

پژوهش در هنر و علوم انسانی

دوماهنامه پژوهش در هنر و علوم انسانی
سال سوم، شماره شش (پیاپی: ۱۴)، اسفند ۱۳۹۷، جلد یک
شاپا: ۲۵۳۸-۶۲۹۸

بررسی نقوش و تزئینات کتب مصور دوره سلجوقی
سمیه محمدزاده مقدم

بازتاب تصویری هنر اسلامی در مسجد جامع ارومیه؛ بررسی تزئینات
محراب مسجد جامع ارومیه
مریم متفکر آزاد، سحر ذکاوت

بررسی ویژگی‌های معماری و هنر ادوار مختلف در مسجد جمعه
اردبیل
معصومه بیدبرگ، حبیب شهبازی شیران، فاطمه بیدبرگ

تطبیق نماد قدرت بر روی نقوش مهرهای دوره هخامنشی با دوره
قاجار
محمدرضا شریف زاده، نینا بهزادی

مطالعه تأثیر نگاه نقاشانه در آثار تصویرسازی هنرمندان نقاش ایرانی
فرشته فتحعلی زاده کلخوران، بهنام کامرانی

تحلیل معناشناختی «استتیک» به مثابه نقد پدیدار شناختی
شکل‌گرایی
فرنام مرادی نژاد، مرضیه پیراوی ونک، احمد الستی

پژوهش در هنر و علوم انسانی

دوماهنامه پژوهش در هنر و علوم انسانی
سال سوم، شماره شش (پیاپی: ۱۴)، اسفندماه ۱۳۹۷
شاپا: ۶۲۹۸-۲۵۳۸

صاحب امتیاز و مدیر مسئول:
میلاد فتحی
سر دبیر: امیر حسین یوسفی
مدیر داخلی: منیژه ملائی

اعضای شورای علمی نشریه:

سرکار خانم دکتر پریسا آروند، دانشگاه گیلان
جناب آقای دکتر حسنعلی آقاچانی، دانشگاه مازندران
جناب آقای دکتر سجاد اکبری، دانشگاه ارومیه
جناب آقای دکتر علیرضا اکرمی، دانشگاه گیلان
جناب آقای دکتر بهرام ایمانی، دانشگاه محقق اردبیلی
جناب آقای دکتر اعظم بابکی راد، دانشگاه آزاد اسلامی مشهد
جناب آقای دکتر محمد باقری، دانشگاه زنجان
سرکار خانم دکتر مرضیه تراچی، دانشگاه گیلان
سرکار خانم دکتر نغمه خرازیان، دانشگاه زنجان
جناب آقای دکتر روح الله رحیمی، دانشگاه مازندران
جناب آقای دکتر احمد جعفری صمیمی، دانشگاه مازندران
جناب آقای دکتر داود رضائی، دانشگاه زنجان
جناب آقای دکتر بهادر زمانی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز
سرکار خانم دکتر میلو شفائی، دانشگاه هنر اصفهان
جناب آقای دکتر جواد شکاری نیری، دانشگاه بین المللی امام خمینی
جناب آقای دکتر ناصر صنوبر، دانشگاه تبریز
جناب آقای دکتر محمدرضا طبیبی، دانشگاه مازندران
جناب آقای دکتر مظفر عباس زاده، دانشگاه ارومیه
جناب آقای دکتر علی عمرانی پور، دانشگاه کاشان
جناب آقای دکتر افشین عموزاده، دانشگاه گیلان
سرکار خانم دکتر غزال کرامتی، دانشگاه آزاد اسلامی تهران مرکز
جناب آقای دکتر امیررضا کریمی آذری، دانشگاه گیلان
جناب آقای دکتر محسن کشاورز، دانشگاه شهید باهنر کرمان
جناب آقای دکتر محمد مهدی گودرزی، دانشگاه آزاد اسلامی همدان
جناب آقای دکتر مهرداد متین، دانشگاه آزاد اسلامی تهران مرکز
جناب آقای دکتر بهزاد محبی، دانشگاه محقق اردبیلی
جناب آقای دکتر علیرضا محمدی، دانشگاه محقق اردبیلی
جناب آقای دکتر حسین مدی، دانشگاه بین المللی امام خمینی
جناب آقای دکتر مهدی مقیمی، دانشگاه زنجان
جناب آقای دکتر علیرضا مهدی زاده، دانشگاه شهید باهنر کرمان
جناب آقای دکتر سید محسن موسوی، دانشگاه مازندران
جناب آقای دکتر کیانوش ناصرالمعمار، دانشگاه آزاد اسلامی قزوین
جناب آقای دکتر امیر هوشنگ نظر پوری، دانشگاه لرستان



۰۲۱ ۳۳ ۲۰ ۲۴ ۸۷
۰۲۶ ۳۴ ۴۳ ۶۹ ۵۹



۰۲۱ ۴۳ ۸۵ ۷۱ ۲۴

نشانی: کرج، بلوار امام خمینی (باغستان)، بین
خیابان پنجم و ششم، روبروی مجموعه ورزشی
انقلاب، پلاک ۷۳۵، ساختمان پرنده، واحد ۱

انتشارات هنر و علوم دانشگاهی
تهران، افسریه، ۱۵ متری اول، کوچه ۲۸،
پلاک ۲۹۳ تلفن: ۰۲۱ ۳۳ ۸۴ ۰۷ ۹۲

۹۰
۰۰۰

فراخوان پذیرش مقاله

نقش علوم انسانی و هنر با کارکرد انتقادی در خصوص طرح سوالات بنیادین در فلسفه و مبانی علمی به عنوان ابزاری برای دستیابی به تفکر نواندیش، خلاق و کارآفرین در زیرساخت‌های سایر علوم و دستاوردهای آن نیز از اهمیت بسیاری در فرآیند توسعه برخوردار است. از اینرو می‌توان گفت دستیابی به توسعه بومی، همه جانبه و پایدار، جز با بذل توجه به پژوهش و مطالعه در حوزه علوم انسانی و هنر میسر نخواهد شد.

ارتقاء کیفیت پژوهش‌ها و مطالعات علمی، از مسیر انتشار نتایج مطالعات علمی و تخصصی پژوهشگران می‌گذرد. با این نگاه نشریه پژوهش در هنر و علوم انسانی توسط موسسه تحقیقاتی مدیریت دانش شباک و با همکاری علمی اساتید برجسته دانشگاه‌های کشور به انتشار مقالات علمی در زمینه پژوهش هنر و مطالعات علوم انسانی می‌پردازد.

از اینرو از تمام اساتید، صاحب‌نظران، کارشناسان، دانشجویان، پژوهشگران و علاقمندان به مطالعات علوم انسانی و هنر دعوت می‌نماید با ارسال مقالات علمی خود به از طریق وبسایت نشریه به نشانی www.rahs.ir در پربارتر کردن این نشریه ما را یاری نمایند.

محورهای نشریه پژوهش در هنر و علوم انسانی:

- | | |
|---|--|
| مطالعات هنر: | پژوهش‌های علوم انسانی: |
| ۱- هنرهای پژوهشی و پژوهش در هنر | ۱- علوم اجتماعی و جامعه‌شناسی |
| ۲- هنرهای نمایشی و سینما | ۲- زبان‌شناسی، ادبیات و آموزش |
| ۳- مرمت، احیا و بازسازی | ۳- علوم جغرافیایی |
| ۴- هنرهای تصویری و طراحی | ۴- علوم تاریخ و باستان‌شناسی |
| ۵- موسیقی | ۵- فلسفه، الهیات و معارف اسلامی |
| ۶- معماری و شهرسازی | ۶- روانشناسی و علوم تربیتی |
| ۷- هنرهای تجسمی و موضوعات دیگر در هنر | ۷- حقوق |
| ۸- دیگر موضوعات در مطالعات هنر و پژوهش‌های میان رشته‌ای | ۸- علوم سیاسی و روابط بین‌الملل |
| | ۹- حسابداری، مدیریت و علوم اقتصادی |
| | ۱۰- دیگر موضوعات در علوم انسانی و پژوهش‌های میان رشته‌ای |

فهرست مقالات

صفحه	عنوان مقاله
۱	بررسی نقوش و تزئینات کتب مصور دوره سلجوقی سمیه محمدزاده مقدم
۱۱	بازتاب تصویری هنر اسلامی در مسجد جامع ارومیه؛ بررسی تزئینات محراب مسجد جامع ارومیه مریم متفکرآزاد، سحر ذکاوت
۲۵	بررسی ویژگی‌های معماری و هنر ادوار مختلف در مسجد جمعه اردبیل معصومه بیدبرگ، حبیب شهبازی شیران، فاطمه بیدبرگ
۳۹	تطبیق نماد قدرت بر روی نقوش مهرهای دوره هخامنشی با دوره قاجار محمد رضا شریف زاده، نینا بهزادی
۵۱	مطالعه تأثیر نگاه نقاشانه در آثار تصویرسازی هنرمندان نقاش ایرانی فرشته فتحعلی زاده کلخوران، بهنام کامرانی
۶۵	تحلیل معناشناختی «استتیک» به مثابه نقد پدیدار شناختی شکل گرایی فرنام مرادی نژاد، مرضیه پیراوی ونک، احمد الستی

بررسی نقوش و تزئینات کتب مصور دوره سلجوقی

سمیه محمدزاده مقدم

کارشناس ارشد پژوهش هنر
moghaddam@engineer.com

چکیده

هنر مصورسازی در ایران همزمان با سده نهم و دهم و مقارن با قرون پانزدهم و شانزدهم میلادی به اوج خود رسیده است. هنرمندان و نقاشان ایران در آن دوره، تحت حاکمیت دولت سلجوقیان بعنوان یک حکومت و دولت واحد پس از اسلام بودند. از عوامل مکمل بر مصورسازی نسخ قدیمی آن دوره خطاطی، تذهیب، تشعیر، نگارگری و جدول کشی است. مهمترین دلیل شکوفایی مصور سازی این زمان منع صورت سازی در اسلام بود که هنرمندان کتب را محلی مناسب برای تجلی هنر خود دانستن. بیشترین آثار مصور این دوران نقوش تزئینی و نقاشی های بر روی سفالها است که به جهت کمبود آثار مصور مکتوب، بررسی این تصاویر محققان را به نوع تصویرسازی این زمان رهنمون می نماید. در این تحقیق سعی بر آن شده است ضمن معرفی محدود نسخ مصورسازی شده دوران سلجوقی که شامل کتب مذهبی و غیرمذهبی می شود، با بررسی مقایسه ای تزئینات و نقوش بکار گرفته شده در تصاویر این کتاب ها، به تشابه های محسوس هنر مصورسازی این مکتب اشاره ای نکته ای شود تا از این طریق خواننده دریابد که بیشترین نقوش مورد استفاده در تزئینات کتب مذهبی و غیرمذهبی دوره سلجوقی چه بوده است و این نقوش ملهم از چه عناصری بوده اند.

واژگان کلیدی: کتب مصور سلجوقی، نقوش، تزئینات، تذهیب، اسلیمی.

۱- مقدمه

هنر مصورسازی در دوران سلجوقی رشدی فزاینده و کم نظیر داشته است. «مهمترین دلیل این امر نیز این بوده است که منع صورت سازی در اسلام تا حد زیادی موجب رکود هنر نقاشی در کشورهای اسلامی، خاصه در اوایل اسلام شده است. تاثیر این منع در مراکز مذهبی مثلاً در مساجد به آن صورت آشکار است که تزئین مساجد منحصرأً بوسیله ادامه خطوط و اشکال هندسی و اسلیمی ها و ختائی ها صورت گرفته است و واضح است که هیچگاه در مساجد بصور انسان و حیوان بر نمیخوریم» (وزیری، ۱۳۶۳: ۱۸۵). بهمین دلیل نیز هنرمندان مصورساز حاشیه و اوراق کتب (مذهبی و غیر مذهبی) را محلی مناسب برای تجلی هنر خود قرار دادند. بنابراین برای بهتر شناختن نقاشی ها و تزئینات مکاتب اولیه باید به کتب خطی مصور و فنون تزئینی آنها یعنی تذهیب ها و تشعیرهای آن دوران مراجعه کرد.

سابقه آرایش نسخه های خطی در ایران به دوران ساسانی می رسد. مانویان نیز در عرصه این هنر پیشرفت چشمگیری داشته اند. با ظهور اسلام به علت اهمیت و منزلت کتاب آسمانی قرآن برای مسلمانان، آثار بسیاری از هنر این دوران را در این کتاب آسمانی در ابعاد و اشکال مختلف می توان یافت. هنرمندان در ابتدا نسخه های قرآن را با طرح های هندسی می آراستند، اما دیری نگذشت که با ترجمه متون علمی و تاریخی در دوران خلفای عباسی، بمنظور درک بیشتر و بهتر مطالب این کتب، هنرمندان ناچار از تصویرسازی موضوعی شدند و بدین روش هنر مصورسازی راه خود را به کتب خطی باز نمود و «کم کم در دوره سلجوقی یعنی اولین دوره مصورسازی کتاب بعد از اسلام، در ایران به جای نقوش خشک هندسی از نقوش پر تفصیل در این آرایش استفاده کردند بدین سان در این دوره نقوش انسانی، حیوانی و گیاهی به کتب مصورسازی راه یافت» (پاکباز، ۱۳۸۵: ۴۰۶).

دوره سلجوقیان بعنوان اولین عهد بلافاصله پس از ورود اسلام به ایران واجد خصایصی است که از آنجمله می‌توان به استفاده حداکثری نقوش اسلیمی و خطوط نسخ در آثار بجامانده نگارگری این دوره اشاره کرد. هرچند دسترسی به آثار مصورسازی شده این دوره بدلیل پراکندگی آثار با محدودیت مواجه است، لیکن با بررسی همان تعداد آثار بجامانده می‌توان به تشابه خصایص طرح و رنگ بسیاری دست یافت. بیشترین آثار مصورسازی این دوران نقوش مصور بجامانده بروی سفال است که چون آثار کمی از نقاشی مربوط به این دوره زمانی در دسترس است، بررسی تصاویر منقوش بروی سفال‌ها محققان را به نوع تصویرسازی دوره سلجوقیان رهنمون می‌نماید. در مکتب سلجوقی دیگر خبری از طرح‌هایی با ریش و عمامه‌های بزرگ و نقوش تزئینی و شکل هندسی که نمایانگر هنر تصویرسازی عربی (مکتب بغداد) بوده است، نیست. موضوعات مورد استفاده در مصورسازی‌های این دوره بنا به پیشینه ادبی و علمی و ترجمه‌های کتب مختلف آن دوران تقریباً مشابه بوده است. شاید بتوان گفت مهمترین ویژگی مکتب سلجوقی و هنر مصورسازی مربوط به این دوران در مقایسه با بازه زمانی مشابه در اروپا، تاثیرپذیری دینی و مذهبی کمتر این هنر در دوره سلجوقی و در مقایسه با دوران حکومت کلیساها در اروپا بوده است.

۱-۱- روش تحقیق

این پژوهش بر اساس مطالعه کتابخانه‌ای و همچنین مطالعه موردی در مقالات و کتب و نسخ قدیمی انجام گرفته است. امید که مطالب گردآوری شده مورد استفاده قرار بگیرد.

۲- سلجوقیان در گذر تاریخ

«سلجوقیان اولین حکومت پادشاهی بوده‌اند که بعد از اسلام توانستند دولت واحد بسازند» (حاتم، ۱۳۸۷: ۱۲). این قوم دارای اجدادی ایرانی و ترک‌تبار بوده که قلمرویی وسیع از ایران آن زمان را حکمرانی می‌کردند. پایتخت حکومت آنها نیشابور، ری و اصفهان بوده است. سلجوقیان قدرت را پس از غزنویان و در حدفاصل سده‌های پنجم تا ششم هجری برابر با قرون یازدهم تا دوازدهم میلادی در دست داشته‌اند. در آغاز حکومت سلجوقیان زبان رایج تکلم و نوشتار مردمان به تأثیر از اسلام عربی بوده است. «با بر تخت نشستن آلب ارسلان^۱، بفرمان او که عرقی ایرانی داشت و از مشورت بزرگانی چون خواجه نظام‌الملک^۲ نیز بهره می‌برد، دیوان حکومتی وی به زبان فارسی نگاشته شد و این اقدام مقدمه‌ای گشت برای ترویج کمال و نفوذ زبان فارسی در آثار مربوط به آن دوران که بخوبی نیز نهادینه شد» (شریف‌زاده، ۱۳۹۲: ۱۰). «سلجوقیان دارای نوع خاصی از فرمانروایی که مسبوق به سابقه نیز بوده از نوع ملوک الطوائفی بودند و همچنین اشتغال کامل به جنگ و بیابانگردی داشته‌اند. دوران درخشندگی حکومت سلجوقیان در زمان ملکشاه^۳ بود که سیاستمداران بزرگ و فرهیخته‌اش ایرانیانی چون عمیدالملک کندی^۴ و خواجه نظام‌الملک بوده‌اند که هر دوی ایشان بر مسند وزارت نیز نشستند» (زرین‌کوب، ۱۳۷۹: ۴۶۰).

تلاش مجدانه فرهنگی و هنری بیشماری در این برهه زمانی و بواسطه روشنفکرهای حکومتی و حضور ایرانیان اندیشمند ثبت گردیده است که ازجمله آنها می‌توان بنیانگذاری مدارس نظامیه، بغداد، نیشابور، بلخ و اصفهان را نام برد. همچنین است احداث و تجمیع کتابخانه، مدارس و خانقاه‌های گوناگون و البته تاسیس تقویم جلالی که تاکنون نیز بنیان و مآخذ محاسبه سال شمسی بوده است، اقدامی چشمگیر است که مرهون دوران حکومت ملکشاه سلجوقی است. «این دوران مهد رواج شعر و بویژه اشعار به سبک عراقی در ایران زمین نیز بوده است و آثار برجسته و وزین خمسه نظامی در این دوره سروده شده است. دوران سلجوقیان یادآور نام بزرگان عرفان و مشاهیری چون امام فخررازی^۵، امام محمدغزالی^۶ و شعرایی همچون نظامی گنجوی^۷ و حکیم عمر خیام^۸ است» (زرین‌کوب، ۱۳۷۹: ۴۶۱ تا ۵۱۷). «علاوه بر آن این دوران سرآمد رشد هنر معماری، سفالگری و فلزکاری است که مشهور است در این دوران به اوج شکوفایی خود رسیده اند» (پاکباز/۲، ۱۳۸۵: ۵۵).

هرچند حکومت سلجوقیان خالق دست‌آوردهای فرهنگی و هنری بیشماری بود، اما ضعف ایشان در جلب رضایت مردمان و وضع خراج و مالیات‌های سنگین و دیکتاتوری ناشی از حکومت ملوک‌الطوائفی و جنگهای خانگی افراد موجب گردید که این حکومت دیری بیش از صد و چند سال نپاید و سقوط نماید.

۳- سلجوقیان و هنر مصورسازی

هنر مصورسازی کتاب از قرن سوم هجری در میان مسلمانان رواج پیدا کرد، آنچنانکه در حفاصل قرون هفتم تا اوایل دوازدهم هجری این هنر اوج تبلور و وسعت خود را طی نموده و بحکایت آثار موجود به نقطه اوج باروری خود رسید. اشاره رفت که پس از ورود اسلام به ایران، حکومت سلجوقی بنیانگذار اولین فرمانروایی پادشاهی و مکتب هنری در ایران بوده و زمینه‌های نگارگری بعد از اسلام را در ایران بنیان نهاده‌است. چون هنر مصورسازی دوران سلجوقی متأثر از اسلام و مکتب بغداد می‌بود و حرمت تصویرسازی موجودات و جانداران در این مکاتب امری پیش‌فرض و متصور بوده، لذا هنرمندان هنر اسلامی گرایش به طرح‌های تزئینی ایرانی پیدا نمودند و در مسیر ترویج و تکمیل آن قدم‌نهادند تا هم بدین‌طریق هنر خود را هویدا سازند و هم هنر ایشان منافاتی با منع مذهبی ترسیم موجودات جاندار در اسلام نداشته‌باشد.

این مقدمه موجب ترویج هنر اسلیمی در آثار مصورسازی آن دوران شد. در دایرةالمعارف هنر «هنر اسلیمی و یا ARABESQUE [عربانه] اصطلاحی که بطور عام در مورد نقوش گیاهی در هم بافته یا طوماری به‌کار می‌رود؛ و به خصوص یکی از نقش‌مایه‌های شاخص در هنر اسلامی است. در قرون وسطای متأخر، این گونه نقوش را مغربی می‌نامیدند؛ ولی از سده شانزدهم، که اروپائیان به هنر اسلامی توجه پیدا کردند، واژه آرابسک به‌کار رفت» (پاکباز/۱، ۱۳۸۵: ۲۷). هرچند برخی محققان این حوزه معتقدند که «نامگذاری اسلیمی که مقلوب کلمه اسلامی است، از نظر تکرار این طرح‌ها در هنر اسلامی است و نه از آن نظر که این طرح‌ها ابتکار مسلمین باشد. اروپائیان طرح‌های اسلیمی را عربسک نامیده‌اند که با توضیح فوق نمی‌تواند صحیح باشد، زیرا مبتکر این نوع نقوش اعراب نیستند» (وزیری، ۱۳۶۳: ۲۰۷).

سلجوقیان در ارایه آثار کتاب‌آرایی خود از ترکیب‌بندی ساده مکتب بغداد استفاده می‌کرده‌اند. هرچند از تأثیرات نقاشی دوره ساسانی و سلاطین بدیع شرق دور (چین) نیز بی‌بهره نبوده‌اند. «مخالفان این نظر محققینی هستند که معتقدند نقاشی‌های زیبای نگارگری دوران سلجوقیان ممکن است متأثر از نقاشی‌های معابد مانویان بوده باشد و یا در اثر تشویق شاهزادگان سلجوقی درست شده باشد» (جی‌دوری، ۱۳۸۶: ۱۱۵). «بدون تردید سلجوقیان مذهب‌بان را به علت تأثیری که هنرشان به زیباتر و برجسته‌تر نمودن کتب مذهبی می‌داد، حمایت کرده و از بزرگترین هنرمندان می‌دانستند. تذهیب‌کاران نیز به نیاز هنرشان به مواد اولیه گران قیمت مانند طلا، سنگ لاجورد و کاغذهای مرغوب به خوبی واقف بودند و می‌دانسته‌اند که برای شکوفایی هنرشان به وجود حاکمان و ثروتمندان نیاز دارند» (حلی، ۱۳۸۴: ۱۹۱). «از ویژگی‌های دیگر دوران سلجوقی استفاده هنرمندان از خوشنویسی و نوآوری نقش‌مایه‌های گیاهی و صور انسانی و حیوانی در تزیینات است» (پاکباز/۱، ۱۳۸۵: ۷۲۸). خط رایج این دوران بیشتر خط عربی کوفی و نسخ برای کتابت بوده است؛ خط نسخ در این دوران به اوج شکوفایی خود رسید. خط کوفی ایرانی^۱ نیز در زمان سلجوقیان به درجه‌ای از نمود زیبا رسید که توانست عامل تحولاتی شگرف در خوشنویسی آن دوران شود.

مصورسازی دوران سلجوقی تفاوت‌هایی نیز با نمونه آثار مصورسازی دیگر مکتب پیشین خود داشته‌است. ازجمله اهم این تباین را می‌توان بطور مثال در مقایسه با مکتب بغداد نشان داد، بطوریکه پس زمینه نقاشی‌های دوران بغداد عموماً فاقد رنگ‌گذاری بوده‌است و مصورسازان این دوره از رنگ کاغذ بجای آن استفاده می‌کرده‌اند. این درحالیست که هنرمندان دوره سلجوقی ابتدا کاغذ را رنگ‌گذاری و سپس طرح را بر روی آن اجرا می‌کرده‌اند. همچنین عموماً رنگ زمینه در دوران سلجوقی رنگ سرخ بوده و در عین حال لباسها فاقد چین‌وچروک زیاد بوده‌است و استفاده زیاد از نقوش اسلیمی نیز رایج بوده‌است. در این دوران کشیدن هاله‌ای دور سر برای جدا کردن پیکره از پس‌زمینه بسیار متداول بوده و نقاشان سرها را به نسبت اندام بزرگ‌تر ترسیم می‌کرده‌اند؛ حتی بازوبندی هم دور بازوی پیکره‌ها مصور می‌کرده‌اند. نقوش در دوره سلجوقیان از سادگی خارج شده و اشکال هندسی جای خود را به شاخ و برگ‌های تزئینی می‌دهند و آرایش لباس‌ها بیشتر با گل و گیاه و نقوش اسلیمی بوده‌است.

هنرمندان سلجوقی در استفاده از مصورسازی و بویژه هنر تذهیب پا را از کتب زمانه فراتر نهاده و بسمت فنون دیگر نیز رفته‌اند؛ به‌عنوان مثال در سفالگری و فلزکاری آن دوره تشابه بسیاری با نقوش مصورسازی بوضوح قابل مشاهده‌است. استفاده از نقوش اسلیمی و ختائی که برای زینت نسخ مذهبی و بالأخص قرآن‌ها استفاده می‌شده، همچنین تزیینات کتب غیرمذهبی، دارای مشابهت‌های بسیاری با نقوش آثار بجامانده‌ای چون ظروف لعابی، کاشیکاری‌ها و ادوات فلزی جنگی و ظروف فلزی دارد. «درعین‌حال استفاده از جدول‌کشی دور سطرها و استفاده از نقوشی چون ستاره‌های شش‌گوش و هشت‌گوش و چرخش

اسلمی نیز در این دوران رواج داشت. تزئینات اینچنینی در این دوران به اوج کمال خود رسید. در این عهد با ظهور نوابی چون عثمان بن حسین وراق^{۱۰} و ابوبکر احمد بن غزنوی^{۱۱} کار هنر تذهیب به جایی رسید که اگر این هنر در این مرحله هم متوقف می‌ماند و هنرمندان دوره مغولی، تیموری و صفوی نیز چیزی بر آن نمی‌افزودند، تذهیب همچنان می‌توانست در صدر هنر کتاب‌آرایی جهانی خوش بنشیند و باعث رونق فرهنگ اسلامی گردد» (مهاجر، ۱۳۸۰: ۱۸).

۴- تقسیم‌بندی کتب مصورسازی شده دوره سلجوقی

در بررسی کتاب‌های مصور دوره سلجوقی می‌توان آن‌ها را برای سهولت در ارزیابی به دو دسته ذیل تقسیم کرد.

۴-۱ کتب مذهبی

«هنر مصورسازی این دوره نمودی بدیع در نقوش و آثار کتب مذهبی داشته است. در این دوره با قاطعیت می‌توان از ابداع قرآن‌های فارسی صحبت کرد. این قرآن‌ها در صفحات پایانی دارای اطلاعاتی درمورد منشاء ایرانی کاتب، مخر و مذهب یا شهری که در آن کتابت شده بودند و متونی که حاوی ترجمه است، دارند» (پوپ، ۱۳۸۴: ۲۳۳). در عین حال تمامی قرآن‌های بجا مانده از این دوره با سرلوح آغاز شده و در آن نام سوره، مکی یا مدنی بودن و تعداد آیات به خط کوفی نوشته شده‌است. گاهی نیز نقش‌مایه‌های گیاهی نقش‌خورده و انحنای یافته دل‌انگیزی بوضوح از دل حروف کوفی سر برمی‌آورده‌است. «در این دوران برای تزئینات حاشیه قرآن از شمشه‌های نوکدار، محصور و مملو از اسلمی‌های زیبا و دل‌انگیزی که اصولاً در محور میانی بوده، استفاده می‌شد» (همان، ۱۳۸۴: ۲۴۰). این تزئینات و نقوش، به‌مرور حتی بداخل قرآن‌ها نیز راه پیدا کرد و نمود خود را در سروسره‌ها، گل‌آیه‌ها، علامات حزب و جزء نیز یافته‌است.

هنرمندان سلجوق در آرایش تذهیب‌ها، از رنگ طلایی استفاده بیشتری نسبت به رنگ‌های دیگر می‌نمودند و اصولاً هم از رنگ طلایی با تحریر مشکی استفاده می‌کرده‌اند که از دیگر رنگ‌های زمینه جدا شود. هرچند این نوع از قرآن‌ها برای استفاده عموم تهیه نمی‌شده‌است، زیرا در قرآن‌های معمولی به جای استفاده از طلا، از آب زعفران استفاده می‌کرده‌اند. «قرآن‌های باقی‌مانده از دوران سلجوقی دارای سه ویژگی مبرز به نسبت سایر قرآن‌های دوران پیش از خود است. بی‌تردید یکی از خصوصیات برجسته در این دوران استفاده از کاغذ برای کتابت بجای کاغذهایی از جنس پوست حیوانات بود، هر چند که کاغذهای پوستی نیز بطور کامل کنار گذاشته نشد. ازجمله دیگر خصایص این دوران رواج استفاده از خط نسخ در مقابل خط کوفی است. البته از خط نسخ در ایام پیشین نیز استفاده می‌شد ولی در دوره سلجوقیان این خط رواج عمومی یافت و خط کوفی کمتر در متن و حاشیه‌ها دیده می‌شود. همچنین قرآن‌های این دوره دارای تفاوت در قطع به نسبت دوران پیش از خود است. نوع قطع بکار رفته در این دوران بصورت قائمه (عمودی) جایگزین قطع افقی (مستطیلی) شد» (همان، ۱۳۸۴: ۲۳۶ و ۲۳۵).

۴-۲ کتب غیر مذهبی

سلجوقیان تنها در عرصه مصورسازی کتب مذهبی فعال نبوده‌اند و برخلاف آنچه در اروپا و در زمان استیلای حکومت کلیساها در عرصه هنر نقاشی اتفاق افتاده‌بود و هنر در خدمت دین و برای ترویج آن بود، هنرمندان ایران پس از اسلام و در دوره سلجوق اشاعه هنر را ولو با تأثیر از اسلام، در همه ابعاد علمی و هنری ترویج نموده‌اند. ازجمله این آثار در زمینه شعر و ادب، می‌توان به کتاب **الأغانی** اشاره کرد. این کتاب در زمینه موسیقی است و شامل گلچینی است از اشعار عربی و تألیف ابوالفرج اصفهانی^{۱۲} است. این اثر در بیست جلد نگارش شده که نیمی از آن هنوز در کتابخانه کپنهاک، قاهره و استانبول نگهداری می‌شود. «شش جلد از این کتابها مزین به دیباچه حاشیه‌بندی شده‌اند و در آنها تصاویر مختلف مصورسازی شده‌است» (گری، ۱۳۸۵: ۲۱).

دیگر کتاب موجود از این دسته کتب که بیشترین آثار مصورسازی از آن بجا مانده‌است **ورقه و گلشاه** نام دارد. «این کتاب یک منظومه عاشقانه سروده عیوقی^{۱۳} شاعر عصر سلجوقی است. به روایت وی ورقه (پسر) و گلشاه (دختر) از فرزندان دو تن از سالاران قبیله بنی شیبان می‌باشند که از کودکی با هم بزرگ شده و عشقی در بین آنها پدیدار می‌شود. پس از ماجراهایی ورقه جان می‌دهد و گلشاه بر سر گور او خود را می‌کشد. رسول اکرم (ص) آنها را زنده می‌کند و آن دو در کنار

یکدیگر چهل سال زندگی می‌کنند» (پاکباز/۱، ۱۳۸۵: ۱۰۰۲). «تعداد زیادی از ۷۱ نگاره این کتاب به رنگ قرمز، آبی و سبز، رنگ‌آمیزی و بوسیله گل، پرندگان و انواع پیچک آرایش شده و تصاویر آن در عین زیبایی، بدون سایه روشن و وفادار به دو بعدی بودن کاغذ است. نقاش آن عبدالملک ابن محمد الخوئی است» (تجویدی، ۱۳۷۵: ۶۵ و ۶۴). «تصاویر این کتاب آکنده از پیکره انسان و اسب و زمانی در پس زمینه از اسلیمی‌های بزرگی استفاده شده که به مثابه پرده می‌باشند. نگاره‌های آن به صورت کوچک افقی است و در حال حاضر در موزه توپقاپوسرای دراستانبول نگهداری می‌شود» (پاکباز/۲، ۱۳۸۵: ۵۶).

همچنین کتاب دیگر **شاهنامه کاما** متعلق به قرن هفتم بوده و به عنوان قدیمی‌ترین نسخه شاهنامه فردوسی شناخته شده است. این کتاب دارای ۴۵ صفحه مصور و در کل ۳۰۹ صفحه است. محل نگهداری آن در موسسه کاما در شهر بمبئی هندوستان است. نوع تصویرسازی در این کتاب بسیار ساده و توأم با آرایه‌های دوره سلجوقی است.

التریاق کتابی است متعلق به ۵۹۵ هجری قمری که در آن تصاویری از طبیبان مشهور تا آن دوران منقوش است و داروی همه دردها را تریاق می‌نامند. همچنین در این کتاب درمورد خاصیت تمام گیاهان نوشته شده است و البته بسیاری معتقدند که این کتاب به طبیب مشهور جالینوس تعلق دارد. در حال حاضر این اثر در کتابخانه ملی فرانسه نگهداری می‌شود.

مفیدالخاص کتابی است که در سال ۶۰۰ هجری قمری نگاشته شده است. این اثر درباره خواص گیاهان و دفع بیماری‌ها توسط محمد زکریای رازی^{۱۶} پزشک نامدار ایرانی تألیف شده است. در مصورسازی این کتاب از نقوش انسان و حیوان به فراوانی استفاده شده است. تصاویر آن بر روی متن نخودی رنگ کاغذ بی‌آنکه اطراف آن رنگ آمیزی شده باشد منقوش شده است. نسخه‌ای از این کتاب در کتابخانه آستان قدس رضوی نگهداری می‌شود.

کتاب **سمک عیار** توسط عبدالله الکاتب الارجانی^{۱۷} در سال ۵۸۵ هجری قمری گردآوری شده است. راوی کتاب سمک عیار صدقه ابن ابی القاسم^{۱۸} بوده است. این اثر از جمله دیگر آثار این مجموعه نفیس است که حاوی قصه‌های طولانی در سه مجلد و در مورد ایران و مناطق مجاور آن است. این کتاب در حال حاضر در موزه بادلین که کتابخانه اصلی دانشگاه آکسفورد است، نگهداری می‌شود. این کتاب در پس زمینه از نقوش درخت و مرغ پوشیده شده است.

کتاب **صورالکواکب** «در کتابخانه ایاصوفیه نگهداری می‌شود. در صفحه آخر این کتاب به مشخصات آن که در سال ۴۰۱ - ۴۰۰ نگاشته شده، اشاره گردیده است. این کتاب همانطوریکه از اسمش نیز بر می‌آید حاوی تصاویر و نقوش صور افلاکی است که بطرز زیبایی ترسیم گردیده‌اند. مؤلف کتاب عبدالرحمان صوفی رازی^{۱۹} است. مشهور است که تصاویر کتاب به وسیله پسر مؤلف، حسین ابن عبدالرحمان محمدصوفی و احتمالاً در شهر شیراز نسخه برداری و مصور شده است» (خزائی، ۱۳۸۶: ۷۵). همچنین این کتاب دارای ۴۸ تصویر از صور افلاکی است که با کمال مهارت در آن نقش بسته شده و فی‌الواقع از آثار متفاوت نقوش دوره سلجوقیان محسوب می‌شود.

۵- مقایسه تطبیقی و تحلیلی آثار ارائه شده

نحوه انتخاب تصاویر براساس میزان نقوش و مصورسازی‌های کتب موجود انجام گرفته است. این تصاویر صرفنظر از اینکه مربوط به چه عنوان کتابی است، صرفاً بدلیل اینکه اثری هنری مربوط به دوره سلجوقی و متأثر از هنر مصورسازی آن دوره است، مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته است. تعداد تصاویر مورد مقایسه در هر دو نوع تقسیم‌بندی محدود است؛ زیرا که عمدتاً این تصاویر در موزه‌ها نگهداری می‌شوند و امکان دسترسی و بررسی مستقیم آنها بسختی و تحت شرایط خاصی ممکن است. بیشتر این تصاویر و نسخ در موزه‌های خارج از کشور نگهداری می‌شوند که دشواری دسترسی به آنها را دوچندان می‌نماید. همچنین آنچه از این نقوش و نسخ باقی‌مانده بدلیل شرایط بد نگهداری و گذشت زمان، تصاویر آنها دارای کیفیت نامطلوبی است و بنابراین بررسی و ارزیابی آنها با دشواری روبرو است.

آثار مذهبی بدست‌آمده صرفاً شامل قرآن‌های دست‌نوشته‌اند. در این دوران که مقارن سالهای اولیه ورود دین مبین اسلام به ایران بوده است، ترویج این قرآن‌های دست‌نوشته همراه با تزئینات، ظاهراً امری رایج و مقبول جامعه بوده است. در مورد کتب غیرمذهبی نیز انتخاب تصاویر، تجزیه و تحلیل آنها منصرف از عنوان و موضوع مجموعه و صرفاً براساس تزئینات و نقوش بکار رفته در آنها انجام گرفته است. بنابراین در انتخاب این نه کتاب غیرمذهبی، نخست، مدنظر این بوده که تمامی کتب دارای نقوش تزئینی هستند، باستثنای کتاب خواص الأشجار که تنها کتابی است که فقط محتوی نمونه‌های گیاهی و بدون تزئین است. بنابراین، این کتاب علمی نمی‌توانست در زمره آثار مصورسازی شده تزئینی مورد بررسی قرار گیرد.

تصویر شماره یک؛ مربوط به **کتاب آسمانی قرآن** است. در این تصویر نقش یک سَرسوره را می‌بینیم که تذهیبی به رنگ طلایی در آن ترسیم شده‌است. همانطور که در این تصویر نیز مشاهده می‌شود، غالب تذهیب‌های قرآنی این دوره به رنگ طلایی هستند و انتخاب این رنگ بیانگر نور و تقدس است. تذهیب این تصویر به ابتدای حرف "س" کلمه سوره متصل شده‌است. نقش مورد استفاده در این تذهیب فقط اسلیمی است. با دقت در این اثر متوجه می‌شویم چرخشی حلزونی شکل که پایه اصلی طراحی نقوش در هنر تذهیب است در آن رعایت شده‌است. همچنین گل‌آیه‌ها به صورت گلهای سه پر ترسیم شده که مفهوماً الهام گرفته از نباتات است.

تصویر شماره دو؛ مربوط به **کتاب شاهنامه کاما** است. ازین شاهنامه تصاویری با وضوح و کیفیت قابل قبول در دسترس نیست. نسخه بدست‌آمده به رنگ سیاه و سفید، که با این وجود رؤیت نقش اسلیمی در دامن پیراهن زن نقاشی شده در تصویر امکان‌پذیر است. در عین حال، حرکات و گردش‌های ختایی را می‌توانیم در کل اثر ملاحظه کنیم. حضور بناهای نقش بسته در این تصویر نمایانگر استفاده و رواج نقوش اسلیمی در هنر معماری آن دوره است.

تصویر شماره سه؛ متعلق به **کتاب الأغانی** است. موضوع این کتاب مرتبط با اشعار و موسیقی است. این کتاب نیز فاقد تصاویر قابل قبول و در دسترس است ولیکن با بررسی تصویر موجود آن می‌توان در مورد جدول کشی، نقوش هندسی در حاشیه اثر و تزئینات اسلیمی بر روی لباس‌ها و طرح‌های آبري شکلی که در هاله نور و اطراف سر پیکره‌ها نقش بسته شده‌است، تشابه این اثر را با دیگر آثار دوره سلجوقی مشاهده نمود. در این اثر تنوعی بیشمار از رنگها استفاده شده‌است و اثر الوان محسوب می‌شود که مانند دیگر آثاری چون "سمک عیار" و "ورقه و گلشاه" دارای ویژگی مشابه ازین حیث است

تصویر شماره چهار؛ منتسب به **کتاب التریاق** است. در این نمونه نیز کنار نوشته‌ها با فاصله‌ای اندک خط‌کشی و متن کاغذ جدول پوشیده از نقوش اسلیمی رایج در این دوره است. تشابه موضوعی این کتاب با کتاب خواص الأشجار موجب شده تا نقوش اصلی آن و رنگ استفاده شده در آن مشابهت‌های بسیاری با هم داشته باشند. تفاوت این کتاب با خواص الأشجار در این است که در کتاب خواص الأشجار نقوش صرفاً مرتبط با گیاهان دارویی است لیکن در کتاب طب جالینوسی در پس زمینه نقوش گیاهی و دست‌نوشته‌های خطاطی شده از نقوش اسلیمی و نباتی نیز استفاده شده‌است.

تصویر شماره پنج؛ منسوب به **کتاب صورالکواکب** است. در نظر اول، با نگاه به تصاویر آن خلأ نقش اسلیمی را در متن اثر (که شاید به علت موضوع این کتاب است) بوضوح می‌توان دید. اما با بررسی‌ای موشکافانه می‌توان مشاهده نمود که نقوش اسلیمی در تزئین ادوات و زیورآلات لباس‌ها استفاده گردیده‌است. درواقع نقش اسلیمی در این اثر از متن به حواشی رانده و در این اثر که فقط با قلم گیری مشکی کار شده، تنها رنگ متفاوت مورد استفاده رنگ سرخ است که وجه تمایز این اثر با آثار ملون این دوره مانند کتاب الأغانی است.

تصویر شماره شش؛ متعلق به **کتاب سمک عیار** است. این اثر نیز مانند دیگر آثار این دوره پر از تزئینات و نقوش الهام گرفته از طبیعت است. همچنین استفاده از نقش اسلیمی را می‌توان در این اثر به کرات دید؛ نقش اسلیمی بر روی دیوار و نقوش روی پارچه لباسها و یا تخت پادشاهی ازجمله این طراحی‌ها بوده، این اثر در زمره آثار ملون این دوره نیز است.

تصویر شماره هفت؛ مربوط به **کتاب مفیدالخاص** است. موضوع این کتاب نیز مرتبط با خواص گیاهان دارویی بوده است. تصویر ارایه شده، سرکتابه‌ایی از این کتاب را نشان می‌دهد که مزین به تذهیب و جدول کشی است. در این کتاب از نقوش هندسی نیز استفاده شده‌است. در عین حال به وضوح نقوش اسلیمی را می‌توان در سرلوح و نقش تذهیب متصل به سرکتابه‌ها مشاهده نمود. این تصویر نیز همچون تصاویر متعلق به کتاب صورالکواکب تک رنگی مشتمل بر استفاده از رنگهای محدودی چون طلایی با قلم‌گیری مشکی از متن اثر جدا شده‌است.

