Reflection of the Geometric Structures of Persian Miniature in Mehdi Ash'ari's Illustrations: An Analysis Based on Keith Critchlow's Theory of Sacred Geometry

Marzieh Toraji[1], **Parisa Arvand**[2]

Type of article: original research
Receive: 24 JUNE 2026, Accept Date: 06 SEPTEMBER 202
DOI: 10.22034/rph.2026.2092497.1233

Extended Abstract

Throughout its historical trajectory and various stylistic evolutions, the art of Persian miniature has always been founded upon a structure in which the boundaries between inner intuition and mathematical discipline are intertwined. In this visual system, geometry was not merely a technical tool for drawing or a mechanical method for dividing the frame; rather, it served as a fundamental framework for expressing a worldview and organizing the sacred and imaginal realm of the artwork. By employing latent lines, concentric circles, the golden ratio, and modular grids, the traditional miniaturist created a space that, despite the multiplicity of visual elements, achieved a coherent and harmonious unity. However, in the contemporary era, with the influx of Western modernist currents into the field of Iranian visual arts, traditional visual structures underwent fundamental transformations. In the realm of contemporary Iranian illustration, many artists, when encountering their visual heritage, have settled for superficial mimicry, borrowing historical figures and costumes, or merely simulating ornamental patterns. This approach has often resulted in a type of decorative and museum-like formalism, drifting away from the essence and structural origins of the miniature. Among the contemporary generation of illustrators, Mehdi Ash'ari's approach offers a different path to the audience. Ash'ari's works represent a conscious or intuitive effort to re-read the structural foundations of Persian miniature. Instead of halting at superficial forms and elaborate decorative renderings, he delves into the internal logic of the image, the order of structural lines, and the method of spatial organization.

The theoretical framework of this study is formed by the convergence of two epistemological domains: on one hand, the analysis of the geometric structure and spatial organization in the masterpieces of Persian miniature)

1. Assistant Professor at department of Graphic design, Faculty Architecture and Art, University of Guilan, Rasht, Iran (Corresponding Author). Email: marziehtoraji@guilan.ac.ir
2. Assistant Professor at department of Painting, faculty Architecture and Art, University of Guilan, Rasht, Iran. Email: p_arvand@guilan.ac.ir

Herat and Safavid Tabriz schools) which are based on the rejection of depth perception and Euclidean single-point perspective, the elimination of chiaroscuro, and a reliance on pure color surfaces and cyclical compositions; and on the other hand, the views of Keith Critchlow, a prominent traditionalist philosopher, architect, and theorist, regarding Sacred Geometry. Critchlow believes that geometry in traditional and Islamic art is the symbolic language of creation and a reflection of cosmic order. From his perspective, geometric forms are not merely mental abstractions but are considered objective archetypes that begin with the circle as a symbol of absolute unity and, through symmetrical and generative divisions, expand into polygons, squares, triangles, and ultimately into complex and infinite networks, embodying the transition from multiplicity to unity. The research method in this study is qualitative, and its nature is descriptive-analytical with a comparative approach. The research population includes the collection of Mehdi Ash'ari's book illustrations created based on ancient or indigenous themes. From these works, samples were selected using a purposeful sampling method, specifically those works that exhibit the highest degree of geometric structure and structural connection to the visual traditions of the past, serving as the basis for study and visual dissection. Data collection was conducted through library and documentary research, alongside a precise visual analysis of the image layers. The analytical tool involves deconstructing the image structure based on three fundamental components: "Surface," "Pattern," and "Space," and precisely matching the peripheral lines, axes of balance, and underlying networks of the works with Critchlow's patterns of Sacred Geometry. Visual and structural analysis of Mehdi Ash'ari's works shows that the process of image creation in his works relies on a kind of "structural reductionism." Unlike past miniaturists, who hid the geometric skeleton of the work beneath a multitude of renderings, minute motifs, and illuminations, he has pushed aside these decorative coverings and exposes the underlying geometric structure, rendering it naked and transparent to the viewer.

In Ash'ari's works, the two-dimensional realm of the image is fully recognized. Faithful to the tradition of miniature, he rejects any volumizing, light gradients, and chiaroscuro that might evoke a false sense of realistic depth. The surface in his works is divided into explicit geometric sections, separated color patches, and flat planes. From a color-theoretical perspective, the intelligent use of intense contrasts between flat surfaces serves a structural function. The dominant colors in his works are a combination of lapis lazuli, turquoise, ochre, crimson, and matte gold, which recall the color harmony of the Herat school and, in particular, the tile and brick work of Safavid architecture. These flat color surfaces intensify the geometric boundaries; meaning that color serves to reinforce geometric borders and differentiate planes rather than to represent natural light. An examination of the motifs and linear design in Ash'ari's works demonstrates the precise application of geometric grids. The elements present in the image, including floorings,

architectural wall surfaces, skies, mountains, and even the garments and cloaks of figures, are shaped by modular grid patterns, checkerboard divisions, parallelograms, and angular arrangements. This method of linear and motif organization perfectly corresponds to the concept of "generative patterns" in Keith Critchlow's theory. Critchlow proves that in sacred geometry, all complex patterns result from the expansion and repetition of symmetries from a central point or a base grid. In Ash'ari's works, decorative motifs do not exist in addition to the form; rather, the structure itself is the motif. The thick, sharp, and steady outline contours, which are one of the main features of miniature painting, have acquired an engineering function here; the rigid, geometricized lines dissolve human and animal elements into the heart of the background's geometric grid, creating an integrated and interconnected whole that indicates the fundamental principle of unity in multiplicity.

The greatest commonality between Ash'ari's illustrations and Persian miniature is manifested in the method of understanding and recreating "space." Ash'ari rejects the Renaissance Euclidean single-point perspective visual system, which is based on the finite observer's angle of view, and instead utilizes "multi-tiered space" and "multiple perspective." In his compositions, planes are placed on top of each other in a tiered and vertical manner. Similar to the miniature painting of the Herat school, elements that are farther away in physical reality are drawn higher in the frame without becoming smaller. More importantly, the viewing angle relative to the various components of a frame is variable; for example, a pool or carpet placed on the floor of the image is drawn with a completely perpendicular top-down angle, while the adjacent figures are seen from a frontal or three-quarter angle, and the architectural elements in the background are drawn with an oblique angle. This juxtaposition of heterogeneous viewing angles within a coherent whole is exactly the placeless and surreal spatialization of Persian miniature, which frees the artwork's space from the constraints of material time and place and connects it to the realm of the imaginal world. In a comparative reading of the works with Critchlow's patterns, it becomes clear that Ash'ari utilizes golden geometric relationships and guide circles to regulate the dynamics within the frame. Although the appearance of the works might seem static due to the angularity of the forms, the structural lines that guide the gaze form a spiral and rotational movement within the image, which begins from the corners of the frame and leads the audience's gaze to the narrative and semantic center of gravity of the image. This rotational movement is exactly the energy structure of generative circles that Critchlow emphasizes in the geometric drawing of Shamsehs (rosettes) and sacred knots; a hidden order that compels the audience's eye to rotate in a semantic journey within the image to experience a stable equilibrium.

A notable point in this analysis is that the reflection of this geometry in Mehdi Ash'ari's works is not necessarily the result of mechanical adherence to Critchlow's books or conscious mystical claims; rather, it is rooted in the

artist's visual life within the context of Iranian culture and his intuitive perception of visual traditions. Ash'ari has succeeded in reconciling the visual intuition of the past with the simplified and minimalist language of contemporary graphics and illustration, creating a structure in which feeling and geometry coexist in a dialectical balance. The current research reveals that the connection of contemporary illustration to authentic Persian miniature is not limited to reproducing nostalgic signs or ancient figurative elements. Mehdi Ash'ari shows that the visual identity of miniature painting lies, above all else, in the method of structural thinking, surface engineering, generative patterns of motifs, and the organization of the spatial realm. By stripping away the pluralistic arrays and revealing the geometric network and guide lines of the image, he has achieved a modern essence of tradition. Comparing this organization with Keith Critchlow's theory of sacred geometry clarifies that these works reproduce the same principle of unity in multiplicity through symmetry, modularity, combination of viewer levels, and the creation of geometric balance between lines and flat colors. This research suggests that contemporary designers and illustrators should, instead of adopting superficial and formalistic approaches, delve into understanding the structural geometry and foundational patterns of traditional art, in order to enable the creation of an original, modern, and deep-rooted language in contemporary Iranian illustration.

Keywords: Sacred Geometry, Persian Miniature, Illustration, Keith Critchlow, Mehdi Ash'ari

OPEN ACCESS

This journal is following of Committee on Publication Ethics (COPE) and complies with the highest ethical standards in accordance with ethical laws

COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

بازتاب ساختارهای هندسی نگارگری ایرانی در آثار تصویرگری مهدی اشعری با تکیه بر نظریه هندسه مقدس کیت کریچلو

مرضیه تراجی[۱]، پریسا آروند[۲]

نوع مقاله: پژوهشی
دریافت: ۱۴۰۵/۰۴/۰۳ □ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۶/۱۵ □ صفحهٔ ۱۴۹-۱۶۳
Doi: 10.22034/rph.2026.2092497.1233

چکیده

با وجود جایگاه بنیادین هندسه در شکل‌گیری نظام بصری نگارگری ایرانی، چگونگی بازتاب ساختارهای هندسی در آثار تصویرگران معاصر و تداوم آن در زبان تصویری امروز، کمتر به‌صورت تحلیلی بررسی شده است. این موضوع، موجب شده شناخت پیوند میان سنت نگارگری ایرانی و تصویرگری معاصر به‌روشنی تبیین نشود و ضرورت مطالعه آن را آشکار می‌کند. در هنر اسلامی، هندسه فقط عنصری تزیینی نیست و یکی از مؤلفه‌های بنیادین در شکل‌گیری نظام بصری آثار هنری به شمار می‌رود. نظام هندسی بر پایه تناسب و وحدت شکل گرفته و در شاخه‌های متنوع هنر اسلامی، از جمله نگارگری ایرانی تجلی یافته است. از دیدگاه کیت کریچلو، هندسه در هنر اسلامی بازتاب جهان‌بینی توحیدی و تجلی نظم قدسی حاکم بر هستی است؛ ازاین‌رو الگوهای هندسی علاوه‌بر کارکرد بصری حامل مفاهیم معنوی هستند. پژوهش حاضر با هدف بازخوانی هندسه و الهام از زیرساخت هندسی نگارگری ایرانی (مکتب هرات و تبریز دوم) در آثار مهدی اشعری به دنبال پاسخ این سؤالات است: بازآفرینی ساختارهای هندسی نگارگری ایرانی در آثار مهدی اشعری از چه الگوهای بصری پیروی می‌کند؟ ساختارهای هندسی آثار مهدی اشعری تا چه اندازه با مبانی نظری هندسه مقدس کیت کریچلو انطباق دارند؟ پژوهش با روش توصیفی ـ تحلیلی با رویکرد کیفی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و تصویرخوانی انجام شده است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد آثار اشعری با بهره‌گیری از سازمان‌دهی هندسی، سطوح متعدد، ساده‌سازی فرم و رنگ تخت به جنبه‌های بصری نگارگری ایرانی نزدیک است و می‌توان آن را از منظر نظریات کریچلو بررسی کرد. اگرچه ممکن است او با مفهوم «هندسه مقدس» آشنایی نداشته باشد اما به واسطه زیست در فرهنگ بصری ایران و غنی بودن نگارگری ایرانی، توانسته است روح هندسه ساختاری پنهان در نگارگری را در اثرش بازنمایی کند.

