
إن الله جميل يحب الجمال

فصلنامه هنرهای کاربردی
دانشکده هنر و معماری، دانشگاه سمنان
فصلنامه علمی دانشکده هنر، معماری و شهرسازی
دوره پنجم، شماره ۳، پاییز ۱۴۰۴
صاحب امتیاز: دانشگاه سمنان
شاپا چاپی: ۲۲۵۲-۰۲۶۰
شاپا الکترونیکی: ۲۸۲۱-۰۶۷۰
مدیر مسئول: دکتر مهدی امرائی
سردبیر: دکتر ابوالقاسم دادور

گروه دبیران: (بر اساس حروف الفبا):

دکتر پویان آزاده	استادیار، دانشکده موسیقی، دانشگاه هنر ایران تهران
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 قدرت‌الله خیاطیان	استاد، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه سمنان
دکتر صمد سامانیان	دانشیار، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر تهران
دکتر فرزانه فرخ‌فر	دانشیار، دانشکده هنر، دانشگاه نیشابور
دکتر فتانه محمودی	دانشیار، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه مازندران
دکتر حکمت‌اله ملاصالحی	استاد، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران
دکتر جواد نیستانی	استاد، دانشکده 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 شجاعی‌قادی‌کلائی
ویراستار ادبی (فارسی): الهام حرمان
صفحه‌آرا: الهام حرمان
کارشناس نشریه: الهام حرمان

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.

فهرســــــــت

گونه‌شناسی نقوش و تزیینات جُنگ ادبی امیرشاهی‌سبزواری محفوظ در موزه متروپولیتن **۶**

آرزو پایدارفرد [۱]

مریم عظیمی‌نژاد [۲]

[۱] استادیار، گروه فرش و هنر اسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه بیرجند، بیرجند، ایران. (نویسنده مسئول)

[۲] استادیار، گروه صنایع دستی، دانشکده هنر، دانشگاه بیرجند، بیرجند، ایران.

نقش چاپ سنگی در تنوع سبک مصورسازی شاهنامه در دوره قاجار با تمرکز بر نگاره پادشاهی جمشید **۲۴**

مرضیه زمانی‌پور [۱]

فرهاد خسروی‌بیژائم [۲]

[۱] دانش‌آموخته کارشناسی‌ارشد، گروه پژوهش هنر، واحد بیرجند، دانشگاه آزاد اسلامی، بیرجند، ایران.

[۲] دانشیار، گروه کتابت و نگارگری، دانشکده صنایع دستی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران. (نویسنده مسئول)

مطالعه تطبیقی نوگرایی در قبای بانوان ترکمن و قزاق در مسیر توسعه صنایع خلاق **۴۴**

سمانه شهری‌نژاد [۱]

ابوالقاسم دادور [۲]

ابوالفضل داودی‌رکن‌آبادی [۳]

تورج فشندکی [۴]

[۱] دانشجوی دکتری، گروه پژوهش هنر، واحد بین المللی کیش، دانشگاه آزاد اسلامی، کیش، ایران.

[۲] استاد، گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا (س)، تهران، ایران. (نویسنده مسئول)

[۳] استاد، گروه طراحی پارچه و لباس، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد، یزد، ایران.

[۴] استادیار، گروه گرافیک، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد آذربایجان شرقی، شبستر، ایران.

مطالعه تطبیقی فرم‌های انسانی در آثار نگارگری میرزاآقا امامی و حاج مصورالملکی **۶۴**

زهرا مهدوی‌قهساره [۱]

قباد کیانمهر [۲]

بهاره تقوی‌نژاد [۳]

[۱] دانشجوی کارشناسی‌ارشد، گروه صنایع دستی، دانشکده صنایع دستی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.

[۲] استاد، گروه صنایع دستی، دانشکده صنایع دستی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران. (نویسنده مسئول)

سلوک عرفانی «منطق‌الطیر» در قلم «بهزاد» **۸۲**

کریم اسکندری [۱]

مونا هنرمند [۲]

[۱] مربی، گروه نقاشی، دانشگاه هنر شیراز، شیراز، ایران. (نویسنده مسئول)

[۲] مربی، گروه نقاشی، مؤسسه آموزش عالی هنر شیراز، شیراز، ایران.

تطبیق سبک‌شناسانه نگاره معراج پیامبر در نگارگری و نقاشی پشت شیشه **۹۶**

سما قبادی [۱]

معصومه زمانی‌سعدآبادی [۲]

مهران هوشیار [۳]

[۱] دانشجوی کارشناسی، گروه نقاشی ایرانی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.

[۲] دانش‌آموخته دکتری، گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

[۳] دانشیار، گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران. (نویسنده مسئول)

Vol. 5, Issue 3, Serial Number 19, Autumn 2025, pp. 5-22

Semnan University

Journal of Applied Arts

Journal Homepage: https://aaj.semnan.ac.ir
ISSN: 2821-0670



Scientific– Research Article

Speciology of Motifs and Decorations of Anthology of Amir Shahi of Sabzevari Kept in the Metropolitan Museum

Arezoo Paydarfard [1] (Corresponding Author) , Maryam Aziminezhad [2]

[1] Assistant Professor, Department of Carpet and Islamic Art, Faculty of Arts, University of Birjand, Birjand, Iran.
[2] Assistant Professor, Department of handicrafts, Faculty of Arts, University of Birjand, Birjand, Iran.

(Received: 21.06.2024, Revised: 29.09.2024, Accepted: 13.10.2024)

https://doi.org/10.22075/aaj.2024.34515.1263

Abstract

The anthology kept in the Metropolitan Museum, which contains some of Shahi's poems, is one of the valuable literary anthologies, decorated with the Iranian binding art, illuminated manuscripts, and calligraphy in Nastaliq. This anthology has been compiled by the effort of Amir Aq Malek bin Jamaluddin Firouzkohi, known as Amir Shahi of Sabzevari, calligrapher, poet and musician of the 9th century AH, and it is now kept in the Metropolitan Museum. This study tends to examine and Speciology the art of manuscript illumination of this edition, the Anthology of Amir Shahi of Sabzevari. Thus, the present study tends to answer this question: What are the form and structural features of the motifs and decorations of the Shahi's anthology belonging to the Timurid period? The methodology used is descriptive-analytical and data is collected by the documentation method. The results show that the pages in the Shahi's manuscript have a similar structure. A large part of the page includes a border with simple decorations and gold details on the background. The writing is in Nastaliq in the background with the darkest color. The main inscription includes a decorative frame with phrases written in Thuluth. Sub-inscriptions are small and usually multiple with similar colors and decorations, following the main inscription.

Keywords: Anthology of Amir Shahi of Sabzevar, Book Arrangement, Motifs and Decorations, Manuscript Illumination.

1- Email: a.paydarfard@birjand.ac.ir
2- Email: maryam.aziminezhad@birjand.ac.ir

How to cite: Paydarfard, A. and Aziminezhad, M. (2025). Speciology of Motifs and Decorations of Anthology of Amir Shahi of Sabzevari Kept in the Metropolitan Museum, Journal of Applied Arts, 5(3), 5-22. Doi: 10.22075/aaj.2024.34515.1263

مقاله علمی- پژوهشی

گونه‌شناسی نقوش و تزیینات جُنگ ادبی امیرشاهی‌سبزواری محفوظ در موزه متروپولیتن

آرزو پایدارفرد (نویسنده مسئول) [۱]
مریم عظیمی‌نژاد [۲]

[۱] استادیار، گروه فرش و هنر اسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه بیرجند، بیرجند، ایران.
[۲] استادیار، گروه صنایع دستی، دانشکده هنر، دانشگاه بیرجند، بیرجند، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۴/۰۱، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۷/۰۸، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۳/۰۷/۲۲)

https://doi.org/10.22075/aaj.2024.34515.1263

چکیده

جُنگ ادبیِ محفوظ در موزه متروپولیتن که برخی از اشعار امیرشاهی‌سبزواری در آن کتابت شده یکی از گلچین‌های ادبی ارزشمندی است که مزیّن به هنر تجلید ایرانی، نقوش تذهیب و خوشنویسی به خط نستعلیق است. این جُنگ، به همت و با هنر امیر آق ملک بن جمال‌الدین فیروزکوهی مشهور به امیرشاهی‌سبزواری، خوشنویس، مُذَهِّب، شاعر و موسیقی‌دان قرن نهم هجری قمری به‌یادگار مانده‌است و هم‌اکنون در موزه متروپولیتن نگهداری می‌شود. هدف پژوهش، بررسی و گونه‌شناسی هنر تذهیب این نسخه، جُنگ ادبی امیر شاهی‌سبزواری، است. بر این اساس پرسش اصلی این پژوهش بر این‌وجه است: نقوش و تزیینات صفحات موجود در جُنگ ادبی امیرشاهی‌سبزواری متعلق به دوره تیموری دارای چه ویژگی‌های فرمی و ساختاری است؟ این پژوهش از نوع کیفی است که به روش توصیفی- تحلیلی انجام شده و جمع‌آوری اطلاعات به روش اسنادی صورت گرفته‌است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که تزیین صفحات متن در نسخه خطی دیوان امیرشاهی‌سبزواری از ساختار مشابهی برخوردارند. بخش اعظم کاغذ شامل حاشیه‌ای با تزیینات ساده و جزئی‌پردازی طلایی (زرافشان) بر زمینه‌ی نخودی کاغذ است. نوشتار با خط نستعلیق در زمینه‌ای با تیره‌ترین رنگ متن قرار گرفته. کتیبه‌ی اصلی، شامل قابی تزیینی با عباراتی با خط ثلث است و کتیبه‌های فرعی به صورت کوچک و معمولاً چندتایی با مشابهت رنگ و تزیینات، از کتیبه‌ی اصلی تبعیت کرده‌اند. بررسی و شناسایی تزیینات متن و نوع خوشنویسی آن، نشان از وحدت رویه در تمامی صفحات نسخه دارد که احتمالاً توسط هنرمند واحدی صورت گرفته و یا محصول یک کارگاه هنری همسان است.

واژه‌های کلیدی: دیوان امیرشاهی‌سبزواری، کتاب‌آرایی، نقوش و تزیینات، تذهیب.

1- Email: a.paydarfard@birjand.ac.ir
2- Email: maryam.aziminezhad@birjand.ac.ir

شیوه ارجاع به این مقاله: پایدارفرد، آرزو و عظیمی‌نژاد، مریم. (۱۴۰۴). گونه‌شناسی نقوش و تزیینات جُنگ ادبی امیر شاهی‌سبزواری محفوظ در موزه متروپولیتن، نشریه هنرهای کاربردی، ۵(۳)، ۲۲-۵.
Doi: 10.22075/aaj.2024.34515.1263

مقدمه

«جُنگ»، مجموعه‌ای منسجم با موضوعی واحد است (هاشمی‌میناباد، ۱۳۷۹: ۴۶) که بیشتر، ادبی و حاوی اشعاری فارسی از چند شاعر نامی است. در واقع، جُنگ، نام قدیمی گلچین ادبی است. جُنگ احتمالاً واژه‌ای چینی یا هندی است. به این جهت که این دفاتر از جهت طول باز می‌شوند، به «بیاض»، نیز معروفند. «جریده»، «خرقه»، «دستور» و «کشکول» از نام‌های دیگر جُنگ است (انوشه، ۱۳۷۵: ۱۳۹ به نقل از احمدپناه و نظری‌زاده‌دهکردی، ۱۳۹۵: ۳۲). مسئله پژوهش حاضر به چگونگی تزیینات جُنگ ادبی امیرشاهی‌سبزواری محفوظ در بخش هنر اسلامی موزه متروپولیتن می‌پردازد چرا که این جنگ حاوی نقوش و تزیینات فاخری‌ست که با هنر تذهیب مزین شده و با تکنیک مرکب (جهت کتابت)، آب‌رنگ مات و طلا بر کاغذ دست‌ساز تزیین شده‌است. این جُنگ توسط لوسی درِکسِل[1] در سال ۱۸۸۹ به موزه متروپولیتن اهدا شد (Schimmel, 1992: 48). سؤال اصلی مقاله حاضر این‌گونه تبیین می‌شود؛ نقوش و تزیینات صفحات موجود در جُنگ ادبی امیرشاهی‌سبزواری متعلق به دوره تیموری دارای چه ویژگی‌های فرمی و ساختاری است؟

امیرشاهی‌سبزواری خطاط، نقاش، موسیقی‌دان، شاعر و غزل‌سرای قرن نهم هجری قمری و یکی از مشاهیر هنر و ادب خراسان در دوره تیموری و ملازم بایسنقرمیرزا بوده‌است. اشعار وی محکم و پرمغز است و دیوان شعر شاهی او، مکرر استنساخ شده‌است (چلبی، ۱۳۷۶: ۴۴۸). جامی شعر او را به استواری می‌ستاید. عمده شعرهای امیرشاهی‌سبزواری به لحاظ قالب، غزل است. متن دیوان امیرشاهی شامل ۱۰۳۲ بیت و شامل ۱۸۲ غزل، پنج قطعه، ۱۵ رباعی و پنج بیت معماست (امیرشاهی، ۱۳۴۸: ۳). امیرشاهی در سال ۸۵۷ هـ‌ق وفات یافت. نسخه خطی دیوان اشعار او با تزیینات تذهیب و نقوش تشعیر آراسته شده‌است. هدف پژوهش حاضر بررسی و گونه‌شناسی نقوش تذهیب این نسخه خطی است و بر این مبنا می‌بایستی نقوش و تزیینات نسخه خطی امیرشاهی‌سبزواری موجود در موزه متروپولیتن مورد ارزیابی و تحلیل قرار گیرد.

پیشینه پژوهش

شریفی و چیت‌سازیان در پژوهش «بررسی سیر تذهیب قرآن در دوره‌های تیموری، صفوی و قاجار» (۱۳۹۷)، به طرز تزیین و تذهیب نسخ خطی در دوران مذکور پرداخته‌اند و معتقدند پس از تسخیر ایران و بغداد توسط تیمور لنگ، دوره جدید هنر کتاب‌آرایی در سال ۷۸۲ هـ‌ق آغاز شد. شمیلی و دیگران در مقاله‌ای با عنوان «تأملی در سرلوح قرآن‌های تذهیب شده عصر تیموری و قاجار» (۱۳۹۷)، به سیر تحول تذهیب در قرآن‌های این دوران تاریخی پرداخته‌اند. عظیمی‌نژاد و دیگران در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل ساختاری طرح‌های تذهیب در نگاره‌های هفت‌اورنگ ابراهیم میرزا» (۱۳۹۶)، به شناسایی و معرفی نقوش تذهیب در این نسخه‌ی مصور پرداخته و تحلیلی ساختاری و فرمی از طرح‌های تذهیب در هفت‌اورنگ ارائه داده و نقش تزیینات در قوام طرح را موردتوجه قرارداده‌اند. مجرد تاکستانی در کتاب «بررسی تحول و تکامل نقوش هنر تذهیب در ایران» (۱۳۹۵)، به موضوعاتی همچون: تذهیب در ادوار مختلف، تکامل نقش‌های ابداعی و همچنین تأثیر هنر کشورهای دیگر بر تذهیب ایران پرداخته‌است. افروغ در مقاله‌ای با عنوان «ساختار ترکیب‌بندی نقوش در تذهیب نسخ قرآنی عصر تیموری» (۱۳۹۳)، به بررسی قرآن‌های تک جلدی هرات متعلق به سال‌های ۹۵۷-۸۳۳ هـ‌ق دوره تیموریان در مجموعه ناصر خلیلی پرداخته‌است. جوادی و براتی در مقاله‌ای با عنوان «ساختار ترکیب‌بندی نقوش در تذهیب نسخ قرآنی عصر تیموری» (۱۳۹۳)، به بررسی قرآن‌های متعلق به سال‌های ۹۵۷-۸۳۳ هـ‌ق دوره تیموریان پرداخته‌اند. اسکندرپور خرمی در کتاب «گل‌های ختایی: قالی، کاشی و...» (۱۳۹۱)، عناصر مختلف مربوط به تزیینات گیاهی و انتزاعی را شناسایی، بررسی و طبقه‌بندی نموده‌است. شایسته‌فر در مقاله‌ی «کتابت و تذهیب

[1] Lucy Drechsel

قرآن‌های تیموری در مجموعه‌های داخل و خارج» (۱۳۸۸)، به برخی نسخ خطی نفیس قرآنی تیموری در مجموعه‌های داخل و خارج، اعم از کتابخانه‌ها و موزه‌ها پرداخته‌است. مهرگان در مقاله‌ای با عنوان «هنر کتاب‌آرایی دوره تیموری نقش اسطوره‌های کهن نقاشی اقوام بومی در زیرساخت نقوش تزیینی و تذهیب» (۱۳۸۳)، در دوران تیموری توجه داشته‌است. موسوی‌لر و پورجعفر در مقاله‌ای با عنوان «بررسی ویژگی‌های حرکت دورانی مارپیچ؛ اسلیمی نماد تقدس، حدت و زیبایی» (۱۳۸۱)، حرکت دورانی، مارپیچ و اسلیمی را از نظر علمی و زیبایی‌شناسی، تاریخی و نمادشناسی بررسی کرده‌اند. در کتاب‌های «هنرهای ایران» (۱۳۷۴)، اثر دبلیو فریه، «صحافی و جلدهای اسلامی» (۱۳۶۶)، اثر دانکن هالدین و «جلدهای لاکی» (۱۳۸۶)، اثر رابی جولیان در خصوص هنر کتاب‌آرایی دوران مختلف ایران و تکنیک‌های تجلید و صحافی، تزیینات نسخ خطی و مرقعات اطلاعات مفیدی ذکر شده‌است. در مورد بررسی ویژگی‌ها و شناسایی آرایه‌های تذهیب، منبعی که به‌طور مشخص و متمرکز به طرح‌های تزیینی موجود در نسخ ایرانی و تجزیه‌وتحلیل نقوش پرداخته باشد، یافت نشد و علی‌رغم حجم گسترده‌ی تزیینات تذهیب که در نسخ مُذَهب مشاهده می‌شود تحقیق جامعی درباره این آرایه‌ها، صورت نگرفته‌است. برخی محققان به ذکر انواع طرح‌های تذهیب و معرفی نقش‌مایه‌های مختلف اکتفا کرده‌اند؛ نجارپور (۱۳۹۵)، افتخاری (۱۳۷۹)، لینگز (۱۳۷۷)، زارعی‌مهرورز (۱۳۷۳)، مایل‌هروی (۱۳۵۳)، کونل و دیگران (۱۳۶۸)، از پژوهشگرانی هستند که در کتاب‌ها و مقالات خود به معرفی طرح‌های تذهیب و نقش‌مایه‌های تزیینی پرداخته‌اند.

روش پژوهش

این پژوهش از نوع کیفی است که به روش توصیفی-تحلیلی انجام شده و جمع‌آوری اطلاعات و تصاویر به روش اسنادی صورت گرفته‌است. تحلیل تصاویر با استفاده از نرم‌افزارهای گرافیکی انجام شده‌است.

درآمدی بر تذهیب و آرایه‌ها در نسخه‌های خطی

در قرون اولیه اسلامی استنساخ زیبای قرآن کریم و اهتمام در آراستن و تزیین «کلام الله» از مفاخر ایرانیان تازه مسلمان بود و با توجه به ممنوعیت دینی نسبت به پرداخت چهره‌نگاری و محدودیت در استفاده، در منابع علمی ایرانیان شیوه موردپسند نقش‌ونگار مطلق یعنی تذهیب را ابداع و یا تکمیل نمودند و در حوزه کتاب‌آرایی پرداختن به نقوش و آرایه‌هایی را که عمدتاً الهام‌گرفته از شکل ساده‌شده‌ی گل و گیاه و نقوش پیچ‌پیچ و حرکت‌های خاص بود گسترش دادند و کاربرد متعدد و متنوع آن را در هنر کتاب‌آرایی و کتاب‌سازی تعمیم دادند. متعاقباً در قرون بعدی همراه با تکامل و تعالی هنر اسلامی نوع خاصی از نگاره مشروع و پذیرفته شده در کنار تذهیب جای خود را باز کرد این آرایه‌ها در ابتدا با رنگ مایه‌های محدود به‌ویژه زرِ ناب شروع شد و از قرن ششم هجری قمری به بعد عناصر رنگی متنوع دیگری بدان اضافه شد و با حفظ زمینه طلا، رنگ‌های بسیار زیبا و مؤثر (همچون «لاجورد»، «شنگرف»، «سفیداب»، «زریخ»، زرد روشن، سبز زنگاری و غیره) عرصه خودنمایی یافته‌است. زیبایی و ظرافت تذهیب در قرون دهم و یازدهم هجری قمری به اوج می‌رسد و نقوش تزیینی اسلیمی و ختایی که ترکیبی از گل و گیاه و پرندگان و حیوانات به طور منظم و به غایت روح‌نواز و دلفریب بوده، آرایه‌های فاخری را برای کتب دست‌نویس ایرانی پدید آورد و این تعالی و تکامل تا اواخر قرون سیزدهم هجری قمری و زمان ظهور صنعت چاپ ادامه یافت. تذهیب در میان سایر آثار هنری از جایگاه ویژه‌ای برخوردارست چون اغلب کتاب‌ها دارای رقم و تاریخ هستند و برخی از صفحات پایانی کتاب‌ها، محل کتابت نام نقاش‌خانه دیوانی و یا

کارگاه خصوصی را دارند. در تعریف تذهیب می‌توان گفت تذهیب نقوش منظم هندسی و جز آن است که با خطوط مشکی و آب طلا تزیین شده و به ندرت رنگ دیگری در آن به‌کار رفته‌باشد؛ اگر در آن به جز آب طلا، رنگ‌های دیگری همچون شنگرف، لاجورد، سفیدآب، «زنگار»، «زعفران» و غیره به‌کار رفته‌باشد آن را «ترصیع» یا «مرصع» گویند؛ اما امروزه معمولاً به هر دو، تذهیب گفته می‌شود. تشعیر که ساده‌تر از دو مورد قبلی است نقوش درهم و نازکی است با آب طلا و گاه با رنگ‌های دیگر که با اندکی دقت ترتیب منظم آن دیده می‌شود (بیانی، ۱۳۵۳: ۲؛ مجردتاکستانی، ۱۳۹۵: ۲۶).

