Investigating the decorative principles of miniature painting in Haft Peykar

ISSN (P): 2980-7956
ISSN (E): 2821-2452

10.22034/jivsa.2024.432543.1078

Sepideh Bayat[1*] **Bita Mesbah**[2]

***Corresponding Author:** Sepideh Bayat **Email**: sepidehbayat@semnan.ac.ir

Address:[1*]Sepideh Bayat, Master Student in Art Research, Art University, Semnan University, Semnan, Iran

Citation: Bayat, S. & Mesbah, B. (2024), Investigating the decorative principles of miniature painting in Haft Peykar, *Journal of Interdisciplin ary Studies of Visual Arts*, 2024, 2 (4), P. 121-133

Received: 25 December 2023
Revised: 02 March 2024
Accepted: 18 March 2024
Published: 20 March 2024

Abstract

Astronomy is a very ancient field in Islamic civilization. The people of that time believed that the stars had a significant impact on their lives. Astronomy and astrology have roots in the religious belief and thought of ancient people. The manuscript of Al-Muwalid book is one of the most important manuscripts written by Abu Maasher Balkhi in the field of astronomy and astrology. The sky has long been a source of inspiration for artists and there is a lot of interest in astronomy among the inhabitants of the Iranian plateau. The twelve constellations associated with these beliefs have been extensively studied and analyzed by cosmology and astronomy researchers, but they have not received much attention in terms of their visual and written aesthetic elements. This research aims to identify the characteristics and visual values of the twelve constellation patterns, focusing on the illustrations found in Al-Mawalid Abu Maasher Balkhi's book, using the principles of image semiotics. To answer the question regarding the semiotic characteristics of the Al-Mawlid manuscript in the National Library of France, twelve images were analyzed and examined. The research method employed was descriptive-analytical, and the necessary information was gathered through library research and observation. The findings indicate that the paintings exhibit features such as large trees and flowers, backgrounds filled with trees and bushes, simple compositions with limited motifs, the use of vibrant colors like red, blue, green, and gold, and the depiction of Mongolian faces. These characteristics suggest the influence of the first Tabriz school or Ilkhani school (7th century) on this particular version.

Keywords: Al-Mawalid, image semiotics, painting, constellations, Iranian painting

[1*]Sepideh Bayat, Master Student in Art Research, Art University, Semnan University, Semnan, Iran

1. Introduction

Painting has a deep connection with literature, and the painter draws inspiration from noble texts in his work, creates beautiful images, and performs art with pattern and color, and due to the closeness and companionship of poets and artists, they have reached a unique thought. Their thoughts affect each other. In this regard, they have created unique texts and images. One of the most prominent ghazli verses in literature, written in a mystic style, is Khamsa Nizami 931 AH, which has five verses. Haft Peykar or Bahramnameh is the fourth poem of this collection. This edition has 15 illustrations, seven of which belong to seven figures, and it was illustrated under the supervision of Kamaluddin Behzad and a number of artists. It seems that the painting of this book is in the Herat school because the coordination of the paintings with other works produced in this school and the alignment of literature and painting have been done well. Pakbaz considers this edition to be the result of the collaboration of Safavid book layout artists in Herat. Behzad was staying in Herat at that time, which was the center of book design at the end of Shah Ismail Safavi's reign and the beginning of Shah Tahmasab I's reign, and copies such as Zafarnameh 935 AH and Khamsa Nizami 931 AH were painted by the best painters there. In 935 A.H., when Herat was conquered by Ubaidullah Uzbek, Behzad and some other artists went to Tabriz and Bukhara and established the second Tabriz and Bukhara schools. In painting, the pictures are decorated with patterns and designs, and the painters decorated the pictures with elegance and delicacy. The seven principles of decoration have been codified and organized since the Safavid era and can be seen in the Qazvin and Tabriz II schools with stable rules and principles in the works of painting. The seven principles are: Slimi, Khataei, Farangi, Nilofer, Abar, Waq, Roman band and knotting.

2. Research Review

A lot of researches have been done on the seven figure version in the field of painting. In the context of examining the principles of painting, we can mention these things. Among the most important sources that describe the principles of decoration, we can refer to the book Haft Asl Zainyini of Iranian Art written by Azhand (2013), published in Peykereh, which explained the mentioned principles in painting after the Law of Images written by Sadeghi Bey. And it is considered the most important source in this matter. Shad Qazvini (2013), in an article entitled "Reviewing the Basic Principles of Traditional Iranian Arts", published in the book of Art Criticism, has reviewed the agenda book and briefly listed the principles and expressed opinions and criticisms in the form of an article. It is also stated that Taher (1400), in an article titled "Comparative study of the application of seven decorative principles of Iranian painting art in the paintings of Haft Aurang Ebrahim Mirza" published in the magazine RehpowiehHanar/HanaehTasik (visual arts), researched the decorative principles in the pictures that were given. The distinguishing feature of this research from other researches is the thorough and comprehensive examination of painting principles on the Khamsa Nizami version, which has not been done on the images of the mentioned version. In this article, the seven principles of decoration on the paintings of the seven figures are examined and their comparison with the written principles in painting determines the extent to which the painters of Herat adhered to these principles and used them in the execution of the painting.

3. Research Methodology

The current research is descriptive-analytical and information is collected in a documentary way by using and studying written sources. The method of analysis is based on the seven principles of decoration that exist in the art of painting in Iran. In the Herat school, there are good copies painted with skill which have excellent images and match the text and the painting. It was selected from among the old copies of Khamsa Nizami 931 AH/1524-25 AD, which is now kept in the Metropolitan Museum and according to the researchers, it was painted under the supervision of Kamaluddin Behzad and by Sheikhzadeh and his other students with mastery. And the beauty has been done and its calligraphy has been done by the master Sultan Mohammad Noor. The value and superiority of this book is quite clear and it has the best texts and images along with suitable colors and calligraphy and it is very suitable for studying the principles of decoration. Many researches have been done on Khamsa, but in the researches done on this version, none of them has investigated the decorative principles used. There are 15 pictures in this edition, seven of which belong to seven figures that will be studied and analyzed in this article.

4. Research Findings

Painting became more perfect over the centuries. Over time, Iranians decorated everything they had, and painting also attracted their attention due to its form, elegance, taste and beauty. Decorations are considered as one of the pillars in this art and

prevent boredom, repetition of parts and monotony, and with the correct placement of various elements, the eye always moves in the image and pleasure is obtained. The researched version was painted in the school of Herat, the frequency of using different types of Islami is a significant error. The variety of salimis and khatais is due to the decorative approach of the Safavid period and follows the tradition of Timurid and Safavid art, which relies on the variety of salimis and their repetition. For this reason, there are all types of slimy and mistakes in all paintings and they are used in the main places in the walls, dome, borders, clothes of important people in the pictures and underlays. These two principles can be seen in the pictures more than all motifs, and the painter has used these two roles in the most important parts. The spirals of error and slime are so intertwined that it is the best way to coordinate and overlap the use of these two designs. In the clothes of the people, the underlay and the appropriate places, the painter has used the error and slimy of Mary in the form of a solution and a single golden color on a dark background. Clouds are seen in the daytime sky and in the second picture, the night sky is decorated with stars. The lily is among the mistakes in all the pictures and it is bigger than the other flowers. The artist has artistically used the original Ferangi in interesting levels, for example, in the harp of musicians and in the form of flowers and vases in the images related to the lands of India, China and Iran, which is related to the content of the story. From the types of knots with more complex and colorful motifs to decorate the main walls, the wall behind the two important characters of the story and the lower part is a place higher than the other levels where the two main paintings, namely Bahram and Shahidkhet, sit with all skill and the far walls are simple knots. They have Terry. The color combinations in the literary text and the image are harmonious, which evokes an exciting feeling with curiosity in the audience, and the painter and the poet are harmonious in using color. Balance and symmetry can be seen in all pictures. And the original waq was not seen in the pictures.