تصویر شماره هشت؛ مربوط به **کتاب ورقه و گلشاه** است. همانطوریکه مشاهده می‌شود استفاده از نقوش اسلیمی در این اثر به اوج خود رسیده‌است. این کتاب سرآمد نقوش اسلیمی در عصر سلجوقیان است. در این اثر حتی استفاده از نقوش اسلیمی به پس‌زمینه نیز راه یافته و چرخش عامدانه اسلیمی در کل پس زمینه اثر قابل رویت است. این کتاب آکنده از رنگ علی‌الخصوص رنگ سرخ است.

نتیجه‌گیری

هرچند این تحقیق در معرض مشکلات و تنگناهای عدیده‌ای از حیث دسترسی به اصل نُسخ مورد مقایسه و باقی‌مانده‌های خطی از دوره سلجوقی قرار داشته‌است، لیکن بعد از بررسی اجمالی ده نسخه مذهبی و غیرمذهبی یافت‌شده مربوط به این مقطع زمانی اینطور بنظر می‌آید که در مکتب سلجوقی، هنرمندان مصورساز بسیار از نقوش ملهم از گیاهان و نباتات استفاده می‌کرده‌اند. این نقوش مشهور به نقوش اسلیمی و ختایی است.

همچنین در این دوره استفاده از نقوش هندسی به نسبت مکاتب پیشین کاهش یافته‌است و آثار این دوره از حیث رنگ‌آمیزی یا بسیار ملون و یا بسیار ساده و تکرنگی بوده‌است. در این دوره رنگ غالب در نقوش مصورسازان رنگ سرخ بوده که این رنگ بکرات در آثار مربوط به این بازه زمانی مشاهده می‌شود. شاید توجه به این نکته نیز حائز اهمیت باشد که از بررسی کتب مصورسازی شده مربوط به سلجوقیان اینطور استنباط می‌شود که رشد و توسعه هنر مصورسازی در این دوره منحصر به کتب مذهبی نبوده‌است و همانطوریکه از نمونه‌های مورد بررسی در فوق نیز مشاهده می‌گردد، این هنر در تمام کتب خطی به منصفه ظهور و بروز رسیده‌است. شاید این استدلال صحیح باشد که بررسی آثار این دوره نشان‌می‌دهد هنر مصورسازی سلجوق صرفاً در خدمت دین نبوده، هرچند بشدت تحت تأثیر سبک‌های بجا مانده از دوران قبل از خود و علی‌الخصوص نقوش و طرح‌های اسلامی همچون اسلیمی و ختایی بوده‌است.

پی‌نوشت

اسامی خاص استفاده شده در متن مقاله:

- ۱- آلب ارسلان: این لقب به معنی شیر شجاع است او دومین شاه سلسله سلجوقی بود که در زمان وی وسعت قلمروی ترکان به حد ایران دوره ساسانی رسید و بغداد پایتخت حکومت عباسیان نیز در اختیار ایران بود.
- ۲- خواجه نظام‌الملک: نیرومندترین وزیر دو تن از شاهان دوره سلجوقی که ۲۹ سال به سیاست درونی و بیرونی این حکومت سو می‌داد. در زمان وی حکومت سلجوقی به اوج نیرومندی خود رسید. متولد طوس در بروجرد کشته و در اصفهان دفن شد.
- ۳- ملک‌شاه: پسر آلب ارسلان بزرگترین سلطان سلجوقی و فاتح آناتولی بود. در زمان وی تقویم جلالی توسط گروهی از ریاضی‌دانان و به سرپرستی حکیم عمر خیام ابداع شد.
- ۴- عمیدالملک کندی: وزیر دوران سلجوقی در زمان حکومت طغرل و آلب ارسلان است؛ وی به تحریک خواجه نظام‌الملک کنار گذاشته شد.
- ۵- امام فخر رازی: فقیه، متکلم، فیلسوف، مفسر و حکیم مسلمان ایرانی متولد ۵۴۴ در شهر ری است.
- ۶- امام محمد غزالی: فقیه ایرانی، متکلم، فیلسوف و یکی از بزرگان تصوف در سده ۵ هجری است.
- ۷- نظامی گنجوی: شاعر و داستان‌نویس سبک شعر فارسی عراقی در دوره سلجوقیان در قرن ۶ بود. وی ملقب به حکیم نظامی است. از آثار معروف وی مخزن الاسرار، هفت پیکر، خسرو شیرین، اسکندرنامه و لیلی و مجنون است.
- ۸- حکیم عمر خیام: فیلسوف، ریاضی‌دان، ستاره‌شناس و رباعی‌سرای ایرانی در دوره سلجوقی است. لقب وی حجة‌الحق بوده است. متولد نیشابور و محل دفن وی قبرستان حیره نیشابور می باشد.
- ۹- خط کوفی ایرانی: خط کوفی ایرانی خطی است که از خط کوفی عباسی اقتباس شده با این تفاوت که در آن مد نمود بیشتری نسبت به جر داشته است.
- ۱۰- عثمان بن حسین وراق: خوشنویس و مذهب زبردست قرن پنجم هجری، وی هم عصر با آلب ارسلان و ملک‌شاه سلجوقی بود.
- ۱۱- ابوبکر احمد بن غزنوی: از مذهب کاران زبردست قرن پنجم هجری بود.
- ۱۲- ابوالفرج اصفهانی: نویسنده کتاب الأغانی است. وی از مورخان، ادیبان، شاعران و موسیقی‌دانان بنام در زمان آخرین خلیفه اموی بود.
- ۱۳- عیوقی: شاعر پارسی‌گو و نویسنده داستان ورقه و گلشاه بوده که برگرفته شده از یک داستان عربی است.
- ۱۴- عبدالملک ابن محمد الخوئی: وی مصورساز کتاب ورقه و گلشاه بود.
- ۱۵- محمد زکریای رازی: پزشک، فیلسوف و شیمی‌دان ایرانی است. متولد ۲۵۱ ه.ق و وفات ۳۱۳ ه.ق می باشد وی به عنوان کاشف الکحل و جوهر گوگرد مشهور است.
- ۱۶- عبدالله الکاتب الاجانی: گردآورنده کتاب سمک عیار شخصی به نام فرامرز پسر خداداد پسر عبدالله الکاتب الرجانی است.
- ۱۷- صدقه‌ابن ابی‌القاسم: راوی کتاب سمک عیار است. این رمان مشهور و قدیمی به زبان فارسی و متعلق به سده ۶ هجری است.
- ۱۸- عبدالرحمان صوفی‌رازی: مؤلف کتاب صورالکواکب است. مشهور است که تصاویر کتاب بوسیله پسر مؤلف، حسین ابن عبدالرحمان محمد صوفی و احتمالاً در شهر شیراز نسخه‌برداری و مصور شده‌است.

منابع

کتاب:

- اپهام پوپ، آرتور (۱۸۸۱-۱۹۶۹)، سیر و صور نقاشی ایران، ترجمه یعقوب آژند (۱۳۷۷)، تهران: انتشارات مولی.
- برند، باربارا (۱۹۴۰)، هنر اسلامی، ترجمه مهناز شایسته فر (۱۳۸۲)، تهران: انتشارات موسسه مطالعاتی هنر اسلامی
- پاکباز، رویین/ ۱ (۱۳۸۵)، دایرة المعارف هنر، تهران: فرهنگ معاصر.
- پاکباز، رویین/ ۲ (۱۳۸۵)، نقاشی ایران (از دیر باز تا امروز)، تهران: انتشارات زرین و سیمین.
- تجویدی، اکبر (۱۳۸۶)، نگاهی به هنر نقاشی ایران از آغاز تا سده ۱۰ه.ق، تهران: انتشارات فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- جی دور، کارل (۱۹۴۰)، هنر اسلامی، ترجمه رضا بصیری (۱۳۸۶)، تهران: ناشر فرهنگسرا.
- حاتم، غلامعلی (۱۳۷۹)، معماری اسلامی ایران در دوران سلجوقی، تهران: انتشارات جهاد دانشگاهی.
- حلی، احمدکمال الدین (۱۳۸۴)، دولت سلجوقیان، تهران: پژوهشگاه حوزه و دانشگاه.
- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۷۹)، روزگاران تاریخ ایران از آغاز تا سقوط سلطنت پهلوی، تهران: انتشارات سمت.
- گری، بازل (۱۹۹۳)، نقاشی ایرانی، ترجمه عربعلی شروه (۱۳۸۳)، تهران: نشر دنیای نور.
- وزیر، علینقی (۱۳۶۳)، تاریخ عمومی هنرهای مصور، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

مقالات:

- افشار مهاجر، کامران (۱۳۸۰)، "تاثیر صفحه آرایی قرآن های خطی بر گرافیک معاصر، مجله گلستان قرآن"، شماره ۵۷، صفحه ۱۸.
- حاتم، غلامعلی (۱۳۸۷)، "تزیینات در معماری سلجوقیان"، هنرنامه، شماره ۱۵، صفحه ۱۲.
- خزائی، محمد (۱۳۸۶)، "صورت‌های فلکی رساله صور الکواکب (۴۰۰ هجری)"، کتاب ماه هنر، شماره ۱۰۹، صفحه ۷۵.
- شریف‌زاده، سیدعبدالمجید (۱۳۹۲)، "هنرسلجوقی و شاهنامه کاما"، فصلنامه هنر و علم و فرهنگ، شماره ۱، صفحه ۱۴ تا ۱۲.

منابع اینترنتی:

- تصویر کتاب آسمانی قرآن: URL1: www.ana.ir
- تصویر شاهنامه کاما: URL2: www.ostorehonar.blogfa.com
- تصویر کتاب الاغانی: URL3: www.britannica.com
- تصویر کتاب التریاق: URL4: www.qantara-med.org
- تصویر کتاب صور الکواکب: URL5: www.uranos.fr
- تصویر کتاب سمک عیار: URL6: www.pinterest.com
- تصویر کتاب مفید الخاص: URL7: www.manuscripts.ir
- تصویر منظومه ورقه و گلشاه: URL8: www.alamy.com

The study of motifs and decorations in illustrated books of Seljuk period

Abstract

During the 9th and 10th Hijri solar centuries, equal to the 15th and 16th Gregorian centuries, Visualization art reached its climax in Iran. Iranian artists and painters were under the rule of Seljukian government which was a unique government after Islam. Of the complementary elements of visualization of that era, Calligraphy, Gilding, Patination, Miniature and Passe-partout can be named. This was mainly because the prohibition of visualization in Islam caused the depression of this art in Islamic countries, especially during the early eras of Islam. The impact of this prohibition in religious centers such as mosques is so obvious that mosques decorations were particularly done in the forms of lines and geometric Islamic and Khatai shapes and as it is obvious, no human or animal images are seen in the mosques. Thus, visualization artists recognized the book page (religious or nonreligious) as a suitable spot to emanate their art. For this reason, in order for a better appreciation of early schools' paintings and decorations, we should refer to the illustrated manuscripts and their decoration principles such as Gildings and Passe-partout of that era.

In order for a better appreciation of early schools' paintings and decorations, we should refer to the illustrated manuscripts of that era. After the advent of Islam, Muslims held an enormous respect for Quran, which was because of its significance. Thus, the summit of the visualization art was in decorating Quran. At first, Quran's copies were decorated by geometric shapes and designs, but not long after that and with the translation of scientific and historic texts during Abbasi reign, the need for books' visualization were felt. Little by little, during the Seljukian era, which is the first era after Islam, high detailed shapes were used instead of visualization by firm and senseless geometric shapes. This is how in this era, the images of humans, animals and plants entered the visualization books.

Regarding the fact that the post-Islam era had the most influence on Iranian art or in other words, Iranian – Islamic art, some of its characteristics can be pointed out, such as using alternative shapes to replace the former geometric shapes and also the shift from Kofi calligraphy to Naskh. Most of the visualization artworks of this era is the illustrated images on clay, which because of the lack of paper painting in this era, studying the illustrated images on clays leads the researchers to a better understanding of Seljukian's visualization type. Most of the existing paper back illustrations are diversely kept in museums outside Iran, which there are no valid information about them at present. This study aims to simultaneously introduce the visualized artworks and also to have a comparison check on the used decorations and shapes in the images of these books. Moreover, we have tried to point out the tangible similarities of the religious and nonreligious book decorations of Seljukian era and also to know what were these shapes' inspiration.

Key words: illustrated books of Seljukian era, Shapes, Decorations, Gilding, Islamic.

تصاویر

کتاب غیر مذهبی شاهنامه کاما	 	آتالیز خطی URL2
کتاب غیر مذهبی التریاق	 	آتالیز خطی URL4
کتاب غیر مذهبی سمک عیار	  	آتالیز خطی URL6
کتاب غیر مذهبی مذهبورقه و گلشاه	 	آتالیز خطی URL8
کتاب مذهبی قرآن	 	آتالیز خطی URL1
کتاب غیر مذهبی الاغانی	 	آتالیز خطی URL3
کتاب غیر مذهبی صورالکواکب	 	آتالیز خطی URL5
کتاب غیر مذهبی مفید الخاص	 	آتالیز خطی URL7

بازتاب تصویری هنر اسلامی در مسجد جامع ارومیه (بررسی تزئینات محراب مسجد جامع ارومیه)

مریم متفکر آزاد^{۱*}، سحر ذکاوت^۲

۱- دانشجوی دکتری هنر اسلامی، عضو هیات علمی دانشگاه هنر اسلامی تبریز

۲- دانشجوی کارشناسی ارشد، گرایش کتابت و نگارگری

m.motafakker@tabriziau.ac.ir

چکیده

هنر ایران اسلامی یکی از شاخص ترین و بارزترین نمونه های هنر اسلامی محسوب می شود. اولین و مهمترین محل بروز و نمود هنر ایرانی- اسلامی، معماری است. مساجد به عنوان یکی از مکانهایی که همواره نمود مذهبی اسلام و به ویژه ایرانیان بوده مطرح می باشد. در این میان به دلیل ارزش و اعتبار مساجد و مذهب در ایران همواره آراستن مساجد یکی از دغدغه های مهم هنرمندان و مردم بوده است. مسجد جامع ارومیه و محراب زیبای آن همانند بیشتر مساجد جامع در سرتاسر ایران از جمله یکی از شاهکارهای معماری ایرانی- اسلامی می باشد. در این تحقیق بر آن هستیم تا به معرفی این مسجد و تزئینات به کار رفته در معماری آن بویژه محراب آن بپردازیم. این پژوهش در پی پاسخ به این سؤال اساسی می باشد که کدامین ویژگیها و تزئینات در محراب مسجد جامع ارومیه به کار رفته است. با توجه به بررسی های انجام گرفته می توان گفت مسجد جامع ارومیه را می توان از بناهای دوره سلجوقی دانست. از جمله عناصر سازنده این بنا می توان به شبستان گنبد دارقدیمی، محراب موجود در داخل شبستان گنبد دار و سایر بخشها اشاره کرد. این مسجد محراب زیبای گچبری دارد که جزء قدیمی ترین، پرکار ترین و بزرگترین محراب های گچبری ایلخانی بوده است. محراب مسجد در زمان ایلخانان ساخته شده و در ضلع جنوبی شبستان قرار گرفته است. با توجه به محراب زیبای این مسجد و تزئینات به کار رفته در آن از جمله، نوع خط، تزئینات خط و تاریخهای ذکر شده در برخی از تزئینات و کتیبه ها می توان به سیر تاریخی مسجد پی برد. محراب مسجد جامع ارومیه با عنصر گچ و نقوش و عناصر سنتی چون اسلیمی، ختایی و کتیبه تزئین یافته است.

واژگان کلیدی: معماری، مسجد جامع ارومیه، محراب، گچبری، تزئینات.

۱- اهداف

- شناخت و معرفی یکی از هنرهای اسلامی (مساجد بزرگ اسلامی - ایران) دوران ایلخانان مغول
- شناخت تزئینات وابسته به معماری اسلامی و کاربرد آنها در محراب مسجد جامع ارومیه

۲- سوالات

- ویژگیها و عناصر سازنده مساجد ایران کدام موارد هستند؟
- مسجد جامع ارومیه دارای چه ویژگیهایی بوده و تزئینات محراب آن شامل چه مواردی می شود؟

۳- مقدمه

آموزه های دین مبین اسلام در سرزمینهای مختلف اسلامی و به ویژه ایران اسلامی در قالبهای مختلف بروز و نموده یافته که برخاسته از اعتقادات عمیق قلبی هنرمندان مسلمان بوده است. ارتباط باطنی بین ضمیر پاک هنرمند مسلمان با آموزه های ناب اسلامی موجب شکوه و جلال هر چه بیشتر هنر اسلامی در سرزمینهای اسلامی بوده است. اولین تجلی دین مبین اسلام در عبادت بندگی خداوند متعال می باشد. نیاز مسلمانان به محل انجام فرایض دینی (اعم از مکان آموزش فرایض دینی و یا عبادت) و بیان شکوه و جلال آن موجب توجه به هنر معماری به عنوان بخش مهمی از هنر اسلامی بوده است. بعد از شکل گیری معماری اسلامی و توجه به عنصر تزئین این اماکن همواره از مهمترین امور دینی و باطنی هنرمندان مسلمان بوده است. علاقه و ارتباط قلبی بین دین مبین اسلام و باطن پاک هنرمندان موجب ایجاد شاهکارهای عظیم هنری شده است. در بین معماری اسلامی، ساخت مسجد به عنوان مکان تجلی بندگی در برابر معبود و تزئین و آراستن آنها در صدر امورات هنرمندان مسلمان بوده است. در طول ادوار مختلف آثار معماری و به ویژه مساجد بسیاری در سرزمینهای مختلف اسلامی شکل گرفته اند. از آن جمله می توان به قبه الصخره، مسجد النبی و... اشاره کرد. در ایران اسلامی با ورود دین مبین اسلام و ارتباط عمیق قلبی بین روح پاک مردمان این سرزمین با آموزه های آن علاقه به ساخت مکانهای مذهبی و و از آن جمله مساجد دو چندان دیده شده است. از آن رو که ایران سرزمینی با سابقه تاریخی و هنری بزرگی می باشد همواره دارای پیشینه هنری از دوران ساسانی بوده است. از آمیزش بین عناصر هنری دوران ساسانی و هنر سرزمینهای اسلامی هنری ناب و با شکوه در ایران اسلامی به وجود آمد که نمود آن را در حوزه معماری اسلامی، در ساخت مساجد، مدراس، کاروانسراها و... به وفور می توان دید. بنابراین پرداخت به معماری مساجد در حیطه ایران اسلامی و بررسی سنجیده عناصر و موتیفهای مورد استفاده در ساخت بناها و به ویژه مساجد و تزئین آنها همواره کمک شایانی در جهت شناخت روح و باطن هنر اسلامی خواهد داشت.

مسجد جامع ارومیه به عنوان یکی از شاهکارهای هنری دوران ایلخانان مغول به شمار می آید. این مسجد همانند سایر مساجد اسلامی -ایرانی دارای عناصر و بخشهای بسیاری بوده که در میان آنها محراب گچبری باشکوه آن همواره زبانزد همگان بوده است. این محراب عظیم همانند محراب سایر مساجد با شکوه دوران ایلخانان مغول دارای تزئینات اسلیمی و ختایی و کتیبه با خوشنویسی اسلامی بوده است.

۴- روش تحقیق

این پژوهش به شیوه اسنادی و کتابخانه ای گردآوری شده و به شیوه توصیفی- تحلیلی تنظیم و تدوین یافته است.

۵- پیشینه تحقیق

مطالعه و تحقیق در باب هنرهای اصیل ایرانی همواره توسط پژوهشگران بزرگ و توانای ایرانی صورت پذیرفته است. در این باب می توان به چند مقاله مرتبط با موضوع مورد مطالعه اشاره کرد. در کتاب "معماری و تزئینات آن" به بررسی مناطق جغرافیایی و تاریخی و بناهای دوران اسلامی پرداخته شده و معماری و تزئینات وابسته به آن از جمله تکنیکها و موضوعات آن مورد بررسی قرار گرفته است. (اولگ گرابر، ۱۳۷۵) در مقاله ای تحت عنوان "مطالعه تطبیقی نقوش گیاهی گچبری های کاخ تیسفون با اولین مساجد ایران (مسجد جامع نائین، مسجد جامع اردستان، مسجد جامع اصفهان)" در این پژوهش به بررسی نقوش گیاهی در گچبری های دوران ساسانی پرداخته شده و در سه نمونه از مساجد ایران مورد بررسی قرار گرفته است. در این راستا هنر گچبری در دوره اسلامی و سبک هنری نقوش گچبری در معماری اسلامی ایران مورد مطالعه قرار گرفته است و در نهایت نمونه هایی از آثار گچبری دوران اسلامی چون مسجد جامع نائین، مسجد جامع اردستان و.. مورد بررسی قرار گرفته اند. (اعظمی و دیگران، ۱۳۹۲)

۶- هنر اسلامی و ویژگی های آن

هنر اسلامی هنر ناب و الهی بوده که دارای ویژگیهای منحصر به فردی می باشد. آنچه که هنر اسلامی نامیده می شود، به عبارتی شیوه و روش ابداعی خود تمدن هاست که با تفکر خودشان قابل تطبیق بوده و به صورت مکتوب و یا تجربی به اثبات

رسیده است. (البهنسی، ۱۳۸۷، ص ۹) "هنر اسلامی به طور کلی می کوشد تا محیطی به وجود آورد که در آن انسان بتواند وزن و وقار فطری اولیه خود را بازیابد... نظامی را جایگزین آن می سازد که مبین تعادل و آرامش و صلح است و از این امر می توان به اهمیت اساسی و مرکزی مفاهیم و مضامین و پیام ها در هنر اسلامی پی برد... بنابراین هنرمند هنر اسلامی می کوشد تا فضایی به وجود آورد تا کلیه صفات و کیفیات مقامات معنوی را متجلی سازد و از آن طریق انسان را به مشاهده و شهود سوق دهد." (برند، ۱۳۸۳، ص ۶)

هنر اسلامی در دو بخش اساسی یعنی بناها و هنرهای تزئینی قابل تفکیک می باشد، بخش اول بناها یا معماری اسلامی که بیشتر به صورت مساجد، مقابر، مدارس، کاروانسراها، اماکن مقدس و نیز بازار دیده می شود. بخش دوم هنرهای تزئینی که بیشتر در نگارگری، خوشنویسی، هنرهای صناعی (صنایع دستی) و موسیقی دیده می شود. (یاوری، ۱۳۸۸، ص ۱۱۷)

۷- تعریفی از مسجد و تاریخچه معماری مساجد در ایران

از ابتدای ظهور دین مبین اسلام وجود مکان و مرکز انجام عبادات و بیان مفاهیم ناب دین اسلام ضروری می نمود. ساخت مساجد در تمامی سرزمینهای اسلامی و به ویژه ایران از جمله یکی از نمادهای عینی احکام اسلامی می باشد. کلمه مسجد (سجده گاه) دارای منشاء پیش از اسلام در عربستان بوده است. مساجد در اوایل اسلام به عنوان محل سجده و تالار اجتماعات، اقامتگاه مسلمانان، گردهمایی های سیاسی، محل تدریس دروس مذهبی کاربرد داشته اند. اولین مساجد صدر اسلام چه از نظر ساختمان و چه از نظر وسایل مورد استفاده در آنها بسیار ساده بوده اند، متشکل از یک بنای چهار گوش بوده، ولی در دوره های بعد مسلمانان توجه بیشتری به مساجد نشان دادند و بر مساحت و تزئینات آنها افزودند. معمولاً بزرگترین و مهمترین مساجد شامل یک صحن بزرگ و روباز هستند که گرداگرد این حیاط چهار رواق بر ستونهایی برافراشته شده اند که رواق رو به قبله بسیار وسیع است و محراب و منبر در آن قرار دارد، این رواق را حرم، شبستان می نامند.

در ایران نیز با ورود دین مبین اسلام در کنار ساخت بناهای دیگر، توجه به ساخت مساجد و تزئین آنها رواج یافت. به نحوی که "ایران اسلامی، معماری نوینی را مبتنی بر دو عامل معنوی و فکری نیرومند، که از یک سو ملهم از معماری و هنر قدسی گذشته ایران (به ویژه هنر دوره ساسانی) و از سوی دیگر روح حاکم بر تعالیم و معنویت اسلامی بود، بیان نهاد و در این قلمرو مهمترین مصداق معماری خود را علاوه بر مدارس، تکایا، آرامگاهها، حسینیه ها، و مصلی ها که نیز هویت مذهبی داشتند، مسجد قرار داد." (بلخاری، ۱۳۸۸، ص ۷۸) ساختار مساجد در ایران عبارت است از صحن مستطیلی که سلسله طاقهایی در اطراف دارد و شبستانی که به کمک ستون های متعدد سقف آن را پوشانده اند. دیری نپایید که نقشه مساجد اولیه در معماری متداول ایران به کلی منسوخ و مسجد اصیل ایرانی، مسجد چهار ایوانی، جانشین آن شد.

در طول تاریخ "مسجد، اولین مکانی بود که هنرمند به خلاقیت در آن همت گماشت ... مردم در صدد ایجاد ارتباط صور معماری و روش های هنری با مفاهیم فکری و عقیدتی خود برآمدند... بدین ترتیب طبیعت معماری و هنر جدید اسلامی شکل گرفت که در ابتدا از مسجد، حرکت آن آغاز شد و سپس بدون درنگ، به صورت شکل های ابداعی مختلفی مانند خط، تصویر و همچنین به صورت اشکال معماری، مثل مدرسه، مهمانخانه، بیمارستان و کاروانسرا و ... گسترش و توسعه یافت." (عفیف البهنسی، ۱۳۸۷، ص ۱۱)

۸- عناصر ساختاری و زیبایی شناختی مساجد ایرانی

در معماری مساجد ایرانی در هر ناحیه ای با وجود عناصر مشترک روش معماری خاصی به چشم می خورد. روبرت هیلن برند در مقدمه کتاب معماری اسلامی خود درباره مسجد می گوید "مسجد در قلب معماری اسلامی قرار دارد. مسجد نمادی در خور از ایمانی است که در خدمت آن می باشد. از همان آغاز نقش نمادین آن از سوی مسلمین دریافته شده و این نقش سهم خود را در خلق شاخصهای بصری مناسبی برای این بنا باز کرد که از آن میان می توان به شاخص هایی نظیر گنبد، مناره و منبر اشاره نمود" (بلخاری، ۱۳۸۸، ص ۱۱۶) از جمله عناصر می توان به محراب/ مناره ۱/ منبر ۲/ گنبد ۳/ ایوان ۴

در مساجد ایرانی به دلیل ارزش و اعتبار نهادن به این جایگاه مقدس همواره تزئینات گیاهی زینت بخش بخشهای مختلف مساجد بوده است. از آنجا که مسلمانان استفاده از مجسمه سازی و صورتگری در مساجد را تحریم کردند، بنابراین این بناها با ستونها، کاشی، تزئینات هندسی و گیاهی، مقرنسها، سرستونها و قندیلهایی از طلا و نقره تزئین یافتند. دو عنصر اساسی مورد

استفاده در تزئینات مسلمانان، به ویژه مساجد اسلامی؛ شکل‌های هندسی، شکل‌های گیاهی می باشند. علاوه بر آن استفاده از خطوط نیز در تزئینات مسلمانان رواج داشته است و مهمتر از همه عدم استفاده از تصویر موجودات زنده، چرا که در هنر اسلامی از تصویر کردن انسان و حیوان، مخصوصاً در جایگاه‌های عبادی دوری جسته است. البته برخی از هنرمندان مسلمان بر روی شکل‌های حیوانی تغییرات داده و به صورت تزئینی در آوردند (تصویر کرکس به شکل برگ‌های دندانه دار) در نهایت می توان گفت که مهمترین جلوه هنر اسلامی در معماری، شهرسازی و هنرهای زیبا جلوه نمود. (حاتم، ۱۳۷۸، ص ۲۰)

۹- ویژگی‌های مساجد دوران سلجوقی و ایلخانی

در حدود نیمه دوم قرن ۵ ه.ق عصر سلجوقی ساختمان مساجد مهم ایرانی تشکیل شده از بناهای بزرگ مربع شکل آجری با پوشش گنبدی که رو به سمت قبله بوده تشکیل می داده و غالباً ایوانی متناسب هم در جلوی بنا بر آن می افزودند. چنین ایوانی با گنبد پشت آن در طرف قبله مسجد قرار می گرفت. در وسط جبهه ی هر یک از جوانب دیگر صحن مسجد هم ایوانی احداث می کردند. در فواصل بین ایوانهای چهارگانه در اطراف حیاط نیز طاق ها و شبستان های مختلف می ساختند. سبک چهار ایوانی، در واقع از توسعه و تکمیل چهار طاقی ساسانی منزل های خراسانی به وجود آمد. از این دوره به بعد، حیاط مرکزی و چهار ایوان در اطراف آن اساس معماری بناهای مذهبی ایرانی را تشکیل می دهد. (یاوری، ۱۳۸۸، ص ۱۳۵) معماری عهد ایلخانی با مجموعه ای از شاخص های مهندسی و تزئینات بنا معرفی می شود که از دوره سلجوقی کاملاً متمایز بوده و قابل تشخیص و تفکیک است. از جمله آنها عبارتند از: پیوستگی مناره ها به کالبد مسجد و ابنیه دینی / تاکید بر بالاگرایی و رفعت و عظمت بنا / توسعه پلان متقارن چهار ایوانی / توسعه ساخت مجموعه های معماری؛ له ویژه مجموعه های دینی / افراشتن گنبد‌های ساقه بلند / توسعه تزئینات کاشی کاری معرق / توسعه تزئینات گچبری. (آجورلو، ۱۳۸۹، ص ۴)

۱۰- توسعه تزئینات گچبری در دوران سلجوقی و ایلخانی

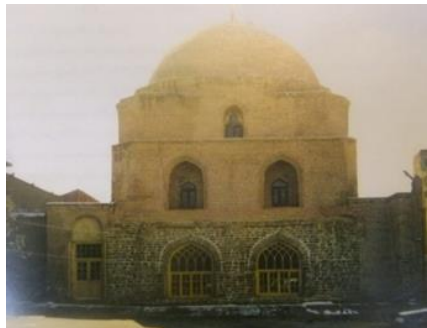
"تزئینات بناها و استفاده از عناصر تزئینی در معماری اسلامی همواره وجود داشته است. در این میان گچبری نیز به عنوان یکی از هنرهای تزئینی، از اهمیت ویژه ای برخوردار است. به ویژه با توجه به قابلیت‌های ویژه گچبری می توان شاهد استفاده از نقوش متنوع در گچبری بود". (سجادی، ۱۳۶۷، ص ۲۰۰) گچ از جمله مصالح ساختمانی است که در تمامی ادوار تاریخی در معماری ایران استفاده شده است. از آنجایی که از مصالح ارزان قیمت بوده و زود سفت می شود دارای کاربردهای متعددی بوده و مورد توجه معماران بوده است. گچبری برای آراستن سطوح داخلی بناها، نوشتن کتیبه ها، تزئین محرابها، زیر گنبد‌ها، و ایوانها به کار می رفته است. بسیاری از بناهای عصر سلجوقی و ایلخانی با گچبری آراسته شده اند. " (کیانی، ۱۳۷۹، ص ۲۵)

"زیباترین و پیچیده ترین گچبری ها (۱) در زمان سلجوقیان انجام گرفته است. در این عصر با کتیبه هایی که نقشهای مفصل و پرکاری داشتند، اطراف محراب را می پوشاندهند... طرحها از نقوش اسلیمی، نقش مو و تاک و برگهایی که سوراخ شده و شکل لانه زنبور را به خود گرفته بودند، تشکیل می شد. " (عبداللهی، ۱۳۷۷، ص ۷۳۸). در این دوران بعضی از عناصر نقشمایه ها گیاهی تزئینی نظیر نخل و آذین گلسرخی به تدریج محو شد و جا را برای بهره گیری از آرایش برگ کنگره ای و گل‌های نیلوفر و به ویژه تاک باز کرد. نقشهای هندسی از فرمهای ساده به اشکال کثیر الاضلاع بدل گردید و به شکل طرحهای مینوتکاری ظریفی به کار رفته و آژده کاری نیز به اشکال متنوعی بر روی موتیفها اجرا گردیده است. (مکی نژاد، ص ۱۵۶).

تحول در تزئین ابنیه نقطه انتقال معماری سلجوقی به ایلخانی است. توسعه و گسترش تزئین بناهای دوران ایلخانی از ویژگیهای بناها و عناصر ساخته شده آنها در این دوران می باشد. در معماری دوران ایلخانی تاکید بر تزئین بنا شده است. (آجورلو، ۱۳۸۹، ص ۶) گچبری و کاشی کاری دو عنصر اولیه زینت در بناهای ایلخانی اند، که نمونه اعلا ی آن گنبد سلطانیه است. سبک معماری این دوره مستقیماً از سبک آثار ساختمانی دوره سلجوقی اقتباس شده و به علت پیشرفت فنون و نقوش در دوره سلجوقی مسئله عمده در این عهد، ترکیب نقوش، اجراهای ظریف و پرکار و تلفیق این ترکیبات تزئینی با اجزای ساختمانی بود. در اواخر دوران سلجوقی (قرن ۶ هجری) به علت پیشرفت فنون گچبری، گچبرها موفق به ابداع نقوش گچبری مطابق (چند طبقه) و در هم پیچیده و گچبری مجوف (توخالی) شده اند. (مکی نژاد، ۱۳۸۷، ص ۱۵۹) استفاده از گچبری علاوه بر بخشهای بسیاری از مساجد، در محراب نیز کاربرد فراوانی داشته است اوج شکوه هنر گچبری دوران ایلخانی را باید در محرابها

جستجو کرد. صنعت محراب سازی عصر ایلخانی از دو عنصر تزئین کاشی کاری و گچبری بهره گرفته است. در تزئینات محراب از هنرهای بسیاری استفاده شده که از جمله آن گچبری بوده است.

۱۱- معرفی مسجد جامع ارومیه به عنوان یکی از مساجد دوران سلجوقی



تصویر ۱: نمای بیرونی مسجد جامع ارومیه.

مسجد جامع ارومیه که تاریخی ترین بنای شهر ارومیه به شمار می آید، در محدوده بازار بزرگ سرپوشیده قدیمی ارومیه و در حاشیه شرقی آن، میان خیابان اقبال و بازار قرار گرفته است. مسجد جامع با دو در ورودی به راسته سنگ تراشان و بازار عطاران راه داشته که از صحن بزرگ آن منشعب می شده است.

از سازنده و تاریخ دقیق ساخت بنای مسجد اطلاعی در دست نیست. "باور غالب بر آن است که این بنا پیشتر معبدی قدیمی بوده که به مسجد تبدیل شده است، بر این اساس گروهی آن را آتشکده ای زرتشتی، گروهی کلیسا و عده ای مسجدی قدیمی تر دانسته اند. (اشتری، ۱۳۹۲، ص ۷)

در این باره با توجه به شواهد گروهی معتقدند که این ساختمان قبلاً کلیسا بوده است، در این صورت باید محرابی رو به غرب داشته باشد که نیست، یعنی آثار محراب کلیسا دیده نمی شود، بعضی می گویند این بنا از اول مسجد بوده، در این حالت نیز می بایست محرابی داشته باشد که ندارد، و جای محراب کنونی محل در این معبد در گذشته بوده، خود نویسنده (محمد تمدن) در این باره کاوش کرده و درب حقیقی معبد را در ۲ متری زیرزمین پیدا کرده است و این می رساند که به مرور زمان محل این معبد به اندازه ی ۲ و ۲/۵ متر پر شده است ... از پشت دیوار محراب فعلی آثار در واقعی آن به چشم می خورد که در سمت چپ در مزبور گودالی به طول ۱/۵ متر و به عرض ۲۰ سانتیمتر موجود است که در این گودان سنگی که با خط میخی یا پهلوی حجاری شده بود، نصب بوده که در بین سالهای ۱۲۲۹ شمسی میسیون های خارجی با پرداخت وجهی به صاحبخانه پشت معبد ، آن را کنده اند و برده اند.

در مورد تاریخ دقیق ساخت بنای مسجد جامع ارومیه و به ویژه محراب آن می توان گفت: مجموعه ی بنای کنونی مسجد با بخشهای مختلف قدیمی و جدید، به مرور زمان در اطراف هسته ی اولیه ی بنا - شبستان گنبد دار- ساخته شده است که با توجه به مدارک و شواهد به نظر می رسد که بنای اولیه ی آن مربوط به دوره ی سلجوقی باشد. با توجه به شواهد معماری نخستین سازه از مجموعه مسجد که گنبد خانه بود، در دوره سلجوقی ساخته شده است؛ بنابراین می توان آن را از بناهای دوره سلجوقی دانست. (اشتری، ۱۳۹۲، ص ۷).

عده ای نیز تاریخ بنای مسجد را با تاریخ محراب -۶۷۶ هـ. ق- یکی می دانند، اما با توجه به این که محراب حاضر بر روی محراب قدیمی تری بنا شده و خود بنا نیز باید قدیمی تر از محراب باشد، به نظر می رسد که تاریخ دوره ی سلجوقی معقول تر باشد. در ادوار مختلف، بنای این مسجد تعمیر و بازسازی شده یا الحاقاتی بدان صورت گرفته است. از جمله در سال ۱۱۸۴ هـ. ق به دستور رضا قلی خان بیگلر بیگی افشار و حاکم ارومیه، تعمیراتی در این مسجد به عمل آمد .

این مسجد شامل قسمت های مختلف می باشد که عبارتند از : ۱- شبستان گنبد دار قدیمی ۲- محراب موجود در داخل شبستان گنبد دار ۳- چهل ستون قدیمی متصل به شبستان گنبد دار ۴- حجره های قدیم اطراف صحن مسجد ۵- قسمت های نوساز اطراف صحن



تصویر ۲: ایوان ورودی مسجد جامع ارومیه

شبستان گنبد دار مربعی شکل: هسته ی اولیه و قدیمی مسجد است که در اصل از سه طرف ورودی هایی داشته که در دوره ی بعد، محوطه های ستون داری به آن الحاق گردیده است. این شبستان به خاطر گنبد خوش ترکیب، عظمت و ارتفاع، عرض دهانه، تقسیم بندی خارجی و حجم فضای داخلی، بویژه به جهت داشتن محراب گچبری ارزشمند بسیار مهم و در خور توجه و بررسی است.



تصویر ۳: شبستان و ستون های داخلی آن

بیشتر قسمت های داخلی شبستان سفیدکاری شده و در یک قسمت آن کتیبه ی جدیدی است که دارای زمینه ی سیاه است. علاوه بر این ۳ کتیبه دیگر مربوط به تعمیرات بنا بر روی دیوار ها نقش شده است. یکی از این کتیبه ها مربوط به زمان فتحعلی شاه و دیگری به تاریخ ۱۳۰۳ ه. ق و سومی مربوط به سال ۱۳۴۹ است. در پایین گنبد، کتیبه ای به خط کوفی (۵) نوشته است که به نظر میرسد همزمان با کتیبه ی تاریخی محراب ۶۷۶ ه. ق باشد.

چهل ستون قدیمی متصل به شبستان گنبددار: در ضلع جنوبی صحن و متصل به شبستان گنبد دار، شبستانی با ستون های سنگی نسبتاً قطور و طاق گنبد آجری وجود دارد که با دو ورودی بر شبستان اصلی ارتباط پیدا می کند و کف آن از سطح صحن پایین تر است. ورودی بزرگ آن در نزدیکی شبستان گنبددار قرار گرفته و با مقرنس های گچبری شده، تزیینات گچی رنگ آمیزی شده به اشکال ترنج و سر ترنج و کاشی های خشتی هفت رنگ تزیین شده است.

محراب: معنای امروزی محراب که در کتاب های تاریخ نگاران و اذهان مسلمان نقش بسته عبارت است از: فضای فرو رفته ای در دیوار مسجد، برای نشان دادن جهت قبله که در اثنای نماز جماعت ویژه ی امام است. قبله در لغت به معنای سمت و جهت است و در مسجد به محراب یا دیواری گفته میشود که به سوی مکه مکرّمه است. " (عبداللهی، ۱۳۷۷، ص ۷۰۲) تاریخ استفاده از محراب دقیق مشخص نیست. "طاقچه یا فرورفتگی در دیوار که بدان محراب گفته می شود بی چون و چرا از پدیده های هنر مقدس اسلامی است و در عمل از عوامل عادی آداب دینی شده است... مورخان هنر بر آنند که این عامل در زمان ولید بن عبدالملک خلیفه اموی به ویژه هنگامی که آن خلیفه به کار تجدیدی ساختمان مسجدالنبی در مدینه دست برد به معماری مسجد راه جست. " (بورکهارت، ۱۳۶۵، ص ۹۶-۹۷)

"در تعریف محراب نزد تاریخ نگاران مسلمان در مصباح المنیر آمده است: می گویند محراب از کلمه ((محرابه)) گرفته شده است، زیرا نماز گزار به سبب حضور قلب با شیطان و هوای نفسش مبارزه و محاربه می کند. " (عبداللهی، ۱۳۷۷، ص ۶۹۵) اساس ساختن محراب به مظاهر یاد شده در قرآن مجید می رسد. شکل آن با طاقهای نمودار آسمان و کف آن بر زمین طاقچه با فرورفتگی همانند غار دنیا است. غار دنیا "مظهر" الوهیت است، خواه در جهان بیرونی یا جهان درونی، یا غار مقدس دل. .. (بورکهارت، ۱۳۶۵، ص ۹۷) "واژه محراب به تنهایی به مفهوم "پناهگاه" است.