ویژگی تذهیب‌های نسخ خطی در دوره تیموری

تکامل تذهیب همچون استنساخ کتب در عصر تیموری سیر تدریجی داشته‌است. در این دوره تذهیب در «دارالعلوم» و «دارالصنایع» کتابخانه‌ی بایسنقری انجام می‌گرفت که در آن‌جا نقاشان، مذهبان، خوشنویسان، صحافان و جلدسازان به نسخه‌برداری و مصورسازی کتب مشغول بودند (کارگر و ساریخانی، ۱۳۹۰: ۶۹). عصر تیموری یکی از دوره‌های بسیار مهم و پر رونق در هنر تذهیب و تذهیب‌های قرآنی است که کتب نفیس قرآنی بسیاری در این عصر آذین و آراسته شده‌است تذهیب در نسخ قرآنی در بخش‌های سرسوره‌ها و گل آیه یا در مواردی اندک در حاشیه صفحات به ندرت دیده شده‌است اما با آغاز قرن نهم هجری قمری فضاهای تذهیب شده قرآن‌های نفیس معمولاً شامل صفحات آغازین، دو صفحه ابتدا و انتهای متن اصلی عناوین سوره‌ها و صفحات پایانی صفحات حاشیه در متن متداول شده‌است. در اواخر قرن نهم هجری قمری آرایه‌های دیگری همچون یک جفت شمسه پیش از صفحه آغازین و صفحه‌ای که میان متن را مشخص می‌کرد و در اوایل قرن دهم هجری قمری، کاتبان ایرانی به انتهای دست نوشته‌های قرآنی یک یا دو متن ضمیمه کردند. یکی از این ضمائم دعای ختم نام دارد. ضمیمه دیگر فالنامه است (شمیلی و دیگران، ۱۳۹۷: ۱۵۲). به طور کلی شمار دست‌نوشته‌های بدون تذهیب در این دوره بسیار زیاد است؛ نمونه‌های متعددی از این آثار به طرز درخشانی در سه سبک جدید تذهیب شده‌اند؛ اولین نوع تذهیب‌های مبتنی بر قالب‌های هندسی که تقریباً در تمامی قرن هشتم هجری قمری متداول شد و در قرن نهم هجری قمری منسوخ گردید. این طرح جای خود را به نوعی از تذهیب بخشید که در آن استفاده از نقش دسته‌گل‌های طلائی با شکوفه‌های رنگین بر زمینه آبی رنگ رواج داشت این نوع سبک در اوایل عصر تیموری، بیشتر در سبک مکتب شیراز رواج یافت. نوع دیگری از تذهیب در دوره تیموری رواج یافت، در این نوع سبک تذهیب «گل‌های طوماری»، اسلیمی و «نخلک‌هایی» غالباً با تسمه‌های درهم بافته شده به تصویر کشیده می‌شدند. اکثر این دست نوشته‌های قرآنی که با این سیاق تزیین شده‌اند به هرات و تبریز تعلق دارند (همان: ۱۵۳). در نیمه دوم قرن نهم هجری قمری سبک ثالثی در شهرهای تحت سلطه آق قویونلو در تبریز و شیراز متداول شد؛ بنیان اصلی این سبک با گذشته تفاوت نداشت اما در این نوع، بیشتر سبک هندسی غالب است (همان: ۱۵۴).

سبک تذهیب تیموری کاملاً با هنرهای دیگر این دوره همخوانی و مطابقت دارد اگر چه تذهیب نسبت به نگارگری در انزوا بوده و کمتر مشاهده می‌شود که تذهیبی به هنرمندی نسبت داده شود؛ قرآن‌های این دوره به‌ویژه آن‌ها که برای شاهرخ و بایسنقر فراهم شده در زمره زیباترین تذهیب‌کاری‌هاست. این نفاست و زیبایی را می‌توان متکی بر موارد زیر دسته‌بندی و توصیف نمود: از ویژگی رنگ‌های به‌کاررفته در تذهیب این دوره می‌توان گفت طلا و لاجورد یکی از عوامل اصلی کار تذهیب‌کاران بوده و در همه حال برای تذهیب کتاب قرآن از آن استفاده می‌شده‌است. در تذهیب‌های این دوره زمینه‌ها معمولاً آبی است و طرح‌های تزیینی نیز به رنگ سفید زرد سرخ آبی و سبز است. از ویژگی‌های تذهیب این دوره همچنین، ظرافت و ملاحت طراحی سرلوح، همتراز با خط نستعلیق جدید و پخته‌ای است که به جای خط نسخ

نشسته‌است. همینطور ترنج‌های سنجیده و پخته در جلدآرایی این دوره ظاهر شده‌است اسلیمی‌ها در تزیین این دوره دیگر ناب و خالص نیستند در آرایه‌های نسخه‌های این دوره تزیین حاشیه همانند اسلیمی‌های دلچسب و ستاره‌ها دلنشین است و نشان می‌دهد که عشق و شوق دوره تیموری به جزییات دلنواز چگونه جای طرح هندسی دوره مغول را گرفته‌است. نوع دیگری از تذهیب که منحصراً به دوره تیموری تعلق دارد و در زمینه تذهیب سبب نوآوری‌هایی شد، در مجموعه‌ها و گلچین‌ها عناوین چندین کتاب درج شده در آن مجموعه، در نوعی چارچوب هنری تحریر شده و این فهرست عناوین و مطالب معمولاً در دو صفحه مقابل یکدیگر توزیع شده و پیش‌درآمدی برای کتاب شده‌است؛ از سوی دیگر در دوره تیموری برای نخستین بار از انواع کاغذ برای کتابت و کتاب‌آرایی استفاده شد. بهره‌گیری از کاغذهای رنگی و زرافشان در این دوران ادامه یافت و رواج عمومی پیدا می‌کند.

امیرشاهی‌سبزواری

امیر آق ملک بن جمال الدین فیروزکوهی مشهور به امیرشاهی (۸۵۷-۷۶۶ هـ‌ق) از جمله خواهرزادگان خواجه علی مؤید، رهبر سربداران بود و به دلیل شیعه بودن، تخلص امیر شاهی را در شعر برای خود برگزیده بود. اجداد امیرشاهی اصالتاً از اعیان فیروزکوه بوده که در سبزوار مقیم شدند. او از شاعران و غزل‌سرایان معروف قرن نهم هجری قمری است. امیرشاهی‌سبزواری در آغاز جوانی به هرات رفت و در دستگاه تیموریان و حکومت بایسنقر میرزا قرار گرفت (سمائی‌دستجردی و دیگران، ۱۳۹۵: ۱۲۳). امیرشاهی علاوه بر شاعری، تبحر خاصی در هنرهای مختلف از جمله موسیقی، نقاشی و خوشنویسی داشت و خط نستعلیق را نیکو می‌نوشت (سمرقندی، ۱۳۶۶: ۳۲۱) و نام وی را در شمار خوشنویسان کتابخانه‌ی بایسنقری آورده‌اند (همان). میرزا حبیب در کتاب «خط و خطاطان» آورده‌است: در انواع خطوط خصوصاً نستعلیق یگانه‌ی دوران بوده‌است و در تذهیب و تصویر، استاد. نیز موسیقی نیک می‌دانسته و «عود» را خوش می‌نواخته‌است (امیرشاهی، ۱۳۴۸: ۱۱-۳). امیرشاهی گرچه در دوره‌ای زندگی کرد که در خراسان مشاهیر و مفاخر زیادی زیسته‌اند، ولی توانست در این دوره که دوره درخشان فرهنگ و هنر نیز به شمار می‌رود جایگاه و اعتبار ویژه‌ای چه در دربار و چه در عرصه هنر داشته باشد. حفظ و تسلط بر قرائت قرآن، مدح امامان شیعه در قالب اشعار مذهبی، انجام نذورات مذهبی به قصد توسل و مدد جویی از ائمه، بست‌نشینی در حرم ائمه شیعه نظیر حرم امام علی بن موسی الرضا (ع) به قصد تذهیب و تزکیه نفس، استفاده از القاب و عناوین مذهبی برگرفته از نام ائمه به منظور اظهار ارادت به آنان نظیر غلامعلی (لقب سلطانعلی مشهدی) و حسینی (لقب میرعلی هروی) از دیگر ابعاد اعتقادی و جنبه‌های معنوی شخصیت هنرمندان و صنعتگران این دوره محسوب می‌شوند (سمائی‌دستجردی و دیگران، ۱۳۹۵: ۱۲۳). بدون تردید دولت سربداران در خراسان با مرکزیت نیشابور و سبزوار، سبب رواج «شعر مناقبی»، آن هم در خراسان، از سوی شاعرانی شد که یا در خدمت آنان بودند و یا در حاشیه به ستایش آنان و ارزش‌های اخلاقی مذهبی مورد توجه آنان می‌پرداختند (جعفریان، ۱۳۸۲: ۹۷). هم‌زمان با تأسیس کتابخانه بزرگ دوره تیموری توسط شاهرخ و پسرش بایسنقر میرزا، امیرشاهی در کنار نوابغ هنری دوران حاج‌علی مصور، سیداحمد نقاش، قوام‌الدین صحاف و مولانا جعفرتبریزی در هرات به استنساخ پرداخت (Hoseini Rad,2010:45) وی درباره هرات این قطعه را سروده‌است:

شام رمضان خوش است و گلگشت هرات
با نعره تکبیـر خروش صـلوات
خوبـانش به تاریـکی بازار مـــلک
چون آب خضر نهان شده در ظلمات

وی سپس از هرات به زادگاه خویش بازگشته‌است. در اواخر عمر، ابوالقاسم بابر که در استرآباد دستگاه حکومتی داشته، امیرشاهی را برای صورت‌نگاری کوشک خویش مشهور به کوشک گل‌افشان، به استرآباد خوانده و امیرشاهی هم در آن‌جا و به روزگار

ابوالقاسم بابر درگذشته‌است. در اخلاق شاهی صاحب مجالس النفائس نوشته‌است: «مرد فراغت دوست بود و خوشباش». با مرگ امیرشاهی پیکرش را از استرآباد به سبزوار آورده‌اند و امیر علیشیر گوید: «پدر فقیر (امیر کیچکنه) همه مردم را به استقبال فرستاده و دولتشاه نوشته‌است که وی را در خانقاهی که نیاکان شاهی در بیرون شهر سبزوار به جانب نیشابور ساخته‌اند در خاک نهاده‌اند (امیرشاهی، ۱۳۴۸: ۱۳-۳).

نُسَخ خطی دیوان امیرشاهی‌سبزواری

دیوان امیرشاهی به کرات کتابت شده و نسخ متعددی از آن برجای مانده که در جدول (۱)، تعدادی از آن‌ها آورده شده‌است. نسخه‌ای از دیوان امیرشاهی‌سبزواری با شماره ثبت ۲۱۶۳، فهرست ۳۱، در موزه کاخ گلستان محفوظ است. قطع نسخه وزیری و کاغذ آن دولت‌آبادی و به خط نستعلیق شاه محمود زرین قلم به تاریخ ۹۵۱ هـ‌ق در تبریز کتابت شده‌است. این نسخه از نسخ مذهّب ارزشمند دوره شاه طهماسب است که تزیینات آن از سبک هرات پیروی می‌کند. از تزیینات این نسخه خطی ادبی، دو صفحه مینیاتور مزدوج و تشعیراندازی ظریف با نقش ترنج و سرلوح تاجدار است. مهم‌ترین ویژگی سرلوح ثبت رقم مذهّب با عنوان «محرر محمدجان مذهّب» است و از شیوه‌های نادر رقم زنی مذهّب به حساب می‌آید. نقوش شامل گل‌های پنج‌پر و سه‌پر زرد و سفید و قرمز و گل‌های شاه‌عباسی و اسلیمی‌ها و کتیبه‌ی بازوبندی‌ست. رنگ‌ها درخشانند. در صفحه اختتامیه اشاره شده که نسخه به خط شاه محمود کاتب در دارالسلطنه تبریز کتابت شده‌است (رهنورد، ۱۳۸۶: ۱۰۶-۱۰۸).

یک نسخه از دیوان شعر امیرشاهی در موزه ملک با شماره ثبت ۰۱۵/۱۳۹۳،۰۴،۰۵۲۲۶ محفوظ است. این نسخه با خط نستعلیق کتابت شده و متعلق به دوره تیموری است. جلد نسخه، ترمه و چرم میش به رنگ نخودی است و در قطع وزیری وصالی شده و واقف آن حاج‌حسین آقا ملک بوده‌است (URL: 1). این نسخه صرفاً جدول‌کشی دارد و فاقد تزیین است. نسخه‌ای دیگر از دیوان امیرشاهی با شماره بازیابی ۴۰۶۶ و شماره مدرک IR10-35251 در قطع رقعی به خط نستعلیق کتابت شده‌است. تزیینات در کاغذ یک لایی با زمینه لاجورد برای متن و رنگ نخودی برای حاشیه کاربرد داشته‌است. جدول‌کشی متن به رنگ زر و لاجورد و شنجرف و عنوان غزل‌ها با «و له ایضا» سپیدرنگ تزیین شده‌است. در این نسخه خطی، ۱۰۰ غزل و ۴ قطعه و ۱ رباعی کتابت شده‌است. همچنین نسخه مذّهب دیگری از امیرشاهی‌سبزواری محفوظ در مجموعه کریستی است که از یک مجموعه خصوصی اهدا شده‌است. این نسخه توسط خواجه محمود بن اسحاق شهابی[۲] در دوره صفویه کتابت شده‌است. قطع این نسخه، رُقعی و متن، دو ستونه است و مزیَّن به کتیبه‌های بازوبندی طلایی با زمینه‌ی لاجورد و صفحه افتتاحیه است و تزییناتی چون پیشانی و سرلوح به زیبایی بر این نسخه نقش بسته‌است (URL: 2). یک تک‌برگ از اشعار امیرشاهی به خط احمد نیریزی نیز در مجموعه کریستی نگهداری می‌شود که در ۱۱ بیت به‌صورت دو ستون بر کاغذ گلاسه کتابت شده‌است. یک تک‌برگ از اشعار امیرشاهی نیز به خط میرعالی السلطانی کتابت شده‌است که در گالری ساکلر واشنگتن[۳] نگهداری می‌شود (URL: 3). عبدالحی حبیبی در کتاب هنر عهد تیموری و متفرعات آن اشاره می‌کند به آن‌که امیرشاهی نسخه‌های خطی بسیاری دارد که یک نمونه از این نسخ با تزیینات مجدول، مذهب، سرلوح، الوان‌گری و افشان‌گری با

[۲] خواجه محمود بن اسحاق شهابی یا مولانا محمود اسحاق سیاوشانی (محمود سیاوشانی) فرزند خواجه اسحاق شهابی از قریه سیاوشان دارالسلطنه هرات است و او علاوه بر کتابت، در قطعه‌نویسی نیز مهارت داشت. مرقع شماره ۵۸۰۳ گنجینه رضوی به خط خواجه محمود است (URL: 4).

[۳] Arthur M. Sackler Gallery تأسیس ۱۹۸۲م. یکی از مراکز فرهنگی در شهر واشنگتن دی. سی، پایتخت ایالات متحده آمریکا است. این موزه متعلق به مؤسسه اسمیتسونین است و در کنار نگارخانه هنر فریر قرار دارد. نگارخانه آرتور سکلر دارای مجموعه بزرگی از آثار مربوط به تاریخ ایران باستان و تاریخ ایران پس از اسلام است.

کتابت زین‌الدین محمود الکاتب (سنه ۹۰۶ هـق) در کتابخانه لنینگراد روسیه نگهداری می‌شود (حبیبی، ۱۳۵۵: ۳۰۳).

از آن‌جا که تعداد نسخ دیوان امیرشاهی‌سبزواری در ایران و دنیا بسیار است و بیشتر آن‌ها نیز فاقد تزیینات است در جدول (۱)، محل نگهداری این نسخ ذکر شده‌است. لازم به ذکر است نسخه‌ی شماره ۸۸۴۸/۲ «معهد الدراسات الشرقیه» شهر «دوشنبه» به سال ۸۵۰ هـق و نسخه‌ی شماره ۵۱۱ «دانشگاه استانبول» در ۳۶ متعلق به سال ۸۶۴ هـق قدیمی‌ترین نسخه‌های دیوان «امیرشاهی» در جهان هستند. پس از آن نسخه‌ی شماره ۱۰۹۵۹ یا «موزه‌ی ملی بریتانیا» در سال ۸۷۸ هـق و پس از آن نسخه‌ی شماره ۲۳۷۳ «دارالکتب قاهره» و نسخه‌ی شماره ۸۷۶۰ یا «موزه‌ی بریتانیا» و نسخه‌ی شماره ۱۴۹/۱۵۲ «کتابخانه‌ی محمدشفیع» در «لاهور» بیشترین قدمت را دارد (مقدم، ۱۳۹۲: ۱۱۶).

۱۴۹/۱۵ «کتابخانه‌ی محمدشفیع» در «لاهور» بیشترین قدمت را دارد (مقدم، ۱۳۹۲: ۱۱۶).

جدول ۱- نسخ خطی دیوان امیرشاهی‌سبزواری. منبع: (مقدم، ۱۳۹۲ : ۱۱۶-۱۱۲)

۶ نسخه‌ی خطی از دیوان امیرشاهی در «کتابخانه‌ی مجلس شورای اسلامی»	۷ نسخه‌ی خطی در «کتابخانه‌ی ملی ملک»
۲ نسخه‌ی خطی در «کتابخانه‌ی ملی تبریز»	۴ نسخه‌ی خطی در «کتابخانه‌ی ملی جمهوری اسلامی ایران»
۱ نسخه‌ی خطی در «کتابخانه‌ی مدرسه‌ی نمازی خوی»	۱ نسخه‌ی خطی در «کتابخانه‌ی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد»
۱ نسخه‌ی خطی در «کتابخانه‌ی آرامگاه بوعلی همدان»	۱ نسخه‌ی خطی در «کتابخانه‌ی مرکزی دانشگاه تهران»
۲ نسخه‌ی خطی در «کتابخانه‌ی مدرسه‌ی عالی شهید مطهری (سپهسالار)»	۱ نسخه‌ی خطی در «کتابخانه‌ی خصوصی مفتاح تهران»
۱ نسخه‌ی خطی در «کتابخانه‌ی خصوصی میراحمد کاظمی‌یزد»	۱ نسخه‌ی خطی در «کتابخانه‌ی خصوصی فرخ در مشهد مقدس»
۱ نسخه‌ی خطی در «کتابخانه‌ی آستان قدس رضوی (ع)»	۱ نسخه‌ی خطی در «کتابخانه‌ی جمعیت نشر فرهنگ رشت»
۲ نسخه‌ی خطی در «موزه‌ی ملی بریتانیا»	۱ نسخه‌ی خطی در «کتابخانه‌ی معهد الدراسات الشرقیه» شهر «دوشنبه»
۱ نسخه‌ی خطی در «موزه‌ی تاریخ ادبی باکو»	۱ نسخه‌ی خطی در «کتابخانه‌ی گنج‌بخش اسلام آباد»
۱ نسخه‌ی خطی در «کتابخانه‌ی توب قاپوسرای استانبول»	۱ نسخه‌ی خطی در «کتابخانه‌ی شجدرین لنینگراد»
۲ نسخه‌ی خطی در «کتابخانه‌ی دارالکتب قاهره»	۱ نسخه‌ی خطی در «کتابخانه‌ی جمعیت آسیایی سلطنتی لندن»
۱ نسخه‌ی خطی در «کتابخانه‌ی میشیگان»	۱ نسخه‌ی خطی در «کتابخانه‌ی دانشگاه لنینگراد»
۱ نسخه‌ی خطی در «کتابخانه‌ی دانشگاه لس‌آنجلس»	۲ نسخه‌ی خطی در «کتابخانه‌ی آصفیه حیدرآباد»
۱۶ نسخه‌ی خطی در کتابخانه‌های «پاکستان»	۱۰ نسخه‌ی خطی در «کتابخانه‌ی دانشگاه استانبول»
۱ نسخه‌ی خطی در «کتابخانه‌ی بروسه»	۴ نسخه‌ی خطی در «کتابخانه‌ی انستیتو آثار خطی تاجیکستان»
۱ نسخه‌ی خطی در «کتابخانه‌ی انستیتو شرق‌شناسی تاجیکستان»	۱ نسخه‌ی خطی در «کتابخانه‌ی دانشگاه پنجاب پاکستان»
۱ نسخه‌ی خطی در «کتابخانه‌ی عارف حکمت مدینه»	۱ نسخه‌ی خطی در «کتابخانه‌ی موزه‌ی ملی کراچی پاکستان»
۱ نسخه‌ی خطی در «کتابخانه‌ی خصوصی مفتاح تهران»	۶ نسخه‌ی خطی در «کتابخانه‌ی موسسه خاورشناسی فرهنگستان علوم روسیه»

معرفی جُنگ ادبی امیرشاهی‌سبزواری محفوظ در موزه متروپولیتن

جُنگ مذکور، حاوی اشعاری از سعدی، امیرشاهی و جامی است. که در قالب‌های غزل، قطعه، رباعی و قصیده و با مضمون عشق و عرفان سروده شده‌است. بر اساس اطلاعات مندرج در سایت موزه، در ادامه‌ی درج جُنگ ادبی، نام امیرشاهی‌سبزواری آمده‌است که یا تدوین نسخه به عهده ایشان بوده‌است و یا به دلیل موجود بودن صفحاتی با اشعار ایشان در سایت موزه، این جُنگ به نام ایشان شناخته می‌شود. نسخه خطی محفوظ در موزه متروپولیتن به خط نستعلیق عالی و در قرن ۱۰ هـ‌ق کتابت شده‌است. ۵۰ برگ دارد و قطع بیاضی این جُنگ ادبی (۱۴,۶×۲۲,۲۲ سانتی‌متر)، به لحاظ هنری حائز اهمیت است (URL: 5).