5. Conclusion

The principle of waq, which has entered the art of book design since the 6th century A.H., was not seen in these images. Waq is noticeable for the first time in the anthologies made during the time of Timurid and Iskandar Sultan, in the margins of the book. At first, the above principle was in the form of human and animal heads among plant motifs, and later, the waq motifs became more diverse and poetry was used in the margins, and in the tenth century, it was used in the art of Sultan Muhammad on the rock. In this version, the painters have highlighted the margins. According to the authors, the most use of poetic motifs in the margin is for images where the main image does not have a variety of motifs and colors, or the image completely occupies the page and does not have text that distracts the attention of the audience from the content. Texts are prioritized over images, and the patterns that decorate the border are just for the viewer's visual pleasure. According to the analysis, six decorative principles were observed in Khamsa paintings. In the painting of Herat school, they have given a lot of importance to decoration. In all the pictures, precision and elegance have been observed, and even in the smallest surfaces, there is decoration with all kinds of motifs. In the building of the palace and the center of the images, where the main people are sitting and the eye notices them at the first glance, we are faced with a greater density of motifs. The most decorative motifs in these images are Slimi, Khataei, Nilufer, and knotting, the principle of Abar and Farangi is used in appropriate places and almost in half of the Tagareh.

Funding

There is no funding support.

Authors' Contribution

Authors contributed equally to the conceptualization and writing of the article. All of the authors approve of the content of the manuscript and agree on all aspects of the work.

Conflict of Interest

Authors declared no conflict of interest.

Acknowledgments

We are grateful to all the persons for scientific consulting in this paper.

مقاله پژوهشی

بررسی اصول تزیینی نگارگری در هفت‌پیکر

ISSN (P): 2980-7956
ISSN (E): 2821-2452

10.22034/jivsa.2024.432543.1078

سپیده بیات[1*]، بیتا مصباح[2]

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۱۰/۰۵

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۱۲/۲۸

چکیده

در هنر نگارگری همواره گرایش به تزیین در مکاتب مختلف وجود داشته است. احمد موسی در زمان مغولان اصولی را برای نگارگری تدوین کرد که در دورهٔ صفویه به‌عنوان هفت اصل تزیینی در هنر نگارگری ثبت شد و شکلی منظم و مدون به خود گرفت و در مکاتب تبریز دوم و قزوین پیگیری شد و در انواع هنرها از جمله خوشنویسی، نقّاشی و طراحی مرقعات ظاهر گشت. هفت وجه تزیین در هنرهای سنتی ایران عبارت‌اند از: اصل اسلیمی، ختایی، فرنگی، فصالی و نیلوفر، ابر، واق و بند رومی یا گره چینی. در این مقاله منظومه هفت‌پیکر از خمسهٔ نظامی ۹۳۱ ه.ق به روش توصیفی تحلیلی مورد بررسی قرار خواهد گرفت. منظومه مورد نظر دارای هفت نگاره است که توسط شیخ‌زاده و دیگر شاگردان بهزاد تصویرگری شده است. اطلاعات به شیوهٔ اسنادی و با استفاده و مطالعه منابع مکتوب جمع‌آوری شده است. روش تحلیل با تکیه بر اصول هفتگانه تزیینی انجام شده است. پرسش اینجاست که در منظومه هفت‌پیکر تا چه میزان اصول و قواعد تزیینی در ساختار نگاره‌ها مورد استفاده قرار گرفته است؟ هدف از این پژوهش تحلیل هفت نگاره در هفت‌گنبد است که تمام اصول با ریزبینی و موشکافانه مورد تحلیل قرار خواهد گرفت که باعث شناخت بیشتر در آرایه‌های به‌کاررفته در نسخه مذکور می‌گردد. نتیجه پژوهش نشان می‌دهد شش اصل در نگاره‌ها به کار برده شده و اصل واق به دلیل اینکه حاشیه‌ها تنها با زرافشان مزین شده مورد استفاده قرار نگرفته است.

کلید واژه ها: مکتب هرات، اصول تزیینی نگارگری، نظامی، هفت‌پیکر.

[1*] نویسنده مسئول: دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران.
Email: sepidehbayat@semnan.ac.ir
[2] استادیار گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران

۱.مقدّمه

نگارگری پیوندی ناگسستنی با ادبیّات دارد و نقّاش در خلق اثرش از مضامین و متنهای فاخر و درخور توجّه، پس‌زمینهٔ ذهنی میگیرد و تصاویری بیمانند را رقم میزند و با نقش و رنگ به هنرنمایی میپردازد. این امر در شرایطی رقم خورده است که به سبب نزدیکی و هم‌نشینی شاعران و هنرمندان با یکدیگر به تفکّری یگانه دست یافته و تعاملات فکری آن‌ها بر هم اثرگذار بوده است. در این راستا، متون و تصاویری همسو را آفریدهاند که از لحاظ بینش و زیباشناسی ارتباط تنگاتنگی دارند. هماهنگی کلام شاعر و اندیشه و قلمِ تصویرگر سبب تطبیق در شیوه ها، سبک های ادبی و تجسّمی میشود و توصیفات شاعران را در قلم نگارگران میتوان مشاهده نمود. نگارگران با روح و اندیشه هنری توانستند آثاری متناسب با متن و اشعار بیافرینند که در جایگاهی برابر با اندیشه شاعر یا نویسنده متون باشد.

نگارگری و ادبیّات درهم‌تنیده‌اند و این امر باعث آفرینش آثاری ناب و شاهکارهایی بیمانند شده است. به جهت قابهای خوشنویسی قسمتهایِ کلیدی از متن انتخاب شدهاند که با تصویر ارتباط دارند و هنرمندانه در قسمتی از تصویر جایگذاری انجام شده بهگونهای که متن و تصویر با هم پیوند یافته و در فهم تصویر نیز تأثیر به‌سزایی دارد و جلوهای باشکوه به تصویر میدهد. یکی از برجسته ترین منظومه‌های تغزلی در ادبیّات که در قالبی تمثیلی و عارفانه سروده شده، *خمسهٔ نظامی* است که *هفت‌پیکر* یا *بهرامنامه* چهارمین منظومه از این مجموعه است. این نسخه دارای ۱۵ نگاره است که هفت نگاره به *هفت‌پیکر* تعلق دارند و زیر نظر کمال الدّین بهزاد و تعدادی از هنرمندان مصوّر شده است. به نظر میرسد که نگارگری این کتاب در مکتب هرات است؛ زیرا که هماهنگی نگارهها با دیگر آثار تولید شده در این مکتب هماهنگ و همسویی ادبیّات و نگارگری به‌نحوی مطبوع انجام شده است. تصاویر موجود در این مجموعه از خمسه از نفیس ترین نگاره‌هایی است که در این کتاب انجام گرفته است. پاک‌باز این نسخه را حاصل همکاری هنرمندان کتاب‌آرایی صفویان در هرات میداند.

هرات در اواخر سلطنت شاه اسماعیل صفوی و اوایل سلطنت شاه‌تهماسب اوّل مرکز کتاب‌آرایی بوده است و نسخه هایی مانند *ظفرنامه* ۹۳۵ ه.ق و *خمسهٔ نظامی* ۹۳۱ ه.ق توسّط بهترین نگارگران در آنجا تصویرگری شده اند. در سال ۹۳۵ ه.ق که هرات توسّط عبیدالله ازبک تسخیر شد، بهزاد و عدّهای دیگر از هنرمندان رهسپار تبریز و بخارا شدند و مکاتب تبریز دوم و بخارا را به وجود آوردند. در نگارگری تصاویر با نقوش و طرحهایی زینت یافته و نگارگران با ظرافت و ملاحت نگارهها را میآراستند. اصول هفتگانه تزیین از دوران صفویه حالتی مدوّن و منظّم پیدا کرده است و در مکتبهای قزوین و تبریز دوم با قواعد و اصولی استوار در آثار نگارگری دیده میشود. اصول هفتگانه عبارت‌اند از: اسلیمی، ختایی، فرنگی، نیلوفر، ابر، واق، بند رومی و گره‌سازی. پرسش اینجاست که در نسخهٔ ۹۳۱ ه.ق خمسه و منظومهٔ *هفت‌پیکر* تا چه میزان اصول و قواعد تزیینی در نگارگری رعایت شده و در ساختار نگارهها مورد استفاده قرار گرفته است؟ هدف از این پژوهش توصیف و تحلیل هفت نگاره مربوط به هفت‌گنبد است که تمام اصول با دقّت مورد تحلیل قرار خواهد گرفت.