کلیدواژه‌ها: هندسه مقدس، نگارگری ایرانی، تصویرگری، کیت کریچلو، مهدی اشعری

۱. استادیار گروه ارتباط تصویری، دانشکده معماری و هنر دانشگاه گیلان، رشت، ایران (نویسنده مسئول).
Email: marziehtoraji@guilan.ac.ir

۲. استادیار گروه نقاشی، دانشکده معماری و هنر، دانشگاه گیلان، رشت، ایران.
Email: p_arvand@guilan.ac.ir

استناد: تراجی، مرضیه؛ آروند، پریسا (۱۴۰۵)، بازتاب ساختارهای هندسی نگارگری ایرانی در آثار تصویرگری مهدی اشعری با تکیه بر نظریه هندسه مقدس کیت کریچلو، *رهپویه حکمت هنر*، ۵ (۲)، ۱۴۹-۱۶۳.
Doi: 10.22034/rph.2026.2092497.1233
https://rph.soore.ac.ir/article_741461.html

مقدمه

هنر اسلامی از آغاز شکل‌گیری، همواره بستری برای تجلی مفاهیم حکمی و انتزاعی بوده است؛ مفاهیمی که در قالب نظم و تناسب و زیبایی، کمال و تجلی نور و رنگ در آثار هنری بازنمایی شده‌اند. در این میان، هندسه جایگاهی بنیادین در وحدت بصری هنر اسلامی دارد. هندسه در آثار هنری اسلامی در نگاه نخست جنبه تزیین‌گرایانه دارد اما با واکاوی در اعماق آن، نظم کیهانی، تجلی امر قدسی و وحدت در کثرت عیان می‌شود. در هنر اسلامی هر شکل هندسی که به کار گرفته می‌شود حاوی یک رمز است. رمزی بودن نقوش و سطوح یکی از خاصیت‌هایی است که قدرت تأویل اثر هنری را در هنر اسلامی افزایش می‌دهد. در سنت نگارگری ایرانی، به‌ویژه در دوره تیموری و دوره صفوی نوعی سازمان‌دهی هندسی در ترکیب‌بندی تصاویر دیده می‌شود که در آن تقسیمات فضایی، جایگذاری پیکره‌ها و عناصر تزیینی بر پایه نظمی پنهان شکل گرفته‌اند. نگارگری ایرانی می‌کوشید تا قالب‌های ذهنی را به رونوشتی تصویری ترجمه کند و یک رویکرد مثالی را بازگو کند. این وسعت مفاهیم انتزاعی در حکمت ایرانی باعث شد که نگارگری ماهیتی غیرواقعی بگیرد و طبیعت سه بُعدی با بنیانی دوبُعدی ترسیم گردد و رویکردی انتزاعی نسبت به طبیعت در نگارگری شکل گیرد (نصر، ۱۳۷۳: ۸۲). نظام بصری نگارگری ایرانی تلفیقی شاعرانه با هنر تزیینی و سنت‌های معماری ایرانی داشته است به نحوی که در کمترین نگاره و نسخه‌ای صرفاً پیکره‌ای به صورت تک ترسیم شده باشد و اصولاً در تعامل یا جایگذاری در سطوح و پلن‌های متنوع و همگامی با نقوش هندسی بناها و سطوح بازنمایی شده است. کیت کریچلو[1] پژوهشگر هنر اسلامی بر این باور است که: اشکال بنیادین همچون دایره، مربع و مثلث پایه شکل‌گیری ساختار بصری هنر اسلامی را تشکیل می‌دهند و از طریق تکرار و ترکیب آنها چه به صورت نقوش هندسی گره‌وار و چه در آرایه بناها، هماهنگی و وحدت پدید می‌آید (کریچلو، ۱۳۸۹: ۱۳). در نگارگری ایرانی نیز، هندسه و سطح‌بندی پلن‌ها عناصر بنیادین شکل‌دهی ساختار تصویر به شمار می‌آیند. نگارگران ایرانی با کنار گذاشتن پرسپکتیو خطی و بهره‌گیری از سطوح متعدد، امکان نمایش هم‌زمان فضاها و روایت‌های داستانی را در یک تصویر فراهم آوردند. در این آثار پیکره‌های انسانی، معماری و عناصر تزیینی و هندسی در یک واحد کل منسجم می‌شود و تکثر آنها وحدت را به وجود می‌آورد و در عین حال هر جزء، ضمن حفظ استقلال خود در کلیتی منسجم جا می‌گیرد. این گنجینه بصری با برخورداری از کیفیت انتزاعی در دوره معاصر توجه تصویرگران را به خود جلب کرده است. هندسه از مهم‌ترین مؤلفه‌های سازمان‌دهنده ساختار بصری نگارگری ایرانی است، اما در مطالعات مربوط به تصویرگری معاصر، بیشتر بر اقتباس از عناصر ظاهری و نقشمایه‌های سنتی تأکید شده و کمتر به انتقال نظام هندسی و شیوه سازمان‌دهی فضا پرداخته شده است. در میان تصویرگران معاصر ایران، برخی هنرمندان با بهره‌گیری آگاهانه از ساختارهای بصری نگارگری، کوشیده‌اند میان سنت و زبان تصویری امروز پیوند برقرار کنند. مهدی اشعری از جمله تصویرگرانی است که از مؤلفه‌های سطح‌بندی فضا و هندسه پنهان و فرم‌های هندسی، ساده‌سازی فرم و رنگ تخت در آثارش بهره برده است. بر این اساس سؤالات پژوهش عبارتند از: بازآفرینی ساختارهای هندسی نگارگری ایرانی در آثار مهدی اشعری از چه الگوهای بصری پیروی می‌کند؟ ساختارهای هندسی آثار مهدی اشعری تا چه اندازه با مبانی نظری هندسه مقدس کیت کریچلو انطباق دارند؟ با وجود پژوهش‌های متعدد درباره هندسه در نگارگری ایرانی و همچنین بررسی‌های انجام‌شده درباره تصویرگری معاصر، تاکنون انعکاس ساختارهای هندسی نگارگری ایرانی در آثار تصویرگران معاصر، به‌ویژه بر اساس نظریه هندسه مقدس کیت کریچلو، کمتر مورد توجه قرار گرفته است. این خلأ، ضرورت پژوهش حاضر را برای تبیین پیوند میان سنت تصویری نگارگری ایرانی و تصویرگری معاصر آشکار می‌سازد. پژوهش حاضر با هدف بررسی بازتاب ساختارهای هندسی نگارگری ایرانی، به‌ویژه مکتب هرات و تبریز دوم، در آثار تصویرگری مهدی اشعری بر اساس نظریه هندسه مقدس کیت کریچلو انجام شده است.

روش پژوهش

پژوهش حاضر از نوع کیفی و با ماهیت توصیفی ـ تحلیلی است. روش انجام پژوهش در دو مرحله گردآوری داده‌ها و مطالعه آنها انجام شده است. داده‌های پژوهش از دو دسته منابع نوشتاری و دیداری تشکیل شده‌اند. در مرحله نخست، مبانی نظری هندسه مقدس و آرای کیت کریچلو بررسی و مؤلفه‌های مرتبط با ساختار هندسی هنر اسلامی استخراج شد. سپس با مطالعه منابع مرتبط با نگارگری ایرانی، ویژگی‌هایی چون سطح‌بندی فضا، عدم ژرفانمایی، ترکیب‌بندی هندسی و رنگ تخت شناسایی گردید. در مرحله بعد، پس از گردآوری تصاویر، آثار منتخب مهدی اشعری بر اساس شاخص‌های استخراج‌شده از مبانی نظری هندسه مقدس و ویژگی‌های نگارگری ایرانی مورد تحلیل قرار گرفتند تا میزان بازتاب ساختارهای هندسی و فضایی نگارگری ایرانی در تصویرگری‌های وی مشخص شود. از میان تصاویر صفحه اینستاگرام هنرمند، ده تصویر منتخب شدند تا به عنوان هسته اصلی داده‌های پژوهش مورد بررسی قرار گیرند.