همانطور که در مقدمه ذکر شد، قطع بیاضی، مربوط به نسخه‌ای است که از جانب طول باز می‌شود و شیرازه‌بندی آن از طرف عرض نسخه است. بیشتر، کتب ادعیه، زیارات و جُنگ‌های ادبی در قطع بیاضی صحافی و جلد می‌شده‌است (مایل‌هروی، ۱۳۸۰: ۲۵۸) این جُنگ، توسط حسن،[۴] کاتبِ «خزینه عامره‌ی» سلطان سلیمان، کتابت شده‌است و بخشی از ردیف "دال و راء" غزلیات ناقص است (امیرشاهی، ۱۳۴۸: ۳).

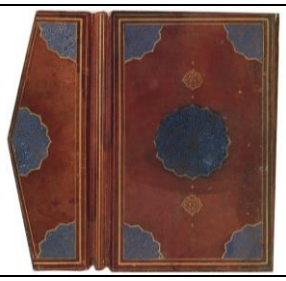
بررسی نقوش و تزیینات نسخه خطی دیوان امیرشاهی موزه متروپولیتن

این مرقع فارسیِ دوره تیموری در گالری ۴۶۰ از مجموعه هنر اسلامی موزه متروپولیتن نگهداری می‌شود. تمام اوراق متن و حاشیه و برگ افتتاحیه، مذهَّب است.

جلد نسخه

جلد نسخه، روغنی و با ساختار لچک‌ترنج با نقوش ترنج، سرترنج و لچکی در چهار گوشه و اندرون جلد مزین به نقوش گیاهی است. رویه‌ی جلد به‌ویژه ترنج و لچک‌ها آسیب دیده اما تزیینات که تشعیراندازی طلایی با پیچش نقوش گیاهی است، به زیبایی خودنمایی می‌کند جدول (۲). ساختار لچک ترنج جلدهای دوره تیموری و صفوی مطابق با فرش‌های لچک‌ترنج این دوران است (پوپ، ۱۳۸۷: ۱۷۲). جلد نه فقط برای محافظت نقاشی بلکه برای تکمیل تزیینات مورد استفاده قرار می‌گیرد. سر طبل نیز

جدول ۲- جلد نسخه خطی دیوان امیرشاهی‌سبزواری محفوظ در موزه متروپولیتن. منبع: (URL: 6)



بخش درونی جلد و پشت سرطبله



رویه جلد و پشت سرطبله



جلد رویه‌ی نسخه، روغنی و با ساختار لچک ترنج



جلد رویه‌ی نسخه و سرطبله منقوش

[۴] حسن بیگ‌زاده، احمد (پاشا)، دولتمرد و مورخ عثمانی قرن دهم و یازدهم هـ‌ق است که پدرش، کوچک‌حسن‌بیگ، در دوره صدارت خادم مسیح‌پاشا رئیس‌الکتّاب و وزیر خارجه بود (صالحی، ۱۳۹۵: ۱۱۲).

به‌عنوان جزئی از جلد، علاوه بر زیبایی جنبه‌ی حفاظت از کتاب را در برابر آفات بیرونی دارد.

پایان سده هشتم و آغاز سده نهم هجری قمری با کشورگشایی‌های تیمور به مشرق زمین، عصر جدیدی در تاریخ جلدسازی اسلامی بود. در این دوران، با آن‌که شرایط سیاسی مساعد نبود ولی صنایع تجملی، به خصوص جلدسازی، از پشتیبانی سخاوتمندانه دربار امیران تیموری که پس از فتوحات به‌ویژه در شرق ایران و خراسان مستقر شده بودند، بهره‌مند شد. امیرتیمور شخصاً صحافان چندی را از سوریه و مصر به سمرقند آورده بود و جانشین او شاهرخ (۸۵۰-۸۰۷ هـ‌ق) حتی سهم بیشتری در پیشبرد این هنر داشت. استادکاران ایرانی که در سده نهم هجری قمری در ترکیه عثمانی مشغول به‌کار بودند، آثاری از نظر فنی و از نظر سبک مشابه جلدهای ایران پدید آوردند، این آثار و همچنین جلدهای ایرانی متعلق به سده نهم هجری قمری نسبت به جلدهای اروپایی (قرون وسطی) برتری داشتند (پوپ، ۱۳۸۷: ۲۲۸۶-۲۲۸۲). فنونی که در این زمان به‌کار می‌رفت مانند «قلم‌کاری» و «مهره کوبی»، ادامه همان فنونی بود که در قرن پیش رایج بود. به عبارت دیگر، مانند بسیاری از جلدهای عرب، حاشیه‌ها قلم‌کاری می‌شد و برای تزیین گوشه‌ها و یا زمینه‌های متنوع‌تر، از مُهر استفاده می‌شد. مجموعه چستربیتی[۵] در دوبلین جلدی به تاریخ ۱۴۳۵ م. دارد که ظاهراً تزیین آن نیاز به ۵۵۰۰۰۰ بار مهرکوبی ساده و ۴۳۰۰۰ بار طلاکوبی داشته‌است و تکمیل آن باید دو سال طول کشیده باشد (هالیدن، ۱۳۶۶: ۷۰-۶۹). زراندودی که توسط قلم‌موی ظریف انجام گرفت، فن دیگری بود. نقش گردش طوماری شاخه‌های تاک (گردش ختایی) را در چرم بریده و یا شکافته و طرح‌های طبیعت‌گرایانه را با سوزن شکل می‌دادند (پوپ، ۱۳۸۷: ۲۲۸۳). لنگه جلدها عموماً با ورقه‌های روی هم جسبیده کاغذ یا مقوا تهیه می‌شدند لیکن به ندرت هم، لوح تخته‌ای کاربرد داشت (فریه، ۱۳۷۴: ۲۳۳). ولی جلدهای چرمی احتمالاً از همان آغاز متداول بوده و تا امروز نیز رایج‌ترین آن‌ها باقی مانده‌است. برای پوشش بیرونی، جلد تیماج یا پوست بز و برای آستر بدرقه، که غالباً رنگ روشن‌تر داشت از موادی به مراتب آسیب‌پذیرتر مانند میش یا پوست گوسفند استفاده می‌شد (پوپ، ۱۳۸۷: ۲۲۸۵-۲۲۸۱). ممکن بود چرم روی جلد با قلم‌کاری خشک (مغار، درفش، ابزار برش، قلم سوزنی و بدون رنگ و مرکب یا محلول طلا) نقش‌اندازی گردد، که در آن صورت می‌بایست چرم اندکی نم داشته باشد و ابزار کار نیز به حد لازم گرم یا سرد شود. قبل از این دوران، نقش سراسری با کوبیدن مکرر مُهرهای کوچک و تک‌نقشی در کنار هم بر زمینه جلد ایجاد می‌شد. از سده نهم هجری قمری مُهرهای قالبی بزرگ‌تر با نقوش پر تفصیل‌تر به‌کار برده‌شد تا نقش‌اندازی سهل‌تر انجام گیرد. در این روش عناصر اصلی نقش از زمینه‌شان برجسته می‌ماند. مهرهای آغازین از چرمِ سفت‌شده به‌دست می‌آمد و بعداً مهر فلزی خصوصاً برنج، جای آن را گرفت (فریه، ۱۳۷۴: ۲۳۳). بر این اساس لچک‌ترنج جلد مذکور به‌واسطه‌ی مُهرهای قالبی ایجاد شده و تزیینات گیاهی با ساقه‌های گردان و گل و برگ‌های ظریف با طلا تحریر شده‌اند. «سرطبل» نیز نقوش جهت کامل کردن رویه جلد دارد.

یکی از بهترین سرطبل‌ها متعلق به نسخه جامع‌التواریخ خواجه رشیدالدین فضل‌الله با تکنیک سوخت و نقاشی روغنی بر «تیماج» قهوه‌ای است (رستمی، ۱۳۹۲: ۹۲). عنوان‌های دیگری که در کتاب‌های مختلف برای سرطبل تعریف شده عبارتند از «زبانه»، «لبه در پاکتی»، «برگردان در پاکتی» و «لسان». مشخصه شماری از جلدها چنین بود که لنگه جلد پشتی -یا زیرین- با ضمیمه‌ای که داشت چون لبه‌ای برگردان بر جلد رویی- یا زیرین- می‌خوابید، همانند در پاکتی که بسته شود، تا کتاب را چون

[۵] کتابخانه چستربیتی (Chester Beatty Library) یک کتابخانه معروف در دوبلین در کشور ایرلند است که توسط آلفرد چستربیتی میلیونر، عتیقه‌دوست و نسخه‌شناس معروف ایرلندی در سال ۱۹۵۰ .م تأسیس شد. بعداً در سال ۲۰۰۰ میلادی به مناسب سالگشت ۱۲۵ تولد آلفرد، ساختمان جدید کتابخانه بازسازی شد.

صندوقچه‌ای از آفت گرد و خاک مصون بدارد. این بخش اضافی که «لبه درپاکتی» یا «برگردان درپاکتی» خوانده می‌شود در صحافی‌های اختصاصی و نفیس تعبیه می‌گردید (فریه، ۱۳۷۴: ۲۳۳). معمولاً هر دو روی سرطبل به زیبایی آراسته می‌شد. در جهان اسلام رسم بود کتب را از پهلو روی قفسه یا طاقچه قرار می‌دادند و عنوان یا مطالب مشخصه کتاب در برگردان روی صفحات کتاب یا عطف آن نوشته می‌شد. از این رو نسبتاً تعداد کمی عطف یا برگردان اصل باقی مانده‌است (هالیدن، ۱۳۶۶: ۸۵). در جدول (۳)، جزئیات شکل تزیینی و نقوش جلد مرقع مذکور مشهود است.

در تزیینات جلد این نسخه، عناصر اسلیمی درهم فشرده و با رنگی تیره در زمینه‌ای روشن، یک شبکه درهم تنیده را به وجود آورده‌اند که هماهنگی ویژه‌ای را سبب شده‌است. استفاده از رنگ‌های معدود و گزیده در ارتقای بصری نقوش نیز چشم‌گیر بوده‌است.

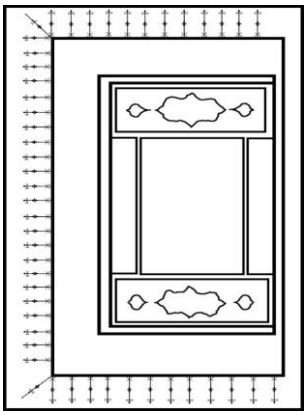
تزیینات متن

تزیینات متن با تحریرطلایی بر زمینه تیره نقش شده‌اند. نقوش متن شامل عناصر ختایی، گل‌های شاه‌عباسی و اسلیمی‌های دهن اژدری است. ترنج، دو سرترنج و لچک‌ها متشکل از اسلیمی‌های ماری است که با رنگ متضاد متن، یعنی با عناصر تیره بر زمینه طلایی نقش شده‌اند. در لبه برگردان جلد نیز چند شمسه با ترکیب عناصر اسلیمی و اسلیمی ماری با رنگ طلایی در زمینه لاجوردی حضور دارند. فنون اسلیمی، برگی، ترصیع، تحریر، ترنج و مانند این‌ها در تزیین اوراق مرقع به‌کار رفته‌است (روح‌بخشان، ۱۳۷۶: ۱۸۹).

صفحات آغازین و برگ‌های اول این نسخه دارای تزیینات تذهیب پرنقش است. در هر کدام از صفحات مذکور کتیبه‌هایی نقش شده که عناوین مختلف از جمله عبارت «مولانا امیر شاهی» در ترنجی ثبت شده‌است. در اطراف آن عناصر ختایی ساده و سراسلیمی‌هایی بر زمینه لاجوردی حضور دارند، این قسمت جزو نقشین بخش متن است.

حاشیه بزرگی که سه سمت متن را در برگرفته شامل عناصر شبه قابی به همراه نقوش ختایی ساده دارند که همچون سایر نقوش این صفحات با رنگ‌های عمده طلایی و لاجوردی نقش شده‌اند. حاشیه میانی صفحات به‌صورت قرینه و بر دو سوی متن میانی نقش‌شده که شامل عناصری با رنگ‌های لاجوردی و طلایی است که با تفکیک متن به دو بخش ولی طرح یکسان ترسیم شده‌اند. این بخش با ترکیب اسلیمی و عناصر ختایی تزیین شده‌است. بر فواصل حاشیه‌های اصلی و فرعی و متن صفحات، حاشیه‌های کوچک تزیینی با نقوش ساده‌ای همچون گل‌های چندپر و غنچه‌ها با رنگی تیره‌تر بر زمینه طلایی جلوه‌گرند تصویر (۱).



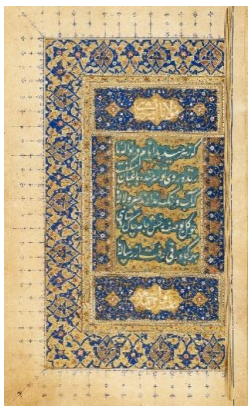
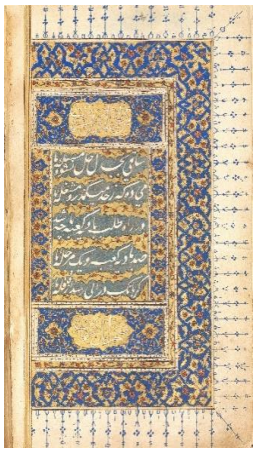


تصویر ۱- صفحات آغازین دیوان امیرشاهی‌سبزواری و تحلیل ساختار آن. منبع: (نگارندگان)

جدول ۳- جزییات جلد نسخه خطی دیوان امیرشاهی‌سبزواری. منبع: (نگارندگان)

سرترنج	لچک	ترنج میانی	ترنج لبه برگردان	نقوش متن
				

جدول ۴- تحلیل و جزییات صفحات آغازین دیوان امیرشاهی‌سبزواری. منبع: (نگارندگان)

تصویر	کتیبه عنوان	حاشیه بزرگ	حاشیه میانی	حاشیه کوچک
				
				

جدول (۴) به نمایش جزییات و بررسی چند صفحه از صفحات متن اختصاص یافته‌است. این صفحات با نظمی تکراری نقش شده‌اند. اطراف نوشتار متن با رنگی همسان دورگیری شده‌است. فواصل باز خطوط و اطراف متون با عناصر گیاهی ساده و نقوشی مانند گل‌های چندپر و غنچه بر زمینه‌ای طلایی مزین شده‌است. تک قاب نسبتاً بزرگی در سمت راست و یا چپ متن حامل نقوش گیاهی طلایی بر زمینه لاجوردی است. این قاب با فرمی مثلثی و کوچک‌تر در دو گوشه متن مکرر شده‌است. همچنین عبارت «و ایضا له» در شبه ترنجی بیضی شکل نقش شده‌است که با ریزه‌کاری‌های طلایی رنگی تزیین شده‌است. نکته درخور توجه در این اثر، قاب‌بندی‌هایی است که در تشعیر زرین حاشیه این اثر به چشم می‌خورد. اسلیمی‌های توپر و پرپیچ و تابی درون این قاب‌ها نقش بسته‌اند و این امر حاکی از آن است که بندهای اسلیمی در قلمرو تشعیر راه یافته‌اند. اسپیرال‌های ختایی همگام با بندهای اسلیمی در تاج و سه کتیبه این اثر حضور یافته‌اند. همچنین این اسپیرال‌ها با گردش‌های وسیع خود نقش تشعیر حاشیه این اثر را شکل داده‌اند و گرداگرد اثر و قاب‌های اسلیمی در چرخش‌اند. در گوشه بالا و پایین سمت راست تشعیر اثر در قاب‌بندی لچک مانند به چشم می‌خورد که اسپیرال‌ها و گل‌های ختایی درون آن‌ها نقش بسته‌اند. انواع گل‌های ختایی به‌کار برده شده در این اثر عبارتند از: گل‌شاه عباسی، گل پروانه‌ای، گل پنج پر، گل چهار پر ترکیبی، گل سه‌پر، غنچه، برگ کنگره‌دار، برگ ساده (جدول ۴). بررسی صفحات متن نسخه خطی دیوان امیرشاهی‌سبزواری نشان می‌دهد که در نحوه‌ی طرح‌بندی آن، از ساختار مشابهی استفاده شده‌است. که شامل چند جزء ثابت است؛

۱- بخشی از صفحه‌ی کاغذ به متن و نوشتار اختصاص داده شده و بخش اعظم کاغذ شامل حاشیه‌ای با تزیینات ساده و جزئی‌پردازی طلایی بر زمینه‌ی نخودی کاغذ است.

۲- عناصر متن شامل نوشتار، کتیبه‌ی اصلی، کتیبه‌های فرعی و تزیینات متن است.

۳- نوشتار که معمولاً شامل سه یا چهار بیت است با خط نستعلیق در زمینه‌ای با تیره‌ترین رنگ متن قرار گرفته و با همین رنگ دورگیری شده‌است. یکی از ابیات مورد استفاده در متن به صورت عمودی و بر چپ یا راست کادر نگاشته شده‌است (تصاویر ۲ تا ۷ و جدول ۵).

۴- کتیبه‌ی اصلی، شامل قابی تزیینی، عباراتی با خط ثلث و تزیینات گیاهی در درون است که با رنگ آبی لاجوردی متمایز شده‌است (تصاویر ۲ تا ۷ و جدول ۵). توجه خاص به مزین‌سازی صفحات آغازین قرآن، نوع خاصی از ترکیب در نقوش و رنگ‌ها به‌وجود آورده‌است. خطوط ریحان و محقق، ثلث در کتابت معمولاً به‌صورت مطلانویسی مرسوم بوده‌است. تحریرهای عصر تیموری بیشتر به‌صورت ابری بوده و فضای بین تحریرها توسط خطوط ریز متقاطع تزیین شده‌است (جوادی و دیگران، ۱۳۹۳: ۱۹-۱۸).

۵- کتیبه‌های فرعی شامل دو لچک بر گوشه‌های بالا و پایین و یا همزمان است به همراه مستطیلی که حدفاصل دو بیت عمودی بر کناره‌ی کادر است. این کتیبه‌ها صرفاً تزیینی بوده و حاوی متن نیستند اما از نظر رنگ و تزیینات، از کتیبه‌ی اصلی تبعیت کرده‌اند (تصاویر ۲ تا ۷ و جدول ۵).

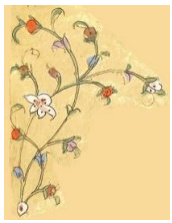
۶- تزیینات داخل کادر که شامل نقوش گیاهی ساده است که بر روشن‌ترین رنگ زمینه، نقش بسته است. از ویژگی رنگ‌های تذهیب این دوره می‌توان گفت طلا و لاجورد از رنگ‌های اصلی نسخ مذهب بوده و در همه حال برای تذهیب کتاب قرآن از آن‌ها استفاده می‌شده‌است. در تذهیب‌های این دوره زمینه‌ها معمولاً آبی است. طرح‌های تزیینی نیز به رنگ سفید و زرد، سرخ آبی و سبز است.

