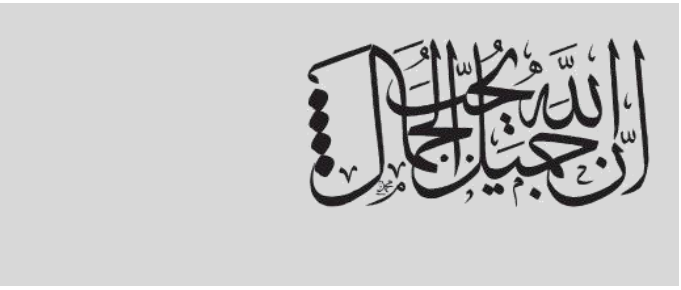

إن الله جميل يحب الجمال

فصلنامه هنرهای کاربردی
دانشکده هنر و معماری، دانشگاه سمنان
فصلنامه علمی دانشکده هنر، معماری و شهرسازی
دوره چهارم، شماره ۱، بهار ۱۴۰۳
صاحب امتیاز: دانشگاه سمنان
شاپا چاپی: ۲۲۵۲-۰۲۶۰
شاپا الکترونیکی: ۲۸۲۱-۰۶۷۰
مدیر مسئول: دکتر بیتا مصباح
سردبیر: دکتر ابوالقاسم دادور

گروه دبیران: (بر اساس حروف الفبا):

دکتر فریده آفرین	دانشیار، دانشکده هنر، معماری و شهرسازی، دانشگاه سمنان
دکتر سمیه باصری	دانشیار، دانشکده هنر، معماری و شهرسازی، دانشگاه سمنان
دکتر مهدی حسینی	استاد، دانشگاه هنر تهران
دکتر قدرت الله خیاطیان	استاد، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه سمنان
دکتر صمد سامانیان	دانشیار، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر تهران
دکتر فرزانه فرخ فر	دانشیار، دانشکده هنر، دانشگاه نیشابور
دکتر فتانه محمودی	دانشیار، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه مازندران
دکتر حکمت اله ملاصالحی	استاد، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران
دکتر جواد نیستانی	استاد، دانشگده علوم انسانی، دانشگاه تربیت مدرس

عضو مشورتی گروه دبیران: دکتر محمد خزائی
دستیار سردبیر: دکتر امیرحسین صالحی
مدیر داخلی: دکتر نجیبه رحمانی
مشاور علمی: دکتر حسین شجاعی قادی‌کلائی
ویراستار ادبی (فارسی): عارفه اعوانی
صفحه‌آرا: اسماعیل شجاعی
کارشناسان نشریه: سمانه میرحاج، الهام حرمان
دستیار مدیراجرایی: محمد صالح براتعلی
ناشر: انتشارات دانشگاه سمنان

نشانی نشریه: سمنان، میدان دانشگاه، جنب پارک جنگلی سوکان، دانشکده هنر و معماری دانشگاه سمنان
دفتر نشریه هنرهای کاربردی تلفن: ۰۲۳-۳۱۵۳۵۳۲۰
پست الکترونیکی: Aaj@semnan.ac.ir
وب سایت نشریه: http://aaj.semnan.ac.ir
داوری مقاله‌های این شماره بنا به موضوع، به وسیله گروه داوران نشریه انجام شده است.
مقالات مندرج لزوماً نقطه نظرات "هنرهای کاربردی" نبوده و مسئولیت مقالات به عهده‌ی نویسندگان محترم است.

فهرســـــت

مطالعه تطبیقی آرایه‌های گیاهی در قالی‌های دوره صفوی و قاجار ۶

محمدامین حاجی زاده[۱]
سیدرضا حسینی[۲]
علی اصغر شیرازی[۳]
مهدی کشاورز افشار[۴]
ایمان زکریایی کرمانی[۵]

[۱] مربی، گروه فرش، دانشگاه بیرجند، بیرجند، ایران (نویسنده مسئول)
[۲] دانشیار، گروه نقاشی، دانشگاه شاهد، تهران، ایران
[۳] دانشیار، گروه پژوهش هنر، دانشگاه شاهد،تهران، ایران
[۴] استادیار، گروه پژوهش هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران
[۵] دانشیار، گروه صنایع دستی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران

هندسه عملی در هنرهای کاربردی (نمونه موردی:تناسبات هندسی در معماری مدرسه خان شیراز) ۳۶

ریحانه رئیسی [۱]
محمدصادق میرزاابوالقاسمی[۲]
کاوه فتاحی[۳]

[۱] دانش آموخته کارشناسی ارشد، گروه معماری، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران
[۲] دانشیار، گروه هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران (نویسنده مسئول)
[۳] استادیار، گروه معماری، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران

شهر در یک قاب عکس؛ واکاوی توسعه و ارتقای عکاسی خیابانی از منظر معنا و فناوری ۵۰

محمدامین سامینی[۱]
راضیه فتحی [۲]
علی عسگری [۳]

[۱] دانش آموخته کارشناسی ارشد، گروه معماری، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه هنر، تهران، ایران
[۲] دانشجوی دکتری تخصصی، گروه معماری، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه علم و فرهنگ، تهران، ایران
[۳] استادیار، گروه معماری، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران (نویسنده مسئول)

تحلیل منتخبی از نگاره ها و داستان های کلیله و دمنه بر مبنای نظریه ساختار سه کنشی ژرژ دومزیل ۶۸

زیبا کاظم پور[۱]
فاطمه مهاجری[۲]
حسین عابددوست[۳]

[۱] استادیار، گروه هنر، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران (نویسنده مسئول)
[۲] دانش آموخته کارشناسی ارشد، گروه تصویرسازی، دانشگاه کمال الملک، نوشهر، ایران
[۳] دانشیار، گروه ارتباط تصویری، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه گیلان، رشت، ایران

پوشش به مثابه ی هویتی برساخته (مطالعه ی موردی: ناصرالدین شاه قاجار) ۸۲

سیدمحمد مهرنیا[۱]
ندا آشوری[۲]

[۱] استادیار، گروه طراحی پارچه، دانشکده هنر، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران (نویسنده مسئول)
[۲] دانش آموخته کارشناسی ارشد، گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران

بازتاب دستاوردهای آرت نوو در طراحی نخستین اسکناس های چاپ شده در ایران ۹۸

نفیسه زمانی[۱]
فرزانه فرخ فر[۲]

[۱] مربی، گروه هنر، دانشگاه ملی مهارت تهران، تهران، ایران (نویسنده مسئول)
[۲] دانشیار، گروه ارتباط تصویری، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

Semnan University

Journal of Applied Arts

Journal homepage: http://aaj.semnan.ac.ir

ISNN: 2821-0670

Comparative Study of Plant Motifs in Safavid and Qajar Carpets

Mohammad Amin Hajizadeh [1](Corresponding Author), Seyed Reza Hosseini [2], Ali Asghar Shirazi [3], Mehdi Keshavarz Afshar [4], Iman Zakariai Kermani [5]

[1] Instructor, Carpet Group, Birjand University, Birjand, Iran.
[2] Associate Professor, Painting Department, Shahed University, Tehran, Iran.
[3]Associate Professor, Art Research Department, Shahed University, Tehran, Iran.
[4]Assistant Professor, Art Research Department, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
[5]Associate Professor, Handicrafts Department, Isfahan Art University, Isfahan, Iran.

(Received: 21.06.2024, Revised: 21.09.2024, Accepted: 10.07.2024)
https://doi.org/10.22075/aaj.2024.34513.1262

Abstract:
Carpet arrays include a diverse collection of plants, animals, humans and abstract motifs. The breadth of plant motifs is greater than other types because its variety is as wide as the plant motifs found in nature, incorporating abstract plant motifs and in rotating and broken formats. The types of plant arrays generally include Islamic species, Khatai, flowers and bushes, trees and flowers. The study aim is to examine and identify the types of plant motifs in Safavid and Qajar carpets, as well as the trends and how they evolved from the Safavid to Qajar periods, also the entry of new plant species into Qajar period carpets. Based on this, the main questions in this study are: 1-What are the characteristics of the plant arrays engraved in Safavid and Qajar carpets? 2-What changes have emerged in the plant motifs of carpets from the Safavid period to the Qajar period? This research method is descriptive and comparative in terms of type. The method of data collection is library methods. The results show that the plant motifs used in the Safavid period carpets consist of several species and gradually added to its richness, and were repeated in the carpets of the later centuries and the Qajar period, with changes in shape, size, color and structure. These developments over the period have been most affected by the common social and cultural conditions. In the Safavid period, most of all, the royal will, Foreign Relations and the role of religion in the formation of design structures and role-making were effective, and in the Qajar period, with the influence of cultural conditions, developments were made under the effects of humanism, naturalism and the new manifestations of civilization and blue frangim. These developments led to the emergence of new elements and the enrichment of the treasure of carpet motifs.

Keywords: Safavid Period, Qajar Period, Carpet, Motifs, Plant Elements.

1-Email: ma.hajizadeh@birjand.ac.ir
2-Email: Rz.hosseini@shahed.ac.ir
3-Email: A_shirazi41@yahoo.com
4-Email: m.afshar@modares.ac.ir
5-Email: i.zakariaee@aui.ac.ir

How to cite: Hajizadeh, M.A, Hosseini, S.R, Shirazi, A.A, Keshavarz Afshar, M and Zakariai Kermani, I. (2024). Comparative Study of Plant Arrays in Safavid and Qajar Carpets, Journal of Applied Arts, 4(1), 5-34. Doi: 10.22075/aaj.2024.34513.1262

مطالعه تطبیقی آرایه‌های گیاهی در قالی‌های دوره صفوی و قاجار

محمد امین حاجی‌زاده (نویسنده مسئول)[۱]
سیدرضا حسینی[۲]
علی اصغر شیرازی[۳]
مهدی کشاورز افشار[۴]
ایمان زکریایی کرمانی[۵]

[۱] مربی، گروه فرش، دانشگاه بیرجند، بیرجند، ایران.
[۲] دانشیار، گروه نقاشی، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.
[۳] دانشیار، گروه پژوهش هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.
[۴] استادیار، گروه پژوهش هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
[۵] دانشیار، گروه صنایع دستی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۴/۰۱، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۶/۳۱، تاریخ پذیرش نهایی: ۰۱ /۰۷ /۱۴۰۳)

مقاله علمی-پژوهشی https://doi.org/10.22075/aaj.2024.34513.1262

چکیده

آرایه‌های قالی شامل مجموعه‌ی متنوعی از نقوش گیاهی، جانوری، انسانی و تجریدی است. گستردگی نقوش گیاهی بیش از سایر انواع دیگر است چرا که تنوع آن به گستردگی نقوش گیاهی موجود در طبیعت، به انضمام نقوش گیاهی تجریدی و در قالب‌های گردان و شکسته است. انواع آرایه‌های گیاهی به صورت کلی شامل گونه‌های اسلیمی، ختائی، گل‌وبوته، درخت و گل‌فرنگ است. این پژوهش با هدف بررسی و شناسایی انواع نقوش گیاهی در قالی‌های صفوی و قاجار و روند و چگونگی تحولات آن از دوران صفوی تا قاجار و همچنین تحلیل ورود گونه‌های جدید گیاهی به قالی‌های دوره قاجار صورت گرفته‌است. بر این مبنا سؤالات اصلی پژوهش حاضر این‌گونه است؛ ۱- آرایه‌های گیاهی منقوش در قالی‌های صفوی و قاجار، دارای چه ویژگی‌هایی هستند؟ ۲- چه تحولاتی در نقوش گیاهی قالی‌های دوره صفوی تا دوره قاجار پدید آمده‌است؟ روش تحقیق از منظر نوع، بنیادی، از نظر ماهیت، توصیفی و از نظر مسئله‌ی پژوهش، توصیفی- تحلیلی و تطبیقی و روش گردآوری داده‌ها، اسنادی بوده‌است. نتایج نشان می‌دهد که نقوش گیاهی مورد استفاده در قالی‌های دوره صفوی شامل گونه‌های متعددی بوده و به تدریج بر غنای آن افزوده شده و در قالی‌های سده‌های بعد و دوره‌ی قاجار، با تغییراتی در فرم، اندازه، رنگ و ساختار تکرار شده‌است. این تحولات در بازه‌ی زمانی مذکور، بیش از همه متأثر از اوضاع و احوال اجتماعی و شرایط فرهنگی رایج بوده‌است. در دوره صفوی، بیش از همه اراده‌ی شاهانه، مراودات خارجی و نقش مذهب در شکل‌گیری ساختارهای طرح و نقش‌پردازی مؤثر بوده و در دوره‌ی قاجار با تأثیر از شرایط فرهنگی، تحولاتی ذیل تأثیرات انسان‌گرایی، طبیعت‌گرایی و مظاهر نوین تمدن و فرنگی‌مآبی به وقوع پیوست و این تحولات منجر به بروز عناصر تازه و غنی‌تر شدن گنجینه نقوش قالی شده‌است.

واژه‌های کلیدی: دوره صفوی، دوره قاجار، قالی، آرایه‌ها، عناصر گیاهی.

---

* این مقاله مستخرج از رساله دکتری نویسنده اول با عنوان «تبیین عوامل موثر بر تحولات نقوش گیاهی قالی‌های عصر صفوی و قاجار بر اساس نظریه تاریخی فرهنگی» در دانشگاه شاهد است که به راهنمایی نویسندگان دوم و سوم و مشاوره نویسندگان چهارم و پنجم انجام شده‌است.

1_ Email: ma.hajizadeh@birjand.ac.ir
2_ Email: Rz.hosseini@shahed.ac.ir
3_ Email: A_shirazi41@yahoo.com
4_ Email: m.afshar@modares.ac.ir
5_ Email: i.zakariaee@aui.ac.ir

شیوه ارجاع به این مقاله: حاجی‌زاده، محمدامین، حسینی، سیدرضا، شیرازی، علی‌اصغر، کشاورزافشار، مهدی و زکریایی‌کرمانی، ایمان. (۱۴۰۳). مطالعه تطبیقی آرایه‌های گیاهی در قالی‌های دوره‌صفوی و قاجار، نشریه هنرهای کاربردی، ۴(۱)، ۳۴-۵.
Doi: 10.22075/aaj.2024.34513.1262

مقدمه

ادوار مختلف قالی‌بافی در تاریخ ایران متأثر از فرهنگ، آداب‌ورسوم و مسائل اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و حتی روابط خارجی بوده‌است. در دوره‌ی صفوی رونق هنرها چشم‌گیر بوده و هنرهای سنتی به پیشرفت قابل‌توجهی رسیده‌است. این مسئله به صورت مستقیم بر قالی‌بافی تأثیر گذاشته و عوامل فرهنگی و اجتماعی دیگر از جمله رونق تولید، حمایت درباری و روابط خارجی تأثیرات قابل ملاحظه‌ای بر نوع، ماهیت و تزئینات و نقوش قالی گذاشته‌است. در دوره‌ی قاجار هنرها پس از مدتی رکود و انفعال، جانی تازه و رونقی مجدد یافتند. این بار نیز ثبات سیاسی زمینه‌ساز این تحولات بود و رویدادهای مختلفی از جمله تغییر نگرش به هنرها و مواجهه با مظاهر فرهنگی جدید، «انسان‌گرایی» و «فرنگی‌مآبی»، رشد تولید و تنوع مراکز تولید منجر به تغییرات چشم‌گیر در اکثر هنرها از جمله قالی‌بافی شد. نقوش قالی نیز از این تحولات متأثر شده، بر غنای گنجینه آن نقوش افزوده شد و طرح‌ها و نقش‌مایه‌های مختلفی مجال بروز یافت. طرح و نقش فرش که از شاخصه‌های اصلی و بنیادی فرش و از مهم‌ترین معیارهای هویتی این هنر است با سیر تحولات تاریخی آن منجر به رونق، تنوع و تکثر شده‌است. در طول دوره‌های تاریخ قالی‌بافی همواره بر گستردگی و غنای مجموعه‌ی نقوش و طرح‌های آن افزوده شده‌است و انطباق با ذائقه و ارضای همه‌ی سلایق در ادوار تاریخی، از ویژگی‌های این هنر بوده‌است. نقوش گیاهی از متنوع‌ترین و پرکاربردترین نقوش فرش است که بخش اعظم طرح‌های قالی را تشکیل داده‌است. تجلی نقوش گیاهی در قالی، چه پیش از اسلام و چه در دوران اسلامی بنا بر ضرورت‌های زیبایی‌شناسانه، اعتقادی و یا ماهیتی صورت پذیرفته‌است. حضور این عناصر در هنر پیش از اسلام نیز نمود داشته‌است. پس از اسلام و با تقبیح صورتگری، نقوش گیاهی بیش‌ازپیش در هنرهای مختلف موردتوجه قرارگرفت. طرح‌پردازی قالی در دوره‌ی صفوی، متأثر از هنرهای دیگر همچون نگارگری از پیشرفت قابل‌توجهی برخوردار شد و نقش‌مایه‌ها و آرایه‌های متنوع‌تری به حوزه طراحی قالی وارد شد. این آرایه‌ها و طرح‌ها با تنوع و تکرار در عصر صفوی به کمال رسید و معیاری برای طراحی قالی در دوره‌های بعد شد. اوج بعدی هنر قالی‌بافی در عصر قاجار شکل گرفت که با حفظ چارچوب و معیارهای طراحی قالی عصر صفوی، تنوع طرح و نقش‌پردازی متأثر از تحولات زمانه را موجب شد. در دوره قاجار و با مواجهه با مظاهر جدید همچون انسان‌گرایی، عکاسی، چاپ و تأثیر فزاینده‌ی هنر غرب (فرنگی‌مآبی)، هنر قالی‌بافی نیز تأثیرات قابل‌توجهی پذیرفت و علی‌الخصوص با بروز عناصر گیاهی طبیعت‌گرایانه، باب جدیدی در نقش‌پردازی قالی پدیدار شد. عناصر گیاهی شامل انواع اسلیمی، ختائی، عناصر درختی و گلدانی و آرایه‌های طبیعی همچون گل‌فرنگ و گل‌های طبیعی است که تنوع بی‌پایانی را در عرصه طراحی رقم زده‌است. پژوهش پیش رو در خصوص تطبیق آرایه‌های گیاهی، در دوران رونق کاربرد آن، علاوه بر معرفی گونه‌های مورد استفاده، مسیر تحول و تطور آن را نیز بازگو خواهدکرد. این پژوهش با هدف بررسی و شناسایی انواع نقوش گیاهی در قالی‌های صفوی و قاجار و روند و چگونگی تحولات آن از دوران صفوی تا قاجار و همچنین تحلیل ورود گونه‌های جدید گیاهی به قالی‌های دوره قاجار صورت گرفته‌است. بر این مبنا سؤالات اصلی در این پژوهش بدین وجه است: ۱- آرایه‌های گیاهی منقوش در قالی‌های صفوی و قاجار، دارای چه ویژگی‌هایی هستند؟ ۲- چه تحولاتی در نقوش گیاهی قالی‌های دوره صفوی تا دوره قاجار پدید آمده‌است؟

پیشینه پژوهش

پیشینه مطالعاتی این پژوهش اگرچه در مقالات و کتب قابل پیگیری است اما تطبیق و بررسی تحولات مد نظر این پژوهش به صورت متمرکز انجام نشده‌است. داود شادلو در رساله دکتری با عنوان «تحلیل دسته‌بندی‌های موجود در طرح و نقش فرش ایران و ارائه دسته‌بندی نوین» (۱۳۹۶)، به دسته‌بندی طرح و نقش فرش ایران پرداخته‌است. نگین‌السادات مهدوی شهری در پایان‌نامه کارشناسی ارشد با عنوان «مطالعه

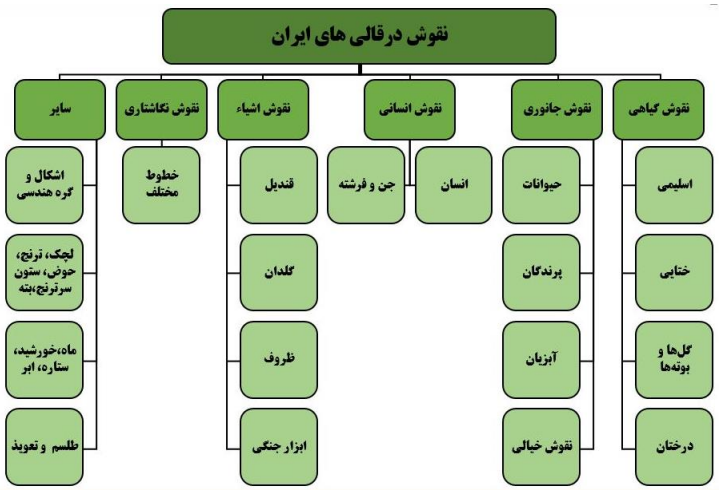
تطبیقی نقوش گیاهی قالی‌های صفوی و قاجار» (۱۳۹۳)، ضمن برشمردن ویژگی‌های قالی‌بافی در دو دوره صفوی و قاجار به بررسی نمونه‌های مذکور پرداخته‌است. صفرعلی شعبانی خطیب در کتاب «فرهنگ‌نامه تصویری (آرایه‌ها و نقشه‌های فرش ایران)» (۱۳۸۷)، به دسته‌بندی و معرفی عناصر مختلف فرش پرداخته و شرح مفصلی در خصوص نقوش و عناصر گیاهی آورده‌است. آرتور آپهام پوپ و فیلیس اکرمن در کتاب «سیری در هنر ایران» (۱۳۸۷)، هنر قالی‌بافی ایران را مورد بررسی قرار داده‌اند، در این کتاب به ترتیب تاریخچه قالی، انواع قالی‌های بافته‌شده در مناطق مختلف و قالی‌های صفوی موجود در موزه‌های مهم دنیا، آرایه‌های قالی‌ها و غیره بررسی شده‌است. ارنست کونل در کتاب «اسلیمی و ختائی، گل‌های شاه‌عباس: نگرشی بر سوابق تاریخی سه نگاره تزئینی» (۱۳۶۸)، دسته‌بندی از طرح و نقش فرش‌های صفوی ارائه داده و گونه‌های مختلف گیاهی را نیز مورد بررسی قرار داده‌است. در مقاله پیش‌رو دسته‌بندی نقوش گیاهی، شناسایی و تطبیق گونه‌ها و همچنین تبیین تفاوت‌ها و روند تحول تاریخی این آرایه‌ها مد نظر بوده که در مقالات مذکور بدان پرداخته نشده‌است.

روش پژوهش

این پژوهش از منظر نوع، بنیادی، از نظر ماهیت، توصیفی و از نظر مسئله‌ی پژوهش، توصیفی- تحلیلی و تطبیقی است. روش گردآوری داده‌ها، اسنادی بوده‌است. جامعه پژوهش شامل ۴۵ نمونه قالی صفوی و ۵۴ نمونه قالی قاجاری است که به روش اشباع نظری انتخاب شده‌است. در این پژوهش آرایه‌های گیاهی با محوریت ۱- آرایه‌های ختائی (گل شاه‌عباسی و برگ ختائی) ۲- آرایه‌های اسلیمی ۳- آرایه درخت و ۴- آرایه گل‌وبوته در دو دوره‌ی صفوی و قاجار بررسی، تطبیق و تحلیل شده‌است.

انواع نقوش در قالی‌های ایرانی از قرن دهم تا چهاردهم هجری قمری

بررسی آرایه‌ها و نقش‌مایه‌های قالی بر مبنای ظاهر و یا نوع تزئیناتشان، تنها بخشی از شناخت آن‌ها محسوب می‌شود. بخش مهمی از این شناخت در ارتباط با پیوندهای احتمالی این نقوش با مفاهیم و رویکردهای فرهنگی است. در یک دسته‌بندی کلی، انواع نقش‌های به‌کاررفته در قالی‌های ایرانی عبارت‌اند از: نقش‌های گیاهی، نقش‌های جانوری، نقش‌های انسانی و نقوش اشیاء، نقوش «نگاشتاری»، و سایر نقوش تکمیلی و یا فرعی فرش (نمودار۱).



نمودار ۱- انواع نقوش در قالی‌های ایرانی از قرن دهم تا چهاردهم هجری قمری. منبع: (نگارندگان)

۱- نقوش گیاهی: آرایه‌های گیاهی در قالی‌های ایرانی را می‌توان در انواع متنوعی از اسلیمی‌ها، ختائی‌ها و نقوشی از درختان و گل‌ها و گیاهان و غیره در متن و حواشی قالی‌ها مشاهده نمود.

۲- نقوش حیوانی: نقوش حیوانات واقعی مانند پرندگان، انواع ماهی، چهارپایان و وحوش (آهوان، شیر و غیره) و همچنین نقوش حیوانات افسانه‌ای مانند سیمرغ، اژدها در متون قالی‌ها دارای کاربرد گسترده‌ای هستند.

۳- نقوش انسانی: در گونه‌های مختلفی از قالی‌ها می‌توان نقوش تصویری را ملاحظه نمود. بیش از همه گونه‌های تصویری است که از دوره قاجار متداول شده‌است. جز انسان، تصاویر فرشتگان و اجنه و حتی دیوان و شیاطین در هیبت انسانی، به‌صورت گردان و شکسته، در قالی‌های ادوار متاخر قابل ردیابی است.

۴- نقوش اشیاء: اشیایی مانند قندیل، گلدان، حوض، آبگیر و نهر آب در متون قالی‌های مختلف نقش شده‌اند (اربابی، ۱۳۹۵: ۱۳۲). ابزاروادوات جنگی و ظروف مختلف نیز بنابر ماهیت یا ضرورت تصویری، در قالی‌ها نقش شده‌اند.

۵- نقوش نوشتاری: جلوه‌گری خطوط مختلف ازجمله کوفی، نسخ، ثلث و نستعلیق و غیره، در تصویرکردن آیات، روایات و ادعیه، اشعار روایی و یا پیام‌های دینی و هم‌چنین وصف و تاریخ بافت و یا اهدا و وقف قالی نمود داشته‌است.

۶- سایر نقوش: گستردگی نقوش مورداستفاده در قالی‌های ادوار مختلف به‌گونه‌ای است که در هر دوره و یا سبک و شهر، به فراخور موضوع و مضمون، عناصری تازه، وارد گنجینه نقوش قالی‌های ایرانی شده‌است. برخی گونه‌ها مانند «لچک»، «ترنج»، «سرترنج»، «کتیبه»، «حوض» و «ستون» و غیره بنابر ضرورت‌های تصویری، با اشکال و فرم‌های متنوع مورداستفاده بوده‌است. جز این، عناصر طبیعت همچون ماه و خورشید و ستاره و هر نقش دیگری قابل منقوش‌شدن در قالی بوده‌است. برخی اشکال هندسی و تزئینات شامل گره‌های هندسی نیز ذیل این مجموعه‌اند. «طلسم»، «تعویذ»، «صور فلکی» و غیره نیز گونه‌های دیگری از این مجموعه‌اند.

آرایه‌های گیاهی

در هنرهای سنتی، آرایه‌های گیاهی و گونه‌های متنوع درختان و انواع گل‌ها، جایگاهی ویژه دارند. این آرایه‌ها بیانگر اندیشه و دیدگاهی است که انسان از گذشته‌های دور در برخورد با طبیعت داشته و آن را در هنرش منعکس می‌کرد. انسان از دیرباز نسبت به روییدنی‌ها و گیاهان، باورها و اعتقاداتی داشته‌است (دوبوکور، ۱۳۸۳: ۲۱). به باور الیاده درخت برای توصیف هر چیزی است که انسان مذهبی به آن به‌مثابه امری واقعی و قدسی توجه می‌کند (الیاده، ۱۳۷۵: ۱۱۰). در روایات اسلامی نیز گیاهان از اهمیت فراوانی برخوردارند. قرآن کریم چندین بار به این نکته اشاره می‌کند (سوره بقره، آیه ۳۵؛ سوره اعراف، آیه ۱۹–۲۲؛ سوره طه، آیه ۱۲۰). با توجه به جایگاه گیاهان در اساطیر و باورهای کهن و مذهبی، جای شگفتی نیست که تصویر گیاهان جزء جدانشدنی در هنرهای سنتی ایرانی باشد نقوشی همچون «درخت زندگی»، درخت، گل‌های شاه‌عباسی و غیره به شکل فراوانی در این هنرها به چشم می‌خورد. نقوش گیاهی گاه به شکل عینی و واقعی و گاه به‌صورت «انتزاعی» و «استلیزه» در تزیینات و هنرها به‌کار رفته‌است. گاه تصاویری همچون گل‌های «رز»، «صدبرگ»، «گل سرخ»، «بوته‌های مارپیچ»، «ریسه‌های گل»، نقوش گل‌وگلدان، درخت زندگی، بوته‌هایی با انواع گل‌های زیبا و رنگارنگ با حفظ جنبه‌ی واقع‌گرایی عیناً تصویر شده‌است و گاه نقوش گیاهی در هیئت اسلیمی‌ها و ختائی‌های متنوع با حرکاتی مواج و پرپیچ‌وتاب صحنه‌ای باشکوه و زیبا را دربرابر چشم بیننده به نمایش می‌گذارد (هیل و گرابار، ۱۳۷۵: ۱۱۵-۱۱۲).

جدول ۱- جامعه‌پژوهش قالی‌های دوره صفوی. منبع: (نگارندگان)

تصویر								
	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
مشخصات	شاه‌عباسی. کرمان. سده ۱۱ه.ق. (۱۹۵×۲۶۵)	افشان اصفهان. سده ۱۱ه.ق. (۳۷۳×۴۸۸)	افشان کرمان. قرن ۱۱ه.ق نامشخص	امپراطور.نیمه دوم قرن ۱۰ه.ق (۳۳۹×۷۵۹)	افشان گل‌دار. سده ۱۱ه.ق. (۲۰۹×۴۸۰)	افشان. اصفهان سده ۱۱ه.ق. (۲۹۲×۲۹۵)	افشان کرمان . سده ۱۱ه.ق. (۱۳۶×۱۳۷)	سالتینگ. اصفهان یا کاشان. سده ۱۰ه.ق نامشخص
	واشنگتن(پوپ‌و-اکرمن، ۱۳۷۸: ۱۱۳۴).	نامشخص (URL: 1)	نامشخص (URL: 2)	نامشخص (URL: 3)	نامشخص (URL: 4)	نامشخص (URL: 5)	نامشخص (URL: 6)	نامشخص (URL: 7)
تصویر								
	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶
مشخصات	افشان. اصفهان سده ۱۱ه.ق. (۱۴۵×۲۳۰)	گلدانی. کرمان. اوایل سده ۱۱ه.ق. (۷۴×۱۲۲)	گلدانی. اواخر سده ۱۱ه.ق. (۳۰۲×۳۵۷)	جانوری سده ۱۰ه.ق کاشان (۱۷۷×۲۲۸)	افشان. اصفهان. اواخر سده ۱۰ه.ق (۲۹۲×۸۲۶)	افشان شاه‌عباسی اواسط سده ۱۰- ه.ق.نامشخص	گلدانی جوشقان اواخر سده ۱۰ ه.ق. (۲۳۳×۵۴۲)	جانوری. سده ۱۰- ه.ق کرمان. (۲۶۰×۳۵۰)
	نامشخص (URL: 8)	نامشخص (URL: 9)	نامشخص (URL: 10)	متروپولیتن.(پوپ و اکرمن، ۱۳۷۸: ۱۱۸۹)	نامشخص (URL: 11)	موزه‌مشهد.(پوپ و اکرمن، ۱۳۷۸: ۱۱۸۵)	خصوصی.(پوپ-اکرمن، ۱۳۷۸: ۱۲۲۵)	خصوصی.(پوپ-اکرمن، ۱۳۷۸: ۱۲۱۳)
تصویر								
	۱۷	۱۸	۱۹	۲۰	۲۱	۲۲	۲۳	۲۴
مشخصات	شاه‌عباسی. جوشقان ۱۰ه.ق (۱۹۸×۴۷۱)	گلدانی جوشقان. ۱۰ه. ق(۱۵۰×۲۴۸)	گل و گیاهی. اصفهان. سده۱۱ ه.ق (۱۸۲×۲۵۹)	قالی شاه‌عباسی. سده ۱۰ه.ق (۲۰۱×۳۴۳)	گلدانی و گیاهی. شرق ایران. سده ۱۱ه.ق.(۶۱۰× ۲۵۵)	ترنجی سالتینگ تبریز. ۱۰ ه. ق (۱۶۳×۲۲۵)	لچک‌ترنج کاشان. ۱۱ه.ق. (۱۴۴×۲۳۶)	ترنجی درختی تبریز. سده دهم ه.ق (۴۱۰×۳۵۰)
	موزه گلبنگیان- .(پوپ‌واکرمن، ۱۳۷۸: ۱۲۳۵)	موزه وین.(پوپ-اکرمن، ۱۳۷۸: ۱۲۲۴)	ونیز.(پوپ‌واکرمن، ۱۳۷۸: ۱۲۴۴)	خصوصی.(پوپ-اکرمن، ۱۳۷۸: ۱۲۳۶)	موزه وین.(پوپ-اکرمن، ۱۳۷۸: ۱۱۸۹)	نگارخانه آمریکا. (پوپ‌واکرمن، ۱۳۷۸: ۱۱۶۱)	موزه ویکتوریا آلبرت (URL:12)	پاریس.(پوپ-اکرمن، ۱۳۷۸: ۱۱۴۰)
تصویر								
	۲۵	۲۶	۲۷	۲۸	۲۹	۳۰	۳۱	۳۲
مشخصات	لچک‌ترنج. شمال غرب . سده ۱۰ ه.ق (۲۲۲×۵۳۰)	قالی ترنجی تبریز. سده ۱۰ه.ق (۱۶۲×۲۲۷)	ترنجی.شمال غرب سده۱۱ ه. ق (۱۴۵×۲۱۶)	ترنجی .درختی کرمان سده ۱۰ ه.ق(۲۵۱×۲۶۲)	ترنجی گلدانی جوشقان. سده۱۱ ه.ق (۱۴۰×۲۲۰)	قالی محرابی سده دوازدهم ه.ق نامشخص	سجاده‌ای فارس. اوایل سده ۱۲ه.ق (۱۲۷×۱۹۳)	محرابی سده ۱۱ ه.ق (۱۱۷×۱۷۳)
	گلبنگیان.(پوپ-اکرمن، ۱۳۷۸: ۱۱۲۲)	موزه ملی.(پوپ-اکرمن، ۱۳۷۸: ۱۱۵۶)	خصوصی.(پوپ-اکرمن، ۱۳۷۸: ۱۱۷۰)	ارمیتاژ.(پوپ-اکرمن، ۱۳۷۸: ۱۲۰۴)	خصوصی.(پوپ-اکرمن، ۱۳۷۸: ۱۲۳۰)	موزه عرب‌زاده واشنگتن(پوپ-اکرمن، ۱۳۷۸: ۱۱۳۵).	خصوصی.(پوپ-اکرمن، ۱۳۷۸: ۱۲۷۵)	خصوصی (Eiland,1999 :47)
تصویر								

	۳۳	۳۴	۳۵	۳۶	۳۷	۳۸	۳۹	۴۰
مشخصات	محرابی باغی سده ۱۱ ه.ق (۱۴۰×۱۱۰)	قابی جوشقان. سده ۱۱ه.ق. (۴۸۷×۲۵۷)	گلدانی کرمان دوازدهم ه.ق (۲۴۱×۲۲۰)	افشان درختی سده ۱۱ه.ق. (۳۳۸×۱۶۴)	درختی.شمال غرب سده ۱۱ه.ق. (۵۳۱×۲۹۰)	گیاهی. سده ۱۱ه.ق. مقبره‌شاه عباس دوم (۱۹۱×۷۰)	شمال غرب. اوایل سده دهم ه.ق(۵۲۵×۳۵۹)	واگیره‌ای اوایل ۱۲ه.ق (۶۱۲×۲۵۰)
مشخصات	موزه مشهد (کمندلو، ۱۳۸۸: ۹)	متروپولیتن.(پوپ واکرمن، ۱۳۷۸: ۱۲۳۹)	خصوصی (URL: 13)	(پوپ‌واکرمن، ۱۳۷۸: ۱۲۳۳)	متروپولیتن.(پوپ واکرمن، ۱۳۷۸: ۱۱۱۰)	آستانه قم. (پوپ‌واکرمن، ۱۳۷۸: ۱۲۵۹)	فیلادلفیا.(پوپ‌و-اکرمن، ۱۳۷۸: ۱۱۲۶)	موزه متروپولیتن (URL: 14)
تصویر								
	۴۱	۴۲	۴۳	۴۴		۴۵		
مشخصات	ترنج ترنج جوشقان. ۱۱ه.ق. (۵۹۵×۳۲۲)	باغی کردستان. سده ۱۱ه.ق. (۵۶۷×۲۴۱)	شکارگاه.سده ۱۱ه.ق. نامشخص	ترنجی تبریز. سده دهم‌ه.ق (۲۳۴×۱۶۰)		گلدانی سده ۱۱ ه.ق.(۱۸۰×۱۱۲)		
مشخصات	(پوپ‌واکرمن، ۱۳۷۸: ۱۲۵۲)	نامشخص (URL: 15)	موزه پاریس. (پوپ‌واکرمن، ۱۳۷۸: ۱۲۰۶)	(پوپ‌واکرمن، ۱۳۷۸: ۱۱۶۰)		مجموعه خصوصی (Eiland, 1999:104)		

جدول ۲- جامعه‌پژوهش قالی‌های دوره قاجار. منبع: (نگارندگان)

	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷	۸
تصویر								
مشخصات	افشان. تهران سده ۱۳ه.ق (۴۷۵×۳۲۵)	قالی افشان تبریز (۳۲۰×۲۲۳) سال ۱۹۲۰م.	افشان.کرمان سده ۱۳ه.ق (۶۷۰×۳۲۵)	افشان. تبریز اواخر سده ۱۳ه.ق (۳۱۷×۲۰۸)	افشان. سلطان آباد سده ۱۳ه.ق (۵۷۹×۴۸۰)	افشان. سلطان-آباد. سده ۱۳ه. ق(۳۰۷×۲۵۴)	افشان. کرمان اواخر سده ۱۳ه.ق (۴۳۶×۲۹۹)	واگیره‌ای بیجار ۱۸۷۰م. نامشخص
مشخصات	(URL: 16)	(URL: 17)	(URL: 18)	(URL: 19)	(URL: 20)	(URL: 21)	(URL: 22)	(URL: 23)
تصویر								
	۹	۱۰	۱۱	۱۲	۱۳	۱۴	۱۵	۱۶
مشخصات	افشان.کرمان سیزدهم ه.ق (۵۰۰×۳۴۷)	افشان. سراپی سیزدهم ه.ق (۴۱۶×۲۹۷)	افشان. بیجار اواخر سده ۱۳ه.ق (۲۹۲×۱۶۰)	افشان. تبریز سیزدهم ه.ق (۳۶۰×۲۷۴)	افشان. اصفهان اواخر سده ۱۳ه.ق (۹۶۵×۴۴۱)	گلدانی.کاشان سال ۱۹۳۰م. (۲۰۶×۱۳۰)	افشان اصفهان اواخر سده ۱۳ه.ق (۲۱۵×۱۴۰)	لچک‌ترنج. کرمان سده ۱۳ه.ق (۴۸۷×۴۲۶)
مشخصات	(URL: 24)	(URL: 25)	(URL: 26)	(URL: 27)	(URL: 28)	(URL: 29)	(URL: 30)	(URL: 31)
تصویر								
	۱۷	۱۸	۱۹	۲۰	۲۱	۲۲	۲۳	۲۴
مشخصات	لچک‌ترنج. تبریز اواخر سده ۱۳ه.ق (۲۲۳×۱۳۴)	لچک‌ترنج کاشان سده ۱۳ه.ق نامشخص	لچک‌ترنج مشهد اواخر سده ۱۳ه.ق نامشخص	لچک‌ترنج. تبریز اواخر سده ۱۳ه.ق نامشخص	لچک‌ترنج تبریز اواخر سده ۱۳ه.ق (۳۹۵×۳۱۰)	لچک‌ترنج کرمان اواخر سده ۱۳ه.ق (۵۸۰×۴۲۵)	لچک‌ترنج تبریز اواخر سده ۱۳ه.ق (۳۷۰×۳۱۰)	لچک‌ترنج.کرمان اواخر سده ۱۳ه.ق (۴۴۴×۳۵۳)
مشخصات	(URL: 32)	(URL: 33)	(URL: 34)	(URL: 35)	(URL: 36)	(URL: 37)	(URL: 38)	(URL: 39)

تصویر								
	۲۵	۲۶	۲۷	۲۸	۲۹	۳۰	۳۱	۳۲
مشخصات	لچک‌ترنج. کرمان۱۳ه.ق (۱۱۶×۲۱۳)	کشکولی اواخر سده ۱۳ه.ق (۱۳۷×۲۳۳)	لچک‌ترنج. کرمان۱۳ه.ق (۳۶۰×۵۱۸)	لچک‌ترنج.کرمان اواخر سده ۱۳ه.ق (۲۱۰×۳۰۰)	لچک‌ترنج. کاشان.سده ۱۳ه.ق (۳۵۸×۷۱۱)	دسته گلی.ساروق اواخر سده ۱۳ه.ق (۱۰۴×۱۴۴)	لچک‌ترنج. اراک.۱۳ه. ق(۴۹۳×۵۴۹)	لچک‌ترنج. کرمان.۱۳ه.ق (۲۷۴×۳۱۷)
	(URL: 40)	(URL: 41)	(URL: 42)	(URL: 43)	(URL: 44)	(URL: 45)	(URL: 46)	(URL: 47)
تصویر								
	۳۳	۳۴	۳۵	۳۶	۳۷	۳۸	۳۹	۴۰
مشخصات	لچک ترنج. کرمان۱۳ه.ق (۳۶۳×۵۵۱)	لچک ترنج. کرمان۱۳ه.ق (۲۱۳×۳۰۴)	قالی محرابی کاشان۱۳ه.ق (۱۴۱×۲۱۵)	قالی محرابی. تبریز۱۳ه.ق (۱۳۷×۱۸۲)	قالی محرابی. ساروق۱۳ه.ق (۳۷۳×۵۶۳)	محرابی درختی سده ۱۳ ه.ق (۱۴۰×۲۳۶)	محرابی ، ملایر. اواخر سده ۱۳ه.ق (۱۸۸×۱۲۹)	محرابی محتشم. اواخر سده ۱۳ه.ق (۱۳۵×۱۸۸)
	(URL: 48)	(URL: 49)	(URL: 50)	(URL: 51)	(URL: 52)	فرش (دادگر، ۱۳۸۰: ۱۸)	(ژوله، ۱۳۹۲: ۱۲۷)	(URL: 53)
تصویر								
	۴۱	۴۲	۴۳	۴۴	۴۵	۴۶	۴۷	۴۸
مشخصات	محرابی کرمان. اواخر سده ۱۳ه.ق نامشخص	افشان. مهربان سال ۱۹۲۰م.ق (۳۳۲×۴۵۷)	افشان کاشان اواخر سده ۱۳ه.ق (۲۶۵×۳۵۵)	واگیره‌ای. کرمان اواخر سده ۱۳ه.ق (۳۹۶×۵۴۸)	واگیره‌ای. ملایر اواخر سده ۱۳ه.ق (۲۱۳×۴۲۱)	واگیره‌ای. محال زیگلر. ۱۳ه. ق (۳۵۵×۵۲۵)	واگیره‌ای. ساروق فراهان. ۱۳ه.ق (۹۹×۱۴۷)	واگیره‌ای. سلطان آباد. ۱۳ه.ق (۴۵۸×۶۷۵)
	(URL: 54)	(URL: 55)	(URL: 56)	(URL: 57)	(URL: 58)	(URL: 59)	(URL: 60)	(URL: 61)
تصویر								
	۴۹	۵۰	۵۱	۵۲	۵۳	۵۴		
مشخصات	خشتی. کرمان.اواخر سده ۱۳ه.ق(۶۰۹×۷۶۲)	تصویری کاشان. سده سیزدهم ه.ق(۶۰×۹۱)	تصویری کاشان.اواخر سده ۱۳ه.ق(۱۳۵×۲۱۵)	تصویری. کرمان.اواخر سده ۱۳ه.ق(۱۶۰×۲۴۷)	تصویری. کرمان.اواخر سده۱۳ه.ق(۱۴۷×۲۳۶)	هزارگل کرمان. سال۱۹۱۰م.(۲۰۰×۲۹۵)		
	(URL: 62)	(URL: 63)	(URL: 64)	(URL: 65)	(URL: 66)	(URL: 57)		

بررسی و تحلیل آرایه‌های گیاهی در قالی‌های دوره صفوی و قاجار

بروز و نمود عناصر گیاهی در قالی ایران، از دوران گذشته تاکنون ادامه داشته و در ادوار تاریخی مختلف، گونه‌های متنوعی از این نقوش در هنر قالی‌بافی ایران مورداستفاده بوده و در طول زمان به غنای این مجموعه افزوده شده‌است. بررسی تحولات این نقوش در بستر تاریخی دو دوره شاخص قالی‌بافی ایران، مستلزم شناخت ویژگی‌ها و خصایص نقوش مذکور در دوره‌های فوق‌الذکر خواهدبود. جهت تبیین روند و شناسایی و طبقه‌بندی دقیق نقوش، می‌بایستی این عناصر، تفکیک شده و به بروز جلوه‌های هریک از نقوش در قالی‌های دو دوره‌ی صفوی و قاجار به‌طور مجزا پرداخته‌شده و بررسی، تطبیق و تحلیل صورت پذیرد.

۱- نقوش ختایی

آرایه‌های ختایی در اغلب هنرهای سنتی و تزئینی دیده شده‌اند. ختایی‌ها از ترکیب گل، غنچه و برگ پدیدمی‌آیند (آژند، ۱۳۹۳: ۲۱-۲۰). در این نقش، تمامی ساقه‌ها برگ‌ها و غنچه‌ها با گل اصلی متناسب هستند و در وحدت کامل با آن قرار دارند (اقدسیه، ۱۳۳۶: ۳۲-۳۰). این طرح ظاهراً با ورود مغولان از چین به ایران آمده‌است. طراحان برای ایجاد هماهنگی در یک نقشه ختائی از میان هزاران نوع گل‌وبرگ‌وغنچه ختائی، معمولاً دو تا شش نوع گل، دو یا سه نوع غنچه و سه یا چهار نوع برگ انتخاب می‌کنند و به سلیقه خود آن‌ها را با هم می‌آمیزند. اساس نقش ختائی عبارت است از خطوط منحنی و موزونی که هریک از آن‌ها «بند» نامیده می‌شوند و مجموع این بندها مانند استخوان‌بندی، سرتاسر نقشه را فرامی‌گیرد (ماچیانی، ۱۳۸۰: ۲۲).

الف. آرایه گل شاه‌عباسی

«گلجام»، «نیلوفر» یا گل شاه‌عباسی در فرش‌بافی، گلی است که قدمت هزاران ساله دارد. گل نیلوفر که در فارسی به آن گل «آب‌زاد»، گل زندگی و یا آفرینش می‌گویند (یاحقی، ۱۳۸۸: ۸۳۹)، رمزی از عناصر اربعه است زیرا ازیک‌طرف ریشه‌هایش در زمین است و برگ‌های پهنش بر روی آب گسترده می‌شود و ساقه‌اش بر روی آب از میان‌برگ بیرون آمده و در انتهای ساقه گل زیبایی وجود دارد. از دیرزمان، نیلوفر آبی نماد حاصلخیزی، آرزوی مستمر همگان در سرتاسر آسیا از ازل بوده‌است. در عصر ساسانی، نیلوفر آبی بسیار تکامل‌یافته و پرنقش‌ونگار شد و ارزش تزیینی آن به نسبت کاهش مفاد و محتوای نمادین آن افزایش یافت (پوپ و اکرمن، ۱۳۸۷: ۲۶۷۰). در سده هشتم هجری قمری این گل پسندیده‌ترین دست‌مایه گل و گیاه‌پردازی در جهان اسلام شده و در این‌زمان شکل آن آشکارا تحت‌تأثیر گسترده الگوهای چینی، با گل‌چینی مهم دیگر، یعنی گل «صدتومانی» (عودالصلیب) درآمیخته یا بدیل آن می‌گردد (همان: ۲۶۷۱) در دوره صفوی که تولیدات قالی گسترش دوچندانی یافت (آذرپاد و حشمتی‌رضوی، ۱۳۷۲: ۱۵)، موردتوجه قرارگرفت و شاه‌عباسی نامیده‌شد.

نقش‌پردازی گل شاه‌عباسی در قالی‌های دوره صفوی

فراوانی کاربرد این آرایه در قالی‌های صفوی نشان از جایگاه مهم آن در نقش‌پردازی این دوران داشته‌است. در طرح‌های متعددی از این دوران می‌توان آرایه گل شاه‌عباسی را مشاهده نمود که بنابر ماهیت طرح به‌عنوان آرایه‌ای اصلی و یا تکمیلی مورداستفاده بوده‌است. گل شاه‌عباسی، بیش از همه، در نمونه‌های گردان کاربرد داشته‌است. بیش از همه نمونه‌های افشان شاه‌عباسی قابل‌توجه است و این آرایه به‌عنوان عنصری اصلی و شاخص، با تنوع در فرم، رنگ و تزئینات در آن‌ها نمود یافته‌است (تصویر۱و۲). نمونه‌ی شاخص آن، یک‌تخته قالی افشان شاه‌عباسی منتسب به کارگاه سلطنتی شاه‌عباس است که در موزه فرش مشهد نگه‌داری می‌شود (تصویر۲) که در آن تنوع انواع گل ازنظر نوع، تزیینات و رنگ قابل مشاهده است.

تصویر ۱- قالی افشان شاه‌عباسی صفوی.
منبع: (پوپ‌واکرمن، ۱۳۷۸: ۱۱۸۵)

تصویر ۲- قالی افشان شاه‌عباسی صفوی.
منبع: (URL: 1)

این نمونه قالی‌ها که چندین نوع از آن موجود است، دارای نقوش مؤکد ختائی و علی‌الخصوص شاه‌عباسی است. در جدول(۳) بروز این نقش در زمینه قالی‌های صفوی نشان داده شده‌است. بیش از همه گونه‌های افشان قابل مشاهده‌است (نمونه‌های ۴، ۸، ۹، ۱۵). در گونه‌های دیگرِ طرح، همچون واگیره‌ای و خشتی (نمونه‌های ۳۴ و ۳۵) این آرایه به‌عنوان عنصری فرعی مورد استفاده بوده‌است. در بیشتر طرح‌های این دوره اعم از لچک‌ترنج، «محرابی»، «واگیره‌ای»، «باغی» و «گلستان» و «شکارگاه» نیز می‌توان این نقش را مشاهده‌نمود.

جدول ۳- تنوع نقوش شاه‌عباسی اناری در قالی‌های دوره صفوی. منبع: (نگارندگان)

۲۲ از جدول ۱	۴ از جدول ۱	۳۵ از جدول ۱	۳ از جدول ۱	۱۵ از جدول ۱
۳۴ از جدول ۱	۹ از جدول ۱	۴۰ از جدول ۱	۸ از جدول ۱	۱۸ از جدول ۱

نقش‌پردازی گل شاه‌عباسی در قالی‌های دوره قاجار

در طرح‌های متعددی از دوره قاجار می‌توان آرایه گل شاه‌عباسی را ردیابی نمود که به‌عنوان آرایه‌ای اصلی و یا تکمیلی در قالی‌های دوره قاجاری مورد استفاده بوده‌است. گل شاه‌عباسی در این دوره، هم در نمونه‌های گردان و هم گونه‌های شکسته اجرا شده‌است. نمونه طرح‌های افشان شاه‌عباسی دوره

قاجـار، مجموعـه‌ای متنـوع از عناصـر شـاه‌عباسـی در اشـکال و رنـگ‌هـای مختلـف را نشـان مـی‌دهـد (تصاویر ۳ و ۴).

تصویر ۳- قالی افشان شاه‌عباسی قاجار. منبع: (URL:16)

تصویر ۴- قالی افشان شاه‌عباسی قاجار. منبع: (URL:17)

مسئله قابل توجه، تنوع در اندازه گل‌های شـاه‌عباسـی است که از تصاویر مذکور نیز، قابـل ارزیـابی اسـت. بـا تعدد گل‌های شاه‌عباسی، اندازه گل‌ها کوچک‌تـر شـده تا حدی که برخی نمونه‌ها، «افشان گل‌ریز» نـام‌گـذاری شـده‌انـد. در جـدول(۴)، بـروز ایـن نقـش در زمینـه قالی‌های قاجاری نشان داده شده‌اسـت. بـیش از همـه گونه‌های افشان قابل مشـاهده‌اسـت (نمونـه‌هـای۲، ۹، ۱۲، ۱۳، ۲۱ و ۴۲ به‌صورت گردان) و (نمونـه‌هـای ۵، ۶، ۱۱ در سبک نیمه‌گردان و یـا شکسـته). در بیشـتر طـرح‌هـای ایـن دوره اعـم از لچـک‌تـرنج، محرابـی، واگیره‌ای (و ماهی‌درهم) و تصویری نیز مـی‌تـوان ایـن نقش را مشاهده نمود.