پیشینه پژوهش

در جست‌وجوی منابع پژوهشی، نوشتاری که به مطالعه ساختار

Doi: 10.22034/rph.2026.2092497.1233

هندسی در تصویرگری معاصر ایران با الهام از نگارگری ایرانی و مبتنی بر رویکرد نظری کیت کریچلو پرداخته شود، یافت نشد. در نتیجه پیشینه پژوهش حاضر به بررسی منابع نظری می‌پردازد که مطالعه آنها برای پیشبرد مسیر پژوهش مفید است. از پژوهش‌هایی که به نقش هندسه در نگارگری پرداخته‌اند، مقاله همدانی، معماریان و مرادی (۱۴۰۴) با عنوان «تحلیل تطبیقی شیوه‌های ترسیم نقوش هندسی در هنر اسلامی و طراحی روش بهینه در بازترسیم آثار» است که روش مناسب برای شناخت و بازآفرینی نقوش هندسی را معرفی کرده است. در این مطالعه، چهار شیوه اصلی ترسیم نقوش هندسی و مزایا و محدودیت‌های هر یک بر اساس متون تاریخی تحلیل شده است. با وجود ارزش این پژوهش در معرفی شیوه‌های ترسیم و بازآفرینی نقوش هندسی، تمرکز آن بر جنبه‌های فنی و روش‌شناختی است. پورزرین و جوانی (۱۴۰۲) در مقاله «تحلیل نسبت هندسه با ساختار بصری و محتوایی نقاشی حضرت محمد(ص) نسخه خمسه نظامی ۹۵۶ ه.ق» با بررسی نقش هندسه در سازمان‌دهی عناصر بصری نقاشی معراج حضرت محمد(ص)، ساختار هندسی و روایت تصویری اثر را تحلیل کرده و به این پرسش پاسخ می‌دهند که نگارگر بر اساس چه روابط هندسی و ترکیب‌بندی، عناصر تصویری را در کنار یکدیگر نهاده است. مقاله «هندسه و نگارگری به مثابهٔ هنر قدسی در آثار کمال‌الدین بهزاد» به نگارندگی کرم قشقایی و اردلانی (۱۳۹۹) به نقش ساختارهای هندسی در شکل‌گیری فضای معماری و تزئینات نگاره‌ها اشاره دارند و نتایج تحقیق نشان داده که بهزاد در بسیاری از نگاره‌های خود از هندسه برای نمایش عناصر بصری بهره گرفته و این هندسه در ساختار کلی ترکیب‌بندی نگاره‌ها حضور پررنگی دارد. مقاله «مطالعه تطبیقی نقوش هنر اسلامی از دیدگاه سنت‌گرایی و تاریخی نگری بر اساس آرای کیت کریچلو و گل رو نجیب اوغلو» نمونه‌ای دیگر از بررسی نقوش در هنر اسلامی بر اساس دیدگاه‌های کیت کریچلو و گل‌رو نجیب‌اوغلو درباره نقوش هنر اسلامی است. در این مقاله، کاظمی و موسوی گیلانی (۱۳۹۸) بر این باورند که کریچلو به عنوان نماینده سنت‌گرایی، هندسه و نقوش اسلامی را بازتاب نظم کیهانی، حقایق معنوی و اصول جاودانه می‌داند؛ در حالی که نجیب‌اوغلو با رویکرد تاریخ‌نگر، این نقوش را محصول شرایط تاریخی، فرهنگی، علمی و اجتماعی جهان اسلام معرفی می‌کند. نگارندگان سپس اذعان می‌دارند که هر دو رویکرد در تبیین هنر اسلامی اهمیت دارند، اما سنت‌گرایی بر جنبه‌های معنوی و نمادین و تاریخ‌نگری بر زمینه‌های تاریخی و فرایند شکل‌گیری نقوش تأکید بیشتری دارد. قراگزلو و حاتم (۱۳۹۳) در مقاله «بررسی رمز نقوش هندسی دایره، مثلث و مربع در هنر اسلامی» ضمن برشماری اهمیت سه فرم بنیادین عناصر بصری (دایره، مثلث و مربع) به رمزی بودن آن در زیبایی‌شناسی هنر اسلامی اشاره می‌کنند و در نتیجه اذعان می‌کنند؛ هنرهای اسلامی دربردارنده حقایق جاودان توحیدی هستند که با نظم هندسی معانی متنوعی از آن قابل رویت است. مظفری‌خواه و گودرزی (۱۳۹۱) در پژوهشی با عنوان «بررسی فضا در نگارگری ایرانی با تأکید بر منتخبی از آثار بهزاد» نگاهی موشکافانه به فضا در نگارگری هرات دارند و در پژوهش به این نتیجه رسیده‌اند که نگارگران مکتب هرات با بهره‌گیری از سطوح رنگی و فضاهای چندلایه نوعی فضای خیالی و مثالی ترسیم کرده‌اند که بیانگر جنبه‌های معنوی و ملکوتی نگارگری ایرانی است مقاله «بن‌مایه‌های هنر اسلامی در اندیشه تیتوس بورکهات»، نمونه‌ای دیگر از بررسی هندسه در هنر اسلامی مبتنی بر اندیشه متفکر سنت‌گرا تیتوس بورکهارت است. در این مقاله سرتیپی‌پور (۱۳۸۷)، مبانی معنوی و جهان‌شناختی هنر اسلامی را مورد تحلیل قرار می‌دهد. نگارنده این پژوهش معتقد است از منظر بورکهارت، هنر اسلامی برخاسته از روح توحیدی اسلام است و در معماری و نقوش هندسی زبانی نمادین جهت ارائه مفاهیم قدسی وجود دارد. نصر (۱۳۷۳) در مقاله‌ای با عنوان «عالم خیال و فضا در مینیاتور ایرانی» معتقد است فرم‌های هندسی علاوه‌بر زیبایی‌شناسی ظاهری‌شان، دربرگیرنده مفاهیم تمثیلی هستند و حضور آنها در آثار هنری بر نظریه کثرت در وحدت و توحید دلالت می‌کند. بررسی پژوهش‌های پیشین نشان می‌دهد که مطالعات انجام‌شده هر یک بخشی از موضوع حاضر را بررسی کرده‌اند. برخی پژوهش‌ها به تحلیل ساختارهای هندسی و سازمان فضایی نگارگری ایرانی پرداخته‌اند، گروهی دیگر ابعاد نمادین و معنوی هندسه در هنر اسلامی را بر اساس دیدگاه متفکرانی چون کیت کریچلو، تیتوس بورکهارت و سید حسین نصر تحلیل کرده‌اند و تعدادی نیز به روش‌های ترسیم و بازآفرینی نقوش هندسی توجه داشته‌اند. این پژوهش‌ها کمتر به تبیین چگونگی تداوم و بازآفرینی ساختارهای هندسی نگارگری ایرانی در تصویرگری معاصر پرداخته‌اند و ارتباط میان نظام هندسی نگارگری و زبان بصری تصویرگران معاصر را به صورت تحلیلی بررسی نکرده‌اند. ازاین‌رو، پژوهش حاضر با تمرکز بر آثار مهدی اشعری تلاش دارد بازآفرینی این ساختارها را بر اساس چارچوب نظری کیت کریچلو تحلیل کند و از این رهگذر پیوندی میان سنت نگارگری ایرانی و تصویرگری معاصر ارائه دهد.

هندسه در هنر اسلامی

هنر اسلامی با بهره‌گیری از رویکردی هندسه‌گرا و فراتر از آرایه‌های بصری صرف در پی کشف حقایق قدسی و مفاهیم توحیدی است. نقوش هندسی در عرصه هنر اسلامی نه به مثابهٔ فرم‌های تزیینی و انتزاعی بلکه دروازه‌ای برای ورود به بارگاه معارف باطنی و تجلی وحدت در کثرت است (نصر، ۱۳۶۱: ۱۲). همان‌گونه که در متون

حکمی اشاره شده است؛ نقوش دایره، مربع و مثلث حامل بار معنایی‌اند که با ترکیب و تکرار در آثار هنری، جنبه تنزیهی وجوه را شکل می‌دهند و مخاطب را از تکرار فرم به وحدت معنا سوق می‌دهند. هندسه جوهر مجرد اشکالی است که در طبیعت وجود دارد و در اشکال هندسی تعداد متکثر آنها به وحدت می‌رسند و می‌توان مثل حضور مصداق در مفهوم کلی حضور کثرت را در اشکال هندسی ادراک کرد (اکبری، پورنامداریان، شیرازی و دیگران ۱۳۸۹: ۲). هنر در تفکر دینی، تجلی جمال حق تعالی است و هنرمند می‌کوشد تا انوار الهی و مضامین دینی را متجلی سازد. زیرا زیبایی جوهر هنر دینی است و این زیبایی کیفیتی انتزاعی و ملکوتی دارد که گاهی در قالب هندسه و تجرید ظاهر می‌شود (حشمتی رضوی، ۱۳۹۴: ۲۶۲). در هنر اسلامی، طرح‌های هندسی که متشکل از دوایر تودرتو و مربع‌ها و اضلاع هندسی درهم است، به نظم و ترتیب و هندسه آفرینش اشاره دارد. در این قبیل طرح‌ها نشان صفا و عقلانیت الهی در تمشیت امور است. از قرن ۴ ه.ق به بعد نقوش ستاره‌ای و کوکبی و انواع درهم تابیدگی نقوش پیرامون نقش مرکزی متداول شد (هاگه درون، ۱۳۹۴: ۶).

ژوئل بورگوئن[۲] معمار فرانسوی در کتاب نقوش هندسی اسلامی می‌نویسد: «هنر اسلامی از اساس تزیینی و ماهیت سطح‌وار دارد و بر پایه نظام هندسی استوار است. در چنین سازوکاری عاریه گرفتن از عناصر طبیعت ضرورتی ندارد و این سازوکار خود کامل است (Bourgoin, 1973: 41). بورگوئون تقسیمات هندسی در هنر اسلامی را مبتنی بر سه فرم دایره، مثلث و مربع می‌داند. دایره از منظر او واحد مولد و نظم است و منشأ ساختاربندی انواع اشکال هندسی. هندسه‌گرایی دایره، نمایش بصری تعدد نقوش حول شعاع واحد است و دوم مربع را به عنوان تقابل پایداری و حرکت در هنر اسلامی بازتعریف می‌کند که اساس شبکه‌های متعامد و تقسیمات چهارگانه است و به اثر هنری ثبات می‌بخشد (Bourgoin, 48).

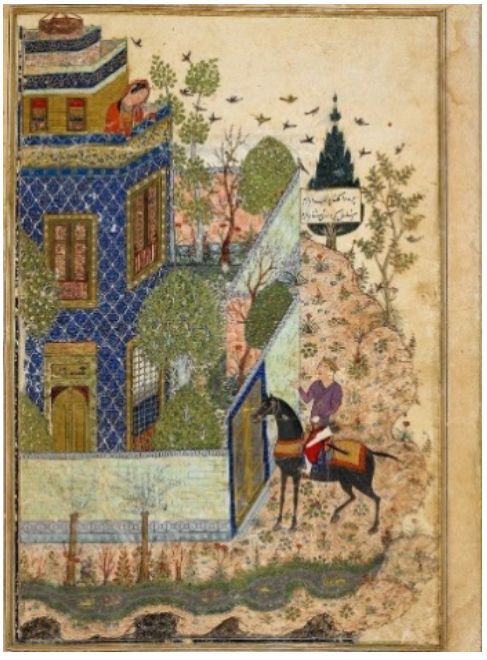
هندسه در جهان اسلام از اهمیت والایی برخوردار است زیرا اشکال و ساختمان هندسی با مفاهیم نمادین و کیهانی و حکمی اهمیت یافتند. در معماری پیروی کامل از اصول هندسی در نقشه‌ها و نماها مبنای هماهنگی بود. طرح‌های تزیینی مبتنی بر هندسه، تمام سطوح را زیر پوشش می‌گرفت و نوعی با چارچوب هندسی، فواصل خالی را با برگ‌های پیچیده پر می‌کرد. اکثر این طرح‌ها بسیار پیچیده به‌نظر می‌رسند و رمزوراز دارند و از مفهومی مقدس به‌ویژه در مفاهیم مذهبی اشباع شده‌اند (السعید، پارمان، ۱۳۶۳: ۲۷). هنرمندان مسلمان در فرایند خلق اثر، اصول اعتقادی را دست‌مایه آفرینش قرار داده و انگارهٔ توحید را به مثابهٔ محور بنیادین نقوش برگزیدند. این رویکرد در پی آن است تا با زدودن توجه از تکثرات مادی، ذهن مخاطب را به سوی ذات احدیت معطوف سازد. لذا نقوش در هنر اسلامی فراتر از کارکرد ایجاد لذت بصری معانی متعالی را در بر دارد. بنابراین از منظر سنت‌گرایان اشکال هندسی فراتر از فرم ظاهری واجد رمز حکمت هستند. در جهان اسلام، رابطه ریاضیات و هنر و هندسه بسیار بارز است زیرا هنر، نقش تجلی بخشیدن به مفاهیم و برهان بعضاً تجریدی و هندسی و ریاضی را بر عهده دارد (بلخاری، ۱۴۰۱: ۴۲).

هندسه در نگارگری ایرانی

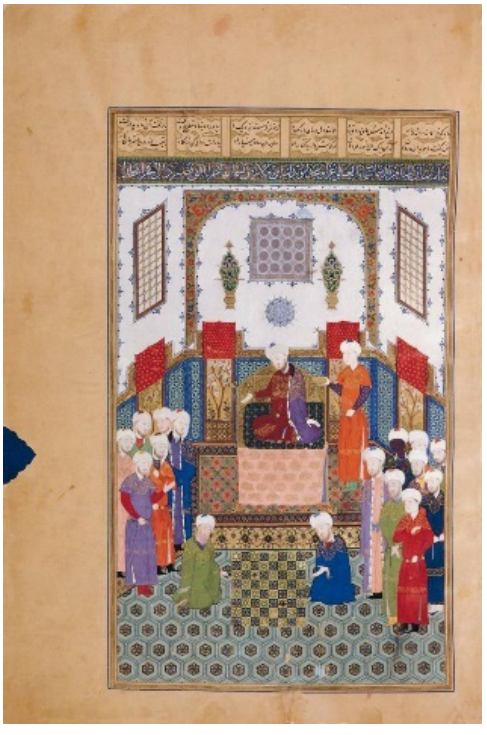
نگارگری ایرانی هنری است که بیش از آن‌که بر بازنمایی طبیعی و واقع‌گرایانه جهان تکیه کند بر نظم ذهنی و ساختار سنجیده و ترکیب‌بندی انتزاعی استوار است. نگارگر ایرانی هرگز در پی بازنمایی طبیعت نبود بلکه می‌کوشید اصل و جوهر صور طبیعی و طرح متجلی در باطن خویش را به تصویر درآورد. بدین‌سان در نگاره او نه زمان نه مکان معینی مجسم می‌شود نه نمودی از کمیت‌های فیزیکی بروز می‌کند و نه قوانین رؤیت جهان واقعی کاربرد دارد (پاکباز، ۱۳۸۴: ۴۲۳). همنشینی رنگ‌ها و تکرار متعادل آن و ترکیب‌بندی تناسب محور و پرهیز از فضای خالی و تزیین‌گرایی، کلیت انسجام‌بخشی به نگاره‌ها را تشکیل می‌دهد و علاوه‌بر مفاهیم زمان و مکان گریزی و فضاسازی چندساحتی، نگارگری به جای تقلید عینی از طبیعت به انتزاع و تمثیل جهان گرایش دارد. طبق این نظریه، هنرمند ایرانی به تقلید جزء به جزء از طبیعت علاقه‌ای نشان می‌داد و دنیای بصری منحصربه‌فرد او کاملاً تجریدی و مبتنی بر واقعیاتی است که طبیعت را از زاویه دید آرمانی و نسبتاً خیالی به تصویر می‌کشد (بابایی فلاح، ۱۴۰۳: ۳۹).