ترنج‌ها که از نظر خطوط کلی ناموزون بودند، از ویژگی‌های تذهیب دوره تیموری محسوب می‌شود. از دیگر ویژگی‌های تذهیب این دوره، ظرافت و ملاحت طراحی، سرلوح همتراز با خط نستعلیق جدید و پخته است که به جای خط نسخ نشسته‌است. اسلیمی‌ها در تزیینات این دوره از حالت سادگی خارج شده‌است (امیرراشد و پنجی‌پور، ۱۳۹۸: ۴۴-۴۳).

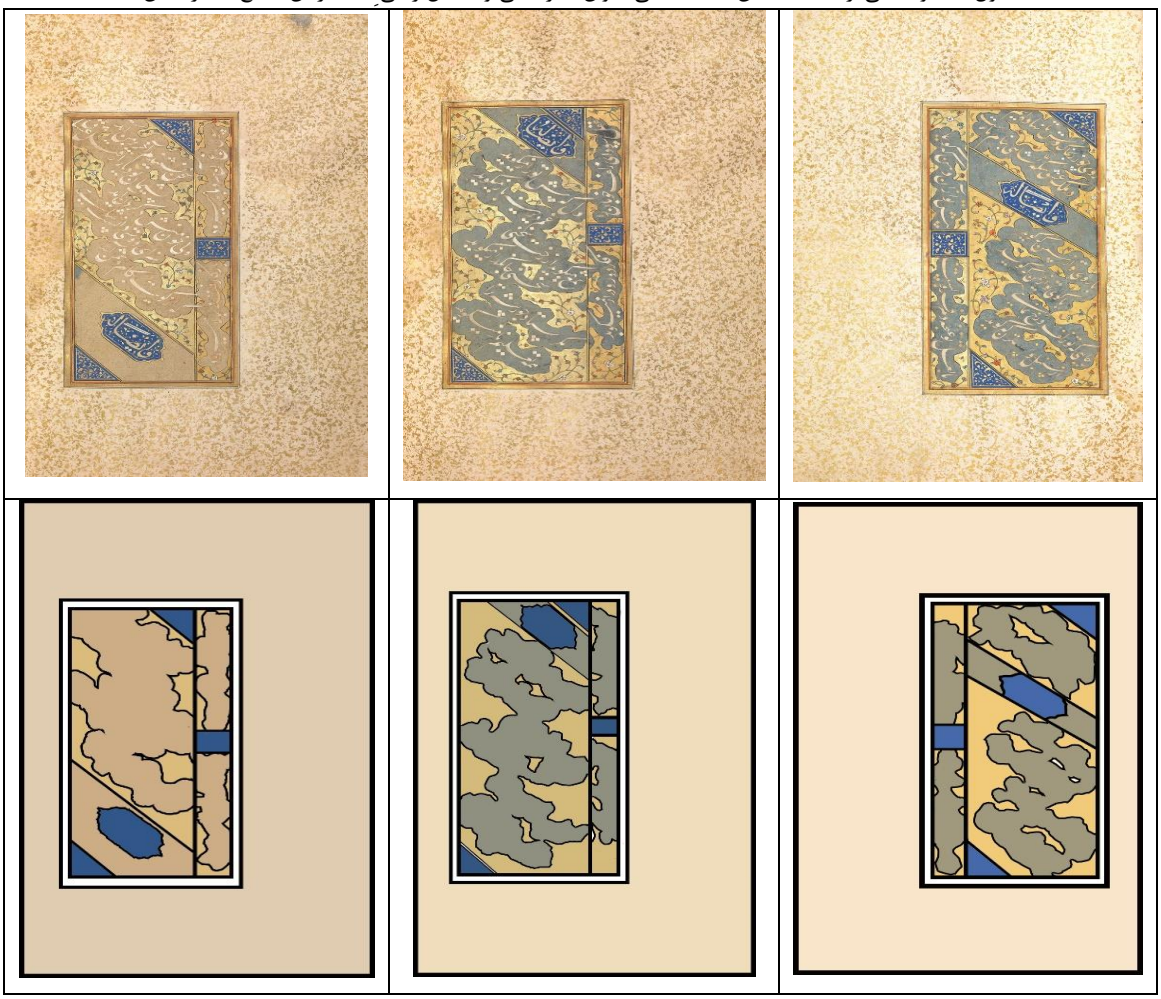
تصاویر ۲ تا ۷- اوراق دیوان امیرشاهی. موزه متروپولیتن. منبع: (نگارندگان)

تصویر ۸- نمونه‌ای از صفحات متن دیوان امیرشاهی‌سبزواری و تحلیل رنگیِ ساختار آن منبع: (نگارندگان)

جدول ۵- جزییات کتیبه و عناصر تزیینی متن به تفکیک فضای نقش‌اندازی شده. منبع: (نگارندگان)

تصویر	کتیبه تزیینی	کتیبه اصلی	تزیینات متن	تزیینات متن
				
				
				

جدول۶- نمونه‌هایی از صفحات متن نسخه خطی دیوان امیرشاهی و تحلیل رنگیِ ساختار آن. منبع: (نگارندگان)



تحلیل بصری ساختار صفحات، نشان از تشابه ساختار در فرم، نوشتار و تزیینات موجود در صفحات دارد، تمامی عناصر گفته شده با تنوع در چینش و نحوه‌ی جایگیری، تزیینات و رنگ در صفحات مختلف تکرار شده‌است (تصویر ۸ و جدول ۶).

در صفحات متن، همان‌گونه که ذکر شد، به جز متن نوشتار که به شکل همسان و چلیپا کتابت شده، عناصر و تزیینات مشابه دیگری نیز استفاده شده‌است، که حواشی زرافشان، کتیبه‌ی اصلی، کتیبه‌ی تزیین و تزیینات متن مشابه از آن جمله‌اند که وحدت رویه در ترسیم و نتظیم تزیینات در این نسخه‌ی خطی را نشان می‌دهد.

از منظر ترکیب رنگ نیز می‌توان چند رنگ ثابت در تمام اوراق ملاحظه نمود که الگوی چینش و پراکندگی رنگ در تصویر (۸) و تحلیل ساختار طرح‌بندی آن مشخص است. این رنگ‌ها شامل دو طیف رنگ مشخص است: آبی سیر و روشن و همچنین زرد و اکر و نمونه‌هایی از خاکستری که حد فاصلی بین دو رنگ مذکور است. در جدول (۶) نمونه‌های دیگری از این تمهید و ترکیب مشخص در تنظیم ساختار اوراق مشاهده می‌شود.

نتیجه‌گیری

نقوش به‌کار رفته در هنر تذهیب در اوایل دوران تیموری در تداوم نقوش طبیعت‌گرایانه عصر مغول است به تدریج کاربرد نقوش هندسی عصر مغول در آرایش نسخه خطی کمرنگ شد و در عوض نقوش گلی و اسلیمی از سوی هنرمندان بیشتر مورد توجه قرار گرفت و استفاده گسترده از نقش دسته‌گل‌های طلایی با شکوفه‌های رنگین در زمینه آبی از نمونه‌های نقوش این دوره است که به‌طور گسترده در فضای متن و حواشی ترسیم می‌شدند. این پژوهش که بر اساس بررسی ویژگی‌های تزیینات در نسخه جُنگ ادبی امیرشاهی‌سبزواری محفوظ در موزه متروپولیتن صورت گرفته، حول سؤال اصلی مقاله و تحلیل نقوش و تزیینات صفحات موجود در این جُنگ ادبی متعلق به دوره تیموری تنظیم شده‌است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که رنگ‌های اصلی نُسَخ مُذَهَب این دوره معمولاً طلا و لاجورد بوده و در همه حال برای تذهیب کتاب قرآن از آن‌ها استفاده می‌شده‌است. در تذهیب‌های این دوره زمینه‌ها معمولاً آبی است. طرح‌های تزیینی نیز به رنگ سفید و زرد، سرخ آبی و سبز است. بررسی صفحات متن نسخه خطی دیوان امیرشاهی‌سبزواری نشان می‌دهد که در نحوه‌ی طرح‌بندی آن، از ساختار مشابهی استفاده شده‌است که بخشی از صفحه‌ی کاغذ به متن و نوشتار اختصاص داده شده و بخش اعظم کاغذ شامل حاشیه‌ای با تزیینات ساده و جزئی‌پردازی طلایی بر زمینه‌ی نخودی کاغذ (زرافشان) است. نوشتار که معمولاً شامل سه یا چهار بیت است با خط نستعلیق در زمینه‌ای با تیره‌ترین رنگ متن قرار گرفته و با همین رنگ دورگیری شده‌است. کتیبه‌ی اصلی، شامل قابی تزیینی، عباراتی با خط ثلث و تزیینات گیاهی در درون است که با رنگ آبی لاجوردی متمایز شده‌است. کتیبه‌های فرعی شامل دو لچک بر گوشه‌های بالا و پایین و یا همزمان است به همراه مستطیلی که حدفاصل دو بیت عمودی بر کناره‌ی کادر است. این کتیبه‌ها صرفاً تزیینی بوده و حاوی متن نیستند اما از نظر رنگ و تزیینات، از کتیبه‌ی اصلی تبعیت کرده‌اند. از منظر ترکیب رنگ نیز می‌توان الگوی ثابتی در تمام اوراق ملاحظه نمود که الگوی چینش و پراکندگی این رنگ‌ها شامل دو طیف رنگ مشخص است: آبی سیر و روشن و همچنین زرد و اکر و نمونه‌هایی از خاکستری که حد فاصلی بین دو رنگ مذکور است. این وحدت رویه در ساختار و تزیینات تذهیب در اوراق این نسخه و همچنین رنگ‌بندی در اکثریت صفحات مشاهده می‌شود که نشان از وجود وحدت رویه، نشأت گرفته از یک سنت فراگیر و قوام یافته در دوره‌ی تیموری است.

منابع

- احمدپناه، سیدابوتراب؛ نظری‌زاده‌دهکردی، شیرین (۱۳۹۵)، پژوهشی برای معرفی جلد اول گلچین اسکندرسلطان ۸۱۳ هـق متعلق به بنیاد گلبنکیان لیسبن پرتغال، *نشریه هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی*، ۲۱(۴): ۳۸-۳۱.
- اسکندرپورخرمی، پرویز (۱۳۹۱)، *گل‌های ختایی: قالی، کاشی و...* تهران: انتشارات فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- افتخاری، سیدمحمود (۱۳۹۷)، *آموزش طرح و تذهیب*، تهران: انتشارات یساولی.
- افروغ، محمد (۱۳۹۳)، ساختار ترکیب‌بندی نقوش در تذهیب نسخ قرآنی عصر تیموری، *کتاب ماه هنر*، ۱۰(۱۸۳): ۲۱-۱۲.
- امیرراشد، سولماز؛ پنجی‌پور، سکینه (۱۳۹۸)، بررسی تطبیقی تذهیب آثار ادبی دوره تیموری و صفوی (شاهنامه بایسنقری و شاهنامه شاه تهماسبی)، *جلوه هنر*، ۱۱(۲۲): ۵۴-۴۱.
- امیرشاهی، آق‌ملک‌بن‌جمال‌الدین (۱۳۴۸)، *دیوان امیرشاهی‌سبزواری: از شعرای بزرگ سده نهم هجری قمری*، بی‌جا: ابن‌سینا.
- بیانی، مهدی (۱۳۵۳)، *کتاب‌شناسی نسخه‌های خطی*، به کوشش حسین محبوبی اردکانی، تهران: نشر انجمن.
- پوپ، آرتور اپهام (۱۳۸۷)، *شاهکارهای هنر ایران*، تهران: انتشارات علمی فرهنگی.
- جوادی، فاطمه؛ براتی، بهاره (۱۳۹۳)، ساختار ترکیب‌بندی نقوش در تذهیب نسخ قرآنی عصر تیموری (مطالعه موردی: قرآن تک جلدی هرات، سال‌های ۹۵۷-۸۳۳ هـق در مجموعه ناصر خلیلی)، *کتاب ماه هنر*، ۱۱(۱۸۷): ۲۱-۱۰.
- چلبی (حاجی خلیفه)، مصطفی‌بن‌عبدالله (۱۳۷۶)، *ترجمه تقویم التواریخ*، تصحیح میرهاشم محدث، تهران: احیاء کتاب.
- حبیبی، عبدالحی (۱۳۵۵)، *هنر عهد تیموری و متفرعات آن*، کابل: فرهنگ ایران.
- رابی، جولیان (۱۳۸۶)، *کارهای لاکی*، ج ۸ (مجموعه هنر اسلامی)، ترجمه سودابه رفیعی سخایی، گردآوری ناصر خلیلی، تهران: نشر کارنگ.
- رستمی، مصطفی (۱۳۹۲)، *جلدسازی ایرانیان از سلجوقیه تا پایان قاجاریه*، تهران: نشر آثار هنری متن.
- روح‌بخشان، عبدالحمید (۱۳۷۶)، *نمونه‌هایی از نفایس خطی فارسی در سنت پترزبورگ*، نامه فرهنگستان، ۲۳(۱۱): ۱۹۳-۱۸۴.
- رهنورد، زهرا (۱۳۸۶)، *تاریخ هنر ایران در دوره اسلامی*، کتاب آرایی، تهران: سمت.
- زارعی‌مهروز، عباس (۱۳۷۳)، *سیر تاریخی تذهیب*، میراث جاویدان، ۲(۲): ۲۹-۱۸.
- *سمرقندی*، دولتشاه (۱۳۶۶)، *تذکره الشعراء امیر دولتشاه سمرقندی*، چاپ دوم، تهران: انتشارات پدیده خاور.
- شایسته‌فر، مهناز (۱۳۸۳)، کتابت و تذهیب قرآن‌های تیموری در مجموعه‌های داخل و خارج، *نشریه مطالعات هنر اسلامی*، ۵(۱۰): ۱۱۹-۹۹.
- شریفی، سمیه؛ چیت‌سازیان، امیرحسین (۱۳۹۷)، بررسی سیر تذهیب قرآن در دوره‌های تیموری، صفوی و قاجار، *مجله پژوهش در علوم انسانی*، ۳(۱۱):۷۴-۶۱.
- شمیلی، فرنوش؛ غفوری‌فرد، فاطمه؛ محمدزاده، مهدی (۱۳۹۷)، تأملی در سرلوح‌های قرآن‌های تذهیب شده عصر تیموری و قاجار، مجله مطالعات فرهنگ و ارتباطات، ۱۹(۴۴): ۱۷۸-۱۴۹.
- عظیمی، حبیب‌الله (۱۳۸۹)، ادوار تذهیب در کتاب‌آرایی مذهبی ایرانی، *نشریه هنرهای زیبا*، ۶(۴۱): ۳۲-۲۳.
- عظیمی‌نژاد، مریم؛ خواجه‌احمدعطاری، علیرضا؛ نجارپورجباری، صمد؛ تقوی‌نژاد، بهاره (۱۳۹۷)، تحلیل ساختاری طرح‌های تذهیب در نگاره‌های هفت‌اورنگ ابراهیم میرزا، *مجله باغ نظر*، ۱۵(۶۹): ۵۰-۳۹.
- فریه، رونالد (۱۳۷۴)، *هنرهای ایران*، تهران: نشر و پژوهش فرزان روز.
- صالحی، علی (۱۳۹۵)، تأملی در تاریخ‌نگاری فارسی در دوره عثمانی، *مجله مطالعات تاریخ اسلام*، ۸(۳۰): ۱۱۸-۱۰۱.
- کارگر، محمدرضا؛ ساریخانی، مجید (۱۳۹۰)، *کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی*، تهران: نشر سمت.
- کونل، ارنست؛ مالکی، شهریار؛ اقدسیه، هادی (۱۳۶۸)، *اسلیمی و ختایی گل‌های شاه‌عباسی؛ نگرشی بر سوابق تاریخی سه نگاره تزیینی*، تهران: انتشارات یساولی.
- لینگز، مارتین (۱۳۷۷)، *هنر خط و تذهیب قرآنی*، ترجمه مهرداد قیومی بیدهندی، تهران: گروس.
- مایل‌هروی، نجیب (۱۳۵۳)، *لغات و اصطلاحات فن کتاب‌سازی*، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- مایل‌هروی، نجیب (۱۳۸۰)، *تاریخ نسخه‌پردازی و تصحیح انتقادی نسخه‌های خطی*، تهران: سوره مهر.
- مجردتاکستانی، اردشیر (۱۳۹۵)، *بررسی تحول و تکامل نقوش هنر تذهیب در ایران*، تهران: انتشارات سروش.

- مقدم، محمدباقر (۱۳۹۲)، *اثرآفرینان استرآباد و جرجان (استان گلستان)*، به اهتمام مؤسسه فرهنگی میرداماد، تهران: نشر.
- موسوی‌لر، اشرف؛ پورجعفر، محمدرضا (۱۳۸۱)، بررسی ویژگی‌های حرکت دورانی مارپیچ؛ اسلیمی نماد تقدس، حدت و زیبایی، *علوم انسانی دانشگاه الزهرا (س)*، ۱۲(۴۳): ۲۰۷-۱۸۴.
- نجارپورجباری، صمد (۱۳۹۵)، مفاهیم تذهیب‌های قرآنی در عصر صفوی، *فصلنامه نگره*، ۱۱(۴۰): ۴۹-۳۲.
- هاشمی‌میناباد، حسن (۱۳۷۹)، *تذهیب، خط، صحافی، کاغذ، رنگ و مرکب*، تهران: نشر فهرستگان.
- هالدین، دانکن (۱۳۶۶)، *صحافی و جلدهای اسلامی*، تهران: انتشارات صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران.

References

- Schimmel, Annemarie, with the assistance of Barbara Rivolta (1992), Islamic Calligraphy, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, v. 50, no. 1 (summer).
- Hosseini Rad, Abd-ol Majid, (2010), The Evolution of Persian painting, *Eco Heritage*, Isuee 12, vol 4, winter.

- URL1: www.malekmuseum.org	Accessed at 02-08-2018	12:30
- URL2: https://www.christies.com	Accessed at 11-03-2022	8:30
- URL3: https://www.asia.si.edu	Accessed at 10-04-2022	09:30
- URL4: https://library.razavi.ir/	Accessed at 08-10-2022	17:00
- URL5: https://www.metmuseum.org	Accessed at 02-10-2022	12:00
- URL6: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/443197	Accessed at 05-11-2022	11:30

Vol. 5, Issue 3, Serial Number 19, Autumn 2025, pp. 23-42

Semnan University

Journal of Applied Arts

Journal Homepage: https://aaj.semnan.ac.ir
ISSN: 2821-0670



Scientific– Research Article

The Role of Lithography in the Diversity of Shahnameh Illustration Styles During the Qajar Era, Focusing on the Image of the Jamshid Kingdom

Marziyeh Zamanipour [1], Farhad Khosravi Bizhaem [2] (Corresponding Author)

[1] Master's Graduate, Art Research Group, Birjand Branch, Islamic Azad University, Birjand, Iran.
[2] Associate Professor, Department of Calligraphy and Persian Painting, Faculty of Handicrafts, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran.

(Received: 13.09.2024, Revised: 25.02.2025, Accepted: 28.02.2025)

https://doi.org/10.22075/aaj.2025.35321.1294

Abstract

The Qajar era is a special period between traditions and future innovations manners in Iran. In according, the consequence of traditional Iranian arts, historical self-awareness of the people and increasing familiarity with the manifestations of Western culture and art, can be seen in the art of this era. Since a part of the culture of Iran was preserved through the Persian paintings and lithographic images, it is admissible to analyze the cultural factors affecting lithographic paintings. Therefore, the present study tries to answer the question: What were the illustration styles influencing the motifs of the Shahnamehs printed in the Qajar period? The information of this research has been compiled as a library method. Then, descriptive and analytical methods have been used to achieve the results. For this purpose, from the fifteen common paintings in the five Shahnamehs that have been illustrated and printed in 1265 AH, 1275 AH, 1307 AH, 1316 AH and 1319 AH; The paintings of Jamshid's kingdom has been studied as the first same paintings in these Shahnamehs. The results show that the images of lithographed Shahnamehs were able to create a kind of multifaceted interaction between ancient motifs, Islamic art and European painting effects while preserving their identity and culture. The results also indicate that despite the influence of all examples of archaic culture, Shahnamehs 1307 AH and 1319 AH, had the greatest impact in this regard. The most important influential factor in the illustration of Shahnamehs of 1265 AH and 1275 AH is the Iranian-Islamic painting culture and the least effective factor is the of European painting styles. European paintings gradually became the most influential cultural component in later editions.

Keywords: Illustration Styles, Cultural Factors, Lithography, Qajar Shahnameh, Images of Jamshid Kingdom, The Qajar Art of the Book.

