۲۴
ISSN:2538-6298

پژوهش در هنر و علوم انسانی

دوماهنامه علمی پژوهش در هنر و علوم انسانی
سال پنجم، شماره ۱ (پیاپی: ۲۴)، اردیبهشت ۱۳۹۹، جلد ۱

ریشه‌های پیدایش خانقاه در تصوف ایران
ساره جابری

مطالعه‌ی بازتاب نقوش هنر نقاشی گل و مرغ در هنر قلم‌زنی معاصر
سحر ذکاوت، خشایار قاضی‌زاده

نقش گرافیک متحرک در معماری
آزیتا بلالی اسکویی، سمیرا جعفری تبریزی

مروری بر گرافیک روسری‌های چاپی با رویکرد نقوش ارنامنتال؛ مورد مطالعاتی: اصفهان
فاطمه شریعتی

رویکرد ایلخانان نسبت به هنر در ایام سلطنت سلطان محمد خدابنده اولجایتو
میثم سلیمانی، افتخار قاسم زاده

ISSN:2538-6298

پژوهش در هنر و علوم انسانی

دوماهنامه علمی پژوهش در هنر و علوم انسانی
سال پنجم، شماره ۱ (پیاپی ۲۴)، اردیبهشت ۱۳۹۹

۲۴ SHIJ.ir

صاحب امتیاز و مدیرمسئول: میلاد فتحی
زیرنظر شورای سردبیری
مدیر اجرایی: منیژه ملائی

اعضای شواری علمی و داوری تحریریه: (به ترتیب حروف الفبا)

- دکتر پریسا آروند، عضو هیئت علمی دانشگاه گیلان
- دکتر حسنعلی آقاجانی، عضو هیئت علمی دانشگاه مازندران
- دکتر سجاد اکبری،عضو هیئت علمی دانشگاه ارومیه
- دکتر علیرضا اکرمی، عضو هیئت علمی دانشگاه گیلان
- دکتر بهرام ایمانی، عضو هیئت علمی دانشگاه محقق اردبیلی
- دکتر اعظم بابکی راد، عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی مشهد
- دکتر محمد باقری، عضو هیئت علمی دانشگاه زنجان
- دکتر مرضیه تراجی، عضو هیئت علمی دانشگاه گیلان
- دکتر نغمه خرازیان، عضو هیئت علمی دانشگاه زنجان
- دکتر روحاله رحیمی، عضو هیئت علمی دانشگاه مازندران
- دکتر احمد جعفری صمیمی، عضو هیئت علمی دانشگاه مازندران
- دکتر داود رضائی، عضو هیئت علمی دانشگاه زنجان
- دکتر بهادر زمانی، عضو هیئت علمی دانشگاه هنر اسلامی تبریز
- دکتر مینو شفائی، عضو هیئت علمی دانشگاه هنر اصفهان
- دکتر جواد شکاری نیری، عضو هیئت علمی دانشگاه امام خمینی
- دکتر ناصر صنوبر، عضو هیئت علمی دانشگاه تبریز
- دکتر محمدرضا طبیبی، عضو هیئت علمی دانشگاه مازندران
- دکتر مظفر عباس‌زاده، عضو هیئت علمی دانشگاه ارومیه
- دکتر علی عمرانی‌پور، عضو هیئت علمی دانشگاه کاشان
- دکتر افشین عموزاده لیچایی، عضو هیئت علمی دانشگاه گیلان
- دکتر غزال کرامتی، عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی تهران مرکز
- دکتر امیررضا کریمی آذری، عضو هیئت علمی دانشگاه گیلان
- دکتر محسن کشاورز، عضو هیئت علمی دانشگاه شهید باهنر کرمان
- دکتر محمدمهدی گودرزی، عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی همدان
- دکتر مهرداد متین، عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی تهران مرکز
- دکتر بهزاد محبی، عضو هیئت علمی دانشگاه محقق اردبیلی
- دکتر علیرضا محمدی، عضو هیئت علمی دانشگاه محقق اردبیلی
- دکتر حسین مدی، عضو هیئت علمی دانشگاه امام خمینی
- دکتر مهدی مقیمی، عضو هیئت علمی دانشگاه زنجان
- دکتر علیرضا مهدی‌زاده، عضو هیئت علمی دانشگاه شهید باهنر کرمان
- دکتر سید محسن موسوی، عضو هیئت علمی دانشگاه مازندران
- دکتر کیانوش ناصرالمعمار، عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی قزوین
- دکتر امیرهوشنگ نظرپوری، عضو هیئت علمی دانشگاه لرستان
- دکتر حجت وحدتی، عضو هیئت علمی دانشگاه لرستان

فراخوان پذیرش مقاله:

نشریه «پژوهش در هنر و علوم انسانی» توسط موسسه مطبوعاتی مطالعات کاربردی شباک و با همکاری علمی اساتید برجسته دانشگاه‌های کشور به انتشار مقالات علمی در زمینه مطالعات هنر و پژوهش‌های علوم انسانی، می‌پردازد. ازاین‌رو از تمام اساتید، صاحب‌نظران، کارشناسان، دانشجویان و پژوهشگران دعوت می‌شود با ارسال مقالات علمی خود از طریق وب‌سایت نشریه به نشانی www.RAHS.ir در پربارتر کردن این نشریه، ما را یاری نمایند.

برای ارسال مقاله کافی است تا در وب‌سایت ثبت‌نام نموده و با ورود به پنل کاربری، مقاله خود را ثبت کنید.

نشریه

نشانی: کرج، بلوار امام خمینی (باغستان)، بین خیابان پنجم و ششم، روبروی مجموعه ورزشی انقلاب، پلاک ۷۳۵، ساختمان پرند، واحد یک
۰۲۶ ۳۴ ۳۴ ۷۶ ۷۸ / ۰۲۱ ۳۳ ۲۰ ۲۴ ۸۷
۰۲۱ ۴۳ ۸۵ ۷۱ ۲۴
www.UDSJ.ir
Shij.journals@gmail.com

چاپ

انتشارات هنر و علوم دانشگاهی، تلفن: ۰۲۱۳۳۸۴۰۷۹۲
نشانی: تهران، افسریه، ۱۵ متری اول کوچه ۲۸، پلاک ۲۹۳

فهرست مقالات

عنـوان مقـاله	صفحه
ریشـه‌های پیدایـش خانقاه در تصـوف ایـران سـاره جابـری	۱
مطالعه‌ی بازتاب نقوش هنر نقاشی گل و مرغ در هنر قلم‌زنی معاصر سحر ذکاوت، خشایار قاضی‌زاده	۹
نقـش گرافیک متحـرک در معمـاری آزیتا بلالی اسکویی، سمیرا جعفری تبریزی	۲۳
مروری بر گرافیک روسری‌های چاپی با رویکرد نقوش ارنامنتال؛ مورد مطالعاتی: اصفهان فاطمه شریعتی	۳۵
رویکرد ایلخانان نسبت به هنر در ایام سلطنت سلطان محمد خدابنده اولجایتو میثم سلیمانی، افتخار قاسم زاده	۵۱

سال پنجم، شماره ۱ (پیاپی: ۲۴)، اردیبهشت ۱۳۹۹، جلد یک
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم انسانی

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال پنجم، شماره ۱ (پیاپی: ۲۴)، اردیبهشت ۱۳۹۹، جلد یک

ریشـه‌های پیدایـش خانقاه در تصـوف ایـران

سـاره جابـری[۱]

تاریخ دریافت: ۹۹/۰۲/۱۳
تاریخ پذیرش: ۹۹/۰۲/۲۹
کد مقاله: ۵۶۳۶۲

چکـیده

ریشه‌یابی تشکیل خانقاه‌ها در ایران، از اهمیت بسزایی برخوردار است. از رهگذر ابداع هدفمند خانقاه‌هاست که عرفان و تصوف در قلمرو اسلامی شرح و بسط می‌یابد و بخش مهمی از فرهنگ ایران را در طی چند قرن شکل می‌دهد. ریشه‌یابی ساخت خانقاه‌های اولیه، پیوند عرفان با ادیان و تفکرات مختلف و نیز تغییر و تحولات اجتماعی را روشن می‌کند. این پیوندها و تحولات سبب می‌شوند که تفکر صوفیانه ببالد و به درختی تنومند در گستره فرهنگ ایران تبدیل شود. در این نوشتار، ابتدا به ریشه واژگانی کلمه خانقاه پرداخته شده و سپس ریشه‌های تأسیس آن در ایران از دیدگاه‌های گوناگون، مشتمل بر ریشه‌های اسلامی و غیراسلامی و نیز ریشه‌های مستقل مورد بررسی قرار می‌گیرد. این تحقیق از منابع کتابخانه‌ای و روش توصیفی – تحلیلی برای بررسی و طبقه‌بندی آرای محققان در باب ریشه‌های خانقاه در ایران بهره برده و تلاش نموده تا پیچیدگی روابط میان این پیوندها را آشکار کند.

واژگـان کلـیدی: خانقاه، تصوف، معماری، شیخ.

۱- دکترای زبانشناسی عرفانی، فارغ التحصیل دانشگاه یو کی ام مالزی، پژوهشگر مستقل (*sarehjaberi@gmail.com*)

۱- مقدمه

گسترش اجتماعات و فعالیت‌های صوفیان ایران از قرن چهارم، نیاز به مکان‌ها و جایگاه‌های مشخصی را برای برگزاری مراسم و مجالس و استقرار ایشان ضروری ساخت. از نیمه اول قرن پنجم به بعد، خانقاه‌ها گسترش می‌یابند و با صوفیان ساکن در آن‌ها رابطه‌ای دو سویه دارند؛ از سویی صوفیان در وضع قوانین و آبادانی خانقاه‌ها می‌کوشند و از سوی دیگر خانقاه‌ها سبب گسترش تصوف و شهرت صوفیه شد. این رابطه دو سویه لزوم شناسایی خانقاه‌ها را دو چندان می‌کند، زیرا این ابنیه، نه به صرف اهمیت مکانی، بلکه به سبب تأثیری که بر فرهنگ عمومی ایران و اشاعه تصوف دارند، شایان توجهند. شیخ ابوسعید ابوالخیر را اولین کسی می دانند که برای نخستین بار در نیشابور قوانینی برای خانقاه خود وضع کرد که نشان از اهمیت گردهمایی صوفیان، تحت لوای نظامی مشخص و مسلکی معین دارد. نقش خانقاه‌ها در آداب و اعمال صوفیه آشکار و مشخص است و ریشه‌یابی آن با ریشه‌یابی جریان‌های تصوف در ایران پیوند خورد است. این تحقیق می‌کوشد تا با بررسی ریشه‌ها و عوامل شکل‌گیری خانقاه‌ها، عوامل موثر در آغاز تفکر صوفیانه را نیز مورد کاوش و دقت نظر قرار دهد. پایه‌های تفکر صوفیانه که منجر به تأسیس خانقاه‌ها شد هم در ادیان پیش از اسلام و هم در آموزه‌های اسلامی قابل بررسی است. ادیان بزرگی همانند میترائیسم، زرتشتی و دین مانوی که پیش از اسلام در ایران رواج داشتند و نیز ادیان غیر ایرانی پیش از اسلام مانند بودایی و مسیحی، رد پای خود را در تصوف به جای گذارده‌اند، با این وجود، تعالیم اسلامی قوی‌ترین منبع الهام متصوفه در سلوک عرفانی و ساخت بناهای خاص تصوف بوده است. در این تحقیق، با توجه به اهمیت خانقاه‌ها و نقش آن‌ها در تکوین تصوف ایران، در ابتدا ریشه واژگانی خانقاه و سپس ریشه‌های تفکری پدیدار شدن خانقاه‌ها مورد بحث و بررسی قرار گرفته است.

۲- ریشه واژگانی خانقاه

خانقاه واژه‌ای ترکیبی است که از دو جزء خان و گاه تشکیل شده است. جزء اول به سه شکل خان، خوان و خانه قابل تعبیر است.

- کلمه «خان» دارای چند معنی است: کاروانسرا، معبد و پرستشگاه، حاکم و فرمانروا.
- اگر شکل اولیه خان را به صورت «خوان» در نظر بگیریم معانی دیگری نیز بر آن مترتب است همچون ایوان و خانه، سفره، طبق بزرگ (خوانچه: طبق کوچک) (کیانی، ۱۳۶۹: ۵۷).
- اگر خان را شکلی از کلمه «خانه» بدانیم معنی آن اعم از مکان‌های بسیاری از کوچک تا بزرگ است مانند سقاخانه، داروخانه، سربازخانه. کلمه خانه همچنین می‌تواند به معنای جزیی از یک سرای بزرگتر باشه مانند یک حجره یا اتاق. در کلام سعدی و عطار گاه کلمه خانه در معنای اتاق بکار رفته است. کلمه خانه به صورت مستقل نیر به معنای اقامتگاه و مجتمع است(همان ۵۸).

جزو دوم یعنی قاه» را معرّب گاه دانسته اند که می‌تواند هم به معنای تخت و سریر پادشاهی و نیز بعنوان پسوند زمان و هم پسوند مکان به‌کار رود (کریمی‌ملایر، ۹۱: ۹). تعابیر گوناگون از کلمه خانقاه هم در متون صوفیانه و هم در متون پژوهشی بسیار است. از احتمالات دیگری که در مورد کلمه خانقاه مطرح است این است که‌این واژه از ترکیب واژه فارسی خانک (خانه کوچک) بعلاوه علامت جمع عربی «ات» حاصل آمده باشد. جمع واژه فارسی با «ات» عربی در کلمه خان به معنای کاروانسرا نیز دیده می‌شود که به شکل خانات بکار رفته است (لغت نامه دهخدا ذیل کلمه خانات). احتمال دیگر این است که خانقاه از واژه خورنگاه به معنای جای خوردن و تغذیه آمده باشد. واژه خورنگاه را به معنای جای افتادن خور (آفتاب) هم معنا کرده‌اند (کیانی، ۱۳۶۹: ۶۱). مستقل از ریشه‌یابی کلمه خانقاه، در برخی منابع برای اشاره به معابد مانویان و بوداییان از کلمه خانگاه استفاده شده است. از میان مجموع این معانی به نظر می‌آید بهترین و متناسب‌ترین معنا برای کلمه خانقاه، همان «خانه» باشد با التفات به اینکه این خانه صاحب اتاق‌های متعدد است و پذیرای مشتاقان سیر و سلوک است و نیز محل خوراک دادن به سالکان و درویشان است. اگر معنای لغوی کلمه خانقاه را ملاک قضاوت بدانیم، خانقاه همان خانه و بیت است به معنای خانه یا خانه‌های شیخ که محل تجمع مریدان بوده و به در گذر زمان هم به لحاظ لغوی و هم فیزیکی «خانه ها» به «خانقاه» تبدیل شده است.

۳- خانقاه و ریشه‌یابی ابداع آن

ریشه‌یابی تفکر صوفیه و رواج مراکز خانقاهی که از قرن دوم به بعد در مرزهای گسترده ایران آغاز شد و اوج گرفت، همواره مورد پرسش محققین بوده است. نظریات در باب ریشه شکل‌گیری خانقاه‌ها را می‌توان به ده دسته تقسیم کرد، گرچه این ده دسته ناقض یکدیگر نیستند و همه این عوامل ده گانه می‌تواند در شکل‌گیری خانقاه‌ها موثر بوده باشد. درجه اعتبار این عوامل بیشتر به استنباط و اعتقاد نویسندگان و محققین متکی است. لازم به ذکر است که بررسی ریشه‌های فلسفی شکل‌گیری تصوف از دایره این پژوهش خارج بوده است. دیدگاه‌ها در مورد ریشه شکل‌گیری خانقاه در ایران را می‌توان به دو دسته کلی تقسیم کرد: ریشه اسلامی و ریشه غیراسلامی.

۳-۱- ریشه‌های غیراسلامی تصوف

برخی از محققین، ریشه شکل‌گیری خانقاه‌ها را در ادیان ایرانی و غیرایرانی پیش از اسلام می‌دانند و بر این عقیده‌اند که انگیزه ساخت و شکل‌گیری نهاد صوفیانه خانقاه، با توجه به گرایش انزواطلبی و ریاضت کشی صوفیان، به آیین‌ها و ادیان پیش از اسلام مانند بودایی، مانوی و زردشتی و مسیحیت برمی‌گردد. (عطایی، ستارنژاد، خانچرلی، ۱۳۹۴: ۳). در ادیان ایرانی پیش از اسلام یعنی میترائیسم، زرتشتی و مانوی مشابهت‌هایی با خانقاه‌های اسلامی دیده می‌شود، گرچه ممکن است این تشابهات دلیل واضحی برای منشأ ایرانی خانقاه‌ها نباشد. کیانی چنین استدلال می‌کند که ادیان پیش از اسلام مشتمل بر باورهایی هستند که وجود ذهنی انسان‌ها را تشکیل میداده است و فردی که از ادیان پیشین به حوزه اسلام وارد شده نمی‌تواند به یکباره همه باورها و اعتقادات پیشین خود را مردود بداند. از سوی دیگر اعمال عبادی با هم مشابهت‌هایی دارند و مسلمانان نیز به فرمان قرآن به هر آنچه به پیامبران پیش از حضرت محمد(ص) نازل شده ایمان دارند. بدین ترتیب از دیدگاه کیانی، پایه‌ای قوی برای انتقال آداب و اعتقادات پیش از اسلام در ایرانیان وجود دارد. رابطه مرید و مرشد و مناسک غسل و تطهیر و تأسیس معابد مهرپرستی در میترائیسم؛ آئین مغان، مقامات روحانی، نیایش در کوه‌ها و اقامت تارکان دنیا در آتشکده‌ها در دین زرتشت؛ و نیز پرستشگاه‌ها و معابد مانوی از آن جمله است (کیانی، ۱۳۶۹: ۵۱ تا ۱۹). ذکاوتی قراگوزلو به استناد حدود العالم معتقد است که کلمه خانقاه اصولاً یک اصطلاح مانوی است (ذکاوتی قراگوزلو، ۱۳۹۰: ۲۷) . از دیدگاه زرین‌کوب، فرض وجود زمینه‌های آمادگی در ایرانیان برای ظهور اندیشه‌های عرفانی–اسلامی، فرضی عقلانی است که بدون آن نمی‌توان رشد و توسعه مبادی تصوف اسلامی را در گستره ایران پس از اسلام توجیه کرد. (زرین کوب، ۱۳۷۹: ۲). دیدگاه نفیسی در مورد ابعاد ایرانی تصوف، گسترده‌تر و مشروح‌تر از دیگران است. نفیسی تصوف را یکسره آریایی می‌داند، نه تنها در ریشه‌ها بلکه در تمام دوران رواج تصوف درایران، آن را پدیده‌ای ایرانی قلمداد می‌کند. از دیدگاه وی، تصوف ایران حکمتی است به کلی آریایی محض و اندک رابطه‌ای با افکار سامی ندارد (نفیسی، ۱۳۴۳: ۴۸).

مسیحیت و یهودیت دو دین دیگری هستند که پیش از اسلام درایران رواج دارند و بعد از اسلام نیز به موازات اسلام به فعالیت و اثرگذاری بر جامعه مسلمان مشغولند. زرین‌کوب اشاره می‌کند که به گزارش سیاحان چینی، در عهد ساسانی در تمام راه‌های بین چین و هند و ایران صومعه‌های بودایی وجود داشته و بخصوص در نواحی شرقی ایران دین بودایی رواج داشته است. (زرین کوب، ۱۳۷۹: ۵). ارتباط و تماس مستمر ایرانیان با دین مسیحیت نیز قاعدتاً بر تفکر ایرانیان اثر گذارده است و رواج دین مسیحیت در عصر ساسانیان موجب دل نگرانی موبدان و وزرای عصر بوده است (همان ۷). ذکاوتی قراگوزلو بدین مهم اشاره می‌کند که در هر شرایطی تصوف و عرفان رنگ محیط را به خود می‌گیرد، بنابراین راهبان بودایی، مرتضان هندی و دیرنشینان مسیحی را می‌توان سابقه صوفیان مسلمان دانست (ذکاوتی قراگوزلو، ۱۳۹۰: ۲۶). ازاین توضیحات چنین استنباط می‌شود که رنگ اسلامی‌که تصوف پس از اسلام بخود گرفته و آمیختگی شدیدی که با قرآن و سنت پیامبر داشته است، از دیدگاه ذکاوتی قراگوزلو ناشی از ماهیت رنگ‌پذیری تصوف است واین همرنگی با آموزه‌های اسلامی، ریشه‌های غیراسلامی تصوف را مخفی نمی‌کند. از دیدگاه زرین‌کوب نیز در بیشتر ادیانی که آن زمان در سرزمین ایران رایج بود، نوعی عرفان می‌توان یافت. به بیانی کلی عرفان عبارتست از تلاش برای نیل به ارتباط مستقیم و شخصی با خداوند، بنابراین، تجربه عرفانی شاید به قدمت عمر بشریت است و به هیچ قوم و مذهبی محدود نمی‌شود. اگراین تعریف عرفان را بتوان پذیرفت– که به نظر می‌رسد به عنوان نقطه شروع دست کمی از تعاریف دیگر ندارد– پس کسی که در میان شمن‌های آسیای مرکزی، طلایه داران عارفان مسیحی و مسلمان را می‌بیند، کارش قابل توجیه است. (زرین کوب، ۱۳۸۳: ۲۰). یکی از دلایل اثرپذیری خانقاه‌ها از دین مسیحی، شواهدی است که از صومعه‌های و دیرهای راهبان مسیحی در قلمرو اسلامی وجود دارد. صومعه عبارت بود از بنای محقری که راهبی مسیحی در آن سکونت کرده و به عبادت می‌پرداخت. صومعه ها غالباً در بیابان‌ها و برفراز کوه‌ها ساخته شده و از نظر معماری، ساختمانی نوک تیز و بلند و باریک بود تا در برابر عوامل ویرانگر طبیعی دوام و مقاومت بیشتری داشته باشد. واژه صوامع و بیع در ردیف مساجد به عنوان مرکز عبادت در قرآن آمده است. مسلمانان از صدر اسلام با صومعه مسیحیان و اعمال راهبان آشنایی داشتند، زیرا صومعه ها و مراکز انفرادی عابدان مسیحی، در کنار شهرها و دامنه کوه‌ها و بین راه‌ها، در برخی از مناطق قلمرو اسلامی وجود داشت (کیانی، ۱۳۶۹ :۹۲).

توجه به این نکته حائز اهمیت است که در تحلیل‌های محققان، رابطه میان عرفان اسلامی و سایر ادیان پیشین بر دو پایه مشابهت اعمال و دلایل عقلانی استوار شده است. دلایل عقلانی چنان که بیان شد خود بر پایه شواهد تاریخی از فعالیت گسترده ادیانی چون مسیحیت و بودایی است که بنابر نتیجه‌گیری عقلانی، خود عامل آشنایی مسلمانان با راه و روش رهبانیت مسیحی و ریاضت‌کشی بودایی بوده است. از سوی دیگر، رابطه مشابهت میان اعمال و آداب نیز گاه توسط محققان به عنوان دلیل محکمی بر اثرپذیری تصوف و خانقاه‌نشینی از رسوم سایر ادیان بیان شده است. دنیاگریزی، سکونت در غارها، تحمل انواع ریاضت، جهانگردی و اعمال دیگر از جمله اعمالی است که به صورت مشترک در بین آیین‌های قبل از اسلام رواج داشته و به نسل‌های بعدی منتقل شده است و دراین روند اسلام نیز وارث آن شده است (عطایی، ستارنژاد، خانچرلی، ۱۳۹۴: ۴).

ورای مشابهت میان ادیان، دلیل دیگری نیز توسط محققین برای رواج تصوف و شکل‌گیری خانقاه‌ها در قلمرو اسلامی بیان شده است و آن در نظر گرفتن تصوف به عنوان یک واکنش سیاسی و خانقاه‌ها به عنوان پایگاه‌های مردمی‌در مقابل ظلم و ستم طبقه حاکم است. این نظر توسط برتلس و ذکاوتی قراگوزلو مورد حمایت و شرح و بسط قرار گرفته است. ذکر این نکته نیز ضروری می‌نماید که طبقه‌بندی تصوف به عنوان واکنش سیاسی، ناقض ریشه‌های اسلامی آن نیست با این وجود در این گفتار، ذیل ریشه‌های غیراسلامی طبقه‌بندی شده تا نشان دهد که از دیدگاه برخی محققان در مبحث ظهور تصوف، جنبه‌های واکنشی بر جنبه‌های دینی تقدم دارد. در این دیدگاه، تصوف نه به عنوان پدیده‌ای ضرورتاً برخواسته از دل دین اسلام، بلکه به عنوان واکنشی در مقابل ظلم حاکم بر مناطق اسلامی معرفی شده است. برتلس به تفصیل شرح می‌دهد که چگونه از زمان عثمان خلیفه سوم، خصلت حکومت اسلامی دچار تغییر شد و عثمان –گرچه خود در مآخذ مردی مقدس و نیکوکار جلوه‌گر شده – خانه‌ها و رمه‌ها و زمین‌هایی را در تملک داشت و به ثروتمند شدن خویشاوندانش کمک کرده بود. با غصب حکومت توسط معاویه ابن ابوسفیان، حکومت خلفا برای همیشه جنبه مذهبی خود را از دست داد و به حکومتی اشرافی بدل شد، خزائن انباشته شدند و جامعه به لحاظ طبقاتی با شدت بیشتری به فقیر و غنی تقسیم شد. خلفای بنی امیه به جهت توجیه روش حکومتی خود، احادیث بسیاری را جعل کرده و رواج دادند. مردم ستمدیده متوجه محدثان جعلی و تلاش آنان برای حمایت از ظلم بنی امیه شدند و از میان مردم طبقه‌ای از محدثان جدید برخواست که تلاش می‌کردند احادیث را هم روایت و هم رعایت کنند، بدین معنا که زندگی خود آن‌ها نیز مطابق با احادیث، پرهیزگارانه و زاهدانه باشد. این محدثان پرهیزگار را می‌توانند اولین پایه‌گذاران تصوف دانست. با شدت گرفتن ظلم و خونریزی بنی امیه، زهد و خداترسی مردم هم شدت می‌گیرد و با توجهی روزافزون احادیث پیامبر را در زندگی خود اجرا می‌کنند و از پذیرفتن هر نوع هدیه از حاکمان ستمکار که در دید آنان حرام می‌نماید، پرهیز می‌کنند. به گفته برتلس، سرتاپای زندگینامه زاهدان سده نخست هجری، حاکی از داستان‌هایی از پرهیز از مال حاکمان است. یکی از آن‌ها حتی مرغ خویش را ازین رو بر خود حرام می‌دانست که مرغ او به بام همسایه که از سپاهیان نگهبان خلیفه بوده رفته و در آنجا دانه خورده است (برتلس، ۱۳۸۸: ۸). خانقاه یک نهاد قدرتمند است و طبیعتاً هر جا که قدرتی مجتمع باشد، با قدرت مرکزی رابطه‌ای از سر توافق یا تخاصم خواهد داشت. ذکاوتی قراگوزلو نیز تأکید می‌کند که یاس و شکست اجتماعی و گسترش اختلاف طبقاتی شدید سبب گرایش به تصوف شد. البته وی بر خلاف برتلس معتقد است که واکنش ایرانیان به نژادگرایی عربی سبب پدیدار شدن تصوف شده است (ذکاوتی قراگوزلو، ۱۳۹۰: ۲۷). ذکاوتی به دو نکته مهم نیز اشاره می‌کند اول اینکه در سده‌های بعدی (و البته با اختلافاتی در عقاید مکاتب گوناگون تصوف) خانقاه‌ها دیگر به عنوان منشا حرکت‌های ظلم ستیزانه مطرح نیستند بلکه تنها پایگاه‌هایی برای مردم رنج دیده و دور کردن آن‌ها از غوغای دنیوی هستند و خانقاه‌ها خود توسط توانگران و حاکمان به لحاظ مالی و امنیتی پشتیبانی می‌شوند. نکته دوم اینکه، تصوف از تندی و تیزی میان توانگری و درویشی می‌کاست و در واقع خانقاه‌ها حد واسطی میان آزادی حاکمان و سخت گیری و جزم‌اندیشی تندروهای مذهبی بودند، بدین ترتیب تصوف و افکار تسلیم‌طلبانه آن، خود یکی از عوامل پیشگیری از مقاومت مردمی بوده است (همان ۲۳).

۳-۲- ریشه‌های اسلامی تصوف

برخی محققین بر این باورند که تصوف عمیقاً در دین اسلام ریشه دارد و مستقیماً برخاسته از تعالیم پیامبر و یا ضروریات زندگی اسلامی است. چهار نظر از میان نظرات محققین را می‌توان در دسته منشأ اسلامی تصوف دسته‌بندی کرد. معتقدین به دیدگاه اول، خانقاه را مستقیماً تقلیدی از نحوه زندگانی اهل صفه و استقرار آن‌ها در مساجد برمی‌شمارند و لفظ صوفی را نیز مشتق از صفه می‌دانند. اصحاب صفه جمعی از مهاجران با پیامبر(ص) بودند که خان و مان را در مکه وانهاده بودند و در مدینه به فقر می‌زیستند. ایشان در صفه یا سکویی مجاور مسجد پیامبر با زهد و قناعت زندگی و بندگی می‌کردند و در جهاد اکبر و اصغر از نزدیکان پیامبر بودند. اگر اهل صفه نیای صوفیان باشند، خود صفه نیای خانقاه است (سلطانی، قیومی‌بیدهندی، ۱۳۹۳: ۶۸). صفه در عربی به سرپناه و نشیمنگاه مسقف اطلاق می‌شود و مهاجران فقیر در گوشه‌ای از مسجد پیامبر روی سکویی مسقف اقامت داشتند (Jaberi, 2016: 39). کاشانی در مصباح الهدایه و مفتاح الکفایه به‌این وجه تسمیه اشاره می‌کند و می‌گوید خانقاه را با صفه‌یی که مسکن فقرای صحابه بود در روزگار رسول صلی الله علیه و سلّم مشابهتی و نسبتی هست. چه صفه مقامی بود در مدینه محل سکون و اجتماع فقرای اصحاب رسول علیه الصّلوه و السّلام. هر که او را مسکنی نبودی در آنجا اقامت نمودی. و اگر کسی بمدینه آمدی و آشنایی نداشتی که بدو فرود آید بصفه نزول کردی. (کاشانی، ۱۳۹۴: ۱۵۳). سهروردی نیز باب چهاردهم عوارف المعارف را به مشابهت میان جمعیت ساکنان خانقاهات به اهل صفه اختصاص داده است (سهروردی، ۱۳۶۷: ۲۹). احمد جامی نیز اشاره‌ای به این نکته دارد و می‌گوید که دوستان ما باید به اهل صفه و درویشان رسول اقتدا کنند (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۳: ۳۹۸). پطروشفسکی جریات عرفانی را حاصل تکامل طبیعی ادیان می‌داند و معتقد است که تمایلات عرفانی به ویژه در عصر فئودالیسم در دل ادیان دیگر نیز پدید آمده‌اند. از دیدگاه وی، بطور کلی می‌توان این نکته را ثابت شده شمرد که صوفیگری بر زمینه اسلامی و بر اثر سیر تکاملی طبیعی دین اسلام در شرایط جامعه فئودالی پدید آمده و معتقدات عرفانی غیر اسلامی موجب ظهور تصوف

نگشته ولی بعدها اندک تأثیری در سیر بعدی آن داشته است (پطروشفسکی، ۱۳۶۳: ۳۳۴). وی تصوف را در اصحاب صفه ریشه‌یابی نمی‌کند بلکه آن را به زاهدان اولیه و رسم صوف و پشمینه پوشی نسبت می‌دهد. (همان ۳۳۷).

دیدگاه دوم نیز منشأ خانقاه اهل تصوف را مساجد می‌داند اما نه بعنوان دنباله زهد صوفیانه‌ای که از مساجد حاصل شده است؛ بلکه بنای خانقاه‌های متصوفه را حاصل خروج از مساجد به دلیل تضاد آرا با اهل شریعت –که مسجد را متعلق به خود و پایگاه خود می‌دانستند– تلقی می‌کند. زاهدان اولیه ابتدا در مساجد حلقه‌های گفتگو تشکیل دادند و دامنه این گفتگوها به محافل خانگی و خصوصی کشیده شد (کیانی، ۱۳۶۹: ۱۲۵). گاهی در ضمن طرح مسائل مسلک طریقت، برخی سخنان و اعمال صوفیانه در مساجد پیش می‌آمد که فقیهان آن‌ها را نمی‌پسندیدند و خشمگین می‌شدند و بین آن‌ها و صوفیان مناظرات و درگیری‌هایی پیدا می‌شد. (همان ۷۸). مسلم است که زندگی صوفیانه آداب و لازمه‌هایی داشت که برآوردن همه آن‌ها در مسجد ممکن نبود؛ نیازهایی چون خلوت، هم‌نشینی با درویشان، خدمت درویشان و پیروی از پیر، و اساساً نظامی دینی که با نظام دینی فقیهان که معمولاً زمام امور مساجد را در دست داشتند، سازگار نبود. این‌ها رفته رفته صوفیان را به مساجد مستقل یا به رباط‌های متروک کشاند. کم کم زندگی جمعی صوفیان اصول و آدابی یافت؛ آدابی که بعدها «آداب خانقاه» نام گرفت. (سلطانی، قیومی بیدهندی، ۱۳۹۳: ۷۲). برخی شیوخ اقدام به بنای مساجد خاص خود کردند. شیخ احمد جام در ناحیه بوزجان و معدآباد مسجدی ساخته و مردمان را به پارسایی فرا می‌خوانده است (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۳: ۲۴). ذکر این نکته ضروری به نظر می‌رسد که گرچه صوفیان نهادهای مستقل خود را توسعه دادند، مسجد همواره در نزد آنان اهمیت و جایگاهی ویژه داشت. گرچه مسجد و خانقاه از نظر جسمی و ظاهری از هم جدا شده بودند اما به لحاظ معنوی متحد بودند و رابطه میان مسجد و خانقاه یک هارمونی هماهنگ بود. شاهد این اهمیت، روش برخی از صوفیان همچون علی بن احمد البوشنجی است که با وجود تأسیس خانقاه خود در نیشابور پیوسته در مسجد خلوت می‌گزید (Omer, 2014: 9). در برخی مجموعه‌های خانقاهی همچون خانقاه شیخ احمد جام در تربت جام مجموعه سه گانه مدرسه و مسجد و خانقاه در کنار هم بنا شده است (کریمی، ۱۳۹۱: ۱۱).

دیدگاه سوم که گواهی بر ریشه اسلامی خانقاه‌هاست ملاحظاتی است که در باب وجه تسمه کلمه رباط وجود دارد. رابطه میان دو کلمه خانقاه و رباط را می‌توان هم‌پوشانی لغوی و معنایی نامید، ازین جهت که رباط در متون قدیمی گاهی به معنای خود خانقاه و یا جزئی از آن یا بنایی به موازات آن، گاه به معنای کاروانسرا و گاه نیز به معنای خانه‌های مرزی برای سکونت مجاهدان اسلام بکار رفته است. شفیعی کدکنی رواج دو کلمه رباط و خانقاه را وابسته به منطقه مکانی و دوره زمانی می‌داند. از چشم انداز تحول تاریخی، نام جایگاه زندگی و سلوک ارباب زهد و تصوف، که عبارتست از دویره، رباط و خانقاه به دو عامل زمان و مکان وابسته است. در نیشابور و پیرامون آن دویره و خانقاه رواج داشته و در ناحیه عراق و بخش‌هایی از خراسان رباط. یعنی همان چیزی که در نیشابور آن را دویره یا خانقاه می‌خوانده‌اند در مرو یا در بغداد رباط نامیده می‌شده است (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۴۶). سلطانی و قیومی بیدهندی رباط را بنایی می‌دانند که به لحاظ کارکردی به موازات خانقاه بوده است. قبل از پیدایی خانقاه صوفیان، ایشان در رباط می‌نشستند و از این رو، رباط را باید پدر یا نیای خانقاه شمرد. با این حال، چنین نیست که پس از پیدایی خانقاه صوفیان، رباط معطل مانده یا از دایره امور صوفیان بیرون رفته باشد. در همان روزگار ابوسعید ابوالخیر، که چند خانقاه در نیشابور بود، سخن از رباط‌هایی است در بیرون شهر که جای گوشه‌نشینی و ریاضت شیخ بود .در مرو نیز رباط عبدالله مبارک در بیرون شهر بود و خانقاه در درون شهر. از همهٔ این‌ها معلوم می شود که دست کم در خراسان در روزگار مقامات سه‌گانه ابوسعید، یعنی در سده ششم، رباط و خانقاه بمنزله مکان صوفیان، هر دو در میان بودند: رباط در بیرون شهر بود و خانقاه در درون شهر . رباط جای خلوت گزیدن بود و خانقاه بیشتر جای گردآمدن. گاهی رباط جای نزول همهٔ مسافران بود، از صوفیان و جز ایشان و در این صورت، کاروانسرایی بود در بیرون شهر؛ گاهی هم جایی بود برای گردآمدن صوفیان، یا جایی متروک بود برای خلوت و ریاضت (سلطانی، قیومی بیدهندی، ۱۳۹۳: ۷۰). واژه رباط، گاه به معنای جزئی از بنای خانقاه اطلاق می‌شود. در برخی مناطق رباط‌ها با خانقاه‌ها ادغام می‌شوند در حالی‌که در برخی دیگر از مناطق، رباط و خانقاه در کنار هم به فعالیت خود ادامه می‌دهند. زمانی که رباط و خانقاه در کنار هم هستند، به نظر می‌اید که خانقاه بیشتر محلی برای عبادت، یادگیری و معاشرت بوده است در حالی که رباط کاربردی به منزله خوابگاه و اقامتگاه یافته است. به عنوان نمونه، المقریزی به هنگام توصیف باشکوهترین خانقاه قاهره یعنی خانقاه مملوکی سلطان رکن‌الدین بیبرس جاشنگیر، می‌نویسد که سلطان رباطی عظیم را در کنار خانقاه بنا کرد که بتوان از درون خانقاه به رباط رفت (Omer, 2014: 11).

