۱۳

پژوهش‌های مرمت و معماری ایرانی و اسلامی

فصلنامه پژوهش‌های مرمت و معماری ایرانی و اسلامی

Journal of Iranian and Islamic Architecture and Restoration Research

سال پنجم، شماره سیزدهم، تابستان ۱۴۰۱

بازبینی فرم و عملکرد در معماری و طراحی فضاهای معماری فرمال ۱

مهسا خشایار، سمیرا رحیمی اتانی

استفاده از جاجیم در تولید پرده های عمودی با تکیه بر اصل دکوراسیون داخلی ۱۴

اخترالسادات موسوی، حسن خاتمی

تجلی مضامین دینی در نقوش انسانی ظروف سفالین دوره سلجوقی ۲۲

مطهره حق‌نظر لیسه‌رودی، سید نظام‌الدین امامی‌فر

کارکرد تجاری گرافیک دینی تزیینات کتیبه‌ای مساجد در طراحی آرم ۳۷

زهره شایسته‌فر

تحلیل معنایی نور و رنگ در معماری ایرانی- اسلامی (نمونه موردی:مسجد کبود تبریز) ۵۰

اکبر ابراهیم‌زاده، تورج روشنایی بدر

پژوهش‌های مرمت و معماری ایرانی و اسلامی

فصلنامه پژوهش‌های مرمت و معماری ایرانی و اسلامی

Journal of Iranian and Islamic Architecture and Restoration Research

سال پنجم، شماره سیزدهم، تابستان ۱۴۰۱

صاحب امتیاز و مدیر مسئول: دکتر نوید جهدی

سردبیر: دکتر فاطمه علیمیرزایی

مدیر داخلی: دکتر میلاد فتحی

اعضای شورای سیاستگذاری فصلنامه:

نوید جهدی، میلاد فتحی، مرضیه صمدی، نیما جهدی، منیژه ملایی، فاطمه علیمیرزایی.

اعضای شورای علمی فصلنامه:

شبنم اکبری نامدار (دانشگاه آزاد اسلامی واحد تبریز)، تیلا اصغرزاده منصوری (دانشگاه آزاد اسلامی واحد تبریز)، شوکا خوشبخت بهرمانی (دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز)، مزین دهباشی شریف (دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز)، داود رضائی (دانشگاه زنجان)، رضا بایرام‌زاده (دانشگاه ارومیه)، روح‌الله رحیمی (دانشگاه مازندران)، سیدعباس رجائی (دانشگاه تهران)، مصطفی قلی‌پورگشنیانی (دانشگاه مازندران)، مهسا فرامرزی (دانشگاه آزاد اسلامی واحد تبریز)، وحید قبادیان (دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز)، ناصر ثبات ثانی (دانشگاه ارومیه)، حبیب شاه‌حسینی (دانشگاه آزاد اسلامی واحد تبریز)، سولماز امیر راشد (دانشگاه محقق اردبیلی)، محمد علی‌آبادی (دانشگاه شیراز)، رحیم هاشم‌پور (دانشگاه بین‌المللی امام خمینی)، سجاد اکبری (دانشگاه ارومیه)، شروین میرشاهزاده (دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز)

نویسندگان این شماره:

مهسا خشایار، سمیرا رحیمی اتانی، اخترالسادات موسوی، حسن خاتمی، مطهره حق‌نظر لیسه‌رودی، سید نظام‌الدین امامی‌فر، زهره شایسته‌فر، اکبر ابراهیم‌زاده، تورج روشنایی بدر

نشانی: کرج، آزادگان، ابتدای بلوار مطهری، کوچه شهید سبحانی، پلاک ۴۸، واحد ۴

تلفن: ۰۲۱۳۳۲۰۲۴۸۷

فکس: ۰۲۱۴۳۸۵۷۱۲۴

maremat-mag.ir

انتشارات هنر و علوم دانشگاهی

تهران، افسریه، ۱۵ متری اول، کوچه ۲۸، پلاک ۲۹۳

تلفن: ۰۲۱۳۳۸۴۰۷۹۲

فهرست مطالب:

بازبینی فرم و عملکرد در معماری و طراحی فضاهای معماری فرمال ۱

مهسا خشایار، سمیرا رحیمی اتانی

استفاده از جاجیم در تولید پرده‌های عمودی با تکیه بر اصل دکوراسیون داخلی ۱۴

اخترالسادات موسوی، حسن خاتمی

تجلی مضامین دینی در نقوش انسانی ظروف سفالین دوره سلجوقی ۲۲

مطهره حق‌نظر لیسه‌رودی، سید نظام‌الدین امامی‌فر

کارکرد تجاری گرافیک دینی تزیینات کتیبه‌ای مساجد در طراحی آرم ۳۷

زهره شایسته‌فر

تحلیل معنایی نور و رنگ در معماری ایرانی- اسلامی (نمونه موردی: مسجد کبود تبریز) ۵۰

اکبر ابراهیم‌زاده، تورج روشنایی بدر

سال پنجم، شماره سیزدهم، تابستان ۱۴۰۱

فصلنامه پژوهش‌های مرمت و معماری ایرانی و اسلامی

Journal of Iranian and Islamic Architecture and Restoration Research

سخن سردبیر

ترکیب دو واژه میراث و فرهنگ [میراث فرهنگی] از آغاز حیات بشر تاکنون نماینده انباشت ارزش‌های ملموس و ناملموس برخاسته از خلاقیت، درک و دریافت انسان، و نیز تعامل بین جوامع بوده است. فرهنگ، مرکز روابط بین محیط و انسانیت است. فرهنگ یک سیستم پویا و متشکل از قوانین است.

پایداری این سیستم سرزندگی جامعه را نشان می‌دهد. نشان می‌دهد که جامعه هویت دارد. هویت شامل نگرش‌ها، ارزش‌ها، باورها، هنجارها و رفتارهایی است که میان گروه‌های یک جامعه مشترک است، توسط هر یک از اعضای جامعه به شکلی تفسیر می‌شود و از نسلی به نسلی دیگر تغییر شکل می‌یابد. هویت پتانسیل تغییر را دارد، اما مبانی ثابتی را دنبال می‌کند که همان فرهنگ و اصالت فرهنگی‌ست.

هویت مکان [اثر فرهنگی] نیز وابسته به هویت و اصالت فرهنگی است و بر اساس ارزش‌های فرهنگی مردم در آن مکان فرموله می‌شود. مکان فرهنگی محیطی است که افراد در آن هویت جمعی خود را می‌سازند. وقتی هویت مکانی منعکس‌کننده ارزش‌های سنتی باشد، به هویت فرهنگی تبدیل می‌شود. هویت مکان بر اساس نگرش فرد نسبت به یک محیط خاص شکل می‌گیرد؛ بنابراین مفهوم مکان نه تنها شامل یک عنصر فیزیکی، بلکه شامل مفاهیم عاطفی، اجتماعی و فرهنگی نیز هست که بر شکل‌گیری مفاهیم مکان تأثیر می‌گذارد. می‌بایست از مکان فرهنگی (اثر معماری) حفاظت کنیم تا هویت فرهنگی و میراث فرهنگی‌مان را حفاظت کرده باشیم.

ما در این نشریه برآنیم تا با ایجاد فرصت نشر نتایج پژوهش‌های شما در زمینه‌های مختلف حفاظت و معماری، پژوهشگران را به اهمیت مطالعه حول کلیدواژه‌هایی چون هنجارها، باورها، اصالت، هویت و مکان فرهنگی و... ایرانی توجه دهیم و از این طریق در مسیر حفاظت از میراث معماری ایرانی نقشی کوچک داشته باشیم. ازاین‌رو از کلیه علاقه‌مندانی که در این حوزه پژوهش می‌کنند، دعوت می‌نماییم در به اشتراک گذاشتن نتایج پژوهش‌هایشان، سایرین را نیز سهیم کنند.

بدین‌وسیله ضمن انتشار مقالات تخصصی حاضر، از کلیه اندیشمندان و متخصصان عزیز درحرکت روبه‌رشد و تعالی نشریه کمک می‌طلبد. امید است با اقبال اهل علم به محتویات علمی مندرج در این نشریه، شاهد رشد کمی و کیفی روزافزون آن باشیم.

بازبینی فرم و عملکرد در معماری و طراحی فضاهای معماری فرمال

مهسا خشایار[۱]، سمیرا رحیمی اتانی[۲*]

۱- دانشجوی کارشناسی ارشد معماری، موسسه آموزش عالی رجا، قزوین، ایران
Khashayarmahsa5@gmail. com
۲- دکتری تخصصی معماری، مدرس موسسه آموزش عالی رجا، قزوین، ایران
Samira. rahimi. atani@gmail. com

چکیده

فرم و معماری فرمال در طول تاریخ تعاریف متفاوتی را به خود اختصاص داده است که هرکدام مطابق با دیدگاه‌های فلسفی همان زمان است. باتوجه به تعاریفی که در گذشته انجام شده است به این نتیجه رسیده‌اند که معماری فرمال صددرصد برفرم متکی است.

و به دیگربعدهای معماری مانند بعدهای سازه‌ای، اجتماعی و عملکردی کم اعتنا بوده است اما از آنجا که معماری در کل علاوه برشرایط جغرافیایی و اقتصادی به ارزش‌ها و مهارت‌ها وهمین‌طور متناسب با هردوره با سرعت تحولات اجتماعی متناسب است پس باید به عملکرد هربنایی که به طریق فرمال طراحی می‌شود نیزتوجه خاصی نمود. این مقاله قصد دارد تا روند شکل‌گیری معماری فرمال را به طورمختصربیان کند و از طرفی به رابطه بین فرم و عملکرد بپردازد تا بتواند روند طراحی خوبی برای این نوع از معماری در نظربگیرد.

واژگان کلیدی: فرم، معماری فرمال، عملکرد، طراحی پروژه

۱-مقدمه

فرم به عنوان یکی از مفاهیم معماری، بر ساختی نظری است که از نحوه شناخت و اندیشه ورزی در باب معماری حکایت می‌کند. هرگونه شناخت نظری مستلزم مفهوم‌سازی است و تغییر یا تحول در شناخت مستلزم تغییر یا تحول در مفاهیم است. رینولدز در کتاب ((مبادی و اصول نظریه آفرینی))شکل‌گیری اندیشه انقلابی در حوزه دانش علمی را مستلزم مفهوم‌سازی‌های نوین و انقلابی می‌داند که تحول در نظام مفاهیم را موجب می‌شود. (Reynolds، ۱۹۷۱، ۲۲-۲۶)

به اعتقاد(ماکس وبر)مفهوم‌سازی ناگزیر از ساده‌سازی و انتزاع است و از آن جا که هر مفهومی صرفا از زاویه‌ای محدود به پدیده می‌نگرد، تحولات شناختی با تغییر نوع نگاه مفاهیم را در معرض تغییر دائمی قرار می‌دهند tumor، ۱۹۹۲، ۲۱۴)). از آنجا که نهضت معماری مدرن با نداشتن درکی کافی از انسان و نیازهای او واز سوی دیگر نداشتن تعریفی کامل از مفهوم عملکرد با توجه به نیازهای انسانی نتوانست به رابطه‌ای متناسب مابین زندگی انسان با فضاهای ایجاد شده معماری برسد. در نهایت به این شعار کلی که (فرم پیرو عملکرد است)رسید که کاملا اشتباه است زیرا فقط به تک عملکردی بودن فضاها رسیدند و اینکه این فضاها دارای عدم انعطاف‌پذیری جهت ایجاد قابلیتهای متفاوت در راستای خواسته‌های استفاده کنندگان است. لذا در این مقاله برآنیم که چگونگی طراحی فضاهای معماری متناسب با نیازهایی که مردم در جهت ارتباطات اجتماعی و ارتباط فردی دارند را بررسی نماییم. سپس به بررسی اینکه چگونه می‌توان فضاهای معماری را متناسب با ویژگی‌های فرهنگی و نیازهای روحانی که افراد از محیط دارند طراحی کرد؟

۲-پیشینه تحقیق

با مطالعات در زمینه معماری فرمال به مطالعه پژوهش‌هایی متنوع پرداخته شده است که در جدول زیر به چند نمونه از آن‌ها اشاره شده است:

جدول ۱-پیشینه پژوهش

ردیف	نتیجه گیری
۱	شکل‌گیری و تکامل الگوها و تصاویر خلاقانه براساس رایانه روی فرمهای معماری معاصر ظاهر می‌شوندکه تولید موثر و ساده و همچنین استفاده خلاقانه از مصالح را امکان‌پذیر می‌سازد. در معماری معاصر ایران هویت ملی یا محلی یا ویژگی‌های کالبدی هر فرم جای خود را به سلیقه فردی و فرمی تحریک‌کننده بصری داده‌اند.
۲	به طور کلی فرم را می‌توان نتیجه عینی ایده‌هایی دانست که خود متاثر از مجموعه‌ای از عواملی است که در هرسبک کم‌وبیش معنای متفاوتی را طلب کرده است. در وهله اول فرم به عنوان یکی ار تاثیرگذارترین شاخص‌های شکل‌دهنده کالبد معماری است و در وهله دوم در ورای هر فرم معماری تفکری وجود دارد که فلسفه وجودی هر سبک را تعریف می‌کند.
۳	فرم اراده و نیرویی است که از درون ماده متبلور می‌شود. تفکر فرمالیستی حکم می‌کندکه در معماری برای اینکه هنرباشد اولویت آن به آن وجهی از اثر داده شود که در ارزش هنری آن نقشی تعیین‌کننده دارد.
۴	تجدید وجوه معماری به واسطه مفاهیم فرم امری گریزناپذیر است که از سوی نظام ارزشی هر نحوه شناختی اعمال می‌شود. ازسویی دیگر نمی‌توان پذیرفت که مفهوم فرم در نقش متعلق اصلی شناخت معماری شناخت جامعی از اثر معماری به دست دهد.

۳-مبانی نظری

۳-۱-فرآیند طراحی معماری در طول تاریخ

جان کریس جونز در سال ۱۹۷۰ سیر تحول شیوه‌های طراحی را به چهار عنصر تطور فن و پیشه، طراحی به کمک ترسیم، طراحی سیستماتیک و نظام‌مند و طراحی در عصر حاضر تقسیم می‌کند. در عصر تطور فن و پیشه، پیشه وران با کمک ابزار محدودشان به آفرینش اثر خود با ارتباط مستقیم ذهن و دست می‌پرداختند. در دوره طراحی به کمک ترسیم "رنسانس تا ۱۹۵۰"، روش طراح برکسی جزاو آشکار نبوده و گاهی طراح هم به روشنی نمی‌دانسته چگونه موضوع حل شده است. طراحی سیستماتیک در قرن بیستم و باتوجه به نیازهای نظامی جنگ جهانی دوم آغاز شد. در این مرحله، طراحی، ابزاری برای حل یک مساله خود و بخشی از نظامی بزرگ‌تر بوده است. عصر حاضر، عصر تغییرات سریع فناوری یا نوآوری‌های اجتماعی فن مدار است. یکی از روش‌های مدرن ارزیابی مساله و کشف طرح در دوره معاصر، اصل تعویض راهبرد و اجازه دادن به نفوذ تفکر بی‌اختیار در تفکر برنامه‌ریزی شده و برعکس است(رضایی، ۲۶، ۱۹۹۳)هورست ریتل مدل‌های ارائه شده برای فرآیند طراحی را به دو نسل تقسیم می‌کند. در حالی که نسل اول "دهه۱۹۶۰" بر پایه روش‌های علمی، خردگرا و نظام‌مند تعریف می‌شود، نسل دوم(از اوایل دهه ۱۹۷۰)برای افزایش فرآیند مشارکتی طراحی است وطراح محیط را شریک صاحبان مسأله(کارفرما، مشتریان، استفاده کنندگان و گروه‌های اجتماعی)معرفی می‌کند(De Vries etal، ۱۹۹۳، ۱۷).

جان لنگ نیز پس از استناد به نظریه ریتل در خصوص دو نسل مدل‌های عقلایی و جدلی، به ظهور نسل جدید طراحی با عنوان بنای فرضیه و آزمون، اشاره می‌کند که تحت تأثیر نظریات پوپر شکل گرفته است و بر ساختار ذهنی خود طراح تکیه دارد(لنگ۴۹-، ۱۳۸۶، ۴۵)

اشرف سلامه برای فرآیند طراحی، سه مدل معرفی می‌کند. نخست مدل شهودی (رویکرد جعبه سیاه)ودوم مدل خردگرایانه یا حل مسأله که رویکرد آن مطابق جعبه شیشه‌ای است. او برای مدل خردگرایانه، دو رویکردطراحی سیستماتیک و زبان الگورا برمی‌شمرد. مدل سوم، مدل مشارکتی، به رویکرد پژوهش عمل یا طراحی جامعه‌ای اشاره داردsalama، ۱۹۹۵، ۷۸)). وورت و ونوگان اعلام می‌کنند در نسل اول (آغاز دهه ۱۹۶۰)بر طراحی به عنوان یک فعالیت حل مسأله تأکید می‌شد. در نسل دوم (نیمه دوم دهه ۱۹۶۰ تا نیمه دهه ۱۹۷۰)با انتقاد رد به رشد نسبت به شکست‌های حاصل توجه به سمت راه حل‌های اجتماعی انتقال یافت. در طول نسل سوم(اواسط دهه ۱۹۷۰تا دهه ۱۹۸۰)جنبش روش‌های طراحی در حال پایان یافتن بود، بطوریکه الکساندر، به شدت با برچسب زدن عنوان متدولوژی به هرایده محالفت می‌کتد. در نسل چهارم، از دهه ۱۹۹۰ تا امروز توجه به سیستم‌های پردازش اطلاعات و سیستم‌های پشتیبانی از تصمیم‌سازی در طراحی به طور چشم‌گیری افزایش یافته است. فرایند طراحی می‌تواند شامل فرضیه و آزمایش فرضیه باشد، اما نمی‌توان آن را در قالب رابطه علت و معلولی بیان کرد بلکه این فرآیند نسبتا با رابطه تغییر و اغتشاش عمل می‌کند. طراحی حرفه‌ای، تقریبا همیشه شامل ترکیبی از شهود و رویکرد سیستماتیک است. امروزه طراحی بیش از آنکه فعالیت فردی یک طراح باشد، فرآیندی است که تعداد زیادی از افراد را درگیر خواهد ساخت(وورت و وگان، ۱۰۶-، ۱۳۹۲، ۱۰۳)

با مرور بر نظریات فوق و با استناد به جدول ۱، نگارندگان بر این عقیده‌اند که پس از دوران طراحی شهودی که ساختار طراحی برکسی آشکار نبود، می‌توان مدل‌های طراحی را به دو گروه الگوهای نظام‌مند و الگوهای محیط شناسانه تقسیم نمود.

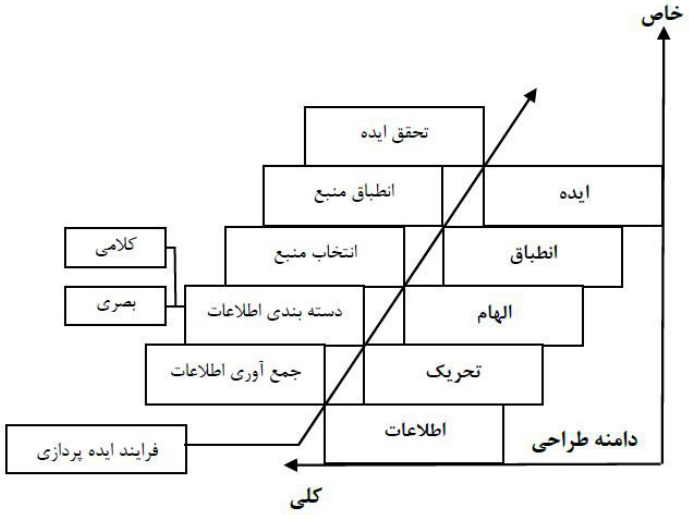
جدول ۲-بررسی نسل‌های فرآیند طراحی

	طراحی شهودی		الگوهای نظام مند		الگوهای محیط شناسانه	
			مرحله ای	منطقی	طراحی محیطی	تعاملی
کریس جونز	عصر تطور فن و پیشه	طراحی به کمک ترسیم (جعبه سیاه)			نوآوری	ترکیب شهود و خرد گرایی
هورست ریتل	----	-----	مدل خرد گرا و نظام مند		مدل مشارکتی	------
جان لنگ	----	-----	مدل عقلایی		مدل جدلی	مدل فرضیه و آزمون
اشرف سلامه	----	مدل شهودی	مدل خرد گرایانه		مدل مشارکتی	
حمید ندیمی	----	-----	مدل تحلیل-ترکیب			
وورت و وگان	----	-----	مدل‌های نظام مند			

۳-۲-خلق ایده و کانسپت در فرآیند طراحی

بررسی مدل‌های فرآیند طراحی و الگوی تعاملی که در بخش قبل ارائه شد، نشان می‌دهد که بیشتر مدل‌ها بر شالوده نوعی ایده یا کانسپت شکل گرفته‌اند. قسمت عمده‌ای از نظریات رویه‌ای معماری نیز به تعریف کانسپت(تفاوت آن با واژگانی چون ایده، خیال،، طرحمایه و.....)، تعیین جایگاه آن در فرآیند طراحی، منابع و روش‌های خلق ایده اختصاص یافته است. در سالهای اخیر در داخل کشور هم تحقیقاتی به این موضوع پرداخته است. ندیمی و همکاران در مقاله ""منابع ایده پردازی معماری "، با روش مصاحبه شخصی، به بررسی ایده پردازی در بین معماران حرفه‌ای کشور پرداخته و منابع آن در قالب دو بخش عوامل معطوف به طراح و مسأله طراحی (بسترموضوع)شرح دادند. نتایج این تحقیقات نشان می‌دهد مسأله طراحی، بیشترین درصد منابع ایده پردازی را در بین معماران حرفه‌ای ایران به خود اختصاص می‌دهد(ندیمی و شریعت زاده، ۱۳۹۱)پناهی و همکاران در مقاله‌ای با عنوان "معماری اندیشه، از ایده تا کانسپت"، به بررسی جایگاه ایده و کانسپت در معماری و چگونگی تبدیل آنها به هم پرداخته‌اند. در این پژوهش با روشتحلیل محتوا و با تکیه بر نشانه‌شناسی لایه‌ای با بررسی آثار چند معمار مطرح مسیرتبدیل ایده به کانسپت تشریح شده است. آنها فرآیند تبدیل ایده به فرم را یک سلسله مراتب نزولی از اشراق به حکمت، حکمت به علم کلی نگر، و از علم به دانش جزیی نگرمی دانند(پناهی و همکاران، ۱۳۹۳). هادیان و همکاران در مقاله دیگری با عنوان "طرح مایه در معماری، یک ضرورت فرآیند طراحی و چالش های آموزش آن در دانشکده‌های معماری"، با جمع‌آوری مفهوم کانسپت در منابع مختلف، ایده را به عنوان جزیی از فرآیند طراحی می‌دانندو اعلام می‌کنند تمامی مراحل از برنامه‌ریزی و گسترش طرح گرفته تا آماده‌سازی مدارک و اجرای بنا، هریک نیازمند مفهوم و کانسپت خاصی هستن(هادیان و پورمند، ۱۳۹۳). مسعود و همکاران در مقاله "نقش تمثیل در روند طراحی معماری"، به تشریح مفهوم تمثیل(قیاس)در معماری پرداخته و با ارائه نمونه‌ها متفاوت، برقیاس به عنوان ابزاری نیرومند در خلق کانسپت در فرآیند طراحی تأکید می‌ورزند(مسعود و همکاران، ۱۳۹۰). در این بخش از پژوهش انجام شده با توجه به نظریه‌های عده‌ای از نظریه پردازان می‌توان روش‌های ارائه شده را به چهار دسته قیاسی، الگوواره، منطقی و نظری تقسیم بندی کرد.

گانکالوه(۲۰۱۶)اظهـار داشـت کـه داده‌هـا، محرک‌هـا و منابـع الهـام بخـش بـه عنـوان ایده‌هـای خـاص مرتبـط دیـده می‌شـوند(Babai & khakzand، ۲۰۱۷). در نتیجـه بـه چهارچـوب نظـری موجـود، فرآینـد تولید ایده توسـط منابـع الهـام بخش از طریـق تطبیق بـا تکنیک‌هـای طراحـی دیجیتـال می‌تواند در قالب مفهومی نشـان داده شـده در شـکل ۱ تصور شـود.



نمودار۱: نمایش فرآیند ایده پردازی، منبع: babaei&khakzand. 2017

ریشه فلسفی فرم در معماری فرمالیسم

نخسـتین حضـور فرمالیسـم در معمـاری وامدار جریان فرمالیسـم در هنر است. جریان فرمالیسـتی هنـر در دهـه ۱۸۳۰ درآلمـان آغـاز شـد که به شـدت متاثـر از زیبایی‌شناسـی کانتـی بود، کانـت در ۱۷۷۰اعلام کـرد که فرم عنصر اساسـی در همه هنرهای زیبا اسـت.)). (ولادیسـلاتاتارکیـه ویچ، ص ۵۱)و در کتابـش با عنوان نقد قوه حکم تاکید داشـت که نقـد زیبایـی شـناختی فقط بـا((فرم))ارتبـاط دارد. به نظرکانـت فرم نوعـی ویژگی ذهنی اسـت کـه مـارا وا مـی‌دارد تـا اشـیا را در قالب ((فـرم)) خاصـی مشـاهده کنیـم، یعنی ما ایـن فـرم را صرفا به ایـن دلیل در اشـیا می‌بینیم کـه از طـرف ((ذهن))برآنهـا ((تحمیل)) می‌شـود.)یوهـان فردریـش هربـارت(johann fredrichherbart herbart)در ابتـدای قـرن نوزدهـم مسـاله مهمـی را در بیـان زیباشناسـی فرمالیسـتی، باتوجـه بـه سـخنان کانـت اذعـان داشـت، او گفت"معنـا در اثر هنری امری زاید اسـت؛ چرا که هراثربه نفسـه شـامل مجموعـه‌ای از روابـط جزیـی منحصربه فرد اسـت که هنرمنـد با نیت و مهارتـش آنها را در کنـار هم نشـانده اسـت. "((H. F. Mallgrave&E)هربارت زیبایی شناسـی فرمالیسـتی را بـر حسـب دریافـت روابط میـان خطـوط، آواها، صفحـات، رنگ‌هـا و غیره توضیـح داد و بخـش بزرگی از کوشـش او به جنبه روان شـناختی ایـن فرآیند متمرکزبود. زیبایی‌شناسـی هربـارت در نیمـه دوم قـرن نوزدهـم با فیلسـوفانی چـون رابرت فـن زیمرمـان (Robert von zimmeman(۱۸۲۴-۱۸۹۸)پـرورش یافـت. زیمرمـان نیـز از تحقیـق جامعـی بـا عنـوان ((دانـش فـرم)) بـه جای خود فرم‌هـا برروابـط درونی میـان آنها تاکیـد کـرد.(Forty، ibid، p. ۱۵۷)

پـس از ایـن نظریه‌هـا نظریه دیگـری به رویکرد فرمالیسـتی که بسـیار خشـک و بـی‌روح بود حیاتـی دوباره بخشـید و آن نظـر رمانتیک‌ها بود که در بـاب فرم تاثیر بسـیاری بر نظریه‌های فرمالیسـم در هنـر و ادبیـات داشـت. در دهه بعـد در سـال ۱۸۸۶ ولفلین در رسـاله دکتری

خـود با عنـوان مقدمه‌ای بر روان‌شناسـی معماری مفهـوم جدیدی از فرم را پیشـنهاد داد که تـا پیـش از آن در معماری مطرح نبوده اسـت. کتاب او با این پرسـش آغاز می‌شـود " چگونه اسـت کـه فرم‌هـای معمـاری قـادر بـه بیـان احساسـات و عواطفنـد؟" وسـپس در پاسـخ می‌گویـد: "همان‌طـور کـه مـا کالبد و شـخصیت داریـم فرم‌هـای کالبدی در معمـاری هم بیانگـر شـخصیتند"((Ibid’p. ۱۵۱همانطـور کـه "نظام کالبدی بـدن ما همان فرمی اسـت کـه از طریـق آن همه چیزهای فیزیکی را ادراک می‌کنیـم. "(Wolffin، Ibid، pp. ۱۵۷-۱۵۸) بـا توجـه بـه آنچه کـه در عنـوان ریشـه‌های فرمالیسـم در معماری ذکـر شـده در اوایل قرن بیسـتم و در معمـاری مدرن گرایش اندکی بـه مفهوم فرم در معماری بوده اسـت که برطبق ادعـای کانـت فرم در درجه اول وابسـته بـه ادراک بیننده اسـت وبه همیـن دلیل تحولات معماری در تاریخ را باید برحسـب تحولات در شـیوه نگریسـتن بسـنجیم.

فرم به مثابه جلوه

جلـوه مـرز مفهومی از فرم اسـت که بروجه محسـوس اثرمعماری دلالـت دارد. دو واژه idea وMorphe کـه فرم بـا آنها ملازمت یافته، از منظر معناشناسـی لغوی هردو بـر جلوه بصری و ظاهر دلالـت می‌کننـد(Tatarkiewiez. ۱۹۸۰، ۲۲۰؛ اورمسـون، ۱۵۵، ۱۳۸۷). بنا به روایت فرتـی تا قـرن ۱۹ میـادی بـه اسـتثنای فلسـفه زیبایی شـناختی آلمـان، اصطلاح فـرم نزد معمـاران صرفـا به "وجوه و ویژگی‌های مرئی و محسـوس"بنا اشـاره داشـته اسـت((Forty، ۲۰۰۰، ۱۴۹. بدین‌گونـه فـرم در بـاب جلـوه تعاریـف مختلفـی را شـامل می‌شـود کـه ایـن تعاریـف مدیـون نگرش‌هـای متفـاوت معرفت‌شناسـی در بـاب ادراک بصـری و دیگـر حـواس بیننده به خصوص حسـی-حرکتی اسـت.

فرم به مثابه کالبد

فـرم در معناشناسـی لغـوی نماینـده جنبـه مـادی، فیزیکـی و محسـوس پدیده هاسـت. چنیـن برداشـتی فـرم را در ملازمت با مفاهیمی همچـون توده، کالبد وبدن قرار داده اسـت کـه معطوف بـه بخش پر، صلب و مـادی اثرمعماری اسـت. بنا به روایت کالینـز تا پیش‌از قـرن ۱۸، اجـزای کالبـدی معمـاری و ویژگی‌های سـاختاری و تناسـباتی آن بیـش از همه اندیشـه معماران را به خود جلـب کرده اسـت(کالینز، ۳۵۷-۳۵۶، ۱۳۷۵،)به جزوقفه‌ای در گفتمـان مدرنیسـتی و توجـه بـه مفهوم فضا، مجـددا در دوران پسـت مدرن بـه ویژه در اندیشـه پدیدار شـناختی، بـه کالبد و اجزای کالبـدی معماری از حیـث تجربه بدن‌مندی کـه بـه مخاطـب خـود عرضـه می‌کنند(پالاسـما، ۱۶۹، ۱۳۹۵)در هیئت مفهـوم کالبد-رویداد رجوع شـده است.

فرم به مثابه فضا

فضـا نماینـده تعبیـری از فـرم اسـت کـه بخش تهـی معمـاری را جوهـر معمـاری و متعلق زیبایـی و ادراک آن تلقـی می‌کنـد. ایـن اصطـلاح تـا پیش‌از قـرن ۱۸ میـلادی دو اصطلاح حجـم و فضـای تهـی بـه طـور جدی بـه ادبیـات معمـاری ورود پیـدا می‌کنـد. در قـرن ۱۹ "سـمپر"متاثر از زیبایی‌شناسـی "هگل"محصوریـت فضایـی را جوهر معماری برمی‌شـمرد. همچنیـن تاثیرپذیـری نظریه‌هـای ادراک از نگرش‌هـای روان شـناختی، بـه ویـژه "نظریـه همدلی"مرزبنـدی جدیـدی از فرم را ممکن می‌سـازد. مبتنی براین نظریـه ادراک فرم نتیجه فرافکنی احساسـی بدنی انسـان بـه محیط پیرامونـش اسـت(Schutzeichel، ۲۰۱۳، ۲۹۹). "هیلد براند" این احسـاس را نوعی تجربه حسـی-حرکتی ارزیابی می‌کنـد، که حقیقتا روی

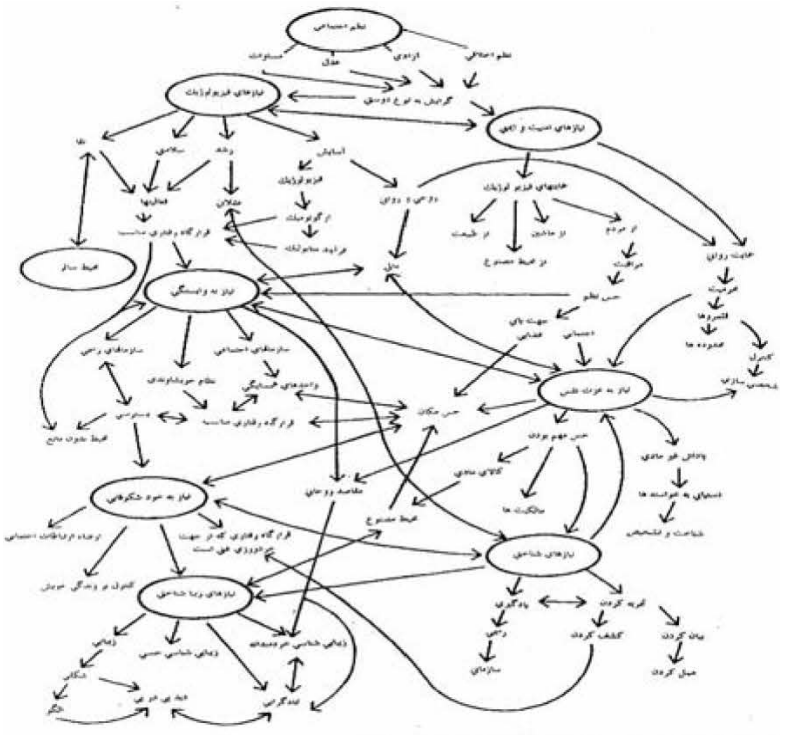
دهد و چه صرفا تجربه‌ای درونی باشد، برانگیزاننده مفهوم گستردگی است(Worringer، ۱۹۹۷، ۵)و بر مفهوم فضا دلالت دارد. در نظر هیلد براند و اشمارشو فضا همان فرم ذاتی معماری است که در برابر چشمان ما قرار دارد(Forty، ۲۰۰۰، ۱۵۹). باورود به دوره پست مدرن و اهمیت یافتن مسئله معنا فضای هندسی مدرن جای خود را به فضایی با خصلتی معین می‌دهد که باتعبیر مکان بدان اشاره می‌شود.