1- Email: mim.zamanipour60@gmail.com
2- Email: F.khosravi@aui.ac.ir

How to cite: Zamanipour, M. and Khosravi Bizhaem, F. (2025). The Role of Lithography in the Diversity of Shahnameh Illustration Styles During the Qajar Era, Focusing on the Image of the Jamshid Kingdom, Journal of Applied Arts, 5(3), 23-42.
Doi: 10.22075/aaj.2025.35321.1294

مقاله علمی- پژوهشی

نقش چاپ‌سنگی در تنوع سبک مصورسازی شاهنامه در دوره قاجار با تمرکز بر نگاره پادشاهی جمشید

مرضیه زمانی‌پور [۱]
فرهاد خسروی‌بیژائم (نویسنده مسئول) [۲]

[۱] دانش‌آموخته کارشناسی‌ارشد، گروه پژوهش هنر، واحد بیرجند، دانشگاه آزاد اسلامی، بیرجند، ایران.
[۲] دانشیار، گروه کتابت و نگارگری، دانشکده صنایع دستی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۶/۲۳، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۱۲/۰۷، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۳/۱۲/۱۰)

https://doi.org/10.22075/aaj.2025.35321.1294

چکیده

دوره قاجار، دورانی میان سنت‌های پیشین و نوآوری‌های آینده است و به همین دلیل، برآیندی از هنر سنت‌گرای ایران، خودآگاهی تاریخی مردم و آشنایی روز افزون با مظاهر فرهنگ و هنر غرب، در هنر این دوره به چشم می‌خورد. از آن‌جا که بخشی از فرهنگ ایران‌زمین از طریق هنر نگارگری، حفظ و بقاء یافت و تصاویر چاپ‌سنگی نیز دنباله‌رو نگارگری پیشین بود، می‌توان با تأمل در نگاره‌های چاپ‌سنگی، به تجزیه و تحلیل عوامل فرهنگی مؤثر بر آن پرداخت. لذا پژوهش حاضر می‌کوشد تا به این پرسش پاسخ دهد که: سبک‌های مختلف تأثیرگذار بر نقوش شاهنامه‌های چاپ‌سنگی دوره قاجار چه بوده‌است؟ اطلاعات این پژوهش، به صورت اسنادی تدوین گردیده و جهت دستیابی به نتایج از روش توصیفی- تحلیلی استفاده شده‌است. بدین‌منظور، از پانزده نگاره مشترک در پنج شاهنامه که در سال‌های ۱۲۶۵ هـ‌ق، ۱۲۷۵ هـ‌ق، ۱۳۰۷ هـ‌ق، ۱۳۱۶ هـ‌ق و ۱۳۱۹ هـ‌ق، تصویرگری و چاپ‌سنگی شده‌اند؛ نگاره پادشاهی جمشید، به‌عنوان اولین نگاره مشترک در شاهنامه‌ها مورد مطالعه قرار گرفته‌است. نتایج نشان می‌دهد که تصاویر شاهنامه‌های چاپ‌سنگی، توانست نوعی تعامل چندسویه میان نقوش باستانی، هنر دوران اسلامی و جلوه‌های نقاشی اروپایی را با حفظ هویت و فرهنگ خویش ایجاد نماید. نتایج همچنین بیانگر آن است که با وجود تأثیرپذیری تمامی نمونه‌ها از فرهنگ باستان‌گرایی، شاهنامه ۱۳۰۷ هـ‌ق و ۱۳۱۹ هـ‌ق، در این زمینه بیشترین تأثیرپذیری را داشته‌است. مهم‌ترین عامل تأثیرگذار در تصویرگری شاهنامه‌های ۱۲۶۵ هـ‌ق و ۱۲۷۵ هـ‌ق، فرهنگ نگارگری ایرانی- اسلامی و کم‌اثرترین عامل، اسلوب نقاشی اروپایی است. شیوه‌های نقاشی اروپایی به تدریج در نسخه‌های بعدی، به مؤثرترین مؤلفه فرهنگی تبدیل می‌شوند.

واژه‌های کلیدی: سبک‌های تصویرگری، عوامل فرهنگی، چاپ‌سنگی، شاهنامه قاجاری، نگاره پادشاهی جمشید، کتاب‌آرایی قاجار.

1- Email: mim.zamanipour60@gmail.com
2- Email: F.khosravi@aui.ac.ir

شیوه ارجاع به این مقاله: زمانی‌پور، مرضیه و خسروی‌بیژائم، فرهاد. (۱۴۰۴). نقش چاپ‌سنگی در تنوع سبک مصورسازی شاهنامه در دوره قاجار با تمرکز بر نگاره پادشاهی جمشید، نشریه هنرهای کاربردی، ۵(۳)، ۴۲-۲۳.
Doi: 10.22075/aaj.2025.35321.1294

مقدمه

دوران قاجار را می‌توان دوره تحول در هنر، فرهنگ و بینش عمومی ایران دانست، دوره‌ای که نقطه تلاقی عناصر کهنه و نو، رجوع به فرهنگ ایران باستان و آغاز تحولات جدی فرهنگی و هنری است؛ دوره‌ای که مرز میان هنر ایرانی- اسلامی و هنر غربی قرار گرفته‌است. در تصویرگری این دوره، از نگاره‌های درباری گذشته چندان خبری نیست، بلکه با خارج شدن هنر تصویرگری از سیطره دربار و توجه تصویرگران چاپ‌سنگی به موضوعات عامه‌پسند، این هنر رفته‌رفته رنگ و بوی مردمی گرفت. این تصاویر به نوعی هم‌آمیزی بدیعی از زندگی روزمره با نگارگری است که در اغلب موارد همان موضوعات پیشین، داستان‌های عامیانه و اسطوره‌ای (مانند شاهنامه) را شامل می‌شود. در بین کتاب‌هایی که در سده‌های مختلف در ایران تهیه شده، استنساخ و تصویرگری شاهنامه فردوسی همواره جایگاهی ویژه و برجسته داشته و در چاپ‌سنگی نیز این سنت ادامه یافته است.

روایت‌های شاهنامه، سده‌ها پیش از آن که به صورت شاهکار ادبی درآیند؛ سینه به سینه و از نسل به نسل، انتقال یافته‌اند و از این روست که با وجود داشتن ارزش فوق‌العاده ادبی مورد توجه عامه مردم نیز هستند. شاهنامه کتابی است که زندگی ملت ایران، تاریخ، افتخارات، سنت‌ها، دلبستگی‌ها، امتیازات رفتاری و اخلاقی مردم را بازگو می‌کند. این کتاب بیش از هر کتاب دیگری تاریخ و فرهنگ این سرزمین را بازتاب می‌دهد و اگرچه به صورت ادبیات رسمی و کلاسیک نگاشته شده، اما محتوای آن را باید از آثار ادبیات عوام شمرد. در ادبیات عامه، فرهنگ جاری و ساری است؛ از طرفی فرهنگ غنی و آداب و رسوم ملت ایران، تنها از طریق ادبیات توسعه نیافته؛ بلکه هنر نگارگری نیز یکی از عوامل تأثیرگذار در حفظ و بقای ادبیات و بالطبع فرهنگ بوده‌است. از این‌رو، نگاره‌های شاهنامه‌های چاپ‌سنگی قاجار که در پی تحولات متعدد این دوره شکل گرفتند، می‌توانند بیانگر بخشی از شرایط جامعه عصر خویش باشند. در این پژوهش، با مطالعه تصاویر شاهنامه‌های چاپ‌سنگی دوره قاجار قصد بر آن است تا نمود عینی عوامل فرهنگی آن دوران، بر نگاره پادشاهی جمشید کشف و بیان شود. در این راستا، پرسش پژوهش این است که: نگاره پادشاهی جمشید در شاهنامه‌های چاپ‌سنگی قاجار تحت تأثیر کدام سبک‌های رایج در عهد قاجار شکل گرفته‌است؟

جهت نیل به پاسخ، پس از بیان روش و پیشینه پژوهش، مطالبی اجمالی درباره نقاشی قاجار و مؤلفه‌های تأثیرگذار بر تصویرگری این دوره بیان شده‌است.

پیشینه پژوهش

مارزلف (۲۰۰۰) به حکایت شکار بهرام‌گور در نسخه‌های چاپ‌سنگی قاجار پرداخته و ۱۸ نگاره با این موضوع را بررسی کرده‌است.

دربان آستانه قوچان عتیق در پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد «بررسی شاهنامه چاپ‌سنگی متعلق به دوران قاجاریه و مقایسه تصویری شاهنامه‌های این دوره» (۱۳۸۴)، به شناخت شیوه‌های تصویرگری نسخ مختلف چاپ‌سنگی شاهنامه‌های دوره قاجار پرداخته‌است. نتایج به‌دست‌آمده به لحاظ شیوه طراحی و نقاشی بدین‌قرار است که این نسخ تزیینی و عاری از خصوصیات نقاشی مدرن هستند. در مجموع، این نسخه‌ها زیبایی‌های طراحی و تصویرگری نقاشان این دوره را در خود حفظ نموده و از تأثیرات نقاشی ایرانی به دور نمانده‌اند. مارزلف در کتاب «تصویرسازی داستانی در کتاب‌های چاپ‌سنگی فارسی» (۱۳۸۹)، به شناسایی و معرفی تصویرسازی در کتاب‌های دو دهه نخست چاپ‌سنگی (۸۰-۱۲۵۹ هـق/ ۶۳-۱۸۴۳م) و تا حد ممکن تاریخ انتشار آن‌ها

پرداخته‌است. همچنین اهمیت اجتماعی تصویرسازی در چاپ سنگی را خاطر نشان کرده‌است و این تصاویر را مجموعه‌ای از اسناد منحصربه‌فرد، جهت درک هنر و فرهنگ دوره قاجار می‌داند. مارزلف در پژوهش دیگری (۲۰۱۱)، کاربرد تصاویر چاپ‌سنگی قاجار در هنر معاصر ایران من جمله اردشیر محصص و فرشید مثقالی را بررسی کرده و آن‌ها را راهی مستقل و مدرن برای احیای این هنر سنتی دانسته‌است.

یاوری در پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد «مطالعه تطبیقی ویژگی‌های تصویرسازی شاهنامه چاپ‌سنگی امیر بهادر با دیگر شاهنامه‌های مصور چاپ‌سنگی ایران» (۱۳۹۰)، ضمن بررسی ویژگی‌های تصویرسازی این نسخه‌ها، به وجوه افتراق و اشتراک آن‌ها و میزان تأثیرپذیری شاهنامه امیر بهادری از شاهنامه‌های چاپ‌سنگی قبل از خود پرداخته‌است. وی در ادامه به اثبات تأثیرپذیری شاهنامه بهادری از عوامل بصری و مفهومی شاهنامه‌های گذشته پرداخته و بدین نکته اشاره کرده که میزان شباهت در تصویرسازی شاهنامه چاپ تهران سال ۱۳۰۷ هـ‌ق و شاهنامه بهادری از دیگر نسخه‌ها بیشتر بوده‌است. آراسته در مقاله «بررسی شاهنامه‌های چاپ‌سنگی ایران در کتابخانه مرکزی آستان قدس رضوی» (۱۳۹۱)، به بیان اطلاعات کتاب‌شناسی و نسخه‌شناسی مانند کاتب، نقاش، ناشر، محل نشر، تاریخ نشر، جلد و .... پرداخته و تعداد ۵ نسخه شاهنامه چاپ‌سنگی چاپ ایران را معرفی کرده‌است. شیرازی در مقاله «بازیابی لایه‌های هویتی در نسخه‌های مصور چاپ‌سنگی قاجار و مطالعه موردی بر ۱۳ نسخه حماسی و ادبی این دوره» (۱۳۹۵)، به بازیابی چهار لایه هویتی باستان‌گرایی، ایرانی‌ـ اسلامی، فرنگی‌مابی و اسلامی‌ـ شیعی در هنر دوره قاجار پرداخته و اولویت‌بندی این لایه‌ها را در نسخه‌های چاپ‌سنگی ادبی و حماسی بررسی نموده‌است. بر اساس این پژوهش، لایه‌های هویتی فرنگی‌مابی و باستان‌گرایی در اولویت اول و دوم، لایه‌های هویتی ایرانی‌ـ اسلامی در سطح سوم و هویت اسلامی‌ـ شیعی در اولویت آخر (سطح زیرین و پنهان لایه) قرار دارد.

دشتستانی و همکاران (۲۰۱۸)، معراج پیامبر را در آثار چاپ سنگی قاجار مورد مطالعه قرارداده‌اند. نتایج نشان می‌دهد که این آثار ادامه‌دهنده سبک و سیاق نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای است که به شیوه‌ای دیگر تکرار شده‌اند و عبارتند از: نوع پرداخت چهره‌ها، وجود بقاع متبرکه، ریزه‌کاری‌ها و نحوه قرارگیری شخصیت در جایگاه نقاشی و توجه به اصول طبیعت‌گرایی. ال‌شربینی (۲۰۲۰) احوال و آثار علیقلی خویی را مورد مطالعه قرار داده‌است. بسیاری از منابع این مقاله، کتب و مقالات منتشره به زبان فارسی است. شیرازی و حسینی (۲۰۲۳) به بازیابی لایه‌های هویتی در نسخه‌های مذهبی چاپ سنگی مصور دوره قاجار پرداخته‌اند. تحلیل ۱۰ نسخه خطی نشانگر آن است که چهار لایه هویتی باستان‌گرایی، ایرانی- اسلامی، سبک غربی و گرایش اسلامی- شیعی در آثار هنری دوره قاجار وجود دارد و در هر نوع اثر هنری، برخی از لایه‌ها از اهمیت بیشتری برخوردارند.

از میان منابعی که به بررسی شاهنامه‌های چاپ‌سنگی پرداخته‌اند، جملگی به شیوه‌های تصویرگری، ویژگی‌های تصویرسازی، بررسی اطلاعات کتاب‌شناسی و نسخه‌شناسی معطوف شده و جنبه‌های فرهنگی این نسخه‌ها مورد مطالعه قرار نگرفته‌است. همچنین نمود عینی عوامل فرهنگی دوران قاجار بر نگاره‌های شاهنامه‌های چاپ‌سنگی نیز تاکنون موردکاوی نشده‌است.

روش پژوهش

پژوهش حاضر به روش توصیفی و تحلیلی بر پایه

داده‌های اسنادی صورت گرفته‌است. بدین منظور، از میان پنج شاهنامه متعلق به دوره قاجار، در سال‌های (۶۷-۱۲۶۵ هـ‌ق) در تهران، (۱۲۷۵ هـ‌ق) در تبریز، (۱۳۰۷ هـ‌ق) در تهران، (۱۳۱۶ هـ‌ق) تبریز و (۲۲-۱۳۱۹ هـ‌ق) در تهران، که به شیوه چاپ‌سنگی مصور شده؛ مجموعاً ۱۵ نگاره که در هر ۵ نسخه، مشترک بوده به شیوه هدفمند انتخاب شده‌است. به بیانی دیگر، این پژوهش به بررسی نگاره پادشاهی جمشید، به‌عنوان اولین نگاره مشترک در شاهنامه‌های چاپ‌سنگی ایران می‌پردازد. در این راستا، ابتدا به تحلیل و مقایسه سبک‌های متنوع دوره قاجار پرداخته و از آن‌جا که سبک‌ها در بستر فرهنگی شکل گرفته و متأثر از عوامل فرهنگی می‌باشند، بنابراین به توصیف و بررسی عوامل فرهنگی این دوره می‌پردازد. سپس به بازنمود عینی این عوامل بر نگاره پادشاهی جمشید در شاهنامه‌های چاپ‌سنگی پرداخته شده‌است.

سبک‌های مصور سازی دوره قاجار

تأثیر شرایط سیاسی، اجتماعی اقتصادی و فرهنگی یک جامعه در شکل‌گیری آثار هنری آن به گونه‌ای است که اغلب، اثر هنری به‌عنوان محصول و بازتاب شرایط حاکم بر جامعه و بستر شکل‌گیری خویش شناخته می‌شود. دوره قاجار دوره‌ای است که گذر فرهنگی از گذشته به آینده تحت‌تأثیر سنت‌گرایی، خودآگاهی تاریخی و آشنایی با هنر و فرهنگ اروپا، به خوبی در آن مشهود است.

تصویرگران چاپ‌سنگی نیز در کنار هنرمندان نقاش و نگارگر نیمه نخست دوره قاجار که اوج ابداعات تصویری و زمان پیدایش پیکرنگاری درباری بود، به مصورسازی کتب به ویژه متون کلاسیک پرداختند. در این دوران، وفاداری نقاشان اولیه چاپ‌سنگی به ارزش‌های تصویری و سنت‌های نگارگری ایران در پرهیز از عمق‌نمایی واقع‌گرایانه به‌خوبی مشهود است. ایشان همانند گذشته در تجسم عناصر و نمایش آن به شیوه ساده‌سازی، قرینه‌سازی، تکرار منظم و تغییر تناسبات مبادرت می‌ورزیدند (سهرابی و آقابابائیان، ۱۳۹۴: ۷). همچنین، توجه آن‌ها به بازیابی شکوه و عظمت ایران باستان نیز در تصاویر قابل‌مشاهده است. هنرمندانی که در زمینه مصورسازی کتب چاپ‌سنگی فعالیت داشتند، علاوه‌بر پیروی از استادان کهن ایرانی، هم تحت‌تأثیر نقاشی اروپایی و هم نقاشی نوین ایران در دوره قاجار بودند (شچگلوا، ۱۳۸۸: ۲۳۷). بنابراین، هر یک از شاهنامه‌های مصور چاپ سنگی، بیان‌گر مرحله جدیدی از هنر نقاشی ایران در عصر قاجار و همچنین فرهنگ و هویت ایرانیان آن‌دوره است.

از این‌رو، به بررسی مؤلفه‌های فرهنگی رایج در دوره قاجار از جمله سبک ایرانی اسلامی، باستان‌گرایی و تأثیرپذیری از غرب و بازنمودهای آن بر نگاره‌ی منتخب شاهنامه‌های چاپ‌سنگی این‌دوره پرداخته شده‌است.

الف) سبک ایرانی- اسلامی

با ورود اسلام به جامعه ایرانی، به دلیل غنای فکری و فرهنگی اندیشه ایرانی در دوره باستان، ترکیبی سازگار از خصوصیات ایرانی با ارزش‌های اسلامی به‌وجود آمد. مؤلفه‌های فرهنگ ایرانی- اسلامی تا دوران قاجاریه به میزان زیادی با یکدیگر سازگاری یافته بودند؛ اما نوع دیگری از فرهنگ در این زمان به‌دلیل نوع نگرش روشن‌فکران، دولت‌مردان و سپس عوام شکل گرفت و مطرح شد که تلفیق فرهنگ ملی با فرهنگ دینی بود (شیرازی و موسوی‌لر، ۱۳۹۶: ۲۲).

تصویرگران کتاب‌های چاپ‌سنگی دوران قاجار ادامه‌دهنده سنت کتاب‌آرایی و تصویرگری کتب خطی بودند. کتب چاپ‌سنگی را می‌توان آخرین بازمانده‌های هنر نگارگری از دوران طلایی هنرهای اسلامی برشمرد (شیرازی، ۱۳۹۵: ۴۲). تکنیک جدید، محدودیت‌هایی را برای هنرمندان، خوشنویسان و تصویرگران چاپ‌سنگی ایجاد نمود. با این وجود، کتاب‌ها و تصاویر

ابتدایی چاپ سنگی، نمونه‌های شاخصی در تصویرگری بودند که به‌لحاظ دقت در شیوه اجرا و ویژگی‌های زیبایی‌شناسی، با فریبندگی نگارگری شکوهمند گذشته کاملاً برابری می‌کنند (مارزلف، ۱۳۸۲: ۳۹). عموماً تصویرگران این کتب در ترکیب‌بندی‌ها، ابزار و وسایل، ادوات جنگی، انتخاب حکایت‌ها، مجالس آثار و حتی اوج داستان‌های خود، دنباله‌رو مصوران پیشین بودند و همان تصاویر را یا به‌طور مستقیم یا با اندک تغییراتی، با امکانات چاپ‌سنگی و شیوه متناسب آن تصویر می‌کردند (حسینی‌راد و خان‌سالار، ۱۳۸۴: ۷۹؛ سهرابی و آقابابائیان، ۱۳۹۴: ۳).