گروهی که معتقدند رباط‌ها در ابتدا مکان‌هایی برای سکونت مجاهدان اسلام در سرحدات کشور اسلامی بوده‌اند، در باب سیر تحول معنایی کلمه رباط دو نظریه را بیان کرده‌اند. یکی آنکه رباط های اولیه که محل اسکان جنگجویان مسلمان بوده به دلیل زهدی که مجاهدان داشتند، خود ریشه و مبنای تفکر صوفیانه و بنای خانقاهی است. کیانی معتقد است که خشونت جنگ، مجاهدان را به تفکر واداشت و آنان را از جهاد اصغر به جهاد اکبر و مبارزه به نفس رهنمون شد. بدین ترتیب رباط‌های مرزی به صورت نخستین مرکز رفتار و اعمال خانقاهی درآمدند. (کیانی، ۱۳۶۹: ۷۴). کریمی رابطه میان رباط و خانقاه را مشابهت لغوی می‌داند و نظر کیانی را در رابطه با تبدیل شدن رباط‌های مرزی به خانقاه و پدیدار شدن تمایلات صوفیانه در میان مجاهدان اسلام

رد می‌کند. از دیدگاه وی، اشارات تاریخی بر اقامت صوفیان سیار در چند رباط مرزی نمی‌تواند به معنای پایه‌ریزی خانقاه در رباط‌ها باشد (کریمی، ۱۳۹۱: ۱۱). نظر دوم این است که رباط‌ها ابتدا محل سکونت مجاهدان بودند اما با گسترش سرحدات اسلامی، در داخل مرزها قرار گرفتند و به عنوان مکان‌هایی متروک توسط صوفیان برای خلوت نشینی مورد استفاده قرار گرفتند و به تدریج به خانقاه تبدیل شدند. به همین دلیل دو کلمه رباط و خانقاه، گاه در متون صوفیانه به یک معنا بکار رفته‌اند. مسلمانان در نخستین سال‌های گسترش اسلام بناهایی در مرزها ساختند که جای نگهبانی و سکونت اهل ثغور یا مرزداران و مجاهدان بود. این بناها را به اقتفای کاربرد واژهٔ رباط در آیاتی از قرآن کریم، به معنای نگهبانی از مرزها و حفظ ارتباط مجاهدان با یکدیگر و آمادگی برای جهاد و ترساندن دشمنان رباط خواندند. وقتی که مرزهای دارالاسلام گسترش یافت، برخی از رباط‌ها رفته رفته در درون سرزمین‌های اسلامی واقع شد و از مرزها دور افتاد. واقع شدن در بین راه‌ها یا در حومه شهرها، رباط‌ها را منزلگاه‌هایی مناسب برای صوفیان کرد: اهل جهاد اصغر از رباط‌ها رفتند و اهل جهاد اکبر بر جای ایشان نشستند. از اینجاست که در برخی از متون، رباط و خانقاه به یک معنا به‌کار رفته است. (سلطانی، قیومی بیدهندی، ۱۳۹۳: ۶۹). سهروردی نیز در عوارف المعارف به رابطه بین خانقاه و رباط و نیز رابطه صوفی و مرابط اشاره می‌کند. شیخ گفت رحمه الله علیه که اصل خانقاه و رباط آنست که از بهر دفع خصمان و دشمنان اسبان با قوت و فربه نزد خویش دربندد، که اگر دشمن وقتی خواهد که ناگاه شبیخون کند، زود بر پشت آن سوار توان شد از بهر دفع دشمن، و صوفی مجاهد و مرابط باشد، که نفس خود در برابر دشمن دارد، و به دفع آن مشغول شود، و مقیمان خانقاه نفوس خود را بر طاعت و عبادات مربوط دارند.....و در اخبار آمده است که رسول صلی الله علیه و سلّم چون از بعضی غزوات رجوع کردی، گفتی: از غزای کوچک بازگشتیم به غزای بزرگ (سهروردی، ۱۳۶۷: ۲۸).

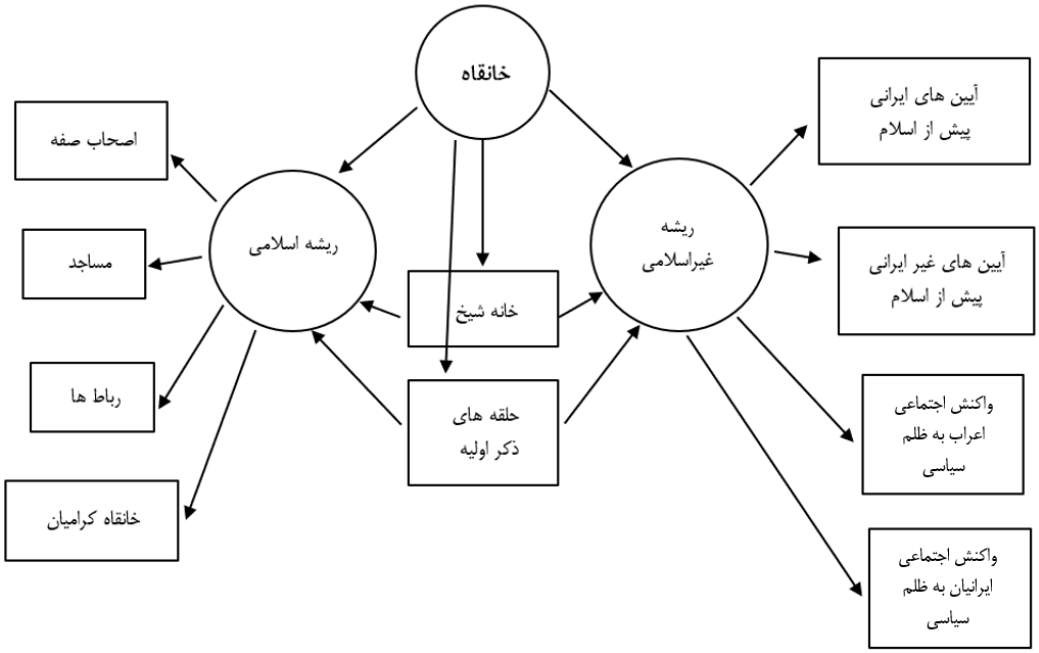
دیدگاه چهارم، خانقاه صوفیان را برگرفته از خانقاه کرّامیان می‌داند. نخستین صوفیانی که برای گذران زندگی روحانی و تجارب عرفانی خویش در کنار مسجد و جدا از مسجد به ساختن اماکنی ویژه پرداخته‌اند و آن را خانقاه نامیده‌اند پیروان امام ابوعبدالله محمد بن کرّام سیستانی نیشابوری (متوفی ۲۵۵) بوده‌اند. (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۴۴). ابوعبدالله محمدبن کرّام با طرح نظریاتی در موضوع خدا، ایمان و مسائل فقهی موسس فرقه‌ای گردید که به کرّامیه مشهورند. وی به زهد و ریاضت و مخصوصاً توکّل، توجه وافر داشت. کرّامیان در مسجدالاقصی مجالس و خانقاه‌هایی داشتند و در آن‌جا مجالس ذکر بر پا و مردم را به پارسایی دعوت می‌کردند (سیدین، علی ۱۳۸۷: ۴۴۳). جوامع کرّامیان که عمدتاً در خراسان، ماوراء النهر، گرگان و طبرستان مستقر بودند، و جوامع غربی آن‌ها که در اورشلیم و پیرامون گور ابن کرّام (متوفی ۲۵۵ق) میزیستند ظاهراً همه خانقاه‌هایی از آن خود داشتند. به نظر می‌رسد که نام خانقائی که مقدسی به کار می‌برد تنها به کرامیان اطلاق می‌شده است (شبی، ۱۳۸۸: ۹). کیانی اشاره می‌کند که کرّامیان، مساجد عمومی را برای تبلیغ مرام و مذهب خود مناسب ندانستند و به تأسیس خانقاه مبادرت ورزیدند. (کیانی، ۱۳۶۹: ۱۵۷). کیانی همچنین به قول یاقوت حموی استناد می‌کند که کلمه خانقه را مونث خانق می‌داند که نام پرستشگاه کرّامیان در بیت المقدس بوده است (همان ۱۵۹).

۳-۳ ریشه‌های مستقل

در این گفتار برای بررسی دو ریشه دیگر ابداع خانقاه، دسته سومی به نام ریشه‌های مستقل تعریف می‌شود. ریشه‌های مستقل بدین معناست که هر یک ازین دو دسته می‌توانند منشأ اسلامی یا غیراسلامی داشته باشند. دسته اول ناظر به دیدگاه برخی محققین است که خانقاه را به معنای لغوی آن یعنی بیت و خانه می‌پذیرند و خانه را به خانه شیخ تعبیر می‌کنند. بدین ترتیب ریشه خانقاه در واقع خانه شیوخی است که محفلی برای گرد آمدن مریدان بوده است. خانقاه چنان که در فرهنگ لاروس اشاره شده میتواند ترکیبی از دو واژه خانه و آقا باشد که اشاره‌ای است به محل سکونت یا دفن پیر و قطب خانقاه. (الجر، ۱۳۸۱: ۸۶۶). از میان معناهای واژه خان بیشترین کاربرد عملی که در گفته‌های خود صوفیان وجود دارد اشاره به معنای خانه (بیت) و نیز سفره‌خانه و محل پذیرایی است که‌این محل پذیرایی نیز مجدداً همان معنی بیت را دارد. (کریمی، ۱۳۹۱: ۱۰). خانقاه یعنی خانه شیخ، بیشتر خانقاه‌های اولیه منزل شخصی خود صوفیان بوده است که در آن‌ها به آموزش و تربیت مریدان و رواج مسلک تصوف می‌پرداختند. (عطایی، ستارنژاد، خانچرلی: ۱۳۹۴, ۲). سهروردی نیز برای توصیف خانقاه از لفظ بیوت علمای امت و امنای ملت استفاده می‌کند و ریشه خانقاه را خانه‌های مدینه و خانه‌های رسول، حضرت علی و حضرت فاطمه می‌داند (سهروردی، ۱۳۶۷: ۲۷). اگر این تعبیر از سهروردی را بپذیریم، خانقاه به معنای خانه، زیرمجموعه ریشه‌های اسلامی قرار می‌گیرد.

ریشه مستقل دوم ناظر به‌این نکته است که برخی زاهدان و عابدان اولیه، هسته ها و حلقه‌هایی برای ذکر داشته‌اند که می‌توانسته در خانه آنان یا در خارج شهر و یا در مکانی دیگر باشد. بدین ترتیب، هسته اولیه خانقاه ها از مجالس ذکر زهاد و عرفایی که در یک مجلس دور هم به عبادت و ذکر مشغول می‌شدند، تشکیل شده است. شاید بتوان گفت اولین آثار این‌گونه مجالس، در بصره بوده و در قوت القلوب اثر ابوطالب مکی آمده است که مجالس ذکر در منزل حسن بصری (۲۵۸ قمری) تشکیل می‌شده و اشخاصی مانند ایوب سختیانی و مالک دینار و محمد واسع دراین مجالس حضور داشته و ادامه دهنده جلسات بوده‌اند. دراین زمان هنوز اطلاق کلمه خانقاه و صوفی به‌این مکان و اشخاص متداول نبوده است. از این حلقه، عبدالواحد ابن زاید، رباط

عبادان را در نزدیکی بصره پایه‌گذاری کرد که افرادی مانند سلیمان دارانی و بشر حافی و سری سقطی (۲۴۴قمری) در این رباط اقامت و به سیر و سلوک مشغول بودند (Böwering, 2010: 456). نمودار زیر، روابط پیچیده‌ای را نشان می‌دهد که به هنگام مطالعه ریشه‌های بنای خانقاه ها درایران آشکار می‌شود.



نمودار ریشه‌یابی خانقاه ها درایران

۴- نتیجه‌گیری

خانقاه نهادی صوفیانه است که علل گوناگونی در گذر زمان لزوم تأسیس آن را ایجاب کرده اند، با این وجود بر سر منشأ ایجاد آن اختلاف نظرهایی عمده وجود دارد. در دو سوی طیف این تفاوت آرا، محققینی هستند که برخی قویاً به ریشه تماما ایرانی خانقاه‌ها و تصوف درایران معتقدند و برخی دیگر با اطمینان تصوف و بناهای خانقاهی را برخاسته از دین اسلام می‌دانند و قدمت آن را به زاهدانی که در قرن اول هجری با پیامبر به مدینه مهاجرت کردند، می‌رسانند. تأسیس خانقاه‌ها، گاه به عنوان تکاملی طبیعی از دین و شرایط، گاه به عنوان واکنشی سازشکارانه و گاه در قالب واکنش‌هایی عمیق و مقاومتی موفقیت‌آمیز و پر ثمر در برابر ظلم طبقه حاکم معرفی می‌شود. به نظر می‌رسد که همه این عوامل کمابیش در شکل‌گیری تصوف و بناهای خانقاهی موثر بوده‌اند و هر کدام سنگ بنایی از شاکله خانقاه‌ها را بر پا کرده‌اند.

منابع

۱. الجر، خلیل، (۱۳۸۱)، «فرهنگ لاروس عربی به فارسی»، ترجمه: سید حمید طبیبیان، تهران: انتشارات امیرکبیر
۲. برتلس، یوگنی ادواردویچ، (۱۳۸۸)، «تصوف و ادبیات تصوف»، ترجمه: سیروس ایزدی، چاپ اول،تهران: انتشارات امیرکبیر
۳. کاشانی، عز الدین محمود بن علی، (۱۳۹۴)، «مصباح الهدایه و مفتاح الکفایه»، به تصحیح: جلال الدین همایی، چاپ دوازدهم، تهران: انتشارات سخن
۴. پطروشفسکی، ایلیاپاولیچ، (۱۳۶۳)، «اسلام در ایران، از هجرت تا پایان قرن نهم هجری»، ترجمه: کریم کشاورز، چاپ هفتم، تهران: انتشارات پیام
۵. شبی، ژاکلین، (۱۳۸۸)، «دانشنامه زبان و ادب فارسی»، به سرپرستی: اسماعیل سعادت، چاپ اول، جلد سوم، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی
۶. ذکاوتی قراگوزلو، علیرضا، (۱۳۹۰)، «بازشناسی و نقد تصوف»، چاپ اول، تهران: انتشارات سخن
۷. عطایی، رضا و ستارنژاد، سعید و خانلرچی، مسعود، (۱۳۹۴)، «سیر تحول خانقاه از صدر اسلام تا قرن نهم هجری»، همایش ملی معماری و شهرسازی ایرانی–اسلامی، گیلان: دانشگاه پیام نور، صص ۱۴–۱
۸. زرین‌کوب، عبدالحسین، (۱۳۷۹)، «جستجو در تصوف ایران»، چاپ ششم، تهران: انتشارات امیرکبیر
۹. ———————— (۱۳۸۳)، «تصوف ایرانی در منظر تاریخی آن»، ترجمه: مجدالدین کیوانی، تهران: انتشارات سخن

۱۰. سلطانی، سینا و قیومی بیدهندی، مهرداد (۱۳۹۳)، «معماری گمشده: خانقاه در خراسان سده پنجم»، دوفصلنامه مطالعات معماری ایران، شماره ۶، صص ۸۵-۶۵
۱۱. سهروردی، شیخ ابوحفص عمر شهاب الدین، (۱۳۶۷)، «عوارف المعارف»، ترجمه: ابومنصور اسماعیل بن عبدالمومن اصفهانی، انتشارات هما: تهران
۱۲. شفیعی کدکنی، محمدرضا، (۱۳۹۱)، «چشیدن طعم وقت، از میراث عرفانی ابوسعید ابوالخیر»، چاپ پنجم، تهران: انتشارات سخن
۱۳. ---------- (۱۳۹۳)، «درویش ستیهنده، از میراث عرفانی شیخ جام»، چاپ اول، تهران: انتشارات سخن
۱۴. کریمی، حامدرضا، (۱۳۹۱)، «خانقاه های تاریخی ایران»، پایان نامه دانشکده الهیات و معارف اسلامی: تهران
۱۵. کیانی، محسن (۱۳۶۹)، «تاریخ خانقاه در ایران»، چاپ اول، تهران: کتابخانه طهوری
۱۶. نفیسی، سعید، (۱۳۴۳)، «سرچشمه تصوف در ایران»، تهران: انتشارات اتحاد
17. Bowering, G. (2010), Kanaqah. In Encyclopaedia Iranica, p 456.
18. Jaberi, S. (2016), Mystical Metaphors In Sohrab Sepehri's Poems: A Cognitive Linguistic Study. Thesis universiti Kebangsaan Malaysia.
19. Omer, S. (2014), From Mosques To Khanqahs: The Origins and Rise of Sufi Institutions. Journal of Kemanusiaan 21 (1), pp 1–19.

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال پنجم، شماره ۱ (پیاپی: ۲۴)، اردیبهشت ۱۳۹۹، جلد یک

مطالعه‌ی بازتاب نقوش هنر نقاشی گل و مرغ در هنر قلم‌زنی معاصر

سحر ذکاوت[1]*، خشایار قاضی‌زاده[2]

تاریخ دریافت: ۹۸/۱۱/۲۶
تاریخ پذیرش: ۹۹/۰۱/۲۰
کد مقاله: ۵۶۲۸۴

چکـیده

نقاشی گل و مرغ یکی از هنرهای اصیل ایرانی محسوب می‌شود که ریشه در نگرش‌های عرفانی دارد و از این‌رو طراحی‌ها و ترکیب‌بندی‌ها در این نوع نقاشی‌ها پیرو اصول خاصی است. باید خاطرنشان کرد به طور کلی همه‌ی هنرهای یک تمدن از بنیان فرهنگی یکسان و مشترکی نشأت می‌گیرند و بازتاب انواع هنرهای یک جامعه را در دیگر هنرهای آن جامعه می‌توان مشاهده کرد. علاوه بر نقاشی، فلزکاری و در محوریت آن قلم‌زنی از حوزه‌های هنری دیگری است که فعالیت بدان بستری برای ظهور و نمود باورهای عمیق و بینش‌های عرفانی را فراهم می‌کند. جایگاه نقاشی گل و مرغ و نیز شیوه‌ی فلزکاری قلم‌زنی در هنر ایرانی و اهمیت بروز و نمود نقوش تزئینی مشترک در هر دو حوزه این ضرورت را ایجاد کرده است تا بازتاب نقوش هنر نقاشی گل و مرغ در هنر قلم‌زنی معاصر به عنوان هدف اصلی پژوهش حاضر مورد مطالعه قرار بگیرد. بنابراین پژوهش پیش‌رو در جهت پاسخ‌گویی به سؤالات زیر انجام گرفته است: ۱- نقوش تزئینی در نقاشی گل و مرغ و هنر قلم‌زنی ایران دارای چه وجوه اشتراک و افتراقی می‌باشند؟ ۲- هنر قلم‌زنی ایران چگونه از نقاشی گل و مرغ تأثیر پذیرفته است؟ شایان ذکر است در این پژوهش اطلاعات کتابخانه‌ای و داده‌های اسنادی با رویکرد توصیفی-تحلیلی-تطبیقی مورد بررسی قرار گرفته است. جامعه‌ی آماری پژوهش نیز شامل تطبیق ۱۵ نمونه از آثار نقاشی گل و مرغ با ۱۵ نمونه از آثار قلم‌زنی معاصر با نقوش مشابه می‌باشد و گردآوری نمونه‌ها با توجه به میزان دسترسی، تصادفی بودن و نیز قابل اعتماد و مورد اتکا بودن تحلیلات و ارزیابی‌ها ادامه داشته است. هم‌چنین نتایج پژوهش نشان می‌دهد که نقاشی گل و مرغ ایرانی شامل نقوش گل‌های طبیعی می‌باشد و هنر قلم‌زنی بیشتر تحت تأثیر طراحی سنتی ایرانی و نقوش ختایی قرار گرفته است و نقش پرندگان در ترکیب‌های ختایی بیشتر مورد توجه هنرمندان قلم‌زن می‌باشد.

واژگـان کلـیدی: نقوش، گل و مرغ، نگارگری، قلم‌زنی معاصر.

۱- دانش‌آموخته‌ی کارشناسی ارشد، رشته‌ی هنر اسلامی، گرایش کتابت و نگارگری، دانشگاه شاهد تهران (مسئول مکاتبات)
Sahar.zekavat@shahed.ac.ir
۲- استادیار، دکترای تخصصی پژوهش هنر، گروه هنر، عضو هیئت علمی دانشگاه شاهد تهران.

۱- مقدمه

انواع هنرها بازتابی از باورها، آیین‌ها و اعتقادات مردمان هر تمدنی می‌باشند. نقاشی‌های گل و مرغ و هنر قلم‌زنی هم از جلوه‌های هنر ایرانی و نقوش تزئینی در این آثار بازتابی از اعتقادات ایرانیان محسوب می‌شود. از آن‌جا که انواع هنرهای هر تمدنی تحت تأثیر و نیز متأثر از سایر هنرهای آن تمدن هستند؛ بنابراین اهمیت و جایگاه نقاشی گل و مرغ در هنر ایرانی باعث شد تا بازتاب نقوش تزئینی این هنر در حوزه‌ی فلزکاری و هنر قلم‌زنی معاصر مورد مطالعه قرار بگیرد و به عنوان هدف اصلی پژوهش پیش‌رو پی‌گیری شود. از این‌رو سوالات زیر مطرح می‌شود:

- نقوش تزئینی در نقاشی گل و مرغ و هنر قلم‌زنی ایران دارای چه وجوه اشتراک و افتراقی می‌باشند؟
- هنر قلم‌زنی ایران چگونه از نقاشی گل و مرغ تأثیر پذیرفته است؟

بنابراین در راستای پاسخ‌گویی به سوالات مطرح شده در ابتدا به تاریخچه‌ی نقاشی گل و مرغ در ایران پرداخته شده است. سپس معنا و مضامین در نقاشی گل و مرغ ایرانی مورد بررسی قرار گرفته و در گام بعدی نقوش و عناصر تزئینی در آثار نقاشی گل و مرغ تحلیل شده است. سپس به تعریف و توصیف هنر فلزکاری و قلم‌زنی سبک اصفهان پرداخته شده و نقوش تزئینی گل و مرغ در آثار قلم‌زنی طبقه‌بندی و بررسی شده است. در نهایت نقوش تزئینی گل و مرغ در آثار نقاشی و قلم‌زنی ایران مورد مقایسه قرار گرفته است.

۲- پیشینه

در مورد پیشینه‌ی پژوهش در راستای موضوع هنر گل و مرغ در نگارگری باید خاطرنشان کرد که پایان‌نامه‌ها و مقالات بسیاری انجام شده است. برای مثال پایان‌نامه‌ی "گل و مرغ در هنرهای کاربردی ایران (عصر صفوی متأخر تا دوره‌ی قاجار آغازین)" حاصل تلاش فریبا بختیاری (۱۳۹۰) است که آن را برای اخذ مدرک کارشناسی ارشد خود در رشته‌ی پژوهش هنر از دانشکده‌ی هنر دانشگاه تربیت مدرس نوشته است. نویسنده در این پایان‌نامه هنر گل و مرغ را در بستر کاربردی معماری مورد پژوهش قرار داده است. داوود ملایی اونجی (۱۳۷۸) از دیگر دانشجویانی است که پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد خود را به موضوع " گل و مرغ معرق منبت" که در راستای نقوش گل و مرغ در هنرهای کاربردی می‌باشد؛ اختصاص داده است. در پایان‌نامه‌ی فاطمه برمکی (۱۳۸۷) با عنوان "بررسی آثار گل و مرغ آقا لطف‌علی صورتگر شیرازی" که در مقطع کارشناسی ارشد رشته‌ی هنر اسلامی و در دانشگاه هنر اسلامی تبریز ارائه شده است؛ آثار گل و مرغ لطف‌علی شیرازی مورد مطالعه و بررسی قرار گرفته است. زهرا بصیری بوشهری (۱۳۹۳) هم از دیگر نویسندگانیست که پایان‌نامه‌ی خود را به موضوع "مطالعه‌ی تحلیل و تطبیقی زیبایی‌شناسی نقش گل و مرغ در منسوجات دوره‌ی صفوی" معطوف کرده و برای اخذ مدرک کارشناسی ارشد در رشته‌ی طراحی پارچه از دانشکده‌ی هنر و معماری دانشگاه علم و فرهنگ تهران می‌باشد. "بررسی نقاشی گل و مرغ در موزه و کتابخانه‌ی آستان قدس رضوی" هم عنوان پایان‌نامه‌ی فهیمه فرزانه (۱۳۹۰) در مقطع کارشناسی ارشد رشته‌ی نقاشی از دانشگاه شاهد تهران است. "مقایسه‌ی نقش گل و مرغ ایران و گل و پرنده‌ی چین" هم عنوان پایان‌نامه‌ی مقطع کارشناسی ارشد فائزه بهارلویی یاسه‌چاهی (۱۳۹۵) در رشته‌ی تصویرسازی از دانشکده‌ی هنرهای تجسمی دانشگاه هنر تهران می‌باشد که نویسنده در آن نقوش گل و مرغ نقاشی‌های ایرانی و چینی را مورد تطبیق قرار داده است. مرضیه دارایی (۱۳۹۵) هم از دیگر پژوهشگرانی است که "بررسی نقش گل و مرغ در نقاشی معاصر ایران" عنوان پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد در رشته‌ی نقاشی دانشگاه شاهد تهران می‌باشد که هنر گل و مرغ معاصر را مورد واکاوی و تحلیل قرار داده است. مهناز خرمی (۱۳۹۵) در پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد رشته‌ی پژوهش هنر از دانشگاه پیام نور هم به موضوع "گل و مرغ نمادهای باغ بهشت در هنر صفوی و قاجار" پرداخته است. هم‌چنین "رقم نقاشی و مذهب بر جلدهای روغنی (لاکی) کتابخانه و موزه‌ی ملی ملک" هم مقاله‌ای در این زمینه می‌باشد که حاصل پژوهش ریحانه سلیمی و فریبا افکاری (۱۳۹۴) است و در شماره‌ی ۵۶ از نشریه‌ی آینه‌ی میراث به چاپ رسیده است.

۳- روش تحقیق

در مقاله‌ی پیش‌رو اطلاعات کتابخانه‌ای و داده‌های اسنادی با رویکرد توصیفی- تحلیلی- تطبیقی مورد مطالعه قرار گرفته است. جامعه‌ی آماری پژوهش شامل تطبیق ۱۵ نمونه از آثار نقاشی گل و مرغ با ۱۵ نمونه از آثار قلم‌زنی معاصر با نقوش مشابه می‌باشد و گردآوری نمونه‌ها با توجه به میزان دسترسی، تصادفی بودن و نیز قابل اعتماد و مورد اتکا بودن تحلیلات و ارزیابی‌ها ادامه داشته است.

۴- تاریخچه‌ی هنر نقاشی گل و مرغ در ایران

"گل و مرغ، در سنت هنری نقش‌پردازی ایرانی، از شاخه‌های هنر نگارگری به شمار می‌رود." (ماچیانی، ۱۳۹۵: ۱۷) گل و مرغ اصطلاحی است که برای توصیف نوعی از نقاشی قدیمی ایرانی به‌کار می‌رود که دارای موضوع گل، برگ و پرندگانی نظیر بلبل می‌باشد. (پاکباز، ۱۳۷۸: ۵۸۸) باید خاطرنشان کرد که نخستین جلوه‌های پرنده و مرغ در کتاب‌نگاری، به مکتب بغداد برمی‌گردد. (ماچیانی، ۱۳۹۵: ۲۲- ۲۱) اما اولین آثار نقاشی تک‌ورقی پرنده که به نظر می‌رسد برخی از صاحب‌نظران آن‌ها را نطفه‌ی آثار گل و مرغ می‌دانند، در دوران صفوی و در پایتخت آن زمان یعنی اصفهان و توسط رضا عباسی خلق شده‌اند. باید خاطرنشان کرد مهم‌ترین تحولی که در دوره‌ی صفوی رخ دارد جدا شدن نقاشی از کتابت می‌باشد در حالی‌که نقاشی ایران قبل از این دوران در خدمت ادبیات بوده است. با تفکیک نقاشی از کتاب‌آرایی فضایی برای نقاشی آزاد برای هنرمندان نگارگر ایجاد شد و این نقاشان برای اولین‌بار قادر بودند "واکنش‌های عاطفی و شخصی خود را از نمودهای جهان و باورهایشان مصور کنند." (حسینی مطلق، ۱۳۹۲: ۲۵) شایان ذکر است که این نقاشی‌های آزاد به صورت رقعه‌های مصور تک‌برگی و حتی نقاشی دیواری مطرح شد. (حسینی مطلق، ۱۳۹۲: ۲۶) همان‌طور که اشاره شد رضا عباسی از اولین هنرمندان نگاره‌های تک‌برگی است و پس از او، محمد شفیع، معین مصور و شاگردان دیگر رضا عباسی به این موضوع پرداخته‌اند و آثار گل و مرغ شناخته‌شده‌ای را به وجود آورده‌اند. (شهدادی، ۱۳۹۷: ۱۰) هم‌چنین محمد زمان، علی اشرف، محمدباقر، محمدصادق و محمدهادی از شاگردان دیگر رضا عباسی می‌باشند که اسلوب‌های ویژه‌ای در هنر گل و مرغ داشته‌اند. (شهدادی، ۱۳۹۷: ۲۶) در دوره‌ی زندیه هنر گل و مرغ به عنوان مکتب گل در شیراز مورد توجه هنرمندان قرار گرفت و هنرمندان این دوره نقاشی گل و مرغ را که از دوران صفویه آغاز شده بود به دوره‌ی قاجار منتقل کرده‌اند. (جهان‌بخش، شیخی نارانی، ۱۳۹۵: ۱۳۱) در دوره‌ی قاجاریه موضوعاتی نظیر "طبیعت بی‌جان، چهره‌پردازی، موضوعات تاریخی و به ویژه گل و مرغ بر روی جلدهای لاکی، قلمدان، قاب آینه و مانند آن نمایان شدند." . . . لازم به ذکر است که که به طور کلی مرز مشخصی بین آثار دوره‌های افشاریه، زندیه و قاجاریه وجود ندارد و عمده‌ترین اختلاف آثار این دوره‌ها در رنگ‌های مورد استفاده در نقاشی‌های گل و مرغ دوره‌های زندیه و قاجاریه محسوس است به طوری‌که رنگ غالب در نقاشی‌های دوره‌ی زندیه و قاجاریه به ترتیب انواع سبز و انواع قرمز می‌باشند. (حسینی مطلق، ۱۳۹۲: ۲۷) شایان ذکر است امروزه نیز نقاشی گل و مرغ از موضوعاتیست که مورد توجه نگارگران و هنرمندان معاصر قرار گرفته است و حتی بازتاب نقوش گل و مرغ را در حوزه‌های مختلف هنری نظیر معرق و منبت چوب، میناکاری روی فلز، قلمزنی و سفال و . . . می‌توان مشاهده نمود. در ادامه به معنا و مفاهیم در نقاشی گل و مرغ پرداخته می‌شود.

۵- معنا و مضامین در نقاشی گل و مرغ

گل و مرغ از نقوشی هستند که از دوران کهن جایگاهی مهم در هنر ایرانی داشته‌اند. به نظر می‌رسد نگارگر ایرانی با وصف طبیعت و عناصر آن نظیر گل، بوته و درخت تلاش می‌کرده تا بهشت ازلی را به نمایش درآورد و در ادبیات از آن با عناوینی چون چمن، بوستان، گلشن و باغ یاد شده است. (حسینی مطلق، ۱۳۹۲: ۲۳) به بیان دیگر نقاشی گل و مرغ ارتباط و پیوند عمیقی با ادبیات و اشعار عرفانی منظوم دارد. عناصر تزئینی در نقاشی گل و مرغ معنایی نمادین دارند و عنصر اصلی این نوع نقاشی مرغ است که نمادی از عرفان اسلامی و اشراق و باورهای عارفانه محسوب می‌شود و درواقع مرغ در تفکر عرفان اسلامی تجلی روح و ارتباط با ماوراء تلقی می‌شود. (پنجه‌باشی، ۱۳۹۵: ۶۳- ۶۲) هنرمند عارف روح خود را به مثابه‌ی مرغی می‌داند که به شوق دیدار معشوقش بر شاخسار گل‌های بوستان که مظهری از مظاهر خداوندی است؛ می‌نشیند و آواز سر می‌دهد. بلبل با بازشدن گل که نمادی از زیبایی و جمال و کمال حق است به ذکر و تسبیح حق می‌پردازد و بدین ترتیب در طلب دیدار با معشوقش به معرفتی نسبت به خود و پیرامونش می‌رسد و در نهایت از کثرت به وحدت و توحید دست می‌یابد. (بهارلویی یاسه چاهی، ۱۳۹۵: ۲۲- ۲۱) در تفاسیر گل و مرغ یا گل و بلبل لازم به ذکر است که بلبل پرنده‌ای کوچک، آوازه‌خوان و مرغی مفهومی است که نامش با افسانه‌ها و روایات مختلف پیوند خورده است و عموماً به تعشق گل سرخ شهرت دارد و شعرا سخنان عاشقانه‌ی خود را از زبان بلبل بیان می‌کنند. در عرفان اسلامی هم این پرنده در مراحل عشق و سیر و سلوک به صورت عشق زمینی محسوب می‌شود که با هدایت راهنما و مرشد به سمت عشق آسمانی و الاهی صعود می‌یابد. (خرمی، ۱۳۹۵: ۱۸۳) بوته و گل‌هایی که در نقاشی گل و مرغ تصویر می‌شوند گل سرخ یا صدبرگ یا زنبق می‌باشد که ممکن است در ترکیبی با درختچه، شکوفه، به، سیب یا بادام نقش شوند. عموماً بوته‌ی گل سرخ یا صدبرگ مکان استقرار مرغ است. . . . در نقاشی گل و مرغ، مرغ نماد عاشق دل‌خسته و گل به‌خصوص گل سرخ نماد معشوق است. هم‌چنین گل در طبیعت مظهر لطافت و صفا است و دل‌انگیز و روح‌نواز می‌باشد و یادآور باغ بهشتی است. (بهارلویی یاسه چاهی، ۱۳۹۵: ۲۰- ۱۸) و نقاش با تصویرسازی این نقش به سوی معرفتی از کردگار رهنمون می‌شود. (دارایی، ۱۳۹۵: ۱۴) "گل سرخ به عنوان استعاره‌ای ادبی در مدح کمال و زیبایی به‌کار می‌رفت و اغلب سمبلی از حضرت

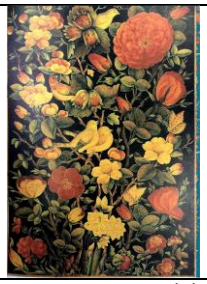
محمد (ص) بود. بلبل و گل سرخ در کنار هم استعاره‌ای از تمنای روح (بلبل) برای یکی شدن با خداوند است. (جهان‌بخش، شیخی نارانی، ۱۳۹۵: ۱۳۳) در دیدگاهی اساطیری به نقاشی گل و مرغ "یک بوته‌ی گل سرخ یا صدبرگ، جشن نوروزی برپا می‌کند، یادآور اردیبهشت و بهشت است، سرور می‌آفریند، نشانه‌ی چشمه‌سارها و باران بهاری و الهه‌ی آب‌ها آناهیتا است، رنگ مهر در آن حضور دارد و در همان حال درخت زندگی است و به همان شیوه نقاشی می‌شود." (شهدادی، ۱۳۹۷: ۱۳۰) گل زنبق هم از گل‌هایی است که نقش آن در نقاشی گل و مرغ ایرانی به وفور مشاهده می‌شود. شایان ذکر است گل زنبق یا سوسن در نگاه اساطیری ایران باستان نشانه‌ی پاکی است و رمزی از شهر شوش باستان محسوب می‌شود و با ایزدبانوی سوسن الهه‌ی حیات‌بخش در آن دوران مرتبط می‌باشد. با توجه به این‌که زمان گل‌دادن گل زنبق در فصل بهار و توأمان با مظاهر زمینی آناهیتا الهه‌ی باوروی و حاصل‌خیزی بوده است؛ این گل نمادی از آناهیتا تلقی می‌شده است. شهدادی، ۱۳۹۷: ۱۵۶) بنابراین اهمیت و جایگاه این گل باعث شده تا همواره در نقاشی گل و مرغ جایگاهی مهم داشته باشد. چنان‌که در آثار نقاشان دوران زندیه و قاجار گل زنبق در ترکیب‌بندی‌های پیچیده با سایر گل‌ها نظیر گل سرخ و صدبرگ دارای اندازه‌ای بزرگتر و قرارگاه مهم‌تری است و به عنوان شاه‌گل از آن تعبیر می‌شود. (شهدادی، ۱۳۹۷: ۱۶۳) هم‌چنین باید خاطرنشان کرد "در آثار گل و مرغ بیشتر بوته‌ی گل را از روبه‌رو، غنچه‌ها و جوانه‌ها را از جهت‌های متفاوت و مرغ را از پهلو و گل اصلی را از سه‌رخ می‌بینیم." (شهدادی، ۱۳۹۷: ۲۰۲) مطالبی که در بالا ارائه شد؛ معنا و مفاهیمی است که بنیان نظری و فکری این هنر را شامل می‌شود در ادامه نقوش و عناصر تزئینی در آثار نقاشی گل و مرغ ایرانی بررسی و طبقه‌بندی شده است.