روبرت هیلنی درباره محراب می گوید: "بدون تردید این محراب است که قانون طبیعی نمادگرایی مذهبی را در معماری مسجد تشکیل می دهد و برای آن کیفیتهای خاصی را قائل هستند: مثلاً، آن را دروازه بهشت و مهبط اشراق الهی می دانند. این افکار را عناصر و عواملی چون شکل قوسدار آن، تعبیه شکل چراغ مسجدی در مرکز آن و قاب بندی آن، با کتیبه های قرآنی از سوره نور، دامن می رنند. " (بلخاری، ۱۳۸۸، ص ۱۱۶) شکل محراب -قطع نظر از نام آن- ما را به یاد عبارتی دیگر از قرآن کریم می اندازد. در (سوره نور) که: حضور الهی "در جهان یا در دل آدمی، با نور چراغ در طاقچه (مشکوه) گذاشته شده، مقایسه می شود: (خدا نور آسمانها و زمین است و مثال نور او مانند طاقچه یا چراغدانی است که در آن چراغی است....) (سوره نور آیه ۳۵) وجود محراب تاکید است بر اینکه چراغی را در زاویه نیایش آویزند.

محراب مسجد جامع ارومیه و تزئینات آن



تصویر ۴: محراب گچبری و منقش مسجد

محراب مسجد جامع ارومیه به تاریخ (۶۷۶ه.ق/۱۲۷۷ م) در زمان ایلخانی آباقاخان مغول ساخته شده و بلندی آن ۷ متر و ۸۲ سانتی متر است. این محراب در ضلع جنوبی شبستان به صورت برجسته و الحاقی قرار گرفته که در ردیف قدیمی ترین، پرکار ترین و بزرگترین محراب های گچبری ایلخانی و شاهکاری بی نظیر از حیث تکنیک و تزئین است. گچبری بسیار زیبای آن شبیه به پارچه توری است.

از جمله مهمترین روشهای تاریخ گذاری دوره ساخت بناهای مختلف و به ویژه مساجد تزئینات و به خصوص کتیبه های به کار رفته در آنها است. که براساس نوع خط، تزئینات خط و تاریخهای ذکر شده در برخی از تزئینات و کتیبه ها می توان به سیر تاریخی مسجد پی برد. (خودداری نائینی، پاک نژاد، ۱۳۸۹، ص ۱۱۱)

"مسجد جامع ارومیه یا رضائیه شامل زیباترین گچبری محراب مغولی است که این محراب از نظر گچبری و خطوط در زمره زیباترین آثار هنری است که در قسمت پائین دو ستون گچبری دارد. (بزرگ نیا، ۱۳۸۳، ص ۷۵) از شکاف های این محراب قطعات کوچک محراب گچی قدیمی دیده می شود که بدین ترتیب معلوم می شود این محراب بر روی محراب قدیمی تری اجرا شده است.

بخشهایی از این محراب آسیب دیده و دوباره بازسازی شده چرا که به دلیل استحکام کم ماده مورد استفاده که گچ بوده، مانند سایر نمونه های محرابهای گچبری آسیب دیده و یا به کلی از بین رفته اند و دوباره در دوره های بعدی بازسازی شده اند. این محراب، با مساحتی حدود ۶۰ متر (۸۲/۷ × ۴۸/۵ متر) با طرحهای متنوع هندسی و خطوطی با نقش و نگارهایی ظریف به صورت بسیار حساب شده تزئین و گچبری شده است. زمینه ی توری مانند و مشبک آن با گوی های نیم برجسته، با چنان مهارت و استادی ساخته شده که در ذهن انسان، تارهای ابریشمی را تداعی می کند. مهارت فنی ای که در ساختمان محراب دیده می شود، در نوع خوب بی نظیر است و طرحهای آن مفصل تر و پیچیده تر از نمونه های دوره ی سلجوقی است. در قسمت پایین محراب، دو ستون گچبری و در وسط آن، کتیبه های قرآنی و تاریخی قرار داد. " محرابهای اسلامی اغلب دو طاقنمای مجوف دارند که هر قوس طاقنما دارای دو ستون و هر ستون دو سرستون دارد، این ستونها می توانند به صورت تزئینی باشند و یا دارای ستونهای گچبری شده واقعی باشند. کتیبه محرابها از پائین سمت راست شروع و به سمت چپ ادامه می یابد. کتیبه های دوره های اولیه درشت و بدون نقطه هستند و در دوره های متاخر ظریفتر می شوند. کتیبه ها در یک یا دو ردیف نوشته می شوند و اندازه و نوع خط آنها (از محقق، ثلث، کوفی و کوفی بنایی) متفاوت است. آیات استفاده شده در محرابها، آیات مربوط به نماز، سوره های مورد استفاده در نماز (حمد و توحید) سوره جمعه و سوره های مهم قرآن مثل یاسین و یا آیاتی همانند آیه ۱۸ سوره توبه در خصوص تعمیر و آبادانی و ساخت و ساز و مساجد و آیات مبارکه آیه الکرسی از سوره بقره هستند. " (خودداری نائینی، پاک نژاد، ۱۳۸۹، ص ۱۱۲)

در این محراب نیز کتیبه ای به خط رقا است که استاد کار محراب را معرفی می کند: ((عمل عبد المومن بن شرفشاه النقاش التبریزی فی شهر ربیع الاول سنه سته سبعین و ستمائه ۶۷۶)) همچنین کتیبه های متعدد کوفی، نسخ و ثلث نیز در محراب مسجد جامع ارومیه به چشم می خورد. خط، کتیبه بر زیبایی و جذابیت محرابهای گچبری شده می افزاید؛ که محراب اولجایتو (۷۱۰ ه.ق) اصالتا سرمشقه های آذربایجانی دارند؛ مثل محرابهای گچبری شده با کتیبه های کوفی، رقا و نقشمایه های هندسی پرکار در مساجد جمعه تبریز، مرند و ارومیه. به نظر می رسد که محراب مسجد جامع تبریز (حدود ۶۰۰ ه.ق) سرمشق محرابهای مساجد جامع ارومیه (۶۷۶ ه.ق) و مرند (۷۳۱ ه.ق) بوده است. (آجورلو، ۱۳۸۹، ص ۶)

۱۲- بررسی تزئینات و نقشمایه های مورد استفاده در محراب مسجد جامع ارومیه



تصویر ۵: نمای کلی محراب و تزئینات
اسلیمی و کتیبه ای

گچبری های مورد استفاده در بناهای معماری مضامین بسیاری داشته اند، از جمله این مضامین همان نقوش اسلیمی و کتیبه های کوفی هستند. (اعظمی، ۱۳۹۲، ص ۱۹)



تصویر ۶- بخش مرمت شده تزئینات (اسلیمی
مجوف با گره های هندسی) محراب



تصویر ۷: نمونه ای از نقوش اسلیمی مجوف

در این محراب در قسمتهای مختلفی چون تزئینات ستون ها، در تلفیقی زیبا با نقوش هندسی و همچنین لابلای خطوط خوشنویسی و متن به صورت تزئینی از نقوش اسلیمی استفاده شده است. طرح آرابسک یا اسلیمی، یعنی طرحی که منسوب به اعراب و مسلمانان یا اختراع آنان و یا مورد استفاده آنان است (زمانی، ۱۳۵۲، ص ۱۷)

آرابسک نوعی تزئین گیاهی بوده که با علائم قراردادی به صورت تجریدی و انتزاعی در آمده است. در بیان مفاهیم نمادین این نقش می توان گفت که دارای ریشه گیاهی بوده و نمودی از طرح درخت و ساقه ها و شاخه های آن بوده که تشکیل یافته از یک ریتم پیچیده، پیوسته، منطقی می باشد.

"هنر شناسان نقوش اسلیمی را برگرفته از مظاهر طبیعت مانند گل و بته ها و شاخ و برگ درختان و میوه هایی مانند امرو و انار می دانند که برای پرهیز از شبیه سازی و شبیه نگاری (رقابت با خالق)، آن را برساو استرلیزه کرده اند. نقش اسلیمی متداول در گچبری های اسلامی را اکثرا نقوشی چون اسلیمی های دهان اژدری، خرطومی، شاخ و برگ درخت تاک و خوشه های انگور، برگ کنگر و برگ گل و گلدان و بته ها و برگ های مدور، برگ نخل و میوه کاج و امرو و انار تشکیل می دهند. (اعظمی و دیگران، ۱۳۹۲، ص ۱۹) این نگاره در ابتدا در آثار دوره های پیش از ایران دیده شده که در دوره اسلامی کمال یافت. از دوره های سلجوقی و تیموری نام اسلیمی را پذیرفته است. (ندیم، ۱۳۸۶، ص ۱۷) نقوش اسلیمی محراب ها نیز برگرفته از طبیعت و عناصر طبیعی بوده که به صورت نقوش ساده گیاهی به کار رفته اند. در محراب مسجد جامع ارومیه در فرورفتگی محراب و همچنین در ستون های کناری و مابین خطوط خوشنویسی شده به صورت مارپیچی از نقش اسلیمی استفاده شده است.



تصویر ۸: اسلیمی مجوف به کار رفته در حاشیه محراب



تصویر ۱۰: سرستون کناری محراب با تزئینات اسلیمی



تصویر ۹: ستون کناری محراب به همراه تزئینات مشبک و اسلیمی های مجوف



تصویر ۱۱: اسلیمی مجوف مورد استفاده در محراب



تصویر ۱۲: تزئینات اسلیمی زینت بخش بدنه ستون کناری محراب

در این محراب به دلیل رواج اسلیمی مجوف در دوران ایلخانان از این نوع اسلیمی استفاده شده است. اسلیمی های مورد استفاده در محراب مسجد به شکل مجوف و با تزئینات ختایی آرایش یافته اند. این نقوش مشبک بوده که موجب زیبایی دو چندان آن شده و از حجم سنگین محراب کاسته است.

استفاده از نقوش اسلیمی مابین خطوط خوشنویسی بر زیبایی خطوط افزوده و موجب تلفیق و یکدستی خطوط و نقوش اسلیمی شده است و در کل محراب با نقوشی یک دست و یکنواخت دیده می شود. (ندیم، ۱۳۸۶، ص ۱۷)

۱۲-۱ خوشنویسی و کتیبه نگاری

"هنر کتیبه نگاری در صدر اسلام به منظور هویت بخش دینی، تاریخی، اجتماعی، فرهنگی و هنری، همواره مدنظر مسلمانان بوده است. وجود کتیبه ها در معماری اسلامی از خصایص بارز هر بنایی است که با هماهنگی و تلفیق نقش های هندسی، خوشنویسی و رنگ ها، محیطی با شکوه همراه با خلوص معنوی پدید می آورد" (راهپیمای، ۱۳۹۲، ص ۱۳)

در کتیبه های گچبری مانند سایر نمونه های کتیبه، استفاده از خوشنویسی وجود دارند که در این نوع از کتیبه ها از خطوطی چون کوفی، نسخ، ریحان و ثلث در بناها و محرابها استفاده شده است. به ویژه در دوران ایلخانی کتیبه های دینی و تاریخی با تنوع چشمگیری از خط و رنگ و فن وجود دارد.



تصویر ۱۴: تزئینات کتیبه ای اطراف محراب



تصویر ۱۳: محراب مسجد جامع با تزئینات اسلیمی و کتیبه بالایی به خط نسخ یا ثلث

انواع خطوط نسخ، ثلث کوفی و نستعلیق با شیوه های مختلف برجسته کاری و کنده کاری عمیق کم عمق و همراه با رنگ های متفاوت دیده می شود. از عناصر مورد توجه در محراب، به کارگیری کتیبه های خطی است. که همراه با تزئینات گیاهی در انتها حروف و زمینه ظاهر می شد. علاوه بر آن خط ثلث نیز برای اولین بار در کتیبه ها ظاهر گردید. (مکی نژاد، ۱۳۸۷، ص ۱۵۶) بهترین نمونه ی کتیبه ها در محرابها دیده می شود و شکل جالب توجهی از آن در دوره ایلخانی، استفاده از خط مضاعف در کتیبه هاست.



تصویر ۱۶: خط ثلث کتیبه دیوار کناری محراب



تصویر ۱۵: قسمت بالایی با خط کوفی و قسمت پائینی با خط نسخ

از شاخص ترین محراب های این دوره محراب اولجایتو در مسجد جامع اصفهان، محراب مسجد جامع ارومیه (۵۶۷۶ هـ) و.. است. (مکی نژاد، ۱۳۸۷، ص ۱۶۰-۱۶۱) در محراب مسجد جامع ارومیه از عناصر سنتی و اسلیمی ها و ختایی های که در هنر سنتی رواج دارد استفاده شده است. از دیگر تزئینات دیوارهای اطراف و خود محراب می توان به استفاده گسترده از انواع خطوط اسلامی- ایرانی اشاره نمود. در نقاط مختلف استفاده از این عناصر دیده می شود.



تصویر ۱۷: خط نسخ یا ثلث با پیچکها و تزئینات اسلیمی

متن مورد استفاده در بیشترین محرابهای گچبری و به ویژه محراب مسجد جامع ارومیه بیشتر آیات قرآن بوده که در کتیبه های اتاقهای اطراف و شبستان و به ویژه محراب این بنا از خطوط کوفی و ثلث و نسخ و... به وفور و زیبایی استفاده شده است. به ویژه در محراب زیبای آن به دلیل انعطاف پذیری عنصر گچ می توان انحنای حروف و گل و بوته ها را به زیبایی نمایش داد.

هماهنگی زیبا بین خطوط اسلامی و انحنای نقوش اسلیمی در کتیبه ها به زیبایی نمایش داده شده است. در کتیبه نگاری در اطراف محراب و ستونهای اطراف معمولاً یکی یا دو آیه از هر سوره را پشت سر هم شامل می شود و یا قسمت طولانی از یک سوره بوده اند. کتیبه ها معمولاً از قسمت پائین سمت راست محراب شروع می شوند. (صاحبی بزاز، ۱۳۸۹، ص ۷۲)

کتیبه های اطراف محراب مسجد جامع ارومیه نیز از این قاعده جدا نبوده و به زیبایی در اطراف و ستونهای کناری با خط زیبای نسخ و کوفی زینت بخش محراب شده اند. چرا که خط کوفی از جمله خطوطی است که در کتیبه های بناها استفاده شده و به صورت فرمهای جدیدی کاربرد داشته اند... و کتیبه نگاری با خطوط گوناگون چون کوفی، ثلث و نستعلیق و نسخ در مساجد بسیاری و از جمله مسجد جامع ارومیه استفاده شده. (راهپیمای، ۱۳۹۲، ص ۱۵)

نتیجه گیری

مساجد از جمله نموده های بارز هنر اسلامی در تمامی سرزمینهای اسلامی و به ویژه ایران می باشند. علاوه بر ساخت بنای مسجد، آراستن و زینت دادن به آن نیز از جمله مهمترین امورات مسلمانان به دلیل ارزش نهادن به جایگاه انجام فرائض دینی بوده است؛ لذا در بیشتر شهرهای ایران اسلامی مساجد جامع باشکوهی با تزئینات ویژه ای در بخشهای مختلف خود و به ویژه محراب که از جمله مهمترین تجلی روح الهی می باشد، جلوه نموده است. مسجد جامع ارومیه و از جمله محراب زیبای آن زیانزد همگان بوده است. این مسجد متعلق به دوران سلجوقی بوده که بعدها محراب کنونی آن در دوران ایلخانی بر بقایای محرابهای قبلی ساخته شده است.

با توجه به بررسی های انجام گرفته نتایج زیر حاصل شده است:

- این مسجد تزئینات زیبایی در بخشهای مختلف و به ویژه محراب زیبای گچبری خود داشته است. بخشهای مختلف این مسجد عبارتند از: شبستان گنبد دار قدیمی، محراب موجود در داخل شبستان گنبد دار، چهل ستون قدیمی متصل به شبستان گنبد دار، حجره های قدیم اطراف صحن مسجد، قسمت های نوساز اطراف صحن
- در بخش دوم بررسی ها به مطالعه پیرامون محراب گچبری این بنا و تزئینات آن پرداخته شده که نتایج زیر حاصل شده است: محراب مسجد جامع ارومیه در ضلع جنوبی شبستان به صورت برجسته و الحاقی قرار گرفته و به تاریخ ۶۷۶ هجری قمری در زمان ایلخانی آقاخان مغول ساخته شده و در که در ردیف قدیمی ترین و بزرگترین محراب های گچبری دوران ایلخانی از حیث تکنیک و تزئین است. این محراب دارای مساحتی حدود ۶۰ متر (۸۲ / ۷ × ۴۸ / ۵) متر (با طرحهای متنوع هندسی و خطوطی با نقش و نگارهایی ظریف تزئین شده است. تزئینات این محراب شامل دو ستون گچبری در قسمت پایین محراب، و در وسط آن، کتیبه های قرآنی و تاریخی قرار دارد و نیز کتیبه های متعدد کوفی، نسخ و ثلث نیز در محراب به چشم می خورد.
- همانطور که بیان شد، محراب مسجد جامع ارومیه با عنصر گچ و نقوش و عناصر سنتی چون اسلیمی، ختایی و کتیبه تزئین یافته است. چرا که استفاده از گچ در تزئینات مساجد و به ویژه محراب در دوران سلجوقیان و ایلخانان مغول رواج داشته است. همچنین در محراب مسجد جامع ارومیه در فرورفتگی محراب و همچنین در ستونهای کناری و مابین خطوط خوشنویسی شده به صورت مارپیچی از نقش اسلیمی استفاده شده است.
- اسلیمی های مورد استفاده در محراب مسجد به شکل تو پر بوده که با تزئینات ختایی آرایش یافته اند. این نقوش مشبک هستند و به صورت پارچه طوری دیده می شوند و از حجم سنگین محراب می کاهند. استفاده از نقوش اسلیمی

مابین خطوط خوشنویسی بر زیبایی خطوط افزوده و موجب تلفیق و یکدستی خطوط و نقوش اسلیمی شده است و در کل محراب با نقوشی یک دست و یکنواخت دیده می شود.

- متن مورد استفاده در محراب مسجد جامع ارومیه بیشتر آیات قرآن بوده که در کتیبه های اتاقهای اطراف و شبستان و به ویژه محراب این بنا از خطوط کوفی و ثلث و نسخ استفاده شده است. در اطراف و ستونهای کناری محراب جهت تزئین از خط زیبای نسخ و کوفی استفاده شده است.

منابع

۱. آجورلو، بهرام، ۱۳۸۹، درآمدی بر سبک معماری آذربایجان، تهران، باغ نظر، شماره ۱۴، صص ۳-۱۴.
۲. آزاد، م، سلامی، اسماعیل، ۱۳۸۶، اصفهان نگین جهان، تهران، انتشارات هنر سرای گويا.
۳. اشتری، حبیبی، حسن، ۱۳۹۲، مساجد دیرینه سال استان آذربایجان غربی، تهران، انتشارات بنیاد ایران شناسی.
۴. البهنسی، عفیف، ۱۳۸۷، هنر اسلامی، ترجمه: محمد پورآقاسی، تهران، انتشارات سوره مهر.
۵. الرفاعی، انور، ۱۳۷۷، تاریخ هنر در سرزمینهای اسلامی، ترجمه: عبدالرحیم قنوت، مشهد، انتشارات جهاد دانشگاهی مشهد.
۶. اعظمی، زهرا، شیخ الحکمایی، محمد علی، شیخ الحکمایی، طاهر، ۱۳۹۲، مطالعه تطبیقی نقوش گیاهی گچبری های کاخ تیسفون با اولین مساجد ایران، نشریه هنرهای زیبا، دوره ۱۸، شماره ۴.
۷. اولگ، گرابر، هیل، درک، ۱۳۷۵، معماری و تزئینات اسلامی، ترجمه: مهرداد وحدتی دانشمند.
۸. برند، باربارا، ۱۳۸۳، هنر اسلامی، تهران، موسسه مطالعات هنر اسلامی.
۹. بزرگ نیا، زهره، ۱۳۸۳، معماری ایران، انتشارات اداره کل آموزش، سازمان میراث فرهنگی.
۱۰. بلخاری، حسن، ۱۳۸۸، سرگذشت هنر در تمدن اسلامی، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
۱۱. بورکهارت، تیتوس، ۱۳۶۵، هنر اسلامی و زبان و بیان، ترجمه: مسعود رجب نیا، تهران، سروش، صص ۹۶-۹۷.
۱۲. حاتم، غلامعلی، ۱۳۷۸، معماری اسلامی ایران در دوره سلجوقیان، تهران، جهاد انشگاهی.
۱۳. حلیمی، محمدحسین، ۱۳۹۰، زیبایی شناسی خط در مسجد جامع اصفهان، انتشارات قدیانی، چاپ اول.
۱۴. خوددار نائینی، سعید، پاک نژاد، مهدی، ۱۳۸۹، بررسی تزئینات محراب مسجد جامع نائین، فصلنامه مطالعات هنر اسلامی، سال چهارم، شماره هفتم، صص ۱۱۱-۱۳۲.
۱۵. راهپیمای، غلامرضا، ۱۳۹۲، از الفبا تا هنر، مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی و موسسه نشر آثار هنری متن.
۱۶. زمرشیدی، حسین، ۱۳۸۸، مسجد در معماری ایران، انتشارات نشر زمان.
۱۷. سجادی، علی، ۱۳۷۵، سیر تحول محراب در معماری اسلامی ایران، از آغاز تا ...، تهران، ناشر سازمان میراث فرهنگی.
۱۸. صاحبی بزاز، منصوره، ۱۳۸۹، خط و مضمون در کتیبه های محراب های گچ بری بناهای سلجوقی، مطالعات هنر اسلامی، صص ۶۹-۸۸.
۱۹. (عبداللهی، عبدالکریم، هنر و معماری مساجد، نگاهی به تزئین محراب.
۲۰. کیانی، محمد یوسف، ۱۳۷۹، تاریخ هنر و معماری ایران در دوران اسلامی، تهران، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاهها - سمت.
۲۱. یاوری، حسین، ۱۳۸۸، سیری در هنر و معماری ایران، تهران، انتشارات سیمای دانش.
۲۲. ندیم، فرناز، ۱۳۸۶، نگاهی به نقوش تزئینی در هنر ایران، مجله هنر، دوره چهارم، شماره ۴، صص ۱۷.
۲۳. مایل هروی، نجیب، ۱۳۷۲، کتاب آرای در تمدن اسلامی، انتشارات آستان قدس رضوی.
۲۴. مکی نژاد، مهدی، ۱۳۸۷، تاریخ هنر ایران در دوره اسلامی : تزئینات معماری، تهران، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

Visual reflection of Islamic art in Urmia Jame Mosque (reviewing the embettlishments of Mihrab of Jameh Mosque of Urmia)

Maryam motafakkerazad^{1*}, Sahar zekavat²

1- Ph.D.Candidate Islamic Art, Faculty member of Tabriz Islamic Art university

2- Islamic art master student. Miniature trend. Shahed university

m.motafakker@tabriziau.ac.ir

Abstract:

the Islamic Iran art is one of the main samples of Islamic art. The first and important origin of Iran- Islamic art appearance is the architecture. The mosques are accounted as one of places, that always have been the Islam and in particular Iranian religious aspect. Meanwhile, because of validity and value of mosques and religion particular Iranian religions aspect Meanwhile, because of validity and value of mosques and religion in Iran, always, embellishments of them has been one of the main concerns of artists and people. The Jameh mosque of Uromieh and it's graceful Mihrab like as most of Jameh mosques throughout Iran, is one of Iranin- Islamic architectural artworks. In the present research, we try to introduce given mosque and it's embellishments in the architecture in patricidal it's Mehrab. This research is the respond to this main question, which research is the respond to this main question, which characteristics and embellishments have been used in the research, it could be said, the Jame mosque of Urmia is one of Seljuki era's constructions, could refer to old damed hall, Mihrab inside. The domed hall and other parts. The mosque, has friezed graceful Mihrab which has been one of the oldest, complex and biggest Ilakhanian friezed Mihrab has been constructed in Ilakhanian era and was located on south friezed Mihrabs. The Mherab has been constructed in Ilakhanian era and was located on south side of hall. With regard to it's graceful Mihrab and ornamentations, such as chirography type, calligrephical. ornaments and engraved dates on same of ornaments and inscriptions could find it's historical course. The Mihrab of Jameh masque of Urmia has been ornamented by elements such as chalk and traditional bas-relief and components including Eslimi, Khalae and inscription.

Keywords: Architecture, Jameh mosque of Iran, Mihrab, friezing, ornamentation

بررسی ویژگی‌های معماری و هنر ادوار مختلف در مسجد جمعه اردبیل^۱

معصومه بیدبرگ^{۱*}، حبیب شهبازی شیران^۲، فاطمه بیدبرگ^۳

۱. کارشناس ارشد باستان‌شناسی، دانشگاه محقق اردبیلی.

۲. استادیار گروه باستان‌شناسی، دانشگاه محقق اردبیلی

۳. کارشناس ارشد باستان‌شناسی، دانشگاه محقق اردبیلی

masomeh.bidbarg@gmail.com

چکیده

مسجد جمعه اردبیل به لحاظ هنر و معماری اهمیت چشمگیری دارد. شکوه و جلال این مسجد بخاطر الحاقات عصر سلجوقی؛ یعنی چهارطاق و ایوان می‌باشد. از آنجا که تقریباً اثرات مکتوب جامع و کامل چندانی در میان پژوهش‌های مرتبط با بنای مسجد جامع اردبیل که شیوه‌های معماری و هنر آن را مورد توجه قرار دهد، وجود ندارد، بنابراین هدف اصلی این پژوهش، شناسایی ویژگی‌های ساختاری و کالبدی، معماری و هنر این بنای تاریخی در ادوار مختلف است و باتوجه به اینکه این مسجد بازتاب‌کننده هنر و معماری ادوار مختلف در اردبیل می‌باشد، شناسایی و مطالعه ویژگی‌های این مسجد، می‌تواند کمک مؤثری به شناخت هر چه بیشتر این بنای تاریخی باشد. روش تحقیق در این پژوهش به صورت میدانی و کتابخانه‌ای؛ از نوع کیفی و با رویکرد توصیفی-تحلیلی است. طبق تحقیقات انجام شده مشخص شد که پلان جمعه مسجد برگرفته از بناهای زمان ساسانی و مساجد پیش‌تر است و معماری این بنا از ویژگی‌های بومی و محلی مانند ترکیب چهارطاق و ایوان که نسبت به فرم چهارایوانی فرمی بسته‌تر می‌باشد، و در نواحی سردسیر رواج بیشتری دارد، برخوردار است.

واژگان کلیدی: جمعه مسجد اردبیل، هنر و معماری، دوره سلجوقی، کالبد بنا

مقدمه

در میان اندام‌های درونی هر شهر، نیایشگاه‌ها همواره از جایگاه ویژه‌ای برخوردار بوده و از لحاظ معماری نیز بهترین و پیشرفته‌ترین تکنیک‌ها در آن به کار گرفته شده است. با ورود اسلام به این سرزمین احداث مسجد بیش از هر بنای دیگر مورد توجه قرار گرفت (کیانی، ۱۳۹۱: ۲). مسجد جامع اردبیل که نام عام‌تر آن در بین اهالی به "جمعه مسجد" شهرت دارد، در زمره بناهای نادر و استثنایی دوره اسلامی است. هنوز درمورد پیدایش و سیر تحول و چگونگی انهدام این بنای مکعبی مطالعات اساسی صورت نگرفته است. هنوز ارتباط بنای موجود با شبکه وسیعی که منهدم شده به روشنی معلوم نیست و کسی نمی‌داند چرا از یک مجموعه فقط بقایای گنبد مخروطی و گنبدخانه و ایوانی که بعدها تغییر شکل داده و به شبستان سرپوشیده تبدیل شده و منار تک مهجور افتاده، چیز دیگری بر جای نیست. حتی پاره‌ای از صاحب نظران درمورد کاربرد آن به عنوان مسجد تردید دارند؛ به طوری که، ژاک دمورگان در اوایل قرن حاضر ضمن بازدید از این بنا، آن را قصری می‌پندارد و با ارائه طرحی از منار سلجوقی، آن را مقبره برجی شکلی فرض می‌کند (دمورگان، ۱۳۳۸).

در چند دهه اخیر حفاریات و کاوش‌هایی در این مسجد صورت گرفته و توانسته برخی از ویژگی‌های معماری این مسجد را به ما بشناساند. با وجود همه این اطلاعات، باز هم به نظر می‌رسد درمورد تمام ویژگی‌ها و ابعاد این مسجد بررسی‌های کاملی صورت نگرفته است و این مسجد علی‌رغم آن همه شایستگی‌های معماری و هنری، چندان در گستره دید و بررسی محققان و کاوش‌های باستان‌شناسی قرار نگرفته است. از آنجا که تقریباً اثرات مکتوب جامع و کامل چندانی در میان پژوهش‌های مرتبط با

۱- این مقاله مستخرج از پایان‌نامه کارشناسی ارشد معصومه بیدبرگ با موضوع، «بررسی تحلیلی ویژگی‌های ساختاری و کالبدی، شیوه‌های معماری و هنر ادوار مختلف در مسجد جمعه اردبیل» می‌باشد

بنای مسجد جامع اردبیل که شیوه های معماری و هنر آن را مورد توجه قرار دهد، وجود ندارد، بنابراین هدف اصلی این تحقیق بررسی ویژگی های ساختاری، معماری و هنر جمعه مسجد اردبیل در ادوار مختلف است و سعی شده است تا حدالامکان جامع ترین اطلاعات را از ویژگی های این مسجد از طریق مطالعات کتابخانه ای، گزارش کاوش های باستان شناسی، با استفاده از بررسی و بازدید از محوطه و با آگاهی از یافته ها و پژوهش ها و یافته های نو، گردآوری گردد و در اختیار محققان قرار بگیرد.

۱- سؤال های پژوهش

۱-۱- آیا این مسجد بر روی آتشکده ای ساسانی بنا شده است؟ و گنبدخانه مسجد از معماری دوره ساسانی و یا از بناهای متداول آتشکده ساسانی نشأت می گیرد؟

۲-۱- آیا معماری و کالبد این مسجد از ویژگی های بومی برخوردار است؟

۳-۱- علت غایی و واقعیت بنیادی طراح خلیفانه مسجد جمعه اردبیل بر مبنای الگوی چهارطاقی و ایوان، در شکل سلجوقی آن، و بدون این که متوسل به بازنمایی فرم های سنتی شوند، منطبق و مرتبط با چه مؤلفه مهم و نیروی آفرینگری بوده است؟

۲- فرضیه های پژوهش

۱-۲- به نظر می رسد این مسجد بر روی آتشکده ای از زمان ساسانی ساخته شده باشد و پلان مسجد نیز بر گرفته از آتشکده های زمان ساسانی باشد.

۲-۲- معماری مسجد جمعه اردبیل از ویژگی های بومی و محلی متناسب با نوع آب و هوا و مصالح در اختیار برخوردار است.

۳-۲- نظر به این که ترکیب چهارطاقی و ایوان در مقایسه با نقشه چهار ایوانی فرمی بسته تر است، از این رو، تناسب بیش تری با اقلیم سرد منطقه اردبیل دارد.

۳- ضرورت و اهمیت پژوهش

پژوهش در باب معماری و هنرهای ایرانی- اسلامی قدم گذاردن در ورطه ای است که پایانی ندارد؛ چرا که هنر در مرز و بوم ما ریشه در استعاره، نماد، نشانه، اعتقادات، عرفان، سنت، اقلیم، آداب و رسوم، ریاضی، هندسه و نجوم دارد که هر کدام بابت تازه در جست و جو و کنکاش را پیش روی ما می گشاید، لذا با شناخت صحیح از فرهنگ حاکم در هر دوره می توان تا حدودی عوامل تأثیرگذار در شکل گیری هنر آن دوران را بررسی نمود. فضا، بنا و شهر نیز از گذشته تا امروز و در آینده حتی، از زندگی روزمره غایب نبوده و نخواهد بود به همین دلیل معماری را می توان ترکیب اجتماعی ترین هنر بشری با فضای اطراف انسانی دانست. این که شهرها پر از ساختمان هایی هستند که با استفاده از هنر و مهارت های علمی و ریاضی طراحی شده اند، نشان دهنده حضور پررنگ معماری در فضای زندگی است، به ویژه زمانی که این مهارت ها در ترکیب با هم عناصر زیبایی شناسی را خلق و فضای زندگی را چشم نواز می کنند. روبرت هیلن برند در کتاب معماری اسلامی خود مسجد را جلوه کلیه رمز و رازهای معماری عرفانی اسلامی و قلب آن می داند و معتقد است از همان ابتدا نقش نمادین آن برای مسلمانان آشکار بود. معماری مسجد در اهدافش و روحانیتی که می آفریند از باطن وحی قرآنی الهام می گیرد و حتی ساختار مسجد به گونه ای شکل گرفته تا از طریق رمز و تمثیل با روشی خیره کننده اسماء و صفات الوهیت را جلوه گر سازد.

از آنجا که تقریباً اثرات مکتوب جامع و کامل چندانی در میان پژوهش های مرتبط با بنای مسجد جامع اردبیل که شیوه های معماری و هنر آن را مورد توجه قرار دهد، وجود ندارد، بنابراین هدف اصلی ما در این پژوهش، بررسی ویژگی های ساختاری و شیوه های معماری و هنر بنای مذکور از دیدی عمیق تر و از زوایای متفاوتی و براساس نیازهای جدید و با آگاهی از یافته ها و پژوهش های جدید و به شکلی است که در صحنه تاریخ گذشته ایران مصداق نیافته است.

۴- پیشینه پژوهش

در مورد جمعه مسجد اردبیل مقالات و کتبی وجود دارد ولی به صورت تحلیلی ساختار و کالبد، هنر و معماری این بنای عظیم کار نشده است و بیش‌تر نویسندگان تنها به معرفی بنا و شرح آن‌ها در مقام یک بنای تاریخی بسنده کرده‌اند. اولین تحقیق علمی در این بنا توسط "ماکسیم سیرو" (M. Sirox) معمار اهل فرانسه، انجام گرفته است. سیرو گزارش علمی خود را از این بنا به همراه طرح و پلان آن، به چاپ رسانیده و در مورد اصل بنا معتقد است که برای نخستین بار در قرن پنجم هـ. ق، بر روی ویرانه‌های یک بنای زمان ساسانی ساخته شده است. "آندره گدار" ضمن بازدید از بنای مسجد جمعه، شباهت‌های چندی بین این اثر با بناهای ایوان‌دار دوره ساسانی تشخیص داد و ضمن ارائه طرح‌های تهیه شده توسط "ماکسیم سیرو" در کتاب "هنر ایران" خود، آن را بنای ایوان‌دار دوره اسلامی می‌داند که تداوم معماری پیش از اسلام در آن به وضوح به چشم می‌خورد و آن را با "قلعه دختر فیروز آباد" فارس مقایسه می‌کند (Godard, 1965: 1/ 62). محمد یوسف کیانی در کتاب "تاریخ هنر معماری ایران در دوره اسلامی" به معرفی مختصری از این بنا به عنوان بنای دوره سلجوقی، می‌پردازد. روبرت هیلن برند (Hillen brand) در کتاب "معماری اسلامی" مساجد سلجوقی، اشاره کوتاهی به این مسجد کرده و گفته: این بنا در شکل سلجوقی مشتمل بر یک گنبدخانه و ایوانی در مقابل آن می‌باشد. دونالد ویلبر (Wilber) در کتاب "معماری اسلامی ایران در دوره ایلخانان" ضمن تأیید نظریات سیرو، تزیینات ایلخانی این بنا را شبیه تزیینات داخلی مقبره الجایتو و برج ابرقو می‌داند. کتاب "پی جویی و تحلیل اجزاء و عناصر معماری جمعه مسجد" نوشته دکتر حبیب شهبازی شیران "اردبیل در گذرگاه تاریخ" نوشته بابا صفری، مقاله "مسجد جامع اردبیل/تاریخچه، توصیفات ساختمان و معماری"، که در سال ۱۳۷۶ در مجموعه مقالات همایش معماری مسجد: گذشته، حال، آینده، توسط محمود موسوی در دانشگاه هنر اصفهان به زیور طبع رسیده و دو مقاله نوشته شده توسط دکتر حبیب شهبازی شیران تحت عنوان: "تاریخ و روند تحولات معماری مسجد جمعه اردبیل (نماد معماری ایرانی اسلامی)" و "بررسی معماری و تزیینات گنبد سلجوقی و محراب ایلخانی مسجد جامع اردبیل"، که به ترتیب در مجموعه مقالات "کنفرانس بین‌المللی معماری، شهرسازی، عمران، هنر و محیط زیست؛ افق‌های آینده، نگاه به گذشته" و "دومین همایش بین‌المللی معماری، عمران و شهرسازی در آغاز هزاره سوم" به چاپ رسیده‌اند، از مهم‌ترین تحقیقات علمی انجام شده در ارتباط با این بنای ارزشمند می‌باشد.

۵- تاریخچه بنای مسجد بر پایه‌ی گزارش‌های جغرافی‌دانان و مورخان قدیم و معاصر

براساس گزارش و نوشته‌های مورخان قدیم و جدید می‌توان گفت که: این مسجد بنایی پیش از اسلام (ساسانی) دارد و بعد بر روی ویرانه‌های همان بنا مسجدی در قرن پنجم هـ. ق. (سلجوقی) بنا شده که دارای یک شبستان گنبددار و یک ایوان باز (بدون پوشش) بوده است و مناره نیز در دوره سلجوقی ساخته شده است. در عصر ایلخانی گنبد مسجد بازسازی و تزیینات مختلف گچ‌بری و نقاشی در شبستان اصلی و محراب آن انجام شده است (شکل ۱).



شکل ۱- جبهه غربی جمعه مسجد اردبیل، (منبع: نگارندگان، ۱۳۹۶)

۶- تاریخچه بنای مسجد بر پایه آخرین یافته‌های پژوهشی حاصل از کاوش و بررسی در محوطه مسجد جامع اردبیل

جامع‌ترین و دقیق‌ترین اطلاعات موجود در مورد تاریخ بنای مسجد و نیز پاره‌ای از تحولات آن طی ادوار مختلف راه، کاوش‌های باستان‌شناسی در اختیار دانش‌پژوهان نهاده است. با توجه به جرزها و پایه ستون‌هایی که در طی سه فصل حفاری در سال‌های ۱۳۵۳، ۱۳۶۷ و ۱۳۶۸ هجری شمسی، در غرب، شرق و شمال این محوطه بدست آمده، می‌توان گفت که؛ این مسجد در زمان سلجوقی بنا نشده بلکه توسعه داده شده و اصل بنای مسجد متعلق به عصر دیلمی بوده است (شکل ۲).



شکل ۲: شبستان غربی جمعه مسجد اردبیل، (منبع: نگارندگان، ۱۳۹۶)

۷- روند شکل‌گیری و تکامل مسجد

۱-۷- ساخته‌های دوره دیلمی مسجد

شامل پایه ستون‌های نزدیک منار است که طی کاوش باستان‌شناسی سال ۱۳۵۳ شمسی و دو فصل حفاری در سال‌های ۱۳۶۷ و ۱۳۶۸، از زیر خاک بیرون آورده شده‌اند. پایه ستون‌های دیلمی، در این بنا قطور و چند ضلعی منتظم و از قطعات تراشیده سنگ هستند (شهبازی شیران، ۱۳۹۵: ۱۱).

۲-۷- ساخته‌های دوره سلجوقی مسجد

در این دوره بنا دارای اتاقی با پوشش گنبدی که گنبدخانه دارای گنبدی سنگین و کم‌خیز بوده و یک ایوان باز در مجاورت نمای خارجی آن بوده است که اولین دوره تزیینات بر روی بدنه جبهه‌های ایوان به چشم می‌خورد. این شکل تزیینات (نقش مهر) در میان بند آجرها بسیار زیاد است و در بعضی جاها کنگره‌هایی تشکیل می‌دهند (سیرو، ۱۹۴۱: ۱۸۲). از ساخته‌های دیگر این دوره وجود راهروها و ناوهای تاق‌دار که در حد فاصل پوسته‌ی بیرونی و درونی و داخل جرز قطور تعبیه گردیده و به صورت معبری باریک دور تا دور بنا را دربر گرفته است (شهبازی شیران، ۱۳۹۵: ۱۱). محراب کوتاه‌تری که در پشت محراب ایلخانی واقع است نیز مربوط به این دوره است. در حدود ۱۶ متری مسجد، بقایای مناره‌ای از دوره سلجوقی به ارتفاع ۸ و قطر ۵ متر باقی مانده است. این مناره به صورت استوانه‌ای بر روی پایه‌ای هشت ضلعی به ابعاد هر ضلع ۲/۸۰ متر و ارتفاع ۲/۷۵ متر استوار شده است. آجرچینی بخشی از سطح مناره به صورت خفته راسته است که تا حدودی به آن حالت تزیینی بخشیده است. دو سنگ نبشته نیز بر روی آن نصب شده که ارتباطی با بنای مسجد و مناره ندارد (ملازاده و محمدی، ۱۳۷۹: ۴۵).

۳-۷- ساخته‌های دوره ایلخانی مسجد

در زمان حمله مغول، گنبد و تاق ایوان از میان رفته و گوشه‌سازی گنبد ویران شده است. در عصر ایلخانی علاوه بر بخش‌های ویران شده مرمت شده، سراسر دیوار جنوبی را افزایش داده و راهروها را مسدود کرده‌اند. گنبد کاملاً از نو بازسازی شده؛ به گونه‌ای که بخش‌های قطوری که از پیش برجای مانده، در ساقه گنبد و ترک‌های نمای خارجی آن اندکی سبک شده است (سیرو، ۱۹۴۱: ۱۸۴). ترک‌های دورادور چپیره‌ی گنبد تیزه‌دار که به مقدار خیلی کم در تزیینات آن کاشی به کار رفته

(شهبازی شیران، ۱۳۹۵: ۱۱) و می‌توان ساخت آن را به دوره‌های بعد و نیمه‌ی دوم قرن هشتم هجری قمری نسبت داد (sarre, 1910: 186- 223). در مدخل راهرو مسجد فعلی در نفیس چوبی تکه‌کوبی شده نصب شده است که با گره‌های هندسی هنرمندانه و میخ‌های آهنی برجسته تزیین شده است (موسوی، ۱۳۷۶). بر روی جبهه جنوبی محراب عظیمی از آجر ساخته شده است. ویژگی این محراب در نقاشی روی گچ آن است که کاملاً روی آثار تزیینی دوره قبل را پوشانیده است. با توجه به شیوه ساخت گنبد می‌توان ساختمان آن را متعلق به قرن هشتم هجری دانست (سیرو، ۱۹۴۱: ۱۸۴، ۱۸۵). پیچ‌های تزیینی زیبایی دورا دور سکنج گنبد دیده می‌شود و روی اندود سفید رنگ نقوش تزیینی به رنگ سفید و قرمز است و گنبدخانه دارای نقش برجسته‌های نقاشی شده‌ی کوچکی به بلندی یک متر است. می‌توان گفت که تزیینات عصر ایلخانی در این مسجد، دارای ویژگی‌های عالی تزیینی و گچ‌بری‌های آن بر روی اندودی است که تمامی مصالح بنای قدیمی را می‌پوشاند. در این دوره ترک‌های ساقه گنبد با قطاربندی کامل شده و با قطعات کاشی‌های آبی فیروزه‌ای و آجری آراسته شده است (همان). انعطاف ذاتی، بی‌تفاوتی نسبت به نماهای خارجی مسجد، تأکید متقابل بر فضای داخلی و گرایش طبیعی به تزیینات کاربردی از تجربیات معماری ایرانی در دوره‌ی ایلخانی است (هیلن برند، ۱۳۹۳: ۱۱۹)، که در این بنا همه‌ی این خصوصیات به بهترین نحو اجرا شده است.