جدول ۴- تنوع نقوش شاه‌عباسی در قالی‌های دوره قاجار. منبع: (نگارندگان)

۱۳ از جدول۲	۶ از جدول۲	۵ از جدول۲	۴ از جدول۲	۲ از جدول۲
۴۲ از جدول۲	۲۱ از جدول۲	۱۲ از جدول۲	۱۱ از جدول۲	۹ از جدول۲

تطبیق آرایه گل شاه‌عباسی در قالی‌های صفوی و قاجار

آرایه گل شاه‌عباسی در نمونه‌های افشان، واگیره‌ای و خشتی، لچک‌ترنج، محرابی، باغی یا گلستان و غیره به‌عنوان عنصری ثانوی حضور دارد. آرایه گل شاه‌عباسی اناری و پیازی در قالی‌های هر دو دوره صفوی و قاجار، به‌عنوان یکی از پرتکرارترین نقوش کاربرد داشته‌است. گل‌های شاه‌عباسی صفوی ساده و با پیچیدگی‌های کمتری نسبت به نمونه‌های قاجاری نقش‌شده‌اند و نمونه‌های قاجاری، آراسته‌تر و با ریزه‌پردازی‌های فراوان در داخل و بیرون‌اند. همچنین نمونه‌های صفوی با گزیده‌گزینی رنگ و استفاده از رنگ‌های متمایز نقش شده‌اند اما نمونه‌های قاجاری از طیف گسترده‌تر رنگی بهره‌برده‌اند. آرایه گل شاه‌عباسی به‌صورت شکسته در تعداد زیادی از قالی‌های دوره صفوی و قاجار که در سبک شکسته طراحی شده، دیده می‌شود اما گونه‌های قاجاری از فراوانی بیشتری برخوردارند.

ب. آرایه برگ ختائی

برگ‌ها در طبیعت با توجه به تنوع گل‌وگیاهان و بوته‌ها، تنوع بالایی دارند. در طراحی سنتی از گونه‌های مختلف برگ‌های ساده، شکسته و تا برگ‌های لوزی شکل و دندانه‌ای استفاده شده که در تکمیل طرح‌های ختایی، نقش عمده‌ای دارند. انواع دیگر هم با برگ‌های کشیده، «شمشیری»، «ریزه‌ماهی» و «شعله‌ای» در تکمیل نقش‌های گیاهی اثرگذارند. برگ مو هم طرح بسیار مطلوبی برای فرش می‌سازد پره‌های عمیق و تضریس تیز آن‌ها باعث تسهیل همانندسازی آن با رنگ پس‌زمینه است و این امکان را فراهم می‌کند که آن را در مقیاس بزرگ، بدون آنکه در ترکیب‌بندی پیچیده، انقطاعی به وجود آید بتوان به کار آورد و لذا برای نشانه‌گذاری یک محور مرکزی بسیار مناسب است (پوپ و اکرمن، ۱۳۸۷: ۲۶۷۴). برگ ختائی، در قالی به انحای مختلف نقش شده و گونه‌های متعددی دارد این برگ شامل گونه‌های مختلفی از جمله برگ «کنگری»، شعله‌ای و «بادامی» است که تفاوت آن‌ها در نوع و گونه‌ی دندانه‌هاست (شعبانی‌خطیب، ۱۳۸۷: ۲۶).

نقش‌پردازی آرایه برگ ختائی در قالی‌های دوره صفوی

آرایه‌ی برگِ ختائی همواره موردتوجه طراحان قالی در دوره صفوی بوده و اشکال مختلفی از این آرایه، قالی‌های این دوران را آراسته کرده‌است. طرح‌های مختلفی با نقوش ختائی و برگ ختائی منقوش‌شده‌اند. متن تعداد زیادی از گونه‌های لچک‌ترنج، افشان، محرابی، خشتی و واگیره‌ای (ماهی‌درهم) شکارگاه و گونه‌های دیگر با این نقش تزئین شده و طیف وسیع‌تری از این طرح‌ها، منقوش به برگ‌های ختائی در حواشی‌اند. نمونه‌های برجسته‌ای که حاوی برگ ختائی‌اند بیش از همه قالی‌های افشان شاه‌عباسی و قالی‌های واگیره‌ای ماهی‌درهم (تصویر۵) و یا محرابی (تصویر۶) لچک‌ترنج و گونه‌های دیگرند.

تصویر ۵- قالی افشان صفوی.
منبع: واشنگتن (پوپ‌واکرمن، ۱۳۷۸: ۱۱۳۴)

تصویر ۶- قالی افشان صفوی.
منبع: (پوپ‌واکرمن، ۱۳۷۸: ۱۱۳۵)

در جدول(۵)، بروز این نقش در تعدادی از زمینه قالی‌های صفوی آورده‌شده‌است. در تعدادی از این قالی‌ها، برگ‌های ختائی به‌صورت واگیره ماهی‌درهم، متن قالی‌ها را تشکیل داده‌اند (نمونه‌های ۱۷ و ۲۰) و یا نمونه‌هایی از این برگ در اندازه‌های مختلف در متن قالی‌هایی با طرح‌های مختلف به‌عنوان آرایه‌ای فرعی و در قالب گردان و یا شکسته کارشده‌اند (نمونه‌های ۱۹، ۶ و ۲۳). اما بیش از همه نمود این برگ در حاشیه‌های بزرگ و کوچک قالی‌های مختلف این دوره مورداستفاده بوده‌است.

جدول ۵- تنوع نقوش ختائی (برگ) در قالی‌های دوره صفوی. منبع: (نگارندگان)

۱۷ از جدول ۱	۲۰ از جدول ۱	۱۹ از جدول ۱	۶ از جدول ۱	۲۳ از جدول ۱

نقش‌پردازی آرایه برگ ختائی در قالی‌های دوره قاجار

آرایه‌ی برگِ ختائی به کثرت در قالی‌های قاجاری دیده‌می‌شود. طرح‌های مختلفی با نقوش ختائی و علی‌الخصوص برگ ختائی منقوش‌شده‌اند. متن تعداد زیادی از گونه‌های لچک و ترنج، افشان، محرابی، خشتی و واگیره‌ای (ماهی‌درهم) و گونه‌های دیگر با این نقش تزئین شده و طیف وسیع‌تری از این طرح‌ها، نقوش و برگ‌های ختائی در حواشی خود دارند. بیش از همه طرح‌های افشان و یا واگیره‌ای شاه‌عباسی (یا ختائی) (تصویر۸) لچک‌ترنج (تصویر۷) و قالی‌های واگیره‌ای ماهی‌درهم منقوش به آرایه‌ی برگ ختائی هستند.

تصویر ۷- قالی لچک‌ترنج با متن ختائی در دوره قاجار. منبع: (URL: 38)

تصویر ۸- قالی افشان شاه‌عباسی قاجار. منبع: (URL: 25)

بروز این نقش در تعدادی از زمینه قالی‌های قاجاری آورده‌شده‌است (جدول۶). در تعدادی از این قالی‌ها، برگ‌های ختائی در زمینه افشان، واگیره‌ای و یا در قالب طرح‌های دیگر، متن قالی را به‌عنوان عنصری ثانوی دربرگرفته‌اند (نمونه‌های ۶، ۱۹). برخی نیز به‌صورت واگیره‌ای، گردان یا شکسته و به همراه عناصر ختائی دیگر، متن قالی‌های ماهی‌درهم را تشکیل‌داده‌اند (نمونه‌های ۴۸، ۴۶ و ۹).

جدول ۶- تنوع نقوش ختائی (برگ ختائی) در قالی‌های دوره قاجاری. منبع: (نگارندگان)

۱۹ از جدول ۲	۶ از جدول ۲	۴۸ از جدول ۲	۴۶ از جدول ۲	۹ از جدول ۲

تطبیق آرایه برگ ختائی در قالی‌های صفوی و قاجاری

این آرایه به‌عنوان عنصر ثانوی در متن، نمونه‌های افشان، واگیره‌ای، لچک‌ترنج، محرابی و سایر طرح‌های قالی‌های صفوی و قاجار دیده‌می‌شود. در قالی‌های قاجاری، طیف نسبتاً متنوع‌تری از برگ ختائی به‌صورت گردان و شکسته، موردتوجه بوده‌است. در هر دو دوره، طرح ماهی‌درهم مشاهده می‌شود که نمونه‌های قاجاری متنوع‌تر و با برگ‌های کوچک‌تری در سبک گردان و شکسته کار شده‌است اما گونه‌های صفوی دارای برگ‌های درشت‌تری است. برگ‌های ختائی در دوره‌ی صفوی شامل انواع باریک و قطور، کشیده و بلند و برگ‌هایی به‌صورت دندانه‌های یک‌طرفه‌اند اما در دوره قاجار جز این‌ها، نمونه‌های پرتزئین‌تری شامل تزئینات اضافی و الحاقی و ترکیبی برگ نیز دیده می‌شود. از منظر رنگی، تمایز چندانی در گونه‌های دو دوره مشاهده نشد. برگ‌های شکسته در قالی‌های صفوی اندک است اما در گونه‌ای قاجاری، انواع برگ‌های شکسته به‌صورت تجریدی و با انحنایی (S) مانند دیده می‌شود.

۲- آرایه اسلیمی

اسلیمی جلوه‌ی تجریدی درخت است که با گردش‌ها و پیچش‌های منظم و هماهنگ شاخه‌های آراسته می‌روید و با نظمی خاص و شکلی چشم‌نواز که میان

اجزاء آن وجود دارد، طرحی تجریدی را ارائه مـی‌دهـد (آقامیری، ۱۳۸۲: ۴۴). این نوع صورت‌گری سـمبلیک از طبیعت که با ممنوعیت شمایل‌نگاری در اسلام قوت دوچندان گرفته، به طرز شـگفت‌آفرینـی بـر درودیـوار عالم ناسوت نقش‌بسته‌است. در پس این خطوطِ موزون و پیچ‌وتاب‌های دقیق هندسی‌اش، رمـوزی نهفتـه کـه دربردارنده‌ی معارف و مفاهیم عمیق عرفـانی-اسـلامی است. گرابار معتقـد اسـت کـه بـا دو روش اسـتفاده از اشکال پیچکی و اتصال نقش‌مایه‌های گیاهی به آن‌ها و عـدم اسـتفاده از نقـش‌مایـه‌هـای گیـاهی سـترون، هنرمندان مسلمان به نقوش، حرکتی دائمی بخشـیده و معنای تزیینات گیاهی در هنر اسـلامی را عمیـق‌تـر نمودند (هیل و گرابار، ۱۳۷۵: ۱۱۲). اسلیمی‌هـا دارای انـواع مختلفـی هسـتند: «اسـلیمی سـاده»، «اسـلیمی توسـازی‌دار» یـا «تخمـک‌دار»، «اسـلیمی پیچـک‌دار»، «اسـلیمی گـل‌دار»، «اسـلیمی برگـی»، «دهـان‌اژدری»، «خرطـوم‌فیلـی» و «اسـلیمی‌مـاری» (شـعبانی‌خطیـب، ۱۳۸۷: ۱۹). اسلیمی‌ماری با استفاده از شکل و حرکت مار طراحی شده‌است که بعدها در نگارگری ایرانـی بـا تغییراتی به نام «ابر چینی» شهرت یافته‌است اما سـایر اسلیمی‌ها دارای پایه گیاهی هستند (ندیم، ۱۳۸۶: ۴).

نقش‌پردازی آرایه اسـلیمی در قـالی‌هـای دوره صفوی

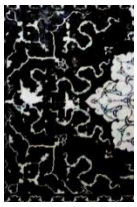
آرایه‌ی اسلیمی در گونه‌های مختلفی از طرح‌های رایج در دوره صفوی کار شده‌است و اشکال مختلفی از ایـن آرایه، قالی‌های این دوران را مزین کرده‌اسـت. بـیش از همه، حضور این نقش در طرح‌های لچک‌ترنج و افشان دیده می‌شود و عناصر اسلیمی، به‌عنوان نقوش اصلی و یا فرعی تکمیل‌کننده متن و یا حواشی قـالی هسـتند. در نمونه‌های لچک‌ترنج، گاهاً علاوه‌بر مـتن و حواشـی، لچک و ترنج‌ها نیز به‌عنـوان محملـی بـرای بـروز ایـن نقوش اسـتفاده شـده‌انـد (تصـویر۱۰). در نمونـه‌هـای افشان، عناصر اسلیمی به‌صورت اسپیرال‌های اسـلیمیِ مستقل و یا توأم با نقـوش ختـائی و نقـوش دیگـر، در متن مورداستفاده بوده‌اند (تصویر۹). جـزء نمونـه‌هـای ذکر شده، حضور و بروز اسلیمی به گونه‌هـای مختلـف در قالی‌های واگیره‌ای و خشـتی، محرابـی، شـکارگاه و نمونه‌های دیگر نیز دیده شده‌است.

تصویر ۹- قالی واگیره‌ای اسلیمی صفوی. منبع: (URL: 4)

تصویر ۱۰- قالی لچک‌ترنج صفوی. منبع: (پوپ‌واکرمن، ۱۳۷۸: ۱۱۲۲)

بروز این نقش در تعدادی از زمینه قالی‌های صفوی آورده شده‌است (جدول۷). در تعدادی از این قالی‌ها، اسپیرال‌های اسلیمی به‌صورت کوچک‌اندازه و تکرارشونده، متن قالی‌ها را تشکیل داده‌اند (نمونه۲۵). گاهی اسلیمی‌های دهن‌اژدری به‌صورت درشت و مؤکد (نمونه ۷ و۱۰) و کوچک و واگیره‌ای (نمونه ۴۱) به همراه اسلیمی‌ها و عناصر دیگر، دربرگیرنده‌ی متن هستند. اسلیمی ماری نیز به ندرت نمونه‌هایی از متن را دربرگرفته‌اند (نمونه ۴۴) اما بیش از همه چرخش‌های کامل اسلیمی به همراه جزئیات و ملحقات متناسب با آن، زمینه قالی‌هایی با طرح‌های مختلف همچون لچک‌ترنج، افشان و غیره را تشکیل داده‌اند.

جدول ۷- تنوع نقوش اسلیمی در قالی‌های دوره صفوی. منبع: (نگارندگان)

				
۲۵ از جدول ۱	۷ از جدول ۱	۱۰ از جدول ۱	۴۱ از جدول ۱	۴۴ از جدول ۱

نقش‌پردازی آرایه اسلیمی در قالی‌های قاجاری

آرایه‌ی اسلیمی در دوره قاجار، با مجموعه‌ای از ملحقات و عناصر تکمیلی به‌عنوان تزیین اصلی متن در طرح‌های افشان، لچک‌ترنج، محرابی، و غیره به کار رفته و گاهی نیز به‌عنوان آرایه‌ای فرعی، بخشی از تزئینات متن و حواشی قالی را پوشش داده‌است. از تعداد پرشمار قالی‌های باقی‌مانده از دوره قاجار، مجموعه‌ی متنوعی از نمونه‌های حاوی نقوش اسلیمی دیده می‌شود که به انحای مختلف در متن و حواشی قالی نقش بسته‌اند و جایگاه پراهمیت این آرایه را در دوره قاجار، در نمونه‌های گردان و شکسته نشان می‌دهند. چرخش منظم اسپیرال‌های اسلیمی، موردتوجه طراحان قالی بوده و نمونه‌های متعددی از این‌گونه‌ها در تکمیل طرح لچک‌ترنج (تصویر ۱۱) افشان، محرابی و حتی گونه‌های دیگر دیده می‌شود. درکنار این تمهید در نمونه‌های واگیره‌ای به‌صورت تکرارشونده (تصویر ۱۲) از گونه‌های مختلف اسلیمی، در متن و حواشی قالی استفاده شده‌است.

تصویر ۱۱- قالی لچک‌ترنج قاجاری. منبع: (URL: 35)

تصویر ۱۲- قالی واگیره‌ای صفوی. منبع: (URL: 19)

نمـود و حضـور ایـن نقـش در تعـدادی از زمینـه‌ی قالی‌های قاجاری آورده‌شده‌است (جدول۸). در تعدادی از این قالی‌ها، اسپیرال‌های اسلیمی به‌صورت فراگیر، بخش اعظم زمینه قالی را دربرگرفته‌اند (نمونه‌هـای ۲۰ و ۲۲). در نمونه‌های دیگری، عناصر مختلـف اسـلیمی، فـرای قرارگیـری در اسـپیرال مشـخص، بـه‌صـورت تکرارشونده و عنصر اصلی یـا فرعـی، مـتن قـالی‌هـا را تشـکیل داده‌انـد (نمونـه‌هـای ۴۵، ۷ و ۳۱). گـاهی اسلیمی‌های مزین، بخشی از لچک (نمونه ۲۲)، تـرنج، قاب و یا حواشی قالی را نیز منقوش نموده‌اند.

جدول ۸- تنوع نقوش اسلیمی در قالی‌های دوره قاجار. منبع: (نگارندگان)

۲۰ از جدول ۲	۲۲ از جدول ۲	۴۵ از جدول ۲	۸ از جدول ۲	۳۱ از جدول ۲

تطبیق آرایه اسلیمی در قالی‌های صفوی و قاجار

کاربرد این آرایه در قالی‌های صفوی و قاجار به‌عنوان عنصر اصلی متن، در نمونه‌های افشان، لچک‌ترنج و یا واگیره‌ای دیده می‌شود. در طرح‌های دیگر همچون لچک‌ترنج، واگیره‌ای، محرابی، باغی و خشتی و سایر طرح‌ها نیز می‌توان نقش اسلیمی را بدون محدودیت در متن و حواشی، به‌عنوان عنصری اصلی و یا فرعی و ثانوی مشاهده نمود. در قالی‌های صفوی، اسلیمی، بیشتر از نوع گردان است که به‌صورت اسپیرالی و یا واگیره‌ای تکراری کار شده‌است. در قالی‌های قاجاری، طیف نسبتاً متنوع‌تری از اسلیمی، چه به‌صورت گردان و چه شکسته، موردتوجه بوده‌است. نقش اسلیمی ماریِ قالی‌های صفوی، در قالی‌های قاجاری نیز عیناً تکرار شده با این تفاوت که تعداد گونه‌های مورد بررسی نشان از محبوبیت بیشتر و کاربرد فراوان‌تر آن در قالی‌های صفوی داشته‌است. الگوی منقوش شدن آرایه اسلیمی دهن‌اژدری نیز، از قالی‌های صفوی در قالی‌های قاجاری منعکس و تقلید شده‌است اما اسلیمی شکسته به ندرت در قالی‌های صفوی (باتوجه به ساختار کلی طراحی) کار شده ولی در قالی‌های قاجاری باتوجه به گرایش به بافت قالی با طرح‌های شکسته، طیف وسیعی از اسلیمی شکسته شامل نمونه‌هایی از اسپیرال اسلیمی، اسلیمی دهن‌اژدری و اسلیمی گلدار، در متن و حواشی قالی‌ها و به‌صورت واگیره‌ای و تکرارشونده استفاده شده‌است.

۳- آرایه درخت

درخت یکی از کهن‌ترین نمادهایی است که همواره موردتوجه و استفاده بوده‌است چراکه ماهیت حیات و برکت و سرسبزی همواره جزء لاینفک آن بوده‌است. درخت را بسیاری از اقوام باستانی به‌عنوان جایگاه خدا یا در واقع خود خدا می‌پرستیدند و همچنین نماد کیهان و منبع باروری و نماد دانش حیات جاودانی بوده‌است (شعبانی‌خطیب، ۱۳۸۷: ۴۹-۴۴). در فرهنگ اسلامی درخت مظهر رحمت الهی و روحانی است (شجاع‌نوری، ۱۳۸۵: ۶۵). به همان شکل که گیاهان و درختان متنوع و متفاوت‌اند، تصویرگری این رستنی‌ها بر روی قالی‌های ایرانی از تنوع خاصی برخوردار است. نظر به اینکه اعتقاد به بهشت ازلی و فردوس برین، اندیشه‌ای بنیادین و اصیل در تمدن ایرانی است، بازتاب این تفکر در طرح‌های قالی‌های ایرانی آشکار است و نقش درخت زندگی جاودانه نیز بر فردوس‌های مصور بر زمینه قالی‌های ایرانی ابدی و ازلی است (پوپ

و اکرمن، ۱۳۸۷: ۲۶۱۲). درخت در دست‌بافته‌های مشرق‌زمین جایگاه ویژه‌ای در نقشه‌ها و طرح‌ها دارد. نقش درخت به شکل‌های گوناگون در طراحی قالی به چشم می‌خورد از درختان با شکوه بهشتی در قالی‌های بافته شده در کارگاه‌های سلطنتی دوره صفویه گرفته تا ساده‌ترین گونه‌های درخت که در دست‌بافته‌های ایلات و عشایر یافت می‌شود، در مجموعه طرح‌های درختی قرار دارند (شعبانی‌خطیب،۱۳۸۷: ۴۹-۴۴).

نقش‌پردازی آرایه درخت در قالی‌های دوره صفوی

در طرح‌های متعددی از دوره صفوی می‌توان آرایه درخت را مشاهده نمود که بنابر ماهیت طرح و یا کاربرد آن، از نقوش گیاهی، علی‌الخصوص نقوش درخت استفاده شده‌است. بخش اعظم قالی‌هایی که برای مفروش نمودن مقبره شاه‌عباس دوم بافته شده را نقوش درختی دربرگرفته‌است (پوپ و اکرمن، ۱۳۸۷: ۲۶۱۲). این‌گونه قالی‌ها اکثراً دارای طرح افشان هستند (تصاویر ۱۳ و ۱۵). گونه‌ی دیگرِ طرح درختی این دوران، طرح‌های باغی و یا گلستان‌اند. بنابر ذات ماهوی این طرح، نقوش گیاهی و به‌ویژه درخت جزء لاینفک این طرح است. یکی از پرتکرارترین گونه‌های دیگر این مجموعه، قالی محرابی است که در بیشتر موارد مزین به نقوش گیاهی و به‌خصوص درختان مختلف هستند. هنرمند صفوی درخت را به‌عنوان عنصر اصلی و با تأکید در متن قرار داده و اهمیت کاربرد آن را به لحاظ تصویری و مفهومی مؤکد نموده‌است.

تصویر ۱۳- قالی گیاهی.
منبع: (پوپ‌واکرمن، ۱۳۷۸: ۱۲۵۹)

تصویر۱۴- قالی درختی‌جانوری.
منبع: (پوپ‌واکرمن، ۱۳۷۸: ۱۱۲۶)

تصویر ۱۵- قالی درختی.
منبع: (پوپ‌واکرمن، ۱۳۷۸: ۱۱۱۰)

درختان منقوش در قالی‌های صفوی

درختانی است که بر روی قالی‌های صفوی دیده می‌شود شامل انواع درختان شکوفه‌دار و سرو که به‌صورت تجریدی و هندسی‌وار درآمده‌اند (ایزدی، ۱۳۹۷: ۱۴۵). بیشتر درختانی که بر روی طرح‌های گلستان بافته شده، اغلب دارای ساختار شکسته است. درختان پرشکوفه از دیگر گونه‌های درختانی است که بر روی قالی‌های صفویان دیده می‌شود. کاربرد درخت سرو در قالی‌های صفوی با ویژگی‌های ظاهری متفاوتی همراه بوده‌است. درخت سرو از پرکاربردترین گونه‌های درخت در قالی‌های صفوی است. با توجه به تأکید ویژه به نقوش گیاهی در قالی‌های صفوی، نمود و فراوانی این نقوش و خاصه درخت، علی‌الخصوص در اشکال طبیعت‌گرایانه‌ی آن به‌وضوح ملاحظه می‌شود. این

درختان اگرچه گونه‌ی مشخصی را نمایش نمی‌دهند اما فرم، اشکال و جزئیات درخت با تنه باریک و شاخه‌های پیچان و مورب و گاه متقاطع نشان داده‌شده به انضمام برگ، گل و یا شکوفه. درختان با فرم طبیعت‌گرا، به‌عنوان عنصر اصلی، بیش از همه در انواع طرح‌های افشان، واگیره‌ای، درختی و محرابی دیده می‌شود. یکی از ویژگی‌های تصویرگری در قالی‌های صفوی، نمود عناصر تزئینی به‌صورت تجریدی است. این ویژگی با تمهید کاربرد نقوش شکسته و یا چینش خطوط و فرم‌ها و اشکال تجریدی است، به‌نحوی‌که آرایه درخت به گویاترین شکل ممکن تصویر شود. در برخی موارد تناسبات ملزوم، نادیده گرفته شده، چرا که توجه بیشتر به اجزای پر اهمیت درخت از نظر بصری، همچون گل و برگ‌ها، منجر به افزایش نمود و اندازه این عناصر نسبت به تنه و شاخه‌ها شده‌است.

نقش‌پردازی آرایه درخت در قالی‌های دوره قاجار

کاربرد درخت به انحای مختلف و در اشکال گوناگون در نمونه‌های متعددی از قالی‌های این دوران دیده می‌شود به‌اندازه‌ای که به یکی از پرکاربردترین آرایه‌ی این دوران بدل شده‌است. قالی‌های منقوش به درخت در این دوره شامل انواع محرابی، واگیره‌ای و خشتی، افشان، درختی، تصویری و گونه‌های دیگر است (صباغ‌پور آرانی و شایسته‌فر، ۱۳۸۸: ۱۰۷). در برخی قالی‌ها، درختی استوار و کامل یا درختچه‌هایی به‌عنوان آرایه اصلی قالی حضور دارد. اما در نمونه‌های دیگر، درخت عنصر فرعی متن است که در کنار قالب‌های دیگری همچون لچک‌ترنج، باغی و گلستان، محرابی‌درختی، افشان، واگیره‌ای، شکارگاه و تصویری نقش‌شده‌است.

تصویر ۱۶- قالی محرابی درختی.
منبع: (URL: 50)

تصویر۱۷- قالی محرابی درختی.
منبع: (دادگر، ۱۳۸۰: ۱۸)

تصویر ۱۸- قالی افشان درختی.
منبع: (URL: 60)

درختان منقوش در قالی‌های قاجاری

در دوره قاجار، برخلاف دوره صفوی، توجه به جنبه‌های طبیعی، طراحی نمونه‌های مشخص درخت و تأکید بر جزئیات درختان موردتاکید بوده‌است. درختانی که بر روی قالی‌های قاجاری دیده می‌شوند شامل انواع درختان پرشکوفه و گل‌دار است که به‌صورت گردان و طبیعت‌گرایانه نقش شده‌اند. انواع درختان سرو و سپیدار، درختان بهاری و پرمیوه نیز قابل‌مشاهده است. توجه به جزئیات، نشان از تأکید بر جنبه‌های نمایشی و تزئینی طرح داشته که در برابر فرم‌های کارکردگرایانه و مفهومی صفوی است. درخت سرو در دوره قاجار نیز در قالی، متعددی طرح شده-

است. طرح درخت سرو در این دوره تنها عنصری ساده و مفهوم‌گرا نیست بلکه آرایه‌ای پرکار و حامل جزئیات تزئینی هم‌خوان است. در برخی نمونه‌های این دوران درخت سرو، قابلیت حضور مستقل از سایر نقوش تکمیلی متن را نیز دارد. کثرت نقوش گیاهی و درختان با فرم‌های طبیعت‌گرایانه، نشان از تغییر روش و رویکرد در نمایش این آرایه‌هاست. نمونه‌های متعددی از حضور این فرم از درختان در قالی‌های قاجاری قابل‌مشاهده است که تنوع در نقش‌پردازی قاجاری را علی‌الخصوص در تصویرکردن نقوش گیاهی نشان‌می‌دهد. نقش درخت در قالی‌های قاجاری با طرح شکسته و یا نیمه‌گردان نیز بافته شده‌اند. گونه‌های شکسته و یا نیمه‌گردان با تأکید بر عناصر تزئینی و بصریِ پراهمیت‌تر (مانند گل‌ها و برگ‌ها) و کاستن از اندازه‌ی بخش‌های دیگر (همچون تنه و شاخه‌ها) از همان الگوی تجریدی نمایش اشیاء و در اینجا خاصه درخت بهره‌برده‌اند.

تطبیق گونه‌های درخت در قالی‌های صفوی و قاجار

تطبیق و مقایسه طرح

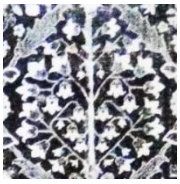
در هر دو دوره‌ی صفوی و قاجار استفاده از آرایه درخت در گونه‌های مختلف طرح‌ها نموده‌داشته‌است. در نمونه‌های صفوی، طرح‌های محرابی‌درختی، افشان‌درختی، درختی‌واگیره‌ای (و خشتی) و تلفیقی‌درختی (لچک‌ترنج با نقوش درختی)، حامل نقوش درختی هستند و البته طرح باغی یا گلستان نیز از آرایه درخت بهره‌برده‌است اما تعدد نمونه‌های محرابی‌درختی و افشان‌درختی بیش از سایرین است. نمونه‌های درختی در دوره قاجار شامل گونه‌های محرابی‌درختی، افشان‌درختی، واگیره‌ای‌درختی، تصویری و تلفیقی است که فراوانی در نمونه‌های محرابی‌درختی و تصویری، بیش از سایرین است. در نمونه‌های تصویری که فرم‌های طبیعت‌گرایانه‌ی بیشترین حضور را دارند، توجه و تأکید بر نمود درختان با اشکال دقیق و گونه‌های مشخص، بخشی از روایت تصویری قالی بوده‌است.

تطبیق و مقایسه نقوش

تطبیق نمونه‌های درختی نشان از تنوع بیشتر نوع و فرم درخت در دوره قاجار است. گونه‌هایی چون درخت سرو، بید، چنار، درختان میوه و درختان همیشه بهار در متن قالی‌های قاجاری نقش‌بسته‌است. لیکن نمونه‌های صفوی بیشتر شامل درختانی با گل و برگ و شاخه و میوه‌اند. درخت در قالی محرابی صفوی همچون بوته‌ای پرکار است که به‌صورت مجموعه دو یا سه‌تایی نقش شده و این الگو در اکثر نمونه‌های مورد تحقیق مصداق دارد. اما نمونه‌های درختی قاجاری بیشتر شامل تک‌درختی است مزین، که طبیعت‌گرایانه ترسیم شده و بر شاخه‌های آن پرندگانی نشسته‌اند.

جدول ۹- تطبیق درختان طبیعت‌گرایانه در قالی‌های درختی صفوی و قاجار. منبع: (نگارندگان)

	صفوی		قاجار	
درختان طبیعت‌گرا				
	۳۲ از جدول ۱	۴۵ از جدول ۱	۱۵ از جدول ۲	۵۱ از جدول ۲

درختان سروی				
	۲۸ از جدول ۱	۲۴ از جدول ۱	۳۸ از جدول ۲	۳۶ از جدول ۲
درختان گل‌دار				
	۴۲ از جدول ۱	۳۶ از جدول ۱	۵۳ از جدول ۲	۳۹ از جدول ۲

درخت سرو نیز در تعداد زیادی از قالی‌های صفوی و قاجاری دیده‌می‌شود. برخی نمونه‌های صفوی شامل ترسیم درختان سرو به‌صورت دو و یا گروهی است. در گونه‌های قاجاری تأکید بر تک درخت سرو بیشتر است و بر خلاف نمونه‌های صفوی که با فرم ساده و نیمه‌گردان نقش‌شده‌اند، دارای تزئینات پرشمار در اندرون درخت است. نوع دیگر درخت، نمونه‌های گل‌دار، پرشکوفه و یا میوه‌دار است که بیشتر برای غنای تصویری مورداستفاده بوده‌اند. گونه‌های قاجاری شامل درخت‌های مزین به همراه نقوش مرغی، پرندگان زیبا و یا طاووس‌های رنگین است و حال‌وهوای بهشتی زمینه را کامل می‌کنند و همچنین از جزئیات تکمیلی طرح می‌توان استنباط نمود که مسائل روایی نیز مورد نظر و توجه طراح بوده‌است اما در نمونه‌های صفوی به ندرت نوع گل و یا میوه‌ی درخت قابل شناسایی است و برداشتی بیش از تزئین تصویری نمی‌توان نمود. درمجموع ساختار کلی طرح‌های درختی صفوی در دوره قاجار، همچنان حفظ شده‌است اما تنوع ساختار و انواع گونه‌های فرم همچون تصویری، از بدایع دوران قاجار است. همچنین در دوره قاجار، گرایش جدید طبیعت‌گرایی در طرح‌پردازی، منجر به بروز نقش‌مایه‌های متنوع در قالی ایران شده و تنوع طرح درختی این دوران را رقم زده‌است.

۴- آرایه گل‌وبوته

یکی از نقوش پرتکرار قالی، گل‌وبوته است. گل‌ها به‌صورت کلی به انواع طبیعی و تجریدی تقسیم می‌شوند. این مجموعه‌ی پرشمار در بخش وسیعی از متن و حواشی قالی مورداستفاده بوده‌اند.

نقش‌پردازی گل‌ها در قالی‌های دوره صفوی

گل‌ها اعم از طبیعی و تجریدی، گردان و شکسته، یکی از گونه نقوش عمده در تزئین قالی‌های ایران بوده‌است. این نقش‌مایه‌ها گاه با مجموعه‌ای از عناصر هم‌خوان و یا تکمیلی به‌عنوان بخش اصلی متن در طرح‌های گوناگونی به‌کاررفته و گاهی نیز به‌عنوان عنصری فرعی، بخشی از تزئینات متن و حواشی قالی را برعهده داشته‌است. گونه‌های شهری بافت و گردان این طرح‌ها بیش از سایر نمونه‌ها است. بیش از همه می‌توان به نمونه‌ای افشان و واگیره‌ای اشاره نمود که عناصر گیاهی و گل‌وبوته، بخش اعظم متن را دربرگرفته‌اند. سایر گونه‌ها نیز اعم از طرح‌های لچک‌ترنج، محرابی، باغی، شکارگاه و غیره نیز از این نقوش در تکمیل متن و حواشی بهره‌برده‌اند. بروز نقوش گیاهی با توجه به ماهیت تزئینی و رنگی آن، فرم و اندازه‌ی منعطف آن، موجب تنوع در نقش‌پردازی قالی‌های صفوی شده‌است و کثرت استفاده از آن در این دوره مشهود است.

تصویر ۱۹- قالی صفوی. منبع: (URL: 10)

تصویر ۲۰- قالی واگیره‌ای صفوی. منبع: (پوپ‌واکرمن، ۱۳۷۸: ۱۱۸۹)

تصویر ۲۱- قالی لچک‌ترنج صفوی. منبع: (پوپ‌واکرمن، ۱۳۷۸: ۱۲۳۰)

این نمونه قالی‌ها سرشار از نقوش گیاهی متنوع و گل‌وبوته‌ای فراوان است. در جدول(۱۰)، بروز این نقش در تعدادی از زمینه قالی‌های صفوی آورده شده‌است. بیش از همه حضور عناصر گیاهی توأم با درخت و در اطراف آن مشاهده می‌شود که نمونه‌ی پرتکراری از بروز عناصر گل‌وبوته در این‌گونه قالی‌هاست (نمونه‌های ۳۳، ۸، ۱۶ و ۲۶) و یا گل‌وبوته‌ها به‌صورت واگیره‌ای متن قالی را دربرگرفته‌اند (۳۵ و ۲۱).گونه‌های مختلف گل‌وبوته نیز به فراخور موضوع و ماهیت قالی، در گونه‌های افشان، محرابی، لچک‌ترنج، شکارگاه و باغی، تکمیل‌کننده متن قالی‌ها هستند. نحوه‌ی چینش و قرارگیری گل‌وبوته‌ها، پر کردن متن قالی و حواشی آن را به انحای مختلف امکان‌پذیر کرده‌است. در این قالی‌ها گل‌وبوته‌های مختلف در اندازه و رنگ‌های متنوع به‌صورت واگیره‌ای و یا افشان، به‌صورت نقوش اصلی، متن را دربرگرفته و یا به‌عنوان عناصری تکمیلی، در لابه‌لای نقوش و در متن طرح‌های مختلف جای‌گرفته‌اند.

جدول ۱۰- تنوع نقوش گل و بوته در قالی‌های دوره صفوی. منبع: (نگارندگان)

۳۳ از جدول ۱	۳۵ از جدول ۱	۲۱ از جدول ۱	۶ از جدول ۱
۳۱ از جدول ۱	۱۲ از جدول ۱	۸ از جدول ۱	۱۶ از جدول ۱

نقش‌پردازی گل‌وبوته‌ها در قالی‌های دوره قاجار

بـا توجـه بـه کثـرت تولیـدات قاجـاری و تنـوع در سبک‌های طراحی و رنگ‌پردازی، با طیـف گسـترده‌ای ازاین‌گونه نقوش مواجهیم، تا حدی که شناسایی نوع و دسته‌بندی اقسام آن به سختی امکان‌پذیر است چراکه عـلاوه بـر گـل‌هـای طبیعـی و تجریـدی، نمونـه‌هـای هندسی و اقتباسی و حتـی تلفیقـی و خلاقانـه نیـز در این دوره استفاده شده‌است. بیش از همه مـی‌تـوان بـه نمونـه‌هـای افشـان، واگیـره‌ای، لچـک‌تـرنج، محرابـی، تصویری و حتی خشتی، باغی، شکارگاه و غیره اشـاره نمود که عناصر گیاهی و گل‌وبوته، بخش اعظم متن را دربرگرفته‌اند.

تصویر ۲۲- افشان دسته گلی.
منبع: (URL: 22)

تصویر ۲۳- لچک‌ترنج دسته‌گلی. منبع:
(URL: 31)

تصویر ۲۴- محرابی گل‌دار. منبع:
(URL: 52)

بروز عناصر گیاهی گل‌فرنگ، در طرح‌های گوناگون دوره قاجار قابل مشاهده است. از نمونه‌های واگیره‌ای و محرابی گرفته تا طرح‌های افشان، لچک‌ترنج، خشتی، تصویری و گونه‌های متعدد دیگر، به فراخور مضمون بصری، از آرایه گل‌فرنگ استفاده شده‌است.

گل‌فرنگ

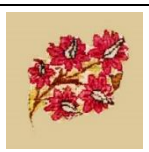
گل‌فرنگ‌ها را مجموعه‌ای از گل‌ها می‌دانیم کـه منظـر طبیعی دارند، از هنر غرب مایـه گرفتـه‌انـد و از لحـاظ شکل و فرم ظاهری با گل‌های ختائی و سـنتی تفـاوت دارند. در طراحی گل‌فرنـگ‌هـا اصـول طبیعـت‌گرایـی رعایت شده و از سایه‌رنگ‌های متعدد استفاده می‌شـود (شـهدادی، ۱۳۹۲ : ۹۱-۸۶). گـل‌فرنـگ بخشـی از رویدادهایی است که به طور کلی فرنگی‌سازی خوانده می‌شود. بسیاری از پژوهشگران منشأ ایـن نقـش را در خارج از ایران می‌داننـد. علـی حصـوری معتقـد اسـت که گل‌فرنگ‌های قدیمی مثل گـل پتـوی بختیـاری از نقوش روی جعبه‌های شکلات فرانسوی اقتباس شـده- است اما گل‌فرنـگ‌هـای دیگـر اقتبـاس بسـیار خـام از تابلوها و برخی نقشه‌هایی است که به گل سرخ آراسته شده‌اند (حصـوری، ۱۳۸۹: ۳۵-۲۵). انـواع طـرح‌هـای گل‌فرنگ شامل: «گل‌فرنـگ دسـته‌گلـی»، «گـل‌فرنـگ گل‌وبلبل»، «گل‌فرنگ لچک‌ترنج»، «گـل‌فرنـگ بیجـار»، «گل‌فرنگ مستوفی»، «گل‌فرنـگ دسـته‌گلـی سـاروق»، «گل‌فرنگ بهارلو»، «گل‌فرنـگ گـل‌سـرخی». (شـعبانی خطیب، ۱۳۸۷: ۱۲۸؛ قوامی ماسوله و دیگران، ۱۳۹۵: ۴۵).

گل‌های متنوع در قالی‌های قاجاری

آرایه‌ی گل در قالی‌های قاجاری بسیار متنوع و پرشمار است. اگرچه سنت کاربرد گل‌هـا در دوره صـفوی نیـز وجود داشته، اما نمود ویژه‌ی آن در دوره قاجار بـوده- است. گل‌های قالی قاجـار، طیـف وسـیع و متنـوعی را

تشکیل می‌دهند به‌گونه‌ای که هر گل طبیعی، تجریدی، هندسی، و اقتباسی در قالی این دوران دیده می‌شود. نمونه‌های گرد، «چندپر»، «پروانه‌ای»، «گل اناری»، «گل بادامی»، «بادبزنی»، «شیپوری»، «شکوفه گیلاس و درختان مختلف»، «میخک»، «ارکیده»، «زنبق»، «گل لاله»، «صدتومانی»، «گل برگ کرفس»، «گل برگ بیدی»، «گل حنا»، «سرخ»، «گل رز»» و «گل محمدی» و غیره در این مجموعه دیده می‌شود (جدول۱۱). این‌ها بخشی از گونه‌های متنوع و پرتکرار در قالی‌های قاجاری هستند که از یک تا چندین نوع مختلف و در تعداد زیاد در متن و حواشی قالی مورداستفاده بوده‌اند. بیش از همه، گونه‌های گرد و چندپر («کوکب»، «نسترن»، «داودی»، «سوسن» و غیره) دیده می‌شود. نمونه‌هایی از رز، سرخ و یا گل محمدی نیز با رنگ‌های مختلف، به‌صورت تک و یا روی بوته مورداستفاده بوده‌است. برخی نمونه‌ها مانند گل رز، در بیشتر جلوه‌های خود به‌صورت سه و یا چندتایی و در قابی محصور آمده‌است. از نظر رنگی نیز، تنوع شامل انواع گل‌های زرد، صورتی، قرمز، نارنجی، بنفش، آبی و سبز است.

جدول ۱۱- تنوع گل‌های طبیعی و تشابه آن به گل‌های قاجاری. منبع: (نگارندگان)

گل کوکب	گل نسترن	گل داودی	گل صدتومانی	گل میخک	گل ارکیده	گل ارکیده
۳۳ از جدول۲	۳۴ از جدول۲	۳۲ از جدول۲	۴۳ از جدول۲	۱۷ از جدول۲	۵۲ از جدول۲	۴۱ از جدول۲
گل زنبق	گل شیپوری	گل سوسن	گل لاله	گل محمدی	گل رز	گل سرخ
						
۴۰ از جدول۲	۲۸ از جدول۲	۴۹ از جدول۲	۱۸از جدول۲	۵۰ از جدول۲	۲۷ از جدول۲	۴۴ از جدول۲

تطبیق آرایه گل‌وبوته در قالی‌های صفوی و قاجار

تطبیق و مقایسه طرح

در جدول(۱۲)، متن قالی‌های منقوش به آرایه‌های گیاهی گل‌وبوته از دوره صفوی و قاجار آمده‌است. نمونه‌های صفوی بیش از همه شامل گونه‌های افشان (نمونه‌های ۳۰، ۱۳ صفوی) واگیره‌ای گلدانی (نمونه ۲۲ صفوی) واگیره‌ای خشتی (نمونه‌های ۱۱ و ۳۷ صفوی) است. در این گونه‌ها، عناصر گیاهی با تنوع رنگ، شکل، اندازه و نوع در کنار هم و یا در لابه‌لای عناصر دیگر قرار گرفته‌است. در نمونه‌های قاجاری، تنوع بیش از این‌هاست. چراکه علاوه بر گونه‌های گردان، نقوش شکسته نیز مورداستفاده بوده و نوع و تعداد نقوش گیاهی و گل‌وبوته دارای تنوع دوچندانی

است. بخش اعظم این گونه‌ها نیـز افشـان و واگیـره‌ای است. در گونـه‌هـای افشـان، مـتن بـا شـلوغی زیـاد و درهم‌فرورفتگی نقوش شکل‌گرفته (نمونه‌هـای ۲۴، ۲۶ و ۵۴ قاجاری) در نمونه‌هـای واگیـره‌ای، نقـوش مـتن به‌صورت گل‌وبوته‌های مشخص و مکرر (نمونه‌هـای ۷، ۳۰، ۲۵ و ۵۲ قاجاری) و یا به‌صورت گلـدانی (نمونـه ۱۴ قاجاری) بخش اعظم متن را شکل داده‌اند. تفـاوت عمده در گونه‌های دو دوره ناشی از نوع گـل‌وبوتـه‌هـا، نحوه‌ی چینش و درهم‌فرورفتگی نقوش و تنوع شکل و اندازه و تعداد آن‌ها در دو دوره‌ی مذکور است.

جدول ۱۲- تطبیق انواع گل‌وبوته در متن قالی‌های دوره صفوی و قاجار. منبع: (نگارندگان)

صفوی				
	۳۰ ازجدول ۱	۱۱ ازجدول ۱	۳۷ ازجدول ۱	۲۱ ازجدول ۱
	۲۶ ازجدول ۱	۳۱ ازجدول ۱	۱۲ ازجدول ۱	۴۳ ازجدول ۱۱
قاجار				
	۷ ازجدول ۲	۳۰ ازجدول ۲	۲۴ ازجدول ۲	۳۵ ازجدول ۲
	۲۶ ازجدول ۲	۵۲ ازجدول ۲	۵۴ ازجدول ۲	۱۴ ازجدول ۲

تطبیق و مقایسه نقش

این آرایه باتوجه به نـوع و مـاهیتش، قابلیـت اجـرا در اندازه، نوع، رنگ و وضـعیت‌هـای مختلفـی، در مـتن و حواشی قالی‌هاست. تفاوت عمده در گونه‌های دو دوره، متـأثر از نـوع گـل‌وبوتـه‌هـا، نحـوه‌ی چیـنش و درهم‌فرورفتگی نقوش و تنوع شـکل و انـدازه و تعـداد آن‌ها در دو دوره‌ی صفوی و قاجار است. در گونـه‌هـای صفوی بیش از همه نمونه‌های گل‌های گـرد و چنـدپر نمود داشته و همچنین نمونه‌هـای برگـی، شـیپوری و تعداد معدودی از گل‌های طبیعی معروف. اما گونه‌های قاجاری علاوه‌بر نمونه‌های گرد و چنـدپر، از گـل‌هـای طبیعـی متنـوع دیگـر همچـون میخـک، ارکیـده، و گونه‌های رز و سرخ به‌صـورت طبیعـی و یـا تجریـدی، گردان و یا شکسته استفاده شده‌است. بوته‌های گل در

گونه‌های صفوی، عمدتاً به‌صورت متقارن با گل‌های درشت و همسان و برخی نیز به‌صورت درختچه‌ای پربرگ و جزئیات است اما در گونه‌های قاجاری بوته‌ها پرنقش‌ونگار، با گل‌های متنوع و رنگارنگ و از گل‌های تازه‌تر تا درختچه‌های پرکار و شلوغ، متنوع است. حضور گلدان نیز به‌عنوان محملی برای گل‌وبوته‌ها در قالی‌های صفوی با عدم جلوه بصری گلدان و ارزش‌گذاری بر گل‌وبوته‌ها موردتوجه بوده اما گلدان در قالی‌های قاجاری جلوه بصری مهمی داشته و خود گلدان عنصر تزئینی مهمی است.

نتیجه‌گیری

بروز نقوش گیاهی در هنر ایران، قدمتی طولانی داشته و ریشه‌های آن به دوران کهن و پیش از اسلام بازمی‌گردد. با توجه به سوالات اصلی پژوهش، می‌توان ملاحظه نمود که آرایه‌های گیاهی شامل طیف متنوعی از نقوش شامل انواع ختائی، اسلیمی، گل‌وبوته‌های طبیعی و تجریدی در سبک گردان و شکسته که با تغییر در شکل، اندازه، جزئیات و رنگ، در قالی‌های متنوع این دوره‌ها نمود و بروز یافته‌است. اکثر این نقوش در دوران درخشان هنر قالی‌بافی که دوره صفوی است موردتوجه قرارگرفته و بنای اصلی طرح‌های قالی ایران را ترسیم نموده‌اند. در این دوره نقوش گیاهی به انحای مختلف مورداستفاده بوده و طرح‌پردازی قالی با این نقوش، شاکله‌ی این هنر در دوره‌های بعد را پی‌ریزی کرده‌است. در دوره‌ی قاجار هنر قالی‌بافی پس از دهه‌ها رکود، مجدداً موردتوجه قرارگرفت و با ثبات نسبی سیاسی و اقتصادی مجدداً رونق گرفت. قالی‌های قاجاری نیز همچون سایر گونه‌های هنری از گفتمان مدرنیته در این دوره متأثر بوده‌است و حضور برخی طرح و نقشه‌های متفاوت از پیشینه سنتی، در برخی مناطق قالی‌بافی با چنین رویکردی سازگار بوده‌است: نقوش گل‌فرنگِ ترکیب‌یافته با نقوش سنتی ایرانی، نقوش قالی‌های فرانسوی با همان ویژگی‌های فرنگی و طرح کف ساده به‌گونه‌ای به‌صورت بومی و با ویژگی‌های فرهنگی ایرانی تطبیق داده شده‌است. طرح‌های تصویری نیز از دیگر وجوه این تاثیر است. این نکات اشاراتی به سوال دوم پژوهش است که روند تحولات نقوش گیاهی در این دوره‌ها را نشان می‌دهد و علل تمایز شکلی و بعضاً ماهوی استفاده از نقوش گیاهی را در دو دوره‌ی مذکور نشان می‌دهد. در مجموع، گنجینه نقوش قالی ایران را می‌توان یک ساختار پویا در چند سده‌ی اخیر در نظر گرفت که ضمن پذیرفتن تاثیرات مختلف از حوادث و وقایع جاری، بر غنای این مجموعه افزوده شده‌است.

منابع

- قرآن کریم.
- آذرپاد، حسن؛ حشمتی‌رضوی، فضل الله (۱۳۷۲)، **فرشنامه ایران**، تهران: موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی (پژوهشگاه).
- اربابی، بیژن (۱۳۹۵)، رساله دکتری پژوهش هنر، **گفتمان باغ ایرانی و تأثیر آن بر فرش دوره صفوی و قاجار**، دانشگاه هنر اصفهان.
- آژند، یعقوب (۱۳۹۳)، **هفت اصل تزئینی هنر ایران**، تهران: پیکره.
- آقامیری، امیرهوشنگ (۱۳۸۲)، **آموزش اسلیمی**، تهران: کمال هنر.
- اقدسیه، هادی (۱۳۳۶)، طرح ختایی، **مجله نقش و نگار**، ۱(۳): ۳۶-۳۰.

- ایزدی، عباس (۱۳۹۷)، رساله دکتری پژوهش هنر، **نمود اقتدار صفویان در هنر قالی‌بافی**، دانشگاه تربیت مدرس.
- پوپ، آرتور آپهام؛ اکرمن، فیلیس (۱۳۸۷)، **سیری در هنر ایران از دوران پیش از تاریخ تا امروز**، گروه مترجمان، تهران: علمی فرهنگی.
- حصوری، علی (۱۳۸۹)، **مبانی طراحی سنتی در ایران**، تهران: چشمه.
- دادگر، لیلا (۱۳۸۰)، **قالی‌های تصویری موزه قالی ایران، اداره کل آموزش**، تهران: انتشارات و تولیدات فرهنگی.
- دوبوکور، مونیکا (۱۳۸۳)، **رمزهای زنده جان**، ترجمه جلال ستاری، تهران: مرکز.
- رضوی، سید ابوالفضل (۱۳۸۷)، مروری بر تاریخچه چاپ در ایران، **کتاب ماه تاریخ و جغرافیا**، ۱۰(۱۲۵): ۲۷- ۲۲.
- ژوله، تورج (۱۳۹۲)، **شناخت قالی، برخی مبانی نظری و زیرساخت‌های فکری**، تهران: انتشارات یساولی.
- شادلو، داود (۱۳۹۶)، رساله دکتری پژوهش هنر، **تحلیل دسته‌بندی‌های موجود در طرح و نقش فرش ایران**، دانشگاه شاهد.
- شجاع نوری، نیکو (۱۳۸۵)، درخت نقشی بر فرش رویی بر عرش، **فصنامه گلجام**، ۱(۳): ۶۶-۵۱.
- شعبانی خطیب، صفرعلی (۱۳۸۷)، **فرهنگ‌نامه تصویری آرایه و نقشه‌های فرش ایران و جهان**، تهران: سپر اندیشه.
- شهدادی، جهانگیر (۱۳۹۲)، **گل و مرغ (دریچه‌ای بر زیبایی‌شناسی ایرانی)**، تهران: ناشر کتاب خورشید.
- صباغ‌پور آرانی، طیبه؛ شایسته‌فر، مهناز (۱۳۸۸)، **بررسی طرح‌ها و نقوش قالی‌های قاجار موجود در موزه فرش**، ۳(۱۴): ۸۹-۱۱۲.
- قوامی ماسوله، سیده حانیه؛ منتظری هدشی، منا؛ شریفی سلطانی، نازنین (۱۳۹۵)، بررسی چگونگی ورود طرح گل‌فرنگ به تزئینات معماری و مقایسه تطبیقی این طرح با فرش های دستباف در دوره قاجار، **چهارمین کنفرانی بین‌المللی پژوهش در علوم و تکنولوژی، روسیه**.
- کمندلو، حسین (۱۳۸۸)، نگاهی به قالی‌های محرابی موزه فرش آستان قدس رضوی، **مجله نگره**، ۷(۱۲): ۳۹-۱۸.
- کونل، ارنست (۱۳۴۷)، **هنر اسلامی**، ترجمه هوشنگ طاهری، تهران: ابن سینا.
- کونل، ارنست (۱۳۶۸)، **اسلیمی و ختائی، گل‌های شاه‌عباس: نگرشی بر سوابق تاریخی سه نگاره تزئینی**، تهران: نشر یساولی.
- ماچیانی، حسنعلی (۱۳۸۰)، **آموزش گل و مرغ، مرغان تسبیح‌گو، طراحی گونه‌های پرنده در نقاشی ایرانی**، تهران: یساولی.
- مهدوی‌شهری، نگین‌السادات (۱۳۹۳)، پایان‌نامه کارشناسی ارشد ارتباط تصویری، **مطالعه تطبیقی نقوش گیاهی قالی‌های صفوی و قاجار**، دانشگاه آزاد اسلامی تهران.
- ندیم، فرناز (۱۳۸۶)، نگاهی به نقوش تزیینی در هنر ایرانی، **مجله هنر**، ۴(۱۰): ۱۹-۱۴.
- هیل، درک؛ گرابار، الگ (۱۳۷۵)، **معماری و تزئینات اسلامی**، تهران: علمی فرهنگی.
- یاحقی، محمد جعفر (۱۳۸۸)، **فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی**، تهران: فرهنگ معاصر.