۶- نقوش و عناصر تزئینی در آثار نقاشی گل و مرغ

آثار نقاشی گل و مرغ زیادی از دوره‌های مختلف صفویه، زندیه و قاجاریه به‌جامانده است. در ان پژوهش ۱۵ نمونه از آثار شاخص و پرکار این دوره مورد مطالعه قرار گرفته است که شامل تابلو، جلد کتاب، قاب آینه و قلمدان می‌باشد و در جدول (۱) ارائه شده است. تصویر (۱) از جدول (۱) یک نمونه جلد قرآنی متعلق به دوره‌ی صفوی است که هنرمند آن آقا ابراهیم می‌باشد. در این اثر انواعی از نقوش صدبرگ، میخک، شمعدانی، چندپر، کوکب، نرگس، شیپوری و همیشه‌بهار جلب توجه می‌کند. گل صدبرگ در مرکز اثر و باقی گل‌ها در اطراف آن طراحی شده‌اند و نقش پرنده و گل زنبق در میان نقوش تزئینی این اثر دیده نمی‌شود. تصویر (۲) هم جلد روغنی مزین به نقوش گل و مرغی را نشان می‌دهد که متعلق به مکتب شیراز و دوره‌ی قاجار می‌باشد. در این اثر هم سه فضای متمایز از هم دیده می‌شود که نقوش دو پرنده و یک پروانه در میان گل‌های صدبرگ، نسترن و چندپر به تصویر درآمده است. اثر (۳) هم تصویر یک نقاشی گل و مرغ تک‌ورقی از آثار محمدزمان (دوم) و متعلق به سده‌ی ۱۳ قمری را نمایش می‌دهد که پرنده‌ای شبیه بلبل بر روی شاخه‌ی گلی نشسته و در ترکیبی از گل‌های صدبرگ، میخک و غنچه‌های این گل‌ها خودنمایی می‌کند. تصویر (۴) هم اثر محمدصادق و متعلق به سده‌ی ۱۳ قمری است که در آن نقش ۳ پرنده که رو به سوی گل صدبرگی دارند، به نمایش در آمده است. در این ترکیب نقش دو پروانه در میان گل‌های فندقی، نسترن، میخک و کوکب دیده می‌شود. در تصویر (۵) هم جلدی لاکی منسوب به محمدیوسف می‌باشد و نقش سه پرنده‌ی بلبل در میان گل‌های نسترن و یاس و غنچه‌های نسترن بر روی آن دیده می‌شود و حواشی ترکیب هم با نقوش مشابه نظیر گل صدبرگی، نسترن و کوکب تزئین شده است که به صورت متوالی تکرار شده‌اند. نمونه‌ی (۶) هم اثر تابلوی نقاشی متعلق به هنرمند معاصر میرزا آقا امامی اصفهانی است که ترکیب رنگی متفاوت‌تری نسبت به نمونه‌های دیگر دارد و در آن نقش دو پرنده در میان گل‌هایی صدبرگ، فندقی، زنبق، نسترن، چندپر، کوکب، شکوفه و شیپوری کشیده شده است. تصویر (۷) یک تابلوی نقاشی و اثر معاصر دیگری است که هنرمند آن محمدباقر آقامیری می‌باشد. در ترکیب‌بندی این اثر گل زنبق در مرکز و با اندازه‌ای بزرگتر از سایر عناصر طراحی شده و اطراف آن را گل‌های صدبرگ، نسترن، فندقی، شیپوری، چندپر و شکوفه پر کرده است و نقش ۳ پرنده و یک پروانه هم در در این نقاشی جلب توجه می‌کند. در تصویر (۸) هم تابلوی نقاشی معاصر اثر رضا فتاحی ارائه شده است که این هنرمند نقش ۷ پرنده را در حالات مختلف در قسمت‌های گوناگون نقاشی و در میان گل‌های صدبرگ، زنبق، فندقی، شیپوری، نرگس، چندپر، کوکب، نسترن، میخک و همیشه‌بهار طراحی و ترکیب‌بندی کرده است. اثر (۹) تصویر قاب آینه‌ای منسوب به محمدباقر است که عناصر و نقوش تزئینی اثر شامل پرنده، گل‌های صدبرگ، فندقی و شکوفه و پروانه می‌باشد. هم‌چنین تصویر (۱۰) هم قاب آینه‌ی دیگری را نشان می‌دهد که اثر علی‌اشرف می‌باشد و تصاویر پرندگان و پروانه در میان گل‌های صدبرگ، زنبق، نسترن، چندپر، شکوفه، همیشه‌بهار، کوکب و شیپوری بر روی آن نقش بسته است. تصویر (۱۱) هم اثر قاب آینه‌ی دیگری متعلق به علی‌اشرف است که پرندگان در این تصویر در حال شکار پروانه ترسیم شده‌اند و انواعی از گل‌های صدبرگ، زنبق، فندقی، شیپوری، میخک، نسترن و چندپر در ترکیب اثر مشاهده می‌شود. از دیگر آثار گل و مرغ قلمدان‌ها می‌باشند که در تصویر (۱۲) به نمونه‌ای از قلمدان اثر حاجی‌محمد اشاره شده است. کناره‌های این اثر با تصویری از مناظر طبیعی و تک‌چهره‌های انسانی مزین شده و قسمت رویی اثر با ترکیبی از گل‌های صدبرگ، چندپر، زنبق، نسترن، شقایق، شیپوری، شکوفه مزین شده و نقش ۵ پرنده در قسمت‌های مختلف اثر دیده می‌شود که

حالتی مشابه کمین دارند و درصدد شکار پروانه و زنبور تصویر شده‌اند. اثر (۱۳) نمونه قلمدانی متعلق به محمدصادق است با نقوش پرنده و گل‌هایی نظیر صدبرگ، شیپوری، میخک، چندپر، نسترن و بنفشه تزئین شده است. در تصویر (۱۴) هم اثر لطفعلی شیرازی ارائه شده است که در تزئین این قلمدان از نقوش پرنده و گل‌های صدبرگ، زنبق، کوکب، نسترن، بنفشه، میخک، شیپوری، آفتاب‌گردان، نرگس و همیشه‌بهار استفاده شده است. تصویر (۱۵) هم قلمدان موجود در موزه‌ی ملی ملک تهران را نشان می‌دهد که نقوش پرنده و پروانه و گل‌های صدبرگ، نسترن، شکوفه، نرگس، چندپر، بنفشه، آفتاب‌گردان، فندقی، شیپوری، میخک و لاله زینت‌بخش آن هستند. شایان ذکر است در جدول (۱) جزئیات دقیق‌تری از این بررسی‌ها ارائه شده است:

جدول ۱- جزئیات بررسی آثار معرفی شده (ماخذ: نگارندگان، ۱۳۹۹)

	تصویر اثر	توضیحات و تحلیل اثر
۱		در این اثر تمامی گل‌ها از یک رستن‌گاه مشخص سربرآورده و تصویر شده‌اند. محوریت ترکیب‌بندی به گل صدبرگی اختصاص دارد که در مرکز اثر دیده می‌شود. اطراف گل صدبرگ با گل‌هایی نظیر شمعدانی، میخک، پنج‌پر، کوکب، نرگس، شیپوری، همیشه‌بهار و غنچه‌های این‌گل‌ها مزین شده است. جالب توجه است که در این اثر نقش پرنده و گل زنبق مشاهده نمی‌شود.
	تصویر (۱)، جلد روغنی موجود در کتابخانه و موزه‌ی ملی ملک تهران، دوره صفوی (متن جلد) مکتب اصفهان نقش گل و بوته، کار آقا ابراهیم سال ۱۳۱۰، حاشیه دوره قاجار، کتیبه‌دار به خط محمدهاشم، سال ۱۲۰۱، ۱۴۲ در ۹۲. منبع: (سلیمی، افکاری، ۱۳۹٤: ۲۰٤)	
۲		در این اثر هم سه فضای متمایز از هم دیده می‌شود. فضای مرکزی اثر یک بوته‌ی گل سرخ یا صدبرگ تمام‌رخ در کنار گل نیم‌رخ صدبرگ دیگری مشاهده می‌شود. گل صدبرگ تمام‌رخ بالاتر از همه‌ی عناصر ترکیب قرار گرفته است. نقش گل پنج‌پر یا نسترن نیز در قسمت‌های پایین بوته نیز به چشم می‌خورد. تصویر دو پرنده‌ی بلبل هم نقش شده است که یکی از پرندگان زیر گل‌های صدبرگ و با چشمانی باز تصویر شده و پرنده دیگر در پایین‌ترین قسمت ترکیب‌بندی و با چشمانی بسته به نمایش در آمده است. هم‌چنین نقش غنچه‌های گل‌ها در قسمت‌های مختلفی مشاهده می‌شود و نقش پروانه نیز در میان عناصر تزئینی اثر مشاهده می‌شود. فضای پیرامون ترکیب اصلی هم با نقوشی از گل و برگ‌هایی پیچان و متفاوت مزین شده است و گوشه‌های اثر نیز با نقش یک گل صدبرگ نیم‌رخ و دو گل چهارپر در دوطرف آن زینت داده شده است. گل زنبق در تزئینات این اثر دیده نمی‌شود.
	تصویر (۲)، جلد روغنی الدعاء، دوره‌ی قاجار، مکتب شیراز، نقش لچک ترنج گل و مرغ‌دار، با رقم "العبد الاحقر محمود مذهب‌باشی غفر ذنوبه" سال ۱۳۱۵، ۲۱۵ در ۱۳۸. منبع: (سلیمی، افکاری، ۱۳۹٤: ۲۱۳)	
۳		در تصویر (۳) هم نقش گل صدبرگ کاملاً باز و نمونه‌ی نیمه‌باز آن در بالاترین قسمت ترکیب جلب توجه می‌کند و فضای پیرامون آن با غنچه‌های مختلفی پر شده است. در قسمت پایین سمت راست نقش یک پرنده‌ی بلبل با نوکی نیمه‌باز و نگاهی که به سمت گل‌های صدبرگ دارد به چشم می‌خورد. در سمت چپ و قسمت پایین ترکیب نقش دو گل میخک که یکی کاملاً باز و دیگری نیمه‌باز می‌باشد نقش شده است. در پشت سر پرنده هم تصویر گل‌هایی دیده می‌شود که پایه‌ی گل مشابه میخک و گلبرگ‌های آن شبیه گل پنج‌پر می‌باشد.
	تصویر (۳)، گل و مرغ لاکی، اثر محمدزمان (دوم)، سده‌ی ۱۳ قمری، ابعاد ۱۹,۵ در ۱۲,۵ سانتی‌متر. منبع: (بهارلویی یاسه‌چاهی، ۱۳۹۵: ٦۰)	
۴		در این اثرمخاطب با یک ترکیب‌بندی بسیار شلوغ و پرکار مواجه است. تصویر سه پرنده‌ی بلبل دیده می‌شود که همگی رو به سوی گل صدبرگ بالای ترکیب دارند. گل صدبرگ بزرگ‌تر از تمامی گل‌ها تصویر شده است و انواعی از غنچه‌های آن نیز در پیرامون گل صدبرگ مشاهده می‌شود. هم‌چنین نقوش انواعی از گل‌های فندقی، نسترن، میخک و کوکب هم در قسمت‌های مختلف اثر دیده می‌شود. شایان ذکر است تصویر دو پروانه هم در این نقاشی گل و مرغ به چشم می‌خورد و نقش گل زنبق در این اثر به کار نرفته است.
	تصویر (٤)، گل و مرغ ، اثر محمدصادق، سده‌ی ۱۳ قمری، ابعاد ۳٤۱۹,۵ در ۲۵,۵ سانتی‌متر. منبع: (بهارلویی یاسه‌چاهی، ۱۳۹۵: ٦۹)	

	تصویر اثر	توضیحات و تحلیل اثر
۵		در این تصویر هم نقش سه پرنده‌ی بلبل در میان گل‌های نسترن و یاس و غنچه‌های نسترن دیده می‌شود. لازم به ذکر است پرندگان در حالت‌های مختلفی تصویر شده‌اند. یکی از پرندگان تاجی بر سر دارد و به نظر می‌رسد از گونه‌های بلبل تاج‌دار یا هدهد می‌باشد و در حال پرواز و با بال‌هایی گشوده ترسیم شده است. یکی از پرندگان با چشمانی بسته و به نظر آرمیده مصور شده و نمونه‌ی دیگر سرش را به سمت گل نسترن پایین خود خم کرده است و چشمانی باز دارد. حواشی ترکیب هم با نقوش مشابه نظیر گل صدبرگی، نسترن و کوکب تزئین شده است که به صورت متوالی تکرار شده‌اند.
	تصویر (۵)، گل و مرغ، جلد لاکی، اثر محمدیوسف، سده‌ی ۱۳ قمری. منبع: (بهارلویی یاسه‌چاهی، ۱۳۹۵: ۷۲)	
۶		در تصویر (۶) هم گل صدبرگ در مرکز اثر خودنمایی می‌کند. در دوطرف، بالا و پایین گل صدبرگ دو پرنده‌ی بلبل تصویر شده‌اند. در قسمت‌های مختلف اثر نقوش گل‌هایی نظیر فندقی، زنبق، نسترن، چندپر، کوکب، شکوفه و شیپوری به چشم می‌خورد. شایان ذکر است که گل زنبق کوچکتر از گل صدبرگ ترسیم شده است.
	تصویر (٦)، گل و مرغ، اثر میرزا آقا امامی اصفهانی. منبع: (دارایی، ۱۳۹۵: ۷۵)	
۷		در تصویر (۷) هم ترکیبی از نقوش گل‌های مختلف با پرندگان دیده می‌شود. گل زنبق با بزرگترین اندازه در قسمت مرکز اثر نقش شده است. نقش بلبلان در قسمت‌های مختلفی از ترکیب کشیده شده‌اند. در قسمت پایین سمت راست تصویر پرنده‌ای دیده می‌شود که نگاهش به سمت گل زنبق است. پرنده‌ی دیگر در کنار گل زنبق و با نگاهی خیره بدان تصویر شده است. پرنده‌ای هم در قسمت بالای ترکیب دیده می‌شود که با نگاهی غضبناک به پروانه‌ای در سمت چپ خود می‌نگرد. گل صدبرگ کمی کوچکتر از گل زنبق و در سه قسمت تصویر شده و انواع دیگری از گل‌ها و غنچه‌هایشان نظیر نسترن، فندقی، شیپوری، چندپر و انواعی از شکوفه‌ها به چشم می‌خورد.
	تصویر (۷)، گل و مرغ، اثر محمدباقر آقامیری. منبع: (دارایی، ۱۳۹۵: ۸٤)	
۸		در این ترکیب‌بندی هم نقش انواعی از گل‌های صدبرگ در اندازه‌های مختلفی دیده می‌شود. ترکیب بسیار پرکار است و هفت پرنده در تصویر به چشم می‌خورد که در لابه‌لای گل‌های زنبق، فندقی، شیپوری، نرگس، چندپر، کوکب، نسترن، میخک و همیشه‌بهار به نمایش درآمده‌اند.
	تصویر (۸)، گل و مرغ، اثر رضا فتاحی. منبع: (دارایی، ۱۳۹۵: ۹۰)	
۹		در تصویر (۹) هم دو سطح یک قاب آینه ارائه شده است که تصویر سمت چپ پشت اثر را نشان می‌دهد که در آن نقش یک پرنده در میان شکوفه‌های زیبا و گل‌های فندقی مشاهده می‌شو و در قسمت روی اثر(تصویر سمت راست) و درِ قاب آینه هم نقش پرنده‌ای نشسته بر شاخه‌ی گل صدبرگی دیده می‌شود که اطراف آن‌ها با غنچه‌های گل صدبرگ و گل‌های فندقی و نقش یک پروانه تزئین شده است.
	تصویر (۹)، قاب آینه، گل و مرغ، اثر محمدباقر، مجموعه‌ی خصوصی ناصر خلیلی، منبع: (آژند، ۱۳۹٤: ۳۳)	
۱۰		تصویر (۱۰) هم قاب آینه‌ای را نشان می‌دهد که در شکل سمت چپ قسمت پایین و زیر قاب ارائه شده است که در آن نقش گل صدبرگ، زنبق، نسترن، چندپر، شکوفه و همیشه‌بهار ترسیم شده و تصویر دو پرنده و یک پروانه هم مشهود است. هم‌چنین در تصویر سمت راست و قسمت درِ قاب هم نقوش گل صدبرگ، کوکب و غنچه‌های آن‌ها، گل زنبق، شکوفه‌ها، گل‌های شیپوری و نسترن به چشم می‌خورد. تصویر یک پرنده هم که نگاهش به سمت گل‌های زنبقِ درهم تنیده خیره مانده است؛ جلب توجه می‌کند.
	تصویر (۱۰)، قاب آینه، مزین به نقش گل و مرغ، منسوب به علی اشرف، ۱۱۵۲ ه. ق. منبع: (خرمی، ۱۳۹۵: ۱٥٤)	

	تصویر اثر	توضیحات و تحلیل اثر
۱۱		اثر (۱۱) هم تصویر قاب آینه‌ای است که شکل سمت چپ قسمت رو و درِ قاب را نشان می‌دهد و در آن دو گل صدبرگی در ترکیب با گل‌های فندقی، شیپوری، میخک، نسترن و گل‌های چندپر به تصویر کشیده شده‌اند. هم‌چنین در بین نقوش تصویر دو پرنده نیز به چشم می‌خورد که یکی از پرندگان پروانه‌ای شکار کرده و دیگری گلبرگی از غنچه‌ی گلی را به نوک گرفته است. در تصویر زیر قاب (سمت راست) هم یک گل صدبرگی در مرکز اثر قرار گرفته و شکوفه‌های پنج‌پر، گل زنبق، میخک و نسترن در اطراف آن ترکیب‌بندی شده است. سه پرنده هم در قسمت‌های مختلف اثر دیده می‌شود که یکی از پرندگان پروانه‌ای را شکار کرده و دیگری به پروانه‌ای در حال پرواز خیره شده و گویی درصدد شکار آن است و پرنده‌ی سوم هم گلبرگی از گل زنبق را به نوک گرفته است. شایان ذکر است گل زنبق در این اثر کوچکتر از گل صدبرگ ترسیم شده است.
	تصویر (۱۱)، قاب آینه، مزین به نقش گل و مرغ، منسوب به علی اشرف، ۱۱٦٦ ه. ق. منبع: (خرمی، ۱۳۹۵: ۱۵۵)	
۱۲		اثر (۱۲) قلمدانی را نشان می‌دهد که در کناره‌های آن تصاویر مناظری دیده می‌شود و این مناظر با قاب‌های بیضی‌شکلی از هم جدا شده‌اند و در داخل این اشکال بیضی تک‌چهره‌ای انسانی زنانه دیده می‌شود. حاشیه‌ی بالای این قسمت هم با گل‌های صدبرگ و چندپر تزئین شده‌اند که به صورت متوالی تکرار شده است. در قسمت زیرین قلمدان هم درختی تاکی با برگ‌های بسیار و میوه‌های انگوری بر سر شاخه‌ها مصور شده است. در قسمت رویی قلمدان هم گل زنبقی در مرکز اثر دیده می‌شود که گل صدبرگی در سمت راست آن و گل نسترن یا پنج‌پری در قسمت چپ آن مشاهده می‌شود. درگوشه‌ی سمت راست اثر گل شقایقی تصویر شده و گوشه‌ی سمت چپ هم با تصویر گل شیپوری مزین شده است. در قسمت‌های مختلف اثر هم شکوفه‌های گوناگون و غنچه‌هایشان ترسیم شده‌اند. لازم به ذکر است در این ترکیب‌بندی پنج پرنده توسط هنرمند کشیده شده است. از سمت راست اثر دو تا از پرندگان به یک پروانه‌ی نشسته بر شاخه‌ی شکوفه‌ها خیره‌اند. یکی از پرندگان هم به پروانه‌ای که بر روی گلی نشسته چشم دوخته است. پرنده‌ی سوم هم در کمین زنبوری است که بر روی گل دیگری نشسته و پرنده‌ی پنجم هم در حالت کمین پروانه‌ی دیگری آماده‌ی شکار است.
	تصویر (۱۲)، قلمدان، مزین به نقاشی گل و مرغ، منسوب به حاجی محمد (محمدزمان یا برادرش). منبع: (خرمی، ۱۳۹۵: ۱۵۳)	
۱۳		در تصویر (۱۳) هم قلمدانی دیده می‌شود که قسمت رویی و کناره‌های آن با نقوش گل و مرغ مزین شده است. در قسمت روی قلمدان نقوشی از گل صدبرگی به صورت تمام‌رخ و نیم‌رخ کشیده شده است. هم‌چنین گل‌های شیپوری، میخک، چندپر و نسترن و بنفشه هم از دیگر نقش‌هایی هستند که سه پرنده در لابه‌لای این گل‌ها بر شاخه‌های آن‌ها نشسته‌اند. در قسمت کناره‌های قلمدان هم نقوش گل شیپوری، بنفشه، نسترن و چندپر خودنمایی می‌کند.
	تصویر (۱۳)، قلمدان، مزین به نقش گل و مرغ، منسوب به محمدصادق. منبع: (خرمی، ۱۳۹۵: ۱۵٦)	
۱۴		در این تصویر هم قلمدان دیگری ارائه شده که در قسمت روی قلمدان تصویر سه پرنده در میان گل‌هایی از صدبرگ، زنبق، کوکب، نسترن، بنفشه، میخک، شیپوری و آفتاب‌گردان دیده می‌شود. در قسمت کناره‌های قلمدان هم نقوش دو پرنده در میان گل‌های صدبرگ، نرگس، نسترن، کوکب، زنبق، آفتاب‌گردان و همیشه‌بهار زینت‌بخش این اثر می‌باشد.
	تصویر (۱٤)، قلمدان، مزین به نقش گل و مرغ، شیراز، منسوب به لطفعلی صورتگر شیرازی، ۱۲۷۹ ه. ق. منبع: (خرمی، ۱۳۹۵: ۱٦۱)	
۱۵		در این اثر هم قلمدانی از آثار موجود در موزه‌ی ملک ارائه شده است که قسمت رویی و بالای قلمدان دارای نقوش تزئینی گل صدبرگ و غنچه‌های آن، نسترن و شکوفه می‌باشد و در میان این ترکیب گل‌ها تصویر دو پرنده و یک پروانه به چشم می‌خورد که به نظر می‌رسد پرندگان چشم به پروانه دوخته‌اند و درصدد شکار آن می‌باشند. در دو تصویر دیگر هم که تزئینات کناره‌های قلمدان مشاهده می‌شود می‌توان نقوش گل‌های نرگس، نسترن و چندپر، بنفشه، آفتاب‌گردان، فندقی، شیپوری، میخک و لاله به چشم می‌خورد و یک پرنده نیز در میان این گل‌های و بر روی شاخه‌ی گل فندقی نشسته است.
	تصویر (۱۵)، نقاشی گل و مرغ روی قلمدان، از آثار موزه‌ی ملی ملک با شماره‌ی اموال منبع: (http://malekmuseum.org)	

۷- فلزکاری و هنر قلم‌زنی سبک اصفهان

"قلم‌زنی هنر تزئین و ایجاد نقش روی فلز، به وسیله‌ی انواع قلم‌ها و با استفاده از چکش است." (باباطاهری، ۱۳۹۵: ۱۱) این نقوش به صورت برجسته با فرورفته بر روی فلزات ایجاد می‌شود. (خسروبیگی، ۱۳۹۶: ۸) به بیان دیگر "قلم‌زنی هنر تراشاندن و ایجاد نقوش عمیق‌تر در سطح کار است که حاصل استفاده‌ی استاد قلم‌زن از قلم‌های فولادی مختلف و متعدد بوده و در پشت کار آثار این قلم‌ها دیده می‌شود. از این‌رو ضرورت دارد که داخل یا پشت کار قیر گرفته شود که قیر مورد استفاده ترکیبی از قیر سفت و شل است که لابه‌لای آن گچ ریخته می‌شود و این باعث می‌شود در طی کار، شی بر اثر ضربات چکش و فشار قلم تاب برندارد و از سر و صدای زیاد جلوگیری شود." (مزروعی، ۱۳۹۶: ۴۳) در مورد پیشینه‌ی هنر قلم‌زنی باید خاطرنشان کرد تاریخ روشنی وجود ندارد و اطلاعات دقیق و مستندات معتبری در این زمینه در دست نیست. بنابر نظر باستان‌شناسان در مورد قدمت و نخستین کاربردهای فلز به ویژه مس در ایران و خاور نزدیک، نزدیک به چندهزار سال پیش از میلاد می‌باشد. (خسروبیگی، ۱۳۹۶: ۱۰) با توجه به قدمت فلز در محدوده‌ی زمانی مذکور باید اذعان داشت فلز با شیوه‌هایی نظیر ریخته‌گری، چکش‌کاری و قلم‌زنی به اشکال مختلفی تبدیل می‌شده و کاربرد داشته است. قلم‌زنی از شیوه‌های تزئینی بسیار پرکاربردی است که در تمام آثار ادوار پیشااسلامی و بعد از اسلام مشاهده می‌شود. جام حسنلو و جام مارلیک نمونه‌های شاخصی از هنر ایران باستان می‌باشند و در آثار فلزکاری دوره‌ی ساسانی نیز نمونه‌های زیادی از این دست دیده می‌شود. هم‌چنین لازم به ذکر است هنر قلم‌زنی در ادوار اسلامی نظیر سلجوقی، صفوی، قاجار و . . . هم ادامه داشته و امروزه نیز هم‌چنان هنرمندان و صنعت‌گران بسیاری به این شیوه‌ی هنری اشتغال دارند. در این هنر هنرمندان از نقوش مختلفی برای تزئین آثار فلزی بهره می‌گیرند که نقوش گل و مرغ نمونه‌هایی از نقوش کاربردی ایشان محسوب می‌شود که در ادامه به بررسی این نقوش پرداخته شده است.

۸- نقوش گل و مرغ در هنر قلم‌زنی سبک اصفهان

در هنر قلم‌زنی هنرمندان از نقوش تزئینی مختلفی بهره می‌گیرند که نقوش گل و مرغ هم یکی از این نقوش تزئینی محسوب می‌شود. در پژوهش حاضر ۱۵ نمونه از آثار کاربردی قلم‌زنی‌شده مورد مطالعه قرار گرفته است که اطلاعات آن‌ها در جدول (۲) ارائه شده است. تصویر (۱۶) یکی از این نمونه‌ها است که تابلوی قلم‌زنی‌شده‌ای را نشان می‌دهد و در این تابلو نقش دو پرنده در ترکیبی از نقوش ختایی دیده می‌شود و این نقوش ختایی شامل برگ‌های کنگره‌دار، گل‌های چندپر و غنچه می‌باشند. تصویر (۱۷) هم تابلوی قلم‌زنی دیگری را نمایش می‌دهد که ترکیب‌بندی اثر با نقوش پرنده، گل‌های صدبرگ، زنبق و کوکب و نقوش تخیلی و ترکیبی گل میخک تزئین شده است. تصویر (۱۸) تابلوی دیگری است که در آن نقش ۷ پرنده جلب توجه می‌کند و این پرندگان در میان گل و بوته‌ها ترسیم شده‌اند. لازم به ذکر است که گل‌ها و بوته‌ها ترکیبی از نقوش طبیعی و انتزاعی به نظر می‌رسند. در میان تزئینات هم تصویری از نقوش ختایی و هم تصویری از گل‌های زنبق، کوکب و چندپر به چشم می‌خورد. بشقاب‌های قلم‌زنی از دیگر آثار قلم‌زنی محسوب می‌شوند. تصویر (۱۹) به نمونه‌ای بشقاب قلم‌زنی اشاره می‌کند که بر روی آن نقش پرنده‌ای در حال پرواز در میان گل‌ها دیده می‌شود. گل سرخ این اثر با گلبرگ‌های کمتری تصویر شده و بیشتر شبیه گل‌های سرخ فرنگی می‌باشد. هم‌چنین نقوش ختایی و نقوش ترکیبی، طبیعی و انتزاعی در این اثر قابل مشاهده است. تصویر (۲۰) نمونه‌ی بشقاب دیگری را نشان می‌دهد که عناصر تزئینی آن شامل نقش پرندگان، آهو، گل‌های ختایی و چندپر می‌باشد. هم‌چنین تصویر (۲۱) هم بشقاب قلم‌زنی‌شده‌ای را نشان می‌دهد که یک قوس حلزونی از بخشی از آن شروع شده و تا مرکز طرح امتداد یافته است. این قوس حلزونی با نقوش پرنده و ختایی تزئین شده است. بشقاب قلم‌زنی دیگری در تصویر (۲۲) هم مشاهده می‌شود که در قسمتی از آن آن نقش حیوانات چهاپایی نظیر گوزن و آهو دیده می‌شود و فضای بالای سر این حیوانات با نقوش ختایی مزین شده و در لابه‌لای تزئینات ختایی نقش چند پرنده دیده می‌شود. در تصویر (۲۳) هم یک نمونه کاسه قابل ملاحظه می‌باشد که نقوش پرندگان در میان انواعی از گل‌های سرخ و غنچه‌های آن، گل کوکب، نسترن و شیپوری قلم‌زنی شده‌اند و طراحی این نقوش به طراحی نقوش طبیعی شباهت زیادی دارد. تصویر (۲۴) هم متعلق به یک جام قلم‌زنی می‌باشد که نقش پرندگان در حالات مختلفی نظیر ایستاده، نشسته و در حال پرواز در کنار گل سرخ نیمه‌شکفته و برگ‌های کنگره‌دار ترسیم شده‌اند. هم‌چنین در تصویر (۲۵) هم یک نمونه گلدان ارائه شده است که در تزئینات آن نقوش پرنده، گل سرخ، گل‌های ختایی نظیر پروانه‌ای و چندپر به چشم می‌خورد. در اثر (۲۶) هم تصویر یک نمونه گلدان دیگری آمده است که بر روی آن نقش پرنده در ترکیبی از نقوش ختایی و در گردش‌هایی حلزونی به نمایش درآمده است. در تصویر (۲۷) هم یک شکلات‌خوری دیده می‌شود که تزئینات آن شامل نقوش پرنده، درخت تاک و نقوش ختایی زینت‌بخش آن هستند. تصاویر (۲۸)، (۲۹) و (۳۰) هم به تصاویر زیورآلات قلم‌زنی اختصاص دارند. در تصویر (۲۸) انگشتر نقره با نقوش پرنده و گل چندپر ختایی مزین شده است. در تصویر (۲۹) هم بر روی گردن‌آویز نقوش پرنده، گل‌های ختایی نظیر گل شاه‌عباسی و چندپر و برگ‌های کنگره‌دار و هم‌چنین نقوش هندسی مشهود است. در تصویر (۳۰) هم نقوش تزئینی

گردن‌آویز شامل پرنده و گل‌های ختایی مانند گل شاه‌عباسی و چندپر می‌باشد. لازم به ذکر است که در جدول (۲) جزئیات دقیق‌تری از این اطلاعات به صورت منسجم ارائه شده است:

جدول (۲)، بررسی نقوش گل و مرغ در هنر قلم‌زنی سبک اصفهان (ماخذ: نگارندگان، ۱۳۹۹)

	تصویر اثر	توضیحات و تحلیل اثر
۱		در این تصویر قاب و تابلوی قلمزنی شده‌ای ارائه شده که تصویر دو پرنده‌ی تاج‌داری در آن دیده می‌شود. به نظر می‌رسد پرندگان هدهد هستند. این پرندگان در ترکیبی از نقوش ختایی به‌کار رفته‌اند که این نقوش شامل برگ‌های کنگره‌دار، گل‌های چندپر و غنچه می‌باشند. نقوش این تابلو شباهتی به سبک گل و مرغ نقاشی ایرانی ندارد و بیشتر ترکیبی از نقش پرنده با تزئینات ختایی محسوب می‌شود.
	تصویر (۱۶)، قاب و تابلوی قلم‌زنی طرح گل و مرغ, معاصر. منبع: http://aranick.com	
۲		در تصویر (۱۷) هم تابلویی به نمایش درآمده که در آن شش پرنده در ترکیبی از گل‌های صدبرگ در حالات کاملاً باز، نیمه‌باز و غنچه‌های آن ترسیم شده‌اند. پرندگان هم در وضعیت‌های مختلفی نظیر نشسته، بال‌های گشوده و در حال پرواز نقش شده‌اند. یکی از گل‌های پایین سمت چپ تابلو به زنبق شباهت دارد اما با دقت در سایر گل‌ها شباهتی بین آن‌ها با زنبق دیده نمی‌شود. از طرفی به نظر می‌رسد گل‌های سمت چپ تابلو از نوع گل کوکب می‌باشند و گل‌های سمت راست تابلو هم با شیارهای که در لبه‌ی گلبرگ دارند مشابه میخک هستند اما کاسبرگ آن‌ها شباهتی به این گل ندارد. به طور کلی این نقوش گل به‌کار رفته در این تابلو بیشتر انتزاعی و تخیلی و ترکیبی از چند گل به نظر می‌رسند.
	تصویر (۱۷)، قاب قلم‌زنی، طرح گل و مرغ. منبع: (https://www.google.com)	
۳		در این اثر هم تابلویی از نقوش گل و مرغ مشاهده می‌شود. ۷ پرنده در این اثر دیده می‌شود که دو پرنده‌ی بزرگتر و تاج‌دار بر روی زمین ایستاده و با بال‌های گشوده و گویی در حال رقص و پایکوبی تصویر شده‌اند. ۵ پرنده‌ی دیگر در حال پرواز هستند و دو پرنده از این پرندگان در حال پرواز از لحاظ ظاهری متفاوت‌تر هستند و تاج بر سر دارند. گل و بوته‌ها ترکیبی از نقوش طبیعی و انتزاعی به نظر می‌رسند. در میان تزئینات هم تصویری از نقوش ختایی و هم تصویری از گل‌های زنبق، کوکب و چندپر به چشم می‌خورد.
	تصویر (۱۸)، قاب قلم‌زنی، طرح گل و مرغ. منبع: (https://www.google.com)	
۴		در تصویر (۱۹) هم یک بشقاب قلم‌زنی دیده می‌شود که دو پرنده در میان انواعی از گل‌های انتزاعی ترسیم شده‌اند. در میان نقوش دو پرنده کشیده شده‌اند که یکی از پرندگان در میان دو گل سرخ و با سری رو به بالا به نمایش درآمده و دیگری در حال پرواز و در قسمت پایین گل سرخ دیده می‌شود. در میان گل‌ها گل چندپر، پروانه‌ای و غنچه و گل سرخ دارای طراحی ترکیبی طبیعی و انتزاعی است.
	تصویر (۱۹)، بشقاب قلم‌زنی طرح گل و مرغ, معاصر. منبع: (https://www.handicraftiran.com)	
۵		در تصویر (۲۰) هم نقوشی از جفت پرنده‌ای که بر بالای لانه‌ی خود و جوجه‌هایشان دیده می‌شود. هم‌چنین دو آهو هم در میان نقوش جلب توجه می‌کند که به دلیل شباهت زیاد به‌هم نمی‌توان به قطع از جفت بودن آن‌ها سخن گفت. به نظر می‌رسد گل‌ها به نمونه‌های ختایی در طراحی سنتی ایرانی شباهت دارند و گل‌هایی مثل گل پروانه‌ای و چندپر و نیز نقوش بوته‌مانند در آن‌ها مشهود است.
	تصویر (۲۰)، بشقاب قلم‌زنی طرح گل و مرغ, معاصر. منبع: (https://dkstatics-public.digikala.com)	

	تصویر اثر	توضیحات و تحلیل اثر
۶		تصویر (۲۱) هم بشقاب قلم‌زنی شده‌ای را نشان می‌دهد که یک قوس حلزونی از بخشی از آن شروع شده و تا مرکز طرح امتداد یافته و در مرکزیت به نقش یک پرنده منتهی شده است. شایان ذکر است نقوش پرندگان در حالات مختلف و در بخش‌های گوناگون بر روی قوس حلزونی کشیده شده است. قوس حلزونی مزین به نقوش گیاهی انتزاعی است که به نقوش ختایی در طراحی سنتی ایرانی مشابهت دارد اما کاملاً بدان پایبند نمی‌باشد. گل‌های شش‌پر، غنچه‌ای شبیه به شاه‌عباسی و برگ‌هایی که بیشتر به برگ‌های کنگره‌دار دستکاری شده‌ی طراحی سنتی ایرانی مشابه‌اند، عناصر گیاهی این ترکیب را تشکیل می‌دهند.
	تصویر (۲۱)، بشقاب قلم‌زنی، طرح گل و مرغ. منبع: (https://parsianhandicrafts.com)	
۷		تصویر (۲۲) بشقاب قلم‌زنی‌شده‌ی دیگری را نشان می‌دهد که در بخش پایین بشقاب نقوش سه حیوان چهارپایی جلب توجه می‌کند که به نظر نوع حیوان از نظر گونه زیاد مشخص نمی‌باشد و به نظر می‌رسد هدف طراح ترسیم آهو و گوزن بوده است. از پس زمینه‌ی جایگاه این حیوانات قوسی حلزونی و حرکت‌هایی منحنی دیده می‌شود که با انواعی از نقوش ختایی مزین شده و در لابه‌ای این نقوش گل‌ها و گیاهان، تصویر شش پرنده که تاج بر سر دارند و شبیه هدهد هستند؛ خودنمایی می‌کند. به نظر می‌رسد هدف طراح تصویرسازی باغ بهشت بوده است.
	تصویر (۲۲)، بشقاب مسی قلم‌زنی‌شده، منبع: (https://pornegar.com)	
۸		در تصویر (۲۳) هم کاسه‌ی قلم‌زنی‌شده‌ای ارائه شده است که در تزئینات آن می‌توان پرندگان را در حالات مختلف مشاهده کرد. این پرندگان در میان انواعی از گل‌های سرخ و غنچه‌های آن، گل کوکب، نسترن و شیپوری تصویر شده‌اند که به طراحی نقوش طبیعی شباهت زیادی دارند.
	تصویر (۲۳)، کاسه‌ی قلم‌زنی، منبع: (http://24d.ir)	
۹		تصویر (۲۴) هم جامی را نمایش می‌دهد که پرندگان در حالات مختلفی نظیر ایستاده، نشسته و در حال پرواز در کنار گل سرخ نیمه‌شکفته و برگ‌های کنگره‌دار ترسیم شده‌اند.
	تصویر (۲٤)، جام قلم‌زنی، طرح گل و مرغ. منبع: (https://dkstatics-public.digikala.com)	
۱۰		در اثر (۲۵) هم تصویر گلدان قلم‌زنی دیده می‌شود که بر روی آن نقش پرنده در حالات پرواز و ایستاده کشیده شده است. در قسمت گردنه‌ی گلدان نقش یک گل سرخ یا رز به چشم می‌خورد و همین نوع گل در طرف چپ پرنده‌ی در حال پرواز هم دیده می‌شود. اما در قسمت‌های دیگر نقوشی مشابه نقش گل پروانه‌ای و چندپر در طراحی سنتی ختایی ترسیم شده‌اند.
	تصویر (۲۵)، گلدان قلم‌زنی طرح گل و مرغ، معاصر. منبع: (https://www.handicraftiran.com)	
۱۱		تصویر (۲۶) هم گلدان گردی را نشان می‌دهد که به نقوش گل و پرنده تزئین شده است. در این اثر هم نقش پرنده در ترکیبی از نقوش ختایی و در گردش‌هایی حلزونی به نمایش درآمده‌اند.
	تصویر (۲٦)، گلدان قلم‌زنی، طرح گل و مرغ. منبع: (https://boronzi.com)	
۱۲		تصویر (۲۷) یک شکلات‌خوری از جنس مس است که بدنه‌ی آن با نقش دو پرنده مزین شده و این دو پرنده بر روی تنه‌ی تاکی نشسته‌اند در حالتی که سر به سوی بالا دارند و به سمت بالا نگاه می‌کنند. قسمت بالای پرندگان و نیز در شکلات‌خوری هم با نقش برگ‌های تاک و شاخه‌ی تاک زینت یافته و در قسمت پایه‌ی ظرف نیز نقوش ختایی به چشم می‌خورد.
	تصویر (۲۷)، شکلات‌خوری، قلم‌زنی، طرح گل مرغ. منبع: (https://www.google.com)	

	تصویر اثر	توضیحات و تحلیل اثر
۱۳		تصویر (۲۸) انگشتر مردانه‌ای را نشان می‌دهد که در پایه‌ی انگشتر نقش دو پرنده در زمینه‌ای پر از گل‌های چندپر قلم‌زنی شده است. پرندگان رو به سوی هم دارند و یکی از پرندگان با بال‌هایی گشوده و در حال پرواز و دیگری به صورت ایستاده به تصویر درآمده‌اند.
	تصویر (۲۸)، انگشتر قلم‌زنی، منبع: (https://www.instagram.com)	
۱۴		در تصویر (۲۹) هم گردن‌آویزی ارائه شده است که در تزئینات آن نقش دو پرنده با بال‌هایی گشوده به‌کار رفته است. زمینه‌ی اثر با نقوش ختایی نظیر گل شاه‌عباسی و گل چندپر زینت یافته و حاشیه‌ی کادر هم با نقش هندسی تکرارشونده و برگ‌های کنگره‌دار مزین شده است.
	تصویر (۲۹)، آویز قلم‌زنی، منبع: (https://www.instagram.com)	
۱۵		تصویر (۳۰) هم گردن‌آویز و دستبندی را نشان می‌دهد. در تزئینات گردن‌آویز نقش دو پرنده رودرروی هم با بال‌هایی گشوده به تصویر درآمده است و اطراف آن‌ها با گل‌های پنج‌پر مزین شده است. نقوش دستبند نیز شامل دو پرنده که نگاه به سوی هم دارند و یکی از آن‌ها بر روی شاخه‌ی پیچان ختایی نشسته و دیگری با بال‌های گشوده ترسیم شده است و نقش گل شاه‌عباسی ساده‌شده و غنچه‌ای هم به چشم می‌خورد.
	تصویر (۳۰)، گردن‌آویز و دستبند قلم‌زنی، منبع: (https://www.instagram.com)	

۹- تطبیق نقوش تزئینی نقاشی گل و مرغ و قلم‌زنی سبک اصفهان

در این بخش از پژوهش نقوش تزئینی نقاشی گل و مرغ ایرانی و قلم‌زنی سبک اصفهان مورد مقایسه قرار گرفته است. در جدول (۳) به طور دقیق و کامل به طبقه‌بندی و تطبیق نقوش دو هنر پرداخته شده است:

جدول (۳)، تطبیق انواع نقوش تزئینی و گونه‌شناسی در آثار نقاشی و قلم‌زنی با موضوع گل و مرغ

شماره‌ی اثر	بستر اثر	انواع نقوش تزئینی و گونه‌شناسی در آثار نقاشی و قلم‌زنی با موضوع گل و مرغ																								
			گل																							
			گل‌های طبیعی																							
		پرنده	گل صدبرگ	گل سرخ یا صدبرگ با گلبرگ کمتر	زنبق	شمعدانی	میخک	کوکب	نرگس	شیپوری	نسترن	بنفشه	فندقی	شکوفه	شقایق	همیشه‌بهار	آفتاب‌گردان	یاس	چندپر طبیعی	لاله	برگ کنگره‌دار)	گل‌های ترکیبی، تخیلی و انتزاعی	درخت و برگ‌های تاک	پروانه	زنبور	حیوانات نظیر آهو و گوزن
۱	نقاشی		*			*	*	*	*	*						*			*							
۲	نقاشی	*	*								*								*					*		
۳	نقاشی	*	*				*																			
۴	نقاشی	*	*				*	*			*		*											*		
۵	نقاشی	*	*					*			*							*								
۶	نقاشی	*	*		*			*		*	*		*	*					*							

نقاشی	نقاشی	نقاشی	نقاشی	نقاشی	نقاشی	نقاشی	نقاشی	نقاشی	نقاشی	نقاشی	نقاشی	نقاشی	نقاشی	نقاشی	نقاشی	قلم‌زنی	قلم‌زنی	قلم‌زنی	قلم‌زنی
۷	۸	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶	۱۷	۱۸	۱۹	۲۰	۲۱	۲۲	۲۳	۲۴	۲۵	۲۶	۲۷
					❋								❋		❋					
					❋															
❋		❋	❋	❋	❋			❋												
					❋															❋
										❋	❋	❋								
									❋		❋	❋	❋	❋	❋		❋	❋	❋	❋
								❋												
❋	❋		❋	❋	❋	❋		❋			❋									
							❋	❋												
	❋		❋				❋													
					❋															
❋		❋	❋		❋			❋												
❋	❋		❋	❋	❋	❋	❋	❋								❋				
❋	❋		❋	❋	❋	❋	❋	❋								❋				
	❋						❋	❋												
	❋		❋				❋			❋	❋					❋				
	❋			❋		❋	❋	❋												
❋	❋		❋	❋	❋		❋			❋	❋									
												❋				❋	❋	❋		
❋	❋	❋	❋	❋	❋	❋	❋	❋		❋										
❋	❋	❋	❋	❋	❋	❋	❋	❋	❋	❋	❋	❋	❋	❋	❋	❋	❋	❋	❋	❋

۲۸	قلم‌زنی	*																						*			
۲۹	قلم‌زنی	*																						*			
۳۰	قلم‌زنی	*																						*			
		کل نقاشی	۱۴	۱۵	۰	۷	۱	۸	۷	۴	۱۰	۱۲	۳	۷	۶	۱	۴	۲	۱	۷	۴	۱۰	۱	۰	۸	۱	۱	۰
		کل قلم‌زنی	۱۵	۱	۴	۲	۰	۰	۳	۰	۱	۱	۰	۰	۰	۰	۰	۰	۰	۰	۰	۰	۰	۰	۰	۱	۳	۱۳	۲
		کل نمونه‌ها	۲۹	۱۶	۴	۹	۲	۸	۱۰	۴	۱۱	۱۳	۳	۷	۶	۱	۴	۲	۱	۴	۴	۱۰	۱	۰	۸	۲	۳	۱۳	۲

براساس اطلاعات ارائه‌شده در جدول (۳) لازم به ذکر است که نقوش تزئینی نقاشی گل و مرغ و آثار قلم‌زنی اصفهان شامل پرنده، پروانه، زنبور، حیواناتی نظیر آهو و گوزن، درخت و برگ‌های تاک و گل‌هایی طبیعی نظیر صدبرگی، گل سرخی که کمتر از صدبرگ دارد، زنبق، شمعدانی، میخک، کوکب، نرگس، شیپوری، نسترن، بنفشه، فندقی، شکوفه، شقایق، همیشه‌بهار، آفتاب‌گردان، یاس، گل‌های چندپر طبیعی و لاله می‌باشند. هم‌چنین در میان آثار نقوش ختایی نیز به چشم می‌خورد که شامل گل شاه‌عباسی، پروانه‌ای و چندپر و نیز برگ‌های کنگره‌دار است. شایان ذکر است گل‌های ترکیبی، تخیلی و انتزاعی نیز در بین نقوش تزئینی آثار مشاهده می‌شود. در بین ۳۰ اثر بررسی‌شده که ۱۵ مورد به نقاشی گل و مرغ و ۱۵ مورد هم به آثار قلم‌زنی اختصاص یافته؛ ۱۴ مورد از نقاشی‌ها و ۱۵ مورد از آثار قلم‌زنی دارای نقش پرنده می‌باشند. هم‌چنین گل صدبرگ بیشترین کاربرد را در نقاشی داشته است و در تمام ۱۵ مورد نقاشی این نقش مشهود است و فقط در یک مورد از آثار قلم‌زنی نقش گل صدبرگ دیده می‌شود در حالی‌که گل سرخ یا گل صدبرگ با تعداد گلبرگ‌های کمتر و مشابه گل فرنگی در ۴ مورد از آثار قلم‌زنی خودنمایی می‌کند و این نقش در آثار نقاشی دیده نمی‌شود. گل زنبق هم بیشترین کاربرد را در آثار نقاشی داشته و در ۷ اثر از ۱۵ اثر نقاشی مشاهده می‌شود. باید خاطرنشان کرد این نقش فقط در ۲ اثر قلم‌زنی به کاررفته است. گل شمعدانی هم در یک نمونه از آثار نقاشی در ترکیب‌بندی آن دیده می‌شود و در آثار قلم‌زنی وجود ندارد. هم‌چنین گل‌های میخک، کوکب، نرگس، شیپوری، نسترن، بنفشه و فندقی هم به ترتیب در ۸، ۷، ۴، ۱۰، ۱۲، ۳ و ۷ اثر نقاشی و ۰، ۳، ۰، ۱، ۱، ۰و ۰ اثر قلم‌زنی قابل مشاهده است. لازم به ذکر است گل‌های شکوفه، شقایق، همیشه‌بهار، آفتاب‌گردان، یاس و لاله در تزئین آثار قلم‌زنی کاربرد نداشته است و همین گل‌ها در آثار نقاشی به ترتیب در ۱،۶، ۴، ۲، ۱و ۱ اثر وجود دارد. هم‌چنین نقش گل‌های چندپر طبیعی در ۱۰ مورد از آثار نقاشی و یک مورد اثر قلم‌زنی به‌کار رفته است. باید متذکر شد نقوش ختایی و گل‌های ترکیبی، تخیلی و انتزاعی به غیر از ختایی هم بیشترین کاربرد را در تزئینات آثار قلم‌زنی دارند و این نقوش به ترتیب در ۱۳ و ۳ از آثار قلم‌زنی مورد استفاده قرار گرفته است در حالی‌که در تزئینات آثار نقاشی دیده نمی‌شود. نقش پروانه و زنبور هم در ۸ و ۱ اثر نقاشی گل و مرغ وجود دارد در حالی‌که این نقوش را در آثار قلم‌زنی نمی‌توان مشاهده کرد. درخت تاک و برگ‌های مو هم از دیگر نقوشی است که به ندرت در آثار گل و مرغ دیده می‌شود و در یک اثر نقاشی و یک اثر قلم‌زنی به کاررفته است. نقوش حیوانی نظیر آهو و گوزن هم در نقاشی گل و مرغ مورد توجه هنرمندان نبوده است و در ۲ مورد اثر قلم‌زنی تصاویر این حیوانات در بین ترکیب‌بندی آن‌ها دیده می‌شود. به طور کلی در طراحی و ترکیب‌بندی نقاشی‌های گل و مرغ از نقوش گل‌های طبیعی بهره گرفته شده در حالی‌که نقوش آثار قلم‌زنی بیشتر شامل نقوش ختایی می‌باشند. مطالعه‌ی انجام‌شده نشان می‌دهد هنر قلم‌زنی بیشتر تحت تأثیر طراحی سنتی ایرانی و نقوش ختایی قرار گرفته است و نقش پرندگان در ترکیب‌های ختایی بیشتر مورد توجه هنرمندان قلم‌زن می‌باشد.

نتیجه‌گیری

به طور کلی همه‌ی هنرهای یک تمدن از بنیان فرهنگی مشترکی نشأت می‌گیرند و مشترکات بسیاری در مضامین، مفاهیم و نقوش تزئینی دارند. به بیان دیگر بازتاب انواع هنرهای یک جامعه را در یکدیگر می‌توان مشاهده کرد. نقوش گل و مرغ ایرانی از نقوش اصیل تزئینی است که بازتاب آن را در هنر قلم‌زنی سبک اصفهان می‌توان مشاهده کرد. مطالعه‌ی تطبیقی نقوش تزئینی در آثار نقاشی گل و مرغ و هنر قلم‌زنی نشان می‌دهد که بیشتر نقوش تزئینی نقاشی‌ها شامل پرنده، پروانه، زنبور و گل‌های طبیعی نظیر نظیر صدبرگی، گل سرخی که کمتر از صدبرگ دارد، زنبق، شمعدانی، میخک، کوکب، نرگس، شیپوری، نسترن، بنفشه، فندقی، شکوفه، شقایق، همیشه‌بهار، آفتاب‌گردان، یاس، گل‌های چندپر طبیعی و لاله می‌باشند در حالی که نقوش تزئینی آثار قلم‌زنی بیشتر شامل ترکیب پرندگان و با نقوش ختایی مانند گل شاه‌عباسی، پروانه‌ای و چندپر و نیز برگ‌های کنگره‌دار است. شایان ذکر است که نقوش ختایی در آثار نقاشی به چشم نمی‌خورد و گل صدبرگ و انواع غنچه‌های باز، نیمه‌باز و بسته‌ی آن در همه‌ی نقاشی‌ها مشهود است. باید افزود نقوش گل‌های طبیعی نظیر گل صدبرگ، سرخ با گلبرگ‌های کمتر، زنبق و کوکب در برخی آثار قلم‌زنی هم دیده می‌شود و گل سرخی که در این آثار به کار رفته بیشتر شبیه به گل‌های فرنگی می‌باشد. هم‌چنین نقش پروانه و زنبور هم در طراحی و تزئین آثار قلم‌زنی وجود ندارد. به طور کلی باید اذعان داشت که هنر قلم‌زنی بیشتر تحت تأثیر و تأثرات طراحی سنتی ایرانی و نقوش ختایی قرار گرفته و نقش پرندگان در هم‌نشینی و ترکیب‌بندی‌های نقوش ختایی بیشترین کاربرد را در هنر قلم‌زنی معاصر دارد.

منابع

۱. آژند، یعقوب (۱۳۹۴)، کارستان هنری محمدباقر، هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی، دوره‌ی ۲۰، شماره‌ی ۴، ۳۷- ۲۷.
۲. باباطاهری، صغری (۱۳۹۵)، مطالعه‌ی تطبیقی نقوش حیوانی در قلم‌زنی‌های دوره‌ی صفوی با قلم‌زنی‌های دوره‌ی معاصر (پنجاه سال اخیر)، پایان‌نامه‌ی مقطع کارشناسی ارشد، رشته‌ی هنر اسلامی، گرایش کتابت و نگارگری، دانشکده‌ی هنر، دانشگاه شاهد تهران.
۳. بهارلویی یاسه‌چاهی، فائزه (۱۳۹۵)، مقایسه‌ی نقش گل و مرغ ایران و گل و پرنده‌ی چین، پایان‌نامه‌ی مقطع کارشناسی ارشد، رشته‌ی تصویرسازی، دانشکده‌ی هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر تهران.
۴. پاکباز، روئین (۱۳۷۸)، دایره‌المعارف هنر (نقاشی، پیکره‌سازی، گرافیک)، تهران: فرهنگ معاصر.
۵. پنجه‌باشی، الهه (۱۳۹۵)، مطالعه‌ی تحلیلی و تطبیقی نقش‌مایه‌ی مرغ در نقاشی‌های گل و مرغ لطفعلی شیرازی، نگره، دوره‌ی ۱۱، شماره‌ی ۳۹، ۷۵- ۶۰.
۶. جهان‌بخش، هانا، شیخی نارانی، هانیه (۱۳۹۵)، پژوهشی پیرامون نقش گل و مرغ و کاربرد آن در هنرهای سنتی ایران (دوران زندیه و قاجاریه)، فصل‌نامه‌ی تاریخ نو، شماره‌ی ۱۶، ۱۶۲- ۱۲۹.
۷. حسینی‌مطلق، سیده ملیحه (۱۳۹۲)، نگرشی پیرامون نقاشی گل و مرغ با تأکید بر آثار لطفعلی صورتگر شیرازی، هنرهای تجسمی نقش‌مایه، سال ۷، شماره‌ی ۱۷، ۳۵- ۲۳.
۸. خرمی، مهناز (۱۳۹۵)، گل و مرغ نمادهای باغ بهشت در هنر صفوی و قاجار، پایان‌نامه‌ی مقطع کارشناسی ارشد، رشته‌ی پژوهش هنر، دانشکده‌ی هنر و معماری، دانشگاه پیام نور.
۹. خسروبیگی، فرزانه (۱۳۹۶)، سبک‌شناسی هنر قلم‌زنی معاصر به استناد کتاب "هنر قلم‌زنی ایران، مفاخر امروز، ماندگاران فردا"، پایان‌نامه‌ی مقطع کارشناسی ارشد، رشته‌ی صنایع دستی، دانشکده‌ی هنر، دانشگاه الزهراء تهران.
۱۰. دارایی، مرضیه (۱۳۹۵)، بررسی نقش گل و مرغ در نقاشی معاصر ایران، پایان‌نامه‌ی مقطع کارشناسی ارشد، رشته‌ی نقاشی، دانشکده‌ی هنر، دانشگاه شاهد تهران.
۱۱. سلیمی، ریحانه، افکاری، فریبا (۱۳۹۴)، رقم نقاشی و مذهب بر جلدهای روغنی (لاکی) کتابخانه و موزه‌ی ملی ملک، آینه‌ی میراث، دوره‌ی ۱۳، شماره‌ی ۵۶، ۲۳۰- ۱۸۵.
۱۲. شهدادی، جهانگیر (۱۳۹۷)، گل و مرغ، دریچه‌ای بر زیبایی‌شناسی ایرانی، چاپ سوم، تهران: کتاب خورشید.
۱۳. ماچیانی، حسین‌علی (۱۳۹۵)، مبانی آموزش گل و مرغ (مرغان تسبیح‌گوی)، چاپ سوم، تهران: انتشارات یساولی.
۱۴. مزروعی، هاجر (۱۳۹۶)، شناسایی محتوای مدل کسب و کار در صنایع دستی اصفهان (مطالعه‌ی موردی رشته‌ی قلم‌زنی و میناکاری)، پایان‌نامه‌ی مقطع کارشناسی ارشد، رشته‌ی کارآفرینی، دانشکده‌ی علوم انسانی، گروه مدیریت، دانشگاه کاشان.
15. http://24d.ir
16. http://aranick.com
17. http://malekmuseum.org
18. https://boronzi.com
19. https://dkstatics-public.digikala.com
20. https://parsianhandicrafts.com
21. https://pornegar.com
22. https://www.handicraftiran.com

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال پنجم، شماره ۱ (پیاپی: ۲۴)، اردیبهشت ۱۳۹۹، جلد یک

نقـش گرافیک متحـرک در معمـاری

آزیتا بلالی اسکویی[1]*، سمیرا جعفری تبریزی[2]

تاریخ دریافت: ۹۹/۰۲/۱۳
تاریخ پذیرش: ۹۹/۰۲/۲۸
کد مقاله: ۵۶۳۶۲

چکـیده

امروزه با رشد گسترده‌ی تکنولوژی در تمامی عرصه‌ها و حیات پرتحرک انسان امروزی، معماری نیز متناسب با انسان امروزه در تناسب با آن قرار می‌گیرد. گرافیک متحرک به‌عنوان ابزاری که می‌تواند به این مهم پاسخگو باشد درصدد ارتقای فضاهای معماری و افزایش تعاملات افراد در برخورد با این فضاها می‌باشد همچنین می‌تواند کانسپ‌های بهینه طراحی را در اختیار طراحان قرار دهد. هدف این پژوهش شناخت نقش گرافیک متحرک در انواع فضاهای معماری و تأثیراتی که می‌تواند در ارتقای این فضاها بگذارد را بررسی کرده است. روش پژوهش حاضر توصیفی-تحلیلی بوده و روش گردآوری اطلاعات به‌صورت کتابخانه‌ای و استفاده از منابع معتبر و مقالات آکادمیک مکتوب و غیر مکتوب بوده است و نتایج به‌دست‌آمده حاکی از آن است که با ترکیب حرکت در فضاهای معماری داخلی و خارجی، جذابیت و تعامل بیشتر با محیط رخ داده و موجب می‌شود افراد از طریق مکالمه با محیط‌های اطرافشان در ارتباط لحظه‌به‌لحظه با آن باشند و چنین ارتباطی پیوند میان فرد و محیط را مستحکم‌تر و احساس مشارکت و مسئولیت‌پذیری را بیشتر می‌کند.

واژگـان کلـیدی: گرافیک متحرک، فضاهای معماری، حرکت، تعامل

۱- دانشیار دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز *(مسئول مکاتبات)* a.oskoyi@tabriziau.ac.ir
۲- دانشجوی کارشناسی ارشد فناوری معماری دیجیتال دانشگاه هنر اسلامی تبریز

۱- مقدمه

انسان‌ها همواره در طول تاریخ به دنبال انتقال پیام‌های ذهنی و ارتباط با همنوعان خود بوده‌اند و به همین منظور در هر دوره زمانی یک روشی را برای این ارتباط برگزیده‌اند درگذشته‌های دور از طریق نقاشی بر روی دیوارها و هم‌اکنون از طریق گسترش تکنولوژی و سیستم‌های جدید کامپیوتری به این نیاز پاسخ می‌دهد. اکنون هنر انیمیشن و موشن گرافیک به‌عنوان عاملی مؤثر و قوی در فرآیند ارتباطات در نظر گرفته می‌شود. این ارتباطات که به‌عنوان ارتباطات بصری نامیده می‌شود، همانند یادگیری زبان بوده و از تصاویری تشکیل یافته که به‌صورت بسیار مستقیم به دیگران انتقال می‌یابد.

از آغاز پیدایش انسان، برای دستیابی به احساس حرکت در هنر تلاش‌های فراوانی شده است. تاریخ تصاویر متحرک به نقاشی‌های غارهای لاسکی فرانسه و آلتامیرا اسپانیا برمی‌گردد. در آنجا برای نشان دادن حرکت، حیوان‌ها را با تعداد زیادی پا به تصویر کشیده‌اند. تلاش برای آشکارسازی حرکت در تزیینات دیوارهای مصر باستان و نقاشی روی ظروف یونانی امری انکارناپذیر است. (جان کراسنر، ۲۰۱۳، ۲۵) از دیگر نمونه‌های پیشین فانوس جادویی بود که در سال ۱۶۰۰ م اختراع شد. نمایش اسلایدی فانوس جادویی شامل نقاشی دستی یا اسلایدهای شیشه‌ای عکس بود که اغلب از اهرم‌های مکانیکی داخلی، دنده‌ها، نوارها، آتش (چراغ گازی) و قرقره‌هایی تشکیل می‌شدند که موجب می‌شد اسلایدهای متحرک در مقابل نور تداعی حرکت کنند. اسلایدها شامل تصاویری بودند که حرکت تدریجی را نمایش و برای خلق حرکت پیوسته استفاده می‌شدند. (همان)

امروزه به دلیل کوچکتر شدن فضاهای زندگی نسبت به قبل، از خانه‌های بزرگ و حیاط دار به زندگی آپارتمان‌نشین متراکم، مصنوعی و گلخانه‌ای و در ازای آن، توسعه طول و عرض صفحات تلویزیون، تلفن‌های همراه، رایانه‌ها و تابلوهای تبلیغاتی، نیاز به وجود حرکت خصوصاً در انواع این رسانه‌ها بیشتر از پیش احساس می‌شود. در این دوره، فضاهای وسیع محیط‌های زندگی در گذشته و تابلوهای هنری با سبک‌های آن قرون جای خود را به صفحات دیجیتالی با تصاویر پرمتحرک و تعاملی می‌دهند. انسان پرتحرک دیروز در این فضای تنگ و محدود همواره غرق در حیات پرتحرک محیط رسانه‌ای می‌شود. در همین راستا، هنرمندان به‌طور متقابل با حساسیت زیاد و درک شرایط، فضایی متناسب خلق می‌کنند تا بتوانند میان نیازهای بشری با وضعیت روز تعادل برقرار کنند. (صادقیان، نورالدین نژاد، ۱۳۹۵)

هنر دیجیتال که خود گستره‌ی وسیعی از انواع هنر را در برمی‌گیرد، زاییده فناوری است که هرروز با پیشرفته‌های بیشتر تکنولوژی، مرزهای این هنر نیز دگرگون می‌شود. کاربرد روزافزون تکنولوژی و فناوری‌های نوین در معماری از مهمترین دستاوردهای سال‌های اخیر در راستای ارتقاء کیفیت فضایی در فرآیند طراحی و افزایش بهره وری پروژه ها محسوب می‌شود به‌طوری که در برخی مواقع تکنولوژی جز جدایی ناپذیر فضای معماری به حساب می آید (وجدان زاده، لادن، ۱۳۹۱).

ارتباط بین معماری و حرکت از طریق فضا، زمان و حرکت موضوع مهمی در افکار معاصر شده است که به گروه فوتوریست ها و پیدایش فیلم و تصاویر متحرک در اوایل قرن ۲۰ ام بر می گردد در واقع معماری و حرکت در تلاشی برای ایجاد تعادل بین زمینه تاریخی و فعالیت‌های فعال(مشارکت در بحث عمومی) امروزه است. تجسم صدا و زمان بندی تصویر ایستا مثال هایی از فضای مرزی بین مدهای مختلف تصویر و صدا، زمان و فضا هستند. (Harris,2010). معماری و حرکت، با وجود تضاد بین ایستایی و پویایی، در قالب توسعه‌های تکنولوژیکی در اوایل قرن حاضر به شدت مورد توجه قرار می‌گیرد. گستره ارتباطات جهانی و افزایش میزان فعالیت و تحرک به‌عنوان روش زندگی، نگرش انعطاف پذیری و حرکت از طریق زمان – مکان را به معماری ایستای سنتی فرا میخواند (Paul Virilio 1984, Sola Morales 1997)

این معماری در طراحی فضاها می‌تواند جنبه هایی از ساختار فضا از قبیل مصالح، فرم، موقعیت، تعاملات، تبادل اطلاعات و هدف و تجربه را به‌عنوان سناریوهای ممکن برای بهینه کردن کانسپت‌های طراحی داشته باشد و همچنین تأثیراتی که این فضاها(به ویژه فضاهای عمومی) بر تجربه بازدیدکنندگان از طریق ارائه الگوهای جدید طراحی فضاهای تعاملی عمومی و شکل دادن فضاهای تغییرپذیر و تعاملی گذاشته و این فضاها را غنی تر از فضاهای ایستا می‌کند. تعامل و مشارکت عناصر کلیدی هستند که آثار هنرهای دیجیتال را تبدیل به یک سیستم مشارکتی می‌کنند. این ویژگی‌های ذاتی رسانه ی دیجیتال باعث وابستگی آنها به مبادله ی دائمی جریان اطلاعات از طریق المان‌های انسانی می‌شود، مانند اتاق‌های گفت و گوی مجازی و فضاهای مجازی و یا بازی‌های کامپیوتری چند کاره که به مخاطبان امکان افزایش فضای مجازی و یا تغییر در آن را می‌دهد. این رسانه به علت داشتن ساختاری انعطاف پذیر و وابسته به مخاطبان از پتانسیل‌های تغییر و دگرگونی بالایی برخوردار است و در نتیجه فرصت‌های بیشماری را برای مشارکت در یک اثر هنری و معماری یا تولید فرهنگی برای مخاطبان به وجود می آورد.

در این پژوهش با روش توصیفی _ تحلیلی و روش گردآوری اطلاعات به‌صورت منابع کتابخانه‌ای و استفاده از منابع معتبر و مقالات آکادمیک مکتوب و غیر مکتوب به طرح این مسأله که نقش گرافیک متحرک در فضاهای معماری چیست و چه تأثیراتی را این رسانه، در این فضاها اعمال می‌کند و به توصیف راهبرد ها و روش‌های استفاده از آن در انواع محیط‌های اتاق انتظار، فروشگاه،

هتل، نمایشگاه، شرکت‌های تجاری، نماهای شهری، محیط‌های جایگزین و ذکر نمونه‌هایی از موارد استفاده شده از این فناوری گرافیکی در محیط‌های نام برده شده پرداخته است و در نهایت با توجه به نیاز روزافزون مردم به فناوری‌های جدید و وابستگی روزافزون آن در زندگی افراد، استفاده از این تکنولوژی برای افزایش توجه و ماندگاری آنها و تعامل با محیط اطراف پیشنهاد می‌شود.

۱-۱- پیشینه پژوهش

اهمیت گرافیک متحرک در موضوعات فضاهای شهری و تعاملات بصری و اجتماعی و رسانه‌های عمومی در منابع فارسی و انگلیسی متعددی بیان شده است ولی در رابطه با معماری به‌طور مستقیم هیچ منبعی اشاره نشده است. یکی از منابع اصلی، کتاب طراحی گرافیک متحرک نوشته جان کراسنر و به ترجمه علی اصغر حسینی (۱۳۹۶) چاپ شده در انتشارات کتاب آبان، به بیان تاریخ مختصر از پیدایش هنر گرافیک متحرک و مرور تجربیات و کشفیات آغازگران تصویر متحرک و تقسیم آن به بخش‌های دستاوردهای دانش امروز طراحی گرافیک متحرک پرداخته است. مقاله Media Study: Motion Graphics نوشته Niksa Babic, Jesenka Pib Ernik, Nikola Mrva به بررسی روابط میانی طراحی، تکنولوژی و تعامل که سبب شکل گیری گرافیک متحرک می‌شود، پرداخته و به‌عنوان ابزاری برای بیان کاربران در مقایسه با طراحی ایستا استفاده می‌کند. مقاله توسعه کاربردهای انیمیشن و گرافیک متحرک در رسانه‌های جدید نوشته حمید صادقیان و گیتی نورالدین نژاد (۱۳۹۵) چاپ شده در نشریه چیدمان، سال پنجم، شماره ۱۴، به کاربردهای گرافیک متحرک و انیمیشن در رسانه‌های جدید اعم از انواع تبلت ها، موبایل ها، رسانه‌های عمومی و محیطی و چگونگی توسعه آن در عصر حاضر با توجه به حیات پرتحرک محیط رسانه‌ای. همچنین مقاله The role of motion graphics in visual communication نوشته Mohsen Fathi dare shir; mostafa (2014 Assadolahi) چاپ شده در مجله شماره ۷ Indian J.Sci.Res به تحلیل نقش گرافیک متحرک به‌عنوان شاخه ای از طراحی گرافیک درافزایش تأثیر ارتباطات بصری می‌باشد. مقاله دیگری به نویسندگی فاطمه حسینقلی (۱۳۹۱)، گرافیک متحرک در فضای شهری، چاپ شده در فصلنامه علمی پژوهشی هنرهای تجسمی نقش مایه به شماره ۱۳، در رابطه با شناخت پتانسیل‌های گرافیک متحرک در دنیای فیزیکی ما و چگونگی شکل دهی به چشم اندازهای داخلی زیست محیطی و طراحی فضای شهری است. مقاله Architecture and Motion: Ideas on Fluidity in Sound, Image and Space به نویسندگی (Yolande, Harris(2002 در Proceedings of the Symposium on Systems Research in the Arts,Baden-Baden در آلمان به چاپ رسیده است.

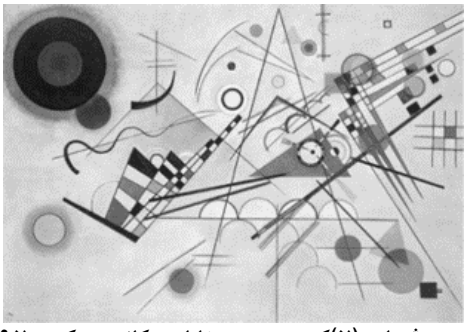
۲- مبانی نظری

۲-۱- تاریخچه و تعاریف گرافیک متحرک

در هنر، حرکت ویژگی‌های خاص بیانی خود را می‌یابد: ونگوک با تکرار حرکت دایره وار قلم موی خود، چیزهایی را که می بیند به روش ابداعی خود خلق می‌کند. (تصویر شماره ۱) سورا نیز برای بیان خاص خود از تکرار نقاط استفاده می‌کند. (بیناخواهی، ۱۳۸۵: ۱۷) واسیلی کاندینسکی که آثار و نظریه هایش الهام بخش بسیاری از انیماتورهای انتزاعی بوده، علاقه ی زیادی به موسیقی دارد. او می گوید: «نقاشی که هیچگونه جذابیتی در بازنمایی ناب اثر هنری اش نمی بیند و توسط آن نمی‌تواند زندگی درونی اش را بیان کند. چاره ای جز حسرت خوردن به موسیقی که یکی از غیرمادی ترین هنرهای امروزی است ندارد. طبیعتاً او به این موضوع می اندیشد که روش‌های موسیقایی را در هنر خود به کار گیرد. به همین دلیل است که امروزه از ریتم در آثار انتزاعی استفاده شده و به‌طور مکرر از رنگ در این فیلم ها به کار گرفته می‌شود» (تصویر شماره ۲). این به درستی نشان از توجه هنرمندان از دیرباز به جذابیت و حضور عناصر پویا در آثارشان می‌باشد(صادقیان، نورالدین نژاد، ۱۳۹۵).

حرکت موضوع اصلی کارهای هنرمندان «فوتوریست» است. اساس شیوه ی «فوتوریسم» بر این است که: «حرکت اشیا در فضا درست مانند نوسانات نور یا صوت سبب افزایش و یا تغییر شکل آن ها می‌شود. فوتوریسم از ریشه «فوتور» یا فیوچر به معنی «آینده گرایی»، مکتبی ادبی و هنری است که ابتدا در سال ۱۹۰۹ با بیانیه ادبی فیلیپو توماسو مارینتی، شاعر و نویسنده ایتالیایی به‌عنوان نظریه پرداز و بنیانگذار فوتوریسم در ایتالیا بنا نهاده شد و به دنبال آن در فرانسه، روسیه و بریتانیا گسترش یافت. فوتوریست ها عاشق حرکت، سرعت، سر و صدا، هیاهو، صنعت، ماشین، آلودگی و شهر ها بودند و این چیز ها بود که آن‌ها را به هیجان می آورد. هنرمندان فوتوریست، دینامیسم و حرکت را نه تنها در ماشین و چرخ جستجو می‌کردند بلکه عضلات انسان و انرژی و جنبشی که در آن بود نیز آن‌ها را برمی انگیخت. (بانی مسعود، ۱۳۹۴، ۳۰۷)

تصویر (۱) تکرار حرکت دایره وار رنگ در اثر ونسان ونگوک، بخشی از تابلوی یاد شب پرستاره ۱۸۸۹/ منبع:سایت www.vangoghmuseum.nl/en / تاریخ بازدید ۲۰۱۹,۲,۲



تصویر شماره (۲)کمپوزیسیون تابلوی کاندینسکی،۱۹۲۵ منبع:سایتwww.wassilykandinsky.net / تاریخ بازدید۲۰۱۹,۲,۲

نقاشان فوتوریست عموماً با تکرار حرکت شکل ها و خطوط سعی در نمایش حرکت و تغییر دائمی شکل‌ها داشتند. چنانکه از ضرب آهنگ خطوط منحنی و شکسته در تابلوی بوچونی برای نمایش حرکت استفاده شده است (تصویر شماره ۳). در بسیاری از نقاشی‌های فوتوریستی مراحل مختلف حرکت با هم ترکیب شده و تصویری محو و پویا از حرکت را به وجود می آوردند این زیبایی شناسی خاص که بیانگر خطوط تأثیرگذار این جنبش بود، در مجسمه سازی نیز تجلی یافت. در عکاسی نیز با تابانیدن نور برای چند ثانیه به نگاتیوها، حرکات یک انسان را از شروع تا پایان آن ثبت می کردند.

تصویر شماره (۳) ضرب آهنگ خطوط منحنی و شکسته در تابلوی بوچونی

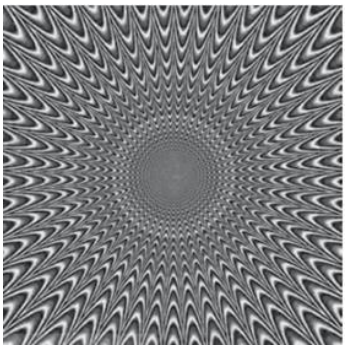
منبع:سایت www.theartstory.org / تاریخ بازدید ۲۰۱۹,۲,۲

فوتوریست ها با تماشای جهان از چشم مکانیکی یک دوربین، دیدگاهی جدید و کاملاً ماشینی را عرضه کردند که قادر به مشاهده و شکار زمان و فضا به شیوه ای فراتر از قابلیت‌های انسان بود. در روزگار ما، یعنی عصر کامپیوتر نیز فلسفه ی مشابهی به چشم می‌خورد با این تفاوت که چشم دیجتالی کنونی این توانایی را دارد که به تمامی دیدگاه‌ها و پیش بینی‌های فوتوریسم جامه عمل بپوشاند(بانی مسعود، ۱۳۹۴، ۳۰۸).

در دهه شصت میلادی گروهی از نقاشان مجموعه ای از خط ها، شکل‌های خرد و سطح‌های رنگی درخشان را متقارن و متمرکز به نظم در می آورند که لرزنده، پیش آینده و پس رونده جلوه کنند. در این روش اساس کار تحریک شبکیه ی چشم برای ایجاد واکنش‌های بصری فیزیولوژیک (خطای دید) در مخاطب است. این هنر از هنر عامه مشتق شد و به‌صورت مکتب مستقلی در آمد آثار بریجیت رایلی[۱] (تصویر شماره ۴)، جوزف آلبرز[۲] (تصویر شماره ۵)،از مهمترین نمونه‌های این مکتب هستند که هنر دیدگانی[۳] و یا آپ آرت[۴] نامیده شد. نمونه‌های متعدد آثار هنر دیدگانی به واسطه ایجاد خطای باصره و حس حرکت در آثار گرافیکی دوران معاصر و تبلیغات مورد استفاده قرار می‌گیرد (صادقیان، نورالدین نژاد، ۱۳۹۵).

اما دهه ی نخست قرن بیستم، فهم جدیدی از تصویر به ارمغان آورد به‌طوری که تعداد قابل توجهی از هنرمندان، تکنیک‌های سنتی را رها کردند جنبش‌های مدرنیسم مانند کوبیسم و اکسپرسیونیسم یا حتی جنبش‌های بعد از این ها مانند اکسپرسیونیسم انتزاعی، روش جدیدی را برای نگریستن به جهانمعرفی کردند. بعد از جنگ جهانی اول، سورئالیسم، هایپر رئالیسم، پاپ آرت وبعد از جنگ جهانی دوم، فتورئالیسم، بیان جدیدی از هنر ارائه دادند. سپس تکنیک‌های خلق آثار هنری رو به پیشرفت گذاشت و اختراع عکاسی را می توان از اولین جرقه‌های استفاده از تکنیک‌های جدید در هنر دانست. بعد از آن، رایانه و سپس نرم افزارهای طراحی به کمک رایانه (کد) ساخته شدند. تقاضا برای دستگاه‌های کاربری در رابطه با واقعیت مجازی، محرکی برای ظهور مجدد پرسپکتیو شد. به خصوص که تمام برنامه‌های کاربردی، ترکیب و آمیزشی از حوزه‌های مختلف بصری و دیداری و همچنین سطوح مختلف تصویر بودند. پیشرفت‌های بعدی در صدابرداری، ساخت و تولید افکت‌های صوتی، صداگذاری و نیز ترکیب صدا و تصویر توانست تأثیر این برنامه‌ها و همچنین ارتباط با مخاطب را بیش از پیش تنگ و نزدیک تر کند(صادقیان، نورالدین نژاد، ۱۳۹۵).

تصویر شماره(٤) اثر بریجت رایلی
منبع:سایت https://news.masterworksfineart.com تاریخ بازدید ۲۰۱۹,۲,۳



تصویر شماره(٥) اثر جوزف آلبرز/
منبع:سایت,www. Buzzfeed.com تاریخ بازدید ۲۰۱۹,۲,۳

در بین سال‌های ۱۹۷۰-۱۹۸۰، نقاشان، مجسمه سازان، هنرمندان ویدئویی و هنرمندان اجرا، به‌طور فزاینده ای شروع به کسب تجربه با تکنیک‌های تصویرسازی رایانه ای کردند. در طول این دوره، هنر دیجیتال راه خود را در شاخه‌های گوناگون عملی مانند تصویرساز رایانه ای، حالت‌های پویا و تعاملی و هنرهای مجا۱۱زی باز کرد. (کراسنر، ۱۱۲، ۲۰۰۸)

اساس گرافیک متحرک به دهه ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ باز می گردد، هنگامی که تعدادی از طراحان گرافیکی هالیوود همانند سائول باس، افسانه ای را گرد هم آورد و از آنها خواست که طراحی عنوان بندی سریال ها و فیلم‌های برجسته را به عهده بگیرند (برن، ۱۳۹۰). از اواخر دهه ۱۹۷۰، طراحان گرافیک دامنه گسترده ای از تکنولوژی ارتباطات شامل فیلم، انیمیشن، رسانه‌های تعاملی و طراحی محیطی را وارد عرصه گرافیک کردند. حرکت، یک بخش کاربردی از چشم انداز بصری معاصر است که با تکنولوژی تلویزیون، اینترنت و محیط اطرافمان ادغام شده است. (کراسنر، ۱۱۲، ۲۰۰۸)

در ایران دهه سی، خیابان‌های تهران با نئون آشنا شد. شب‌های تهران با نورهای رنگین، آذین شدند و نقش هایی از رنگ‌های تند نئون بر در و دیوار نشست. لاله زار مرکز تجمع این بازی‌های نور بود و مرتضی ممیز با چند طرح نئون از جمله نوشیدن کانادا درای بر بام بنایی در

میدان فردوسی در صدر پیشکسوتان گرافیک، تبلیغات و نقاشی متحرک درخشید. چنانکه می دانیم دوره معاصر به واسطه پیشرفت‌های چشمگیر سیستم ها و رسانه‌های صوتی-تصویری،گرافیک و به‌طور خاص گرافیک متحرک در اطراف ما به اشکال گوناگون نقش آفرینی می‌کند. (صادقیان، نورالدین نژاد، ۱۳۹۵)

با توجه به تعریف‌های متعددی که از سوی منابع اشاره شده است، گرافیک متحرک در حالت ساده به ترکیب گرافیک با حرکت و صدا گفته می‌شود (صبور، ۱۳۹۴) و به گفته رضا علوی « هنری است که به گرافیک زندگی می بخشد. » (صبور، ۱۳۹۴). گرافیک متحرک[5] مخفف طراحی گرافیک متحرک[6]، هنری است برای زندگی بخشیدن به طراحی گرافیک ثابت از طریق انیمیشن، حروف ثابت و همچنین فرم‌های ساده گرافیکی از لحظه ای که متحرک می شوند، وارد دنیای طراحی متحرک (موشن دیزاین) می شوند. تحول شگفت‌آور گرافیک متحرک در عصر اطلاعات تاثیر به سزایی در آثار طراحان گرافیک دارد که شامل فیلم، وب و فرم‌های تعاملی و سرگرمی می‌باشد (حسینقلی، ۱۳۹۱).