۱-۱.روش پژوهش

تحقیق حاضر به روش توصیفی تحلیلی انجام شده است و اطّلاعات به شیوهٔ اسنادی و با استفاده و مطالعه منابع مکتوب جمع آوری شده است. روش تحلیل با تکیه بر اصول هفتگانهٔ تزیینی در هنر نگارگری ایران انجام شده است. از میان نسخ قدیمی نسخهٔ *خمسهٔ نظامی* ۹۳۱ ه.ق/ ۱۵۲۴- ۲۵ م انتخاب شد که هم‌اکنون در موزهٔ متروپولیتن نگهداری میشود و بنا بر گفته محقّقان، نگارگری آن زیر نظر کمالالدّین بهزاد و توسّط شیخزاده و دیگر شاگردانِ وی به انجام رسیده و توسّط سلطان محمّد نور خوشنویسی شده است. ارزش و برتری این کتاب کاملاً واضح است و پژوهش های انجام شده بر این نسخه هیچ‌کدام اصول تزیینی به کار رفته را مورد بررسی قرار ندادهاند. ۱۵ نگاره در این نسخه موجود است که هفت نگاره به *هفت‌پیکر* تعلق دارد که در این مقاله مورد مطالعه و بررسی قرار خواهند گرفت.

۱-۲.پیشینهٔ پژوهش

بر نسخهٔ *هفت‌پیکر* در زمینهٔ نگارگری پژوهشهای زیادی انجام شده است. در زمینهٔ بررسی اصول نگارگری میتوان به این موارد اشاره کرد: کتاب *هفت اصل تزیینی هنر ایران*، نوشتهٔ یعقوب آژند (۱۳۹۳) که بعد از *قانون الصور* نوشتهٔ صادقی بیگ، اصول مذکور در نگارگری را تشریح کرده است و مهمترین منبع در این موضوع محسوب میشود. شاد قزوینی (۱۳۹۳)، در مقالهای با عنوان «بررسی اصول مبانی هنرهای سنّتی ایران»، کتاب آژند را مورد نقد و بررسی قرار داده است و به‌طور اجمالی اصول را برشمرده و نظرات و انتقادات را در قالب مقالهای بیان کرده است. همچنین طاهر (۱۴۰۰)، در مقالهای با عنوان «بررسی تطبیقی کاربرد هفت اصل تزیینی هنر نگارگری ایران در نگارههای هفت‌اورنگ ابراهیم میرزا»، اصول تزیینی را در تصاویر مورد تحقیق قرار داده است.

وجه تمایز این پژوهش با سایر پژوهش‌ها، بررسی موشکافانه و همه‌جانبهٔ اصول نگارگری بر نسخهٔ *خمسهٔ نظامی* است که تاکنون بر تصاویر نسخه مذکور انجام نشده است. در این مقاله، هفت اصل تزیین بر نگارههایِ هفت‌پیکر بررسی میشود و تطبیق آن‌ها با اصول مدوّن در نگارگری مشخص میشود که نگارگران هرات تا چه میزان به این اصول پایبند بوده و در اجرای نگاره از آن‌ها استفاده کرده اند.

۲.مکتب هرات، کمالالدّین بهزاد و شاگردانش

در دورهٔ تیموریان مکاتب تبریز، یکی در نیمهٔ اوّل قرن هشتم ه.ق در دوران ایلخانیان و دیگری در قرن دهم ه.ق به وجود آمدند. هنگامیکه کمالالدّین بهزاد و شاگردانش از هرات به تبریز منتقل شدند، تربیت نسلی جدید از هنرمندان مکتبی جدید با پشتوانه دستاوردهای هنری تیموریان و ترکمانان شکل گرفت (پاک‌باز، ۱۳۹۹، ص. ۱۵۷). هنر نگارگری حکومت تیموری دارای چند ویژگی از جمله توجّه شاهان و حاکمان به هنر کتاب‌آرایی و تصویرگری و دعوت از هنرمندان برجسته به دربار شاه برای خلق آثار در زمینهٔ نگارگری و توجّه به هنرهایی مانند صحافی، کاغذسازی، نگارگری، خوشنویسی، تذهیب، قطاعی، تشعیر و غیره و دقّت در انتخاب رنگها و تناسب رنگی به اوج خود رسید. نقّاشانی در قرنهای نهم و دهم هجری مساحت رنگ‌شده را کوچک کردند و با تکرار آن توانستند تناقض و تباین خروج از قاعده رنگ‌آمیزی را در آثار خود کاهش دهند. به‌واسطهٔ کاربرد رنگها در اشکال هندسی کوچک یا قسمتهایی وسیع با تناسب تقسیم شده، رنگهای مختلف، متناسب و چشم‌نواز در کنار هم قرار گرفتند (صادق‌پور و خلیلزاده مقدّم، ۱۳۹۲، ص. ۹۰). نقّاشی در عصر تیموری خیلی رشد کرد، هم از سبک نقّاشی چین که در دورهٔ مغول وارد شده بود تقلید کردند و هم مسیر تکاملی را در به دست آوردن استقلال خودشان طی کردند و روح هنری ایرانیان در آن انعکاس پیدا کرد. عصر تیموری به‌عنوان درخشانترین دوره در نقّاشی ایران شناخته

شده است (امامی، ۱۳۷۵، ص. ۱۸۵). بهزاد مکتب هرات را به اوج رساند و راه را برای پیشرفت و تغییرات در آینده باز کرد. وی در طراحی مهارت تمام داشت و قادر بود رابطهٔ بین شخصیت های نگاره اعم از انسان یا حیوان با فضا به صورتی به تصویر بکشد که هیچ نگارگری این شیوه را با این مهارت نتوانست نشان دهد. پویایی در مناظر طبیعی از صفات کارهای بهزاد است و ابتکاراتی همچون نقّاشی صخره ها و درختان با رنگهای هماهنگ و سرد را به نمایش گذاشت. از رنگ ها و تأثیر متقابل آن‌ها طوری استفاده کرده که به پیچیدگی ها نظم دهد و تغییر و تحوّلی اساسی را در رنگِ نگارگری به وجود آورد. وی خصلت بیانگری رنگ و تأثیرات رنگهای مکمل بر یکدیگر را عمیق درک کرده و سطوح رنگی تخت را به اقتضای معنی و مفهوم در کنار یکدیگر نهاده است. از انواع آبی، سبز، سرخ، نارنجی، زرد اخرایی، طلایی و قهوه‌ای در آثارش بهره برده و در بهترین آثارش سطحهای کوچکی از سرخ و سبز و آبی را به‌گونه‌ای هماهنگ بر زمینهای خاکی و خاکستری گسترده است (رهنورد، ۱۳۸۶، ص. ۸۰). دقّت در جزئیات طبیعت و مهارت در به‌کارگیری رنگهای نو و مبتکرانه از ویژگی‌های سبک شخصی اوست. شاخه های سرشار از شکوفه، درب و پنجره‌هایی که با نقشهای مشبک و تذهیب تزیین شده‌اند، قالیهای خوش‌نقش‌ونگار از تبحر این قلمِ استادانه است. چهره ها درنهایت ظرافت و دقّت تصویر شده و خصلتها و حرکات هرکدام از افراد در چهره شان انعکاس پیداکرده و حتّی آرامش به تصویر کشیده شده هم طبیعی است (صادق‌پور و خلیلزاده مقدّم، ۱۳۹۲، صص. ۹۱-۹۰).