عملکرد و نیازهای انسانی در معماری

توجه به نیازهای انسانی و لذا یافتن مدلی کامل‌تر از انسان دغدغه خاطر بسیاری از معماران بوده است(اوتو واگنر ۱۸۹۴، گریپیوس ۱۹۳۵، موهولی ناگی ۱۹۳۷، ۱۹۳۲، لوکوربوزیه ۱۹۲۳، ۱۹۸۷، مییر ۱۹۶۷)

اتو واگنر معمار معروف اتریشی شروع هرگونه فعالیت هنرمندانه را نیازهای انسانی، توانایی‌ها و فن‌آوری زمان می‌دانست و عقیده داشت که برای ایجاد فرم‌های مناسب با زمان توجه به روح مکان، شرایط آب و هوایی و مصالح در دسترس از مهمترین سازوکارهای هنرمندانه است. امروزه برخلاف دوران موهولی ناکی مدل‌های مختلفی از نیازهای انسانی در قلمرو دانش‌های مرتبط با معماری تعریف شده و لذا بررسی این مدلها در ارتباط با توسعه مبانی نظری معماری امری ضروری است(لوین، ۱۹۳۸)اما با توجع به عدم انتخاب درست با توجه به نیازهای انسان مهر تاییدی بر گفته‌های موهولی ناگی است. همانگونه که از گفته‌های موهولی ناگی برمی‌آید او به طور خاص علاوه بر نیازهای روانشناختی و روحی او توجه خاص دارد اما نبود دانش در این زمینه را علت اصلی عدم دستیابی به تعریفی جامع از عملکد می‌داند.

(لیتون ۱۹۵۹، کنتریل ۱۹۶۵، استیله ۱۹۷۳، مازلو ۱۳۷۵، ۱۹۸۷)مدل‌های نیازهای انسان به ویژه مدل ارائه شده از سوی آبراهام مازلو توسط تعدادی از پژوهشگران در زمینه توسعه مبانی نظری طراحی محیطی مورد توجه قرار گرفته است(الکساندر ۱۹۶۹، الکساندر، ایشی گاوا و سیلوراشتین ۱۹۷۷، مایکل لیاسس ۱۹۸۰، جان لنگ ۱۹۹۴،



نمودار۲: رابطه بین فرم و عملکرد، ماخذ: جان لنگ

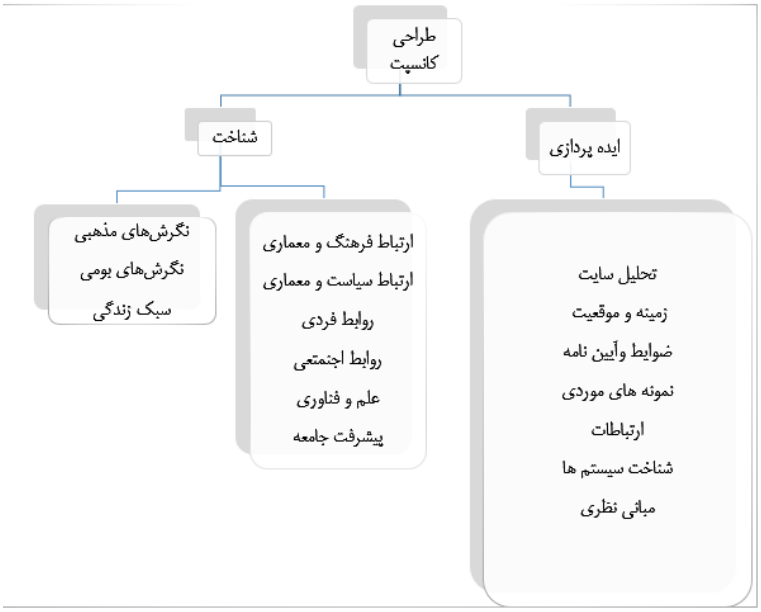
مطلبی ۱۹۹۸) به نظر مازلو انگیزه‌ها و نیازهای انسانی عوامل درونی وذاتی انسان هستند و در بدو تولد با انسان زاده می‌شوند. از این رو انسان متکی بر انگیزش‌های درونی خود در جستجوی یافتن راهی جهت ارضای خواست‌های خود است و این عمل را از روی اراده ودر جهت رفع نیازهای خاص انجام می‌دهد. لذا انسان از طریق تعامل با محیط و تغییر در قابلیت‌های آن و متکی بر انگیزه‌های درونی خود سعی در دست‌یابی به نیازهای خویش داشته و از طریق تغییرات در سطوح محیطی کالبد و قابلیت‌های آن است که می‌تواند به محیط معنا بخشد(مطلبی۱۹۹۸). همانگونه که گفته شد نهضت معماری مدرن مقوله زیبایی را از آنچه "عملکرد" نامیده می‌شودتفکیک نمود. بررسی مدل نیازهای انسان مشخص می‌سازد که مفهوم زیبایی تمامی سطوح نیازهای انسانی را در می‌نوردند و در تمامی مراحل حضور دارد و لذا تفکیک زیبایی از عملکرد ناممکن است. با توجه به مدل نیازهای انسانی (شکل ۱)می‌توان به پیچیدگی و وابستگی این نیازها در تبیین فعالیت‌های انسانی و یا همان عملکرد فضاهای معماری دست یافت. در این مدل عملکرد که مبنای آن نیازهای انسانی است می‌تواند ابعاد مختلف اجتماعی، روان شناختی، معنایی و زیبایی شناختی را در هر لحظه در بر گیرد(جانلنگ۱۹۹۴، مطلبی ۱۹۹۸).

نسبت فرم با عملکرد در معماری

با بررسی موشکافانه در ادبیات معماری معاصر می‌توان دریافت که معماران و نظریه‌پردازان مختلف با ارائه شعارهای متفاوت سعی در به چالش کشیدن شعار معماری مدرن برآمدند تا از این طریق بتوانند مدل مناسبتری از رابطه ما بین فرم و عملکرد ارائه نمایند. برای مثال رابرت ونچوری (ونچوری ۱۹۹۶)در کتاب بحث برانگیز خود" تضاد و پیچیدگی در معماری" چند عملکردی بودن فضاهای معماری اصرار ورزید. او بر معانی دوگانه فرم‌های معماری به جای تک عملکردی بودن فضاهای معماری مدرن تاکید نمود. به اعتقاد ونچوری" تک عملکردی بودن "و "عملکردهای دوگانه داشتن" عناصر فرم‌های معماری معانی مبهم و پیچیده به فضاهای معماری می‌بخشد که این خود باعث افزایش شادمانی و سرور در فضاهای معماری و به مرتبه اولی در استفاده کنندگان می‌شود. به عقیده او ساختمان سیگرام اثر میس ونده روهه تنها تامین‌کننده یک عملکرد خاص است و در جهت ارائه یک معنایی وآنهم از نوع جهان شمولش طراحی شده است. برای پی بردن به اهداف طرح، ساختمان می‌باید دارای عملکردی مطلوب باشد. "ضرورت عملکردی"وسیله‌ای برای تحقق بخشیدن به هدف می‌باشد. یک ضرورت عملکردی بیانی از عملکردی قابل اندازه‌گیری استکه باید در طراحی به آن توجه داشت اهداف طرح محقق شوند. به جای ضروریات عملکردی از واژه‌های دیگری نیز استفاده می‌شود. منظور پنا (۲۰۰۱)از عبارت بیانیه‌های مساله خلاصه ضروریات عملکرد یا معیارهای طراحی است. واژهٔ دیگری که مترادف ضروریات عملکردی می‌توان به کار گرفت توسط نگارنده به عنوان سیاست طراحی در پروژه‌های طراحی معرفی شده است که به این طریق سیاست‌ها زیرمجموعهٔ اهداف تعریف می‌شوند. برای اینکه عملکرد ساختمان در سطوح مطلوب کارایی خود قرار گیرد، باید به لحاظ کاربردی نیز به گونه‌ای ساماندهی شده باشد که امکان بهره‌گیری از سطح مطلوب عماکردی را فراهم ساذد. یک کانسپت را می‌توان برای سطوح مختلف یک طرح ساماندهی کرد.

حال با توجه به اینکه در معماری معاصر فرم دستخوش تغییرات فراوانی قرار گرفته

است لازم است که نگاهی اجمالی به تعریف پارادایم داشته باشیم. برای پارادایم تعاریف مختلفی ارائه شده است اما با نگاهی کلی پارادایم را می‌توان مجموعه‌ای از باورها و پیش‌فرض‌های بنیادی تصور کرد که راهنمای کنش افراد در زندگی شخصی و علمی قرار می‌گیرد(دانایی فرد، ۱۳۸۶)هرپارادایم نماینده یک جهان بینی است و شکل‌گیری آن نیازمند تفکر خلاقانه است اما مشکل از آنجا آغاز می‌شود که هرکدام در درون فرمول‌هایی از الگو منجمد می‌شود و سپس بدون هیچ‌ئ تفکری به‌کار می‌روند زیرا چنین تصور می‌شود که بهترین کار بوده و به روز یا مدرن‌اند(لنگ، ۱۳۹۱)باتوجه به اینکه کوهن از پارادایم دو تعریف داشته است که اولا پارادایم نماینده باورها و ارزشهای متنی است و ثانیا پارادایم همچون شالوده‌ای برای حل معماهای باقی مانده علم جانشین صریح معما می‌شود، می‌توان به این نکته اشاره کرد که تفکرپارادایم در هردوره توسط دانشمندان تا آنجا که علم عادی قادر به پاسخگویی باشد بسط داده می‌شود و از آنجا که دیگر قادر به پاسخگویی نباشد پارادایم دیگری جایگزین می‌شود و این روند همچنان ادامه خواهد داشت،، ومی‌توان گفت که شکل معماری در هر دوره همواره تحت تاثیر پارادایم حاکم برآن شکل می‌گیرد.



نمودار شماره ۳، روند طراحی، ماخذ: نگارندگان

یافته‌ها

در طول دوره‌های مختلف تاریخی ایران، ساخت محیط انسان ساخت نتیجه پیشرفت در ارزش‌های فرهنگی، زمینه مذهبی، چارچوب سیاسی، علم و فناوری و پیشرفت جامعه به عنوان یک کل بوده است. همیشه بین فرم،تصویر ساختمان و معنای بیان شده آن در معماری ایرانی رابطه عمیقی وجود داشته است(صابونچی، ذبیحی، ماجدی). پس از جنگ جهانی اول، دسترس پذیری مصالح ساختمانی و فن‌آوری برای استانداردسازی تولید و ساخت وسازبه کشورهایی مانند ایران گسترش یافت. بنابراین، اکثرمعماران جوان رویکردهای متفاوتی را برای فرم‌ها و روش‌های جدید برای بیان نیاز عملکردی جدید مورد بررسی قرار دادند. علاوه برپویایی، پیشرفت اقتصادی و زمینه‌های اجتماعی و فرهنگی و ژئوپلیتیکی، معماری معاصرایران با چالش یافتن

یـک کاراکتر فردی که میراث سـنت‌های تاریخی سـاخت و سـاز منطقه‌ای را بـا بیان برای جامعـه‌ای مـدرن ترکیب کـرد، روبه‌رو شـد. (jeon، ۲۰۰۹)

تحلیل نمونه موردی اول(خانهٔ اپرای سیدنی)

طراحـی و سـاخت ایـن بنا کـه نماد کشـور اسـترالیا اسـت در سـال ۱۹۷۳ توسـط معمار دانمارکـی بـه نـام یـورن اوتـزن بـه پایـان رسـیدباوجود مشـکلات زیـادی کـه در طراحی و سـاخت ایـن بنا وجود داشـت، امـا در نهایـت خانهٔ اپرای سـیدنی به سـمبل اسـترالیا در جهـان بدل شـد، ایـن بنـا سـالانه ۱۴ میلیون نفـر را به اسـترالیا می‌کشـاند.

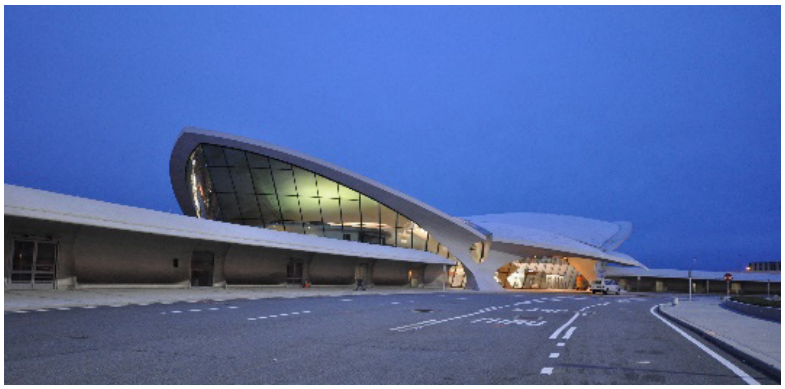
راست: نورپردازی خانه اپرا در شب، منبع:www. tourismonline. com
چپ: نمای خارجی خانه اپرا، منبع: www. kojaro. com

ایده اصلی طراحی کانسپت این بنا: استعاره از نمای بادبانهای کشتی‌ها و امواج دریا و صدف‌ها بوده است و با ایجاد تکرار و ریتم در طراحی در واقع ریتم دریا را نشان داده است. روند کلی طراحی پروژه با انجام تحقیقات گسترده و مکان یابی درست انجام شد، با توجه به فرم صدف گونه‌ای که طراحی شد بهترین مکان برای این کانسپت بندر شهر سیدنی بود، و هم چنین با توجه به اصلی‌ترین عملکرد این پروژه که ساختن خانه اپرا بود فرم طراحی به گونه‌ای انجام شد که علاوه بر جذب گردشگران زیاد بتواند صدایی را که در هنگام اپرا در سالن پخش می‌شد را به خوبی آکوستیک دهد، که برای رسیدن به این هدف در فضاهای داخلی که بتنی اجرا شده‌اند از تخته چوبی بومی استفاده کردند و نیز برای انعکاس بهتر صدا گوشه‌های سالن را به نحوی طراحی کردند که صدارا در ۲ ثانیه اکوستیک می‌کندو با نور پردازی خاصی که در شب دارد همواره گردشگران زیادی را به خود جلب می‌کند.

روند طراحی خانه اپرای سیدنی، منبع: www. bartarinha. ir

تحلیل نمونه موردی دوم ترمینال TWAفرودگاه جان اف کندی

ترمینـال TWA فـرودگاه جـان اف کنـدی نیویـورک بـه سـبب طراحی فـوق العـاده‌ای که توانایـی بی‌نظیـرآن ایـرو سـارینن را بـه رخ می‌کشـد، از شـهرتی جهانـی برخوردار اسـت. ترمینـال ۵ در انتهـای روبروی محـور مرکزی طرح اصلی فرودگاه جـان اف کندی در جنوب شـرقی کوئینـز ایلـت نیویورک و در حـدود ۱۹ مایـل دورتـر از منهتن قرار گرفته اسـت.
بنایـی کـه درآن معماری بیانگرشـخصیت خاص و هیجان سـفر اسـت، اشـکال به عمد بـرای افزایـش تدریجـی کیفیت خـط هوایی انتخاب شـده اسـت، مکانی بـرای حرکت و انتقـال، این ترمینال به گونه‌ای طراحی شـده اسـت که نماد پرواز اسـت. ایـن پروژه تحت عنـوان عقابـی کـه فـرود می‌آیـد توصیـف می‌شـود به گونـه‌ای کـه فـرم منحنی آن یـادآور پـرواز عقـاب اسـت و طراحی داخلـی آن ویژگـی آینده نگـری را در خود جای داده اسـت.



نمایی از ترمینال TWA
منبع: www.memari۹۸.com

از جملـه این ویژگی‌ها پنجره‌های بزرگیسـت که چشـم‌انداز وسـیعی به سـود هواپیماهای پـارک شـده در فـرودگاه TWA یـا مسـافرانی دارد کـه از فرش‌های قرمـز عبـور می‌کنند. این نخسـتین ترمینـال هواپیمایی بود کـه از وجود یک تلویزیون مدار بسـته، یـک پانل مرکزی، نوار چمـدان و صفحـه نمایـش الکترونیکی پرواز بهـره می‌برد.

نمای روبروی ترمینال،
منبع: www.disamag.com

نتیجه گیری

با مطالعه ریشـه فـرم و انواع مثابه آن و بررسـی رابطه مابین فرم و عملکـرد ونظریات صاحب نظـران می‌تـوان به این نتیجه رسـید که شـعار معماری مدرن کـه می‌گوید فـرم تابع عمکرد اسـت بـه طور کامـل نقض می‌شـود، از آن‌جا که امـروزه عملکرد تک بعدی اسـت وکیفیت کاهـش یافته اسـت وایـن دو عامل باعث عدم انعطـاف پذیری فضاهای معماری شـده‌اند در حالیکـه چنـد بعدی بـودن قابلیت فضاهای معماری نباید به دسـت فراموشـی سـپرده شـود، لـذا جهت برطرف کـردن این نقصان پیشـنهاد می‌شـود مـروری برمعمـاری و روابط وابسـته بـه آن از لحـاظ اجتماعـی، روانشناسـی، اقتصـادی شـود. فـرم در واقـع مقولـه‌ای اسـت که نه سـاکن اسـت و نه منعکس‌کننـده تنها یک عملکرد خاص اسـت. این شـعار معمـاری مـدرن که می‌گوید"فـرم تابع و پیرو عملکرد اسـت"اگرچه توانسـت کمـک کند تا بـه رابطـه مابیـن فـرم و عملکـرد را بیابیم امـا به نظرمی‌رسـد که اکنـون تمـام قابلیت‌های لازم در جهـت تبیین تمامـی ابعاد تاثیرگذار نمی‌باشـد. می‌توان گفت که فـرم تامین‌کننده عملکـرد اسـت نـه پیـرو آن. با اسـتفاده از این نسـبت جدیـد می‌تـوان در طراحـی پروژه‌ها فضاهایـی متناسـب بـا نیازهـای انسـانی در بسـترزمانـی ایجـاد و مهیـا نمود که عـلاوه بر اندیشـه معمـار برای طراحـی فرم مدنظـر دارای عملکردی مطلوب باشـد.

منابع

۱-اورمسون، جیمز اپی(۱۳۸۷). تحول معنایی واژه ایده در تاریخ فلسفه غرب (ترجمه شهرام پازوکی)، نامه فرهنگ، (۳۴)، ۱۶۰-۱۵۴.
۲-پلاسما، یوهانی(۱۳۹۵)، خیال مجسم: تخیل و خیال پردازی در معماری (ترجمه علی اکبری)، تهران: پرهام نقش.
۳-پناهی، سیامک؛ رحیم هاشم پور و سید غلامرضا اسلامی(۱۳۹۳)، معماری اندیشه،، از ایده تا کانسپت. نشریه هویت شهر، دوره ۸، شماره ۱۷، صص۳۴-۲۵
۴-دانایی فرد، حسن(۱۳۸۶)،، پارادایم‌های رقیب در علم سازمان و مدیریت: رویکرد تطبیقی به هستی‌شناسی، شناخت‌شناسی و روش‌شناسی. دو ماهنامه علمی پژوهشی دانشور. سال چهاردهم، ۱۰۴-۸۹
۵-رضایی، محمود(۱۳۹۳). آنالوطیقای طراحی، بازنگری انگاره‌ها در فرآیند طراحی، ترجمه حمید ندیمی، مرکز چاپ و انتشارات دانشگاه شهید بهشتی، تهران
۶-صابونچی، مرجان؛ ذبیحی، حسین؛ ماجدی حمید، نشریه معماری و شهرسازی آرمانشهر: بهار۱۳۹۹- شماره ۳۰ از ۱۵۰-۱۳۹
۷-کالینز، پیتره (۱۳۷۵)، تاریخ تئوری معماری دگرگونی آرمان‌ها در معماری مدرن (ترجم حسین حسن‌پور)تهران: نشر قطره
۸-لنگ، جان(۱۳۸۶)، آفرینش نظریه معماری، نقش علوم رفتاری در طراحی محیط، ترجمه علیرضا عینی فر، انتشارات دانشگاه تهران، تهران.
۹-لنگ جان. (۱۳۹۱). طراحی شهری، (سید حسین بحرینی، مترجم). تهران: انتشارات دانشگاه تهران
۱۰-مازلو، ابراهام ا. ح (۱۳۷۵)"انگیزش و شخصیت"چاپ چهارم، ترجمه احمد رضوانی، آستان قدس رضوی، مشهد
۱۱-مسعود محمد، شاهد ولید مغربی و سمیرا سادات حسینی یزدی(۱۳۹۰)، نقش تمثیل در روند طراحی معماری، مجله صفه، دوره ۲۱، شماره ۲، صص ۴۲-۳۳
۱۲-مطلبی، قاسم(۱۳۸۰)روانشناسی محیطی: دانشی نو در خدمت معماری و طراحی شهری، مجله هنرهای زیبا ۱۰، زمستان ۱۳۸۰، دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه تهران
۱۳-ندیمی، حمید و فرهاد شریعت راد(۱۳۹۱)، منابع ایده پردازی معماری، جستاری در فرآیند ایده‌پردازی چند معمار از جامعه حرفه‌ای کشور، نشریه هنرهای زیبا معماری و شهرسازی، دوره ۱۷، شماره ۲، صص۱۵-۱۴
۱۴-ولادیسلا تاتار کیه ویچ، ((فرم در تاریخ زیبایی شناسی))ص۵۱
۱۵-ووت وندر و من وگان (۱۳۹۲)، معماری کیفیت گرا، درآمدی بر برنامه ریزی، طراحی و ارزیابی کیفیت عملکردی، ترجمه مهیار باستانی، کتابکده کسری، مشهد
۱۶-هادیان، محمد و حسنعلی پورمند(۱۳۹۳)، طرحمایه در معماری، یک ضرورت در فرآیند طراحی و چالش‌های آموزش آن در دانشکده‌های معماری، فصلنامه هنرهای کاربردی، دوره ۳، شماره ۴، صص۸۰-۷۳.
17-Alexander، c. (1969)، ''Major changes in Environmental from Required by social and psychological from''، Elcistics 28، 78-85
18-Alexander، c: s. ishakawa and m. silverstein(1977)، ''A pattern language، towns، buildings، construction''oxford uni، press، new York
19-Babai، s، &khakzand، m. (2017). adaptition as a design method in architecture، case study: A house at Marthas vineyard، Armanshahr Architecture &urban Development، 15(18)، 13-21. Https: // www. armanshahr journal. com /article-49197. html
20- cantril، hanley(1965). '' The pattern of human concerns''، NJ: Rutgers، aniversity press، new Brunswick
21-De vries، marc j: n. cross &D. P. Grant(1993)Design Method ology and Relationships with science، Kluwer academic Publishers، Nether lands.
22-forty، Adrian. words and buildings: Arocabulary of modern Architecture، thames & Hudson، 2004
23-gropiuss، walter(1935)، the new Architecture and the Bauhaus، faber، London
24-H. F. mallgrare &E. lkonomoou، Emputhy، form and space problems in german Aesthetics، p. 10
25-Jeon، y. (2009). A study on the Expressional chracteristics of a spectacle on a contempovary Architectural sur-face. Journal of Asian Architecture and Building Engineering، 8(1)، 65-71.
26-Johann Fredrich herbar(1776-1841)
27-Lany. jan(1994)"Urbon Design the American Experience"، van Nostrand Reinhold، new York.
28-Lawton، m. powell(1982)''competence، Environmental press، and the adaptation of older people'' pp33-59
29-lewin، kert(1936)، ''principles of topological psychology''، Mc Graw-kill، newyork
30-Le Corbusier (1923)، towards a new Architecture praegar، newyork
31-maslous A. H. (1987) Motiration and personality''، Harper & Row، new York
32-mikellides، Byron، ed. (1980): Architecture for people، Holt Reinhart and wineston، new York.
33-Reynolds، p. d. (1971). Aprimer in theory construction، Indianpdis and new yorks the Bobbs Merril company، Inc.
34- Robert ron zimmemnan(1824-1898)
35-salama، ashraf(1995)، newtrands in architectural education: designing the design studio. raleigh،

n. c، Tailord text and un limited potential publishing، united states of America.
36-Tatarleiwiez، w. (1980). A history of six ideas: An essay in Aesthetics. in jan t. j. srazednicki (ed)، mlbourne
37-Turner، b. s. (1992)، max weber: from history to modernity. london &New York: Routledge
38-wollfiin، weinrich. prolegomenato psychology of Architecture، traus، Michael selcer، create space، 2016
39- worringer، w. (1997). Abstraction and Empathy: A contribution to psychology of style (Michael bulloch trans.)chi cayo: Elphant.
40-Reynolds، p. d. (1971). Aprimer in theory construction، Indianpdis and new yorks the Bobbs Merril company، Inc.
41-Turner، b. s. (1992)، max weber: from history to modernity. london &New York: Routledge
5-De vries، marc j؛ n. cross &D. P. Grant (1993)Design Method ology and Relationships with science، Kluwer academic Publishers، Nether lands.
42-salama، ashraf (1995)، newtrands in architectural education: designing the design studio. raleigh، n. c، Tailord text and un limited potential publishing، united states of America.
43-Babai، s، &khakzand، m. (2017). adaptition as a design method in architecture، case study: A house at Marthas vineyard، Armanshahr Architecture &urban Development، 15(18)، 13-21. Https: // www. armanshahr journal. com /article-49197. html
44-Johann Fredrich herbar (1776-1841)
45-H. F. mallgrare &E. lkonomoou، Emputhy، form and space problems in german Aesthetics، p. 10
46-forty، Adrian. words and buildings: Arocabulary of modern Architecture، thames & Hudson، 2004
47-wollfiin، weinrich. prolegomenato psychology of Architecture، traus، Michael selcer، create space، 2016
48- Robert ron zimmemnan (1824-1898)
49- forty، A. (2000)، words and buildings: A vocabulary of modern Architecture. londons Thames and Hudson
50-Tatarleiwiez، w. (1980). A history of six ideas: An essay in Aesthetics. in jan t. j. srazednicki (ed)، mlbourne
51- schutzeiche L، R. (2013). Architectyre as Bodily and spatial Art، the idea of einfuhlung in Early Theoretical contributions by heinrich Wolff in and August schmarsow.
52- worringer، w. (1997). Abstraction and Empathy: A contribution to psychology of style (Michael bulloch trans.)chi cayo: Elphant.
53-gropiuss، walter (1935)، the new Architecture and the Bauhaus، faber، London
54-Moholy-Nagy، Laszlo (1944). Design potentialities، chapter4، pp. 81-90، in Richard kestelanetz (ed) (1974)، Moholy-Nagy، Documentary Monographs in modern Art، Allen lane، London.
55-Le Corbusier (1923)، towards a new Architecture praegar، newyork
56-lewin، kert (1936)، ''principles of topological psychology''، Mc Graw-kill، newyork
57-Lawton، m. powell (1982)'' competence، Environmental press، and the adaptation of older people'' pp33-59
58- cantril، hanley (1965). '' The pattern of human concerns''، NJ: Rutgers، aniversity press، new Brunswick
59-maslous A. H. (1987) Motiration and personality''، Harper & Row، new York
60-Alexander، c. (1969)، ''Major changes in Environmental from Required by social and psychological from''، Elcistics 28، 78-85
61-Alexander، c: s. ishakawa and m. silverstein (1977)، ''A pattern language، towns، buildings، construction''oxford uni، press، new York
62-mikellides، Byron، ed. (1980)؛ Architecture for people، Holt Reinhart and wineston، new York.
63-Lany. jan (1994)"Urbon Design the American Experience"، van Nostrand Reinhold، new York.
64-Vent uri، Robert (1996)"complexity and contradiction in architecture"، the museum Of Modern art، New York.
65-Jeon، y. (2009). A study on the Expressional chracteristics of a spectacle on a contempovary Architectural sur-face. Journal of Asian Architecture and Building Engineering، 8(1)، 65-71.

استفاده از جاجیم در تولید پرده‌های عمودی با تکیه بر اصل دکوراسیون داخلی

اخترالسادات موسوی[۱]، حسن خاتمی[۲]

۱- دانش‌آموخته کارشناسی ارشد فرش
۲- استادیار و عضو هیئت علمی فرش
آدرس پست الکترونیک نویسنده رابط (mousavi3236@gmail. com)

چکیده

آنچـه امروزه از معماری داخلی و دکوراسـیون داخلی به گوش ما می‌رسـد فضایی را برای ما تداعـی می‌کنـد شـامل ابزار و مـواد (متریال) مدرن و رنـگ و نورهای شـاد و جیغ که اغلب برگرفتـه از المان‌هـای روز اروپـا می‌باشـد کـه هویـت و فرهنـگ آن اقلیـم را تداعی‌کننـده اسـت. ایـن نوع طراحی فضا بـرای فرهنگ کهـن و دیرینه ایـران و ایرانی آشـنا نبوده و یک ایرانـی در ایـن محیط احسـاس غریبـی و ناآشـنایی می‌کنـد. بدین منظـور در ایـن مقاله نگارنـده بـا اسـتفاده از روش توصیفـی از نوع تحلیل محتوا سـعی بر این داشـته بـا توجه به اینکـه زندگـی امروزه رو به مدرنیتـه می‌رود با نقبی به گذشـته حرکتی در جهـت کاربردی‌تر کـردن دسـتبافته‌های سـنتی بـه منظور نمـود فرهنگ دیرینـه این مـرز و بوم با رونـد زندگی یـک ایرانـی در دکوراسـیون خانه‌های ایرانـی انجام دهیم

بـا توجـه به اینکـه جاجیم به صـورت قطعـات باریـک بافته می‌شـود، برای پرده مناسـب اسـت. گروهـی از هتـل‌داران ایـن ایـده را می‌پسـندند. پـس به صـورت خاص پسـندیده می‌شـود، ضمـن اینکـه ایـن ایـده عـلاوه بـر مکان‌هایـی کـه معـرف هویـت فرهنگـی ما هسـتند در مکان‌هـا و فضاهای خصوصی مثل اتاق خواب و اتاق‌نشـیمن نیـز کاربرد دارد.

واژگان کلیدی: جاجیم، دکوراسیون داخلی، پرده، مدرنیته، فرهنگ

۱- مقدمه

به طـور کلـی دسـتبافته‌ها، مجموعه‌هایی از طرح و نقشـه، رنگ‌آمیـزی، مواداولیـه، ابعاد و خصوصیـات ظاهـری و فیزیکـی را در بـر می‌گیـرد کـه هرکـدام بـه تنهایی نقش بسـیار تعییـن کننـده‌ای در هارمونـی بـا نـوع دکوراسـیون داخل ایفـا می‌نمایـد. با توجه بـه اینکه اغلـب خانه‌های امـروزی دارای معماری مدرن هسـتند، می‌تـوان از عناصر سـنتی ایرانی در فضـای مدرن اسـتفاده کرد.