با توجه به تعریف ارائه شده از سوی مهرداد شیخیان« تصویری است که از سویی با بهره گیری از بخشی از قواعد انیمیشن و نیز امکانات سیستماتیک آن یعنی حرکت و صدا و از سویی دیگر با استفاده از فرم گرایی انتزاعی، تعادل و توازن در ترکیب بندی و تاثیرات رنگ هنر طراحی گرافیک تولید می‌شود و نتیجه ی این تلفیق ارسال پیام یا موضوعی برای مخاطب است.» (همان)

در طراحی گرافیک، مفهوم حرکت می‌تواند بیشتر از مفهوم واقعی متحرک بودن تاثیرگذار باشد. حرکت یک عنصر در سراسر صفحه نمایش، به افزایش درک معنا و مفهوم منجر می‌شود، به‌عنوان مثال حرکت یک خط از نوشته در سراسر فریم که به آرامی در زمینه سیاه و سفید محو می‌شود، می‌تواند با حس رمز و راز و آرامش در بیننده رسوخ کند و تاثیر بگذارد. اگر همان متن چرخش کند و به بالا و پایین کادر پرتاب شود، می‌تواند حسی از بازیگوشی، فوریت و یا شاید بی ثباتی را تداعی کند، در واقع نوع حرکت به خودی خود می‌تواند پیام باشد. (صادقیان، نورالدین نژاد، ۱۳۹۵)

موشن گرافیک یا گرافیک متحرک توسط ویدئو یا تکنولوژی انیمیشن و همچنین با ایجاد تجسم حرکت و یا تغییر سیمای عوامل بصری ایجاد شده است. استفاده در پروژه‌های چند رسانه‌ای، موشن گرافیک اغلب با صدا همراه می‌شود (Fathi dare shir, Mohsen, Assadollahi, mostafa,2014).

۲-۲- معماری و حرکت

معماری و حرکت، با وجود تضاد بین ایستایی و پویایی، در قالب توسعه‌های تکنولوژیکی در اوایل قرن حاضر به شدت مورد توجه قرار می‌گیرد. گستره ارتباطات جهانی و افزایش میزان فعالیت و تحرک به‌عنوان روش زندگی، نگرش انعطاف پذیری و حرکت از طریق زمان– مکان را به معماری ایستای سنتی فرا میخواند (Paul Virilio 1984, Sola Morales 1997) تفاوت‌های اصلی بین فضا و زمان از طریق ایده فضا–زمان از طریق تئوری‌های نسبیت خاص «انیشتین» و فضا، زمان و معماری «زیگفرید گیدئون »، به بیان اینکه چگونه درک زمان و فضا به هم پیوسته بوده و نمی توانند به‌عنوان اجزای جدا در نظر گرفته شوند، به همین منظور حرکت به‌عنوان اساس معماری در نظر گرفته می‌شود. (Harris,2010) چگونگی حرکت به شکل و قواعد آن بستگی دارد، این معیار ها را متغیرهای فضا و زمان، از جمله سرعت و دامنه حرکت، تعیین می‌کنند. فرم حرکت ممکن است پهنه گسترده ای از مفاهیم و احساسات را با خود به ارمغان بیاورد (کراسنر، ۲۰۰۸، ۱۵۶). معنای یک حرکت بر روی صفحه به سان تمامی طراحی‌های ارتباطی، به قراردادها و تکنیک‌های هنری بستگی دارد. محو شدن دو صحنه در یکدیگر بیانگرمعنایی نظیر گذر زمان است (کراسنر، ۱۵۷،۲۰۰۸).

حرکت در معماری را می توان به شکل ۳ خاصیت فضایی مشاهده نمود:

۱- پویایی: فضایی را که القا کننده حس حرکت فیزیکی (جابجایی) در فرد باشد فضای پویا می گوییم

۲- سیالیت: فضایی که حرکت را برای چشم ایجاد می‌کند نه جابجایی در فضا را. در فضای سیال این چشم‌های ناظر هستند که حرکت می‌کنند و فضا را درک می نمایند نه پاهای وی. هر فضای پویایی، سیال نیز می‌باشد زیرا به‌صورت ناخودآگاه حرکت چشم را نیز ایجاد می نماید.

۳- مکث: هر حرکتی در ذات خود دارای سکون می‌باشد و آغاز و پایان هر حرکتی را سکون تشکیل می‌دهد. (ناصری، علی محمد، ۹۴)

بخش معماری و حرکت بر روی جنبه‌های فضایی–روحانی، از طریق کشف امکانات دینامیکی ذاتی اش متمرکز می‌شود. معماری خارج از صحنه و تکنیک‌های حرکت تصویر، دارای ویژگی‌های ذاتی حرکت است. با اینکه مصالح معماری ساختمان دارای موقعیت فیزیکی در فضا بوده، اما عملکرد معماری از طریق فرآیندی که حرکت ساکنانش را شامل می‌شود، شناسایی می‌شود. در واقع معماری از یک جنبه ایستاست و از جهت دیگر پویاست و ترکیبی از دو جنبه ایست که پایه ای برای توصیف حرکت در معماری را فراهم می‌کند. (Fathi dare shir, Mohsen, Assadollahi, mostafa,2014)

پویایی، توانایی تغییر شکل دینامیکی یک فضای فیزیکی می‌باشد. مفهوم پویایی به کار گرفتن ارتباط بین علت و اثر است. پویایی در معماری به این معناست که چه طور معماری می‌تواند به افزایش درک فعالیت‌های روزانه از فضا دست یابد و روش‌های جدید تعامل با فضا و تعامل با دیگر کاربران را نشان می‌دهد. معماری تعاملی به انسان‌ها این امکان را می‌دهد تا از طریق مکالمه با محیط‌های اطرافشان در ارتباط لحظه به لحظه با آن باشند. چنین ارتباطی پیوند میان فرد و محیط را مستحکمتر و احساس مشارکت و مسئولیت پذیری را بیشتر می‌کند. (عقلمند آذریان، و ولی زاده، ۱۳۹۶)

۲-۳-موشن گرافیک در معماری

با ترکیب حرکت در فضاهای داخلی و خارجی، جذابیت و تعامل بیشتر با محیط رخ می‌دهد. ایجاد تعامل افراد با محیط می‌تواند در ایجاد ارتباط بهتر با محیط پیرامون نمود پیدا کند. واین برای ساکنان آن شگفت آور و جذاب خواهد بود. امکان ایجاد تنوع در معماری به وسیله گرافیک متحرک، تغییر برنامه‌های پویا و عناصر بصری متحرک، انعطاف و حرکت، بر معماری اثر متقابل می گذارد و تأثیر اساسی روی تجربه افراد خواهد گذاشت. طراحی که بتواند عناصر متناسب و خاص را در این راستا در بنا تعبیه کند، سطح جدیدی از آگاهی و هشیاری را در ساکنان ایجاد کرده است. (صادقیان، نورالدین نژاد، ۱۳۹۵)

همچنانکه ابزارهای جدید طراحی بر اساس کامپیوتر، توجه معماران را به خود جلب کرده است که موجب شکل گیری هندسه‌های پویا و همزمان موجب تغییر روش‌های طراحی و ساخت شده است و به ایجاد حرکت در معماری کمک کرده است (Harris,2010).

فضاهای معماری از طریق فضای انیمیشن و زبان گرافیک متحرک سبب شده است بیننده، حرکت در موقعیت را درک کرده و نقطه دیدی را که در فضای واقعی می‌تواند تجربه کند را ممکن می سازد. اولین مرحله از حرکت انتقالی از دوربین شروع می‌شود، ابزاری که فضا را از طریق امکانات متفاوتش برای حرکت تسخیر می‌کند. در مراحل ابتدایی دو رویکرد برای حرکت دوربین وجود داشته، اینکه دوربین حرکت کرده یا جسم یا فضایی که فیلم بردای می‌شود حرکت می‌کند یا ترکیبی از هر دو(Harris,2010).

همنشینی بین معماری، تصاویر متحرک سبب ایجاد طرح کلی برای آنالیز حرکت در نقطه مرکزی بین سه دستورالعمل از طریق بحث موقعیت آنها در فضا–زمان می‌شود.

۱- معماری حرکت را از طریق نمایش در صحنه حرکت تصویری که از طریق دوربین‌های متحرک، ویرایش و صدا تحلیل شده، به دست می آورد.

۲- معماری و حرکت: شامل نمونه‌هایی که حرکت را از طریق فضاهای معماری و معماری متحرک فرمول بندی می‌کند.

۳- موقعیت پویای تصاویر متحرک و صدا از طریق فضای معماری، نمونه‌هایی را از محیط سینما، توزیع صدا و نظریه معماری مایع می‌گیرد.

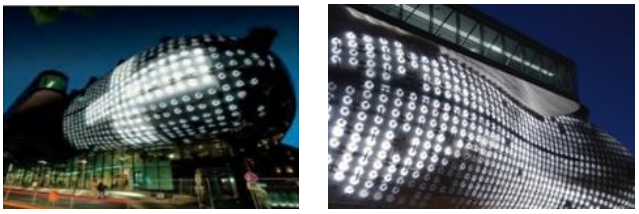
مرحله بعدی در شکل دهی و تعریف فضای معماری با صفحه نمایش از طریق فرآیند ویرایش در انتقال هایی در هر دو کلیپ‌ها و افکت‌های خاصی که ماده و فرم را تغییر شکل می‌دهد. (Harris,2010)

۲-۴- سیستم‌های نمایش

در طول دهه گذشته فناوری صفحه نمایش‌های پیشرفته و کاربرد نور در فضاهای عمومی، ساخت نشانه‌های تجاری و تصاویر رویایی به موشن گرافیک ها امکان تبدیل به بخشی از فضای فیزیکی محیط اطراف ما را داده است. سیستم‌های روشنایی دیود نوری هرروزه بیشتر مورد استفاده طراحان و معمارانی که می خواهند در محیط ها از نورهای هوشمند استفاده کنند قرار می‌گیرد. برخلاف ال سی دی‌های مسطح (Flat) و یا صفحه نمایش‌های پلاسما، ال ای دی ها را می توان به هر اندازه و نسبت و موقعیت هندسی تهیه و آماده کرد. این صفحه نمایش ها با گوشه‌های کاملاً مربع تولید شده است و هیچ فضای خالی بین ماژورهایش وجود ندارد و به همین دلیل تصاویر را به‌صورت یکپارچه نمایش می‌دهد (جان کراسنر، ۲۰۱۳، ۱۳۰).

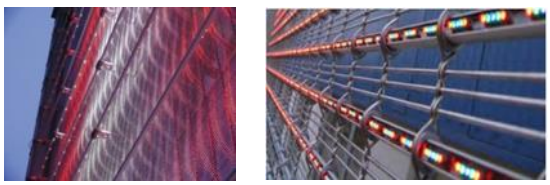
با پیشرفت روزافزون تکنولوژی و حضور آن در زندگی بشری، رسانه و دیجیتال با زندگی ما گره خورده و آن را تحت الشعاع قرار داده است. تصاویر بصری در همه جا حضور داشته و به‌صورت مداوم درصدد تحول دانش بصری است. در معماری چنین نفوذ دیجیتال را می توان از طریق مش رسانه ها و نقاشی‌های دیواری نوری که به‌عنوان پوشش مصالح ساختمانی استفاده می‌شود دید. با استفاده از این فن آوری معمار می توان بعد چهارم یا همان زمان را به معماری وارد کرد که به برقراری ارتباط تصویری در زمینه تبادل فرهنگ، تجارت و ... در جامعه بپردازد.

۱- لامپ‌های فلورسنت: در این روش به جای لامپ‌های LED، از لامپ‌های فلورسنت استفاده می‌شود. هر لامپ به تنهایی قابلیت کنترل داشته و با کم و زیاد شدن نور لامپ از طریق یک سیستم کنترل می توان تصاویر گرافیکی، انیمیشن‌های شماتیک، حروف و ... روی نما ایجاد کرد (وجدان زاده، لادن،۱۳۹۱).



تصویر شماره ۸: موزه هنرهای مدرن گراس،اتریش

۲- سیستم رسانه مشبک[۷]: این سیستم یک فناوری شفاف و سبک است از لامپ‌های LED که در داخل نوارهای افقی یا غلاف استیل و دارای پوشش ضدآب و شفافیتی در حدود ۶۰٪ الی ۹۰٪ بر روی نمای بیرونی بنا نصب می شوند و جهت رسانه‌ای نمودن سطوح نما و نمایش فیلم، گرافیک، متن و تغییر رنگ و ... که مطابق با شکل و فرم ساختمان طراحی و اجرا می‌شود. در این روش این لامپ ها از طریق سیم‌های بافته شده به یکدیگر متصل می شوند و قادرند تا ۱۶ میلیون رنگ را به معرض نمایش بگذارند(Niksa,2008).



تصویر شماره ۹:سیستم رسانه مشبک/ منبع:سایت: www.a2amedia.com، تاریخ بازدید ۲۰۱۹,۲,۳

۳- سیستم ویدئو نگاشت[۸]: از مجموعه ابزارهای مدولار توسعه یافته برای ترکیب تصاویر متحرک و صدا با استفاده از نمایشگرها و بلندگوها می‌باشد که از سنسورهایی که با کامپیوتر ارتباط برقرار می‌کند بین پارامترهای حرکتی صدا و تصویر و حرکات انسان روابطی برقرار کرده و محیطی یکپارچه از این پارامتر ها که همه دارای ارزشی واحد بوده و هیچ یک از مشخصه ها بر دیگری استیلا نمی‌یابد. این محیط واقعیت افزوده از طریق سنسورهایی بر روی نمایشگرها نگاشته می‌شود (تصویر شماره ۱۰) (Harris,2010).

تصویر شماره ۱۰:ایجاد فضای پویا و متحرک از طریق video organ منبع: (Harris,2010)

تصویر شماره ۱۱: سیستم هولوگرام / منبع: www.a2amedia.com/ تاریخ بازدید۲۰۱۹,۲,۳

۴- سیستم هولوگرام[۹]: شبیه ساختار سیستم ساختار مشبک است با این تفاوت که از این سیستم صرفا در طول شب بهره گرفته می‌شود. انعکاس نور در این سیستم باعث می‌شود تا نمای شبیه هولوگرام دیده شود و حالت ۳ بعدی به آن می‌دهد و تنها برای نمایش رنگ و متن استفاده می‌کنند(Niksa,2008).

تصویر شماره ۱۲: سیستم سایه انداز LED / منبع: www.creativeweave.de/ تاریخ بازدید۲۰۱۹,۲,۳

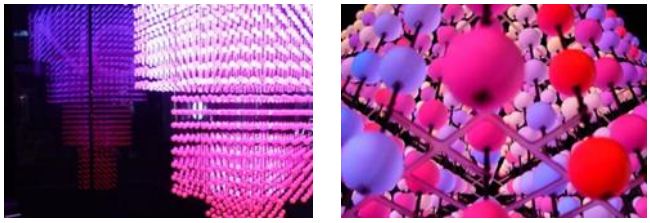
۵- سیستم Stealth: این سیستم در داخل و خارج از ساختمان مورد استفاده قرار می‌گیرد اما تفاوت عمده آن با سایر سیستم ها مناسب بودن آن برای نصب به‌صورت موقت می‌باشد. زیرا دارای وزنی بسیار کم و معادل یک کیلوگرم در هر مدول به وسعت ۰.۶ متر مربع و شفافیتی بیش از ۵۵٪ است. کیفیت، وضوح تصویر، انعطاف پذیری و روشنایی از دیگر مزایای این سیستم است. وضوح تصویر ۲۵ میلیمتر است و فاصله LED ها از هم ۲/۵ سانتی متر است که باتوجه به ابعاد نما روی وضوح تصویر تاثیر می‌گذارد(Fathi,2014).

تصویر شماره ۱۳: سیستم Stealth / منبع:www.architonic.com / تاریخ بازدید۲۰۱۹,۲,۲

۶- سیستم تعاملی LED[۱۰]: در این روش تایل‌های LED نسبت به مکان و حرکت اشیا و افرادی که بر سطوح لامپ ها فشار وارد می‌کنند واکنش نشان داده و تغییر رنگ می‌دهند. به عبارت دیگر تعاملی دوسویه میان کاربر و تکنولوژی برقرار می‌شود. این تایل ها قطعاتی به ابعاد ۱۰*۱۰ سانتیمتر است که با آن که دارای یک سیستم یکپارچه نرم افزاری است ولی هر کدام از آنها به‌صورت جداگانه قابل کنترل می‌باشد. این سیستم بیشتر جهت استفاده در داخل بنا می‌باشد (Fathi,2014).

تصویر شماره۱٤:سیستم تعاملی LED / منبع: www.architonic.com/تاریخ بازدید۲۰۱۹,۲,۲

۷- سیستم نمای حجمی[۱۲]: در این روش پیکسل‌ها به‌صورت حجمی در سطح نما قرار داده می شوند. هر کدام از پیکسل‌ها قابلیت کنترل به‌صورت جداگانه را دارا می‌باشند. این سطوح قابلیت نمایش فیلم و تصویر را دارا می باشند (Harris,2010).



تصویر شماره ۱۵: سیستم نمای حجمی www.architonic.com/تاریخ بازدید۲۰۱۹,۲,۳

۸- سیستم ساختار لانه زنبور[۱۳]: با بهره گیری از دو المان بیونیک شکل لانه زنبور و ترکیب چشم به ارایه این تکنولوژی پرداخته است. ساختار لانه زنبور دارای پایداری مکانیکی بالایی است و مقاومت سازه ای پوسته را شامل می‌شود. پوشش پلی کربنات به آن شفافیت داده و ترکیب چشم وضوح بیشتری از تصویر را ایجاد می نماید(NIKSA,2008).

تصویر شماره۱٦:سیستم ساختار لانه زنبور/ منبع www.architonic.com: /تاریخ بازدید۲۰۱۹,۲,۳

۹- سیستم نمای رسانه‌ای صوتی[۱۴]: یک نمای رسانه‌ای است که قادر است تصاویر را به تصاویر شنوایی تبدیل کند، این نما متشکل از پیکسل‌های صوتی است. به وسیله یک نرم افزار لایه‌های مختلف صوتی با هم تلفیق می شوند و صداهای طبیعی و مصنوعی پیچیده را تولید می‌کنند(Fathi,2014).

تصویر شماره ۱۷:سیستم نمای رسانه‌ای صوتی/ منبع: www.architonic.com/تاریخ بازدید۲۰۱۹,۲,۳

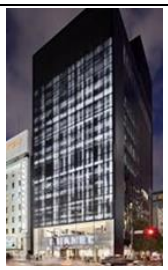
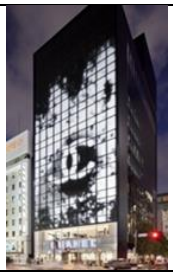
۱۰- نمای مکانیکی: به‌طور کلی صفحات نمایش و لامپ ها نوعی ادراک سه بعدی را از یک شی بی حرکت ارایه می‌نمایند. اما نخستین نمای رسانه‌ای تعاملی از یک صفحه نمایش مکانیکی ساخته شده است که محصول یک گروه از معماران، مهندسان، ریاضیدانان و برنامه نویسان بود (وجدان زاده، ۱۳۹۱).

تصویر شماره ۱۸: نمای مکانیکی/ منبع: تاریخ بازدید۲۰۱۹,۲,۳/www.architonic.com

۴-یافته‌ها

در حال حاضر، فناوری‌های دیجیتال نقش مهمی را در شکل دادن مناظر عمومی ایفا می‌کنند. این محیط ها تلاقی منحصر به فردی از معماری، طراحی داخلی، تصاویر متحرک و صدا را دارا هستند تا با یک تجربه زیبایی شناسانه و معنی دار تعامل اجتماعی را بالا ببرند. تعدادی از نمونه‌های شاخص گرافیک متحرک در معماری، در دوره معاصر شامل اتاق‌های انتظار (لابی)، فروشگاه، هتل، نمایشگاه، نماهای شهری، محیطهای جایگزین، تصاویر سه بعدی در ضمن ارائه نمونه‌های موردی اجرا شده در سراسر دنیا معرفی شده است. این پروژه ها با تکیه بر معماری متحرک و تأثیر بر روی بازدید کنندگان با جذب ساکنان در محیط و ایجاد مکرر تجربیات تازه و برانگیختن تعجب و جذابیت در آن ها ساخته می شوند.

جدول ۱- یافته‌های پژوهش (ماخذ: نگارندگان)

فضا	توضیحات	نمونه موردی	تصاویر
اتاق انتظار	تقویت برند و پشتیبانی از پیام‌های متفاوت و ایجاد یکپارچگی ایجاد محیطهای گفت و گو، تعامل و تولید کردن محتوایی منحصر به فرد جایگزین برنامه‌های تلویزیونی در این محیطها	شرکت تحقیقات رسانه نیلسن در نیویورک: استفاده از ۱۰ پروجکشن به‌صورت دوار، ۲۰۱۱	
فروشگاه	ایجاد نمایش خاص و متحرک در ورودی و جلب مشتری	فروشگاه سامسونگ در نیویورک ۲۰۱۱	
هتل	کمک به برندینگ در محیط هتل ها با ارائه آثار هنری زیبا و محیطهای واقعیت مجازی	هتل رنسانس نیویورک-۲۰۱۶	
نمایشگاه	ایجاد خاطره و تاثیری ماندگار بر بازدید کنندگان	سالن انتظار موزه هنرهای مدرن نیویورک از طریق انتخاب کارهای هنری از مجموعه موزه و پخش آن‌ها به شکل انیمیشن بر روی نمایشگر ۳۰ فوتی - ۲۰۱۰	
نماهای شهری	متمایز بودن در بافت و زمینه و ایجاد جذابیت در منظر شهری برجسته ساختن به‌عنوان سطح خنثی و پویا در تضاد با نماهای شهری خنثی و یکنواخت اطراف	نمای ساختمان چنل توکیو در توکیو ژاپن توسط معمار نیویورکی پیتر مارینو	 

فضا	توضیحات	نمونه موردی	تصاویر
محیط‌های جایگزین	نادیده گرفتن خط مرزی قاب و وارد کردن مخاطب به فضای چند بعدی توسط احساس فیزیکی خودشان و تحقق یافتن در محیط‌های واقعیت افزوده	ریتم فلو از کارل چنل از طریق هماهنگ سازی محیط‌های عمومی با حرکات بدن که در واقع انعکاسی از تصورات مردم از ریتم رقص و سرگرمی‌های فرهنگی	
تصاویر سه بعدی	ایجاد احساس بعد مکان استفاده از ترکیب داخلی، تصویرها، گرافیک متحرک و صدا ها برای ارائه زیبایی، تجربه‌های مفهومی و افزایش تعامل اجتماعی ترکیب جهان فیزیکی و دنیای خیالی در فضاهای شهری	خانه هنرمندان تهران-۱۳۹۳	

۵- نتیجه گیری

هنر دیجیتال که خود گستره‌ی وسیعی از انواع هنر را در برمی‌گیرد، زاییده فناوری است که هرروز با پیشرفته‌های بیشتر تکنولوژی، مرزهای این هنر نیز دگرگون می‌شود. در سال‌های اخیر با رشد گسترده‌ی تکنولوژی در تمامی عرصه‌ها، گرایش‌های هنری بسیاری، شکل و توسعه یافته است این شیوه‌های هنری جدید باید پاسخگوی نیازهای تصویری انسان امروز باشد کاربرد روزافزون تکنولوژی و فناوری‌های نوین در معماری از مهمترین دستاوردهای سال‌های اخیر در راستای ارتقاء کیفیت فضایی در فرآیند طراحی و افزایش بهره وری پروژه ها محسوب می‌شود به‌طوری که در برخی مواقع تکنولوژی جز جدایی ناپذیر فضای معماری به حساب می آید.

ارتباط بین معماری و حرکت از طریق فضا، زمان و حرکت موضوع مهمی در افکار معاصر شده است که به گروه فوتوریست‌ها و پیدایش فیلم و تصاویر متحرک در اوایل قرن ۲۰ ام بر می گردد در واقع معماری و حرکت در تلاشی برای ایجاد تعادل بین زمینه تاریخی و فعالیت‌های فعال(مشارکت در بحث عمومی) امروزه است. پویایی، توانایی تغییر شکل دینامیکی یک فضای فیزیکی می‌باشد. مفهوم پویایی به کار گرفتن ارتباط بین علت و اثر است پویایی در معماری می‌تواند به افزایش درک فعالیت‌های روزانه از فضا دست یابد و روش‌های جدید تعامل با فضا و تعامل با دیگر کاربران را نشان می‌دهد. معماری تعاملی به انسان‌ها این امکان را می‌دهد تا از طریق مکالمه با محیط‌های اطرافشان در ارتباط لحظه به لحظه با آن باشند. چنین ارتباطی پیوند میان فرد و محیط را مستحکمتر و احساس مشارکت و مسئولیت پذیری را بیشتر می‌کند.

با ترکیب حرکت در فضاهای داخلی و خارجی، جذابیت و تعامل بیشتر با محیط رخ می‌دهد. ایجاد تعامل افراد با محیط می‌تواند در ایجاد ارتباط بهتر با محیط پیرامون نمود پیدا کند. امکان ایجاد تنوع در معماری به وسیله گرافیک متحرک، تغییر برنامه‌های پویا و عناصر بصری متحرک، انعطاف و حرکت، بر معماری اثر متقابل می گذارد و تأثیر اساسی روی تجربه افراد خواهد گذاشت. فضاهای معماری از طریق فضای انیمیشن و زبان گرافیک متحرک سبب شده است بیننده، حرکت در موقعیت را درک کرده و نقطه دیدی را که می‌تواند در فضای واقعی تجربه کند، ممکن می سازد. در این پژوهش سعی شده با توجه به بررسی گرافیک متحرک در معماری، تأثیر آن در محیط‌های داخلی و خارجی و چگونگی روش‌های اجرایی با معرفی سیستم‌های مورد استفاده در این فناوری و در نهایت فضاهای به کار رفته این فناوری در معماری با ذکر نمونه‌های موردی به این مهم اشاره می‌کند که امروزه با پیشرفت فناوری‌های و لزوم بهره گیری از آن‌ها در زندگی انسان امروزی، موجب ایجاد تعامل بیشتر کاربران با فضا می شوند.

پی نوشت‌ها

۱- بریجیت رایلی (Riley Louise Bridget): او در سال‌های ۱۹۴۹ تا ۱۹۵۵ به نقاشی پیکرنما و منظره پرداخت. از اواخر دهه ۱۹۵۰ از اسلوب نقطه‌گذاری در نقاشی‌های انتزاعی اش استفاده کرد. در دهه ۱۹۶۰ با تکرار واحدها، تغییر اندازه‌ها، فواصل، رنگ‌ها و رنگ‌سایه‌ها، تجربه‌هایی با خطای دید کرد. بسیاری از کارهای هنر دیدگانی، چیزی بیش از بازی‌های زیرکانه ادراکی (یا خطای دید) نیستند. این آثار در

بلندمدت نتوانستند اعتبارشان را حفظ کنند و فقط معدودی از آن‌ها توانستند موقعیت خود را به‌عنوان یک اثر هنری حفظ کنند، از آن میان تنها استثنای درخور توجه، کار بریجیت رایلی بود.

۲- جوزف آلبرس (Albers Josef): آلبِرس، هنرمندی آزمایش‌گر بود که به ویژه در کاربرد رنگِ ناب به نتایج مهمی رسید. در دهه ۱۹۴۰ سلسله پرده‌هایی با نام گونه‌ها آفرید، پس از آن ترکیب‌بندی‌های او فقط مربعهای رنگی برهم نهاده‌شده‌ای بودند که در رابطه با هم، توهم عمق و فاصله ایجاد می‌کردند. نقاشی‌های اخیر آلبرس را پیش‌درآمد اپ‌آرت (هنر دیدگانی) می‌دانند.

3- Art optical
4- Art opt
5- Motion design
6- Motion graphic design
7- Media mesh
8- Video organ
9- Illu mesh
10- Louvre LED
11- Interactive LED
12- Nova
13- Smart Slab
14- Soxel

منابع

۱. بیناخواهی، اسدا...، (بهار ۱۳۹۵)،حرکت، مجموعه مقالات تخصصی انیمیشن،گردآوری:سارا خلیلی، انتشارات دانشگاه هنر

۲. حسینقلی، فاطمه (۱۳۹۱)، موشن گرافیک در فضاهای شهری، فصلنامه علمی-پژوهشی هنرهای تجسمی نقش مایه، زمستان، سال پنجم، شماره ۱۳

۳. صادقیان، حمید(۱۳۹۵)،مبادی مباحث کارشناسی طراحی گرافیک در ارتباط تصویری،طراحی گرافیک متحرک،تهران:نشر فاطمی

۴. صادقیان، حمید ؛ نورالدین نژاد، گیتی(۱۳۹۵)، کاربردهای گرافیک متحرک محیطی در دوره معاصر، مجله چیدمان، بهار، سال چهارم، شماره ۱۳

۵. صادقیان، حمید ؛ نورالدین نژاد، گیتی (۱۳۹۵)، توسعه کاربردهای انیمیشن و موشن گرافیک در رسانه‌های جدید، مجله چیدمان، تابستان، سال پنجم، شماره ۱۴

۶. عقلمند آذریان، آیدا، ولی زاده، نیما (۱۳۹۶)، فضای تعاملی بستری مکناسب برای ایجاد حس مشارکت بین مخاطب و اثر هنری، کنفرانس عمران، معماری و شهرسازی کشورهای جهان اسلام

۷. کراسنر، جان،۱۳۹۶، طراحی گرافیک متحرک(موشن گرافیک)،ترجمه:حسینی،علی اصغر،انتشارات کتاب آبان، تهران

۸. ناصری، علی محمد، خاکباز، وحید الدین (۱۳۹۵)، نمای متحرک با نگرش ایجاد پویایی در ساختار فضای شهری، همایش ملی بافت‌های فرسوده و تاریخی شهری، دوره ۱

۹. وجدان زاده، لادن (۱۳۹۱)، نماهای رسانه‌ای و خلق معماری پویا (تأثیر تکنولوژی بر تحول فضای معماری) اولین همایش ملی اندیشه ها و فناوری‌های نو در معماری

10. Harris, yolande (2002), Architecture and Motion: Ideas on Fluidity in Sound, Image and Space, Proceedings of the Symposium on Systems Research in the Arts,Baden-Baden, Germany

11. Niksa Babic, Jesenka Pibernik, Nikola Mrvac, (October 2008), Media Study: Motion Graphics, Scientific Visualisation in 3D Modelling,

12. Fathi dare shir,Mohsen; Assadolahi,mostafa (2014), the role of motion graphic in visual communication, Indian J.Sci.Res. 7 (1)

سایت‌های اینترنتی خارجی استفاده شده برای تصاویر:

1. www.architonic.com- بازدید۲۰۱۹,۲,۳ /
2. www. Buzzfeed.com- بازدید ۲۰۱۹,۲,۳ /
3. www.creativeweave.de- بازدید۲۰۱۹,۲,۳ /
4. https://news.masterworksfineart.com- بازدید ۲۰۱۹,۲,۳ /
5. www.theartstory.org- بازدید ۲۰۱۹,۲,۲ /
6. www.wassilykandinsky.net- بازدید۲۰۱۹,۲,۲ /
7. www.vangoghmuseum.nl/en- بازدید ۲۰۱۹,۲,۲ /

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال پنجم، شماره ۱ (پیاپی: ۲۴)، بهـار ۱۳۹۹، جلد یک

مروری بر گرافیک روسری‌های چاپی با رویکرد نقوش ارنامنتال؛ مورد مطالعاتی: اصفهان

فاطمه شریعتی[۱]

تاریخ دریافت: ۹۸/۱۱/۱۱
تاریخ پذیرش: ۹۸/۱۲/۲۶
کد مقاله: ۱۵۸۳۶

چکـیده

هدف از نگارش مقاله حاضر، بررسی گرافیک روسری‌های چاپی با رویکرد نقوش ارنامنتال می‌باشد. اگر هنر را یکی از عناصر فرهنگ در نظر بگیریم، ارتباط دوسویه‌ای بین این دو برقرار است؛ یعنی همان‌طور که هنر از تحولات فرهنگی اثر می‌پذیرد و با تغییرات جوامع انسانی تغییر می‌کند از طرفی نیز هنر یک جامعه را هم می‌توان معرف فرهنگ آن دانست. طراحی گرافیک خلق اثر هنری است که نتیجه آن در جامعه تأثیر اجتماعی را رقم می‌زند، رسالت اجتماعی آن محسوب می‌شود در این راستا باید اشاره کرد که طراحی و هنر گرافیک ایران بخشی از کوشش‌های ذهنی جامعه‌ی ما است که به دلیل نیاز به تحول و تجدد دچار دگرگونی مثبتی گردید. در این پژوهش نگارنده سعی شده با توجه به اهمیت نقوش در زندگی روزمره بشر به بررسی قدمت نقوش در دوره‌های گذشته (صفویه) به بومی‌سازی نقوش هماهنگ با فرهنگ شهرنشینی اصفهان در پوشاک آن‌ها، چراکه بیشترین برخورد انسان‌ها با اثر هنری در زندگی‌شان نقش‌مایه‌هایی است که روزمرگی خود را با آن‌ها سپری می‌کنند، کمک کند. طبق تحقیقات میدانی انجام‌شده: در پوشاک زنان اصفهان معاصر بیشترین عنصری که شامل نقوش هستند روسری‌ها است که اکثر آن‌ها از نقوش نازیبا و نامفهوم و غیر اصیل و حتی نقوش غیر ایرانی را دارا هستند و این مطلب برای فرهنگی چون اصفهان نابجا است. به گفته ارسطو زیبایی دست آورد هماهنگی – تناسب و سازواری اجزاء در یک سامانه است و چنانچه همه این اجرا در وحدت با یکدیگر باشند و از سوی دیگر از عالم طبیعت بهره برده باشند در این صورت آنچه درک می‌گردد زیباست. چنانچه به‌واسطه‌ی ابزار شناختی همچون حواس سبب می‌گردد اثر نوعی لذت و نشاط برای انسان ایجاد نماید؛ و این همان هدف نگارنده در طراحی گرافیک ارنامنتال در روسری‌ها است و ایجاد بازخورد مثبت برای جامعه.

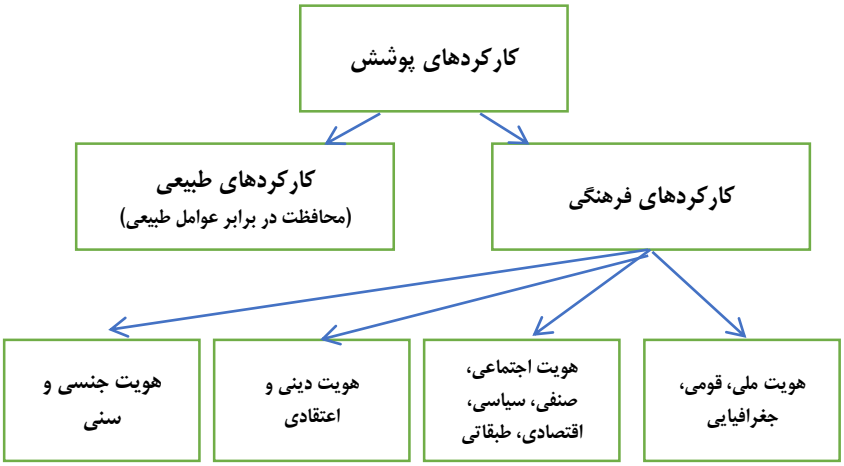
واژگـان کلـیدی: گرافیک، روسری‌های چاپی، پوشش زنان، گرافیک ارنامنتال، گشتالت.

۱- کارشناس ارشد ارتباط تصویری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد یزد، ایران (shariati.fateme@yahoo.com)

۱- مقدمه

انواع پوششی که انسان انتخاب و مصرف می‌کند را می‌توان واجد دو کارکرد اصلی و طبیعی و فرهنگی دانست. کارکرد طبیعی پوشاک، محافظت از جسم و انسان در برابر شرایط جوی آب و هوایی و محیطی است و کارکرد فرهنگی آن بسیار گسترده و تابعی از ویژگی‌های فرهنگی جامعه‌ای است که انسان‌ها در آن زندگی می‌کنند. کارکرد فرهنگی پوشاک در طول تاریخ بشر از چنان اهمیتی برخوردار بوده است که بسیاری از محققان و صاحب‌نظران، برای آن کارکردی رمزی و نمادین نیز متصور شده‌اند کارکردهایی که همچون زبان قادر است مفاهیم گوناگون انسانی از جمله خصیصه‌های شغلی، صنفی، سیاسی، مذهبی و شأن و منزلت اجتماعی، اقتصادی و طبقاتی از یک و از سوی دیگر از هویت‌های گوناگون قویم، اجتماعی و جغرافیایی و نیز تفاوت‌های سنی و جنسی را باز نمایاند.(یاسینی،۱۳۹۴ ص ۴۰) معنای هر سبک لباس و هر نحوه پوشش از خلال نسبتی که با مقوله‌هایی نظیر مردانگی یا زنانگی، طبقه، منزلت، نقش اجتماعی، ارزش‌ها یا ضد ارزش‌ها و به‌طورکلی با ساختارهای اجتماعی برقرار می‌کند، درک می‌شود. به‌این‌ترتیب است که یک لباس، نماد مردانگی، لباس دیگری نمادی از ترقی، آزادی‌خواهی، نو بودن یا به‌طورکلی مدرن بودن است.نمادین بودن پوشش، صرفاً در ارتباط لباس با گروه‌ها و صنوف خلاصه نمی‌شود، بلکه لباس می‌تواند یک سری دال‌های اخلاقی و سیاسی را هم نمایندگی کند.(جوادی یگانه و کشفی، ۱۳۸۶- ۶۸-۶۶).

این کارکرد برای پوشاک، منجر به ایجاد یک نظام ارتباطی فرهنگی می‌شود که رمزگشایی از آن، مستلزم شناخت نظام‌های فرهنگی، اجتماعی و اعتقادی جوامع خواهد بود.پوشش چنان قدرتمندانه، مبین هویت انسانی است که همچون زبان می‌تواند هویت گروه‌های ملی، مذهبی و قومی را از یکدیگر تمایز بخشد و مبین سنت‌ها و اعتقادات آنان باشد.لباس پس از بدن، نزدیکترین چیزها به نفس ماست و هویت ما اغلب وابستگی نزدیکی به لباسمان دارد.(کلارک،۱۳۸۲)، (جدول شماره ۱)



نمودار ۱- کارکردهای پوشش (شریعتی،۱۳۹۶)

۲- ویژگی‌های بصری پوشش زنان در نقاشی ایرانی

۲-۱- نگارگری و تصویر مثالی زن

ترسیم نوع انسان در نگارگری، همانند ترسیم سایر موجودات از اصلی مشخص پیروی می‌کند این اصل بر آن است تا تصویری از صورت نوعی انسان ارائه شود که درعین‌حال که واجد تناسبات و ممیزات ملموس جسمانی انسان است، از تصویر تماماً واقع‌گرایانه به دور است و در این روش تصویرسازی در نگارگری به نحوی تصاویر بوجود آمده است که نمایانگر عینیت صرف موجودات عالم نیست بلکه در کنار بازنمایی تصویری از نقوش تزئینی دیده می‌شود.