وجوه ایرانی‌ـ اسلامی نگارگری انتقال‌یافته به تصاویر چاپ‌سنگی دوره قاجار با تداوم شیوه‌ها و ترکیب‌بندی‌های مشابه قابل ردیابی است (جدول ۱)؛ از جمله: ترکیب‌بندی نامتقارن (غیرمتمرکز و منتشر) (سهرابی و آقابابائیان، ۱۳۹۴: ۷)، ترکیب‌بندی متقارن، به‌کارگیری پرسپکتیو مقامی با جلو و عقب نشان دادن عناصر در جهت القای عمق، قلم‌گیری با خطوط تیره (محمدی‌خشوئی، ۱۳۹۴: ۱۶۸)، نمایش صحنه‌های بزم، پرهیز از فضای خالی با ظریف‌کاری و پرداختن به ریزه‌کاری‌ها (مسکوب، ۱۳۷۸: ۴۱۲) و تمایل به تزیین (محمدی‌خشوئی، ۱۳۹۴: ۱۶۸) که یادآور سنت نگارگری‌های پیشین از جمله تیموری است (حسینی‌راد و خان‌سالار، ۱۳۸۴: ۸۴؛ غفاری‌نمین، ۱۳۸۹: ۷۲). بنابراین، هرجا از فضای تصویر که خالی مانده بود با گلدان، پرده، گل، پارچ و لیوان، سینی میوه و یا به‌وسیله نقوش تزیینی هندسی و طبیعی پر می‌شد که در نگاره‌های چاپ‌سنگی نیز قابل ردیابی است. این نقوش، فرش و جامه و ابزارآلات جنگی و تزیینات معماری را زینت می‌دادند (حسینی‌راد و خان‌سالار، ۱۳۸۴: ۸۵). رنگ و تزیین نقوش که عنصر اساسی نقاشی ایرانی است و در اواخر صفویه و بعدها در عصر افشار و زند افول کرده بود؛ در دوره قاجار دوباره احیاء گردید و نقاشان این دوره بالاخص در زمان سلطنت فتحعلی‌شاه، به تزیین رجعت کردند (دربان آستانه قوچان، ۱۳۸۴: ۸۲). شمایل‌نگاری مذهبی و ظهور مضامین شیعی که در آثار هنری صفوی به رشد قابل‌توجهی رسیده بود در برخی نگاره‌های چاپ‌سنگی تأثیرگذار بود. فرم نشستن پیکره‌ها به‌ویژه شخص شاه، مشابه با شمایل‌نگاری حضرت علی (ع) بود که نمونه آن را می‌توان در نقاشی‌های دیواری اواخر صفوی نیز مشاهده نمود. همچنین نمایش فضای روحانی و مثالی نگارگری پیشین با استفاده از عواملی چون عدم وجود منبع نور مشخص (حسینی‌راد و خان‌سالار، ۱۳۸۴: ۸۴)، فضاسازی چند ساحتی (شیرازی، ۱۳۹۵: ۴۲؛ سهرابی و آقابابائیان، ۱۳۹۴: ۷) و عدم زمان معین، نمایان است.

ب) توجه به باستانگرایی

باستانگرایی «پدیده‌ای است که با احیاء سنن و عقاید باستانی، در تفکرات سیاسی و اجتماعی و فرهنگی، نظم نوینی را بازآفرینی می‌نماید» (بیگدلو، ۱۳۸۰: ۱۹). بنابراین تعریف، عوامل متعدد داخلی و خارجی بر شروع این پدیده فکری، فرهنگی و سیاسی ایران در دوره قاجار تأثیرگذار بوده‌است که مهم‌ترین آن‌ها شکست‌های متعدد از روسیه در دوره فتحعلی‌شاه به واسطه فن‌آوری‌های جدید و پیشرفت‌های صنعتی روز، بود. قشر روشن‌فکر و محصلان فرنگ‌رفته، رجوع به فرهنگ ایران باستان، به‌عنوان عصر طلایی و باشکوه فرهنگ و هنر ایران را، راه ترمیم این عقب‌ماندگی معرفی نمودند و راه نجات از این ورطه را، طرح‌ریزی ایدئولوژی نوینی، بر پایه فرهنگ و آداب و فضای تاریخ باستان دانستند. به‌عبارت دیگر، می‌توان نقطه عطف و شروع تفکر باستان‌گرایی در ایران را آشنایی جامعه سنتی ایرانی با تمدن شتاب‌زده و صاحب تکنولوژی و درصدد توسعه اروپا دانست (همان: ۳۹-۳۳). در واقع، گرایش به تصویر دنیای باستان، رویکردی بود که

به‌طور خاص از زمان فتحعلی‌شاه آغاز شد. اقامت وی در شیراز و آشنایی با آثار پیش از اسلام در منطقه، تصاویر و نقش‌برجسته‌های ارگ زندیه و دیوان‌خانه شیراز با مضامین اسطوره‌ای برگرفته از شاهنامه و نیز دیدار با اروپاییان علاقه‌مند به آثار هخامنشی و ساسانی، زمینه آشنایی و گرایش عمومی به دنیای باستان را فراهم نمود (حاجی‌علیلو، ۱۳۸۴: ۳۴). بنابراین، قجرها تلاش نمودند تا با خوانشی نو از تاریخ باستانی ایران و گره‌زدن اعتبار سیاسی و فرهنگی خویش با اقتدار شاهان کهن ایران، بر تحکیم قدرت و سلطنت خویش بیفزایند و با احیای غرور ملی و رواج ملی‌گرایی و میهن‌پرستی در میان مردم، زمینه‌های تجدید حیاتی نو، عظمت و فرّ منسوب به شاهان و اسطوره‌های ایران باستان را بازآفرینی کنند (علیزاده و طرفداری، ۱۳۸۹: ۱۶۴-۱۶۳) و از این طریق به حاکمیت خویش مشروعیت بخشند.

با رواج تفکرات باستان‌گرایی، گفتمان جامعه، به سمت و سوی هویت ایرانی پیش رفت و رجعت به پیشینه طلایی هخامنشیان و ساسانیان رواج یافت (شیرازی و موسوی‌لر، ۱۳۹۶: ۲۱؛ پاکباز، ۱۳۷۸: ۳۷۱). توجه ویژه به فرهنگ و تمدن ایران‌باستان و همچنین دوران صفویه، رویکرد سیاسی دولت قاجار را تشکیل داد که تجلی آن در آثار هنری و از جمله نگاره‌های چاپ‌سنگی شاهنامه که به نوعی برانگیزاننده غرور ملی بود، نمایان گشت. از این‌رو، در برخی از نگاره‌های شاهنامه‌های چاپ‌سنگی این‌دوره، نقوش باستانی به‌خصوص تصاویری از صحنه‌های مربوط به دوران هخامنشیان و ساسانیان و حتی معماری این دوران مشهود است. در این دوره، علاوه بر شبیه‌سازی چهره شاهان قجری در آثار هنری، به کرات چهره شاهان اسطوره‌ای از جمله هوشنگ و جمشید و همین‌طور شاهان باستانی هخامنشی و ساسانی دیده می‌شود (ایمانی و همکاران، ۱۳۹۴: ۲۵-۲۴). تصاویر شخصیت‌های تاریخی، همان‌طور که برای ایرانیان از طریق کتاب اسرارالعجم تألیف فرصت شیرازی همواره در دسترس بوده، از حجاری‌های تخت سلیمان نیز گرته‌برداری شده‌است (مارزلف، ۱۳۸۹: ۱۶۵). تأثیرات این تفکر و همچنین حفاری‌هایی که در آن دوران صورت پذیرفت (ایمانی و همکاران، ۱۳۹۴: ۲۸)، تدوین کتاب مصورنامه خسروان، توسط جلال‌الدین میرزا یکی از شاهزادگان قاجار و ارائه تصاویری از پادشاهان تاریخ باستانی ایران (شیرازی و همکاران، ۱۳۹۴: ۶۲) و طرح‌های کشیده شده توسط نقاشان غربی از تخت جمشید و پادشاهان هخامنشی و در دسترس عموم قرار گرفتن آن‌ها (ایمانی و طاووسی، ۱۳۹۶: ۱۲)، رواج پدیده عکاسی در این‌دوران (ذکاء، ۱۳۷۶: ۴) و همچنین تضعیف جایگاه شاه در ادامه رواج تفکرات مشروطه‌خواهی، باعث شد تصاویر پادشاهان معروف گذشته ایران که نقش مهمی در سرنوشت کشور داشتند و مورد توجه مردم ایران بودند (ایمانی و طاووسی، ۱۳۹۶: ۱۳)، منشایی برای استفاده نگارگران چاپ‌سنگی آن دوران گردد.

نمود این شاخصه‌ها در تصویرگری چاپ‌سنگی بدین قرار است (جدول ۲). استفاده از نقش‌مایه‌های باستانی اعم از نقش‌مایه‌های آیینی و اسطوره‌ای و نقش‌مایه‌های طبیعت‌گرایانه، استفاده از تزیینات و جزئیات معماری باستانی، ترسیم پیکره‌هایی با سر سه‌رخ و بدن تمام‌رخ و شاه‌محوری. مورد اخیر خصیصه هنر ایران باستان به ویژه دوره ساسانی است (وثوق‌بابایی و مهرآفرین، ۱۳۹۴: ۳۳) که با در مرکز یا نقطه توجه قرار دادن شاه، بر جایگاهش تأکید می‌شده و سایر افراد اغلب به صورت قرینه و بر حسب نزول مقام‌شان، به اطراف تصویر رانده می‌شدند (بدخش، ۱۳۹۲: ۹۹). همچنین تغییر تناسبات پیکره‌ها به‌منظور نمایش اهمیت آن‌ها براساس ذهنیت تصویری ایرانی صورت می‌گرفته‌است، به‌گونه‌ای که برای آسان شناخته شدن و برجسته نمودن شخصیت اصلی او را بزرگ‌تر (محمدی‌خشوئی، ۱۳۹۴: ۱۶۷) و در فضای

گسترده ترسیم کرده و دیگران را در فضای درهم و فشرده قرار می‌دادند.

ج) تأثیرپذیری از سبک نقاشی اروپایی

نقطه‌عطف آشنایی جامعه ایرانی با تمدن غرب، در ابتدا به ورود تجار و نمایندگان سیاسی دولت‌های اروپایی به صورت محدود و نامنظم در زمان سلطنت شاه‌عباس صفوی (۹۹۶-۱۰۳۸ هـ‌ق) بازمی‌گردد (وحدت، ۱۳۸۳: ۵۸). البته، تأثیرپذیری از هنر اروپایی در اواخر دوران صفوی صورت پذیرفت؛ آن زمان که هنرمندان دریافتند مکتب اصفهان دیگر فضایی برای بدعت و تجدد ندارد. بنابراین، چون دوره‌های پیشین، درصدد الهام‌گرفتن از هنر دیگر کشورها برآمدند؛ اما این‌بار در سده ۱۱ ق، منبع الهام هنر، غرب بود، نه شرق (پاکباز، ۱۳۷۹: ۱۳۸). دو سده پس از شاه‌عباس و در زمان سلطنت فتحعلی‌شاه قاجار (۱۲۵۰-۱۲۱۲ هـ‌ق)، رابطه با اروپا شکلی تازه گرفت و به‌صورت منظم درآمد. این ارتباط، تأثیرات متعددی در زمینه‌های سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و هنری، انتقال علوم جدید، صنایع مدرن و بالطبع انتشار فرهنگ و هنر اروپایی را در پی داشت. این ارتباط در زمان سلطنت ناصرالدین شاه شدت یافت و منجر به نفوذ اروپاییان در اقتصاد، فرهنگ و هنر ایران شد. آشنایی ایرانیان با اسلوب هنری اروپایی به رواج فرنگی‌مآبی و پرداختن به مضامین و فرم‌های اروپایی در هنر ایران انجامید. واکنش ایرانیان، چه شاه و درباریان، چه عوام مردمان، در رویارویی با تمدن و فرهنگ اروپایی، بهت و حیرتی بود که هم نتایج بیدارکنندگی داشت و هم خودباختگی. از طرفی، جامعه سنتی ایران نه آمادگی پذیرش داشت و نه ظرفیت آن را. از سوی‌دیگر، هجوم روزافزون آن اجتناب‌ناپذیر می‌نمود که ناگزیر منجر به چندلایگی‌در فرهنگ گردید (خاتون‌آبادی، ۱۳۹۰: ۴۰). در پی نفوذ غرب، رویکردها و عقاید متنوع و بعضاً متضادی ایجاد شد که برای درک تحولات هنری این دوره، ابتدا شناخت تحولات فکری و فلسفی آن مورد نیاز است. برخی نظریه‌پردازان معتقدند، میان متفکران ایرانی در مواجهه با تمدن و فرهنگ اروپایی سه رویکرد کلی ایجاد شد: رویکرد انتقادی و سنت‌گرا، رویکرد غرب‌گرا و رویکرد انطباق‌گرا (محمدی‌وکیل و بلخاری‌قهی، ۱۳۹۷: ۲۳-۲۲). در پی این پراکندگی‌های فلسفی، نقاشی و نگارگری ایرانی نیز از الگوی جامع پیشین خارج شده و در وجوه جدیدی پدیدار گشت که تا حدی می‌توان آن را در قالب همین سه رویکرد طبقه‌بندی نمود. هنرمندان انتقادی و سنت‌گرا: هنرمندان این حوزه، عامدانه از پذیرش اصول و آموزه‌های فرهنگی اجتناب می‌نمودند و تأسی از غرب را نکوهیده می‌دانستند و تلاشی در جهت ترویج هنری نو، بر پایه فرهنگ تصویری پیشین ایرانی انجام دادند؛ که به‌دلیل رویکردهای متنوع موجود، عموماً آثار این هنرمندان، عاری از ویژگی‌های خلاقانه هنری بود و اغلب در رونمایی از مکتب اصفهان محدود ماند (همان: ۲۹). هنرمندان تجددخواه و غرب‌گرا: هنرمندان این رویکرد، هم در حوزه تکنیک و فرم و هم در حوزه مضمون و موضوع تحت‌تأثیر هنر اروپایی بودند (خاتون‌آبادی، ۱۳۹۰: ۵۰). هنرمندان انطباق‌گرا: هنرمندان این رویکرد، سعی در تلفیق هنر اروپایی با هنر سنتی ایران داشتند. ایشان از تکنیک و فرم و تا حدی موضوع نقاشی سنتی فاصله گرفتند و به اسلوب نقاشی اروپایی متمایل شدند (همان: ۴۸) اما هنوز کاملاً راه خود را از نقاشی سنتی جدا ننمودند. اولین قالب هنر که بر پایه تفکر و رویکرد التقاطی به‌وجود آمد مکتب پیکرنگاری درباری است. در این مکتب، علی‌رغم ظهور انسان‌مداری و خودباوری در انسان متجدد ایرانی، هنوز کاملاً سنت آرمان‌گرایی در تصویرسازی غالب بود (محمدی‌وکیل و بلخاری‌قهی، ۱۳۹۷: ۲۷).

تأثیرپذیری نگاره‌های چاپ‌سنگی از شیوه‌های هنر

نقاشی اروپایی به‌ویژه آثار نقاشان رنسانس رایج در این دوران (لعل‌شاطری و همکاران، ۱۳۹۵: ۱۸۵) چه به لحاظ فرمی و فنی و چه به لحاظ مضمونی و محتوایی صورت پذیرفت (جدول ۳). از جمله تأثیرات فنی؛ اسلوب سایه‌روشن‌کاری و برجسته‌نمایی، نمایش پرسپکتیو علمی (مسکوب، ۱۳۷۸: ۴۱۱) اغلب یک نقطه‌ای و ایجاد فضای خالی در کادر (مارزلف، ۱۳۸۹: ۱۷۰) را می‌توان برشمرد. تأثیرات دیدگاهی راه یافته نیز، نفوذ تفکر رئالیسم است که با شیوه‌هایی چون استفاده از اشیاء فرنگی، پوشش فرنگی (سیدموسوی، ۱۳۸۷: ۱۲۵)، تزیینات معماری فرنگی برگرفته از تفکر اشرافی و سبک‌های پرطمطراق باروک و روکوکو (که هم‌زمان با دوران قاجار در ایران بود)؛ خود را نمایان ساخت (زابلی‌نژاد، ۱۳۸۷: ۱۴۰). همچنین، در این‌دوره، استفاده کمتر از تزیینات حجمی و به‌کاربردن تزیینات تخت، تحت‌تأثیر هنر روکوکو و استفاده از مناظر طبیعی فرنگی که اغلب تقلید از مناظر قرن ۱۶ و ۱۷م نقاشی اروپاست (سیدموسوی، ۱۳۸۷: ۱۲۵؛ مسکوب، ۱۳۷۸: ۴۱۲)؛ نمود پیدا کرده‌است. تفکر اومانیسم (انسان‌گرایی) سبب شد تأکید بر پیکرهای انسانی رایج شده و در نمایش انسان، شکل بر محتوا پیروز گردد (مونسی‌سرخه و حسین‌زاده‌قشلاقی، ۱۳۹۶: ۳۳).

معرفی شاهنامه‌های چاپ‌سنگی ایران

نخستین نسخه شاهنامه چاپ‌سنگی ایران (تهران: ۱۲۶۷-۱۲۶۵ هـ‌ق) در زمان ناصرالدین‌شاه پس از جلوس به تخت سلطنت سفارش داده شد. قطع شاهنامه (۲۰/۵*۳۳) و فضای نوشتاری آن (۱۵/۵*۲۶/۵) سانتی‌متر است. دارای ۴ ستون و ۲۹ سطر است. این نسخه به‌نام خطاط آن مصطفی قلی بن محمدهادی سلطان‌کجوری، با نام شاهنامه کجوری شهرت دارد و ناشر آن حاجی محمدحسین تهرانی است و ۵۷ تصویر از میرزا علیقلی خویی دارد (مارزلف و محمدی، ۱۳۸۴: ۸). نسخه‌هایی از این شاهنامه در دانشگاه کمبریج، برلین، پاریس و آستان قدس نگهداری می‌شود (شیرازی، ۱۳۹۵: ۳۴).

دومین نسخه (تبریز: ۱۲۷۵ هـ‌ق) با تصویرگری استاد ستار با قطع (۲۲/۵*۳۶) سانتی‌متر فضای نوشتاری آن (۱۶/۵*۲۹/۵) است که در هر صفحه ۶ ستون و ۲۹ سطر دارد. خطاط آن عسگرخان بن حسین بک اردوبادی‌الاصل تبریزی‌المسکن و ناشر آن مشهدی حاجی آقا بن آقا احمد تبریزی است و ۵۷ تصویر از استاد ستار دارد (مارزلف و محمدی، ۱۳۸۴: ۹-۸). در آکادمی ملی لینچی رم[1] و همچنین کتابخانه دانشگاه ادبیات دانشگاه تهران نگهداری می‌شود (شیرازی، ۱۳۹۵: ۳۵).

سومین نسخه چاپ شده (تهران: ۱۳۰۷ هـ‌ق) در قطع (۲۱*۳۴) سانتی‌متر تهیه شده و فضای نوشتاری آن (۱۶/۵*۲۸) سانتی‌متر حاوی ۶ ستون و ۳۳ سطر است. خطاط آن محمدرضا صفا سلطان الکتّاب بن حاجی خاقانی محلاتی و ناشر آن محمدحسین کاشانی است و ۶۲ تصویر از مصطفی دارد (مارزلف و محمدی، ۱۳۸۴: ۹). این شاهنامه در بخش شرق‌شناسی آکادمی علوم روسیه (شیرازی، ۱۳۹۵: ۳۵) نگهداری می‌شود.

چهارمین نسخه (تبریز: ۱۳۱۶ هـ‌ق) تنها نسخه‌ای است که دو نقاش، کار تصویرگری آن را بر عهده داشته‌اند: عبدالحسین خوانساری و کربلایی حسن‌نقاش. قطع این نسخه (۲۱*۳۶) و فضای نوشتاری (۱۷*۲۸) سانتی‌متر است. هر صفحه دارای ۶ ستون و ۳۳ سطر است. خطاط آن میرزا علی دلخون بن محمد جواد تبریزی و ناشر آن علی‌آقا

[1] The National Academy of Lincei, Rome, Italy

است و ۶۳ تصویر دارد (مارزلف و محمدی، ۱۳۸۴: ۹). این نسخه در کتابخانه ملی دانشکده ادبیات دانشگاه تهران و فرهنگستان زبان و ادب فارسی (شیرازی، ۱۳۹۵: ۳۶) موجود است.

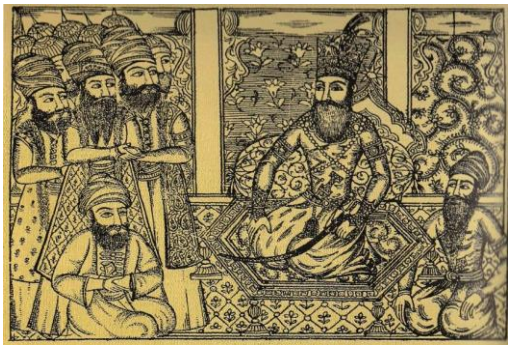
آخرین و پنجمین شاهنامه (تهران: ۱۳۲۲-۱۳۱۹ هـ‌ق) بنا بر نام بانی آن حسین پاشاخان امیربهادر، به شاهنامه بهادری معروف است. این نسخه که در اواخر سلطنت مظفرالدین‌شاه به چاپ رسیده، از نظر اندازه از نمونه‌های قبلی بزرگ‌تر و توالی تصاویر در آن کمتر است. همچنین، محتوا و سبک طراحی نگاره‌های این شاهنامه بسیار متفاوت از نمونه‌های قبل است (مارزلف، ۱۳۸۹: ۱۶۲). قطع شاهنامه (۴۲/۵*۳۲) و فضای نوشتاری آن (۳۲/۵*۲۰) سانتی‌متر و دربردارنده ۶ ستون و ۳۳ سطر است. خوشنویسی آن را عمادالکتاب به سفارش امیربهادر انجام داده و ۴۱ تصویر مرتبط با متن، از علیخان، محمد کاظم و حسین‌علی به همراه تعدادی نقاشی چهره از مصورالملک دارد (مارزلف و محمدی، ۱۳۸۴: ۹). نسخه‌هایی از این شاهنامه در دانشگاه استانبول، آستان قدس رضوی، کتابخانه نیویورک و کتابخانه دانشگاه مرکزی دانشگاه تهران، موجود است (شیرازی، ۱۳۹۵: ۳۶). پژوهش‌حاضر بر روی نگاره پادشاهی‌جمشید که در هر پنج نسخه تصویرگری شده، صورت پذیرفته‌است.