امتیـاز دکوراسـیون سـنتی در آن اسـت کـه دارای بعـد معنـوی و بیشـتر یـک حـس زیباشـناختی اسـت تا یک شـیوه علمـی. همه‌گیر و رنگین اسـت و بیـش از همه منحصر بـه فرد اسـت. این شـیوه دکوراسـیون به ما اجـازه می‌دهـد تا خلأ روحـی خود را بپوشـانیم و حـس فرهنگـی و ملـی خـود را تغذیه کنیـم. از جمله آثـار و مواد بـه کار رفتـه در فرهنگ ایرانـی مفرش‌هـای ایرانی شـامل گلیـم، جاجیم، و... می‌باشـد که نـه تنها در ایـران بلکه در سراسـر دنیـا برای ایجـاد محیطی گـرم و آرام در محیط های خانگی، تجـاری و اداری به کار می‌رفتـه و مـی‌رود. در این بیـن تنها محصول ایرانی کـه می‌تواند کاربرد بیشـتر و بهتری بـرای افراد در زندگی روزمره‌شـان داشـته باشـد جاجیم اسـت، که با نوع بافـت و رنگ‌های بدیـع و دل‌فریبـش می‌تواند با بـه کار بردن در دکوراسـیون داخلی طبق اصـول و مبانی آن، چشـم و دل هـر بیننـده‌ای را بـه خـود جلب کنـد و موجب آرامـش و گرمی محیـط زندگی شـود. از جملـه کاربردهـای جاجیـم می‌تـوان بـه پـلاس و فـرش، رختخواب‌پیـچ و مانند آن، زیرانـداز، روکـش، رویه مبل، پشـتی، پـرده عمودی، کوسـن، تابلو و دیوار کـوب و..... اشـاره کـرد. با توجـه به اینکـه جامعه امـروزی فضاهای خلـوت و جلوه‌های بصری سـاده را می‌پذیـرد می‌توانیـم گرایـش بـه سـمت دسـتبافته‌هایی، بـراسـاس مکتب‌هـای هنری داشـته باشـیم. هدف مـا در اینجـا کاربرد دسـتبافته‌های سـنتی در دکوراسـیون داخلی و نیـز ایجاد جایگاهی مناسـب در زندگـی امروز برای این نوع دسـتبافته‌ها بـه منظور حفظ و احیـای میراث فرهنگـی و آثار هنری پیشـینیان بوده اسـت.

۲- واژه جاجیم

جاجیـم دسـتبافته‌ای پشـمین، منقـش، و بـدون پـرز اسـت که غالبـاً مخصـوص نواحی سردسـیر می‌باشـد و می‌تـوان از هـر دو روی آن اسـتفاده کـرد. در مناطـق مختلـف ایـن دسـتبافته را بـه اسـامی دیگـری نـام می‌برنـد از قبیـل جاجم- جیچم- جیجیـم و.....

بافـت جاجیـم از گلیم سـاده‌تر اسـت و برخـلاف قالی فاقد گره می‌باشـد. نقـش جاجیم را تارهـا بوجـود می‌آورنـد و پـود چنـدان دیـده نمی‌شـود و در اصـل رنگ‌هـا بوجـود آورنده نقـش اصلی می‌باشـد. این نوع دسـتبافته از نوارهای منسـوج و تارنمای به هـم دوختهٔ کم و بیـش ضخیـم تشـکیل شـده اسـت کـه در بافت آن رشـتهٔ پـود به صـورت تـک رنگ از میـان تارهـای رنگین که نقش‌هـای جاجیم را می‌سـازد می‌گـذرد، و به لحـاظ نقش ونگار طبیعـی، زنـده بودن رنـگ و مقاومت از جمله زیباترین و با صرفه‌ترین دسـتبافته‌ای اسـت کـه علاوه بر اسـتفاده در داخل خانـه امروز برای امور تزئینات در مراسـم و آیین‌های سـنتی نیز بـکار می‌رود..

جاجیـم بافـی یکـی از کهن‌تریـن صنایـع دسـتی کشـور اسـت کـه در سـالهای اخیـر بـا پیشـرفت‌های سـریع زندگی، کم کم به ورثه فراموشی سپرده می‌شـود (پرهام، ۱۳۷۱ص۳۱).

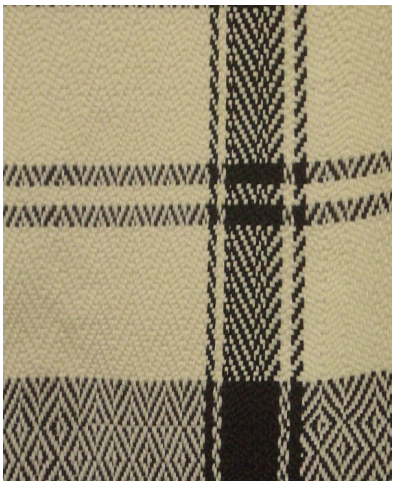
۲-۱- انواع جاجیم

الـف) جاجیم سـاده و چهار کوجی(شـامل جاجیم‌هـای راه راه، جاجیم‌هـای چهارخونه،

شـطرنجی، ختاب جاجیـم، گل جاجیـم، وکنگره جاجیم)
ب) جاجیم شیشه درمه
ج) جاجیم‌های سوزنی(رند).

۲-۲- جاجیم ساده و چهارکوجی

ایـن نوع دسـتبافته رایج‌ترین جاجیم نسـبت به سـایر جاجیم‌ها می‌باشـد کـه از نظر بافت سـاده‌تر از انـواع دیگـر بوده اسـت و از نظـر نقش پـردازی انواعـی دارد که به چنـد نمونه آن اشـاره می‌کنیم(شکل۱).



شکل۱- جاجیم چهارکوجی

الف) جاجیم راه راه

ایـن نـوع جاجیـم بـا رنگ‌هـای مختلف و گاه بـا حاشـیه گمپلـه‌دار بافتـه می‌شـوند. خطوط موازی این دسـتباف بـه عرض ۵ تا ۱۰ سـانتی‌متراسـت که گاه خطـوط ظریف بیـن ردیف‌هـا را زینـت می‌دهد.

ب)جاجیم چهارخونه یا شطرنجی

این نـوع جاجیـم به صـورت مربع‌هـای ریز و درشـت بافتـه می‌شـود. در ایـن بافتـه با جابـه جا شـدن تارهـای رنگارنـگ و خودنمایی رنگ‌های به کار برده شـده در هـر مترمربع و تیـره و روشـن شـدن رنگ‌ها در متـن و گاه تزئین بـا گمپل‌های ریزپشـمی جلـوه زیبایی بـه جاجیم داده می‌شـود.

ج) ختاب جاجیم

در ایـن دسـتبافته، نقش‌هـا بـه صـورت ردیف‌هـای مـوازی، یـا محرمـات بـا رنگ‌هـای متفـاوت بکار برده می‌شـود. طرفین هر ردیف تزئیناتی مثل نقشـمایه (کنگـره مداخل) دارد کـه قسـمت باریـک کنگره به سـمت داخل بـوده و رو بـه روی یکدیگـر قـرار می‌گیرند و در مجمـوع طـرح جالبی را بـه وجـود می‌آورند.

د) گل جاجیم

بـه زبـان ترکـی قلـوق جاجیم هـم گفته می‌شـود. اگرچـه مثل بقیـه جاجیم‌هـا نقش‌ها در خطـوط مـوازی قـرار می‌گیرنـد، امـا رنگ‌هـای تیره‌تر در هـر ردیف بـا ردیف بعـدی طوری کنـار یکدیگـر جفت می‌شـوند که به صـورت نقـش زیبایی دیده شـوند.

ه) کنگره جاجیم

خطـوط مـوازی ایـن نـوع جاجیـم، پهنایی به عـرض ۳ تـا ۴ سـانتی‌متر دارد. هـر ردیف با رنگی مشـخص دیده می‌شـود. در میان هر ردیف نقشـمایه (کنگره) سرتاسـر طول جاجیم را طـی کـرده و در میان رنگ‌هـا خود را نمایان می‌سـازد.

۲-۳- جاجیم شیشه درمه

این نوع جاجیم‌ها بیشتر جنبه تزئینی داشته و به ندرت در ایل بافته می‌شود. شیشه درمه‌ها معمولا از دو رنگ تیره و روشن و گاه با حاشیه‌ای که رنگی هم وزن متن دارد بافته می‌شوند. شیشه درمه اغلب با رنگ سورمه‌ای و سفید با حاشیه مشکی و سفید یا قرمز و سفید دیده می‌شود

شکل۲- جاجیم شیشه درمه

این دستبافته به صورت یک‌رو و آستر آن به علت نمایان شدن پود اضافی، قابل استفاده نیست. نقشمایه‌های اصلی شیشه درمه لوزی‌هایی است که اضلاع آنها برامتداد یکدیگر بوده که به صورت نگاره‌ای مخصوص در وسط هرلوزی دیده می‌شود(شکل۲).

۲-۴- جاجیم سوزنی‌رند

در بافت این نوع جاجیم از نقشمایه‌های گلیم، هم در متن و هم در حاشیه استفاده می‌شود. نقشمایه‌های چون طاووس، ترمه‌گل خراسانی، آقاجری، و سرمه‌دان، که با رنگ‌های متنوع و تار و پودی از جنس پشم یا کرک این بافته‌ها را به طرز جالبی نمایان می‌سازند.

شکل۳- جاجیم سوزنی‌رند(کشکولی)

این بافته‌ها امروزه علاوه بر رونداز، جهت تزئینات خانگی مثل رو میزی، رو تختی، و..... طرفداران زیادی پیدا کرده است(شکل۳).

۳- شناخت رنگ

مطالعه در مورد رنگ ملاحظاتی را در زمینه فیزیک، فیزیولوژی، و روانشناسی پیش‌می‌آورد. علم فیزیک توزیع طیفی نوری را که از یک سطح صادر و به وسیله آن منعکس می‌شود بررسی می‌کند.

فیزیولوژی فرایندهایی را که در چشم و مغز به هنگام تحریک ناشی از تجزیه رنگ اتفاق می‌افتد مورد مطالعه و بررسی قرار می‌دهد(لوشر، ۱۳۸۷. ص۲۱).

هر رنگ دارای سه صفت یا سه بعد بصری مستقلاً تغییرپذیر است:

۳-۱- فام-درخشندگی-اشباع یا شدت

فام رنگی: فام صفتی از رنگ است که جایگاه آن را در سلسله رنگی از قرمز تا بنفش معادل با نور طول موج‌های مختلف در طیف مرئی مشخص می‌کند. بلندترین طول موج‌ها در منطقه قرمز و کوتاه‌ترین طول موج‌ها در منطقه بنفش هستند(احمدیان، ۱۳۸۶ ص ۲).

۳-۲- درخشندگی رنگ

دومیـن صفت رنگ اسـت و درجه نسـبی تیرگی و روشـنی آن را مشـخص می‌کنـد. در چرخه رنگ، زرد بیشـترین درخشندگی و بنفش کمترین درخشـندگی را دارد (ایتن، ۱۳۷۸. ص۲۰).

۳-۳- شدت رنگ

سـومین صفت رنگ اسـت و میـزان خلوص فام آن را مشـخص می‌کند. اختـلال فام‌های قرمـز، زرد و آبـی را فام‌هـای اولیـه می‌نامنـد و چون مبنـای اصلی فام‌ها هسـتند رنگ‌های اصلـی نیـز نام گرفته‌انـد. فام‌های ثانویـه عبارتند از: نارنجی، سـبز، و بنفش کـه از اختلاط مقادیر مسـاوی از دو فام اولیه حاصل می‌شـوند(آیت الهـی، ۱۳۸۱. ص۱۰۹).

امـروزه بـا اسـتفاده از صفـات رنگ‌هـا و ارزش‌هـای آن بـرای اهدافـی خـاص از رنگ‌هـا اسـتفاده می‌شـود. رنگ‌های روشن خود را برجسـته و بسیار نمایان نشـان می‌دهند، مانند رنـگ زرد و قرمـز و نارنجـی کـه به رنگ‌هـای گرم شـهرت دارند.

رنگ سبز: با قابلیت دید زیاد کمتر برجسته می‌نمایاند.

رنگ سـبز آبی: کاملا مخالف رنگ قرمز می‌باشـد و از رنگ‌های سـرد و غیرزننده می‌باشـند و آبی اساسـاً یک رنگ آرامش بخش اسـت.

رنـگ ارغوانـی و بنفـش: از رنگ‌هـای مجلـل و فاخـر می‌باشـند. از ایـن رنگ‌هـا در پـرده بـرداری از پیکره‌هـا و مراسـم ویـژه مختلـف اسـتفاده می‌شـود.

۳-۴- هماهنگی رنگی

اصطـلاح هماهنگـی را هنگامـی به کار می‌بریم کـه رنگ‌های به کار برده شـده در اثر هنری به گونه‌ای خوشـایند به چشـم بیننده باشـد و در ذهن یا درک بینایی او خلـل ایجاد نکند.

۴- روانشناسی رنگ‌ها

الـف) رنـگ قرمز: سـمبل زندگی، شـانس، عشـق و لذت اسـت. میـل و اشـتها را تحریک می‌کنـد و بـه صورت محدود باید در فضا وجود داشـته باشـد. در ترکیب بـا رنگ‌های دیگر برای فضاسـازی رسـتوران‌ها، و کافی‌شـاپ‌ها مناسـب اسـت. موارد منع اسـتفاده از قرمز در دکوراسـیون فضـای نوجوان، اتـاق مطالعه، دفاتر پزشـکان و مناطق کارگاهی می‌باشـد.

ب) رنـگ زرد: روشـن‌ترین رنـگ اسـت و به خاطر روشـنی‌اش حـس رنگ مقـدس را دارد. همچنیـن نشـانگر توسـعه طلبی، سـهل‌گیری کارها و انبسـاط خاطر است.

ج) آبـی: از لحـاظ سـمبلیک معنـای آب آرام را دارد، طبیعت زنانه دارد و طعمش شـیرین اسـت. آبـی نشـانه یکپارچگـی و امنیـت اسـت بنابرایـن بـرای بیمارسـتان‌ها و دفاتـر روانپزشـکان مناسـب است.

د) سـفید: آمیخته‌هـای ایـن رنـگ بـرای اتاق‌های ویـژه درمـان، اتـاق خـواب، و دفاتر کار مناسـب است.

ه) بنفش: بعنوان رنگ مستقل، سمبل عرفان و اتحاد عارفانه است.

ی) سـبز: سـمبل توازن، صلح و سـکوت اسـت که می‌تواند تداعی‌کننده آرامش، بهداشت و زندگـی طولانـی باشـد. انتخاب‌کننـده ایـن رنـگ دارای اراده در انجام کار، اسـتقامت و عزم راسـخ است.

و) نارنجی: سـمبل انرژی، ضد افسـردگی و نشـاط بخش اسـت. برای اتاق نشـیمن افرادی کـه از صبـح تا شـب کار می‌کنند و فقط شـب‌ها دور هم جمع می‌شـوند مناسـب اسـت. عمده اسـتفاده از نور نارنجی در فضای فسـت فود و کافی شـاپ اسـت.

از جملـه هنرهـای صنایـع دسـتی کـه رنـگ در آن نقـش مهمـی دارد می‌تـوان به کاشـی و سـفال‌های لعابـی شیشـه‌های رنگیـن کـه در قدیـم در در و پنجـره با نـام ارسـی کاربرد داشـته، و امـروزه در سـاخت وسـایل روشـنایی بکار مـی‌رود، و نیـز دسـتبافته‌های ایرانی همچـون جاجیـم، گلیـم و فـرش و... اشـاره کرد.
در ایـن میـان درخشـش و خلوص رنگـی رنگ‌های ایجاد شـده بـا عبور نور از شیشـه‌های رنگیـن خیلـی بیشـتر از درخشـش و خلـوص پدید آمده از طریق شـیوه انعکاسـی اسـت. امروزه تقریباً اسـتفاده از شیشـه‌های رنگی در معماری و بنا و دکوراسـیون داخلی کمرنگ‌تر از پیش‌شـده بنابرایـن بـه دنبـال راهـکاری برای جبـران ایـن نیـاز در دکوراسـیون داخلی ایـن ایـده یعنـی کاربـرد جاجیم در پـرده عمـودی مطرح شـد. به عنـوان مثال می‌تـوان در سـالن‌های اجرای موسـیقی به جای اسـتفاده از شیشـه‌های رنگی از این پرده‌ها اسـتفاده کـرد، بـه گونـه‌ای کـه رنگ‌هـا در جهـت افزایـش درک و تمرکـز و لذت بیشـتر از موسـیقی باشـد. چـرا که رنگ‌هـا نیروهـا و انرژی‌های تابناکی هسـتند که چـه بخواهیم یـا نخواهیم بـه صـورت مثبت و منفـی می‌توانند بـر روی حالات انسـان اثـر بگذارند.

۵- دکوراسیون داخلی

جلـوه در آوردن رنگ‌هـا، اثاثیـه و سـایر اشـیاء در یـک اتـاق یـا سـاختمان بـه صـورت هنرمندانـه.

۵-۱- برخی از سبک‌های دکوراسیون داخلی

سـبک روسـتایی: سـبکی که بیشـتر فضا را روسـتایی نشـان می‌دهد ولی در همه جا قابل اسـتفاده اسـت. هـم جنبـه کاربـردی دارد هم جنبـه تزیینی دلیلش این اسـت کـه مواد و مصالـح آن در طبیعـت اسـت مثـل چوب، سـنگ، فلـز، و.... هـدف این سـبک ایجاد سـادگی و صمیمیـت در فضا می‌باشـد.
سـبک روستایی وسـترن: این سـبک زیر مجموعه سبک روسـتایی است. بیشـتر وسایل به صـورت جفـت و قرینه در فضا چیده می‌شـوند.
سبک مدرن: مهمترین مشخصه این سبک خلوت و انتزاعی بودن است.
سـبک مینی‌مالیسـم: همانند سـبک مـدرن خلوت اسـت ولی جزئیـات آن نسـبت به این سـبک کمتر می‌باشـد.
سـبک رسـمی: تلفیقـی از سـبک کلاسـیک و مـدرن اسـت و بـرای فضاهایی کـه خیلی تشـریفاتی اسـت بـکار برده می‌شـود مثـل کاخ‌ها. بـه همیـن دلیـل در همه جـا نمی‌توان اسـتفاده کرد.
سـبک آسـیایی: اولیـن چیـزی که از این سـبک بـه ذهن می‌رسـد رنگ‌هـای فـراوان و گرم و نقش‌هـای بدیـع و زیباسـت. تمـام شـیوه طراحـی آسـیایی فقط بـه خانه‌هـای چینی و ژاپنـی اشـاره دارد. آسـیایی‌ها معمـولاً تفاوت‌گرا هسـتند. و برای پوشـش پنجـره معمولاً از پرده‌هـای ضخیـم یـا کرکره‌هـای چوبـی اسـتفاده می‌کننـد. اسـتفاده از چوب در سـبک آسـیایی حائـز اهمیت اسـت و نور پـردازی معمـولا به صـورت مرکزی می‌باشـد.
سـبک مکزیکی: یکی از سـبک‌های بومی و محلی به شـمار می‌رود. در این سـبک از پارچه‌ها و منسـوجات دارای طرح‌های سـنتی و رنگ‌های شاد و درخشـان زیاد استفاده می‌شود.
سـبک ممفیس(مصـری): رنگ فیـروزه‌ای از رنگ‌های اصلی و رنگ سـبز و قرمـز از رنگ‌های شـاخص در این سـبک اسـت. مبلمان با پارچه‌های حیوانی و اسـتفاده از رنگ‌های شـاد و زننده از خصوصیات این سـبک اسـت. اساسـاً سـبک مصری به دلیل رمزگونه بودنش در

جاهایی که بخواهیم فضاهای عجیب بسازیم کاربرد دارد مثل کازیونها، دیسکوها و...

سبک ویکتوریایی: در این سبک پرده‌ها و والان‌ها معمولاً از پارچه‌های سنگین و مخملی با رنگ‌های درخشان مثل مسی و طلایی می‌باشد.

آرت نوو: این سبک به شدت فانتزی است و فضا را رمانتیک و رویایی می‌کند و برای اتاق خواب و آرایشگاه زنانه مناسب است.

سبک فانتزی: با داستان‌ها و رویاها در ارتباط است و معمولاً در اتاق خواب و نشیمن استفاده می‌شود. در این سبک فضا را به افسانه نزدیک می‌کنیم مثلا تصاویر کارتون‌ها از زمین تا سقف اتاق بچه. این سبک دور از واقعیت می‌باشد و از رنگ‌های شاد و خالص خیلی استفاده می‌شود. کریم رشید (معمار معروف) در قالب این سبک و سبک ممفیس، هتل سمیرامیس یونان را طراحی کرده است(شکل۴).

شکل۴-آثار کریم رشید

۶- واژه پرده

پرده قطعه پارچه‌ای است که برای جلوگیری از عبور نور یا کم نورکردن یک فضا استفاده می‌شود. پرده‌ها از ساده‌ترین انواع پوشش برای پنجره‌ها هستند و از نظر شکل ظاهری نیز متنوع بوده و می‌توان با انتخاب مدل پرده متناسب با دکوراسیون اتاق و همچنین پارچه‌ای با طرح و رنگ مناسب با سایر اجزای دکوراسیون ترکیبی زیبا را در فضا ایجاد کنیم.

امروزه پرده‌های عمودی تقریباً پرکاربردترین نوع پرده بوده که علاوه بر خانه‌ها و مکان‌های شخصی در بسیاری از شرکت‌ها و ادارات و..... استفاده می‌شود. در حالی که جنس این پرده‌ها از مواد مصنوعی و کارخانه‌ای است می‌توان با ارائه این طرح در ساخت پرده‌های عمودی از جاجیم که یک دستبافته با مواد اولیه طبیعی است استفاده کرد و آن را به جامعه دکوراسیون معرفی کرد. همچنین استفاده از پالت‌های رنگی شاد در تولید این پرده‌ها باعث می‌شود که راحتر بتوانیم از آنها در چیدمان و دکوراسیون مدرن استفاده کنیم.

به عنوان مثال: استفاده از پالت رنگی رنگین کمان (بنفش، سرمه‌ای، آبی، زرد، نارنجی، قرمز) در تولید پرده‌های عمودی جاجیمی، به کار بردن این عنصر سنتی ایرانی را در سبک‌هایی همچون آرت دکو، آرت نوو، مراکشی، ممفیس، فانتزی، و..... ممکن می‌کند. این پالت بسیار شاد کودکانه و زنانه است و برای آرایشگاه، اتاق خواب، اتاق نشیمن، مراکز هنری و موسیقی کاربرد دارد. همچنین از این ایده می‌توان در تولید پرده اتاق کودک استفاده کرد چرا که به دلیل رعایت مسائل بهداشتی، جنس پرده باید قابل شستشو، شاد، رنگارنگ و متنوع باشد. ضمناً برای مقابله با ایجاد حساسیت، لازم است از الیاف طبیعی تهیه شده باشند.

امروزه بسیاری از طراحان معروف در طراحی‌هایشان از چنین رنگ‌هایی در فضای داخلی استفاده می‌کنند که بسیار پرطرفدار واقع شده‌اند. از جمله این هنرمندان کریم رشید

است کـه تمامـی فضای هتل سـمیرامیس یونـان را بـا کودکانه‌تریـن رنگ‌ها طراحـی و اجرا کـرده و در حـال حاضـر به جهـت منحصربه فـرد بودنش به شـدت جذب توریسـم می‌کند. و در نهایـت بـرای مکان‌هـای رسـمی‌تر مثـل دانشـگاه‌ها، ادارات و.... . نیـز می‌تـوان از طیف‌هـای رنگی دیگربسـته به سـلیقه مشـتری، نوع سـبک دکـور آن مـکان و فاکتورهای دیگـری کـه ممکن اسـت در هر مکان به صورت خاص وجود داشـته باشـد اسـتفاده کرد.

شکل۵- نمونه‌ای از طرح جاجیم در دکوراسیون داخلی

۷- نتیجه‌گیری

بـا توجـه به مطالب فـوق و با در نظرگرفتن این که دکوراسـیون نقش مهمی در شـیوه زندگی کـردن بـه عهـده دارد و همچنیـن با توجه به ایـن که امـروزه در همه جای جهـان گرایش به مدرنیتـه و نیز رنگ‌های شـاد رو به افزایش اسـت و در کشـور مـا نیز دکوراسـیون داخلی کم کـم جـای خـود را باز کـرده و اهمیـت حضورش بیشـتر از قبل مشـهود شـده برآن شـدم تا یکـی از صنایـع دسـتی ایرانی را بـا یک کاربرد جدیـد (پرده عمـودی) و البته بـا رنگ‌های متفـاوت بـه طوری که بتواند بـا مدرنیته غربی که امروزه در کشـور ما نیز طرفداران بسـیاری پیـدا کـرده هماهنگ کنیم تا شـاید دسـتبافته‌ای ارزشـمند همچون جاجیم کـه رفته رفته رو بـه فراموشـی می‌رود با کاربـردی جدید دوبـاره احیا کرد.

۸- مراجع

۱- آیت‌الهـی، حبیـب الله (۱۳۸۱)؛ «مبانـی رنـگ و کاربـرد آن»، تهـران: سـازمان مطالعه و تدویـن کتب علوم انسـانی دانشـگاه‌ها (سمت).
۲- ایتن، یوهانس(۱۳۸۷)؛ «هنر و رنگ»، ترجمه عرب‌علی شروه، تهران: انتشارات یساولی.
۳- احمدیان، علیرضا (۱۳۸۶)؛ «رنگ‌شناسی مدرن»، تهران: نشر هنر و معماری قرن.
۴- پرهام، سیروس(۱۳۷۱)؛ «دستبافته‌های عشایری و روستایی فارس» تهران: انتشارات امیرکبیر.
۵- لوشر، ماکس(۱۳۸۷)؛ «رنگ‌ها و تاثیرات درمانی‌شان»، ترجمه مینا اعطامی، تهران: انتشارات صورتگر.

تجلی مضامین دینی در نقوش انسانی ظروف سفالین دوره سلجوقی

مطهره حق نظر لیسه رودی[۱*]، سید نظام الدین امامی فر[۲]

۱- دانشجوی کارشناسی ارشد دانشگاه هنر و معماری کمال الملک نوشهر، استان مازندران، شهر نوشهر
۲- استادیار و عضو هیأت علمی دانشگاه شاهد، استان تهران، شهر تهران
m. haghnazar75@gmail. com

چکیده

ظروف سفالین دوران سلجوقی مجموعه آثاری هستند که در قرن پنجم هجری در ایران دورهٔ اسلامی به وجود آمده‌اند و جنبه‌های مختلف هنری را در خود جای داده‌اند. تحقیق پیش‌رو، به بررسی و تحلیل نقش و مضامین انسانی برروی ظروف سفالین این دوره می‌پردازد. به نظر می‌رسد این نوع نگاره‌ها که در برگیرنده طیف گسترده‌ای از معانی می‌باشند، منبع مناسبی برای دست یابی به مضامین دینی آن زمان هستند. برای بررسی تعدادی از ظروف سفالین که در آنها تصویر انسان موضوع اصلی ظروف قرار گرفته است، از منابع مختلف جمع‌آوری گردید. سپس با بررسی آثار سعی شد تا به شناخت مفاهیم انواع موضوعات نقش انسان و منشأ کاربرد نقش مزبور پرداخته شود. این ظروف نشان‌دهنده اوج کمال نقش و طرح در مقایسه با سایر آثار هنری دوران اسلامی ایران هستند. روش تحقیق این مقاله، توصیفی- تحلیلی و شیوه گردآوری اطلاعات آن کتابخانه‌ای است. توجه به تصویر انسان در تعدادی از سفالینه‌ها، علاوه بر ارزشهای والای تصویری نهفته در نقوش، روشنگر این مطلب است که نقوش انسانی با توجه به فرهنگ و اعتقادات مذهبی مردم و برگرفته از مفاهیم هنر ایران باستان و تلفیق این مفاهیم سنتی با آموزه‌های اسلامی، در فرم‌هایی بسیار ساده و در عین حال زیبا بر روی ظروف نقش بسته‌اند تا بتوانند از ورای ساختار ظاهری خود، نوید بخش مفاهیم ارزشمندی باشند.

واژگان کلیدی: سفال، سلجوقی، نقش انسان، ترکیبات نقوش، مضامین دینی

۱- مقدمه

نگرش، بینش و یکتاپرستی در اسلام موجب شکوفایی هنر اقوام مسلمان شد و در آثار هنری مسلمانان رسیدن از کثرت به وحدت به شدت متجلی گردید در این راستا هنرمند مسلمان به قدری از طبیعت دوری می‌جوید تا به نوعی به هنر ذهنی و معنوی دست یابد و شکلها و فرمهای آن به نوعی بیانگر تفکر اسلامی شوند. هنر سفالگری ایران در دوره اسلامی با سبک‌ها و شیوه‌های مختلفی همراه شد از جمله این سبک‌ها در هنر، سبک سلجوقی می‌باشد که به نوعی قسمتی از موضوع مورد بحث این رساله می‌باشد.

«از حدود سده‌های ششم- اوایل هفتم / دوازدهم- اوایل سیزدهم را می‌توان در حیطه سلجوقیان بررسی کرد»(لمبتن، ۱۰: ۱۳۸۰). حکومت سلجوقیان با حمایت و تشویق هنرمندان و صنعتگران، عصر طلایی هنر سفالگری ایران را رقم زدند (محمد حسن، ۱۳۷۷: ص۲۵). دین رایج در این دوره سنّی بوده و در کنار آن فرقه‌های شیعی و تصوف نیز در میان قشر مردم حضور داشتند که اندیشه‌های این دین و فرقه‌های دیگر در هنر این دوره به ویژه در هنر سفالگری و بالطبع ظروف سفالین یکی از صنایعی که در این دوره از پیشرفت بالایی برخوردار بوده، تجلی می‌یابد. اهمیت ظروف سفالین سلجوقی، در تلفیق سنتهای هنری ایران پیش از اسلام و بعد از اسلام در این سرزمین مورد توجه می‌باشد. در این میان نقوش انسانی از اهمیت خاصی برخوردار بودند و بر شخصیت‌های داستانی توجهی خاص مبذول می‌شد. آنچه که اهمیت دارد ارزشمند کردن موضوعات بکار برده از ورای ساختار ظاهری تصاویر انسانی بوده است. این تصاویر نه بر پایه شباهت و واقعگرایی بلکه بر اساس کارکرد و بیان تمثیلی و داستانی مورد استفاده بوده‌اند. به نظر می‌رسد که این نقشها ویژگی معینی دارد و هنرمند از آنها تنها به قصد توضیح استفاده می‌کند از این رو در بیشتر موارد به صورت طراحی مجرد و خلاصه شده است. سفالگر این دوره با ذوق و سلیقه در شکل بخشی، تزئین و حک نقوش انسانی مختلف با پیشینه‌ای غنی از هنر سنتّی ایران باستان و ارتباط با فرهنگ، ادبیات، عرفان، نجوم، پدیده‌های اجتماعی و آموزه‌های اسلامی زمان خود نوآوری نموده‌اند. همچنین همراهی عناصری چون هاله‌ها و دوایر زرین گرد سر، عناصر گیاهی، خصوصیات چهره و کتیبه‌ها در کنار نقش انسان به آن معانی ویژه‌ای بخشیده است به طوری که از بخش‌های بسیاری، قابل بررسی و تحقیق می‌باشد.

موضوع تحقیق پیش‌رو، به بررسی و تحلیل انواع مضامین انسانی در کنار سایر عناصر بصری، ریشه یابی، زمینه‌ها و مبانی کاربرد نقوش مزبور بر روی ظروف این دوره و سپس نحوه ارتباط آنها با مضامین دینی می‌پردازد. بدیهی است شناخت ویژگی‌های بارز نقوش انسانی به عنوان بخشی مهم از عناصر تزئینی سفال این دوره، می‌تواند ما را در شناخت مضامین دینی نهفته در نقوش یاری رساند. در همین راستا، تعدادی از نمونه‌های شاخص ظروف سفالین ایران که حاوی نقش انسان هستند با جستجو در موزه‌ها و مجموعه‌های داخلی و خارجی انتخاب و پس از بررسی و توصیف، مهمترین ویژگی‌های ساختاری نقوش مشخص و در انتها مفاهیمی که این نقوش تداعی می‌کنند، مورد بحث و تحلیل قرار می‌گیرد. روش تحقیق این مقاله به صورت توصیفی- تحلیلی و اطلاعات آن به شیوه کتابخانه‌ای جمع‌آوری شده است.

۲- سابقه نقش انسان در سفالگری قبل از اسلام

سفالینه ایرانی در آغاز بدون نقش و ساده ساخته می‌شد، ولی در طول زمان ذوق و علاقه سفالگران منجر به ترسیم نقوش و طرح‌های گوناگون بر روی سفالینه گردید.»

در طـرح و نقـوش سـفالینه اولیه تا عصـر حاضر نقوش انسـانی از اهمیت ویـژه‌ای برخوردار اسـت. قدیمی‌ترین نقوش انسـانی برروی سـفال را باید برروی قدیمی‌ترین خانه و کاشـانه بشـر اولیه جسـتجو کـرد. یکی از ایـن سـکونتگاه‌ها کـه از قدیمی‌ترین آن به شـمار می‌رود تمـدن تپه سـیلک اسـت کـه متعلق بـه هـزاره پنجم میلاد اسـت. نقـوش انسـان در حال رقـص بـرروی سـفالینه‌ها نقش می‌بندد با ایـن تصور که خدایـان نیز در زمین و آسـمان به رقص مشـغولند «(کیانـی، ۱۳۱۷، ص۶۵).

۳- مضامین انسانی نقش بسته بر روی ظروف سفالی سلجوقی

«نقوش مسـلط برروی ظروف این دوره تصاویر ملهم از نگاره‌ها بود که متأسـفانه نمونه‌های کمـی از آنها باقی مانده اسـت. این نقوش عمومـاً صحنه‌های مجلس پادشـاهان را تصویر کـرده اسـت. گاهـی اوقات مضمون‌هـای شـخصی از وقایع مهـم تاریخی و بزم‌هـا، زندگی مردم عادی و به ویژه داسـتان‌های شـاهنامه فردوسـی منعکس شـده اسـت. علاوه براین، سـفالگران مجالس شکار و سـوارکاری را به نشـانه دلیری نقش می‌کردند» (رفیعی، ۱۳۷۸: ۸۴-۸۳).