نقش های اسلیمی و ختایی به عنوان اصلی ترین نقوش در نگارگری که محورحلزونی آن، مبنای طراحی اشیاء و موجودات است در همنشینی بار نگ های پیراسته و ناب، چشم را با منحنی های مواج به سیری مدام از مبدا به مقصد و از مقصد به مبدا سوق می دهد و جلوه ای از بی زمانی و بی مکانی را متصور می سازند.

در کنار این نقوش و ساختار طراحی مبتنی بر دایره در نگارگری – که خود نماد معنویت و ملکوت است- عملکرد نمادین رنگ‌ها نیز بر تجسم فضای ازلی می افزاید.رنگ هایی چون زنگار، فیروزه ای و لاجوردی، از جمله رنگ های شاخص نگارگری است.لاجوردی در عمق خود نشانگر بینهایت، نماد جاودانگی و اشاره ای به لایتناهی لاهوت است.(شریعتی، ۱۳۹۶)

۲-۲- پوشش سر زنان صفوی

عصر صفوی نقطه عطفی از لحاظ فرهنگ و تمدن میان دوره ی قبل و بعد ازآن به شمار می آید ومظاهر این تمدن و فرهنگ که یکی از آن ها سرپوش است از همین دوره به تدریج تحول می یابد.(غیبی، ۱۳۸۴-۴۱۸).

در قرن دهم هجری پوشاک بانوان ظاهر دیگری به خود می گیرد، چادری سفید و بزرگ (به عنوان روپوش همهٔ پوشاک) سرتا پایی هیکل بانوان را می پوشاند و روبند و جوراب به پوشاک اضافه می شوند و سرپوش هایی که به صور مختلف وسیله ی تزیین و سرپوشی بانوان بود، تبدیل به عمامه و دستار می گردند، وضع لباس در زمان شاه عباس تغییر می‌کند و عمامه بزرگتر می‌شود و بجای منظم و مرتب بسته شدن، رهاتر به دور سر پیچیده می‌شود.(ضیاء پور،۱۳۴۷-۱۶۵).(تصویر ۱)

تصویر ۱- نمونه ای از پوشش زنان در دوره صفویه، ضیاء پور،۱۳۴۷-۱۶۷

۳- ضرورت تزئینات در پوشش زنان

۳-۱- شرایط اجتماعی در دوره صفویه

با وجود تحقیقاتی که انجام‌شده، منشأ خاندان صفوی هنوز در پرده ای از ابهام است. هنیسنس در مورد مهاجرت ادعایی فیروز شاه (از اجداد این خاندان) از یمن به آذربایجان صحبت کرده است و این را نشانه ای از منشأ عربی خاندان صفوی به حساب آورده است. آبالون ادعا کرده است که صفویه ترک بوده اند. کسروی بعد از بررسی دقیق شواهد، بدین نتیجه رسیده است که صفویه ساکنین بومی ایران و از تبار خالص آریایی (ایرانی) بوده اند و به آذری که نوعی از ترکی و زبان بومی آذربایجان است تکلم می کرده اند.

این سردرگمی درباره منشاء سلسله ی مهمی که هویت ایرانی را دیگر بار زنده کرد و بعد از هشت قرن و نیم فرمانروایی سلسله های بیگانه، یک کشور مستقل ایرانی تأسیس کرد، از آن روست که صفویه همین که با استفاده از نیروی پویای یک ایدئولوژی خاص به قدرت دست یافتند، عمداً به محو کردن شواهدی در مورد منشاء خود آغازیدند که ممکن بود باعث ضعف کارایی ایدئولوژی آنان شود و پایه هایی را که این ایدئولوژی بر آن استوار بود مورد سؤال قرار دهد.

قدرت شاهان صفوی بر سه پایه استوار بود: اول نظریه حق الهی پادشاهان ایرانی و این حق بر این اساس مبتنی بود که این پادشاهان از «فرایزدی» برخوردار بودند، این نظریه باستانی که متعلق به دوران قبل از اسلام بود، با تمام شکوه گذشته به کار گرفته شد و در هیأت جدید آن که فرمانروا «سایه خدا بر روی زمین» (ظل الله فی الارض) است، مجدداً ظاهر شد. دوم: ادعای شاهان صفوی بود، مبنی بر اینکه آنان نماینده امام عصر (ع) بر روی زمین هستند، سوم، مقام پادشاهان صفوی به عنوان مرشد کامل پیروان طریقت صوفیه که به نام صفویه شناخته شده‌اند.(راجر،۱۳۷۲-۱۳)

۳-۲- خاستگاه اجتماعی تزئینات در دوره صفویه

همان‌طور که عامل اعتقادات مذهبی تأثیرات عمیقی را در هنر این مرز و بوم بدنبال داشت، مسائل اجتماعی را نیز می‌توان عاملی دانست که به نوبه خود باعث دگرگونی فرهنگی می شده است. با روی کار آمدن سلسله صفویه یک حکومت مرکزی در ایران مستقر شد و تشیع بعنوان مذهب رسمی کشور معرفی گردید و با انتخاب تبریز بعنوان پایتخت تمامی هنرمندان جذب این شهر شدند. از آنجاییکه نقاشان و هنرمندان در سایه حمایت سلاطین به فعالیت می پرداختند لذا با تغییر مرکز حکومت آنان نیز به پایتخت جدید نقل مکان می نمودند، در دورهٔ صفویان تبریز- قزوین و اصفهان سه شهری بودند که به ترتیب به عنوان پایتخت انتخاب شدند. حال با تشریح موقعیت نقاشی و تزئینات در هریک از این شهرها می‌توان تحولات به وجود آمده را مورد بررسی قرار داد.(همان-۴۳)

در مکتب تبریز به دلیل تأثیر سبک بهزاد و وجود شاگردانش این دوره را می‌توان اوج نقاشی ایرانی نام نهاد که مشخصات آن ارتباط تنگاتنگ نقاشی با ادبیات- و ترکیب سبک بهزاد توسط شاگردانش با سبک محلی تبریز که در آن پیکرها لاغر و بلند قامت ترسیم می شدند، درحالی که در مکتب تبریز پیکرها به حالت طبیعی مرسوم بود. آوردن بوته های پرگل و درختان پاییزی در چشم اندازهای طبیعی جهت تزئین و تزئینات بنا و معماری طبقاتی تصویر این دوره دیده می‌شود. زیراندازها و سایه بانها همانند صفحات تذهیب، با گل و بوته و نقوش اسلیمی و هندسی تزئین می نمودند، استفاده از گره چینی های سنتی در تزئین بنا به پیروی از بهزاد مرسوم شد. استفاده از ابرهای چینی سفید برای تزئین آسمان لاجوردی از خصوصیات این دوره بود.(همان-۵۶)

در مکتب مشهد هنرمندان از موضوعهای عادی و روزمره در طبیعت و ترکیب بندی باز و گسترده استفاده می نمودند پیکرهایی با اندامی باریک، گردنی بلند و صورتی گرد بروز می نمایند. در این سبک با ترسیم صخره های قطعه قطعه و اسفنجی این عناصر را نیز علاوه بر سایه بان، زیر انداز، درخت و دیگر عناصر در خدمت تزئین گرفتند.

در مکتب قزوین صفوی بیرون آمدن نقاشی از کتاب باعث جدایی نقاشی از ادبیات شد. کاهش تعداد پیکرها و حذف پیکرهای اضافی در اطراف شخصیت اصلی نقاشی که عمدتاً سلاطین بودند و رکود هنر کتاب آرایی در این دوره رخ داد.(همان-۶۰)

در مکتب اصفهان صفوی در سده یازدهم که اواخر حکومت صفویان بود با تعیین اصفهان بعنوان پایتخت مکتبی به این نام شکل گرفت، شاهان به علت درگیریهای متعدد خارجی و داخلی کمتر به امور فرهنگی میپرداختند، خصوصاً این مسئله در اواخر دوره صفویان یعنی زمان حکومت شاه سلطان حسین شدت گرفت مهمترین مشخصات این دوره عبارت است از:

الف- مصورسازی کتاب بطور کامل از بین رفته و رقعه هائی به صورت سیاه قلمی (بجهت اهمیتی که هنرمندان برخلاف گذشته به طرح می دادند) رواج یافت.

ب- نقاشان به ترسیم موضوعات روزمره، تکچهره، حیوانات، گلها و پرندگان، زوجهای عاشق و حتی سفیران خارجی روی آوردند.

ج- پرداختن به موضوعهای واقعی رواج یافت، برخلاف مکتبهای گذشته که بیشتر ترسیم موضوعهای خیالی را ترجیح می دادند، بنابراین میل به واقع گرایی و طبیعت نمایی رو به فزونی نهاد. عامل واقع نمائی و طراحی سیاه قلم بیشترین تأثیر را در تقلیل تزئینات گذاشت، زیرا ترسیم تک چهره انسان آنهم در حد طراحی جایی برای تزئین باقی نمی گذارد، تزئینات وقتی معنی پیدا می‌کند که با رنگ آمیزی همراه باشد.

د- به جهت آشنایی با بناها و نقاشیهای دیواری غرب، تزیین بناها و قصرهائی بدین سبک مورد علاقه سلاطین وقت قرار گرفت که نمونه های زیادی از این بناها در اصفهان موجود می‌باشد. بدین وسیله هنرمندان معمار و گچبر با یافتن محیطی مناسب توانستند پیشرفت چشمگیری در این زمینه نمایند.

از خصوصیات معروف نقاشی دورهٔ صفویه اوج تجمل و زرق و برق سنجیده می‌باشد که نشانه از ذوق و سلیقه غنی تر و لطیف تر دربار صفوی نسبت به ادوار گذشته است. ترکیب بندی گویا- طرحی دقیق و نقشهای سنجیده تر، شفافیت رنگ ها و بکارگیری آناتومی معقول تر از ویژگیهای آثار این دوران می‌باشد. در تذهیب حاشیه آثار نقاشی تشعیر حیوانی با رنگ طلایی خودنمایی می‌کند. تزئین در گیاهان یکی دیگر از ویژگیهای آثار این دوره محسوب می‌شود.

در این دوران نیز هنر نقاشی، مصورسازی کتب و ارتباط ادبیات و نگارگری، معماری، منسوجات، فرش و سفالگری مورد ستایش واقع می شد. مجموعه ای گسترده از مصورسازی کتب در عصر صفویان صورت گرفت و در انتهای این دوران نقاشی دیواری نیز رایج گردید. رضا عباسی دستاوردهای پیشینیان را در هنر نگارگری به اوج رساند و با این شیوه در نقاشی حرکت تازه ای به وجود آورد. وی دل به انسانهایی می بندد که لباسهایشان فاخر نیست و چین و چروک بهترین تزئین آن می‌باشد. انسان‌ها را با سادگی، صفا، بی پیرایگی، دلتنگی، شادی و رنجهایشان ترسیم می‌کند. صادق بیک افشار واقع گرایی شگفت آوری در نقاشیهایش نشان داد که بیانگر حرکتی تازه در هنر صفوی بود که بعد از او کمتر کسی در این راه قدم گذاشت.(ریاحی،۱۳۸۵-۲۳-۲۴-۴۱-۴۸-۴۷)

۳-۳- منسوجات دوران صفویه

در آغاز دورهٔ صفویه شهرهای تبریز، کاشان، یزد و اصفهان مراکز بافندگی پیشرفته بوده اند و با این تفاخر که کارشان مستمراً دوام می داشته است. از همان زمان نیز منسوجات خاص دوره صفوی چون: پارچه های جناغی و بافت نخی اطلس-ابریشمینه گل برجسته چینی(مپاس) زری(زربفت) و مخمل در کارگاه ها تولید شد. بافندگان صفویه در ابریشمینه های گل دار خود طرح های تنگاتنگ و رنگارنگ را نیز وارد کردند و به بافت های چند تار و پودی یا جناغی زمینه های طلایی براق بخشیدند و مخمل را که قلم وارداتی نسبتاً تازه ای بود با چند لایه بافت تولید کردند.

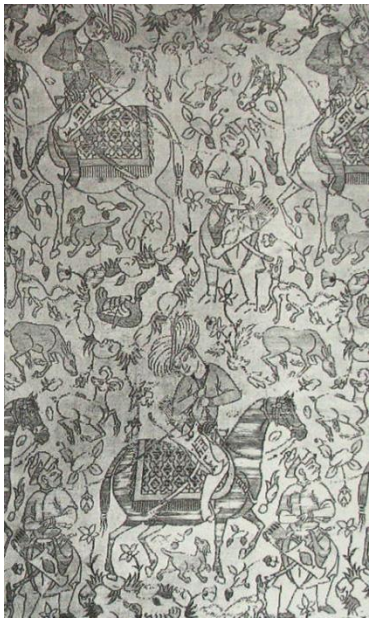
نخستین شاهان صفوی صنعت نساجی را چنانکه باید به زیر حمایت خود گرفتند.شاه اسماعیل اولین پادشاه آن سلسله تولید انواع پارچه های ابریشمیی و نخی را تشویق کرد و مراکز صنعتی تازه بر پا ساخت و تجارت با عثمانی و هندوستان و چین را توسعه

داد.از دوره شاه طهماسب جانشین وی ابریشمینه های ممتاز بر جا مانده است و از آن زمان بود که کاشان مقام مهمترین مرکز پارچه بافی را بدست آورد، وزری و اطس و مخمل به دیگر نقاط صادرکرد.

چهارمین سلطان صفوی شاه عباس اول ملقب به کبیر(۹۹۵ تا ۱۰۳۸) پایتخت خود را به شهر قدیمی اصفهان منتقل کرد.وی صنایع بافندگی را به چنان پایه ای رساند که آن خود پشتوانه سیاست وی در متمرکز ساختن کشوری پهناور با جمعیتی پراکنده و نافرمانبردار گردید. اصفهان نه تنها یکی از بزرگترین شهرهای قلمرو اسلام بلکه همچنین نیروگاه هنری شاه عباس گردید که در آن معماران –دانشمندان –بازرگانان و جهانگردان و سفرنامه نویسان خارجی را گرد می آورد. هنر ورزان کاخ شاهی با استعداد و پر کار بودند آن‌ها که در کارهای نسخه پردازی و جلد آرایی دست داشتن بر طرح ها و ترکیب بندی های پارچه های منقوش تأثیر آشکار گذاشتند. (انصاری، احمدی ۱۳۹۳–۸–۹–۱۱)

تخیلات شاعرانه و افسانه پردازانه که در مینیاتورسازی به تصویر در آمده بود بر پارچه های نفیس و مجلل جلوه گر شد، همانگونه که رخوت خمار آلود مشهود در شیوه بعدی نقاشی صفوی نیز برای نقش افکنی بر منسوجات سازگار از کار درآمد. منسوجات سدهٔ دهم شدیداً زیر تسلط صحنه های توصیفی مقتبس از مینیاتورها قرار داشتند بر این مبنا که هیکل ها یا عناصر تصویری در آرایشی تازه به ردیف های منظم گاه رو به راست و گاه رو به چپ جایگزین شدند، دیگر لزومی برای استفاده از کادربندی ها یا ترنج ها یعنی مرزهایی به دور هر نقشمایه جهت سامان بخشی به طرح سراسری باقی نماند. بخصوص که رنگ آن‌ها در هر بر تکرار عوض می شد و نیز با بهره گیری از جزئیات نقوش گیاهی میان آن‌ها جدایی کافی می افتاد.(تصویر ۲ و ۳)

در دورهٔ صفوی بافندگان از چنان اهمیتی برخوردار شدند که زیر آثار خود را امضا می کردند.(بهشتی پور–۱۳۴۳–۷۰–۷۲–۷۸–۷۹)



تصویر (۲) پارچه های صفوی، لیلی پی بلیس (سیری در هنر ایران، پوپ)

تصویر (۳) پارچه های صفوی در مالکیت کلکیان (سیری در هنرایران، پوپ)

۴- سازماندهی عناصر گرافیک ارنامنتالی

۴-۱- قوانین سازماندهی عناصر بصری در گشتالت

هر اثر تجسمی دارای سه سطح بیانی است: الف) سطح شبیه سازی ب) سطح انتزاعی ج) سطح نمادین

اصولاً این قوانین به سطح انتزاعی تصاویر مربوط می‌شود و دو خاصیت کلی دارد.

اول) کل، چیزی فراتر از مجموعه ی اجزایش است. دوم) گشتالت، کیفیت انتقال پذیری دارد. (نیرومند، ۱۳۹۰)

به دلیل آنکه ماهیت کل، لزوماً تعیین کننده ی ماهیت اجزا نیست (و نه برعکس) ساختار مغز و ادراک، ماهیت کل نگر دارد. «میدان های ادراکی همیشه تحت تأثیر طرح ها و فعالیت های اساسی از پیش تعیین شده موجود مغزی است» (رمضانی، روشن فکر، ۱۳۹۱). طراحی گرافیک همچون هنرهای دیگر از اجزایی چون: فرم، اندازه، جنس، رنگ، کاربرد، محتوا و دیگر عناصر تشکیل شده است و هنرمند زمانی که این عناصر را طوری با هم همنشین کند که گویای یک کل منسجم بوده و با ایجاد وحدت، آرامش

را به مخاطبین خود ارزانی دارد، موفق بوده و صد البته اثری ماندگار از خود برجای خواهد گذاشت. البته سبک هنری زمان که به عنوان خمیرمایه و مبانی این پیوند مطرح است، تأثیر گذار خواهد بود.

مهم ترین قوانینی که بر اساس آن طرح های سازمان ادراکی به وجود آمده اند عبارتند از:

الف- مناسبات نقش و زمینه[1]:

یکی از حوزه های ادراکی قوی که به خوبی سازمان دهی می‌شود «نقش» است و بخش مبهم و نامتمایز حوزه ادراکی که نقش در آن بارز جلوه می نماید «زمینه» نام دارد.۲ میدان ادراکی ما به وسیله‌ی درک حواس با خصوصیتی ویژه روبروست که به آن «نقش و زمینه» می گویند. «بر همین اساس، فضای حیاتی ما را که در آن به کمک حواس مان به ادراک محیط می پردازیم، یکدست و یکنواخت نمی دانند، بلکه آن را به دو بخش تقسیم می‌کنند: بخشی که مشخص و برجسته است و خصوصیت شیء بودن دارد و آن را نقش می نامند؛ و بخش دیگر، اشیا و پدیده هایی است که به کلی در محیط ادراکی ما مستحیل شده‌اند و در حکم زمینه اند» (رمضانی، روشن فکر، ۱۳۹۱).

ب- ویژگی‌های مناسبات بین نقش و زمینه:

۱- با وجود این که نقش و زمینه در یک سطح فیزیکی قرار گرفته اند، اما نقش معمولاً نزدیک تر به بیننده قرار می گیرد.

۲- همزمان نمی‌توان نقش و زمینه را با هم دید، بلکه دیدن آن‌ها پشت سرهم میسر است.

۳- نقش معمولاً فضای کمتری را نسبت به زمینه اشغال می‌کند.

۴- نقش به گونه ای به نظر می رسد که گویی حد و مرزی دارد، در حالی که در زمینه اینطور نیست.

۵- نقش اجزای نمایانی دارد در حالی که اجزای زمینه چنان درهم مستحیل شده‌اند ه به چشم نمی آیند.

۶- نقش چون دارای اجزا است بنابراین یک گشتالت و کلیت است در حالیکه زمینه گشتالت ندارد.

"خاصیت نقش و زمینه خاصیتی انتخابی است و چشم آزاد است تا نقش و زمینه را به دلخواه انتخاب کند؛ و این انتخاب بستگی به شرایط ذهنی و موقعیت هر فرد دارد".(ام پوهالا-۱۳۹۳-۳۵)(تصویر ۴ و ۵)

تصویر ٤- تکه بافته شده در دوره صفوی، سیری در هنر ایران، پوپ

تصویر ٥- تصویر روسری معاصر، نگارنده

ج- قانون نزدیکی یا مجاورت[3]

«عناصر وقتی در مجاورت و کنار هم قرار می گیرند به یکدیگر نیرو وارد ساخته، بر هم تأثیرات متقابل ایجاد می‌کنند؛ در این صورت عناصر مشابه قابلیت جذب یکدیگر را دارند و عناصر غیرمشابه هم دیگر را دفع می‌کنند. این جذب موجب پدید آمدن دسته بندی ها، در شکل های مشابه می‌شود.» (نیرومند، ۱۳۹۰، ۵۲)

چهار نوع عمده در گروه بندی بر اساس اصل مجاورت عبارت اند از: نزدیکی لبه‌ها[4]، تماس[5]، هم پوشانی[6]، تلفیق کردن[7]

1 - Figure-ground

۲- در این باره مطاب زیادی نگاشته شده است که به اختصار به آنها اشاره می شودو برای مطالعه‌ی بیشتر ر. ک به: افشار مهاجر، کامران کاربد نظریه ادراک دیداری گشتالت در صفحه آرایی کتاب های درسی، فصلنامه هنرهای تجسمی، شماره ۴۰، سال ۱۳۸۸.

3- Proximity
4- close edg
5- touch
6- overlap
7- combining

الف) بنابراین هرچه دو یا چند عنصر بصری به هم نزدیک تر باشند، امکان بهتری برای تشکیل یک مجموعه و یک الگوی بصری فراهم می‌شود. ذهن عادت دارد عناصری را که در مجاورت یکدیگر هستند، با هم مرتبط کند و دست به مقایسه می‌زند. از این خصوصیت ذهن به خصوص در تبلیغات بسیار استفاده می‌کند.

ب) هرچه فاصله‌ی دو عنصر کم باشد، احتمال انتخاب آن‌ها به عنوان نقش (نسبت به زمینه) بیش تر است؛ چون این نزدیکی باعث تشکیل یک الگوی بصری می‌شود.

ج) قانون مجاورت تنها به عناصر ساکن محدود نمی‌شود بلکه می‌تواند شامل عناصر کاهنده و یا افزاینده و یا متحرک نیز باشد، در این صورت هرچه فاصله بین ریتم ها کوتاه تر باشد، احتمال درک آن‌ها به صورت یک گشتالت بیشتر می‌شود (رمضانی، روشن فکر، ۱۳۹۱، ۳۳).(تصویر ۶ و ۷)

تصویر ٦- پارچه های صفویه، موزه منسوجات واشنگتن، پوپ

تصویر ۷- تصویر روسری معاصر

د- قانون همانندی یا مشابهت[1]

ویژگی‌های مشترک عناصر بصری مشابه (در شکل، اندازه، رنگ، حرکت، بافت، جهت) بین عناصر مختلف باعث ایجاد پیوند میان آن‌ها می‌شود این ویژگی ها موجب می‌شود تا عناصر تفکیک یافته به هم بپیوندند. زمانی که ما موضوعات وابسته یا مرتبط را مشاهده می کنیم بطور طبیعی آن‌ها را دسته بندی کرده و در نتیجه آن‌ها را به شکل یک مجموعه و یک الگو می بینیم (نیرومند، ۱۳۹۰) آرنهایم[2] در کتاب «هنر و ادراک بصری» می گوید: «همه اصول پیوند دهنده های بصری به نوعی در اصل مشابهت خلاصه می شوند.»(تصویر ۸ و ۹)

تصویر ۸- پارچه‌های صفویه، پوپ

تصویر ۹- تصویر روسری معاصر، هرمس

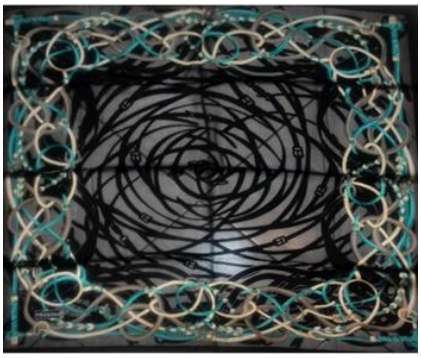
د- قانون پیوستگی یا تداوم[3]

در قانون پیوستگی، عناصری که یک حرکت و جهت مستمر را القا می‌کند با هم دیده می شوند مثلاً اگر یک خط منحنی یا خط شکسته ای در هم تنیده باشد، قانون پیوستگی باعث تمایز آن دو خط با یکدیگر می‌شود. بر اساس اصل پیوستگی عناصر بصری ای که مستلزم کمترین تعداد وقفه برای تشکیل خطوط مستقیم مدام یا منحنی هستند بهتر دیده می شوند؛ بنابراین فرآیند

1 - Similarity
2 - Rudoif Arenheim
3 - Continuity

بصری انسان در جستجوی خطوط و اشکال ساده است- خطوطی که نیازمند کمترین تغییر یا وقفه در تجربه بصری باشند.(تصویر ۱۰ و ۱۱)

تصویر ۱۰- منسوجات صفویه، مجموعه اکرمن-پوپ



تصویر ۱۱- روسری معاصر، نگارنده

ه- قانون یکپارچگی یا تکمیل

خطوط و اشکال شناخته شده تقریبا راحت تر از خطوط و اشکال ناکامل دیده می شوند. از این رو انسان سعی می‌کند اشکال نا تمام را به صورت کامل ببیند.

در دل قانون یکپارچگی، ظرافت پنهانی نهفته است. «وقفه» یا «فاصله» خصوصیتی است که به یک تصویر قابلیت ویژه ای در ارتباط با مخاطب می بخشد. این وقفه موجب می‌شود هم درک شکل، به مثابه کلیتی یکپارچه، صورت پذیرد و هم به ذهن بیننده‌ی تصویر مجال داده شود که در ساختن بخشی از شکل رها شده مشارکت داشته باشد یا فاصله‌ی ایجاد شده را در ذهن خود تکمیل کند. این فاصله دعوتی به مشارکت در رویداد است یا در اصطلاح معاصر این یک تعامل[1] است. (رمضانی، روشن فکر، ۱۳۹۱).

"این ۵ قانون تحت نفوذ قانون کلی تری هستند به نام «پرگنانس[2]» که در زبان آلمانی یعنی شکل خوب. بر طبق این قانون سازماندهی روانشناختی همواره تا اندازه ای خوب است که شرایط موجود اجازه می دهد. در زمینه‌ی معنای یک اثر بصری کلمه‌ی خوب واژه‌ی روشن و گویایی نیست، بهتر است به جای آن گفته شود از نظر عاطفی کمتر تحریک کننده، یا ساده تر و بدون پیچیدگی که همه‌ی آن‌ها به وسیله نوعی قرینه سازی به وجود آمده اند». (اداندیس، ۱۳۹۲) بر اساس این قانون، سازمان ادراکی ما می کوشد که در شرایط موجود به بهترین وجه ظاهر شود تا جهان به صورت آشفته به نظر نیاید بلکه تا آنجا که ممکن است، قاعده مند و با نظم و ترتیب مشخص دیده شود. در پرگنانس از پیچیدگی دوری می‌شود یعنی به دنبال سادگی است، از این رو اشکال ساده و آشنا، در مقایسه با اشکال پیچیده و دارای فشار، بهتر دیده می شوند. نظم و پیچیدگی رقابتی هستند که در آن نظم می خواهد پیچیدگی را کاهش دهد در حالی که پیچیدگی می خواهد نظم را کاهش دهد. ایجاد نظم نه تنها مستلزم سازماندهی مجدد بلکه در بیشتر موارد مستلزم حذف آنچه با اصول تعیین کننده نظم مطابق نیست نیز هست. از طرف دیگر هنگامی که پیچیدگی یک موضوع افزایش می یابد دستیابی به نظم دشوارتر خواهد شد. به هر حال نظم و پیچیدگی بدون یکدیگر نمی‌توانند وجود داشته باشند. پیچیدگی بدون نظم آشفتگی و درهم و برهمی تولید می‌کند- نظم بدون پیچیدگی یکنواختی و خستگی ایجاد می‌کند. اگرچه نظم برای غلبه بر دنیای درونی و بیرونی لازم است انسان نمی‌تواند بدون از دست دادن غناها و شگفتی های برانگیزاننده زندگی تجربه خود را به شبکه روابطی محدود کند که به سادگی قابل پیش بینی هستند.

«بر طبق قانون پرگانس؛ هرگشتالتی برای رسیدن به یک گشتالت نهای در حرکت است و ذهن یک طراح نیز به‌طور ناخودآگاه میل دارد، بهترین گشتالت ممکن را از کنار هم گذاشتن این اجزا فراهم کند. تمامی گشتالت ها به سوی رسیدن به ثبات ادراکی، در حرکتند. آن‌ها برای همه‌ی گشتالت ها محوری را در نظر می گیرند که غایت و انتهای آن پرگنانس است."(کپس- ۱۳۸۲-۸۶)

اشکال خوب دارای تقارن، جامعیت وحدت، هماهنگی، نظم، ایجاز و نهایت سادگی هستند. فرم وقتی به نهایت سادگی می رسد که برای عناصر آن کاربردی وجود داشته باشد؛ بنابراین در شکل آن به کل ترکیب عناصر سازه ای ضروری است (نیرومند، ۱۳۹۰) مطابق با این اصل گروه بندی اطلاعات با چیزهایی مانند قاعده مند بودن، تقارن و سادگی امکان پذیر می‌شود اگر عناصر بصری به خوبی ترتیب داده شوند.

1 - interactive
2 - Pragnanz

و- پدیده زایگارنیک

آزمایش های روان شناسان نشان داده است که سوژه هایی که زمان کافی در اختیار ندارند یادآوری بهتری برای تکمیل دارند. مقدار مشخصی از فشار بصری در یک تصویر- ابهام، یک خطای حسی، درهم و برهمی، تازگی، موقعیت غیر منتظره- می‌تواند منجر به پدیده زایگارنیک تصویری شود. این تصویر به یک معمای بصری تبدیل می‌شود که می‌تواند در طول تماشای آن حل نشده باقی بماند. این معمای پاسخ داده نشده تقریباً تا زمانی که حل شده و تکمیل شود در خاطره می ماند، به یاد آورده می‌شود و به آن فکر می‌شود. بسیاری از تصاویر چنین ویژگی‌های معمایی دارند. "قوانین گشتالت به این دلیل به کار می روند که عدم قطعیت را با امکان پذیر کردن دسته بندی عناصر بصری از طریق افزونگی اطلاعات- کاهش دهند. به‌طورکلی تعریف یک مسیر یا یک محور، بر طبق اصول تداوم گشتالت، بر حسب تجانس معینی از توده یا عناصر فضا، پایه گذاری شده است و سهم خود را این گونه در یک «ترکیب» ایفا می‌کنند" (شاپوریان-۱۳۸۶-۷۷).

ارنامنتال به معنی تزیین و نقوش تزیینی است که در ایران این نقوش در همه هنرهای معماری، ساخت ظروف و پارچه و فرش و... در دوره های پیش از اسلام و بعد از اسلام وجود داشته است. یکی از جریانهای هنری سالهای اخیر سبک ارنامنتال می‌باشد که در کمال زیبایی وتاکید بر زیبایی، بصورت کمرنگی ظاهر شده است. در عصر ما نیز، در کلیه رشته های هنرهای تجسمی و مخصوصا در طراحی گرافیک که بیشتر مورد نظر ماست، مورد استفاده هنرمندان و طراحان قرار گرفته است که در بخش چیدمان و لی اوت وزنامه و مجله ها و کتابها و طراحیهای مختلف و بروشور و کاتالوگها و دیگر آثار گرافیک دیده میشود که فقط جنبه تزییناتی صرف ندارد و مفهوم گرایی هم در آن دیده می‌شود. یک اثر گرافیک به سبک ارنامنتال می تواند فاخر، زیبا و جذاب باشد و یا زشت و ناکارآمد. برای رسیدن به یک طراحی زیبا و کارآمد نه تنها" تمام عناصر طراحی گرافیک مانند اندازه، ریتم، حجم (بعد)، رنگ، تصویر و... باید رعایت گردد بلکه تمام عناصر باید مرتبط با هویت و معرف نقوش نهفته در فرهنگ بومی و منطقه ای باشد تا در نهایت طرحی زیبا و در خور توجه به وجود اید "(اسلامی -۱۳۹۱-۵)

یکی از دیدگاههایی که باعث ایجاد یک گرافیک ارنامنتالی موفق می گردد، جنبه زیبایی و خلاقیت در طراحی ان می باشد. عوامل مختلفی مانند فرم، رنگ، حجم، تصویر، کمپوزسیون و ... و سبک و روشی که طراح گرافیک برای طراحی انتخاب می کند می تواند این زیبایی را دو چندان نماید. به‌طور حتم سبکها و روش های متنوعی برای طراحی گرافیک وجود دارد و سبکی که طراح برای انجام کار طراحی خود انتخاب می نماید، ارتباط مستقیم با روحیات طراح و جریانات رایج در جامعه و فرهنگ بومی و منطقه ای ان جامعه دارد. به این دلیل است که هر طراح به سمت وسوی خاصی گرایش پیدا می کند.

" گرافیک به صورت مستقیم و بی واسطه با قشر عظیمی از افراد جامعه سرو کار دارد. هنری است که وقتی در کاربردهای فرهنگی به کار گرفته می‌شود می‌تواند در ضمیر ناخود آگاه انسان اثرگذار باشد و حتی نوع زندگی والگوی آن را نیز تغییر دهد " (اسلامی-۱۳۹۱-۷) امروزه، به لطف دنیای دیجیتال، شیوه ی نوینی در حوزه طراحی گرافیک به وجود آمده است که حضور اینگونه آرایه ها وعناصری همچون گرافیکهای ارنامنتال در طیف وسیع آثار گرافیک، مثل پوستر و؛ و حتی چاپهای دیجیتال بر روی پارچه ها و یا روسریها دیده می‌شود واین ذوق واستعداد در هنری خاص متبلور شده که در ایران به مرور زمان به کمال رسیده و آن هنر پارچه بافی برای پوشش و حجاب ویا سرپوشی برای زنان بوده است. با مطالعه تاریخ پوشش سر زنان ایرانی دیده شده است که هیچ دوره ای این پوششها بدون تزئینات ونقوش نبوده است.

نقوش ایرانی به‌طورکلی به سه دسته تقسیم می شوند:

۱- گیاهان، جانوران و اشکال طبیعی که بسیاری از انواع آن‌ها جنبه نمادین دارند و به صورت تصاویری تجریدی[1] بازنمایی شده‌اند(از روزگار پیش از تاریخ رواج داشته است).

۲- طرح ها و نقوش هندسی که به صورت انتزاعی[2] درهم بافته شده‌اند.(به ویژه از روزگار پارتیان وارد نقوش ایران شده است).

۳- ترکیبات خوشنویسی و خطاطی (از دوره اسلامی).نکته این است که تزئین ایرانی پیوند محکم با محیط زندگی انسان دارد و از نظر بصری جزء اصلی آن محسوب می‌شود. دکتر حسین نصر معتقد است: این نقش مایه ها محصول نوعی «شهود عقلانیِ نمونه های مثالی این جهان خاکی است» (نصر، ۱۳۸۹، ۱۸) و درون مایه‌ی آن‌ها سرشار از مفاهیم معنوی و شهود عقلی است

پژوهشگر در این تحقیق بر ان است که با استفاده از نقوش بومی و منطقه ای شهر اصفهان در اثار تاریخی دوره صفویه، تحلیلی بر تزیینات پوششها و روسری‌های ان دوره انجام دهد و از نظر ساختار بصری، یک پیوند گرافیکی بین نقوش مورد مطالعه و فرهنگ فعلی اصفهان در زمینه نوع اداب و رسوم ایجاد کند.

1 - Stylised desingns
2 - abstract

۵- روش‌های تحقیق

پایه هر علمی روش شناخت آن است و اعتبار و ارزش قوانین هر علمی به روش شناختی مبتنی است که در آن علم به کار می رود. ممکن است از «روش تحقیق» معانی متمایزی استنباط شود، در اینجا منظور از روش تحقیق یک فرآیند نظام مند برای یافتن پاسخ یک پرسش یا راه حل یک مساله است.

از جمله عوامل موثر در انتخاب روش تحقیق می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

نوع مساله مورد تحقیق، مرحله تعمق درباره تحقیق و علاقه شخصی محقق و نوع تحقیق

روش های تحقیق را با معیارهای مختلفی دسته بندی می‌کنند که در ادامه به آن‌ها خواهیم پرداخت.

در علوم مختلف از روشهای مخصوص و متفاوت برای مطالعه و بررسی استفاده می‌شود تا شناخت موضوع تحت بررسی را ممکن گرداند درهنرهای تجسمی نیز روشهای تحقیق بصورتهای گوناگون تقسیم‌بندی شده‌اند که رایج‌ترین آن‌ها به قرار زیر است لازم به توضیح است که تعیین‌کننده نوع روش تحقیق مربوط به ماهیت سؤال مورد بررسی و نوع اطلاعاتی است که برای شناخت موضوع، جمع‌آوری می‌شود.

۱ -روش تاریخی [1] ۲- روش توصیفی [2] ۳ -روش تجربی [3] ۴- روش کاربردی [4]

۵-۱- روش تحقیق تاریخی

تحقیق تاریخی فعالیتی است برای شناخت واقعیت‌های گذشته و یکی از دشوارترین انواع پژوهش است این تحقیق وقایع مربوط به گذشته را مورد تعبیر و تفسیر و ارزیابی قرار می‌دهد. در این روش هدف این است که وقایع گذشته دقیق و درست شناسایی شوند تا وضع موجود بهتر درک گردد در روشهای دیگر مانند توصیفی یا تجربی محقق می‌تواند نمونه مورد مطالعه را با میل خود انتخاب نماید, اما در تحقیق تاریخی مجبور است فقط اطلاعات و اسنادی را که از گذشته باقی مانده‌اند مورد بررسی قرار دهد.در تحقیقات انجام‌شده پژوهشگر به منابع تاریخی برای ساخت و طراحی روسریهای صفویه دست نیافته. لذا برای ادامه پژوهش به تحقیق و بررسی نقوش پارچه ها و منسوجات دوران صفویه پرداخته است وبا مطالعه منابع تاریخی در مورد پوششها و منسوجات دوره صفویه اطلات خود را تکمیل کرده است.

۵-۲- تحقیق توصیفی

مطالعات توصیفی برعکس تحقیقات تاریخی در مورد زمان حال به بررسی می‌پردازد. این نوع تحقیق به توصیف و تفسیر شرایط و روابط موجود می‌پردازد این گونه تحقیق وضعیت کنونی پدیده یا موضوعی را مورد مطالعه قرار می‌دهد. در این پژوهش پژوهشگر به توصیف روسریهای دو دوره تاریخی صفویه و مغاصر در اصفهان میپردازد. برای اشنایی و درک بیشتر مطالب مختصری به توصیف شرایط اجتماعی و فرهنگی صفویه پرداخته و اهمیت نقوش تزیینی در ان زمان را بیان کرده است.