نگارگری در ظاهر هنری آزاد و خیال‌پردازانه به نظر می‌رسد اما در بنیان بر قاعده‌ای منظم استوار است. نسبت‌گذاری میان اجزای آن، تعیین جایگاه عناصر در صفحه، تعادل میان سطوح رنگین و هماهنگی مابین پیکره‌ها، معماری و طبیعت و تزیینات همگی نشان‌دهنده حضور نوعی منطق ریاضی در سازمان‌دهی تصویر هستند. سطوح هندسی به واسطه پیوند عمیق با ریاضیات و برخورداری از ماهیتی انتزاعی با خاستگاه معنوی هنر اسلامی تناسب دارد. برای مثال بناهای معماری در نگاره‌ها اغلب بر پایه خطوط مستقیم و سطوح منظم شکل می‌گیرند و در کنار آن کوه‌ها و ابرها و پوشش‌های گیاهی و پیکره‌های انسانی هماهنگی سنجیده را شکل می‌دهند و گاهی تکرار مستطیل‌های پنجره و کاشی‌کاری‌های هندسی، نظم و ایستایی را در گوشه‌های تصویر ایجاد می‌کند (تصویر ۱). هندسه در برخی موارد بر کلیت نگاره تأثیر می‌نهد (تصویر ۲) پیکره‌های انسانی و عناصر تزیینی در سطوح متعدد قرار گرفته‌اند و هم‌ترازی پلن‌ها امکان مشاهده هم‌زمان بخش‌های مختلف فضا را فراهم می‌کند. در سراسر نگاره حذف ژرفانمایی خطی، رنگ‌های تخت، خطوط پیرامونی و تکرار نقوش هندسی در

Doi: 10.22034/rph.2026.2092497.1233



تصویر ۱. دیدار همای و همایون، جنید، دیوان خواجوی کرمانی، مکتب جلایری، ۷۹۹ ه. ق (پاکباز، ۱۳۸۴).

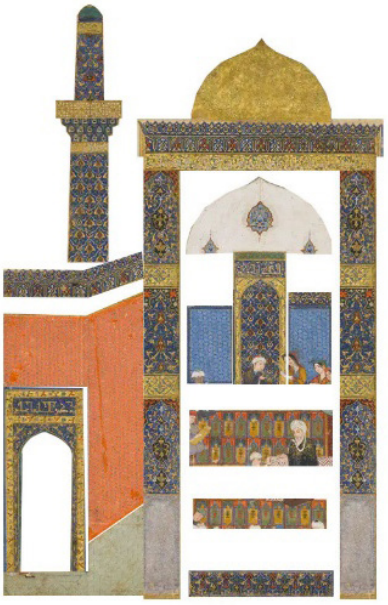


تصویر ۲. بارعام گشتاسب، شاهنامه بایسنقری، مکتب هرات، ۸۰۹ه.ق، (آژند، ۱۳۷۱).

کف و دیوارها به چشم می‌آید و بر نظم فضا افزوده است.

از سوی دیگر سطح در نگارگری ایرانی بیشتر حالتی تزیینی و دو بُعدی دارد و برخلاف نقاشی واقع‌گرایانه غرب، کمتر در پی القای عمق طبیعی و پرسپکتیو است (تصویر ۳ الف و ب). هنرمند نگارگر به جای آن که فضای سه بُعدی را بازنمایی کند سطوح را در کنار یا به روی هم می‌نشاند تا جهانی آرمانی بیافریند (پاکباز، ۱۳۸۰: ۴۱).





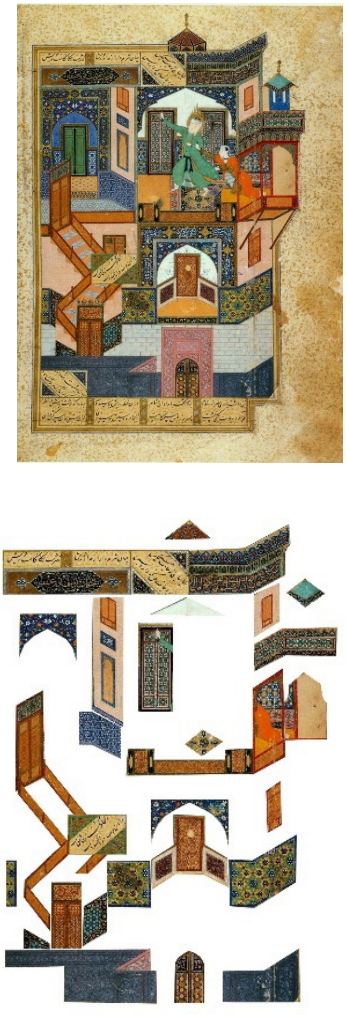
تصویر ۳ (الف). لیلی و مجنون در مکتب‌خانه، خمسه نظامی، مکتب هرات، ۸۳۵ ه.ق (آژند، ۱۳۹۲)، (ب). تحلیل هندسه و سطوح نگاره.

فرم و فضا در نگارگری ایرانی بر اساس سیر تطور دوران مورد تحول قرار گرفت. از نگارگری‌های مسطح با پس زمینه‌های گیاهی دوره سلجوقی به کیفیتی اعجاب‌انگیز در هرات رسید و پس از آن مکتب «وارثان کلک بهزاد[۳]» در تبریز دوم، تجریدگرایی رمزوارتر شد. مائیس نظرلی در کتاب *جهان دوگانه مینیاتور ایرانی* می‌نویسد: «نقاش با چرخاندن (پرگار قدرت) دور (نقطه جهان) به نقطه وجود (شکل دایره) داده که همان (نقش نخست) و (پنهان از چشم) است. نگارگر بعد از آن که ترکیب‌بندی کلی را ایجاد می‌کرد، تصویر آدمیان و حیوانات و پرندگان را ترسیم می‌کرد. در نتیجه کل ترکیب‌بندی نگارگری با یک سلسله اندازه‌های هماهنگ وابسته به هم عرضه می‌شد. چنین نسبتی بین جهان خُرد و کلان ایده وحدت وجود را که برای مسلمانان اهمیت داشت را به صورت هندسی بیان می‌کرد. در کل (هماهنگی، تناسب و هندسه و تعادل و نظم و نور) که در جهان واقعیت وجود دارد چیزی جز انعکاس کمال خداوند نبود که در نگارگری متجلی شده است (نظرلی، ۱۳۹۰: ۱۴۷).

هندسه و سطوح در نگارگری هرات

مکتب نگارگری هرات در دوره تیموری را می‌توان نقطه عطف یک نظام بصری منسجم دانست که در آن نگارگری تحت حمایت بایسنقرمیرزا در کتابخانه سلطنتی هرات درخشید. نزدیکی ترکیب‌بندی به معماری و ایجاد تعادل میان متن و تصویر، نوآوری در هماهنگی پیکره‌ها، ساختار هندسی و خطوط قطری وحدت‌بخش، تنوع طراحی در مکتب هرات آن را به سبکی متمایز در تاریخ هنر ایران تبدیل کرد (پاکباز، ۱۳۸۴: ۶۱). در این مکتب انتزاع در تزئینات دقیق عماری و نقوش گره‌وار در بناها در زیر ساخت ترکیب‌بندی‌ها نفوذ کرد (آژند، ۱۳۹۲: ۲۲). بازیل گری معتقد است که پیکره‌های خشک و رسمی و تزیین هوشمندانه عناصر و قالی‌ها و بناها، مکتب هرات را از مکتب‌های پیشین (سلجوقی و شیراز) متمایز کرده است (گری، ۱۳۹۲: ۱۰۶). همچنین رهایی از اصول نقاشی مغول (چینی) از دیگر ویژگی‌های این مکتب است. روایات تاریخی و ضرباهنگ قلم‌موهای آبدار در ترسیم نگاره‌ها کاهش یافت. ویژگی بینشی در آثار این دوره موجب پیدایی فضاهای معنوی و تجسم عالم مثال شد. در چنین فضایی، پیوند منطقی در مکان‌های واحد وجود ندارد و هر سطح و نگاره حامل روح و معنایی مستقل است. نگارگری در این آثار به بازنمایی عناصر بسنده نمی‌کند و از طریق ساختارهای پنهان هندسی معنای نمادین را در تصویر آشکار می‌سازد، (تصویر ۴ الف و ب).

گریز یوسف از دست زلیخا در میان درهای باز و بسته فضای معماری، تقلای یوسف از وسوسه شیطان را نشان می‌دهد. بهزاد هندسه را به مثابهٔ ابزاری روایی برای نمایش «تنگنا و رهایی» به



تصویر ۴ (الف). گریز یوسف از زلیخا، بوستان سعدی، مکتب هرات، کمال الدین بهزاد، ۸۹۳ ه.ق (آژند،۱۳۹۲)، (ب). تحلیل هندسه و سطوح نگاره.

کار گرفته تا فضایی متراکم و پیچیده ایجاد کند. تقسیم‌بندی کادر به اتاق‌های متعدد و پلکان‌های متقاطع، نشان‌دهنده هفت اتاقی است که زلیخا درها را بر یوسف بسته بود. تقسیم‌بندی‌های پیچیده و شبکه‌ایِ بنا، نمادی از فشاری است که یوسف برای رهایی از آن تلاش می‌کند. هنرمندان از روش‌های خط‌کشی و ترسیمات هندسی برای طرح اولیه نگاره‌ها استفاده می‌کردند تا نگاره را بر ساختار آن منسجم کنند. هنرمندان برای تصویرگری دقیق نقش، صفحه کاغذ را به تقسیمات هندسی تقسیم می‌کردند و پس از تکمیل نقش، این ترکیب‌بندی از چشم پنهان می‌ماند و آنچه ظهور می‌یافت همان نقش و رنگ و تذهیب بود (بلخاری، ۱۳۹۴: ۱۲).