خـط و ادبیـات در دوره سـلجوقی کـه بـر مبنـای ادبیـات زمـان خـود رونـق می‌گیـرد، بـه هنرمنـد سـفالگر الهـام می‌بخشـد کـه از داسـتان‌های ادبـی، اسـطوره‌ای بهـره گرفتـه، مضامیـن ادبـی را بـا نقـوش انسـانی و انـواع خطوط بـه زیباتریـن وجه بـه تصویـر درآورد. داسـتان‌هایی از شـاعرانی چـون فردوسـی، خیام، حافـظ، مولانـا، ... و دیگر ادیبـان ادوار اسـلامی، تفکـر سـفالگر را به آفرینش نقوش انسـانی بـا بهره‌گیـری از داسـتان‌های ادبیات سـوق می‌دهد»(کیانـی، ۶۶: ۱۳۱۷).

بـا توجـه بـه مطالعـات انجام شـده ایـن چنین اسـتنتاج می‌شـود که نقـش انسـان برروی سـفالینه‌های دوران سـلجوقی را می‌تـوان بـه دو بخـش تقسـیم کـرد: ۱- نقـوش ادبـی: موضوعـات اقتباسـی از ادبیـات ایران ۲- نقـوش غیرادبـی: موضوعات غیرادبـی اقتباس شـده از زندگی روزمره شـاهان و امیران و نقش‌هایی چون رزم و بزم و شـکار و نجوم و عرفان.

۴- نقش انسان در کنار سایر عناصر

نقـوش انسـانی در دوره سـلجوقی تقریبـاً در انـواع ظـروف سـفالی از جملـه جـام، کاسـه بشـقاب، بطـری و... دیـده می‌شـود. این نقـوش معمـولاً تک پیکره یـا به صـورت دوتایی بـا آرایش‌هـای گوناگـون، البسـه متفـاوت بـا حـالات مختلف نشـان داده شـده اسـت و موضوعـی کـه جالب توجه اسـت اینکه عمومـاً تصویرگرایـی نقوش انسـانی اغلب حالت تفکـر یـا غمگینی را نشـان می‌دهـد و نقوش انسـانی در حالت خوشـحال یا شـادی کمتر دیـده شـده اسـت، حتـی در ظروفی که زن یـا مرد در حـال نوازندگـی هسـتند. تمامی این پیکره‌ها در حالت نشسـته یا اشـاراتی مؤدبانه به سـمت یکدیگر داشـته و مشـغول گفتگو بـا یکدیگـر هسـتند. ایـن پیکره‌ها در وسـط ظـرف در میـان انبوهـی از تزئینـات که حتی پیکره‌ها جزئی از آن هسـتند به تصویر کشـیده شـده اسـت. حـالات و ویژگی‌های ظاهری ایـن پیکره‌هـا در بردارنـده اصول زیبایی شـناختی خاص (شـرقی) در آن دوران می‌باشـد. ایـن مضامیـن با ویژگی‌های سـاختار منحصـربه فردی کـه از هنرمانـوی و بودایی اقتباس شـده اسـت برروی نقوش نمـود پیدا می‌کند. از جملـه این تأثیرپذیری می‌تـوان به اقتباس از شـیوه نگارگـری مانویـان به ویژه در چهـره پردازی اشـاره کرد.

«چهره نگاری سـفالینه‌های سـلجوقی را می‌توان تداوم نقاشـی مانوی دانسـت. باور ترسیم چهره‌هـای فرازمینـی در هنـر درباری قبل از اسـلام بـا اعتقادات دینی اسـلام عجین شـد

و باعث ظهور شیوه‌ای ابداعی در چهره نگاری اسلامی گردید» (حسنوند و آخوندی، ۱۳۹۱: ۱۸).
«این ویژگی‌ها که در چهره نگاری بعد از اسلام تأثیرگذار بود، پدیدآوردن شیوه‌ای سنتی و قراردادی در نگاره‌ها، «بخشیدن نوعی اصل اخلاقی به هنر نقاشی» و ایجاد ارتباط صوری و معنایی میان تصویر و متن است. اما مهم‌ترین تأثیر، وصف چهرهٔ زیبا شبیه به چهرهٔ بودا بود. «این الگو در چهره نگاری بودایی آسیای میانه شکل گرفته و چون سنتی قوی در منطقه بسط یافته بود. جالب آنکه سخنوران مسلمان نیز غالباً زیبایی آدمی را برحسب شباهت آن با تصویر آرمانی بودا وصف می‌کردند. بدین سان، تشبیهاتی از قبیل ماهرو، چشم بادامی، ابروی کمانی و دهان غنچه در شعر تغزلی رایج شد و متقابلاً به دلیل وابستگی ادبیات و نگارگری به نگاره‌ها راه یافت. شیوه‌های صوری و الگوهای چهره نگاری که در نگاره‌های مانویان وجود داشته، مجدداً باز تولید شده و در نقاشی‌ها نمود می‌یابد.» (حسنوند و آخوندی، ۲۰: ۱۳۹۱-۱۹). این شیوه با مختصر تغییراتی در نقاشی عهد سلجوقی ظاهر می‌شود که می‌توان در (تصویر۱) این خصوصیات چهره برای نقش انسان را مشاهده کرد و نقوش انسانی با ویژگی‌هایی چون چهره گرد و ماهرو ابروی کمانی و هاله دور سر در ظرف ظاهر شده‌اند.
در ادامه به برخی از عناصری که نقش انسان در کنار آنها معنا خاصی پیدا می‌کند می‌پردازیم از جمله اینها می‌توان به کتیبه‌های نقش بسته برروی ظروف، نقوش گیاهی، هاله‌ها و دوایر زرین گرد سر پیکره‌ها و تأثیر نقش ایزد- بانوی نجات بخش که نقشی اقتباسی از شیوه نگارگری مانویان است، می‌پردازیم.

۴-۱- نقوش گیاهی

این نقش برروی سفالینه‌ها از سابقه‌ای کهن برخوردار است. گرچه این نقوش گرایش به سادگی دارند اما از طبیعت الهام گرفته‌اند. مانند انواع اسلیمی‌ها و ختایی‌ها که در برخی از آن‌ها به سختی می‌توان ریشه آن‌ها را در طبیعت بازشناسی کرد. در بین اجزاء و کل این نقوش گیاهی، نظمی هندسی دیده می‌شود که باعث هماهنگی و هارمونی بین اجزاء و کل شده است. کاربرد نقوش گیاهی در کنار نقش انسان برظروف سفالین سلجوقی حضوری پررنگ می‌یابد و معانی ویژه‌ای به آن می‌بخشد. از جمله این نقش‌ها نقش پالمت[1] می‌باشد. پالمت نام گیاهی است که در سرتاسر دوران تاریخی و حتی ماقبل تاریخی برروی نقوش سفالینه‌ها در شکلهای مختلف ظاهر شده است. تجسم یافتن پالمت در نقش نخل در تمدن ایلامی شوش و آثار بین النهرین و نیز برروی آثار آشوریان و سومریان دیده شده است. در تمدن اسلامی در فرم اسلیمی ظاهر شد و جنبه تقدس داشته و در مراسم مذهبی بیشتر بدان توجه شده است و به نشانه شگون و برکت مورد استفاده قرار گرفته است. (اعظمی و شیخ الحکمایی، ۱۳۹۲: ۱۷).
همچنین با توجه به اینکه «هنر مانوی در شکل‌گیری نگاره‌های سلجوقی نقش مهمی را داشته است» (موسوی لرو نماز علیزاده، ۱۳۹۱: ۸۸) این تأثیر را می‌توان در ترسیم نقوش گیاهی هم مشاهده کرد از جمله «نقوش گیاهی که میل به عروج می‌یابند» (همان، ۸۹: ۱۳۹۱) و می‌توان آنها را به عنوان نقشی مکمل برای انسان برروی ظروف به ویژه تزئینات جامه‌ها مشاهده کرد (شکل ۱).

۴-۲-کتیبه‌ها

«از ویژگی هنر اسلامی که سادگی مظهر آن است با روح جاودان خواهی فلسفه اسلامی

1 – (palmette)

و رنگ و شفافیت لعاب‌های ساخته شده که خود بخشی از کیمیاگری اسلامی است، تقدس مذهبی خود را با به کارگیری خطوط کوفی به کمال می‌رساند و جلوه و زیبایی حقیقی به آن می‌بخشد» (توحیدی، ۱۳۷۸: ۲۵۷). بنابراین این هنرمندان دستخط عربی را که پیام‌آور وحی است به عنوان ابزاری توانمند به کار گرفته و با خلاقیتی بی‌بدیل به یکی از مهم‌ترین نمادهای بصری مبدل ساختند.

۴-۳- هاله‌ها و دوایر زرین گرد سر پیکره‌ها

از دیگر ویژگی‌های نقاشی روی سفال سلجوقی می‌توان به هالهٔ دور سر و کاربست خطوط منحنی اشاره کرد. فرضیه‌های زیادی در باب این موضوع بیان شده است از جمله» بعضی از پژوهشگران این ویژگی را به هنر بیزانس ارتباط می‌دهند. »(چمانی و شایسته فر، ۱۳۸۴: ۱۲۰). که البته گفته می‌شود» هنر بیزانس هم متأثر از نقاشی‌های مانوی است»(شریف زاده، ۱۳۹۲: ۱۹). که در نقاشی مانویان هاله نورانی برگرد سر قدیسین نشانی از حرکت به سوی عالم غیب است. «در شمایل نگاری ایرانی» فرّه ایزدی» با توجه به انسان‌شناسی زرتشتی اهمیت خاص پیدا می‌کند، این فره شمایل‌های فرمانروایان و مغان ایران را چون هاله در بر می‌گیرد (مدد پور، ۱۳۷۴: ۲۱). و در پاره‌ای موارد محققان بر این باورند که این هاله یادگار دوران باستان و فرهنگ کهن اوستایی و مهرپرستی است. قبل از اسلام، قرص خورشید نماد روزنه‌ای بوده است که نور الوهیت از طریق آن بر زمین جاری می‌شده است. وجود هاله نور در پشت سر تصاویر انسانی و گاهی حیوانات در آثار هنری دوره اسلامی ممکن است متأثر از این عقیده کهن باشد. این نشانه ایست از فرّایزدی که اهورا مزدا به برگزیدگان اعطا می‌کند، که در دوران اسلامی به ائمه و معصومین که پرتو نور خداوندی‌اند اهدا گردیده است. در بسیاری از موارد هاله نورانی برگرد سر افراد نشانی از حالت قدسی و الهی آنهاست.

در نگارگری بعد اسلام این هاله‌ها را نه تنها به صورت عینی باز می‌یابیم بلکه در تمام سطح اثر انوار منتشر شده آن را می‌بینیم که مرکز آن جای خاصی نیست و هر جایی می‌تواند مرکز این نور باشد. نور وابسته به تجلی است. تشعشع هاله برگرد سر شخصیت‌ها نشانی از این نور است. لیکن توجه به این نکته، یعنی کثرت استفاده از هاله دور سر و حضور آن برگرد سر بیشتر تصاویر، ما را بر این می‌دارد که نگرش خاص اسلامی مبنی بر پاکی و بی‌آلایش بودن ذات تمام انسانها نشأت گرفته از ذات باریتعالی سبب استفاده زیاد از این نقش و حضور پر رنگ و پرمایه آن در تصاویر و نقوش دانست. «در تمامیت وجود نشانهٔ شکوه و جلال الوهی است اکلیل طلا دلالت بر نوری می‌کند که از هاله ساطع می‌شود، این نور نه فقط شامل قدیسان می‌شود، بلکه شاهان و امپراطوران و حیوانات را هم در بر می‌گیرد» (شوالیه وگربران، ۱۳۸۸: ۲۱).

«در نقوش سلجوقی نیز اطراف سر افراد این هاله دیده می‌شود که تا حدی متأثر از نقاشی‌های بودایی و در این دوره از ویژگی‌های نقوش کاشان است» (نیستانی و روح فر، ۱۳۸۹: ۱۳۳). و عمدتاً در تمامی مضامین حتی در صحنه‌های درباری و شعر و شراب، شهسوار چوگان باز و صحنه‌های بر تخت نشستن پادشاه، صحنه‌های عاشقانه و... بسیار از این نقش استفاده شده است و از طرفی می‌توان گفت که این نقش می‌توانسته به صورت یک نشانه در جهت نشان دادن شأن و مرتبه والا نقوش انسانی سفالینه‌ها باشد (شکل‌های ۱و۲).

برای نمونه در (شکل ۱) موضوع نقاشی این بشقاب سرامیکی که تداعی‌کننده امر مقدس ازدواج است پیکره‌هایی را نشان می‌دهد که همگی با هاله زرین گرد سر و با

شکل۱- بشقاب سرامیکی، ساوه از مجموعه آلن بالچ. مأخذ: (پوپ، ۸۷۳۱: ۹۸۶).
شکل۲- بشقاب نقاشی زیر لعاب با نقش فرمانروا زن، واقع در گالری هنری فریر واشنگتون. مأخذ: (درگاه اینترنتی گالری هنری فریر).

جامه‌هایی فاخرمزین به نقوش هندسی و گیاهی ترسیم شده‌اند. خورشید که مظهر بی‌مرگی است بربالای سرپیکره‌ها در حال تابیدن است. شعاع تابش آن که در تمام جهات رو به تصاویر داخلی است گویا تأکیدی است بر این اتحاد میان پیکره‌ها. همچنین هاله مقدس اطراف سرپیکره‌ها و نقوش گیاهی نقش بسته روی جامه دو پیکره مرکزی بشقاب که گویی میل به عروج دارند، تأثیربسزایی در نشان دادن این فریضه مقدس داشته‌اند.

۴-۴- ایزد بانوی نجات بخش

ترسیم نقش زنان در نقاشی‌های روی سفال سلجوقی بیش از سایر دوره‌های اسلامی اهمیت پیدا می‌کند که نشان از جایگاه والای زن در دوره سلجوقی دارد. هرچند با ورود اسلام به ایران و مطرح شدن مسایل خاص شرعی چون محرم و نامحرم و نیزنهی کاربرد نقوش انسانی بروی آثار هنری تا مدت‌ها از این نوع نقوش و بالتبع نقش زنان در تزیین آثار سفالی و دیگر هنرها استفاده نشده ولی مجدداً شاهد رواج گسترده این مضامین برروی ظروف سفالین این دوره هستیم به طوریکه از ویژگی‌های شاخص سفالینه‌های این دوره تصاویرمتعدد زنان در حالت‌های مختلف می‌باشد که به هنر سفالگری جلوه‌ای خاص و متفاوت در مقایسه با ادوار قبلی بخشیده است. نقش زنان با ویژگی‌ها و تزئینات بارز که متأثراز شیوه و عقاید مذهبی مانویان می‌باشد، روی سفالینه‌ها ظاهر می‌شود.

«در نزد مانویان، نقاشی امری مذهبی و دینی تلقی می‌شد. مانی عناصرگوناگون سنتهای اساطیری ایران باستان و شرق را به شیوه‌ای بسیار نو و هنرمندانه براساس افکار خویش به کاربرد تا به تبلیغ و ترویج آیین خویش بپردازد. در این باور به هنگام مرگ، روح در برابرداور دادگرظاهرمی‌شود و به روایتی دیگر، روح راستکار، بدن را ترک می‌کند و یک ایزد نجات بخش به خوش آمدگویی او می‌آید. ایزد نجات بخش اغلب به شکل بانویی با چهره گرد، چشمان بادامی، بینی کشیده، لبان غنچه و گاه با گوشواره‌های بلند و سربند، آراسته و موقرظاهرمی‌شود. آنچه شایان ذکراست دستیابی انسان به بهشتی نورانی است که ایزد بانوان، نوید می‌دهند. (موسوی لرو نمازعلیزاده، ۱۳۹۱: ۸۸). که به کمک عناصرتمثیلی و نمادین و به کارگیری زربرگ خود را ظاهرمی‌سازد و رد این تأثیرات را می‌توان آشکارا در سفالینه‌هایی که نقش زنان درآن حضوری پررنگ دارند، جستجوکرد. نمونه مشابه این ویژگی‌های بارز را می‌توان در بشقابی از گالری هنری فریرواشنگتون مشاهده کرد که مرکزظرف پیکره بانویی با هاله دور سر، چهره گرد، چشمان بادامی، بینی کشیده، لبان غنچه دو موی بافته و احاطه شده توسط نقوش گیاهی که میل به عروج می‌یابند را نشان می‌دهد (شکل ۲).

۵- معرفی و تحلیل نمونه‌ها

۵-۱- نقش انسان در ارتباط با مضامین عرفانی

در ایـن دوران، حکومـت سـنی مذهب و حکما و متکمان اهل سـنت قدرت را در مدارس و مکاتـب درس در دسـت داشـتند. در ایـن جو و فضای حاکم، سـایر علمـا و متفکران به خصـوص شـیعیان دوازده امامی و اسـماعیلیان کـه از آزادی کامل برای ابـراز عقاید و بیان دیدگاهایشـان برخـوردار نبودند، به قلمرو امراء شـیعی فاطمی در مصـر مهاجرت می‌کردند و یـا (تقیّـه) می‌نمودنـد. »واکنـش نسـبت بـه ایـن اوضـاع آشـفته و عـدم امنیـت فکری و اعتقـادی در طبقـه دانشـور ایرانـی بدیـن صـورت متجلـی شـد کـه روح آزاد اندیش قوم ایرانـی از عصـر ساسـانی، در هـر دوره‌ای به نحوی تحت فشـار و شـکنجه‌های اجتماعی، سیاسـی قـرار گرفتـه بـود را به جسـتجوی پناهـگاه و مأمنـی مطمئن وا داشـت که تسـلّی بخش آرزوهای سـرکوفته و عمل نشـده او باشـد و انـزوای صوفیانه و گریز بـه دنیای درون و دسـت شسـتن از دنیا مناسـب‌ترین جان پناه برای فـرار از رفتن زمانه و بهترین سـنگر برای مبـارزه در برابر دنیا پرسـتان آلوده به تباهی‌ها تشـخیص داده شـد» (رزمجـو، ۱۳۷۵: ۱۱۲). در حـوزه ادبیـات، حماسـه سـرایی و ملـی گرایـی شـدید بـه آرامی جای خـود را بـه بیان عرفانـی و اخلاقـی داد و بـه تدریـج محملـی بـرای بیـان عقایـد صاحبان علـم و حکمت تبـدل گردیـد. در واقـع بـا توجه به سـطور قبـل، اندیشـه جزمی حاکمـان وقت و لـزوم پناه بـردن اهـل دل و طریقـت بـه دامـان تصـوف، بیـان تمثیلـی و اشـارات تلویحی را سـبب می‌گـردد. رویکـرد هنرمنـدان و صنعتگـران بـه بیـان تمثیلـی در تصاویـر و شـعرا در بیان عارفانه، شـاید همه و همه به دلیل فضای بسـته سیاسـی دولت سـلجوقی باشـد. با توجه بـه ایـن حقیقـت که تصـوف بیشـترین طرفـداران خـود را در خیـل طبقه متوسـط جامعه شـامل پیشـه وران و صنعتگـران می‌یابد. لذا مصادیق بـارزی از این اندیشـه را در آثار باقی مانـده از ایـن عصر می‌بینیم و با بررسـی منابع ادبـی موجود از ادوار گذشـته خصوصاً عهد سـلجوقی می‌توان ایـده‌ای اجمالی در مورد اندیشـه، تفکر، داسـتان‌ها و باورهای موجود در دسـت هنرمنـدان سـلجوقی و زمینه موجـود فرهنگـی آن زمان به دسـت آورد.

شکل۳- بشقاب سفالی، با موضوع خسرو و شیرین، از مجموعه گالری فریر واشنگتون. مأخذ: (درگاه اینترنتی گالری هنری فریر)
شکل۴- بشقاب سفالی، با موضوع مراقبه عارفانه، واقع در موزه بروکلین نیویورک. مأخذ: (درگاه اینترنتی موزه بروکلین).

در (شـکل ۳) موضـوع نقاشـی ایـن بشـقاب زریـن فام مربـوط بـه صحنه معـروف «دیدن خسـرو شـیرین را در حـال آبتنی» از خمسـه نظامی نشـان می‌دهد که شـیرین زنـی عریان در پاییـن کادر و خسـرو در گوشـه سـمت چپ خفته بـه نظر می‌رسـد. با این حال تفسـیر دیگـری نیـز می‌تـوان بیان کـرد که با توجـه به سـختگیری‌های اسـلام عریان بودن شـیرین و یـا خواب بودن خسـرو مسـاله‌ای در خور توجه می‌باشـد. این نـکات ما را بـر این می‌دارد کـه این نظریه «گسـت و اتینگهاوزن» در مورد شمایل‌سـازی و یک تفسـیر عرفانی احتمالی

را بـا توجـه به شـیوع دیدگاه‌هـا و عقایـد عرفانی در میـان هنرمنـدان و پیشـه وران آن دوره را قبـول کنیـم کـه معتقد اسـت: » تـک تـک عناصر ایـن تصویـر نمادهایی هسـتند برای بیـان مفاهیـم انتزاعـی عرفانی. از ایـن منظر آب جایـگاه روح مقدس خدا و نشـانه تجدید خلـوص و ماهیهـا در آب بـه مثابـه عرفـان و راز آلودگی عرفانـی و استغراقشـان در رحمت بی‌پایان الهی اسـت و آن زن مظهر زمینی جمال الهی اسـت و سـرانجام اسـب و همراهان نمـود روح نفسـانی و دلبسـتگی‌های خاکی‌انـد که آن جوان عارف، در خلسـه و مکاشـفه عارفانـه خـود آنها را طـرد می‌کند»(عـرب بیگی وعبـدی، ۱۳۹۳: ۲۷).

نقـاش ایـن اثـر در دورانـی زندگی می‌کنـد که تفکـرات عرفانی به اوج خود رسـیده اسـت. و می‌تـوان ایـن طـور بیـان کرد کـه این اثـر فارغ از هـر عنوانـی، یکی از بیشـمار آثـار تزئینی اواخـر دوران سـلجوقی اسـت کـه روایتـی عاشـقانه را نمایش می‌دهـد و مضامیـن عرفانی عشـق در آن، خود را از طریق اشـعار حاشـیه ظرف بروز داده و تأثیر حس عرفانی مسـتتر در تصویـر را دو چنـدان نموده اسـت. بنابرایـن باتوجه به کاربسـت هاله نورانـی و مقدس دور سـر پیکره‌ها، کتیبه نوشـته شـده بر ظـرف و مضمون عاشـقانه- عرفانی می‌تـوان گفت که نقوش انسـانی سـفالینه متضمـن معانی دینی می‌باشـد.

در (شـکل۴) بـا عنـوان مراقبـه عارفانـه نقـش پنـج پیکـره را در کنـار سـایر نقـوش نشـان می‌دهـد. هنگامـی که نقـوش روی ظـروف تداعی‌کننده داسـتانی روایی نیسـتند، حضور عناصـر تمثیلـی چون پرنده نشـانه‌ای آشـنا در ادبیات عرفانی ایـران و چهره‌هایـی با هاله تقدس و نورانی گرد سـرها، و نیز شـیوع دیدگاه‌های عرفانی و شـعرهای روی ظرف که رنگ و بـوی عرفانـی دارند نشـان از این دارد کـه صحنه مربوط بـه پیکره‌هایی اسـت که در یک فضای سـرپوشـیده بنـام خانقاه در حـال انجـام اعمال صوفیانـه می‌باشـند. همچنین با توجـه بـه حضور عناصری چـون آب به معنـای رجوع به اصـل و پیدایش دوباره کـه روح را بـه مبـدأ فیض ایـزدی متصل می‌سـازد و نقش ماهـی در اعتقـادات اسـلامی و عرفانی که در تحلیـل (تصویـر۴) به آن اشـاره شـد و نقـش مقدس درخت در تفسـیر مبحث (انسـان و درخـت)، می‌تـوان گفـت کـه حضـور ایـن نشـانه‌ها تأکیـدی اسـت بـر ایـن مدعـا که نقـش انسـانی در کنار سـایر نقـوش (که تداعی‌کننـده معانی ویژه‌ای هسـتند)، بـا توجه به آموزه‌های دینی ترسـیم شـده اسـت.

۵-۲- نقش انسان در ارتباط با درخت

نقـش انسـان و درخت یکی دیگر از موضوعات کاملاً شـناخته شـده و مورد علاقه سـفالگر سـلجوقی اسـت کـه بارهـا در ترکیـب با نقـوش انسـانی و حیوانـی و تنها روی سـفالینه‌ها تکرار شـده اسـت. نقشـی به قدمت تاریخ و برآمده از باورهای سـنتی- باسـتانی و تعالیم دین مبین اسـلام. پیکره‌ها گاه سـوار بر اسـب و گاه نشسـته بـه صورت قرینـه در دو طرف درخـت بـه تصویـر درآمده‌انـد. تکـرار ایـن نقـش مایه‌هـا یـادآور داسـتان‌هایی منسـوب بـه افسـانه‌ها و اسـاطیر ایـران باسـتان اسـت که می‌تـوان گفـت بهـره فراوانـی از ادبیات، اسـطوره‌ها و انگاره‌هـای تمثیلـی برده اسـت.

«درخـت بـه عنـوان ارزشـمندترین‌گونه گیاهـی چـون یـک نقـش سـنتی از پیشـینه غنی فرهنگـی هنری برخوردار اسـت و تقدس ذهنیت مشـترک همه ادوار تا دوران اسـلامی بوده اسـت و یکـی از مظاهری اسـت که بشـر از ابتدای خلقت در برابر آن سـر تعظیـم فرود آورده و دلیـل آن هـم ایـن بـوده که تمـام سرچشـمه قـدرت را متأثر از طبیعـت و به ویـژه درخت می‌دانسـتند. بـه طـور کلـی نقـش درخت در آثـار هنـری ایران بـا تکیـه بر روایـت درخت زندگی به کار گرفته شـده اسـت.» (احمدی پیام و شـیرازی: ۳۸). »مطابق با اسـطوره‌های

شـرق باسـتان درخت زندگی، خطی پیوسـته، که پارادایس یا بهشـت در آسـمان و جهان انسـانی در زمیـن و جهـان زیریـن را بـه هـم متصل می‌کنـد و به واسـطه درخت بـه عنوان محـور عمودی بزرگ این سـه به موازات هم نگه داشـته شـده‌اند. تصویر کـردن این اعتقاد کـه درخت محور جهان اسـت، سـابقه‌ای دیریـن دارد» Ford، ۱۹۹۸: ۳۴)).

شکل۵- کاسه مینایی با نقش دو سوارکار و درخت، ری، واقع در موزه آشمولین آکسفورد. مأخذ: (درگاه اینترنتی موزه آشمولین).

تاریـخ تقـدس و احترام درخت سـرو در ایران به حضور زرتشـتیان در خراسـان برمی گردد. همچنیـن در اوسـتا از درختی یاد شـده کـه منبع تجدید حیـات انواع گیاهان اسـت. علاوه بـر این‌هـا «از درخت بارها و بارهـا در قرآن با مضامینی چون طوبی یا سـدره و طیبه یاد شـده اسـت. درخـت در فرهنگ اسـلامی نشـانی از مظهر رحمت الهـی و روحانی اسـت که زمین را روشـن می‌سـازد و ایـن درخـت را منشـأ روزی و برکت بهشـتیان دانسـته اسـت. درخت، هـم بـه جهـت پیوند میـان زمین و آسـمان و هـم از جنبـه زندگی بخش بـودن و بـاروری نیز تقدیـس می‌شـود. درختان مقدس به سـبب قدرت حیـات و کیفیت تجدید هر سـاله مظهر کیهـان به شـمار رفتـه و نقش درخت، به منزله سـتونی کیهانـی، در آثار هنری جـای دارد که نشـانه تقدس آن‌ها سـت»(تنهایی و خزایی، ۱۳۸۸: ۱۵). «همچنین «درخت سـرو» درختی اسـت کـه همزمـان دو اصل مؤنـث و مذکـر را در وجود خـود دارد و به معنای مسـلمان کامل شـناخته می‌شـود و وجـه تسـمیه آن نیز اطاعـت او در مقابل باد اسـت (که تمثیلی اسـت از فرمانبرداری انسـان‌های مسـلمان در برابر شـریعت)»(معمارزاده، ۱۳۸۶: ۱۲۸).

شـایان ذکر اسـت کـه باتوجه به جـوخفقان حاکـم در این عصـر، کاربرد نقش انسـان در کنار نقش درخت می‌توانسـته به نشـانه ظهور منجی و بازگشـت به روزگار خوش نیز گذشـته باشد. بـه عنـوان نمونـه در (شـکل۵) دو پیکـره سـوار بـر اسـب در کنـار درختی کـه گویی خط تقـارن میـان ایـن دو به شـمار می‌آید بـه همـراه پرنـدگان و کتیبه کوفی ترسـیم شـده‌اند و حضـور عناصری چون درخت و پرندگان، کتیبه کوفی در کنار نقش انسـان کمک شـایانی بـه وجـه دینی بودن نقاشـی مـورد نظر داشـته اسـت. بنابراین نشـانه درخت عـلاوه بر آنکه نشـانه سـرزندگی و حیـات جـاودان و بیمرگـی اسـت، تلویحاً منجـی موعود و رسـیدن به بهشـت را نویـد می‌دهـد و نیز می‌توانـد مظهری از مسـلمان کامـل و اطاعت از شـریعت را تداعـی کنـد. پس با توجـه به مطالب بیان شـده می‌تـوان گفت کـه نقش انسـانی در کنار سـایر عناصـر تصویـری مطابق بـه آموزه‌های دینی به تصویر کشـیده شـده اسـت.

۵-۳- نقش انسان در ارتباط با نقوش منطقه البروج و نمادهای کیهانی

علاوه بر مضامین بیان شـده نقش انسـان در کنار عناصر دیگری چـون علامات منطقه البروج و صور فلکی که سـفالگر آن را با اهداف ویژه‌ای روی ظروف ترسـیم می‌کرده، ظاهر می‌شـد.

«در سده چهارم / دهم دانشمند ستاره‌شناس نامدار عبدالرحمن صوفی با تألیف کتاب صورالکواکب در فاصله سالهای ۳۵۳ /۹۶۰ و چهره‌هایی چون ابوالوفای بوزجانی و دیگر فعالیت‌های نجومی، زمینه ساز ظهور صورت‌های فلکی بر روی آثار هنری شدند»(عابددوست و کاظم‌پور، ۱۳۸۸: ۸۵).

«معتبرترین و مهمترین فعالیت‌های نجومی و ستاره‌شناسی در اغلب زمینه‌ها در انحصار مشرق زمین و به خصوص ایران، دمشق و مصر بوده است و در این میان ایرانیان نقش پیشتاز را در بسیاری موارد برعهده داشته‌اند. این رشد مداوم و پیوسته پژوهش‌های نجومی در ایران بعد از اسلام، برپشتوانه‌ای بس کهن و پرمایه تکیه داشت. زیرا گذشته از وجود یک پیشینه غنی در مورد پژوهش‌های نجومی در ایران ظهور اسلام نیز تأثیری مثبت در زمینه پیشرفت علوم هیأت و نجوم داشت». تعالیم دین مبین اسلام هم در ایجاد چنین نقوش بر روی ظروف نقش بسزایی داشته است از جمله، »وجود آیات مختلف در قرآن کریم که در آنها سخن از سودی است که خدا در اجرام آسمانی و حرکات آن‌ها برای همه انسان‌ها قرار داده و توصیه به این لازم است تا بشر به نیکی بدان‌ها نظاره کند و در آنها بیندیشد عاملی بود تا توجه جامعه را به مسایل فلکی جلب کند. از سوی دیگر ارتباط انجام فرایضی چون گزاردن نماز در زمان‌های مشخص، گرفتن روزه در فاصله دو زمان معین؛ خواندن نماز از هر نقطه به سوی قبله، هریک به سهم خویش عاملی بود تا به کار پژوهش‌های نجومی و ریاضیات توان بخشد»(ورجاوند، ۶۲: ۱۳۶۶)

علاوه بر این»هدف هنرمندان از کاربرد این نقوش علاوه برزیبا نمودن اشیای کاربردی، به ارمغان آوردن بخت و اقبال نیکوبرای صاحب آن شی بوده است» (خزایی و موسوی حجازی، ۱۳۹۱: ۸).

در دوره سلجوقی این نقوش بر روی سفالینه‌ها رونق می‌گیرد و نمایش نشانه‌های سیارات و منطقه البروج در شمایل نگاری این دوره از محبوبیت بالایی برخوردار می‌شود و در دوره‌های بعدی نمایش تصاویر آنها ادامه پیدا می‌کند.