۵-۳- مطالعه موردی

عبارت از مطالعه عمیق و گسترده یک مورد در مدت زمان است. در این روش یک فرد یک خانواده, یک گروه و یا یک جامعه مورد مطالعه دقیق و همه جانبه قرار می‌گیرد هدف مطالعه شناخت کلیه متغیرهای مربوط به مورد است که در این پژوهش جامعه زنان شهر اصفهان در دوره صفویه و معاصر مورد مطالعه قرار گرفته است و هدف این مطالعه شناخت نوع سسرپوشها و روسریها و نقوش تزیینی (گرافیکهای ارنامنتالی) در هر دوره میباشد. از دوره صفویه نمونه هایی از پارچه ها و تصویر روسریها در دیوارنگاری‌های چهلستون مورد بررسی قرار گرفته است و از دوره ی معاصر روسریهاای برند هرمس که از معروفترین برندهایی است که در زمینه گرافیک ارنامنتالی کار کرده است.

۵-۴- روش تحقیق تجربی

تحقیق تجربی یا آزمایشی یکی از دقیق‌ترین و کارآمدترین روشهای تحقیق است که برای آزمون فرضیه‌ها مورد استفاده قرار می‌گیرد هدف این تحقیق بررسی تأثیر محرکها, روشها و یا شرایط خاص محیطی بر روی یک گروه آزمودنی می‌باشد. در این تحقیق, پژوهشگران به منظور کشف روابط علت و معلولی یک یا چند گروه را به عنوان گروه تجربی تحت شرایط خاص (متغیر مستقل) قرار می‌دهد و نتایج را (متغیر وابسته) با گروه و یا گروههای گواه که تحت چنان شرایطی نموده‌اند, مقایسه می‌کند. به

1 - Historical Method
2 -Descriptive Method
3 - Experimental Method
4 - Practicle Method

علت پرسش محور بودن این پژوهش نه فرضیه محور بودن این روش تحقیق صورت نگرفته و کاربردی برای پژوهشگر نداشته است.

۵-۵- تحقیقات کاربری

تحقیقاتی هستند که نظریه ها، قانونمندی ها، اصول و فنونی که در تحقیقات پایه تدوین می شوند را برای حل مسایل اجرایی و واقعی به کار می گیرد. (غالباً در تحقیقات کاربردی، اصول علمی تدوین شده در تحقیقات پایه، مبنای کاربردی شدن قرار می گیرند. این تحقیقات بر روی یافتن راه حل مسائل فوری با ماهیت عملی متمرکز می‌شود و بنابراین این تحقیقات جنبه عملی داشته (نتایج این تحقیق عینی و مشخص است.) و معمولاً خود محققین در کاربرد نتایج دخیل می باشند. این نوع تحقیق برای بکار بردن شیوه جدید در جهت زندگی بهتر در جامعه به کار برده می‌شود. از جمله مشخصات تحقیقات کاربردی می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

- درآمد زا هستند و به همین دلیل طرفداران بیشتری دارند.
- عمدتا توسط سازمانهای دولتی و خصوصی و کارخانه ها انجام می پذیرند.

این پژوهش با هدف درآمدزایی و ایجاد فرهنگ بومی اصفهان توسط نقوش تزیینی شناخته شده ای از دوره صفوی انجام‌شده است.

۵-۶- جامعه آماری

با توجه به تعریف جامعه آماری عبارتست از: مجموعه ای از افراد یا واحدها که دارای حداقل یک صفت مشترک باشند.(سرمد بازرگان مجازی-۱۳۹۱-۱۷۶) بنابر این در تحقیق حاضر با توجه به موضوع پژوهش(گرافیکهای ارنامنتالی)شامل کلیه روسریهای برند هرمس و نگارگریهای بجای مانده از اصفهان صفوی است. جامعه آماری نا معین است و نمونه گیری با توجه به جامعه اماری نامعین مشخص میشود. در مجموع روشهای به کار رفته در پژوهش فوق تلفیقی از روشهای کتابخانه ای مبتنی بر بررسی گستره اسنادی و جمع اوری نمونه های تصویری اسناد از منابع مختلف اسناد و کتابخانه ای است.

۵-۷- شیوه های تجزیه و تحلیل

با بررسی آثار چندین برند خارجی روسری معاصر، تعداد ۸ روسری به صورت هدفمند از نمونه آثار طراحان برند هِرمس[1]، انتخاب شدند که این نمونه ها با طراحی هایی به سبک کلاسیک و نو آورانه و خلاق در سال ۲۰۱۷ طراحی شده‌اند و به لحاظ ساختاری و بصری در کنار نمونه هایی از دوره صفوی مورد تحلیل قرار گرفته است. روش تجزیه و تحلیل این آثارنشانه شناسی فرمالیستی و بر اساس الگوی گشتالت و استفاده از کتاب های هنر و ادراک بصری رودلف آرنهایم و مبادی سواد بصری دونیس اداندیس بوده است.

نشانه‌شناسیرا در گسترده ترین مفهوم آن، مطالعه ی شکل های شکل گیری و مبادله ی معنا بر مبنای نظام های نشانه ای دانسته اند. یکی از جامع ترین تعریف ها، تعریفی است که "امبرتواکو" از نشانه شناسی دارد. او در تعریف نشانه شناسی می گوید: « نشانه شناسی با هر آنچه که نشانه تلقی شود سر و کار دارد.»(اکو)

از دید نشانه شناس، واژه ها، تصاویر، صداها، ایما و اشارات و ژست ها و چیزها می توانند نشانه باشند.(چندلر) نشانه شناسان نشانه ها را در انزوا مطالعه نمی کنند بلکه توجه خود را به مطالعه ی شکل گیری و مبادله ی معنا در متون و گفتمان های مختلف و در سطوح همزمانی و درزمانی معطوف کرده اند. از منظر نشانه شناس، "متن" در هر رسانه ای ممکن است شکل بگیرد و می تواند کلامی، غیرکلامی و یا ترکیبی از هر دو باشد.(فرزان سجودی)

"می‌توان علمی را متصور شد که موضوعش پژوهش تکامل این نشانه ها در زندگی اجتماعی باشد. این علم بخشی از روانشناسی اجتماعی و از این رو شاخه‌ای از روانشناسی همگانی خواهد بود. ما آنرا نشانه‌شناسی می‌خوانیم" ... (احمدی، بابک، ۱۳۸۰: ۱۳)

۶- نشانه‌شناسی ساختگرا

اساسا پژوهش در مورد شکل و ساختار اثر هنری یا متن، همراه با مطالعات نشانه‌شناسی و روش‌های زبانشناسی خواهد بود (احمدی، بابک، ۱۳۸۰، ص۱۴) بنابراین بدیهی است که نشانه شناسی دارای جایگاه ویژه‌ای در نظریه های فرمالیستی و ساخت

1 - Hermes

گرایانه می‌باشد. به‌طورکلی ساختگرایی به روشی گفته می‌شود که در آن هر جز یا عنصر در ارتباط یا مناسبت با یک کل بررسی شود.

۷- گشتالت

"گشتالت" در زبان فارسی می‌توان معادل مفاهیمی از قبیل (شکل) (اندام) (هیکل) یا (کل) قرارداد نظریه گشتالت بیانگر آن است که اصل علمی ذهن، کل نگر، موازی و همراه با تمایلات خود سازمان یافته است.آنچه در زمینه گشتالت توجه هنرمندان را بیشتر به خود جلب کرده بود یافته ها و تجربیاتی بود که در زمینه ادراک بصری، موجب خودآگاهی بیشتر هنرمند در خلق اثر می شد و ابزاری به دست هنرمند می داد تا مخاطبان خود را با بکارگیری ترفندهای بصری شگفت زده کند. اصولی که در تجزیه و تحلیل این نظریه به کار می رود عبارتند از: اصل مشابهت- اصل مجاورت- اصل تداوم- اصل یکپارچگی یا تکمیل- روابط شکل و زمینه- اصل سرنوشت مشترک (رضازاده، ۱۳۸۷، ۳۱ و ۳۲)" که در فصل گذشته در مورد هریک توضیحاتی داده شد. این اصول تحت قانون کلی تری هستند به نام پرگنانس به معنای «شکل خوب» واژۀ «شکل خوب» در گرافیک های ارنامنتالی زمانی معنا می گیرد که ترکیب عالی از نقوش تزئینی وحدت و شکل نهایی ایجاد معنا و مفهوم کند. بدین صورت که مجموعه ای از نقوش جدای از جنبۀ تزئینی و ایجاد زیبایی در کنار هم به گونه ای قرار بگیرند که بتوانند نشان دهندۀ مکان، زمان، محدوده جغرافیایی و یا حتی یک شخصیت و ... باشند. اینگونه ترکیب بندی ها با هدفی متفاوت از دیگر آثار گرافیکی چون پوستر که هدف اطلاع‌رسانی دارد برای زیبایی خلق می شوند و کاربرد تزئینی و مصرفی دارند مثل روسری ها.

۸- روسری‌های چاپ

چاپ به‌طورکلی چاپ دیجیتال یک روش تبدیل تصاویر دیجیتال به سطوح چاپی است.

۹- روسری

در بررسی آثار بجای مانده از دوره های قبل از اسلام همچنین بعد از اسلام به این مهم پی برده شد که در دوره های مختلف تاریخ تاکنون انواع پوشش سر و تزیینات مختلف روی آن وبه کاربردن آن پوشش به طرق مختلف مرسوم بوده است .این پوشش‌ها جنبه تزئینی و گاهی برای پوشاندن موی سر بوده است حتی در نقاط مختلف ایران نیز با توجه به نوع آداب و رسوم و پوشش خاص آن منطقه و در دوره های مختلف حکومتی نیز از پوششهای متفاوت نسبت به سایر مناطق و دوره ها استفاده می شده است (کنفرانس ملی مهندس نساجی پوشاک -۱۳۹۰ – درخشن)

در پژوهش حاضر در بحث طراحی روسری‌ها بر محوریت نوع آداب و رسوم و فرهنگ فعلی اصفهان صورت می گیرد. در این پژوهش می‌توان طراحی روسریها را اینگونه شرح داد :بارزترین سمبول فرهنگی -مهمترین ومشخص ترین مظهر قومی و سریع الانتقال ترین نشانه فرهنگی است که به سرعت تحت تأثیر پدیدهای فرهنگ پذیری در بین جوامع گوناگون انسانی قرار می گیرد.

۱۰- گرافیک ارنامنتال

به کلیه عناصر گرافیکی که در طراحی خلاقانه به طراح کمک می‌کند تا اثری شگفت انگیز و متمایز و مرتبط با موضوع خلق کند را عناصر موثر گرافیکی می گویند .(افشار مهاجر، آرم، پوستر، جلد، ۱۳۸۲، ص ۱۲).

ارنامنتال به معنی تزیین و نقوش تزیینی است که در ایران این نقوش در همه هنرهای معماری، ساخت ظروف و پارچه و فرش و... در دوره های پیش از اسلام و بعد از اسلام وجود داشته است. یکی از جریانهای هنری سالهای اخیر سبک ارنامنتال می‌باشد که در کمال زیبایی وتاکید بر زیبایی، بصورت کمرنگی ظاهر شده است . در عصر ما نیز، در کلیه رشته های هنرهای تجسمی و مخصوصا در طراحی گرافیک که بیشتر مورد نظر ماست، مورد استفاده هنرمندان و طراحان قرار گرفته است که در بخش چیدمان و لی اوت وزنامه و مجله ها و کتابها و طراحیهای مختلف و بروشور و کاتالوگها و دیگر اثار گرافیک دیده میشود که فقط جنبه تزییناتی صرف ندارد و مفهوم گرایی هم در ان دیده می‌شود. یک اثر گرافیک به سبک ارنامنتال می تواند فاخر، زیبا و جذاب باشد و یا زشت و ناکارآمد. برای رسیدن به یک طراحی زیبا و کارآمد نه تنها" تمام عناصر طراحی گرافیک مانند اندازه، ریتم، حجم (بعد)، رنگ، تصویر و ... باید رعایت گردد بلکه تمام عناصر باید مرتبط با هویت و معرف نقوش نهفته در فرهنگ بومی و منطقه ای باشد تا در نهایت طرحی زیبا و در خور توجه به وجود اید "(اسلامی –۱۳۹۱–۵)

یکی از دیدگاههایی که باعث ایجاد یک گرافیک ارنامنتالی موفق می گردد، جنبه زیبایی و خلاقیت در طراحی ان می باشد. عوامل مختلفی مانند: فرم، رنگ، حجم، تصویر، کمپوزسیون و...؛ و سبک و روشی که طراح گرافیک برای طراحی انتخاب می کند می تواند این زیبایی را دو چندان نماید. به‌طور حتم سبکها و روش های متنوعی برای طراحی گرافیک وجود دارد و سبکی که

طراح برای انجام کار طراحی خود انتخاب می نماید، ارتباط مستقیم با روحیات طراح و جریانات رایج در جامعه و فرهنگ بومی و منطقه ای ان جامعه دارد. به این دلیل است که هر طراح به سمت وسوی خاصی گرایش پیدا می کند.

" گرافیک به صورت مستقیم و بی واسطه با قشر عظیمی از افراد جامعه سرو کار دارد. هنری است که وقتی در کاربردهای فرهنگی به کار گرفته می‌شود می‌تواند در ضمیر ناخود آگاه انسان اثرگذار باشد و حتی نوع زندگی والگوی آن را نیز تغییر دهد " (اسلامی-۱۳۹۱-۷) امروزه، به لطف دنیای دیجیتال، شیوه ی نوینی در حوزه طراحی گرافیک به وجود آمده است که حضور اینگونه آرایه ها وعناصری همچون گرافیکهای ارنامنتال در طیف وسیع آثار گرافیک، مثل پوستر و.؛ و حتی چاپهای دیجیتال بر روی پارچه ها و یا روسریها دیده می‌شود واین ذوق واستعداد در هنری خاص متبلور شده که در ایران به مرور زمان به کمال رسیده و آن هنر پارچه بافی برای پوشش و حجاب ویا سرپوشی برای زنان بوده است. با مطالعه تاریخ پوشش سر زنان ایرانی دیده شده است که هیچ دوره ای این پوششها بدون تزئینات ونقوش نبوده است.

نقوش ایرانی به‌طورکلی به سه دسته تقسیم می شوند:

۱- گیاهان، جانوران و اشکال طبیعی که بسیاری از انواع آن‌ها جنبه نمادین دارند و به صورت تصاویری تجریدی[1] بازنمایی شده‌اند(از روزگار پیش از تاریخ رواج داشته است).

۲- طرح ها و نقوش هندسی که به صورت انتزاعی[2] درهم بافته شده‌اند.(به ویژه از روزگار پارتیان وارد نقوش ایران شده است).

۳- ترکیبات خوشنویسی و خطاطی (از دوره اسلامی).نکته این است که تزئین ایرانی پیوند محکم با محیط زندگی انسان دارد و از نظر بصری جزء اصلی آن محسوب می‌شود. دکتر حسین نصر معتقد است: این نقش مایه ها محصول نوعی «شهود عقلانیِ نمونه های مثالی این جهان خاکی است» (نصر، ۱۳۸۹، ۱۸) و درون مایه‌ی آن‌ها سرشار از مفاهیم معنوی و شهود عقلی است.

تصویر ۱۲- نمونه هایی از روسری های برند هرمس(شریعتی،۱۳۹۶)

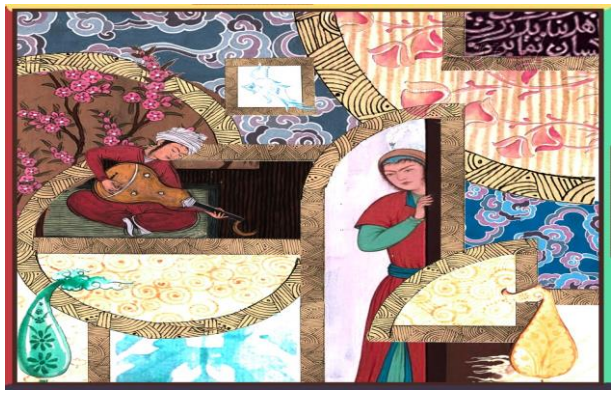
هنر ارتباط بصری است که از آمیزش تصویرها – واژه ها وایده ها ترکیب شده تا اطلاعاتی را به تماشاگر برساند و بویژه در او تأثیر مشخص بنهد.

پژوهشگر در تحقیقات انجام‌شده در رابطه با گرافیک ارنامنتال به نتایج زیر رسیده است:

با توجه به نظریه های ذکر شده در رابطه با اثر گرافیکی ونظریه ارسطو از زیبایی شناسی اثر هنری تصویری است که از آمیزش نقوش و فرمها وایده هایی ترکیب شده که نمای این نقوش و عناصر به دور از جنبه تزئین و زیبایی در رساندن مفهوم موضوع به مخاطب هدفی را دنبال می‌کنند .از نظر نگارنده عناصر موثر برای رسیدن به این هدف مولفه ها وعناصر کاربردی در طراحی است که اگر به صورت مناسب و در جای مناسب به کار رود و باعث جذابیت وخلاقیت درآن اثر هنری می‌شود.

1 - Stylised desingns
2 - abstract

تصویر ۱۳- نمونه هایی از روسری های طراحی شده براساس گرافیک ارنامنتال(شریعتی،۱۳۹٦)



تصویر ١٤- نمونه هایی از روسری های طراحی شده براساس گرافیک ارنامنتال(شریعتی،۱۳۹٦)

تصویر ١٤- نمونه هایی از روسری های طراحی شده براساس گرافیک ارنامنتال(شریعتی،۱۳۹٦)

نتیجه گیری

طراحی گرافیکهای ارنامنتالی یکی از شاخه های مهم گرافیکی است که جنبه فرهنگی دارد و نسبت به سایر آثار گرافیکی از جنبه تزیینی بیشتری برخوردار است و این باعث شده که برای طراحان جذاب باشد.طراحان با توجه به مضمون و مفهوم نقوش سنتی و با استفاده از مضامینی چون فرهنگ و آداب و رسوم و با کمک ابزارهای گوناگون می‌توانند اثر خود را خلق کنند.استفاده از نقوش سنتی همچون نقوش آثار صفوی از روشهایی است که میتوان برای بیان موضوع فرهنگی و نشان دادن آداب رسوم مردم اصفهان از آن به خوبی بهره برد. نقوش در زندگی مردم دوره صفوی کم کم از نمود تصویری به سمت نمودهای آیینی(آداب و

رسوم) سوق پیدا می‌کنند و اگر گاهی شکلی نمادیین در آثار این زمان دیده می‌شود به نوعی ریشه در سنتی دارد که هنوز تحریم نشده است. نقوش تزیینی روسری های دوره صفویه را می‌توان از جهتی خالی از هرگونه نمادپردازی دانست و از جهتی نیز می‌توان بویی از بیان نمادین را ازآن استشمام کرد. در بررسی دوره تاریخی صفوی ابتدا از نظر تاریخی، سیاسی، اجتماعی، مذهبی، اقتصادی و جغرافیایی مورد مطالعه و بررسی قرار گرفت، در این بررسی مشخص شد که در این دوره تمام هنرها از جمله پارچه بافی پیشرفت بسیاری نمودند و از نظر نقش و طرح به واقعیت توجه و دقت بیشتری شد. از مقایسهٔ نقوش تزیینی روسری ها در نگارگری ها و دیگر آثار به این نتیجه رسیدیم که طرحی مختص روسری تولید نداشته و از همان پارچه های ابریشم و زربفت برای سرپوش ها استفاده می نمودند. لذا نقوش پارچه ها مورد بررسی قرار گرفت.

درترکیب اصلی و کلی یک پارچه اغلب، اکثر نقوش گیاهی، انسانی و جانوری و... در کنار هم دیده می‌شود در یک ترکیب بندی غنی و کامل که اگر نقشی یا عنصری را حذف کنیم مضمون و محتوای کلی آن بر هم می خورد. شمایل های انسانی برای بیان داستان های رزمی، بزمی، عاشقانه و شاعرانه استفاده می شده است.در این دوران چهره ی انسان کاملاًخصوصیات ایرانی دارد و زندگی و آداب و رسوم زندگی ان دوران را نمایش می دهد.انسان صفوی ظاهری پر تکلف وتصنعی دارد و... متناسب با موضوعات داستانی رسم شده‌اند . این ترکیب بندی در کل محتوای آداب و رسوم و نحوهٔ زندگی مردمان مخصوصاً درباریان را به خوبی بیان می‌کنند و اینگونه که نقوش در کنار هم بیانگر مفهوم باشند و روایتی را در خود نقل کنند با گرافیک های ارنامنتالی معاصر ما مطابقت می‌کند. در دورهٔ معاصر نیز شاهد نقوش گرافیکی در زندگی مصرفی هستیم همانند روسری ها، که وسیلهٔ مصرفی زندگی زنان جامعه است و شامل نقوشی هستند برای تزیین و زیباتر شدن روسری ها.

در مقایسهٔ آثار دوره صفوی و معاصر برند هرمس در هر دو مورد از لحاظ مبانی هنرهای تجسمی کل اثر به مثابه ۳ جزء(موضوع، محتوا، فرم) دیده شده است و اکثر آثار اصول سازماندهی بصری در گشتالت یعنی (هارمونی، تنوع، تعادل، تناسب، حرکت، ایجاز و تناسب)یک فضای تزیینی رابه وجود آورده اند.در هر دوره به نسبت زمان و موقعیت فرهنگی و اجتماعی خود این فضاها از نقوش متداول و مرسوم زمان خود بهره برده اند. در دوران صفویه منظره باغ مضمون تصویری بسیار متداولی بوده است و در نمونه های برند هرمس طراحان سعی بر آن داشته اند که تحت عناوینی چون اصفهان از نمادها و نقوش و رنگ های شناخته شده برای عموم استفاده کند که فضای اصفهان و تاریخ گذشته آن را تداعی کند. امروزه در این دنیای مملو از نقوش، طراحان جنبهٔ ساختاری و بصری و مفهومی نقوش را مورد توجه قرار داده اند.نقوش قبل از اینکه خوانده شود، دیده می‌شود و با کمک گرافیک ارنامنتال می‌تواند خوانده شود و مفهوم خود را بیان کند. در روسری ها نقوش ضمن ایجاد زیبایی می‌تواند انتقال پیامی را یا نشانه ای رابه همراه داشته باشد و می‌تواند مخاطب را تا حدودی به فضای فرهنگی و موقعیتی چون فضای اصفهان نزدیک کند و همچنین سوادبصری مردم را افزایش دهد.به‌طورکلی امروزه طراحان سعی در تقویت ویژگی ساختاری و بصری نقوش و ایجاد ارتباط جذابتر و موثرتر را دارند.

پیشنهادات

از آنجایی که طراحان مد و پوشاک ایران تا کنون در این زمینه کمتر فعالیت داشته اندو روسریهای مصرفی زنان جامعه از برندهای اروپایی و ....تامین می‌شود این پیشنهادات ارائه می‌گردد:

– انجام تحقیق علمی بیشترو انعکاس نتایج آن که همگام با اهداف فرهنگی باشد.

– تامین امکانات برای تولید کنندگان و طراحان و حمایت مراکز ذینفع از طرح و تولیدات داخلی و برند سازی در زمینه روسری‌ها.

منابع

۱. اجتهادی، بهلولی و دیگران(۱۳۸۲).دایره المعارف زن ایرانی. تهران: بنیاد دانش نامه بزرگ فارسی.آدمیت. فریدون؛ ناطق، هما(۱۳۵۶).

۲. احمدی، بابک(۱۳۷۱). از نشانه های تصویری تا متن، نشر مرکز، چاپ اول.

۳. احمدی، بابک(۱۳۷۴).حقیقت و زیبایی، نشر مرکز، چاپ اول.

۴. اداندیس، دونیس.(۱۳۹۲).مبادی سواد بصری، ترجمه مسعود سپهر.تهران: نشر سروش.

۵. اسلامی، زهرا؛حسین نژاد، زهرا(۱۳۹۱).نشانه شناسی نقوش سنتی در پوسترهای دهه ۸۰ ایران.تهران: دانشگاه علم و فرهنگ.

۶. اسماعیل پور، ابوالقاسم(۱۳۷۷).اسطوه بیان نمادین، انتشارات سروش، چاپ اول.

۷. افشار، ایرج(۱۳۷۰).گنجینه عکس های ایران، تهران: نشر فرهنگ ایران.

۸. افشار مهاجر، کامران(۱۳۸۸). کاربرد نظریه ادراک دیداری گشتالت در صفحه آرایی کتاب های درسی، فصلنامه هنرهای تجسمی، شماره ۴۰.
۹. افشارمهاجر، کامران.(۱۳۸۲).ارم، پوستر، جلد.تهران: نشر کتابهای درسی ایران.
۱۰. ام پوهالا، دنیس.(۱۳۹۳).الفبای زبان تصویر فرم و فضا.ترجمه راضیه مهدیه.تهران: نشر میردشتی.
۱۱. انصاری، یکتا.احمدی، پیام.(۱۳۹۳).بررسی تطبیقی پوشش زنان تصویرشده درشاهنامه بایسنقری و شاه طهماسبی.تهران: زن در فرهنگ و هنر.
۱۲. بهشتی پور، مهدی.(۱۳۴۳).تاریخچه صنعت نساجی، جلد اول، تهران اکونومیست.
۱۳. جعفرپور، علی؛ نوری مجیدی، مهرداد(۱۳۸۵).وضعیت پوشاک زنان در عصر صفوی(با تکیه بر سفرنامه نویسان فرنگی).(مسکویه)، شماره ی ۵.
۱۴. جوادی یگانه، محمدرضا؛کشفی، سیدعلی (۱۳۸۶).نظام نشانه ها در پوشش، فصلنامه مطالعات راهبردی زنان، شماره ۳۸، زمستان ۸۶، صفحه ۶۲-۸۷.
۱۵. رایس، کلارا کولیور(۱۳۸۳).زنان ایرانی و راه و رسم زندگی آنان.ترجمه اسدالله آزاد.انتشارات کتابدار.
۱۶. رجبی، خجسته.درخشن، جواد.(۱۳۹۰).بررسی و تأثیر نقوش سنتی و مدرن در طراحی شال و روسری با سیستم ژاکاردی.یزد: کنفرانس نساجی ازاد یزد.
۱۷. رمضانی، جاوید؛روشن فکر، مریم(۱۳۹۱).چرا؟چگونه؟طراحی گرافیک بارویکرد گشتالتی، انتشارات میکاییل، تهران.
۱۸. ریاحی، محمدحسین.(۱۳۸۵).مجموعه مقالات اصفهان شناسی.اصفهان: سازمان فرهنگی تفریحی اصفهان
۱۹. شاپوریان، رضا(۱۳۸۶).«اصول کلی روانشناسی گشتالت»، تهران، انتشارات رشد.
۲۰. شریعتی، فاطمه(۱۳۹۶).تحلیلی برگرافیک روسری‌های چاپی بارویکرد ارنامنتال، پایان نامه کارشناسی ارشد ارتباط تصویری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد یزد.
۲۱. شهشهانی، سهیلا.(۱۳۷۴).تاریخچه پوشش سر در ایران.تهران: نشر مدبر.
۲۲. ضیاپور، جلیل.(۱۳۷۵).پوشاک زنان ایران از کهنترین زمان تا آغاز شاهنشاهی پهلوی.تهران: وزارت فرهنگ و هنر.
۲۳. غیبی، مهرآسا.(۱۳۸۷).تاریخ ۸۰۰۰ سال پوشاک ایرانی.تهران: نشر هیرمند.
۲۴. سیوری، راجر.(۱۳۷۲).ایران عصر صفوی.ترجمه کامبیز عزیزی.تهران: نشر مرکز.
۲۵. کاکس، ویل-ترنر، روت(۱۳۷۲).تاریخ لباس، ترجمه شیرین بزرگمهر، تهران، توس
۲۶. کپس، جئورگی(۱۳۸۲). «زبان تصویر»، ترجمه فیروزه مهاجر، تهران، سروش.
۲۷. کلارک، اما(۱۳۸۲).معنای رمزی لباس سنتی اسلامی، ترجمه ایرج داداشی، دانشنامه دانشگاه شهید بهشتی، تهران، س ۱، شماره ۲.
۲۸. مقدم اشرفی، م(۱۳۶۷).همگامی نقاشی با ادبیات در ایران(از سده ششم تا یازدهم ه.ق)، ترجمه رویین پاکباز، تهران: نگاه.
۲۹. نیرومند، لیلا(۱۳۹۰).میزان تاثیرگذاری تبلیغات تجاری تلویزیون برمصرف گرایی مخاطبان، مطالعات رسانه ای،۷(۱۶).
۳۰. یاسینی، سیده راضیه(۱۳۹۲).الف، تأثیر هنرهای سنتی بر نقاشی معاصر ایران، تهران: پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات.
۳۱. یاسینی، سیده راضیه(۱۳۹۲).ب، تصویر زن در نگارگری، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
۳۲. سایت دبیرخانه منطقه ای ICCN اصفهان
33. Torrans, Clare (1999), "Gestalt and Instructional Design", Edit 704, March 8, 1999
34. Roy R.Behrens, (2004), "Art,Design and Gestalt Theory", Leonardo Online [on-line]. http://leonardo.info/isast/articles/behrens Available:
(2007), "Gestalt Principles", Encyclopedia Britanica Online [on-line]. Available: http://search.eb.com
(2007), "Gestalt Psycology", Wikipedia The Free Encyclopedia [on-line]. Available:
35. http://en.wikipedia.org/wiki/Special:Search?search=gestalt+psycology
36. http://daphne.palomar.edu/design
37. http://www.usask.ca/education/coursework/skaalid/theory/gestalt/gestalt.htm
38. http://coe.sdsu.edu/eet/Articles/gestalt
39. http://graphicdesign.spokanefalls.edu/tutorials/process/gestaltprinciples /gestaltprinc. htm
40. http://www.acrstudio.com/teaching/dmdesign3/01gestalt.htm
41. http://www.users.totalise.co.uk/~kbroom/Lectures/gestalt.htm
42. The Art of silk:How to spot a fake Hermes scarf,and More/
43. Tradescarves.com/stori's of hermes scarf.

ISSN: 2538-6298
پژوهش در هنر و علوم انسانی
دوماهنامه علمی تخصصی پژوهش در هنر و علوم تخصصی
سال پنجم، شماره ۱ (پیاپی: ۲۴)، اردیبهشت ۱۳۹۹، جلد یک

رویکرد ایلخانان نسبت به هنر در ایام سلطنت سلطان محمد خدابنده اولجایتو

میثم سلیمانی[۱]، افتخار قاسم زاده[۲]*

تاریخ دریافت: ۹۹/۰۱/۰۴
تاریخ پذیرش: ۹۹/۰۲/۱۶
کد مقاله: ۵۸۴۸۳

چکـیده

در عصر مغول‌ها با توجه به دین‌ستیزی آن‌ها ابتدا هنرهایی چون موسیقی و نقاشی و به خصوص مجسمه‌سازی رونق گرفت و کارهای ارزنده و باشکوهی را به وجود آوردند؛ اما پس از تسلط اسلام و گرویدن سلاطین مغول به دین جدید، هنر نیز چون سایر مظاهر جامعه دستخوش تغییر و تحول گردید و بالاجبار در راهی افتاد که اسلام پیشنهاد می‌کرد. هنرهایی مثل موسیقی، مجسمه‌سازی که با اسلام مغایرت داشتند به فراموشی سپرده شدند و به جای آن معماری به جلو آمد و متعاقب آن نقاشی، کاشی‌کاری، آجرکاری، گچبری و خوشنویسی فعال شد. از آن پس سلاطین ایلخانی، برای نمایاندن شوکت و جلال خود، از هنر سود می‌جستند و برای ساختن شاهکارهای هنری، هنرمندان را به خدمت می‌گرفتند. یکی از این سلاطین، سلطان محمد خدابنده اولجایتو می‌باشد که حامی و مشوق هنر بوده است. از جمله هنرهای متداول در این دوره، رشته‌های هنری چون معماری، نقاشی و خوشنویسی است که مورد توجه و عنایت ویژه‌ای سلطان ایلخانی قرار گرفته شده که در نتیجه‌ی آن باعث رونق و گسترش آن‌ها گردیده است. در این پژوهش سعی بر آن است که ضمن بررسی جایگاه هنر و معماری در دوره سلطان محمد اولجایتو به بحث در باب وجوه مختلف هنر این دوران و اینکه سلطان ایلخانی نسبت به هنر چه نوع رویکردی داشته، با روش توصیفی–تحلیلی و با اتکا به منابع کتابخانه‌ای، پرداخته شود.

واژگـان کلـیدی: هنر اسلامی، ایلخانان، معماری اسلامی، سلطان محمد خدابنده، اولجایتو.

۱- دانش آموخته کارشناسی ارشد، تاریخ فرهنگ و تمدن ملل اسلامی، دانشگاه بین المللی امام خمینی (ره).
۲- دانش آموخته کارشناسی ارشد، تاریخ فرهنگ و تمدن ملل اسلامی، دانشگاه بین المللی امام خمینی (ره). (مسئول مکاتبات)
eftekhargasemzadeh@gmail.com

۱- مقدمه

هنر دورهٔ ایلخانیان از دوره‌های شاخص هنر اسلامی در ایران و آسیای مرکزی به شمار می‌رود. مغول‌ها در اواخر سده ششم و اوایل سده هفتم هجری وحشیانه به سرزمین‌های اطراف خود یورش برده و بخش وسیعی از دنیای متمدن آن زمان را تصرف کردند و بزرگ‌ترین امپراتوری پیوسته را از نظر وسعت سرزمین در تاریخ بشر تشکیل دادند. حملهٔ ویرانگر مغول‌ها به ایران در اوایل قرن هفتم هجری صورت گرفت و موجب از بین رفتن بسیاری از آثار فرهنگی ما شد. مغول‌ها با تسلط کاملی که بر ایران و بین‌النهرین یافتند، به حکومت عباسیان در بغداد نیز پایان دادند. با از بین رفتن تسلط خلیفه بغداد بر سرزمین‌هایی مانند ایران پس از یک دوره رکود شکوفایی مجدد هنرها و علوم آغاز شد. در همین زمان به همت خواجه رشیدالدین فضل‌الله، مرکزی علمی و هنری به نام «ربع رشیدی» در تبریز ایجاد گردید و باعث تشویق و ترغیب هنرمندان و دانشمندان شد. خواجه رشیدالدین مردی فاضل بود و از مهم‌ترین فعالیت‌هایی که صورت داد، دوباره‌نویسی و گردآوری آثار گذشتگان بود؛ یعنی به عبارتی دست به حفظ و اشاعه فرهنگ دانشمندان و هنرمندان زد و همین نکته موجب ایجاد آثار بی‌شماری در عهد مغول و پس از آن گردید.

با تثبیت حکومت مغول‌ها و ایجاد خاندان ایلخانیان در ایران و آسیای مرکزی، به‌زودی فاتحان مغول هنرمندان را که جذب دربار عباسیان شده بودند، به خدمت خود گرفتند. وارثان چنگیزخان مغول با قبول دین اسلام دست به تأسیس دولت‌هایی در ایران زدند و هنرمندان را به پایتخت‌های خود در تبریز و مراغه کشاندند؛ یکی از این سلاطین که حامی و مشوق هنر و هنرمندان بود، سلطان محمد خدابنده اولجایتو بود. در دوره اولجایتو تعداد زیادی از علماء و دانشمندان برجسته دینی و مذهبی از جمله علمای آشنا به فنون و رشته‌های علمی دیگر در دستگاه حکومت ایلخانی حضور داشتند و حضور این علماء موقعی در زمان اولجایتو به اوج خود رسید که سلطان تصمیم به ساخت شهر سلطانیه گرفت. چون برای ساختن این شهر نیاز شدیدی به معماران، مهندسان، هنرمندان و اهل فکر و نظر داشت تا بتواند شهر مورد دلخواهش را بسازد و از سوی دیگر خود سلطان علاقه فراوانی به بحث‌های علمی و نظری داشت و در منازعات و مناظرات بین علمای مذاهب اسلامی شرکت می‌کرد و دوست داشت که از نظرات علمی تمام علما آگاهی داشته باشد. در همین راستا، هدف این پژوهش، بررسی جایگاه هنر در ایام سلطنت سلطان محمد اولجایتو و آثار و تحولات مهم هنری این دوره می‌باشد.

در این بین، نگارندگان، پرسش‌های را طرح کردند که با پاسخ‌دهی به این پرسش‌ها، می‌توان تصویری روشن از رویکرد ایلخانان نسبت به هنر در ایام سلطنت سلطان محمد خدابنده اولجایتو به دست آورد که عبارت‌اند از:

۱- آیا سلطان محمد خدابنده اولجایتو به مقوله هنر توجه کرده است؟

۲- چرا سلطان محمد خدابنده اولجایتو به مقوله هنر توجه کرده است؟

۳- چگونه سلطان محمد خدابنده اولجایتو به مقوله هنر توجه کرده است؟

(مکانیزم‌ها، روش‌ها، نوع هنر مورد توجه)

۴- آثار هنری خلق شده در نتیجه‌ی توجه به هنر توسط سلطان محمد خدابنده اولجایتو چیست؟

روش تحقیق در این پژوهش به صورت کتابخانه‌ای بوده که در ابتدا با فیش‌برداری و تفکیک و طبقه‌بندی داده‌ها همراه شده و نهایتاً با ملاحظه‌ای اسناد و منابع و مآخذ مشخص، تدوین یافته است. یافته‌های تحقیق حاکی از آن است که سلطان محمد خدابنده اولجایتو به خاطر شور و دلبستگی که به هنر داشته، علاقه‌مند و دوستدار هنر و به مقام هنرمند ارج و اهمیت می‌داده است و آن‌ها را مورد حمایت خود قرار می‌دهد که با رشد و گسترش برخی هنرها و پدید آمدن بزرگ‌ترین شاهکارهای هنری در این رشته‌های هنری مقارن بوده است. از جمله رشته‌های هنری که در دورهٔ وی متداول بوده است، می‌توان به هنرهای معماری، نقاشی و خوشنویسی اشاره کرد که به حد اعلای توسعه و تکامل خود رسیدند.

۲- سلطان محمد خدابنده (اولجایتو) و رویکرد وی نسبت به هنر

در عصر مغول‌ها با توجه به دین‌ستیزی آن‌ها ابتدا هنرهایی چون موسیقی و نقاشی و به خصوص مجسمه‌سازی رونق گرفت و کارهای ارزنده و باشکوهی را به وجود آوردند؛ اما پس از تسلط اسلام و گرویدن سلاطین مغول به دین جدید، هنر نیز چون سایر مظاهر جامعه دستخوش تغییر و تحول گردید و بالاجبار در راهی افتاد که اسلام پیشنهاد می‌کرد. هنرهایی مثل موسیقی، مجسمه‌سازی که با اسلام مغایرت داشتند به فراموشی سپرده شدند و به جای آن معماری به جلو آمد و متعاقب آن نقاشی، کاشی‌کاری، آجرکاری، گچ‌بری و خوشنویسی فعال شد. از آن پس سلاطین ایلخانی، برای نمایاندن شوکت و جلال خود، از هنر سود می‌جستند و برای ساختن شاهکارهای هنری، هنرمندان را به خدمت می‌گرفتند (بیانی، ۱۳۷۱، ج ۲: ۵۵۷). از طرفی، از قرن هفتم به بعد، سراسر راه ابریشم در اختیار مغولان بود، بازرگانانی که از اقصی نقاط جهان در این مسیر حرکت می‌کردند در شهرهای ایران اقامت می‌افکندند و خود برای انتقال هنر، مورد مؤثری بودند (پرایس، ۱۳۷۴: ۹۵).