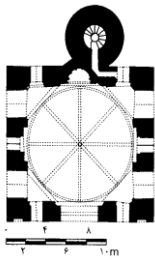
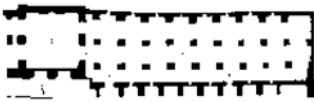
۷-۴- ساخته‌های دوره قاجاری مسجد

کف دوره قاجاریه با پایه ستون‌های چهارپهلوی، که در کاوش باستان‌شناسی سال ۱۳۵۳ شمسی به دست آمده است (شهبازی شیران، ۱۳۹۵: ۱۲). مسجد تیرپوش به ابعاد ۹/۸ در ۱۲/۵ متر، فضایی است سرپوشیده و متصل به گنبدخانه که در اصل ایوان رفیعی بوده و با ویران شدن و فرو ریختن تاق آن در دوره زندیه و قاجار با بالا آوردن کف آن به ارتفاع ۲ متر و پوشاندن سقف با الوارهای چوبی و احداث بام مسطح، این محوطه به شبستان بدل شده است (موسوی، ۱۳۷۶).

۸- تأثیرات متقابل معماری مسجد جامع اردبیل و سایر مساجد در ایران

شکل مسجد جمعه اردبیل در دوره سلجوقی، که سازه پابرجای کنونی می‌باشد، شامل یک ایوان در جلو و بنای چهارطاقی در عقب آن می‌باشد که از نظر پلان، این مسجد با بناهای قبل از اسلام یعنی دوره‌ی ساسانی قابل مقایسه بوده و احتمالاً این نوع بناها الهام بخش معماران اسلامی بوده‌اند. ایده‌های نشأت گرفته از طرح کاخ ساسانی دامغان و نقشه تالار پذیرایی کاخ فیروزآباد به همه جای این بنا سرایت دارند. این الهام‌پذیری مایه‌ای است که حتی در گنبد آجری رفیعی با ساقه‌ی بلند ترک‌های منشوری شکل و کلاهک‌های مقرنس، که نمای بیرونی گنبد را مفصل‌بندی کرده‌اند، تکرار شده است. در واقع تمام جزییات پلان بنای مسجد جمعه دقیقاً انعکاس دهنده‌ی شیوه مساجد پیشتر و هم عصر خود است. دو شقّ محتمل وجود دارد، اول این که با پیروی از عرف معمول، بنیاد مسجد چهارطاقی برسیان با اهمیتی هم‌سنگ و قابل مقایسه، لااقل روی بخشی از مفصل‌بندی سازه، نما و پلان مسجد جمعه تأثیر قطعی گذارده و ایده‌های بنای الگو (مسجد برسیان) در کار معماران بعدی (مسجد جمعه) بیانی کاملاً متفاوت یافته است. دیگر این که مسجد جمعه‌ی اردبیل آنچنان همانندی نزدیکی با مسجد جمعه‌ی ارومیه دارد که تأثیر مستقیم معماری مسجد جمعه‌ی اردبیل بر روی آن به سختی قابل انکار است. مسجد جمعه‌ی ارومیه که در دوره متأخرتری از مسجد جمعه اردبیل، در دوره ایلخانی ساخته شده، شامل یک ایوان در جلو و بنای چهارطاقی در عقب آن می‌باشد (شهبازی شیران، ۱۳۹۵: ۹). قدیمی‌ترین بخش بسیاری از مساجد ایرانی سده‌های میانه دقیقاً گنبدخانه آن است (هیلن برند، ۱۳۹۳: ۹۵). و این گنبدخانه در معماری سلجوقی همان‌طور که در برسیان، مسجد جمعه ارومیه و مسجد جمعه اردبیل می‌بینیم به عنوان کانون اصلی توجه باقی مانده است. کلاً این سه مسجد از نظر پلان (چهارطاقی)، اجزای معماری و تزیینات با هم قابل مقایسه هستند (جدول ۱).

جدول ۱: مقایسه سه مسجد؛ جامع برسیان، مسجد جمعه اردبیل و مسجد جمعه ارومیه، (منبع: نگارندگان، ۱۳۹۶)

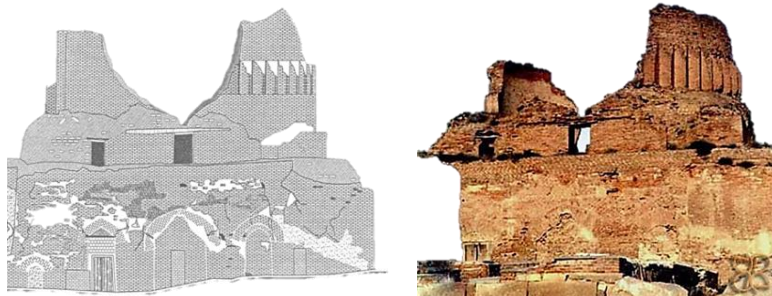
تصویر	طرح	نوع پلان	
		چهارطاقی	مسجد جامع برسیان
		چهارطاق و یک ایوان	مسجد جمعه اردبیل
		چهارطاق و یک ایوان	مسجد جمعه ارومیه

۹- عناصر معماری مسجد

عناصر معماری جمعه مسجد شامل گنبد، شبستان، ایوان، مناره، محراب و ... می باشد.

۹-۱- گنبد

مسجد جمعه گنبد آجری بزرگی داشته که از خارج با کاشی‌های آبی رنگ ساده مزین بوده و بر دور آن با کاشی‌های معرق کتیبه‌هایی وجود داشته است که به مرور ایام از بین رفته است (صفری، ۱۳۷۰: ۲/ ۱۷۶)، (شکل ۳). حوادث ایام گنبد این مسجد را فرو ریخته و آنچه امروزه باقی مانده است، تنها دو قسمت قوسی شکل ناقص از گنبد خارجی و قسمت محدودی از گچ‌بری‌های گنبد داخلی را در چهار گوشه فوقانی دیوارهای شبستان است (همان، ۱۷۷). بر بالای شیارها، فقط چند ردیف آجرچینی افقی باقی مانده است و تمام گنبد فرو ریخته است (ترابی طباطبایی، ۱۳۸۷: ۲۰۳).



شکل ۳: ۱- گنبد بزرگ آجری، (منبع: شهبازی شیران، ۱۳۹۵) ۲- جبهه غربی گنبد و گنبدخانه، (منبع: شهبازی شیران،

۱۳۹۵)

گنبد مدور آجری مسجد بر پایه‌ی مربع مستطیل شکلی به ابعاد $۱۵/۲۰ \times ۱۵/۰۵$ متر قرار گرفته که خود این پایه در واقع امتداد چهار دیوار بنا قبل از تقسیم آن به هشت و شانزده ضلعی کوچک است (شهبازی شیران، ۱۳۹۵: ۳) (شکل ۴).



شکل ۴- منطقه انتقال چهار ضلعی به هشت ضلعی، (منبع: نگارندگان، ۱۳۹۶)

۹-۲- شبستان

شبستان محوطه‌ای است مربع مستطیلی شکل به ابعاد $۱۵/۲۰ \times ۱۵/۰۵$ متر. شبستان دارای چهار طاق بزرگ در چهار ضلع است که این چهارطاق در قسمت انتهایی بنا، توسط دیوارچه‌ها و کاربردی‌ها و نیز فیل پوش‌ها به محوطه‌های هشت ضلعی و در نهایت شانزده ضلعی تبدیل شده است (شهبازی شیران، ۱۳۹۵: ۳) (شکل ۵).



شکل ۵: نمای بیرونی شبستان جمعه مسجد، (منبع: نگارندگان، ۱۳۹۶)

۹-۳- ایوان (مسجد تیرپوش)

مسجد تیرپوش (ایوان قدیمی جمعه مسجد) فضایی است سرپوشیده به ابعاد $۱۲/۵۲ \times ۹/۱۰$ متر و با یک طاق‌نمای بسته جنوبی به عرض چهار متر و عمق $۲/۶$ متر مشرف بر صحن قدیمی این بنا، که امروزه به بدنه شمالی شبستان اصلی جمعه مسجد {گنبدخانه} ملحق گشته است. در اصل ایوان رفیعی بوده، که با ویران گشتن و فرو ریختن طاق آن، در اواخر دوره‌ی زندیه و اوایل عهد قاجاریه با بالا آوردن کف آن به ارتفاع ۲ متر و پوشانیدن سقف توسط الوارهای چوبی و احداث بام مسطح، این محوطه را به شبستان تبدیل کرده و در حال حاضر، به عنوان مسجد از آن استفاده می‌نماید (افسانه، ۱۳۸۸: ۷۰). ایوان و گنبدخانه در یک زمان (سلجوقی) ساخته شده‌اند.



شکل ۶: داخل مسجد با ستون‌های چوبی و سقف تیرپوش، (منبع: نگارندگان، ۱۳۹۶)

سقف بر گردونه ۸ ستون چوبی (۲×۴) با شالی‌های سنگی غیرمنتظم استوار است و سرستون‌ها به سبک کرنتی هستند. سقف این شبستان دارای ۱۲۴ تیر چوبی (۳۱×۴) می‌باشد و به همین جهت به مسجد تیرپوش معروف است. شبستان از قسمت شمالی با یک راهرو به بیرون راه می‌یابد (شکل ۶).

۹-۴- منار



شکل ۷: منار جمعه مسجد اردبیل (منبع: نگارندگان، ۱۳۹۶)

منار جمعه مسجد، در فاصله ۱۶/۴۳ متری جبهه غربی بدنه شبستان اصلی قرار دارد و علی‌رغم این‌که امروزه با منهدم شدن اجزاء متشکله و شبکه به صورت منفرد و جدا از بنای جمعه مسجد درآمد، لیکن سابقاً به اصل مسجد متصل بوده است (شکل ۷). منار مسجد، کاملاً از نظر فرم و شکل تزئینی به سبک دیگر مناره‌های عهد سلجوقی ساخته شده است، به گونه‌ای که بر بدنه استوانه‌ای منار، آجرهای رگ‌چین به کار رفته و درزهای افقی آن با مهرهای گچ‌بری ویژه دوران سلجوقی پوشیده شده است. قابل ذکر است که اندازه‌های آجرهای استفاده شده در این‌جا مشابه همان آجرهایی است که در مصالح ساختمانی مسجد به کار رفته است (سیرو، ۱۹۴۱: ۱۸۵). منار در اصل شامل سه قسمت پایه، بدنه و تاج بوده است که با گذشت زمان تاج منار از بین رفته و امروزه تنها پایه هشت ضلعی آن که با آجر قرمز و ملات گچ و آهک ساخته شده و طول هر ضلع آن ۲/۱۰ متر است و نیز بدنه قطور استوانه‌ای آن به قطر پنج متر، باقی مانده است.

۹-۵- محراب



شکل ۸: محراب گچ‌بری جمعه مسجد، (منبع: نگارندگان، ۱۳۹۶)



شکل ۹: دو محراب آجری در سمت راست محراب گچ‌بری، (منبع: نگارندگان، ۱۳۹۶)

در جمعه مسجد، «مرکز دیوار جنوبی گنبدخانه را محرابی گچ‌بری، به ارتفاع ۱۰ متر، اشغال کرده، که عمق کم آن را بلندیش جبران می‌کند. محراب حتی از سکنج‌های کوچک، که محل اتصال هشت ضلعی جرزها به شانزده ضلعی محل قرار گرفتن گنبد بر روی جرزهاست، بالاتر رفته است (شکل ۸). هیچ‌گونه کتیبه یا نوشته‌ای که تاریخ ساخت محراب را مشخص کرده باشد، از آن به دست نیامده است؛ اما سبک معماری محراب می‌تواند آن را در زمره کارهای دوره ایلخانی قرار دهد» (شهبازی شیران، ۱۳۹۵: ۷). این محراب بسیار بلند شامل: در بالا ترکیبی از قطاربندی بسیار استوانه‌ای به شکل نقش برجسته دارد که در زیر آن فضای مستطیل شکلی است که قاعدتاً جای کتیبه‌ای بوده که نوشته‌های آن محو شده است. قسمت زیرین شامل؛ سه قاب عمودی است که از مقرنس‌های کوچک پوشیده شده است. جهت حرکت خطوط نقوش تزئینی پیرامون محراب به سمت بالا کشیده شده و شامل پیچ‌های تزئینی ظریفی به رنگ‌های سبز و سرخ است (سیرو، ۱۹۴۱: ۱۸۵).

در سمت راست محراب ایلخانی، دو محراب کوچک و کم ارتفاع کنارهم به چشم می‌خورد که فقط قسمت فوقانی یا تاج محراب آن از کف فعلی بیرون مانده است (شکل ۹).

۹-۶- شبکه راه‌های زیرزمینی

با ارزش‌ترین و مهمترین عنصر معماری در جمعه مسجد که نظیر آن را در کمتر بنای تاریخی ایران می‌توان یافت، وجود شبکه‌های عظیمی از راه‌روها و ناوهای طاق‌دار است که در حد فاصل پوسته بیرونی و درونی و داخل جرز قطور تعبیه گردیده و به صورت معبری باریک در سراسر بنای مسجد جمعه امتداد یافته است (شکل ۱۰).



شکل ۱۰: نمونه‌ای از راهروهای طاق‌دار در داخل گنبدخانه، (منبع: نگارندگان، ۱۳۹۶)

۱۰- آرایه‌ها و نقوش مسجد

مسجد جامع اردبیل دارای تزیینات و آرایه‌های گوناگونی است که بر آن نقش بسته است ولی بیشتر این تزیینات از بین رفته‌اند و در بعضی قسمت‌ها آثاری از آن‌ها قابل مشاهده است. این آرایه‌ها شامل: آجرکاری، گچ‌بری، کاشی‌کاری، کتیبه، تزیینات چوبی، مقرنس و قطاربندی و نقاشی می‌باشد.

۱۰-۱- آجرکاری

آجرچینی منار دارای تنوع خاصی است و هر قسمت آن به روش خاصی اجرا شده است. از پایه تا ارتفاع ۳/۷۵ متری آجرچینی افقی است و هر رج به تناسب بندها شکل گرفته است، آنگاه با یک رج که حالت باند جداکننده دارد از آجرچینی استوانه بدنه جدا می‌شود. و تا ارتفاع ۲/۵۲ متری همین روش ادامه می‌یابد (شهبازی شیران، ۱۳۸۳: ۶۷). بدنه به صورت آجرچینی رگ‌چین گل‌انداز است و تا ارتفاع ۲/۵۲ متری همین روش ادامه می‌یابد، در شیوه گل‌انداز در هنگام رگ‌چین کردن آن را چنان می‌چینند که از ترکیب آن‌ها گل‌های مختلف هفت رگی، پنج رگی و سه رگی به دست می‌آید. شیوه گلچین از شیوه‌های معمول تزیینات آجرکاری است که در اکثر ابنیه سلجوقی به کار رفته است (شکفته و همکاران، ۱۳۹۴: ۹)، و دوباره با یک رج حد فاصل در قسمت فوقانی منار و در ارتفاع ۵/۲۷ متری، نوع آجرچینی همان شیوه افقی است با این تفاوت که قسمت بالا استوانه‌ای است و پایین هشت ضلعی که این قسمت حداکثر دو متر ارتفاع دارد (جدول ۲). می‌توان حدس زد که ایجاد تنوع در آجرچینی مربوط به سازندگان یا سازنده منار باشد چرا که در عین تعدد و دگرگونی، از نظم هنرمندانه‌ای برخوردار است (موسوی، ۱۳۷۶). در حال حاضر قسمت فوقانی منار فرو ریخته و از منار سلجوقی این مسجد عظیم هشت متر باقی مانده است.

جدول ۲: تزیینات آجری مناره مسجد جمعه اردبیل، (منبع: نگارندگان، ۱۳۹۶)

پایه منار	بدنه منار	قسمت فوقانی منار
آجرچینی افقی	آجرچینی گل‌انداز	آجرچینی افقی

در محل اتصال گنبد به ساقه ترک‌های منشوری شکل، چند ردیف آجرچینی افقی کار شده است (موسوی، ۱۳۷۶) (شکل ۱۱).



شکل ۱۱: آجرچینی افقی محل اتصال گنبد به ساقه‌ی ترک‌های منشوری. (منبع: نگارندگان، ۱۳۹۶)

۱۰-۲- گچ‌بری

تزیینات گچ‌بری در بخش‌های مختلف گنبدخانه وجود دارد که مهم‌ترین آن محراب گچ‌بری می‌باشد. این محراب بر روی محراب گچ‌بری سلجوقی، که بقایای آن وجود دارد، قرار گرفته است. محراب دارای مقرنس‌کاری گچی و تزیینات نقاشی شده می‌باشد. این تزیینات شبیه تزیینات داخلی مقبره الجایتو و برج ابرقو می‌باشد (ویلبر، ۱۳۹۳: ۱۴۷)، که این تزیینات در جمعه مسجد ظریف‌تر و محدود به نواحی معین است.

۱۰-۳- کاشی‌کاری



شکل ۱۲: کاشی‌کاری ساقه گنبد، (منبع: نگارندگان، ۱۳۹۶)

آنچه از تزیینات کاشی‌کاری در مسجد جمعه اردبیل باقی مانده مربوط به بقایای گنبد فرو ریخته است. گنبد آجری رفیعی با ساقه بلند ترک‌دار منشوری شکل (منشورهای مثلث القاعده) گنبدخانه را پوشش می‌داده، که بالای ترک‌ها و حد فاصل آن‌ها قطاربندهایی وجود داشته که با کاشی‌هایی به رنگ لاجوردی، فیروزه‌ای و آبی به شیوه معرق تزیین شده است (صفری، ۱۳۷۰). ماکسیم سیرو این تزیینات را مربوط به دوره دوم ساختمان (ایلخانی) می‌داند (سیرو، ۱۹۴۱: ۱۸۴) (شکل ۱۲).

۱۰-۴- کتیبه

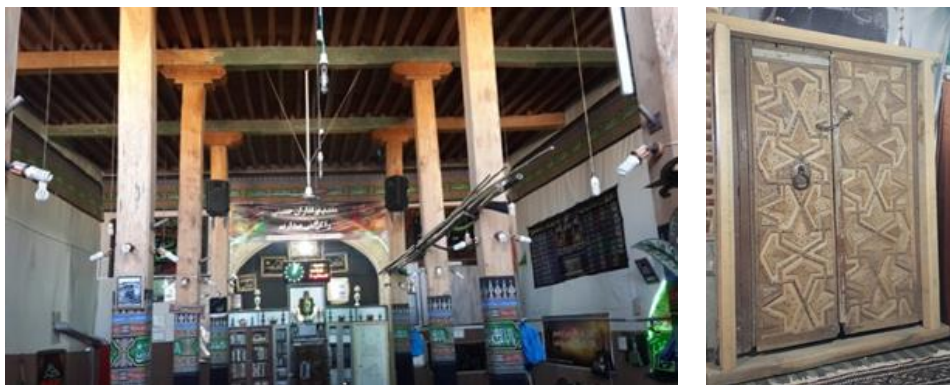
کتیبه از دیگر تزییناتی است که در این مسجد وجود دارد. در جبهه جنوب غربی منار دو سنگ نبشته بر بدنه آن نصب شده، که تاریخ نهم هجری را دارد و حاوی فرمان حکمران آق قویونلو "اوزون حسن" است (شکل ۱۳).



شکل ۱۳: کتیبه منصوب بر منار مسجد، (منبع: نگارندگان، ۱۳۹۶)

۱۰-۵- تزیینات چوبی

از آثار چوبی این مکان، در چوبی دو لنگه‌ای است که در داخل مسجد تیرپوش قرار دارد. این در کاملاً مشابه درهایی است که اغلب در قرن هفتم هجری قمری ساخته شده و زیباترین نمونه آن در مسجد ترک میانه مشاهده می‌شود (ترابی طباطبایی، ۱۳۸۷: ۲۰۱). این "در" در حال حاضر در داخل مسجد تیرپوش واقع است. داخل مسجد تیرپوش هشت ستون چوبی قرار دارد که در قسمت فوقانی آن کلمه "الله" به صورت قرینه منبت‌کاری شده و در یکی از آن‌ها تاریخ ساخت و افرادی که آن را ساخته‌اند (۱۸/ ۳/ ۱۳۷۹ شمسی، عوض اسکندرزاده و داریوش صادقی) عنوان شده که متعلق به عصر حاضر است. (شکل ۱۴).



شکل ۱۴: ۱- در دو لنگه چوبی که در داخل مسجد تیرپوش قرار دارد، (منبع: نگارندگان، ۱۳۹۶)

۲- مسجد تیرپوش با هشت ستون چوبی، (منبع: نگارندگان، ۱۳۹۶)

۶-۱۰- مقرنس و قطاربندی

تزئینات مقرنس و قطاربندی در محراب گچ‌بری مسجد جامع وجود دارد. محراب از دو قسمت تشکیل یافته که در هر دو قسمت مقرنس وجود دارد و قسمت فوقانی محراب با قطاربندی آذین شده است (شکل ۱۵).



شکل ۱۵: ۱- مقرنس کاری بالای محراب که دارای قطاربندی نیز می‌باشد، (منبع: سعادت و سعادت، ۱۳۹۴: ۱۴)

۲- مقرنس کاری پایین محراب، (منبع: www.Mehrnews. Com)

۷-۱۰- نقاشی

در گنبدخانه؛ بدنه دیوارها با اندود گچ و نقاشی ترنج و بادامچه و گل‌های شاه عباسی زیبا روی گچ تزئین شده است (موسوی، ۱۳۷۶). نقاشی روی گچ طاق جنوب شرقی تا حدودی قابل رویت است که ترابی طباطبایی این نقاشی را به این ترتیب مشخص نموده است: «حاشیه طاق از خارج به داخل زنجیره و شیرازه‌کشی شده، و فصل مشترک دو قوس طاق در امتداد کنج مسجد از بالا به پایین نقش حاشیه و شیرازه داشته و طاق را به دو قسمت "نیم قاچ" تقسیم کرده و هر نیم قاچ در داخل خود بعد از یک حاشیه سفید و زنجیره زیبا، نیم قاچ کوچک‌تری را که با نقوش ترنج و بادامچه و گل‌های شاه عباسی زیبا با یک تقسیم‌بندی منطقی نقاشی کرده‌اند، در برمی‌گیرد» (ترابی طباطبایی، ۱۳۸۷: ۲۰۴) (شکل ۱۶). دونالد ویلبر عناصر تزئینی که در قرن چهاردهم به این مسجد افزوده شده را شبیه تزئینات داخلی مقبره اولجایتو و برج ابرقو {ایلخانی} می‌داند و اینکه طرح‌ها در اردبیل دقیق‌تر و ظریف‌تر هستند (ویلبر، ۱۳۹۳: ۱۴۷).



شکل ۱۶: طاق جنوب شرقی با شیرازه نقاشی شده و نیم قاچ و متون نقاشی شده، (منبع: شهبازی شیران، ۱۳۹۵)

۱۱- مواد و مصالح ساختمانی مسجد

مصالح به کار رفته در بنای مسجد جمعه اردبیل همانند سایر بناهای آن زمان شامل آجر، گچ اندود و ملات گچ، شفته آهکی و ساروج، سنگ و چوب می‌باشد.

۱۱-۱- آجر

در جمعه مسجد اردبیل آجر قرمز هم به عنوان مصالح بنا و هم تزیینات آجرکاری استفاده شده است. تزیینات آجرکاری در ساقه گنبد و در منار دیده می‌شود.

۱۱-۲- خشت

در مسجد جمعه اردبیل به دلیل آنکه خشت در مقابل باد، باران و برف یارای مقاومت نداشته، کم‌تر به کار رفته که البته آن‌ها هم از بین رفته‌اند.

۱۱-۳- گچ

این ماده ساختمانی در این بنا هم به عنوان مصالح و هم به عنوان تزیینات از نوع تزیینات گچی کاربردی و مقرنس‌کاری به کار برده شده است.

۱۱-۴- شفته آهکی و ملات ساروج

از شفته آهکی و ملات ساروج در ابعادی وسیع در بنای مسجد اردبیل استفاده شده است.

۱۱-۵- سنگ

سنگ در بنای مسجد اردبیل در دو جا بکار رفته است: اولین جای بکاربری سنگ در پی ساختمان بوده و جای دیگری که از سنگ استفاده می‌شده است در ازاره‌های سنگی بنا بوده است.

۱۱-۶- چوب

مصالح چوبی که در جمعه مسجد استفاده شده مربوط به مسجد تیرپوش می‌باشد. این تالار بر گردنه ۸ ستون چوبی قرار دارد و سقفش دارای ۱۲۴ تیر چوبی می‌باشد و به همین علت به مسجد تیرپوش معروف است. در داخل راهروی این مسجد "در" دو لنگه چوبی وجود دارد که از آثار چوبی این مسجد می‌باشد.

نتیجه‌گیری

در قرن چهارم جمعه مسجد، مسجدی بوده که در چهارسوق بازار روی یک بلندی ساخته شده بوده است. با توجه به سنت دیرین ساخت بناهای مذهبی در مرکز شهر، می‌توان به ویژگی شهرسازی ساسانی دست یافت. پس می‌توان گفت این مسجد بر روی آتشکده‌ای از زمان ساسانی ساخته شده، که در قرن ۳۵ هجری قمری آتشکده را تبدیل به مسجد کرده بودند. زیرا طبق نوشته مورخان، مسلمانان بعد از فتح بلاد و شهرهای ایران، آتشکده‌ها را تبدیل به مسجد کردند. بعد از ویرانی آتشکده، در قرن چهارم، مسجد عصر دیلمی را بر روی آن ساخته‌اند. مسجد عصر سلجوقی شامل یک ایوان در جلو و بنای چهارطاقی در عقب آن می‌باشد که از نظر پلان، این مسجد با بناهای قبل از اسلام یعنی دوره ساسانی قابل مقایسه بوده و احتمالاً این نوع بناها الهام‌بخش معماران اسلامی بوده‌اند. در واقع تمام جزییات پلان بنای جمعه مسجد دقیقاً انعکاس دهنده شیوه مساجد پیش‌تر و هم عصر خود است. در عصر ایلخانی مسجد بازسازی و تزیینات مختلفی به آن افزوده شده است. کلاً توجه به سبک تزیینی و شیوه ساخت در عصر ایلخانی تکمیل شده است. خود بسندگی و تکیه بر مصالح بوم‌آورد یکی از پنج اصل معماری ایرانی می‌باشد که در این مسجد از این اصل بهره گرفته شده است. معماری مسجد جمعه اردبیل از ویژگی‌های بومی و محلی متناسب با نوع آب و هوا و مصالح در اختیار برخوردار است. استفاده از مصالحی چون آجر در بنا که از ویژگی‌های ساختمان‌های آذربایجان

است، استفاده از سنگ که در پی و ازاره بنا از آن استفاده شده تا بنا در مقابل رطوبت مقاوم باشد و استفاده از پلان چهارطاقی با ایوان، از آنجا که این فرم پلان، فرمی بسته‌تر است تناسب بیشتری با آب و هوای سرد دارد و مقاوم‌تر از پلان چهارایوانی است.

منابع

- ۱- افسانه، شیما، ۱۳۸۸، طرح مرمت و احیای جمعه مسجد اردبیل، پایان نامه کارشناسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد همدان.
- ۲- ترابی طباطبایی، سید جمال، ۱۳۸۷، آثار باستانی اردبیل، انتشارات مهد آزادی.
- ۳- دمورگان، ژاک، ۱۳۳۸، مطالعات جغرافیایی، ترجمه دکتر کاظم ودیعی، جلد دوم، تهران انتشارات چهر.
- ۴- سعادت، رها و محمد سعادت، ۱۳۹۴، مطالعه آرایه‌ها و تزیینات مسجد جمعه (جامع) اردبیل، همایش ملی معماری و شهرسازی بومی ایران، یزد، صص ۱-۱۷.
- ۵- سیرو، ماکسیم، ۱۹۴۱، مسجد جمعه اردبیل، ترجمه نادیه ایمانی، مجله اثر، شماره ۱۵ و ۱۶، صص ۱۸۰-۲۰۴.
- ۶- شکفته، عاطفه؛ حسین احمدی و امید عودباشی، ۱۳۹۴، تزیینات آجرکاری سلجوقیان و تداوم آن در تزیینات خوارزمشاهی و ایلخانی، فصلنامه پژوهش‌های معماری اسلامی، شماره ششم، سال سوم، صص ۸۴-۱۰۶.
- ۷- شهبازی شیران، حبیب، ۱۳۹۵، بررسی تحلیلی عناصر بصری کالبدی و فضایی شبستان مسجد جامع اردبیل، سومین کنفرانس سراسری نوآوری‌های اخیر در مهندسی عمران، معماری و شهرسازی، تهران، موسسه آموزش عالی نیکان، صص ۱-۱۲.
- ۸- شهبازی شیران، حبیب، ۱۳۹۵، بررسی معماری و تزیینات گنبد سلجوقی و محراب ایلخانی مسجد جامع اردبیل، دومین همایش بین‌المللی معماری، عمران و شهرسازی در آغاز هزاره سوم، تهران، کنسرسیوم آناافت شهر انجمن معماری و شهرسازی استان البرز، جامعه مهندسان شهرساز موسسه بناشهر پایدار - موسسه فرهنگی هنری سلوی نصر، صص ۱-۹.
- ۹- شهبازی شیران، حبیب، ۱۳۸۳، پی‌جویی و تحلیل اجزاء و عناصر معماری مسجد جمعه اردبیل، اردبیل، موسسه مطبوعاتی رعد.
- ۱۰- شهبازی شیران، حبیب، ۱۳۹۵، تاریخ و روند تحولات معماری مسجد جمعه اردبیل (نماد معماری ایرانی)، کنفرانس بین‌المللی معماری، شهرسازی، عمران، هنر و محیط زیست؛ افق‌های آینده، نگاه به گذشته، تهران، دبیرخانه دائمی کنفرانس، صص ۱-۱۳.
- ۱۱- صفری، بابا، ۱۳۷۰-۱۳۷۱، اردبیل در گذرگاه تاریخ، جلد دوم، اردبیل، نشر دانشگاه آزاد اسلامی، چاپ دوم.
- ۱۲- کیانی، محمدیوسف، ۱۳۹۱، تاریخ هنر معماری ایران در دوره اسلامی، تهران، سمت، چاپ چهاردهم.
- ۱۳- محمدی، مریم، ۱۳۹۱، معماری مساجد ایران در سده‌های نخستین اسلامی، تهران، انتشارات امیر کبیر.
- ۱۴- ملازاده، کاظم و مریم محمدی، ۱۳۷۹، دایره‌المعارف بناهای تاریخی در دوره اسلامی، تهران، سوره.
- ۱۵- موسوی، محمود، ۱۳۷۶، مسجد جامع اردبیل /تاریخچه، توصیفات ساختمان و معماری، مجموعه مقالات همایش معماری مسجد: گذشته، حال، آینده، جلد اول، اصفهان، دانشگاه هنر، صص ۶۳۳-۶۵۰.
- ۱۶- هیلن برن، رابرت، ۱۳۹۳، معماری اسلامی، ترجمه باقر آیت‌الله زاده شیرازی، تهران، روزنه، چاپ هفتم.
- ۱۷- ویلبر، دونالد، ۱۳۹۳، معماری اسلامی ایران در دوره ایلخانان، ترجمه عبدالله فریار، تهران، انتشارات علمی فرهنگی، چاپ سوم.

18- Sarre F. 1925. Ardabil. Berlin.

19- Godard A. 1965. The art of Iran. London.

تطبیق نماد قدرت بر روی نقوش مهرهای دوره هخامنشی با دوره قاجار

محمدرضا شریف زاده^{۱*}، نینا بهزادی^۲

۱- دانشیار مدرس و عضو هیات علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی

۲- دانشجوی دکترای رشته تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی و عضو هیات علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد یادگار امام

ره (شهرری).

moh.sharifzade@iauctb.ac.ir

چکیده

شناخت نقوش برجای مانده از مهرها، آئینه ای تابان و راستگو، رموز زندگی انسان روزگار خود را منعکس میکند و روشننگر نظام فکری، عقیدتی، اجتماعی، فرهنگی و هنری هر دوره از تاریخ و تمدن است. برای تحقق این امر بررسی و تحلیل جزء به جزء نقوش، نمادها و نشانه های حک شده بر مهرها و تطبیق آن با سایر دوره ها، برای شناخت انگیزه بوجود آمدن این نقوش و رمز مانایی برخی از آنها تا دوران کنونی، امری ضروری به نظر میرسد. از آنجایی که قدرت نمایی و سلطه، غریزه ای انکار ناپذیر است، نماد قدرت نیز از میان انبوه طرحها، توسط هنرمندان، بر آثار هنری متنوع و در دوره های گوناگون، خلق شده و میشود. در این پژوهش، تطبیق نماد قدرت در دودوره پادشاهی ایران، یکی قبل از اسلام (دوره هخامنشی) و دیگری بعد از اسلام (دوره قاجار) به شیوه توصیفی - تطبیقی و تحلیلی با رویکرد نشانه شناسی انجام گرفته است. نقاط اشتراک و افتراق در طرحهای تکرارشونده و شاخص نقر شده بر مهرهای این دو دوره جمع آوری شد و نقش اسلام در تغییر شیوه فکری و خلق آثار، نمادهای مشابه و متعدد دو دوره همانند شیر و سجع نویسی و نوشتار روی مهرهای قاجار برخلاف دوره هخامنشی از مهمترین نتایج مورد بحث می باشد.

واژگان کلیدی: دوره هخامنشی، نماد قدرت، مهرها، دوره قاجار

۱- مقدمه

مهرها به عنوان اشیاء هنری مصنوع دست بشر و سرمایه ملی، سهم عمده ای در روشن ساختن نقاط تاریک هنر و تاریخ اقوام مختلف دارند و همچنین شناخت سیر تحول فرهنگ و تمدن گذشتگان را در دوره های تاریخی میسر می کنند. آشنایی با سیر تحول فرهنگی و هنری از روی نقوش همین دست سازها میسر بوده و با توجه به تاریخ فرهنگی - هنری فلات ایران از هشت هزار سال پیش و آثار برجای مانده، میتوان ادعا کرد که کهنه کاری، نخستین اثر هنری انسان بدوی است و پیش از اختراع خط، مهر در ایران، اولین ابزار تثبیت فردیت و مهمترین رکن در شناخت اسناد بوده است. مهرهای دکنه ای شکل که در هزاره های ششم تا چهارم قبل از میلاد در تپه حصار، تل باکون، تپه گیان و شوش پیدا شدند بسیار شبیه مهر شرکتهایی هستند که عدم استفاده از آنها باعث برگشت چک یا سندی معتبر می شود. رویاها، رازهای پنهان، تخیلات شاعرانه، قدرتهای اسطوره ای و خلاصه همه آن چیزهایی که به نام نقاشی، تصویرسازی، نقش برجسته امروزی، نقشها و نشانهای گرافیکی از آنها استفاده میکنیم. حروف (نوشتار) از مدتها پیش از دوره ساسانی در مهرها ظاهر شده بود، اما شعرو ادبیات فارسی در دوره های بعدی (قرنهای میانی هجری) به مهرها راه یافت. در دوره قاجار، که بیشترین تعداد آثار طراحی شکلهای بیرونی مهرها، تزئینات داخلی، نوع خطها، نوع گلها، شعرها و جمله ها و هم چنین ترکیب خطها، جنس پایه مهرها و مهم تر از همه طبقات مختلف جامعه که از این مهرها در جای جای آثار متعلق به خود استفاده میکردند، اهمیت پرداختن به هنر و تاریخ این مرز و بوم را از روی این سند همیشگی و جاودان نشان میدهد.

۲- پیشینه تحقیق

مهرها، دیرپایند، زیرا که با تاریخ تصویر برابری می‌کنند و امروزی اند، چرا که پرمصرف و کاربردی هستند. نقش روی مهرها از دیرباز مورد توجه پژوهشگران بوده است و در مقالات متعددی به تحلیل آن پرداخته ان از جمله مقالات می‌توان از: "مطالعه تطبیقی جانوران ترکیبی در هنر هخامنشیان و آشوریان با تاکید بر نقوش برجسته و مهرها" نوشته ابوالقاسم دادور و رویا روزبهانی اشاره کرد که به وجوه اشتراک و افتراق موجودات ترکیبی در دو تمدن اشاره نموده. و نیز مقاله "مهرهای شاهان قاجار به قلم رضا فراستی، که به تحلیل جزئی و کلی شکل مهرها و نقوش اصلی آن پرداخته. یا در نمونه مقاله ای دیگر به بررسی "ضهور نقش انسانی در مهرهای دوره قاجار در سکه ها و مهرهای آن دوره توسط ژیلایا پاشایی و صداقت جباری انجام گرفته و به این موضوع تاکید داشتند که صور انسانی کم کم محو شد و به تاثیر پذیری برخی مهرها از نقوش سکه ها پرداختند. مهرها از جمله آثاری هستند که سهم بارزی در شناسایی بسیاری از مسائل فرهنگی، اقتصادی، هنری و... در ادوار کهن دارند و به همین دلیل تحقیق و پژوهش در راستای این شیء هنری کوچک و پر معنا، تا به امروز هم ادامه دارد و بیانگر آنست که علم شناخت مهرها برای آشنایی با سیر تاریخی مهر همچنان پس از گذشت سالها، جایگاه خود را نزد محققان و پژوهشگران حفظ کرده است (ملک زاده، ۱۳۵۲: ۵۴). نقوش روی مهرها با پیشرفت و تسلط بشر در بکارگیری ابزار به تدریج تغییر کرد و به صورت روایی در آمد و در ادوار بعدی به اوج ظرافت و زیبایی رسید و بوسیله بررسی این مهرها مخصوصا شناخت واژه قدرت از روی مهرها و اینکه شاهان نماد قدرت را چگونه بر مهرها نمایان می‌ساختند تا بتوانند عظمت خود را نشان دهند مهم بوده هدف این تحقیق میباشد. جزئیات در طراحی و تشابهات تصویری ما را در زمینه پیدایش و سیر تکاملی خط و نقوش روی مهرها و بررسی و تطبیق آثار اولیه نماد قدرت و تکرار آن در دوره های بعد و نقش اسلام در تغییر نحوه تفکر هنرمند و شیوه های نوین خلق آثار بسیاری از تاریخ و فرهنگ آن دوره برایمان رمزگشایی خواهد کرد. این پژوهش به چند پرسش اساسی میپردازد: ۱- آیا نقوش مورد استفاده در دو دوره پادشاهی هخامنشی و قاجار از نمونه های مشابه در ادوار پیش از خود الگو برداری نموده است؟ ۲- آیا نقوش تزئینی روی مهرهای این دو دوره فقط جنبه تزئینی و هنری داشتند؟ ۳- نقاط افتراق و اشتراک نقوش این دو دوره چه بودند؟ در واقع با توجه به تعداد قابل ملاحظه ای از منابع قدیمی و نیز مقالات مرتبط لزوم پرداختن و تطبیق نقوشی که تداعی کننده قدرت باشد که جزء لاینفک شاهان در تمامی عصرها بوده، موضوع مهمی است و قابل طرح و بحث.

۳- بدنه تحقیق

علم شناخت مهرها (sigillographie) با توجه به تقسیم بندی زیر قابل بررسی است: دوره تاریخی - مکان جغرافیایی - جنس: انواع سنگها، شیشه، گل، چینی و فلزات- شکل: دکمه ای، مخروطی، استوانه ای، گردنبندی و نگینی- نقش: تصاویر اعم از انسان، الهه، حیوانات، گیاهان، صور فلکی، تخیلی، مونوگرامها (تک حرف)، خطوط و...- موضوع- سبکهای حکاکی- جایگاه اجتماعی دارنده مهر. از منابع مهم مطالعاتی مهرهای هخامنشی، خزانه تخت جمشید و بایگانی موراو در نیپور که مهرهایی استوانه ای، استامپی و حلقه ای یافت شده و قبل از آن در سیر تاریخی و تحول مهرها شاید به عنوان اولین مهرها در پایان عصر حجر دکمه هایی پیدا شد که چون جفت نبودند مهر شناخته شد و نیز در مناطقی چون تل باکون، تپه گیان، تپه حصار، شوش، نهاوند و جنوب شرقی ایران ساخت اینگونه مهر ادامه داشت تا دوره مس، که میتوان نتیجه گرفت مهر کردن پیش از ابداع خط رواج داشته (فکری پور، ۱۳۹۳: ۴۱-۳۹). جنسیت مهرها متنوع و اهمیت خاصی داشت که بر روی رنگهایی چون لاجورد، عقیق، سنگ آهک، سنگ صابون، گل پخته و... بوده و شامل نقوش متنوع از نوازندگان آلات موسیقی، نقوش کاخها، معابد، آغل حیوانات، سیلوی غلات، نقوش درگیری حیوانات، نقوش ایزدان، صور فلکی طلسمها، خطوط میخی و سه زبانه (بابلی-ایلامی-فارسی باستان) و... بوده. دونوع متن Q (تعداد کارمندان، ادارات، مسافران و مناسبات اداری) و T (مربوط به صورت نامه و یک فرد بالای نامه که شمار زیادی الواح مربوط به ثبت هزینه ها و پرداختهای مرتبط با سفر بوده) بر روی مهرها قابل تفکیک و پیرو آنها رمز گشایی از اوضاع اجتماعی تاریخی این دوره های پادشاهی است. اساس سبک کاری آنها نیز بر مبنای: سبک تقلیدی، سبک خطی، سبک متنوع، سبک پهن و تخت، سبک ایلامی نو و... بوده و تعدادی نیز گل مهر (گلوله یا بوله های گلی) با نقوش حک شده نیز برای بررسی دقیق دریافت شده (همان، ۴۱-۴۴). هزاره چهارم ق.م مرحله جدیدی در کاربرد مهر بود: مهور کردن کالا و ثبت عمل تملک در مناسبات تجاری (که تا دوران پیش از آن ۱- برای تعویذ و دعانویسی جهت رفع بلا ۲- نشان مالک اصلی و خالق اثر) بود و در حکم امضاء صاحب کالا نیز بود، که در شکل متفاوت هنوز هم ادامه دارد (جدی، ۱۳۹۲: ۲۸).