تحلیل نگاره پادشاهی جمشید بر اساس تنوع سبک‌های مصورسازی دوره قاجار

جمشید (جم) در اسطوره‌های ایران، به‌سبب فرمانروایی هزارساله‌اش در زمین بسیار مورد احترام است. ویژگی فرمانروایی او، آسایش، آرامش و وفور نعمت است. در پادشاهی‌جمشید، دیوان، زشتی، ناراستی، گرسنگی، بیماری و مرگ را راهی نبوده و جهان از سعادت برخوردار بوده‌است. این‌گونه است که جم، نمونه آرمانی پادشاهان ایرانی بوده و فرمانروایان همواره بدو رشک می‌برده‌اند (هینلز، ۱۳۸۶: ۵۶ -۵۵). اولین نگاره پادشاهی جمشید در نمونه‌های مطالعاتی، متعلق به شاهنامه ۶۷-۱۲۶۵ هـ‌ق است که توسط «میرزا علیقلی‌خویی» تصویرگری شده‌است (تصویر ۱). شیوه وی بر آنچه نقاشان درباره فتحعلی‌شاه اجرا کرده‌اند مبتنی است (تصویر ۲). در این نگاره، عناصر تصویر در پلان جلو جای داده شده و اثر، ترکیب‌بندی نامتقارنی دارد. فضای خالی به حداقل رسیده و همان مقدار کم نیز با نقاط، خطوط هاشوری، بافت گیاهی و تزیینات پر شده‌است (شیرازی، ۱۳۹۵: ۳۴). علیقلی در این نقاشی توجه ویژه‌ای به قسمت‌های فرعی مانند پس‌زمینه، نمایش دقیق اشیاء و استفاده از خطوط تزیینی خاص برای فضاها (پس‌زمینه، کف، دیوارها و ...) داشته‌است. حالت آرمانی چهره‌ها و صورت‌هایی که خالی از حالات عاطفی است و از حرکات قراردادی میراث هنری ایران باستان به‌شمار می‌رود؛ به هنر ایرانی- اسلامی انتقال یافته و برای نمایش معنویت درونی به‌کار رفته‌است. صورت‌های انسانی بدون سایه-های مشخص با ابروهای پیوسته و چشمان بادامی که جزء خصوصیات چهره‌های ایرانی عهد قاجار است، در این نگاره جلوه‌گر است. پیکره‌ها دارای ایستایی و استحکام موقرانه نقاشی ایرانی با جزئیات فریبنده و بازنمایی واقع‌گرایی است (مارزلف، ۱۳۸۴: ۱۰). همچنین، عدم رعایت نسبی تناسبات پیکره‌های انسان، دورگیری خطی و تمایز شخصیت‌ها با استفاده از نوع آرایش و پوشش در این نگاره قابل مشاهده‌است. بیشترین حجم کادر را پیکره‌های انسانی تحت‌تأثیر اومانیسم غربی در برگرفته‌اند؛ پرسپکتیو در این نگاره، مقامی و عدم وجود منبع‌نور مشخص برگرفته از خصوصیات نگارگری ایرانی- اسلامی است (تصویر ۱).

نگاره پادشاهی‌جمشید در شاهنامه ۱۲۷۵ هـ‌ق، توسط «استاد ستار» تصویرگری شده‌است (تصویر ۴). سبک وی با خطوط واضح و اسلوبی مشخص شناخته می‌شود. پیکره‌های وی اغلب به طور نامتناسبی بزرگ

است. استاد ستار سبک پیشینیان را در نمایش صحنه‌ها و تصاویر دنبال می‌کند اما در ضمن ترسیم، حالت و جزئیات در نگاره‌های وی کاهش یافته‌است (مارزلف، ۱۳۸۹: ۵۴).



تصویر ۱- مجلس پادشاهی جمشید، اثر میرزا علیقلی‌خویی.
منبع: (مارزلف و محمدی، ۱۳۸۴: ۷)



تصویر ۲- سلام نوروزی، کاخ نگارستان، اثر عبدالله خان، ۱۲۲۸ هـ‌ق. منبع: (URL: 1)



تصویر ۳- سنگ نگاره فتحعلی‌شاه و پسران، چشمه علی ری.
منبع: (ملک‌احمدی، ۱۳۸۴)

فضاهای خالی در نگاره‌های وی محدود است. حالات چهره و حرکات پیکره‌ها دارای تنوع بوده، بالاخص در فرم طراحی صورت‌ها، عدم یکنواختی به چشم می‌خورد و با خط و دورگیری محیطی به تصویر درآمده‌اند و تمایز آن‌ها، تنها از طریق نوع آرایش و پوشش صورت گرفته‌است. توجه و تأکید بر پیکره انسان، سایه‌پردازی بسیار مختصر در جامه، نوع پوشش، پر بودن تمام فضای صحنه با پیکره انسان و استفاده از پرده در پس‌زمینه که به کناری جمع شده، ویژگی مکتب پیکرنگاری درباری است (تصویر ۵). پرسپکتیو مقامی و عدم وجود منبع نور مشخص، از خصوصیات نگارگری ایرانی- اسلامی است که در این نگاره دیده می‌شود. تقارن و ترکیب‌بندی ایستا که رجعتی به هنر باستان و برگرفته از سنت‌های تصویری ساسانیان است (شیرازی، ۱۳۹۵: ۳۵) نیز در این اثر به چشم می‌خورد. شیوه نشستن جمشید نیز در دو نگاره اخیر و نیز فتحعلی‌شاه در نگاره مهرعلی، تحت‌تأثیر تفکر شیعی و دیوارنگاره‌های مذهبی عهد صفوی و اوایل قاجار است.



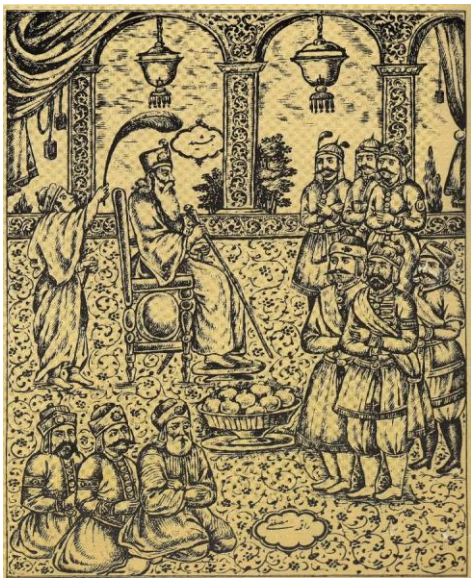
تصویر ۴- مجلس پادشاهی جمشید، اثر استاد ستار.
منبع: (مارزلف و محمدی، ۱۳۸۴: ۹)



تصویر ۵- پیکرنگاری درباری، فتحعلی‌شاه قاجار، اثر مهرعلی اصفهانی. منبع: (حسنوند، ۱۳۸۴: ۱۰۴)

سومین نگاره پادشاهی‌جمشید متعلق به شاهنامه ۱۳۰۷ هـ‌ق است که توسط «مصطفی» به تصویر درآمده‌است (تصویر ۶). مصطفی از معدود هنرمندان شاخصی بود که از شیوه خاص خود برای امضای تصاویر استفاده می‌نمود (مارزلف، ۱۳۸۹: ۴۷). وی، از خلاق‌ترین تصویرسازان نیمه دوم دوره ناصری است و

تأثیرات زیادی از نقاشی اروپایی در آثارش دیده می‌شود. درواقع، وی کوشیده است، پیکره‌ها را به‌صورت سه‌بعدی ترسیم کند به‌گونه‌ای که اغلب حرکات و حالات پیکره‌ها، با در نظرگرفتن فضای پیرامون، به‌طرز چشمگیری برجسته می‌نماید (همان: ۶۰). برجسته‌ترین ویژگی سبکی مصطفی، ترسیم روشن و واقع‌گرای شخصیت‌هاست. افزون بر این، او توانسته است با تفسیر آزادانه الگوهای سنتی به میزان بی‌سابقه‌ای کنش‌ها و حرکت‌ها را به تصویر درآورد (مارزلف و محمدی، ۱۳۸۴: ۱۱). شیوه واقع‌گرایانه در نمایش پیکره‌ها، مناظر، حیوانات، عناصر گیاهی و... مستندسازی در این تصاویر مشهود است. فضا تا حدی عمیق بوده و این گرایش به حجم‌نمایی واقع‌گرایانه غربی درکنار سطح نمایی نگارگری ایرانی- اسلامی است؛ سطوح منقوش مانند قالی کاملاً دو بعدی ترسیم شده و همچنین استفاده از نقش برجسته پادشاهان باستانی، تحت‌تأثیر تفکر باستانگرایی رایج در دوران قاجار قابل‌مشاهده است.



تصویر ۶- مجلس پادشاهی جمشید، اثر مصطفی. منبع: (مارزلف و محمدی، ۱۳۸۴: ۱۰)

علاوه بر پرسپکتیو مقامی و برهم‌نمایی پیکره‌ها، ایجاد عمق در بنا و فضای معماری و طراحی منظره در دوردست‌ها، طبق اصول ژرفانمایی غربی و نیز واقع‌گرایی عکاسی به‌چشم می‌خورد. پیکره‌ها دارای آناتومی علمی و صحیح، حرکات طبیعی و نرم و حالات عاطفی در چهره‌ها با مهارت بازنمایی شده‌است. ترکیب‌بندی در عین تمایل به قرینگی، متعادل، پویا و دارای تحرک است. عنصر خط و بالاخص هاشور و سایه‌روشن برای نمایش حجم استفاده شده‌است. در این نگاره، پرکردن فضای کادر با اشیاء مختلف مانند ظرف میوه، براساس سنت پیشین و اصول نگارگری ایرانی- اسلامی و استفاده از تزیینات معماری پرشکوه و اشرافی مانند ستون‌های قوسی، گچ‌بری‌های برجسته و لوازم روشنایی آویزان، متأثر از سبک باروک و روکوکو در این نگاره قابل ردیابی است.

شاهنامه ۱۳۱۶ هـ‌ق، توسط «عبدالحسین خوانساری» و «کربلایی حسن نقاش» تصویرگری شده‌است. با وجود پیروی همه جانبه هر دو نقاش از یک شیوه تصویرگری، کربلایی حسن نقاش، چنان دقیق از آثار مصطفی تقلید کرده که فقط با مشاهده امضاء می‌توان آثارش را از آثار مصطفی تشخیص داد؛ در حالی که عبدالحسین بیشتر به نسخه‌های پیشتر از مصطفی مراجعه کرده و تحت‌تأثیر مصطفی نبوده‌است. در عین حال، عبدالحسین در اغلب تصاویر خود سبکی جدید و متفاوت را تجربه می‌کند (مارزلف، ۱۳۸۹: ۷۵؛ دربان آستانه قوچان، ۱۳۸۴: ۹۷). بنابراین با مقایسه نگاره پادشاهی جمشید سال ۱۳۱۶ هـ‌ق، رقم استادستار (تصویر ۴) با ۱۳۰۷ هـ‌ق، رقم مصطفی (تصویر ۶) می‌توان تصویرگری این نگاره را به عبدالحسین خوانساری نسبت داد (تصویر ۷). عبدالحسین در کارهای خود از شیوه سنتی تصویرسازی دور می‌شود. یکی از ویژگی‌های تجربی در سبک او استفاده زیاد از سایه روشن و خطوط متراکم برای پرکردن فضای خالی و حرکات نرم و سیال پیکره‌هاست. شیوه واقع‌گرایانه در آناتومی، بازنمایی طبیعی چین و شکن لباس‌ها و تا حدی حالات چهره‌ها، کوچک‌تر کردن پیکره‌هایی که به عمق رفته‌اند و طراحی منظره در دور دست، تلاشی مؤثر برای نشان دادن پرسپکتیو علمی و هنر عکاسی است. به‌کارگیری عنصر خط برای پرکردن

فضا و تزیینات فراوان و استفاده از سنت پیشین، اصل تقارن و بزرگ‌نمایی و کوچک‌نمایی شخصیت‌ها بر اساس ذهنیت تصویری ایرانی، در نگاره‌های ایرانی به‌ویژه جلوس شاهانه علاوه بر اصل قرینه‌سازی، شاه محوری نیز مشاهده می‌گردد.

در تصویرگری شاهنامه بهادری که از سال (۱۳۱۹ تا ۱۳۲۲ هـ‌ق)، تدوین شده‌است، تصویرگرانی مانند: «علیخان»، «محمد کاظم»، «حسینعلی» و «مصورالمک» همکاری داشته‌اند ولی نام تصویرگر نگاره پادشاهی‌جمشید (تصویر ۸) مشخص نیست. به‌لحاظ تاریخی، فرهنگی و اجتماعی، طبع شاهنامه بهادری در زمانه‌ای صورت پذیرفته که نارضایتی عامه از حکومت وقت شدت گرفته‌است. بنابراین، بانیان این اثر از به‌کاربردن تمامی آنچه که می‌توانسته افکار عمومی جامعه را با سلطنت حاکمه همراه نماید و افتخار و اقتدار حکومت را بازگرداند، دریغ ننموده‌اند (مارزلف، ۱۳۸۹: ۱۷۵). به عنوان مثال، رجعت دوباره به نقش پادشاهان محبوب ایرانی در لباس پادشاهان قاجار و بهره‌گیری از اصول نقاشی اروپایی در جهت هر چه واقعی نشان دادن چهره‌ها و پیکره‌ها و انتخاب موضوعات نگاره‌ها بر اساس ذائقه عمومی جامعه آن روز؛ به طوری که می‌توان گفت این شاهنامه نشانه بارزی از روحیه ایرانیان آن دوره است. آن چه در این نگاره خودنمایی می‌کند، ترکیب بارز باستان‌گرایی و نمایش اسلوب نقاشی اروپایی در کنار شیوه‌های نگارگری است.

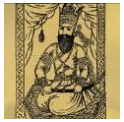
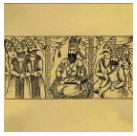
در این نگاره، تأثیرپذیری از غرب، از جمله کاربرد آشکار پرسپکتیو، سایه‌اندازی، برجسته‌نمایی، ژرف‌نمایی و نمایش حالات فردی شخصیت‌ها و همچنین پوشش پیکره‌ها که یادآور نقاشی‌های هنر بیزانس، سبک گوتیک و دوران رنسانس است و البته خالی گذاشتن فضای زیادی از تصویر (همان: ۵۱)، در کنار رجعت به معماری و حجاری ایران باستان، قابل رؤیت است. حرکات پیکره‌ها به مانند گذشته ایستا و بی‌تحرک نبوده و در حالات مختلف و طبیعی نقش شده‌اند. همچنین تعادل غیرقرینه نیز در ترکیب‌بندی وجود دارد.



تصویر ۷- راست: مجلس پادشاهی جمشید، اثر عبدالحسین خوانساری. منبع: (مارزلف و محمدی، ۱۳۸۴: ۱۱).

تصویر ۸- چپ: مجلس پادشاهی جمشید، نقاش ناشناس. منبع: (کتابخانه مرکزی آستان قدس رضوی مشهد، شماره ثبت: ۴۱۹۲۱).

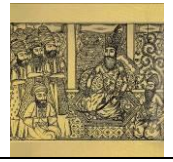
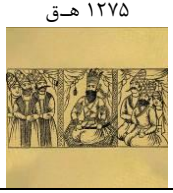
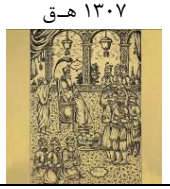
جدول ۱- بازیابی وجوه ایرانی- اسلامی نگارگری در نگاره پادشاهی جمشید در شاهنامه‌های چاپ‌سنگی ایران. منبع: (نگارندگان)

	ترکیب‌بندی		پرسپکتیو مقامی	قلم‌گیری با خطوط تیره	صحنه‌های بزم	پرهیز از فضای خالی، ظریف کاری، تمایل به تزیین	شمایل نگاری مذهبی	فضای روحانی و مثالی	
	متقارن	نامتقارن						عدم وجود منبع نور مشخص	عدم زمان معین
نمونه‌های تاریخی موجود / نگاره پادشاهی جمشید در شاهنامه‌های چاپ‌سنگی									
	در نهادن شطرنج ۸۳۳ هـ‌ق، شاهنامه بایسنقری	عرضه کلیه و دمنه به انوشیروان، حدود۹۳۷ هـ‌ق، شاهنامه طهماسبی (کورکیان و سیکر، ۱۳۷۷: ۵۲)	نبرد حضرت امیر (ع)، سده ۹ هـ‌ق، خاوران نامه، (URL: 2)	تاج‌گذاری لهراسب ۱۰۵۸ هـ‌ق، یک نسخه شاهنامه اصفهان، (کورکیان و سیکر، ۱۳۷۷: ۱۶۲)	پادشاهی جمشید، ۹۴۶ هـ‌ق، شاهنامه طهماسبی	شاهنامه طهماسبی، (URL: 3)	دیوارنگاری بقعه هارون ولایت، اواخر صفویه، (نگارندگان، ۱۳۹۲)	بهرام در گنبد سبز، حدود ۱۰۳۴ هـ‌ق، خمسه نظامی شیراز (کورکیان و سیکر، ۱۳۷۷: ۱۶۱)	انوشیروان و جغدان، نوحه حدود ۹۴۷ هـ‌ق، خمسه طهماسبی (کورکیان و سیکر، ۱۳۷۷: ۱۱۱)
۶۷-۱۳۶۵ هـ‌ق									
۱۲۷۵ هـ‌ق									
۱۳۰۷ هـ‌ق									
۱۳۱۶ هـ‌ق									
۲۲-۱۳۱۹ هـ‌ق									

جدول ۲- بازیابی شاخصه‌های باستان‌گرایی در نگاره پادشاهی جمشید در شاهنامه‌های چاپ‌سنگی ایران. منبع: (نگارندگان)

پادشاهی جمشید در شاهنامه‌های چاپ‌سنگی / نمونه‌های تاریخی موجود	نقش‌مایه‌های باستانی		باستانی معماری جزییات و تزئینات	و سه‌رخ چهره تمام‌رخ پیکره	شاه محوری	
	و آیینی اسطوره‌ای	گرایانه طبیعت			نقطه در قرارگرفتن تمرکز	پیکره تناسبات تغییر
						
	اسفنکس، هخامنشیان تخت جمشید (URL: 4)	هخامنشی، سربازان جمشید تخت (URL: 5)	ساسانیان، مدائن، ایوان (URL: 6) طاق بستان، ساسانیان (نگارندگان، ۱۳۹۳) جمشید، تخت ستون‌های هخامنشیان (URL: 7)	ایزد،کوه سه نقاشی خواجه، اشکانیان (URL: 8)	خشایارشاه، تخت جمشید (موزه ملی)، هخامنشیان (نگارندگان)	والرین، نقش و شاپور ساسانیان رستم، (URL: 9)
۶۷-۱۳۶۵ هـ‌ق						
۱۲۷۵ هـ‌ق						
۱۳۰۷ هـ‌ق						
۱۳۱۶ هـ‌ق						
۲۲-۱۳۱۹ هـ‌ق						

جدول ۳- بازیابی اسلوب نقاشی اروپایی در نگاره پادشاهی جمشید در شاهنامه‌های چاپ‌سنگی ایران. منبع: (نگارندگان)

	تأثیرات فنی			تأثیرات دیدگاهی				
				واقع‌گرایی (رئالیسم)				انسان‌گرایی (اومانیسم)
نمونه‌های تاریخی موجود / مجلس پادشاهی جمشید در شاهنامه‌های چاپ‌سنگی	سایه روشن کاری و برجسته نمایی	نمایش پرسپکتیو (عموماً یک نقطه‌ای)	ایجاد فضای خالی در کادر	اشیاء فرنگی	پوشش فرنگی	تزیینات معماری فرنگی	مناظر طبیعی به شیوه فرنگی	تأکید بر پیکره‌های انسانی
								
مرگ سقراط، ۱۷۸۷م، ژاک لوئیس داوید (URL: 10)	شام آخر،۱۴۹۴م، داوینچی (URL: 11)	کلاس باله، ۱۸۷۴م، ادگار دگا (URL: 12)	لویی چهاردهم در لباس تاج-گذاری،۱۷۰۱م، هیاسینت ریگود (URL: 13)	ظهور در کوه جلیل، ۱۳۰۸م، دوشیو دی بوونینسگنا (URL: 14)	بشارت، با سنت امیدیوس، ۱۴۸۶م، کارلو کریولی (URL: 15)	پیروزی آمیلیوس پاولوس، ۱۷۸۷م، کارول ورنه (URL: 16)	کلیسای برانکاچی فلورانس، ۱۴۲۵م، مازاتچو (URL: 17)
۱۲۶۵-۶۷هـ‌ق 							
۱۲۷۵ هـ‌ق 							
۱۳۰۷ هـ‌ق 							
۱۳۱۶ هـ‌ق 							
۱۳۱۹-۲۲ هـ‌ق 							

نتیجه‌گیری

با شروع چاپ‌سنگی در ایران، بستری بدیع، جهت طبع نسخه‌های خطی مصور و با ساختاری نو پدیدار گشت. تصاویر چاپ‌سنگی نیز، همچون زمانه خویش در حال گذر، تجربه و تقابل فرهنگی بود، به‌گونه‌ای که در یک تصویر، می‌توان نقش‌مایه‌های باستانی را در کنار ظرافت‌کاری و تزیینات نگارگری و هم‌زمان، درخت‌هایی را در پس‌زمینه، به تقلید از منظره‌پردازی‌های اروپایی، مشاهده نمود. مصورسازی مجالس شاهنامه که به زعم هنرشناسان بالاترین آمار را در طی دوران مختلف نگارگری ایران داشته‌است نیز در زمره این آثار قرار گرفت.