در نتیجه هنر این عصر در قالب‌های خوشنویسی، مینیاتور، تذهیب و معماری تجلی کرد. معماری ما در هنرهای دیگر شد و انواع ظرافت‌کاری‌ها و جلوه‌های هنر را در خود جای داد، مینیاتور به اوج شکوفایی خود رسید؛ اما هنر موسیقی که از ابتدای حکومت مغولان به خاطر علاقه سلاطین به موسیقی، رونقی داشت. بعد از روی کار آمدن اسلام در غالب سماع صوفیانه جلوه‌گر شد و نغمه‌ها را در خود پناه داد (بیانی،۱۳۷۱، ج ۲: ۵۵۹). موسیقی‌دانان بزرگی چون عبدالقادر عینی در نیمه دوم قرن هفتم پا به عرصه وجود گذاشتند. وی حافظ قرآن بود و هدفش را از فراگیری موسیقی چنین بیان می‌کرد: «چون قرآن را حفظ کرده بودم، می‌خواستند که معرفت نغمات کما ینبغی این بنده را حاصل شود تا چون به تلاوت قرآن کلام‌الله مشغول شدم. به نغمات طیبه بدان ترنم کنم و از سر وقوف باشد.» (همان‌جا)؛ بنابراین در عهد مغولان و ایلخانان به دلایل گوناگون هنر، این امکان را یافت که در بهترین جلوه‌های ممکن خود بروز کند و در عین حال مسیری را طی کند که اسلام توصیه می‌کرد. هنرهای زیادی در زمان ایلخانان رواج داشته است که به راحتی نمی‌توان منشأ پیدایش هر کدام را به هر سبک از سلاطین این دوره نسبت داد ولی این را می‌توان گفت که برخی از رشته‌های هنری در این دوران بیشتر مورد توجه بوده است، با عنایت به اینکه هر کدام از آن‌ها با پیشینه‌ای مورد توجه است و آنچه مورد نظر است اینکه اگر بخواهیم هنرهایی که در زمان اولجایتو رونق یافته‌اند بیان نماییم کار مشکلی است و نیاز به تحقیق جداگانه‌ای دارد. لذا ما فقط به همین نکته بسنده می‌کنیم که هنرهای متداول آن روز کدامند و سلطان محمد اولجایتو به چه نوع از رشته‌های هنری توجه داشته است.

۳- معماری

معماری ایلخانی تکامل هماهنگ شیوه‌ها و فنون هنر دوره پایانی عصر سلجوقیان است. معماران آن عصر گرچه در فنون، شیوه، نقشه، روش تزئین و نوع مصالح از دوره سلجوقی اقتباس می‌کردند، ولی معماری را تکامل و با ظرافت خاصی آن را تعالی بخشیدند. در دوره سلطان محمد خدابنده اولجایتو، چون تصمیم به ساخت شهر سلطانیه گرفت؛ نیاز عاجلی به معماران، مهندسان، هنرمندان و اهل فکر و نظر داشت تا بتواند شهر مورد دلخواهش را بسازد. برای همین علما و هنرمندان را در دربار خود جمع کرد و در منازعات و مناظرات علمی آن‌ها شرکت می‌کرد و از نظرات علمی آن‌ها آگاهی می‌یافت. در این بخش، از آنجائی که ساخت شهر سلطانیه هم از لحاظ تمدنی درخور توجه است و هم در زمان ساخت، باعث شد که تعداد زیادی از علما دور هم جمع شوند و هم اینکه بعد از ساخت به یکی از مراکز مهم علمی آن زمان مبدل گشت، ابتدا به چگونگی ساخت بنای این شهر و سپس دیگر بناهای مهم این دوره می‌پردازیم:

الف- شهر سلطانیه

در کتب تاریخی این‌گونه مشهور است که غازان خان منطقه‌ای را که نام آن به مغولی قنغورا لانگ بوده، به سرزمینی که شهر سلطانیه در آن واقع شده است توجه زیادی داشته است و همیشه برنامه‌ها و مراسم‌های خود را در چمن سلطانیه برگزار می‌کرده است و در اواخر عمر خود نیز قصد ساختن بنایی را در آنجا داشته است و خودش موفق به این کار نشده است؛ و بعد جانشین وی سلطان محمد خدابنده در سال ۷۰۵ یا ۷۰۴ ه.ق با اختلافی که در کتب تاریخی هست دستور ساختن این شهر را صادر نمود، موقعیت سلطانیه در ۳۰ کیلومتری جنوب شرقی شهر زنجان در ۵۴ کیلومتری شهر قرار دارد (ثبوتی، ۱۳۷۰: ص ۳۶؛ میرخواند، ۱۳۳۹: ص ۱۴۷).

و قبل از مغولان و ایلخانان هیچ بنایی در سرزمین سلطانیه وجود نداشت بلکه تنها چمنزاری که خیلی مورد توجه ایلخانان بود و ایلخانان برای شکار به آنجا زیاد رفت‌وآمد می‌کردند و همین امر باعث شد که به فکر ساختن بنایی در آن محدوده بیفتند و بر اساس آنچه در کتب تاریخی آمده است سلطان محمد خدابنده پس از اینکه تصمیم گرفت به آرزوی برادرش جامه عمل بپوشاند، دستور داد از تمامی سرزمین‌ها معماران و مهندسان و هنرمندان را جمع کنند تا او را در ساختن این بنای مهم و به یادماندنی یاری دهند. در این باره آمده است که:«به کینکاج رسامان ماهر و مهندسان شاهر و استادان معمار حاذق نیز نظر چابک دست شیرین‌کار، شهری مثل محروسه تبریز بسیط عریض با طول و عرض فسیح و وسیع خرقه از بهار چین و نفیس‌تر از اشعار دین، عالی‌تر از قبه افلاک و مشروع‌تر از سمک تا سماک بنا فرمود» (کاشانی، ۱۳۴۸: ص ۴۶).

ساختن شهر سلطانیه بنا بر آنچه در کتاب تاریخ مغول عباس اقبال آمده است حدود ده سال به طول انجامید یعنی در سال ۷۰۴ آغاز و حدوداً در سال ۷۱۳ به اتمام رسید و بعد از به اتمام رسیدنش دیگر محل قنغورا لانگ که چمنی بیش نبود. بلکه یکی از اعاظم بلاد اسلامی شرق شده بود و البته عمارت و مدارس بسیار و مساجد و حمام‌ها و بازارهای فراوانی در آنجا به وجود آمده بود و هر طبقه‌ای از جامعه در آن شهر برای خود جایگاهی قرار داده بودند و به‌راحتی می‌توانستند به هر شغل و حرفه‌ای که دوست داشتند به فعالیت مشغول شوند. «اولجایتو بعد از بنای سلطانیه جماعتی از پیشه وران و اهل حرف و صنایع تبریز را به سلطانیه آورد

و آن را به ترویج صنایع یدی مشغول داشت و به‌قدری در مزید رونق آن شهر کوشید که سلطانیه در اندک مدتی بعد از تبریز اولین شهر ممالک ایلخانی گردید» (اقبال، ۱۳۵۰: ص ۳۱۱؛ آیتی، ۱۳۷۲: ص ۲۵۴).

این شهرت به خاطر این بود که اولجایتو سعی نموده بود تمام امکانات آن روز را از لحاظ مهندسی و هنر در ساختن این شهر بکار گیرد و در تاریخ وصاف در وصف این شهر آمده است که «حدود ده سال ساختن آن به طول انجامید و پس از اتمام آن اولجایتو پایتخت خود را از تبریز به سلطانیه منتقل نمود.» (آیتی: ص ۲۵۹). وصاف الحضرهٔ در این رابطه می‌سراید که:

«وضع سلطانیه گویی که سپهری است برین یا بهشتی است مشکل شده در روی زمین قیاسی
خلد گر دونش چه خوانی تو که در زیب علو زمین خود قیاسی نکند عقل نه برآن نه براین
بر اقلیم جهان یافت شرف قنغرآلانگ تا که شد تختگه پادشه روی زمین
شاه اسلام خدابنده محمد که خدا تیغ او ساخت به حق مظهر آیات مبین»

(آیتی: ص ۲۵۹).

و در جای دیگر از تاریخ وصاف در وصف سلطانیه از قول قاضی القضاهٔ آمده است که: «قاضی القضاهٔ گفت: اتفاق است که بهشت دنیا چهار است یکی شعب بوان فرمود کجاست؟ عرضه داشت که از نواحی شیراز دوم سمرقند سوم غوطه دمشق آبله بصره یعنی امروز با وجود سلطانیه بهشت پنج شد. پس به شرف عرض رسانیدم که گفته‌ام سلطانیه بهشت پنجم است اما آن چهارگانه او را بنده‌اند. شاه (اولجایتو) به طرب آمد و گفت که بهشت پنج شد اما لازم که همه مانند یکدیگر باشند که سلطانیه از آن چهار بهتر است.» (آیتی: ص ۲۸۴).

با این اوصاف مشخص می‌شود که اولجایتو نهایت سعی و تلاش خود را نموده که قصری بسازد که تا چندین قرن مورد توجه و زبانزد عام و خاص باشد؛ و در کتب مختلف تاریخی به‌طور صریح از سلطانیه و گنبد آن که ما به‌طور جداگانه راجع به گنبد سلطانیه سخن خواهیم گفت به‌عنوان یکی از شهرهای مهم آن روز نام برده‌اند ولی امروز دیگر آثاری از آن شهر با عظمت که پایتخت ایلخانان بوده باقی نمانده و فقط گنبد سلطانیه باقی است ولی از ساختمان‌های مختلفی که در آن شهر وجود داشته است در کتاب نفایس الفنون آمده که چندین مدارس، دارالشفا و خانقاه و مدرسه و مسجد وجود داشته است که چند صد دینار هر روز جهت خرج فراشان و خادمان این مراکز شده است خبری نیست. (نفایس الفنون فی عرایس العیون، شمس‌الدین محمد بن محمود آملی به نقل از ثبوتی، ۱۳۷۰: ص ۳۴).

ب- گنبد سلطانیه

سلطان محمد خدابنده زمانی که مشغول ساختن شهر سلطانیه بوده تصمیم می‌گیرد که به تقلید از برادرش غازان خان جایگاهی برای خود بسازد که در آنجا او را دفن کنند و در برخی کتب گفته‌شده که وقتی شیعه شد این فکر برایش پیش آمد که چرا قبور ائمه شیعه در جاهای مختلف پراکنده است و باید این‌ها را در یک مکان نمود لذا مکانی بنام گنبد سلطانیه ساخت و تصمیم گرفت که ائمه شیعه را نبش قبر کرده و اجساد مطهر آن‌ها را به سلطانیه منتقل نماید تا به رونق تجاری و اهمیت مذهبی پایتخت جدیدالتأسیس خود بیفزاید لذا دستور داد تا تزئینات داخلی آن بنا را که تا آن روز انجام نگرفته بود به‌طوری بپردازند که در آن از شعائر مذهب تشیع به‌خوبی مورد استفاده قرار گیرد به همین جهت بود که کلمه علی مکرر با کاشی در متن آجر نوشته شد. (مخلصی، ۱۳۶۸: ص ۱۴).

اما وقتی این تصمیم با مخالفت شدید علماء شیعه روبه‌رو شد و با دیدن خوابی که سلطان در آن خواب حضرت علی (ع) را دید که با این کار مخالف است و از این عمل ناراحت به نظر می‌رسید این کار را انجام نگرفت و سلطان دوباره تصمیم گرفت که این مکان را مقبره خود قرار بدهد و وقتی وفات یافت او را در همان مکان دفن نمودند.

گنبد سلطانیه یکی از شاهکارهای معماری اسلامی بشمار می‌رود که در ساختن آن سلطان محمد خدابنده تمام هنرهای متداول آن روز را برای تزئین آنجا بکار برده، از جمله اینکه تمام تزئینات آجری و کاشی‌کاری و گره‌سازی را با پوششی از گچ اندودند و روی این پوشش را با کتیبه‌ها و اشکال مختلف هندسی طرح‌های گل‌وبوته دار با رنگ آبی و زمینه سفید گچ‌بری کردند (ویلبر، ۱۳۶۵: معماری اسلامی در دوره ایلخانی). در جای‌جای داخل گنبد کلمات ... اکبر، لا اله الا ا... و محمد و علی و اسامی ائمه اطهار و آیات قرآن بچشم می‌خورد که خود نشانگر این است که از آیات قرآن و کلمات مقدس برای اینکه شاید در روح او تأثیراتی داشته باشد و موجب تسکین وی شود استفاده شده است.

این بنای عظیم که شهرت جهانی دارد ساختمان بزرگ کثیرالاضلاع شکلی است. در هر ضلع آن سه طاق‌نما تعبیه‌شده و در قسمت بالای دیوار دور تا دور آن را حجراتی فراگرفته که هرکدام از حجرات با سه طاق‌نما به‌طرف خارج باز می‌شود و در روی هر کدام از جرزهای هشتگانه آثار مناره‌ای که به زیباترین کاشی‌های معرق تزئین، یافته دیده می‌شود در میان این مناره‌ها گنبد دو

پوشه نوک‌تیزی که بزرگ‌ترین گنبد تاریخی ایران می‌باشد جای دارد. در سمت جنوبی گنبد آثار ساختمان مسجدی که دارای محراب گچ‌بری است دیده می‌شود که بعداً به بنای سلطانیه افزوده شده در جهات دیگر، آثار راهرو و پلکان‌هایی برای وصول به طبقات فوقانی بنا وجود داشته که اکنون مختصری از آن آثار به جا مانده است. بدنه اصلی گنبد و روکش خارجی تمام ساختمان آرامگاه با آجر محکم و گچ ساخته شده، بعد روی بنای آجری را با بهترین کاشی‌های رنگین بنفش و فیروزه‌ای و آبی و لاجوردی به شیوه کاشی‌کاری معرق آراسته‌اند، کاشی‌های فیروزه‌ای این بنا و گنبد منظره و حالت دلچسب و گیرنده‌ای به این ساختمان داده است. سایر تزئینات سر درب و مجموعه خطوط رقاع و کوفی که عموماً با کاشی زینت شده حکایت از عظمت و جذابیت این ساختمان در زمان آبادی آن می‌نماید. ارتفاع گنبد ۵۱ متر و پهنای آن ۲۴ / ۴۰ متر است از این رو گنبد را می‌توانیم یکی از بزرگ‌ترین گنبدهای ایران دانست در اطراف شاه‌نشین‌های داخلی و خارجی این بنا نرده‌های مشبک چوبی و پنجره‌های آهنین نصب بوده که اینک چند نمونه از آن باقی است. این آرامگاه دارای درهای بسیار گران‌بهایی بوده که در حال حاضر اثر و نمونه‌ای از آن برجای نمانده. گنبد آن، با کاشی‌های فیروزه‌ای رنگ پوشیده شده گیلوئی، بالای دیوار و سایر قسمت‌های بنا دارای کاشی‌های رنگارنگ خیره‌کننده‌ای است، سقف داخلی شاه‌نشین‌ها و رواق‌های اطراف با گچ‌بری‌های رنگین و آجر تراش مزین شده، درون گنبد بانضمام شاه‌نشین و سایر صفه ها مجموعه کاملی از هنرهای ظریفه آن عهد را در بر دارد (خطوط، نقاشی، فن کتابت، گچ‌بری و ریزه‌کاری که نظیر آن کمتر در سایر ابنیه اسلامی دیده شده است). در بقیه بنا نمونه‌های بسیار جالبی از انواع و اقسام خطوط (به شیوه کافی، رقاع، ثلث، نستعلیق) با گچ‌بری و طراحی ظریف نمایان است (غفوری اسفریزی، ۱۳۸۰: صص ۱۰۴ و ۱۰۵).

به‌طور کلی بنای آرامگاه با دو سر در تاریخی آن‌که یکی دارای کتیبه گچ‌بری و دیگری با بهترین نوع کاشی معرق فیروزه‌ای و لاجوردی تزئین یافته از مظاهر عالی صنعت دوره مغول بشمار می‌رود زیرا آثار مقرنس و قطارهای ظریف کاشی الوان که با نقوش هشت پر و پنج پر و ستاره‌ای شکل مزین ساخته‌اند بر لطف و زیبایی جاودانی این بنا گواهی می‌دهد. بدین جهت این بنا را باید از نظر فن معماری و هنرهای ظریفِ (استخوان‌بندی، هیئت ساختمان عظیم گنبد، تزئینات کاشی‌کاری و گچ‌بری و رنگ‌آمیزی و انواع خطوط و مقرنس و قطار سازی) سرآمد ابنیه تاریخی ایران نام نهاد. پیدایش گنبد سلطانیه را می‌توانیم آغاز نهضت معماری ایران نام دهیم زیرا از تاریخ اتمام این بنای شگرف (۷۰۴ هجری) جنبش عظیمی در معماری و اسلوب ساختمانی ایران پدیدار شده که اثرات آن بلافاصله در ابنیه همان دوره مانند ساختمان‌های تاریخی نطنز (خانقاه مسجد) و سایر نقاط به عالی‌ترین وجهی دیده شده از این جهت این بنا را باید به‌منزله سرمشق و راهنمای معماری و صنعتی ادوار بعد دانست (غفوری اسفریزی: ص ۱۰۵).

پ- ربع رشیدی

یکی از اقدامات مهم خواجه رشیدالدین فضل‌الله، ساختن ربع رشیدی در محله ولیان کوه (مستوفی، ۱۳۶۶: ص ۱۲۳) باغمیشه تبریز است. این بنا در اصل محله‌ای بود در جوار تبریز، شامل مؤسسات مختلف از مسجد، مدرسه، خانقاه و دارالشفا و دارالسیاده و گنبدی برای مقبره بانی و کتابخانه‌ای، در این مکان علما و متصوفه گرد هم جمع می‌شدند و به مباحثات علمی می‌پرداختند، کتابخانه‌اش نیز محل نگهداری کتب معتبر و نفیس فراوانی بود (صفا، ۱۳۶۳، ج ۲ و ۳: ص ۱۲۵). ربع رشیدی یکی از بزرگ‌ترین مراکز علمی آن زمان محسوب می‌شد و به همت خواجه رشیدالدین فضل‌الله وسعت و گسترش فراوانی یافت. به‌گونه‌ای که این مرکز، با توجه به وجود دانشمندان، هنرمندان، صنعتگران، شهرهای گوناگون و ملل مختلف به‌صورت یک مرکز بین‌المللی علوم درآمده بود؛ اما این مرکز بسیار بزرگ علمی سرنوشتی اسف‌انگیز دچارش شد، بعد از مرگ رشیدالدین در سال ۷۱۸ ه.ق محله ربع رشیدی مورد غارت قرار گرفت (حافظ ابرو، ۱۳۵۰: ص ۱۲۹) و تمام آن مجموعه بزرگ فرهنگی به غارت رفت، تمامی علماء و فضلا و حتی کارکنانش تار و مار شدند و بسیاری از کتب نفیس آن را نیز از بین بردند (بارتولد، ۱۳۶۶، ج ۱: ص ۱۲۹) و لطمه سیاسی فرهنگی عمیقی به ایران وارد آمد؛ اما این سرنوشت به اینجا ختم نشد، هنگامی که غیاث‌الدین محمد، فرزند رشیدالدین به وزارت ابوسعید رسید، درصدد برآمد تا به روش پدر دست به آبادانی بزند، در نتیجه ویرانی‌های ربع رشیدی را مرمت کرد (بیانی، ج ۲: ۵۱۳). ربع رشیدی دوباره رونق گرفت و ذکر تجمع علماء و فضلا و بزرگان دینی شد، به‌گونه‌ای که در اوایل قرن هشتم شاید مهم‌ترین مراکز تعلیم و تربیت و دارالعلم مشهور دنیا بود (ویلسن، ۱۳۱۷: ص ۱۷۵). ولی با مرگ غیاث‌الدین در سال ۷۳۶ ه.ق دوباره این مرکز به چپاول رفت و تمامی آثار گران‌بها و نفیس آن را از بین بردند، تنها بقایای این بنا، در زمان شاه‌عباس صفوی مورد استفاده در بنای یک قلعه قرار گرفت.

ت- مسجد جامع علیشاه یا ارگ علیشاه

این بنا از برجسته‌ترین بناهای عصر ایلخانان محسوب می‌شود و نمونه بارز سبک معماری ایلخانان است. این بنا بین مهر و موم‌های ۷۱۰ تا ۷۲۰ ه.ق، به اشاره تاج‌الدین علیشاه، وزیر اولجایتو و ابوسعید در تبریز بنا شده و امروز به ارگ مشهور است (تاریخ کمبریج، ۱۳۷۱، ج ۵: ۵۸۹). حمدالله مستوفی در مورد این مسجد می‌نویسد: «و وزیر تاج‌الدین علیشاه جیلانی (تبریزی) در خارج محله نارمیان مسجد بزرگی ساخته که صحنش دویست و پنجاه گز و در و صفه‌های بزرگ، از ایوان کسری به مداین بزرگ‌تر، اما

چون در عمارتش تعجیل کردند و فرود آمد و در آن مسجد انواع تکلفات به تقدیم رسانیده‌اند و سنگ مرمر بیقیاس در آن بکار برده و شرح آن را در زمان بسیار باید و اکنون چند عمارت عالی و خوب که در تبریز و این دو شهر چه است و در تمامت ایران نیست...» (مستوفی، ۱۳۶۶: ص ۷۸) و کریم آقسرایی این بنا را با مسجد جامع دمشق مقایسه می‌کند که «غیر از مسجد جامع دمشق مثل آن در جهان در هیچ اقلیمی نشان نمی‌دهند و نظیر ندارد.» (آقسرایی، ۱۳۶۲: صص ۳۱۵-۳۱۴). در مورد خصوصیات معماری این بنا، نیز ابن‌بطوطه که خود آن را مشاهده کرده چنین می‌نویسد:

«در بیرون آن از دست راست رو به قبله مدرسه‌ای و از دست چپ خانقاهی وجود دارد. صحن مسجد با سنگ‌های مرمر و فرش گردیده به‌وسیله کاشی که چیزی مانند ذلیج است پوشانده شده و جوی آبی از وسط آن می‌گذرد و انواع درختان و تاک و یاسمین در آن به عمل آورده‌اند.» (ابن‌بطوطه، ۱۳۷۶، ج ۱: ص ۲۸۴). به هر طریق این بنای «مینو نمای رفیع بنای والافنای خلد آسا» (منشی کرمانی، ۱۳۶۴: ص ۱۱۷) یکی از سه بنای مهم عهد مغول است (مقبره اولجایتو و مقبره غازان خان دو بنای دیگر می‌باشد) و در زمان خود شاید یکی از بزرگ‌ترین و با هیبت‌ترین ابنیه دنیا بوده است (ویلسن، ۱۳۱۷: ص ۱۷۶).

علیشاه بعد از غلبه بر رشیدالدین فضل‌الله به‌منظور رقابت با وی دست به ساختن بناهایی زد، از قبیل مدرسه و خانقاه و مسجد و این بنا بهر صورت که ساخته‌شده باشد، گواه عالی از منابع مادی و علاقه شخصیت‌های بزرگ کشور با معماری است، در ضمن مهارت سازندگان در ساختن این بنا نیز به چشم می‌خورد.

و- مقبره ملامحسن شیرازی

در قسمت غربی دهکده سلطانیه ساختمان بالنسبه مفصل گنبد داری است که عده‌ای آن را متعلق به دوره صفوی و بانی آن را شاه اسماعیل می‌دانند لیکن بنابر نوشته پرفسور مینورسکی در فرهنگ اسلامی در روی یکی از دیوارهای این بنا که کتیبه‌ای داشته به نام اولجایتو خوانده شد به این ترتیب ممکن است ساختمان آن پیش از دوره صفوی باشد و این نکته از تاریخ سال ۷۳۳ هجری که بر خانقاه مجاور مقبره شیخ حسن دیده می‌شود تا اندازه‌ای تأیید می‌گردد. (مینورسکی، در فرهنگ اسلامی فصل سلطانیه، ج ۴: ص ۵۷۵).

بنای دیگری از قدیم در مجاورت مقبره ملاحسن دیده می‌شده اکنون جز چند دیوار مخروبه چیزی از آن به نظر نمی‌رسد. این بنا را بنام مقبره اغلی می‌نامند و از ابنیه متعلق به دوران مغول بوده است. سومین بنا که در صد کیلومتری سلطانیه بر جا مانده بنای مقدس قیدار بنایی است که بایستی از ساختمان‌های قرن هفتم هجری باشد. این نکته از تاریخ صندوق مزار که به سال ۶۹۱ هجری است روشن می‌شود و گذشته از این تاریخ در کتیبه تاریخ بنا ۷۱۰ هجری نیز خوانده می‌شود (نقل از سالنامه وزارت فرهنگ ۱۳۱۵-۱۳۱۷، ص ۴۸۶).

ز- بقعه شیخ عبدالصمد

بقعه یا خانقاه شیخ عبدالصمد مکان چهار گوشی است که دارای گنبد هرمی شکل هشت ترک است که از نظر دارا بودن کتیبه گچ‌بری تاریخی و محراب کاشی‌کاری نفیس و ضریح چوبی ظریف، شهرت خاصی دارد و متأسفانه قسمتی از کاشی‌های گران‌بهای محراب از بین رفته و از آنچه باقیمانده زیبایی و جذابیت محراب روشن می‌شود.

متن کتیبه تاریخی خانقاه چنین است: هذه القبهٔ المشرفهٔ مزار الشیخ الربانی نورالملهٔ و الدین عبدالصمد بن علی الأصفهانی المقیم بنطنز امر ببنائها الصاحب الاعظم زین الدنیا و الدین خلیفه الماستری فی سبع و سبع مائه در جنب بقعه آثار خانقاهی دیده می شود که از بنای اصلی آن فقط ایوانی به نظر می رسد بدنه اصلی آن آجری بوده و روکشی از کاشی‌کاری معرق فیروزه‌ای و لاجوردی دارد. این کاشی‌کاری از نظر ترکیب و اختلاط رنگ و انتظام و ترتیب چیدن کاشی‌ها در نوع خود از عالی‌ترین نمونه کاشی مغولی محسوب می‌شود. کتیبه کاشی این ایوان فاقد تاریخ است لیکن از آن مقدار که باقی مانده معلوم می‌شود که بانی این خانقاه هم خلیفه بن حسن بن علی الماستری است که در بنای مسجد و بقیه نام او دیده می‌شود. مناره زیبای خانقاه هم دارای همان امتیازات کاشی‌کاری ایوان می‌باشد گذشته از رنگ‌آمیزی بدیع و کم‌نظیر کتیبه مناره که به رنگ فیروزه‌ای ساخته شده دارای تاریخ سال ۷۲۵ هجری است که بی‌نهایت مورد توجه هنرمندان قرار گرفته است. متن این کتیبه تاریخی این چنین است: امر ببناء هذه المناره العالیه و الغرب الرفیعهٔ الملک الاعظم الصاحب المعظم اعدل ملوک العجم باقی قواعد الخیرات منبع السعادت با سطالمامن والامان ناشر العدل، والاحسان شمس الدوله و الدین ناصر الاسلام و عون المسلمین محمد بن ابی علی تقبل ... حسناته فی شهود خمس و عشرین وسبعمائه.

به این ترتیب می‌توانیم تاریخ ساختمان‌های مسجد – بقعه – خانقاه و مناره چنین ثبت نماییم:

مسجد دارای دو تاریخ ۷۰۴ و ۷۰۹ هجری است که سال آغاز و پایان بنا است تاریخ بقعه شیخ عبدالصمد سال ۷۰۷ هجری است. ایوان خانقاه دارای تاریخ ضمنی ۷۱۶ یا ۷۱۷ هجری می‌باشد. مناره مورخ به سال ۷۲۵ هجری است. پس با این ترتیب تاریخ کلیه این ساختمان‌های تاریخی مسجد و بقعه (۱) و ایوان و مناره) ما بین ۷۰۴ و ۷۲۵ هجری است. در این ابنیه که در فاصله ۲۰

سال ساخته شده آثار نهضت ساختمانی دوران ایلخانان و بالأخص نفوذ معماری و هنر تزئینی مقبره باشکوه خدابنده کاملاً نمایان است که تا چه حد ساختمان آرامگاه خدابنده مورد تقلید و سرمشق این ابنیه باشکوه قرار گرفته و از این پس باید کلیه ساختمان-های قرن هشتم را در حقیقت، تقلیدی از اصول معماری آرامگاه خدابنده در سلطانیه دانست (اقبال، ۱۳۵۰: سلطانیه و گنبد آن).

۴- نقاشی

از جمله هنرهایی است که در عصر اولجایتو توجه و عنایت ویژه‌ای به آن شده و باعث گسترش و رونق آن گردیده است خصوصاً اینکه نسخه خطی کتاب مشهور جامع التواریخ رشیدی در بین سال‌های ۷۰۷ تا ۷۱۴ ه.ق تدوین‌یافته است از نقاشی‌های مکتوب آن دوره است (پرایس، ۱۳۷۴: صص ۹۷ و ۱۳۰). در کتاب گلستان هنر آمده است که در عهد سلطان محمد اولجایتو و ابوسعید، نقاشی و تذهیب بسیار مورد توجه بزرگان بوده است؛ اما بعد از مرگ ابوسعید (۷۳۶ ه.ق) سلسلهٔ ایخانیان رو به زوال نهاد و نقاشی و تذهیب، رونق خود را از دست داد (منشی قمی، ۱۳۸۳: ۳۴).

از نقاشان معروف دورهٔ ایلخانی، می‌توان به فخرالدین حسین بن بدیع و شیخ بدرالدین، محمود بن محمدعلی طوسی، استاد احمد موسی (از استادان مشهور آن زمان)، امیر دولتیار و مولانا ولی‌الله همگی اشاره کرد که از نقاشان مشهور آن عهد به‌شمار می-آیند.

۵- خوشنویسی

از جمله هنرهایی که می‌توان از این دوره بدان اشاره نمود هنر خوشنویسی است که شخص اولجایتو به آن خیلی علاقه نشان می‌داده و حتی پسر خود ابوسعید را وادار به یادگیری این هنر نموده است. با حمله مغول‌ها وقفه‌ای در رشد خوشنویسی ایجاد می‌شود، اما پس از اینکه حکام مغول (ایلخانیان) اسلام می‌آورند. خوشنویسی از نو جان می‌گیرد. در این عهد نوعی خط در ایران رایج می‌شود که به خط تعلیق معروف است. خصوصیت این خط در این است که حروفش از سمت راست به چپ و از پائین به بالا تمایل دارند. از خطاطان مشهور این عهد باید از عبدالله محمد همدانی و عبدالصیرفی نام برد که خوشنویسی یکی از نسخه‌های (مقامات حریری) منسوب به اوست.

۶- نتیجه

با توجه به آنچه گفته شد، می‌توان چنین نتیجه گرفت که ایلخانان از جانشینان مغولان پس از تصرف ایران بودند که میراث هنر سلجوقیان را در تصرف خود گرفتند و تحولاتی در آن ایجاد کردند که به شکوفایی برخی از آن‌ها انجامید. هنر و هنرمندان از گذشته تاکنون بنابر به مستندات تاریخی دارای جایگاه خاص خود در نزد اهل هنر، پادشاهان و سایر اقشار مردم بوده است. توجه به هنر و حمایت از هنرمندان از ابزارهای لازم برای تثبیت قدرت حاکمان و بزرگ‌نمایی حکومت خود، می‌باشد. حاکمان، فضای تولید هنر را برای هنرمندان آماده می‌کردند و هنرمندان نیز در سایهٔ این حمایت‌ها آثار خود را می‌آفریدند و در آثار خود، عظمت و والامقامی حکام را به تصویر می‌کشیدند. در عصر ایلخانی بالأخص سلاطین مسلمان مغول (از غازان خان به بعد) توجه خاصی به هنر داشته‌اند. یکی از این سلاطین، سلطان محمد خدابنده اولجایتو می‌باشد که از حامیان هنر و هنرمندان بوده است. در دوره اولجایتو تعداد زیادی از علما و دانشمندان برجسته دینی و مذهبی از جمله علمای آشنا به فنون و رشته‌های علمی دیگر در دستگاه حکومت ایلخانی حضور داشتند و حضور این علما موقعی در زمان اولجایتو به اوج خود رسید که سلطان تصمیم به ساخت شهر سلطانیه گرفت. چون برای ساختن این شهر نیاز شدیدی به معماران، مهندسان، هنرمندان و اهل فکر و نظر داشت تا بتواند شهر مورد دلخواهش را بسازد و از سوی دیگر خود سلطان علاقه فراوانی به بحث‌های علمی و نظری داشت و در منازعات و مناظرات بین علمای مذاهب اسلامی شرکت می‌کرد و دوست داشت که از نظرات علمی تمام علما آگاهی داشته باشد. در همین راستا، هنرمندان را به خدمت گرفت و در نتیجهٔ ساخت شاهکارهای هنری، شکوه و جلال خود را در تاریخ به یادگار گذاشت. از جمله هنرهای متداول در این دوره، رشته‌های هنری چون معماری، نقاشی و خوشنویسی است که مورد توجه و عنایت ویژه‌ای سلطان ایلخانی قرار گرفته شده که در نتیجه‌ی آن باعث رونق و گسترش آن‌ها گردیده است.

منابع

۱. آقسرایی، محمود بن محمد (۱۳۶۲)، تاریخ سلاجقه یا مسامره الاخبار و مسایره الاخبار، به اهتمام و تصحیح دکتر عثمان توران، ج ۲، تهران: انتشارات اساطیر.
۲. آیتی، عبدالحمید (۱۳۷۲)، تحریر تاریخ وصاف، تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
۳. ابن‌بطوطه (۱۳۷۶)، سفرنامه، مترجم: علی موحد، ج ۱، تهران: چاپ سپهر نقش.
۴. اقبال آشتیانی، عباس (۱۳۷۶)، تاریخ مغول و اوایل تیموری، تهران: نشر نارمک.
۵. اقبال، عباس (۱۳۵۰)، سلطانیه و گنبد آن، مجموعه مقالات، تهران.
۶. بارتولد، و. و. (۱۳۶۶)، ترکستان نامه، مترجم: کریم کشاورز، تهران: انتشارات آگاه.
۷. بیانی، شیرین (۱۳۷۱)، دین و دولت در ایران عهد مغول، ج ۲، تهران: نشر دانشگاهی.
۸. پرایس، کریستین (۱۳۷۴)، تاریخ هنر اسلامی، مترجم: مسعود رجب‌نیا، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
۹. تاریخ ایران: پژوهش دانشگاه کمبریج (۱۳۷۱)، گردآورنده: جی، آی. بویل، مترجم: حسن انوشه، ج ۵، تهران: امیرکبیر.
۱۰. ثبوتی، هوشنگ (۱۳۷۰)، بررسی آثار تاریخی سلطانیه، زنجان: چاپخانه ستاره.
۱۱. حافظ ابرو (۱۳۵۰)، ذیل جامع التواریخ رشیدی، به اهتمام خان بابا بیانی، تهران.
۱۲. سالنامه وزارت فرهنگ ۱۳۱۵-۱۳۱۷، ص ۴۸۶.
۱۳. صفا، ذبیح‌الله (۱۳۶۳)، تاریخ ادبیات، ج ۲ و ۳، تهران: انتشارات فردوسی.
۱۴. غفوری اسفریزی، حسین (۱۳۸۰)، سلطان محمد خدابنده (اولجایتو) و زمان او، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد.
۱۵. کاشانی، ابوالقاسم (۱۳۴۸)، تاریخ اولجایتو، به اهتمام مهین همبلی، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
۱۶. مخلصی، محمدعلی (۱۳۶۸)، جغرافیای تاریخی سلطانیه، تهران: چاپخانه عرفان.
۱۷. مستوفی، حمدالله (۱۳۶۶)، نزهه القلوب، به کوشش محمد دبیر سیاقی، تهران: ناشر کتابخانه ظهوری.
۱۸. منشی کرمانی، ناصرالدین (۱۳۶۴)، نسائم‌الاسحار من لطائم‌الاخبار در تاریخ وزراء، به تصحیح و مقدمه و تعلیق میر جلال-الدین حسینی ارموی، تهران: انتشارات اطلاعات.
۱۹. منشی قمی، احمد بن حسین (۱۳۸۳)، گلستان هنر، تهران: انتشارات منوچهری.
۲۰. میرخواند (۱۳۳۹)، روضه الصفا، ج ۵، تهران: انتشارات خیام.
۲۱. مینورسکی، در فرهنگ اسلامی فصل سلطانیه، ج ۴: ص ۵۷۵.
۲۲. ویلبر، دونالد (۱۳۶۵)، معماری اسلامی ایران در دوره ایلخانان، مترجم: عبدالله فریار، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
۲۳. ویلسن، کریستی (۱۳۱۷)، تاریخ صنایع ایران، مترجم: عبدالله فریار، تهران: چاپخانه بروخیم.

lkhanid's Approach To Art During The Reign Of Sultan Muhammad Khodabandeh Oljayto

Meysam Soleymani[1], Eftekhar Gasemzadeh[2]

Abstract

In the age of the Mongols, due to their religion, they first developed arts such as music and painting, especially sculpture, and created valuable and magnificent works. It changed, and it was forced to follow the path Islam proposed. Arts such as music, sculpture that contradicted Islam were abandoned, and architecture instead came to life, followed by painting, tiling, brickwork, plastering and calligraphy. From then on, the Ilkhanid kings used art to represent their shock and glory, and hired artists to create artistic masterpieces. One of these kings is Sultan Muhammad Khodabandeh Oljaytu, who was a patron of the arts. Among the common arts in this period are the fields of art such as architecture, painting and calligraphy that have received special attention from the sultan Ilkhan, as a result of which they have flourished and expanded. In this study, while trying to study the place of art and architecture in the reign of Sultan Muhammad Oljaytu, he discusses various aspects of art of that era and what kind of approach the sultan Ilkhan had toward art, using a descriptive-analytical method and relying on sources Library, to be paid.

Keywords: Islamic Art, Ilkhanids, Islamic Architecture, Sultan Mohammad Khodabandeh, Oljayto.

1 Master of Arts in the History of Islamic Nations Culture and Civilization - Imam Khomeini International University. (meysamsoleymani82@gmail.com)

2 Master of Arts in the History of Islamic Nations Culture and Civilization - Imam Khomeini International University. (eftekhargasemzadeh@gmail.com)

پژوهش در هنر و علوم انسانی

ریشه‌های پیدایش خانقاه در تصوف ایران
ساره جابری

مطالعه‌ی بازتاب نقوش هنر نقاشی گل و مرغ در هنر قلم‌زنی معاصر
سحر ذکاوت، خشایار قاضی‌زاده

نقش گرافیک متحرک در معماری
آزیتا بلالی اسکویی، سمیرا جعفری تبریزی

مروری بر گرافیک روسری‌های چاپی با رویکرد نقوش ارنامنتال؛ مورد مطالعاتی: اصفهان
فاطمه شریعتی

رویکرد ایلخانان نسبت به هنر در ایام سلطنت سلطان محمد خدابنده اولجایتو
میثم سلیمانی، افتخار قاسم زاده

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

۰۲۱ ۳۳ ۲۰ ۲۴ ۸۷
۰۲۶ ۳۴ ۴۳ ۶۹ ۵۹
۰۲۱ ۴۳ ۸۵ ۷۱ ۲۴

ISSN:2538-6298