References

- Eiland, Murray. L (1999), Oriental Carpet and Textile Studies, California. **International conference on Oriental carpets Danville.** (Volume5), Part 2.
- URL1:https://nazmiyalantiquerugs.com/antique-rugs/persian-rugs/isfahan-rugs/rare-17th-century-large-antique-persian-isfahan-rug-70804 Accessed at 2023.10.5
- URL2:https://tweetna.ir/Tweet/100031982109/%D8%AA%D9%88%DB%8C%DB%8C%D8%AA%D8%B1 Accessed at 2023.08.06
- URL3:https://rugrabbit.com/content/classical-safavid-carpets-metropolitan-museum-art-new-york Accessed at 2023.10.5
- URL4:https://www.metmuseum.org/art/collection/search/452066?ft=carpet&offset=40&rpp=40&pos=45 Accessed at 2022.06.5
- URL5:http://www.azerbaijanrugs.com/safavid/safavid_carpet6_isfahan.htm Accessed at 2023.11.5

– URL6:https://www.metmuseum.org/art/collection/search/452190?ft=carpet&offset=440&rpp=40&pos=465 Accessed at 2023.03.11
– URL7:https://nazmiyalantiquerugs.com/antique-rugs/persian-rugs/isfahan-rugs/antique-16th-century-persian-safavid-salting-rug-48639/ Accessed at 2023.06.10
– URL8:https://www.jozan.net/oriental-rugs-textiles/persian-rugs/safavid-carpets/ Accessed at 023.09.01
– URL9:https://hali.com/news/sothebys-new-york-carpet-sale-good-for-all/9104-lot-143-the-bernheimer-vase-carpet-fragment-2/ Accessed at 2023.06.10
– URL10:https://www.christies.com.cn/lot/a-safavid-vase-carpet-kirman-south-east 6445731/?intObjectID=6445731&lid=1 Accessed at 2023.06.10
– URL11:https://www.metmuseum.org/art/collection/search/450510 Accessed at 2023.06.12
– URL12:https://www.metmuseum.org/art/collection/search/448586 Accessed at 2022.12.21
– URL13:http://www.azerbaijanrugs.com/safavid/safavid_carpet5_vase.htm Accessed at 2023.09.15
– URL14:https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451494?ft=carpet&offset=0&rpp=40&pos=7 Accessed at 2023.03.12
– URL15:https://rugrabbit.com/content/classical-safavid-carpets-metropolitan-museum-art-new-york Accessed at 2023.10.5
– URL16:https://www.kollerauktionen.ch/en/117545-0013-----1152-TEHERAN-antik.-1152_30852.html?RecPos=57 Accessed at 2023.10.09
– URL17:https://www.1stdibs.com/furniture/rugs-carpets/persian-rugs/antique-tabriz-carpet-fine-oriental-rug-hand-made-red-royal-blue-persian-rug/id-f_5347153/ Accessed at 2023.10.11
– URL18:https://www.1stdibs.com/furniture/rugs-carpets/persian-rugs/antique-kerman-carpet-handmade-persian-rug-wool-carpet-blue-beige-peach/id-f_8290223 Accessed at 2023.10.5
– URL19:https://www.1stdibs.com/furniture/rugs-carpets/persian-rugs/antique-fine-tabriz-carpet/id-f_30594932/ Accessed at 2023.10.17
– URL20:https://www.1stdibs.com/furniture/rugs-carpets/persian-rugs/19th-century-antique-persian-sultanabad-15x19-tan-rust-blue-handmade-rug/id-f_27758012 Accessed at 2023.08.1
– URL21:https://www.1stdibs.com/furniture/rugs-carpets/persian-rugs/antique-1870s-persian-sultanabad-rug-8x10/id-f_725114/ Accessed at 2023.08.06
– URL22:https://www.1stdibs.com/furniture/rugs-carpets/persian-rugs/shabby-chic-antique-persian-kerman-rug-size-9-ft-10-x-14-ft-4/id-f_17783292 Accessed at 2023.08.04
– URL23:https://www.1stdibs.com/furniture/rugs-carpets/persian-rugs/1870s-persian-garrus-bijar-carpet-810-x-238-270-x-720-cm/id-f_15800272 Accessed at 2023.08.04
– URL24:https://www.1stdibs.com/furniture/rugs-carpets/persian-rugs/antique-kerman-carpet-persian-handmade-oriental-rug-red-blue-allover/id-f_852879/ Accessed at 2023.09.29
– URL25:https://www.1stdibs.com/furniture/rugs-carpets/persian-rugs/antique-persian-serapi-carpet-handmade-wool-oriental-rug-ivory-light-blue/id-f_17471352/ Accessed at 2023.09.26
– URL26:https://www.1stdibs.com/furniture/rugs-carpets/persian-rugs/late-19th-century-antique-persian-bijar-rug/id-f_5761373/ Accessed at 2023.09.28
– URL27:https://www.1stdibs.com/furniture/rugs-carpets/persian-rugs/antique-persian-gold-blue-tabriz-hunting-design-rug-birds-animals-c-1900/id-f_20582842 Accessed at 2023.09.28
– URL28:https://www.1stdibs.com/furniture/rugs-carpets/persian-rugs/antique-persian-isfahan-rug-golden-field-floral-details-circa-1910s/id-f_20683402 Accessed at 2023.09.5
– URL29:https://artchart.net/fa/artists/unknown/artworks/oyZbB Accessed at 2023.06.10
– URL30:https://www.kollerauktionen.ch/en/301803-0007-----1154-ISFAHAN-alt.-1154_44129.html?RecPos=127 Accessed at 2023.10.5
– URL31:https://www.1stdibs.com/furniture/rugs-carpets/persian-rugs/antique-persian-square-rose-ivory-navy-blue-floral-kirman-rug-circa-1920s/id-f_21608312/ Accessed at 2023.10.5
– URL32:https://www.1stdibs.com/furniture/rugs-carpets/persian-rugs/fine-persian-tabriz-hajji-jalili-rug/id-f_9999243 Accessed at 2023.10.5
– URL33:https://www.kollerauktionen.ch/id/EE79079A06304562951093C5DEF8E990DB15334ADDF54D8ABB690E2C63F1BBBC.htm?no=1 Accessed at 2023.10.11
– URL34:https://www.kollerauktionen.ch/en/504571----------1200-MASHAD-alt.--305-x-390-cm.-1200_504571.html?RecPos=70/ Accessed at 2023.09.21
– URL35:https://www.kollerauktionen.ch/en/503669----------1200-TABRIZ-antik.--250-x-350-cm.-1200_503669.html?RecPos=110 Accessed at 2023.10.6

– URL36:https://www.kollerauktionen.ch/en/308449-0001-----1160-TAEBRIZ-antik.-1160_37792.html?RecPos=100 Accessed at 2023.08.21
– URL37:https://www.kollerauktionen.ch/en/98553-0001------1152-KIRMAN-antik.-1152_30663.html?RecPos=147 Accessed at 2023.06.5
– URL38:https://www.kollerauktionen.ch/en/311131-0003-----1170-TAEBRIZ-alt.-1170_51800.html?RecPos=145 Accessed at 2023.06.13
– URL39:https://www.1stdibs.com/furniture/rugs-carpets/persian-rugs/oversize-antique-persian-ivory-blue-floral-kirman-rug-circa-1920s/id-f_18031171/ Accessed at 2023.06.13
– URL40:https://www.1stdibs.com/furniture/rugs-carpets/persian-rugs/antique-vintage-persian-ivory-floral-kirman-small-rug-c-1930s/id-f_23423622 Accessed at 2023.06.14
– URL41:https://www.1stdibs.com/furniture/rugs-carpets/persian-rugs/antique-1900s-persian-kashkouli-rug-5x7/id-f_15838371/ Accessed at 2023.06.11
– URL42:https://www.1stdibs.com/furniture/rugs-carpets/persian-rugs/antique-kerman-carpet-handmade-persian-rug-wool-carpet-pink-red-green-ivory/id-f_8290553 Accessed at 2023.06.11
– URL43:https://www.1stdibs.com/furniture/rugs-carpets/persian-rugs/carpet-from-french-castle-kirman-laver-old-late-19th/id-f_31365972/ Accessed at 2023.06.10
– URL44:https://www.1stdibs.com/furniture/rugs-carpets/persian-rugs/antique-persian-kashan-mansion-carpet-circa-1920s/id-f_13680091/ Accessed at 2023.06.10
– URL45:https://www.1stdibs.com/furniture/rugs-carpets/persian-rugs/antique-persian-sarouk-rug/id-f_29237202/ Accessed at 2023.05.28
– URL46:https://www.1stdibs.com/furniture/rugs-carpets/persian-rugs/late-19th-century-persian-ziegler-sultanabad-rug/id-f_23435172/ Accessed at 2023.09.6
– URL47:https://www.1stdibs.com/furniture/rugs-carpets/persian-rugs/antique-persian-lavar-oriental-carpet-room-size-central-medallion/id-f_29947672/ Accessed at 2023.09.5
– URL48:https://www.1stdibs.com/furniture/rugs-carpets/persian-rugs/antique-oversize-persian-kerman-rug-circa-1890-1111-x-181/id-f_26437892/ Accessed at 2023.09.18
– URL49:https://www.1stdibs.com/furniture/rugs-carpets/persian-rugs/19th-century-lavar-kirman-rug/id-f_3235542/ Accessed at 2023.08.28
– URL50:https://www.kollerauktionen.ch/en/334590-0001-1190-KASHAN-SEIDE-antik.--141x215-c-1190_475747.html?RecPos=150 Accessed at 2023.09.19
– URL51:https://www.1stdibs.com/furniture/rugs-carpets/persian-rugs/hadji-jalili-tabriz-animal-pictorial-rug/id-f_526067/ Accessed at 2023.09.21
– URL52:https://www.1stdibs.com/furniture/rugs-carpets/persian-rugs/antique-persian-sarouk-farahan-rug-12-ft-3-x-18-ft-6/id-f_32676142 Accessed at 2023.09.21
– URL53:https://www.bidsquare.com/online-auctions/dirk-soulis/a-rare-published-joshegan-silk-prayer-rug-circa-1800-2019952 Accessed at 2023.09.21
– URL54:https://www.pinterest.com/pin/311944711670998080/ Accessed at 2023.10.5
– URL55:https://www.1stdibs.com/furniture/rugs-carpets/persian-rugs/antique-persian-tabriz-rug/id-f_17214182 Accessed at 2023.09.21
– URL56:https://www.kollerauktionen.ch/en/117678-0011-----1154-KESHAN-alt.-1154_44200.html?RecPos=146 Accessed at 2023.07.14
– URL57:https://www.1stdibs.com/furniture/rugs-carpets/persian-rugs/antique-oversize-persian-kerman-millefleur-rug-13-x-18/id-f_27010252/ Accessed at 2023.09.18
– URL58:https://www.1stdibs.com/furniture/rugs-carpets/persian-rugs/late-19th-century-persian-malayer-carpet-7-x-1310-214-x-422/id-f_19954662/ Accessed at 2023.10.5
– URL59:https://www.1stdibs.com/furniture/rugs-carpets/central-asian-rugs/ziegler-mahal-rug-antique-c-1880s/id-f_24178382/ Accessed at 2023.10.1
– URL60:https://www.1stdibs.com/furniture/rugs-carpets/persian-rugs/rare-19th-century-sarouk-farahan-rug/id-f_5353313 Accessed at 2023.10.3
– URL61:https://www.1stdibs.com/furniture/rugs-carpets/persian-rugs/antique-persian-sultanabad/id-f_21395922/ Accessed at 2023.09.07
– URL62:https://www.1stdibs.com/furniture/rugs-carpets/persian-rugs/amazing-antique-persian-lavar-kerman-carpet-mansion-carpet-circa-1900s/id-f_14644792/ Accessed at 2023.10.01
– URL63:https://www.1stdibs.com/furniture/rugs-carpets/persian-rugs/vintage-persian-kashan-rug/id-f_7093773/ Accessed at 2023.10.11

– URL64:https://www.christies.com/lot/a-silk-kashan-pictorial-rug-central-persia-5478533/?intObjectID=5478533&lid=1 Accessed at 2023.09.07
– URL65:https://soulisauctions.com/Cat/LP37213-a-rare-published-joshegan-silk-prayer-rug-circa-1800 Accessed at 2023.09.11
– URL66:https://www.1stdibs.com/furniture/rugs-carpets/persian-rugs/antique-persian-kerman-rug-4-10x-7-9/id-f_25630482 Accessed at 2023.10.5
– URL67:https://www.christies.com/en/lot/lot-6282254 Accessed at 2023.10.3

Semnan University

Journal of Applied Arts

Journal homepage: http://aaj.semnan.ac.ir

ISNN: 2821-0670

Practical Geometry in Applied Arts (Case Study: Geometric Proportions in the Architecture of Khan School in Shiraz)

Reyhaneh Raisi [1] , Mohammad Sadegh Mirzaabolghasemi [2](Corresponding Author), Kaveh Fattahi [3]

[1] Master's Graduate, Department of Architecture, Faculty of Art and Architecture, Shiraz University, Shiraz, Iran.

[2] Associate Professor, Department of Art, Faculty of Art and Architecture, Shiraz university, Shiraz, Iran.

[3]Assistant Professor, Department of Architecture, Faculty of Art and Architecture, Shiraz university, Shiraz, Iran.

(Received: 25.04.2024, Revised: 10.06.2024, Accepted: 12.06.2024)

https://doi.org/10.22075/aaj.2024.33922.1239

Abstract:

This paper investigates the possible geometric proportions in the architecture of Khan School in Shiraz. The investigation is conducted at two levels: the geometric analysis of the plan and the geometric analysis of the facade. The analysis is based on the building components and spaces that have remained unchanged during the damages and repairs of the school. The detailed maps of Khan School from the 1950s serve as the basis for the analysis, although some architectural elements of the school complex have been newly surveyed and drawn.

The research methodology examines the drawing methods proposed by Abū al-Wafā Būzhjānī (940-998) in practical geometry. Consequently, the geometric features of the surveyed plans and facades are compared and evaluated based on Būzhjānī's writings on practical geometry in his books and treatises.

The results of this study demonstrate that the architecture of Khan School, both in its plans and facades, follows a checkerboard grid system. Each square in the checkerboard grid precisely corresponds to the square that encloses the outer boundaries of the main entrance's vestibule. The placement of the iwans, the octagonal pool, the western porch, and the exterior boundaries of most of the students' cells, as well as the eastern iwan of the school, also align with the Western Golden proportions. It appears that the architect of Khan School relied heavily on this ratio system, denoted as "nesbate-zat-vasatein-va-tarafeyin" or "the ratio of the middles and the sides" in Būzhjānī's treatise, to determine and design the geometric proportions of this school.

Keywords: Khan School, Geometric Proportions, Practical Geometry, Abū al-Wafā Būzhjānī, Shiraz, Safavid Period.

1-Email: reyhanehraisi@gmail.com

2-Email: mirzaabolghasemi@shirazu.ac.ir

3-Email: ka_fattahi@shirazu.ac.ir

How to cite: Raisi, R. , Mirzaabolghasemi, M.S., Fattahi, K. (2024). Practical Geometry in Applied Arts (Case Study: Geometric Proportions in the Architecture of Khan School in Shiraz), Journal of Applied Arts,4(1),35-48. Doi: 10.22075/aaj.2024.33922.1239

هندسه عملی در هنرهای کاربردی (نمونه موردی: تناسبات هندسی در معماری مدرسه خان شیراز)

ریحانه رئیسی[۱]
محمدصادق میرزاابوالقاسمی (نویسنده مسئول) [۲]
کاوه فتاحی [۳]

[۱]دانش‌آموخته کارشناسی ارشد، گروه معماری، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران.
[۲] دانشیار، گروه هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران.
[۳] استادیار، گروه معماری، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۲/۰۶، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۳/۲۱، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۳/۰۳/۲۳)

مقاله علمی-پژوهشی https://doi.org/10.22075/aaj.2024.33922.1239

چکیده

موضوع این مقاله بررسی نقش هندسه عملی در هنرهای کاربردی در دوره اسلامی است. به‌طور کلی هنرهای کاربردی از مهم‌ترین صنایعی است که در فرهنگ اسلامی با هندسه عملی پیوند پیدا می‌کند. در متون مربوط نیز معمولاً به این هنرها، خصوصاً معماری، اشاره می‌شود. این موضوع در مقاله حاضر با توجه به تناسبات هندسی در معماری مدرسه خان شیراز مورد ارزیابی قرار گرفته‌است. این بررسی در دو سطحِ تحلیل هندسی پلان و تحلیل هندسی نما صورت پذیرفته و بر اجزایی از بنا متمرکز است که در آسیب‌ها و تعمیرات مدرسه دستخوش تغییر نشده باشد. نقشه‌های دقیقی که در دهه پنجاه شمسی از مدرسه خان تهیه شد مبنای این تحلیل‌ها است، هرچند برخی عناصر معماری بنا نیز از نو برداشت شده‌است. در این فرایند شیوه‌های ترسیمی پیشنهادی ابوالوفا بوزجانی در هندسه عملی مطمح نظر بوده و معیار تطبیق قرار گرفته‌است. روش کلی این پژوهش توصیفی-تحلیلی است و داده‌های آن بر اساس مطالعات میدانی و اسنادی گردآوری شده‌است. سوال پژوهش نیز بدین صورت مطرح می‌شود که تناسبات هندسی در معماری مدرسه خان در دو سطح پلان و نما چگونه ارزیابی می‌شود و چه نسبتی با هندسه عملی پیدا می‌کند؟

نتایج این بررسی نشان می‌دهد که نقشه معماری مدرسه خان می‌تواند بر یک شبکه شطرنجی ترسیم شده‌باشد که هر خانه آن مطابق مربع محیط بر هشتی دستگاه ورودی است. جانمایی ایوان‌ها، حوض، پیش‌خان سردر غربی، همچنین چارچوب اغلب حجره‌ها و ایوان شرقی مدرسه نیز از تناسب طلایی یونانی (غربی) برخوردار است. به‌نظر می‌رسد، تناسب طلایی - که در رساله ابوالوفا بوزجانی با عنوان «نسبت ذات وسطین و طرفین» تعریف می‌شود مهم‌ترین رویکرد معمار مدرسه خان در طراحی و تناسبات هندسی این بنا بوده‌است.

واژه‌های کلیدی: مدرسه خان، تناسبات هندسی، هندسه عملی، ابوالوفا بوزجانی، شیراز، دوره صفوی.

1_ Email: reyhanehraisi@gmail.com
2_ Email: mirzaabolghasemi@shirazu.ac.ir
3_ Email: ka_fattahi@shirazu.ac.ir

شیوه ارجاع به این مقاله: رئیسی، ریحانه، میرزاابوالقاسمی، محمدصادق، فتاحی، کاوه (۱۴۰۳) هندسه علمی در هنرهای کاربردی (نمونه موردی: تناسبات هندسی در معماری مدرسه خان شیراز)، نشریه هنرهای کاربردی، ۴(۱)، ۴۸-۳۵ .
Doi: 10.22075/aaj.2024.33922.1239

مقدمه

تناسب از کهن‌ترین شاخصه‌های زیباشناسی در هنر به‌شمار می‌آید. به‌عبارتی در مبانی زیبایی‌شناسی پیشامدرن بدون حفظ تناسب نمی‌توان اثری هنری خلق کرد. این شاخصه معمولاً در قالب هندسه مفهوم می‌شود. هندسه - به‌معنای لغویِ اندازه و شکل- علم شناختی محیط اجسام در فضا را می‌گویند. این مفهوم، مثل تناسب، در قلمرو ریاضی می‌گنجد و در احصاء علوم اسلامی به دو شاخه نظری و عملی تقسیم می‌شود. ظاهراً فارابی (۳۳۹-۲۵۹ هـ‌ق) موسس این واژگان در علوم اسلامی بود. او کاربرد عینی هندسه، یا به بیان ساده‌تر هندسه‌ای که در عمل به‌کار می‌رفت، را هندسه عملی می‌دانست. با این تعریف، علم اندازه و مساحی و تناسبی که نیاز صنعت‌گران بود تماماً ذیل هندسه عملی قرار می‌گرفت.

از سده چهارم رسالات متعددی در هندسه عملی نوشته شده‌است. محتوای این رسالات اغلب شامل شیوه‌های ترسیم و تقسیم اشکال منتظم هندسی است، با این فرض که سودمند اهل صنایع است و در امر ساختن به‌کار می‌آید. نقش واقعی رسالات مذکور در فرهنگ اسلامی در میان محققان محل مناقشه بوده‌است. این نکته برای سایر متون مکتوب در فن و هنر، مثل آداب‌نامه‌های مشق یا فتوت‌نامه‌ها، نیز کم‌وبیش صادق است (ایرانپور و شیرازی، ۱۳۹۷: ۱۵۲-۱۲۹)؛ دست‌کم، کاربرد مستقیم عملی و آموزشی آن‌ها مسجّل نشده‌است. در عین حال، نمی‌توان برخی تشابه روش‌های پیشنهادی این رسالات و شیوه‌های تجربی اهل فن را نادیده انگاشت. این موضوع بهانه‌ای در دست محققان است تا در صدد سنجش ارتباط‌های احتمالی میان هندسه عملی و شیوه‌های تجربی، بر اساس متون مکتوب و شواهد ملموس، برآیند.

به‌طور کلی هنرهای کاربردی از مهم‌ترین صنایعی است که در فرهنگ اسلامی با هندسه عملی پیوند پیدا می‌کند. در متون مربوط نیز معمولاً به این هنرها، خصوصاً معماری، اشاره می‌شود؛ مثلاً فارابی (۲۵۹-۳۳۹ هـ‌ق) و ابوالحسن عامری (۳۸۱-۳۰۰ هـ‌ق) و ابن خلدون (۸۰۸-۷۳۲ هـ‌ق) و ابن اکفانی (وفات ۷۴۹ هـ‌ق) در تشریح موضوع هندسه عملی به‌صراحت از بنایان و معماران نام می‌برند (نجیب‌اوغلو، ۱۳۸۹: ۱۸۱-۱۸۰). در این میان رساله «فی ما یحتاج الیه العمال والصناع من الاشکال الهندسیه و فی مایحتاج الیه الکتّاب و العمّال و غیرهم من علم الحساب» بیش از همه در مطالعات معماری دوره اسلامی مورد توجه قرار گرفته است. این رساله‌ها را ابوالوفا بوزجانی (۳۸۸-۳۲۸ هـ‌ق) با تأسی از فارابی نوشت. از او آثار دیگری نیز در هندسه و ریاضی، مثل «فی مایحتاج الیه الکُتّاب و العُمّال من علم الحساب»، شناخته شده است (قاسملو، ۱۳۷۵: ۲۰۵۳). چنان که از عنوان و محتوای رساله‌ها بر می‌آید بوزجانی به دنبال ارائه راهکارهایی ساده، اما سودمند، در ترسیم اشکال هندسی برای اهل صنایع بود.

محققان دست‌کم در دو سطح به مقایسه آموزه‌های رسم هندسی و هنرهای وابسته معماری پرداخته‌اند: یکی رسم‌های گره هندسی در تزیینات معماری که با مطالعات گل‌رو نجیب‌اوغلو درباره طومارهای موزه توپقاپی شکفت؛ دیگر ضمن مفاهیم پیمون و تناسب طلایی و نظایر آن که بر مساحی و نسبت‌های مناسب پلان‌ها و نماها در معماری اسلامی متمرکز بود. مقاله پیش رو، با بررسی موردی تناسبات هندسی در معماری مدرسه خان شیراز، به رویکرد دوم نزدیک‌تر است؛ بدون اینکه بر وجود پیمون و تناسب طلایی پافشاری کند یا پیش‌فرضی از این قبیل داشته‌باشد.

مدرسه خان از معدود بناهای شاخص شیراز در دوره صفوی است و تاریخ ساخت آن (حدود ۱۰۲۴ هـ‌ق) بر بیشتر مدارس شاخص صفوی موجود در ایران مقدم است. بانیان این مدرسه، الله‌وردی‌خان (وفات ۱۰۲۲ هـ‌ق) و امام‌قلی‌خان (وفات ۱۰۴۲ هـ‌ق)، حاکمان

فارس در دوره شاه‌عباس‌صفوی (۱۰۴۲-۱۰۰۴ هـ‌ق)، بودند. مدرسه خان در دو طبقه با ابعادی وسیع و شکوهمند ساخته شده‌است. کرسی درس ملاصدرا در این مدرسه نیز بدان شهرتی افسانه‌ای بخشیده‌است. روایت‌هایی نیز وجود دارد که برخی نسبت‌های معماری مدرسه را با اعداد مقدس مطابق می‌کند. این روایت‌های ناآزموده در متون تاریخ معماری بازتاب گسترده‌ای دارند (پیرنیا، ۱۳۸۳: ۳۲۵-۳۲۴؛ معماریان، ۱۳۸۷: ۳۵۳-۳۵۲). با این اوصاف، بررسی تناسبات هندسی در مدرسه خان می‌تواند گزینه مناسبی از بررسی نقش هندسه عملی در هنرهای کاربردی در دوره صفوی باشد؛ ضمناً صحت و سقم برخی ادعاها درباره تناسبات مدرسه خان را معلوم کند. از این رو، در این مقاله، با هدف ارزیابی مباحث مطروحه درباره هندسه عملی و سهم آن در هنرهای کاربردی، به بررسی تناسبات هندسی در معماری مدرسه خان در دو سطح پلان و نما پرداخته می‌شود. سوال پژوهش نیز بدین صورت مطرح می‌شود که تناسبات هندسی در معماری مدرسه خان در دو سطح پلان و نما چگونه ارزیابی می‌شود و چه نسبتی با هندسه عملی پیدا می‌کند؟ این پژوهش به روش توصیفی-تحلیلی و بر اساس مطالعات میدانی و اسنادی صورت پذیرفته‌است.

پیشینه پژوهش

سابقه پژوهش در زمینه هندسه عملی و نقش آن در هنرهای کاربردی را می‌توان در دو دسته کلی خلاصه کرد: دسته اول منابعی است که به بررسی و تحلیل آثار مکتوب دانشمندان مسلمان در حوزه هندسه عملی و ارتباط آن با صنایع اسلامی می‌پردازد؛ مثلاً با توجه به نظریات ابوالوفا بوزجانی در کتاب «هندسه ایرانی» (۱۳۹۸) به شیوه ترسیم هندسه عملی و کاربست آن در معماری پرداخته شده‌است یا نجیب‌اوغلو در فصولی از کتاب «هندسه و تزیین در معماری اسلامی» (۱۳۸۹) با استناد به طومارهای معماران به ارتباط میان طراحی معماری و علم هندسه پرداخته‌است. روح‌الله مجتهدزاده (۱۴۰۰) نیز نسبت صناعت معماری و علوم در دوران اسلامی را از منظر طبقه‌بندی علوم مد نظر قرار داده و مراتب علمی در صناعت معماری را کاویده و نکاتی تازه پیش رو نهاده-است. این نوع بررسی‌ها نمونه‌های خردتر نیز دارند که اتفاقاً اغلب متوجه نظریات ابوالوفا بوزجانی در هندسه عملی است؛ مثلاً جعفر طاهری، با هدف بازنگری در سهم متون هندسه عملی در هنر و معماری اسلامی، کوشیده‌است نقش افرادی چون ابوالوفا بوزجانی را در «فضای عقلانی و با رفتار اجتماعی علم در سده چهارم هجری» (۱۴۰۰) مورد بحث و بررسی قرار دهد. «بازخوانی میراث ابوالوفا بوزجانی در صناعت معماری» (۱۳۹۱) نوشته طاهری و ندیمی و «نقش رساله هندسه عملی بوزجانی در شکل‌گیری تزیینات هندسی آثار سلجوقی» (۱۳۹۶) نوشته بهشتی‌نژاد و همکاران «واکاوی هندسه به‌کار رفته در مدرسه غیاثیه خرگرد با تأکید بر هندسه عملی ابوالوفا بوزجانی» (۱۳۹۹) نوشته نژاد ابراهیمی و توران‌پور از تحقیق‌های مشابه در این زمینه‌است.

دسته دوم از تحقیقات مذکور شامل آثاری می‌شود که صرفاً بر تحلیل هندسه و تناسبات اجزای یک یا چند بنا استوار شده‌است؛ مثلاً در مقاله رضازاده اردبیلی، ثابت‌فرد (۱۳۹۲) کم‌وکیف تناسبات هندسی عمارت قصر خورشید کلات نادری مورد بررسی قرار گرفته-است و با نمونه‌های مشابه مطابقت داده شده‌است. این تحقیق نشان می‌دهد که مبنای هندسه پنهان در قصر خورشید شش‌ضلعی منتظم است. در همین سال در مقاله‌ای دیگر از دهار و علی‌پور (۱۳۹۲) تناسبات پلان مسجد شیخ لطف‌الله در اصفهان تحلیل شده و گمانه‌هایی درباره ارتباط هندسی فضای نمازخانه و جلوخان این مسجد مطرح گردیده‌است. تحلیل هندسی مدرسه شوکتیه بیرجند از هاشمی زرج آباد و

همکاران (۱۳۹۴) و آرامگاه شیخ زاهد گیلانی از پوراحمدی (۱۳۸۹) را می‌توان از دیگر بررسی‌های مشابه در این خصوص برشمرد. گاهی این رویکرد در بررسی و تطبیق همزمان چندین بنا نیز به‌کار گرفته شده‌است؛ مثلاً پورمند و همکاران (۱۳۹۲) تناسبات هندسی را در نمای سردر چهار بنای صفوی اصفهان (اعم از مسجد شیخ لطف‌الله، مسجد جامع عباسی، مسجد حکیم و مدرسه چهارباغ) بررسی و با تناسبات ایرانی پنج‌ضلعی و شش‌ضلعی تطبیق داده‌اند. از این میان، نمای سردر مسجد جامع عباسی تناسبات کاملاً متمایزی نسبت به سایرین داشته‌است. ظاهراً این‌دست تحقیقات بیشتر جویای هندسه پنهان و تناسبات طلایی در آثار معماری است.

روش پژوهش

این پژوهش به‌صورت توصیفی-تحلیلی انجام شده و داده‌های آن بر اساس مطالعات میدانی و اسنادی گردآوری شده‌است. شیوه‌های ترسیمی پیشنهادی ابوالوفا بوزجانی در هندسه عملی نیز معیار بررسی تناسبات هندسی در معماری مدرسه خان بوده‌است. می‌دانیم که مدرسه خان در مرور زمان بارها در معرض آسیب‌های جزئی و کلی قرار گرفته‌است. این احتمال وجود دارد که در تعمیرهای متناوب مدرسه اندازه‌ها و نسبت‌های برخی عناصر بنا دست‌خوش تغییر شده باشد. از این رو بررسی تناسبات هندسی در این مقاله بر بخش‌هایی از بنا متمرکز است که به‌ظن قوی بر همان وضع اولیه باقی مانده باشد؛ مثلاً می‌توان اطمینان داشت پلان کلی حیاط مدرسه تغییری نکرده، یا هشتی ورودی و حوض هشت‌وجهی آن بر جای خود است. این بررسی‌ها در دو بخش کلی تنظیم شده‌است: اول تحلیل هندسی پلان؛ و دوم تحلیل هندسی نما. در تحلیل‌های بخش اول شبکه شطرنجی، جانمایی‌ها، و تناسبات هندسی محتمل در پلان مدرسه مورد بررسی قرار گرفته‌است. در تحلیل‌های بخش دوم نیز، ضمن تطبیق شبکه شطرنجی با نماهای داخلی و خارجی، به تناسبات احتمالی در چارچوب ایوان‌ها توجه شده‌است.

در دهه پنجاه شمسی نقشه‌های نسبتاً دقیقی از مدرسه خان تهیه شده‌است که می‌تواند راهنمای مناسبی از ابعاد و اشکال هندسی عناصر معماری مدرسه باشد. در تحلیل‌های مذکور به این نقشه‌ها اتکا می‌شود. با این حال، اجزای مورد سنجش تا حد ممکن از نو نیز برداشت و پیمایش شده‌است.

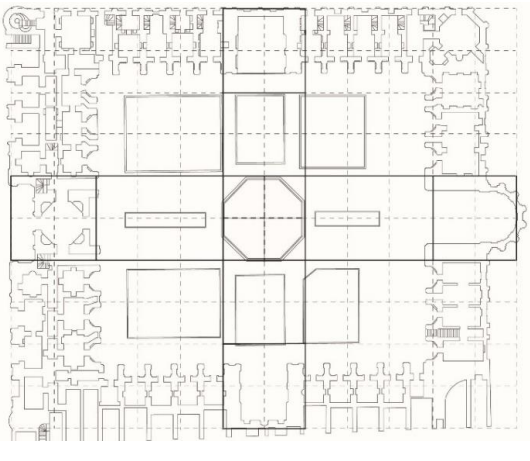
تصویر ۱- نمای کلی مدرسه خان از دید ایوان غربی. منبع: (نگارندگان)

تناسبات هندسی

تطبیق شبکه شطرنجی و پلان

استفاده از شبکه شطرنجی یکی از فرض‌های محتمل در ترسیم نقشه معماری مدرسه خان است. معماران ایرانی از قدیم این شیوه را می‌شناختند و برای طراحی و مساحی از آن بهره می‌بردند. دست‌کم از سده چهارم هجری قمری شواهدی از این نقشه‌ها - که بدان «لوح شطرنجی» نیز گفته می‌شود - به‌دست آمده‌است. استفاده از لوح شطرنجی در معماری دوره تیموری و صفوی رایج بوده‌است (نجیب‌اوغلو، ۱۳۸۹: ۱۱-۹؛ پوگاچنکووا، ۱۳۸۷: ۳۱-۳۰).

در مطالعات مربوط، دو پیشنهاد کلی برای تطبیق احتمالی شبکه شطرنجی و نقشه معماری در بناهای اسلامی مطرح شده‌است: یکی واحد پیمون ناظر به عرض درگاه‌ها یا ضخامت جرزها (اوکلین، ۱۳۸۶)؛ دیگر واحد پیمون معادل مربع محیط بر گنبدخانه یا هشتی دستگاه ورودی بنا (یزدی، ۱۳۸۷: ۸۶۱/۱؛ کاوسی، ۱۳۸۹: ۱۵۵). بر اساس بررسی‌های انجام‌شده، از روی عرض درگاه‌ها و ضخامت جرزها نمی‌توان به تناسب معناداری در نقشه معماری مدرسه خان رسید. به‌عبارتی، شبکه شطرنجی حاصل از محاسبه عرض درگاه‌ها یا ضخامت جرزها بر پلان بنا منطبق نمی‌شود. در عین حال، هشتی دستگاه ورودی در مربعی محاط می‌شود که دقیقاً چهار برابر سطح مقطع حجره‌ها و یک‌چهارم مربع محیط بر حوض هشتی مدرسه است. با این حساب، می‌توان مربع محیط بر هشتی دستگاه ورودی را معادل واحد پیمون فرض کرد و آن را برابر یک خانه از لوح شطرنجی معمار گرفت. اگر این خانه از هسته مرکزی مدرسه گسترش یابد، چارچوب کلی نقشه مدرسه تقریباً بر روی یک شبکه شطرنجی با ابعاد ده در دوازده خانه می‌افتد. دست‌کم، برخی عناصر مانند ایوان‌ها و حوض نیز با این خانه‌بندی منطبق به‌نظر می‌رسد (تصویر ۲).

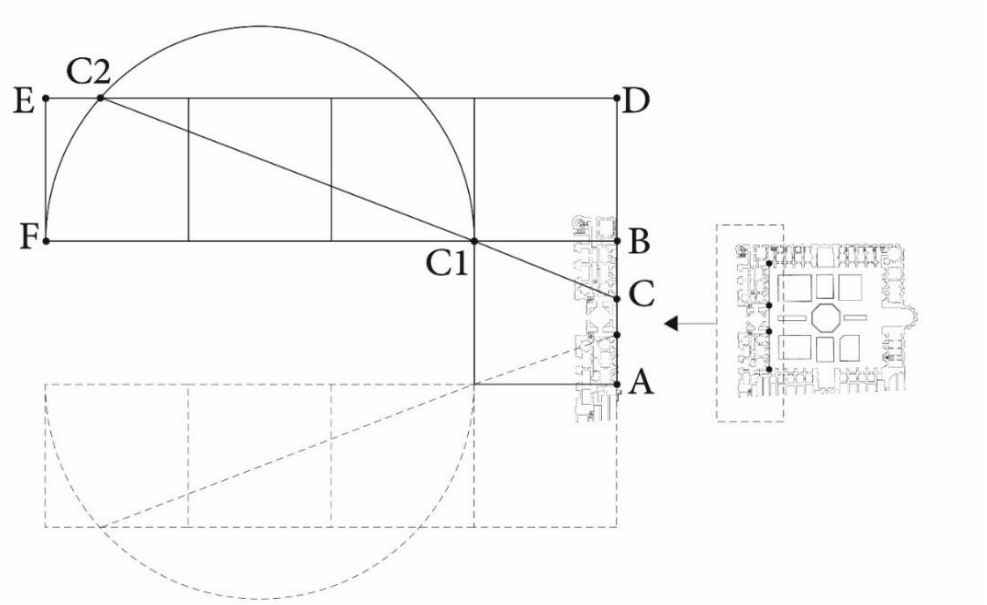


تصویر ۲- مربع محیط بر هشتی ورودی و ایجاد شبکه شطرنجی گسترده بر پلان مدرسه خان. منبع: (نگارندگان)

جانمایی ایوان‌ها با نسبت ذات وسطین و طرفین

«ذات وسطین و طرفین» یا «تقسیم توافقی» از شیوه‌های محاسبه تناسب در هندسه عملی بوزجانی است. این تناسب معادل تناسب طلایی یونانی (غربی) است. بوزجانی نسبت ذات وسطین و طرفین را در رسم پاره‌خط (دو شیوه) و مستطیل به‌دست آورده‌است (بوزجانی، ۱۳۹۸). برای جانمایی ایوان‌ها می‌توان از یکی از شیوه‌های پیشنهادی او در تقسیم پاره‌خط استفاده کرد (بوزجانی، ۱۳۹۸: ۱۲۴ و ۱۲۵). بنا بر این روش، ابتدا پاره خطی معادل طول ضلع منتخب

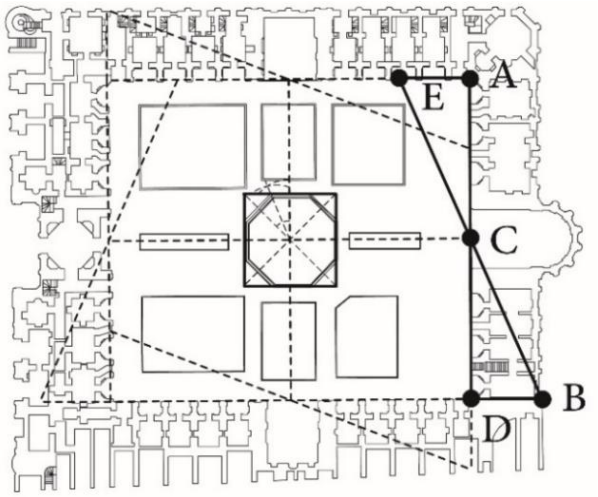
پلان ترسیم کرده (AB) و به‌همان اندازه امتداد داده می‌شود (BD). سپس از این دو پاره‌خطِ مساوی دو مربع ساخته و مربع دوم (از پاره‌خط BD) را در جهت عمود، با ترسیم سه مربع برابرِ دیگر، گسترش داده تا پاره‌خط DE به‌دست آید. سپس به قطر FC_1 - پاره‌خط حاصل از طول سه مربع مذکور - کمان زده می‌شود. این کمان پاره‌خط DE را در دو نقطه قطع می‌کند. حال پاره‌خط C_1C_2 را ترسیم کرده و آن را امتداد داده تا پاره‌خط AB را قطع کند. نقطه حاصل (C) حدّ یک طرف ایوان در ضلع منتخب پلان را مشخص می‌کند. اگر، به همین ترتیب و به صورت قرینه، نسبت طلایی بر پاره‌خط AB دنبال شود حدّ طرف دیگر ایوان ضلع منتخب نیز حاصل خواهد شد (تصویر۳). جانمایی هر چهار ایوان مدرسه خان دقیقاً با این شیوه ترسیم منطبق است.



تصویر ۳- جانمایی ایوان غربی مدرسه خان با نسبت ذات وسطین و طرفین. منبع: (نگارندگان)

جانمایی حوض با نسبت ذات وسطین و طرفین

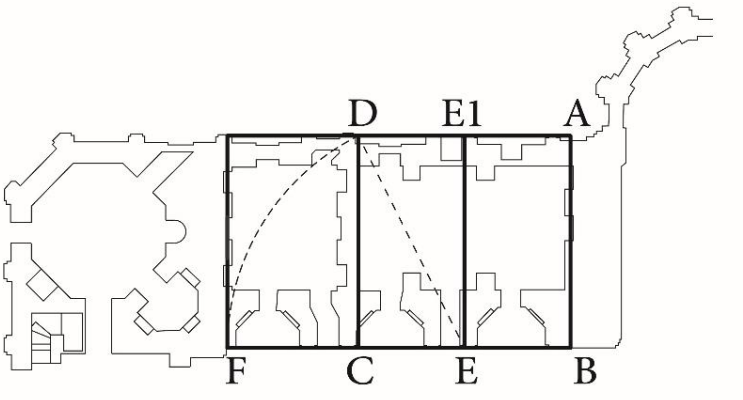
بر اساس محاسبات پیشین، حوض مدرسه خان در چهارخانه از صفحه شطرنجی معمار محاط می‌شد. از ظواهر چنین بر می‌آید که حوض و مربع محیط آن درست در مرکز نقشه افتاده‌باشد. این جانمایی با شیوه ترسیم مرکز پاره‌خط در هندسه عملی قابل ارزیابی است (بوزجانی، ۱۳۹۸: ۱۷). برای این کار، ابتدا به طول ضلع منتخب نما یک پاره‌خط رسم کرده (AB) و سپس بر دو رأس آن دو خط مساوی عمود می‌شود (AC و BD). امتداد این دو خط می‌بایست در جهت مخالف یکدیگر باشد. اتصال نقاط C و D طول ضلع منتخب بنا، یا همان پاره‌خط AB ، را در نقطه (E) نصف می‌کند. اگر این شیوه در اضلاع دیگر نیز تکرار شود مرکز چهار ضلع مدرسه به‌دست خواهد آمد. حال نقاط متناظر به هم متصل می‌شود تا از تقاطع آن‌ها مرکز صحن مدرسه مشخص گردد. این نقطه دقیقاً با مرکز حوض هشت‌ضلعی مدرسه منطبق است (تصویر ۴).



تصویر ۴- جانمایی حوض با نسبت ذات وسطین و طرفین. منبع: (نگارندگان)

نسبت ذات وسطین و طرفین در حجره‌ها

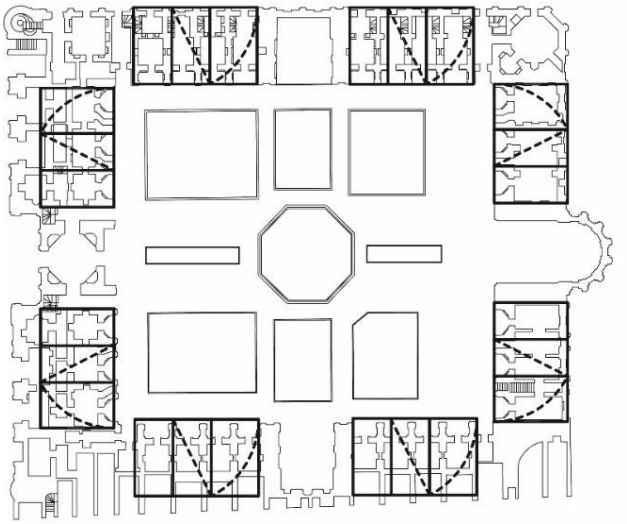
مستطیل طلایی از شیوه‌های مرسوم دستیابی به تناسب در هندسه عملی در دوره اسلامی است، و همان‌طور که پیش‌تر گفته شد، بوزجانی آن را زیر عنوان نسبت ذات وسطین و طرفین مطرح می‌کند (بوزجانی، ۱۳۹۸: ۱۲۳-۱۲۲). چارچوب کلی حجره‌ها در هر طرف از ایوان‌های مدرسه خان با این شیوه قابل محاسبه است. بدین منظور، ابتدا عمق یکی از حجره‌های ضلع منتخب را به عنوان واحد در نظر گرفته (AB) و با آن مربع شاخص ساخته می‌شود (ABCD). سپس وسط یکی از اضلاع (BC) را به‌دست آورده و از آن نقطه (E)، با یک پاره‌خط (EE1)، مربع شاخص به دو نیم تقسیم می‌گردد. حال از همان نقطه، به شعاعِ قطرِ یک نیمه مربع شاخص (ED)، کمانی زده تا امتداد پاره‌خط BC را قطع کند (F). پاره‌خط بدست‌آمده (BF)، که معادل ضلع بزرگ‌تر مستطیل طلایی است، طول چارچوب مجموع حجره‌های ضلع منتخب را معلوم خواهد کرد (تصویر ۵).



تصویر ۵- نسبت ذات وسطین و طرفین در حجره‌های مدرسه خان. منبع: (نگارندگان)

رسم مستطیل طلایی به شیوه مذکور بر پلان مجموع حجره‌های هریک از طرفین ایوان‌های غربی و شرقی مدرسه خان منطبق است، اما در اضلاع شمالی و جنوبی قدری متفاوت می‌شود. در هر طرف ایوان‌های متناظر شمالی و جنوبی پنج طاق بسته شده‌است. طاق پنجم از هر طرف - که در چهار کنج مدرسه

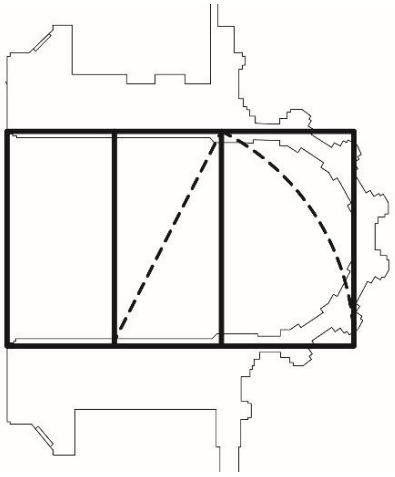
می‌نشیند - پهنای کمتری نسبت به دهانه سایر حجره‌ها دارد. اگر این دهانه و حجره پشت آن استثنا شود، رسم مستطیل طلایی بر مجموع چهار حجره دیگر در هر طرف ایوان‌ها منطبق می‌گردد (تصویر ۶).



تصویر ۶- انطباق نسبت ذات وسطین و طرفین (مستطیل طلایی) بر حجره‌های چهار ضلع مدرسه خان. منبع: (نگارندگان)

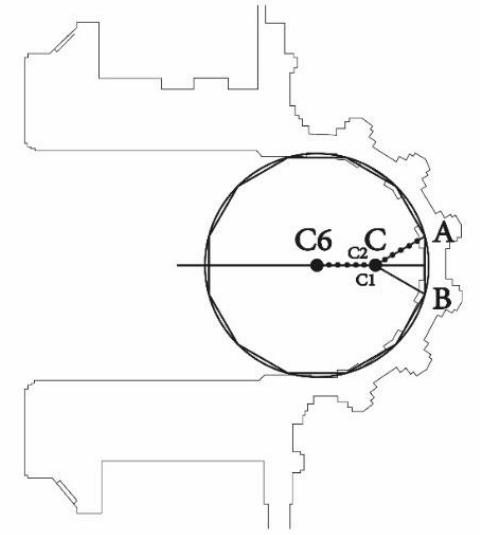
نسبت ذات وسطین و طرفین در ایوان شرقی

ایوان شرقی بزرگ‌ترین ایوان مدرسه خان است. این ایوان در ابعاد نما با ایوان متناظر خود تقریباً برابری می‌کند، اما برخلاف آن عمیق و وسیع ساخته شده- است. از همین رو، پوشش طاق نسبتاً گسترده‌ای نیز پیدا کرده‌است. این طاق بازسازی شده، اما چارچوب کلی ایوان برجای خود است. پیش‌تر گفتیم که جانمایی ایوان‌ها با نسبت ذات وسطین و طرفین (به‌شیوه رسم پاره‌خط) تطبیق می‌کند. به‌عبارتی عرض ایوان‌ها با تناسب طلایی به‌دست آمده‌است. حال اگر عرض ایوان شرقی معادل ضلع مربع شاخص در نظر گرفته شود و با آن یک مستطیل طلایی رسم گردد، عمق ایوان به‌دست خواهد آمد. این بدان معنی است که ایوان شرقی مدرسه خان چه در جانمایی و چه در چارچوب کلی از تناسب طلایی برخوردار است (تصویر ۷). تناسب طلایی در چارچوب سایر ایوان‌ها صدق نمی‌کند.



تصویر ۷- انطباق نسبت ذات وسطین و طرفین (مستطیل طلایی) بر ایوان شرقی مدرسه خان. منبع: (نگارندگان)

انتهای ایوان شرقی با دیواری شعاعی (قطاعی از یک چندضلعی منتظم) بسته شده‌است. این دیوار به‌صورت زائده‌ای از پشت مدرسه بیرون زده و به‌واسطه پنجره‌های مشبکی که دارد نور خورشید را به درون ایوان هدایت می‌کند. یکی از قواعد پربسامد هندسه عملی نزد بوزجانی شیوه ترسیم چندضلعی‌هاست (بوزجانی، ۱۳۹۸: ۱۱۱). توصیه‌های او در این شیوه از ترسیم چندضلعی‌ها ابداعی است، پس با علم به این موضوع، در این بخش به روش پیشنهادی او اکتفا می‌شود. بدین منظور، مساوی ضلع میانی دیوار شعاعی انتهای ایوان، پاره‌خطی رسم کرده (AB) و از آن یک مثلث متساوی‌الاضلاع ایجاد می‌گردد (ABC). سپس یکی از اضلاع را شش قسمت کرده و معادل یک‌ششم آن را از رأس مثلث متساوی‌الاضلاع بر محور عمود بر پاره‌خط AB امتداد داده تا نقطه C1 به‌دست آید. از این نقطه باید به شعاع AC1 - یا BC1 - یک دایره رسم شود. این دایره بر یک چندضلعی فرضی محیط می‌گردد، اما با دیوار شعاعی ایوان منطبق نیست. بنابراین یک‌ششم دیگر بر محور عمود بر پاره‌خط AB افزوده (C2) و از آنجا با شعاع AC2 دایره‌ای دیگر رسم می‌شود؛ و این کار را باید، تا وقتی که دایره حاصل بر دیوار شعاعی ایوان محیط شود، ادامه داد. این اتفاق در نقطه ششم (C6) رخ می‌دهد. حال می‌توان با پرگار دایره مذکور را به اندازه پاره‌خط AB - که معادل یک ضلع از دیوار شعاعی ایوان بود - تقسیم کرد. این دایره دقیقاً دوازده قسمت می‌شود. به‌عبارتی دیوار شعاعی انتهای ایوان قطاعی از یک دوازده‌ضلعی منتظم بوده‌است (تصویر ۸).