بهزاد در نگارگری چهره‌های شاخص است و استادان طراز اوّلی را پرورش داد که مکتب هرات را در سراسر مشرق زمین گسترش دادند. از جمله هنرمندانی که در جوار استاد فنون نگارگری را آموخت، شیخزاده است. وی در کنار سلطان محمّد به خلق آثاری بیبدیل مشغول بود اما نامی از او در تاریخ ذکر نشده است. او همراه میرعلی هروی، هرات را به مقصد بخارا ترک کرد و مکتب بخارا را بنیاد نهاد و بخارا را به مرکزی هنری تبدیل کرد (Bahari, 1996, pp. 236-237). شیخزاده در انواع فنون مانند تشعیر، تذهیب و حلکاری استادانه قلم میزد (کریم‌زاده تبریزی، ۱۳۶۳، ص.۲۵۰). وی به‌تبع از بهزاد نگارههای باظرافت و ملیح را خلق کرده است. میتوان گفت شیوه رنگ‌گذاری و به‌کارگیری رنگ، ترکیببندی و تزییناتی که در همه جای تصویر به چشم میخورد، مانند بهزاد عمل کرده و کارش را به‌درستی انجام داده است. در کارهای بهزاد، فضاهای معماری و تزیینات ساختمان ها دقیق ترسیم‌شده که شیخزاده به‌مانند استادش باظرافت و هوشمندانه تصویرگری کرده است و هر رکنی در جای خود قرار دارد. حالات چهره و یکسان نبودن آن‌ها نیز شایان توجّه است.

۳.اصول تزیینی در هنر ایران

هنر سراسر جلوه و زیبایی است و در هر سرزمینی متناسب با افراد ساکن در آنجا، شاخصههایی متناسب پیدا می کند. در هنر اقوام کهن به‌ویژه مدل شرقی، زیبایی با تزیینات تجلّی مییابد که در آن مفاهیمی پنهان وجود دارد (جوادی، ۱۳۸۴، ص. ۵۱). نقوش تزیینی ایران بعد از اسلام را میتوان به پنج قسمت تقسیم کرد: اشکال نباتی، اشکال هندسی، تصاویر حیوانی، خط و کتابت، تصاویر انسان (زکی، ۱۳۷۷، ص. ۵۲). در تمام این موارد و به‌کارگیری آن‌ها تعادل و توازن که باعث وحدت و آرامش خاطر میگردد، دیده میشود. درحقیقت تزیین نوعی تقلید از طبیعت است و در نگارگری ایران، نگارگر با روح لطیف و دستان هنرمند آثاری بی‌نظیر را میآفریند که سرشار از ذوق و زیباییاند. ایرانیان همواره در پی ابداع نقوشی بودهاند که آثار، اشیا و بناهایشان را آراسته کنند و همیشه بر اساس مفاهیمی ویژه این نقوش شکل‌گرفته‌اند: «تزیین که منبع اصلی و هدف هنر ایران است تنها مایهٔ لذّت چشم یا تفریح ذهن نیست، بلکه مفهومی عمیقتر دارد» (پوپ، ۱۳۸۰، ص.۲).

تاریخ نگارگری شاهد به وجود آمدن مکاتب مختلفی است و گرایش به تزیین همواره وجود داشته است. اصولی تزیینی را نخستین‌بار احمد موسی، در زمان مغولان تدوین کرد و در دورهٔ صفویه به‌عنوان هفت اصل تزیینی ثبت شد و شکلی منظم و مدون به خود گرفت؛ به‌خصوص در مکاتب تبریز دوم و قزوین با قاعده و قانون‌های محکم پیگیری شد و در انواع هنرها از جمله خوشنویسی، نقّاشی و طراحی مرقعات ظاهر شد (آژند، ۱۳۹۳، ص. ۳۱). هفت وجه تزیین در هنرهای سنّتی ایران عبارت‌اند از: اصل اسلیمی، ختایی، فرنگی، فصالی و نیلوفر، ابر، واق و بند رومی یا گره چینی (صادقی بیگ، ۱۳۷۲، ص. ۳۴۸). در چهار متن از این اصول صحبت کردهاند: مثنویهای *آیین اسکندری (دوحه الازهار و روضه الصفات)*، *گلستان هنر*، *قانون الصور* و دیباچهٔ قطبالدّینمحمّد قصّه‌خوان بر *مرقع شاه‌تهماسب*. قاضی احمد در *گلستان هنر* هفت اصل را برمی‌شمرد و اضافه میکند علاوه بر این هفت مورد، تصویرگر باید اصول دیگری را نیز بداند از جمله رنگ‌شناسی، رعایت قواعد و توازن، تعادل و تناسب و اصول طراحی را میتوان اشاره کرد. دوست‌محمد، احمد موسی را مخترع نگارگری ایران میداند؛ زیرا که مهمترین کار وی تعریف اصول و قاعده‌هایی در هنر نگارگری است که این هنر را از کاستی‌ها و خامی پیراسته کرد (آژند، ۱۳۹۳، صص. ۳۹-۳۲).

۱- اصل اوّل، اسلیمی: از نقوش اصلی در نگارگری، اسلیمی است. این طرحها متعادل و منظّم با خطوط پیچیده، منحنیها و قوس‌های دوّار را به وجود میآورند که از هر شاخه، شاخه های دیگری منشعب میشود و این حرکت ها متناوب و نامحدود طرح های زیبایی را رقم میزند (اسکندرپور خرّمی، ۱۳۸۳، پیش‌گفتار). از دورههای سلجوقی و تیموری نام اسلیمی بر این نقوش نهاده شده است (مجرّد تاکستانی، ۱۳۸۳، ص. ۳۸) و از قرن هشتم هجری در نقش اندازی در بناهای فاخر، سطوح خارجی گنبدها و سردرهای بزرگ به‌کاررفته‌اند (Grole, 1978, p. 171). هماهنگی و تعادل در طرح کلّی تصویر یا بنایی که اسلیمی در آن استفاده شده، به چشم میخورد و انواع مختلفی همچون اسلیمی توپر، اسلیمی توخالی، دهان‌اژدری، ماری و خرطوم فیلی دارد (ندیم، ۱۳۸۶، ص. ۱۷).

اصل دوم، ختایی: ساقه گلی است که لابهلای نقوش اسلیمی میپیچد و به‌گونه‌ای موزون طرح را طی میکند و بر اسپیرالهای حلزونی انواع گلها، برگها و دیگر ملحقاتِ تزیینی گیاهی که تجریدی از طبیعت بر ساقه میگستراند. گویا که طرحهای ختایی در دورهٔ مغولان از چین وارد ایران شده است (ریاضی، ۱۳۷۵، ص. ۶۰). آغاز نقوش ختایی را میتوان در حجاریهای هخامنشیان و هنر ساسانیان به‌وفور مشاهده کرد. در هنرنمایی ایرانیان بر سطوح، ظروف، دست بافتهها و غیره جلوهگری میکند (آژند، ۱۳۸۸، ص. ۲۶).

اصل سوم، فرنگی: این اصل در زمان صفویه کامل شد. اصطلاح فرنگی به نقّاشیهایی گفته میشود که از نظر خصایص، ظاهری فرنگی مانند لباسها، چهره و غیره را دارد. اصل فرنگی در حیطهٔ نقوش تزیینی شامل گلدان و گلهای ریز و ظریف بود که قبلتر در تزیینات بیزانسی به کار میرفت (آژند، ۱۳۹۳، صص. ۱۲۵-۱۲۲).