از نقوش متداول در این دوره، نقوش نمادین با مضامین کیهانی است که مهم‌ترین آنها زودیاک[1] یا صورت فلکی دوازده گانه می‌باشند. هریک از این علائم نقوش دایره‌ای از آسمان (است) که به ۱۲ بخش هریک ۳۰ درجه تقسیم و در هربخش یکی از صور فلکی مشخص شده است، که برج نامیده می‌شود. صور فلکی در نجوم دوره اسلامی:

«۱- برج حمل: نخستین برج از بروج دوازده گانه به صورت (قوچی) حالت نیم خیز
۲- برج ثور: نقش گاوی ایستاده
۳- برج جوزا: پیکره انسانی با دو سر در حالت نشسته چهار زانو
۴- برج سرطان: تصویر خرچنگ
۵- برج اسد: طرح شیری با خورشیدی نیمه پیدا بر پشت
۶- برج سنبله: طرح فردی نشسته، همراه با خوشه‌های گندم و قسمت دیگر آن، نیمی از صورتی با تداعی خورشید.
۷- برج میزان: به صورت فردی نشسته با ترازویی در بالای سر
۸- برج عقرب: دو عقرب به صورت سر و ته
۹- برج قوس: ترکیبی از بالا تنه آدمی کمان به دست با نیمی از بدن حیوان چهار پا و دمی به صورت سر اژدها
۱۰- برج جدی: نقش برغاله با دو پا در حالت نیم خیز

1 – (Zodiac)

۱۱- برج دلو: فردی نشسته، با طنابی در دست در حال کشیدن سطل آبی از چاه
۱۲- برج حوت: دو ماهی به صورت سر و ته و متصل به یکدیگر از ناحیه دم»(عابددوست و کاظم‌پور، ۱۳۸۸،: ۸۵).

شکل۶- کاسه با نقش دوازده علامت منطقه البروج. کاشان. موزه مترو پولیتن نیویورک. مأخذ: (درگاه اینترنتی موزه متروپولیتن).

در (شکل۶) با عنوان دو دلداده و نقوش منطقه البروج این خصوصیات به خوبی آشکار است. حضور دو دلداه با هاله تقدس گرد سر و احاطه شده توسط نقوش گیاهی، کتیبه‌ها، علامات منطقه البروج و نمادهای کیهانی در دورترین حاشیه از مرکز جای گرفته در مدالیون ها[1] (قاب مدور)، و همچنین ارتباط این نقوش با فریضه‌های دینی چون انجام نماز و روزه و سودمندی اجرام آسمانی و به ارمغان آوردن بخت و اقبال نیکو برای فرد مسلمان، روشنگر این مطلب است که نقوش انسان در این کاسه سفالین تداعی‌کننده مضامین دینی می‌باشد.

۵-۴- نقش انسان در ارتباط با جانوران ترکیبی

یکی از نقوش رایج برروی ظروف سفالی این دوره نقش انسان در ترکیب با جانوران می‌باشد که بدون شک یکی از زیباترین نقوش این دوره بروی ظروف سفالین می‌باشد. در سفالینه ها» از نقوش انسانی به صورت ترکیب با نقوش حیوانی نیز استفاده می‌شده و به گونه‌ای به صورت ترکیب با نقوش شامل موجودات داستانی اسطوره‌ای شرق و یا دوران کهن(مثل ققنوس‌ها، اسبان شاخدار و دال زن نما) منشاء می‌گرفت. » (اتینگهاوزن و گرابر، ۱۳۷۸: ۴۹۶).

«در دوره اسلامی از سده پنجم/یازدهم تصاویر آنها به تدریج برروی سفالینه‌ها دیده می‌شود و در سده ششم و هفتم / دوازدهم و سیزدهم از نقش‌های رایج ظروف سفالی بودند. ظهور این تصاویر در هنر دوره اسلامی و تداوم آن در دوره‌های بعدی نشان‌دهنده زمینه فکری مناسب در جامعه ایرانی آن زمان است. همچنین می‌توان گفت این تصاویر از ریشه‌ای کهن در تمدن باستانی ایران برخوردار بوده و نمونه‌های بازمانده یادآور تفکر دنیای باستان هستند. در این باب، نظریه‌های رایج نمادهای ستاره‌شناسی دوره اسلامی، تصاویر کهن ایرانی و عمدتاً تصاویر سلطنتی ساسانی و اقتباس از تم‌های فولکلور و اساطیر ایرانی و آسیای مرکزی را موثر می‌دانند»(عابددوست و کاظم‌پور، ۱۳۸۸: ۸۲).

۵-۴-۱- نقوش انسان- حیوان (اسفنکس‌ها)[2]

نقش انسان با نقش حیوانی چون شیر با پیشینه‌ای از دوران باستان که همواره مظهر قدرت

1 – (medallion)
2 – (Sphinx)

و نیرومندی بوده است در این‌گونه مضامین ترکیب می‌شود. «برطبق تعریف دهخدا، اسفنکس اسم خاص از لاتینی اسفینکس و یونانی اسفیگس... نام حیوانی موهومی است که در مصر و یونان باستان به هیاکل مختلف مجسم می‌کردند.» (حسینی، ۱۳۹۱: ۴۹) «نیز در تعریفی دیگر اسفنکس» اغلب شیری است با سرانسان، مرد یا زن» (طاهری، ۱۳۹۲: ۴۷). «تطور و تکرار این نقش در دوران‌های مختلف حتی دوره اسلامی اهمیت مفاهیم مرتبط با آن را نشان می‌دهد این نشان یکی از عناصر مهم تزئینی سفالینه‌های دوره سلجوقی بوده است. شیر با سرانسان برزمینه‌ای پر از گیاه پیچان بی‌انتها و گاه به صورت محافظ دو طرف این گیاه همراه با بال نشان فره و نیروی ماورایی نوید بخش مفاهیم ارزنده‌ای می‌باشد» (عابددوست و کاظم‌پور، ۱۳۸۸: ۹۰).

در دوره اسلامی نقش اسفنکس از نقوش رایج در سفالینه‌های با نقش کنده سده چهارم - پنجم / دهم- یازدهم ایران از انواع معروف به گروس یا شاملوه در کف داخلی کاسه یا بشقاب دیده می‌شود. از دیگر تکنیک‌های سفالگری اسلامی که بعضاً از این نقش تزئینی بهره برده‌اند می‌توان از نقاشی زیر لعاب معروف به سیلوئت (سایه نما) و نیز ظروف مینایی در دوره سلجوقی نام برد. در ظروف گروس یا شاملوه نقش اسفنکس اغلب با چهره انسانی تمام رخ و کلاه برسر یا با پیشانی بند در زمینه نقوش اسلیمی مشاهده می‌شود. از نمونه‌های این نوع اسفنکس می‌توان به دو کاسه با نقش کنده از منطقه گروس در (تصاویر ۷ و ۸) اشاره کرد که اسفنکس‌هایی احاطه شده توسط نقوش گیاهی و پالمت‌ها را نشان می‌دهد. همچنین «برخی اسفنکس را نمادی از سفر خورشید در آسمان‌ها می‌دانند. همچون تمام نقوش برگرفته از شیر، چرا که خورشید در اوج خود در برج اسد است و ظاهراً خورشید را در اوج قدرت خود نشان می‌دهد از طرفی شیر خود سمبل خورشید و برکت و باروری است. «گل آذین‌ها منعکس‌کننده همین موضوع هستند. همچنین» خصوصیات چهره منطبق با کمال مطلوب زیبایی آن عصر است و همراهی نگاره‌های گیاهی بسیار و حالت احترام چهره‌های مصور در اطراف اسفنکس‌ها این فرضیه را قوت می‌بخشد که این نگاره‌ها مرتبط با مفاهیم برکت و باروری است» (عابددوست و کاظم‌پور، ۱۳۸۸: ۸۸-۸۷)

با اینکه ممکن است کاربرد اسفنکس‌های پشت سرهم برروی سفالینه‌ها، فقط یک ذوق تزیینی بوده باشد اما تعدادی از نقش‌ها یادآور سنت‌های بسیار کهن است. به ویژه آنکه روی کاسه سفالینی از مجموعه سی. ال. دیوید، اسفنکس‌هایی دیده می‌شود که یک پنجه را به نشانه نیایش بالا نگه داشته و در دو طرف یک اسلیمی درخت مانند به تصویر درآمده‌اند. تمام این‌ها قرن‌ها پیش در ارتباط با مراسم مذهبی درخت رایج بود. همچون اسفنکس حکاکی شده در (شکل ۷) که اسفنکس یک پای راست خود را بسان سنت‌های کهن به نشانه نیایش بالا آورده است.

در پاره ایی موارد به جای نقش شیر حیوانات دیگر با هدف خاصی جایگزین نقش شیر می‌شوند. چرا که برخی هم «اسفنکس را شکلی از اسب افسانه‌ای پیامبر توسن (براق) در سفر معراج می‌دانند (همان: ۸۷). چنانچه در (شکل ۸) به نظر می‌رسد نقش اسفنکس با نیم تنه و پاهای اسب ظاهر می‌شود بنابراین می‌توان آن را همان توسن در نظر گرفت که در دوره‌های بعدی از جمله دوره صفویه که مذهب شیعی مذهب رایج زمان می‌شود مشاهده کرد. به هر حال دو نظر وجود دارد یکی اینکه این ظروف می‌توانسته یادآور تم‌های پارسی کهن بوده و هم اینکه به اعقاب اولین کسانی که اسلام آوردند نسبت داده شود و ریشه اسلامی داشته باشد. پس می‌توان این طور بیان نمود که حضور نقوش گیاهی و حرکت پاها به نشانه نیایش و بال به نشانه فرّیزدی و باور به

اینکه نقش انسـان- حیوان می‌توانسـه به پیامبراسـلام ارتباط داشـته باشـد، حاکی از این اسـت کـه آموزه‌هـای دینـی عامل اصلـی ایجـاد این نقـش حکاکی شـده بـر روی ظروف بوده اسـت.

شکل۷- کاسه نقش کنده گروس با نقش اسفنکس. واقع در موزه فیتز ویلیام کمبریج. مأخذ: (درگاه اینترنتی موزه فیتز ویلیام).
شکل۸- کاسه نقش کنده گروس با نقش اسفنکس بالدار. بوراق. واقع در موزه بروکلین. مأخذ: (درگاه اینترنتی موزه بروکلین).

۵-۴-۲- انسان- پرنده (هارپی)[1]

برخـلاف دوران تاریخـی، نمونه‌هـای متعـددی از موجـودات ترکیبـی با سـر انسـان و بدن پرنـدگان در هنرهـای مختلف اسـلامی ایـران از جملـه در هنر سـفالگری سـلجوقی باقی مانده اسـت. »ایـن نقوش معمولاً دارای جنسـیت مؤنث با هاله‌ای گرد سـر و صورت‌هایی زیبـا بـا اندامی ظریـف در زمینه نقوش اسـلیمی می‌باشـند و معمـولاً در ظـروف زرین فام ادوار سـلجوقی، خوارزمشـاهی و اوایـل ایلخانـی مشـاهده می‌شـوند. در فرهنـگ لغـت دهخـدا در تعریف هارپی و مشـخصات آن آمده اسـت: «نام سـه موجـود عجیب الخلقه بالـدار اسـت. چهـره ایـن موجـود به چهـره زن، بـدن او بـه کرکـس می‌مانـد، نعمت‌های برگشـته دارد و مرگ و کشـمکش شـدید را تجسـم می‌دهـد» (حسـینی، ۱۳۹۱: ۴۸-۴۷). در تعریفـی دیگـر هارپی»سـر، نیـم تنـه و سـینه زن و بـدن پرنـده و پنجه‌هـای شـیر اسـت»(Mode، ۱۹۷۷: ۲۷۷).

هارپـی یا به شـکل منفرد یا به همراه اسـفنکس برروی سـفالینه سـلجوقی ظاهر می‌شـود. بـرای نمونـه در (شـکل۹) ظـرف زرین فام از کاشـان واقـع در گالری سـاکلر، نقـش هارپی بـه صـورت تکـی و با جنسـیت مذکر که بـا اندامی بزرگ طراحی شـده بطوریکـه تمام کف ظـرف را در بـر می‌گیـرد. نقـش تزیینـی ایـن کاسـه که بـه گفتـه محققیـن اژیـدریایی یا افسـونگر نامیـده می‌شـود یکـی از رایج‌ترین نقش‌هـای مخلوقات افسـانه‌ای در مرکـز ایران می‌باشـد که مشـتمل بر عقابی بزرگ با سـر انسـان اسـت.

شکل ۹- کاسه زرین فام. واقع در گالری هنری آرتور ساکلر نیویورک. مأخذ: (درگاه اینترنتی گالری آرتور ساکلر).

1 – (Harpy)

«شکل‌هایی مانند هارپی‌ها و اسفنکس‌ها در ارتباط با روایت قدیمی دوره پیشا اسلامی ایجاد شده است آن‌گونه که در نوشته‌های کیهان شناختی، نجوم و ستاره‌شناسی آمده... یک تفسیر برای چنین مخلوق ترکیبی اسطوره‌ای «انسان- پرنده» به همراه تأکید نیرومند بر حالت صورت این است که آن نقشی از ستاره عطارد می‌باشد. به تعبیری دیگر نمادی است که با روایت گارودا (پرنده- ویشنو) درآمیخت. که در واقع می‌توان آنرا مرتبط با مفهوم خوش یمنی دانست. همچنین نزد یک فرقه شیعی این سمبل به شکل امام غایب قابل تشخیص است (عابددوست و کاظم‌پور، ۱۳۸۸: ۸۹). «در موجود ترکیبی هارپی، دقت به ترکیب سر انسان به عنوان جایگاه قرارگیری مغز و بالتبع اندیشه بشری با بدن پرنده که مهمترین شاخص آن بال و پرواز است، می‌تواند در تفسیر صحیح‌تر این موجود ترکیبی، مفید و رهنمون باشد. پرنده در اغلب فرهنگ‌های بشری نماد گسترده روح است به ویژه در هنگامی که پس از مرگ به آسمان صعود می‌کند. همچنین پرنده‌های بلند پرواز بطور گسترده‌ای با خدایان خورشید همراه‌اند»(حسینی، ۱۳۹۱: ۵۱). علاوه بر این با توجه به حضور فرقه‌های اهل تصوف و شیوع دیدگاه‌های عرفانی در این دوره می‌توان تأثیرات این عقاید را در ایجاد نقش انسان- پرنده موثر دانست. «در بین منابع مختلف اسلامی به نظر می‌رسد مفاهیم عرفانی که دارای نشانه‌های پرنده می‌باشند بیشترین تأثیر را در خلق این نقوش داشته‌اند و مرغ‌های خاصی در ادبیات وجود دارند که هریک رمزی از صفت یا حالی از احوال است. همچنین علاوه بر مفاهیم عرفانی نقش پرنده با سر انسان را می‌توان نشانه‌ای از فرشته یا پری هم دانست. همان طور که ملاحظه می‌شود خصوصیاتی چون صاحب پر بودن، خوبرو بودن و نورانی بودن این موجودات (هاله دورسر) با نقش هارپی مزبور مطابقت می‌نماید»(حسینی، ۱۳۹۱: ۵۲). همچنین با توجه به این باور سنّتی که»بال بر روی بدن انسان یا حیوان علامت ایزدی و نماد قدرت محسوب می‌شده است»(جعفری و آیت اللهی وحیدری، ۱۳۸۶: ۱۷) جنبه قدسی بودن این نقش را بیشتر نمایان می‌سازد و تمامی شواهد نظیر مظهر گسترده روح بودن و ارتباط این نقش با ایزدان و پرندگان عرفانی در سیر و سلوک، و نیز به واسطه شباهت ظاهری با فرشته یا پری، حاکی از این است که نقش ترکیبی انسان و پرنده در این سفالینه در ارتباط با مضامین دینی ترسیم شده است.

۶- نتیجه

نقش انسان در طرح سفالینه‌های اولیه تا دوران کنونی حضوری پررنگ داشته است. تطور و تکرار این نقش در سفالگری دوره اسلامی و بالطبع دوره سلجوقی اهمیت مفاهیم مرتبط با آن را نشان می‌دهد. این نقش یکی از عناصر مهم تزئینی سفالینه‌های این دوره بوده است. بخشی از مضامین نقش انسان در گذشته مرتبط با عقاید و باورهای مذهبی صورت گرفته که این خصوصیات با اندک تغییراتی متناسب با فرهنگ و باورهای عامه به سفالگری دوره سلجوقی راه پیدا می‌کند. این مضامین شامل موضوعات ادبی- عرفانی، نجوم، نقش ترکیبی انسان با جانوران است که نقوش مزبور علاوه بر وجه تزئینی بودن، نوید بخش معانی ارزشمندی می‌باشند که با پیشینه‌ای قوی از فرهنگ باستانی ایران با تعالیم دین مبین اسلام تلفیق می‌شود. نقوش انسانی گاهی به تنهایی و گاهی در کنار سایر نقوش از جمله کتیبه‌ها، هاله‌ها و دوایر زرین گرد سرها، نقوش گیاهی و حتی گاهی نقوش صور فلکی با هدف خاصی از جمله مفاهیم برکت و باروری، نیروی ایزدی، مفاهیم مرتبط با بهشت، عرفان و آموزه‌های دینی و مذهبی به عنوان موتیف رایج بر روی سفالینه سلجوقی نقش می‌بندد.

مراجع

۱. ریچارد اتینگهاوزن، الک گرابر (۱۳۷۸)، «هنر و معماری اسلامی»، ترجمه یعقوب آژند، جلد اول، چاپ اول، تهران: انتشارات سمت.
۲. رضوان احمدی پیام، علی اصغر شیرازی (۱۳۹۰)، «بررسی نقش درخت در قالی‌های ایران و هندوستان»، فصلنامه علمی- پژوهشی نگره، دوره ۶، ش۱۹، صص۴۷-۳۶.
۳. زهرا اعظمی، محمد علی شیخ الحکمایی، طاهر شیخ الحکمایی (۱۳۹۲)، «مطالعه تطبیقی نقوش گیاهی گچبریهای کاخ تیسفون با اولین مساجد ایران»، نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی، دوره ۱۸، ش۴، صص۲۴-۱۵.
۴. انیس تنهایی، رضوان خزایی (۱۳۸۸)، «انعکاس مفاهیم نماز در قالیچه‌های محرابی صفویه و قاجاریه»، مطالعات هنر اسلامی، دوره۶، ش۱۱، صص۲۴-۷.
۵. توحیدی، فائق(۱۳۷۸)، «فن و هنر سفالگری»، تهران: انتشارات سمت.
۶. زهره جعفری، حبیب الله آیت اللّهی، مرتضی حیدری، (۱۳۸۶)، «بررسی چگونگی شکلگیری نقش فرشتگان (انسان بالدار) در منابع تصویری قبل از اسلام»، دو فصلنامه مدرس هنر، دوره ۲، ش۲، صص۲۴-۱۷.
۷. عبد الرحمن چمانی، مهناز شایسته فر، (۱۳۸۴)، "«بررسی تطبیقی نقاشی روی سفال سلجوقیان ایران و فاطمیان مصر»، دو فصلنامه مطالعات هنر اسلامی»، سال دوم، ش۳، صص۱۳۲-۱۱۷.
۸. محمدکاظم حسنوند، شهلا آخوندی (۱۳۹۱)، «بررسی سیر تحول چهره نگاری در نگارگری ایران تا انتهای دورهٔ صفوی»، فصلنامهٔ علمی- پژوهشی نگره، دوره ۷، شماره ۲۴، صص۳۵-۱۴.
۹. حسینی، هاشم(۱۳۹۱)، «نقوش موجودات ترکیبی در هنر سفالگری دوران اسلامی ایران»، نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی، دوره ۱۷، ش۴، صص۵۴-۴۵.
۱۰. محمد خزایی، بهار موسوی حجازی (۱۳۹۱)، « زبان و بیان در هنر فلزکاری ایران: دوره اسلامی تا حمله مغول»، کتاب ماه هنر، سال، ش ۱۶۵، صص۱۷-۴.
۱۱. رزمجو، حسین(۱۳۷۵)، «انسان آرمانی و کامل در ادبیات حماسی و عرفانی فارسی»، تهران: انتشارات امیر کبیر.
۱۲. رفیعی، لیلا (۱۳۷۸)، «سفال ایران از دوران پس از تاریخ تا عصر حاضر»، تهران: انتشارات یساولی.
۱۳. شریف زاده، عبدالمجید(۱۳۹۲)، «هنرسلجوقی و شاهنامه کاما»، فصلنامه هنرعلم و فرهنگ، دوره۱، ش۱، صص۲۰-۹.
۱۴. ژان شوالیه، آلن گربران (۱۳۸۸)، «فرهنگ نمادها، ترجمه سودابه فضایلی»، تهران: انتشارات جیهون.
۱۵. طاهری، علیرضا (۱۳۹۲)، «نقوش حیوان-گیاه در هنر ساسانی و تأثیر آن بر هنر اسلامی و هنر رومی‌وار فرانسه»، نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی، دوره۱۸، ش ۲، صص۵۲-۴۳.
۱۶. طهوری، نیر(۱۳۸۱)، «جستجوی مفاهیم نمادین کاشی زرین فام»، مجله خیال، شماره۱، صص۸۹-۵۸.
۱۷. حسین عابددوست، زیبا کاظم پور (۱۳۸۸)، «تداوم حیات اسفنکس‌ها و هارپی‌های باستانی در هنر دوره اسلامی»، فصلنامه تحلیلی- پژوهشی، نگره، دوره۱۷، ش ۱۳، صص۹۱-۸۱.
۱۸. ابوالفضل عرب بیگی، ناهید عبدی، (۱۳۹۳)، «تحلیل آیکونوگرافیک تصویر بشقابی زرین فام از کاشان با نقد آرای گست اتینگهاوزن»، دو فصل نامه علمی- پژوهشی دانشگاه هنر(نامه هنرهای تجسمی و کاربردی)۲، دوره۷، ش۱۴، صص۳۲-۱۹.
۱۹. کیانی، محمد یوسف (۱۳۱۷)، «پیشینه سفال و سفالگری در ایران»، تهران: انتشارات نسیم دانش.
۲۰. لمبتن، آن(۱۳۸۰)، «تداوم و تحول در تاریخ میانه ایران»، ترجمه یعقوب آژند، چاپ سوم، تهران: انتشارات نی.
۲۱. محمدحسن، زکی(۱۳۷۷)، «هنر ایران در روزگار اسلامی»، ترجمه محمد ابراهیم اقلیدی، تهران: انتشارات صدای معاصر.
۲۲. مدد پور، محمد(۱۳۷۴)، «تجلیات حکمت معنوی در هنر اسلامی»، چاپ اول، تهران: انتشارات امیرکبیر.
۲۳. معمارزاده، محمد(۱۳۸۶)، «تصویر و تجسم عرفان در هنرهای اسلامی»، تهران: انتشارات دانشگاه الزهرا.
۲۴. اشرف السادات موسوی لر، سهیلا نمازعلیزاده، (۱۳۹۱)، «چهره نگاری سلجوقی؛ تداوم فرهنگ بصری مانوی»، مطالعات تاریخ فرهنگی، پژوهشنامه انجمن ایرانی، سال چهارم، ش ۱۳، صص۱۰۵-۸۵.
۲۵. جواد نیستانی، زهره روح فر، (۱۳۸۹)، «ساخت لعاب زرین فام در ایران»، تهران: انتشارات آرمانشهر.
۲۶. ورجاوند، پرویز(۱۳۶۶)، «کاوش رصدخانه مراغه و نگاهی به پیشینه دانش ستاره‌شناسی در ایران»، تهران: انتشارات امیر کبیر.
27. Ford، P. R. J، (1998)، Oreintal Carpet Design، 1، 2nd edition، Thamas&Hudson، Singapor.
28. MODE Heinz (1977)، D mons et Animaux. Fantastiques، Editions Leipzig، Allemagne.

کارکرد تجاری گرافیک دینی تزیینات کتیبه‌ای مساجد در طراحی آرم

زهره شایسته‌فر[۱]

۱- دانشجوی دکتری پژوهش هنر پردیس بین‌المللی کیش دانشگاه تهران z_shayestehfar@alumni.ut.ac.ir

چکیده

گرافیک دنیای هنرهای کاربردی، زبان ساده و انتزاعی پیام به مخاطب می‌باشد، حال اگر هنرمند خلاق ایرانی با بهره‌گیری از ظرفیت بالای تزیینات کتیبه‌ای موجود در مساجد دوره‌های مختلف تاریخی ایران به مانند سلجوقی، تیموری و صفویه، سفارشات طراحی آرم‌ها را با پیشینه فرهنگی در مسیر فکری خود داشته باشد، باعث انتشار نسخه ساده‌سازی شده آثار تاریخی ایران به هم‌وطن خود و چه بسا بیرون از مرزهای ایران می‌شود. کتیبه به عنوان یکی از مهم‌ترین بخش‌های یک بنا، یک جهانگرد و یا یک محقق را در بدو ورود به این اماکن مجذوب خود خواهد کرد و همچنین سوالاتی را در اذهان یک علاقمند به هنر دینی شکل خواهد داد. مسجد جامع عتیق قزوین به عنوان یکی از منابع و مانند سایر مساجد جامع کشور دارای کتیبه‌هایی است که از نظر هنری و همچنین، مفاهیم دینی مستتر در آن، در هنر خوشنویسی و معماری جایگاه خاصی دارد. لذا، در این پژوهش با بررسی کتیبه‌های مسجد جامع قزوین از منظر گرافیکی به این بحث پرداخته شده است. روش تحقیق مطالعه حاضر به صورت تاریخی، تحلیلی و توصیفی بوده و اطلاعات از بررسی اسناد کتابخانه‌ایی، گزارشات میراث فرهنگی و همچنین، به صورت میدانی گردآوری شده است. نتایج این پژوهش نشان‌دهنده این است که شناخت مفاهیم مستتر در تزیینات و نقوش گرافیکی کتیبه‌های مسجد جامع قزوین خود به ترویج فرهنگ اسلامی یاری رسانده و با استفاده از ساده کردن فرم‌ها، کاربرد خطوط ضخیم و حجم‌دار، توجه به آرایش‌ها و تزیینات، کاربرد نقوش گیاهی همچون نقوش هندسی .اسلیمی و استفاده از شیوه طراحی خطوط کوفی و ثلث متاثر از سبک معماری سلجوقی و صفوی، می‌تواند زبانی نو در هنر گرافیک معاصر ایران خلق کرد و آثاری آفرید که نشان‌دهنده تلفیق سنت‌های پیش از اسلام و دوران اسلامی در بازآفرینی هنر معاصر باشد.

واژه‌های کلیدی: آرم، گرافیک دینی، تزیینات، کتیبه، مسجد.

مقدمه

یکی از مهم‌ترین سوالاتی که تاکنون ذهن پژوهشگران فعال در حوزه مطالعات هنر اسلامی را به خود مشغول ساخته است، همانطور که بوکهارت در فصل پایانی هنر مقدس در شرق و غرب، از خود پرسیده بود، این است که آیا هنر مسیحی خواهد توانست روزی دوباره زاده شود و تجدید و احیای این هنر در چه شرایطی ممکن خواهد بود؟ لذا در این پژوهش با چند پرسش اساسی مواجه خواهیم شد که اولا هنر اسلامی چیست و چه ویژگی‌هایی برای آن می‌توان قائل شد. ثانیا هنرمند مسلمان چگونه هنر اسلامی را به شیوه‌ای خلاقانه و ویژه‌ای برای مخاطب خود خلق و به نمایش گذاشته است؛ که روایت‌گر یک سبک و تاریخچه هنری- دینی آن دوره باشد. لذا، نگارنده با انتخاب موضوع پژوهش حاضر و ارائه راهکارهای هرچند مختصر و نوآورانه در صدد یادآوری این موضوع است که هنر ایرانی دارای قابلیت مناسبی برای امروزی‌سازی می‌باشد. در این راستا سوالات اساسی و پایه‌ایی از جمله، هنر اسلامی چیست؟ و آیا با تعریف این هنر، و ویژگی‌های و چگونگی ظهور آن می‌توان نحوه حیات آن را در متن زندگی مدرن بشر دریافت؟

بنابراین قدر مسلم با شناخت ویژگی‌های هنر اسلامی در ابنیه تاریخی، که می‌توان به یکی از بارزترین‌های آن یعنی کتیبه و تزیینات وابسته به آن در مساجد نام برد، تا حدودی به درک و شناخت وضع آن در جهان معاصر و از آن‌جا به امکان احیاء آن در صورت افتادگی در تنگنای نخوت رقیب نائل آمد. چنانکه، در معماری اسلامی وجود کتیبه‌ها از خصایص بارز هر نوع بنایی است و اهمیت فراوان دارد. «تزیینات کتیبه‌ایی معماری اسلامی مانند گچبری، آجرکاری، سنگ‌کاری و کاشی‌کاری، گاهی با کاربرد مجزا و زمانی در تلفیق با یکدیگر توسط هنرمندان، نمایشی شگفت از زیبایی‌ها پدید آورده است» (گرابر و دیگران، ۱۳۹۱: ۱۳).

همچنین، این مسئله را نباید فراموش کرد که دنیای غرب و طراحی معمارانه غربی بر خصوصیات و سبک معماری کشورهای در حال توسعه سلطه انداخته است و طراحان نوپای ما را کمی دچار غرب‌زدگی و فاصله گرفتن از فرهنگ و هنر کشورشان کرده است. با بررسی انجام شده در موسسه تحقیقاتی مطالعات هنر اسلامی که به صورت متمرکز و تخصصی در جهت پژوهش در این رابطه قدم برداشته و تحقیقات و مطالعات گسترده‌ایی که بصورت پراکنده در رابطه با این موضوع انجام شده است؛ می‌توان ازعان داشت که پژوهش‌های مشابه و مرتبط با این موضوع از اهمیت خاصی برخوردار است. مورد پژوهش این تحقیق یکی از مساجد سبک معماری رازی می‌باشد که با توجه به پتانسیل بالای گرافیکی کتیبه‌هایش برای الهاماتی نظیر طراحی آرام، طراحی حروف و نقوش ساده شده انتزاعی مناسب می‌باشد که در این میان می‌توان نقش و طرح کتیبه‌های مسجد جامع قزوین را انتخاب و مورد بررسی قرار داد.

به طور کلی، با توجه به اینکه «هنر ایرانی برگرفته از حس درونی هنرمند و آمیخته با فرهنگ و مذهب است. هنرمند با استفاده از مفاهیم نمادین، هنر خویش را به کمال مطلوب رسانده و بی‌شک کتیبه‌نگاری نیز در معماری از اهمیت فراوانی برخوردار است. بسیاری از گونه‌های هنر از جمله نوشتار(کتیبه‌نگاری) اندوخته‌های هنری دوره‌های مختلف تاریخ ایران است که علی‌رغم پیشینه درخشان و حضور چشمگیر در جای جای تاریخ هنر، امروزه مشاهده نمی‌شود و از قابلیت‌های متعدد آن‌ها در هنرهای بصری معاصر ایران مخصوصا گرافیک استفاده زیادی نمی‌شود» (تقی‌زاده، ۸۲:۱۳۹۶) که در این راستا با انتخاب کتیبه‌های کوفی مسجد جامع قزوین که با

ترکیب‌بندی فوق‌العاده در تمام نقاط مسجد به کار گرفته شده است؛ می‌تواند گویای قابلیت‌های مشابه نتایج حاصل از پیشینه تحقیق و تفحص نگارنده باشد که همان بررسی کاربرد نقوش معماری دوره صفویه، در طراحی مبلمان شهری است. ثانیا با در نظر گرفتن این موضوع که «گرافیک را می‌توان فرم‌گراترین شاخه از هنرهای تجسمی به شمار آورد که به جستجوی مشترکات بصری اشیاء در کشف معانی عام فرم‌ها می‌پردازد و از طریق دیداری، پیامی خاص را منتقل می‌کند. لذا، هرچه فرم از صداقت بیش‌تری برخوردار باشد. درجه شمول آن عام‌تر و گسترده‌تر خواهد بود. گرافیک سعی بر خلاصه و استیلیزه کردن و گاه مبالغه کردن فرم‌ها دارد. زیرا تصاویر استیلیزه‌تر و خلاصه‌تر توانایی ارتباطی بیش‌تری دارند» (گرابر و دیگران، ۱۳۹۱: ۱۳). همچنان‌که در طراحی گرافیک امروز با ترکیب فرم‌های مدرن و حروف پررنگ، به بیننده به صورت مستقیم توجه بیشتری دارد. البته طراحان ایرانی با طراحان کشورهای دیگر به خصوص اروپا تفاوت چشمگیری دارند، طراحان گرافیکی کشورهای اروپایی در کنار اعمال نظرات کارفرما، دستورالعمل‌های گرفیکی از قبیل: ترکیب‌بندی، ساده‌سازی مرتبط با مفهوم و ارتباط مستقیم با خدمات در طرح‌ها اجرا شده‌اند، حال در مقابل بسیاری از طرح‌های گرافیکی ایرانی معاصر در ایران شامل اجرای نظرات کارفرما به صورت خام و وجود عناصر نامرتبط در طرح بسنده می‌باشند. حال از سویی دسته‌ای نیز پیرو سنت‌ها و فرهنگ ایرانی، طرح‌های گرافیکی را از مبدا طرح بدون تغییراتی نظیر ساده‌سازی، هم‌خوانی با نوع خدمات انجام می‌دهند، که این موضوع نیز بحث برانگیز می‌باشد. لذا در این پژوهش در جهت تجاری‌سازی اصولی گرافیک دینی که برگرفته از نقوش اسلامی باشد، پرداخته شده است. البته جای هیچ شکی نیست که که یک هنرمند گرافیک تمام تلاش و مهارت و قوانین و فنون مناسب را برای ارائه طرح مناسب به کار می‌گیرد، ولی واحد درسی با عنوان تجاری‌سازی گرافیک دینی در دانشگاه‌ها تدریس بشود، چه بسا این مشکلات در بازار کار حرفه‌ای وجود نداشته باشد. لذا، نگارنده با پاسخ به سوالاتی از این دست که چرا هنرمند ایرانی به بکارگیری نقوش هنر اسلامی در طراحی گرافیکی آرم اهمیت داده است؟ و زیبایی‌شناسی از منظر گرافیکی دینی در تزیینات کتیبه‌ای در مساجد (مسجد جامع قزوین) چه جایگاهی دارد؟ سعی بر آن داشته است که ابتدا با نگاهی اجمالی، از لحاظ معرفت‌شناسی و عرفانی به پیشینه نقوش اسلامی - ایرانی و در ادامه به قابلیت گرافیکی نقوش بکار برده شده، به ساده‌سازی نقوش و آرایه‌های تزیینی اسلامی - ایرانی پرداخته است و در جهت مناسب‌سازی آرم برای مخاطب معاصر امروزی پرداخته است. در این مقاله، ابتدا پیشینه معماری مسجد جامع قزوین به عنوان نمونه و جایگاه کتیبه در معماری اسلامی بررسی شده است و در ادامه با تحلیلی گسترده‌ایی در خطوط و نقوش تزیینی به کار رفته در کتیبه‌های آن به معرفی ویژگی‌های گرافیکی آن‌ها پرداخته شده است.