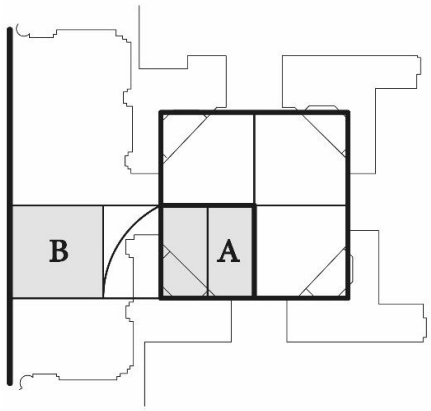


تصویر ۸- تحلیل هندسی چندضلعی حاکم بر ایوان شرقی مدرسه خان. منبع: (نگارندگان)

جانمایی پیش‌خان سردر غربی با نسبت ذات وسطین و طرفین

در پیش ایوان بزرگ سردر غربی مدرسه خان پیش‌خانی تعبیه شده‌است. به‌احتمال، ارتفاع این پیش‌خان - که از سطح پیرامون پایین‌تر افتاده - در کف‌سازی خیابان در سده معاصر اندکی تغییر کرده- باشد، اما می‌توان به اصالت چارچوب آن اطمینان داشت. طول چارچوب پیش‌خان متناسب با پهنای سردر درنظر گرفته شده‌است. اندازه عرض آن نیز با قاعده مستطیل طلایی قابل دستیابی است. پیش‌تر گفته شد، هشتی ورودی بر مربعی محاط می‌شود که معادل یک خانه از صفحه شطرنجی احتمالی معمار است. مربع محیط بر هشتی را می‌توان بر چهار خانه کوچک تقسیم کرد. حال، یکی از این خانه‌های کوچک را به‌عنوان مربع شاخص (A) برای رسم مستطیل طلایی در نظر گرفته و مطابق شیوه بوزجانی، در بحث

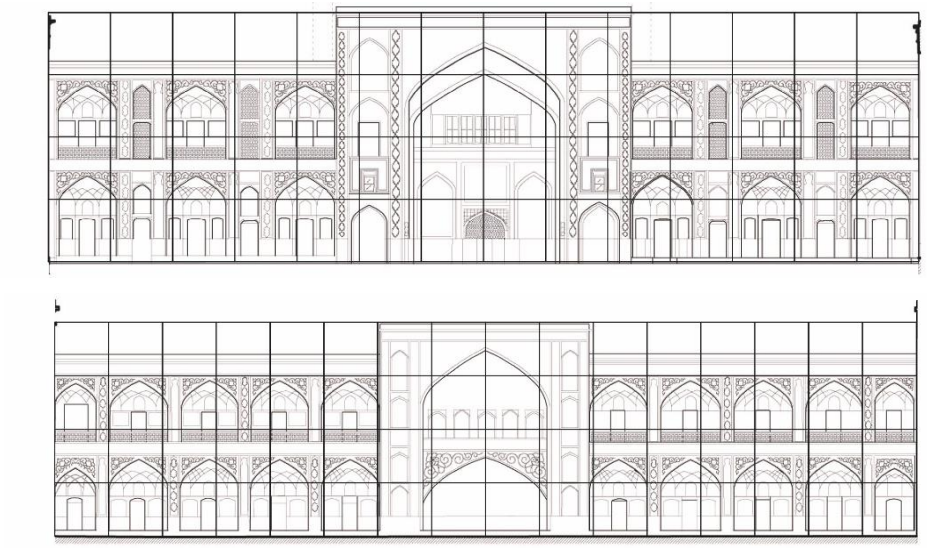
نسبت ذات طرفین و وسطین، ضلع بزرگ‌تر مستطیل طلایی را به‌دست می‌آوریم. عرض پیش‌خوان دقیقاً برابر با این ضلع می‌شود. به‌عبارتی، اندازه عرض پیش‌خان مدرسه خان از تناسب طلایی مربع شاخصی به‌دست می‌آید که برابر با یک‌چهارم از خانه صفحه شطرنجی معمار است. این محاسبه به‌صورت معکوس نیز قابل حساب است؛ بدین ترتیب که از خط حدگاه پیش‌خان به‌اندازه یک خانه کوچک (یک‌چهارم خانه صفحه شطرنجی) جدا کرده (B) و به مستطیل طلایی توسعه داده می‌شود. این مستطیل با مربع محاط بر هشتی مماس می‌گردد (تصویر ۹).



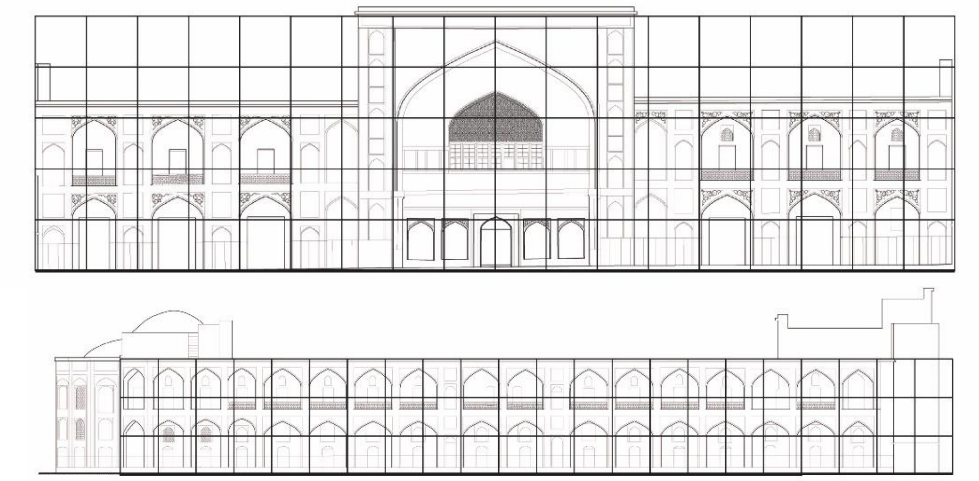
تصویر ۹- جانمایی پیش‌خان سردر غربی مدرسه خان با نسبت ذات وسطین و طرفین. منبع: (نگارندگان)

تطبیق شبکه شطرنجی و نما

در تطبیق شبکه شطرنجی و پلان، مربع محاط بر هشتی دستگاه ورودی معادل پیمون یا یک خانه از صفحه شطرنجی احتمالی معمار فرض شد و بدین ترتیب پلان کلی مدرسه خان روی صفحه شطرنجی منطبق گردید. این انطباق قابل تعمیم به چارچوب کلی نماهای مدرسه نیز هست. بر این اساس، طول نماهای منتخب ضلع غربی و شمالی به هفت و هشت خانه و حداکثر ارتفاع آن‌ها (رأس ایوان‌ها) به دو خانه می‌رسد (تصویر ۱۰). طول و حداکثر ارتفاع نمای خارجی ضلع غربی نیز به نُه و دوونیم خانه محدود می‌شود. به همین ترتیب، انطباق نسبی نماهای خارجی ضلع‌های شمالی تصویر (۱۱) با شبکه شطرنجی قابل تصور است.



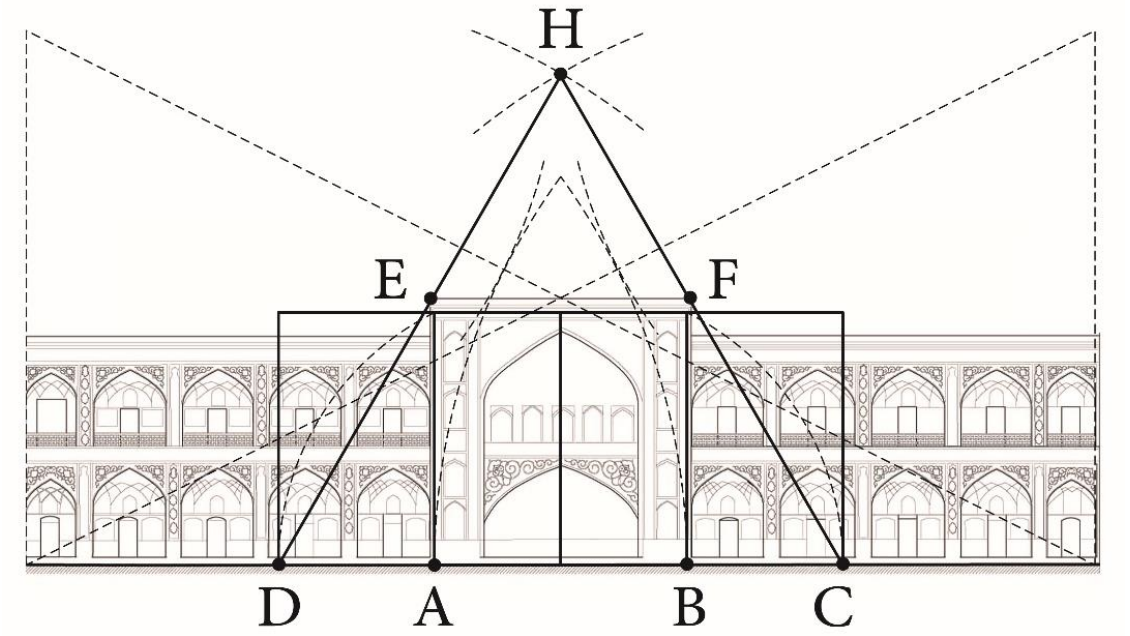
تصویر ۱۰- تطبیق شبکه شطرنجی بر چارچوب کلی نمای داخلی اضلاع غربی و شمالی مدرسه خان. منبع: (نگارندگان)



تصویر ۱۱- تطبیق شبکه شطرنجی بر چارچوب کلی نمای خارجی اضلاع غربی و شمالی مدرسه خان. منبع: (نگارندگان)

تناسبات هندسی در چارچوب ایوان‌ها

به‌طور کلی ضلع غربی و شمالی مدرسه خان نسبت به ضلع‌های متناظر کمتر در معرض آسیب بوده یا دست‌خوش تعمیر و تغییر شده‌است. پیش‌تر جانمایی ایوان‌ها بر اساس نسبت ذات وسطین و طرفین یا همان تناسب طلایی آزموده شد. حال در ایوان منتخب شمالی، به ضلع همین نقاط (AB) مربعی ترسیم کرده و آن را در هر دو سوی ایوان به مستطیل طلایی گسترش داده تا پاره‌خط CD به‌دست آید. سپس، طبق این پاره‌خط، می‌توان یک مثلث متساوی‌الاضلاع رسم کرد (CDH). بدین ترتیب، ساقین مثلث با گوشه‌های بالای ایوان مماس می‌شود (نقاط F و E؛ تصویر ۱۲). این شیوه ترسیم را می‌توان در ایوان جنوبی نیز در نظر گرفت، اما در ایوان‌های غربی و شرقی به نتیجه نمی‌رسد.



تصویر ۱۲- تناسبات هندسی در نمای ایوان شمالی. منبع: (نگارندگان)

نتیجه‌گیری

تحلیل هندسی پلان مدرسه خان نشان می‌دهد که نقشه معماری این مدرسه بر صفحه‌ای شطرنجی ترسیم شده که هر خانه آن مطابق مربع محیط بر هشتی دستگاه ورودی است. بدین ترتیب، می‌توان مربع محیط بر هشتی دستگاه ورودی را معادل واحد پیمون دانست. اگر این واحد از مرکز مدرسه گسترش یابد، چارچوب کلی نقشه مدرسه بر روی یک شبکه شطرنجی با ابعاد ده در دوازده خانه مطابق می‌شود. برخی اجزای مدرسه، مثل حوض و چهار ایوان، نیز با این خانه‌بندی منطبق می‌شوند. این شبکه شطرنجی قابل تعمیم به چارچوب کلی نماهای مدرسه نیز هست. با این حساب، مثلاً طول نماهای ضلع غربی و شمالی به‌ترتیب به هفت و هشت خانه می‌رسد و حداکثر ارتفاع آن‌ها (رأس ایوان‌ها) دو خانه می‌شود. این انطباق و حساب برای نماهای خارجی مدرسه نیز ممکن است.

جانمایی ایوان‌ها، حوض، و پیش‌خان سردر غربی مدرسه نیز از تناسب طلایی یونانی (غربی) برخوردار است. این تناسب، در هندسه عملی ابوالوفا بوزجانی با عنوان نسبت ذات وسطین و طرفین معرفی می‌شود و در قالب رسم پاره خط و مستطیل توضیح داده شده‌است. اتفاقاً، چارچوب حجره‌های مدرسه خان – به استثنای طاق پنجم طرفین ایوان‌های ضلع شمالی و جنوبی – نیز از این نسبت (به شیوه رسم مستطیل) به‌دست می‌آید. ایوان شرقی نیز همین تناسب را دارد. با این حال، تناسب طلایی در چارچوب سایر ایوان‌ها صدق نمی‌کند.

با توجه به جمیع این نکات، می‌توان از کاربرد هندسه عملی در طراحی مدرسه خان اطمینان حاصل کرد و تناسبات طلایی را رویکرد اصلی معمار مدرسه خان در طراحی بنا دانست. با این حال، این موضوع به تمام عناصر و اجزای معماری مدرسه خان قابل تعمیم نیست. به‌نظر می‌رسد، معمار مدرسه خان متکی به مساحی زمین و اقتضای طراحی از هندسه عملی استفاده کرده باشد.

منابع

- اوکلین، برنارد (۱۳۸۶)، **معماری تیموری در خراسان**، ترجمه علی آخشینی، مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی.
- ایرانپور، امین؛ شیرازی، علی‌اصغر (۱۳۹۷)، آرا و آداب معنوی در رسالات آموزشی خوشنویسی (رسالات فارسی سده‌های ۸ تا ۱۲ هجری)، **آینه میراث**، شماره ۶۳، ۱۵۲-۱۲۹.
- بوزجانی، ابوالوفاء محمد بن محمد (۱۳۹۸)، **هندسه ایرانی: کاربرد هندسه در عمل**، ترجمه سید علی‌رضا جذبی، سروش: تهران.
- بهشتی‌نژاد، مهدی؛ سامانیان، صمد؛ مازیار، امیر (۱۳۹۶)، نقش رساله هندسه عملی بوزجانی در شکل‌گیری تزیینات هندسی آثار سلجوقی، **تاریخ علم**، شماره ۲، ۱۴۸-۱۳۱.
- پوراحمدی، مجتبی (۱۳۸۹)، هندسه در گنبد آرامگاه شیخ زاهد گیلانی: الگویی برای طراحی گنبد در کرانه جنوبی دریای خزر، **هنرهای زیبا**، شماره ۴۳، ۹۲-۸۳.
- پورمند، حسنعلی؛ یارعلی، زهرا؛ افهمی، رضا؛ عباسی، پوریا (۱۳۹۳)، بررسی تطبیقی تناسبات نمای سردر مساجد شیخ لطف‌الله، جامع عباسی، حکیم و مدرسه چهارباغ اصفهان، **نامه معماری و شهرسازی**، شماره ۱۲، ۱۶۳-۱۵۳.
- پوگاچنکووا، گالیناآناتولیونا (۱۳۸۷)، **شاهکارهای معماری آسیای میانه: سده‌های چهاردهم و پانزدهم میلادی**، ترجمه داوود طبایی، تهران: فرهنگستان هنر.
- پیرنیا، محمدکریم (۱۳۸۳)، **سبک‌شناسی معماری ایرانی**، تدوین غلامحسین معماریان، تهران: معمار.
- _ (۱۳۸۷)، **معماری ایرانی**، تدوین غلامحسین معماریان، تهران: سروش دانش.
- دهار، علی؛ علی‌پور، رضا (۱۳۹۴)، تحلیل هندسی معماری مسجد شیخ لطف‌الله اصفهان جهت تعیین ارتباط هندسی نمازخانه با جلوخان ورودی بنا، **باغ نظر**، شماره ۲۶، ۴۰-۳۳.
- رضازاده‌اردبیلی، مجتبی؛ ثابت‌فرد، مجتبی (۱۳۹۲)، بازشناسی کاربرد اصول هندسی در معماری سنتی، مطالعه موردی: قصرخورشید و هندسه پنهان آن، **هنرهای زیبا**، شماره ۱، ۴۴-۲۹.
- طاهری، جعفر؛ ندیمی، هادی (۱۳۹۱)، بازخوانی میراث ابوالوفا بوزجانی در صناعت معماری، **تاریخ علم**، شماره ۲، ۹۱-۶۵.
- قاسملو، فرید (۱۳۷۵)، **بوزجانی**، دانشنامه جهان اسلام، ج۱، زیر نظر سیدمصطفی میرسلیم، تهران: دایرۀالمعارف بزرگ اسلامی.
- کاوسی، ولی‌الله (۱۳۸۹)، **تیغ و تنبور: هنر دوره تیموریان به روایت متون**، تهران: فرهنگستان هنر.
- مجتهدزاده، روح‌الله (۱۴۰۰)، **مناسبات معماری و علوم در ایران دوران اسلامی**، تهران: فرهنگستان هنر.
- مهدی‌زاده سراج، فاطمه؛ فخاری تهرانی، فرهاد؛ ولی‌بیگ، نیما (۱۳۹۰)، به‌کارگیری مثلث‌های هنجار در محاسبات ریاضی و پیاده‌سازی هندسه در ساخت و اجرای معماری سنتی ایران، **نشریه مرمت و معماری ایران**، شماره ۱، ۲۶-۱۵.
- نجفقلی پورکلانتری، نسیم؛ اعتصام، ایرج؛ حبیب، فرح (۱۳۹۵)، بررسی هندسه و تناسبات طلایی در معماری ایران (نمونه مطالعاتی: خانه‌های سنتی شهر تبریز)، **مدیریت شهری**، شماره ۴۶، ۵۱۴-۵۰۰.
- نجیب‌اوغلو، گل‌رو (۱۳۸۹)، **هندسه و تزیین در معماری اسلامی**، ترجمه مهرداد قیومی بیدهندی، تهران: روزنه.
- نژادابراهیمی، احد؛ توران‌پور، محیا (۱۳۹۹)، واکاوی هندسه به‌کاررفته در مدرسه غیاثیه خرگرد با تأکید بر هندسه عملی ابوالوفا بوزجانی، **نامه معماری و شهرسازی**، شماره ۳۱، ۱۱۶-۱۰۱.
- هاشمی زرج‌آباد، حسن؛ ضیایی‌نیا، محمدحسن؛ قربانی، حمیدرضا (۱۳۹۴)، بازخوانی تحلیل اصول هندسی و تناسبات طلایی در مدرسه شوکتیه، **پژوهش‌های باستان‌شناسی ایران**، شماره ۹، ۲۲۵-۲۰۷.
- یزدی، شرف‌الدین علی (۱۳۸۷)، **ظفرنامه**، ج۲، تصحیح و تحقیق سیدسعید میرمحمدصادق و عبدالحسین نوایی، تهران: کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.

Semnan University

Journal of Applied Arts

Journal homepage: http://aaj.semnan.ac.ir

ISNN: 2821-0670

A City in a Photo: An Analysis of the Evolution and Advancement of Street Photography Based on Meaning and Technology

Mohammad Amin Samini [1], Razieh Fathi [2], Ali Asgari [3](Corresponding Author)

[1] Master's Graduate, Department of Architecture, Faculty of Architecture and Urban Planning, University of Art, Tehran, Iran.

[2] PhD Student, Department of Architecture, Faculty of Art and Architecture, University of Science and Culture, Tehran, Iran.

[3]Assistant Professor, Department of Architecture, Faculty of Architecture and Urban Planning, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran.

(Received: 07.03.2024, Revised: 26.06.2024, Accepted: 03.07.2024)

https://doi.org/10.22075/aaj.2024.33465.1218

Abstract:

This paper explores fundamental propositions regarding photography as an art form and its interplay with urban design, focusing specifically on the dynamic realm of street photography. The aim of this research is to investigate the intricate connections between art, culture, technology, and urban development that have contributed to the evolution of street photography. The study delves into the key factors that have propelled street photography forward within the realms of architecture and urban design. Central to this investigation is the exploration of the intrinsic and environmental elements that have influenced the growth and vitality of street photography. This includes examining how advancements in tools, changes in communication environments, and the evolving contexts of subjects have shaped the ability of street photography to convey complex concepts through visual imagery. This qualitative research adopts a foundational approach, employing content analysis of scholarly sources to achieve its objectives. The interpretation of textual data involves analyzing images and fostering a discourse process grounded in the perspectives of stakeholders in the field, supported by scholarly interpretation. The findings suggest that while photography has moved beyond traditional darkrooms, technological advancements and the rise of social media platforms have significantly enhanced its capacity to share ideas and messages more efficiently and broadly. Nonetheless, environmental themes in street photography remain closely tied to spatial settings, community interactions, the lived experiences of artists, and the environmental designs of architecture and urban spaces. Throughout the twentieth century, street photographers captured the transformations brought about by industrialization, social issues, and literary movements through their depiction of urban environments and societal dynamics. Today, increased access to open urban spaces, coupled with advancements in photographic technology and amplified through social media, has led to a notable proliferation of impactful works. However, there has been a reduction in the visibility of unique perspectives and the recurrence of singular ideologies within the realm of photography. In conclusion, this research underscores the enduring relevance of street photography as a medium that not only reflects urban realities but also evolves in tandem with technological and cultural advancements. By understanding the complex interplay between artistry, urban dynamics, and technological innovation, we gain insights into how street photography continues to shape and be shaped by the environments it captures.

Keywords: Photography, City, Aesthetics, Technology, Media.

1-Email: amin.saminii@gmail.com
2-Email: r.fathi.arch@gmail.com
3-Email: al_asgari@sbu.ac.ir

How to cite: Samini, M.A, Fathi, R. and Asgari, A. (2024). A city in a photo; An Analysis of Street Photography's Evolution and Promotion from the Perspective of Meaning and Technology. Journal of Applied Arts, 4(1), Journal of Applied Arts, 4(1),49-66. Doi: 10.22075/aaj.2024.33465.1218

شهر در یک قاب عکس؛ واکاوی توسعه و ارتقای عکاسی خیابانی از منظر معنا و فناوری

محمدامین سامینی [۱]
راضیه فتحی [۲]
علی عسگری (نویسنده مسئول) [۳]

[۱] دانش‌آموخته کارشناسی ارشد، گروه معماری، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
[۲] دانشجوی دکتری تخصصی، گروه معماری، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه علم و فرهنگ، تهران، ایران.
[۳] استادیار، گروه معماری، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۱۲/۱۷، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۴/۰۶، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۳/۰۴/۱۳)
مقاله علمی-پژوهشی https://doi.org/10.22075/aaj.2024.33465.1218

چکیده

درک تکامل عکاسی خیابانی و رابطه آن با محیط ساخته‌شده، گزاره‌های مهمی را درباره ماهیت هنر عکاسی و طراحی شهری ارائه می‌دهد. هدف این تحقیق، کشف این ارتباطات زنده بین هنر، فرهنگ، فناوری و بافت شهری است که عکاسی خیابانی را در قلمرو هنری پرجنب‌وجوش پرورش داده‌است. این تحقیق عوامل مؤثری را که به پیشرفت عکاسی خیابانی در حوزه معماری و طراحی شهری کمک می‌کنند، بررسی می‌کند. پرسش اصلی پژوهش این است که با توجه به تحول ابزارها، محیط‌های ارتباطی و فضای پیرامون سوژه‌ها در انتقال مفاهیم از طریق عکس، چه مؤلفه‌های ذاتی و محیطی در پیشرفت و رونق عکاسی خیابانی نقش داشته‌است؟ این تحقیق از نوع کیفی و دارای هدف بنیادی است که از رویکرد تحلیل محتوا با استفاده از منابع کتابخانه‌ای برای دستیابی به اهداف خود استفاده می‌کند. تفسیر داده‌های متنی در تحلیل تصاویر و توسعه فرایند بحث در این پژوهش بر پایه آرای صاحب‌نظران این حوزه و تفسیر آزاد پژوهانه متکی است. چنین استنباط می‌شود که هرچند عکاسی با رهایی از تاریک‌خانه‌های سنتی، به‌واسطه توسعه تکنولوژی و پلتفرم‌های رسانه‌ای، توانسته در اشتراک‌گذاری مفاهیم و پیام‌ها توانمندتر و سریع‌تر عمل کند. بااین‌حال، درخشش موضوعات محیطی در عکاسی خیابانی، هنوز مرتبط با موقعیت‌های مکانی، وابسته به تعامل با جامعه، فهم تجربیات زیسته هنرمندان و فضاسازی‌های محیطی معماری و شهری است. عکاسان خیابانی طی قرن بیستم، تحولات صنعتی، مسائل اجتماعی و جنبش‌های ادبی را با برداشت از حال‌وهوای شهر و اجتماع انعکاس می‌دادند. در حال حاضر که حضور در فضای باز شهری با تسهیل دسترسی به فرایند عکاسی متأثر از ابزارهای پیشرفته‌تر آن و جلب آرای مخاطبان به‌واسطه رونق رسانه‌های اجتماعی، در افزایش چشمگیر تعدد آثار مؤثر بوده، نگرش‌های منحصربه‌فرد و تکرار یک اندیشه در فضای عکاسی تا حدودی کاهش یافته و کمتر قابل شناسایی است.

واژه‌های کلیدی: عکاسی، شهر، زیبایی‌شناسی، فناوری، رسانه.

1_ Email: amin.saminii@gmail.com
2_ Email: r.fathi.arch@gmail.com
3_ Email: al_asgari@sbu.ac.ir

شیوه ارجاع به این مقاله: سامینی، محمدامین، فتحی، راضیه و عسگری، علی. (۱۴۰۳). شهر در یک قاب عکس؛ واکاوی توسعه و ارتقای عکاسی خیابانی از منظر معنا و فناوری، نشریه هنرهای کاربردی ، ۴(۱)، ۶۶-۴۹. Doi: 10.22075/aaj.2024.33465.1218

مقدمه

در یک پلک‌زدن، یک عکس خیابانی، لحظه‌ای صمیمی از زندگی روزمره را ماندگار می‌کند. همان‌طور که هانری کارتیه برسون[1]، عکاس بزرگ فرانسوی، زمانی اظهار داشت: «عکاسی به‌معنای تشخیص – هم‌زمان و در کسری از ثانیه - هم خود واقعیت و هم سازمان‌دهی دقیق فرم‌های درک‌شده بصری است که به آن معنا می‌بخشد.» (Bresson, 1999: 92). عکاسی خیابانی یک سبک منحصربه‌فرد از عکاسی است که در قرن بیستم ظهور کرد. برخلاف عکاسی مستند یا فتوژورنالیسم، عکاسی خیابانی لزوماً به ارزش اثباتی یا عملکرد سیاسی- جتماعی عکس‌های به‌دست‌آمده مربوط نمی‌شود (Hostetler, 2009: 1943)، بلکه می‌توان آن را محصول تعامل هنری میان یک عکاس و یک فضای عمومی شهری دانست. ازلحاظ تاریخی نیز عکاسی به‌عنوان ابزاری جهت ارائه شواهد تجربی از رویدادها یا موقعیت‌های واقعی در نظر گرفته شده‌است (Trachtenberg, 1980: 283). در حقیقت، عکاسی خیابانی به‌دنبال ثبت برداشت‌های ذهنی از زندگی روزمره در یک شهر است. این ژانر اغلب با عکاسانی نظیر رابرت دوینو[2]، ویلی رونیس[3] و ایزیس بیدرماناس[4] در فرانسه، راجر ماین[5] در انگلیس و دایدو موریاما[6] در ژاپن شناخته می‌شود (Hostetler, 2014: 2). علاوه‌بر این، از عکاسان معاصر چیره‌دست در این حوزه می‌توان به مارکس هارتل[7] در آمریکا و همچنین کاوه گلستان، امید صالحی و مسعود قرائی در ایران اشاره کرد.

اهمیت و ضرورت این پژوهش در دیدگاه تکاملی عکاسی و شهر است که دو حوزه متمایز اما تعاملی‌اند. درک عکاسی خیابانی و جنبه‌های تأثیرگذار آن می‌تواند تأثیر قابل‌توجهی بر شکل‌دهی نگرش‌هایی در حوزه معماری و طراحی شهری داشته‌باشد. ظهور عکاسی خیابانی به‌عنوان یک شیوه متمایز از هنر عکاسی را افزون بر پیشرفت ابزارهای عکاسی از گذشته تاکنون، می‌توان به عوامل مختلفی فراتر از پیشرفت‌های فناوری نسبت داد؛ بنابراین، سؤال اصلی هدایت‌کننده این تحقیق این است که چه جنبه‌هایی در تعامل بین عکاسی به‌عنوان یک رسانه هنری که تصاویر را ثبت می‌کند و طراحی شهری و معماری به‌عنوان محیط‌های ساخته‌شده که با آن تصاویر تعامل دارند، منجر به افزایش علاقه به عکاسی خیابانی شده‌است؟ این سؤال مستلزم تحقیق از دو منظر بیرونی و درونی درباره کارکرد عکاسی و محتوای معنایی تصاویر در ارتباط با شهر یا زمانی است که در داخل شهر وجود دارد.

براساس این مقدمات، این مطالعه با هدف بررسی توسعه مداوم عکاسی شهری و خیابانی از طریق بررسی تطبیقی رویدادهای مهم، اختراعات و افراد خلاق در این زمینه است. در این راستا، در آغاز عکاسی با عکس لوئیس داگر[8] از معبد بولوار در سال ۱۸۳۸[9] میلادی کلام خود را شکل داده تصویر (۱) و روند اولیه برخورد با عکس با مقایسه کار عکاسانی مختلف همچون اوژن آتژه[10]، آلفرد استیگلیتز[11]، پل استرند[12] و هانری کارتیه برسون، به‌عنوان افرادی تأثیرگذار در اعتباربخشی به این فعالیت هنری آغاز می‌شود. در ادامه سعی می‌شود تأثیر به‌اشتراک‌گذاری تصاویر را در پلتفرم‌های رسانه‌های اجتماعی معاصر همچون اینستاگرام، به موازات سایر ابداعات صنعتی حوزه تکنیکال عکاسی و برخی مباحثات درباره عکاسی شهری در ایران، مورد بحث قرار گیرد.

پیشینه پژوهش

در سال‌های اخیر، پژوهش‌های متعددی به بررسی ابعاد مختلف عکاسی خیابانی از منظرهای فرهنگی، اجتماعی و شهری پرداخته‌اند. این مطالعات با رویکردهای گوناگون، نقش عکاسی خیابانی را در بازنمایی فضا، هویت و تحولات اجتماعی مورد تحلیل قرار داده‌اند. برای نمونه رایان[13] در کتاب «تصویرسازی

امپراتوری: عکاسی و بازنمایی امپراتوری بریتانیا[۱۴]» (۱۹۹۷) که در *انتشارات دانشگاه شیکاگو*[۱۵] به چاپ رسید، عکاسی خیابانی را به‌عنوان ابزاری برای مستندسازی اجتماعی معرفی کرده و به بررسی نقش عکاسان خیابانی در نمایش زندگی اجتماعی و تأثیر آن بر شکل‌دهی افکار عمومی پرداخته‌است. در این زمینه رز[۱۶] در مقاله «درباره رابطه میان روش‌های تحقیق بصری و فرهنگ بصری معاصر[۱۷]» (۲۰۱۴) و در کتاب «روش‌شناسی‌های بصری: مقدمه‌ای بر پژوهش با مواد بصری[۱۸]» (۲۰۲۲) که به ترتیب در *نشریه مرور جامعه شناختی*[۱۹] و *انتشارات سیج*[۲۰] به چاپ رسیدند و همچنین چالفن [۲۱] در مقاله «پرداختن به عکاسی خانوادگی: عرصه‌های خصوصی، عمومی و سیاست‌های احساسات[۲۲]» (۲۰۱۱) که در *نشریه مطالعات بصری*[۲۳] منتشر گردید، ضمن بررسی رابطه میان عکاسی خیابانی و هویت اجتماعی، بیان داشتند که عکس‌های خیابانی منعکس‌کننده و شکل‌دهنده هنجارهای اجتماعی و فرهنگی هستند.

همچنین شوارتز و رایان[۲۴] در کتاب «تصویرسازی مکان: عکاسی و تخیل جغرافیایی[۲۵]» (۲۰۲۱) که در *انتشارات روتلج*[۲۶] منتشر گردید، ضمن بررسی نقش عکاسی خیابانی در هنر معاصر، آن را ابزاری جهت نقد فرهنگی و اجتماعی تعریف کرده‌اند. مک‌اینتایر[۲۷] نیز در مقاله «عکاسی بازتابی و تخیل قوم‌نگارانه[۲۸]» (۲۰۰۳) که در *نشریه مطالعات بصری* به چاپ رسید، به تحلیل عکاسی خودکار و تأثیر آن بر رویه‌های اجتماعی و فرهنگی جامعه پرداخته و افزون بر این کرنگ[۲۹] در پژوهش خود به نام «عکس‌ها به‌عنوان عوامل جغرافیایی: پیامدهایی برای روش‌شناسی جغرافیایی[۳۰]» (۱۹۹۶) که در *نشریه پیشرفت در جغرافیای انسانی*[۳۱] به چاپ رساند، با بهره‌گیری از عکس‌های تاریخی، به تحلیل تغییرات اجتماعی و فرهنگی در طول زمان پرداخته‌است.

پیرامون اهمیت فضای شهری و معماری در شکل‌دهی به عکاسی خیابانی در ایران نیز، مطالعات متعددی صورت پذیرفته‌است (رجبی‌نژاد مقدم پاپکیاده، ۱۴۰۲: ۱۵۱). رجبی‌نژاد مقدم پاپکیاده و روحانی در پژوهش «نقش عکاسی مستند در دوران انقلاب و جنگ با تأکید بر برخی از آرای جورج لوکاچ و آرنولد هاوزر» (۱۴۰۱) در بررسی نقش عکاسی خیابانی در دوران انقلاب و جنگ در ایران که در نشریه باغ نظر به چاپ رسید، بیان داشته‌اند که عکاسی خیابانی در این دهه، نمایانگر تعاملی میان هنر عکاس و جریانات حاکم بر جامعه بوده و پیوندی ناگسستنی با عکاسی مستند یافته‌است. افزون بر این می‌توان به پژوهش افضل طوسی و یوسفی با نام « پدیدارشناسی مکان در عکاسی مکان‌نگاری نوین » (۱۳۹۹) که در فصلنامه کیمیای هنر درباره نقش پدیدارشناسی مکان در عکاسی نگاشته گردیده‌است، اشاره کرد که نگارندگان ضمن انجام مقایسه‌ای میان ویژگی‌های مکان مناسب جهت زیستن از منظر پدیدارشناسی مکان شولتز و مکان‌های امروزی ساخته‌شده مطابق با دیدگاه عکاسان مکان‌نگاری نوین به این نتیجه دست یافتند که اگرچه تصاویر گرفته‌شده توسط این عکاسان ممکن است در اثر تهاجم انسان به محیط‌زیست برای ساخت مکانی برای زندگی، نازیبا به نظر رسد، در این نازیبایی، شولتز و عکاسان هم‌نظرند؛ چراکه معماران با ساخت بناهایی در این فضا، مکان‌هایی را خلق کرده و عکاسان با گرفتن تصاویری از این فضاها آن‌ها را مکان‌مند ساخته و به تاریخ مکان افزوده‌اند.

همچنین سادات‌میر و آذری ازغندی نیز در این زمینه مقاله‌ای با عنوان «بررسی رویکردهای عکاسی خیابانی در ایران» (۱۳۹۸) در نشریه رهپویه هنر به چاپ رساندند. نگارندگان با هدف شناخت جایگاه عکاسی خیابانی در ایران، با استفاده از مطالعات کتابخانه‌ای و شیوه کیفی، ضمن بررسی تاریخچه عکاسی و رویکردهای موجود در هر یک از ادوار تاریخی ایران، به این نتیجه دست یافتند که عکاسی خیابانی در ایران واجد گرایشی سبک‌دار یا آگاهانه نیست؛ چرا که عکاسی بدین شیوه، جزء دغدغه‌های حرفه‌ای و قابل

مطالعه عکاسان نبوده و صرفاً به آنچه طی یک برهه زمانی یک یا دوساله مربوط بوده، محدود شده‌است.
افزون بر این، کبیر صابر و زینال‌زاده در پژوهش «روایت معماری در بیان عکاسی؛ مراتب معنا در عکس معماری» (۱۳۹۶) که در نشریه هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی با هدف تبیین چیستی و چگونگی ارتباط «قالب و محتوای عکاسانه» با «قالب و محتوای معمارانه» چاپ شد، ضمن تبیین گونه‌بندی محتوایی عکس‌های معماری که به دو دسته «عکس معماری مستند» و «عکس معماری هنری» تقسیم می‌شود، اشاره داشته‌اند که عکاسی خیابانی در حوزه معماری، ابزاری درخور برای فراهم‌کردن اطلاعات بصری از فضاهای معماری است که بسته به سطح ادراک هنری عکاس از رابطه میان نظام عکاسی و معماری و همچنین نحوه ایجاد این ارتباط، می‌تواند معیاری برای تعیین میزان موفقیت یک عکس معماری به شمار آید.
با وجود پیشینه گسترده و جامعی که در زمینه عکاسی خیابانی و تأثیرات فرهنگی و اجتماعی آن موجود است، ضرورت بررسی تعامل بین عکاسی خیابانی و طراحی شهری و معماری به‌طور خاص، کمتر مورد توجه قرار گرفته‌است. این تحقیق به‌دنبال پاسخ به این پرسش است که چگونه عکاسی خیابانی می‌تواند به‌عنوان یک رسانه هنری با طراحی شهری و معماری تعامل داشته‌باشد و چگونه این تعامل منجر به افزایش علاقه به عکاسی خیابانی شده‌است.
جنبه نوآوری این تحقیق در ترکیب دو حوزه متفاوت اما مرتبط، یعنی عکاسی خیابانی و طراحی شهری نهفته است. این تحقیق نه‌تنها به تحلیل محتوای معنایی تصاویر در محیط شهری پرداخته، بلکه به بررسی نحوه تأثیرگذاری این تصاویر بر طراحی و برنامه‌ریزی شهری نیز می‌پردازد. این رویکرد نوین می‌تواند به ایجاد دیدگاه‌های جدید و کاربردی‌تر درخصوص طراحی فضاهای شهری و افزایش تعامل و ارتباط میان مردم و محیط‌های ساخته‌شده منجر شود.

روش پژوهش

این پژوهش درصدد ارائه مستندات گفتاری و تحلیل‌های پدیده‌ها درباره موضوع عکس و خیابان است. از این منظر، به‌دلیل ساختار نظام‌مند متکی بر مرور ادبیات آن در جهت تشریح مفهوم پایه «عکاسی خیابانی»، یک پژوهش بنیادی از حیث هدف شناخته می‌شود.
روند تحلیل‌ها و گفتار این پژوهش متکی بر آرای صاحب‌نظران پیشین درخصوص تحولات عکاسی خیابانی و تحلیل آن‌ها متأثر از عکاسی عکاسان پیشرو در حوزه کلامی است. به همین دلیل، پژوهش به‌لحاظ ماهیت داده‌ای، یک پژوهش کیفی است که از رویکرد تفسیری و تاریخی جهت انسجام‌بخشی به روایت‌های تحلیلی درباره عکس‌های موجود در این حوزه استفاده می‌کند. به این ترتیب، جهت شناخت آرای صاحب‌نظران در حوزه عکاسی و شهر و همچنین مطالعه تصاویر در اسناد موزه‌های بین‌المللی عکاسی، از منابع کتابخانه به‌عنوان ابزار گردآوری اطلاعات در پژوهش استفاده شده‌است.
روند تحلیل تصاویر همسو با خوانش آرای صاحب‌نظران در این حوزه، با استناد به پژوهش‌های جدیدتر صورت گرفته‌است. در واقع، تحلیل‌های صاحبان اصلی آثار در مطالعات اولیه پژوهشگران، صرفاً جهت افزایش توان تحلیل مورد استفاده بوده و تحلیل‌ها وابسته به نگاه خبرگان این حوزه در نوشتارهای پراستناد بین‌المللی است. البته نوشتار نهایی، برای تفسیر آرای متنوع صاحب‌نظران از طریق مشاهده آثار و تفسیر آزاد پژوهانه نیز سود برده‌است.

مبانی نظری

در سال‌های اخیر، مفهوم عکاسی خیابانی به‌دلیل اهمیت مسائل زیبایی‌شناختی و فرهنگی، توجه بسیاری از عکاسان و محققان را به خود جلب کرده‌است. اندیشمندان، عکاسی خیابانی را به‌عنوان

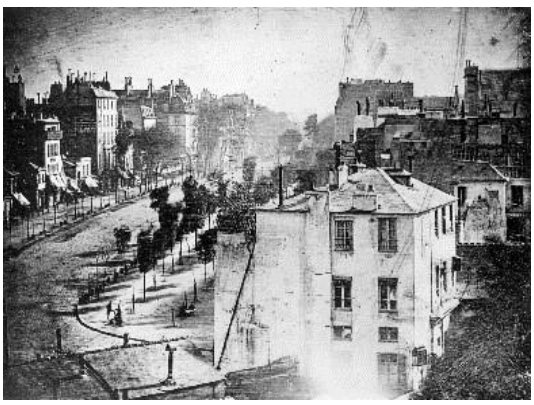
یک عمل فرهنگی و اجتماعی بررسی کرده و شیوه‌هایی را که از عکاسی خیابانی به‌عنوان ابزاری جهت مستندسازی، داستان‌گویی و تفسیر اجتماعی استفاده می‌شود، مورد تحلیل و ارزیابی قرار داده‌اند.

عکاسی خیابانی تأثیر بسزایی در حوزه برنامه‌ریزی و طراحی شهری داشته و به‌عنوان یک رسانه هنری، افزون بر اینکه نگاهی صریح به زندگی روزمره مردم در فضاهای شهری دارد، چگونگی استفاده و تجربه فضاهای عمومی را نیز نمایش می‌دهد (Jacobs, 1961: 294).

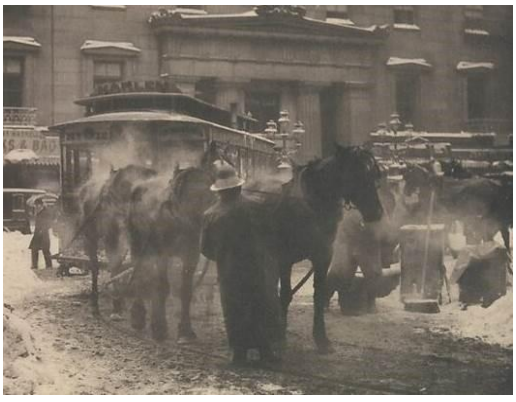
برنامه‌ریزان و طراحان شهری از عکاسی خیابانی برای کسب بینشی درباره رفتار و الگوهای حرکتی انسان، ارزیابی موفقیت یا شکست طرح‌های موجود و الهام‌بخشیدن به دیدگاه‌های جدید برای محیط‌های شهری استفاده کرده‌اند (Gehl, 1980: 173).

در این زمینه، کرنگ (۲۰۱۰) با توجه به تأثیر دانش عکاسی در حوزه مطالعات شهری، طریقه‌هایی را معرفی کرد که می‌توان از عکاسی جهت تجزیه و تحلیل و درک فضاهای شهری و شیوه‌های اجتماعی و فرهنگی بهره گرفت. ازاین‌رو، می‌توان اذعان کرد که عکس‌های خیابانی نمادین، اصول و بهترین شیوه‌های برنامه‌ریزی شهری را به خود اختصاص داده‌اند. ازجمله نمونه‌های موفق در این حوزه می‌توان به کتاب مهم جین جاکوب[۳۲] به نام مرگ و زندگی شهرهای بزرگ آمریکا اشاره کرد که از عکس‌های خیابانی برای نقد سیاست‌های نوسازی شهری مدرنیستی بهره گرفته و بدین‌ترتیب، اشاره کرده که چگونه محله‌های پرجنب‌وجوش، برخوردهای گاه‌به‌گاه خیابانی و امنیت از طریق «چشم در خیابان[۳۳]» تقویت می‌شود (Jacobs, 1961: 159).

در حقیقت، عکاسی متناسب با جریانات سیاسی، اجتماعی و فرهنگی قادر است روح زمانه خویش را بازتاب دهد. این تحقیق به‌دنبال پاسخ به این پرسش است که چگونه عکاسی خیابانی می‌تواند به‌عنوان یک رسانه هنری با طراحی شهری و معماری تعامل داشته‌باشد و چگونه این تعامل منجر به افزایش علاقه به عکاسی خیابانی شده‌است. جنبه نوآوری این تحقیق در ترکیب دو حوزه متفاوت اما مرتبط، یعنی عکاسی خیابانی و طراحی شهری نهفته است. این تحقیق نه‌تنها به تحلیل محتوای معنایی تصاویر در محیط شهری پرداخته، بلکه به بررسی نحوه تأثیرگذاری این تصاویر بر طراحی و برنامه‌ریزی شهری نیز می‌پردازد.



تصویر ۱- عکس معبد بولوار. Daguerre, 1839.
منبع: (URL: 1)



تصویر ۲- عکس ترمینال. Stieglitz, 1893.
منبع: (URL: 2)

تصویر ۳- توجه به ساختار هندسی در عکس‌ها، خطوط آرام و استفاده از سایه‌نماها به‌صورت نقطه‌مانند در شهر.
Strand, 1915. منبع: (URL: 3)

تصویر ۴- استفاده از عناصر جوّی مانند دود، گردوغبار، باران و بازی با آن‌ها. Stieglitz, ca. 1894. منبع: (URL: 4)

یافته‌ها

عکاسی خیابانی از جمله ژانرهای عکاسی است که هم‌زمان با روزهای آغازین این هنر به قصد ثبت تصاویری صریح و آشکار از زندگی روزمره مردم به‌کار گرفته شد (Howarth & McLaren, 2012: 121). فناوری اولیه عکاسی، کارایی کافی برای ثبت زندگی شهری نداشت؛ ولی با معرفی نگاتیوهای صفحه خشک در دهه ۱۸۷۰ و فیلم رول ۳۴ نقره‌ای ژلاتینی در دهه ۱۸۸۰، عکاسی خیابانی به امری هموارتر بدل شد. این فناوری‌ها و معرفی دوربین ۳۵ میلی‌متری در دهه ۱۹۲۰، به عکاسان اجازه داد که به‌راحتی در فضاهای شلوغ حرکت کرده و لحظات صمیمانه را ثبت کنند (Hostetler, 2014: 2). در دوران پس از جنگ جهانی دوم، عکاسی خیابانی رشد و رونق بسیار زیادی یافت و عکاسان تحت‌تأثیر مستند و عکاسی خبری قرار گرفتند. عکاسان خیابانی با تمرکز بر جزییات زندگی روزمره، زیبایی و پیچیدگی دنیای اطراف ما را آشکار می‌کنند و لحظات دلپذیری از زندگی را به تصویر می‌کشند (Howarth & McLaren, 2012: 123). از اولین عکاسان این ژانر می‌توان به اوژن آتژه اشاره کرد که تصاویر او از پاریس به‌عنوان آثار هنری مستقلی عمل کرده و حال‌وهوای شهر را به تصویر کشیدند (Hostetler, 2014: 2). همچنین آلفرد استیگلیتز و پل استرند در توسعه عکاسی خیابانی سهیم بودند و با تصاویری از نیویورک، حال‌وهوای شهر خود را ترسیم کردند (Whalan, 2011: 42; Andrews, 2015: 99) (تصویر ۴-۲). در سال‌های بین جنگ جهانی اول و دوم، عکاسانی مانند آندره کرتز ۳۵ تأثیر بسزایی در بلوغ عکاسی خیابانی داشتند. کرتز از طریق تصاویر خود از پاریس، سبک گرافیکی زندگی شهری را ثبت کرد. کرتز همچنین مربی هانری کارتیه برسون بود که در تفهیم مفهوم «لحظه تعیین‌کننده» ۳۶ به او در عمل عکاسی خیابانی نقش اساسی داشت (Haworth-Booth, 2003: 23) (تصویر ۶ و ۵).

تصویر ۵- ثبت حرکت افراد در عکس‌ها و استفاده از پرسپکتیوهای لایه‌ای و عمق در تصاویر. Cartier-Bresson, 1932، منبع: (URL: 5)

تصویر ۶- استفاده از سایه‌ها در عکاسی و عمق‌بخشیدن به کار در هندسه‌های معماری شهری. Kertész, 1969 . منبع: (URL: 6)

سال‌های ۱۹۴۰ تا ۱۹۵۹ را می‌توان دوران مهمی برای عکاسی خیابانی در ایالات متحده به شمار آورد. از ماهرترین و برجسته‌ترین چهره‌های ماندگار این دوره می‌توان به لیزت مدل[۳۷] و هلن لویت[۳۸] اشاره کرد که واقعیت‌های اجتماعی شهر نیویورک را ثبت کردند (Sands, 2019: 56; Trachtenberg, 2012: 10). ویلیام کلاین[۳۹] و ساول لیتر[۴۰] نیز ازجمله عکاسان خیابانی برجسته این دوره بودند که فرهنگ و جامعه آمریکا را به تصویر کشیدند (Langton, 2014: 83; Kennedy, 2021: 135). کتاب مصور *آمریکایی‌ها*[۴۱] اثر رابرت فرانک[۴۲] از مهم‌ترین آثار عکاسی خیابانی در قرن بیستم بود که واقعیت‌های اجتماعی و فرهنگی زندگی آمریکایی در دهه ۱۹۵۰ را مستند کرد (Greenough & Alexander, 2009: 136). در فرانسه، عکاسانی نظیر روبرت دویزنو، ویلی رونیس و ایزیس بیدرماناس، جامعه فرانسه پس از جنگ را ترسیم کردند (Hamilton, 2001: 181; Vestberg, 2011: 163) و در انگلستان نیز راجر ماین زندگی روزمره را در خیابان‌های طبقه کارگر پس از جنگ به نمایش گذاشت. همچنین دایدو موریاما، عکاس ژاپنی، در سال‌های پس از جنگ جهانی، به عکاسی خیابانی روی آورد و جامعه ژاپن را که میان ارزش‌های سنتی و مدرنیته گرفتار شده بود، به تصویر کشید. این نحو از عکاسی در دوران پس از جنگ جهانی نیز رسانه‌ای مهم جهت ثبت واقعیت‌های اجتماعی و تغییرات فرهنگی به شمار می‌آمد. عکاسان در این دوره از دوربین‌های خود برای ثبت تغییرات رخداده در جوامع بشری و همچنین خلق تصاویری واقعی و هنری که انعکاس‌دهنده تغییرات اجتماعی و فرهنگی بود، استفاده کردند.

در دهه ۱۹۶۰، زیبایی‌شناسی عکس فوری در عکاسی آمریکایی، به‌ویژه در عکاسی خیابانی، به سبکی جاافتاده تبدیل شد. گری وینوگراند[۴۳] ازجمله عکاسان در این زمینه بود که به‌دلیل تولید پربار و توانایی‌اش در به تصویرکشیدن انرژی و روح زندگی شهری شهرت داشت (Dyer, 2016: 61; Mitchell, 2012: 105; Lange, 2017). عکاسی خیابانی در دهه‌های ۱۹۸۰، ۱۹۹۰ و ۲۰۰۰ به تکامل خود ادامه داد و جهان به‌طور فزاینده‌ای غرق تصاویر عکاسی شد که دست‌کاری آن آسان‌تر از همیشه بود (Hostetler, 2014: 2). برخی از هنرمندان مانند فیلیپ-لورکا دی کورشیا[۴۴] از عکاسی خیابانی برای به چالش‌کشیدن

ارتباط ذاتی عکاسی با حقیقت استفاده کردند. در دهه ۱۹۹۰، عکس‌های دی‌کورشی نمونه‌های خودانگیخته‌ای از عکاسی خیابانی به نظر می‌رسیدند؛ اما در واقع، به‌دقت برنامه‌ریزی شده بودند. برخی دیگر مانند زوئی اشتراوس ۴۵ به عکاسی خیابانی به‌شکل سنتی آن ادامه دادند و دسترسی، صداقت و حس قرارگرفتن در معرض ارتباط با عکاسی خیابانی کلاسیک را تا دوره معاصر گسترش دادند. هنرمندانی مانند الکسی تیتارنکو[۴۶] و گریم ویلیامز[۴۷] نیز به تکامل عکاسی خیابانی کمک کردند (Grau, 2018: 68). عکاسی خیابانی تأثیر عمیقی بر دیدگاه‌های اجتماعی و تصورات فرهنگی از زندگی شهری داشته‌است (Crang, 2010: 452). اختراع گوشی‌های هوشمند و استفاده گسترده از پلتفرم‌های رسانه‌های اجتماعی، تأثیر عمیقی بر دنیای عکاسی ازجمله عکاسی خیابانی داشته‌است. تلفن‌های هوشمند و پلتفرم‌های رسانه‌های اجتماعی، مانند اینستاگرام و توییتر، گرفتن و اشتراک‌گذاری تصاویر زندگی روزمره را آسان‌تر کرده و دیده‌شدن عکاسی خیابانی را افزایش داده‌اند (Cromer, 2019). ازجمله عکاسان فعال و معاصر در این حوزه می‌توان به مارکوس هارتل اشاره کرد. تصویر وی در بستر شهر با تکنیک‌های فنی و هنری می‌تواند گویای زندگی شهری باشد (تصویر ۷، ۸ و ۹).

تصویر ۷- تلاش عکاس در به نمایش گذاشتن رنجش‌های اجتماعی. Hartel, n.d منبع: (URL: 7)

تصویر ۸- استفاده از عنصر آب در به تصویر کشیدن چهره شهر. Hartel, n.d منبع: (URL: 7)

تصویر ۹- استفاده از عنصر دود در به تصویر کشیدن چهره شهر. Hartel, n.d منبع: (URL: 7)

عکاسی خیابانی در ایران دارای سابقه کوتاه‌تری در مقایسه با کشورهای غربی است؛ اما تأثیر قابل‌توجهی در هنر عکاسی این مرز و بوم داشته‌است. در دوران قاجار، عکاسی به‌عنوان یک هنر و ابزار مستندسازی در ایران آغاز شد و در دهه‌های بعد با ورود دوربین‌های کوچک‌تر و قابل‌حمل‌تر، عکاسی خیابانی به دوران شکوفایی خویش نزدیک گردید. در سال‌های ۱۳۳۰ تا ۱۳۴۰، عکاسان ایرانی شروع به ثبت لحظات خیابانی و زندگی روزمره مردم کردند (خدادادی مترجم‌زاده، ۱۳۹۱: ۱۰۵). ازجمله عکاسان برجسته ایرانی در حوزه عکاسی خیابانی، کاوه گلستان است. آثار وی به‌خوبی تصاویری از زندگی عادی مردم و شرایط اجتماعی و سیاسی ایران در سال‌های ۱۳۵۰ تا ۱۳۶۰ را به معرض نمایش می‌گذارد. گلستان با نگاه تیزبین و هنرمندانه‌اش توانست تصاویری بیافریند که هنوز هم پس از گذشت چندین دهه، تازگی و تأثیرگذاری خود را حفظ کرده‌است. آثار وی به‌ویژه تصاویر مرتبط با دوران انقلاب اسلامی در ایران و جنگ تحمیلی، مصادیقی شایسته در حوزه عکاسی خیابانی است (تصویر ۱۳ تا ۱۰).