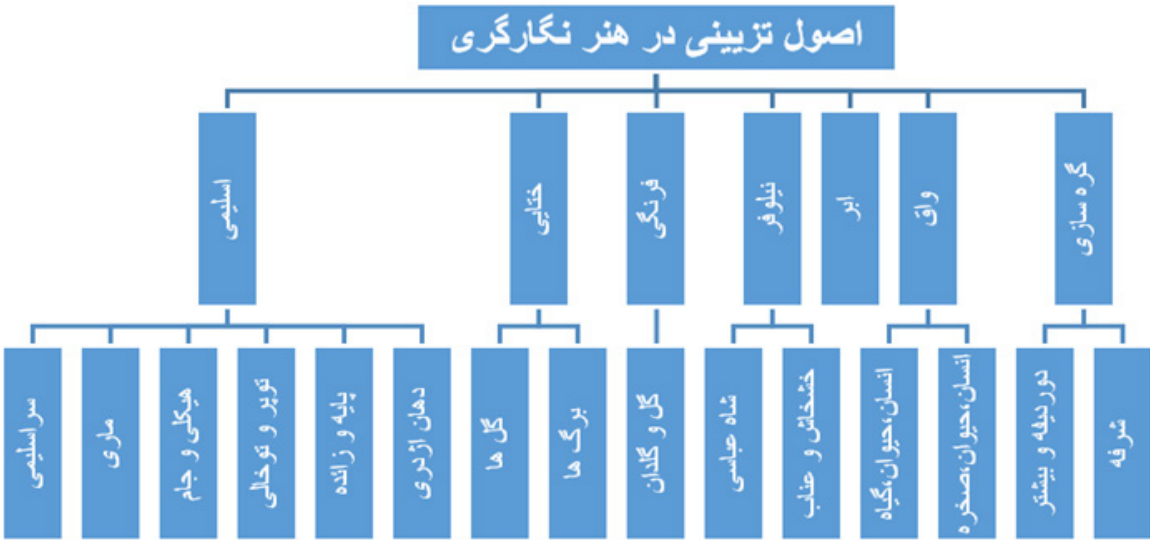
اصل چهارم، نیلوفر: صادقی بیگ از نیلوفر به‌جای فصالی یاد میکند. این نقش‌مایه به‌مرور تکامل پیدا کرد و در هنرها و فنون مختلف همراه با نقوش ختایی استفاده گردید. نیلوفر در گروه نقوش ختایی که شامل گل نیلوفر، خشخاش و عناب است و از قرن یازدهم ه.ق عناوین تازهای مانند گل شاه‌عبّاسی پیدا کرد (آژند، ۱۳۸۸، ص. ۳۷).

اصل پنجم، ابر: اصل تزیینی ابر در هنرهایی مانند زرنگاری، نگارگری و جلدسازی به‌کاررفته است (صادقی بیگ، ۱۳۷۲، ص. ۵۷۵). منشأ نقش‌مایهٔ ابر از چین است و روی ظروف آبی سفید چینی میتوان مشاهده کرد. از قرن هفتم ه.ق به بعد با ورود مغولان نقش مذکور در سفالگری و نگارگری ظاهر شد و شکلها و فرمهای مختلفی به خود گرفت (آژند، ۱۳۹۳، ص. ۱۴۶).

اصل ششم، واق: سلجوقیان چادرنشینانی در طبیعت بودند و در آثار هنری خود مظاهر طبیعی را منعکس می‌نمودند. نقّاشی واق ترکیبی از چهرهٔ آرمانی انسان، حیوان و گیاهان بود در آثار هنری آن‌ها به وجود آمد و چهره‌بندیهای انسانی و حیوانی به‌گونه‌ای تزیینی لابه‌لای اسلیمی و نقوش گیاهی وارد انواع هنرها شد (آژند، ۱۳۸۸، صص. ۸-۷). در نگارگری از نقشهای واق مانند تزیین بناها، فرش و چادر استفاده شده است (Klocher, 1987, p. 21).

اصل هفتم، گره‌سازی یا بند رومی: شکلهای هندسی در گره، ذوق را در مخاطب برمی‌انگیزد. اوج گره‌سازی در دورهٔ سلجوقیان است و به علّت اینکه آن‌ها به سرزمینهای روم شرقی دست یافتند به آن‌ها سلجوقیان روم میگفتند و گره به «بند رومی» معروف شد (آژند، ۱۳۹۳، ص. ۱۸۲). از قرن هفتم ه.ق زیباترین و چشم‌نوازترین گره‌سازی را میتوان در زرنگاری، کاشیکاری، سفال، پارچه، قالی‌بافی و هنرهای صناعی به‌کاررفته است (نمودار ۱) (آژند، ۱۳۹۳، صص. ۲۰۲-۱۸۸).

نمودار ۱. نقوش تزیینی و زیرشاخه ها در هنر نگارگری (منبع: نگارندگان)



۴. نگارههای هفت‌پیکر

۴-۱.نگارهٔ اوّل: «گنبد سیاه ملاقات بهرام با فورک شاهدخت هندی در روز شنبه منسوب به زحل»

روایت نگاره: دخترِ شاهِ اقلیم هند، داستان پری شهرِ سیاهپوشان را برای بهرام تعریف می‌کند. در این داستان، بهرام راهی گنبد سیاه شده است و هنگام شب از فورک، شاهدخت هندی، میخواهد که وی داستان شاه عادل روم را که بعد از سفری اسرارآمیز لباسهای سیاه بر تن کرده بود را برای بهرام بازگو کند. هدف از این داستان بیان زیاده‌خواهی در کسب لذّت است که درنهایت قهرمان گنبد سیاه و مردم شهر بر اثر افزون‌طلبی به مرگ دچار شدهاند (تصویر ۱).

تصویر ۱. بهرام در گنبد سیاه (منبع: موزه متروپولیتن، شماره دسترسی: ۸. ۷. ۲۲۸. ۱۳)

۴-۲.نگارهٔ دوم: گنبد زرد ملاقات بهرام با همای شاهدخت روم در روز یکشنبه منسوب به خورشید

روایت نگاره: بهرام روز یکشنبه راهی گنبد زرد میشود و به دیدن دختر پادشاه روم میرود. بهرام از همای عروس رومی خود میخواهد که داستانی برایش بگوید. همای داستان پادشاهی بی همتا از سرزمین عراق که با وجود همهٔ خوبیها و حُسنها، تنها یک عیب داشت و آن بیاعتمادی به زنان بود را نقل میکند. به‌طوری‌که وقتی کنیزی میخرید بعد از مدّتی کنیزان دچار خودپسندی میشدند و پای از حدود خود فراتر نهاده و ادّعای سروری میکردند و شاه را به زحمت می انداختند (تصویر ۲).

تصویر ۲. بهرام در گنبد زرد (منبع: موزه متروپولیتن، شماره دسترسی: ۹. ۷. ۲۲۸.

۴-۳.نگارۀ سوم: گنبد سبز ملاقات بهرام با نازپری شاهدخت خوارزم در روز دوشنبه منسوب به ماه

روایت نگاره: بهرام روز دوشنبه به‌طرف خوارزم حرکت میکند و به دیدن نازپری شاهدخت خوارزم میرود و از عروسش طلب داستان میکند. نازپری شاهدخت خوارزم قصه عشق بِشر پرهیزگار و مراودۀ او با ملیخای بدذات را برای بهرام نقل میکند (تصویر ۳).

تصویر ۳. بهرام در گنبد سبز (منبع: موزه متروپولیتن، شماره دسترسی: ۱۲. ۷. ۲۲۸. ۱۳)

۴-۴. نگارۀ چهارم: گنبد سرخ ملاقات بهرام با نسرین‌نوش شاهدخت سقلابی در سهشنبه منسوب به مریخ (بهرام)

روایت نگاره: سهشنبه نوبت به نسرین‌نوش میرسد که با داستانی بهرام را مشغول کند و نکته‌ای با داستان برای او باز گوید که در طی طریقِ خودشناسی و آگاهی به او کمک کند. شاهدخت، داستان بانوی حصاری روس را برای وی تعریف میکند (تصویر ۴).

تصویر ۴. بهرام در گنبد سرخ (منبع: موزه متروپولیتن، شماره دسترسی: ۱۱. ۷. ۲۲۸. ۱۳)

۴-۵.نگارۀ پنجم: گنبد فیروزهای ملاقات بهرام با آذریون شاهدخت مغرب در چهارشنبه منسوب به عطارد

روایت نگاره: بهرام رهسپار گنبد فیروزه و دیدار با آذریون میشود تا از داستان شاهدخت مغربی پندی برگیرد. آذریون داستان ماهان، جوان زیبای مصری در سرزمین غولان را برای بهرام بیان میکند (تصویر ۵).

تصویر ۵. بهرام در گنبد فیروزه(منبع: موزه متروپولیتن، شماره دسترسی: ۱۰. ۷. ۲۲۸. ۱۳)

۴-۶.نگارۀ ششم: گنبد صندلفام ملاقات بهرام با یغماناز شاهدخت چین در پنجشنبه منسوب به مشتری

روایت نگاره: داستان خیر و شر را شاهدخت یغماناز، برای بهرام روایت میکند که سرشار از درستکاری و صداقت، پاداش اشخاص نیکورفتار و نیک گفتار و عقوبت افراد ناپسند مشخص میشود. بهرام از شاهدخت خواست تا با داستانی او را شاد کند که یغماناز سخن آغاز کرد (تصویر ۶).