Doi: 10.22034/rph.2026.2092497.1233

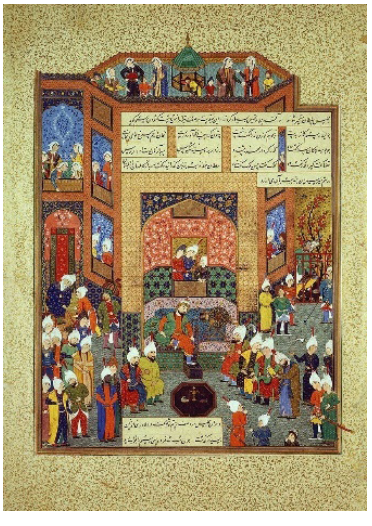
هندسه و سطوح در مکتب تبریز دوم (صفوی)

نگارگری در مکتب نگارگری تبریز دوم (صفوی) با حمایت دربار و هنرپروران صفویه به اوج شکوفایی دست یافت. شاه طهماسب قبل از امضای تواب‌نامه در رمضان ۹۶۱ ه.ق از حامیان اصلی نسخه‌های مصور همچون خمسه نظامی، شاهنامه طهماسبی و دیوان حافظ بود. در این دوره نگارگران برجسته‌ای در شهرهای تبریز و قزوین و اصفهان فعالیت داشتند که با تلفیق سنت‌های نگارگری پیشین، شیوه‌ای که از منظر ظرافت اجرایی به کمال بیشتری رسید. آثار این دوره از نظر ترکیب‌بندی، رنگ‌های درخشان، ظرافت در ترسیم پیکره‌ها و توجه به جزئیات طبیعت و معماری ویژگی‌های متمایزی دارند (گرابر، ۱۳۹۶: ۹۶). نگارگران این دوره به پیروی از سنت بهزاد علاقه‌ای وافر نشان دادند. آنها سراسر صفحه را با پیکره‌ها و تزیینات پر می‌کردند ولی در رویکرد واقع‌گرایانه به جهان هیچ‌گاه روش طبیعت‌نگاری را به کار نمی‌بردند. سنت فضاسازی مفهومی در این دوره همچنان به قوت خود باقی است. به سخن دیگر، فضا همچنان با نشانه‌های انتزاعی از جهان واقعی تعریف می‌شود (پاکباز، ۱۳۸۴: ۹۱).

ساختار نگارگری در مکتب تبریز دوم (صفوی) پیچیده‌تر شد (تصویر ۵ الف و ب). ترازهای متعدد که از پایین به بالا و اطراف امتداد داشتند. سطوحی که به سبب جلوه‌های شکل و رنگ دور یا نزدیک به نظر می‌آیند و تراکم پیکره‌های انسانی که لابلای ترازها چیدمان می‌شدند (پاکباز، ۹۱). بدین‌سان فضا دو بُعد دارد، هم یک پارچه و هم ناپیوسته. حذف سایه‌روشن مانع از فروکاستن تصویر به توهم واقعیت مادی می‌شود و آن را در سطحی انتزاعی نگه می‌دارد (مظفری‌خواه و گودرزی، ۱۳۹۱: ۱۶). اگرچه جزییات بیشمار و رنگ‌های پر تلالو و تزئینات گیاهی باعث غنی در مکتب تبریز دوم (صفوی) در نگاه نخست سحرانگیز به نظر می‌رسد اما در لایه‌های پنهان آن هندسه و تقسیم‌بندی سطوح همچنان ار ارکان اصلی ترسیم نگاره محسوب می‌شود (تصویر ۶ الف و ب). ساختار کلی تصویر بر پایه نظم هندسی است. فضای معماری با استفاده از قاب‌های مستطیلی و تقسیم‌بندی‌های منظم سامان یافته و اجزای مختلف صحنه را در ارتباطی هماهنگ با یکدیگر قرار داده است. تکرار نقوش هندسی در کف، دیوارها و تزیینات بنا، علاوه‌بر ایجاد غنای بصری، انسجام و ریتم در سراسر اثر پدید آورده است. همچنین جایگاه شخصیت اصلی در مرکز صحنه و جهت‌گیری عناصر معماری پیرامون آن، نگاه بیننده را به سوی کانون تصویر هدایت می‌کند و بر اهمیت رویداد اصلی تأکید می‌ورزد.



تصویر ۵ (الف). برگی از دیوان حافظ، مکتب تبریز دوم، سلطان محمد، قرن دهم ه.ق (آژند، ۱۳۹۴)، (ب). تحلیل هندسه و سطوح نگاره.



تصویر ۶ (الف). پذیرش فردوسی توسط سلطان محمود، مکتب تبریز دوم، سلطان محمد، ۹۱۲ه .ق (آژند، ۱۳۹۴)، (ب). تحلیل هندسه و سطوح نگاره.

کیت کریچلو

کیت کریچلو (۲۰۲۰-۱۹۳۳)، هنرمند و نظریه‌پرداز و پژوهشگر انگلیسی است که به‌عنوان یکی از برجسته‌ترین متخصصان هندسه مقدس و هنر اسلامی شناخته می‌شود. او پس از تحصیل در رشته نقاشی کلاسیک به مطالعه ساختارهای هندسی و مبانی کیهانی‌شناختی هنر روی آورد و کتاب‌هایی تأثیرگذار همچون «نقوش اسلامی رویکردی تحلیلی و کیهان‌شناختی»، «نظم و فضا» و «هندسه پنهان گل‌ها» را تألیف کرد. کریچلو سال‌ها در مدارس و مؤسسات هنری معتبر از جمله کالج سلطنتی هنر لندن به تدریس هنر اسلامی پرداخت و در سال ۱۹۸۴ م، بخش هنرهای سنتی و اسلامی را در کالج بنا نهاد که بعدها به مدرسه هنرهای سنتی پرنس[۴] تبدیل شد (URL:2). کیت کریچلو از زمره پژوهشگران سنت‌گرایی است که به عنوان متخصص خبره در معماری قدسی و هندسه مقدس، شهرت خود را مدیون تحلیل‌های ریاضی اشکال هندسی و تبدیل آنها به مضامین معماری است (کاظمی و موسوی گیلانی، ۱۳۹۸: ۹۸).

پژوهش‌های او نشان می‌دهد که الگوها و سطوح هندسی در هنر اسلامی بر پایه فرم‌های بنیادین همچون دایره، مثلث و مربع شکل می‌گیرند و تصدیقی در بازتاب نظم کیهانی و مفاهیم معنوی هستند (Henry, 2015: 49). کریچلو در کتاب *تحلیل مضامین جهان‌شناختی نقوش اسلامی* می‌نویسد: قرن‌هاست که غربیان، تلقی نادرست از ماهیت و معنای هنر اسلامی داشته و آن را صرفاً تزیین به شمار آورده‌اند. اما حقیقت آن است که هنر انتزاعی اسلامی از ظهور سنتی حکایت می‌کند که از طبیعت‌گرایی می‌پرهیزد و شامل انسجام بی‌نظیر و درون‌مایه‌ای شگرف است و مظهر تجلی توحید محسوب می‌شود (کریچلو، ۱۳۸۹: ۳۷۰). از دیدگاه کیت کریچلو، اشکال هندسی بنیادین مانند دایره، مربع و مثلث پایه سازمان بصری در هنر اسلامی و نقاشی‌های امپراتوری‌های ایران دوران اسلامی، عثمانی و هند را تشکیل می‌دهند. از این‌رو، تقسیم فضای تصویر در نگارگری ایرانی و طرح پنهان آن پدید می‌آید (Critchlow, 1976: 13).

آرای کریچلو درباره هندسه مقدس در هنر اسلامی

سنت‌گرایان بر این باورند که حقایق جاودانه و مشترک در بطن سنت‌ها وجود دارد که ریشه در حکمت الهی دارند. از نظر آنان، گذر زمان و دگرگونی‌های تاریخی موجب از بین رفتن این حقایق نمی‌شود. از منظر سنت‌گرایانی همچون کریچلو، در جامعه مدرن نیز می‌توان هنری داشت که کیفیتی سنتی داشته باشد. سید حسین نصر بر این باور است: «تجلیات هنر سنتی به‌طور مستقیم یا غیرمستقیم می‌تواند جلوه‌گر در روزگار معاصر باشد و می‌توان هنری داشت که دارای کیفیت ظاهری یا دنیوی بوده و در عین حال سنتی باشد» (نصر، ۱۳۷۵: ۶۹). معنویت اسلام نمی‌توانست جزء هنر قدسی در فرم دیگری خود را بروز دهد و هنری غیرشمایلی در اسلام پدید آمد. هنری که در آن جهان معنوی نه از طریق شمایل بلکه از طریق هندسه، ریتم، اسلیمی‌ها و خوشنویسی در جهان محسوس شد (Nasr, 1976: 3).

تمرکز هنر اسلامی بر هندسه و سطوح، توجه را از بازنمایی صرف به سوی جهانی از «فرم‌های خالص» معطوف می‌کند. فیزیک مدرن نیز وجود الگوهای ضروری را در طبیعت تأیید کرده است. اهمیت دیدگاه اسلامی در تلاش برای ردیابی منشأ خلاقیت به سمت درون است. جهان تجربی در عالم مظاهر لزوماً در سه بُعد امکان رویت دارد. اما جهان برین (فردوس) تنها به صورت دو بُعد وجود دارد. ماهیت جهان برین در هنر ایرانی منعکس شده است (Critchlow, 1976: 10). هندسه مقدس در سطوح هندسی و در نگارگری و حتی تزئینات و نقشمایه‌های آن دریایی از حیرت آفرید (بلخاری، ۱۳۸۸: ۴۲۶).

کریچلو در کتاب *در سطح دیگر* می‌نویسد: هدف والاتر هندسه در هنر اسلامی، مشارکت جسم و جان در قوانین عینی و جهانی است. این مشارکت به صورت نهفته در طبیعت وجود دارد؛ ساختار بلورین معدنی، نسبت‌های رشد گیاهان، آرایش مارپیچی دانه‌های آفتابگردان و تقارن شش ضلعی دانه‌های برف. این نظم تصادفی نبوده و از قوانین خاصی پیروی می‌کند. گستردگی یک الگو و پیدایش از مرکزیت آن، مفهوم کثرت در وحدت و سرچشمه اشکال و سطوح از بطن آن را موجب می‌شود (Critchlow, 1970: 26). این نقوش به همراه ارزش فلسفی آن، بنیان ناپیدایی را می‌سازند که هنر بر مبنای آن آفریده شده است. هنرمند مسلمان در ریاضیات به معنی هندسی چیره‌دست بود و ریاضیات به مثابهٔ ساختاری کلی پشتیبان بینش شهودی او بود (کریچلو، ۱۳۸۹: ۱۶)

تصویرسازی

همه هنرهای ایرانی به هم ارتباط نزدیک دارند و همگی روحیه فرهنگی مشترکی را بیان می‌کنند (آژند، ۱۳۷۱: ۱۵۹). تصویرگری به عنوان یک هنر در دوران معاصر دچار تغییر و تحولات بسیار زیادی شده است، به صورتی که خوانش متن، به همنشینی میان متن و تصویر و چگونگی روابط و ویژگی‌های عناصر دیداری در تصویرگری وابسته است. روایت رویدادهای تاریخی و بازآفرینی آن به زبان تصویر چه بر دیوارنگاره‌های غارهای لرستان و سفالینه‌های سیلک کاشان و چه بر کتیبه‌های به جای مانده از دوران هخامنشی و ساسانی نمونه‌هایی از تصویرگری غیر مکتوب به شمار می‌رود که در سال‌های بعد با اختراع کاغذ به صفحات کتاب‌ها راه یافت. هنر نگارگری به عنوان یک هنر ایرانی و اصیل، منابعی همچون

Doi: 10.22034/rph.2026.2092497.1233

هنر ساسانی، مانوی، بیزانسی و چینی دارد که در پی آن هویتی ایرانی به آنها می‌بخشد و در قرن نهم هجری قمری به بالاترین مقام خود می‌رسد. این هنر منبع الهام هنرهای تصویری رایج در جهان اسلام می‌شود و در عین حال هنری کاربردی و مورد استفاده در تصویرگری کتاب‌ها می‌شود (رحمانی، ۱۳۹۳ :۳).