مفهوم قدرت: قدرت در اصطلاح علوم اجتماعی به معنی توانایی افراد یا گروه‌ها برای دستیابی به هدفها یا پیشبرد منافع خود از راه واداشتن دیگر افراد جامعه به انجام دادن کاری خلاف خواسته آن افراد است. قدرت یک مزیت اجتماعی است که در قشر بندی مورد توجه قرار میگیرد. بسیاری از ستیزه‌ها در جامعه، مبارزه برای قدرت است. قدرت قابلیت است که در اعمال و رفتار به منصفه ظهور می‌رسد. مسئله قدرت در همه جا ساری است، در روابط و تعاملات زبانی و کلامی میان افراد، طبقات و گروههای اجتماعی و ... و این قدرت باعث نظم در اجتماع میگردد. در قرون اولیه زندگی بشری و بعد دوران اولیه اسلامی و مشخصا ایران شاهد تشکیل حکومت‌های متفاوتی هستیم که همگی با نام ایرانی داعیه حکومت و قدرت نمایی داشته و سعی در احیای مظاهر هویتی، قدرتی، ایرانی و مذهبی داشتند. این قدرت و نقوش و نمادهایی که خالق اثر آن را تداعی گر حس قدرت میدانند و همینطور نوع طراحی و رنگ خاص مربوط به آن بی واسطه بر روی بسیاری از آثار هنری در طول قرون و اعصار آورده شده.

مهرهای نخستین: مهرهای افراد خاص: بیشتر برای انجام امور کشورداری، به صورت یک مهر با پایه نقره ای در پارچه گلدوزی شده (جا مهری) نگهداری میشدند. برای زیبا سازی مهر رشته هایی از ابریشم یا طلا و نقره نیز به آنها اویزان میشد. مهرهای شخصی: مهرهای اداری و مهر پادشاهی: گفته میشود به دلیل قرار گرفتن در راس امور حکومتی کشور پنج مهر داشت: اولین مهر، مهر بزرگ گرد تاجدار از جنس فیروزه برای امور دیوانی کشور از قبیل تایید معاهدات و مکاتبات با خارجیان، اجازه نامه‌ها یا منشورها و ماموریتها، دومین مهر چهار گوش و کوچکتر از جنس فیروزه با نقوش طرحهای مذهبی و نام امامان تزئین میشد و کاربرد آن برای امور خاص بود. سومین مهر مربع و اندازه آن از مهر دوم کوچکتر میشد از جنس یاقوت و بر روی آن نام پادشاهان حک میشد. مهر چهارم، به شکل بادامی و همراه با تاج و سرتیج از جنس سنگ زمرد و برای انجام کارهای مالی و ملکی و انتصاب در امور خاصه و ارتش کاربرد داشت. آخرین نوع مهر کوچکتر از همه، اغلب کاربرد نظامی داشته. جالب که اغلب شاهان همیشه نقش و نگاری تحت عنوان امضا در کنار مهر به جای می‌گذاشتند که اغلب توسط خود اشخاص ابداع میشده و شاید کمتر به آن فکر می‌شده (همان، ۱۳۹۲: ۳۵).

اشکال مهر: مدورو بیضی شکل (هزاره چهارم قبل از میلاد)، در مناطق: هلیل رود (جیرفت)، سیلک، تپه حصار، تل باکون، هفت تپه و شوش. مشبک مفرغی: در شوش و لایه های زیرین شهر سوخته، بلخ و شرق ایران. مهرهای سربی بسیار متداول با نقوشی همچون سکه دورو بوده، برای حفاظت بسته ها و مکتوبات و جلوگیری از دستبردهای احتمالی. مهرهای مخروطی، تکه ای، استوانه ای (لول، سیلندری)، نیم کروی، مسطح و نگینی: دوران اوروک و جمدت نصرمقارن با پیدایش خطوط ابتدائی و تصویری، آغاز تا اواخر دوره هخامنشی در نواحی شوش، هفت تپه خوزستان با خط ایلامی یافت شده. مهرهای استوانه ای، سنگی بودند که نقوش بر روی آن کنده کاری شده و بر روی گل غلتانده تا نقش ممتدی بر جای گذارند. مهر استوانه ای اولیه دسته ای در بالا داشتند که گاه به شکل جانوران بود و مخصوص شاهان یا مقامات عالی رتبه. از آنجائیکه این مهرها در انحصار تشکیلات اداری صاحب نگارش بود، اغلب کتیبه های بلند و مفصلی نیز بر روی این مهرها حک شده. با فرو پاشی امپراطوری پارسی هخامنشی در سال ۳۳۱ قبل از میلاد استفاده خط میخی در تشکیلات اداری منسوخ و مهرهای استوانه ای نیز فراموش شدند. ظهور اسلام در قرن هفت میلادی به گزینش سبک جدیدی از مهرهای بدون تصویر انجامید که دامنه استفاده از آنها نه فقط به خاور نزدیک، بلکه حتی تا خارج از مرزهای جغرافیایی توسعه یافت (کولون و پرادا، ۱۳۴۵: ۴۵-۲۳). مهر های دکمه ای (در عصر سنگ تا اوایل دوره مس) و گاه حتی سگکهای بیضی وار یا مثلث مانند (جدی، ۱۳۹۲: ۸۳).

نقوش مهرهای نخستین: نقوش هندسی با صحنه های طبیعت نما و دارای ارزش هنری کمتر با خطوط موازی روی مهرها نشانه آب، شکل‌های سه گوش به معنی کوه و زمینه شطرنجی نماد زمین کشاورزی. نقوش ترکیبی پرنده و موجودات پستاندار در منطقه شوش (مهرهای مسطح). نقوش حیوانی با حالتی تهاجمی در مهرهای استوانه ای. نقش زن مشغول به کارهای نشسته، نزدیک به سبک سومری (روتن، ۱۳۶۳: ۱۴۱). اواسط هزاره سوم: نقوشها باله‌ام از طبیعت و عقاید دینی: درخت مقدس (مظهر زندگی)، مار (مظهر آبهای زیرزمینی و گاه نشانه نگیبانی)، بز کوهی (نماد فراوانی)، کوزه آب (خدای زندگی)، دو شاخه دندان دار (نشانه صاعقه) و خطوط شطرنجی نشان زمین کشاورزی. در میان قبور و در تابوتها در کنار اجساد وسایل زیادی از جمله مهرهای شخصی برای حفظ موقعیت و برتری شخصی در طول حیات اخروی می‌گذاشتند که بیانگر پایگاه اجتماعی متوفی بوده (جدی، ۱۳۹۲: ۸۳). نقوش (از حدود سالهای ۷۰۰ تا ۲۵۰ قبل از میلاد) با تغییر گرایش از مهرهای استوانه ای به مسطح به مرور موجب کاهش کیفیت مهرها شد.

نقوش مهر در دوره هخامنشی: نقوش این دوره بسیار متنوع هستند و در این پژوهش آن دسته از مهرها که در آن نماد قدرت آشکار است در تصاویر دیده میشود و مورد بحث است. داریوش احتمالاً در خلق برخی نقش مایه های محدود در مهرهای استوانه ای نیز دخیل بوده است (کولون و پرادا، ۱۹۴۵: ۴۵-۱۳). مهمترین منبع اطلاعاتی ما درباره هنر ایران-هخامنشی، کاخ تخت جمشید است که در فاصله سالهای ۵۲۰ و ۴۶۰ قبل از میلاد بوسیله داریوش و خشایارشا-جانشینان کوروش-ساخته شد. در تخت جمشید، گاوهای ریش دار و بالدار با سرهای انسانی، بدن گاو و دو بال عقاب (لاماسو)، که تجسم ماه هستند، مانند پاسداران کاخ شاهان هخامنشی اند که بر مدخل دروازه خشایارشا قرار گرفتند (صمدی، ۱۳۶۷: ۳۱). براساس مطالعه لوحه های مهرشده از باروی تخت جمشید این فرضیه قوت می گیرد که حاکمان هخامنشی و صاحب منصبانشان شمایل نگاری مهرهای دوره عیلام جدید را به ارث برده اند: (شکارچی سواره با تیرو کمان به سمت شکار یا پرستشگری در مقابل یک هیولا که نمادی از خدا بوده قرار گرفته است...). نقوش رایج مهرها دوره هخامنشی یافت شده: شاه، پیاده یا سوار بر ارابه تیرو کمان در دست، در حال شکار شیر یا گراز مهرها، حلقه اهورامزدا و نقوش اشاره به وقایع تاریخی مانند نبرد بین پیاده نظام ایران با پیاده های تراس یا ردیف اسرای فینیقی و مصری دارد (که این قدرت و فتح را حتی در نقش مهر میاورند در تعدادی نقش مهر حلقه اهورا مزدا بین دو حیوان که نماد پیام آسمانی یا بین دو دیو که خاطره ای از روش باستانی هوریان، دیده میشود. گاه تصویر شاه در حال بوئیدن گل، که قرنهای بعد سلاطین عثمانی آنرا تقلید کردند (کالیکان، ۱۳۵۹: ۱۲۰).

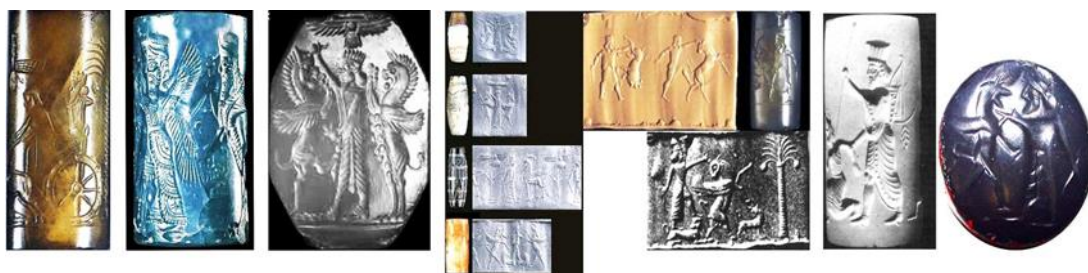


تصویر ۱- آثار متفاوت از مهرهای دوره هخامنشی با نقش شاه در موضع قدرت، گریفین، حلقه اهورامزدا و اسفنگس همراه خطوط رایج (جدی، ۱۳۹۲: ۸۸-۱۲۰).

ویژگی‌ها: نقوش این دوره نوعی تاریخ مصور از اوضاع سیاسی، اجتماعی و اقتصادی عیلامیان بوده که تکامل یافت و به مهرهای استوانه ای مشهور که مضامین متفاوت داشت اما در همگی نقش یک پادشاه با قدرت و اقتدار در حالتی گوناگون آورده شده و او مرکزیت و محر نقوش بر مهرهای آن دوره است: نمایش پهلوان با کلاه سلطنتی (همان شاه) ایستاده بر روی دیو و مجسمه ها (pedestal-monsters) اصطلاحی از اشمیت برای اشاره به مخلوقاتی ترکیبی شبیه به اسفنگس (مخلوطی از انسان و حیوان با پیکری از شیرمیزین به بالهای عقاب و سر انسان که مصریان باستان آنرا مظهر آفتاب میدانستند) ریش دار، است که بالهای خود را به حالتی پیروزمندانه (قدرت) گشوده و در آنها شیرها یا هیولاها را گرفته است (پرادا، ۱۳۲۷: ۸۲۴).

اسفنگس ها به صورتهای مختلف به روی مهرهای هخامنشی دیده می شود: اسفنگس برای نخستین بار در خاور میانه بر روی مهرهای استوانه ای آشوری (سده یازدهم-سیزدهم ق.م) و با گستردگی بیشتری از سده نهم قبل از میلاد به عنوان تندیسهای محافظ معابد و قصرها دیده می شوند (هال، ۱۳۸۰: ۲۰). در نمونه ای شاه چون پهلوان فوق انسانی عرضه شده که بر روی موجودات دیوآسایی مانند اسفنگسها ایستاده و به آسانی شیرهای نیرومند و خطرناک را با گرفتن از پاها در هوا تاب میدهد. (پرادا، ۱۳۸۳: ۲۵۳). در تصویری، اسفنگسی را با سرانسان باریش نشان میدهد که قسمت جلوی بدنش به شکل گاو است. ادامه تن این حیوان به عقب و انتهایش نیز به گرازی منتهی می شود. نمونه دیگر اسفنگس هخامنشی شبه ابوالهولی است که صورتش شبیه قرص ماه و روی برخی از مهرها نیز دارای بال است که معمولاً یک جفت از این حیوان مقابل یکدیگر به تصویر در می آیند. گریفین جانور ترکیبی با سر و دست شیر، پاهای عقاب با قدرت خاص و با عظمت و سلطان جانوران پنداشته شده و محافظ ثروت و دارایی های بسیار با ارزش مشهور است (فریار، ۱۹۸۷: ۱۷۳). از دوران هخامنشی، پادشاه با نیروی ابرانسانی است در نبرد با دو شیر گریفین در مرکز مهر که پاهای خود را بر روی دم های دو اسفنگس که پشت به هم تصویر شده اند نشان می دهد و در جایی، بر روی دو گاو نر بالدار ایستاده و دو شیر را به نشانه پیروزی با دستانش بلند کرده است. گاوهای نر بالدار اغلب به صورت نشسته و پشت به هم بوده که نشان دهنده قهرمانی و قدرت است که دو گاو نر بالدار را در چنگ گرفته

وحلقه بالداری در بالای سرش و درخت خرما در سمت راست او قرار دارد. گاونربالداریه منظور قرینه سازی دو بار ظاهر می‌شده گویا میتوانسته دردنیای تصور مهرساز با نماد نیروی کهن یکی شود. بعضی نقوش گاوهای نربالداریه صورت ایستاده بر روی دو پا و صورتها را رو به هم برگردانده اند. مهری مکشوفه از شوش پادشاه را در حال هدف قراردادن جانوری ترکیبی و در زیر پایش جانور ترکیبی دیگری با سر شیر، بدن گاو و بال و دم عقاب نشان می دهد. برخی جانوران ترکیبی که بر مهرهای دوره هخامنشی به شکل ترکیبی ازدو حیوان هستند مانند ابوالهول با سربز، گاو بالداریا سرانسان و قوچ بالدار که با کره اش محدود. نقش این قوچ، بسیار ظریف با شاخها و دم حلزونی و به صورت مارپیچ است، تک شاخ بالدار، با سرشیر و دهانی باز که دندانهای تیز آن نمایان است و نیز شاخی تک بر روی سر آن، نقش خوفناکی ازدادن را نشان میدهد. وجود یک شاخ بر سر این جانور ترکیبی نقشی کم نظیر است زیرا در بیشتر نقوش جانوران شاخدار دو شاخ بر روی سر آنها نقش بسته است. انسان-پرنده، جانور ترکیبی کم نظیر دیگری، منقوش بر یکی از مهرهای هخامنشی است.



تصویر ۲: مهرهای سیلندری و استوانه ای هخامنشی (جدی، ۱۳۹۲: ۹۵-۹۹).

در مهری نقش پادشاه در حال نیایش است که، انسان-پرنده ای که صورتش شبیه مرغان و در حال پرواز و در وسط نیز تصویر فروهر نماد نیایش آورده شده. یکی از مهرهای بدیع و نادر هخامنشی، مرغ وارغن که در اوستا از او یاد شده و بعد به نام سیمرغ خوانده اند، در حالیکه شخصی روی آن سوار است و تاجی از گل بر سر گرفته و در حال پرواز است، نشان می دهد (افشار مهاجر، کلهر، ۱۳۹۱: ۴۵).

اغلب در بالای سر پهلوان سلطنتی صفحه ای بالدار که از درون آن نیم تنه بیرون آمده مردی تاجدار، که اینک او را به عنوان فره شاهی میشناسیم و نه بزرگترین خدا یعنی اهورامزدا، نقش شده است. انتهای صحنه اغلب یک درخت نخل است که به احتمال زیاد، اهمیتی مذهبی داشته است. در مهرهای اولیه داریوش، تاج شاه را کنگره هایی شیبدار و در زیر آن حلقه تاج که بر روی آن نقطه های بسیار کوچکی حک شده، تشکیل میداده است. این شیوه نمایش یادآور تاج داریوش در نقش برجسته بیستون است. در اثرهای مهر بر روی لوحهای اواخر دوره پادشاهی داریوش این کنگره ها به میخ های کوچکی تبدیل و بر روی حلقه تاج بلند و پخش شده اند. مشابه آن در تاجهای داریوش، دیده میشوند. (اشمیت، ۱۳۸۹: ۹-۱۳۸).



تصویر ۳: مهرهای سیلندری و استوانه ای هخامنشی (همان، ۱۱۰: ۱۴۰).

علاوه بر این، بر روی اثر مهرهایی که پهلوان را همراه با شکل قدیمی تاج نمایش میدهند، بالهای بیرون آمده از قرص بالدار به شکل تخته ای مسطح هستند. بر روی اثری از مهر دیگر نوع دوم تاج در آنها دیده میشود؛ غالباً متعلق به خشایارشا، شکل بالها طبیعت گرایانه و واقعی تر هستند و طول آن بلند و انتهای خمیده ای دارند. پره های اصلی (شاه پرها) به صورت شعاعی تصویر

شده و از محل پره‌های دست دوم و دست سوم به خوبی جدا شده که با نقش برجسته‌های تخت جمشید شبیه‌وار پیش نمونه‌های مصری برگرفته شده‌اند. نقش مایه‌های مهرهای قدیمی ترداریوش تنوع بیشتری نسبت به مهرهای جدیدتر دارند، که در آنها تصویر شاه پیروز به شکل نقشی انحصاری و فقط با تغییراتی اندک بر مهر حجاری میشد (کولون و پرادا، ۱۳۴۵: ۳۵). گنجینه تخت جمشید و پاسارگاد مهمترین محل برای شناسایی سبک درباری مهرهای هخامنشی و مکانی است که هزاران لوح و توبی گلی بامهر خزانه داران داریوش و خشایارشا، مهر شده‌اند (اشمیت، ۱۳۵۵: ۱۴۱-۱۴۵). اکنون به مدد لوح‌های دیوانی (گل مهر که "گرت" مینامیدند)، به راحتی پی میبریم که مثلاً یک کارمند در زمان هخامنشی به هنگام سفر و ماموریت خود، گذرنامه‌های مهر شده به همراه داشته است که در آن مسیر عبور، میزان خوراکی همراه و اینکه از طرف چه کسی ماموریت یافته، قید شده و در مراکز حسابرسی و ایستگاه‌های پستی همه هزینه‌ها را افرادی که با گل تازه آماده انجام وظیفه بودند، ثبت میکردند. از طرفی گل مهرها نمایانگر مناطق جغرافیایی گوناگون فارس نیز هستند که چهار منطقه اصلی بوده و احتمالاً این تعداد بیشتر هم بوده است (جدی، ۱۳۹۲: ۸۲).

خطوط مهرهای باستان: با توجه به اهمیت خطوط گوناگون نقر شده بر روی مهرها، باید یادآور شد که شکلهای هندسی مهرهای نخستین، بهترین سند به جا مانده از کهن ترین خط انسانی، یعنی پایه و اساس پیدایش خط تصویری یا باستانی ترین کتابهای انسانی است. در حقیقت خط حاصل تکامل نقاشیهای صخره‌ها و غارهاست و نیز علائم و طرحهای ابتدائی روی مهرهای نخستین، الگوهای ابتدائی خط تصویری است. کشف نقش مهری خط دارالواح کتیبه ای با خطی متفاوت از خط میخی متداول در بین النهرین و هیروگلیف مصر یا عیلام به صورت عمودی و افقی مربوط به سه هزار سال پیش از میلاد از شهر تاریخی جیرفت (حوزه حلیل رود)، نشان میدهد تنها قوم دارای خط نبودند و این تمدن جنوب شرق ایران بوده که بر سومر اثر گذاشته (خلیلی، ۱۳۸۲: ۱۸).

خط جایگاه ویژه‌ای هم بر روی مهرها داشته که امروزه با بررسی این خطوط و نقوش تصویری همراه آن، سیر تحول فرهنگ و هنر هر قوم را ارزیابی میکنیم. به طور کلی خطهای میخی، پهلوی (قبل از اسلام) و خطهای کوفی، طغرا، تعلیق و نستعلیق (بعد از اسلام) پر کاربردترین خطوط در سیر تحول حکاکی خط روی مهر بوده است و علاوه بر اطلاعات شگفت انگیزی که پس از خواندن متنها و ترجمه گل نبشته‌های هخامنشیان در مورد وجوه زندگی در ایران باستان آشکار خواهد شد، آندسته که علاوه بر خط عیلامی در بر دارنده نبشته‌هایی به خط آرامی نیز هست که گواه وجود فرهنگی چندزبانه در تخت جمشید است (دو مهر "پرنکه" عموی داریوش شاه، بزرگ و رئیس دیوان است که کتیبه به زبان آرامی است ولی زبان مادری صاحب مهر آرامی نیست). واژگان سبکی و شمایل نگاری هر دو مهر یادآور هنر آشور است (جدی، ۱۳۹۲: ۶۱).



تصویر ۴: وسط (مهر با سه ردیف خط: پارسی باستان، عیلامی و بابلی "من داریوش هستم"، چپ: مهر استوانه‌ای داریوش در موزه بریتانیا) (جدی، ۱۳۹۲: ۱۰۴-۸۵).

در همه مهرها که داریوش به کارکنان بلند پایه اش به عنوان مهر خدمت میداد تصویر یک نخل و درمهر مشهور داریوش (داریوش ووش = دارنده خوبی) تصویر دو نخل دیده میشود. این مهر استوانه‌ای که در موزه بریتانیا نگهداری میشود متعلق به حدود سال ۵۲۳ قبل از میلاد است و سه ردیف خط میخی در چپ و نقش مهر به سه زبان پارسی باستان سمت راست، عیلامی و بابلی با جمله "آدم داری ووش خشای ثی ی=منم داریوش شاه". مهر دیگری نیز متعلق به داریوش بزرگ در موزه ملی ایران که به شکل نگین انگشتری مستطیل شکل (۲۰، ۲۴/۵) میلی‌متر و از جنس حدید (حاکمی، ۱۳۳۴: ۱۲۰). بر این مهر با خطوط میخی جمله منم داریوش شاه به سه زبان در شش ردیف حکاکی شده است و قدیمی‌ترین مهر موجود در موزه بریتانیا به نظر میرسد و در دو زبان پارسی و عیلامی به کلمه شاه اکتفا شده ولی در زبان بابلی واژه بزرگ به آن افزوده شده است. مهری دیگری که منسوب به اردشیر پادشاه است نیزه‌ای در دست راست دارد و ترکیبی بر دوش، با دست چپ طنابی را میکشد که از گردن سه مرد مغلوب

میگذرد (نماد قدرت شاه). متنی هم با این معنا وجود دارد: من اردشیر هشتم شاه بزرگ (نماد قدرت). الفبای خط میخی را که زبان فارسی باستان به آن خط نوشته می شده بهتر است خط پیکانی بنامیم، چراکه ایرانیان به نوشته کوه بیستون آن را "دی پی" مینامیدند (جدی، ۱۳۹۲: ۱۰۴-۱۰۶).



تصویر ۵: وسط: نگین انگشتی راست: مهر منسوب به اردشیر (جدی، ۱۳۹۲: ۱۰۴-۱۰۷).

مهر در دوره قاجار: در این دوره که بیشترین تعداد آثار طراحی مهرها رابه خود اختصاص داده، با گوناگونی بیشتر در حروف، تزئینات و تنوع در شکل ظاهری مهرها مواجه هستیم و استفاده روزافزون از مهر، کارزارخانه هایی چون پست و عدلیه، شروع استفاده تمبر (۱۲۸۵ هجری قمری) و در نتیجه رواج کتاب نامه ها و اسناد گوناگون در میان مردم عادی کوچه بازار که پیشتر مختص رجال حکومتی و احکام دولتی بود سبب شد تا تمام مردم برای خود مهری تهیه کرده و از آن برای اعتباربخشی به نوشته های خود بر اسناد گوناگون از مصالحه نامه، قبالة، عقدنامه، شهادت نامه، برات، توافق نامه و نامه بهره ببرند. از اینرو اکنون مهرهای فراوانی از آن دوره باقیست که گرچه کیفیت هنری قابل ملاحظه ای ندارد و به دست حکاکان معمولی و نیمه ماهر که بهای کمتری دستمزد میگرفتند ساخته میشد (مهرهای تجارتي)، اما آئینه تمام نمای سلاقی طبقات اجتماعی و فرهنگ آن روزگارند (جدی، ۱۳۹۲: ۲۲۰-۲۳۵). بعد از ظهور اسلام تاکید پیامبر بر اهمیت خط خوش بود در نتیجه هنر خوشنویسی شکوفا شد و از آنجائیکه پیکرنگاری و تندیس سازی نهی شده بود، هنرمندان نومسلمان ناگزیر بودند ابزار نیروی خلاقه را در عرصه کتابت بیان کنند. بدین ترتیب خوشنویسی عامل تجلی معنوی شد که از کمال درون سرچشمه میگرفت. با ورود اسلام "تصویر" که پیش از اسلام متداول بود از مهرها و سکه ها حذف شد و خوشنویسی و حکاکی خطوط رونق بیشتری یافت و چیزی که در مهرها اهمیت داشت سجع ها و عبارات سفارشی بود که بر مهرها حک میشد مانند: لا حول ولا قوت الا بالله، ربنا الله، الحکیم الدنیا غرور و بالله ثقة یا معاویه، العزه الله وحده و... که این رسم تا همین اواخر بر مهرها یا انگشتی دیده میشد (جدی، ۱۳۸۳: ۷-۱۵۴). قدیمیترین مهر اسلامی، مهر حضرت محمد (ص) است که با سجع "محمد رسول الله" مزین نامه های آن زمان بوده و شرح آن در تحفه خطاطین آمده است. البته تا کنون چندین مهر و نقش مهر با نام پیامبر (ص) یا ائمه اطهار در مجموعه های گوناگون دیده شده اند که به قطعیت نمیتوان از صحت انتصاب آن مطمئن بود. گفته میشود اولین مهر قاجاری بر فرمان فتحعلی شاه قاجار به سال ۱۲۳۹ هجری قمری مبنی بر اعطای منصب سرکشیکچی باشی به سلطان احمد میرزا حائز اهمیت ویژه است.

خطوط مهرهای دوره اسلامی: ایرانیان در قرون میانه اسلامی برای اولین بار کتابت را به عرصه هنر آوردند و خالق شگفتی هایی در این زمینه شدند. خط به مرور ارزشی مستقل از ادبیات یافت، چنانکه با ابداع خطوط شش گانه: محقق، ریحان، ثلث، نسخ، رقاع، توقیع، از خط کوفی و سپس با تکمیل خط تعلیق و نستعلیق در حدود سال ۸۰۰ هجری قمری و بعدها خط طغری نیز بوجود آمد که یکی از پرکاربردترین خطوط بروی مهرها برای نوشتن القاب و نام شاهان که به خط درشت پیچیده بر بالای فرامین پادشاهان روی مهر بیشترین کاربرد را داشت و تا زمان شاه اسمعیل و شاه طهماسب صفوی نیز رواج داشت ولی به مرور ساده تر شد و سپس بر مهرها حکاکی شد (جدی، ۱۳۸۳: ۱۵۴-۱۷۰). مهرهای فراوانی که دو خط پهلوی و کوفی بر روی آنها نقش شده است از آن دوران وجود دارد که نشاندهنده رابطه تنگاتنگ این دو خط اند (ترابی طباطبائی، ۱۳۵۰: ۵۰). در اغلب این مهرها سطر به خط پهلوی و سطر دیگر به خط کوفی نگارش می یافت. از آن به بعد با رواج دیگر خطوط، خط نسخ و سپس خط نستعلیق عرصه نسخه های خطی را از آن خود کردند.



تصویر ۶- (سمت راست) نقش خطوط طغری، نسخ، ثلث ونستعلیق بر مهرهای دوره قاجار- (راست) مهر ناصرالدین شاه و فتحعلیشاه مزین به خط طغری- (چپ) از آثار منحصر به فرد نابغه بزرگ حکاکی عهد قاجار: مرحوم محمد حسین حکاک باشی به خط نستعلیق (همان: ۱۷۰-۱۸۵).

در ایران در طغراهای آغازین، فرمانها و حکمها که با آب طلا به صورت خاص با متنهایی نظیر: "حکم والا شد"، "فرمان مطاع شد" و... در عهد قاجار سجعهای "الملک الله تعالی"، "حکم همایون شد"، "فرمان والا شد" و... یکی از ارکان مهم اسناد به شمار می آمد. صورت دیگری از خط طغرا که تا کنون موقعیت کاربردی خود را در آثار هنری مختلف حفظ کرده، نوشتن نام یا سجعهای خاص به این خط است که مهمترین کاربرد آن، نقش برخی از مهرهاست (همان: ۵-۱۸۰). هنر سجع نویسی بر روی مهر: که نوعی نثر است و در آن، مصرع، ابیات، واژههای هم قافیه و مناسب و... بکار برده میشود و انتخاب آن بنا به نسب فرد، اعتقادات مذهبی، عنوان، شغل و... برای حک روی مهرها انتخاب میشود. سجع مهر پادشاهان، سند گویای سلیقه آنهاست و توجه به مضمون آنها به جزآشنایی با نام و کنیه، سلیقه و اعتقادات صاحبان آنها را نیز به خوبی آشکار میسازد که بیشتر با خط نستعلیق نوشته و با نقوش مختلف تزئین میشده است (جدی، ۱۳۸۷: ۲۳۹). رجال و شاهزادگان قاجار افزون بر مهرهای شخصی که حاوی نام یا سجعی موزون به همراه نام آنها بود، مهرهایی با القاب خاص و پسوندهای نظیر: الدوله، السلطنه، ملک، ممالک، رکن الدوله، مستشار السلطنه و... نیز داشته اند.



تصویر ۷- مهرهای متنوع دولتی، درباری و... (احتشامی، ۱۳۸۵: ۱۳۰-۳۴۵)

به طور کلی در دوره قاجار مهرها که هر کدام برای گروههای خاص طراحی شده دو گونه بوده اند: ۱- مهرهای نوشتاری (طراحی شده با حروف) گروه اول: مهرهایی با کیفیت بالا از نظر خوشنویسی بسیاری از این مهرها در پیشانی و سمت راست اسناد و احکامی قرار گرفته اند که متن سند نشان از وابستگی صاحب مهر به سیستم دولتی دارد. مهرها اغلب مربعی شکل و در اندازه های بزرگتر از قطع معمول با نامهایی شعر گونه یا ساده کنده شده بر آن به تنهایی یا فاصله ای چند سطری از متن قرار دارند که اندازه - شکل نوشتار و مضمون تداعی قدرت بصری و اجتماعی شخص مورد نظر را تداعی میکند که بوسیله هنرمند حکاک خلق شده. گروه دوم: مهرهای مشابه گروه اول که مهر دوم دارنده گانشان محسوب میشده پادشاهان - صاحب منصبان - اشراف و نخبگان دارای چندین مهر بودند که بنا بر ضرورت از یکی از آنها استفاده میکردند. مهرها غیر رسمی تر یا به عبارتی

مهر دوم محسوب میشده. بیشتر با القاب "السلطنه" - "الدوله" و "الملک" همراه هستند و تعدادی مهرها ترکیب طغرانیسی - با شکل بیرونی بیضی و تزئیناتی گلها - اسلیمیها با ضخامت‌های متفاوت از جنس عقیق، نقره و برنج ساخته شده اند. نام کوچک افراد ساده تر حک شده و مهرها شبیه به هم هستند مگر آثار ماهرانه و متفاوت استاد کار این دوره، میرزا طاهر حاکم باشی (همان ۵۸-۱۲). گروه سوم: مهرهای افراد معمولی با حرفه های معمولی در لایه اسناد و مدارکی که در ظاهر کم ارزش و بی اهمیت به نظر میرسند به دستنوشته هایی جالبی بر میخوریم که مهور به شکلهای ساده مهر هستند که متعلق به افراد معمولی با حرفه های معمولی و گاه پیش پا افتاده، سربازان اجیر شده یا مهرهایی که به جای امضای شخصی بوده، هستند (هنوز در میان افراد بی سواد یا کم سواد استفاده میشود). طراحی مهرها بسیار ساده، شکل بیرونی بیضی یا مربع، حاشیه زمخت و غیرفنی و نوشته ها با خطوط ضعیف نستعلیق مانند، گلها و تزئینات بسیار ساده، استفاده از نامهای مذهبی "یا حسین"، "عبدالرضا"، "فتاح" و... نشانی از فرهنگ اسلامی و ریشه های آیینی و ملی، در قالب واژه هایی مانند یکشنبه (ایام هفته)، محرم (نام ماه ها)، بهرام اسامی و نام وچک افراد و... در مهرها نمود یافته اند (احتشامی، ۱۳۸۵: ۲۸-۵۰). گروه چهارم: مهرهای خوش ساخت روحانیون نظام سنتی، نوع ارتباطات اجتماعی و شیوه معیشتی را بوجود آورد که روحانیون بتوانند در مسائل حقوقی، رسمی، قراردادهای، معاملات مختلف، قاضی الطرفین، شاهد و عادل، آگاه و مورد اطمینان مردم و محاکم با مهرهایشان رسمیت و قدرت اجرایی داشته باشند.



(تصویر ۸ - مهرها با ویژگیهای مشترک ساده، شخصی، نوشتاری و کم تزئین (احتشامی، ۱۳۸۵: ۳۰-۴۵).

اندازه مهرها متنوع و به شکل بیضی و مربع با خطوط نستعلیق، نسخ و ثلث به صورت حروف فارسی یا عربی با مضامین مذهبی، اسامی ائمه، قسمتی از آیه قرانی و... بوده است گروه پنجم: مهرهای مشاغل معتبر که به شکلی وابسته به سیستم حکومتی بودند به تعبیری دوره قاجار را میتوان دوره پیش از صنعتی شدن دانست که گروه های صنفی گوناگونی در شهرهای کوچک و بزرگ و پایتخت (تهران) در سطوح مختلف به دادوستد، امور بازرگانی، تجاری، اداری، نظامی و مانند آنها مشغول بودند و این مشاغل غالباً نوظهور، نیازمند نامه های تازه شدند که بنا به شغلشان از سوی خود یا اشخاص معتبر یا سیستم حکومتی به این القاب مشهور شدند و مهرها برایشان کاربرد رسمی داشته اند: اعتماد دفتر، معتمد لشکر، سردار نظام، رئیس الاطباء و... که رابطه افراد با حرفه اصلیشان مشخص شده که اکثر این مهرها از سطح بالایی در طراحی، شکل بیرونی، خط و جایگاه اجتماعی صاحبانشان برخوردار بودند و جزء گروه مهرهای درجه یک محسوب میشوند (همان، ۱۳۸۵: ۵۲-۷۰). گروه ششم: مهرهایی که در آنها نام "علی" بکار رفته است غالب مهرهای قاجار به خط نستعلیق، ثلث و نسخ که جنبه رسمی تری دارند خطاطی و حکاکی میشدند مخصوصاً در سالهای واپسین دوره قاجار بوده است که عموماً ضعیف و طراحی نامناسب و نوعی آزادی عمل خطاطانه (نه خوشنویسانه) داشته اما دارای جسارت ولی با کم تجربگی و سرعت عمل مهرساز (مهرکن) تاثیر بصری مطلوب ایجاد کرده بود که همواره با نام "علی" همراه بود (جدی، ۱۳۸۷: ۱۱۰-۷۵). گروه هفتم: مهرهایی در آنها پیشوند "عبد" بکار رفته که دلایل جامعه شناسانه و ریشه در محیط زندگی، آداب، روحیه و فرهنگ مردم دارد. نامه هایی که نماد قدرت و سلحشوری همراهند (پولاد، زوبین) یا ترکیباتی که با کلمه "شیر" (شیرعلی، شیر، محمد برای پسران)، نامهای اجناس قیمتی (طلایا فیروزه برای دختران) نام گلها و جانوران زیبا (بنفشه، نرگس، آهو و طاووس)، کلمه "عبد" یعنی بندگی خدا و تسلیم در برابر اوست. کلمه "غلام" و ترکیبات آن که از طراحی معمولی و ساده با تزئینات کلاسیک و غیر ماهرانه از جنس برنج مرسوم بوده. ۲- مهرهای تصویری - گروه اول:

مهرهایی با نقش صورت انسان تصاویر به همراه نوشته ای کوتاه است که گاه با تزئینات گیاهی و نقشهای حیوانی کوچکتر همراه است که قدر مسلم هیچ یک از تصاویر شباهت قطعی با صاحبان آن ن داشته است اما اجزای مهم و قابل تشخیصی در آنها است که تا حدودی شناسایی صاحبان آنها را ممکن میسازد: نوع کلاهها، سبیلها، حالت کلی چهره ها و حتی نقوش گیاهی و جانوری به این مهرها ویژگیهای منحصر به فرد بخشیده است. این مهرها بیشتر در اختیار کسانی بوده که موقعیت اجتماعی بالایی نداشته اند که در اواخر دوره قاجار این مهرها در میان اصناف و به خصوص نظامیان رواج داشته که به دلیل تازگی و بیان خلاقه صورتها چشمگیر هستند ولی در منابع رسمی به کار نرفتند و به دلیل موقعیت اجتماعی صاحبانشان در حاشیه اسناد معتبر زده نمیشدند. خطها و تزئینات با خوشنویسی مرسوم متفاوت بوده. این مهرها بیشتر برای دریافت مواجب شش ماهه نظامی گری شان بوده که آنرا تایید و جلوی نام خود را امضا میکردند کرده. گروه دوم: مهرهایی که نقش حیوانات را دارند نقوش این مهرها تا حدودی بیانگر نوع اشتغال صاحبان آن ها به حرفه هایی است که به طریقی با حیوانات در ارتباط است. نقشهای: آهو، گوزن و دیگر حیوانات نشان دهنده شکارچی بودن صاحب آن یا تصویر ماهی حکایت از صیاد بودن مالکان مهرها هستند. با این حال رابطه ای میان نقوش حیوانات درنده مانند شیر نماد قدرت و جسارت بوده. در برخی از این نوع مهرها شکل بیرونی مهر تغییر کرده و آخرین مهری که از این گروه دیده شده نقش دو میمون دیده میشود که به نظر میرسد نشاندهنده یک صحنه شیطانی باشد که در آثار تصویری دوران باستان گاه به شکل انسان دم دار ظاهر شده است - گرچه بیان چنین مفاهیمی در دوره قاجار عجیب به نظر میرسد. احتمالاً استفاده از نقش حیوانات در آنها تا حدودی الهام گرفته از مهرها و نشان های رسمی و دولتی است که نقشی از شیر یا شیر و خورشید در ترکیب با نام آن تشکیلات دولتی بکار میرفته است - بر خود دارد. (همان: ۱۶۰-۱۲۰).



تصویر ۹- نقوش شامل حیوانات، حیوان بیشتر شیر (قدرت) همراه با عناصر طبیعی چهره انسانی در محدود مهرها تصویر زن (همان: ۵۶۰-۶۷۰).

نتیجه گیری

کشف مهر های متعدد حکاکی شده حاکی از این است که مهر در قرون متمادی مورد استفاده قرار گرفته و در قدیمی ترین مهر ها تصاویر و نقوش گوناگون حتی رمز گونه حک شده است و از دوره اسلام به بعد از حکاکی تصویر انسان بر روی مهر اجتناب شده او به جای آن به حک نام صاحب مهر، آیه ای مناسب از قرآن و تاریخ حک آن، سجع و کلمات آهنگین، مدح و... بر روی سنگهای قیمتی و نیمه قیمتی پرداختند. به مدت هفت هزار سال، استفاده از مهر تضمینی بر اصالت، مالکیت، مشارکت مستند در مبادله ای قانونی، یا محافظت از کالاها در برابر دست اندازی های افراد بود. حتی امروزه برای حفاظت و ضمانت کالاها، پلمبهای سربی که با اثر مهر مقامی اداری به ریسمان یا قطعه ای مفتول فلزی باریک متصل میشود، معمول است. مهرهای ایران و نقوش آنها میتوانند حلقه رابطی میان دو دوره از شکوفاترین دوره های تاریخ ایران، پیش و پس از اسلام محسوب شوند حمایت حاکمان این دوران علاقه وافره قدرت و قدرتمندی میان مردم خود و دیگر ممالک باعث رشد و شکوفایی هنر حکاکی شد مخصوصاً آنهایی که نقوش نمادین از قدرت را به نمایش گذاشته. در این پژوهش توانستیم به پرسشهای اول بحث نیز پاسخ دهیم که: ۱- نقوش مورد استفاده بر مهرهای دودوره در ابتدای امر با نوعی الگوبرداری از تمدن آشور و پادشاهی عیلام وسیعی در احیاء نقوش آنها بوده اما در ادامه از تنوع و خلاقیت ویژه ای برخوردار شد و در دوره قاجار نقش انسان از آن محو شد. ۲-

تمامی نقوش در دو دوره بر اساس باورهای دینی، اسطوره ای و فرهنگی مردم آن زمان شکل گرفت، کاملاً هدفمند ترسیم و بکار برده شد. ۳- نقاط افتراق و اشتراک نقوش این دو در ۳ بخش دیده میشود: شکل ظاهری مهرها- نقوش روی مهرها- خوشنویسی و خط روی مهرها. نماد قدرت در تمامی دورانها زائیده ذهن بشر (حکمرانان و صاحبان قدرت) به انحاء مختلف برای بیان تسلط بر زیر دستان خود و نشان دادن قدرت به سایر اقوام بیان شده، و با تمام تغییراتی که در نظام فکری دولتها، جغرافیا، قومیت، فرهنگ و... نشان دادن قدرت لذت بخش و نشانه اقتدار و ادامه نسل آنها بوده. عناصری که به کرات در تمامی این دوران از دوران کهن و باستان تا حال و خصوصاً در مقایسه نمادشناسانه و تطبیق دو نظام شاهی قبل (هخامنشی) و بعد (قاجار) از اسلام بر وی آثار هنری و خصوصاً مهرها دیده شده، نشان قدرت است که مورد بررسی قرار گرفت.