تصویر ۱۰- نمونه‌ای از عکس‌های خیابانی زمان انقلاب اسلامی.
Golestan, 1979. منبع: (URL: 8)

تصویر ۱۱- نمونه‌ای از عکس‌های خیابانی زمان انقلاب اسلامی.
Golestan, 1979. منبع: (URL: 8)

تصویر ۱۲- نمونه‌ای از عکس‌های خیابانی زمان انقلاب اسلامی.
Golestan, 1979. منبع: (URL: 8)

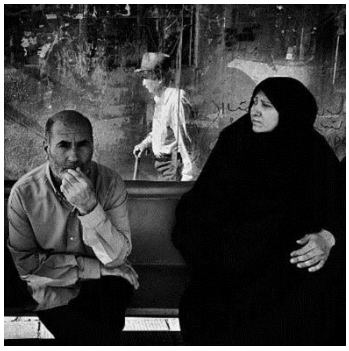
تصویر ۱۳- نمونه‌ای از عکس‌های خیابانی زمان انقلاب اسلامی.
Golestan, 1979. منبع: (URL: 8)

عکاسی خیابانی و عکاسی مستند در دوره انقلاب اسلامی و جنگ تحمیلی، مرزی تفکیک‌نشدنی دارند. در دوران انقلاب، تقابل و درگیری طبقات مختلف اجتماعی با رژیم پهلوی به‌عنوان طبقه حاکم و پس از انقلاب، تقابل جریان‌های سیاسی مختلف جهت کسب قدرت سیاسی و تسلط بر یکدیگر به‌عنوان طبقه یا قدرت حاکم و همچنین در دوران جنگ تحمیلی، تقابل بین نیروهای نظامی ایران و عراق و دفاع از سرزمین و خاک وطن، از مهم‌ترین عوامل جهت جلب‌توجه مردم به عکس‌های منتشرشده از شهدا بود (رجبی‌نژاد مقدم پاکیاده و روحانی، ۱۴۰۱: ۴۴).

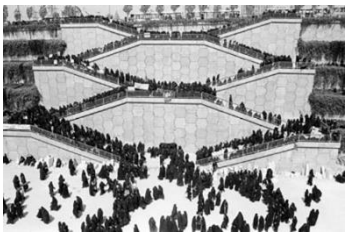
در دوران معاصر، عکاسان خیابانی ایرانی بسیار به این سبک از عکاسی روی آورده و از رسانه‌های اجتماعی جهت نمایش آثار خود بهره می‌برند. برخی از این عکاسان با استفاده از اینستاگرام و دیگر پلتفرم‌ها، تصاویری از زندگی روزمره مردم ایران، از خیابان‌های تهران گرفته تا شهرهای کوچک و روستاها را به اشتراک می‌گذارند. ازجمله این عکاسان معاصر می‌توان به امید صالحی اشاره کرد. او با استفاده از دوربین‌های دیجیتال و تلفن‌های هوشمند، تصاویر زیبایی از زندگی شهری و خیابانی در ایران ثبت کرده‌است. آثار او به‌خوبی نشان‌دهنده تنوع و پیچیدگی‌های زندگی شهری در ایران است (بی‌بی‌سی فارسی، ۱۳۹۲). برخی دیگر نیز در تلاش برای معرفی حال‌وهوای شهرهای بزرگ و ازدحام شهری هستند. ازجمله این عکاسان می‌توان به حامد حق‌دوست، مسعود قرائی و آتوسا سونیا معین‌زاده اشاره کرد (تصاویر ۱۹-۱۴). این عکاسان توانسته‌اند با استفاده از فناوری‌های نوین، لحظات صریح و بی‌واسطه از زندگی مردم ایران را ثبت و نشر کنند.

تصویر ۱۴- پیرمرد و کودک. Gharaei, 2016 منبع: (URL: 9)

تصویر ۱۵- جوانی. Gharaei, 2016 منبع: (URL: 9)



تصویر ۱۶- انتظار. Gharaei, 2016 منبع: (URL: 9)



تصویر ۱۷- مصلی تهران بعد از نماز عید فطر. Salehi, 2013. منبع: (URL: 10)

تصویر ۱۸- تداوم. Moinzadeh, 2016 منبع: (URL: 11)

تصویر ۱۹- کودکی. Haghdoust, 2016 منبع: (URL: 12)

در مجموع، عکاسی خیابانی در ایران نیز همچون دیگر نقاط جهان، با تحولات فناوری و اجتماعی همگام شده و همچنان به‌عنوان یک رسانه قدرتمند برای بیان واقعیت‌های اجتماعی و فرهنگی جامعه ایرانی به کار می‌رود. عکاسان خیابانی ایرانی با نگاه‌های خلاقانه و بهره‌گیری از فناوری‌های نوین، توانسته‌اند تصاویری بی‌بدیل و تأثیرگذار از زندگی روزمره مردم ایران به ثبت برسانند و به اشتراک بگذارند. نمونه آثاری از این دست در نگارخانه آژانس عکس تهران به کوشش شهرداری تهران منتشر شده‌است (تصاویر ۲۴ -۲۰).

تصویر ۲۰- محله رنگ‌ها. آقابابایی، ۱۴۰۰. منبع: (URL: 13)

تصویر ۲۱- پل‌های تهران، پل سیدخندان. عرب‌زاده، ۱۳۹۹. منبع: (URL: 13)

تصویر ۲۲- بارش باران پاییزی در تهران. عرب‌زاده، ۱۳۹۹. منبع: (URL: 13)

تصویر ۲۳- رفت‌وروب پایتخت. محرابی، ۱۴۰۳. منبع: (URL: 13)

تصویر ۲۴- رفت‌وروب پایتخت. محرابی، ۱۴۰۳. منبع: (URL: 13)

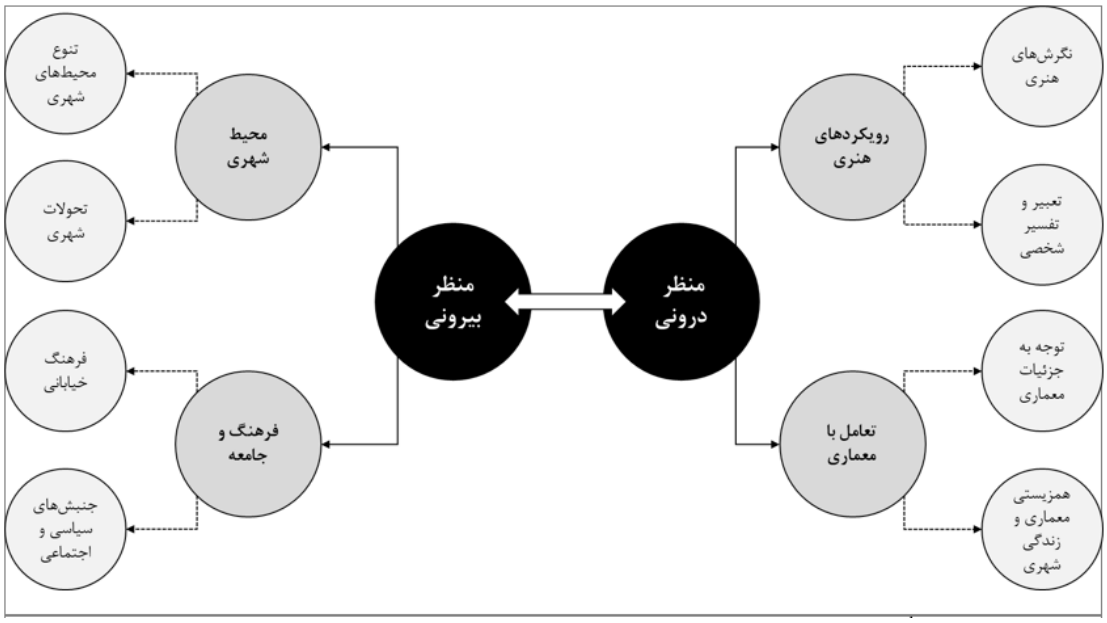
رسانه‌های اجتماعی فرصت‌های جدیدی برای اشتراک‌گذاری عکاسی خیابانی در سطح جهانی فراهم کرده‌اند. پلتفرم‌هایی مانند اینستاگرام و توییتر به عکاسان امکان می‌دهند تا فوراً با استفاده از هشتگ‌ها، کار خود را به نمایش بگذارند و با دیگران ارتباط برقرار کنند. نمودارها نشان می‌دهند که از سال ۲۰۱۳ تا ۲۰۲۲، استفاده از برچسب‌ها و هشتگ‌های مرتبط با عکاسی خیابانی در این پلتفرم‌ها به‌شدت افزایش یافته‌است. راه‌اندازی اینستاگرام در سال ۲۰۱۳ نقطه عطفی در این روند بود و تا سال ۲۰۱۶، تعداد تصاویر برچسب‌گذاری‌شده با عنوانِ عکاسی خیابانی به‌طرز چشمگیری افزایش یافت (Liu & Chen, 2017).[۴۸] این رشد، تأثیر تحول‌آفرین رسانه‌های اجتماعی را بر عکاسی خیابانی نشان می‌دهد و عکاسی خیابانی را برای عکاسان حرفه‌ای و آماتور قابل‌دسترس‌تر کرده‌است. بااین‌حال، سهولت ثبت و به‌اشتراک‌گذاری تصاویر می‌تواند منجر به افزایش عکس‌های کم‌کیفیت و مسائل مربوط به حفظ حریم خصوصی شود (Peres, 2013: 480).

در دهه‌های اخیر، عکاسی خیابانی علاوه‌بر ثبت لحظات صمیمانه و روزمره، به بازتاب‌دهنده‌ای از محیط‌های شهری و طراحی معماری تبدیل شده‌است. این تحول باعث شده‌است که تصاویر خیابانی نه‌تنها به‌عنوان مستندات اجتماعی و فرهنگی، بلکه به‌عنوان اسنادی از طراحی شهری و معماری نیز مورد توجه قرار گیرند. عکاسان خیابانی به‌طور فزاینده‌ای به ثبت ساختارهای معماری، فضاهای شهری و تعاملات انسانی در این فضاها پرداخته‌اند. تصاویر خیابانی اغلب به نمایش جزئیات معماری، نورپردازی طبیعی و مصنوعی، ترکیب‌بندی‌های پیچیده و هم‌نشینی عناصر مختلف معماری پرداخته و بدین‌ترتیب، نقش مهمی در تحلیل و مستندسازی معماری شهری ایفا می‌کنند (Howarth & McLaren, 2012: 266).

عکاسی خیابانی با توجه به این تغییرات و تحولات، به ابزار مهمی برای مستندسازی تغییرات و تحولات معماری و طراحی شهری تبدیل شده‌است. عکاسان خیابانی می‌توانند به‌طور مستقیم تأثیرات طراحی‌های جدید شهری، تغییرات در بافت‌های قدیمی و نوسازی مناطق مختلف را به تصویر بکشند. این تصاویر می‌توانند به‌عنوان منابع ارزشمندی برای محققان، طراحان شهری و معماران مورد استفاده قرار گیرند و به درک بهتری از تأثیرات طراحی شهری بر زندگی روزمره و تعاملات انسانی کمک کنند.

همچنین عکاسی خیابانی می‌تواند به برجسته‌سازی زیبایی‌شناسی فضاهای شهری و معماری کمک کند. تصاویر خیابانی می‌توانند زوایای متفاوتی از فضاهای شهری را نشان دهند که در نگاه روزمره مردم ناپیدا می‌ماند. نورپردازی‌های خاص، ترکیب‌بندی‌های منحصربه‌فرد و جزئیات دقیق معماری می‌توانند به نمایش زیبایی و پیچیدگی فضاهای شهری کمک کنند و نقش مهمی در افزایش آگاهی و توجه عمومی به اهمیت طراحی شهری و معماری داشته‌باشند.

تعامل میان عکاسی خیابانی و معماری و طراحی شهری، یک رابطه دوسویه است که هر دو حوزه را غنی‌تر و پربارتر می‌سازد. این موضوع را می‌توان از دو زاویه‌ی بیرونی و درونی مورد بررسی قرار داد. در بُعد بیرونی، توجه به زمینه‌های فرهنگی و محیطی ضروری است؛ عواملی که همواره بر تجربه و عملکرد عکاسان خیابانی اثرگذارند. این عوامل نقش مهمی در شکل‌گیری فضای عکاسی خیابانی دارند. از سوی دیگر، در بُعد درونی، باید به دیدگاه‌ها، نگرش‌ها و شیوه‌ی برخورد عکاسان با فضاهای شهری و عناصر معماری پرداخت؛ چرا که نحوه‌ی ارتباط آن‌ها با محیط، به‌طور مستقیم بر نوع نگاه و ثبت لحظه‌ها تأثیر می‌گذارد (نمودار ۱). عکاسان خیابانی با استفاده از دیدگاه‌های خلاقانه خود می‌توانند به نمایش جنبه‌های مختلف معماری و طراحی شهری بپردازند و به تبیین و تحلیل بهتر این حوزه‌ها کمک کنند. از سوی دیگر، معماران و طراحان شهری نیز می‌توانند از دیدگاه‌ها و تصاویر عکاسان خیابانی برای بهبود و ارتقای طرح‌ها و پروژه‌های خود استفاده کنند.



نمودار ۱- تفسیر منظر درونی و بیرونی در عکاسی خیابانی. منبع: (نگارندگان)

نتیجه‌گیری

عکاسی خیابانی در طول تاریخ، از ظهور آن در قرن بیستم تا عصر دیجیتال کنونی، دستخوش تغییرات قابل‌توجهی شده‌است. پیشرفت‌های فناوری، ثبت لحظات صادقانه و به اشتراک گذاشتن آن‌ها با جهان را آسان‌تر کرده؛ اما نگرانی‌های اخلاقی مرتبط با حفظ حریم خصوصی و رضایت را نیز افزایش داده‌است. بااین‌حال، عکاسی خیابانی یک رسانه مهم جهت ثبت ماهیت یک لحظه یا یک صحنه است که زیبایی و پیچیدگی دنیای اطراف ما را آشکار می‌کند. به‌طور کلی، عکاسی خیابانی همچنان یک ژانر مهم و در حال تکامل از عکاسی است که نشان‌دهنده تنوع و پیچیدگی زندگی روزمره است. عکاسان خیابانی با ثبت ماهیت افراد، مکان‌ها و لحظات در زمان، به درک ما از دنیای اطراف کمک می‌کنند و تجربه بشر را با همه غنا و تنوع آن مستند می‌سازند.

عکاسی از خیابان و شهر، شکل منحصربه‌فردی از عکاسی است که در قرن بیستم پدیدار شد و با تمرکز بر ثبت برداشت‌های ذهنی از زندگی روزمره در یک شهر، برخلاف ارزش اثباتی یا کارکرد سیاسی-اجتماعی، اغلب با محیط‌های شهری مرتبط بوده و پیشرفت‌های تکنولوژیکی در تجهیزات دوربین و افزایش شهرنشینی شهرها به ظهور آن کمک شایانی کرده‌است.

عکاسی و معماری دو رشته هنری‌اند که اگرچه در ظاهر ممکن است باهم اشتراک چندانی نداشته باشند، در عمق، می‌توان گفت که هر دو به شکل‌پردازی فضا و نور پرداخته‌اند. عکاس یک فضای سه‌بعدی را به یک تصویر دوبعدی تبدیل می‌کند؛ درحالی‌که معمار یک تصویر دوبعدی را به یک فضای سه‌بعدی بدل می‌سازد. هر دو در این فرایند از عناصر طراحی مانند خط، رنگ، بافت، توازن، تناسب، تکرار و تغییر استفاده می‌کنند. عکاسی شهری نیز شکلی از بیان هنری بوده که ماهیت و تنوع زندگی شهری را به تصویر کشیده و می‌تواند زیبایی و جذابیت مناظر شهری، فرهنگ و هویت شهرنشینان و پویایی و چالش‌های توسعه شهری را نیز به نمایش بگذارد. عکاسی شهری همچنین می‌تواند به‌عنوان ابزاری جهت برنامه‌ریزی و طراحی شهری عمل کند؛ چراکه می‌تواند نقاط قوت و ضعف فضاها یا ساختمان‌های شهری را آشکار سازد و

ایده‌ها و راه‌حل‌های جدیدی را برای بهبود محیط شهری القا کند. عکاس و معمار همچنین می‌توانند از تکنیک‌های یکدیگر در کار خود بهره ببرند. برای مثال، عکاس می‌تواند از قواعد ترکیب‌بندی معماری، مانند قانون سوم، نقطه کانونی، خط فرار و تقارن استفاده کند تا تصاویر جذاب‌تر و حرفه‌ای‌تری بسازد. معمار نیز می‌تواند از تجربه عکاس در نحوه استفاده از نور، سایه، رنگ و بافت در فضای ساختمان به نفع خود استفاده کند. همچنین عکاس و معمار می‌توانند از فلسفه و منظره‌شناسی یکدیگر الهام بگیرند و به دیدگاه‌های جدید درباره فضا و زمان دست یابند.

در پاسخ به پرسش اصلی تحقیق، همان‌گونه که در مقدمه جستار حاضر نیز بیان شد، تحقیق درباره تعامل میان عکاسی خیابانی و طراحی شهری و معماری و چگونگی تأثیر آن بر افزایش علاقه به عکاسی خیابانی، مستلزم بررسی جنبه‌های مختلف این ارتباط است. این موضوع می‌تواند از دو منظر بیرونی و درونی مورد بحث قرار گیرد. در منظر بیرونی، به تأثیرات محیطی و فرهنگی که عکاسان خیابانی همواره با آن روبه‌رو هستند و چگونگی تأثیر این عوامل بر عکاسی خیابانی، اشاره می‌شود. در منظر درونی نیز باید به رویکردها و نگرش‌های عکاسان خیابانی و نحوه تعامل آن‌ها با محیط شهری و معماری دقت شود.

در حقیقت، منظور از منظر بیرونی محیط‌های شهری متنوع، زندگی روزمره و فعالیت‌های گوناگون بوده که منبع الهام برای عکاسان خیابانی به شمار می‌رود. شهرها با ترکیبی از معماری مدرن و تاریخی، فضاهای عمومی و خصوصی و حرکت پیوسته مردم، بستر مناسبی را برای ثبت لحظات خاص فراهم می‌آورند. درعین‌حال، تغییرات و تحولات رخ‌داده در ساختار شهری و نوسازی و بازسازی مناطق مختلف شهر، قادر است موقعیت مناسبی را برای عکاسی خیابانی فراهم آورد که بدین طریق، تاریخچه و تغییرات یک شهر را نیز به تصویر بکشد. فرهنگ‌های محلی و خیابانی، مراسم‌ها، جشن‌ها و فعالیت‌های اجتماعی، نقش مهمی در محتوای عکاسی خیابانی دارند. این عناصر به تصاویر، عمق و محتوای معنایی اضافه می‌کنند. علاوه‌براین، تظاهرات، اعتراضات و جنبش‌های‌اجتماعی و سیاسی نیز می‌توانند موضوعات مناسبی برای عکاسان خیابانی باشند که پیامدهای اجتماعی و سیاسی را از طریق تصاویر منتقل کنند.

بدین‌ترتیب، در منظر درونی نیز عکاسان خیابانی اغلب با دیدگاه‌ها و نگرش‌های هنری منحصربه‌فرد خود، به محیط شهری نگاه می‌کنند. استفاده از تکنیک‌های مختلف عکاسی، مانند ترکیب‌بندی، نورپردازی و زاویه دید، به تصاویر خیابانی جلوه‌ای هنری می‌بخشد. عکاسان خیابانی از طریق تصاویر خود، تعابیر و تفسیرهای شخصی از شهر و زندگی شهری را ارائه می‌دهند. این تصاویر می‌تواند به‌شکلی که افراد عادی چهره شهر را نمی‌بینند، محیط شهری را به نمایش بگذارد. عکاسان خیابانی اغلب به جزئیات معماری، ساختارها و طراحی‌های خاص در شهرها توجه می‌کنند. این توجه به جزئیات می‌تواند الهام‌بخش طراحان و معماران در پروژه‌های آینده باشد. ضمناً این هنرمندان به همزیستی میان ساختمان‌ها و مردم نیز دقت دارند. این همزیستی می‌تواند نگرش‌های بدیعی درباره نحوه طراحی فضاهای شهری ایجاد کند که با نیازهای مردم همخوانی داشته باشد.

در پایان می‌توان بیان کرد که با توجه به اینکه عکاسی خیابانی نه‌تنها به‌عنوان یک هنر مستقل، بلکه به‌عنوان یک رسانه که ارتباط میان انسان و محیط ساخته شده را به تصویر می‌کشد، اهمیت دارد و این تحقیق می‌تواند به درک بهتر از تأثیرات متقابل میان عکاسی خیابانی و طراحی شهری و معماری منجر شود. ازاین‌رو، بررسی این جنبه‌ها می‌تواند به شناخت عمیق‌تر و کاربردی‌تری از نحوه تأثیرگذاری عکاسی خیابانی بر درک و طراحی فضاهای شهری کمک کند. بنابراین، عکاسی شهری نه‌تنها یک گونه هنری بوده،

بلکه یک رسانه قدرتمند جهت ارتباطات و تحولات شهری نیز به شمار می‌رود. این امر قادر است بر نحوه درک، تجربه و تعامل مردم با شهر و چگونگی شکل‌دادن به آینده آن تأثیرگذار باشد. در نهایت، می‌توان اذعان کرد که عکاسی شهری می‌تواند ارزش‌ها و آرمان‌های جامعه شهری را منعکس کرده و به ایجاد شهری زیست‌پذیرتر، فراگیرتر و سرزنده‌تر کمک کند.

پی‌نوشت

1. Henri Cartier-Bresson (1908-2004)
2. Robert Doisneau (1912-1994)
3. Willy Ronis (1910-2009)
4. Izis Bidermanas (1911-1980)
5. Roger Mayne (1929-2014)
6. Daidō Moriyama (1938-)
7. Markus Hartel
8. Louis Daguerre (1787-1851)
9. Boulevard du Temple in 1838
10. Eugène Atget (1857-1927)
11. Alfred Stieglitz (1864-1946)
12. Paul Strand (1890-1976)
13. Ryan
14. Picturing empire: Photography and the visualization of the British Empire.
15. University of Chicago Press
16. Rose
17. On the relation between ‘visual research methods’ and contemporary visual culture
18. Visual methodologies: An introduction to researching with visual materials
19. The sociological review
20. SAGE Publications
21. Chalfen
22. Doing family photography: The domestic, the public and the politics of sentiment
23. Visual Studies
24. Schwartz & Ryan
25. Picturing place: photography and the geographical imagination
26. Routledge
27. McIntyre
28. Reflexive photography and the ethnographic imagination
29. Crang
30. Photographs as geographical agents: implications for geographical methodology
31. Progress in Human Geography
32. Jane Jacobs

۳۳. ترجمه اصلاحی از زبان جاکوب «eyes on the street» که در ادبیات شهری مورد استفاده قرار گرفته‌است.

34. Roll Film
35. André Kertész
36. The Decisive Moment
37. Lisette Model (1901-1983)
38. Helen Levitt (1913-2009)
39. William Klein (1926-2022)
40. Saul Leiter (1923-2013)
41. The Americans- 1958

42. Robert Frank
43. Garry Winogrand (1928-1984)
44. Philip-Lorca diCorcia (1951-)
45. Zoe Strauss (1970-)
46. Alexey Titarenko (1962-)
47. Graham Williams (1945-1990)

۴۸. تا سال ۲۰۱۶، زمانی که اینستاگرام به ۶۰۰ میلیون کاربر رسید، تعداد تصاویر برچسب‌گذاری‌شده با عنوانِ عکاسی خیابانی از ۵۰ هزار در سال ۲۰۱۴ تا ۵۵۰ هزار فراتر رفت (Liu & Chen, 2017: 88).

منابع

- افضل طوسی، عفت‌السادات؛ یوسفی، فاطمه (۱۳۹۹)، پدیدارشناسی مکان در عکاسی مکان‌نگاری نوین، **فصلنامه کیمیای هنر**، ۹(۳۴)، ۱۰۰-۸۳.
- خدادادی مترجم‌زاده، محمد (۱۳۹۱)، شاخص‌های پدیداری عکاسی به‌مثابه امر مدرن اجتماعی در جامعه شهری ایران (با تمرکز بر دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰شمسی)، **فصلنامه جامعه، فرهنگ، رسانه**، شماره ۵، ۱۲۱-۱۰۱.
- رجبی‌نژاد مقدم پاپکیاده، حسن (۱۴۰۲)، مطالعه تطبیقی نقش ساختارهای اجتماعی، سیاسی و فرهنگی بر روند عکاسی مستند ایران در دو دوره اصلاحات و مهرورزی، **نشریه جامعه‌شناسی هنر و ادبیات**، ۱۵(۱)، ۱۶۷-۱۴۷.
- رجبی‌نژاد مقدم پاپکیاده، حسن؛ سیدعلی روحانی (۱۴۰۱)، نقش عکاسی مستند در دوران انقلاب و جنگ با تأکید بر برخی از آرای جورج لوکاچ و آرنولد هاوزر، **نشریه باغ نظر**، ۱۹(۱۱۷)، ۴۶-۳۳.
- سادات‌میر، عاطفه؛ آذری ازغندی، هادی (۱۳۹۸)، بررسی رویکردهای عکاسی خیابانی در ایران، **مجله رهپویه هنر**، ۲ (۲)، ۷۶-۶۷.
- کبیر صابر، محمدباقر؛ زینال‌زاده، محمدباقر (۱۳۹۶)، روایت معماری در بیان عکاسی؛ مراتب معنا در عکس معماری، **نشریه هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی**، ۲۲(۴)، ۸۶-۷۵.

References

- Andrews, L. (2015), Alfred Stieglitz, **History of Photography**, 30 (1): 97-100.
- Bresson, H. C. (1999), **The mind's eye: writings on photography and photographers**, Millerton: Aperture.
- Chalfen, R. (2011), Doing family photography: The domestic, the public and the politics of sentiment. **Visual Studies**, 26(2), 176-178, DOI: 10.1080/1472586X.2011.571905.
- Crang, M. (1996), **Photographs as geographical agents: implications for geographical methodology. Progress in Human Geography**, 20(4), 389-406.
- Crang, M. (2010), The death of great American cities: A 50th-anniversary retrospective. **Journal of the American Planning Association**, 76(4), 449-458.
- Cromer, B. (2019), **Visual Communication: Perspectives on Recognizing and Analyzing Patterns** (D. Heider, Ed.). Taylor & Francis.
- Dyer, G. (2016), The street philosophy of Garry Winogrand. **University of Texas Press**.
- Gehl, J. (1980), Life between buildings: Using public space. Washington, D.C.: **Island Press**.
- Grau, O. (2018), **Street photography: From Atget to Cartier-Bresson**. Thames & Hudson.
- Greenough, S., & Alexander, S. (2009), Looking in Robert Franks The Americans. Washington, D.C.: **National Gallery Of Art Press**.
- Hamilton, P. (2001), "A poetry of the streets?" Documenting Frenchness in an Era of Reconstruction: Humanist Photography 1935–1960. **In The Documentary Impulse in French Literature** (pp. 177-229). Brill.
- Haworth-Booth, M. (2003), Cartier-Bresson, Henri. In: **Oxford University Press**.

- Hostetler, L. (2009), Street Seen: The Psychological Gesture in American Photography, 1940-1959. **Prestel Publishing**.
- Hostetler, L. (2014), **Street photography**. Grove Art Online. Retrieved 4 Mar. 2024, from https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.T2254150.
- Howarth, S., & McLaren, S. (2012), **Street Photography Now**. London: Thames & Hudson.
- Jacobs, J. (1961), **The death and life of great American cities.** New York: Vintage Books.
- Kennedy, R. (2021), Saul Leiter. **Aperture,** (242), 132-139.
- Lange, C. (2017), **Garry Winogrand: All things are photographable K. Lorber.**
- Langton, V. R. (2014), Beauty and the street: The photographs and films of William Klein. **The University of Texas at San Antonio.**
- Liu, Y., & Chen, Z. (2017), Social Media Use and Street Photography: A Case Study of Instagram. **Visual Communication Quarterly,** 24(2), 82-92.
- McIntyre, T. M. (2003), Reflexive photography and the ethnographic imagination. **Visual Studies,** 18(1), 53-63.
- Mitchell, W. J. T. (2012), Seeing through photographs. **The University of Chicago Press.**
- Rose, G. (2014), On the relation between 'visual research methods' and contemporary visual culture. **The sociological review,** 62(1), 24-46, https://doi.org/10.1111/1467-954X.12109.
- Rose, G. (2022), Visual methodologies: An introduction to researching with visual materials. **London : SAGE Publications.**
- Ryan, J. R. (1997), Picturing empire: Photography and the visualization of the British Empire. **University of Chicago Press.**
- Sands, A. (2019), **Lisette Model and the Inward Tum of Photographic Modernism** (Doctoral dissertation, Yale University).
- Schwartz, J., & Ryan, J. (Eds.). (2021), **Picturing place: photography and the geographical imagination.** Routledge.
- Titarenko, A. (2018), **Alexey Titarenko: The city is a novel.** Damiani.
- Trachtenberg, A. (1980), **Classic Essays on Photography Leete's Island Books.** New Haven.
- Trachtenberg, A. (2012), **Seeing What You See: Photographs by Helen Levitt.** Raritan, 31(4), 1.
- Vestberg, N. L. (2011), **Robert Doisneau and the making of a universal cliché.** History of Photography, 35(2), 157-165.
- Whalan, M. (2011), The Majesty of the Moment Sociality and Privacy in the Street Photography of Paul Strand. **American Art,** 25(2), 34-55.

-URL1:https://en.wikipedia.org/wiki/File:Boulevard_du_Temple_by_Daguerre.jpg
Accessed at 05-10-2022
-URL2:https://en.wikipedia.org/wiki/File:Winter,_Fifth_Avenue_by_Alfred_Stieglitz.jpg
Accessed at 05-10-2022
-URL3:https://en.wikipedia.org/wiki/File:Paul_Strand_-_Wall_Street_(1915).jpg
Accessed at 05-10-2022
- URL4: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/267117 Accessed at 05-10-2022
- URL5: https://www.magnumphotos.com/arts-culture/society-arts-culture/henri-cartier-bresson-behind-gare-saint-lazare-paris-1932/ Accessed at 05-10-2022
-URL6:https://artblart.com/2017/04/21/exhibition-the-shape-of-things-photographs-from-robert-b-menschel-at-the-museum-of-modern-art-moma-new-york/andre-kertesz-new-york-august-10-1969-web/ Accessed at 05-10-2022
- URL7: https://laurahaddyphotography99.weebly.com/markus-hartel.html
Accessed at 05-10-2022
- URL8: https://www.kavehgolestan.com/photography/revolution/ Accessed at 08-03-2024
-URL9:https://anahitaseye.com/masoud-gharaei-black-and-white-street-poetry/
Accessed at 08-03-2024

-URL10:https://www.bbc.com/persian/arts/2013/10/131028_l51_omid_salehi_exhibition Accessed at 08-03-2024
- URL11: https://seattleglobalist.com/author/atoosa-moinzadeh Accessed at 08-03-2024
-URL12: https://en.mehrnews.com/photo/115041/New-Year-shopping-in-Tabriz-historic-bazaar-complex Accessed at 08-03-2024
URL13: https://www.tehranpicture.ir/ Accessed at 08-03-2024

Semnan University

Journal of Applied Arts

Journal homepage: http://aaj.semnan.ac.ir

ISNN: 2821-0670

Analysis of Selected Illustrations and Stories of Kalila and Damna Based on Georges Dumezil Triple Structure Theory

Ziba Kazempoor [1](Corresponding Author), Fatemeh Mohajeri [2], Hossein Abeddoost [3]

[1]Assistant Professor, Department of Art, Faculty of Literature and Humanities, Mohaghegh Ardabili University, Ardabil, Iran.

[2] Master's Graduate, Department of Illustration, Kamal-ol-Molk University, Nowshahr, Iran.

[3] Associate Professor, Graphic Department, Faculty of Art and Architecture, University of Guilan, Rasht, Iran.

(Received: 02.02.2024, Revised: 21.09.2024, Accepted: 19.10.2024)

https://doi.org/10.22075/aaj.2024.33079.1211

Abstract:

Kalila and Damna is an instructive book in which various anecdotes have been narrated. This book, which has Indian origin, has been illustrated in different periods of Persian art history. The main question of the present study is how the characterization of some of the stories of Kalila and Damna can be analyzed based on the three classes of Dumzel and is this triple structure recognizable in the illustration of these stories? This study is descriptive-analytical in terms of methodology. The data collection method is based on library review (i.e. note taking and image analysis) and data analysis was done qualitatively. Research results show that in a similar selection of stories, there are characters who can be examined in terms of the pattern of the triple structure of Georges Dumézil 's Indo-European societies. These three structures and classes include the classes of rulers, warriors and farmers, and this triple pattern can also be identified in the illustrated paintings of Kalila and Damna. In these stories, some animals are described in class priority as ruler, and some as the weakest class are first -class nutrition. Shrewd animals, relying on their intelligence, manage the relationships between the up and downstairs. Therefore, in the visual system, using the place, the visual magnification of the same structural priorities of the fictional characters has been represented. The powerful, robust, and large ruler in the center or above the image and the third floor of the fall and death at the bottom of the image and the intelligent animals are illuminated with the ruler or the intermediary between the two groups. In fact, the coordination of the text and the image is identifiable and analyzed by the representation of the class system.

Keywords: Kalila and Damna, Characterization, Text and Image, Dumezil Triple Structure.

1-Email: z.kazempoor@uma.ac.ir

2-Email: fatemeh.mohajery.fm@gmail.com

3-Email: habeddost@guilan.ac.ir

How to cite: Kazempoor, Z., Mohajeri, F., and Abeddoost, H. (2024). Analysis of Selected Illustrations and Stories of Kalila and Damna Based on Georges Dumezil Triple Structure Theory, Journal of Applied Arts, 4(1), 67-79. Doi: 10.22075/aaj.2024.33079.1211

تحلیل منتخبی از نگاره‌ها و داستان‌های کلیله و دمنه بر مبنای نظریه ساختار سه‌کنشی ژرژ دومزیل

زیبا کاظم پور (نویسنده مسئول) [۱]
فاطمه مهاجری [۲]
حسین عابددوست [۳]

[۱] استادیار، گروه هنر، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران.
[۲] دانش‌آموخته کارشناسی ارشد، گروه تصویرسازی، دانشگاه کمال الملک، نوشهر، ایران.
[۳] دانشیار، گروه ارتباط تصویری، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه گیلان، رشت، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۱۱/۱۳، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۶/۳۱، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۳/۰۷/۲۸)
مقاله علمی-پژوهشی https://doi.org/10.22075/aaj.2024.33079.1211

چکیده

کلیله و دمنه کتاب پندآمیزی است که در آن حکایت‌های گوناگون نقل شده و اصل هندی را برای آن بیان‌می‌کنند. تصویرسازی کلیله و دمنه در ادوار مختلف تاریخ هنر ایران مورد توجه قرارگرفته‌است. سوال اصلی تحقیق حاضر این است که شخصیت‌پردازی برخی از داستان‌های کلیله و دمنه را چگونه می‌توان براساس طبقات سه‌گانه دومزل تحلیل کرد و آیا این ساختار سه‌گانه در تصویرسازی این داستان‌ها قابل شناسایی است؟ فرضیه تحقیق امکان وجود ساخت‌های مشترک طبقاتی در متن و تصویرگری داستان‌های کلیله و دمنه است. هدف تحقیق بررسی و تحلیل نظام ساختاری پنهان در شخصیت‌پردازی و تصویرگری داستان‌های کلیله و دمنه در نظر گرفته‌شده‌است. روش تحقیق توصیفی-تحلیلی و گردآوری مطالب اسنادی از طریق یادداشت‌برداری و تصویرخوانی است. نتایج تحقیق نشان می‌دهد در منتخبی از داستان‌ها به‌صورت مشابه، شخصیت‌هایی وجود دارند که می‌توان آن‌ها را با توجه به الگوی ساختار سه‌گانه جوامع هندواروپایی ژرژ دومزیل مورد بررسی قرارداد. این ساختار و طبقات سه‌گانه فرمانروایان، جنگاوران و کشاورزان هستند و این الگوی سه‌گانه را در نگاره‌های مصور کلیله و دمنه نیز می‌توان شناسایی‌کرد. به شکلی که در این داستان‌ها برخی حیوانات در اولویت طبقاتی به عنوان فرمانروا توصیف می‌شوند و برخی به عنوان ضعیف‌ترین طبقه، تغذیه طبقه اول هستند. حیوانات زیرک با تکیه بر هوش خود روابط میان طبقه بالا و پایین را مدیریت می‌کنند. بر همین مبنا در نظام تصویری نیز با بهره‌گیری از مکان، اندازه و برترنگاری تصویری همان اولویت‌های ساختاری شخصیت‌های داستانی بازنمایی شده‌است. فرمانروا قدرتمند، تنومند و بزرگ در مرکز یا بالای تصویر و طبقه سوم افتادن و درحال مرگ در پایین تصویر و حیوانات هوشمند هم‌تراز با فرمانروا و یا واسطه میان دوگروه مصورشده‌اند. در واقع هماهنگی متن و تصویر نسبت به بازنمایی نظام طبقاتی قابل شناسایی و تحلیل است.

واژه‌های کلیدی: کلیله و دمنه، شخصیت‌سازی، متن و تصویر، ساختار سه‌گانه دومزیل

---

* این مقاله مستخرج از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نویسنده دوم با عنوان «بررسی و تحلیل ویژگی های صوری و محتوایی منتخبی از داستان های کلیله و دمنه» در دانشگاه کمال الملک نوشهر است که به راهنمایی نویسنده اول و مشاوره نویسنده سوم انجام شده‌است.

1_ Email: z.kazempoor@uma.ac.ir
2_ Email: fatemeh.mohajery.fm@gmail.com
3_ Email: habeddost@guilan.ac.ir

شیوه ارجاع به این مقاله: کاظم پور، زیبا، مهاجری، فاطمه و عابددوست، حسین (۱۴۰۳). تحلیل منتخبی از نگاره ها و داستان های کلیله و دمنه بر مبنای نظریه ساختار سه کنشی ژرژ دومزیل، نشریه هنرهای کاربردی،۴(۱)، ۷۹-۶۷ . Doi: 10.22075/aaj.2024.33079.1211

مقدمه

کتابی که امروز به نام‌های گوناگون کلیله و دمنه، انوار سهیلی، عیار دانش، همایون‌نامه، افسانه‌های بیدپای در ادبیات جهان معروف است، ایرانیان از هندوستان آورده‌اند. منبع اصلی کتاب را باید در ادب غنی کهن‌سال سنسکریت جست‌وجو کرد (محجوب، ۱۳۴۹: ۹). کلیله و دمنه مجموعه‌ای از افسانه‌هاست که در حقیقت به نوع ادبی سیرالملوک و خردنامه‌ها تعلق دارد و اصول و احکامی را برای حکومت‌داری از زبان شخصیت‌های حیوانی ارائه‌می‌دهد (اتینگهاوزن، ۱۳۸۶: ۵۳۲). در واقع هدف اصلی از تهیه این کتاب تعلیم‌وتربیت فرزندان و پادشاهان و اعضای جامعه و باقی‌گذاشتن میراث برای آن‌ها بوده‌است (منشی، ۱۳۸۷: ۱۳). نگاره‌های مختلفی از این کتاب در هنر ایران وجوددارد. پیش از دوران سلجوقیان این تصویرسازی وجودداشته و تا زمان قاجار تصویرگری آن ادامه یافته‌است. در این پژوهش سعی شده محتوای برخی از داستان‌های کلیله و دمنه و شخصیت‌های آن مورد بررسی قرارگیرد و ارتباط ساختاری متن و تصویر با استفاده از نظریه طبقات سه‌گانه دومزیل[1] تحلیل گردد. پرسش اصلی تحقیق حاضر این است که الگوی ساختاری شخصیت‌پردازی منتخبی از داستان‌های کلیله و دمنه کدام است و آیا این الگو در تصویرپردازی آن در ایران رعایت شده‌است؟ در این پژوهش مطابقت ساختار سه‌گانه شاهی و کاهنی، جنگاوری و پهلوانی، کشاورزی و اقتصادی با شخصیت‌پردازی نمادین حیوانات در داستان‌های کلیله و دمنه بررسی می‌گردد و تحلیل نمود این طبقات در نگاره‌های کلیله و دمنه از موارد مورد توجه است. هدف تحقیق، تحلیل محتوایی داستان‌های کلیله و دمنه و بررسی ویژگی‌های صوری برخی از نگاره‌های کلیله و دمنه جهت آشنایی با مباحث نظری در این حوزه و شناخت بهتر موضوع است.

پیشینه پژوهش

برنارد اوکان[2] در کتاب «نقاشی‌های قدیمی ایران» (۲۰۰۳)، تاریخچه کلی از کتاب کلیله و دمنه را بیان نموده و نگاره‌های مختلف کلیله و دمنه را از دوره‌های کهن تا دوره هرات تحلیل کرده و داستان‌های هر نگاره را در این کتاب شرح داده‌است. ملیحه شمیران در پایان‌نامه «بررسی ارتباط محتوایی میان باب‌های کلیله و دمنه از طریق شخصیت‌های باب شیر و گاو» (۱۳۹۲)، به ساختار اپیزودیک داستان‌های کلیله و دمنه و نوع انتخاب شخصیت‌ها توسط نویسنده در داستان‌ها پرداخته‌است. محسن ایزدی‌فرد در پایان‌نامه «مقاله‌شناسی توصیفی تحلیلی کلیله و دمنه» (۱۳۹۴)، به بررسی داده‌های موجود (تحقیقات انجام شده) مربوط به کلیله و دمنه پرداخته و به تدوین، توصیف و تحلیل انتقادی این داده‌ها می‌پردازد. سمیه بهارلویی در پایان‌نامه «بررسی و تحلیل ویژگی‌های دستوری کلیله و دمنه» (۱۳۹۲)، به بررسی کلیله و دمنه از لحاظ دستور زبان پرداخته و در نهایت به این نتیجه رسیده‌است که باوجوداینکه از کلمات عربی در این کتاب زیاد استفاده شده اما ساختار کلی متن و بیان داستان‌ها به ویژگی‌های دستوری قرن ششم در ایران بسیار نزدیک است. بهاره اخوان در پایان‌نامه «بررسی تحلیلی تصاویر نسخ کلیله و دمنه متعلق به قرون هشتم و نهم هجری قمری و مقایسه تطبیقی آن‌ها» (۱۳۹۰)، با گردآوری و تجزیه و تحلیل و مطالعه تطبیقی نسخ مصور موجود از کتاب کلیله و دمنه به طبقه‌بندی تصاویر و تحولاتی که از نظر بصری در این تصاویر ایجاد شده پرداخته‌است و به این نتیجه رسیده که تصاویر از لحاظ بصری دارای پیشرفت قابل توجهی بوده‌است. خدیجه محمدی و سعید امامی در مقاله «بررسی حکایت‌های باب اول کلیله و دمنه بر بنیاد الگوی کنش گریماس با تأکید بر حکایت شیر و گاو» (۱۳۹۲)، که در هشتمین همایش بین‌المللی

انجمن ترویج زبان و ادب فارسی ایران ارائه‌گردید، به شناخت روایت داستان‌های کلیله و دمنه بر اساس ساختارگرایی نظریه گریماس پرداخته‌است. فرانسوا دوبلوا در کتاب «برزوی طبیب و منشاء کلیله و دمنه» (۱۳۸۲)، به بررسی نخستین ترجمه‌های کلیله و دمنه از متن فارسی میانه آن و ارتباط این ترجمه‌ها پرداخته‌است. نظریه دومزیل و تحلیل الگوی طبقات سه‌گانه او نیز در کتب وی شرح داده شده که به فارسی ترجمه شده‌است. نظریات دومزیل در «پژوهش‌های پزشکی و سه کنش» (۱۳۸۰)، و نیز در کتب «سرنوشت جنگجو و سرنوشت شهریار» (۱۳۸۳)، و در کتاب «خدایان سه کنش» (۱۳۹۱)، به چاپ رسیده‌است. پیشینه‌های مرتبط، به بررسی ویژگی‌های ادبی و تصویری کلیله و دمنه پرداخته‌اند و یا مرتبط با نظریه دومزیل هستند. تفاوت پژوهش حاضر تمرکز بر تحلیل کلیله و دمنه از لحاظ ویژگی-های بصری و شخصیت‌پردازی داستان‌ها و تطبیق آن با الگوهای هنری و فرهنگی طبقات سه‌گانه دومزیل است.

روش پژوهش

روش تحقیق توصیفی-تحلیلی است. روش گردآوری داده‌ها اسنادی از طریق فیش‌برداری و تصویرخوانی است. روش تجزیه و تحلیل داده‌ها کیفی است. روش انتخاب نمونه‌ها هدفمند و با توجه به معیار انطباق ساختاری متن و تصویر هریک از داستان‌های کلیله و دمنه با ساخت‌های سه‌گانه طبقاتی دومزیل بوده‌است.

مبانی نظری

مطالب حاضر بر پایه نظریه طبقات سه‌گانه هندواروپایی ژرژ دومزیل و تطبیق آن با شخصیت‌های متنوع کتاب ادبی و کهن کلیله و دمنه تحلیل شده-است که این طبقات شامل سه گروه: فرمانروایان، جنگاوران و کشاورزان هستند. توجه به این نظریه، امکان تطبیق این طبقات با شخصیت‌های کتاب کلیله و دمنه و همچنین جایگاه شخصیت‌ها در نگاره‌های تصویری مربوط به این کتاب، را ایجاد کرده‌است. در اواسط قرن بیستم مطالعاتی در راستای ترسیم ساختار سه‌گانه فرهنگ هندواروپایی صورت‌گرفت. ساختاری که اساس جهان‌بینی فرهنگ هندواروپایی بود و قابلیت تعمیم به شئون مختلف این فرهنگ‌ها را داشت. ایدئولوژی تقسیم‌بندی سه‌گانه هندواروپایی‌ها، اثر دومزیل، متمرکز بر این مضمون است که همه جامعه انسانی و ایزدان آن‌ها، به سه‌بخش تقسیم‌شده‌اند که باید به نظم، عمل و رزق‌وروزی آن‌ها مرتبط باشد (Dumezil, 1958: 18)(Eliade, 1978: 192). در بیشتر آثار وی شرح تفصیلی بر متون باستانی هندواروپایی اختصاص دارد. او ایدئولوژی سه‌گانه را در ریگ‌ودا، قدیمی‌ترین ادبیات هندواروپایی تحلیل‌می-کند و نمودهای آن را در فرهنگ هند و ایرانی نشان می‌دهد (Brian & Smith, 1992: 105). دومزیل برای یافتن پایه‌ای که بر آن یک اسطوره‌شناسی هندواروپایی جدید بنا کند، نخست به نظریه‌های جیمز فریزر[۳] و از سوی دیگر به دورکهایم[۴] و مارسل موس[۵] رو کرد. بنا به اصل دورکهایمی، اشخاص، مکان‌ها، حوادث و موقعیت‌ها که در اسطوره‌ها بیان می‌شوند، به ناگزیر بازنمایی‌های مشترک واقعیت‌های اجتماعی و فرهنگی‌اند. دومزیل با به‌کارگرفتن این اصل دورکهایمی در پی نشان دادن این بود که کهن‌ترین جوامع هندواروپایی در این بازنمایی‌های جمعی مشترک بودند. بیشتر این جوامع حداقل در دوران‌های مشترک نخستین با سازمان اجتماعی سه‌کنشی و نظمی سلسله‌مراتبی شکل‌گرفته‌بودند. وی به تحلیل ساختار فرهنگ ایران و ارتباط آن با فرهنگ هندواروپایی پرداخت و قرینه‌هایی را میان ساختار اجتماعی و سیستم‌های اسطوره‌ای آن‌ها بیان‌کرد (Dumezil, 1958: 10). بنابراین بر اساس تفکرات دومزیل اسطوره‌های ایران و هند شاخه‌های مشترکی دارند و به عبارتی از یک منشاء هستند (دومزیل،

۱۳۷۹ :۱۷). این بررسی تطبیقی زمینه را برای تعمیم نظریه بر سایر نظام‌ها و اساطیر هندواروپایی فراهم کرد. دومزیل درباره اقوام هندواروپایی و طبقه‌بندی سه‌گانه‌اش مواردی را بیان نموده‌است که قابل توجه است. «هندواروپاییان جایی میان دریای بالتیک و بحر خزر، میان دانوب و اورال، می‌زیستند. این اقوام به رغم تکلم به گویش‌هایی که در آن زمان متفاوت بودند، زبان یکدیگر را می‌فهمیدند و می‌بایست نظام فکری مشترکی داشته‌باشند» (دومزیل، ۱۳۸۰: ۲۴). ساختار سه‌گانه دومزیل بر تفکر اقوام هندواروپایی به شرح ذیل حاکم است: «طبقه نخست مرکب از برهمن‌ها[۶] (کاهنان) است. طبقه دوم راجانیا[۷] یا جنگاوران و طبقه سوم واشیا[۸] (توده برزیگران) هستند» (همان: ۱۸). تحلیل نخستین کنش با جفت‌خدایان میترا-ورونا به سرعت صورت پذیرفت. میترا-ورونا مسئول نظم کیهانی است (Dumezil, 1940: 78) و این کنش با جمع دو خدایی که اساس خدایی کیهانی است کامل می‌شود. خدایی که بیشتر در غم بشریت است، خدایی که شهریاری جادوگر است، تشویش‌برانگیز و خلاق است. این خدا اصل قانون و قضاوت، صلح‌جو و سازمان‌دهنده‌است (دومزیل، ۱۳۸۰: ۱۸). کنش دوم که رزم‌جویی و جنگاوری است به راحتی سازمان نمی‌یابد زیرا جنگ و قدرت‌نمایی آبستن حوادث نامنتظر است. کنش سوم بنا به طبیعتش به‌هیچ‌وجه به تعریف ثابتی تن درنمی‌دهد. این کنش اقتصادی است و چیزی که در آن مهم است، کاشتن و خوردن است. بنابراین وابسته به مکان و زمان و خصوصیات زمین است. این کنش دربرگیرنده باروری حیوان و انسان است. بنابراین به‌آسانی در تضاد با کنش دوم است، همان‌گونه که صلح و جنگ با هم تضاد و تباین دارند. در فهرست خدایان ودایی، خدایان همزاد، آشوین یا ناسیتا نمایندگان کنش سوم‌اند (همان: ۱۸).

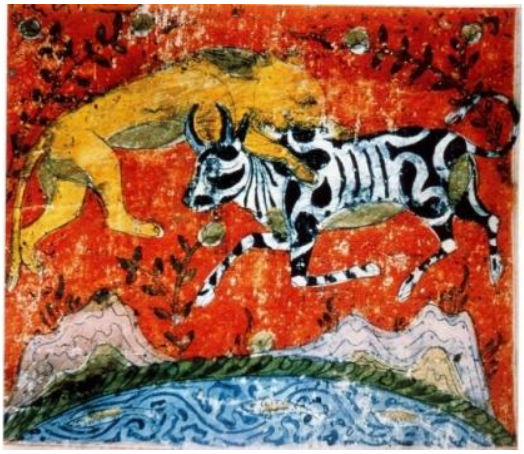
این چارچوب یا قالب مفهومی در اذهان وجود داشته است و از آن رهگذر، در نهادها و در اساطیر و غیره رخنه کرده‌است (همان: ۲۱). کنش اول مسئول نظم کیهانی است و کنش دوم مسئول نظم قضایی است (Dumezil, 1958: 62). دومزیل ایندره را جزو طبقه دوم قرارداده و در آثارش شرحی بر رویارویی قهرمانان اسطوره‌ای با مخلوقات اهریمنی بیان‌نموده‌است (دومزیل، ۱۳۸۳: ۱۶۳-۱۶۱). کنش سوم با مولفه‌های باروری، برداشت، راحتی، سلامتی، رفاه مرتبط هستند (دومزیل، ۱۳۸۰: ۱۸). براساس این تئوری و با توجه به هندی بودن منشأ داستان کلیله و دمنه، می‌توان شخصیت‌پردازی داستان‌های کلیله و دمنه را با نظریه ساختار سه‌گانه جوامع هندواروپایی ژرژ دومزیل مرتبط ساخت و این نکته را مطرح کرد که شیوه شَخصیت‌پردازی حیوانات در داستان‌های کلیله و دمنه به شکل نمادین، بازتابی از ساختار فرهنگی و اجتماعی هندواروپایی‌هاست.