تصویرسازی هنری است که به معنای امروزی، جرقه آن از زمان پهلوی در ایران زده شده است. ریشه‌های تصویرگری کتاب‌ها و پیوند متن و تصویر سابقه‌ای دیرینه در هنر کتاب‌آرایی ایران دارد. با گسترش نقاشی به سبک اروپایی و صنعت چاپ سنگی و افزایش سوادآموزی مخصوصاً در درباریان دوره قاجار، نگارگری جایگاه خود را از دست داد و چاپ سنگی جایگزین تصویرگری کتاب دوران قاجار شد. در دوره پهلوی تلاش‌های لیلی تقی‌پور و محسن وزیری مقدم و صبحی مهتدی، خطوط نرم و ساده شده و رنگ‌های شاد در کتاب‌های کودک به ارمغان آورد (اکرمی، ۱۳۸۹: ۲۵). محمد تجویدی و محمدباقر آقامیری از تصویرگران دهه ۴۰ شمسی هستند که از ویژگی‌های نگارگری ایرانی در کتاب‌های تصویری کودک بهره بردند. سنت‌گرایی و گرایش به هنر نگارگری به روش خلاقانه را باید در آثار هنرمندانی همچون نورالدین زرین کلک و علی اکبر صادقی جست. در آثار هنرمندان دیگری همچون پژمان رحیمی‌زاده، حافظ میرآفتابی و پرویز حاصلی، استفاده از عناصر دیداری نگارگری ایرانی تداوم یافت. به‌کارگیری رنگ‌های تخت، حذف پرسپکتیو خطی، ترکیب‌بندی‌های چند لایه و توجه به الگوهای هندسی و فضاهای بدون عمق، ویژگی‌های بصری نگارگری ایران و منبع الهام تصویرگران نسل جوان شدند. اگرچه در تلاش‌های نخستین، الگوبرداری از نگارگری ایرانی، تصاویر حال و هوای سنتی داشت (تصویر ۷). اما اندک اندک انتزاع ذهنی نگارگری ایرانی دامنه گسترش تخیل هنرمند را افزایش داد. رحیمی‌زاده (تصویر ۸) در آثار خود از نظام تناسبات و عناصر معماری در نگارگری الهام می‌گیرد. بناها با استفاده از سطوح هندسی و در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند و فضایی هماهنگ را شکل داده‌اند. حضور سوارکار در مرکز تصویر، نگاه مخاطب را به کانون اثر هدایت می‌کند و دیگر عناصر پیرامون او با نظمی متعادل چیده شده‌اند. حذف ژرفانمایی و هم‌ترازی پلن‌ها این امکان را فراهم کرده است که بخش‌های مختلف تصویر به‌طور هم‌زمان دیده شوند؛ رویت همزمانی از ویژگی‌های شناخته‌شده نگارگری ایرانی است. رنگ‌های تخت، خطوط پیرامونی و ساده‌سازی سطوح و تکرار فرم‌های هندسی در معماری، درختان و عناصر تزیینی نیز قواعد نگارگری ایرانی را یادآوری می‌کند.

امیر شعبانی‌پور از جمله تصویرگران معاصر ایران است که در آثار خود از فضاسازی، ریتم و ساختارهای هندسی الهام‌گرفته از نگارگری ایرانی بهره می‌برد. شعبانی‌پور برای تجسم سطوح پایینی



تصویر ۷: بعد از نوزده، تصویرگر پرویز حاصلی، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، ۱۳۸۷.



تصویر ۸: سلطان و آهو، تصویرگر پژمان رحیمی‌زاده، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، ۱۳۹۷.

از فرم مربع و از دایره در بالای تصویر استفاده می‌کند «تصویرهای ۹ و ۱۰» با ترکیب‌بندی لایه‌لایه، فرم‌های هندسی، رنگ‌های تخت و نبود پرسپکتیو خطی، از منطق بصری نگارگری ایرانی الهام گرفته است و برای وحدت بخشی به کلیت ترکیب‌بندی تصویر، ترکیبی همگون و ریتم‌وار از مربع‌ها را در کنار هم نهاده است. همچنین خبری از پرسپکتیو و عمق‌نمایی واقعی نیست. از عناصر انسانی و درخت‌ها گرفته تا ساختمان‌ها تبدیل به شکل‌های هندسی و

تخت شده‌اند که با صمیمیت کنار هم نشسته‌اند. رنگ‌های شاد و یک‌دست، تکرار ریتمیک عناصر گیاهی و معماری نیز به پیوند اثر با سنت نگارگری ایرانی تأکید می‌کند.

از دیگر هنرمندان تصویرگر که از سطوح تخت و نمایش همزمانی و نقوش هندسی در آثارش استفاده می‌کند مهدی اشعری است. سازمان‌دهی هم‌زمان چند فضا، هندسه و تراکم سطوح و تعریف چند روایت در یک صحنه در آثار او به چشم می‌آید.



تصویر ۹. کتاب طوطی و بقال، امیر شعبانی پور، انتشارات تاریخ ادبیات، ۱۳۹۷.



تصویر ۱۰. کتاب طوطی و بقال، امیر شعبانی پور، انتشارات تاریخ ادبیات، ۱۳۹۷.

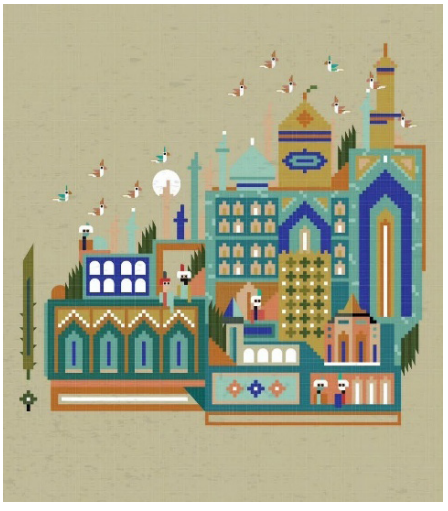
تحلیل آثار مهدی اشعری

پس از واکاوی جایگاه «هندسه» در آرای کیت کریچلو و بررسی اجمالی فضاهای هندسی در نگارگری هرات و تبریز دوم می‌توان دریافت که عناصر و ذهنیت انتزاعی همواره در هنر ایران استمرار داشته و به شکل «زبان وجودی» امتداد می‌یابد. اگرچه رویکردهای پیکره‌نگاری درباری قاجار و تلاش هنرمندان نوگرای متأثر از هنر غرب، هنر نگارگری را به عرصه جانبی در هنرهای سنتی ایرانی کشاند، اما هنرمندان نسل‌های جدید با بهره‌گیری از جهان منتزع هنر اصیل ایرانی آن را به شیوه‌ای نوین و هم‌راستا با تکنولوژی رسانه‌های نوین تصویری بیان می‌کنند. مهدی اشعری از تصویرگران جوان معاصر ایران است که در سال‌های اخیر با آثاری متمایز در حوزه تصویرگری شناخته شده است. آثار او عمدتاً با تکیه بر ساده‌سازی فرم‌ها، رنگ‌های تخت و بهره‌گیری از عناصر معماری و هندسه شکل می‌گیرند. اشعری در بسیاری از تصاویر خود با الهام از ساختارهای بصری نگارگری ایرانی، فضای تصویری ایجاد می‌کند که در آن فیگورها در دل تقسیمات هندسی و معماری تصویر سازمان‌دهی می‌شوند. اشعری نگاه تقلیل‌گرایانه به جوهره نگارگری ایرانی دارد. او هندسه پنهان نگارگری را از لایه‌های تزیینی و پرنقش و نگار جدا کرده و در ساختاری ریتمیک ارائه می‌دهد. در فضاسازی که در مکتب هرات مبتنی بر ترکیب‌بندی حلزونی و در مکتب تبریز دوم به شکل سیال در عمق تصاویر وجود داشت در آثار اشعری به صورت واحدهای هندسی و سطوح رنگی تخت نمایش داده می‌شود. در (تصویر ۱۱) مجموعه‌ای از سطوح تخت و هندسی با رنگ‌های تخت هرگونه مادیتی را از حجم ساختمان گرفته است. فرم‌های مربعی و مستطیل شکل نظم ریاضی‌وار را به ذهن متبادر می‌کند. گویی هنرمند قصد داشته اسکلت پنهان نگارگری را در قالبی معاصر نشان دهد. فضاسازی اثر شباهت به «فضای چندساحتی» نگارگری دارد و چینش‌های عمودی و لایه‌بندی سطوح به گونه‌ای است که پیکره‌های انسانی در طبقات و غرفه‌ها به‌طور هم‌زمان دیده می‌شوند. تقسیمات هندسی، دقیق و موقعیتی تکرارشونده دارند و هندسه در آن به زبان نمایش تبدیل شده است. نقوش هندسی و کتیبه‌ها با سنت تزیین‌گرایی نگارگری تطابق دارد و تناسبات آن در ساختاری مدولار نمایان شده است. در (تصویر ۱۲) کل ترکیب‌بندی بر پایه‌های مربع‌های هندسی کوچک اندازه بنا شده است علی‌رغم فضای فانتزی ظاهری، در عمق تصویر ثبات و نظم دیده می‌شود. عناصر معماری به صورت پلکانی و از طریق اشکال تکراری هندسی در سراسر تصویر بازنمایی شده‌اند. کیت کریچلو معتقد است «هندسه زبانی است که کثرت ماده را به وحدت ریاضی‌وار باز می‌گرداند» (Critchlow, 1976: 36). عناصر هندسی همانند مربع و مثلث و مستطیل و حتی قوس‌های

Doi: 10.22034/rph.2026.2092497.1233

جناغی ساختاری منتظم را شکل داده‌اند. فضا همانند نگارگری ایران فاقد عمق طبیعی است و رنگ تخت پس زمینه، نگاه مخاطب را به روابط بین سطوح و فرم‌ها جلب می‌کند.

«تصویر ۱۳» یادآور نظام‌های تزیینی در سطوح بناهای منقوش در نگارگری است. ذرات بنیادین و خطوط عمودی و قالب‌های مستطیلی باعث شده که اجزای مختلف از یک کلیت هماهنگ پیروی کنند. این ویژگی شباهت به نقوش هندسی در هنر اسلامی دارد که هنرمندان از یک الگوی واحد، بی‌نهایت ترکیب متفاوت ایجاد می‌کردند. همانند نگارگری ایرانی در این تصویر خبری از عمق و سایه‌پردازی نیست. کریچلو این تلاش را ورود به عمق درون اشیا می‌داند. هنرمند به جای نمایش پوسته ظاهری، ساختار درونی و حرکت رو به درون را بازنمایی می‌کند (کریچلو، ۱۳۸۹: ۱۱۲). در «تصویر ۱۴» تمام عناصر از گنبد و ایوان تا درختان و پرندگان بر پایه اشکال هندسی مانند مربع، مستطیل و مثلث و نیم دایره شکل گرفته‌اند. ساختار بنا از مرکزیت واحد تبعیت نکرده اما پخش عناصر هندسی در کل فضاسازی، تعادل پویا را حاصل کرده است. رنگ سطوح نیز از پالت رنگی کاشی‌کاری ایرانی الهام گرفته است. فیروزه‌ای، لاجوردی و اُکر و سفید توازنی لطیف در کل تصویر به وجود آورده است. در بالای گنبد فیروزه‌ای حرکت پرندگان در بالای مناره به چشم می‌خورد. نظام شبکه‌ای (گرید) زیرساخت تصویر جوهر ریتمیک هندسه پنهان در نگارگری ایران را نمایش می‌دهد. هندسه در آثار او در اشکال هندسی محدود نمی‌شود و در کلیت هماهنگ با اجزای تصویر قرار دارد. ایجاد تعادل، هدایت نگاه مخاطب و بازی‌های آزادانه تصویری همچون پرندگان و اسب در گوشه و کنار تصویر



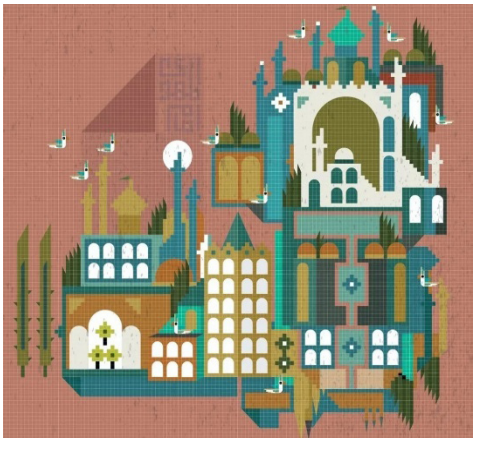
تصویر ۱۱: تصویرگر مهدی اشعری (URL:1).