جدول ۱- تطبیق اشتراک و افتراق نقوش دوره هخامنشی با دوره قاجار

دوره قاجار					دوره هخامنشی				
نقوش مشترک مهرها	شاه یا همان پهلوان	شیر عقاب	خورشید نقش انسان و حیوان در کنار هم	دسته تعبیه شده برای مهر	جنس مهرها: سنگ، یشم، عقیق، شیشه، لاجورد	نقش بال پرنده	نقوش مختصر تزئینی	مرکز مهر با محوریت نقش شاه	
نقوش خاص دوره	اسیران شاه روایتگری در مهر نقش گاو نر بالدار و حیوان تک شاخ	حلقه بالدار (اهورامزدا) فیگور حیوانات جنگی نقش اسفنگس یا حیوانات تلفیقی	درگیری و صحنه نبرد و قدرت نمائی شاه اندازه مهرها متغیر و بزرگتر از دوره قاجار	درخت نخل خطوط سه گانه میخی، ایلامی و پارسی نقش اسلیمی	جنس فلزی مهرها اندازه تقریباً ۳-۶ سانتیمتر ی مهرها	خطوط نسخ، ثلث، نستعلیق، قاع و توقیع، کوفی، طغرا نویسی	تاج شاهی تصویر نیمرخ حیوانات و انسان نقش پرچم	تصاویر ساده و انتزاعی نقش صورتهای تمام رخ	دعا، سجده نویسی نام ائمه، کلمات عربی نقش ابنیه

در یک جمع بندی کلی که در جدول بالا نیز به آن اشاره شده:

اهم نقوش قبل از اسلام حلقه اهورامزدا (فرور)، بال عقاب، انسان- پرنده، چیرگی شاه بر حیوانات، شاهی با شکار شیر یا گراز، اسفنگس، نقش حیوانات صید شده زیر پای شاه، گریفین-مرد (شاه) تاجدار، حیوانات با پیکان در بدن، ابوالهول، شاه در هیبت پهلوان، بال به شکلهای مختلف، گاونر بالدار، حلقه بالدار، حیوان تک شاخ، نقش اسراء و پیاده سواران ملل دیگر در کنار پیروزی شاه، درخت نخل، خطوط میخی، پارسی و ایلامی به حالت ردیفی و کتیبه ای.

اهم نقوش بعد از اسلام: تسلط خوشنویسی به جای تصویر (خط کوفی، خطوط شش گانه و خط طغرا)، آوردن نام واسامی افراد، سجده، دعانویسی و... نقش صورت شاه، نقش حیوانات (پرندگان، ماهی، شیر، گرگ)، نقش ابنیه (گنبد و بارگاه) نقش اسلیمی ها و گیاهان نقوش تزئینی.

تمامی این نقوش در یک مورد حرف مشترکی دارند و آن بازنمایی و نمایان ساختن قدرت است فارق از هر چیز و اینکه در خلقت ما این گزینه نیز گذاشته شده و آن حس لذت از بیان قدرت است که در صورت عدم تفکر و مهار آن دست آویزی برای زورمندان میشود. به هر روی از نتایج به دست آمده یکی از راههای دستیابی به آگاهی از نظام معیشتی، آداب و رسوم، سنتها، نظام اداری، فرهنگی، مذهبی، اعتقادات و... غور در آثار (مهرها) آنهاست و معرفتی که از سیر تحول تاریخی، فرهنگی و هنری آن حاصل میشود تا هر چه بیشتر بتوانیم به غنای فرهنگی- هنری این مرز و بوم پی ببریم.

فهرست منابع

کتاب‌ها:

۱. احتشامی، محسن. (۱۳۸۵). مهرهایی از جنس عشق. تهران: خورشید.
۲. پاکباز، روئین. (۱۳۹۰). دائرة المعارف هنر، نقاشی، پیکره سازی، گرافیک، تهران: فرهنگ معاصر.
۳. پرادا، ادیت. (۱۳۵۷). هنر ایران باستان (تمدن های پیش از اسلام). مترجم: یوسف مجید زاده، تهران: دانشگاه تهران.
۴. پرادا، ادیت. (۱۳۸۳). هنر ایران باستان. مترجم: یوسف مجید زاده، تهران: دانشگاه تهران.
۵. پوپ، آرتور ابهام. (۱۳۳۸). شاهکارهای هنری ایران. مترجم: پرویز خانلری، تهران: فرانکلین.
۶. جدی، محمد جواد. (۱۳۸۳). دانشنامه مهر و حکاکی در ایران. تهران: فرهنگستان هنر.
۷. کولون، دومینیک و پرادا، ادیت. (۱۳۷۸). مترجم: پوریا خدیش، تهران.
۸. هال، جیمز. (۱۳۸۰). فرهنگ نگاره ای نمادها در هنر شرق و غرب. مترجم: رقیه بهزادی، تهران: فرهنگ معاصر.

مقاله‌ها:

۹. افشار مهاجر، کامران و کلهر، سحر. (۱۳۹۱). بررسی بصری طغرا و مهرهای سلطنتی ایران (ایلخانان - قاجار). نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی، دوره ۱۷، شماره ۳، صفحات ۳۵-۲۵.
۱۰. روستایی، محسن. (۱۳۸۳). بازخوانی فرمانی منحصر به فرد از عهد قاجار (۱۲۹۳ ق.م). "ممهوره مهرهایی مزین به نام چهارده معصوم (ع)، گنجینه اسناد، شماره ۶، صفحات ۲۰-۲.
۱۱. صمدی، مهرانگیز. (۱۳۶۷). ماه در ایران. مجله علمی و فرهنگی صفحات ۶-۴۲.
۱۲. فکری پور، کتایون. (۱۳۹۳). بررسی هنرمهرسازی در زمان هخامنشیان و ساسانیان، مجله نقشمایه، سال اول شماره ۵، صفحات ۱۴-۲.
۱۳. ملک زاده (ملکه)، بیانی. مهرها وسائل شناسایی روزگاران کهن، مجله هنر و مردم، دوره ۱۲، شماره ۱۳۳، صفحه ۵۲.
۱۴. همایون فرخ، رکن الدین. (۱۳۴۹). مهرونشانه های استوانه ای ایران باستان. مجله بررسی های تاریخی. سال چهارم شماره ۹. صفحات ۴۰-۶۵.

سند اینترنتی:

15. Friar, Stephen. (1987). A New Dictionary of Heraldry. London: Alpha books / A&C Black.
16. pope, Arthur. (1990). A survey of Persian Art, Japan, An Asia Institute Boo, vol. VII.
17. Raby, Julian. (1999), Qajar, Portraits, London & New York, I.B. Tauris Publishers.
18. Sothebys. (1992) October, (1998) 30 April, (2000) 13 April, (2002) 16 October, Arts of Islamic World.
19. Wulff, Hans E, (1966) THE TRADITIONAL CRAFTS OF PERSIA, THE M. I. T. PRESS. London.

مطالعه تأثیر نگاه نقاشانه در آثار تصویرسازی هنرمندان نقاش ایرانی

فرشته فتحعلی زاده کلخوران^{۱*}، بهنام کامرانی^۲

۱- کارشناسی ارشد تصویرسازی از دانشگاه آزاد تهران مرکز

۲- استادیار دانشگاه پردیس هنرهای زیبا دانشگاه تهران پردیس باغ ملی

fereshte.fathalizade@gmail.com

چکیده

نقاشی معاصر ایران در نگاه اول پویا و پرجنب و جوش به نظر می‌رسد. اما به عقیده برخی، این نقاشی‌ها بیگانه با هویت ملی و قومی است، و یا از نظر برخی دیگر دچار بحران هویت است. هنر نقاشی و تصویرسازی در دوره معاصر دچار تحولات و دگرگونی‌های چشمگیری شده است. اهمیت سیر تحولات، ویژگیها و کاربردهای تازه ایجاد شده در این دو مقوله در هنر معاصر، ما را به هدف پژوهش رهنمون می‌سازد. هدف این نوشتار بررسی تأثیر نگاه نقاشانه در آثار تصویرسازی چهار نقاش ایرانی، علی اکبر صادقی، محمد علی بنی اسدی، کریم نصرو فرشید شفیعی است. روش تحقیق در این پژوهش به توصیفی-تحلیلی و شیوه جمع‌آوری اطلاعات به صورت اسنادی و میدانی است. یافته‌ها نشان می‌دهد. فاصله بین این دو در هم شکسته و در بسیاری از آثار هنرمندان معاصر مرز مشخصی وجود ندارد. همچنین با توجه به هویت ملی و قومی، سعی در مدرنیته کردن نقاشی و تصویرسازی با استفاده از سبکها و روی آوردن به هنر نوین با بکارگیری عناصر هنرهای سنتی و تجربیات نقاشی نوین غرب و ایجاد نوعی هماهنگی و توازن بین این دو هنر با استفاده از عناصر ملی - اعتقادی شده است.

واژه‌های کلیدی: نگاه نقاشانه، تصویرسازی، هنرمندان، نقاش ایرانی

۱- مقدمه

انتخاب زاویه دید یک هنرمند در نقاشی و تصویرسازی و خلق یک اثر، صرف نظر از کارکردهای مثبت آن بویژه در جهت انتقال بهتر مفاهیم و پیام‌های هنرمند به مخاطب، خود دارای راه‌های مختلفی است که با شناخت علمی کارکردهای هریک از آنها می‌توان دریچه‌ای جدید به دنیای مخاطبین گشود و از این رهگذر، سطح کیفی آثار هنرمندان را نیز ارتقا بخشید. تصویرگری یا تصویرسازی، به گونه‌ای هنر تصویری توضیح دهنده و وصف کننده اطلاق می‌شود. ممکن است هدف کلی تصویرگر قابل فهم کردن یا جذاب نمودن موضوعی از یک متن باشد. ولی الزامی نیست که تصویر منظم به متن باشد. (پاکباز، ۱۳۷۹، ۵۳۲)

برخی از هنرمندان نقاش برجسته کشورمان، علاوه بر فعالیت خودشان در زمینه نقاشی به تصویرسازی‌های بی‌نظیری پرداختند. در پژوهش حاضر، مختصری در مورد آنچه تاکنون در تصویرسازی متداول بوده اشاره می‌کند و سپس زوایای دید مختلف نگاه نقاشانه به آثار تصویرسازی هنرمندان نقاش ایرانی مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته است و در کنار آن، آثار چند تن از هنرمندانی که در ایران، هم در حوزه نقاشی و هم در حوزه تصویرسازی هنر آفرینی داشته‌اند بررسی شده است. هرچند زاویه دید در تصویرسازی دارای گونه‌های مختلفی است، اما هنرمند در این آثار، اغلب به زاویه‌ی دید مستقیم، تلفیقی و شفاف بینی بیشتر توجه دارد. روش تجزیه و تحلیل اطلاعات به صورت تطبیق داده‌ها، گزارش‌ها و اطلاعات درباره‌ی تشابه و تفارق احتمالی میان تصویرسازی و نقاشی معاصر به شیوه‌ی زیبا شناسانه و فرمالیستی و نیز با توجه به محتوای آثار بوده است.

۲- پیشینه پژوهش

ضمن بررسی و مطالعات انجام شده در مورد این پژوهش، به تحقیقاتی که در این زمینه در مواردی مشابهت هایی در عنوان و مفاهیم وجود دارد می توان اشاره کرد. پریسا غیرتیندر پایان نامه کارشناسی ارشد خود با عنوان "بررسی ویژگی های بصری تصاویر عاشقانه در تصویرسازی معاصر ایران" (۱۳۹۰)، می پردازد. وی در این پایان نامه به بررسی تصاویر عاشقانه در افسانه ها و داستانهای عاشقانه ایرانی در تصویرسازی معاصر ایران پرداخته است. جمال الدین اکرمی در مقاله "از نقاشی به تصویرگری" به بررسی جایگاه داستان پردازی و عناصر دیداری در هنر نقاشی (۱۳۸۴) پرداخته است. سید محمد فدوی و اصغر کفشچیان مقدم در مقاله "بداهه سازی در هنر نقاشی و تصویرسازی" (۱۳۸۹) به بررسی در این مورد پرداخته اند.

۳- موضوع پژوهش

شاید امروز، مرز میان هنرها در اثر تغییر کاربرد رسانه ای آنها دچار تغییری ملموس شده باشد. مرزی که در برخی اوقات بسیار متزلزل و کم رنگ شده است. شناخت اسلوبها و شیوه های نقاشی در تصویرسازی معاصر ایران و اینکه نقاشان ایرانی چگونه و تا چه اندازه از زبان و اسلوب های نقاشی در ساخت آثار تصویرسازی خود بهره می جویند همواره دغدغه ی هنرمندان ایرانی است.

ما به چارچوبی مفهومی نیازمندیم تا بتوانیم جنبه های گوناگون زیبایی شناسی امروز را در آن جای دهیم (احمدی. صفحه ۴۴). انتخاب هنرمند در کاربرد و ویژگی های رسانه ای اثر گذاشته و مفهوم آنرا دستخوش تغییر فلسفی معاصر می کند. به این ترتیب گرایش هایی تازه در رسانه هنر متولد می شود که تأکید بر تضاد مفهومی، قالب و روایت در آثار تولید شده دارد. علی رغم آنکه نهادها نیز می توانند در این تحول نقش داشته باشند. اهمیت سیر تحولات، ویژگی ها و کاربردهای تازه ایجاد شده در هنر نقاشی و تصویرسازی (در تشابه و تفارق آنها) در هنر معاصر به شکل مطالعه ی موردی و تحلیلی آن می تواند در درک هنر امروز راهگشا باشد. به این معنا که چگونگی شکل و روند تأثیر این تحولات می تواند نگرش تازه ای در نحوه ارائه آثار بوجود آورد. یکی از ویژگی هایی که در روند نقاشی و تصویرسازی معاصر در دهه ی اخیر رخ داده است، توجه به مواد و مصالح و اسلوب های تازه در اجراست. در بسیاری از موارد، رنگ های شفاف و تخیلی نیز جزیی از شیوه ی ارائه بیان شده یا استفاده از کلاژهای معنایی و لایه های متعدد بر روی یک سطح واحد و استفاده از شیوه های متفاوت در یک اثر و در کنار هم. شیوه های التقاطی نیز از شباهت های موجود میان تصویر سازی و نقاشی معاصر است. بدین معنا که قائل بر یک روایت نیستند و به روش های نمادین و استعاره آمیز، روشی مفهومی تر از پیش اتخاذ کرده اند. برخی از تصویرگران دهه هشتاد در آغاز کار خود تحت تأثیر آثار تصویرگران پیشگام ایران در دهه چهل و پنجاه بودند، اما پس از چند تجربه با آن سبک ها فاصله گرفته و به سوی گزینش سبکی نو حرکت کرده اند. (قایینی. صفحه ۱۶۶).

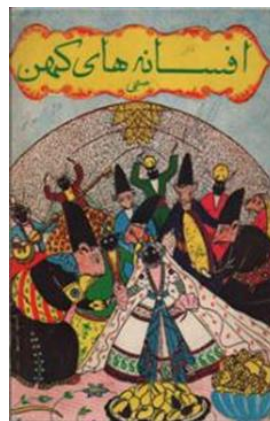
۴- گذری بر تصویرسازی ایران از دوران پهلوی تا دوره معاصر

دانشجویان در اروپا باعث رشد و تحول هنر تصویرسازی در ایران شد. علی محمد حیدریان نقاش و استاد، یکی از شاگردان کمال الملک و از گروه فعالان تأسیس دانشکده هنرهای زیبا بود که شماری از تصویرگران کودک در مکتب وی آموزش دیدند. از برجسته ترین و اولین شاگردان وی می توان از محمود جواد پور و لیلی تقی پور نام برد که در آن زمان در زمینه تصویرسازی کتاب و نشریات ویژه کودکان فعالیت داشتند. یکی دیگر از شاگردان کمال الملک «محمد ناصر صفا» بود که شیوه تصویرسازی آثار وی نزدیک به آثار استادش است. وی در طراحی دست توانمندی داشت که با لحنی ظریف و کمابیش مینیاتوری آنچه را که در ذهن داشت بر روی کاغذ منتقل می کرد. طراحی های ساده و خطی «صفا» که با استفاده از هاشورهای متقاطع و بسیار ظریف اجرا می شد را می توان در کتابهای درسی آن دوره مشاهده کرد. در سال ۱۳۲۳ شاهد نخستین کتاب چهاررنگ هستیم که به شیوه عکاسی با عنوان «کودک دبیره» با تصویرسازی محمود جواد پور، اثر ذبیح بهروز که در چاپخانه بانک ملی منتشر گشت. در دهه ۲۰ و ۳۰ ه.ش به دلیل رونق فراوان نشر کتاب و نشریات کودک، گروهی از فارغ التحصیلان دانشکده هنرهای زیبا که با اصولی دقیق و منطقی و سبکها و تکنیک هایی نو، به تصویرسازی کتب کودک پرداختند. از پیشگامان این گروه، می توان از لیلی تقی پور، محمود جواد پور، محمد بهرامی، محسن وزیری مقدم، رسام ارژنگی و محمود تجارتی نام برد. (امین سلماسی، همان: ۴۱-۴۲)

«لیلی تقی پور» تصویرسازی کتاب کودک را از سال ۱۳۲۴ ه.ش با کتابهای بادکنک و عروسان کوه جبار باغچه بان آغاز کرد. از خصوصیات آثار وی استفاده از سایه روشن‌های خطی و هاشورهای ساده و توجه به عناصر بومی و سنتی که هم یادآور تصویرهای دوره قاجار است و هم تمایل به هنر نگارگری قدیم ایران دارد. (امین سلماسی، همان، ۴۲) تقی پور کار خود را با تصویرگری بای کتاب‌های «حاجی ملا زلفعلی» (۱۳۲۶) و جلد نخست «افسانه‌های کهن» (۱۳۲۸) ادامه داد و در این فاصله چندین کتاب درسی نیز تصویرگری کرد. در این زمان بود که تقی پور سبک و شیوه ویژه خود را پیدا کرد. اگر چه آثار او در این دوره نیز همچنان متأثر از تصویرگری اروپاست، آموخته‌های او از اصول آکادمیک نقاشی ناتورالیستی و نیز مراجعه چندباره به منابع خارجی، جنبه درونی‌تری می‌یابد و بر درک او از تصویرگری می‌افزاید. (قایی‌نی، همان: ۵۷-۵۶)



تصویر ۲- محمود جواد پور، موش و گربه - ۱۳۳۵- عبید زاکانی
(منبع اینترنتی (۲))



تصویر ۱- لیلی تقی پور، افسانه‌های کهن - ۱۳۲۸- صبحی
(منبع اینترنتی (۱))

«محمود جواد پور» از دیگر تصویرگران پیشگام این دوره است. نخستین کتابی که جواد پور برای کودکان تصویر کرد، کتاب «کودک دبیره» اثر ذبیح بهروز (۱۳۲۳) است. جواد پور پس از تصویرگری این کتاب در سال ۱۳۳۳ کتاب «موش و گربه» عبید زاکانی و در سال ۱۳۳۶ «داستانهای شاهنامه» و «داستان‌های ایران باستان» اثر احسان یارشاطر و در سال ۱۳۳۸ چند جلد از سری کتابهای «خواندنی‌ها و سرگرمی‌ها» را تصویرگری کرد. این آثار نشان می‌دهند که جواد پور تصویرگری دانشگاه دیده و از اصول کلی نقاشی همچون طراحی، ترکیب بندی و رنگ آگاه است، درک درستی از سبک‌های واقع‌گرا (رئالیستی) و طبیعت‌گرا (ناتورالیستی) اروپایی دارد و در به کارگیری تکنیک‌های گوناگون چیره دست است. «محمد بهرامی»، از دیگر تصویرگران این دوره است.

تصویر روی جلد دو اثر صبحی به نام‌های «داستان‌های دیوان بلخ» و «دژ هوش ربا» نمونه‌هایی از آثار بهرامی اند. او دو جلد از «قصه‌های برگزیده هزارویک شب» با گزینش و بازنویسی شمس الملوک مصاحب در سال‌های ۱۳۳۷ و ۱۳۴۶ را تصویرگری کرد. او با به کارگیری برخی عناصر نقاشی مینیاتور همچون خط‌های نرم و نازک و کلفت و ترکیب بندی‌های ویژه و در هم آمیزی آنها با بعضی عناصر نقاشی اروپایی مانند پرسپکتیو و کنتراست‌های شدید، نگاهی نو به «داستانهای هزار و یک شب» بیندازد. محسن وزیری مقدم، نقاش صاحب سبک ایران که همدوره تقی پور و جواد پور بود، او جلد دوم «افسانه‌های کهن» (۱۳۲۸)، «داستان‌های دیوان بلخ» (۱۳۳۴) و «دژ هوش ربا» (۱۳۳۴) از آثار صبحی مهدی را تصویرگری کرد. (قایی‌نی، همان: ۶۰-۵۸)



تصویر ۴- محسن وزیری مقدم، دژ هوش ربا-۱۳۳۴ (منبع اینترنتی ۴)



تصویر ۳- محمد بهرامی، قصه‌های برگزیده هزارو یک شب- ۱۳۳۷- شمس الملوك مصاحب (منبع اینترنتی ۳)

عباس یمینی شریف در سال ۱۳۳۳ الفبا آموزی تصویری با عنوان «بازی با الفبا» منتشر کرد. اسماعیل والی زاده و عباس یمینی شریف در سال ۱۳۳۷ «داستان عروسک» را که یک کتاب تصویری کمک آموزشی است، در مؤسسه کیهان منتشر کردند. در میان آثار «جعفر تجارتچی»، کاریکاتوریست و یکی از پیشکسوتان انیمیشن در ایران نیز، شماری کتاب که بتوان آن‌ها را در گروه کتاب‌های تصویری جای داد، وجود دارد. دو کتاب «قصه خاله سوسکه و آقا موشه» (۱۳۳۷) و «قصه نارنج و ترنج» (۱۳۳۸) او که به سبک کاریکاتور و گونه‌ای اغراق‌نمایی تصویری شده است، دارای قطع بزرگ و تصویرهای بزرگ و رنگی است که یک صفحه کامل را می‌پوشاند. در کتاب «قصه خاله سوسکه و آقا موشه»، تصویر در داخل کادر، در یک صفحه جداگانه قرار گرفته و متن در صفحه‌ی رو به روی تصویر قصه را روایت می‌کند. (قایینی، همان: ۶۴-۶۳)

در اواخر دهه ۳۰ انتشارات سخن، گامی بزرگ در جهت چاپ، صفحه‌آرایی و جلدسازی در نشر نهاد که در کتاب «کدوی قلقله زن» با تصویرسازی پرویز کلانتری منتشر شد. جلد این کتاب سخت و قطع آن بزرگ و تکنیک اجرایی اثر، گواش روی کاغذ رنگی است. استفاده از رنگ‌های شاد و تخت، طرح‌های ساده و فیگورهای بزرگ از ویژگی‌های بارز این کتاب است. در آغاز دهه ۴۰، علاوه بر نگرش به گرایش‌های بومی و سنتی، گرایش به آبستره و نمادهای انتزاعی و هنر مفهومی (کانسپچوال آرت)، نخستین جلوه‌های خود را به نمایش گذاشت. موج نو در هنر مدرن، به حیطه تصویرسازی نیز راه یافت و ساختارشکنی در نشان دادن تصاویر روایی و خیال‌انگیز در کتب تصویری کودکان به نوعی گرایش مسلط تبدیل گشت. به طوریکه در دهه‌های ۶۰ و ۷۰ شاهد ظهور هنرمندانه‌آثاری در حیطه تصویرسازی هستیم. (امین سلماسی، همان: ۴۵)

انتشارات سخن در سال ۱۳۳۹ با انتشار چهار کتاب تصویری با کیفیت بالای چاپ، صفحه‌بندی و جلدسازی، گامی بی‌سابقه در انتشار کتاب‌های تصویری برداشت. «کدوی قلقله زن» از داستانهای عامیانه، با بازنویسی منوچهر انور، نامدار به شاهرآ پرویز کلانتری و «پروانه‌ها و باران» نوشته شاهرآ محمد زمان زمانی تصویرگری کردند. تکنیک نقاشی در هر دو کتاب، گواش روی کاغذهای رنگی است. «حسنی» بازنویسته فریده فرجام با تصویرگری غلامعلی مکتبی، کتاب تصویری دیگری از سلسله کتاب‌های انتشارات سخن است. تکنیک تصویرها قلم فلزی و مرکب است که تصویرگر با خط‌های متنوع نازک و کلفت، ایجاد تضادهای رنگی با هاشورهای تند و نامنظم در برخی قسمت‌های تصویر، ایجادبافت باسر قلم و پاشیدن مرکب دربخش‌های پیش-زمینه تصویر و گذاشتن رنگ دربرخی قسمت‌های تصویر، درتصویرها حرکت وهیجان مورد نیازداستان را آفریده است. (قایینی، همان: ۶۵)

«محمدزمان زمانی» بیش ازدیگران می‌کوشید به شیوه‌کار وسبک محمد بهرامی که گونه‌ای ناتوالیسم قوی بود، نزدیک شود. نرمش طراحی و خط‌های خوب، طبیعی و محکم بهرامی در کارهای زمانی نیز بازتاب یافته است. او در کتاب‌های دیگر خود همچون «گمشده‌ای لب دریا» نوشته غلامحسین ساعدی و «لژدهای سیاه» سروده جعفر کوش آبادی، کوشیدتجربه‌هایی تازه بکند که همیشه نیز با کامیابی همراه نبوند. سبک زمانی در این کتاب‌ها نیز واقعگرا است. از کارهای دیگر زمانی «ماه در

دره نیلوفرها» است. تصویرهای رنگی و پرکار زمانی در این اثر به خوبی توانسته اند شخصیت‌ها و فضای رمانتیک داستان را بازسازی کنند.



تصویر ۶- پرویز کلانتری - گل اومد بهار اومد - ۱۳۵۳
(منبع اینترنتی ۶)



تصویر ۵- محمد زمان زمانی - ازدهای سیاه - ۱۳۵۰
(منبع اینترنتی ۵)

«پرویز کلانتری» پس از تجربه در کتاب‌های درسی و نشریه «پیک»، «کدوی قلقله زن» و «جم جمک برگ خزون» راتصویرگری کرد. کلانتری در آثار خود توجه ویژه‌ای به روستاها و زندگی روستاییان ایران دارد. او نیز همچون بسیاری از تصویرگران جوان و نوگرای این دوره می‌خواست در این حوزه دست به تجربه‌های نو بزند. به همین سبب کوشیدگرافیک رابا عناصری ازنقاشی ایرانی درهم آمیزد. کلانتری کار با کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان را با کتاب «گل اومد بهار اومد» سروده منوچهر نیستانی آغاز کرد. تصویرهای این کتاب آمیزه‌ای از گرافیک و عناصری برگرفته از نقاشی ایرانی، از مینیاتورتا نقاشی قهوه خانه‌ای یا سقاخانه‌ای است. او دراین کتاب با بهره‌گیری از رنگ‌های تخت و فرم‌های ساده شده که از ویژگی‌های کارگرافیکی است، روحی کودکانه به کار بخشیده است. (قایینی، همان: ۷۳-۶۹)

ورود «مرتضی ممیز» به جهان کتاب‌های کودکان، با تصویرگری کتاب «هرکس خانه ای دارد» نوشته لیلی آهی (۱۳۴۰) در انتشارات بنگاه ترجمه و نشر کتاب آغاز شد. پس از آن با تصویرگری دو کتاب دیگر به نام های «پالتوقرمز» نوشته لیلی آهی (۱۳۴۲) و «قصه قصه» نوشته هوشمند فتح اعظم (۱۳۴۲) به تصویرگری کتاب کودک ادامه داد. او در کتاب‌های «هرکس خانه ای دارد» و «قصه قصه» با خطوط سیاه کمابیش کلفت ودورکشی های آشکار، طراحی‌های بسیار ساده‌ای انجام داده و با گذاشتن لکه رنگ‌های تخت در بخش هایی از تصویر، حال و هوای رنگینی در صفحه‌های کتاب پدید آورده است. ممیز در هر صفحه افزون بر رنگ سیاه که در دورکشی‌ها وجود دارد، تنها از یک رنگ بهره برده است، اما در کل، کتاب چهار رنگ دیده می‌شود. یکی از بهترین کارهای ممیز برای کودکان در این دوره، تصویرهای کتاب «قصه های خوب برای بچه های خوب، قصه هایی از قرآن» (۱۳۴۵) است. (قایینی، همان: ۷۸-۷۵)



تصویر ۸- نورالدین زرین کلک، زال و سیمرغ - ۱۳۴۸
(منبع اینترنتی ۸)



تصویر ۷- مرتضی ممیز، قصه‌های برگزیده از قصه‌های قرآن - ۱۳۴۵ - مهدی آذری (منبع اینترنتی ۷)

از دیگر تصویرگران معروف این دهه می‌توان به فرشید مثقالی، ضیاءالدین جاوید، آلن باباش، نیکزاد نجومی، ناهید حقیقت، ژن رمضانی، بهمن دادخواه، مرتضی ممیز، بهرام خائف، محمد بهرامی، محمد زمان زمانی، پرویز کلانتری، نورالدین زرین کلک و تنی چند از تصویرگران دیگر اشاره کرد. از آثار معروف مثقالی، کتاب قهرمان و پسرک چشم آبی بود که توجه به گرایش‌های انتزاعی در این آثار به خوبی مشهود است و می‌توان وی را یکی از هنرمندان پیشرو در تصویرسازی انتزاعی قلمداد کرد. تصویرسازی کتاب‌های دینی، با کارهای علی اکبر صادقی در این دهه آغاز شد. استفاده از عناصر تذهیب و تشعیر و بافت مینیاتوری که فضاهای ویژه‌ای را خلق کرد، از ویژگی آثار وی است که در اکثر مواقع، مورد توجه کودکان گروه‌های سنی «ب، ج، د، ه» می‌باشد. (امین سلماسی، همان: ۴۹-۴۵)

نخستین دستاورد آتلیه کانون، کتاب «عمونوروز» نوشته فریده فرجام و م. آزاد با تصویرگری فرشید مثقالی با این هدف که حرکتی نو در تصویرگری کتاب کودک پدید آورد. مثقالی کتاب «جمشید شاه» نوشته مهرداد بهار (۱۳۴۶)، را با تأثیر گرفتن از دو هنر باستانی و اسلامی و به کارگیری برخی نمادهای اساطیری، تصویرگری کرده است. او در روایت دیداری خود، از خطوط محیطی ظریف اما قوی بهره گرفته که با گونه‌ای اغراق و دفرماسیون در بیشتر جاها همراه شده است. ترکیب‌بندی در صفحه‌ها گوناگون و پویاست. چند عامل سبب‌پویایی بیشتر کار می‌شود: خط‌هایی که به شکل منحنی هستند، بخش بندهای گوناگون رنگ، سفیدی کاغذ، در آمیختن نقاشی و طراحی، نقاشی و کلاژ، نقاشی و سایه روشن که سبب چرخش چشم می‌شود. «ماهی سیاه کوچولو» به گفته خود مثقالی، اولین کتابی است که هم به فضای کودکان وفادار بود و هم با تکنیک تازه‌ای ساخته شد. (قایینی، همان: ۸۴-۸۰)

«نورالدین زرین کلک» که تصویرگری برای کتاب‌های کودکان را با کتاب‌های درسی آغاز کرده بود، از ابتدای کار کانون، به آن پیوست و به تصویرگری کتاب‌های کودکان پرداخت. او در کتاب‌هایی همچون «کلاغها» نوشته نادر ابراهیمی (۱۳۴۸)، «قصه‌ی کرم ابریشم» نوشته نورالدین زرین کلک (۱۳۵۲) و «نوروزها و بادبادک‌ها» نوشته ثمین باغچه بان (۱۳۵۴)، متن‌های نو را تصویرگری کرده است. او در تصویرگری کتاب «کلاغها» از تکنیک چاپ انگشتی سود برده و در صفحه‌آرایی متن آن از فرم‌های تصویری بهره گرفته است که کاری نو و در ایران بی‌همتا بود. گرایش و علاقه «علی اکبر صادقی» به ادبیات ملی ایران، به گفته خودش از دوران کودکی با او همراه بوده است. کتاب «پهلوان پهلوانان» بر پایه یک داستان پهلوانی ایرانی نوشته شده است. صادقی خود اشاره کرده است، این کتاب را به شکل آمیزه‌ای از نقاشی‌های دوران باستان، مینیاتور و نقاشی قهوه خانه‌ای تصویرگری کرده است تا فضای زندگی و پوشاک مردم آن دوره را نمایش بدهد. اما پوشاک پهلوانان در تصویرها، پوشاکی نیست که کشتی‌گیران بر تن می‌کردند، کلاه خود، زره و پوشاک شخصیت‌ها به سربازان میدان‌های جنگ همسانی بیشتری دارد. او با رنگین کردن بخش‌هایی از هر تصویر، به ویژه رنگ‌های نارنجی، قرمز، سبز، آبی و طلایی این فرم‌های تزئینی را زیباتر کرد. در کتاب «پهلوان پهلوانان»، «گردآفرید» یا «عبدالرزاق پهلوان»، تصویرها پرسپکتیو ندارند. شخصیت‌ها همچون آثار هنری هخامنشیان، بیشتر از روبه رویا نیم‌رخ هستند.



تصویر ۱۰- اردشیر محمص، بدون عنوان، ۱۹۷۸ (منبع اینترنتی ۱۰)



تصویر ۹- فرشید مثقالی، جمشید شاه - ۱۳۴۶- نوشته مهرداد بهار (منبع اینترنتی ۹)

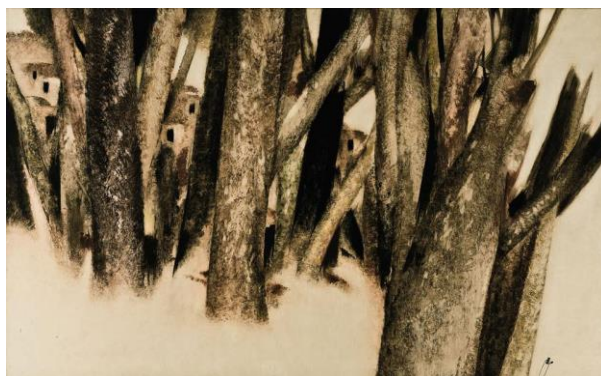
در تصویرهای صادقی حضور مردان نمود فراوانی دارد. مردهای تنومند با چشمانی بسیار درشت، ابروان پیوسته، سیل‌های کلفت، چهره جوان و بی چین و چروک در هر سن و مقامی که هستند، با نگاه‌های خیره. پوشش پهلوانان داستان‌ها، جامه‌های پر نقش و نگار رزم با کلاه خودها و شمشیرهای آراسته است. در کتاب «عبدالرزاق پهلوان» (۱۳۵۱) که داستانی بر پایه یک روایت پهلوانی از زندگی عیاران در دوره نوادگان چنگیز است، صادقی از تکنیک قلم هاشور و مرکب رنگی و در کتاب «گردآفرید» از تکنیک نقاشی روی تخته سه لایه بارنگ و روغن بهره برده است. (قایینی، همان: ۹۹-۹۶)

«اردشیر محصص» از هنرمندانی است که بیشتر به عنوان یک کاریکاتوریست مطرح شده است. هجویات تصویری او که با غلبه‌ی خط همراه است، شامل مضامینی است که به فاصله‌های طبقاتی و ظلم در فضایی و هم آلود اشاره دارند.

۵- فضای تلفیقی در نقاشی و تصویرسازی معاصر ایران

در فضای نقاشی ایرانی - نگارگری- به تصویر کشیدن انسان و طبیعت هرگز واقع بینانه و طبیعی نبود، بلکه فرم و ساختار در آثار نقاشی ایرانی ذهنی، آرمانجو، استیلیزه و انتزاعی بوده و حادثه یا واقعه‌ای که در نقاشی سنتی ایران ارائه می‌گردید از طریق شبیه‌سازی منعکس نمی‌شد. در این میان، گروهی از هنرمندان علاقمند متأثر از هویت سنتی و قومی به اشکال گوناگون، از جمله انتخاب مضامین ایرانی، رو به این هدف داشتند و بسیاری از آنان آثار باستانی ایران و معماری و عناصر و اشیایی که هویتی ایرانی دارند، نظیر گلیم و فرش و ظروف، افسانه‌های کهن ایرانی مراسم جشن و عزاداری و حتی چهره بازارهای ایرانی را مایه‌ی خلق آثار خویش قرار دادند.

