editors. Moscow1978.
6. Qutb al-Din Q-K. Introduction to the Album. In: Mayel H, editor. Book Arts in Islamic Civilization: Astan Quds Razavi; 1993.
7. Monshi Qomi AiH. Golestan-e Honar. Soheili Khansari A, editor. Tehran: Manouchehri; 1987.
8. Sadeqi Beg A. Qanun al-Suwar. In: Mayel H, editor. Book Arts in Islamic Civilization: Astan Quds Razavi; 1993.
9. Pakbaz R. Iranian Painting from Ancient Times to the Present. Tehran: Zarrin and Simin; 2010.
10. Soheili Khansari A. Introduction. Golestan-e Honar. Tehran: Manouchehri; 1987.
11. Mojarrad Takestani A. The Method of Illumination. Tehran1993.
12. Ghazizadeh K. Hidden Geometry in the Paintings of Kamal al-Din Behzad. Khiyal: Quarterly Journal of the Academy of Arts. 2008(6):4-29.
13. Necipoglu G. Geometry and Ornament in Islamic Architecture: The Topkapi Scroll. Tehran: Rozaneh; 2010.
14. Michell. Architecture of the Islamic World. Tehran: Mola; 2001.
15. Kepes G. Language of Vision. Tehran: Soroush; 2010.
16. Ayatollahi H. Nature in Eastern Art. In: Kongrani M, editor. Proceedings of the Conference on Nature in Eastern Art. Tehran: Academy of Arts; 2009.
17. Heydari M. Perspective and Optics in Persian Painting. Book of the Month: Art. 2010(140):58-65.
18. Saba S. Perspective-Miniature. Visual Arts Quarterly. 1998;1(1):160-4.