تصویر ۶. بهرام در گنبد صندل فام(منبع: موزه متروپولیتن، شماره دسترسی: ۱۳. ۷. ۲۲۸. ۱۳)

۴-۷.نگارۀ هفتم: گنبد سپید ملاقات بهرام با درِستی شاهدخت ایرانی در روز جمعه منسوب با زهره

روایت نگاره: در این گنبد شاهدخت ایران، دختر خسرو شاه داستان خواجه پارسا و دختر زیبا را که از مادرش شنیده است، برای بهرام میگوید. قصّۀ جوانی برومند که در علم، هنر و پارسایی مشهور و دارای ثروتی سرشار بود را نقل میکند (تصویر ۷) (ذوالفقاری، ۱۳۸۵، صص. ۷۸-۷۵).

تصویر ۷. بهرام در گنبد سپید(منبع: موزه متروپولیتن، شماره دسترسی: ۱۴. ۷. ۲۲۸. (۱۳

۵.تحلیل و بررسی اصول تزیین در هفت نگاره

۵-۱.تحلیل نگارۀ اوّل

در گنبد اوّل رنگ سیاه به‌طور پراکنده در تصویر مشاهده میشود، امّا باعث توقف چشم در یک نقطه نمیشود. فرم عناصر بیضی و تصویر متقارن و متعادل است. حالت عمودی کاخ، درب، افراد ایستاده و شمعدان ها تمایل به بالا را نشان میدهند. در متن کتیبه این بیت ذکر شده است: «چون دعا ختم کرد برد سجود// برگشاد از شکر گوارش عود». انواع اسلیمی توپر و توخالی، اسلیمی جام و هیکلی، سر اسلیمی و ملحقات اسلیمی مانند پایه و زائده در گنبد اصلی، اطراف نگاره، دو لچک سیاه، تزیینات لباسها، تزیین ظروف مشاهده میشود. اسلیمی ماری هم در گنبد اصلی دیده میشود. اصل ختایی با گلهایی در گنبد، حاشیه ها و لچک ها به‌کاررفته است.

در این نگاره اصل فرنگی در تزیین چنگ نوازنده است و ابر را به دلیل نبود فضای آزاد مشاهده نمیشود. اصل نیلوفر هم در نقوش ختایی است. نقوش واق در حلکاریها انجام نشده است و اصل گره‌سازی در حاشیه آجری رنگ و حاشیه پایین ساختمان اصلی به‌کاررفته است. رنگ هم در این نگاره با توجّه به رنگ گنبد، سیاه در لچکهای اصلی و لباس افراد قابل مشاهده است (تصویر ۸).

تصویر ۸. تحلیل نگاره در گنبد سیاه (منبع: نگارندگان)

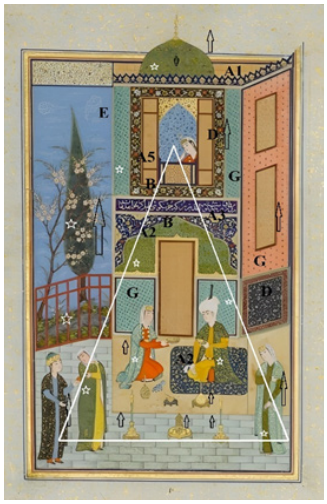
۵-۲.تحلیل نگارۀ دوم

در گنبد زرد عناصر اسپیرالی چیده شده‌اند و تکنیکهای متعدّدی در این تصویر اعمال شده است. برای جلوگیری از تکرار در عناصر تصویری، کاخ در سمت چپ قرار داده شده و با قرارگیری افراد بیشتری در سمت راست، تصویر متعادل شده است و تقارن در نمای کاخ و اجزای آن وجود دارد. در متن کتیبه آمده: «شنیدهام که برین طارم زراندود است// خطی که عاقبت کار جمله محمود است». انواع اسلیمی در نگاره مشخص است و همچنین نقوش ختایی که در حاشیه‌ها، نقوش حلکاری در فرش دیده میشود. اصل فرنگی به کار نرفته است و نیلوفر در حاشیه فرش و حلکاری زمینه را پر کرده است. ابر به دلیل آسمان شب انجام نشده و اصل واق نیز به دلیل عدم حلکاری مشاهده نشد. گره‌سازی در حاشیه آجری و دیوارهای فیروزهای و کرم‌رنگ وسط به‌کاررفته است. رنگ غالب با توجّه به گنبد زرد است (تصویر ۹).

تصویر ۹. تحلیل نگاره در گنبد زرد (منبع: نگارندگان)

۵-۳.تحلیل نگارۀ سوم

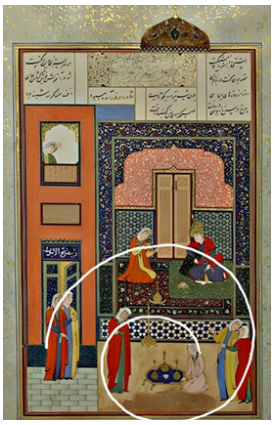
در گنبد سبز، تعادل در تصویر با قرارگیری ساختمان کاخ در سمت راست و درخت سرو در سمت چپ برقرار گشته و ترکیب مثلثی برای این نگاره انتخاب شده است. در متن کتیبه در تصویر آمده: «برین رواق زبرجد نوشته اند به زر که جز نکویی اهل کرم نخواهد ماند». زبرجد به معنای سبز است و انواع اسلیمی از جمله ماری، هیکلی، پایه و زائده، سر اسلیمی و ختاییها در نگاره انجام شده است. در نقوش حلکاری در فرش، دیوار کنار و لباسها، به‌کارگیری نقوش ختایی چشم را می‌نوازد. اصل نیلوفر واضح است و ابرها در آسمان خودنمایی میکنند. اصل واق دیده نشد و گره‌سازی‌ها در دیوارهای فیروزهای و آجری قابل مشاهده است (تصویر ۱۰).



تصویر ۱۰. تحلیل نگاره در گنبد سبز (منبع: نگارندگان)

۵-۴.تحلیل نگارۀ چهارم

در گنبد سرخ ابیاتی که در تصویر استفاده شده بیشتر از سایر تصاویر است. اجزای نگاره به فرم اسپیرالی چیده شده‌اند و کاخی متقارن در تصویر جلوه‌نمایی میکند. عناصر عمودی چشم را به‌سوی بالا هدایت میکنند، امّا به دلیل فرم اسپیرالی که بر صفحه حاکم است، چشم در تصویر میچرخد و نگاه به بیرون نمیافتد. متن کتیبه این است: «رستنی را به سبزی آهنگست// همه سرسبزی بدین رنگست// قصّه چون گفت حور بزم‌آرای// شه در آغوش خویش کردش جای// روزی از روزهای دی‌ماهی// چون شب تیر مه به کوتاهی// شاه را درخور آمد و بهبود// ناف هفته مگر سه‌شنبه نبود// سرخ در سرخ زیوری در ساخت// صبحگه سوی سرخ گنبد تاخت». در چهارمین گنبد ترکیبی زیبا از ختایی و اسلیمی دیده می‌شود. در نقوش حلکاری هم‌نشینی از اسلیمی و ختایی به زیبایی نقش‌پردازی شده و فرنگی و ابر در تصویر به کار نرفته است. نیلوفر را به‌وفور میتوان دید. گره‌سازی در حاشیه پایین و دیوار پشت بهرام و معشوقه مشاهده میشود (تصویر۱۱).