پیشینه تاریخی مسجد جامع قزوین

شهر قزوین یکی از شهرهای قدیمی ایران می‌باشد می‌پردازیم. «از گذشته دور منطقه قزوین در چهار راه ارتباطی شاهراه‌هایی قرار داشته که از شرق به غرب و شمال به جنوب امتداد یافته است و همین موقعیت ممتاز را باید یکی از مهمترین عوامل شکل‌گیری و ادامه حیات این شهر در طول تاریخ به حساب آورد. همچنین، مسئله رفت و آمد کاروان‌های تجاری خود عاملی در زمینه ایجاد واحدهای شهری و گسترش آن گردیده است. به تدریج با افزون تعداد و طول مدت اقامت کاروان‌ها، بازارهای

بـزرگ بـه وجـود امـد و قزوین عـلاوه بر محـل اسـتراحت کاروان‌ها نقـش محل داد و سـتد را نیـز بـر عهده گرفـت و در نتیجـه موجبات رشـد روزافزون فراهم آمد. اشـاره ناصرخسـرو بـه بازارهـای قزویـن در سـده پنجـم گواهـی بـر موقعیـت مناسـب قزویـن در ارتبـاط بـا فعالیت‌هـای بازرگانـی آن می‌باشـد» (احمـدی، ۱۳۹۵: ۱۰). بـا توجه به اینکه این مسـجد در دوره‌های متعددی سـاخته و تکمیل شـده اسـت، پرداختن به پیشـینه مسجد ضروری می‌باشـد. این مسـجد یکی از کهن‌ترین مسـاجد جامع ایران، چنانچه آثاری از ساسـانی، دوره‌هـای اول اسـلام، سـلجوقی، صفویـه و قاجاریه را در خـود دارد.

«مسـجد کبیـر قزویـن قدمتـی طولانـی دارد و در دوره‌هـای مختلـف قسـمت‌هایی به آن الحـاق شـده اسـت. این مسـجد از قرن دوم و زمـان هارون‌الرشـید پابرجاسـت و از همین دوره، پی‌گـذاری آن اجـرا شـده اسـت. بـا توجـه بـه بندکشـی آجرها کـه به صـورت نقش ونـگار و نوشـته‌های خـط خودنمایـی می‌کنـد، معـرف شـیوه معمـاری و نماسـازیه دوره سـلجوقی اسـت و وجود حاشـیه‌های آجری میان چهاربنـد تزیینی کاشـی‌کاری جزهای دو طـرف اسـت کـه آن‌هـا نیـز دارای بندکشـی‌های جالب بـا نقش‌هـای متنـوع مربوط به دوره‌هـای بعـد می‌باشـد» (احمـدی، ۱۳۹۵: ۵۵). بنابرایـن، می‌تـوان به این نکته دسـت یافـت کـه «فضـا و معنـای بـه کار رفتـه در معماری اسـلامی غیـر قابل انـکار اسـت. زیرا بـا هماهنگـی و نظـم نقش‌هـا، کتیبه‌هـا و رنگ‌هـا، محیطی بـا عظمت همراه بـا خلوص معنـوی پدید می‌آورد. انسـان بـا ورود به این اماکن، خـود را در میان دنیـای معنوی می‌یابد که همانا یادآور بهشـتی اسـت که قرآن از آن سـخن به میـان می‌آورد» (شایسـته‌فر، ۱۳۸۷: ۶۵). ایـن موضـوع را نیـز می‌بایسـتی در نظـر گرفت کـه آنچه بیش‌تـر محتمل اسـت، این اسـت که سـنت و هنـر اسـلامی و تمدن مـدرن غربی که در سـرزمین‌های اسـلامی عمیقا در حال نفوذ اسـت، شـکاف بزرگـی را بین فرهنـگ جامعه امـروزی و گذشـته ایجاد کرده اسـت؛ بیش از بیـش از هم جدا و دور کرده اسـت. «بنابراین، هنرمند اسـلامی همیشـه در پـی ابـداع بـوده و با کنار هـم قرار دادن حـروف، توانسـته نقوش زیبـا و جذابـی را از طریق اشـکال تصویـری گوناگـون بسـیار زیبـا و با تنـوع فوق‌العاده بـه وجـود آورد که هر کـدام از آن‌هـا تداعی‌گر شـکلی اسـت» (فراسـت، ۱۳۸۵: ۶۴).

کتیبه و نقوش اسلامی

همان‌طـور کـه می‌دانیـد کتیبـه و کتیبه‌نـگاری در معمـاری اسـلامی جایـگاه والایـی دارد و یکـی ارکان تزیینـی بناهـای مذهبـی بـه شـمار می‌آید. زیـرا کلام خداوند کـه همانا قـرآن می‌باشـد و همچنیـن، احادیـث را در قالب‌هـای خـط کوفی، نسـخ و ثلـث و گاهی نسـتعلیق در مکان‌هـای کـه تردد افـراد در آن‌هـا انجام می‌شـود، به صـورت کتیبه‌نگاری و تزیینـات بنـا مـورد اسـتفاده قـرار می‌گرفـت. «بـا گسـترش معمـاری اسـلامی، کتیبه‌ها و کتیبه‌نـگاری از اهمیـت خاصـی برخـوردار شـدند و کتیبه‌هـای ابنیـه ابتـدا همـه بـه خـط کوفی کتابـت شـده‌اند. تزیینات معمـاری نیـز یکـی از تاثیرگذارتریـن عوامل جهت تغییـرات خـط کوفی بـود. بدیـن ترتیب انـواع خط کوفـی تزیینـی جهت معماری شـکل گرفـت کـه شـماره آن از عـدد دو فراتـر رفـت. عـلاوه بـر کوفی‌هـای تزیینـی، کوفـی بنایی بـه طـور خاص بـرای معمـاری طراحی شـد و پـس از پیدایش اقلام سـته، دو خـط محقق و ثلـث پـا جـای خطـوط کوفـی گذاردند و بـرای نـگارش آیـات و روایـات در بناهـا به کار گرفتـه شـدند. در میـان خطـوط کتیبه‌نـگاری خـط ثلـث جایگاهـی ویـژه دارد، چنان‌که در بررسـی اجمالـی آثـار بـه جـا مانـده می‌توان گفـت از اواخر سـده ششـم هجـری قمری کتیبـه‌گاری ثلث رویه فزونی گذاشـت و از آن بـه بعد مهم‌ترین خـط در کتابت متون عربی

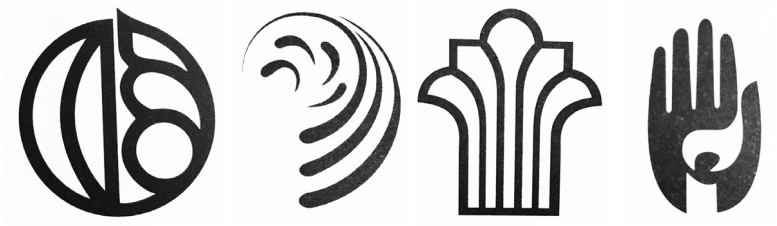
در کتیبه‌نگاری بناهای اسلامی بود. در دوره سلجوقی غالب کتیبه‌ها به خط کوفی و آجری یا گچی‌اند اما در دوره‌های بعدی یعنی دوره ایلخانی اغلب کتیبه‌ها گچی و با انواع خطوط تزیینی کوفی و خط ثلث اولیه نوشته شده‌اند. دوره تیموری عرصه هنرنمایی کتیبه‌های با ارزش به خط ثلث و محقق است هنوز تا به امروز همتایی برای بعضی از این کتیبه‌ها پیدا نشده است. و در دوره صفوی به دلیل ساخت و سازهای زیاد و تکثر و تعدد زیاد ابنیه‌های مذهبی، کتیبه‌های هفت‌رنگ و اغلب به خط ثلث رواج کامل پیدا کرد و اصفهان پایتخت، کانون ثلث نویسان و کتیبه‌نویسان برجسته گردید. این روند همچنان در معماری ایران ادامه دارد و در دوره قاجار نیز کتیبه‌نگاری، اهمیت پیشین خود را حفظ نمود. اما با این تفاوت که در دوره قاجار خط نستعلیق جایگزین خط ثلث صدرنشین در کتیبه‌نگاری گردید. کاربرد کتیبه‌ها بیشتر در حاشیه دور گنبدها، سطح دیوارها، بالای سردرها و به طور عمده در محراب‌ها بود، همچنین از خط نگاره‌ها در نقوش مهری، قاب‌های هندسی و کتیبه‌های برنجی نیز استفاده شده است» (نیازمند و مطلبی، ۱۳۹۷: ۱۱) سابقه استفاده از کتیبه‌نگاری در بناها به دوران قبل از اسلام برمی‌گردد. «کتیبه‌هایی یادمانی از قبل در ایران وجود داشت، نمونه‌اش اینکه هخامنشیان کتیبه‌های یادبود عظیمی در سه زبان داشتند و ساسانیان در کنار نقش برجسته‌های سنگی خویش، متن‌هایی به خط پهلوی می‌نوشتند. با این حال نخستین کتیبه‌ایی که از دوران اسلامی ایران در دست است به یک قرن و نیم پس از روزگار فتوحات باز می‌گردد. مسلمانان عرب اندکی پس از رحلت پیامبر اکرم (ص)، در سال ۱۱ ق در روزگار خلافت ابوبکر، به ایران رسیدند و در سال‌های پس از آن از میان رودان گذشتند و در به کوه‌های زاگرس سرزمین‌های میانی ایران را به زیر نگین در آوردند. واپسین شاه ساسانی، یزدگرد سوم، به شرق تاخت تا اینکه در سال ۳۱ ق در مرو کشته شد. نظام دیوانی ساسانیان با تغییراتی برجای ماند. یکی از تغییرات ورود زبان عربی بود. مثلا در ضرب سکه، حاکمان تازه همان اسلوب پیشین را به کار گرفتند و فقط عباراتی عربی به سکه‌ها افزودند» (بلر، ۱۳۹۴: ۳۱).

نقش کتیبه در بناهای دوره اسلامی، نقشی همانند یک راهنما و یا یک مرشد داشته که به بازدیدکننده بنا نکاتی آموزشی در رابطه با دین اسلام متذکر می‌شده است. لذا کتیبه‌نگاری در بناهای اسلامی از قبیل مساجد، مدارس و کاروانسراها نقشی مهم ایفا کرده است تا به امروز که بناهای معماری که به سبک قدیم ساخته می‌شود، نیز دیده می‌شود. «مسجد جامع قزوین از بناهای زیبا و مشهور دوران سلجوقیان است. دیوارهای داخلی شبستان مزین به طرح‌ها و نقوش گچبری می‌باشد. اختلاط زیبای قطعات کاشی کوچک لوزی شکل و کتیبه‌های تاریخی آن به انواع خطوط رایج گچبری شده آن زمان، بسیار دیدنی و چشم نواز است. با اینکه قریب به نه قرن از تاریخ آفرینش این نقوش می‌گذرد، هنوز شهرت و اصالت این گنجینه هنری محفوظ مانده است» (زارعی: ۱۳۷۳: ۳). از سمت دیگر در کنار خط نوشته‌های موجود در کتیبه‌ها، نقوشی تزیینی که شامل هندسی و گیاهی می‌باشند، حال و هوایی از شادابی و زندگی را به فضا و معماری اسلامی به ارمغان آورده است. نقوش اسلیمی از قانون تکرار بی‌نهایت شکل بهره برده است، که همانا هنرمند در رسیدن به نقش ناب و منفرد تلاشی ستودنی انجام داده است. "پوشش‌های تزیینی که از ابتدای قرن نهم گاه و بی‌گاه در سامراء مورد استفاده قرار می‌گرفت و از آثار ماندگار دوره سلجوقیان به شمار می‌رفت، در دوره تیموریان، به اوج کمال خود رسید. شکوه و عظمت نقش و زیبایی میناکاری مسجد کبود، هرگز قابل وصف نیست. "(البهنسی، ۱۳۹۱: ۵۳۱) نقوش هندسی شامل دایره،

مربع و مثلث، جزعناصر تزیینی که مبنای ریاضی به وجود آمده‌اند و از عدد فی یا عدد طلایی پیروی می‌کنند.

گشتالت و کارکرد آرم

یکی از به نام‌ترین مکاتب روانشناسی مکتب گشتالت می‌باشد که در زمینه‌های هنری نیز کاربرد فراوان دارد، همچنان‌که هنرمندان علاقمند علم گشتالت از فواید بصری آن در جهت تاثیر در ذهن بیننده بهره برده‌اند، طراحی آرم نیز یکی از شاخه‌های پر مصرف برای طراحان است که ایده خود را با بهره‌گیری از علم گشتالت بوجود بیاورند. برای طراحی با توجه علم گشتالت اصل‌های به مانند: اصل رابطه شکل با زمینه (تصویر شماره یک)، اصل همجواری (تصویر شماره دو)، اصل تداوم (تصویر شماره سه)، اصل مشابهت (تصویر شماره چهار) این چند تا اصل پرکاربردترین برای طراحی گشتالتی آرم می‌باشد.



تصاویر یک تا چهار به ترتیب از راست به چپ: اصل رابطه شکل با زمینه، اصل همجواری، اصل تداوم، اصل مشابهت. (پهلوان: ۰۹۳۱)

لذا آرم در کنار گشتالت دارای کارکردهای نظیر سخن‌گشایی، ارجاعی، بیانگر، تاثیرگذار، هنری می‌باشد، "اولین کارکردی که به عهد هر آرم است، سخن‌گشایی است. هدف این کارکرد ایجاد و حفظ رابطه با گیرندگان پیام است و همواره در مواجهه و رودرویی با مخاطبان به صورت متقابل عمل می‌کند. طبق این تعریف به نظر می‌رسد که نشانه‌های نصب شده روی سردر ساختمان‌ها به رهگذران سلام می‌گویند. پیام به یاری علامت‌هایی خاص و از مجراهای گوناگون و در اشکال متفاوت تماس دریافت می‌شود. " (پهلوان، ۱۳۹۰: ۵۳) کارکرد سخن‌گشایی در رابطه با نقوش هنر ایرانی - اسلامی همان معرفی فرهنگ به مردم ایران و خارج از مرزها در قالب آرم ولی با این تفاوت که این آرم تنها برای پخش فرهنگی نیست بلکه هویت بخشی از کار صنعتی، کشاورزی، پزشکی، دارویی و غیره می‌باشد. کارکرد سخن‌گشایی هنر همانند جمله‌ای از سعدی، شاعر ایران زمین در باب هفتم گلستان می‌باشد، "حکیمی پسران را پند همی‌داد که که جانان پدر هنر آموزید که ملک و دولت دنیا اعتماد را نشاید و سیم و زر در سفر بر محل خطر است یا دزد به یک بار ببرد یا خواجه به تفاریق بخورد اما هنر چشمه زاینده است و دولت پاینده وگر هنرمند از دولت بیفتد غم نباشد که هنر در نفس خود دولت است هرکجا که رود قدر بیند و در صدر نشیند و بی‌هنر لقمه چیند و سختی بیند. " (ویتکر، ۱۳۹۸: ۸) نمونه‌ای از طراحی آرم با کارکرد سخن‌گشایی، آرم دانشگاه تهران که برگرفته از گچ‌بری دوره ساسانیان است، می‌باشد. (تصویر شماره پنج)

تصویر ۵: آرم دانشگاه تهران، طراح، محسن مقدم، بازسازی: مرتضی ممیز(پهلوان: ۰۹۳۱)

خطوط و تزیین آرم

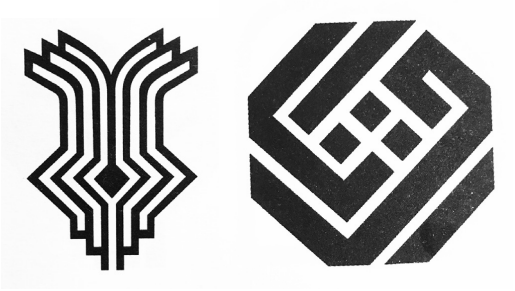
کوفی ساده - کوفی مزهر- کوفی گره‌دار- کوفی مدور-کوفی بنایی-کوفی مورق-

-گشتالت مکتبی روان‌شناسی است که در اوایل قرن بیستم در آلمان بوجود آمد. اشتیاق روان‌شناسان گشتالت، موجب تعامل و پیوند هرچه بیشتر روان‌شناسی و هنر شد و در حوزه‌های هنرهای تجاری، طراحی صنعتی، طراحی گرافیک و... تاثیر پایدار و فراگیری به جا گذشت. (حکیم‌زاده، ۱۳۹۷: ۵)

کوفی موشح، ثلث و نستعلیق خطوط فضای معماری ایرانی - اسلامی می‌باشند، که چشم هربیننده‌ای به آن جلب می‌گردد. خط به دو صورت دوبعدی و سه بعدی در فضای یک اثرتجسمی می‌تواند حضور داشته باشد، خط به قدری مهم می‌باشد که تمام اشکال و نقش‌ها به وسیله حضور خط کامل خواهند شد، حال اگر در این بین هنرمندی به دنبال خطوط سنتی باشد، به عنوان مثال «هرگرافیستی که پیوند بیشتری با خط سنتی داشته باشد؛ در طراحی حروف، عنوان نوشته یا آرم نوشته و بالاخره تایپوگرافی و در نهایت نقاشی خط می‌تواند انعکاس توانایی خود را مشاهده کند. عنوان نوشته قوی همیشه از آن کسانی بوده است که از توانمندی خط سنتی بهره بالایی داشته‌اند. در احوال مرحوم استاد ممیز و مرحوم مافی آمده است که آنان همواره به آثار خوشنویسی خودمان نگاه می‌کرده‌اند و از مایه‌های گرافیکی آن‌ها بهره می‌برده‌اند. به همین دلیل است که بهترین آثار عنوان نوشته هم از آن این بزرگواران است. در دوره فعلی استاد محمد احصایی از موفق‌ترین طراحان آرم نوشته است. با شناخت ویژگی‌های شیوه‌های خوشنویسی راه برای طراحی حروف هموارتر می‌شود، زیرا در طراحی حروف ما به ساختمان بصری و شخصیت تصویری و ابعاد و زوایای آن نگاه می‌کنیم و سپس با آموزه‌های گرافیک آن را برجسته‌تر می‌کنیم. فایده اصلی بررسی خواص تصویری شیوه گوناگون خطوط سنتی این است که بیننده شکل و شمایل حروف و کلمات را می‌بینید که از صافی قرون گذشته‌اند و اصلاحات زیباشناختی به خوبی در آن‌ها اعمال شده است. درک تغییرات زیبایی‌شناختی در آینه تحول شیوه‌های گوناگون آن چنان خوشایند و حتی حیرت‌آور است که نمی‌توان در نظام‌های هندسی دقیق آن‌ها ذره‌ایی دخل و تصرف ناآگاهانه کرد» (تیموری، ۱۳۹۶: ۵۵). بنابراین «به طور کلی خط کوفی از نقطه نظر گرافیکی نیز دارای ویژگی‌ها و استعداد فراوانی است که علاوه بر کاربردهای معمول و مرسوم آن، می‌توان برای طراحی خط، طراحی نشانه، نوشته یا لوگو و دیگر موارد از آن الهام گرفت. نقش‌های پیچیده و خیال‌انگیز برخی از اقلام کوفی نیز شوق و اشتیاق خاصی در طراح گرافیست برای ابداع و ایجاد نمونه‌های جدید گرافیکی فراهم می‌آورد. در کتیبه کوفی تزیینی مورق مسجد جامع قزوین مشاهده می‌شود که پیچ و تاب‌های ظریف و زیبا و خیال‌پردازانه خط کوفی و اسلیمی‌ها و برگ‌های تزیینی که بسیار هنرمندانه گچبری شده، انسان را به حیرت وا می‌دارد و در عین حال سرگذشت سراسر عشق و اشتیاق و ایمان هنرمندانی را برما می‌نمایاند که رقصی عارفانه را در پیچ و تاب‌های این خطوط و حرکت‌های نرم اسلیمی‌ها متجلی ساخته‌اند» (زارعی، ۱۳۷۳: ۱۳).

خط کوفی بنایی یا معقلی ساده، متناظر و متعاکس، مورق نوع خطوطی است که در مسجد جامع قزوین مورد استفاده قرار گرفته است. «خط کوفی معقلی ساده آن است که کلمه یا عبارتی را در یک سطح هندسی با فاصله‌های معین و یکنواخت ترسیم می‌کنند و دنباله حروف را با خطوط اضافی و زائده‌ها پر می‌کنند، به نحوی که تمام عبارت در فضای هندسی ترسیم شده قرار می‌گیرد. خط کوفی معقلی ساده را در شکل‌های مختلف هندسی(مربع، مثلث، مستطیل، پنج ضلعی، شش ضلعی، هشت ضلعی و...) تنظیم می‌کنند. نقطه شروع و جهت نوشتن آن نوع از خط معقلی که طرح اولیه آن بر مبنای سطح چهار گوش(مربع) قرار دارد (مقتدانی و بهزادی، ۱۳۹۶: ۵۳) (تصویر شماره۶) و یکی دیگر از خطوط تزیینی که به وسیله آن آیه‌های قرآن را در مساجد و اماکن متبرکه به نمایش می‌گذارند، خط ثلث می‌باشد (تصویر شماره ۷). «هنر کتابه‌نویسی و آیه نگاری بر دو اصل اساسی خوشنویسی یعنی کرسی و ترکیب

استوار است. گفتنی است که اغلب ترکیبات هم، کرسی خط را تحت تاثیر قرار داده و به متابعت از شکل و فضای کلی مورد نظر، گاه به صورت گردان یا نیم گردان و گاهی هم با چرخش‌های کامل ادواری در فضای مسجد و محراب، نظرها را به درون و به همان اعماق هدایت می‌کند، حرکت‌های افقی و عمودی خطوط کنایه‌ها نیز، تورا به گردیدن و چرخش و دیدن محیط به چشم تعقل و تکوین می‌خواند. به زبانی دیگر، خط های عمودی آن، جوهر هستی را استوار نگاه می‌دارد و خطوط افقی‌اش، سیراب از چشمه هستی، مایه کثرت می‌شنوند» (هراتی، ۱۳۷۵: ۱۱).



تصویر ۶: راست، آرم کتاب سال جمهوری اسلامی ایران، طراح: مرتضی ممیز(پهلوان: ۰۹۳۱).
تصویر ۷: چپ، آرم مراسم سالانه تقدیر از ناشران نمونه، طراح: مصطفی اسدالهی (پهلوان: ۰۹۳۱).

ابتدا استقبال هنرمندان از خط کوفی و انواع آن بود که بعد از پیدایش خط ثلث و قابلیت‌های آن این خط در کتیبه‌نگاری رشد چشمگیری کرد. «در نمونه‌های بررسی شده از کتیبه‌های ثلث اغلب با دوگونه کتیبه سروکار داریم یکی آن دسته که نویسنده یا طراح کتیبه خود سازنده آن بوده که در این آثار نشانی از نام کاتب به چشم نمی‌خورد و در عوض نام سازنده کتیبه با عنوان عمل همراه است که معمولا خط این کتیبه‌ها از حیث خوشنویسی چندان مرغوب نیست و از گونه‌ایی خط تحریری متاثر است. مانند کتیبه اصلی محرابی شبستان شرقی مسجد جامع اصفهان. در این اثر، خط کتیبه اصلی محراب چندان مشخص نیست و ویژگی‌هایی متفاوت از قلم‌های مختلف را در خود دارد، مانند کتیبه محراب مسجد کرمانی. دسته دوم کتیبه‌هایی است که کاتب و نویسنده، سازنده آن نیستند یا اگر هستند وجه خوشنویسی را بر صنعت‌گری ارجح دانسته و در رقم کتیبه غالبا نام کاتب را همراه عباراتی هم چون کتبه می‌بینیم. خط بیش‌تر این کتیبه‌ها از حیث خوشنویسی قابل توجه است و به دست خوشنویسان بزرگ آن عهد نوشته شده است. نمونه‌هایی فراوانی از این دسته آثار متعلق به سده‌های هشتم و نهم وجود دارد مانند کتیبه مسجد گوهرشاد اثر بایسنقر، خانقاه ابوبکر تابیدی اثر جلال جعفر و مسجد عتیق شیراز اثر یحیی صوفی غیره. اما در آثاری که به دست خوشنویسان کتابت شده تاثیر خوشنویسی بر کتیبه‌ها را بیش‌تر در نحوه کتابت مفردات باید جست. زیرا چنان که در آثار مشخص است ترکیب‌بندی اغلب کتیبه‌های ثلث به ویژه آثار سده هشتم هجری قمری به بعد تفاوت‌هایی بنیادی با ترکیب‌بندی آثار خوشنویسی و کتابتی ثلث دارد. مهم‌ترین تفاوت در چند طبقه بودن ترکیب‌بندی کتیبه‌هاست که در خوشنویسی معمولا چنین ترکیب‌بندی ایی وجود ندارد. این ویژگی از مهم‌ترین ویژگی‌های کتیبه نگاری ثلث است. به نظر می‌رسد این ویژگی از اصول اصلی کتیبه‌نگاری در سده نهم هجری قمری به شمار می‌رفته زیرا سراج شیرازی در رساله تحفه‌المحبین در ذیل معرفی قلم‌ها از قلم کتابه یاد کرده و برخی از قواعد کتابت آن را شرح داده است. از آن جمله عبارتی است که در این باره آورده است «و آن کتابه را شاید که بربالای یکدیگر نویسند و در یک سطر جایز است که

سه طبقه نوشته شود، و در هر طبقه رعایت کرسی به نوعی بنمایند که مخالف اصول و قاعده نشود، و باید که از اصول ثلث و محقق بیرون نباشد» (صحراگرد و شیرازی، ۱۳۸۹: ۵۶).

بی‌شک خاطره انگیزترین بخش تزیینی در معماری مساجد که چشم هر بیننده ایرانی و جهانگرد را به خود جلب می‌کند، نقوش تزیینی اسلیمی می‌باشد (تصویر شماره ۸) «اسلیمی نقشی است که از حیث ظاهر با حروف کوفی درهم، خالی از شباهت نیست و برای زیبایی حواشی به‌کار می‌رود. نقاشی‌های قدیم چنین گفتند که واضع این نقش امیرالمومنین علی‌بن ابی‌طالب بوده است. بنابراین، از این روایت و آن شباهت می‌توان بدین نکته پی برد که اسلیمی نقشی مربوط به دوره اسلام است که از خط کوفی استخراج شده و چون برای لفظ آن ریشه دیگری نمی‌توان سراغ کرد، باید آن را عبارت از همان لفظ اسلامی دانست که الف آن مانند الف سلاح ولکن و کتاب امالـه یافته و به صورت یا در آمده است. اسلیمی استعمال این اصطلاح اسلیمی در مقابل نقش ختایی که با مغول از چین به ایران آمده موید دیگر آن جدی است که برای ریشه آن ذکر کردیم. بابرپادشاه تیموری هندی در وصف بناهای سمرقند، آن‌جا که از نقش ونگار عمارات تیموری و الغ‌بیکی سخن می‌گوید، از نقش‌های ختایی و اسلیمی باهم نام می‌برد و به قرینه معلوم می‌شود که نقش‌های آن زمان را به دو دسته تقسیم می‌کرده‌اند. نقش‌های ختایی یا قنایی و یا چینی که از راه ترکستان چین و مغولستان به ماوراءالنهر و ایران آمده بود و دیگری نقش‌های قدیمی که مربوط به دوره اسلام بوده و آن را نقش اسلامی یا اسلیمی می‌گفتند (محیط طباطبایی، ۱۳۱۹: ۶۳). پس باید به نتیجه رسید نقش تزیینی اسلیمی دارای پیشینه مذهبی دارد و در ابتدا در کنار خطوط کوفی دیده می‌شود. «با مقایسه این نقوش با یکدیگر می‌توان مراحل اولیه شکل‌گیری نقش اسلیمی که مبنای نقوش تزیینی دوره ساسانیان طرح شده است را به روشنی پی برد. نقش‌های تزیینی ظروف سفالی دوره سامانیان شاید جزء اولین نمونه‌های نقش اسلیمی در هنر ایران باشند. برای روشن شدن ارتباط هنری نقش‌های تزیینی دوره اسلامی با قبل، بیش از هر چیز لازم است که به بررسی منشا نقوش بالی شکل در هنر قبل از اسلام ایران پرداخته شود. نقش‌های بالی‌شکل را می‌توان در نقوش تزیینی دوره هخامنشیان و حتی قبل از آن ردیابی کرد. این نقوش در دوره ساسانیان از رونق بسیار زیادی برخوردار گردید. در واقع می‌توان آن را جزو اصیل‌ترین نقش‌ها در این دوره به شمار آورد. بدون شک استفاده بیش از حد این نقش نمی‌تواند تنها دارای جنبه تزیینی داشته باشد، بلکه بایستی دارای معنا و مفاهیم خاصی بوده باشد» (خزایی، ۱۳۷۵: ۱۳۸). یکی دیگر از نقوش تزیینی، نقوش هندسی می‌باشد که بر مبنای ریاضی و هندسه شکل گرفته است (تصویر شماره ۹)

همچنین «تاریخ هندسه از نظر لغوی و نیز نسبت ذاتی آن با نظم به یک عبارت با مصریان آغاز می‌شود به تعبیر رابرت لولر[1] در کتاب هندسه مقدس، هندسه در لغت به معنای اندازه‌گیری و پیمایش سطح زمین است (نسبت بین geo و metry و اندازه زمین). اما آنچه در پس این تعریف وجود داشت مهم‌تر بود. در نزد مصریان چون نیل طغیان می‌کرد، این خود نشانه‌ای از بازگشت ادواری آشفتگی اولیه (کائوس) محسوب می‌شد و چون طغیان فرو می‌نشست کار دوباره‌سازی و تعیین مجد مرزها آغاز می‌گشت. بدین عمل، هندسه، یعنی اصل دوباره برقرارکننده نظم و قاعده برروی زمین می‌گفتند» (بلخاری‌قهی، ۱۳۴۱: ۱۱). هندسه در هنرهای اسلامی چون منبت‌کاری،

1 – Lawlor، Robert

کاشـیکاری، خوشنویسـی، خاتـم‌کاری و... دیـده می‌شـود. «طرح‌هـای هندسـی کـه گونه‌ایـی از هنرهـای اسـلامی محسـوب می‌شـوند از مهم‌تریـن و برجسـته‌ترین ایـن هنرها هسـتند و از بـدو پیدایش، تحقیقات بسـیاری درباره آن صورت پذیرفته اسـت. طرح‌های هندسـی از هنرهـای بس قدیمی و سـنتی به‌شـمار می‌آیند. لیکـن بازتـاب آن در هنرهای معاصـر همـواره مـورد بحـث و گفت‌وگو بوده اسـت.

۱-آیـا ازدیـاد نقوش هندسـی بیانگـر علاقه یکپارچـه هنرمندان اسـلامی به خلق و شـکوفا نمـودن آثاری ایـن چنین بوده اسـت؟

۲-آیـا مذهـب و اعتقـادات مذهبـی نیـز دخالتـی در پیدایـش و خلـق چنیـن آثـاری داشته است؟

۳-آیا طرح‌های هندسی با دیگر هنرهای غربی چگونه است؟

۴-آیا خطوط هندسی قواعد و اسکلت‌بندی خاصی داشته‌اند؟

الگوهای هندسـی با ترکیب شـکل‌های هندسـی که در آن خلاقیت منظمی بـه کار گرفته شـده اسـت پدیدار می‌شـوند. چون دسـتگاه‌های تناسـبی برگزیده شـود. امـکان آفرینش الگوهـای توسـط درهم آمیختن بی‌شـمار شـکل‌های هندسـی فراهـم می‌شـود. بدین‌گونه طراح آزادی گزینش دسـتگاه‌های سـازندگی خود و نیـز آزادی بهره‌گیـری از گوناگونی‌هایی از این دسـتگاه در دسـترس قرار می‌دهند به دسـت می‌آورد. پس شـیوه هندسـی روشـی را در هنر به‌دسـت می‌دهد کـه در آن

اجـزاء ترکیبات و زیبایی با تناسـبی خاص میسـر اسـت. امـا نمی‌تـوان آن را جریانی کاملا مکانیکـی و خـود بـه خـودی تلقـی کـرد، زیـرا در آن عامـل اراده آدمـی نیز دخالـت دارد» (محبـی، ۱۳۹۴: ۱۶۳).