تجزیه و تحلیل داستان‌های کلیله و دمنه بر اساس طبقات سه‌گانه دومزیل

داستان شیر و گاو

بازرگانی سه پسر داشت و پسرانش را ترغیب می‌کرد که اسراف نکنند و پسر بزرگش را ترغیب می‌کرد که بازرگانی کند. پسر او بازرگان شد و به سفری رفت. در این سفر گاوی به همراه او بود که در میان راه مریض می‌شود. پسر، او را به فردی می‌سپارد و به راهش ادامه می‌دهد اما آن فرد بدقولی می‌کند و گاو را به حال خود رها می‌کند. گاو سلامتی خود را به‌دست می‌آورد و آوازی از شادی سر می‌دهد. ناگهان شیر صدای او را می‌شنود و از این صدای ناآشنا می‌ترسد زیرا تابه‌حال گاو ندیده‌بود. گاو را دید از او پرسید در اینجا چه می‌کنی؟ مهر شنزبه بر دل شیر افتاد و روباه به‌خاطر حسد و برای ارتقای مقام خود (طبقه روباه متفاوت از شیر و گاو است) نزد شیر که فرمانروای آن سرزمین

بود (شخصیت شاهی برای شیر توصیف‌شده‌است که متعلق به طبقه نخست است)، سعی کرد شیر را نسبت به گاو (شنزبه) بدبین کند. در نتیجه باعث جنگ میان شیر و گاو شد و شیر، گاو (شنزبه) را به هلاکت رساند. (روند داستان قربانی‌شدن گاو متعلق به طبقه سوم را توصیف نموده‌است). شیر در بسیاری از داستان‌های کلیله و دمنه نقش پادشاه را ایفا می‌کند و در این داستان نیز نمود فرمانروا و پادشاه است و برای حفظ بقاء و موقعیت خویش گاو را می‌کشد و در آخر پشیمان می‌شود. از دید حکمت و اخلاق روباه (دمنه) در این داستان می‌تواند نماد طبقات جنگجویان باشد زیرا به ظاهر، قصد فراهم کردن آسایش و حفظ قدرت شیر را دارد و گاو می‌تواند نمود طبقات پایین‌تر و گروه افراد کشاورز و زیردستان باشد که آخر داستان قربانی می‌شود. همچنین روباه نیز برای بقا و ارتقاء موقعیت خود دست به توطئه می‌زند (منشی، ۱۳۸۷: ۶۷،۱۳۱). در نگاره‌ها (تصویر۱) به خوبی قدرتمند بودن شیر به عنوان طبقه برتر به نمایش گذاشته‌شده‌است. نگاره-های فراوانی از این داستان تصویرسازی شده‌است. در تصویر(۱)، برتری شیر نسبت به گاو کاملا آشکار است. شیر در بخش بالاتر و قدرتمند مصور شده و گاو، افتان و در بخش زیرین مصور گردیده‌است (تصویر ۱ و ۲).



تصویر ۱- کلیله و دمنه، قرن ۱۳ و ۱۴. م. ایران ، عراق یا ترکیه.
منبع: (Sims, 2002: 183)

تصویر۲- کلیله و دمنه ، ۷۵۵ هـق سوریه یا مصر.
منبع:(O,kane, 2003: 76)

حکایت شیر و خرگوش

در سرزمینی، شیری فرمانروایی می‌کرد (طبقه اول مسئول نظم کیهانی و فرمانروایی) و حیوانات دیگر برای او غذا فراهم می‌کردند (طبقه سوم با کارکرد اقتصادی و تولید). روزی حیوانات به شیر گفتند: ما نیازمند امنیت هستیم و تو هر روز یکی از ما را به عنوان طعمه انتخاب می‌کنی و ما آسایشی برای زندگی‌کردن نداریم. ما فکری داریم، هر روز یکی از ما حیوانات برای تو طعمه فراهم می‌کنیم (فکر طبقه دوم جنگجویان که با زیرکی روند حوادث را به نفع طبقه سوم یا طبقه اول تغییر می‌دهند و زمینه آسایش طبقه سوم را فراهم می‌آورند). این‌گونه هم ما در آسایش هستیم و هم تو به خواسته‌ات می‌رسی. شیر پیشنهاد آنان را پذیرفت. روزی حیوانات خرگوش را به عنوان طعمه درنظرگرفتند، خرگوش از آن‌ها امان خواست و گفت فکری در سر دارد (روند داستان زیرکی خرگوش و خلق ایده محافظت‌کننده از طبقات پایین‌تر را نشان می‌دهد. خرگوش به طبقه میانی

دلاوری و جنگاوری با کارکرد محافظت و امنیت ارتقاء می‌یابد). سپس نزد شیر رفت و گفت من برای تو خرگوشی را در نظر گرفته بودم اما شیری آن را از من گرفت و خود را برای آن، طعمه شایسته‌تری دانست. شیر از او خواست او را نزد آن شیر ببرد. خرگوش او را نزد چاهی پر از آب برد و به شیر انعکاس خودشان را نشان‌داد. شیر تصور کرد، آن شیر که خرگوش می‌گفت و خرگوش در چاه هستند. پس داخل چاه پرید و هلاک شد و در نتیجه حیوانات آن سرزمین در آرامش و آسایش به زندگی خود ادامه دادند (منشی، ۱۳۸۷: ۹۴-۹۳).

در این داستان جایگاه شیر کاملاً مشخص است. او نقش فرمانروا و پادشاه را دارد. خرگوش که با حیله امنیت را برای سایر حیوانات به ارمغان می‌آورد، به‌نظرمی‌رسد از گروه دوم یعنی جنگاوران باشد. بدین‌سبب که از طریق واسطه قرارگرفتن بین شیر و سایر حیوانات، سعی بر تغذیه شاه و کشته شدن حداقل حیوانات داشته‌است. در اینجا الگوی دانایی و تدبیر وجه تمایز حیواناتی است که آن‌ها را می‌توان در طبقه جنگاور، با کارکرد دلاوری طبقه‌بندی کرد. نظم قضایی ویژگی این عمل است. گروه سوم (کشاورزان) دسته‌ای از حیواناتند که هر روز برای قربانی انتخاب می‌شدند، این گروه کارکرد اقتصادی دارند. در واقع تامین‌کننده غذا برای طبقات بالاترند. خرگوش در این داستان نقش این گروه را ایفا می‌کند که با زیرکی خود توانست جان سالم به‌دربرد (منشی، ۱۳۸۷: ۹۴-۹۲).

از این داستان چند نگاره به تصویر کشیده‌شده‌است. تصویر (۳) نمونه‌ای از نگاره مربوط به این داستان است. در این نگاره شیر، خرگوش را در آغوش دارد و به چاه نگاه می‌کند و انعکاس آن‌ها در چاه نمایش‌داده‌شده‌است. نوع تصویرگری نگاره نیز برتری و قدرت شیر را نسبت به خرگوش نشان‌می‌دهد. شیر در پلان جلوتری مصورشده و در اندازه بزرگتر، بیشترین فضای تصویر را به خود اختصاص‌داده‌است (تصویر ۳).

تصویر ۳- کلیله و دمنه مکتب شیراز. ۱۳۳۳.م. منبع: (O, kane, 2003: 89)

حکایت هلاک شدن شتر

در بیشه‌ای سبز و خرم، کلاغ و گرگ و شغالی در خدمت شیری مهربان اما ساده‌دل زندگی می‌کردند (در اینجا برتری شیر نسبت به سایر حیوانات بارز است). در آن حوالی، شتری برای چراگاه به اطراف بیشه آمد که شیر او را دید. شیر به او گفت: آیا قصد رفتن داری یا قصد داری در این بیشه بمانی؟ شتر گفت: هرچه پادشاه بگوید. شیر به او گفت: در کنار من

بمان که در امان خواهی بود. روزی شیر در حال گشتن برای پیدا کردن شکار بود که به فیل مستی برخورد و با فیل گلاویز شد و زخمی و بی‌حال گشت. کلاغ، گرگ و روباه، هر سه به فکر فرو رفتند و تصمیم گرفتند که برای طعمه شتر را درنظر بگیرند (در داستان‌ها این حیوانات دانا با راهکارهایی منطقی متمایز از طبقه سوم قرار می‌گیرند در این داستان کلاغ، گرگ و شغال با حیله، شتر را تغذیه شیر قرار داده و راهنمای شیر هستند). آن سه (روباه، گرگ و شغال) نزد شتر می‌روند و می‌گویند برای این‌که به شیر محبتی کرده باشیم و نزد او عزیز بشویم بهتر است هر کدام تعارفی کنیم، برای اینکه ما را طعمه خود قرار دهد، اما او مطمئناً قبول نمی‌کند. شتر ساده‌لوح، پیشنهاد آنان را قبول می‌کند و نزد شیر می روند. این بار شتر زبان باز کرد و از روی مهربانی پیشنهاد داد که غذای شیر باشد اما برخلاف تصورش همه آن‌ها موافقت کردند و گفتند: راست می‌گویی، چه مهربان و صادقی و یک باره بر سرش ریختند و او را پاره پاره کردند (منشی، ۱۳۸۷: ۱۱۶-۱۱۳) (تصویر۴).

شیر در این داستان نیز همچنان نقش فرمانروا (پادشاه) را دارد. روباه گرگ و کلاغ از گروه دوم (جنگجویان) می‌توانند باشند که قصد فراهم کردن رفاه پادشاه را دارند و به‌عنوان واسطه دو طبقه فرمانروا و کشاورز عمل می‌کنند. شتر هم که غذای شیر است می‌تواند در این داستان از گروه سوم (کشاورزان) با کارکرد اقتصادی باشد. بنابراین هر سه کنش را بر اساس نظریه دومزیل در این داستان و دو داستان قبل که شرح داده‌شد می‌توان دید. در تصویر چهار، تسلیم شتر (نماینده طبقه پایین) در برابر شیر و گرگ و شغال نشان داده‌شده‌است. بزرگترین وزن بصری متعلق به شیر است و در پلان اول تصویر قراردارد.

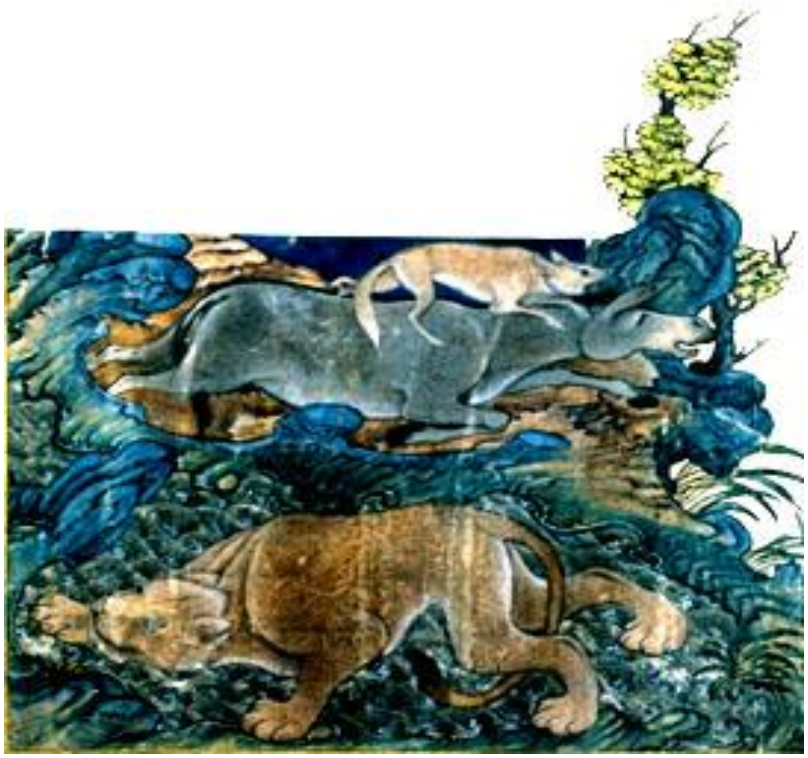
تصویر ۴- کلیله و دمنه ، قرن ۷ هـ.ق. منبع: (O, kane, 2003: 10)

حکایت شیر، روباه و الاغ

آورده‌اند که شیری قدرتمند و قوی بود که بر اثر گذر زمان پیر و ضعیف شده‌بود. روباهی در خدمت او بود. (داستان اختلاف طبقه شیر با روباه را نشان می‌دهد) روزی روباه به او گفت: آیا این حال تو علاج ندارد؟ شیر گفت اگر دارو آماده و مهیا باشد، فوراً خوب می‌شوم و چاره کار فقط خوردن گوش و دل الاغ است. روباه گفت: اگر پادشاه دستور دهد، لحظه‌ای تأمل نخواهم کرد و خر را فراهم می‌کنم و شیر بسیار خوشحال شد (روند داستان تسلط طبقه فرمانروا شیر

را بر سایر حیوانات که در طبقه سوم اجتماعی قرارمی‌گیرند نشان می‌دهد). روباه به الاغ گفت: که اگر گوش به فرمان من بدهی، تو را به مرغزاری خواهم برد که موجب آرامش خاطر توست و قبل از این الاغ دیگری را به آن مرغزار برده‌ام که اکنون در آرامش و رفاه است. در نتیجه خر، خوشحال شد و پذیرفت. روباه او را نزد شیر برد. شیر خواست او را ببلعد که الاغ سریع فرار کرد و فقط زخمی شد. شیر برای اینکه بر قصور خود سرپوش بگذارد به روباه گفت: حالا کاری کن که الاغ دوباره نزد من بازگردد. الاغ دوباره گول روباه را خورد و نزد شیر رفت. شیر ابتدا به او محبت کرد. سپس شکم او را درید و او را هلاک کرد. شیر قبل از خوردن الاغ رفت خود را در آب بشوید در این فاصله روباه دل و گوش الاغ را خورد و وقتی که شیر آمد از روباه پرسید دل و گوش الاغ کجاست؟ روباه گفت: اگر او دل و گوش داشت گول نقشه‌های مرا نمی‌خورد (منشی، ۱۳۸۷: ۲۵۵-۲۵۲). در این داستان نیز هر سه گروه شخصیت‌پردازی دیده می‌شود: شیر نقش فرمانروا و پادشاه را دارد، روباه نقش وزیر و تأمین‌کننده منافع پادشاه را دارد و می‌تواند نقش طبقه جنگاور را ایفاکند و الاغ که نقش زیردستان و پایین‌ترین طبقه جامعه (طبقه کشاورزان) را دارد.

دو نگاره از این داستان، تصویرسازی شده‌است که مربوط به مکتب جلایری است تصویر(۵). شیر قدرتمند را در پایین نگاره نشان می‌دهد. الاغ افتان و درمانده و روباه سوار بر آن مصورشده‌است. برتری شیر و روباه بر الاغ در تصویرگری آشکار است. شیر در پلان اول تصویر و در اولویت دیده‌شدن قرارمی‌گیرد.



تصویر ۵- کلیله و دمنه، مکتب جلایری. منبع: (O, kane, 2003: 180)

در ولایتی که ولایت فیل‌ها بود، چشمه‌ها خشک شده بود و فیل‌ها تشنه مانده بودند. نزد فرمانروای خود رفتند و از خشک‌شدن چشمه‌ها و تشنگی خود گلایه‌کردند (اختلاف طبقه در ابتدای داستان بارز می‌گردد، فیل فرمانروا نقش محوری دارد). فرمانروا به آن‌ها دستور داد تا ولایت‌های اطراف را بگردند و

هرکجا که چشمه‌ای پرآب یافتند، خبر دهند تا همه فیل‌ها به آنجا بروند.

فیل‌ها ولایت‌های اطراف را گشتند و به ولایتی رسیدند که ولایت خرگوش‌ها بود، بنابراین همه فیل‌ها به آن ولایت آمدند تا در آنجا سکنی گزینند اما

تصویر۶- کلیله و دمنه ، قرن ۸ه، نسخه عربی.
منبع: (al-muqaffa, 2018: 1)

حیوان زیرکی است که مشکلات طبقات فروتر جامعه خود را حل می‌کند. بنابراین خرگوش نماینده طبقه دوم طبقه جنگاوری است که با حیله و نیرنگ مسیر داستان را تغییر می‌دهد). شب‌هنگام، خرگوش بر سر کوه، جایی که فیل‌ها ساکن بودند رفت و گفت: من فرستاده ماه هستم. او گفته است این ولایت فقط برای من و خرگوش‌ها است، سپس رو به فرمانروا کرد و گفت: اگر این ولایت را ترک نکنید، ماه چشم‌های شما را کور خواهدکرد و ماه خشمگین است. اگر امشب بر سر چشمه بیایید، می‌توانید ماه را در آب ببینید که اگر آب بنوشید چگونه خشمگین می‌شود. فرمانروای فیل‌ها نیز با خود فکر می‌کرد، شاید حرف‌های خرگوش درست باشد. بنابراین هنگام شب بر لب چشمه رفت و تصویر ماه را در آب دید. فیل بیچاره نمی‌دانست که آن تصویر انعکاس ماه است و نه خود ماه. سپس خرطوم خود را در آب افکند و تصویر ماه را دید که تکان می‌خورد و مطمئن شد که ماه عصبانی شده‌است و خرگوش درست می‌گفته‌است. بنابراین به فیل‌ها اعلام کرد که خرگوش درست می‌گفت و باید از این ولایت رفت (منشی، ۱۳۸۷: ۲۰۹-۲۰۶). در این

خرگوش‌ها از این موضوع ناراحت بودند و نمی‌توانستند در برابر فیل‌ها و به‌خصوص فرمانروا مقاومت کنند، اما خرگوش پیر و زیرکی بین خرگوش‌ها وجود داشت که نقشه‌ای زیر سر داشت (در اینجا خرگوش فرمانروا نیست.

تصویر ۷- نگاره متعلق به قرن ۷ هـق نسخه عربی.
منبع: (wley & Norah, 1975: 53)

داستان فرمانروا وجود دارد که فیل سرور است. فیل-هایی که برای پیداکردن چشمه به ولایت‌های دیگر سرک می‌کشیدند، می‌توانند جزوی از گروه اول طبقه باشند و همچنین خرگوش‌ها که جزو دسته سوم (کشاورزان، زیردستان) هستند که قدرت کمتری دارند و در برابر فرمانروا و فیل‌ها نمی‌توانند مخالفت کنند اما یکی از خرگوش‌ها از زیرکی و هوش خود استفاده‌کرد و واسطه میان طبقات پایین و طبقه فرمانروا شد و امنیت را برای دیگران فراهم‌کرد. روند تمام داستان-های مورد تحلیل قرار گرفته، بی‌خردی پادشاه و حیله و نیرنگ طبقه دوم و نیز بی‌فکری طبقه سوم حیوانات را نشان می‌دهد. طبقه شاهی و طبقه برزگر یا کشاورز فریب حیواناتی را می‌خورند که متعلق به طبقه دوم هستند. در تصویر(۶ و ۷)، فیل که فرمانرواست با اندازه بزرگ و تقریبا در مرکز مصور شده‌است اما خرگوش بر صخره‌ای با اطمینان و حس برتری مصور شده و به لحاظ ارتفاع بالاتر از فیل قرارگرفته‌است. نگاه فیل به پایین و قرارگیری‌اش در سطح پایین‌تر، تسلیم فیل در برابر خدعه خرگوش را بازنمایی می-کند.

جدول ۱- ساختار شخصیت‌های داستان‌های کلیله و دمنه بر اساس فرضیه طبقات سه‌گانه دومزیل. منبع: (نگارندگان)

داستان	فرمانروایی	جنگاوری	کشاورزی	موقعیت تصویری
نبرد شیر و گاو	شیر	روباه	گاو (شنزبه)	شیر در مرکز و بزرگ‌تر، روباه در حاشیه، گاو افتان و پایین‌تر
خرگوش شیر را هلاک کرد	شیر	حیوانات (خرگوش زیرک)	حیواناتی که خورده می‌شوند	شیر بزرگ‌تر و در مرکز، خرگوش کوچک‌تر و در پلان دوم تصویر
هلاک شدن شتر	شیر	گرگ،روباه و کلاغ	شتر	شیر بزرگ‌تر و در پلان اول، روباه و گرگ سوار بر شتر
شیر، روباه و الاغ	شیر	روباه	الاغ	شیر پایین در پلان اول، الاغ در بالا و افتان، روباه در بالا سوار بر گرده الاغ
فیل‌ها و خرگوش زیرک	فیل	خرگوش زیرک	خرگوش‌ها	خرگوش برتر و بالاتر، فیل فرمانروا در سایز بزرگ و فروتر از خرگوش در مرکز تصویر قرار دارد

نتیجه‌گیری

کتاب کلیله و دمنه داستان‌هایی پندآموز و حکمت‌آموز را دربرمی‌گیرد که در طول تاریخ نگارگری ایران به شیوه‌های مختلف مصورشده‌اند. به عنوان مثال نبرد شیر و شنزبه بارها به تصویر کشیده‌شده‌است. نگارگری ایران متأثر از ادبیات و فرهنگ ایرانی به تصویرنگاری متونی پرداخت که بخش ویژه‌ای از آن‌ها شامل داستان‌های جانوران از جمله کلیله و دمنه بود. در واقع این نسخه‌ها جانوران را به عنوان نمادهای اخلاقی معرفی می‌کنند. کتاب کلیله و دمنه دارای داستان‌های بسیاری است و همچنین هرکدام از داستان‌ها دارای شخصیت‌های متفاوتی هستند. وجود این شخصیت‌ها و نقش‌های مشابهی که دارند، زمینه را برای بررسی و تحلیل ساختاری شخصیت‌ها فراهم می‌کند. با توجه به فرضیه طبقات سه‌گانه ژرژ دومزیل در فرهنگ هندواروپایی که اساس ساختار اجتماعی این اقوام را تشکیل می‌دهد و در اسطوره‌ها و داستان‌های آن‌ها نمود پیدا می‌کند، می‌توان شخصیت‌های داستانی این قصه‌ها را بازتابی از ساختار اجتماعی آن‌ها دانست. گروه اول: گروه فرمانروایان با کارکرد فرمانروایی، شاهی و کاهنی-گروه دوم: گروه جنگاوران، با کارکرد دلاوری و جنگاوری-گروه سوم: گروه کشاورزان با کارکرد برزگری و اقتصادی است. در این تحلیل، دسته بندی طبقات با منتخبی از داستان‌های کلیله و دمنه تطبیق داده‌شده‌است، به عنوان مثال داستان شیر و گاو (شنزبه) که نمونه بارزی است. شیر نقش پادشاه، روباه در نقش جنگاور (وزیر) و گاو در نقش گروه سوم قرار می‌گیرد که اکثرا قربانی هستند. تنها تفاوت شخصیت‌پردازی داستان‌های کلیله و دمنه با ساختار سه‌گانه نظام اجتماعی هندواروپایی، در طبقه دوم این ساختار یعنی طبقه جنگاور است. در داستان‌ها برخی از شخصیت‌های داستانی از طریق هوش و دانایی به راه‌حل‌هایی دست می‌یابند که موجب خدمت به شاه و گاهی حفاظت و کاهش آسیب به طبقه فروتر می‌شود

که معمولا نقش قربانی را به عهده دارند. این طبقه نمی‌جنگند اما از طریق تفکر و دانایی همان کارکرد را ایفا می‌کنند. این شکل طبقاتی را می‌توان در نگاره‌ها مورد بررسی قرارداد. شیر در نگاره‌ها به عنوان نماینده طبقه فرمانروا، همواره قدرتمند و با شکوه با اندازه بزرگتر و در سطحی بالاتر یا در پلان اول به تصویر کشیده می‌شود و حیوانات قربانی، افتان در احتزاز و با اهمیت کمتری معمولا در پایین مصور شده‌اند. شخصیت‌های زیرک نیز که با دانایی خویش موجبات رفاه دیگران را فراهم می‌کنند در سطحی میانه مصور شده‌اند.

پی‌نوشت

1. Dumézil, George
2. O,kane,Bernard
3. frazer
4. Durkheim
5. Mauss
6. Brahmana
7. Rājanya
8. vaišya

منابع

- اتینگهاوزن، ریچارد؛ گرابر، الگ (۱۳۸۶)، **هنر و معماری اسلامی۱**، ترجمه یعقوب آژند، تهران: سمت.
- اسدی، علی‌محمد (۱۳۸۸)، **بررسی و مقایسه چگونگی انتخاب زاویه دید در نگارگری ایرانی**، پایان‌نامه ارشد تصویرسازی، دانشکده هنر شاهد.
- اخوان، بهار (۱۳۹۰)، **بررسی تحلیلی تصاویر نسخ کلیله و دمنه متعلق به قرون هشتم و نهم هجری قمری و مقایسه تطبیقی آن‌ها**، پایان‌نامه کارشناسی ارشد تصویرسازی، دانشگاه هنر.
- ایزدی فر، محسن (۱۳۹۴)، **مقاله‌شناسی توصیفی- تحلیلی کلیله و دمنه**، پایان‌نامه کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فردوسی مشهد.
- بهارلویی، سمیه (۱۳۹۲)، **بررسی و تحلیل ویژگی‌های دستوری کلیله و دمنه به ویژگی و ساختار دستوری کلیله و دمنه**، پایان‌نامه کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه کاشان.
- دومزیل، ژرژ (۱۳۸۰)، **پزشکی و سه کنش**، ترجمه جلال ستاری، تهران: مرکز.
- دمزیل، ژرژ (۱۳۹۱)، **خدایان سه کنش**، ترجمه جلال ستاری، تهران: نشرمرکز.
- دومزیل، ژرژ (۱۳۷۹)، **جهان اسطوره شناسی ۴**، ترجمه جلال ستاری، تهران: نشر مرکز.
- دومزیل، ژرژ (۱۳۸۳)، **سرنوشت جنگجو**، ترجمه مهدی باقی و شیرین مختاریان، تهران: نشر قصه.
- دومزیل، ژرژ (۱۳۸۰)، **اسطوره و حماسه در اندیشه ژرژدومزیل، جهان اسطوره شناسی ۵**، ترجمه جلال ستاری، تهران: نشر مرکز.
- دوبله، فرانسوا (۱۳۸۲)، **برزوی طبیب و منشاء کلیله و دمنه**، ترجمه صادق سجادی، تهران: طهوری.
- منشی، نصرالله (۱۳۸۷)، **کلیله و دمنه**، براساس نسخه مجتبی مینوی طهرانی، تهران: انتشارات زوار.
- شمیران، ملیحه (۱۳۹۲)، **بررسی ارتباط محتوایی میان باب‌های کلیله و دمنه از طریق شخصیت‌های باب شیر و گاو**، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه هرمزگان.
- محجوب، جعفر (۱۳۹۴)، **درباره کلیله و دمنه**، تهران: خوارزمی.

- محمدی، خدیجه؛ امامی، سعید (۱۳۹۲)، بررسی حکایت‌های باب اول کلیله و دمنه بر بنیاد الگوی کنش گریماس با تأکید بر حکایت شیر و گاو، **هشتمین همایش بین‌المللی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی ایران**.

References

- Al-muqaffa, Ibn (2018), **Kalila Wa Doimna,** (Arabic Edition), a journey of a book. Create Space Publishing.
- Dumézil, George (1958), **L'Idéologie Tripartie des Indo-Européens,** Brussels: Latomus Collection.
- Dumézil, Georges (1988-1940), **Mitra-Varuna: An Essay on Two Indo-European Representations of Sovereignty,** 1940, trans. Derek Coltman .New York: Zone Books.
- Eliade, Mircea (1978), **A History of Religious Ideas,** Chicago: University of Chicago Press .
- O,kane, Bernard (2003), **Early Persian painting,** London: I.B Tauris & Co Ltd W2 4B.
- Sims,Eleanor (2002), **Peerless Images: Persian Painting and It's Sources,** London: YALE Universe.
- Waley, P & Norah, M. Titley (1975), An Illustrated Persian Text of Kalila and Dimna dated 707/1307, 1(1), 42-61, **The Electronic British Library Journal.** United Kingdom: British Library . https://www.jstor.org/stable/i40094498

Semnan University

Journal of Applied Arts

Journal homepage: http://aaj.semnan.ac.ir

ISNN: 2821-0670

Clothing as Constructed Identity
(case study: Naser al-Din Shah Qajar)

Seyed Mohammad Mehrnia [1](Corresponding Author), Neda Ashoori [2]

[1] Assistant Professor, Textile Design Department, Faculty of Art, Semnan University, Semnan, Iran.

[2] Master's Graduate, Art Research Department, Faculty of Art, Semnan University, Semnan, Iran.

(Received: 23.08.2021, Revised: 07.09.2021, Accepted: 21.09.2021)

https://doi.org/10.22075/aaj.2021.24325.1114

Abstract:

In all human communities throughout the history, it has always been only the elites who have been privileged enough to be able to use their clothing as a means of expressing their wealth, power, and grandeur. Since the audience form their very first impressions upon judgments which are solely based on visual cues, clothing has always been a strong tool for the ones in power to express their identity in visual mediums. The main question that this research tries to answer is how clothing as a form expression influences the opinions that people hold about their rulers, and also what the effects of clothing are on forming factors such as hegemony and sovereignty in visual culture. This descriptive-analytical study is done by gathering documentaries and draws on Michel Foucault's power discourse theory. It examines the mechanism of power in clothing during the Islamic period, focusing specifically on Naser al-Din Shah Qajar—the Persian monarch who brought the first camera to Iran during his reign. Additionally, the research tries to shed light on the thought process of people of that era as they came to perceive their clothing as their identity. The aim of this research is expression of power through visual cues in clothing. The results of the research show the importance of clothing in maintaining one's identity and indicate how clothing constructs the identity of a society. Hence clothing as a means of expression plays a significant role in constructing the identity of a society as a whole and is an indicator of cultural features of each historical era. Therefore, people who hold the most power and authority, with the help of media as an exclusive instrument of control, have been able to use clothing as a non-verbal language to express their dominance and superiority to the public in a highly impactful manner.

Keywords: Naser al-Din Shah Qajar, Clothing, Social Identity, Media.

1- Email: mehrnia@semnan.ac.ir
2- Email: ashoorineda@semnan.ac.ir

How to cite: Mehrnia, S.M. and Ashoori, N. (2024). Clothing as Constructed Identity (case study: Naser al-Din Shah Qajar), Journal of Applied Arts, 4(1), 81-96. Doi: 10.22075/aaj.2021.24325.1114

پوشش به مثابه‌ی هویتی برساخته

(مطالعه‌ی موردی: ناصرالدین‌شاه قاجار)

سید محمد مهرنیا (نویسنده مسئول)[1]
ندا آشوری[2]

[1] استادیار، گروه طراحی پارچه، دانشکده هنر، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران.
[2] دانش‌آموخته کارشناسی ارشد، گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۶/۰۱، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۰/۰۶/۱۶، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۰/۰۶/۳۰)
مقاله علمی-پژوهشی https://doi.org/10.22075/AAJ.2021.24325.1114

چکیده

در طول تاریخ و در اجتماعات انسانی اطلاعاتی که به وسیله پوشش منتقل می‌شده در خدمت شکوه و عظمت اشخاصی برجسته قرارداشته‌است. استفاده از پوشش در معرفی هویت و بیان روحیات اشخاص وسیله‌ای خواهد بود که قطعاً در دستان اصحاب رسانه قرار دارد، چراکه ذهنیت مخاطب قبل از سخن‌گفتن به وسیله دیدن و قضاوت محیط پیرامون آغاز می‌شود. شیوه بیانگریِ لباس بر ادراک مخاطب از مقام و منزلت فرد و نیز نحوه شکل‌دهی به مولفه‌هایی چون سلطه و هژمونی در فرهنگ دیداری مردم پرسش اساسی این تحقیق است. روش تحقیق در این مقاله با گردآوری اطلاعات اسنادی صورت می‌گیرد و از روش توصیفی– تحلیلی استفاده شده، هم‌چنین این تحلیل بر مبنای نظریه گفتمان قدرت میشل فوکو شکل‌گرفته و به واسطه سازوکار قدرت در پوشش اشخاص در دوره اسلامی و به طور ویژه به ناصرالدین‌شاه قاجار مورد بررسی قرارگرفته و به روند ادراک مخاطب در چگونگی ظاهر شدن لباس در نقش هویت آنان پرداخته‌است. تغییراتی که ویژگی‌های بصری در لباس افراد اجتماع در دوره ناصرالدین‌شاهی موجب شد گواه بر تاثیر و تسلط هژمونی فرهنگ غربی بر ذهن افراد دارد که دقیقا هدف کلی این تحقیق می‌باشد. اهمیت پوشش و حفظ هویت در ذهن مخاطب از نتایج این پژوهش است. نتایج حاصل از این پژوهش موید آن است که لباس چگونه در نقش هویت یک جامعه ظاهر می‌شود. مولفه‌های بسیاری جهت بیان قدرت در لباس‌ها موثرند، بیانگری لباس که در ساختن هویت جامعه نقش مهمی داشته و ویژگی‌های فرهنگی هر دوره را نشان می‌دهد و بهره گرفتن از رسانه در هر دوره به وسیله افرادی خاص صورت می‌گیرد که اصحاب رسانه-اند و قصد دارند از زبان بصری پوشاک خود به کسب قدرت و شأن و مقام در اجتماع دست یابند.

واژه‌های کلیدی: ناصرالدین‌شاه قاجار، پوشاک، هویت اجتماعی، رسانه.

---

* این مقاله مستخرج از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نویسنده دوم با عنوان « تأثیر ویژگی‌های بصری پوشاک صاحب‌منصبان بر ادراک مخاطب با استناد به نظریه گفتمان قدرت میشل فوکو » در دانشکده هنر سمنان است که به راهنمایی نویسنده اول انجام شده‌است.

1_ Email: mehrnia@semnan.ac.ir
2_ Email: ashoorineda@semnan.ac.ir

شیوه ارجاع به این مقاله: مهرنیا، سید محمد و آشوری، ندا. (۱۴۰۳). پوشش به مثابه هویتی برساخته (مطالعه موردی: ناصرالدین شاه قاجار)، نشریه هنرهای کاربردی، ۴(۱)، ۹۶-۸۱. Doi:10.22075/aaj.2021.24325.1114

مقدمه

لباس از دیرباز عامل تمیز دهنده بسیاری از دسته-بندی‌ها بوده و اقوام به واسطه پوشش ویژه‌ای که داشتند شناخته می‌شدند. لباس در یک اجتماع شأن پوشنده را مشخص می‌کرد، لباس عامل جداکننده و نیز عامل پیونددهنده فرد به جامعه بوده‌است و امروزه نیز همچنان به این وظیفه جامه عمل می‌پوشاند. هویت به وسیله رسانه‌ها انعکاس می‌یابد و بازتولید می‌شود. در هر اجتماع پوشش نیز بخشی از رسانه‌های اجتماعی است. در ایران زمان اسلامی هویت‌ها بر اساس پوشش‌ها به دیگران ابلاغ می‌شد و پوشش بود که بیانگر هویت فرد می‌شد. چنانچه در هر دوره حکام با تغییر ظاهر به بیان نوع تفکر و ارادت خود به یک شخص یا یک ایدئولوژی دست می‌زدند، آنان مردم را نیز به نسبت کیش و آیینی که داشتند ملزم به رعایت کدهای پوششی خاص می‌کردند. لباس به عنوان مولفه بیرونی از اشخاص و نمود بارز درونیات آنان عمل می‌کند. از دیرباز در ایران‌باستان لباس‌ها بودند که در هر موقعیت بیانگر تحولات اجتماعی می‌شدند، از بیان شادی در روز نوروز گرفته تا رخت سوگواری، حتی در مواردی پوشیدن لباس کثیف نیز بیان‌کننده غم و اندوه درونی بوده و گاه لباس را به صورت برعکس به نشانه عزاداری استفاده می‌کردند. از این دست کدهای پوششی در طول تاریخ ایران کم نبوده‌اند، و آنچه در این پژوهش قصد داریم بدان برسیم تبیین میزان تاثیرگذاری فرهنگ غربی و سلطه هژمونی در بیانگری پوشاک به عنوان یکی از مولفه‌های تأثیرگذار فرهنگی است که در دوره سلطنت نیم قرنی ناصرالدین‌شاه وضع پوشش دچار تحولات بسیاری شد که ریشه در زمینه های اجتماعی آن دوره داشته و اگر به دقت بنگریم در همه اعصار می‌شود ذهنیت و جهان‌بینی حکومت‌ها را در وضع پوشش ملت‌ها درک نماییم. از آن‌جا که در واقع ارتباط غیرکلامی یکی از جلوه‌های بیان قدرتی است که در بطن جامعه جاری است و این شیوه بیان همواره با شأن، منابع و مشروعیت اجتماعی همراه است. پوشاک یکی از ابزارهای بیان قدرت در گفتگوی غیرکلامی است. پوشاک می‌تواند ابزاری برای گفتمان قدرت در جهت ایجاد مشروعیت ظاهر گردد. در این زمینه افراد به فراخور جایگاهی که دارند درصدد بیانگری شأن اجتماعی خویش‌اند. رسانه‌های گوناگون نیز از دیرباز در خدمت این بیانگری شوکت و قدرت حکام قرار داشته‌اند. اعمال قدرت به‌وسیله کدهای پوششی که حاکی از قدرت هژمونی است به‌عنوان مساله اصلی این پژوهش است. هم‌چنین در این پژوهش قدرت و مقاومت از منظر گفتمان قدرت میشل فوکو در هویت بصری یا پوشش صاحب‌منصبان بررسی‌شده‌است. می‌توان گفت به نظر می‌رسد در بین رسانه‌هایی که در هر دوره قاجاریه در خدمت حکومت قرار داشته لباس قدرتمندترین و موثرترین مولفه جهت نمایش سلطه و قدرت هژمونی بوده‌است.

پیشینه تحقیق

در بین مطالعات فراوانی که در زمینه تاریخچه پوشاک ایران انجام شده‌است، برخی کتاب‌ها به دسته‌بندی-های دوره‌ای وابسته به حکومت‌ها و برخی دیگر به تقسیم‌بندی پوشاک قبل و بعد از ورود اسلام به ایران اختصاص دارند. اکثر کتاب‌ها و مقالات در این زمینه با رویکرد تاریخ‌نگاری صورت‌گرفته و کمتر پژوهشی به صورت جامع دیده می‌شود که هم به طبقات مختلف اجتماع نظر داشته باشد و هم به لباس سلاطین و طبقه اشراف، اما در بین همه این مطالعات، دزی در کتاب «فرهنگ البسه مسلمانان» (۱۳۴۵) با تکیه بر منابع تاریخی و سفرنامه‌ها، اثری ارزشمند در زمینه تشریح اجزاء و نحوه استفاده مسلمانان از انواع پوشاک خلق کرده‌است و چیت‌ساز در کتاب «تاریخ پوشاک ایرانیان» (۱۳۹۱) به شرح و دسته‌بندی لباس ایرانیان از زمان ورود اسلام به ایران تا حمله مغول پرداخته و رحیمی در کتاب «تاریخ پوشاک ایران» (۱۳۸۵) به

معرفی نمونه‌هایی از پوشاک ایران‌باستان پرداخته‌است. یحیی ذکاء که با توجه به تصاویر طراحی شده توسط مسافران از پوشش زنان ایران کتابی را با عنوان «لباس زنان ایرانی از سده سیزده هجری تا به امروز» (۱۳۳۶) نگاشته‌است نیز به مطالعه تاریخ‌نگاری پوشش از نحوه تحلیل تصویری پرداخته و در ابتدای کتاب نیز به برخی تحولات این دوره پرداخته‌است. مانا اباذری به همراه حبیب‌الله طیبی در مقاله‌ای با عنوان «مطالعه تطبیقی پوشاک بانوان قاجار قبل و بعد از سفر ناصرالدین‌شاه به فرنگ» به مطالعه لباس سنتی و لباس تجدد بانوان در دوره قاجار پرداخته‌است.

روش تحقیق

این مقاله از نوع پژوهش‌های نظری و شیوه گردآوری اطلاعات به‌صورت اسنادی است. در این پژوهش از شیوه توصیفی - تحلیلی استفاده‌شده، بدین‌صورت که در ابتدا به شرح اصطلاحات تخصصی بحث پرداخته و سپس تحلیل و استنتاج نحوه بیان قدرت به‌واسطه ویژگی‌های بصری پوشاک طبقات جامعه و درک قدرت از وضع پوشش در جامعه دوره ناصرالدین‌شاه قاجار مورد تحلیل قرارمی‌گیرد.

مبانی نظری

در دوران اسلامی حکام برای تثبیت حکومت خود نیاز به حمایت گروه‌ها و دسته‌های مختلف داشتند و برای کسب شأن سلطنت خویش نیاز به نشان‌دادن اقتدار داشتند و این اقتدار را باید در سلطه‌ای هژمونیک به نمایش می‌گذاشتند. همان‌طور که در ابتدای دوره قاجار شاهد کسب مشروعیت بازماندگان آقامحمدخان به مدد تقلید از شاهان ایران باستان و خلق هنرهایی چون سنگ‌نوشته و پوشیدن لباس‌هایی بلند که از پوشش ایران باستان الهام گرفته شده‌بود و حتی پوشش زنان نیز ملهم از لباس ایران باستان بلند طرح شده‌بود (ذکاء، ۱۳۳۶: ۱۴). ناصرالدین‌شاه که موضوع بحث ما نیز است تحولات زیادی را در سبک پوششی موجب شد. دوران سلطنت او و سه سفری که به اروپا داشت اتفاقات فرهنگی و اقتصادی و سیاسی فراوانی به همراه داشت و از لحاظ فرهنگی و تاثیری که بر پوشش داشت به سه دسته تقسیم می‌شود، قبل از آغاز سفرهای اروپایی، دوره سفرها و فواصل بین آن که لباس ملهم از رقاصه‌های باله در پوشش زنان الگو قرارگرفت و دوره مشروطه به بعد، انقلاب مشروطه روند سیاسی و فرهنگی متفاوتی را ایجادکرد و در پوشش نیز تاثیراتی را داشته‌است. در ادامه برای شروع به شرح مختصر اصطلاحات گفتمان قدرت میشل فوکو پرداخته خواهدشد و همراه با آن اشاراتی نیز به پوشش و چگونگی ورود آن به مساله هویت اجتماعی را بررسی خواهیم‌کرد و نقش رسانه‌ای که پوشش بر عهده دارد را ذکر خواهیم‌کرد و تا حدودی به لباس زمان قاجار و نوع نمایش سلطه و نمایش هژمونی مدرنیته در ایران را ارائه خواهیم داد.

پوشش

کلمه لباس پوشیدن[1] در حقیقت تعریفی بدون ابهام عاری از ارزش‌گذاری شخصی، اجتماعی یا تعصب است. لباس یک فرد مجموعه‌ای از تغییرات بدن و یا مکمل‌های بدن است. لباس، تغییردهنده فرآیندهای بدن یا رسانه‌ای برای ارتباطات است. مکمل‌های بدن هم‌زمان به‌عنوان محیط میکرو فیزیکی عمل می‌کنند که به‌عنوان رابط بین بدن و ماکرو فیزیک محیط است (Roach-Higgins, B. Eicher, 2014: 1). رابطه بین لباس‌پوشیدن و لباس یک رابطه معنایی است. تزئین یک شکل ضعیف از معناست، بیش از آنچه نشان می‌دهد بیان می‌کند. از نظر لغوی، لباس پوشیدن و لباس و تزیین[2] باهم منطبق نیستند، اما زمانی که از اپل در سرشانه برای گسترده‌بودن شانه‌ها به دلیل زیباتر شدن آناتومی استفاده‌کنند، تزیین می‌تواند به عنوان وسیله‌ای که بخشی از لباس پوشیدن است اعمال شود، یک حرکت مداوم یک تبادل دیالکتیکی در رابطه با زبان و گفتار به عنوان یک عمل واقعی وجود دارد(Barthes, 2013: 9-10).

پوشش و هویت

در هر جامعه انسانی لباس تحت‌تأثیر زمینه اجتماعی آن جامعه قرار دارد. در حقیقت لباس و مد حامل طیف وسیعی از معانی ایدئولوژیک هستند که هویت مصرف‌کننده را در یک مدل محیط خاص بیان می‌کنند (Saravanan, 2015: 7). جامعه‌شناسان مدت‌هاست که لباس را به‌عنوان یک یادداشت اصلی توضیحی برای تعلق به یک طبقه اجتماعی در نظر می‌گیرند. می‌توانیم ببینیم که در تاریخ لباس از لباس‌ها همیشه برای تشخیص آنچه عرف و مطلوب عامه و بیانگر طبقات اجتماعی در جامعه بوده، استفاده شده‌است. ویلسون استدلال می‌کند دلیل اینکه لباس‌ها هم‌زمان بی‌اهمیت و مهم دیده می‌شوند، نتیجه مجاورت آن‌ها با بدن انسان است: لباس ما را مجبور می‌کند تشخیص دهیم که بدن انسان بیش از یک ماده بیولوژیکی است. وجود، موجودیت این ارگانیسم در فرهنگ، حتی یک مصنوعات فرهنگی است و مرزهای آن مشخص نیست. لباس مرز بین خود و غیر خود است (Akdemir, 2018: 1395-1393). ما با لباس خود را به عنوان ترکیبی از هویت‌های فردی تعریف می‌کنیم. جنبه‌های ظاهری و گفتمان و هم‌چنین اشیا مواد مادی و اجتماعی (افراد دیگر) که به معنی ایجاد موقعیت اثر متقابل کمک می‌کنند. (خود) نتیجه تجمیعی از اجتماعی‌شدن است. یک شخص وقتی در موقعیتی واقع شود، هویت پیدا می‌کند. لباس به اعلام هویت (برقراری ارتباط با دیگر اعضا) کمک می‌کند. موقعیت‌ها، به افراد هویت می‌بخشند (Roach-Higgins, B. Eicher, 2014: 6).

قدرت و مقاومت

قدرت یکی از پربسامدترین مباحث در طول تاریخ بشر بوده تا جایی که میشل فوکو اندیشمند قرن بیستم اذعان می‌کند جزء قدرت هیچ مساله‌ای اهمیت ندارد. فوکو قدرت را بدون جوهر ماوراءالطبیعه می‌داند که به شکل‌های مختلف ظاهر می‌شود. هویت انسانی که از طریق شبکه‌های بازنظام، ساخته می‌شود بر افکار انسان حکومت می‌کند و این شبکه‌ها، نهادهای قاعده‌مند و کنترل‌کننده افکار، عقاید و رفتار آدمی هستند و بر وجهه‌ای که انسان از خود در خیال خویش متصور است تأثیر می‌گذارد (رابینسون، ۱۳۸۰: ۴۰). در نظریه گفتمان قدرت میشل فوکو به این مطلب اشاره می‌کند که قدرت در تمامی اجزای موضوعات انسانی توسط نظام‌ها و شبکه‌های قدرت ساخته و پرداخته شده‌است و افراد در اجتماع مطلقاً از آن‌ها آگاهی ندارند، مخصوصا زمانی نمود پیدا می‌کند که برای خاموش کردن مخالفان قدرت ظاهر می‌شود، آن‌گاه که حد و مرزهای تنبیه وضع می‌شوند تا رفتار انسان‌ها در چارچوب تعادلی که به نظر قدرت مناسب است، قرارگیرد (همان: ۴۱). دستگاه‌های قدرت با سازوکارها، آثار و روابطشان، در سطوح گوناگون جامعه عمل می‌کنند. قدرت در نتیجه اقتصاد است که سامان می‌یابد، از دید اقتصادگرایی در نظریه قدرت، قدرت حقی تصاحب و تملک شدنی است که هر شخصی می‌تواند داشته‌باشد. قدرت تنها در کنش‌ها وجوددارد. قدرت ذاتاً یک رابطه نیرو است و سرکوب‌کننده طبیعت، غرایز، افراد یا طبقه‌ای است (فوکو، ۱۳۸۹: ۵۳).

بیان قدرت در پوشش

فهم قدرت آن‌گاه میسر است که در محلی‌ترین جلوه و نهادهایش نظر کنیم؛ در اینجا با توجه به موضوع بحث چهره بیرونی قدرت را می‌توان با نگاهی به قوانینی که در دوران حکومت اسلامی بر پوشش طبقات مختلف و یا دیگر ادیان در جامعه اعمال می‌شد دید. قدرت در واقع تنظیم اشکال و ژست‌ها و رفتار را به عهده دارد. آنجا که قوانین به وسیله حکام وضع می‌شوند و افراد اجرا می‌کنند هر فرد با پیروی از پوشش دیکته‌شده در واقع هم در حال اطاعت از قدرت و هم به عنوان بخشی از یک اجتماع در مقام اعمال‌کننده قدرت است، زیرا تکرار یک فرمان به وسیله پوشیدن کد

دستوری خاص نیز موجب اعمال آن بر دیگران در جهت اطاعت و پیروی از آن کد خواهدشد و در اینجا است که می‌توان‌گفت قدرت از افراد عبور می‌کند. یکی از نخستین آثار قدرت فرد است که در آن بدن‌ها، ژست‌ها، گفتمان‌ها به صورت امری فردی شناسایی و ساخته شوند.

در روابط اجتماعی قدرت پخش شده‌است و قدرت با محدود کردن رفتارها شکل‌های ممکن رفتار را تولید می‌کند. در حکومت‌های تاریخی هرجا که حکمی مبنی بر عدم استفاده از رنگ یا جزئی از پوشش صادر شد، رفتاری تازه نیز خلق شد؛ از دو جهت که یک محدویت را ساخت و گاه به مقاومت منتهی می‌گردد و همین‌طور با خلق آن محدودیت یک کد پوششی جدید را خلق‌کرد، در انواع دوران دستورات و قوانین از این دست در بسیاری از حوزه‌ها وضع شدند و مختص به پوشش نیست و باید گفت که هویت با تفاوت پیوندی ناگسستنی دارد زیرا تفاوت‌ها در بردارنده قدرت هستند (بای،۱۳۹۰: ۴۷-۴۴). همین ایجاد تفاوت‌ها در یک اجتماع می‌تواند سازنده جایگاه‌های مختلف باشند و طبقات را خلق می‌کنند. آدمی به دلیل وجود مفاهیم و احکامی که در هر اجتماع جاری است آزادی را تجربه می‌کند و در صورت عدم وجود آزادی نیاز آن را حس می‌کند. از آنجا که قدرت و اراده ملت خالق و اداره‌کننده حاکمیت است، هرجا که در اجتماعی الفاظ، ناتوان از حفظ اصل مفاهیم باشند و مسائل خارجی بر تصور ذهن انسان منطبق نگردند، حقیقت نزد ملت ناپدید شده‌است و سلطه بر ذهن‌های آنان سایه می‌افکند (حاج سید جوادی، ۱۳۵۷: ۲۳۲-۲۳۰). مانند این موقعیت‌ها در تاریخ ایران کم نبوده‌است. در برهه‌ای از زمان زنان از تردد در شهر منع شدند و گوشه‌نشینی جمعیت زنان تا جایی پیش رفت که حتی زنی که شغلش غسالی بود با نصب کاغذی بر چادر خود که جواز عبور او بود در سطح شهر تردد می‌کرد (دزی، ۱۳۴۵: ۲۹)، اینجا دقیقا می‌توان گفت مسائل و قواعد تازه بر ذهن افراد اجتماع سلطه یافته‌است و این قواعد تازه موجب شده‌است نصب کاغذ یا جواز تردد بر سر و چادر زنی عادی و لازم جلوه کند.