از طرفی سورئالیسم را می‌توان یکی از تمایلات مهم نقاشی معاصر ایران دانست. اولین ظهور تمایلات سورئالیستی و شکوفایی نسبی آن را در نیمه دوم دهه چهل می‌توان مشاهده کرد. این تمایل به انطباق با فرهنگ و روحیه خیال پرداز و تغزلی ایرانی و با گرایش و تمایل به خواب و رویا در آثار تنی چند از هنرمندان نو پرداز ایرانی خود را نشان داد. این گرایش و تمایل به سورئالیسم و حتی سمبولیسم، به عنوان جریانی گسترده در نقاشی معاصر، همچنان خود نمایی می‌کند. هنرمند سورئالیست برای فرار از واقعیت‌های ملموس جاری در جامعه، به دنیایی بیگانه و سراسر خیال پردازانه و اندیشه‌های کهن و پوسیده با بیانی خالی از هرگونه انس و الفتی با جامعه سوق می‌یابد. سورئالیسم با تمام فراز و نشیب‌هایی که داشت، اما به دلیل ویژگی‌های خاص تصویری خود، هنرمندان متعددی را به سوی خود جذب کرد. سهراب سپهری، مرتضی کاتوزیان، ایران درودی، حجت ا... شکیبا، حبیب ا... صادقی، علی اکبر صادقی، واحد خاکدان و آیدین آغداشلو از جمله هنرمندان معاصر و بنام این عرصه می‌باشند. (گودرزی، ۱۳۸۴: ۱۱۱)



تصویر ۱۱- سهراب سپهری، خانه کاشان - ۱۹۷۸- رنگ روغن روی بوم ۸۰/۵x۱۳۰- (منبع اینترنتی 11)

«علی اکبر صادقی» یکی از هنرمندانی است که هم در زمینه نقاشی و هم در زمینه تصویرسازی فعالیت بسیاری دارد. صادقی را آغازگر سبک خاصی در نقاشی ایرانی و متأثر از نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای، پیکرنگاری، پرتره سنتی ایران و سبک هنری قاجار می‌دانیم. نقاشی‌های استاد با استفاده از سراسطوره‌های ایرانی، اسلامی و غربی که در محور افقی جانشین یکدیگر می‌شوند، آثاری خلق کرده که بر دو مبنای فکری و بصری قابل تأمل و بررسی هستند. در کارهای قدیمی‌تر صادقی (هم در نقاشی و تصویرگری و هم در نقاشی‌های متحرک) به وضوح سر اسطوره ایرانی با خاصیت غنایی، غالب است و فضای کار با

نگارگری مکتب هرات شباهت‌های غیرقابل انکاری دارد. در بسیاری از این آثار عناصر اربعه‌گانه در شکل واقعی خود (آب، باد، آتش و خاک) و گاه در سایه رنگ‌های اصلی نقاشی ایرانی (آبی، قرمز، آکر/طلایی و سبز) قابل تشخیص است. گروه دوم کارهای صادقی را آثاری تشکیل می‌دهند که غلبه سراسطوره غربی در آن‌ها مشهودتر است، در این آثار با مفهوم کادر (در مفهوم نقاشی غربی) در تقابل با جدول‌بندی در نگارگری ایرانی و رخ‌های امروزی از انسان معاصر مواجه می‌شویم که جای خیل سربازان در گروه نخست نقاشی‌های صادقی را می‌گیرد. البته حتی همان رخ‌های امروزی نیز لباسی با طرح لباس سربازان هخامنشیان و نقش‌های میتراپی به تن دارند. در این آثار ویژگی بیان سورئال بیش از نقاشی‌هایی است که فضای ایرانی غالب دارند. هرچند که صادقی سورئال را عنصری غربی نمی‌داند: "مینیاتورهای ایرانی به عقیده من بسیار سورئال است و همچنین تخیل عرفانی ما ایرانی‌ها نیز سورئال است." در سومین گروه از کارهای صادقی، فضای ایرانی و غربی در یک قاب به نمایش گذاشته می‌شود؛ آنچنان که نقاش تصویر رقصنده‌ای از تابلوهای ادگار دگا (نقاش فرانسوی) را در میان یک بزم ایرانی نقش می‌کند (تابلوهای بالین و دگا) یا آنجا که با کلاه خود و سیل گذاشتن برای «مونالیزا» تصویری غریب از همزیستی نقاشی اسطوره‌ای غربی در میان نمادهای ایرانی خلق می‌کند. (منبع اینترنتی ۱)

«علی اکبر صادقی» یکی از شاخص‌ترین نقاشان سوررئالیست در ایران است. اغلب فضاهای آثار او مملو از پهلوانان اساطیری است که مضامینی ملی نیز آنها را همراهی می‌کنند. سخنان او خود بر این نکته تأکید می‌کند که آثارش آمیزه‌ای از سوررئالیسم غربی توأم با عرفان و نوعی تخیل خاص شرقی است. او همچنین آثاری با تکنیک آبرنگ و با همان فضای اساطیری- ایرانی اما با سادگی بیشتری خلق کرده و می‌کند. سوررئالیسم صادقی، اغلب آمیزه‌ای از طنز توأم با فضاهایی شاعرانه است. (گودرزی، ۱۳۸۴: ۱۱۳)

صادقی از مکتب پیکرنگاری درباری دوره قاجار تأثیر بسیار گرفته و در تصویرکردن شخصیت‌ها از شیوه سنتی آرمانی کردن واقعیت‌ها پیروی کرده است. باز نمایی شخصیت‌ها بدون تیپ‌سازی و بهره‌گیری از نقش مایه‌های تزینی ویژه پیکرنگاری درباری دوره قاجار، ویژگی تصویرهای این گروه از آثار صادقی است. (قایینی، همان: ۹۸)

اشکال نمادین و اسطوره‌ای و افسانه‌ای شاهنامه برای همیشه بخشی از نقاشی‌های وی هستند. دنیای آثار او فیگوراتیو است که به نقاشی‌های مینیاتور قدیمی با اشکال مردمی هنر شباهت دارند. علی اکبر صادقی در نقاشی‌های خود سنت‌های غنی هنر فارسی را با شیوه سورئال نقاشی با رنگ روغن ترکیب می‌کند و با استفاده خارق‌العاده از رنگ و فرم، آثاری شگفت‌انگیز در سبک‌های بزرگ بوجود می‌آورد. او استاد قصه‌گویی است و داستان‌های آثارش را از منابع متنوع فارسی بخصوص پیکرنگاری‌های تاریخی عصر قاجار خلق می‌کند. وی می‌گوید: "یک انسان وقتی به دنیا می‌آید فقط برای جنگیدن که بوجود نیامده، یک انسان جنگ‌جوست. به دنیا که می‌آید گریه می‌کند یعنی شیر می‌خواهد، بزرگتر که می‌شود اسباب بازی می‌خواهد، بزرگتر که شد باز می‌جنگد برای عشقش، برای وطنش، برای آرمانهایش، برای ایده‌هایش و وقتی هم که می‌میرد با مرگ می‌جنگد. پس انسان، نه آن جنگجوی شمشیر به دست که برای کشتن می‌رود، می‌جنگد برای اینکه زندگی و همه چیز بهتر شود." (صادقی، ۱۳۹۷/۶/۲)

شخصیت‌های نقاشی‌های او در حقیقت شخصیت‌های قصه‌های اساطیری ایرانی است، سربازان ملکه‌ها، دیوها و پری‌ها، جنگاورانی که با هم به جنگ مشغولند، عروسی‌ها و همه آنچه می‌شود در قصه‌ها و افسانه‌ها و اسطوره‌های ایرانی پیدا کرد. صادقی توانسته است در طول سال‌های مختلف آنها را بر بوم‌های بزرگ اجرا کند. محصول تلاش‌های صادقی آثاری شگوفمند است که می‌توان سنت نقاشی ایرانی را با همه جزئیات در آنها تماشا کرد. در گالری‌های مختلف می‌توان سیر تحول و تطور شخصیت‌های نقاشی‌های صادقی را در طول سال‌های گوناگون مرور کرد. شخصیت‌های نقاشی‌های صادقی در طول سال‌های مختلف شکل‌های متفاوتی پیدا کرده‌اند. در مجموعه آثار «استار» همگی استار شده‌اند و خود را به شکلی پوشانده‌اند، در مجموعه کارهای «میخ‌ها» صورت شخصیت‌ها با میخ پوشانده شده است و در حقیقت صورت‌ها با میخ خلق شده‌اند. مجموعه کارهای «گمشده در شهرت» بازی او با نقاشان بزرگ معاصر و قرار دادن آنها در موقعیت‌های نقاشی ایرانی است. (منبع اینترنتی ۲)

اودر نقاشی‌هایش از سیب خیلی استفاده کرده است و رنگ هر سیبی موضوع خاص خودش را دارد. سیب قرمز، علامت عشق است. سیب زرد، علامت رعایت و سفید علامت پاکی است و آبی علامت آزادی است. وی می‌گوید: "من بیشتر از ده هزار سیب تا حالا کشیده‌ام. در نقاشی‌های آبرنگم بیشتر دیده می‌شود ولی اگر بخواهم ده هزارویکمی را بکشم دوباره یک سیب در روبروی خود می‌گذارم چون سیبپیدا می‌کنم که در آن ده‌هزارتا نباشد. هر چیزی بی‌نهایت فرم دارد." (صادقی، ۱۳۹۷/۶/۲)

«محمدعلی بنی اسدی» هنرمندی است که در دوران فعالیت و آفرینش های هنری خود رشته های گوناگونی از هنر را آزموده است. او در رشته های کاریکاتور، نقاشی، تصویر سازی و مجسمه فعالیت کرده است. تصویرگری های او آکنده از ایجاز و پیام های گوناگون بصری است و بازی خلاق رنگ و فرم است و دنیای شاعرانه ای را پیش چشم مخاطب قرار می دهد. بنی اسدی نزدیک به پانزده کتاب شعر برای کودکان و نوجوانان تصویر کرده است، یعنی بیش از هر تصویرگر دیگری به کتاب های شعر پرداخته است. ویژگی تکنیکی آثار بنی اسدی را باید در نوع به کارگیری رنگ در کتاب های کودکان، نوع به کارگیری خط در کتاب های نوجوانان و حفظ لحن روایی، در آثار اخیر او دانست. بنی اسدی مسیری شلوغ و پرکار را طی کرده و اگر چه با ملاحظاتی خاصی در کتاب های کودکان و طنز جالبی در کتاب های نوجوانان دست یافته است و لحن روایی تصویرهای اخیرش حادثه ای نو در تصویرگری کتاب کودکان و نوجوانان به شمار می رود، با این وجود نپرداختن به جزئیات خیال انگیز در گوشه و کنار تصویر و گرایش به تنوع در آثار او، سبب وجود حرکت و نشاط رنگ ها، از آبرنگ و اکولین گرفته تا گواش، آکریک، کلاژ و حتی ماژیک سبب شده تا آثار او از فام رنگی زیادی برخوردار شود. (مهردادفر، ۱۳۹۶: ۳۳)

مخاطب دشوار کرده است. در تمامی آثار او پیش از آنکه انگیزه های تزئینی غالب باشد دغدغه روایی حضور دارد. با وجود تعدد رنگ در نقاشی، تصویر سازی و حتی مجسمه هایش همیشه تلخی گزنده ای مخاطب را به خود وا می دارد، درست مثل کاریکاتورهایش که با طنزی سیاه همراه است. بنی اسدی در این خصوص می گوید: "من هر روز صبح که از خواب بیدار می شوم خوشحالم که می توانم یک روز دیگر دنیا را ببینم. ما از یک طرف با آدم ها درگیر هستیم و از طرف دیگر با کل هستی و باید تکلیف خودمان را با این جهان مشخص کنیم. برای کسی که کار هنری می کند، باید میان این همه فراغت بال نیز وجود داشته باشد. برای من هنر زبانی است که می توانم به وسیله آن حرفم را بزنم و بدون شک مسایل اجتماعی در ناخودآگاهم جاری است و منشا این تلخی احساساتی است که مرا نسبت به دردهای بشری بی تفاوت نگذاشته است". (منبع اینترنتی ۳)

او نیز همسان دیگر هم نسلان خود در زمینه تصویرگری تجربه های گوناگونی را از سر گذرانده است. به گفته خودش تحت تأثیر نقاشی های دوره قاجار و تصویرگری کتاب های چاپ سنگی بوده، از هنرمندان ایرانی به فرشید مثقالی و اردشیر محمص علاقه داشته و در زندگی حرفه ای اش تلاش کرده است همچون آنها جست و جو گر باشد. بنی اسدی در دهه ۶۰ در تصویرگری برای کتاب های کودکان از سبک آمیخته، ترکیبی از کودکانه، تزئینی و واقعگرایانه آغاز کرد. در دهه های ۷۰ و ۸۰ از سبک کودکانه کم کم فاصله گرفت و به طراحی های حجم سازی شده با هاشور و شکل های دفرمه شده رسید. بنی اسدی در این دوره بیش از هر زمان به نقاشی نزدیک می شود. در کتاب "بانوی هزار قصه" نوشته فریبا کلهر بنی اسدی با درهم آمیختن فضاها، شکل ها و رنگ ها و استفاده از کلاژهای سیاه و سفید که برخی را از نقاشی های مینیاتور به وام گرفته است، تجربه تازه ای را در کارهایش به نمایش در می آورد. (قایی، ۱۳۹۰: ۱۵۰)



تصویر ۱۳- محمد علی بنی اسدی - چهل شب از هزاران - ۱۳۹۵ ترکیبی از چاپ سنگی و طرح های دستی و کامپیوتر - (منبع اینترنتی ۱۳)



تصویر ۱۲- علی اکبر صادقی، از مجموعه میخ ها - اکریک روی مقوا ۴۰x ۷۰ (منبع اینترنتی ۱۲)

او معتقد است: "در تصویرگری سبکی وجود ندارد شما تابع ادبیات هستید. اگر در ادبیات سبک مشخصی داشته باشید شما تابع همان سبک هستید. شما نمی‌توانید بگویید که من یک ادبیات سوررئالیستی دارم ولی می‌خواهم کوبیسمی کار کنم. چگونه چنین کاری را می‌خواهی انجام دهی؟ آیا می‌توانی چنین کاری را انجام دهی؟ برای کدام مخاطب می‌خواهی این کار را انجام دهی؟ هر کدام از اینها زبان متفاوتی دارند. تصویرگری از تمامی ادوات و امکانات نقاشی استفاده می‌کند ولی همچنان کاربردی است. همچنان مخاطب مشخص دارد و همچنان بحث تکثیر را در درون خود دارد". (بنی اسدی، ۱۳۹۷/۳/۱۵)

خط ربطی که میان آثار «کریم نصر» وجود دارد جوش و خروش حاکم در تمام آثار او که نشأت گرفته از انرژی درونی هنرمند است. کریم نصر نقاشی است موکداً فیگوراتیو که فیگورهایش را در همه جا می‌توان دید. او حرکات اندام‌های انسانی را در لحظه عبور از جایی یا در حال خیال پردازی و تفکر به ما نشان می‌دهد. بیشترین حرکت در طرح‌ها و نقاشی‌های او، حرکت ذهنی و درونی آدم هاست، تا آنجا که گاهی تا مرز نوعی «رنالیسم روانشناسانه» پیش می‌رود. رویکرد کریم نصر به عنوان یک نقاش با "انسان"، "وقایع" و "عواطف"، شباهت بسیاری با رفتار یک نویسنده داستان‌های کوتاه یا سازنده فیلم یا یک شاعر اجتماعی با همین پدیده‌ها دارد، اما بی‌درنگ باید افزود که آنچه از "پالت" این نقاش بر صفحه می‌نشیند، کاملاً از آیین و آداب زبان تجسمی تبعیت می‌کند. (دالوند، ۵۶)

کریم نصر در دهه ۷۰ با تصویرگری شماری از مجموعه شعرهای کودکان و داستان‌هایی برای کودکان پیش دبستان و دبستان توان‌مندی خود را در تصویرگری کتاب‌های کودکان نشان داده است. در آثاری همچون "من و مرغابی‌ها" سروده ناصر کشاورز، "نان و شبنم" و "آب یعنی ماهی" سروده‌های کاظم مزینانی برای نوجوانان با سبکی ساده و در عین حال اکسپرسیو با لحنی شاعرانه آثاری موفق و تأثیرگذار منتشر کرده است. او در این سه اثر که قلم‌گذاری نقاشانه دارد، گاه به سبب سادگی به سبک آبستره نزدیک می‌شود. کریم نصر که در دهه ۸۰ به نقاشی روی آورد، چند اثر نیز برای کودکان تصویرگری کرد که قصه‌های شیرین شاهنامه فردوسی با تکنیک منوپرینت، با فاصله بسیار زیاد با آثار کودکان دهه ۷۰ او، قلمی نقاشانه دارد. (قایینی، ۱۳۹۰: ۱۳۸)

آثار نقاشی و تصویر سازی او پر از ایهام است. کارهای او بیشتر اکسپرسیونیستی است و با تکه‌های درشت رنگ بازی می‌کند. رنگ‌ها گاه کلاسیک گونه کنار هم می‌نشینند، گاه بی‌پروا با تاش‌هایی که اینجا و آنجا بی‌توجه به آنچه در مثل کادرهای مربع طلایی می‌طلبد می‌کشد. کریم نصر نیز در ارتباط با چگونگی رسیدن خود به این مرحله و فصل جدید کاری گفت: "پس از سال‌ها کار نقاشی و تصویری، زمانی که با یک فاصله به دوره‌های کاری مختلف نگاه کردم این نتیجه‌گیری حاصل شد که اگر تصویرگری اینچنین است پس نقاشی چطور باید باشد؟ هر آنچه هست باید چیز دیگری باشد. اتفاق‌هایی من را در مقطعی با تصویرگری مواجه کرد و باعث شد به تفاوت نقاشی و تصویرگری بیشتر فکر کنم. نقاشی داستان ندارد، تصویرگری، تصویری است که بخشی از آن در بیرون تصویر و همراه با ادبیات است. وی ادامه داد پس از مدتی نتیجه‌گرفتم در نقاشی نباید تصویر من خارج از کادر ادامه داشته باشد و تنها در داخل اثر باشد. قدم‌هایی را برداشتم که بیننده با آنها در تابلو، چیزی را دریافت و درک کند و هیچ داستانی خارج از این چهار چوب نباشد. به این ترتیب روایت را به نحوی از کارم حذف کردم." (منبع اینترنتی ۴)

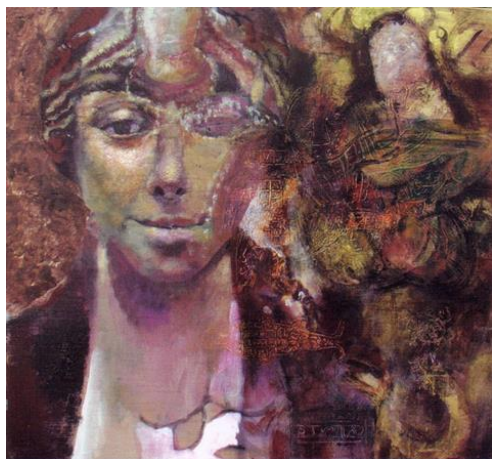
کریم نصر نقاش ایرانی در نیمه نخست دهه ۸۰ آثاری را خلق کرده است که ایرانیان حاضر در جهان امروز با همه پیچیدگی‌ها، زیبایی‌ها و ویژگی‌های منحصر به فرد خود را نمایش می‌دهد. آدم‌های حاضر در آثار کریم نصر با عرفان و شعر و تلویزیون و کتاب و روزنامه و ورزش و سیاست و ... دمیخورند. زندگی در کالبد آدم‌ها عناصر و اشیای موجود در آثار کریم نصر، از فیلتر ذهنی هنرمند عبور کرده و در چهارچوب طرح‌ها و نقاشی‌هایش ثبت شده است. (دالوند، ۵۶)

«فرشید شفيعی» نقاش، تصویرگر و انیماتور معاصر است. جسارت در بیان تصویری در آثار او به گونه‌ای است که خیلی زود با مخاطب ارتباط برقرار می‌کند. در واقع کارهای او همیشه مخاطب را به خود می‌خواند. این سادگی هم در آثار نقاشی شفيعی و هم در آثار تصویرسازی او دیده می‌شود. آثار او تحت تأثیر هنرمندان بسیاری قرار گرفته. گاهی شاعرانگی آثار "شاگل" در کارهای او دیده می‌شود و گاهی تنوع آثار "بونادر" و یا صراحت "ماتیس" و یا سکون آثار "دکریکو" در نقاشی‌های شفيعی چشم‌ها همه از روبرو می‌باشد، خواه چهره از نیم‌رخ باشد و یا تمام رخ و این یکی از مشخصه‌های نقاشی‌های سقاخانه‌ای است و این مشخصه در آثار تصویرسازی او نیز دیده می‌شود. در یک دوره از نقاشی‌های او از عناصر نگارگری استفاده شده. استفاده از تیرو کمان و سوارکاری که سوار بر اسب می‌تازد و همچنین استفاده از رنگ‌های اصیل ایرانی مثل سبز، قرمز و زرد و آبی. در برخی از آثار تصویرسازی شفيعی فقط از عنصر نقطه و خط استفاده شده و سیاه و سفید می‌باشد و هیچگونه رنگ خاصی ندارد

و برخی دیگر از آثار تصویرسازی او بسیار ساده و شیوا طراحی شده بطوریکه مخاطب به راحتی با اثر ارتباط برقرار می‌کند. استفاده از عناصر گرافیکی در آثار شفيعی بسياد ديده می‌شود. (سلماسی، ۱۳۹۶: ۵۹)

فرشید شفيعی بيش از ديگر تصويرگران کوشيده است با استفاده از عناصر دیداری سنت و فرهنگ ایران، حال و هوای ایرانی به آثارش ببخشد. او در تصویرهایش از فرم‌های ساده و سبکی به ظاهر کودکانه استفاده کرده است، اما به سبب گزینش رنگ‌های تیره و ترکیب بندی‌های پیچیده با خط‌های درهم، نتوانسته آثاری متناسب با گروه‌های مخاطب خود منتشر کند. شفيعی در برخی از آثار خود همچون "حرکت: مجموعه قصه‌های علمی" اثر محمد رضا شمس برای ساده‌سازی عناصر تصویری تحت تأثیر تصویرگرانی همچون اریک کارل قرار گرفت است. شفيعی در یکی از آخرین آثار خود "جم جمک برگ خزون" تمینه باغچه بان (۱۳۸۶) که از سوی نشر نظر منتشر شده، از رنگ‌های تخت و شاد و عناصر دیداری برخاسته از فرهنگ سنتی ایران استفاده کرده است. او تاکنون چند اثر نیز با ناشران خارجی منتشر کرده که از میان آنها می‌توان به "عروسک شکری" نشر لیرابل فرانسه (۲۰۰۸) و کتاب "شهرزاد" در اسپانیا و "فرشید" در کره جنوبی اشاره کرد. (قایینی، ۱۳۹۰: ۱۶۶-۱۶۵)

فرشید شفيعی درباره‌ی خود و آثارش چنین می‌گوید: "مثل گذشته این روزها برای درآمدن از دست اندازهای کار به خودم فشار نمی‌آورم، رابطه‌هایم را ترمیم می‌کنم و بخش‌هایی از آن را حذف می‌کنم، یا سعی می‌کنم که حذف کنم بخش‌های فرسایشی را، با این رفتار به دنبال آرامش می‌گردم. من چیزی را نمی‌سازم. من آن چیز با هم ساخته می‌شدیم و پیش می‌رویم. از فرم ظاهری کارهنرمندان زیادی بهره برده‌ام. شاید رنگ را با "ساگال" شروع کرده باشم، یا طراحی را از فیگوراتیو ها، اما در حال حاضر کارهنرمندان توجهم را کمتر جلب می‌کند. (منبع اینترنتی ۴)



تصویر ۱۵- کریم نصر، لبخند سارا- اکریک روی فیبر- ۶۰x۶۰- ۱۳۸۶ (منبع اینترنتی ۱۵)



تصویر ۱۴- فرشید شفيعی، مسیح و ماهیگیران- اکریک روی چوب ۲۳x۳۵ (منبع اینترنتی ۱۴)

نتیجه گیری

با توجه به پیشینه تصویرگری در دوران‌های بسیار کهن یعنی زمانی که بشر برای ثبت وقایع و اتفاقات‌های زمانی خود دست به خلق تصویر زد، می‌توان گفت تصویرگری نقاشی روایی است. تصویرگر راوی مجسم متن است اما از دیدگاه برخی از هنرمندان بین نقاشی و تصویرگری تفاوت‌هایی وجود دارد. امروزه مرز بین این دو گونه هنری برداشته شده و آنچه مهم جلوه می‌کند بیان تفکر هنرمند است. آثاری هستند که تصویرسازی می‌باشند اما فقط مخاطب امروز را مد نظر ندارند و می‌توانند حاوی نشانه‌ها و نمادهای شناخته شده باشند. در هنر مدرن نمادها، عناصر نشان دهنده واقعیت هستند و به وسیله آنها می‌توانیم موضوع را درک کنیم.

از دید من یکی از مهمترین عوامل برای استفاده از تکنیک‌های نقاشی و تصویرسازی در همدیگر، زاویه دید هنرمند می‌باشد که باعث انگیزش هنرمند در ایجاد و خلق یک اثر می‌شود. زیرا هنرمند بر اساس دیدگاه خود صاحب یک نقطه نظر در رابطه با موضوع و نحوه اجرای فکر و ایده خود در اثرش می‌باشد. خلاقیت هنری به عنوان عامل مهم دیگر در هنر شمرده می‌شود. خلاقیت به عنوان نوآوری بکار می‌رود و این امر در سایه یک ذهنیت جدید تفسیر می‌شود. خلاقیت یعنی استعداد و توانایی ایجاد و آفرینش یک اثر.

نکته مهم دیگر، خود آگاهی هنرمند مدرن است. هنرمند معاصر همواره به جنبه‌های گوناگون کار خود، آگاه است و در کار خود بسیار دقیق و کامل عمل می‌کند. همچنین هنر مدرن، تنها به ذهن هنرمند وابسته نیست، به متون دیگر و به تجربیات دوران‌های مختلف نیز وابسته است. هنرمند مدرن، آثارش را صرفاً بر اساس شهود و غریزه پیش نمی‌برد. آفرینش یک اثر برای او وابسته به دانش زیبایی شناسانه از تجربه هنری دوران‌های گذشته است. برخی از نقاشان و تصویرگران از مکتب‌ها و یا سبک‌های پیشینیان تأثیر گرفته و به شیوه‌ای مدرن در آثار خود آنها را ارائه می‌دهند. مثلاً از فضاها و عناصر بکار رفته در نگارگری و یا تکنیک و رنگ‌گذاری دوره‌های مختلف مکتب‌ها، الهام گرفته با سبک‌های اروپایی تلفیق کرده و با خلاقیت خود به شیوه‌ای نوین اثری را خلق می‌کنند. این هنرمندان به راحتی مرز بین هنرها را در هم شکسته، گاهی از فضای نقاشی وارد دنیای تصویرسازی می‌شوند و گاهی از دنیای تصویرسازی وارد فضای نقاشی می‌شوند. اگر چه تصویرهایی از هنرمندان را در دهه ۷۰ می‌توان با طراحی‌های آزاد و هاشورهای متقاطع نامنظم و دفرمه کردن شکل‌ها دید اما در هر اثر نیز تجربه‌ی گوناگونی دیده می‌شود. تجربه‌هایی از آمیختن سبک‌های گوناگون.

در حالیکه تصویرها در آثار هنرمندانی در سبک اکسپرسیونیسم تصویرگری شده‌اند، عناصری از کوبیسم را می‌توان در آنها شناسایی کرد. برخی از نقاشان در آثار خود قلم‌گذاری نقاشانه دارند و گاه به سبک سادگی به سبک آبستره، نزدیک می‌شوند مانند آثار کریم نصر و گاه با رنگ‌های شاد و درخشان و سبکی کودکانه و در عین حال اکسپرسیو، از ترکیب بندی‌هایی که به فضا سازی داستان و توان روایتی آن یاری رسانده، سود جسته است. تصاویر رنگین همراه با جزئیات فراوان که برگرفته از سنت کهن نگارگری و نقاشی ایرانی بوده است، شیوه‌ی روایتگری تصاویر، اکسپرسیون رنگی در کنار طراحی ساده و گویا، بسیاری از آثار هنرمندان را بدون متن نیز معنادار می‌کند.

منابع

۱. ابراهیمی، نادره، ۱۳۶۷، مقدمه‌ای بر مصورسازی کتاب کودکان، چاپ اول، تهران، انتشارات آگاه
۲. احمدی، بابک، ۱۳۷۴، حقیقت و زیبایی، چاپ اول، تهران، نشر مرکز
۳. امین سلماسی، مهرداد، ۱۳۹۶، تصویرسازی تاریخچه، اصول و مبانی، تکنیک‌ها، چاپ اول، تهران، انتشارات فخرآکیا
۴. بنی اسدی، محمد علی، گفت و گوی حضوری با هنرمند (۱۳۹۷/۳/۱۵)، فرشته فتحعلی‌زاده، تهران
۵. پاکباز، رویین، ۱۳۸۸، دایره المعارف هنر، چاپ هفتم، تهران، انتشارات فرهنگ معاصر
۶. پاکباز، رویین، هنر ایرانی در نگاهی دیگر، بهار ۱۳۸۹، هنر فردا، شماره ۲۸+۱
۷. حسینی، ستاره، کاربرد تصویرسازی در نقاشی معاصر، پاییز ۱۳۹۱، مجله تندیس، شماره ۲۳۸
۸. دالوند، احمد رضا، کاتالوگ نمایشگاه ادواری سیاه و سفید،
۹. صادقی، علی اکبر، گفت و گوی حضوری با هنرمند (۱۳۹۷/۶/۲)، فرشته فتحعلی‌زاده، تهران
۱۰. قایینی، زهره، ۱۳۹۰، تصویرگری کتاب‌های کودکان تعریف تاریخ و گونه‌ها، چاپ اول، تهران، انتشارات موسسه فرهنگی هنری و پژوهشی تاریخ ادبیات کودکان
۱۱. کشمیر شکن، حمید، الگوهایی برای معاصریت در هنر امروز ایران، بهار ۱۳۸۹، هنر فردا، شماره ۲۸+۱
۱۲. گودرزی، مرتضی، ۱۳۸۴، تاریخ نقاشی ایران از آغاز تا عصر حاضر، چاپ اول، تهران، انتشارات سمت
۱۳. مهردادفر، مریم، ۱۳۹۶، تکنیک ابزار تصویرگران، چاپ اول، تهران، انتشارات مارلیک
14. www.irna.ir/fa/news/82849538/ ۱۳۹۷ آبان
15. www.newspaper.hamshahri.org/id/7256/ ۱۳۹۷ آبان
16. www.honaronline.ir/.../102005/ ۱۳۹۶ بهمن
17. www.tandismag.com/48027/ ۱۳۹۶ بهمن
18. www.resistart.ir/content/ ۱۳۹۶ دی

منابع تصاویر

1. <http://www.roozrang.com/1396> - چهل شب از هزاران - بنی اسدی-دی
2. <https://iranak.org/content-۱۳۹۶> - مرداد ۱۳۹۶ - افسانه های کهن-
3. <https://iranak.org/content/126-۱۳۹۶> - مرداد ۱۳۹۶
4. <https://iranak.org/content/6-۱۳۹۶> - مرداد ۱۳۹۶
5. <https://iranak.org/content0/17-۱۳۹۶> - مرداد ۱۳۹۶
6. <https://ketabnak/book/13714-۱۳۹۶> - آبان ۱۳۹۶
7. <https://www.aftabcomm.org/journal/ardeshirmohasses-۱۳۹۶> - آبان ۱۳۹۶
8. www.artio.us/artist/aliakbar_sadeghi/artwork/nailseries-12-۱۳۹۶ - مهر ۱۳۹۶
9. www.atalmataltootooleh.com/178-۱۳۹۶ - مهر ۱۳۹۶
10. www.f2dastan.blogfa.com/post/1-۱۳۹۶ - مهر ۱۳۹۶
11. www.homaartgallery.com/۱۳۹۶ - کریم نصر-بهمن ۱۳۹۶
12. www.khabargozarisaba.ir/fa/news/50112-۱۳۹۶ - آذر ۱۳۹۶
13. www.mahmoudjavadipour.com/gallery-۱۳۹۶ - مرداد ۱۳۹۶ - گالری شخصی-
14. www.momayez.ir/fa/illustration-۱۳۹۶ - مهر ۱۳۹۶
15. www.uic.blogfa.com/post/55-۱۳۹۶ - بهمن ۱۳۹۶

The effect of the painted look in the works of illustration of Iranian painter artists

Abstract

Modern painting in Iran seems dynamic and energetic at first glance; however, some believe that it's alien to Iranian national Identity and some others believe it has led to identity crisis.

Painting and portraiture has undergone considerable changes. The importance of these changes, characteristics and functions, lead to our research goal.

Research goal: to study the effects of artistic view in portraiture works of for Iranian painters: Ali AkbarSadeghi, Mohammad Ali BaniAsadi, Karim Nasr and Farshidshafiei.

Research method: The method used in this study is descriptive-analytic.

Collecting data: The way to collect data is documentary and field research.

Findings: Findings show that there is no significant difference between these two arts in many artistic works of modern painters and sometimes they overlap. Moreover, considering national Identity, painters have tried to modernize painting by the use of modern art methods. They have combined traditional art factors with western modern painting experience, added by national belief to create a kind of harmony and balance between these two arts.

Keywords: view of painters, illustration, artists, Iranian painters

تحلیل معناشناختی «استتیک» به مثابه نقد پدیدار شناختی شکل گرای

فرنام مرادی نژاد^{۱*}، مرضیه پیراوی ونک^۲، احمد الستی^۳

۱ و * - دانشجوی دکتری تخصصی پژوهش هنر، دانشگاه هنر اصفهان.

۲ - استادیار گروه پژوهش هنر، دانشگاه هنر اصفهان.

۳ - استادیار گروه سینما، دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی هنرهای زیبا، دانشگاه تهران.

Fmnzpc1380@yahoo.com

چکیده

جدل بین طرفداران برتری نقش امر محسوس و امر معقول در فرایند ادراک هنری بی گمان از دیرینه ترین نزاعهای تاریخ فلسفه ی هنر و زیباشناسی به شمار می رود؛ نبردی که به محل مناقشه اصلی اردوگاه های تجربه گرا و عقل - گرا بدل شده است. هدف اصلی مقاله در ارتباط با این پرسش است که ریشه ی راستین زیباشناسی به چه چیز باز می گردد و چگونه غفلت از این معنا به داوری های زیباشناختی شکل گرایانه، غافل از ادراک حسی منجر می - شود. این مقاله تلاش می کند به مدد روش های تحلیل معناشناختی ریشه شناسی و اصطلاح شناسی، که از اجزاء روش شناسی پدیدارشناختی به شمار می آیند، با اشاره به بُن مایه ی «حسی» نهفته در بن «استتیک: Aesthetic»، به نقد نگره های شکل گرایانه ناب که مبتنی بر استدلال های عقلی و مفهومی هستند؛ همچنین نگره های صرفاً تجربه گرایانه که برعالم عینیات و ماهیت و جوهر ابژه های هنری تاکید می کنند پرداخته و از این رهگذر به مسیر پیش روی پدیدارشناسی به عنوان راه حلی برای کاهش فاصله بین امور محسوس و معقول، یا دوگانه ی رئالیسم/ ایده آلیسم اشاره دارد. در بدنه ی اصلی مقاله به نظریه هایی که در تاریخ تحول زیباشناسی و فلسفه ی هنر با این تحلیل معناشناختی همراه هستند اشاره شده است.

واژه های کلیدی: استتیک، شکل گرای، تجربه گرای، ادراک حسی، پدیدارشناسی.

۱. مقدمه

نزاع میان محسوس و معقول، برآمده از تاریخ پرفراز و نشیب فلسفه و متافیزیک و از جمله مهم ترین و بنیاد سازترین مباحث مرتبط با فلسفه هنر و زیباشناسی به شمار می آید. دوگانه ی محسوس / معقول را شاید بتوان به راستی «فلسفه ساز» لقب داد. سایر دوگانه های شهیر فلسفی مانند ادراک حسی / ادراک ذهنی، سوژه / ابژه، رئالیسم / ایده آلیسم، ماتریالیسم (فیزیک) / متافیزیک، تن (جسم) / جان (روح)، ذهن گرای / عین گرای، فرم / محتوا، تجربه گرای / عقل گرای و ... را می توان سنتزی از دیالکتیک ابدی / ازلی امر محسوس / امر معقول لقب داد. شاید بتوان با سادگی هرچه تمام تر آن را «نزاع برون / درون» نام داد. در حالیکه بخشی از نظریات زیباشناسانه با تاکید بر انگاره ها و پیش فرض های شکل گرایانه صرف بر آن بودند که زیبایی و به مثابه غایت هنر و موضوع اصلی علم زیباشناسی "Aesthetics" است و این زیبایی حاصل ساختار ها و صورتهای منظم و متعادل و متناسب و نتیجه دستور العمل ها و گرامر خاص هر هنر و نحو است، و به این ترتیب زیباشناسی را بیش از هر زمان دیگر به نظریه های بیانگری و هنر به مثابه زبان نزدیک کردند؛ تا حدی که واژه ی "Aesthetics" می رفت که به برابر نهاد "linguistics" تبدیل شود. گروهی دیگر از نظریه ها در حوزه ی زیباشناسی و فلسفه هنر با تاکید تام و تمام بر «ادراک حسی و تجربه»، از ساختارها یا نهاد هایی مانند زبان دوری گزیدند و به دامن گونه ای «روانشناسی توصیفی / تجربی» و یا گونه ای دیگری از «زیباشناسی به مثابه ی علم» غلطیدند. این دسته از آراء تا به آن حد پیش رفتند که در وابستگی شان به روانشناسی تجربی به روش های سنجش دقیق علمی در رشته هایی مانند زیست شناسی و فیزیولوژی و آناتومی و زیست شیمی و مطالعات هورمونی و غدد درونی بدن متوسل شدند تا فرایند ایجاد التذاد و ادراک ما از زیبایی را دریابند.

۲. پیشینه پژوهش

بحث بر سر مفهوم زیبایی و معیارها و مصادیق هنری قدمتی تاریخی دارد. تاریخ زیبایی شناسی و فلسفه هنر با افلاطون و ارسطو آغاز شده و در روزگار مدرن از طریق بومگارتن و کانت و هگل و نیچه و هیدگر و بسیار کسان دیگر به زمانه ما رسید. مشخصاً در زمینه ریشه‌یابی واژه‌ی "Aesthetic" می‌توان به اشاره‌ی مختصر پیر سوانه در کتاب «مبانی زیباشناسی» (۱۳۹۱) اشاره کرد.

۳. بیان مساله

به نظر می‌رسد که روش‌شناسی هیچ یک از طرفین دو اردوگاه «شکل‌گرایی / ذهن‌گرایی / عقل‌گرایی» و «حس‌گرایی / واقع‌گرایی / عین‌گرایی / تجربه‌گرایی» واجد آن فراگیری و جامعیت برای تحلیل فرایند ادراک زیبایی نیستند. از جمله اینکه در روش‌شناسی شکل‌گرا، که بسیار بر تجزیه و تحلیل آثار هنری با دقتی مضاعف و علمی استوار است، گاهی آن مازاد موجود در یک اثر هنری (به مثابه یک گشتالت یا هیأت و کلیت)؛ یعنی آنچه کلیت ارگانیک اثر افزون بر مجموع ریاضی گون آن به دست می‌دهد، از دست می‌رود. از طرف دیگر روش‌شناسی تجربه‌گرا در باب زیبایی با تأکید بر زیبایی بیرونی و موجود در عالم ایژه‌ها به عنوان امری که جوهری و ذاتی و ماهوی برخی پدیده‌هاست، نقش اذهان بشری یا به تعبیر دقیق‌تر «شناخت» و دانش و معرفت بشری را کمرنگ می‌کند.

ادراک همه سوژه‌های این جهان از یک اثر هنری یکسان نیست و آگاهی ما در داوری و سنجش عقلی نسبت به مقوله زیبایی و اثر هنری نقش دارد. هستند بسیاری پدیده‌ها که واجد زیبایی به عنوان اعتباری بین‌الذهانی نیستند. انسانها از نظر سازوکارهای هورمونی و لایه‌های روانشناختی تجربی و توصیفی و فیزیولوژی و آناتومی تا حد زیادی به هم شبیه هستند؛ اما ما روزانه در سراسر جهان و در طول تاریخ شاهد داوری‌های گوناگون نسبت به آثار هنری هستیم. مواردی مانند اختلاف نظر دو برادر دوقلوی همسان در باره یک فیلم واحد می‌تواند نشانه‌ای از این باشد که احتمالاً اختلاف جایی در عالم درون این دو سوژه و البته نه در ژن‌ها یا شیمی بدن و یا چین‌های مغز آنها باشد؛ و البته مفروض است که هر دو یک فیلم را در کنار هم و در شرایط محیطی یکسان می‌بینند. این ادله و شواهد مساله ساز هستند و نشان می‌دهند که نابسندگی روش‌شناسی نزد هر دو گروه یا اردوگاه فکری امری تردید ناپذیر است.

۴. پرسش‌های پژوهش

ریشه اصلی کلمه‌ای که در بسیاری از زبانهای زنده جهان به معنای زیباشناسی آمده یعنی "Aesthetic" چیست؟ از پس این تحلیل معناشناسانه، میتوان به چه نتایجی درباره زیباشناسی و نظریه‌های مرتبط با زیبایی دست یافت؟ پدیدارشناسی به عنوان روشی که برای حل دوگانه‌های مشهور فلسفه پا به میدان گذاشت، باتکیه بر ادراک حسی و تجربه‌ی زیباشناسانه به چه نتایجی رسید و چه چالشهایی برای روش‌شناسی‌های متقدم ایجاد کرد؟ آیا این شکاف بین محسوس و معقول اساساً پر شدنی است؟

۵. چارچوب نظری کلی و روش پژوهش

مقاله تلاش می‌کند تا با مذاقه در نزاع دیرین معقول و محسوس و اصولاً تعاریف ارائه شده در باب "Aesthetic" در تاریخ زیباشناسی و فلسفه هنر با ارائه تصویری از پیشینه، متقدمین و خاستگاه فکری در اردوگاههای بزرگ شکل‌گرایی/واقع‌گرایی یا عقل‌گرایی/تجربه‌گرایی به این نکته بپردازد که علی‌رغم تأثیر انکارناشدنی این روش‌شناسی‌ها، چگونه هر دو فاقدان فراگیری و شمول برای تفسیر زیبایی در تمام انواع و گونه‌های هنری هستند که مورد پسند مخاطبان گسترده (آدمیان کره خاکی از نخبه گرفته تا توده) قرار دارند.

گفتنی است که شکل‌گرایان با کسر کردن بسیاری از انواع سینمایی از پانتئون^۱ هنر به دلیل فقدان یا کمرنگ بودن عناصر مورد نظرشان که به باور آنها زیباشناسی هنری و گرامر و نحو هنر را شکل می‌دهند، با تکیه بر زیباشناسی به مثابه هماهنگی و تناسب و ریتم و توازن و مبتنی بر ساختارهای موسیقایی یا زیبایی از منظری کاملاً شکل‌گرایانه (فرمالیستی)، زشتی در هنر را مردود دانسته است. اما با پررنگ شدن نقش مخاطب در فرایند ادراک هنری دیدن از میانه دهه ۱۹۷۰ و

ظهور مجدد پدیدار شناسی در دهه ۱۹۹۰ که بر تجربه زیباشناختی بیش از شکل گرایی و نشانه شناسی دهه های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ میلادی تاکید داشتند، آراء شکل گرایان با چالش مواجهه با ادراک حسی و تجربه واقعی «تماشاگری»/ Spectatorship روبرو شد. پدیدار شناسی برای اثبات مدعای خود در برابر شکل گرایی به روش کار آمد بر آمده از زبان شناسی؛ یعنی اصطلاح شناسی و ریشه شناسی/ Etymology and Terminology متوسل می شود. «روشی که شاید بیش از هر نام بزرگی در عرصه پدیدار شناسی و فلسفه/گزیستانس توسط یکی از بزرگترین نامها یعنی مارتین هایدگر با تسلط و توانمندی تام و تمام به کار گرفته شده باشد؛ هرچند بسیاری او را به کاربرد دلخواهانه و گاهی مغایر با معنای متداول و رائج دالها یا الفاظ و اصطلاحات متهم می کنند، به نظر می رسد که منتقدان به دلیل عدم تسلط یا آگاهی و اشراف کامل به زبان آلمانی و ریشه های لاتین آن دچار این خطا شده اند؛ هرچند نمونه هایی از پیچش های غریب و به اصطلاح «از آن خود سازی» واژگان نزد هایدگر یافته می شود و صد البته که هایدگر این واژه ها را نساخته یا جعل نکرده است- هرچند نمونه های واژه سازی البته بر پایه قواعد زبان آلمانی نیز کم نیستند- و از زبان روزمره ی آلمانی وام گرفته است. بسیاری از واژگان نزد هایدگر هرچند نوپدید نیستند؛ اما معنای خاص مراد هایدگر با مدلول یا معنای نزد آلمانی زبانان یکی نیست» (جمادی، ۱۳۸۵: ۴۸۳). علاقه ی او به کاربرد نخستین کلمات و معنای نخستین و امروزه مهجور می تواند عنوان فیلسوف «سرآغاز» را زینده ی او سازد. در گام بعد از واژه شناسی و ریشه شناسی نشان خواهیم داد که چگونه این مغفول ماندن ریشه "Aesthetic" به نادیده گرفتن بخش نه چندان کوچکی از تاریخ هنر به طور عام از طرف اردوگاه فرمالیسم/ساخت گرایی منجر شده است. از پس ریشه شناسی و واژه شناسی نشان خواهیم داد که چگونه پدیدار شناسی قرن بیستم با تکیه بر تجربه زیباشناختی و هرمنوتیک مدرن (یگانه نبودن معنای متن) به اهمیت مخاطب پی برد و راه را برای فرهنگ شناسی مخاطب هموار کرد. از طرف دیگر واکنش های متفاوت آدمیان به آثار هنری واحد نشان داد که چیزی در درون و نه الزاما تفاوت های هورمونی و ذاتی؛ بلکه امری اکتسابی مانند شناخت یا دانش و آگاهی نیز به متفاوت بودن تجربه زیباشناسانه نزد سوژه های مختلف بشری می انجامد و پدیدار شناسی علی رغم قرابت بیشتر به تجربه گرایی نمی تواند و نباید بر همان طریق پیشین اصرار کند. پدیدار شناسی به عنوان شیوه ای که همه این موضوعات را به رسمیت می شناسد و به منظور پر کردن یا دست کم کاهش این شکاف تاریخی امر محسوس/امر معقول وارد عمل شده و چارچوب نظری کلی این مقاله را تشکیل می دهد.