تصویر ۱۲: تصویرگر مهدی اشعری (URL:1).



تصویر ۱۳: تصویرگر مهدی اشعری (URL:1).



تصویر ۱۴: تصویرگر مهدی اشعری (URL:1).

موید همین معناست،که آثار او، ضمن برخورداری از ویژگی‌های تصویرگری معاصر، واجد نوعی نظم درونی و انسجام ساختاری است و نظام بصری نگارگری ایرانی را خاطر نشان می‌کند.

«تصویر ۱۵» فضای چند لایه متشکل از ترکیب‌بندی‌های عمودی منطقه همزمانی روایت (درون و بیرون بنا) را بازنمایی می‌کند. بناها و عناصر انسانی بدون استفاده از پرسپکتیو خطی و بر اساس همنشینی سطوح و فرم‌های هندسی ترسیم شده‌اند. اگرچه در کلیت مجموعه‌ای واحد دیده می‌شود اما هر بخش تصویر همانند نگارگری ایرانی به صورت واحدی مستقل و هم‌زمان در یک سطح واحد قابل مشاهده است. در کنار فضای متراکم سمت چپ تصویر، دو سوارکار در سمت راست عنصر حرکت را به تصویر افزوده‌اند. «تصویر ۱۶» ترکیب‌بندی عمودی که اصولاً برای نمایش بنا یا کاخ در نگارگری کاربرد داشت، دیده می‌شود. عناصر بصری بر اساس تقسیمات هندسی چیدمان شده‌اند. عناصر حیوانی و انسانی در سطوح مختلف و بدون تابعیت از قواعد ژرفانمایی در تصویر جای گرفته‌اند. نظم نیز از طریق تکرار فرم‌های هندسی مستطیل، مربع و مثلث ایجاد شده است. رنگ‌گذاری بسیار محدود است و هنرمند سعی داشته با طیف رنگی محدود بیشتر بر جنبه ساختاری اثر تأکید داشته باشد تا تزیینی. اشعری در شیوه ترسیم بالکن و طاق از ساختار ترسیم عناصر معماری در نگارگری الهام گرفته است. نظام بصری این تصویر نیز همانند آثار دیگر اشعری مبتنی بر هندسه و روابط منظم میان اجزا و نمایش کلیت اجزا در عین کثرت است. هندسه شطرنجی و ریتم متناوب بیانگر الگوهای سنتی تصویری ایران در قالب معاصر بازنمایی شده است.

در راستای تحلیل ویژگی‌های بصری آثار اشعری، نمونه‌های منتخب بر پایه سه شاخص «سطح»، «طرح» و «فضا» بررسی شده‌اند. این شاخص‌ها با تکیه بر مبانی نظری پژوهش و با هدف

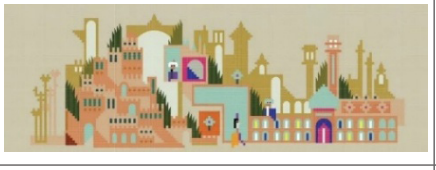
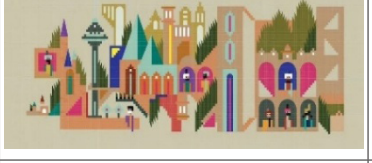


تصویر ۱۵: تصویرگر مهدی اشعری (URL:1).



تصویر ۱۶: تصویرگر مهدی اشعری (URL:1).

جدول ۲. تحلیل هندسی آثار منتخب مهدی اشعری (تدوین: نگارندگان).

تصویر	تصویر	تصویر
		
تحلیل هندسی تصویر	تحلیل هندسی تصویر	تحلیل هندسی تصویر
		

Doi: 10.22034/rph.2026.2092497.1233

شناخت نقش هندسه و سازمان بصری در شکل‌گیری آثار انتخاب شده‌اند. «جدول ۲» خلاصه‌ای از نتایج این تحلیل را ارائه می‌کند و امکان مقایسه ساختار بصری آثار را از منظر روابط هندسی و فضایی فراهم می‌سازد.

جدول ۳. نقوش هندسی به‌کاررفته در آثار اشعری را نشان می‌دهد که از خود تصاویر استخراج شده‌اند. این نقوش بیانگر آن است که شکل‌گیری آنها بر پایه مربع و مستطیل صورت گرفته و ساختارهای هندسی آنها در تزیین بنای معماری و سطوح نقش مهمی دارند. نحوه تکرار و چیدمان این نقوش، شباهت به الگوهای آجرکاری در هنر و معماری اسلامی دارد. رنگ‌آمیزی نقوش نیز، طیف‌های آبی، فیروزه‌ای و اکر، کاشی‌کاری‌های دوره صفوی را یادآوری می‌کند و آثار اشعری و سنت‌های تزیینی هنر ایرانی را پیوند می‌دهد.

بااین‌حال، اشعری به عنوان یک تصویرگر معاصر، لزوماً از مبانی حکمی و معنوی هندسه مقدس آگاهی نداشته است. آنچه در آثار او مشاهده می‌شود، بیش از آنکه حاصل ارجاع مستقیم به این مفاهیم باشد، متأثر از سنت بصری نگارگری ایرانی است. از آنجا که نگارگری ایرانی در بستر هنر اسلامی شکل گرفته و از نظام هندسی و حکمت و زیبایی‌شناختی آن تأثیر پذیرفته است، می‌توان بازتاب غیرمستقیم این ساختارها را در آثار اشعری مشاهده کرد.

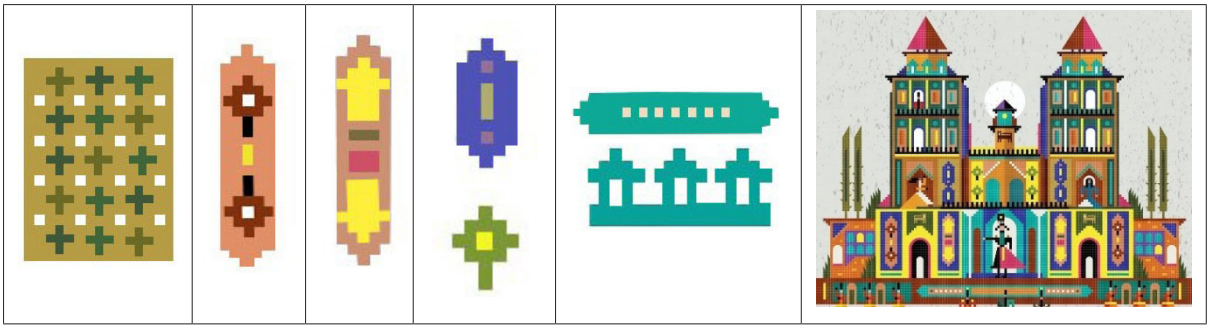
بازخوانی ظرفیت‌های بصری نگارگری در آثار مهدی اشعری

ظرفیت‌های بصری نگارگری ایرانی را نمی‌توان به نقشمایه‌ها و آرایه‌های تزیینی محدود کرد. آنچه این سنت تصویری را برای تصویرگران معاصر ارزشمند ساخته، شیوه ترکیب‌بندی، روابط هندسی، سطح‌بندی فضا، رنگ‌های تخت و ایجاد هماهنگی میان اجزای اثر است. این ویژگی‌ها قابلیت آن را دارند که بدون تقلید مستقیم از نگاره‌های تاریخی، در قالب زبان بصری امروز بازآفرینی شوند. یکی از مهم‌ترین ظرفیت‌های بصری نگارگری ایرانی، ساختار هندسی تصویر است. هندسه در نگارگری، پایه سازمان‌دهی ترکیب‌بندی، سطح‌بندی فضا و روابط میان عناصر تصویر است. نظام هندسی در نگارگری ایرانی با حذف پرسپکتیو خطی، استفاده از سطوح متعدد، ایجاد تعادل میان عناصر و تأکید بر وحدت کلی اثر، به زبانی بصری دست یافته است (بابایی فلاح، ۱۴۰۳: ۸۶). به همین دلیل بسیاری از تصویرگران معاصر بدون تقلید مستقیم از تصاویر مکاتب نگارگری از این منطق ساختاری برای آفرینش آثار خود بهره می‌گیرند. عناصر دیداری نگارگری ایرانی از دو ساختار درونی و ساختار بیرونی برخوردار

است. در ساختار بیرونی نشانه‌های دیداری مثل خط و رنگ و ترکیب‌بندی و بافت به حضور این عناصر کمک می‌کند و در ساختار درونی، حال و هوا و درونمایه تصویر، عناصر نگارگری را پدیدار می‌سازد. در ساختار مؤلفه‌های بیرونی می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: پرداختن به نمادهای رایج در نگارگری؛ پرداختن به معماری و فضاسازی؛ پرداختن به نقشمایه‌ها و عناصر تزیینی؛ توجه به عدم رعایت پرسپکتیو؛ توجه به هم زمانی در نمایش رویدادها، مکان و زاویه دید؛ استفاده از خطوط منحنی در دورگیری‌ها و میل به ترکیب‌های دورانی و زیرساخت‌های هندسی در سطوح و فضاها. در آثار مهدی اشعری، بسیاری از ظرفیت‌های بصری نگارگری ایرانی با زبانی معاصر بازآفرینی شده‌اند. تخت‌نمایی و پرهیز از ژرفانمایی خطی، چندلایه بودن فضا، استفاده از خطوط پیرامونی برای تعریف فرم‌ها و به‌کارگیری رنگ‌های تخت و خالص، ساختار هندسی، چیدمان سطوح، از جمله مؤلفه‌هایی هستند که در تصویرگری‌های او به چشم می‌خورند.

ویژگی‌هایی از این دست امکان آن را فراهم می‌آورند که تصویرگر معاصر ضمن حفظ هویت بصری ایرانی، زبانی متناسب با نیازها و بیان امروز خلق کند. بنابراین، تداوم نگارگری ایرانی در هنر معاصر را باید بیش از آنکه در تکرار فرم‌ها و نقشمایه‌ها جست‌وجو کرد، در استمرار ظرفیت‌های ساختاری و بصری دانست که قابلیت بازآفرینی در بسترهای نوین را دارند.

جدول ۳. نقوش هندسی در تصویرگری مهدی اشعری (تدوین: نگارندگان).