پوشش به مثابه رسانه

در بسیاری از موقعیت‌های دنیای واقعی، برداشت‌ها در یک بازه زمانی بسیار کوتاه، اغلب چند ثانیه شکل‌می‌گیرند. قضاوت‌های پیچیده بر اساس شکل ظاهری در کمتر از نیم ثانیه انجام‌می‌شود. این می‌تواند محصول تکامل باشد که ما را به چنین ابزار ارزیابی سریعی مجهز کرده‌است (Howlett et al., 2013: 3-6). به‌طورکلی می‌توان‌گفت که لباس شایسته‌ترین و اجتماعی‌ترین ابزار شناسایی در میان همه فرهنگ‌ها از یک جامعه به جامعه دیگر است، زیرا جهان همیشه به‌وسیله انواع نشان خانوادگی، با انواع شخصیت، رمز و با کلمه‌های مبهم پوشیده شده‌است که رابطه امر دیدنی با نادیدنی برای گروه‌ها است (فوکو، ۱۳۸۹: ۷۱). هم‌چنین لباس را می‌توان به عنوان رسانه‌ای جهت ارائه درونیات انسان در نظر گرفت، شناخت با لباس و اجزای پوشیده‌شونده آن تا آنجا دقیق است که حتی ریزترین اجزای آن را باید مهم و تأثیرگذار دانست. هرچند انعکاس و بازتاب پدیده‌ها را نمی‌توان بازنمایی دانست، زیرا بازنمایی است که تولید معنا را به عهده داشته و آنچه که به وسیله دیدن پوشش دریافت می‌شود انعکاسی از درونیات و مقصود فرد است و اما در اینجا معنا در رابطه با قدرت در ذهن مخاطب ثبت و حک خواهدشد. این نوع از سیاست بازنمایی و ساخت معنی در حقیقت موجب می‌شود تا کالاها و قدرت در یک محیط اجتماعی به‌طور نامساوی تقسیم شوند و طبقه اشراف با این ابزار به قدرت بیشتر دست می‌یافتند. این طبقه‌بندی همان عنصر کلیدی و ابزاری مناسب جهت خدمت به قدرت است که نقش پوشش و کدهای دستوری دیکته‌شده از طرف حکومت در اعمال این طبقه‌بندی‌ها را دارد. برای قرن‌ها به اندازه هر طبقه اجتماعی لباس

مشخصی وجود داشت. هر شرایط اجتماعی لباس خود را داشت و همین‌طور است که شکاف بین کلاس‌ها و طبقات اجتماع، طبیعی تلقی می‌شد (Vrencoska, 2009: 670). البته در این مورد باید گفت این که در منابع مکتوب اثری از مخالفت با قوانین و کدهای پوششی صادر شده از سمت طبقات جامعه دیده نمی‌شود، ممکن است به دلیل دستکاری تاریخ و برساختن واقعیتی که مطلوب خواست حکومت است نیز باشد. در همین‌زمینه مخالفت‌هایی هم اگر بوده به نتیجه ختم نمی‌شده و با اعمال زور و تنبیه خاموش و اصلاح می‌شده‌است اما در قرون گذشته در اجتماع غربی مقاومت‌هایی جهت اصلاح وضع پوششی در گروه زنان صورت گرفته‌است که برای نمونه یک مورد را اشاره خواهیم‌کرد: پوشش زنان و چالش شلوار که به نماد برابری جنسیتی تبدیل شد. شلوار در سال ۱۹۶۶ میلادی برای زنان تبدیل به پوششی محبوب و شیک شد. امروزه این لباس‌ها اغلب به‌عنوان "سبک آندروژنی" بیان می‌شوند که در آن هویت جنسیتی را با مفاهیم موجود به چالش‌می‌کشد. " آندروژنی[۳]" اصطلاحی است که از ترکیب کلمات " آندرو[۴]"به معنی "مرد" و "ژنی[۵]"، به معنی "زن" در یونانی تشکیل شده‌است (Akdemir, 2018: 1395). این تحول نیز در پی تولد عصر مدرن صورت گرفته‌بود و به سبکی از پوشش بدل شد.

پوشاک ایران

در محدوده جغرافیایی ایران حکومت‌های بی‌شماری شکل‌گرفتند و هرکدام برای خود آداب و رسومی خاص بنا نهادند. در این بین پوشش از اهمیت خاصی برخوردار است. حکام به وسیله لباسشان نوعی از جلال و جبروت را به مخاطبان عرضه کرده‌اند که مسافران از گوشه و کنار دنیا این لحظات را ثبت کرده‌اند؛ همین‌طور در طول تاریخ حکومت‌ها به جهت ایجاد تمایز و یا نمایش سلطه دست به ابداع محدودیت‌هایی در نوع پوشش طبقات مختلف اجتماع زده‌اند. اغلب حکومت‌ها اولین پایه‌گذاران تغییر و تحولات در لباس اجتماع بوده‌اند. گاه به دلایل سیاسی یا دینی و مذهبی پوشیدن لباسی منع یا تبلیغ شده‌است. یکی دیگر از دلایل، اقتصاد است که در سبک زندگی و پوشاک افراد توانسته بود تغییراتی فراوانی را خلق کند، تا زمانی که در ایران تولید منسوجات در پیشرفته‌ترین شکل خود رواج داشت (اکبری، ۱۳۹۳ : ۱۷-۱۶). در بسیاری از نقوش برجای‌مانده از حکومت‌هایی که در ایران باستان وجود داشتند مانند لولوبیان و عیلامیان باستان، الهه‌گان و ایزدان با هیأتی همچون پادشاه و نیز با لباس‌هایی همچون لباس‌های پادشاه به تصویر کشیده شده‌اند (رحیمی، ۱۳۸۵: ۴). این مطلب نشان می‌دهد که پیشرفت فن و تکنیک بافت پارچه و ساخت لباس در ایران باستان چنان بود که لباس برای مقام و منزلت ایزدان به لحاظ سبک پوشش هم‌تراز با پادشاه تصور می‌شده‌است، شأن و مقامی که برای پادشاه قائل بودند کمتر از ایزدان و الهه‌گان نبوده‌است و این شاهدی بصری از طرز فکر مردمان آن دوران بوده که در جهت مشروعیت سلطنت و بیانی از نمایندگی ایزدان در روی زمین به دست پادشاه بوده و او را در مقامی شبهه خدایی قرار می‌دادند. بعدها در هنر هخامنشی این الوهیت به وسیله اضافه کردن نمادهای قدرت چون بال به نقش برجسته انسانی صورت گرفته‌است، هم‌چنین نمونه‌های پوشاک به‌دست‌آمده در نقوش تخت جمشید ثابت می‌کنند که لباس ایرانیان در دوره هخامنشی الگو گرفته‌شده از لباس دو قوم مغلوب است، و از برتری پوشش هخامنشیان نیز می‌توانیم به پوشیدن شلوار برای اولین بار در اینجا اشاره‌کنیم که معمولاً با کت‌های پارسی باستان نشان داده می‌شوند. تزیینات پوشاک پارسی باستان بسیار به آشوریان باستان شباهت داشت (Houston, Hornblowerh, 1920: 96). ممکن است نمایش قدرت با اضافه کردن نمادهایی چون بال برای انسان، ملهم هنر این قوم باشد هرچند این تزیینات در لباس ایرانیان با زیبایی بیشتر به‌کار رفته

بودند که خود گواه ذوق و هنر ایرانیان است که با دانش خود جلالی بیشتر به هنر اقوام مغلوب خود بخشیدند. در طول تاریخ نویسندگانی بوده‌اند که در مورد سلاطین قلم‌زده‌اند و از نوشته‌های تاریخ‌نگاران آنچه باقی مانده‌است گواه بر خوی نیکوی سلاطین ایران در پوشش است. می‌توان به «گزنفون» اشاره‌کرد، او در کوروش‌نامه از خوی ساده پارسی کوروش گفته‌است، بی‌علاقه به تجملات بوده و اغلب با لباس و ظاهری ساده و بدون آرایش و زیور و تزیین در جمع مردم خویش می‌آمده‌است، ولی هم‌چنین او در جایی که لازم به شکوه و جلال بود جهت تسلط بر دیگران با هیئتی بسیار باشکوه و مجلل ظاهر می‌شد و از این رو است که در اغلب آثار دوره هخامنشی علائم شکوه و جلال بسیار دیده می‌شود (وهرام، ۱۳۵۰: ۱۷۹). در نقش‌برجسته‌های ساسانیان نیز پوشش شاهان و ایزدان و الهه‌گان شبیه به هم رسم شده‌است و اختلافات در تاج و یا اضافه شدن شنل یا سرانداز بر لباس ایزدبانو دیده می‌شود اما به‌طور کلی می‌توان اذعان داشت که در استفاده از روبان‌های افراشته ساسانی که نمادی از الوهیت و فرهمندی است بین اشخاص روحانی و شاهان تفاوتی دیده نمی‌شود.

مختصری از اوضاع اجتماعی دوره میانی قاجار

سیستمی که بر ایران عهد قاجاری مستولی بود هر نوع تغییر را به عنوان سنت‌شکنی و منحرف بودن فرد درخواست‌کننده تلقی‌می‌کرد، این دقیقا تاثیری بود که از فرهنگ قومی و قبیله‌ای قجری در سیستم نوکر و چاکری ناشی می‌شد و این فرهنگ مانعی بر سر راه فرهنگ استدلال، اظهار نظر و نقد شده‌بود. در این سیستم مردم صرفا اجازه داشتند رعیت باشند و نه شهروندانی که از حقوق اجتماعی برخوردار هستند، از این جهت اصلاحات در ایران تا جایی که به این سیستم لطمه وارد نمی‌کرد جایز بود؛ مانند اصلاحاتی که در وضع پوشش ملت صورت‌گرفت. چرا که به اصول و شیوه چپاولگری درباریان و قبیله حاکم منافاتی نداشت و حتی با واردات پارچه و لباس فرنگی نیز سود سرشاری به بازرگانان وابسته می‌رسید. این نوع اصلاحات، مورد تایید شاه قاجار و موجب تقویت نظام استبدادی آنان بود. اصول قانون‌خواهی که در تحولات دنیای جدید رایج بود با منافع ناصرالدین‌شاه قاجار در تضاد بود، او فکر می‌کرد که نتواند سرعت و شتاب این اصلاحات جهانی را در ایران مهار کند و نگران بود که حکومت خود را از دست بدهد. ناصرالدین‌شاه با تعلیم و معارفی که به آزادی قلم و افکار منجر شود مخالف بود. در این برهه گروهی از روشن‌فکران که با این ساختار قدرت و خودکامگی دربار مخالف بودند در تلاش بودند به وسیله اتکا به اصلاح قانون و حقوق اساسی، حکومت مشروطه را بنا نهند؛ این روشن‌فکران دیگر به الهی بودن حکومت قاجاری و فرهمندی شاه ایمان نداشتند (ربانی‌زاده، لطفی، ۱۳۹۴: ۶۷-۶۵) قدرت‌های استعماری در پی منافع سیاسی در مذاکرات و قراردادها با ایران بودند و بعد از وسعت یافتن بازار محصولات در جهان در پی قدرت اقتصادی هم بودند. در انتهای قرن سیزدهم هجری هر دو جنبه منافع اقتصادی و سیاسی از کشور ایران را خواستار بودند که به وسیله تجارت‌خانه‌ها در تجارت با اروپا سود کلانی نهفته بود و تجار ایرانی کم-کم به عرضه‌کنندگان کالاهای اروپایی تبدیل شدند تا صادرکنندگان محصولات ایرانی؛ و اینگونه بود که کم-کم صنایع ایران در زمینه نساجی و ... رو به زوال رفته و کشور وابسته به واردات کالاهای خارجی شد (ربانی-زاده، لطفی، ۱۳۹۴: ۷۱-۷۰).

مختصری از دوره ناصرالدین شاه

دوره سلطنت ناصرالدین‌شاه در قالب اقتدارگرایی موجب انحطاط ایران شد. اقتدارگرایی موجب تنبل شدن شهروندان است، چرا که استعداد آنان را پایمال خواهدکرد، پس تملق و چاپلوسی از افراد صاحب‌منصب تنها عامل پیشرفت در این سیستم

است و شخص با این عمل خود را به طور کامل در اختیار آن قرارخواهدداد (سریع‌القلم، ۱۳۸۹: ۹۰-۸۸). منافع اکثریت افراد سیاسی در دوره قاجار به منافع کشور ارجحیت داشت. تنها عده معدودی در دوره مشروطه رشد کردند که وفادار به مصالح وطن بودند. در تاریخ ایران افرادی که به تغییر و تحول در سیستم اقتدارگرایی معدود بودند و اکثریت صاحب‌منصبان راحت طلب و خوش‌گذران بودند. بعد از قتل امیرکبیر در دوران هفت‌ساله صدارت میرزا آقاخان نوری، منافع مهدعلیا و درباریان و تمام وابستگان نوری تامین شد و ایران به مدد میرزا آقاخان نوری تحت اراده و خواست انگلستان عمل می‌کرد.

هرچند ناصرالدین شاه طی سفرهای خارجی خود هفده ماه در کشورهای مترقی جهان سپری‌کرده بود، باز هم از پیشرفت‌های جهان بی‌اطلاع بود و یا توجهی بدان‌ها نداشت، آن روزها مهم‌ترین پیشرفت‌های علمی بشریت در حال وقوع بود. او تنها به ظواهر چهره تمدن و جنبه‌های سرگرم‌کننده پیشرفت نظر داشت. ناصرالدین‌شاه با سستی اراده تمایلی به تغییر ساختار و تغییر سیستم سراسر فساد در اداره کشور نداشت. آن‌گاه ایران وابستگی هرچه بیشتر اقتصادی به کشورهای خارجی پیدا کرد، معاهدات و قراردادهای تجاری همگی موجب انحطاط بیشتر کشور شد. «دوره ناصرالدین شاه دوره کلاسیک در اقتدارگرایی ایرانی است که سرکوب اندیشه آزادی‌خواهی و انتقاد یا اصلاح امور در این دوره به طور ویژه گسترش یافت. دو میراثی که از این دوره در ژن بسیاری باقی‌مانده است، بی‌اصولی و بی‌اخلاقی است» (همان: ۹۹-۹۲).

عهد ناصرالدین‌شاه قاجار و نمود تحولات در پوشش

در دوره قاجاریه شاهد طی شدن سه دوره در اجتماع هستیم، اولین دوره، جامعه‌ای سنتی است که در آن هویت فرد معنای خاصی ندارد و در گرو وجود خانواده، هستی می‌یابد و اصول اعتقادی در آن ثابت مانده و مانند یک ارثیه از آن نگهداری می‌شود. پوشش افراد در این اجتماع بسته به دسته و گروهی که در آن قرار دارند تعیین می‌گردد. کم‌کم اصول اعتقادی مردم به دلیل وجود روابط غرب و برخورد مردم با مدرنیته دست‌خوش تغییراتی چند گشت. در این تغییرات پوشش نیز سرگذشت ویژه خود را طی کرد و دوره‌ای که سنت به مرور در حال کم‌رنگ شدن و مدرنیته در حال وقوع بود آغاز شد. سفرهای شاه به فرنگ نیز موجب خلق کدهای دستوری جدید برای زنان دربار و اندرونی شاه شد. در حقیقت این کدها تقلید خام دستانه از بالرین‌های تماشاخانه کاولین سن‌پترزبورگ بود. در این دوران تغییر ارزش‌ها به سمت‌وسوی فردی‌شدن را داریم و ورود زنان به عرصه‌های اجتماعی را شاهدیم که در ایران در دو مرحله بروز یافت؛ در وهله اول نیاز اقتصادی بود که موجب بروز مدرنیته شد، فرهنگ غربی با ابزار غرب‌زدگی وارد ایران شد و مرحله دوم را شکل داد که شاهد لباس-های کاملا اروپایی در پوشش بانوان در سطح اجتماع هستیم (اباذری و طبیبی، ۱۳۹۶: ۲۴-۱۷). به نوعی می‌توان گفت ضعف درونی ناصرالدین‌شاه از عقب-ماندگی و بی‌کفایتی او در اداره مملکت با تقلید صرف از تفریحات و سرگرمی‌های فرنگی پوشانده شد و خود را به وسیله مشغول کردن با ظواهر توجیه کرد و به زعم خود توانست مظهر ترقی را در ایران پیاده کند. کت و دامن‌های روز اروپایی بر تن زنان ایران در شهرهای مسلمان‌نشین غوغایی فرهنگی و جدالی هویتی را به بار آورد که ورود ایران به عصر مدرنیته را فریاد می‌زد. در اینجا، فرد محور هستی شناسی در اجتماع شده‌بود و دیدگاه‌های انسان‌گرایانه مد روز شد. آن همه جلال و شکوه شاهانه که در زمان فتحعلی‌شاه به مدد هژمونی تصاویر صورت داده‌بود؛ تصویر ذهنی که در بین مردم وجود داشت که حاکی از فرهمندی و جنبه‌ای الهی شاه بود (ریشه در اندیشه و اعتقادات مردم نیز داشت) دست‌خوش تغییر شد. در آن روزگار پایه‌های اعتقادی مردم دچار لرزش شد زیرا با دیدن

تصاویر و عکس‌هایی که ناصرالدین شاه در آن با حالت‌های گوناگون و عاری از شوکت شاهانه بود و یا تصاویری که در آن زنان حرم‌سرای شاه به نمایش گذاشته شده‌بودند، موجب شد بنیان‌های اعتقادی مردم متزلزل گردد و پیکر خداگونه و مثالی شاه در این تزلزل آسیب ببیند، تا جایی که زمینه‌ساز شکل-گیری این تفکر شد که شاه نماینده پروردگار در زمین نیست و حتی می‌توان در صورت لزوم دست به قتل او زد. این ایده رشد یافت و میرزا رضا کرمانی در ترور شاه جامه عمل به این ایده پوشاند. باید اعتراف کرد که نقش روشنگری تصاویر و عکس‌های شاه در این واقعه قابل توجه است و اتفاقات در پی یکدیگر شکل می‌گیرند.

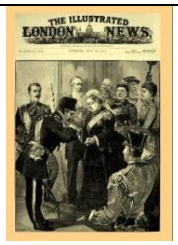
تصاویر و عکس‌های ناصرالدین‌شاه و اطرافیان او در موقعیت‌های گوناگون در قالب جدول(۱) آورده شده‌است که دوره‌بندی کاملا مختصری از وضع تفکری منعکس‌شده در پوشش را نمایش می‌دهد، دوره سنت زمانی است که جامعه و پوشش هنوز با مدرنیته و اتفاقات جهان خارج ایران به طور جدا هستند و تحت تاثیر هم واقع نشده‌اند، در دوره گذار ایران به سبب ورود فرنگ‌گشته‌ها و مستشاران و سفرهای شاه به فرنگ درحال تغییر است، شاه در تلاش برای رسیدن به ظاهری شبیه به کشورهای دیگر در جهان است. دوره مدرنیته زمانی است که ایران و لباس در ایران شاهد تحولات جهانی در عرصه‌های مختلف اجتماع است و می‌توان گفت رسوخ مدرنیته در تمامی لایه‌های ایران دیده می‌شود. کالاهای فرهنگی و اقتصادی فرنگی‌شده ایران نیز، به تغییر ظاهر دربار و مردم سرعت بخشیده و رختی نو در بر مردم و شاه و دربار کرده‌است، این تقسیم‌بندی به طور کاملا مختصر می‌تواند نمودی کوچک و گذرا از تفکر و پوشش آن روزگاران باشد.

جدول ۱- تصاویر و عکس‌های ناصرالدین‌شاه قاجار. منبع: (نگارندگان)

شماره	تصویر	دوره سنت	دوره گذار	دوره مدرنیته	نتیجه
۱	منبع: (URL:1)		پوشش زنان تقلیدی ضعیف از بالرین‌های فرنگی است، ترکیب دامن چین‌دار کوتاه و چارقد و سرپوش.		شاه به شیوه‌ای اشتباه سعی در مدرن‌کردن مملکت داشت.
۲	منبع: (URL:1)		پوشش زنان تقلیدی ضعیف از بالرین‌های فرنگی است، ترکیب دامن چین‌دار کوتاه و چارقد و سرپوش.		شاه به شیوه‌ای اشتباه سعی در مدرن‌کردن مملکت داشت.
۳	منبع: (URL:2)			پوشش زن درباری قاجار همانند مدلهای روز اروپایی شده‌است،پیراهن بلند بدون استفاده از حجاب و سرپوش.	پوشش، نماینده عصر جدید در ایران است.

۴	منبع: (URL:3)			پوشش زن‌درباری قاجار همانند مدلهای روز اروپایی شده‌است. پیراهن بلند بدون استفاده از حجاب وسرپوش.	پوشش، نماینده عصر جدید در ایران است.
۵	منبع: (URL:4)		پوشش زنان تقلیدی ضعیف از بالرین‌های فرنگی است، ترکیب دامن چین‌دار کوتاه و چارقد و سرپوش.		شاه به شیوه‌ای اشتباه سعی در مدرن‌کردن مملکت داشت.
۶	منبع: (URL:5)				پوشش، نماینده عصر جدید در ایران است.
۷	منبع: (URL:6)		پوشش زنان تقلیدی ضعیف از بالرین‌های فرنگی است، ترکیب دامن چین‌دار کوتاه و چارقد و سرپوش.		شاه به شیوه‌ای اشتباه سعی در مدرن‌کردن مملکت داشت.
۸	منبع: (URL:1)		پوشش زنان تقلیدی ضعیف از بالرین‌های فرنگی است، ترکیب دامن چین‌دار کوتاه و چارقد و سرپوش.		شاه مجذوب پیشرفت غرب شده و جلوس بدون اقتدار شاهانه را نشرمی‌دهد و بدن مثالی شاه را فراموش‌می‌کند.
۹	منبع: (URL:7)		در پوشش شاه و درباریان کوتاه‌شدن ردای سنتی را می‌توان دید استفاده از نشان و مدال ملهم از یونیفرم نظامی دیده می‌شود.		شاه مجذوب پیشرفت غرب شده‌است.

۱۰	منبع: (URL:8)		فرم قرارگیری بدن شاه دیگر نشانی از شکوه و فرهمندی ندارد و بدن مثالی شاه دستخوش تغییر شده‌است و جایگاه خداگونه را ترک می‌کند.		نمایش ژست عوامانه برای شاه منجر به تخریب وجه شاه در ذهن مردم می‌شود.
۱۱	منبع: (URL:9)		فرم قرارگیری بدن شاه دیگر نشانی از شکوه و فره‌مندی ندارد و بدن مثالی شاه دستخوش تغییر شده‌است و جایگاه خداگونه را ترک می‌کند.		نمایش ژست عوامانه شاه منجر به تخریب وجه شاه در ذهن مردم شد.
۱۲	منبع: (URL:13)		فرم قرارگیری بدن شاه دیگر نشانی از شکوه و فره‌مندی ندارد و بدن مثالی شاه دستخوش تغییر شده‌است و جایگاه خداگونه را ترک می‌کند.		نمایش ژست عوامانه شاه منجر به تخریب وجه شاه در ذهن مردم شد.
۱۳	منبع: (URL:14)	اقتدار و شکوه در چهره و فرم قرارگیری بدن شاه دیده‌می‌شود و پوشش شاه با پارچه های فاخر و خز جلال و فره-مندی را به او می-بخشد.			وجود اقتدار در تصویر او جلال شاهانه را نشان‌می‌دهد.
۱۴	منبع: (URL:15)		کلاه فرنگی بدون آذین-های شکوهمند شاهانه بر سر شاه ایران موجب تغییر شان شاهانه در اذهان مردم شد.		شاه مجذوب پیشرفت غرب شده‌است.
۱۵	منبع: (URL:7)		در پوشش شاه و درباریان کوتاه‌شدن ردای سنتی را می‌توان دید،استفاده از نشان و مدال ملهم از یونیفرم نظامی دیده‌می-شود.		شاه مجذوب پیشرفت غرب شده‌است.

۱۶	 منبع: (URL:10)		در پوشش شاه و درباریان کوتاه‌شدن ردای سنتی را می‌توان دید، استفاده از نشان و مدال ملهم از یونیفرم نظامی دیده‌می‌شود.		شاه مجذوب پیشرفت غرب شده‌است.
۱۷	منبع: (URL:11)		فرم قرارگیری بدن شاه دیگر نشانی از شکوه و فره‌مندی ندارد و بدن مثالی شاه دستخوش تغییر شده است و جایگاه خداگونه را ترک می‌کند		ژست عوامانه شاه منجر به تخریب وجه شاه در ذهن مردم می‌شود
۱۸	منبع: (URL:12)		فرم قرارگیری بدن شاه دیگر نشانی از شکوه و فره‌مندی ندارد و بدن مثالی شاه دستخوش تغییر شده‌است و جایگاه خداگونه را ترک می‌کند.		نمایش ژست عوامانه برای شاه منجر به تخریب وجه شاه در ذهن مردم می‌شود.
۱۹	منبع: (URL:16)		فرم قرارگیری بدن شاه دیگر نشانی از شکوه و فره‌مندی ندارد و بدن مثالی شاه دستخوش تغییر شده‌است و جایگاه خداگونه را ترک می‌کند.		عکاسی از علایق شاه و نشانه تجدد اوست.
۲۰	منبع: (ذکاء، ۱۳۳۶: ۲۷)		پوشش زنان تقلیدی ضعیف از بالرین‌های فرنگی است، ترکیب دامن چین‌دار کوتاه و چارقد و سرپوش.		شاه به شیوه‌ای اشتباه سعی در مدرن کردن مملکت داشت.
۲۱	منبع: (ذکاء، ۱۳۳۶: ۳۷)		پوشش زنان تقلیدی ضعیف از بالرین‌های فرنگی است، ترکیب دامن چین‌دار کوتاه و چارقد و سرپوش.		شاه به شیوه‌ای اشتباه سعی در مدرن کردن مملکت داشت.

نتیجه‌گیری

در طول تاریخ ایران حکومت‌ها همواره از پوشش به عنوان ابزاری برای اعمال سلطه استفاده‌کرده‌اند. پوشش در گذشته جنبه‌ای صرفا زینتی نداشته و بیانگر طبقات مختلف اجتماع ایران نیز از مسئولیت-های پوشش بود، برخی از این عوامل که موثر در نحوه بیانگری پوشاک طبقات و دسته‌ها اجتماع هستند و نیز بیان‌کننده اعتقادات فردی و یا حتی خانواده شخص را بر عهده داشته‌است به وسیله این کدهای پوشش بود که محدودیت‌های اجتماع و شرح نانوشته وظایف را بر اشخاص اعمال می‌کردند. مولفه‌هایی که سازنده هویت فرد در جامعه بودند در پوشاک به نمایش درمی‌آمده و هر دوره و یا هر دین بسته به اعتقادشان و نیاز زمانه هویت خود در لباسی که بر تن می‌کردند را نمایش می‌داند که در گرو پیونددادن فرد به دسته و گروه یا خانواده او بود. لباس عامل معنی‌بخشی به فرد در اجتماع بود، لباس رسانه‌ای در خدمت ساخت و بیان هویت در فرد بود، اما این هویت در دوره ناصرالدین‌شاه قاجار دچار تغییر شد و چرخشی داشت که در اعتقادات ایرانیان نیز ریشه‌های خود را دوانده بود و موجب مقاومت شد. همین مقاومت نیز سرانجامی شوم برای شاه رقم زد، حس کمبودی که در دل و ذهن ناصرالدین‌شاه فرنگ‌گشته ظهور یافته بود موجب شد تا او از ترقی و پیشرفت تنها به جنبه‌های تفرج و سرگرمی آن بسنده کند و به حفظ منافع قومی قاجار ادامه دهد و از این‌رو با ارائه کدهای پوششی به زنان دربار و تلفیق پوشش غربی و ایرانی منجر به ساخت منظره‌ای التقاطی از زن ایرانی با روسری و لباس بالرین‌های فرنگی شد که دوام چندانی نداشت و در سال‌های بعد جای خود را به لباس مدرن غربی داد و کت و دامن و پیراهن های فرنگی بر تن زنان دربار و اشراف و حتی سطح جامعه شهری دیده می‌شد. این چرخش در پوشش به همراه خود تغییرات فراوانی را داشت که تنها در ظاهر به این تغییر بسنده نکرد در دنیا تغییرات عصر مدرن با سرعت وقوع یافت و ایران غرب‌زده نیز احساس کرد باید به روند تغیرات سرعت بخشد، اما این سرعت موجب به اشتباه رفتن در امر مدیریت از سوی ناصرالدین‌شاه شد و با تخریب چهره خداگونه و مثالی شاه در ذهن مردم و رشد ارزش‌های انسان‌گریانه در اندیشه‌های اجتماع زمینه‌ساز قتل او نیز شد. هویت شخص اول مملکت نیز در این مدرنیزاسیون تحریف گشت و این تحریف موجب ضعف او شد و به داستان این شاه مدرن و مترقی پایان داد. پوشش در تمامی ادوار تاریخ ایران همواره بیان‌کننده هویت بوده‌است و زمانی که حاکم ملتی هویت خوش را با تقلید از بیگانه از دست بدهد، اقتدار خویش را از دست داده‌است. هویت با تکیه به دسته و گروه و در جمع است که شکل می‌گیرد و از آنجا که با تقلید از ظواهر یک جامعه مترقی نمی‌توان به آن گروه یا جامعه پیوست و تنها دست‌آورد این تقلید سرگشتگی و بی هویتی جامعه ایران بود و پایه‌های اعتقادی جامعه به لرزه درآمدند و این لرزش موجب مقاومت ملت در برابر حکومت ناصرالدین‌شاه شد و به این ذلت با قتل او پایان داده‌شد.

پی‌نوشت

1. Dress
2. Dressing
3. Androgeny
4. Andro
5. Gyne

منابع

- اباذری، مانا؛ طیبی، حبیب الله (۱۳۹۶)، مطالعه تطبیقی پوشاک بانوان قاجار قبل و بعد از سفر ناصرالدین شاه به فرنگ (مطالعه موردی: لباس سنتی و لباس تجدد بانوان)، **نشریه پژوهش هنر**، شماره۱۳، ۳۰-۱۵.
- بای، عبدالرضا (۱۳۹۰)، قدرت دانش و هژمونی در فرایند جهانی شدن، **نشریه تحقیقات حقوق خصوصی و کیفری**، شماره۱۵، ۷۴-۴۳.
- بابایی، پروین؛ اکبری، فاطمه (۱۳۹۳)، بازنمایی عوامل موثر بر شکل‌گیری سبک پوشاک ایرانیان، **فرهنگ مردم ایران**، شماره ۳۸ و ۳۹، ۲۶-۹.
- حاج سیدجوادی، علی اصغر (۱۳۵۷)، **بحران ارزش‌ها**، سازمان انتشارات جاویدان.
- دزی، ر.پ.آ (۱۳۴۵)، **فرهنگ البسه مسلمانان، ترجمه حسینعلی هروی**، تهران، دانشگاه تهران.
- ذکاء، یحیی (۱۳۳۶)، **لباس زنان ایران از سده سیزدهم هجری تا امروز، اداره موزه‌ها و فرهنگ عامه**، اداره کل هنرهای زیبای کشور تهران.
- رابینسون، دیو (۱۳۸۰)، **نیچه و مکتب پست مدرن**، ترجمه ابوتراب سهراب و فروزان نیکوکار، تهران، نشر فرزان روز.
- ربانی‌زاده، سید محمدرحیم؛ لطفی، لطف الله (۱۳۹۴)، ساختار قدرت در ایران عصر ناصری، جستارهای سیاسی معاصر، **پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی**، سال۶، شماره ۴، ۷۷-۵۷.
- رحیمی، پریچهر (۱۳۸۵)، **تاریخ پوشاک ایران ـ نگرشی بر پوشاک ایرانیان از هزاره پنج پیش از میلاد تا اواخر دوره هخامنشیان، تهران**، انتشارات دانشگاه هنر.
- سریع القلم، محمود (۱۳۸۹)، **اقتدارگرایی عهد قاجار**، نوبت چاپ دوم (بی‌جا)، ممنوع چاپ.
- فوکو، میشل (۱۳۸۹)، **نظم اشیاء دیرینه شناسی علوم**، ترجمه یحیی امامی، ناشر: پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی.
- وهرام، مجید (۱۳۵۰)، **تصاویر مستندی از سکه‌ها و پیکره‌های شاهنشاهان ایران از دوره هخامنشی تا پایان دوره ساسانی**.
- **بررسی‌های تاریخی**، شماره مخصوص (دو هزار و پانصدمین سال بنیانگذاری شاهنشاهی ایران).

References

- Akdemir, N. (2018), **Visible Expression of Social Identity: the Clothing and Fashion,** Gaziantep University Journal of Social Sciences, 17 (4), 1389-1397.
- Barthes, Roland (2013.), **The Language of Fashion,** Translated by Andy Stafford, Edited by Andy Stafford and Michael Carter, London, New delhi, New York, Sydney.
- Howlett, N. and Orakcioglu, I. and Fletcher, B.C and J Pine, K. (2013), The Influence of Clothing on First Impressions: Rapid and Positive Responses to Minor Changes in Male Attire Article. **Journal of Fashion Marketing and Management.** DOI: 10.1108/13612021311305128.

- Houston M & Hornblower .f (1920), **Technical History of Costume Ancient Egyptian, Assyrian, and Persian Costumes,** Published by a.& c. Black Limited, London.
- Roach Higgins, M.E and B. Eicher, J. (2014), **Dress and Identity, Journal Clothing and Textiles Research.** DOI: 10.1177/0887302X9201000401
- Saravanan, d. (2015), **Fashion Trends and Its Impact on Society.** Conference Paper : https://www.researchgate.net/publication/282571020
- Vrencoska, g. (2009**), Political Statements in Conceptual Fashion: the Voice of National Sentiments** (as a Self-Reference in the Ready-to-Wear Collections of Alexander Mcqueen and Hussein Chalayan), European University, Republic of Macedonia.

- URL1: https://www.cgie.org.ir/fa/news/130644/ Accessed at 04-04-2021
- URL2: https://wisgoon.com/pin/5521654/ Accessed at 04-04-2021
- URL3: https://wisgoon.com/p/U3H5LLWERR/ Accessed at 04-04-2021
- URL4: https://wisgoon.com/p/NDXC98FZN9/ Accessed at 16-04-2021
- URL5: https://wisgoon.com/p/JTULI9XPHH/ Accessed at 01-05-2021
- URL6: https://wisgoon.com/p/TS9XR6BHSM/ Accessed at 04-04-2021
- URL7: https://www.mehrnews.com/news/3712691/ Accessed at 01-05-2021
- URL8: https://wisgoon.com/p/2FW3XHEAE7/ Accessed at 24-05-2021
- URL9: https://www.entekhab.ir/fa/news/588416 Accessed at 11-06-2021
- URL10: https://www.cgie.org.ir/fa/news/127238/ Accessed at 11-06-2021
- URL11: http://khabgard.com/8288/ ` Accessed at 24-05-2021
- URL12: https://www.yjc.ir/fa/news/7071385/ Accessed at 11-06-2021
- URL13: https://www.asriran.com/fa/news/429013/ Accessed at 04-04-2021
- URL14: https://www.kojaro.com/figures/192067-nasiraldin-shah-qajar/
Accessed at 04-04-2021
- URL15: https://soraya.news/fa/news-details/37492/ Accessed at 24-05-2021
- URL16: https://mahfouzi-museum.com/%D8%B7%D8%A8%D8%B9%D8%A7%D9%85%DB%8C%D8%A7%D9%86%D9%87-%D8%AF%D8%B1-%D8%A7%DB%8C%D8%B1%D8%A7%D9%86-%D8%B9%D8%B5%D8%B1-%D9%86%D8%A7%D8%B5%D8%B1%DB%8C/ Accessed at 04-04-2021

Semnan University

Journal of Applied Arts

Journal homepage: http://aaj.semnan.ac.ir

ISNN: 2821-0670

The Effectiveness of the Art Nouveau Movement in the Design of the First Banknotes Printed in Iran

Nafise Zamani [1] (Corresponding Author), Farzaneh Farrokhfar [2]

[1] Instructor, Departmen of Arts, National University of Tehran, Tehran, Iran.
[2] Associate Professor, Department of Visual Communication, Faculty of Art and Architecture, TarbiatModares University, Tehran, Iran.

(Received: 06.04.2024, Revised: 16.09.2024, Accepted: 13.10.2024)

https://doi.org/10.22075/aaj.2024.33712.1228

Abstract:

"Art and Crafts Movement" and its subsequent "Art Nouveau" were among the events that took place in the west at the end of the Qajar era and soon brought about changes in the applied arts of Iran, including design and printing. The first banknotes printed in Iran, in addition to expressing formal and technical features, display excellent capabilities in reading the quality of the developments of the Art and Craft Movement and Art Nouveau. Since the printing stereotypes of these banknotes were the result of Western culture and art and they were directly used in the printing of the first Iranian banknotes, it is possible to identify part of the result of the Art Nouveau movement in Iran and the design principles of the first banknotes from the beginning of their publication in the Qajar era. In addition to introducing the first banknotes published in Iran, this research aims to review the design method and principles of illustration used in these works, taking into account the principles of "Art and Crafts Movement" and "Art Nouveau". This research is based on qualitative studies and its descriptive-analytical in terms of method. The method of collecting information is mainly library-electronic and in some cases field study. The results of the research show that the design of the first Iranian banknotes can be separated into three time groups from the end of the Qajar period to the beginning of the first Pahlavi era that the influence of Art Nouveau occurred most of all in the third group. In this period, under the influence of the art nouveau movement and using the printed stereotypes imported from the west, a kind of fusion between the artistic achievements of the west and Islamic-Iranian art has been formed.

Keywords: Art and Crafts Movement, Art Nouveau, The Print Idustry, Designing Banknote, Qajar Arts.

1- Email: nafisehzamani1365@gmail.com
2- Email: farrokhfar@neyshabur.ac.ir

How to cite: Zamani, N. and Farrokhfar, F. (2024). The effectiveness of the Art Nouveau Movement in the design of the first banknotes printed in Iran. Journal of Applied Arts, 4(1), 97-116. Doi: 10.22075/aaj.2024.33712.1228

بازتاب دستاوردهای آرت‌نوو در طراحی نخستین اسکناس‌های چاپ‌شده در ایران

نفیسه زمانی (نویسنده مسئول)[1]
فرزانه فرخ فر[2]

[1] مربی، گروه هنر، دانشگاه ملی مهارت تهران، تهران،ایران.
[2] دانشیار، گروه ارتباط تصویری، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۱/۱۸، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۶/۲۶، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۳/۰۷/۲۲)

مقاله علمی-پژوهشی https://doi.org/10.22075/aaj.2024.33712.1228

چکیده

«جنبش هنر و پیشه» و متعاقب آن «آرت‌نوو»، از جمله رویدادهایی بودند که در اواخر عصر قاجار در غرب شکل گرفتند و به فاصله اندکی، تحولاتی را در هنرهای کاربردی ایران از جمله در طراحی و چاپ به وجود آوردند. نخستین اسکناس‌های به چاپ رسیده در ایران، علاوه بر بیان ویژگی‌های رسامی و تکنیکی، قابلیت‌های ممتازی را در خوانش کیفیت تحولات جنبش هنر و پیشه و آرت‌نوو به نمایش می‌گذارند. از آن‌جایی که کلیشه‌های چاپی این اسکناس‌ها، ره‌آورد فرهنگ و هنر غرب بوده و مستقیماً از آن‌ها در چاپ نخستین اسکناس‌های ایرانی استفاده می‌شدند، می‌توان از این‌طریق بخشی از ره‌آورد جنبش آرت‌نوو را در ایران شناسایی‌کرد و اصول طراحی نخستین اسکناس‌ها را از آغاز انتشار در عصر قاجار تا عصر پهلوی اول، مورد مطالعه قرارداد. پرسش اصلی این است: جنبش آرت‌نوو بر طراحی نخستین اسکناس‌های چاپ‌شده در ایران چه تأثیراتی را برجای گذارده‌است؟ این پژوهش قصد دارد ضمن معرفی نخستین اسکناس‌های منتشرشده در ایران، شیوه طراحی و اصول تصویرسازی به‌کاررفته در این آثار را با درنظر گرفتن اصول «جنبش هنر و پیشه» و «آرت‌نوو» مورد نقد و بررسی قراردهد. این تحقیق بر پایه مطالعات کیفی قرار دارد و از حیث روش، توصیفی- تحلیلی است. شیوه گردآوری اطلاعات عمدتاً اسنادی و الکترونیکی و همچنین در پاره‌ای موارد میدانی است. نتایج تحقیق نشان می‌دهند که طراحی نخستین اسکناس‌های ایران در سه‌گروه زمانی از اواخر دوره قاجار تا اوایل پهلوی اول قابل تفکیک هستند که تأثیر آرت‌نوو بیش از همه در گروه سوم رخ نموده‌است. در این‌دوره، تحت تأثیر جریان آرت‌نوو و با بهره‌گیری از کلیشه‌های چاپی وارداتی غرب، نوعی هم‌آمیزی میان دستاوردهای هنری غرب و هنر اسلامی- ایرانی شکل‌گرفته‌است.

واژه‌های کلیدی: جنبش هنروپیشه، آرت‌نوو، صنعت چاپ، طراحی اسکناس، تصویرسازی.

1_ Email: nafisehzamani1365@gmail.com
2_ Email: farrokhfar@neyshabur.ac.ir

شیوه ارجاع به این مقاله: زمانی، نفیسه و فرخ فر، فرزانه. (۱۴۰۳). بازتاب دستاوردهای آرت‌نوو در طراحی نخستین اسکناس‌های چاپ شده در ایران، نشریه هنرهای کاربردی، ۴(۱)، ۱۱۶-۹۷ . Doi: 10.22075/aaj.2024.33712.1228

مقدمه

آغاز نظام بانک‌داری در ایران به صورت رسمی در دوره ناصرالدین‌شاه قاجار و هم‌زمان با مدرن شدن غرب شکل‌گرفت. کم‌خودبینی سردمداران قاجار در مقابل غربِ مدرن، موجب شد که فرهنگ و هنر ایرانی بیش از پیش تحت تأثیر مظاهر فرهنگی و هنر غربی قرارگیرد. در آن روزگار، فن‌آوری‌های نوین غرب، جنبه‌های مثبتی را نیز دربرداشت. یکی از ره‌آوردهای آن، ورود نظام بانک‌داری به صورت رسمی و مبادله اقتصادی از طریق اسکناس بود. هم‌زمانی رویدادها با توسعه «جنبش هنر و پیشه» و دستاوردهای گسترده «آرت‌نوو» و تأثیر به سزای آن بر صنعت چاپ غرب، این فرضیه را مطرح ساخت که طراحی نخستین اسکناس‌های ایرانی نیز محتملاً بی‌تأثیر از این جریانات نبوده‌است. بینش رهبران نهضت یاد شده بر دفاع از نقوش بومی و کاربردی شدن هنرها در زندگی اجتماعی، مسیر ورود نقوش سنتی را بر پدیده‌های نوپایی همچون طراحی اسکناس فراهم ساخت که ایران نیز از این قاعده بهره‌مند شد. از آن‌جایی که تصویرسازی اسکناس‌ها بازتاب شرایط سیاسی، اقتصادی، اجتماعی و هنری کشورها هستند، تحقیق پیش‌رو برآن است تا تأثیرات جنبش آرت‌نوو را بر روی نخستین اسکناس‌های چاپ‌شده در ایران بررسی کند تا از این طریق میزان اثرگذاری جنبش مذکور و اثرات منفی و مثبت بینش اجتماعی غرب را بر اسکناس به عنوان مظهری از فرهنگ ایرانی تحلیل نماید. پرسش این است: جنبش آرت‌نوو بر طراحی نخستین اسکناس‌های چاپ‌شده در ایران چه تأثیراتی را برجای گذارده‌است؟ این امر در مطالعات جامعه‌شناختی دوره قاجار و پهلوی اول و نوع نگرش سردمداران این دول به مظاهر هنری کارآمد است. بدین منظور در این پژوهش، تحلیل بصری نخستین اسکناس‌های چاپ شده در ایران و تفکیک عناصر تصویری آن‌ها به منظور درک اثرات جنبش هنر و پیشه بر فرهنگ و هنر ایرانی مدنظر است. بر این اساس کلیشه‌های مزبور در چهار بخش: تمایل به ساختارشکنی، جنبه عملکری، پرسپکتیو تخت، خطوط منحنی و آزاد مورد بررسی قرار می‌گیرند.

پیشینه تحقیق

در معرفی پیشینه تحقیق، نخست منابعی هستند که به معرفی جنبش‌های هنر و پیشه و آرت‌نوو و بازتاب آن‌ها بر ایران پرداخته‌اند. از آن جمله می‌توان به مقاله «صنایع خلاق، هنر و تجارت» (۲۰۱۵) نوشته سالکودین که در نشریه کارآفرینی و خلاقیت به چاپ رسیده‌است، اشاره کرد که به جنبش هنر و پیشه در غرب پرداخته و مطالعاتی در حوزه تداخلات فرهنگی شرح داده‌است. مقاله‌ای از بهار موسوی حجازی و محمدرضا پورجعفر با عنوان «تأثیرپذیری نهضت هنر و پیشه انگلستان از هنراسلامی ایران» (۱۳۸۱)، منتشرشده در نشریه هنرهای زیبا از منظری معکوس به جنبش هنر و پیشه غرب نظر انداخته و تأثیر هنر اسلامی را بر آن جریان مورد بررسی قرار می‌دهد. پریناز گودرزپروری و محمد ضیمران نیز مقاله‌ای با عنوان «هنر مدرن و جنبش‌های تأثیرگذار بر آن» (۱۳۹۱)، در نشریه پژوهش ادبی پژوهشی را به چاپ رسانده‌اند که اطلاعات مفیدی در راستای چگونگی شکل‌گیری هنر مدرن به خواننده می‌دهد.

گروهی دیگر از منابع، به تاریخچه طراحی و نشر اسکناس در سرزمین‌های پیشرو پرداخته‌اند. مهم‌ترین این منابع عبارتند از: دائره‌المعارف کانادایی که در بخشی از اطلاعات روند پیدایش پول کاغذی در کانادا آورده‌شده‌است (URL:1). همچنین سایت موزه‌های بانکی کشورهایی که به اطلاعات تاریخی پول در گردش کشور مذکور اشاره‌کرده‌اند (URL:2-4). این دسته منابع از آن حیث که همگامی تأثیرپذیری از آرت‌نوو را در طراحی اسکناس دیگر کشورها نشان می‌دهند، اهمیت دارند.

آخرین دسته، پژوهش‌هایی هستند که ویژگی‌های طراحی نخستین اسکناس‌های ایرانی را در ادوار قاجار و پهلوی شناسایی و مورد نقدوبررسی قرار داده‌اند. یکی از این پژوهش‌ها کتاب «راهنمای اسکناس ایران» (۱۳۸۴)، اثر نوین فرح‌بخش است که اسکناس‌های موجود را جمع‌آوری کرده و از این طریق اطلاعاتی از تصاویر، ارزش بهای اسکناس و ظواهر بصری اسکناس‌های ایران را به خواننده منتقل می‌کند. محمد خدادادی مترجم‌زاده به همراه حسین چنعانی و سیمین آقاخانی نژاد «پژوهشی درباره پدیدارشناسی عکس پادشاهان قاجار روی نخستین اسکناس‌های ایران» (۱۳۹۳)، را در نشریه پژوهش هنر به چاپ رسانده‌اند. پژوهشگران، اسکناس‌های دوران قاجار را مورد معرفی و بررسی قرارداده‌اند. مقاله‌ای از سینا سیدآبادی و ایلناز رهبر و محمد معینی الدینیبا با عنوان «تحلیل نقوش اسکناس‌های ایران پس از انقلاب اسلامی بر اساس رویکرد بازتاب در جامعه‌شناسی هنر» (۱۳۹۹)، چاپ شده در نشریه جامعه‌شناسی و ادبیات که از حیث زمانی با پژوهش پیش‌رو همگام نیست، اما بدان جهت که نگارندگان آن، بررسی نقوش روی اسکناس‌ها را به عنوان فرهنگ بصری حاکم در جامعه و بر اساس رویکرد بازتاب در جامعه‌شناسی هنر مورد بررسی قرارداده‌اند، قابل تأمل است. عباس محمدی و عبدالرضا چارئی نیز پژوهشی با عنوان «ویژگی‌های چاپ، نشر و تصویرسازی اسکناس در ایران» (۱۳۸۷)، در نشریه نگره نوشته‌اند که با توجه به ادوار مختلف، به دسته‌بندی تصاویر روی اسکناس‌ها پرداخته‌است. مقاله‌ای از نفیسه اثنی‌عشری با عنوان «تحلیل نشانه‌شناسی تصویر ناصرالدین‌شاه بر سطح نخستین اسکناس ایران» (۱۳۹۹)، که در نشریه مبانی نظری هنرهای تجسمی به چاپ‌رسیده‌است به طور اخص به دوره اسکناس‌های ناصری پرداخته و با استفاده از نظریات دیگر محققان نتایجی مفید را در چارچوب نشانه‌شناسی تصاویر ارائه می‌دهد. منابع یاد شده هر کدام اطلاعات ارزشمندی در اختیار می‌گذارند اما وجه تمایز تحقیق حاضر با منابع مذکور، تمرکز بر تأثیر جنبش هنر و پیشه و به طور خاص آرت‌نوو بر طراحی نخستین اسکناس‌های ایران است که از این منظر، اطلاعات نومایه‌ای را ارائه می‌دهد و زمینه‌ی مساعدی را برای انجام پژوهش‌های جدید می‌گشاید.

روش پژوهش

این تحقیق از حیث هدف: توسعه‌ای-کاربردی و روش آن: توصیفی-تحلیلی با رویکرد تطبیقی است. جامعه بررسی این تحقیق را قدیمی‌ترین اسکناس‌های آرشیو شده و شناسنامه‌دار ایران در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم میلادی (معاصر دوران حاکمیت ناصرالدین‌شاه قاجار و رضاشاه پهلوی) تشکیل می‌دهند که هم‌زمان با جنبش هنر و پیشه و آرت‌نوو طراحی و منتشر شده‌اند. حدود بیست و هفت تصویر از پشت و روی اسکناس‌ها طبق تحقیقات میدانی از آرشیو موزه بانک مرکزی ایران تهیه و عکس‌برداری شده‌است.

جنبش هنر و پیشه[1]

مفهوم مدرنیته در گذر از چهار مرحله رنسانس هنر-ادبی، مدرنیته فلسفی، مدرنیته سیاسی و انقلاب صنعتی شکل‌گرفت و موجب شد که غرب در قرن نوزده میلادی به بازشناسایی هویت خود بپردازد (احمدزاده، ۱۳۹۳: ۳۲). در این دوران اروپا شاهد تحولات بسیاری در حوزه صنعت بود و اختراعات مختلف موجبات تکامل صنعت و همچنین تکامل ارتباطات شد. از طرفی دیدگاه‌های فلسفی نو افکار و عقاید هنرمندان را نیز به خود معطوف کرد. ظهور دوربین عکاسی نیز در این دوره انقلابی در تصویر از واقعیت برپا نمود (گودرزپروری و ضیمران، ۱۳۹۱: ۱۵۷). در همین زمان، شرق که از دستاوردهای مدرنیته غربی عقب مانده بود، نظر سیاست‌های غربی را به خود معطوف کرد و غربی‌ها به دنبال منافعی در

شرق برای خود برآمدند (احمدزاده، ۱۳۹۳: ۳۲). این امر موجب شد تا هنرمندان نیز در پی تجربه فرم‌های جدید و برون‌مرزی باشد، به این معنا که «هنر مدرن جغرافیای خاص مؤلف اثر را پشت سر می‌گذارد و به دنبال جغرافیایی گسترده‌تر رو به تجربه فرم‌های دیگری می‌آورد» (گودرزپروری و ضیمران، ۱۳۹۱: ۱۵۹). در این عصر، سبک‌های هنری مختلفی شکل‌گرفت که گاهی در آن‌ها هنرمند به سنت‌های هنری شرقی و نقوش مواج اسلیمی و انتزاع‌یافته گیاهان روی می‌آورد (لطفی، ۱۳۹۱: ۱۵۶). یکی از نهضت‌های شکل‌گرفته در این زمان «جنبش هنر و پیشه» است که مجموعه‌ای از صاحبان پیشه و هنر به گردهم آمدند و سعی کردند هنر را کاربردی کنند و محوریت اصلی خویش را هنرهای دستی قراردادند (موسوی حجازی و پورجعفر، ۱۳۸۱: ۶). این جنبش که ریشه اجتماعی داشت، گرایش زیادی به هنرهای قومی نشان داد و از طرفی انتقادی به نظام صنعت و آثار صنعتی به جهت بی‌کیفیتی نسبت به آثار دستی داشت. جنبش هنر و پیشه، که با نظرات جان راسکین[۲] مطرح شده‌بود، توسط ویلیام موریس[۳] در هنر بسط داده‌شد و یک موسسه تجاری در انگلستان که آثار هنری و دستی شرقی را وارد می‌کرد، زمینه آشنایی و جذب بیشتر هنرمندان به موتیف‌ها و نقش‌مایه‌های شرقی را فراهم‌آورد (همان:۱۱). آرت‌نوو یکی از مهم‌ترین جریان‌هایی است که تحت تأثیر آرمان‌های جنبش هنر و پیشه ظهورکرد.

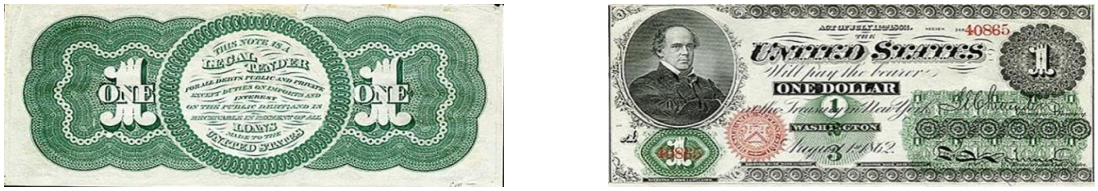
آرت‌نوو[۴]

پس از گسترش دستاوردهای جنبش هنر و پیشه، مکاتب هنری یکی پس از دیگری ظاهر شد و هرکدام با مانیفست خاص خود، جنبشی نوین را در عرصه هنر جهان غرب شکل دادند اما در این میان آرت‌نوو، هم به لحاظ دوران تسلط بر جامعه هنری که قریب به بیست سال بود (۱۸۹۰-۱۹۱۰.م) و هم به دلیل کاربرد آن در شاخه‌های مختلف هنری اعم از تزئینات داخلی و گرافیک دارای اهمیت زیادی است. آرت‌نوو یک سبک تزیینی جهانی بود که در اواخر قرن نوزدهم شکل گرفت و تا دهه اول قرن بیستم باقی ماند. مهم‌ترین ویژگی آرت‌نوو، تزیینی بودن این سبک است که به طور قطع متأثر از شرق است. هنر شرقی به دلیل استفاده از سطوح رنگیِ تخت و تزیینات پارچه مانند و سطوح دوبعدی ویژگی‌های تحسین‌برانگیزی دارد. آرت‌نوو، نیز تلاشی است که هنرمندان این سبک برای همبستگی میان هنر و زندگی روزمره انجام دادند. ویژگی دیگر، بین‌المللی‌شدن آن است؛ چرا که با پیشرفت فناوری‌های حمل‌نقل، این سبک هنری اقبال آن را داشت تا به سرعت در میان کشورهای مختلف شناخته شود. ویژگی دیگر آرت‌نوو، کلان محوری بودن آن است؛ بدین معنا که سبک آرت‌نوو تمامی آنچه محیط ساخت انسان را تشکیل می‌دهد، تحت‌تأثیر خود قرارداد (Selz & others, 1960: 7-17). طراحی اسکناس نیز از این قاعده مستثنی نبود.