تصویر ۱۱. تحلیل نگاره در گنبد سرخ (منبع: نگارندگان)

۵-۵.تحلیل نگارۀ پنجم

در گنبد فیروزه با قرارگیری سرو و عناصر دیگر تصویر متعادل شده است. تمایل اجزا به سمت بالاست و حالت کلّی چیدن عناصر مثلثی است. رنگ فیروزه به دلیل کیفیت رنگی در سطحی وسیع قابل استفاده است و در نگاره هم با درجه‌های مختلف رنگی استفاده شده است. در متن کتیبه ذکر شده است: «تا بنای فیروزه منظر ساختند// موضع عشرتگه جانان مقرر ساختند». در تصویر حاشیه سرمه‌ای با انواع اسلیمی و ختایی نگاره را بسیار چشم‌نواز کرده است؛ همچنین در تزیینات لباسها، زیرانداز و دیوار زنگار حلکاری با نقوش مشاهده میشود. اصل فرنگی در چنگ نوازنده به‌کاررفته است. ابر در فضای آزاد است و اصل واق دیده نشد. گره‌سازی در دیوارهای پشت و حاشیه پایین فضا را مزین کرده است. رنگ به‌کاررفته درمجموع نگاره فیروزه‌ای را القا میکند (تصویر۱۲).

تصویر ۱۲. تحلیل نگاره در گنبد فیروزه (منبع: نگارندگان)

۵-۶.تحلیل نگارۀ ششم

ترکیب کرم، قهوه‌ای و قرمز در سراسر نگاره دیده میشود. عناصر به حالت اسپیرالی اند. در این تصویر به رنگ اشاره نشده است و فقط رفتن به گنبد بعدی را متذکر شده است. تقارن و تعادل در همۀ تصویر مشاهده میشود. اجزای عمودی به بالا متمایل هستند. در متن کتیبه آمده: «گفت کز شهر خویشتن دو جوان// سوی شهر دگر شدند روان». دو اصل اول در نگاره مبرهن است و انواع سر اسلیمی در بالای دیوار کاخ دیده میشود. فرش زیرانداز هم این نقوش را داراست. گلدانی از گل در تصویر و همچنین فواره وسط حوض گویای اصل فرنگی است. نیلوفر در حلکاری است و ابر در فضای بیرونی کاخ دیده میشود. اصل واق را نداریم و گره‌سازی در حاشیه پایین و دیوارهای به‌کاررفته است (تصویر ۱۳).

تصویر ۱۳. تحلیل نگاره در گنبد صندل فام (منبع: نگارندگان)

۵-۷.تحلیل نگارۀ هفتم

رنگ گنبد سفید با رنگ داستان متفاوت است. نگاره تقارن دارد و در کتیبه به رنگ اشاره شده است. عناصر بیضیوار و متعادل چیده شده‌اند. رنگ گنبد نقره‌ای است که به‌مرور در اثر اکسید شدن به تیرگی گراییده است. در کتیبه تصویر ذکر شده است: «شاه با زیور سفید به ناز// شد سوی گنبد سفید فراز». در گنبد سفید طرحهای اسلیمی و ختایی در حاشیه و لچک‌ها به‌کاررفته است و در فرش با نقوش گلکاری زمینه پر شده است. اصل فرنگی با گلدانی خودنمایی میکند و نیلوفر که پرکننده نقوش است در نگاره به‌کاررفته است. ابر و واق موجود نیست و گره‌سازی در کتیبه‌های کاخ و دیوارها و حاشیه پایین انجام شده است (تصویر ۱۴) (جدول۱).

تصویر ۱۴. تحلیل نگاره در گنبد سفید (منبع: نگارندگان)

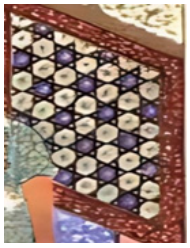
کادر شکنی توسّط گنبد در هفت نگاره دیده میشود که نشانه ای از تأکید است و نگارگر استادانه به جهت جلب توجّه قسمتی از گنبد را خارج از کادر نقش‌پردازی کرده است. در همۀ تصاویر، بهرام و روایتگر زیر گنبد هستند و لباس هایشان هماهنگ با رنگ آن است. در هفت نگاره اجزای عمودی و به سمت بالا که با مهارت انجام شده است میتواند نشان‌دهنده سفرهای بهرام و حرکت به‌سوی خودآگاهی و رسیدن به معرفت را نشان دهد که نقّاش با عناصر عمودی بر این موضوع اشاره کرده است.

نمونه های تصویری از اصول تزیینی:

تصویر۱۵. اصل فرنگی
(منبع: نگارندگان)

تصویر۱۶. اصل اسلیمی
(منبع: نگارندگان)

تصویر۱۷. اصل ابر
(منبع:نگارندگان)



تصویر۱۸. گره سازی
(منبع: نگارندگان)

تصویر۱۹. اصل نیلوفر (منبع: نگارندگان)

تصویر۲۰. اصل ختایی (منبع: نگارندگان)

جدول ۱. تطبیق ویژگی‌های ساختاری و عناصر بصری در ترکیب‌بندی نگاره‌ها (نگارندگان)

			شماره نگاره		نگاره اول	نگاره دوم	نگاره سوم	نگاره چهارم	نگاره پنجم	نگاره ششم	نگاره هفتم
			شماره تصویر		تصویر ۸	تصویر ۹	تصویر ۱۰	تصویر ۱۱	تصویر ۱۲	تصویر ۱۳	تصویر ۱۴
اصول هفتگانه تزیین	اسلیمی	سر اسلیمی	A1		*	*	*	*	*	*	*
		ماری	A2		*	*	*	*	*	*	*
		هیکلی، جام	A3		*	*	*	*	*		*
		توپر	A4		*	*		*	*	*	
		توخالی	A5				*	*	*		
		پایه و زائده	A6		*	*		*	*	*	*
	ختایی	گل و برگ	B		*	*	*	*	*	*	*
	فرنگی	گل و گلدان	C			*			*	*	*
	نیلوفر	شاه‌عباسی	D		*	*	*	*	*	*	*
	ابر		E				*		*	*	*
	واق	انسان، حیوان، گیاه	F								
	گره‌سازی	دو ردیفه و بیشتر	G		*	*	*	*	*	*	*