نتیجه‌گیری

چنان‌که شرح آن رفت پژوهش حاضر به بررسی بازتاب ساختار هندسی و سطح‌بندی نگارگری ایران در آثار تصویرگری مهدی اشعری با تکیه بر چهارچوب نظری هندسه مقدس کیت کریچلو انجام شد. کریچلو هندسه را صرفاً مجموعه‌ای از اشکال و نسبت‌های ریاضی نمی‌داند آن را زبانی بصری برای ایجاد وحدت و هماهنگی در اثر هنری تلقی می‌کند. به اعتقاد او، هنرمند مسلمان با درک نظم حاکم بر هستی، آن را در قالب ساختارهای هندسی متجلی می‌سازد و با تکرار، تناسب و وحدت بصری، تصویری از نظم کیهانی را ارائه می‌دهد. در آثار مهدی اشعری ویژگی‌هایی همچون تقسیمات هندسی، نظام شبکه‌ای (گرید)، عدم ژرفانمایی و نمایش هم‌زمان چند فضا و رنگ تخت، کلیت فضای تصویری او را به نگارگری ایرانی نزدیک کرده است. هندسه در آثار او بازنمایی تزیینی نیست و از آن فراتر رفته و اسکلت پنهان در ترسیم فضاهای نگارگری ایرانی را نمایش می‌دهد. اشعری با بازخوانی برخی اصول نگارگری ایرانی، به زبان تصویری معاصر دست یافته است که در عین برخورداری از مؤلفه‌های معاصرت، ریشه در میراث تصویری اسلامی ایرانی دارد. این شیوه فضاسازی یادآور ساختار نگارگری ایرانی است که هدف آن بازنمایی کیفیت عینی نبوده و به ارائه تصویری ذهنی از جهان کوشیده است. از این رو، آثار اشعری را می‌توان نمونه‌ای از تداوم برخی اصول بنیادین نگارگری در قالب زبان تصویری معاصر دانست. از سوی دیگر ایجاد نظم و تناسب و وحدت عناصر در کلیت در آثار اشعری نمایانگر آن است که الگوهای هندسی، ساختار فضایی اشعری را تحت تأثیر قرار داده و تصویرگری او را از حالت تزیین رهانیده و به فضایی انتزاعی سوق می‌دهد. این انتزاع لازمه هنر اسلامی و از آغاز با ذهنیت‌گرایی همراه بوده است. مهدی اشعری به عنوان هنرمندی معاصر، الزاماً با مبانی نظری سنت‌گرایان چون کریچلو آشنایی نداشته است. اما آثار او برآمده از همان ذهن انتزاعی است که نمودی هندسه‌وار دارد. آثار او حاصل تأثیرپذیری از سنت تصویر نگارگری ایرانی و بینش حکمی هنرمندان نسل‌های پیشین است و به عنوان نمونه‌ای از تداوم و بازخوانی برخی ظرفیت‌های بصری نگارگری ایرانی در تصویرگری معاصر ایران قابلیت بررسی دارد. انتزاع‌گرایی که در آثار او به‌وضوح رسوخ کرده است حاصل بینش نگارگران ایرانی است که با شناخت مفاهیم حکمی در ساختار تصویر اصول هندسه و تکرار الگوها را به کار می‌گرفتند. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که پیوند میان نگارگری ایرانی و تصویرگری معاصر در اقتباس از نقشمایه‌ها، رنگ‌ها یا عناصر تزیینی وجود ندارد و این پیوند در سطح عمیق‌تری، یعنی در منطق سازمان‌دهی تصویر، ساختارهای هندسی، سطح‌بندی فضا و شیوه ایجاد وحدت بصری استمرار یافته است. دستاورد اصلی پژوهش حاضر حاکی از این نکته است که ظرفیت‌های بنیادین نگارگری ایرانی همچنان در زبان تصویری معاصر قابلیت بازآفرینی دارند و نظریه هندسه مقدس کیت کریچلو می‌تواند چارچوبی مناسب برای تحلیل این تداوم ساختاری فراهم آورد.

پی‌نوشت‌ها

1. Keith Critchlow

۲. ژوئل بورگوئن (Joel Bourgoin) ۱۸۳۸-۱۹۰۸م، معمار، طراح و پژوهشگر فرانسوی است که به دلیل مطالعات گسترده درباره هندسه و نقوش تزیینی هنر اسلامی شناخته می‌شود. کتاب *Arabic Geometrical Pattern and Design* از مهم‌ترین آثار او در زمینه تحلیل ساختارهای هندسی هنر اسلامی به شمار می‌رود.

۳. «وارثان کلک بهزاد» لقبی است که رویین پاکباز در کتاب *نقاشی ایران از دیرباز تا اکنون* به هنرمندانی چون میرمصور و آقامیرک داده است که با وجود تفاوت کارشان از نظر پیچیدگی و ترکیب‌بندی و رنگ، وفادارتر از سلطان محمد به شیوه بهزاد بوده‌اند. میرزاعلی، میرسیدعلی، مظفرعلی، عبدالصّمد، محمد قدیمی، دوست‌محمد، عبدالعزیز نیز در این زمره به‌شمار می‌روند.

4. The Prince's Foundation School of Traditional Arts

فهرست منابع فارسی

- آژند، یعقوب (۱۳۹۴)، *مکتب نگارگری تبریز*، تهران: فرهنگستان هنر.
- _____ (۱۳۹۲)، *مکتب نگارگری هرات*، تهران: فرهنگستان هنر.
- _____ (۱۳۷۱)، *نگارگری ایران (پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران)*، جلد اول، تهران: سمت.
- اکبری، فاطمه؛ پورنامداریان، تقی؛ شیرازی، علی‌اصغر؛ حبیب‌الله آیت‌اللهی (۱۳۸۹)، معرفت روحانی و رمزهای هندسی، *پژوهشنامه زبان و ادب فارسی (گوهر گویا)*، ۴، ۲۴-۱۲. https://jpll.ui.ac.ir/article_16317.html
- السعید، عصام؛ پارمان، عایشه (۱۳۶۳)، *نقش‌های هندسی در هنر اسلامی*، ترجمهٔ مسعود رجب‌نیا، تهران: سروش.
- بابایی فلاح، هادی (۱۴۰۳)، *زیبایی‌شناسی نگارگری قدیم ایران*، تهران: سوره مهر.

Doi: 10.22034/rph.2026.2092497.1233

- بلخاری قهی، حسن (۱۳۸۸)، *مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی*، تهران: سوره مهر.
- _____ (۱۳۹۴)، *قدر و نظریه هنر و زیبایی در تمدن اسلامی*، تهران: سوره مهر.
- _____ (۱۴۰۱)، *فلسفه و هندسه و معماری*، تهران: دانشگاه تهران.
- پاکباز، روئین (۱۳۸۰)، *نقاشی ایران از دیرباز تا اکنون*، تهران: سیمین و زرین.
- _____ (۱۳۸۴)، *دایرةالمعارف هنر*، تهران: فرهنگ معاصر.
- پورزرین، رضا؛ جوانی، اصغر (۱۴۰۲)، تحلیل نسبت هندسه با ساختار بصری و محتوایی نقاشی معراج حضرت محمد(ص) نسخه خمسه نظامی ۹۵۶ ق.، *نگارینه هنر اسلامی*، ۱۰(۲۶)، ۱۷۶-۱۵۶. https://doi.org/10.22077/nia.2023.6380.1737
- حشمتی رضوی، سید فضل‌الله (۱۳۹۴)، *پرتو حُسن، مجموعه مقالات نخستین همایش هنر و تمدن شیعی*، تهران: سوره.
- رحمانی، فرزانه (۱۳۹۳)، بررسی عناصر دیداری نگارگری ایرانی در تصویرسازی کتاب کودک، *پایان‌نامهٔ جهت دریافت درجه کارشناسی ارشد پژوهش هنر*، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا.
- سرتیپی‌پور، محسن (۱۳۸۷)، بن‌مایه‌های هنر اسلامی در اندیشه تیتوس بورکهارت، *مجله صفه*، ۱۷، ۵۶-۴۶.
- قراگوزلو، بهاره؛ حاتم، غلامعلی (۱۳۹۳)، بررسی رمز نقوش هندسی دایره، مثلث و مربع در هنر اسلامی.، *نقش مایه*، ۸(۲۱)، ۴۵-۵۰. https://sid.ir/paper/184159/fa
- کاظمی، ساره؛ موسوی گیلانی، سیدرضی (۱۳۸۹)، مطالعه تطبیقی نقوش هنر اسلامی از دیدگاه سنت‌گرایی و تاریخی‌نگری بر اساس آرای کیت کریچلو و گل‌رو نجیب اوغلو، *مطالعات تطبیقی هنر*، ۹ (۱۷)، ۱۰۵-۹۳ https://mth.aui.ac.ir/article-1-1195-fa.html.
- کرم قشقایی، علی‌اصغر؛ اردلانی، حسین (۱۳۹۹)، هندسه در نگارگری به مثابهٔ هنر قدسی در آثار کمال‌الدین بهزاد، *نگره*، ۵۹(۱)، ۴۱-۲۳. https://doi.org/10.22070/negareh.2021.5905.2608
- کریچلو، کیت (۱۳۸۹)، *تحلیل مضامین جهان‌شناختی هنر اسلامی*، ترجمهٔ سید حسین آذرکار، تهران: حکمت.
- گرابر، اولگ (۱۳۹۶)، *مروری بر نگارگری ایرانی*، ترجمهٔ مهرداد وحدتی دانشمند، تهران: مؤسسه متن.
- گری، بازیل (۱۳۹۲)، *نقاشی ایرانی*، ترجمهٔ عربعلی شروه، تهران: دنیای نو.
- مظفری‌خواه، زینب؛ گودرزی، مصطفی (۱۳۹۱)، بررسی فضادر نگارگری ایرانی با تأکید بر منتخبی از آثار بهزاد، *فصلنامه مطالعات هنر اسلامی*، ۱۶(۲)، ۲۰-۷. https://www.sysislamicartjournal.ir/article_92051.html
- نظرلی، مائیس (۱۳۹۰)، *جهان دوگانه مینیاتور ایرانی؛ تفسیر کاربردی نقاشی دوره صفوی*، ترجمهٔ عباسعلی عزتی، تهران: فرهنگستان هنر.
- نصر، سید حسین (۱۳۶۱)، *سه حکیم مسلمان*، ترجمهٔ احمد آرام، تهران: علمی-فرهنگی.
- _____ (۱۳۷۳)، عالم خیال و فضا در مینیاتور ایرانی، *فصلنامه هنر*، ۲۶(۲)، ۸۶-۷۹. https://sid.ir/paper/456110/fa
- _____ (۱۳۷۵)، *هنر و معنویت اسلامی*، ترجمهٔ قاسم رحیمیان، تهران: مطالعات دینی.
- هاگه‌درون، آنته (۱۳۹۴)، *هنر در سرزمین‌های اسلامی*، ترجمهٔ اردشیر اشراقی، تهران: روزنه.
- همدانی، مهدی؛ معماریان، غلامحسین؛ اصغر محمد مرادی (۱۴۰۴)، تحلیل تطبیقی شیوه‌های ترسیم نقوش هندسی در هنر اسلامی و طراحی روشی بهینه در بازترسیم آثار، *شهر ایرانی اسلامی*، ۵۷ (۱۵)،۱-۲۳. https://iic.ihss.ac.ir/Article/48836

فهرست منابع لاتین

- Bourgoin, Jules (1973). *Arabic Geometrical Pattern and Design*. Dover Publications.
- Critchlow, Keith (1970). *Order in Space: A Design Source Book*. Thames & Hudson.
- Critchlow, Keith (1976). *Islamic Patterns: An Analytical and Cosmological Approach*. Schocken Books, UK.
- Henry, Richard (2015). "A Review of Islamic Geometric Design by Eric Brug". *Journal of Mathematics and the Arts*, 9(1), 48–55. https://doi.org/10.1080/17513472.2014.993017 (Accessed: 2026/09/05)

فهرست منابع اینترنتی

- URL1:https://www.instagram.com/mahdiashari91(Accessed: 2026/09/05)
- URL2:https://www.keithcritchlowcollection.org (Accessed: 2026/09/05)