آرت‌نوو و تاثیر آن بر طراحی اسکناس

در اواخر قرن ۱۹ میلادی اسکناس‌ها بخشی از فرهنگ سیاسی دولت‌ها بودند که در مسیر اقتصادی آن‌ها انتشار می‌یافتند و همچون دیگر جلوه‌های تکامل اجتماعی عصر مدرنیته ظاهر شدند. به طوری که از نیمه‌دوم قرن نوزده‌میلادی به عنوان آغاز صنعت چاپ اسکناس یاد می‌شود. طراحی اسکناس‌های آغازین به گونه‌ای بود که از قواعد خاصی پیروی نمی‌کرد و به راحتی جعل می‌شد. این امر به آنجا ختم شد که در آمریکا سال ۱۸۶۳.م نظام بانک‌داری ملی به وجود آمد تا نظارت بیشتری بر طراحی و نشر اسکناس‌های درگردش شود (URL:5). اولین اسکناس دلار شبیه یک گواهی رسمی بود و پرتره‌ای از سالمون پی‌چیس[۵] را نشان می‌داد (تصویر۱). هرچند این طرح در گام نخست توفیقاتی را به‌دست‌آورد، لیکن نیازمند اصلاحات جدی در آرایش عناصر و ترکیب‌بندی بود. در طول جنگ داخلی آمریکا، پشت اسکناس دلار به

رنگ سبز، با القای مفهوم ثبات و رشد چاپ می‌شد که پس از آن نیز به رنگی ثابت در طراحی اسکناس‌های دلار باقی‌ماند. تا زمان ظهور آرت‌نوو و تأثیرات گسترده آن در جهان غرب، اسکناس‌های بسیاری طراحی و منتشر شدند که به دلایل مختلف مورد بحث‌وجدل قرارگرفتند و رها شدند. لیکن تا دهه ۱۹۳۰.م تمام اسکناس‌های دلار با الهام از سبک طراحی جدید، شکل ثابتی گرفتند که تقریباً شبیه نمونه‌های امروزی به نظرمی‌رسند (URL: 8) (تصویر ۲).



تصویر ۱- طرح نخستین اسکناس دلار، ۱۸۶۰.م. منبع: (Heij, 2012: 32)

تصویر ۲- تثبیت طرح اسکناس دلار براساس قواعد آرت‌نوو. منبع: (Heij, 2012: 32)

ورود جنبش آرت‌نوو در طراحی صنایع و هنرهای مختلف دول آسیایی کمی بعد از اروپا اتفاق‌افتاد. اولین اسکناس‌های عثمانی که کاربردی شبیه اسکناس‌های امروزی دارند از سال ۱۸۶۳.م به بعد منتشر شدند. امتیاز نشر این اسکناس‌ها از طرف دولت عثمانی به بانک امپراتوری عثمانی داده شد که درواقع فرانسه و بریتانیا نیز در آن سرمایه‌گذاری مشارکتی داشتند و تا شروع جنگ جهانی اول ادامه داشت و با شروع جنگ دو دولت غربی خواستار واگذاری رسمی چاپ اسکناس‌های مربوطه به خود دولت عثمانی شدند (URL: 2) (تصویر ۳). ورود آرت‌نوو در طراحی اسکناس‌های کشورهای شرقی‌تر از جمله پاکستان با تأخیر بسیار در سال ۱۹۴۷.م شکل گرفت و در داخل کشور به اتحادیه هند و حکومت پاکستان تقسیم شد. ازآنجا که پاکستان قادر به چاپ اسکناس نبود اولین اسکناس‌های در گردش پاکستان به صورت موقتی توسط بانکی هندی با نام روپیه چاپ شد (URL: 6) (تصویر ۴). در کشور چین نیز در اوایل قرن بیستم، شرکت‌های مختلف بانکی خارجی و مؤسسات اعتباری شروع به فعالیت کردند. اسکناس‌های منتشرشده توسط این شرکت‌ها مورد تقلید بسیاری از شرکت‌های چینی قرارگرفتند که به تدریج سلیقه جدیدی را بر پایه آرت‌نوو در طراحی اسکناس‌های این کشور وارد نمودند (Houji&Qijing, 1982: 322-339) (تصویر ۵).

تصویر ۳- طراحی اسکناس ۵۰ لیری، عثمانی، ۱۹۲۷.م. منبع: (URL: 7)

تصویر۴- طراحی اسکناس ۱۰ دلاری، چین، ۱۹۱۰.م. منبع: (Houji&Qijing, 1982: 322-339)

تصویر ۵- طراحی پشت و روی اسکناس پنج روپیه، پاکستان،۱۹۴۶م. منبع: (URL: 8)

ورود دستاوردهای آرت‌نوو به هنر ایران

پس از گسترش جنبش‌های هنر و پیشه و آرت‌نوو در اروپا، دستاوردهای علمی و تکنولوژی غرب توسط دیپلمات‌ها و بازرگانان با یک بینش سیاسی از قبل طراحی شده وارد ایرانِ دوره قاجار که موردتوجه کشورهای غربی قرارداشت، شد. ورود سیاحان، بازرگانان و کم‌کم نظامیان و دیپلمات‌ها به ایران در قرن نوزدهم موجبات آن را فراهم‌کرد تا هنر نیز تحت تأثیر جنبش‌های شکل‌گرفته در اجتماع غرب قرار گیرد، گرچه هنر قاجار ریشه در هنر گذشته ایرانی دارد اما تغییرات به‌وجود آمده دوگانگی‌ای را در هنر قاجار نشان می‌دهد: یک طرف تحولات غربی وارد شده به ایران که در شمایل‌نگاری درباری متجلی می‌شود و از طرف دیگر موضوعات اسطوره‌ای و نگارگری روایی که ریشه در فرهنگ اصیل ایرانی دارد (Iranica, 2011: 627). با مرگ فتحعلی‌شاه قاجار پیکرنگاری درباری رو به زوال رفت؛ اما ظهور کمال‌الملک در عصر ناصری که سبک طراحی او کاملاً اروپایی بود، جلوه‌های دیگری از هنر مدرن را در ایران پرده‌برداری کرد. دراین دوره ایرانیان تازه با عکاسی آشنا شده‌بودند و کمال‌الملک سبک کلیشه‌ای هنری گذشتگان را کنار زد و به صورت ناتورالیستی چیزی شبیه محصول دوربین عکاسی، نقاشی را به همگان عرضه نمود. سبک وی به شاگردانش در مدرسه صنایع مستظرفه انتقال و از طریق آنان بسط پیدا کرد (Iranica, 2011: 640). علاوه بر هنر نقاشی، از دیگر جلوه‌های تأثیر جنبش‌های هنر و پیشه و آرت‌نوو، می‌توان به نخستین آثار چاپ سربی عصر قاجار اشاره کرد که در آن از کلیشه‌های وارداتی غرب استفاده می‌شد. صنعت چاپ اسکناس نیز که در همین دوران آغاز شده بود، یکی دیگر از زمینه‌هایی است که تأثیر کلیشه‌های غربی را می‌توان بر آثار چاپی آن جستجو کرد.

تحولات اجتماعی عصر قاجار و آغاز نظام بانک داری در ایران

با روی کار آمدن ناصرالدین‌شاه اتفاقات جدیدی در فرهنگ اجتماعی و هنری ایران روی داد. تأسیس دارالفنون به کمک امیرکبیر و اعزام دانشجو به فرنگ (بیانی، ۱۳۷۵: ۲۷۹) و همچنین سفرهای ناصرالدین-شاه به روسیه و کشورهای اروپای مرکزی و غربی و دیدن دستاوردها و پیشرفت‌های اروپاییان اندیشه شاه را متحول ساخت (حدادعادل، ۱۳۷۹: ۱۶۰). علاقه‌مندی ناصرالدین‌شاه و محمدشاه به فرهنگ و هنر غرب، پیشرفت‌های هنری این دوران را به سبک غربی برای ایران فراهم‌آورد چنان‌که ورود دوربین عکاسی و رشته عکاسی به ایران و همچنین اعزام اشخاصی همچون عبدالله میرزا به فرنگ جهت تحصیل در زمینه عکاسی در این دوره اتفاق افتاد (خدادادی مترجم زاده و همکاران، ۱۳۹۳: ۹۴). همچنین اندیشه ملی‌گرایی که تحت‌تأثیر انقلاب کبیر فرانسه بود از طریق روشن‌فکران وارد ایران شد. آن «با مشاهده پیشرفت غرب در جستجوی علت عقب‌ماندگی ملت خود برآمدند. آنان ایرانیان را به عنوان ملت چندهزارساله‌ای می‌دیدند که باید از حالت تبعه و

رعیت به شهروندان آزاد تبدیل می‌شدند.» (رضایی و مرادی، ۱۳۹۵: ۱۰۹) قیام مشروطه و بعد از آن نادیده گرفتن قیام توسط مظفرالدین‌شاه و...، بستری را فراهم‌آورد تا رضاخان که منصب سردارسپه را داشت، زمام امور را در دست گیرد و در نهایت با کمک انگلستان بر تخت حکومت بنشیند. فرجام چنان شد که وی اهداف سیاسی انگلیس را در کشور محقق سازد (شیرازی و یونسی، ۱۳۹۰: ۶۰). در این دوره گرایش به ناسیونالیسم توسط غربیان، ذهن کشورهای مسلمان خاورمیانه همچون ایران را به خود جذب کرده‌بود. ناسیونالیسم ایرانی به دنبال بازگشت به هویت باستانی قبل از اسلام خود بود و پرداختن به جنبه‌های فرهنگی دوران کهن را پله قدرت خود می‌دید (اوئن، ۱۳۸۷: ۱۰۹-۱۰۸). این‌چنین بود که مظاهر تمدن غرب، به تدریج در فرهنگ و جامعه ایرانی راه یافت. یکی از مهم‌ترین دستاوردهای آن، تأسیس نظام بانک‌داری و چاپ اسکناس بود.

آغاز نظام بانک‌داری

تشکیل بانک در ایران به شکل جدید، نخستین بار در سال ۱۲۵۸ه.ش (۱۲۹۶ه.ق) ده سال قبل از به وجود آمدن بانک شاهنشاهی از سوی حاج محمدحسن امین دارالضرب یکی از صرافان بزرگ تهران به ناصرالدین‌شاه قاجار پیشنهاد شد. این پیشنهاد با دخالت‌های بیگانگان و عوامل آن‌ها جامه عمل نپوشید و به جای آن بانک شاهنشاهی در ایران مستقر گردید. در سال ۱۲۶۶ه.ش/ ۱۸۸۷.م بانک جدید شرق بدون اخذ مجوز از دولت دایر شد که مرکز این بانک در لندن بود و برای نخستین‌بار در ایران حساب جاری را که بهره به آن تعلق می‌گرفت، ارائه نمود. این بانک با تأسیس بانک شاهنشاهی کلیه اموال و امتیازات خود را به این بانک واگذار کرد. بانک شاهنشاهی ایران در سال ۱۲۶۷ه.ش/۱۸۸۹.م توسط بارون جولیوس دو رویتر[۶] مؤسس خبرگزاری رویتر تأسیس شد. وی اجازه انحصاری تأسیس بانک شاهنشاهی را به مدت شصت سال از ناصرالدین‌شاه گرفت. مهم‌تر از همه برای نخستین بار در ایران توانست حق انحصاری نشر اسکناس را به‌دست‌آورد. این بانک معاف از مالیات بود و تنها سالیانه شش درصد از سود خالص بانک (حداقل سیزده هزار تومان) به دولت ایران تعلق می‌گرفت. بانک شاهنشاهی در تهران، عمارت شرق میدان توپخانه را خریداری کرد (آرشیو اسناد موزه بانک ملی ایران) و از آن پس بود که چاپ اسکناس به شکل امروزی در ایران آغاز گردید.

نخستین اسکناس‌های چاپ شده در ایران:

واژه پول به معنای «جسر» اولین بار به معنای دادوستد در سفرنامه ناصرخسرو ذکر شده‌است. واژه اسکناس از لغتی فرانسوی «اسیگنات»[۷]و واژه‌ای روسی «آسیگوناس»[۸] وارد زبان ایرانی شده‌است (شرقی، ۱۳۸۵ :۲۰). استفاده از پول کاغذی در ایران به زمان پادشاهی کیخاتون مغول می‌رسد که در تبریز چاپ می‌شد (وصاف، ۱۳۴۶: ۱۶۶). دستور استفاده از پول‌های مذکور که به «چاو» معروف بود، بعد از مدتی به دلایل مختلف، لغو گردید (آقاخانی، ۱۳۹۲: ۱۹-۲۰). کاربرد اسکناس یا پول کاغذی تا زمان قاجار در اسناد ثبت نشده‌است؛ تا آن‌که بعد از سفر ناصرالدین‌شاه قاجار از سفر سوم خود در سال (۱۲۶۹ه.ش/۱۸۹۰.م) اسکناس و چاپ آن در ایران متداول گشت (فرحبخش، ۱۳۶۳: ۳). این عمل ناصرالدین‌شاه یکی از اقداماتی بود که وی به جهت پرکردن شکاف‌های عمیق که در جامعه خود احساس می‌کرد، انجام داد (شهیدی، ۱۳۸۴: ۱۳-۱۴). اسکناس و استفاده آن در نظام بانک‌داری ایران که به صورت رسمی از دوره قاجار آغاز شده و تا زمان حال ادامه دارد را می‌توان در سه دوره تقسیم نمود: «۱- بانک شاهی (۱۲۶۹-۱۳۰۷ه.ش)، ۲- بانک ملی (۱۳۰۷-۱۳۳۹ه.ش) و ۳- بانک مرکزی (۱۳۳۹ه.ش تا کنون)»

(آقاخانی، ۱۳۹۲: ۲۰). از آن‌جا که نوع چیدمان و تصویرسازی روی اسکناس‌ها متأثر از شرایط حاکم بر جامعه و فرهنگ بصری جامعه است بنابراین اسکناس به عنوان برگه‌ای بهادار که دارای ارزش‌های فرهنگی و ملی می‌باشد، باید تصاویر چاپ شده بر آن نیز به دقت بررسی گردد.

الف) قطعات چاپ‌شده در سال ۱۲۶۹ه.ش./ ۱۸۹۰م

از میان اسکناس‌های موجود در آرشیو موزه بانک ملی ایران، چندین قطعه از قدمت بیشتری برخوردارند و با دوران گسترش جنبش هنر و پیشه در غرب نیز هم‌زمان هستند. منتخبی از این اسکناس‌ها که بخشی از آن به دوران قاجار و بخشی به دوران پهلوی اول تعلق دارند، جامعه آماری پژوهش حاضر را تشکیل می‌دهند. این قطعات به ترتیب زمانی در ادامه معرفی شده‌اند.

نخستین اسکناس‌های بانک شاهی در انگلستان کلیشه‌سازی گشت و توسط مؤسسه برادبوری ویلکینسون[۱۰] در سال ۱۲۶۹ه.ش چاپ شد. اسکناس‌های مزبور به ارزش یک، دو، سه، پنج، ده، بیست، پنجاه، صد، پانصد و هزار تومان بود و استفاده از آن فقط در برخی از شهرها همچون تهران، تبریز و ... قانونی بود (خدادادی مترجم‌زاده و همکاران، ۱۳۹۳: ۹۱). در این دوره «محور اصلی تصویرسازی (تصویر شخص اول مملکت) سپس نقوش گیاهی و شیوه نگارش است.» (محمدی و چارئی، ۱۳۸۷: ۱۱۸) تأکید بر تصویر شاه با مکتب پیکره‌نگاری درباری قاجار ارتباط برقرار می‌کند و به نوعی در جهت تبلیغات سیاسی و نمایش قدرت و مشروعیت بخشی حکومت قاجارها و شخص ناصرالدین‌شاه است (اثنی‌عشری، ۱۳۹۹: ۱۳۷) همچنین در جهت فعالیت‌های سیاسی و نمایش شوکت شاهانه به دیگر کشورها که ریشه در دوره حکمرانی فتحعلی‌شاه قاجار دارد؛ در آن زمان وی با استفاده از تصاویر نقاشی شده از خود این بینش سیاسی خود را نمودار می‌کرد (لعل‌شاطری و همکاران، ۱۳۹۵: ۱۹۱). دلیل دیگر این نکته نوع توجه به کیفیت عکس‌ها است. عکس‌های چاپ شده بر روی اسکناس‌ها توسط ماهرترین عکاسان همچون عبدالله میرزای قاجار عکاس ماهر دربار، ویلیام دوونی[۱۱]و دانیل دوونی[۱۲]عکاسان دربار ملکه ویکتوریا گرفته و سپس چاپ شده‌است (اثنی‌عشری، ۱۳۹۹: ۱۳۸). در زیر تصاویری از اسکناس‌های منتخب دوره ناصری ارائه می‌شود (جدول ۱).

جدول ۱- قطعات نخستین اسکناس‌های چاپ‌شده در ایران، ۱۲۶۹ه.ش. منبع: (نگارندگان)

ردیف	نام کلیشه	تصویر		
۱	روی اسکناس ۱ تومانی		۱- کتیبه «بانک شاهنشاهی ایران» به خط ثلث در بالای اسکناس با فرمی منحنی.	شباهات
۲	روی اسکناس ۲ تومانی		۲- فرم مدالی متشکل از تصویر شاه در سمت راست.	
۳	روی اسکناس ۳ تومانی		۳- فرم مدالی مزین به نشان پرچم (شیر و خورشید).	
۴	روی اسکناس ۵ تومانی		۴- قاب عبارت ارزش بهای اسکناس با عدد و حروف در وسط اسکناس.	
۵	روی اسکناس ۱۰ تومانی		۵- چهارترنج در چهارگوشه با عدد بهای اسکناس.	
۶	روی اسکناس ۲۰ تومانی		۶- زمینه اسکناس متشکل از نقوش سنتی، هستند.	
۷	روی اسکناس ۵۰ تومانی		۱- فرم کتیبه	تفاوت‌ها
۸	روی اسکناس ۱۰۰ تومانی		۲- قاب دور مدال‌ها	

۹	روی اسکناس ۱۰۰۰ تومانی		۳- قاب ارزش بها	
۱۰	پشت اسکناس ۳ تومانی		۴- ترنج‌های چهارگانه از منظر نقوش و خطوط	

طبق بررسی انجام شده همان‌طور که در جدول مشهود است تعداد شباهات بیشتر از تعداد تفاوت‌ها است.

ب)قطعات چاپ‌شده در سال ۱۳۰۲ه.ش/ ۱۹۲۸م.

سری دوم اسکناس‌ها از سال ۱۳۰۴ه.ش روی قطعات (۱، ۲، ۳، ۵، ۱۰، ۲۰، ۵۰ و ۱۰۰) تومانی با مسئولیت محدود واترلو و پسرو مؤسسه برادبوری ویلکینسون منتشر گردید (مترجم‌زاده و همکاران، ۱۳۹۳: ۹۴) (جدول ۲).

جدول ۲- قطعات اسکناس‌های چاپ شده در ایران، ۱۳۰۲ه.ش. منبع: (نگارندگان)

ردیف	بهای کلیشه	تصویر	تشابهات
۱	روی اسکناس ۱ تومانی		۱- کادری قاب‌مانند مستطیلی منقوش ۲- کتیبه بانک شاهنشاهی ایران به خط ثلث در وسط بالای اسکناس ۳- تصویر ناصرالدین شاه، ۴- علامت شیروخورشید ۵- عبارت بهای اسکناس در مرکز کلیشه ۶- تکرار ارزش‌بها در چهارگوشهٔ اسکناس
۲	روی اسکناس ۲ تومانی		
۳	روی اسکناس ۵ تومانی		

۴	روی اسکناس ۱۰ تومانی		۱-کادر اسکناس	تفاوت‌ها
۵	روی اسکناس ۲۰ تومانی		۲-کتیبه بانک شاهنشاهی از منظر نقوش و خطوط	
۶	روی اسکناس ۱۰۰ تومانی		۳- تصویر شاه و محل جای‌گیری آن نیز متفاوت می‌باشد.	
۷	پشت اسکناس۵ تومانی			

براساس یافته‌ها در جدول شباهات و تفاوت‌ها این‌چنین است که تشابهات بیش‌تر از تفاوت‌ها است. عموم تزئینات کلیشه‌های فوق شبیه نقوش کاشی‌کاری است و مبنی‌بر الگوهای هندسی و دسته‌های‌گل که در معماری قاجار کاربرد داشته و ریشه در تزئین معماری مذهبی ایران دارد که در کلیشه‌ها نمایان است (Iranica, 2011: 630).

ج) قطعات چاپ‌شده در عصر پهلوی اول، ۱۳۱۲ه.ش./ ۱۹۳۳م

اسکناس های دوران قاجاریه تا بیستم آبان ۱۳۱۲ه.ش/۱۹۳۳م استفاده‌شده و سپس از جریان خارج شدند (خدادادی مترجم‌زاده و همکاران، ۱۳۹۳: ۹۲). شروع فعالیت بانک ملی در زمان پهلوی اول آغاز شد.

اسکناس‌ها از تومان به ریال تغییر نمود و به ارزش پنج، ده، بیست، پنجاه، صد، پانصد و هزار ریال به چاپ رسید (آرشیو اسناد موزه بانک ملی ایران) (جدول ۳).

جدول ۳- قطعات اسکناس‌های چاپ شده در عصر پهلوی اول. منبع: (نگارندگان)

ردیف	نام کلیشه	تصویر		
۱	روی اسکناس ۵ ریالی		۱- شامل کادر مستطیلی. ۲- چهارترنج چهارگوشه برای ارزش‌بها. ۳- شمایل شاه پهلوی. ۴- ترنجی مستطیل‌وار برای نمایش ارزش بهای اسکناس. ۵- ارزش‌بهای اسکناس در ترنج مستطیلی که دوبار تکرار شده‌است. ۶- بانک ملی ایران به خط نستعلیق. ۷- زمینه منقوش اسکناس. ۸- چهارترنج چهارگوشه با ارزش بها با اعداد لاتین. ۹- نماد پرچم. ۱۰- ترنجی مستطیلی جهت ارزش بها. ۱۱- عبارت بانک ملی ایران.	تشابهات
۲	پشت اسکناس۵ ریالی			
۳	روی اسکناس ۲۰ ریالی			
۴	پشت اسکناس۲۰ ریالی			
۵	روی اسکناس ۵۰ ریالی			
۶	پشت اسکناس ۵۰ ریالی			
۷	روی اسکناس ۱۰۰ ریالی			
۸	پشت اسکناس۱۰۰ ریالی		۱- کادر اسکناس از منظر نقش و فرم. ۲- ترنج‌ها از منظر نقش و تعداد.	تفاوت‌ها

۹	روی اسکناس ۵۰۰ ریالی		۳- مـدال پرتـره شـاه و محـل قرارگیری عکس. ۴- محل عبارت بانک ملی.	
۱۰	پشت اسکناس ۵۰۰ ریالی			

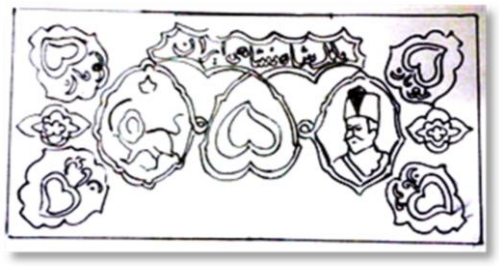
براساس یافته‌ها در جدول این‌چنین هویداست که تشابهات بیشتر از تفاوت‌ها است.

تأثیر آرت‌نوو بر طراحی نخستین اسـکناس‌هـای چاپ شده در ایران

با توجه به مطالب ذکر شده در بخش‌های پیشین اهداف اصلی جنبش هنر و پیشه و دنبال آن آرت‌نوو را این‌چنین می‌توان تقسیم بندی کرد: ۱- تمایل به ساختارشکنی هنرهای سنتی، ۲- جنبه عملکردی در تمام وجوه زندگی روزمره، ۳- حذف تفاوت میان هنرهای‌زیبا و هنرهای‌کاربردی. هنرمندان از خصایص و ویژگی‌حس‌گرایی، پرسپکتیو تخت، خطوط منحنی و آزاد و فرم‌های گل‌وگیاه استفاده‌می‌کردند. این خصایص، درجهت ارزیابی کیفیت بصری نخستین اسکناس‌های ایران و قیاس همگامی آن‌ها با جنبش آرت‌نوو قابل‌استفاده شده‌اند که در ادامه با جزئیات بیشتری به موارد مزبور پرداخته‌می‌شود.

۱. تحلیل ساختاری قطعات اسکناس ۱۲۶۹ه.ش

- **تمایل به ساختارشکنی:** تکرار قابل‌توجه عناصر هنر ایرانی همچون: نقش کتیبه‌ای، ترنج‌های چهارگانه، ترنج مرکزی، نقوش زمینه، کلیشه را بیشتر شبیه طراحی پارچه یا فرش ایرانی نشان‌می‌دهد. عدم یکپارچگی در طراحی کلیشه وجود دارد و این امر نشان مستقیمی از وابستگی به قواعد هنر سنتی و عدم تمایل به پذیرش سنت‌شکنی در هنر است (تصویر ۶).



تصویر ۶- ساختار و یونیفرم غالب در اسکناس‌های ۱۲۶۹ه.ش.
منبع: (نگارندگان)

- **جنبه عملکردی:** هدف اصلی در طراحی کلیشه تسهیل در امر دادوستد است بنابراین طراحی کلیشه اسکناس یک هنر کاربردی است. باتوجه به هدف هنر طراحی کلیشه، باید عناصر هنری و تزئینی به‌گونه‌ای طراحی شوند که هدف اصلی از ارائه هنر کلیشه‌سازی اسکناس پنهان نگردد؛ این درحالیست که اسکناس‌های ایرانی دوره‌ی اول به جهت نوع نقوش جنبه‌های عملکردی و اقتصادی کلیشه‌ها را تحت‌الشعاع قرار داده و میزان عملکرد تصویری اسکناس را ضعیف نموده‌است.

- **پرسپکتیو تخت:** طراحی اسکناس‌های دوره‌ی اول به گونه‌ای است که عاری از بعدنمایی یا پرسپکتیو می‌باشد اما هنرمند با تمهیداتی که در رنگ اجزای اصلی کلیشه به‌کار برده به نوعی پرسپکتیو تخت دست‌یابی پیدا کرده‌است همچون: رنگ تیره ترنج‌های چهارگانه و رنگ روشن ارزش بها در ترنج‌های مذکور، رنگ روشن ترنج یا شمسه‌ی مرکزی، تُن قوی شمایل

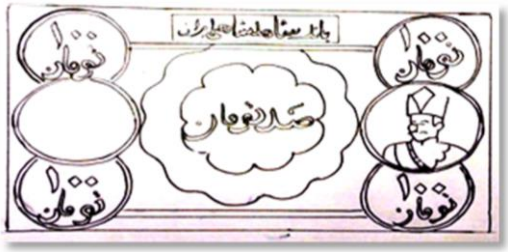
شاه و نشان شیروخورشید و از آنجا که عوامل یادشده عمق چندانی به طراحی کلیشه نداده می‌توان به این نتیجه رسید که طراح کلیشه به صورت هدفمند از پرسپکتیو تخت استفاده نکرده و ناآگاهانه تا این میزان عمق‌نمایی رنگی را در کلیشه‌های دوره اول اعمال نموده‌است.

- **خطوط منحنی و آزاد:** دوره اول به کرات نقوشی پر از خطوط منحنی و آزاد دیده‌می‌شود. در میان انواع خطوط، خط منحنی به جهت خصوصیات بصری همچون سیالیت و همچنین قابلیت کمال‌یافتن و تبدیل به خط حلزونی شدن در هنر ایرانی، جایگاه والایی دارد، «مارپیچ خط‌فنری مانند خودگریزی است که با حرکت دورانی افزایشی به سوی اوج حرکت می‌کند، مارپیچ نماد تکامل فرد و رها شدن او از خوشتن خویش و برونگرایی و آزادی و رستگاری است» (آیت‌اللهی، ۱۳۷۶: ۸۸). همان‌طور که در کلیشه‌های مزبور مشاهده می‌شود، خطوط منحنی و آزاد موجود در اسکناس تنها جنبه‌های زیبایی‌شناسی هنر ایرانی را نمایان می‌سازند و حتی از منظر ساختارشناسی نیز وجود برخی از این خطوط همچون خطوط منحنی و آزاد پس‌زمینه، به‌گونه‌ای است که اگر برخی از آن‌ها حذف شوند به ساختار اصلی کلیشه آسیبی نمی‌رسانند. همچنین خطوط مزبور ارتباط مستقیمی در القای مفاهیم ندارند بنابراین طراح کلیشه بی‌هدف از خطوط منحنی در پس زمینه استفاده‌کرده‌است.

- **فرم‌های گل‌وگیاه:** در کلیشه‌های ایرانی دوره اول، گرچه از انواع نقوش گیاهی به‌خصوص در پس‌زمینه استفاده شده‌است اما نوع قرارگیری، اندازه‌ی کوچک نقوش مذکور، رنگ کمرنگ نشانی بر نادیده‌گرفتن منزلت نقوش گیاهی در هنر ایرانی می‌باشد. در واقع استفاده از فرم‌های گل و گیاه تنها به جهت زیبایی بوده و ارتباطی با هدف کلیشه ندارند.

- تحلیل ساختاری قطعات اسکناس۱۳۰۲ .ه.ش

- **تمایل به ساختارشکنی:** اجزای ثابت متأثر از طراحی نقوش سنتی ایرانی می‌باشند اما با توجه به اسکناس‌های دوره اول، از میزان نقوش کم شده‌است، درواقع اجزای ناهماهنگ و بی‌انسجام در اسکناس‌های دوره پیش، به صورت منسجم و تحت یک نقش به‌هم‌پیوسته و به صورت یک کلیت درآمده‌اند که تحت‌تأثیر الگووارهای غربی پدیدار شده و به نوعی ساختارشکنی محسوب می‌شود (تصویر ۷).



تصویر ۷- ساختار و یونیفرم غالب در اسکناس‌های ۱۳۰۲ه.ش.
منبع: (نگارندگان)

- **جنبه عملکردی:** وجود کادر در اطراف کلیشه، انسجام طرح‌ها و نقوشی اجزای ثابت، کاسته شدن تنوع نقوش، پس‌زمینه‌ی کم‌رنگ، کلیشه را از یک تابلوی هنری دور کرد و خصوصیت رسمی و عملکردی در آن مشاهده می‌شود.

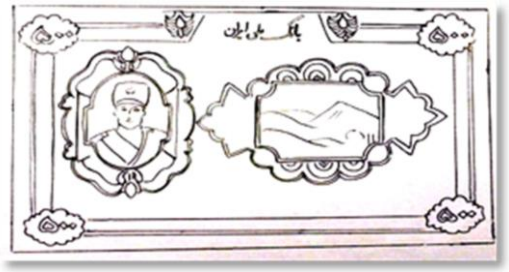
- **پرسپکتیو تخت:** در طراحی کلیشه‌های دوره‌ی دوم ایران نیز دارای پرسپکتیو علمی نیستند اما در کلیشه‌های مزبور، اجزای ثابت اسکناس به رنگ تیره‌تر از زمینه هستند و بنابراین نسبت به قبل بیشتر پرسپکتیو تخت دیده می‌شود.

- **خطوط منحنی و آزاد:** خطوط منحنی و آزاد در کلیشه‌های دوره‌ی دوم دارای کلیتوریتم هستند که علاوه‌بر افزایش زیبایی بصری، هدفمندکردن طراحی نقوش را در اسکناس‌ها نشان می‌دهد.

- **فرم‌های گل‌وگیاه:** فرم گل‌ها و گیاهان به‌گونه‌ای در ساختار کلیشه قراردارد که بر منزلت و ارزش نقوش گیاهی در ارائه‌ی هنر و هدف هنر مزبور تأکیدمی‌شود.

-تحلیل ساختاری قطعات اسکناس۱۳۱۲ه.ش

- **تمایل به ساختارشکنی:** کلیشه‌های مذکور به گونه‌ای‌ست که بخش‌هایی خالی از نقش و بخش‌هایی در جهت نمایش بصری اجزای اصلی طراحی شده و به صورت یک قاعده درآمده‌است. همچنین نقوش به صورت قالبی شکل گرفته دیده می‌شوند که انعکاسی از ساختارشکنی در الگووارهای به‌کار رفته در اسکناس‌های پیشین است (تصویر ۸).



تصویر ۸- ساختار و یونیفرمغالب در اسکناس‌های ۱۳۱۲ه.ش.
منبع: (نگارندگان)

- **جنبه عملکردی:** همانطور که در اسکناس‌های دوره سوم مشاهده می‌شود اجزای اصلی محدود و مرز مشخصی دارند؛ بنابراین هنر بیشتر هماهنگ با هدف و جنبه‌های عملکردی است.

- **پرسپکتیو تخت:** اجزای ثابتی چون کادر، ترنج‌های ارزش بها و ترنج زمینه و شمایل شاه با رنگی تیره‌تر از متن اسکناس طراحی شده‌اند که نقوش روشن و عبارات ارزش بهای روشن در اجزای یادشده نوعی عمق‌نمایی را نمایان می‌سازند. واردشدن نمادهای تصویری که به صورت عکسی از تن‌های کم‌رنگ تا پررنگ در داخل قابی ترنج‌وار قرارگرفته‌اند نمایی پنجره‌ای به عمق دورتر از زمینه‌ی اسکناس بازکرده‌است. اشل مناظر مزبور در مقابل با اشل پرتره‌ء شاه نوعی کوچک و بزرگی را نیز نمودار می‌سازد که این نیز به میزان بهره‌بردن کیفی از پرسپکتیو تخت اشاره دارد.

- **خطوط منحنی و آزاد:** خطوط منحنی و آزاد به گونه‌ای طراحی شده‌اند که قابی را در پیرامون اجزای یادشده شکل‌داده‌اند و تأکیدی بر اجزای ثابت و تأکیدی بر ایدئولوژی حاکم در جامعه به صورت نمادهای تجسمی است.

- **فرم‌های گل‌وگیاه:** در قالب‌های تعریف شده گل‌ها و گیاهان قرارگرفته‌اند و در کادر، قاب دور پرتره و تصاویر ملی، ترنج‌ها و ... دیده می‌شوند. این امر نشان از آن است که از منزلت فرم‌های گیاهی در ارائه اهداف سیاسی و اقتصادی بهره برده‌است.

تحلیل یافته‌ها

یافته‌های تحقیق نشانگر این هستند که نخستین اسکناس‌های چاپ شده ایران در دوره اول (۱۲۶۹ه.ش)، تنها ویژگی‌های ظاهری سبک آرت‌نوو همچون نقوش تزئینی و پارچه‌مانند را دربرداشته‌اند. در دوره دوم (۱۳۰۲ه.ش) با توجه به اتفاقات سیاسی، اسکناس‌ها بیشتر تحت تأثیر کلیشه‌های غربی قرار گرفته و انسجام شکل‌گرفته در طراحی آن‌ها، وجهی از همبستگی هنر و زندگی را که ریشه در تفکرات آرت‌نوو داشت، نمودار کرده‌اند. در دوره سوم (۱۳۱۲ه.ش) اجزای بصری اسکناس‌ها منسجم‌تر شده و ساختاری اصولی را نیز درپیش‌گرفته‌اند. بنابراین اسکناس‌های دوره‌ی سوم بیشتر از ادوار قبل با تفکرات و اهداف جنبش آرت‌نوو هم‌خوانی و هم‌سویی دارد. به بیان دیگر، اسکناس‌های سه دوره ۱۲۶۹، ۱۳۰۲ و ۱۳۱۲ه.ش در ایران دارای شاخصه اصلی تزئینی بودن هستند اما در دوره‌ی اول تزئینات شرقی بیش از اندازه بوده و حالت پارچه‌وار به خود گرفته‌است؛ به‌طوری‌که با اصول اسکناس دلار تثبیت‌شده توسط جنبش آرت‌نوو درسال ۱۹۳۰م. فاصله دارد، اما در دوره‌ی دوم از تزئینات بی‌قاعده و

بدون انسجام خبری نیست و همان شاخصه تزئینی بودن و نقوش تخت به صورت اصولی منسجم بر روی اسکناس ظاهر شده‌اند. اضافه شدن قاب و کادر بر حواشی اسکناس، نظمی به نقوش بخشیده است که نمودی از راه‌یابی جنبه‌های هنر آرت‌نوو به صنعت چاپ اسکناس‌های ایرانی است. شاخصه‌های مهم: کادر، پرسپکتیو تخت، تزئینات با قاعده، هماهنگی تصویر رو و پشت اسکناس که همه در بالابردن جنبه‌های عملکردی اسکناس نقش داشته‌اند (جدول۴).

جدول ۴- همگامی شاخصه‌های آرت نوو با کیفیت طراحی نخستین اسکناس‌های ایران. منبع: (نگارندگان)

			ادوار سه‌گانه نخستین اسکناس‌های ایران					
			قطعات ۱۲۶۹ه.ش		قطعات ۱۳۰۲ه.ش		قطعات ۱۳۱۲ه.ش	
			رو	پشت	رو	پشت	رو	پشت
شاخصه‌های آرت نوو	تمایل به ساختارشکنی		------	-----	✓	✓	✓	✓
	جنبه عملکردی		-----	-----	✓	✓	✓	✓
	پرسپکتیو تخت		-----	------	✓	✓	✓	✓
	خطوط منحنی و آزاد	پس‌زمینه	✓	✓	✓	--------	✓	--------
		کادر اصلی (فضای بیرونی)	------	--------	✓	--------	✓	✓
		کادر اصلی (فضای درونی)	✓	✓	✓	✓	✓	✓
		قاب نام بانک	✓	✓	✓	✓	--------	--------
		قاب اعداد	✓	✓	✓	✓	✓	✓
		قاب شمایل	✓	✓	✓	--------	✓	✓
	فرم‌های گل و گیاه	پس‌زمینه	✓	✓	✓	--------	--------	--------
		کادر اصلی (فضای بیرونی)	------	--------	✓	--------	✓	✓
		کادر اصلی (فضای درونی)	✓	✓	✓	✓	✓	✓
		قاب نام بانک	✓	✓	✓	✓	--------	--------
		قاب اعداد	✓	✓	✓	✓	--------	--------
		قاب شمایل	✓	✓	✓	--------	✓	✓
	گریدبندی		------	--------	--------	✓	✓	✓
	همگامی طرح پشت و رو		--------		--------		✓	

نتیجه‌گیری

در اواخر قرن نوزده میلادی جنبش هنری آرت‌نوو در غرب شکل‌گرفت که متأثر از جنبش هنر و پیشه و بر پایه اصول تزئینات شرقی و نقوش پارچه‌وار و تخت بود و ارتباطی میان هنر و زندگی برقرارکرد. بخشی از مظاهر جنبش آرت‌نوو در چاپ کلیشه اسکناس‌ها پدیدار شد. با استناد بر داده‌های ارائه‌شده در تحقیق حاضر، روند تکامل جنبه‌های عملکردی نخستین اسکناس‌های چاپ‌شده در ایران براساس شاخصه‌های آرت‌نوو نمایان است. در اولین دوره چاپ اسکناس

(۱۲۶۹ه.ش)، گرچه تزئینات شرقی ایرانی به وفور در کلیشه‌ها مشاهده‌می‌شود، لیکن فقدان ساختارشکنی اصول رایج در نقاشی ایرانی، فقدان پرسپکتیو تخت، کادر و نبود اصول ثابتی برای محل قرارگیری عناصر بصری اسکناس بیانگر فاصله عمیق اسکناس‌های دوره اول با شاخصه‌های آرت‌نوو است. در دوره‌ی دوم (۱۳۰۲ه.ش)، تمایل به ساختارشکنی و فاصله گرفتن از اصول هنر سنتی نمایان است و وجود پرسپکتیو تخت، توجه به جنبه‌های عملکردی را در اسکناس نشان‌می‌دهد. طراحی کادر و قاعده‌مند شدن نقوش از خصوصیات اسکناس‌های دوره دوم است که در نهایت در دوره‌ی سوم (۱۳۱۲ه.ش). با بررسی اولین ادوار نشر و چاپ اسکناس در ایران مواردی همچون: کادر دور تصویر و نقش چهارگانه ارزش‌بها، کاهش نقوش تزئینی، کاربرد هنر مینیمال، تصویر در داخل قاب به صورت مدالیون،کاربرد قاب‌های تزئینی و پرسپکتیو تخت، تطابق طراحی پشت و روی اسکناس مشاهده می‌شود.

پی‌نوشت

1. The Arts and Crafts Movement
2. Johen Rasci
3. William Morris
4. Art Nouveau
5. Salmon P. Chase
6. New East Bank
7. Baron Do Rioter
8. Assign at
9. Assigunas
10. Bradbury Wilkinson Co
11. Daniel Downey
12. Walter low & Sons

منابع

- آیت‌اللهی، حبیب‌الله (۱۳۷۶)، **مبانی هنرهای تجسمی**، تهران: سمت.
- آقاخانی، سیمین (۱۳۹۲)، **بررسی نقش عکاسی در روند تولید اسکناس‌های پهلوی و جمهوری اسلامی ایران**، (پایان‌نامه منتشر نشده کارشناسی ارشد)، تهران: دانشگاه هنر.
- اثنی‌عشری، نفیسه (۱۳۹۹)، تحلیل نشانه‌شناسی تصویر ناصرالدین شاه بر سطح نخستین اسکناس ایران (به مثابه یک متن تصویری و بعدی نوین از ابعاد گرافیک ایران)، **مبانی نظری هنرهای تجسمی**، پنجم (۱)، پیاپی ۹، ۱۴۳-۱۳۴.
- احمدزاده، محمد امیر (۱۳۹۳)، نقش ترجمه آثار جدید در شکل‌گیری فرایند نوگرایی در ایران دوره قاجار، **تحقیقات تاریخ اجتماعی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی**، چهارم (۲)، ۴۸-۲۱.
- اوئن، دیوید (۱۳۸۷)، بیماری شاه و دولت‌های غربی، ترجمه عبدالرضا هوشنگ، **اطلاعات سیاسی اقتصادی**، (۲۵۲)، ۱۲۱–۱۰۸.
- بیانی، خانبابا (۱۳۷۵)، **پنجاه سال تاریخ ناصری**، ج۱، تهران: علم.
- حدادعادل، غلامعلی (۱۳۷۹)، ناصرالدین شاهِ واژه گزین، **نامه فرهنگستان**، (۱۵)،۱۷۱- ۱۵۹.

- خدادادی مترجم‌زاده؛ محمد، چنعانی؛ سیمین، آقاخانی نژاد (۱۳۹۳)، پژوهشی درباره پدیدارشناسی عکس پادشاهان قاجار روی نخستین اسکناس‌های ایران، **پژوهش هنر**، چهارم (س۸)، ۹۷- ۸۷ .
- رضایی، فاطمه؛ مرادی، مسعودف (۱۳۹۵)، تحول‌سنجی مفهوم ملت در دوره قاجار، **پژوهش‌های تاریخ ایران و اسلام**، (۱۹)، ۱۲۰- ۱۰۱.
- سیدآبادی، سینا؛ رهبر، ایلناز ؛ معینی الدینی، محمد (۱۳۹۹)، تحلیل نقوش اسکناس‌های ایران پس از انقلاب اسلامی بر اساس رویکرد بازتاب در جامعه‌شناسی هنر، **جامعه‌شناسی هنر و ادبیات**،۱۲ (۱)، ۱۵۵- ۱۲۷.
- شرقی، علی (۱۳۸۵)، پژوهشی درباره چاپ اولین اسکناس در ایران، **اتاق بازرگانی، زیر نظر اتاق بازرگانی وصنایع و معادن ایران**، (۴)، ۲۰- ۱۷.
- گودرزپروری، پریناز؛ ضیمران، محمد (۱۳۹۱)، هنر مدرن و جنبش‌های تأثیرگذار بر آن، مطالعات نقد ادبی، **پژوهش ادبی**، (۲۶) ۱۹۲-۱۵۵.
- لعل شاطری، مصطفی؛ سرافرازی، عباس؛ وکیلی، هادی (۱۳۹۵)، نفوذ غرب در نقاشی ایران از ابتدای حکومت قاجار تا پایان عصر ناصری، **پژوهش‌های تاریخی ایران و اسلام**، (۱۹)،۲۱۰- ۱۸۵.
- لطفی، فوزیه (۱۳۹۱)، **مکاتب نقاشی**، تهران: فرهنگسرای میردشتی.
- محمدی، عباس؛ چارئی، عبدالرضا (۱۳۸۷)، ویژگی‌های چاپ نشر و تصویرسازی اسکناس در ایران، **نشریه نگره**، (۷)، ۱۱۹- ۱۰۷.
- موسوی حجازی، بهار؛ پورجعفر، محمدرضا (۱۳۸۱)، تأثیرپذیری نهضت هنروپیشه انگلستان از هنراسلامی ایران، **نشربه هنرهای زیبا**، پیاپی (۱۲)، ۲۲- ۴.
- نوین فرحبخش، فریدون (۱۳۸۴)، **راهنمای اسکناس‌های ایران**، تهران: فرحبخش.
- وصاف، شهاب‌الدین (۱۳۴۶)، **تاریخ وصاف**، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

منابع میدانی:

- آرشیو اسناد موزه بانک ملی ایران (۱۴۰۰)، بانک مرکزی ایران، میدان امام خمینی، تهران، ایران.

References

- Encyclopedia Iranica (2011), **Art and Architecture of the Qajar Period,** Vol. II, Fasc.(6), pp, 627- 637.
- Encyclopedia Iranica (2011), **Post-Qajar (Painting),** Vol. II, Fasc.(6), pp, 640-646
-Heij, Hans de (2012), Designing Banknote Identity, **DNB Occasional Studies** .Vol. 10/ No3.
- Houji, Hou &Qijing, Wu (1982), Zhongguojindaijingjisixiangshigao. Heilongjiang renminchubanshe, **Harbin,** vol. (3), pp. 322–339. [Mandarin Chinese].
- May, Julia (2016), Currency Design, Designing the Most Desirable Product, **Smashing Magazine,** Jan 4. [https://www.smashingmagazine.com/2016/01/learn-from-the-history-of-banknote-design-most-desirable-product/]
- Salcuduean, Ileana Nicolet a (2015), **Creative industries – Art and commerce; Entrepreneurship and creativity.** pp.10- 25,[https://www, Rescarchgate.net/ publication/331260880]
- Selz, Peter & Constantine, Mildred & Daniel, Greta (1960), **Art nouveau: art and design at the turn of the century,** The Museum of Modern Art: Distributed.

- URL1: https://www.Thecanadianencyclopedia.ca/en/article/money,2017,pp.1-16 Accessed at 29-09-2017
- URL2: https://sanalmuze.tcmb.gov.ir Accessed at 09-03-2024
- URL3: https://www.Banknoteword.Com/blog/who-invented-paper-money.pp1-6 Accessed at 26-01-2021
- URL4: https://primaltrek.com Accessed at 09-04-2024
- URL5: https://www.lovmoney.com Accessed at 04-12-2018
-URL6: https://www.onedollarbill.org/paper-mony-value-guidepakestan-html.pp1-9 Accessed at 19-03-2021
-URL7: https://www.fikriyat.com/galeri/tarih/osmanlida-basilan-ilk-kagit-paranin-seruveni/10 Accessed at 12-03-2023
-URL8: http://www.smashing.com Accessed at 07-05-2016

CONTENTS

Comparative Study of Plant Motifs in Safavid and Qajar Carpets 5

Mohamad Amin Hajizadeh[1]
Seyed Reza Hoseini[2]
Ali Asghar Shirazi[3]
Mehdi Keshavarz Afshar[4]
Iman zakariaei Kermani[5]

[1]Instructor, Carpet Group, Birjand University, Birjand, Iran (Corresponding Author)
[2]Associate Professor,, Painting Department, Shahed University, Tehran, Iran
[3]Associate Professor, Art Research Department, Shahid University, Tehran, Iran
[4]Assistant Professor, Art Research Department, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran
[5]Associate Professor, Handicrafts Department, Isfahan Art University, Isfahan, Iran

Practical Geometry in Applied Arts (Case Study: Geometric Proportions in the Architecture of Khan School in Shiraz) 35

Reyhaneh Raisi[1]
Mohammad Sadegh Mirzaabolghasemi[2]
Kaveh Fattahi[3]

[1]Master's Graduate, Department of Architecture, Faculty of Art and Architecture, Shiraz University, Shiraz, Iran
[2]Associate Professor, Department of Art, Faculty of Art and Architecture, Shiraz University, Shiraz, Iran (Corresponding Author)
[3]Assistant Professor, Department of Architecture, Faculty of Art and Architecture, Shiraz University, Shiraz, Iran

A city in a photo; An Analysis of Street Photography's Evolution and Promotion from the Perspective of Meaning and Technology 49

Mohammad Amin Samini[1]
Razieh Fathi[2]
Ali Asgari[3]

[1]Master's Graduate, Department of Architecture, Faculty of Architecture and Urban Planning, University of Art, Tehran, Iran
[2]PhD Student, Department of Architecture, Faculty of Art and Architecture, University of Science and Culture, Tehran, Iran
[3]Assistant Professor, Department of Architecture, Faculty of Architecture and Urban Planning, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran (Corresponding Author)

Analysis of Selected Illustrations and Stories of Kalila and Damna Based on Georges Dumezil Triple Structure Theory 67

Ziba Kazempoor[1]
Fatemeh Mohajeri[2]
Hossein Abeddoost[3]

[1]Assistant Professor, Department of Art, Faculty of Literature and Humanities, Mohaghegh Ardabili University, Ardabil, Iran (Corresponding Author)
[2]Master's Graduate, Department of Illustration, Kamal-ol-Molk University, Nowshahr, Iran
[3]Associate Professor, Visual Communication Department, Faculty of Art and Architecture, Gilan University, Rasht, Iran

Clothing as Constructed Identity(case study: Naser al-Din Shah Qajar) 81

Seyed Mohammad Mehrnia[1]
Neda Ashouri[2]

[1]Assistant Professor, Textile Design Department, Faculty of Art, Semnan University, Semnan, Iran (Corresponding Author)
[2]Master's Graduate, Art Research Department, Faculty of Art, Semnan University, Semnan, Iran

The Effectiveness of the Art Nouveau Movement in the Design of the First Banknotes Printed in Iran 97

Nafise Zamani[1]

Farzaneh Farrokhfar[2]

[1]Instructor, Departmen of Arts, National University of Tehran, Tehran, Iran (Corresponding Author)
[2]Associate Professor, Department of Visual Communication, Faculty of Art and Architecture, TarbiatModares University, Tehran, Iran

Semnan University

HONAR-HA-YE KARBORDI
Journal of Applied Arts,Semnan University

Scientific Journal of Faculty of Art, Architecture and Urban Planning

Vol.4, Issue.1, Spring 2024
License Holder: Semnan University
Print ISSN: 2252-0260
Online ISSN: 2821-0670
Frequency: Quarterly
Director-in-Charge: Bita Mesbah
Editor-in-Chief: Abolghasem Dadvar

Editorial Board:

Farideh Afarin	Associate Professor, Faculty of Art, Architecture and Urban Planning, Semnan University, Semnan, Iran.
Somayeh baseri	Associate Professor, Faculty of Art, Architecture and Urban Planning, Semnan University, Semnan, Iran.
Mehdi Hosseini	Professor, Art University, Tehran, Iran.
Ghodratollah Khayatian	Professor, Semnan University, Semnan, Iran.
Samad Samanian	Associate Professor, Faculty of Applied Arts, Tehran University of Art, Tehran, Iran.
Farzaneh farrokhfar	Associate Professor, Faculty of Arts, Neishabur University, Neishabur Iran.
Fataneh Mahmoudi	Associate Professor, University of Mazandaran, Mazandaran, Iran.
Hekmatalllah Mollasalehi	Professor, Tehran University, Tehran, Iran.
Javad Neyestani	Professor, Tarbiat Modarres University, Tehran, Iran.

Advisory Member of the Editorial Board: Mohammad Khazaei
Assistant Editor: Amirhossein Salehi
Internal Manager: Najibeh Rahmani
Scientific Advisor: Hossein Shojaei Qadikalai
Technical Editor: Arefeh Avani
Layout: Ismail Shojaei
Experts of the Publication: Samaneh Mirhaj, Elham Herman
Assistant Executive Manager: Mohammad Saleh Baratali
Publisher: Semnan University Press
Journal of Applied Arts
Address: Faculty of Art, Architecture and Urban Planning, Semnan University, Semnan, Iran.
Tel (Fax): +98 23 31535320
Email: aaj@semnan.ac.ir
Website: https://aaj.semnan.ac.ir/

Journal of Applied Arts is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.