تصویر ۸: راست، آرم کتابخانه ملی ایران، طراح: مرتضی ممیز(پهلوان: ۱۳۹۰).
تصویر ۹: چپ، آرم همایش بین‌المللی زنان مسلمان، طراح: حسین خسروجردی (پهلوان: ۱۳۹۰).

نقـوش دارای مدل‌هـای مختلفی می‌باشـند، گیاهی، جانوری، هندسـی و اسـلیمی که در ایـن بیـن نقوش اسـلیمی یا هندسـی «کـه در اصل بسـیار سـاده‌اند. آن‌هـا را می‌تـوان تنها بـا اسـتفاده از پـرگار و خط‌کش و دانسـتن نحوه ترسـیم مثلث، مربع، شـش‌ضلعی، سـتاره و غیـره رسـم کـرد. طرح‌هـا را می‌تـوان بـا کمـال سـهولت، بـزرگ یـا کوچک کـرد. بـا تکرار ایـن شـیوه‌ها و تقسـیمات بعـدی و افزودن خطـوط مسـتقیم و منحنی، می‌تـوان طرح‌های نامحـدودی بـه وجـود آورد» (ویلسـون، ۱۳۷۷: ۲۲). نقـوش تزیینی ایرانی - اسـلامی دارای قابلیت‌هـای فراوانـی می‌باشـد، چـه از لحـاظ سـاختن بنـای هماننـد گذشـتگان و چـه در جهـت الهـام گرفتـن بـرای مصـارف گرافیکـی مخاطـب معاصـر. «یکـی از کاربردهای هندسـه در معمـاری، هنـر گره‌چینـی اسـت، یعنـی پوشـاندن فضـای دوبعدی به وسـیله چنـد ضلعی‌هـای منتظمی که یکـی پس از دیگـری با نظم خـاص ریاضی ظاهر می‌شـوند و مفهومـی معنـوی را بـه بینـده القـا می‌کننـد. هنـری کـه از تمـدن اسـلامی نشـات گرفته و هنرشناسـان جهـان بـر اصالـت آن متفـق القولنـد. چنان‌کـه می‌دانیـم پیـروان ادیـان غیراسـلامی و به ویژه مسـیحیان، معابد و اماکن مقدسـه خـود را با تصاویر جانـداران مزین

می‌کردند و هنوز هم چنین می‌کنند. این‌گونه کارها در اسلام جایز نبوده و نیست، همین امر موجب شد که مسلمانان برای تزیین مساجد و دیگر اماکن مقدسه خود به نقوش تجریدی و هندسی متوسل شوند. از میان نقش‌های هندسی، آن‌ها که ستاره و یا شمسه دارند، در واقع آسمان پرستاره و پرنقش ونگار را یادآوری می‌کنند. آسمانی که در آن دایره‌های هم مرکز و مدارگونه این ستارگان مجازی را به یکدیگر پیوند داده و در چرخشی سماع‌گونه همراهی کرده است و این حقیقت را به نیایشگر القا می‌کند که: سیر سپهر و دور قمر را چه اختیار در گردشند برحسب اختیار دوست» (آقایانی چاوشی، ۱۳۸۶: ۴)

تجاری‌سازی گرافیکی نقوش اسلیمی و هندسی مسجد جامع قزوین

هنر ایرانی - اسلامی در طی سده‌های متمادی با تکیه بر غنای تحسین برانگیز در فرم و معنا در عرصه‌های گوناگون توانسته است حامل پیام ارزش‌های والای معنوی برای مخاطبان باشد. در عرصه هنرهای بصری با اولویت تزیینات، نقش و نگارهای جاودانی ایرانی و اسلامی انتقال معانی آسمانی بیشترین سهم را ادا نموده است. از دغدغه‌های اصلی حوزه هنر، لزوم توجه به ارزش‌های کهن و مفاهیم عالی جهت انتقال آن به نسل‌های جدید می‌باشد که حفظ و تداوم آن و بهره‌گیری از این مفاهیم در تلطیف فضای کالبدی و ذهنی زندگی معاطر شهری، تأثیرگذار است. سیل گسترده، فن‌آوری‌های نوین و ایجاد عرضه‌های جدید در حیات بشر امروزی، باعث گردید تا نگاهی نو به این مسأله را نگارنده این پژوهش داشته باشد. بنابراین « تجاری‌سازی فرآیندی است که از تمام پتانسیل‌های ممکن استفاده می‌کند تا کسانی که در نوآوری فناورانه سرمایه‌گذاری می‌کنند، بتوانند فواید ایجاد شده به وسیله نوآوری را به دست آورند. گرافیک تجاری و خلق آن بسیار پیچیده‌تر از هنر برای هنر است. ابتدا طراح گرافیک باید با اشخاص و مفاهیم پایه‌ای آشنا باشد. این مفاهیم شامل سفارش گیرنده یا طراح، سفارش‌دهنده، مصرف‌کننده می‌باشند. در واقع طراح با سفارش‌دهنده ارتباط دارد ولی نتیجه کار وی را باید در بازخورد مصرف‌کننده بررسی کرد»(خدابخشی، ۱۳۹۷: ۶) بنابراین در این پژوهش مراحلی را برای رسیدن به طرح آرم با پیشینه هنر اسلامی به طراح گرافیست پیشنهاده شده است، در زیر سه مرحله پیشنهادی برای تجزیه نقوش وارده شده است.

الف: مرحله ساده‌سازی

در پژوهش نقوش را به دو دسته اسلیمی و هندسی تقسیم‌بندی شد، لذا در این مرحله به صورت گزینشی نماهای عکاسی‌های شده از کتیبه‌های مسجد نتخاب و سپس به وسیله نرم افزارهای وکتوری[1] نقوش ساده‌سازی می‌شوند و نقوش بعد از ساده‌سازی وارد مرحله معاصرسازی و در این مرحله تغییراتی نظیر رنگ‌گذاری، بافت‌گذاری، دسن‌گذاری و سه‌بعدی‌سازی که برای مخاطب و سفارش‌دهنده امروزی قابل فهم باشد، خلق خواهد شد. البته لازم به ذکراست که مرحله آخر با توجه به سلیقه طراح و سفارش‌دهنده پیش‌خواهد رفت.

نقوش معاصرسازی شده برای مقاصدی از قبیل آرم، بافت و نقوش مدرنی که قابلیت پیاده‌سازی برروی مبلمان شهری، پوشاک، منسوجات، کیف و کفش، طلا و... را دارا می‌باشد، آماده می‌شوند. همچنین در این پژوهش تعدادی از تصاویری را که هدف آن‌ها ترویج فرهنگ و تمدن ایرانی از طریق گرافیکی و ساده‌سازی نقوش و آرایه‌های تزیینی اسلامی - ایرانی به میراث فرهنگی کشور ایران قابل استفاده می‌باشد در نهایت،

۱- در گرافیک وکتوری (بُرداری) تصویر در قالب مجموعه‌ای از مشخصات هندسی مانند نقاط، خطوط، منحنی‌ها، دایره‌ها و چند ضلعی‌ها ذخیره می‌شود. فایلهای وکتور را بافرمت‌های AI، EPS، WMF و... خواهید یافت ، معمولا برای استفاده از این‌گونه فرمت‌ها، شما می‌توانید از نرم‌افزارهای از قبیل Adobe Illustrator ،Corel و... استفاده نمایید.

آنچـه کـه از دسـتاوردهای گرافیک کامپیوتـری نقوش مسـجد جمع قزوین و مسـاجدی از ایـن قبیل بدسـت خواهد آمـد، نوعی پیوند بین میـراث فرهنگی این تمـدن کهن با دنیای امـروز اسـت. میراثـی کـه نه تنهـا از یـاد برده نشـده اسـت، بلکه هنرمنـدان این سـرزمین سـعی بـرانطباق این هنر با تحولات تازه‌ایی اسـت کـه در پیرامون ما در حال تغییر است. در ایـن راسـتا، فعالیت‌هـای موسسـه‌هایی چـون مطالعات هنر اسـلامی می‌توانـد در این مسـیر راهگشـا باشـد و زمینـه‌ای برای خلـق آثار هنـری جدید بر پایـه ایده‌هـای فرهنگی-اسـلامی قلمداد گردد.

نتیجه‌گیری

در جامعـه جهانـی که موضوعات و تعاریفی چون فشـردگی زمان و فضـا، جامعه اطلاعات محـور، دهکـده جهانی، فرایند غربی شـدن جهان، هنر و فرهنگ این مـرز و بوم را همچنان تهدیـد کـرده اسـت؛ لذا در این میان بررسـی هنـر ابنیـه تاریخی-مذهبی به عنـوان یکی از قدرتمندتریـن ابزارهـای تأثیرگـذار که یکی از مؤلفه‌های جریان‌سـاز فرهنگی اسـت؛ مجال تجلـی می‌یابند. که در این راسـتا فعالان و پژوهشـگران این عرصه هریک به طریقی سـعی در سـاختن و شناسـاندن ایـن نقوش بـه عنوان هنـر ملی و بومی می‌باشـند که وجـه تمایز بیـن هنـر و فرهنگ‌هـای گوناگـون، وجود عناصری باشـد که ریشـه در هنر این مـرز و بوم را داشـته اسـت. لذا برای طراحی و الهام گرفتن از نقوش سـنتی ایرانی-اسـلامی و به دسـت آوردن دسـتاورد بومـی ملـی طرح‌ها و نظریه‌های گوناگونی ارائه شـده اسـت کـه یافته‌های ایـن پژوهش نشـان می‌دهد که بـا اسـتفاده از عواملی همچون سـاده کردن فرم‌هـا، کاربرد خطـوط ضخیم و حجـم‌دار، توجه بـه آرایش‌ها و تزیینـات، کاربرد نقـوش گیاهی همچون نقوش هندسـی ـاسلیمی و اسـتفاده از شـیوه طراحی خطوط کوفی و ثلث متاثر از سـبک معمـاری سـلجوقی و صفـوی، می‌توانـد زبانی نـو در هنر گرافیـک معاصر ایـران خلق کند و آثـاری بیافرینـد کـه نشـان‌دهنده تلفیق سـنت‌های پیـش‌از اسـلام و دوران اسـلامی در بازآفرینـی هنـر معاصر باشـد. بنابراین، علاوه بر حفـظ هنر و فرهنگ غنی ایران- اسـلامی، می‌تـوان آن را در حـد جهانی شـدن و تاثیر بـر دیگر فرهنگ‌هـا نیز پیش برد، کـه در نهایت، میـزان تأثیـرپذیـری هنـر معاصر ایـران از هنر بومـی و ملی پـا فراتر نهـاده و در رونـد جهانی شـدن قدم گذارد. بنابراین اسـتفاده متنوع از فـن‌آوری نوین، تجـاری و عمومی کردن هنر، توسـعه همه جانبه موزه‌ها و بازشناسـی ابنیـه تاریخی و ارائه ارزش‌هـا و معیارهای فرهنگی و هنـری، اهمیـت نقش مخاطـب، آمیختن عناصر غیرهمگـن، بیان آثار از طریق نشـانه و نمادهـا بـا اهداف متعالـی در هنر معاصـر، از تأثیرات هنر قدیـم بر هنر معاصـر خواهد بود. کـه از برجسـته‌ترین آن می‌تـوان بـه جهانـی شـدن فرهنگ کشـورمان اشـاره کـرد. بنابراین این مطلب، لزوم تاسـیس و توسـعه مراکزی جهت پرورش اسـتعدادهای هنری، راهنمایی و آمـوزش هنرمنـدان بخصـوص هنرمنـدان نوپا، که بـا بهره‌گیـری از آثـار تاریخی-مذهبی ایـران به تولیـد و خلق اثر هنـری در دوره معاصـر بپردازند را، دوچنـدان خواهد کرد.

فهرست منابع

کتاب

- مقتدانی، علی‌اصغر و بهزادی، مهران (۱۳۹۶)، آشنایی با انواع خط کوفی، تهران: دانشگاه پیام نور.
- هراتی، محمدمهدی(۱۳۷۵)، هنر آیه نگاری قرآن کریم، تهران: پیام آزادی.
- نیازمند، نیما و مطلبی، حمید (۱۳۹۷)، کتیبه در معماری اسلامی ایرانی، تهران: رسانه تخصصی.
- بلر، شیلا(۱۳۹۴)، نخستین کتیبه‌ها در معماری دوران اسلامی ایران زمین، ترجمه: مهدی گلچین عارفی، تهران: فرهنگستان هنر.
- بلخاری‌قهی، حسن(۱۳۹۶)، فلسفه هندسه و معماری، تهران، دانشگاه تهران.
- زارعی، باب‌الله(۱۳۷۳)، کتیبه کوفی مسجد جامع قزوین، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- احمدی، الهام(۱۳۹۵)، شناخت و مطالعه مسجد جامع قزوین، تهران: نگره.
- نیازمند، نیما(۱۳۹۷)، سبک‌شناسی و دوران تاریخی معماری ایران، تهران: رسانه تخصصی.
- فولادی‌نسب، کاوه و کهنسال‌نودهی، مریم (۱۳۹۶)، سرگذشت معماری در ایران، تهران: افق.
- فریشمن، مارتین و خان، حسن‌الدین (۱۳۹۸)، تاریخ معماری مساجد، ترجمه: غلامحسین علی مازندرانی، تهران: یزدا.
- شاطریان، رضا (۱۳۹۰)، تحلیل معماری مساجد ایران، تهران: نورپردازان.
- کامران، افشار (۱۳۹۸)، مبادی مباحث کارشناسی طراحی گرافیک در ارتباط تصویری تاریخ طراحی گرافیک ایران، تهران: فاطمی.
- -گرابر، اولگ و دیگران(۱۳۹۱)، معماری اسلامی، ترجمه اکرم قیطاسی. تهران: سوره مهر.
- -پهلوان، فهیمه(۱۳۹۰)، درآمدی بر تحلیل عناصر تصویری در آرم، تهران: دانشگاه هنر.

مقالات

- تقی‌زاده، عالمه، علیمحمدی‌اردکانی، جواد (۱۳۹۶)، «بررسی و تحلیل نوشتار(کتیبه‌نگاری) به مثابه رسانه تبلیغاتی در معماری ایران»، نگره، شماره ۴۱، صص۸۰ تا ۹۳.
- فراست، مریم (۱۳۸۵)، «به کارگیری شاخصه‌های معماری اسلامی در معماری مسجد محله (با تاکید بر کتیبه و نقوش هندسی)»، مطالعات هنر اسلامی، شماره ۴، صص۶۱ تا ۸۴.
- محیط طباطبایی، محمد (۱۳۱۹)، «پرسش و پاسخ (اسلیمی)»، تعلیم و تربیت، شماره۳، صص ۶۳تا ۶۳.
- صحراگرد، مهدی، شیرازی، علی‌اصغر(۱۳۸۹)، «تاثیرات تحولات خوشنویسی(خط ثلث) برکتیبه‌نگاری ابنیه اسلامی ایران سده چهارم تا نهم هجری»، نگره، شماره ۱۴، صص۵۱تا۶۴.
- شایسته‌فر، مهناز (۱۳۸۷)، «تزینات کتیبه‌ای مسجد وکیل شیراز»، کتاب ماه هنر، شماره ۱۲۰، صص ۶۴تا ۷۵.
- خزایی، محمد(۱۳۷۵)، «خط کوفی و نقوش اسلیمی»، هنر، شماره ۳۱، صص ۱۳۷تا۱۴۲.
- تیموری، کاوه(۱۳۹۶)، «گام‌های نخستین خط در گرافیک با تاکید بر خطوط سنتی»، رشد آموزش هنر، شماره ۵۰، صص۵۴تا۶۶.
- محبی، زهرا(۱۳۹۴)، «نقوش هنرسی اسلامی»، رشد آموزش هنر، شماره ۴۴، صص ۶۲تا ۷۳.
- رهنورد، زهرا(۱۳۸۲)، «نوآوری در خوشنویسی در روند مراسلات تجارت و تبلیغات»، هنرهای زیبا معماری و شهرسازی، شماره ۱۴، صص ۱۶تا ۳۱.
- آقایانی‌چاوشی، جعفر(۱۳۸۶)، «نه ضلعی منتظم در ریاضیات و نقوش تزیینی اسلامی»، نامه علم و دین، شماره ۳۳تا۳۶، صص ۱تا۳۴.

تحلیل معنایی نور و رنگ در معماری ایرانی- اسلامی (نمونه موردی: مسجد کبود تبریز)

اکبر ابراهیم زاده[۱]، تورج روشنایی بدر[۲]

۱- گروه معماری، واحد اسکو، دانشگاه آزاد اسلامی، اسکو، ایران. *
۱-دانشجوی مقطع کارشناسی ارشد ناپیوسته مهندسی معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد اسکو، ایران.
۲- گروه معماری، واحد اسکو، دانشگاه آزاد اسلامی، اسکو، ایران.
moc .liamg@611178 .nitam

چکیده

از قرن‌ها پیش‌دانسته شده بود که رنگ می‌تواند تأثیرفوق العاده‌ای براحساسات، هماهنگی درون و حتی سلامتی داشته باشد. عنصر رنگ مقوله‌ای است که در زمینه‌های مختلف، بروی آن مطالعه شده و کاربردهای رنگی تا حدودی در زمان‌ها و بافت‌ها مختلف مشخص گردیده است. از میان آفرینش‌های انسان، معماری کامل‌ترین و جامع‌ترین هنر است و بنابراین در هنرها موقعیت محوری دارد. معماری نمایش‌دهنده گوناگونی ابزارها و تعدد حالات رسیدن به وحدت است. معماری ایران همیشه دارای معنا بوده، چرا که در ایران بعلت درخشندگی شدید اشعه آفتاب در اکثر پهنه این سرزمین و شفافیت هوا در مناطق مرتفع و تجزیه نور و نیاز به زیستن به فضاهای روشن به عنوان جزئی از زندگی ایرانیان در سراسر تاریخ بوده. نور سمبل وجودی و یک حضور روحانی در سختی ماده نفوذ کرده و آن را تبدیل به یک صورت شریف و زیبا و شایسته که محل استقرار روان انسانی باشد که جوهر او نیز ریشه در عالم نور دارد، عالمی که جزعالم روح نیست و در کل حضور نور به شیوه هوشمندانه‌ای در جهت انتقال مفاهیم معنوی در ایران استفاده شده است. با توجه به اینکه رنگ و نور از جمله مهمترین و موثرترین ابعاد دخیل در معماری سنتی ایران به شمار می‌آید، در تحقیق پیش‌رو، به بررسی و شناخت هرچه بیشتر مفاهیمی همچون نور، رنگ، فضا و معماری کلاسیک ایران پرداخته شده، که در این روند مسجد کبود تبریز نیز جهت تکمیل مطالعات به عنوان نمونه موردی انتخاب گشته است.

واژه‌های کلیدی: ایران، رنگ، فضا، نور، معماری کلاسیک.

۱- مقدمه

چون ادراک رنگ، اساسی‌ترین بخش در ادراک تصاویر است، نیروی زیادی دارد و بنابراین می‌توان از آن به بهترین نحو در بیان و تقویت اطلاعات بصری بهره جست(دونیس، ۱۳۸۸: ۹۲). از نخستین جنبه‌های ادراک انسانی، رنگ بینی یا احساس تشخیص روشنایی و تاریکی می‌باشد. (Gage، ۱۹۹۹: ۲۱-۲۷) رنگ‌ها روح دارند و زنده‌اند، رنگ‌ها کلمه‌اند و همچنین کلمات سخن می‌گویند. غایت و هدف همه مجاهدت‌های هنری بیرون کشیدن و استخلاص ماهیت و سرشت معنوی فرم و رنگ و آزادی آنها از زندان دنیای مادی است. از چنین آرزو و سودایی است که هنر غیر مادی نشأت می‌گیرد. دنیایی که امروز درآن زندگی می‌کنیم به دنیای انسان در سالهای گذشته، شباهتی ندارد. دنیای ما با ابداع و خلاقیت شکل گرفته است ما بناهایی می‌سازیم که محتوای آنها در عملکرد آن نهفته است؛ در عین حال بناها سمبول افکار و عقاید نیستند؛ بلکه تجسم افکاری هدف‌دار هستند. رنگ زندگی است زیرا جهان بدون رنگ برایمان مرده جلوه می‌کند، رنگ‌ها ایده آغازین و ثمره نور اصلی بدون رنگ هستند و مقابل آنها تاریکی بدون رنگ است. رنگ در حقیقت حاوی اطلاعات فراوان و یکی از فراگیرترین تجارب بصری است که ما همه در آن مشترکیم و این مسئله رنگ را تبدیل به یکی از گرانبهاترین منابع ارتباط بصری می‌سازد. (دونیس، ۱۳۸۸: ۲) یکی از نکاتی که در زندگی روزمره ما فراموش شده است وجود نور است که می‌تواند جهت آرامش و آسایش روانی و زیبایی به صورت کنترل شده وارد فضاهای مختلفی گردد. نورها می‌توانند بطور طبیعی که سبب روشنایی مناسب و یکنواخت می‌شوند ایجاد گردند یا به‌طور مصنوعی و با توجه به میزان نیاز در فضا تعبیه گردند، به طوری که با توجه به استفاده فضا (مسکونی، اداری، عمومی و...)، نوع کاربری فضا و میزان نیاز نور در فضا، نورها را ترجیحاً طبیعی و در غیر این صورت مصنوعی به حداکثر استفاده رساند. بنابراین نور هدایت شده محیط را زیباتر، پرآرامش‌تر، متنوع‌تر و قابل استفاده‌تر می‌نماید. در معماری سنتی نور یکی از اجزایی است که در کنار عناصر و مفاهیم دیگری از قبیل ساختار، نظم فضایی، مصالح، رنگ و... مطرح می‌شود و در طراحی بناها به عنوان یک عنصر کلیدی نقش خود را در جهت تبیین معنویت و تقدس در فضا و بالاخص در مساجد ایفاء می‌کند. (بمانیان، ۱۳۸۶؛ ص۷) در معماری کلاسیک ایران معمار علاوه بر آن که به خواسته مخاطبان توجه نماید، به آوای ضمیر باطنی خویش جان می‌سپارد و اثر معماری چون منطبق بر فطرت پاک انسان الهی است.

۲- مبانی نظری

۲-۱- رنگ...!

وقتی از رنگ سخن به میان می‌آید همه ما تصوراتی از آن خواهیم داشت و بلافاصله رنگ‌هایی در نظرمان جلوه‌گر می‌شود. اهمیت رنگ در زندگی مفاهیم مختلف و متنوعی از آن را در ذهن ما زنده می‌کند، در این صورت ارائه یک تعریف مشخص و تعبیر مختصر نه تنها مفهوم جامع و گسترده رنگ را برنخواهد گرفت، بلکه برای درک ابعاد وسیع آن گمراه‌کننده نیز خواهد بود. (ایتن، ۱۹۸۸) همگان به این مسئله آگاه هستند که انسان از گذشته تا کنون تحت تأثیر رنگ‌ها بوده و بر خلاف تصور اولیه، تمام رنگ‌ها در حالات و اعمال ناخودآگاه ما تأثیر بسزایی داشته است (شادی۱۳۸۱: ۱۴). رنگ صفت طبیعی در هر پدیده است و زینت و زیبایی مظاهر طبیعت و بسیاری از نعمت‌های مادی، نشأت گرفته از رنگ آنهاست. تا کنون سیصد هزار رنگ برای بشر

شـناخته شـده است و دانشـمندان در زمینهٔ رنگ‌شناسـی و آثار و خواص‌شـان بحث‌ها و تحقیقـات مفصـل کرده‌اند. رنـگ الفبای احسـاس هنرمند اسـت و او با این الفبا سـخن می‌گویـد و تبـادل اندیشـه می‌کنـد. (نسـاجی زواره، ۱۳۸۷) رنـگ عبارت اسـت از امواج نـوری کـه بـا چشـم می‌بینیـم و در مغـز تشـخصی می‌دهیـم، هنگامـی کـه نور بر اجسـام رنگیـن می‌تابـد، چشـم می‌تواند رنگ‌هـا را به طـور یکنواخت یـا کمرنگ یا پررنـگ ببیند. گاهـی یکـی از رنگ‌هـا جلوه خاصـی پیدا می‌کند و چشـم آنـرا بهتر تشـخیص می‌دهد، یا بـه نظر بیشـتر خودنمایی می‌کنـد، بطوری که بیننده احسـاس می‌کند که مثـلاً رنگ زرد یا آبی در صفحه بیشـتر شـده اسـت. (ماهرالنقـش، ۱۳۶۱: ۹۵)

۲-۱-۱- کاربرد مفهومی رنگ در فضاهای معماری

هماهنگـی در رنـگ مثـل هماهنگـی در نت‌هـای موسـیقی اسـت و از اهمیت ویـژه‌ای در ایجـاد هارمونی مناسـب و چشـم نواز به ماننـد قطعهٔ موسـیقی برخوردار اسـت. رنگ‌ها روح دارنـد و زنده‌انـد، رنگ‌هـا کلمه‌انـد و همچنیـن کلمـات سـخن می‌گوینـد. حضـور رنـگ بـه سـبب تأثیـرات بصـری‌اش در فضاهای معمـاری امـری مهم به شـمار مـی‌رود. (Gage، ۱۹۹۹: ۲۱-۲۷) واقعیـت و اثـر روحی-روانـی رنـگ همـان چیـزی اسـت کـه آن را اثـر رنـگ می‌نامیـم. عاملـی کـه بـاد بـه آن توجه کرد این اسـت که اثـر فضایـی رنگ‌هـا دارای عوامل گوناگونـی می‌باشـد. نیرو و قـدرت رنگ‌ها در مورد عمـق آنها در خود رنگ نهفته اسـت. این خصوصیـت در تاریکـی و روشـنی، سـردی و گرمی درجه اشـباع و یا میزان وسـعت سـطوح رنگ‌هـا جلـوه می‌کنـد. همچنیـن تأثیـر هر رنگ، بـا موقعیت نسـبی آن بـا رنگ‌هـای همراه تعییـن می‌شـود یک رنـگ باید بـا توجه بـه رنگ‌های محیـط اطرافـش بـکار رود. مطالعات روانشناسـان در زمینـه تأثیـر رنـگ و نور بر ادراک انسـان از فضـا و زمان حاکـی از تأثیر رنگ بر حـس وزن (سـبکی و سـنگینی)، دمـا (گرمی و سـردی)، فاصلـه (دوری و نزدیکـی) و ابعاد (بزرگـی و کوچکـی) اسـت. حتی قیـاس زمـان نیـز در فضاهـای دارای رنگ‌هـای مختلف متفـاوت اسـت و مجموعـه این عوامل باعث می‌شـود تا صـرف نظر از سـایر عوامل محیطی خصوصیات فضایی، دو فضای یکسـان بـا ترکیبات رنگی مختلف تأثیـرات کاملاً متفاوتی رابـر ادراک انسـان بگذارند(محمـدی و شـکیبا منـش، ۱۳۸۴). معمـاری هنـر آفرینش فضا اسـت بطـوری کـه آن فضا کاربردی باشـد، بـر این اسـاس معماری (فـرم) و انسـان به دلیل پویایـی برهـم تأثیـر متقابـل می‌گذارنـد. بدیهـی اسـت که چگونگـی تأثیـر پذیری انسـان از رنگ‌هـا ماهیـت کامـلاً روانی داشـته و به طـور غیرمسـتقیم در هنجارهـا و واکنش‌ها عکس العمل‌هـا و رفتارهای فرد مؤثر می‌باشـد (علـی اکبرزاده۱۳۷۳: ۳۷). از ایـن رو، تأثیرات رنگ در انسـان و اسـتفاده درسـت از آن در بناهـا بـا کارکردهای متفـاوت اجتناب ناپذیر اسـت.

۲-۱-۲- رنگ در معماری سنتی

برخـلاف گسـترش معماری مـدرن در تمدن فعلی بشـر، معماری سـنتی جایـگاه بداعی و معرفتـی و زیبـای خـود را حفـظ کرده اسـت. هر نقشـی کـه در معمـاری و طراحی سـنتی بـه کار رفتـه دارای رنگـی اسـت کـه می‌توانـد نقـش بسـزایی در درک هـر چـه بهتـر فضاها داشـته باشـد (سـلیمان زاده و همـکاران، ۱۳۹۱). تزئینـات در معماری و طراحی سـنتی یا بـه کارگیـری رنـگ متنـوع همراه هسـتند بـه رنگ‌هایی که بـا احسـاس و ادراک، اشـتراک و ارتبـاط دارنـد. یکـی از عوامـل مؤثـر بر معمـاری (دخیل بـر فرم) رنـگ می‌باشـد معماران سـنتی ایـران از این تأثیر و تأثر مطلع بودند و سـعی داشـتند تا بهترین الگـوی رنگی خود را از طبیعـت اخـذ نمایند. تأثیر روانـی رنگ‌ها غیر قابل انکار اسـت، در معمـاری رنگ تعاریف

ویـژه و جدیـدی بـرای فضـا ارائه می‌نمایـد. عـدم آگاهی بـر این مسـئله می‌توانـد تأثیرات غیرقابـل جبرانی درپی داشـته باشـد و بـه همین دلیل کـه رنگ‌ها به کار برده شـده در یک بیمارسـتان و بـا یـک زنـدان و با یـک مهدکـودک متفاوت اسـت، زیـرا تعاریـف از فضا در ایـن فضاها متفاوت اسـت. (ملاصالحـی۱۳۸۵: ۱۰) معماری سـنتی، روش‌هـای پیچیده قانـون هنـری بـرای طراحی، پدیـدآوری فرم‌هـای فضایی داشـته‌اند که گرچه بـا روش‌های مـدرن طراحـی متفاوت اسـت هـدف نهایـی یکسـانی را دنبـال می‌کند که عبارت اسـت از «تبدیـل ایده‌هـا به صـور فضایـی» بنابراین، معماران سـنتی هـم مانند همـکاران مدرن خـود، افـرادی متخصص و آمـوزش دیده‌اند که توانایی‌هـای خلاقانه‌ای در طرح و سـاخت اجـزای بنـا دارنـد و فقـط روش کار آنها بـا طراحان امـروزی متفاوت اسـت طراحان سـنتی تنهـا در حـوزه سـنت‌ها بـه کار می‌پردازنـد و از آن فراتر نمی‌روند. به این سـبب، در مقایسـه بـا طراحـان مـدرن و امـروزی، حـوزه محدودتـری در اختیـار دارند ولـی ایـن محدودیت به معنای آن نیسـت که خلاقیـت آنها از همکاران مدرنشـان کمتر اسـت. در ضمن، معماران سـنتی روند کار طراحـی خویش را در ذهن خـود ضمینه‌ای محدود و تعریف شـده از طریق فرهنگ‌هـا جامعـه خویش دنبـال می‌کنند و از میان امکاناتی که سـاخته و پرداخته سـنت ماسـت، بـه گزینـش و عمـل می‌پـردازد. (بیدهنـدی۱۳۸۵: ۳۳) در طـول تاریـخ اثـرات بصری-روانـی رنـگ انسـان را تحـت تأثیر قرار داده اسـت، جدایـی ناپذیری رنگ از شـکل و ایـن حقیقـت کـه رنگ جـزء طبیعـی لاینفک زندگـی، معماری و هنر اسـت، گاه سـبب پذیـرش معانـی متفـاوت بـرای رنـگ در فرهنگ‌هـای مختلـف شـده اسـت. ولـی در هـر سـمت، در تمامـی دوره‌های تاریخ و در همه نقـاط جغرافیایی رنگ چـه در مکان داخلی و چـه خارجی با اصول معینی اسـتفاده شـده اسـت. (سـوزان۱۳۸۳: ۵۶۳)

۲-۲- نور...!