۶. اصطلاح شناسی و ریشه شناسی "Aesthetic"

در رویارویی نخستین با واژه Aesthetic در فرهنگ های لغات و دایره المعارف های معمول؛ یعنی فارسی به انگلیسی، انگلیسی به فارسی و انگلیسی به انگلیسی و لغت نامه فارسی (موجود به معانی زیر بر می خوریم): در فرهنگ فارسی تک جلدی دکتر معین چنین واژه ای موجود نیست، فقط زیبایی به عنوان مدخل وجود دارد. در فرهنگ لغت معاصر فارسی به انگلیسی کیمیا (به کوشش کریم امامی) هردو مدخل زیبایی شناختی و زیبایی شناسی وجود دارند. «زیبایی شناسی یا زیبا شناسی با علم الجمال و Aesthetics (Br) و Esthetics (US) مترادف آورده شده است. در دیکشنری حیم فارسی به انگلیسی هم چنین مدخلی وجود ندارد. در فرهنگ لغت انگلیسی به فارسی آریانپور در برابر Aesthetic مترادف های وابسته به زیباشناسی، زیباشناختی، وابسته به زیبایی، هنری، حساس نسبت به هنر و زیبایی و در برابر Aesthetics «علم» زیبایی شناسی آورده شده است».

در Oxford Advanced Learner's Dictionary در مورد واژه aesthete به کاربرد توهین آمیز و موهن (Derogatory) کلمه در برخی موارد اشاره شده که به طعنه به شخص مدعی هنر دوستی و زیبایی پرستی اطلاق می شود. در برابر واژه aesthetic به معنای از قبیل دغدغه ی زیبایی و ارج نهادن به زیبایی داشتن، ارج نهادن به امور و اشیاء زیبا و زیبایی، زیبا به نظر رسیدن، مجموعه قواعد و اصولی که بر ذائقه یا سبک هنری هنرمند تاثیر می گذارند و شاخه ای از فلسفه که با اصول زیبایی و ذائقه هنری سروکار دارد، اشاره شده است.

در Wikipedia English در برابر Aesthetics به شاخه ای از فلسفه اشاره شده است که با ماهیت هنر، زیبایی و سلیقه و ذائقه ی آفرینش و خلق و ارج نهادن و تحسین و تقدیر زیبایی سروکار دارد. زیبایی شناسی با شیوه های که به روش های علمی نزدیکتر است به مطالعه ارزش های حسی (حستانی) و یا حسی-عاطفی می پردازد. گاهی «داوری بر اساس عواطف و ذائقه

هنری (Taste Criticism) تعریف می‌شود و برخی منتقدین زیبایی شناسی را انعکاس انتقادی هنر، فرهنگ و طبیعت تلقی می‌کنند.

در جستجوی مدخل aesthetic با واژه asceticism هم مواجه می‌شویم که بنیادا با aesthetic متفاوت است و به مکتب ریاضت کشی و زهد گرایی اشاره دارد. همچنین اصطلاح aesthetician (esthetician) در فرهنگ های پزشکی به عنوان متخصص مراقبت از پوست و زیبایی و برابر نهاد cosmetologist نیز آورده شده است.

در جدول (۱) به مترادفها، کلمات مرتبط، متضادهای قریب و متضادهای ذیل اشاره شده است

جدول (۱) (ماخذ: www.Merriam-Webster.com)

Synonyms	Related Words	Near Antonyms	Antonyms
attractive 'beauteous 'bonnie 'comely 'cute 'drop-dead fair 'fetching' Good good-looking 'goodly 'gorgeous 'handsome Knockout 'likely Lovely 'lovesome stunning 'taking 'well-favored 'pretty 'seemly	alluring appealing charming cunning delightful engaging fascinating glamorous elegant exquisite glorious Juno-esque magnificent splendid statuesque sublime superb perfect pleasant Desirable Seductive photogenic	Abhorrent Bad Disgusting Dreadful Foul Frightful Horrible Nasty Offensive Repulsive Revolting Terrible Vile Unpleasant Gorgonian	Grotesque Hideous Homely Ill-favored Plain Ugly Unaesthetic Unattractive Unbeautiful Uncomely Uncute Unhandsome Unlovely Unpretty Unightly

۱.۶. خلاصه ای از ریشه شناسی "Aesthetic"

«نخستین کاربرد یا ابداع این واژه در سال ۱۷۹۸ ثبت شده است. ماخوذ از کلمه آلمانی ästhetisch و فرانسوی esthétique است که این دو خود ماخوذ از ریشه نئولاتین aestheticus، ماخوذ از ریشه یونانی aisthēticus می باشند که حسی یا ادراکی (دریافتی، فهمی) معنا می‌دهد. مصدر اصلی aisthanesthai است که به معنای دریافت کردن و فهمیدن و ادراک کردن (توسط حوای یا ذهن) و احساس کردن آمده است. در زبان انگلیسی همزمان با ترجمه آثار ایمانوئل کانت عمومیت یافت که واژه را در معنای علمی که با شرائط (چگونگی) ادراک (دریافت) حسی سروکار دارد مطرح کرده بود. کانت تلاش کرد تا واژه را پس از آنکه الکساندر بومگارتن^۲ در آلمانی از آن تحت عنوان «نقد ذائقه یا سلیقه هنری» یاد کرده بود (واژه در زبان آلمانی بین سالهای ۱۷۳۴ تا ۱۷۵۰ رواج یافته بود) تصحیح کند، که البته این طرز تلقی علی رغم مخالفت‌های دانشگاهی و عالمانه در عالم انگلوساکسون تا حدود سال ۱۸۳۰ ادامه داشته و از طرفدارانی هم برخوردار بوده است. بومگارتن واژه را از هرگونه مبنای فلسفی تهی کرده بود. والتر پیتر^۳ در ۱۸۶۸ از این واژه برای اشاره و توصیف مکتب / جنبش هنر برای هنر یا مکتب پاراناسین از این واژه مدد گرفت که کلمه را در ابهام بیشتری فروبرد و از معنای آغازینش دور کرد» (ماخذ: <http://www.etymoonline.com> ؛ www.thesurous.com).

«در ریشه واژه های موجود در زبانهای اروپائی برای زیبا شناسی به واسطه لاتین به یونانی بازمی گردد و به فعلی که در جدول (۲) شرح داده شده است. شایان ذکر است که در ریشه شناسی Aesthetic می‌توان تا زبانهای سانسکریت و زبان هیتی های (Hittite) آناتولی که ساکنان ۱۸۰۰ سال قبل از میلاد این فلات بوده اند عقب رفت و به معانی مشترک با لاتین و یونانی دست یافت. در این دو زبان هند و اروپائی (PIE) هم ریشه، به معنای «می بینم» اشاره شده است و البته در سانسکریت در

معنای قیودی مانند «به روشنی»، «آشکارا» و «علنا» نیز آورده شده است» (ماخذ: <http://en.wiktionary.org/wiki/αισθάνομαι>).

ریشه شناسی و واژه شناسی بر مدعای ما مبنی بر مغفول ماندن ریشه‌ی «ادراک حسی» در تاریخ زیبایی شناسی صحه می‌گذارد.

جدول (۲) ریشه شناسی aesthetic و دیگر معادلهای اروپائی زیبا شناسی (ماخذ: WWW.Biblesuite.com/Greek)

ریشه شناسی و معنا	نویسه گردانی (Transliteration)	نقش در دست‌ور زبان (Part of speech)	صورت‌های بدیل	کلمه اصلی
به معنای درک می‌کنم، می‌فهمم، متوجه می‌شوم، می‌آموزم، (می‌دانم، از طریق حواس فیزیکی و خارجی)، حس می‌کنم آمده‌است. بیشتر بر ادراک حسی دلالت دارد تا ذهنی. در اصل از ریشه PIE: awis-dh-yo، که به صورت *h ₂ ewisd ماخوذ از *h ₂ ew هم نوشته می‌شود. که نهایتاً به فرم au یا (aīō) (āīō) یا لاتین audiō به معنای می‌بینم و درک می‌کنم باز می‌گردد.	aisthanomai	فعل	αἰσθάνομαι (aisthanomai)	αἰσθάνομαι

۶.۲. "Aesthetic" به مثابه ادراک حسی در برابر سایر تفاسیر در تاریخ زیبا شناسی

در این بخش از مقاله به نظریاتی که به این بن مایه معنانشناخته توجه کرده اند و پاره‌ای از نظرات که با دوری معنادار از این ریشه شناسی مسیر دیگری را برگزیده‌اند اشاره می‌شود. در بسیاری از منابع و دایره المعارف‌های هنری موجود Aesthetic را به شناخت مفاهیم زیبایی و هنر در گذشته و شاخه‌ای از فلسفه می‌دانستند؛ ولی امروزه آمیزه‌ای از فلسفه، روان‌شناسی و جامعه‌شناسی هنر محسوب می‌شود. بنابراین زیباشناسی جدید فقط به اینکه چه چیزی در هنر «زیبا» است نمی‌پردازد؛ بلکه «می‌کوشد سرچشمه‌های حساسیت آدمی به صور هنری و ارتباط هنر با سایر عرصه‌های فرهنگ (فلسفه، اخلاق، دین و الهیات، علم، اقتصاد، صنعت) را کشف کند» (پاکباز، ۱۳۸۵: ۲۸۷).

«ارزیابی آناتومیک و فیزیولوژیک و تعریف هنر و زیباشناسی بر اساس کارکردهای بخش‌های مختلف مغز و نقش نیم کره‌ی راست در درک «وجوه فرمال» بخش عمده‌ای از مطالعات درباب ریشه‌های زیست‌شناختی ادراک حسی یا زیبا شناسی را تشکیل می‌دهند» (رازافشا، ۱۳۷۸: ۱۰۵). برخی بر این باور بودند که «زیبایی شناسی در ابتدا بر آن بود که راه علوم طبیعی چون فیزیک، شیمی و زیست‌شناسی را در پیش بگیرد؛ ولی به زودی معلوم شد که زیبایی شناسی را نمی‌توان به آزمایشگاه کشاند و با آزمایشگاهی بر روی جانوران به رشد و توسعه آن کمک کرد» (یوسفیان، ۱۳۵: ۱۳۷۹). به باور این گروه «Aesthetic به عنوان بخشی از ارزش‌شناسی (Axiology) بیشتر مربوط به فلسفه و حتی منطق است تا زیست‌شناسی و روان‌شناسی و علمی از این دست هرچند این علوم هم از آن بی بهره نیستند» (مومنی، ۱۳۸۲: ۳۰). «افرادی چون وایت هد سنگ بنای هنر نوع زیباشناسی هنری را» انتقال نمادین احساس «دانسته، برخی اجزاء ذهن بشری را خاستگاه و مصدر خودآگاهی، اعتقادات، احساسات و آزادی که برای خلق هنری لازم است معرفی می‌کند» (رید، ۱۳۸۷: ۲۶). نظریه پردازانی چون پی‌یر سوانه نیز از Aesthetic تحت عنوان علم امر محسوس نام برده‌اند که «در آغاز ربط چندانی با هنر و زیبایی نداشته و به تدریج از بومگارتن (علم شناخت حسی و فرودست) تا کانت (امر زیبا) و هگل (هنر) دچار تحول و تغییر ماهوی شده است» (سوانه، ۱۳۸۸: ۱۶-۱۹).

گروهی مانند مارک ژیمنز هم زیبا شناسی را «حوزه‌ای فرافرهنگی و جهانشمول با پیوندی عمیق با نقد و فلسفه می‌دانند که با برداشت رائج از اصطلاح «زیبایی شناسی» که در غرب رایج است و به امور آرایشی و زیبایی و به چروک زدایی پوست (Lifting) و سایر امور پیرایشی دلالت می‌کند، متفاوت است. ژیمنز بیان می‌کند که گرچه زیبایی یا نگرش فرهنگها و

جوامع به زیبایی در مقاطع مشخص تاریخی‌شان با زیبایی ارتباط داشته؛ اما امروز دیگر خبری از پاسداری معیارها و هنجارها و قرارداد های «همانگی زیبا» به شیوه قبل نیست و زیبا شناسی را بیش از هرچیز با فلسفه ورزیدن و از حق نقد برخوردار بودن و نقد را تکلیف دانستن مرتبط می‌داند. او هدف خود را پرهیز از ورود به معانی و کاربرد های "Aesthetic" معرفی می‌کند و دلیل اتخاذ این موضع را تعدد معانی مصطلح بسیار متعدد و دشوار بودن اثبات پیشرفت زیباشناسانه یا به تعبیری وجود یک زیبای مطلق و ایده آل و متعالی در فرم افلاطونی اش در روزگار کنونی می‌داند. نسبی گرایی در مقولات زیبایی شناسی جانشین ایده -آلیسم شده و البته ناگفته نماند که هنوز هم در ستایش بساری پدیده‌ها می‌گوییم: زیباست و زیبایی برای ما نامتغیر، غیر تاریخی و یا فراتاریخی است و بسیاری احکام ذوقی عمومی و کلی هنوز هم جاری و ساری‌اند». (ژیمنز، ۱۳۹۰: ۲۸-۱۲). بندیتو کروچه زیباشناسی را «درآمدی بر فلسفه می‌نامد؛ هرچند خود زیبایی شناسی را مبری از عقل و استدلال ناب می‌داند و آنرا زمینه‌ی ورود و عامل بیداری ذهن جوانان جویای فلسفه معرفی می‌کند» (کروچه، ۱۳۸۸: ۴) که «به نظر شیلینگ در باب ارغنون و سنگ بنای فلسفه بودن زیبایی شناسی (حس به عنوان زیربنای فلسفه) نزدیک است» (مهاجر، ۱۳۷۵: ۷۹۷).

زیباشناسی گاهی در معنای حسی اش به مطالعات انسان شناسی اجتماعی و فرهنگی نیز تعبیر شده است. «کارکرد هنر در میان اقوام مائوری که توسط هانسسن بررسی شده نشان می‌دهد که هنر که موضوع زیباشناسی است به وسیله ای ادراکی/حسی برای درک و دریافت فرهنگ و نه فقط ایفاگر نقشی ظاهری در مناسک و آداب مذهبی مبدل شده است» (اندرسن، ۱۳۸۴: ۲۲۰)؛ اما زیبا شناسی متکی به ادراک حسی صرف مخالفین پر قدرتی دارد. «در پیوند با گونه ای خردگرایی ارسطویی/افلاطونی (هنر به مثابه عادت خاص یا مهارتی مکتسبه از سوی عقل)، یزدان شناسی توماس آکوئیناس کل زیبایی ها را تجلی ناتمام یک زیبایی عالی می‌داند، بیان دیگری از زیباشناسی عرفانی دیونیزوس در رساله اسماء الهی» (مدد پور، ۱۳۸۳: ۱۳۶) «توماس آکوئیناس بنیاداً به زیباشناسی نه به عنوان ادراک حسی صرف؛ بلکه به مثابه ادراک عقلی و کلی و درونی می‌نگریست. نفس شناسی (پسیکولوژی) او در باب زیبایی شناسی و زیبایی را می‌توان عقل گرایی زیباشناختی (Aesthetic Intellectualism) لقب داد که جنبه‌ی ماندگار زیباشناسی دوران مدرسی است» (تاتارکوویچ، ۱۳۸۷: ۵۴). نکته‌ی جالب سویی‌ی پدیدارشناسانه و قرن بیستمی آکوئیناس است که با جمله ای وحدت بخش و یاد آور کلام موریس مرلوپونتی (Maurice Merleau-Ponty) تاکید دارد که این انسان است که با ذهن و حس زیبایی را ادراک می‌کند و نه حس و نه ذهن به تنهایی ادراک نمی‌کنند. و نهایتاً «عده ای در تقابل با تعبیر رایج از بحث ادراک نزد دیوید هیوم، زیبایی را نه یک داده یا کیفیتی حسی صرف که در مقابل ذهن قرار می‌گیرد؛ بلکه در عملی که ذهن با آن انجام می‌دهد نهفته می‌دانند» (کمپ، ۱۳۸۷: ۲۷۸).

۶.۳. پدیدارشناسی در مقام منتقد داوری شکل گرایانه‌ی صرف در باب زیبایی

«کانت بر داوری های زیباشناسانه درباره زیبایی (طبیعی و هنری) و نه به طور مشخص بر تجربه های زیباشناسانه تاکید داشت؛ اما وقتی سخن از لذت آزادی و سازگاری محسوس فاهمه و مخیله به میان می‌آورد بر حضور تجربه در داوری زیباشناسانه (به دلیل وجود لذت و سازگاری درونی) اعتراف می‌کند. حالا اندک اندک مشخص می‌شود که زیبایی و دیگر خصوصیات زیباشناسانه صرفاً ویژگی های ذاتی و جوهری اشیاء نیستند؛ بلکه در حقیقت پاسخهای ادراکی و شناختی و عاطفی مخاطب اند. مساله‌ای که به موضوع اصلی نظریه‌های زیباشناسانه متأخر تبدیل شد و افرادی مثل جان دیویی به آن پرداختند» (گلدمن، ۱۳۹۱: ۱۳۸). به باور این گروه «تجربه زیبایی شناختی اغلب مثبت و خوشایند و مطلوب است و اینکه بسیاری از تجارب احتمالاً زیبایی شناختی بوده و کیفیت آن را می‌توان با توجه به تمرکز شخص بر آن سنجید» (لیت، ۱۳۸۲: ۳۴).

«پدیدار شناسی به طور سنتی در فلسفه به معنای «علم پدیدارها» است. اصطلاح در قرن بیستم با آثار ادموند هوسرلو موریس مرلوپونتی در آلمان و فرانسه شناخته شد، اما نکته جالب توجه این است که پدیدار شناسی متولد همان سالهای میانی قرن هجدهم میلادی است (لامبر فیلسوف و منجم فرانسوی در ۱۷۶۴ پدیدارشناسی را همزمان با خلق واژه Aesthetic توسط بومگارتن منتشر کرد)» (دارتیگ، ۱۳۷۵: ۴). «بعد ها هگل اصطلاح را برای نشان دادن سیر صبورانه روان (جان) در طول تاریخ و ظهور مراتب حرکت استکمالی روان (جان) و جلوه های مختلف آن به کار برد» (پیراوی ونک، ۱۳۸۹: ۱۶). افلاطون (که در بحث جستجوی زیبایی و امر زیبا نیای فکری ساختگرایان و فرمالیستها محسوب می‌شود) بی‌آنکه خود بداند پدیدارشناسی کرده بود، زیرا می‌کوشید برای پدیده ها یعنی هرآنچه بر روی زمین پدیدار می‌شود دلیل بجوید؛ اما افلاطون وامدار و نماینده خردگرایی سقراطی بود و دلیل وجودی پدیدار ها را نه در سطح محسوسات؛ بلکه در معقولات جستجو می‌کرد.

حال آنکه پدیدار شناسی همواره می‌کوشد «اثر هنری را بدون ارجاع به عوالم دیگر تفسیر کند و در حقیقت پدیدارشناسی در حوزه زیباشناسی به شرایط ادراک حسی و نتیجتاً به وجود یا اگریستانس اثر هنری می‌پردازد» (سوانه، ۱۳۸۸: ۱۰۵)؛ یعنی فهم اثر هنری همچون یک پدیده به معنای تعلیق ارزش‌ها و ارزش‌شناسی است که مثلاً نگاه شکل‌گرایانه در پی اثبات وجود آنها در اثر هنری است. پدیدارشناسی نسبت به ارزش‌شناسی گامی به عقب و گامی به پیش بر می‌دارد. حالا دیگر ما آثار هنری را با روش تجزیه و تحلیل به عناصرشان (مثلاً قاب‌ها و نماها و صحنه‌ها و سکانس‌ها در یک فیلم) تجزیه نکرده، وارد رمزگشایی از نیت مولف و مهندسی‌های دقیق او نمی‌شویم.

«برای پدیدارشناسی دآوری مهم نیست؛ بلکه حس کردن و فهمیدن اثر اولویت دارد. بنابراین با الگوبرداری از عنوان کتاب میکِل دوفرِن (Mikel Dufrenne) پدیدارشناس فرانسوی، به جای «پدیدارشناسی اثر هنری» از «پدیدارشناسی تجربه‌ی زیباشناختی» سخن می‌گوییم. این نگاه یا روش شناسی قرن بیستمی را البته می‌توان حتی در زیباشناسی هگل مشاهده کرد که مثلاً نسبت به کانت و نگره‌ی شکل‌گرایانه و بحث در باب امور زیبا و والای غیرهنری و طبیعی و اخلاقی اش، بیشتر به خود هنر و آثار هنری پرداخت. اثر هنری برای هگل در مکانی مابین محسوس بی‌واسطه و تفکر محض قرار دارد و البته موجود مادی صرف هم نیست. اثر هنری حوزه‌ی صرفاً محسوس ادراکات ناب حسی را ترک کرده (تمایز امر زیبا از امر مطبوع)؛ اما هنوز به اوج اندیشه‌های ناب هم نرسیده است (تمایز امر زیبا از امر حقیقی). این تجلّی ایده در اثر هنری از طریق یک فرم محسوس و سرّوری ایده بر فرم چکیده‌ی نگره‌ی هگل است. در گام بعدی بود که «بازگشت به خود چیزها» یا شعار اصلی پدیدارشناسی به منزله احیای رابطه دیرینه میان آگاهی و جهان پا به میدان گذاشت. انسان پیش از شکل‌گیری علوم و شناخت علمی، پدیدارهای جهان را دیده و تجربه کرده بود؛ دریا را پیش از اقیانوس شناسی می‌شناخت؛ آثار هنری را دیده بود؛ خیلی جلوتر از اینکه بومگارتن بنیاد علمی زیباشناسی را پایه‌گذاری کند. اینجا به قول سوانه نقطه‌ی عزیمت پژوهشی پیشاتاملی^۴ است و تجربه‌ی زیباشناختی صرفاً یا مستقیماً به اثر هنری محدود نمی‌شود؛ بلکه هدف بازگشت به معنای اولیه aesthesis یعنی ادراک حسی و حساسیت است. گسست پدیدارشناسی تجربه زیباشناختی از کار هگل اینگونه درک می‌شود که کارهنرمند (اثرهنری) دیگر به نحو مقدم بر تجربه^۵ به سیستمی از ایده‌ها وابسته نیستش؛ بلکه طبیعتاً به شکل موخر بر تجربه^۶ سیستم ادراک حسی ما را گسترش می‌دهد» (پیشین: ۱۰۸-۱۰۷).

بدن اثر هنری مارا به جسم جهان و به جسم خودمان نزدیک می‌کند. پدیدارشناس زیباشناس باید خودش را در نزدیک‌ترین فاصله به آثار هنری و هنرمندان قرار دهد و فضاهای تهی و بکر و سکوت‌ها را کاوش کند. اینجاست که دیگر آن اندیشیدن‌های مولف سینمایی و چیزی که شکل‌گرایان از آن به عنوان «طرح اصلی بزرگ» که تنها در ذهن هنرمندان نابغه و در آثار گرانقدر و تاریخ ساز و بر مبنای ایده‌های بزرگ (مثلاً انقلابی‌گری و آرمان مارکسیسم در مکتب مونتاژ شوروی و هرکلان روایتی از این دست) شکل می‌گیرد، جای خود را به ادراک‌های حسی جزئی ما بینندگان تن آگاه؛ اما نه الزاماً معرفت‌شناس و شکل‌گرا می‌دهد. مثالش تماشاگرانی که فیلم «هامون» مهرجویی را نه به خاطر تدوین مناسب ریتمیک یا نظم موجود در پلانها از نظر قاب بندی و ارتفاع دوربین و یا فلسفه اگزیستانسیالیسم کی‌یر کگوری و اضطراب وجودی؛ بلکه تنها بادرک حسی جزئی از طلاق و جدائی و حرمان معشوق یا سرگستگی مردی مردد به نظاره می‌نشینند.

نتیجه‌گیری بر علیه دیدگاه‌های علمی (ساخت‌گرایان با Aesthetics یا زیباشناسی به مثابه علم موافق اند تا Aesthetic به مثابه تجربه و ادراک حسی) و تحلیلی در زیباشناسی را باید در چارچوب نزاع کلان تر و تاریخی موجود در فلسفه هنر و زیبایی‌شناسی جستجو کرد. در برابر نظریه‌های شکل‌گرایانانه افرادی چون کلاپوبل (Clive Bell)، روش‌های پدیدارشناسانه بیشتر بر تجربه زنده و زیسته تماشاگری تأکید می‌کنند. کلاپوبل در کتاب «هنر» (۱۹۱۴) یکی از نخستین گزاره‌های جدلی فرمالیسم را مطرح می‌کند و با تأکید بر اهمیت ساختار «در برابر عواطفی چون خشم و ترس و لذت و بی‌ارتباط بودن هنری بصری مانند نقاشی با تقلید و بازنمایی، مدعی بود که موضوع واقعی نقاشی چیزی است که او آنرا «فرم دال‌نگر» می‌نامید؛ یعنی نمایش طُرفه و زیبایی خطوط، رنگها، اشکال و احجام و بُردارها و فضای دوبعدی و سه بعدی» (کارول، ۱۳۹۱: ۶۷). این نظریات که بنیاداً با نظریه بیانی‌ی هنر و نظریه بازنمودی هنر ستیز می‌کنند (یعنی با تعریف هنر به معنای بیان عواطف و احساسات آفریننده هنری و هنر به معنای تقلید و بازنمایی افلاطونی و ارسطویی)؛ اما خود داری این اشکال هستند که از تعریف دقیق این «فرم دال‌نگر» عاجز اند و تنها به ذکر مثال بسنده می‌کنند و از اصول چیزی نمی‌گویند. چه چیزی همنشینی برخی اشکال را دارای معنا و دیگر آرایش‌ها را فاقد معنا می‌سازد؟ این ابهام در قلب شکل‌گرایی کلاپوبل وجود دارد.

۶.۴. پدیدارشناسی در برابر تجربه گرایی محض

اما پدیدارشناسی باید به دقت مراقب نقاط ضعف نهفته در بطن نظریه های مبتنی بر تجربه زیباشناسانه باشد. بسیاری در این امر مردد هستند که بشود از تجربه‌ی زیباشناسانه یکپارچه و منسجم سخن گفت. شاید ما از یک شیء یا پدیدار یکپارچه سخن بگوییم؛ اما آیا ادراک آن هم یکپارچه است؟ آیا هر تجربه یکپارچه ای در مواجهه با جهان ابژه ها (مدرکات) تجربه زیبایی شناسانه است؟ ما به عنوان سوژه ها (مدرکها) بر پدیده‌ای متمرکز می‌شویم و معطوف آن می‌شویم. آیا هر تجربه ای از این دست زیباشناسانه است؟ نکته دیگری که به اصول پدیدارشناسی باز می‌گردد و برای تجربه‌ی زیباشناسانه مبتنی بر ادراک حسی محض و ناب دردسرساز می‌شود این است که «در پرانتز گذاشتن» یا «پوخه کردن» (Bracketing / Epoché) (خوداری از دادن حکم) در مواجهه با اثر هنری اساسا ممکن است یا نه. ما سوژه‌های زیسته و درگیر در زیست جهان مملو از آثار هنری و انواع نقدها و شیوه های اطلاع رسانی و آگاهی بخشی و رسانه های متنوع در برخورد با هر اثر هنری تجربه زیباشناسانه نابی نخواهیم داشت. این تجربه به واسطه ذهن از تجارب یا آگاهی های پیشین بهره می‌گیرد و بر برخوردهای بعدی ما با ابژه های هنری هم تاثیر می‌گذارد. در قلمروی خود آگاهی اگر به مثال پیشین مقاله رجوع کنیم - نمی‌توان دانسته های سوژه درباره مثلا فلسفه اگزیستانسیالیسم کی یر کگور و بحث جدال ایمان (باور به امر محال) و عقل و شک بین این دو حد رادر تجربه زیباشناختی تماشای فیلم هامون مهرجویی کاملا کنار گذاشت.

تجربه نابی وجود ندارد و در بی‌واسطه ترین حالت نیز ذهن و عقل و دانش (ساختگرایی یا کنستراکتیویسم) به جهان تجربه رئالیستی پدیدار شناسانه نشت خواهند کرد. به تعبیر دقیق تر، پدیدارشناسی باید مراقب باشد که درگیری صرف و شدید ادراک حسی با اثر هنری - که ممکن است مارا تا مرتبه شیدا و شیفته شدن آن پیش ببرد - به معنای ادراک کامل آن نیست. گاهی ما نباید کاملا خود را از یاد ببریم و در دنیای اثر غرق شویم. فاصله گیری و آمادگی شناختی هم برای ادراک کامل اثر هنری لازم است.

نتیجه گیری

پدیدارشناسی ادراک حسی یا تجربه زیباشناسانه که با تکیه بر تحلیل معنا شناسانه (ریشه شناسانه/واژه شناسانه) اعتبار تاریخی و جغرافیایی خود را نشان می‌دهد (در بسیاری از کشورها استتیک و اشکال متنوعش برابر نهاد زیباشناسی هستند) و ما را از کمند عقل گرایی و محاسبه‌گری ایده آلیستی نظریه های شکل‌گرا نجات می‌دهد. حالا دیگر ذهنی گرایی هنرمند نخبه و نابغه (نماد رمانتیسیسم) و درون گرایی مخاطب (نظریه های بیانگری در هنر) نیست که اهمیت صرف دارد. ابژه هنری بیرونی حتما دلایلی برای زیبا بودن دارد که فارغ از فعالیت ذهن ما وجود دارند. اما ادراک حسی ما نیز جایگاه خود را دارد. پدیدار شناسی با شعار «پیش به سوی خود چیزها» از ذهن مداری دکارتی روی برتافت، بر اهمیت تن (جسم) تاکید کرد و آنرا امتداد (Extension) صرف ذهن قلمداد نکرد. اما این روی برتافتن نمی‌تواند و نباید به معنای فراموش کردن جایگاه ذهن و آگاهی و معرفت باشد. پدیدارشناسی تجربه‌ی زیباشناسانه نباید در دامچاله و مغاک ادبیت و توصیف صرف تجربه مواجهه با زیبایی (یا حتی زشتی) سقوط کند. پدیدار شناسی آنگاه شکاف بین عقل گرایی و تجربه گرایی را پر خواهد کرد و زیباشناسی را در معنای دقیقش به کار خواهد برد که پدیدارشناسی معرفت شناختی (Epistemological Phenomenology) پا به عرصه بگذارد. این راه حل کشف امروز ما نیست، راهی است که خود پدیدارشناسی گشود و بر بستر آن نضج یافت. آیا این به معنای التقاطی گرایی (Eclecticism) پدیدار شناسی است؟ در روزگار ما اگر چنین باشد نیز نباید آشفته شد. برای حل مشکل بین دو عنصر ساکن کرانه های فلسفه در زمانه‌ی «پساپست مدرن»، درجهانی که مفهوم اصالت و ناب بودگی (Purity/Originality) چندان محلی از اعراب ندارد، پدیدارشناسی پلی است برای پیوند دوگانه های (ظاهرا) بی‌فصل مشترک (Dichotomy). طُرفه این که حتی در حوزه هایی مانند سیاست نیز پس از قرن‌ها کشمکش تلاشی پدیدارشناسانه در جریان است تا بر بستر سیاست عملی (Real Politics) و پراگماتیسم کارکرد گرا شکاف بین ایده آلیسم و رئالیسم به حداقل برسد. این شکاف پرنشدنی است؛ اما پدیدار شناسی طریقی ممکن برای میل به سوی وحدت و زیباسازی جهان است. پدیدار شناسی و تحلیل معنا شناسانه نشان داد که ادراک حسی در بن زیباشناسی نهفته است. آیا حس ما را به دوری از این جهان و نابودی آن (زشت کردن زیبایی) تشویق می‌کند؟ جز در موارد آسیب شناسانه و بیمارگون چنین به نظر نمی‌رسد. پدیدارشناسی کم کردن بُعد یا فاصله با جهان است؛ همانطور که به زیبایی و فراست می‌توان از خلال سطور بعضا دشوارفهم آثار مرلوپونتی آنرا دریافت. زیباشناسی از

نظر پدیدار شناسی و فلسفه اگزیستانس یعنی ادراک حسی اینکه تا این جهان هست ما هستیم، و اینگونه نیست که جهان با نیستی ما پایان یابد. به این تعبیر زیباشناسی را می توان گونه‌ای عالم شناسی^۷ نام نهاد. اینجاست که پدیدار شناسی نه پروژه ای موهوم و خیالی، بلکه در قامت و کسوت راه حلی برای مسائل پراتیک و کاربردی و عملی زندگی آدمیان ظاهر می شود. حس ما هرگز به ما نمی گویند که محیط زیست و طبیعت را نابود کرده و آدمیان را از میان برداریم، این ادراک منفعت جو و عقلی (که اتفاقاً نزدیک بین است و دور را نمی بیند و چندان غایت گرا نیست یا به تعبیری خیلی هم عاقل ومأل اندیش نیست) ماست که ما را به آن سو می کشاند. پدیدار شناسی قادر است به مدد رئالیسم معرفتی، زیبایی را از گالری ها و موزه ها به زندگی بکشاند. نظریه های «هنر برای هنر» و «هنر متعهد یا ایدئولوژیک» می-توانند جای خود را به نظریه «هنر در خدمت زیست جهان»^۸ بدهند که بنیاداً پدیدار شناسانه است. این رخداد را شاید بتوان غایت آرزوهای هر هنرمند راستین و پدیدار شناس واقعی نام نهاد. اینهمانی امر معقول و امر محسوس ذاتاً منطقی نیست؛ اما می توان سوژه هایی عاقل، تن آگاه و با احساس تربیت کرد؛ سوژه هایی متعهد به زیست جهان، و نه ایدئولوژی یا اندیشه و کلان روایتیابی میرا که به عنوان سوژه در طول حیاتمان شاهد مرگ و شکست آنها بوده ایم.

پی نوشت ها

۱. Pantheon: تلویحا به معنای مقبره و تالار مشاهیر.
۲. Alexander Baumgarten: فیلسوف آلمانی قرن هجدهم (۱۷۱۴-۱۷۶۲)
۳. Walter Pater: نویسنده، ادیب، منتقد هنری و قصه نویس انگلیسی (۱۸۳۹-۱۸۹۴)
۴. Pre-reflective: تامل از دید مرلوپونتی به توصیف جهان آنچنان که پیش از هرگونه تفسیری تجربه می شود است و به رابطه ما با پدیدارها بر می گردد. تامل بازگشت به ریشه ها و مبادی است تا قلمرو اصیل تجربه بازکشف شود (پیراوی ونک، ۱۳۸۹: ۲۱۱).
۵. A Priori: اصطلاح مربوط به شناخت شناسی (epistemology) و گونه های معرفت و استدلال: امور مربوط به فاهمه و قوه داوری نزد کانت که ربطی به واقعیت خارجی و تجربه ندارند، مانند علیت (سببیت: Cause) و زمان و مکان. شناخت ماقبل تجربی شناختی استعلائی است یعنی از همه اشکال تجربه استفاده می کند
۶. A Posteriori: امور تجربی و مبتنی بر شواهد تجربی: شناخت مبتنی بر حسیات و ادراک حسی که با واقعیت خارجی مربوط است، استعلائی (transcendental) نیست بلکه آروینی و بر اساس محتوای تجربی (empirical) است
۷. Cosmology: یا همان کیهان شناسی
۸. Lebenswelt: اصطلاح ادموند هوسرل در پدیدارشناسی: جهانی که خود را در آن می یابیم و در هیچ آنی نمی توانیم از تبیین خود با آن باز بمانیم. بر آن مفتوح و گشوده ایم اما مالکش نیستیم و بی پایان و تمام ناشدنی است. اساس فلسفه مرلوپونتی و ارزشمندی سوژه نیز به خاطر بودن در آن است. زیست جهان خط بطلان می کشد بر هرگونه دوگانه انگاری (Dualism) بین سوژه و عالم. (پیراوی ونک، ۱۳۸۹: ۲۱۲).

منابع

۱. آریان پورکاشانی، منوچهر. (۱۳۸۴)، «فرهنگ بزرگ یک جلدی پیشرو آریان پور»، چاپ سوم، تهران، نشر الکترونیکی و اطلاع رسانی جهان رایانه.
۲. اسمیت، ماری. (۱۳۹۱)، جیمز شلی، نوئل کارول، بریس گات، آلن گلدمن، دومنیک لویز و دیگران، «دانشنامه ی زیبایی شناسی»، ترجمه گروه مترجمان: منوچهر صانعی دره بیدی و دیگران، ویراسته مشیت علائی. چاپ پنجم، تهران، فرهنگستان هنر و موسسه تالیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن».
۳. امامی، کریم. (۱۳۹۲)، «فرهنگ تک جلدی فارسی به انگلیسی»، چاپ اول، تهران، نشر فرهنگ معاصر.
۴. اندرسن، ریچارد ال. (۱۳۸۴)، «انسان شناسی و زیبایی شناسی»، ترجمه منیژه اذکانی، زیباشناخت، شماره ۱۳، نیمه دوم سال، صص: ۲۲۴-۲۱۷.
۵. پاکباز، روئین. (۱۳۸۵)، «دائرة المعارف هنر (نقاشی، پیکره سازی، گرافیک)»، چاپ پنجم، تهران، نشر فرهنگ معاصر.
۶. پیراوی ونک، مرضیه. (۱۳۸۹)، «پدیدار شناسی نزد مرلوپونتی»، چاپ اول، آبادان، نشر پرسش.

۷. تاتارکویچ، ولادیسلاو. (۱۳۸۷)، «تاریخ زیبایی شناسی؛ زیبایی شناسی توماس آکوئینی»، ترجمه مینا نبئی، زیباشناخت، سال نهم، شماره ۱۹، نیمه دوم، صص: ۴۹-۶۴.
۸. جمادی، سیاوش (۱۳۸۵)، «زمینه و زمانه پدیدار شناسی، جستاری در زندگی و اندیشه های هوسرل و هایدگر»، چاپ اول، تهران، انتشارات ققنوس.
۹. حبییم، س. (۱۳۵۴). فرهنگ یک جلدی فارسی به انگلیسی. تهران: کتابفروشی بروخیم. چاپ ششم.
۱۰. دارتیک، آندره. (۱۳۷۵) «پدیدار شناسی چیست؟» ترجمه محمود نوالی. چاپ اول، تهران: انتشارات سمت.
۱۱. رازافشا، مهدی (۱۳۷۸)، « بررسی جایگاه ویژه ادراک هنر و زیبایی شناسی»، ماهنامه هنر دینی، بنیاد هنر دینی الرضا علیه السلام، شماره یک، صص: ۱۱۸-۱۰۵.
۱۲. رید، هربرت (۱۳۸۷) «فلسفه هنر معاصر»، ترجمه محمد تقی فرامرز، چاپ سوم، تهران، موسسه انتشارات نگاه.
۱۳. ژیمز، مارک (۱۳۹۲). «زیباشناسی چیست؟». ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی. چاپ اول، تهران: نشر ماهی.
۱۴. سوانه، پییر (۱۳۹۱)، «مبانی زیبا شناسی»، ترجمه محمد رضا ابوالقاسمی، چاپ اول، تهران، نشر ماهی.
۱۵. کروچه، بندتو (۱۳۸۸). «کلیات زیباشناسی»، ترجمه فواد روحانی، چاپ هشتم، تهران، نشر کتاب انتشارات علمی و فرهنگی.
۱۶. کمپ، گری (۱۳۸۷)، «زیبایی و زبان»، ترجمه مرتضی عابدینی فرد، زیباشناخت، سال نهم، شماره ۱۹، نیمه دوم، صص: ۲۸۷-۲۷۷.
۱۷. لیت، کالین (۱۳۸۲)، «تجربه زیبایی شناختی»، ترجمه فرزانه علیا، فصلنامه فرهنگستان هنر، پائیز، صص: ۴۹-۳۴.
۱۸. مددیور، محمد (۱۳۷۴)، «زیبایی شناسی در تئولوژی سن توماس»، نامه فرهنگ، سال سوم، شماره ۱، صص: ۱۳۹-۱۳۶.
۱۹. معین، محمد (۱۳۸۶)، «فرهنگ یک جلدی فارسی معین»، چاپ دوم، تهران، انتشارات زرین.
۲۰. مومنی، ناصر (۱۳۸۲)، «نگاهی فلسفی به زیبایی شناسی و هنر»، خردنامه صدرا، شماره ۳۳، پائیز، صص: ۳۵-۲۹.
۲۱. یوسفیان، جواد. (۱۳۷۹)، «نگاهی به زیبایی شناسی»، نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی، صص: ۱۷۸-۱۳۵.
22. WWW.Biblesuite.com/Greek
23. <http://en.wiktionary.org/wiki/αἰσθάνομαι>
24. <http://www.etymoonline.com>
25. www.Merriam-Webster.com
26. www.Thesurous.com

The Semiological Analysis Of "Aesthetic" As Phenomenological Critique Of Formalism

Abstract

The debate between Pro-intellectualists and Pro-empiricists in the field of artistic perception is one of the most long-term philosophic quarrels in the history of philosophy of art and aesthetics. We have tried in this paper to notice the "sensual" origin of "Aesthetic" and criticize pure formalist visions which established exclusively on rational/conceptual reasoning, and also criticize pure empiricist visions exclusively based on objective world and the nature of artistic objects by applying semiological terminology/etymology method as a part of broader phenomenological methodology. Through the discussion, the authors have tried to infer the way in front of the phenomenology as a solution of duality which exists between Realism and Idealism and narrowing the gap between "the sensible" and "the intellectual". In the main body of this paper infer to theories through the history of philosophy and aesthetics which have compatibility with and confirm this semiological analysis findings.

Keywords: Aesthetic, Perception, Formalism, Phenomenology, Perception, Empiricism

پژوهش در هنر و علوم انسانی

بررسی نقوش و تزئینات کتب مصور دوره سلجوقی
سمیه محمدزاده مقدم

بازتاب تصویری هنر اسلامی در مسجد جامع ارومیه؛
بررسی تزئینات محراب مسجد جامع ارومیه
مریم متفکر آزاد، سحر ذکاوت

بررسی ویژگی‌های معماری و هنر ادوار مختلف در
مسجد جمعه اردبیل
معصومه بیدبرگ، حبیب شهبازی شیران، فاطمه بیدبرگ

تطبیق نماد قدرت بر روی نقوش مهرهای دوره
هخامنشی با دوره قاجار
محمد رضا شریف زاده، نینا بهزادی

مطالعه تأثیر نگاه نقاشانه در آثار تصویرسازی هنرمندان
نقاش ایرانی
فرشته فتحعلی زاده کلخوران، بهنام کامرانی

تحلیل معناشناختی «استتیک» به مثابه نقد پدیدار
شناختی شکل‌گرایی
فرنام مرادی نژاد، مرضیه پیراوی ونک، احمد الستی