۶.نتیجه‌گیری

نگارگری در طی قرن‌ها کامل‌تر شد و رخ عیان کرد. ایرانیان در طول زمان هر آنچه داشتند را می آراستند و نگارگری نیز به دلیل دارا بودن فرم، ظرافت، ذوق و زیبایی مورد توجّه شان قرار گرفت. تزیینات در این هنر از ارکان محسوب میشود و از کسالت‌بار بودن، تکراری بودن اجزا و یکنواختی جلوگیری میکند و با قرارگیری صحیح عناصر گوناگون، چشم همواره در تصویر میچرخد و حظِ بصری حاصل میشود. نسخهٔ مورد تحقیق در مکتب هرات نگارگری شده است. تعدّد استفاده از انواع مختلف اسلیمی، ختایی قابل توجّه است. تنوّع اسلیمی‌ها و ختایی به دلیل رویکرد تزیینگرای دورهٔ صفوی است و از سنّت هنر تیموری و صفوی تبعیت می‌کند که متکی بر تنوع اسلیمی و تکرار آن‌هاست. به همین دلیل انواع اسلیمی و ختایی در همهٔ نگارهها وجود دارد و در مکان‌های اصلی در دیوارها، گنبد، حاشیه، لباس افرادِ مهم در تصاویر و زیرانداز استفاده شده است. این دو اصل از همه نقوش بیشتر در تصاویر مشاهده میشود و نگارگر در مهمترین قسمتها از این دو نقش بهره گرفته است. اسپیرالهای ختایی و اسلیمی چنان درهم‌پیچیده‌اند که به بهترین وجه باعث هماهنگی و همپوشانی در به‌کارگیری این دو طرح شده است. نقّاش در لباس افراد و زیرانداز و مکانهای مقتضی از ختایی و اسلیمیِ ماری به‌صورت گلکاری و تک‌رنگ طلایی بر زمینه تیره بهره برده است. ابر در آسمان روز، به‌قاعده مشاهده میشود و در نگاره دوم، آسمان شب با ستاره ها مزیّن شده است. نیلوفر جز جدایی‌ناپذیر در همهٔ تصاویر است و میان ختایی‌ها جلوهای خاص دارد و درشتتر از سایر گلهاست. نگارگر اصل فرنگی را هنرمندانه و تیزبینانه در سطوحی جالب مثلاً در چنگِ نوازندگان و به شکل گل و گلدان در تصاویر مربوط به سرزمین هایِ هند، چین و ایران به خدمت گرفته است که با محتوای مربوط به داستان ارتباط دارد. از انواع گره با نقوش پیچیده تر و رنگارنگ برای تزیین دیوارهای اصلی، دیوار پشتِ دو شخصیت مهم داستان و قسمتِ پایین مکانی بالاتر از سایر سطوح که محل نشستنِ دو نگاره اصلی یعنی بهرام و شاهدخت است با مهارت تمام هنرنمایی نموده و دیوارهای دورتر گرههای سادهتری را دارا هستند. ترکیب های رنگی در متن ادبی و تصویر هم‌ارز شده اند که حسی شورانگیز همراه با کنجکاوی را در مخاطب برمی‌انگیزد و تبعیت نگارگر از شاعر در به‌کارگیری رنگ قابل تأمل است. تعادل و تقارن در تمام نگاره‌ها به چشم میخورد. اصل واق که از قرن ششم ه.ق وارد هنر کتاب‌آرایی شده است در این تصاویر مشاهده نشد. واق اوّلین مرتبه در گلچین‌هایی که در زمان تیموری و اسکندر سلطان به انجام رسیده، در حواشی نسخ قابل ملاحظه است. اصل فوق ابتدا به‌صورت سرهای انسانی و حیوانی در میان نقوش گیاهی تصویر میشد و بعدها و در قرن نهم نقوش واق متنوّعتر شده و در حواشی تشعیر به کار گرفته شد و در قرن دهم با هنرنمایی سلطان محمد در صخره ها نمود یافت. درواقع تشعیر بستر اصلی برای نقوش واق است و عصر صفویه، طلایی‌ترین زمان برای هنرنمایی با نقوش تشعیر است. در این نسخه این اصل نادیده گرفته شده و نگارگران به زرافشان در حواشی اکتفا نمودهاند و از به‌کارگیری صورت های جاندار به‌کلی دوری کردهاند. به‌کارگیری این اصل در سالهای بعد در نگارگریِ نسخه های مهم، مورد توجّه قرار گرفته است. به عقیده نگارندگان بیشترین استفاده از نقوش تشعیر در حاشیه، برای تصاویری کاربرد دارد که نگارهٔ اصلی از تنوع نقوش و رنگهای فراوانی برخوردار نیست و یا تصویر به‌طور کامل صفحه را اشغال کرده و دارای متن نیست که توجّه مخاطب از مطلب دور شود زیرا که متون نسبت به تصاویر در اولویت اند و نقوشی که حاشیه را مزین می کنند، صرفاً برای لذت بصری بیننده است همچنین در قطعات خوشنویسی این فن برای تزیین در اطراف بسیار جلوه‌نمایی میکند و آثار فاخر و بی‌بدیلی در این زمینه خلق شده است.

طبق تحلیل‌های انجام‌شده شش اصل تزیینی در نگاره های منظومه چهارم *خمسهٔ نظامی* مشاهده گردید. دریافت شد که در نگارگری مکتب هرات به میزانِ زیادی به تزیین و آراستگی اهمیت داده اند. در تمام تصاویر نهایت دقّت، ظرافت و ملاحت انجام شده و حتّی در کوچک‌ترین سطح‌ها نیز آراستگی با انواع نقوش وجود دارد. در ساختمان کاخ و مرکزِ تصاویر که محل نشستن افراد اصلی است و در نگاهِ اوّل چشم متوجّه آن‌ها می گردد با تراکم نقوش بیشتری مواجه هستیم. بیشترین نقوش تزیینی در این تصاویر انواع اسلیمی، ختایی، نیلوفر و گره‌سازی است، اصل ابر و فرنگی در مکانهای مناسب و تقریباً در نیمی از نگاره به کار رفته است و اصل واق در هیچ تصویری مشاهده نشد.

کتاب‌نامه

آژند، ی. (۱۳۹۳). *هفت اصل تزیینی هنر ایران*. تهران: پیکره.
آژند، ی. (۱۳۸۸). «اصل واق در نقّاشی ایران». *مجلهٔ هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی*، ۳۸، صص۱۳-۵.
آژند، ی. (۱۳۸۸). «فصالی و نیلوفر». *گلستان هنر*، ۱۶، صص ۴۰-۳۴.
آژند، ی. (۱۳۸۸). «اصل ختایی در کتاب‌آرایی ایران». *مجلهٔ نگره*، ۱۰، صص ۳۰-۱۷.
اسکندرپور خرّمی، پ. (۱۳۸۳). *اسلیمی و نشانها*. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
امامی، ن.ا. (۱۳۷۵). «فرهنگ و میراث فرهنگی/ نگاهی به هنرهای اسلامی دوره تیموری». *مشکوه*، ۵۳، ۱۶۷-۱۴۵.
پاک‌باز، ر. (۱۳۹۹). *نقّاشی ایرانی از دیرباز تا امروز*. تهران: زرین و سیمین.
پوپ، آ. (۱۳۸۰). *شاهکارهای هنر ایران*. ترجمهٔ پرویز ناتل خانلری، تهران: علمی فرهنگی
جوادی، ش. (۱۳۸۴). «تزیین عنصر اصلی در زیبایی‌شناسی هنر ایران». *مجلهٔ باغ نظر*، ۳، ۵۷-۵۱.
ذوالفقاری، ح. (۱۳۸۵). «هفت‌پیکر نظامی و نظیرههای آن». *مجلهٔ زبان و ادبیّات فارسی*، ۵۲ و ۵۳، ۱۱۰-۶۷.
رهنورد، ز. (۱۳۸۶). *تاریخ هنر ایران در دوره اسلامی (نگارگری)*. تهران: سمت.
ریاضی، م.ر. (۱۳۷۵). *فرهنگ مصور اصطلاحات هنر ایران*. تهران: الزهرا.
زکی، م.ح. (۱۳۷۷). *هنر ایران*. ترجمهٔ ابراهیم اقلیدی، تهران: صدای معاصر
شاد قزوینی، پ. (۱۳۹۳). «بررسی اصول مبانی هنرهای سنّتی ایران: نگاهی به کتاب هفت اصل تزیینی هنر ایران». *نقد کتاب هنر*، ۳ و ۴، ۶۰-۴۱.
صادق‌پور، ا.، خلیل‌زاده مقدّم، م. (۱۳۹۲). «رنگ در مکتب هرات تیموری با رویکردی بر آثار کمال‌الدین بهزاد و مولانا علی». *کتاب ماه هنر*، ۱۷۹، ۹۳-۸۶.
صادقی‌بیگ، ا. (۱۳۷۲). *قانون الصور در کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی*. بازتألیف نجیب مایل هروی. مشهد: آستان قدس رضوی.

طاهر، ز. (۱۴۰۰). «بررسی تطبیقی کاربرد هفت اصل تزیینی هنر نگارگری ایران در نگارههای هفت‌اورنگ ابراهیم میرزا». *رهپویه هنر*، ۱، ۲۷-۳۸.
کریم‌زاده تبریزی، م.ع. (۱۳۶۳). *احوال و آثار نقاشان قدیم ایران و برخی مشاهیر نگارگر هند و عثمانی*. لندن.
مجرد تاکستانی، ا. (۱۳۸۳). *شیوهٔ تذهیب*. تهران: سروش.
ندیم، ف. (۱۳۸۶). «نگاهی به نقوش تزیینی در هنر ایران». *هنر و معماری، رشد آموزش هنر*، ۱۰، ۱۹-۱۴.
Bahari, E. (1996). *Bihzad: Master of Persian Painting*. London: Tauris.
Grole, E. (1978). *Architecture of the Islamic World*. Thames J , London: Hudson.
Fischbein, E. (1987). *Intuotion in Science and Math- Ematics An Educational Approach*. Dordrecht, Kluwer.
Koechlin, R. Migeon, G. (1987). *Cenl Planches en Couleur de larl Musulman*. Paris: Editions Albert Levy, Paris.