نـور در فیزیـک قسـم خاصـی از امـواج الکترومغناطیسـی قابل مشـاهده اسـت. در دانش فیزیـک به واسـطه وجـود حاملی مفروض نـور امکان تحقـق می‌یابد، این حامل واسـطه‌ای اسـت کـه در آن امـواج نـور بـه حرکـت درمی‌آیـد. نـور شـخصیت سـاز و حیات‌بخش فعالیت‌هـای روزمـره و بازنمایـی زندگـی در تصـورات و حـالات روانـی متغیـر اسـت کـه امـکان دیـده شـدن بـه هـر عنصـر معمـاری را می‌دهـد. نـور در دگرگونی‌هـای فضایـی و کالبـدی تاثیرگـذار اسـت و هـر مکانـی دارای نـور مخصوص کـه تنها بـه آنجا تعلـق دارد اسـت، نـور نـه تنهـا در انحصـار مـکان خاصـی نیسـت بلکـه در انحصـار زمـان خاصی نیسـت و در زمان‌هـای متفـاوت تغییـر می‌کنـد و در طـول روز چهره‌هـای متفاوتـی از آن را می‌بینیـم. تغییر و شـدت نور باعث شـادی و اسـترس‌های روانـی و افسـردگی در روزمرگی آدمـی می‌شـود و نور منشـاء تمـام پاکی‌ها و نیکی‌هـا و نماد عقل الهی اسـت تا بـا تابیدن معرفـت در وجـود آدمـی جان بگیـرد. وقتی در مـوارد زیـادی از آب این نماد پاکی سـبقت گرفتـه و بانـی و تاکیدکننـده بـر آب و توجه به آن شـده و گاهی با کم شـدن شـدت حالت خلسـه را در آدمـی به وجـود آورده و گاه یـک حس روحانـی و معنوی را متولد کرده اسـت. بـازی نور این سـایه روشـن‌ها و انعکاس‌هـا فرم‌هـا را در مقابل مـا برهنه سـاخته‌اند وگاه در نقـش لبـاس و بافـت برتن فـرم بوده‌اند. نور کـه به تنهایی کمال اسـت در کنـار آب، رنگ و آینـه کاری فرصـت بیشـتری برای رخ کشـیدن خـود دارد و از هرکجا وارد فضا شـود به هر شـیوه معنا و مفهوم خـاص خـودش را دارد و مکانی متفاوت خلق می‌کنـد، که حس زمان و مـکان و حـال معنـوی را دگرگـون و از زمان و مکان فراتر مـی‌رود و ترکیب آن بـا هر عنصر و ماده رشـدی بدیـع را به بار خواهـد آورد. (عطـاری۱۳۹۲)

۲-۲-۱- نور در معماری

مـروی و یـا نامـروی بودن اشـیاء و تشـخیص رنـگ آنها بـه وجود نور وابسـته اسـت، علاوه بـر ایـن، کمیـت و کیفیت نـور و نحـوه دریافت ویژگـی بصری اشـیاء (فرم، رنـگ و بافت) اثرگـذار اسـت و بـه ایـن دلیـل نـور از عوامـل مهـم در زیبایی‌شناسـی معمـاری به شـمار می‌آیـد نـور می‌توانـد فضا را تعریـف کند و شـکل بیافریند. فلامکـی، نور را به همـراه ماده، انـرژی و زمـان جـزء «بـن مایه»هـای معماری بـه شـمار آورده اسـت. بن‌مایه‌ها بـه تعبیر او خالـص چیزهایـی هسـتند که معمـار می‌تواند از طریق آنها به شـکل دسـت یابـد. (قدیم زاده، ۱۳۹۲) نـور طبیعـی کـه حامـل انـرژی حیات بخـش درونی اسـت به عنـوان یکی از منابـع وجـود حیات برروی زمین محسـوب می‌گـردد، علاوه بـر آن نور می‌تواند بـا رنگ‌ها و جلوه‌هـای متفـاوت خود، باعـث تغییر چهره یک مکان شـود زیـرا نور در هریـک از فصول سـال، در آب و هواهـای متفـاوت و یا در هـر زمانی از طـول روز دارای چهـره‌ای مخصوص بـه خـود اسـت. ضمنا هر مکانـی دارای نـور خاصی اسـت که تنها بـه آنجا تعلـق دارد؛ به عنـوان مثـال، در صحـرای یـک منطقـه اسـتوایی تابش به قـدری شـدید و سـایه‌ها آنقدر کوتـاه اسـت کـه اشـیا به چشـم بیننده مرتعـش و در حال ذوب شـدن بـه نظـر می‌آیند. به همیـن ترتیب نور موجود در مناطق کوهسـتانی، جنگلی و یا سـواحل نیـز دارای ویژگی‌های مکانـی مخصـوص بـه خـود و متمایـز از سـایر مناطـق اسـت. زمانـی که نـور را بـه داخل فضـای سـاخته شـده هدایـت می‌کنیـم در اصـل نوعـی ارتباط بیـن سـاختمان و محیط خـارج از آن ایجـاد کرده‌ایـم. بدیـن وسـیله می‌تـوان جلوه‌هـای متفاوتی از فضـای داخلی را کـه هـریـک دارای ماهیت خـاص خـود از لحـاظ ادراک فضایی هسـتند، ایجـاد کرد. توجـه بـه کنترل نـور و تاریکـی در ایجاد تفـاوت حالت میانـی فضاهای مختلـف و نیز در ایجـاد تسلسـل فضایی سـودمند اسـت. «در فضاهای معمـاری ایرانی به دقت از سلسـله مراتـب نـور و تاریکی در جهـت حرکت و هدایت از فضایی به فضای دیگر اسـتفاده شـده اسـت»(آیوازیان، ۱۳۹۱: ۲۵۹)

۲-۲-۲- نور در معماری سنتی ایران

اولیـن تاریخـی که ما درباره اسـتفاده از نـور در معماری ار آن اطلاع داریم سـده سـوم هزاره چهـارم ق. م می‌باشـد کـه در آن زمـان جهت کسـب نور و سـایه از ایجاد اختلاف سـطح در دیوارهای خارجی اسـتفاده می‌کردند. در شـهر سـوخته از هزاره سـوم و دوم ق. م از روی آثـار خانه‌هایـی کـه دیـوار آنها تا زیر سـقف باقـی مانده بـود می‌توان اسـتنباط کـرد که هر اطـاق یـک در بـا محیط خـارج ارتباط داشـته و فاقد پنجـره بـوده اسـت، در دوره ایلام در حـدود ۱۳۰۰ و ۱۴۰۰ ق. م نیـز نمونـه ایی از پنجره‌های شیشـه‌ای به دسـت آمده که شـامل لوله‌هـای خمیـر شیشـه می‌اشـد کـه در کنـار هـم و در داخـل یک قـاب جایـی می‌گرفته اسـت و قطعا جهت روشـن کردن داخـل بنا مورد اسـتفاده بوده اسـت. از جمله کهن‌ترین مـدارک نمونه‌هـای در و پنجـره در معماری ایـران می‌توان در نقشـه‌های قلعه‌های مادی در آثـار دوره شـاروکین یافت، از روی نقش برجسـتهٔ آشـوری می‌تـوان روزنه‌هایـی را که برروی برج‌ها سـاخته شـده‌اند تشـخیص داد. در دوره هخامنشی در تخت جمشـید وضع دره‌ها به خوبی مشـخص اسـت و پاشـنه گرد آنها اغلب به جای مانده اسـت در این کاخ بالای دره‌هـا و حتـی بامهـا، روزنه‌ها و جام خانه‌هایی وجود داشـته اسـت که فضای بزرگ و سـر پوشـیده آنهـا را روشـن می‌کـرده اسـت (گرگانـی، ۱۳۸۱؛ ۳۱۷). در معماری سـنتی ایران، بخش‌هـای گوناگـون فضاهـای معمـاری گاه بـه صورتـی غیـر همسـان از عوامـل و پدیده متفـاوت در شـکل‌گیری فضـا تاثیـر پذیرفته‌انـد و برخـی از بخش‌هـا فضـا بیشـتر بازتاب

نیازهـا و خواسـته‌های کارکـردی بـوده اسـت. هـر واحـد معماری یـک فضـای واحد، از اجزائـی تشـکیل می‌شـود برخـی از این اجزاء را نیـز می‌توان بـه عنوان یک واحـد کوچکتر و مجکوعـه‌ای شـامل اجزاء دیگر در نظـر گرفت (سـلطان زاده، ۱۳۸۴: ۲).

۲-۲-۳- نور در معماری مساجد ایرانی

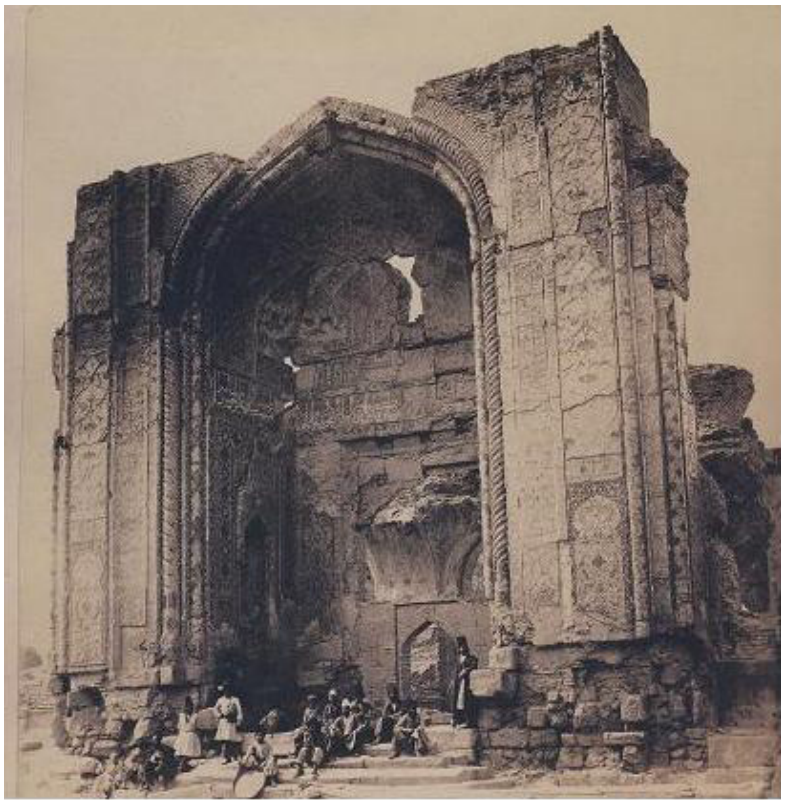
مسـجد از دیربـاز بـه عنـوان عنصری اساسـی در جامعه بشـری و بـه صور گوناگـون مطرح بـوده اسـت. گاهـی به نـام نیایشـگاه، گاهـی پرستشـگاه و در ادیـان و مناطـق گوناگون و در دورههـای مختلـف زمانـی بـه نامهـای دیگـر معروف بـوده اسـت. در ایران نیز مسـجد از دیربـاز در بطـن شـهری وجـود داشـته و معمـاری مسـاجد نیـز همواره مـورد توجـه بوده اسـت. (عطاری۱۳۹۲) ایران به عنوان یک کشـور اسـلامی در شـهرهای مختلف مسـاجد گوناگونـی دارد. ایـن مسـاجد که همگی مثل هم هسـتند به شـیوه‌ای طراحی شـده‌اند که معمـاری خاصـی را در مقابـل نـور دارنـد. تعییـن موقعیت مسـاجد از جنبه‌هـای زیبایی شـناختی و کارکـردی مهـم بوده اسـت. نشـان دادن غـروب و طلـوع آفتاب بـرای یادآوری زمـان نمـاز از کارکردهـای روشـنی روز بود. با اسـتفاده از فضاهـای باز و روزنه‌هـای اطراف گنبدهـای مسـاجد یـا با اسـتفاده از کاشـی‌های بازتابنـده در داخـل و خارج، میـزان نفوذ نـور را افزایـش می‌دادنـد. دیوارهـای متخلخـل در مقابـل نـور وضعیـت ویـژه‌ای را ایجـاد می‌کنـد که فرد مسـلمان خـود را در مقابل پـروردگار بزرگ تهی می‌یابد. در مسـاجد روشـی کـه بـرای داخل کـردن نور اسـتفاده می‌شـود، متفـاوت از سـایر معابد و فضاهـای مذهبی اسـت. بـرای مثـال، در معابد هندو بر این باورند که مسـیر عشـق و یافتن خویش در مسـیر تاریک میسـر اسـت. وقتـی نوری وجود نـدارد، هیـچ چیز دیـده نمی‌شـود. بنابراین چیزی وجـود نخواهـد داشـت که مـردم را از خودشـان منحـرف کند. در تفکر اسـلامی، خـدا نور اسـت و تمـام خلقـت از نـور الهی اسـت. مسـیر نوری کـه در مسـاجد یا سـایر مکان‌های مذهبـی اسـلامی دیده می‌شـود گذرگاهـی از تاریکی بـه نور اسـت؛ اما این نـور هیچ وقت منحـرف نمی‌شـود، چـون دلیـل زندگی اسـت. نور و رنـگ در مسـاجد ایران مثل مسـجد شـیخ لطف الله در شـهر اصفهـان که یک نمونـه منحصر به فرد اسـت، به صـورت ترکیبی و مرتبـط بـا هـم بـه کار گرفتـه شـده‌اند. عناصر مختلـف در این مسـجد معـرف تعاریف عرفانی هسـتند. ایـن عناصر در ابتـدا به عنوان تزیینات سـاده‌ای در نظر گرفته می‌شـوند، اما مفاهیـم عمیقی در ورای آنها نهفته اسـت. دیوارهای متخلخل، کاشـی‌های بازتابنده، آثـار متنـوع روی آجرها، همگـی مفاهیـم مختلفی را منتقـل می‌کنند.

۲-۳- بررسی نمونه موردی

۲-۳-۱- مسجد کبود تبریز

یکـی از شـاهکارهای معمـاری دوره اسـلامی کـه در شـهر تبریـز قـرار گرفتـه مسـجد کبود اسـت. ایـن بنا با نامهـای مختلف از جمله گوی مسـجد (بـه ترکی همان مسـجد کبود)، مسـجد شـاه‌جهان، عمارت و مسـجد مظفریه معروف و مشـهور بوده اسـت. بانی مسـجد ابوالمظفـر جهانشـاه بـن قـره یوسـف از امـرای قراقوینلـو بود ولی نظارت سـاخت مسـجد زیرنظـر همسـرش جان بیگم خاتـون و یا به عقیـده برخی از مورخین دختـرش صالحه بوده اسـت. در کتیبه‌هـای باقـی مانـده از این بنـا تاریـخ پایان این مسـجد سـال ۸۷۰ هجری قمـری اسـت. متاسـفانه این بنـا در زلزله سـال ۱۱۹۳هجری قمـری تبریز ویران شـد و تمام سـقف فـرو ریخـت و تمامی دیوارهـا را خراب کرد ولـی آنچه از ایـن بنا باقی مانـده در نوع خـود بی‌نظیـر اسـت و به علت کاشـیکاری معرق و تلفیق آجر و کاشـی و رنگ‌های بسـیار

متنـوع کاشـیها لقـب فیـروزه اسـلام گرفته اسـت. عـلاوه بر کاشـیکاری‌ها سـردر بسـیار بلنـدش توجه اکثر سـیاحان و باستانشناسـان را به خـود جلب کرده اسـت و تمامی آنها را وادار بـه نوشـتن چند خطـی از زیبایی ایـن بنا کرده اسـت. (آل احمـد، ۱۳۷۸: ۴)



شکل(۱) تصویری تاریخی از مسجد کبود تبریز

توصیفـات سـیاحانی که قبـل از خرابی این بنا مطلب نوشـته‌اند خواندنی اسـت از جمله کاتـب چلبـی و تاورنیه که خصوصاً بـا تمام جزئیـات معماری این مسـجد را وصف کرده اسـت. هـردوی ایـن نویسـندگان بیـن سـالهای ۱۰۴۶ -۱۰۴۵ه ق از تبریـز و ایـن بنا دیدن کرده‌انـد. چلبی سـردر اصلـی را از طاق کسـری بلندتر دیده اسـت و تاورنیه علاوه بر سـردر و کاشـیکاری‌های بی‌نظیر آن از دو مناره بسـیار بلند صحبت می‌کند که مشـخص اسـت در هنـگام زلزلـه کامـلاً از بیـن رفته اسـت. در قدیم این بنـا مجموعه‌ای از سـاختمانهایی چـون مدرسـه، مسـجد، خانقـاه، کتابخانـه و... بوده اسـت که متاسـفانه درحـال حاضر هیـچ کدام برجای نمانده‌اند فقط قسـمتی از مسـجد که آن هم بسـیار آسـیب دیـده بود و مرمت شـده اسـت. (همان منبع)

ایـن بنـا در سـال ۱۳۱۰ش جـزو آثار ملی بـه ثبت رسـید و تا سـالهای ۱۳۵۲تـا ۱۳۵۴ه ش بازسـازی گنبدهـای بـالای شبسـتان انجام شـد ولی در سـالهای اخیـر مرمـت و تکمیل سـاختمان، محوطه‌سـازی و اجـرای بخشـی از نقوش داخلی عمارت انجام شـده اسـت. مرمـت مسـجد به صورتی اسـت که سـعی شـده هرآنچـه که از آجر و کاشـی و سـنگهای مرمـر باقـی مانده اسـت در جایهـای اصلی خـود حفـظ شـوند. از قسـمتهای دیدنی این مسـجد قسـمتی از سـقف اسـت کـه طلا و لاجـورد بـا یکدیگـر کار شـده اسـت و در نوع خود بی‌نظیر اسـت. در داخل مسـجد قسـمت شبسـتان کوچک سردابی اسـت که در آن جـای دو قبر اسـت که احتمال می‌دهند از آن جهانشـاه و همسـرش باشـد زیـرا در روایات تاریخی آمده اسـت که جنازه جهانشـاه پس از کشـته شـدن بـه این مسـجد منتقل و دفن شـده اسـت. گرچه این گورهـا در حال حاضـر خالی هسـتند. (آل احمـد، ۱۳۷۸: ۴)

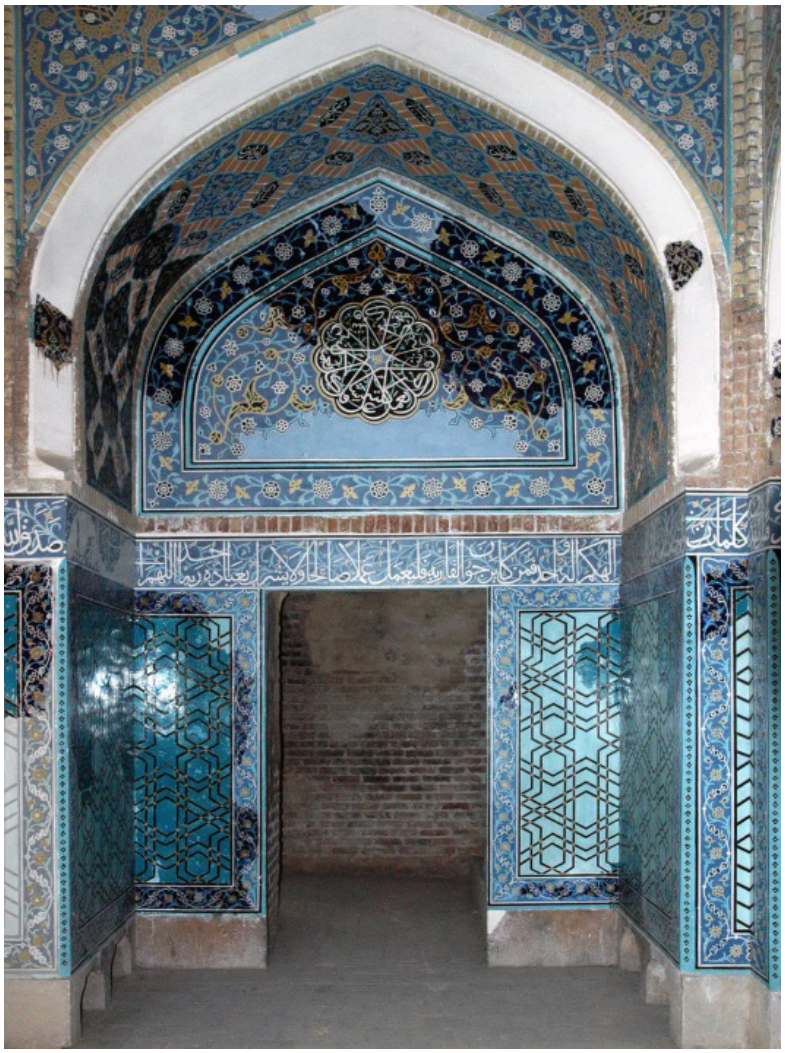
شکل(۲) مسجد کبود تبریز

۲-۳-۲- تحلیل رنگ در مسجد کبود تبریز

شهرستان تبریز سابقه‌ای طولانی در فرهنگ سرزمین ایران داشته، آثاری هنری ارزشمندی از گروه ساختار و تزیینات معماری تا صنایع دستی و هنرهای بومی خود به همراه داشته که هرکدام دارای بار فرهنگی، هنری و حتی اقتصادی ویژه‌ای نیز بوده‌اند. هماهنگی میان اجزا تشکیل دهنده بنا به ویژه در تزیینات معماری و تاثیرات مختلف نقوش کهن و باستانی که در عرصه‌های مختلف هنری بر روی یکدیگر گذاشته‌اند، امروزه آثاری ارزشمند و ماندگار را در عرصه فرهنگ و هنر این منطقه برجای گذاشته است.

شکل(۳) ترکیب رنگ‌های قهوه‌ای روشن، سفید، لاجوردی و خاکی در نقوش سقف و گنبد مسجد کبود

نقش‌ها و رنگ‌های زیبا و دل انگیزی که می‌توان آن‌ها را از سطح کاشی‌های لاجوردین و سفید مسجد کبود تا سطح زیلوها و در نهایت سفالینه‌های منقوش آبی و سفید مشاهده کرد. بررسی‌های انجام شده بر روی رنگ و نقش این تزیینات، نشان از هماهنگی میان آنها و هنرمندان این عرصه، با پیشینه کهن از هرکدام است، به طوری که تفاوت تکنیک‌های ساختاری کاشی‌کاری، زیلوبافی و نقاشی روی سفالینه‌ها، باعث گردیده تا نقش‌ها در هر بخش با ویژگی ساختاری آن رشته هنری نیز هماهنگ شده و نقشی منحصر را بیافرینند.



شکل(۴) ترکیب رنگ‌های قهوه‌ای روشن، سفید، لاجوردی و خاکی در نقوش دیواری مسجد کبود

نقوش زیبای مسجد کبود با توجه به تحقیقات به عمل آمده، در نوع خود کم نظیر است و به مثابه مساجد کهن دیگر، شامل نقوش اسلیمی و شاه‌عباسی، نقوش هندسی، گره‌چینی و نقوش کتیبه‌ای و خط نگاره‌ها است. رنگ‌های به کار رفته در این مسجد، بسان دیگر مساجد و مکان‌های مذهبی مشخص و معین است. رنگ‌های به کار رفته در تمامی سطوح مسجد، شامل لاجوردی، خاکی(آجری)، سفید، مشکی، قهوه‌ای روشن و قهوه‌ای تیره است. رنگ‌بندی‌های متنوع در نقوش تزیینی، لاجوردی، خاکی، قهوه‌ای روشن و سفید در درجه اول اهمیت و رنگ‌های دیگر مثل مشکی و قهوه‌ای تیره در مرتبه دوم قرار دارند.

۲-۳-۳- تحلیل نور در مسجد کبود تبریز

نقش نور در معماری اسلامی تاکید بسیار گسترده بر اصل تجلی است. نور وظیفه شفاف کردن ماده وکاستن از صعوبت و سردی بنا را عهده‌دار است. نور به عنوان مظهر وجود در فضای مسجد افشانده می‌شود تا یکی از عناصر تشکیل‌دهنده فضای ادراکی باشد. عنصر نور افشانی مسجد و تقویت سیستم نوری مساجد علاوه بر اینکه خود سمبل عرفانی و معنوی است خود جزئی از تزئینات مسجد نیز به شمار می‌رود. این نور افشانی وظیفه مخابره اطلاعات را به خوبی انجام می‌دهد گاهی اوقات هم

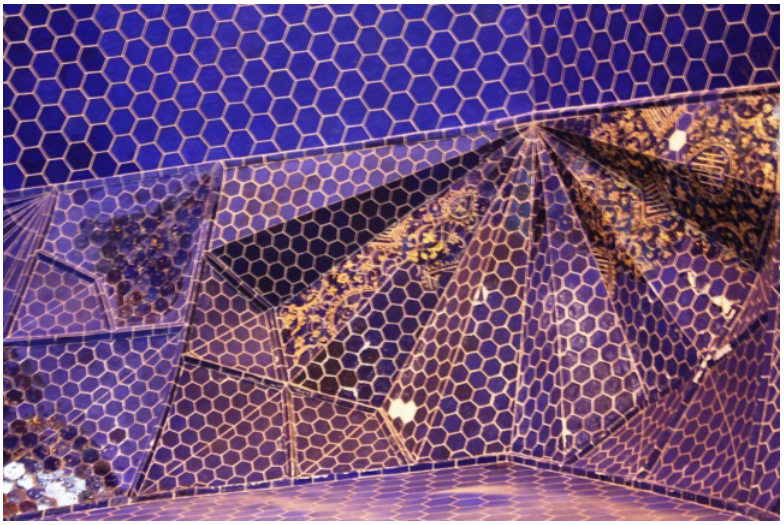
باعث صعود فکر و اندیشه انسان به ماورای محدودیت‌های مادی می‌شود. نور تحرک و حیاتی فعال به تزئینات اسلامی بنا می‌بخشد و همانطور که در شکل۵ مشاهده می‌شود ترکیب نور و نقش از قدیمی‌ترین ازواج در معماری مسجد به شمار می‌روند. نور و تزئینات مسجد، بجای اینکه ذهن را به بند بکشد به جهانی خیالی رهنمون می‌شود و قالب‌های ذهنی را در هم شکسته و انسان را به روشنایی دنیایی می‌کشاندکه تجلی حق در آن است.

شکل(۵) تاکید بر محراب و جهت قبله توسط نور طبیعی - ترکیب نور و نقش

حجم فضا در نورپردازی معماری ایرانی، اسلامی حایزاهمیت است. در این حجم فضایی و پوشش غیرهم سطح، انعکاس منابع نور بر سطوح با شدت یکسان، طیف‌های رنگین با سایه روشن‌های گوناگون ایجاد می‌کند و فضا و محیط را با درجات روشنایی متکثر از تاریک تا روشنی را تلالو و جلوه‌هایی بی‌انتها می‌نمایاند و از هر زاویه دیدی، این جلوه‌گری ظهوری نو می‌یابد. نورپردازی در شبستان، در خدمت فضاها را جدا می‌کند، به گونه‌ای که ایجاد سایه روشن در مناظر دید انسانی می‌نماید.

شکل(۶) فضاسازی توسط شدت تابش نور طبیعی (خلق فضاهای تاریک و روشن) در شبستان مسجد

ساختار فضایی مسجد کبود تبریز توسط نورپردازی معنی بخشیده می‌شود. بنابراین همانگونه که در شکل شماره ۳ دیده می‌شود نور شبستان از دو منبع نوری طبیعی و مصنوعی تامین می‌گردد. منبع اول که برای روشن کردن شبستان اصلی در طول تاریخ استفاده می‌شده توسط بازشوهای کنترل شده نه چندان بزرگ در دیواره‌های بیرونی تامین می‌شود و برای روشن کردن محراب و نقوش نیز از این روش استفاده شده است. منبع دوم که مربوط به دوران معاصر می‌باشد توسط چراغ‌های الکتریکی سقفی و دیواری در مسجد به چشم می‌خورد و باعث روشنایی فضا در شب (قبل از اختراع الکتریسیته این توسط چراغ‌های روغنی یا همان پی‌سوز انجام می‌گرفته است) و یا تلطیف و یکپارچه‌سازی نور به کمک منبع طبیعی در طول روز می‌شود. کنترل شدت تابش در محل بازشوهای موجود در جداره‌های بیرونی بنا نیز یکی از آیتم‌های مهمی است که به آن پرداخته شده است، بدین صورت که در مرحله اول محل قرارگیری آنها (از نظر فاصله و ارتفاع) با توجه به ضلعی که حضور دارند سنجیده شده است، به عنوان مثال، بازشوهای ضلع جنوبی به علت انکه باعث آزار نمازگزاران نگردد در ارتفاعی بسیار بلند و نزدیک به مرکز ایجاد شده‌اند و در ضلع غربی نیز به علت انحراف کم قبله از جنوب به غرب، بازشوها در ارتفاعی نسبتا بلند و منفرد ایجاد گشته‌اند و توسط المان‌هایی چون فخرالمدین کنترل می‌شوند.



شکل(۷) ترکیبی از نقوش رنگی و نور طبیعی در شبستان مسجد کبود

۳- نتیجه‌گیری

نورها، سایه‌ها یا تاریکی‌ها، به این صورت، عناصر تزیینی لازم الاجرایی هستند که باید بدانیم چگونه آنها را ایجاد کنیم. به علاوه زمانی که نور طبیعی رو به کاستی می‌رود، نورپردازی مصنوعی باید این امکان را به ما بدهد که فعالیت‌های روزمره خود را ادامه دهیم. نور، غیرمادی‌ترین عنصر محسوس طبیعت، همواره در معماری ایرانی وجود دارد و در واقع نشانه عالم والا و فضای معنوی است. در دوران معماری سنتی نحوهٔ نگاه به نورتحت تأثیر تفکر اسلامی به عالی‌ترین درجهٔ خود می‌رسد و مظهر تقدس و عالم معنوی شناخته می‌شود. معماری سنتی ایران در جستجو حقیقت است، حقیقت در معماری کمال است و کمال از آن باری‌تعالی است و هر چه در این معماری حضور دارد، عضوی از آن است که جداناپذیر است و روی به سوی حقیقت دارد. نور نشانی از حرکت به سمت حقیقت است که حالت فیزیکی و مادی ندارد و این موضوع در کنار عوامل دیگر مانند اقلیم و موقعیت قرارگیری یک بنا، و نحوهٔ استفاده از نور، مطرح می‌شود. نور در بناهای ساخته شده متاثر از دیدگاه توحیدی است که توانسته اشکال و فرم‌ها و دیگر عوامل فضا ساز همچون رنگ و نور به قلمرو عرفانی- الهی وارد کند و استفاده از این مضامین در فضای معماری مسجد برای تعمیق و روحانیت بخشیدن به محیط مادی و استغراق انسان در فضایی فوق جسی بکار گرفته می‌شود. جایگاه نور و رنگ در معماری ایرانی از ترکیب فرهنگ، مذهب و هنر ایرانی که در طول زمان تغییر کرده، سرچشمه می‌گیرد. استفاده از عناصر طبیعی در معماری ایرانی بیشتر یک روش استعاری بوده است. نور و انکسار رنگ ناشی از نور در معماری سنتی به منظور ایجاد فضاهای شاخص و دادن مفاهیم ویژه به کارآمدی مکان بود. در ساختمانهای مذهبی مثل مساجد، نور و رنگ در کنار هم کیفیت معنوی و متافیزیکی به فضا می‌دهند. همانطور که قبلاً اشاره شد در معماری سنتی و در فرهنگ اسلامی، نور نمادی از خدا و نور الهی است. کاربرد انتخابی سایه و نور و نور غیر مستقیم در فضاهای مذهبی در ارائه حالتی عرفانی به فضا مؤثر است. در ساختمان‌های دیگر مثل فضاهای مسکونی، فقط رنگ قابلیت‌های زینتی نداشت؛ بلکه عناصر دیگر هم به جای رنگ برای رنگارنگ کردن فضا استفاده می‌شدند و استفاده از آینه‌های شکسته در فضا منعکس‌کننده رنگ محیط به فضای داخلی می‌شد. نور با کیفیت‌های مختلف بر فضای روانشناختی و اجتماعی فرد در زندگی تأثیر می‌گذارد.

مراجع

۱- مقدم، ب.، تقوی، ا.، و طاهری، ن.، «آشنائی با شبکه‌های کامپیوتری»، چاپ دوم، انتشارات نصر، تهران، ۱۳۷۵.
۲- اردلان، نادر و بختیار، لاله، حس وحدت: سنت عرفانی در معماری ایرانی، ترجمه حمیدشاهرخ اصفهانی، نشرخاک، ۱۳۸۰
۳- اسفنجار یکناری، عیسی، میبد شهری که هست، تهران، سازمان میراث فرهنگی و گردشگری، ۱۳۸۵.
۴- اسفندیاری، آپ‌هنا، چلیپا، رمزانسان کامل، فصلنامه فرهنگ و هنر جهاددانشگاهی، سال اول، شماره۱، بهار۱۳۸۵، صص۲۲-۵- افشار، ایرج، یادگارهای یزد: معرفی ابنیه و آثار باستانی، تهران، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی، ۱۳۴۷.
۶- ایتن، یوهانس، مترجم: عربعلی شروه، کتاب رنگ ایتن، انتشارات یساولی، تهران، ۱۳۸۸.
۷- بلخاری قهی، حسن، مبانی عرفان هنر و معماری اسلامی، تهران، سازمان تبلیغات اسلامی، حوزه هنری سوره مهر، ۱۳۴۱.
۸- سیدصدر، سیدابوالقاسم، معماری، رنگ، انسان، انتشارات آثار اندیشه، تهران، ۱۳۸۱.
۹- عطاری گرگری، مجید، مقاله «برارک علی شاه تبریز چه می‌گذرد»، مجله بین‌المللی معماری و ساختمان شماره۱۳، تهران، ۱۳۸۶.
۱۰- عطاری گرگری، مجید، مقاله «ربع رشیدی تبریز»، مجله بین‌المللی معماری و ساختمان شماره ۱۶، تهران، ۱۳۸۷.
۱۱- قدوسی پور فرشاد، وحید، امیرحسین، نوزپردازی معماری کار کیست؟، مجله معمار شماره ۲۳، ۱۳۸۲.
۱۲- مقصودی، آنیسا، طراحی نور در گالری، معماری و فرهنگ شماره ۳۵، ۱۳۸۸.
۱۳- http://narjes-soltanynejad.persianblog.ir
۱۴- http://architecture-world.blogfa.com
۱۵- Gage john ۱۹۹۹ [۲۰۰۱ reprinted] color and meaning: art science and symbolism. london: thames and hudsan lid.

پژوهش‌های مرمت و معماری ایرانی و اسلامی

فصلنامه پژوهش‌های مرمت و معماری ایرانی و اسلامی

Journal of Iranian and Islamic Architecture and Restoration Research

maremat-mag.ir

نشانی: کرج، آزادگان، ابتدای بلوار مطهری، کوچه شهید سبحانی، پلاک۴۸، واحد۴

تلفن: ۰۲۱۳۳۲۰۲۴۸۷

فکس: ۰۲۱۴۳۸۵۷۱۲۴