در طی سال‌های ۱۲۶۵ هـ‌ق (شروع سلطنت ناصرالدین‌شاه) تا سال ۱۳۲۲ هـ‌ق (اواخر سلطنت مظفرالدین‌شاه)، پنج نسخه شاهنامه، مصور و چاپ‌سنگی شد که در میان نگاره‌های آن‌ها، مجموعاً تعداد پانزده نگاره مشترک هستند. جهت ردیابی سبک‌های مصورسازی تأثیرگذار بر نگاره‌های چاپ سنگی این دوره، از میان نگاره‌های مشترک شاهنامه‌های مورد مطالعه، نگاره مجلس پادشاهی جمشید، به‌عنوان اولین نگاره مشترک در بین این نسخه‌ها انتخاب و مورد مطالعه قرار گرفت.

نتایج بیانگر آن است که تداوم شیوه‌ها و ترکیب‌بندی‌های گذشته را در همه شاهنامه‌های چاپ‌سنگی دوران قاجار می‌توان بازیابی نمود. در این میان، بیشترین بازنمود فرهنگ ایرانی- اسلامی نگارگری پیشین در شاهنامه ابتدای دوره ناصری قابل ردیابی است. بررسی‌ها نشان می‌دهد در شاهنامه‌های متأخرتر، نسبت به نمونه‌های پیشین، تأثیر فضای نگارگری گذشته کم‌رنگ‌تر شده‌است. همچنین به‌دلیل حضور شخص شاه در نگاره‌ها، مؤلفه شاه‌محوری، از شاخصه‌های فرهنگ باستان‌گرایی، در تمامی شاهنامه‌ها مشاهده می‌شود. تأثیر این فرهنگ در نگاره‌های شاهنامه‌های (۱۳۰۷ هـ‌ق و ۲۲-۱۳۱۹ هـ‌ق) بیشترین نمود را داشته‌است.

آن‌چه به‌وضوح قابل‌مشاهده است نیل آرام نگارگران تصاویر چاپ‌سنگی به اسلوب نقاشی اروپایی است. بر این اساس، مؤلفه‌های متأثر از نقاشی اروپایی در نگاره شاهنامه ۱۳۱۶ هـ‌ق بیشترین نمود را داشته و روند رو به افزایش تأثیرپذیری از هنر اروپایی را می‌توان در دیگر شاهنامه‌ها نیز ردیابی نمود.

همچنین، نتایج نشان می‌دهد که نگاره‌های مورد مطالعه به‌تناوب تحت‌تأثیر تفکر باستان‌گرایی رایج در دوره قاجار بوده‌اند. همچنین شاهنامه‌های ابتدای دوره ناصری، به‌جهت ارتباط سنتی تصویرگران با تمدن و فرهنگ ایرانی- اسلامی، همچنان قواعد نگارگری پیشین بر آثارشان حاکم بوده و کمترین تأثیر را از اسلوب نقاشی اروپایی داشته‌اند. به‌تدریج، گرایش به تقلید از فنون، دیدگاه‌ها و عناصر اروپایی در شاهنامه‌های پایان عصر قاجار به‌وضوح نمایان است. تصویرگران شاهنامه‌های چاپ‌سنگی، تصاویر این سند فرهنگی ایران‌زمین را تحت‌تأثیر فرهنگ حاکم بر جامعه دوران قاجار، با تلفیق سنن دوران اسلامی، نقوش باستانی و تصاویر به‌روز شده متأثر از فرهنگ غربی، بر اساس هویت و فرهنگ خویش، با تصاویری ساده، بدیع و برگرفته از مفاهیم واقعی جامعه و زندگی آن روزگار، با حفظ هویت ایرانی- اسلامی، خلق نمودند و نوعی تعامل چندسویه میان فرهنگ‌های متفاوت یاد شده عصر قاجار پدید آوردند.

منابع

- ایمانی، الهه؛ طاووسی، محمود؛ چیت‌سازیان، امیرحسین؛ شیخ‌مهدی، علی (۱۳۹۴)، گفتمان باستان‌گرایی در نقوش قالی‌های تصویری دوره قاجار، *گلجام* (۲۸)، ۳۳-۲۳.
- ایمانی، الهه؛ طاووسی، محمود (۱۳۹۶)، بررسی پایداری فرهنگی و نمادها در قالیچه‌های تصویری دوره قاجار، *اولین کنفرانس ملی نمادشناسی در هنر ایران با محوریت هنر بومی*، بجنورد. کد COI مقاله CSIA01-098.
- آراسته، منوچهر (۱۳۹۱)، بررسی شاهنامه‌های چاپ‌سنگی ایران در کتابخانه مرکزی آستان قدس رضوی، *شمسه*، دوره ۴ (۱۶ و ۱۷)، ۲۹-۱.
- بیگدلو، رضا (۱۳۸۰)، *باستان‌گرایی در تاریخ معاصر ایران*، تهران: مرکز.
- پاکباز، رویین (۱۳۷۸)، *دایره المعارف هنر*، تهران: فرهنگ معاصر.
- پاکباز، رویین (۱۳۷۹)، *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*، تهران: زرین و سیمین.
- حاجی‌علیلو، سولماز (۱۳۸۴)، بررسی اثرپذیری و موارد الگوبرداری از ایران پیش از اسلام در عصر قاجار با تکیه بر نقش برجسته-های قاجاری، *نامه انسان شناسی*، سال چهارم (۸)، ۵۹-۳۰.
- حسینی‌راد، عبدالمجید؛ خان‌سالار، زهرا (۱۳۸۴)، بررسی کتاب‌های چاپ‌سنگی مصور دوره قاجار، *هنرهای زیبا* (۲۳)، ۸۶-۷۷.
- خاتون‌آبادی، افسانه (۱۳۹۰)، شعر و نقاشی در دوران قاجار: چالش سنت و مدرنیته، *ادبیات پارسی معاصر* (۲)، ۵۵-۳۹.
- دربان‌آستانه‌قوچان‌عتیق، محمدرضا (۱۳۸۴)، *بررسی شاهنامه‌های چاپ‌سنگی متعلق به دوره قاجار و مقایسه تصویری شاهنامه‌های این دوره*، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، رشته تصویرسازی، تهران: دانشگاه هنر.
- ذکاء، یحیی (۱۳۷۶)، *تاریخ عکاسی و عکاسان پیشگام در ایران*، تهران: علمی و فرهنگی.
- زابلی‌نژاد، هدی (۱۳۸۷)، بررسی نقوش اصیل قاجاری، *فصلنامه هنر* (۷۸)، ۱۶۹- ۱۴۰.
- سهرابی، مهین؛ آقابابائیان، عفت (۱۳۹۴)، بررسی مضامین و فضای تصویری چاپ‌سنگی مصور و نقاشی قهوه خانه‌ای در دوره قاجار، *پژوهش هنر*، سال پنجم (۹). ۱۴-۱.
- سیدموسوی، عاطفه‌السادات (۱۳۸۷)، *مطالعه تطبیقی تصاویر چاپ‌سنگی و نگارگری با تکیه بر تصاویر شاهنامه میرزا علیقلی خویی*، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، رشته نقاشی، تهران: دانشگاه الزهرا.
- شچگلوا، المپیادا پاولونا (۱۳۸۸)، *تاریخ چاپ‌سنگی ایران*، پروین منزوی، تهران: معین.
- شیرازی، ماه‌منیر؛ موسوی‌لر، اشرف‌السادات (۱۳۹۶)، بازیابی لایه‌های هویتی در هنر دوره قاجار (مطالعه موردی روی کاشی‌های دوره قاجار)، *نگره*، (۱۴)، ۲۹-۱۷.
- شیرازی، ماه‌منیر (۱۳۹۵)، بازیابی لایه‌های هویتی در نسخه‌های مصور چاپ‌سنگی قاجار و مطالعه موردی بر ۱۳ نسخه حماسی و ادبی این دوره، *نگارینه هنر اسلامی*، دوره سوم (۱۱)، ۴۵-۲۸.
- شیرازی، ماه منیر؛ دادور، ابوالقاسم؛ کاتب، فاطمه؛ حسینی، مریم (۱۳۹۴)، بررسی نسخه مصورنامه خسروان و تأثیر آن در هنر دوره قاجار، *نگره* (۳۳)، ۷۷-۶۱.
- غفاری‌نمین، محمدرضا (۱۳۸۹)، واقع‌گرایی نقاشی دوره قاجار (۱۳۰۴-۱۱۷۴ شمسی)، *کتاب ماه هنر* (۱۴۱)، ۷۴-۷۰.
- کورکیان، ا. م.، سیکر، ژ. پ (۱۳۷۷)، *باغ‌های خیال*، پرویز مرزبان، تهران: فروزان روز.
- لعل‌شاطری، مصطفی؛ سرفرازی، 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.
- مارزلف، اولریش؛ محمدی، محمدهادی (۱۳۸۴)، *آلبوم شاهنامه*، چاپ دوم، تهران: چیستا.

- مارزلف، اولریش (۱۳۸۹)، آخرین شاهنامه قاجاری: شاهنامه بهادری (۱۹۰۸-۱۹۰۱م ۱۳۲۶-۱۳۱۹هـ)، عباس میرزاحسینی، *علوم اجتماعی: فرهنگ مردم* (۳۵ و ۳۶)، ۱۷۶-۱۶۱.
- مارزلف، اولریش (۱۳۸۹)، *تصویرسازی داستانی در کتاب‌های چاپ‌سنگی زمان قاجار*، شهروز مهاجر، چاپ چهارم، تهران: نظر.
- مارزلف، اولریش (۱۳۸۲)، *هنر تصویرگری در کتاب‌های چاپ‌سنگی دوران قاجار*، بیژن غیبی (۶ و ۷)، ۳۹-۳۳.
- محمدی‌خشوئی، مهناز (۱۳۹۴)، *سیرتحول تصویرسازی مجلس نبرد رستم و سهراب در شاهنامه‌های مصور ایران، مطالعه موردی: از نسخ خطی قرن ۸ تا نسخ چاپ‌سنگی قرن ۱۳ هجری*، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، رشته پژوهش هنر، نیشابور: دانشگاه نیشابور.
- محمدی‌وکیل، مینا؛ بلخاری‌قهی، حسن (۱۳۹۷)، مطالعه تطبیقی مکاتب نقاشی در ادوار قاجار و پهلوی با رویکردهای فکری در برابر ورود تجدد به ایران، *نگره* (۴۸)، ۳۳-۱۸.
- مسکوب، شاهرخ (۱۳۷۸)، درباره تاریخ نقاشی ایران، *ایران نامه*، سال هفدهم (۶۷)، ۴۲۲-۴۰۵.
- مونسی‌سرخه، مریم؛ حسین‌زاده‌قشلاقی، سارا (۱۳۹۶)، عوامل فرهنگی مؤثر بر دگرگونی نقش‌مایه‌های انسانی در پارچه‌های دوره‌های صفوی و اول قاجار، *مطالعات هنر اسلامی* (۲۸)، ۴۱-۲۱.
- وثوق‌بابایی، الهام؛ مهرآفرین، رضا (۱۳۹۴)، بررسی و تحلیل نقش شکار در دوره ساسانی، *نگره* (۳۵)، ۴۷-۳۳.
- وحدت، فرزین (۱۳۸۳)، *رویارویی فکری ایرانیان با مدرنیته*، مهدی حقیقت‌خواه، تهران: ققنوس.
- هینلز، جان‌راسل (۱۳۸۶)، *شناخت اساطیر ایران*، ژاله آموزگار و احمد تفضلی، چاپ دوازدهم، تهران: چشمه.
- یاوری، صدیقه (۱۳۹۰)، *مطالعه تطبیقی ویژگی‌های تصویرسازی شاهنامه چاپ‌سنگی امیر بهادر با دیگر شاهنامه‌های مصور چاپ‌سنگی ایران*، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، رشته هنر اسلامی، تهران: دانشگاه تربیت مدرس.

References

- Dashtestani, Fatemeh; Sheikhi Narani, Hanieh; Hekmat, Asya and Zand Davoudi, Asal (2018), Thematic Study of Religious Iconography of Prophet's Ascension in the Qajar Period Lithography, *Specialty Journal of Humanities and Cultural Science*, Vol, 3 (3): 14-23.
- El-Sherbiny, Rabab Mahmoud (2020), Qajar artist Mirza Ali Quli Khoi (his life - his works - his artistic style), *Journal of the Faculty of Arts, Cairo University*, Vol. 80 (2): 189-240.
- Marzolph, Ulrich (2000), Bahram Gür's Spectacular Marksmanship and the Art of Illustration in Qājār Lithographed Books, In: *Studies in Honour of Clifford Edmund Bosworth, Volume II*, Edited by Carole Hillenbrand, 331-347. Leiden: Brill.
- Marzolph, Ulrich (2011), Lithographic Illustrations of the Qajar Period as a Source of Inspiration for Contemporary Iranian Art, in *Amidst Shadow and Light; Contemporary Iranian Art and Artists*, Edited by Hamid Keshmirshekan, 124-139, Hong Kong: Liaoning Creative Press Ltd.
- Shirazi, Mahmonir, Hoseini, Maryam (2023), Retrieval of Identity Layers in Persian Illustrated Lithographed Manuscripts with Religious Themes of the Qajar Era, *Rupkatha Journal*, Vol. 15 (2): 1-26.

- URL1: https://negarestan.ut.ac.ir/images/negarestan/fa/page/editor/2021/1630812119-mgl0318.jpg Accessed at 17-09-2021
- URL2:https://fotografia.islamoriente.com/sites/default/files/styles/pin/public/image_field/Obras_Maestras_de_la_Miniatura_Persa_de_Khawaran_Name_-_4_3.jpg?itok=Ob4UjrAm Accessed at 10-09-2021

- URL3:https://fotografia.islamoriente.com/sites/default/files/styles/pin/public/image_field/Obras_Maestras_de_la_Miniatura_Persa_tomado_del_Shahname_del_gran_poeta_iran%C3%AD%2C_Ferdowsi%2C_Edici%C3%B3n_Shah_Tahmasbi_35_3.jpg?itok=JUGJ8n8w Accessed at 17-12-2021
- URL4: https://www.persepolis.ir/storage/galleryimages/all-nations-gate/dsc07282-medium.jpg Accessed at 09-09-2021
- URL5: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e0/Persepolis_24.11.2009_11-46-39.jpg Accessed at 09-09-2021
- URL6:http://daneshnameh.roshd.ir/mavara/img/daneshnameh_up/e/e9/taghe_kasra_ctesiphon_big.jpg Accessed at 05-08-2021
- URL7: https://dl.masaf.ir/dl/assets/img/posts/5A76F239-F5BF-40AC-B283-BE99A1D7FA45.jpg?2020-03-10%2013:02:00.000 Accessed at 09-09-2021
- URL8:http://sassanids.com/wpcontent/uploads/2015/09/%D9%86%D9%82%D8%A7%D8%B4%DB%8C%D9%87%D8%A7%DB%8C-%DA%A9%D8%A7%D8%AE-%DA%A9%D9%88%D9%87-%D8%AE%D9%88%D8%A7%D8%AC%D9%88-13.jpg Accessed at 10-09-2021
- URL9:https://persepolis.info/cache/klixok2watermark/5cd546b9723aca549ac3d2b52a470848.jpg Accessed at 09-11-2021
- URL10: https://artang.ir/death-of-socrates-with-hemlock/ Accessed at 10-11-2021
- URL11: https://news.artnet.com/app/news-upload/2016/07/Leonarda_da_vinci_last_supper_01-1024x791-1024x791.jpeg Accessed at 09-11-2021
- URL12: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/438817 Accessed at 09-10-2021
- URL13: https://i.redd.it/vw3njoexjgv61.jpg Accessed at 10-11-2021
- URL14: https://www.psephizo.com/wp-content/uploads/2021/04/Screenshot-2021-04-14-at-07.07.41.jpg Accessed at 09-11-2021
- URL15: https://smarthistory.org/wp-content/uploads/2020/06/32530343787_879215fc42_o-scaled.jpg Accessed at 17-09-2021
- URL16: http://davidgibbins.com/journal/2013/11/14/total-war-rome-the-triumph-of-aemilius-paullus Accessed at 17-10-2021
- URL17: http://www.museumsinflorence.com/foto/Brancacci/image/tribute.jpg Accessed at 17-09-2021

Vol. 5, Issue 3, Serial Number 19, Autumn 2025, pp. 43-61

Semnan University

Journal of Applied Arts

Journal Homepage: https://aaj.semnan.ac.ir
ISSN: 2821-0670



Scientific– Research Article

A Comparative Study of Modernization in the Qaba of Turkmen and Kazakh Women in the Development of Creative Industries

Samaneh Shahrinezhad [1], Abolghasem Dadvar [2] (Corresponding Author), Abolfazl Davoudi Roknabadi [3], Toradj Fashandaki [4]

[1] Ph.D. Student, Department of Research Art, Ki.C., Islamic Azad University, Kish, Iran.
[2] Professor, Department of Research of Art, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran.
[3] Professor, Department of Textile and Clothing Design, Faculty of Art and Architecture, Azad University, Yazd, Iran.
[4] Assistant Professor, Department of Graphic Design, Faculty of Art and Architecture, East Azerbaijan Azad University, Shabestar, Iran.

(Received: 29.10.2024, Revised: 31.05.2025, Accepted: 01.06.2025)

https://doi.org/10.22075/aaj.2025.35744.1308

Abstract

The clothing of Turkmen and Kazakh women in Golestan province has an extensive analytical history. Many of the patterns used in clothing (women's headgear) have cultural, religious and symbolic meanings and roots. The purpose of this research is to find an answer to the question of how the production of creative cultural industries is possible by identifying and examining the symbols and signs of the headgear? The research method is comparative-analytical, in which an attempt has been made to examine the components of sustainable employment generation by comparative study of modernization in Turkmen and Kazakh women's headgear in the development of creative industries. Which determines the preservation and sustainability of cultural heritage in the domestic economy and statistical data analysis. The implementation method is as follows: from a sample of 384 people, 192 Turkmen women and 192 Kazakh women were selected. In data analysis, descriptive statistics methods (minimum, maximum, mean and standard deviation) as well as inferential statistics (Student's t-test) and t-test for independent groups and ANOVA test were used. These tests were performed using SPSS25 software. In the analysis of cultural developments, there is a significant relationship between changes in traditional costumes and motifs as research variables. The results of the research show that the Turkmen ethnicity has played a more important role than the Kazakh ethnicity in the production and promotion of creative cultural industries. The reasons for this can be attributed to the extensive presence of women in the scientific, economic, cultural and social sectors inside and outside Golestan province. Statistical data indicate that sustainable employment of women in the province in the sector of entering into creative cultural development plays an important role in cultural and economic terms. Therefore, updating designs as cultural goods can open a new window for the cultural and artistic economy of local communities to enter society.

Keywords: Cultural Product, Turkmen Women's Robes, Kazakh Women's Robes, Motif, Creative Development.

1- Email: samaneshahrinezhad@yahoo.com
2- Email: gdadvar6@gmail.com
3- Email: davodi@gmail.com
4- Email: fashandaki@yahoo.com

How to cite: Shahrinezhad, S., Dadvar, A., Davoudi Roknabadi, A. and Fashandaki, T. (2025). A Comparative Study of Modernization in the Qaba of Turkmen and Kazakh Women in the Development of Creative Industries, Journal of Applied Arts, 5(3), 43-61.
Doi: 10.22075/aaj.2025.35744.1308

مقاله علمی- پژوهشی

مطالعه تطبیقی نوگرایی در قبای بانوان ترکمن و قزاق در مسیر توسعه صنایع خلاق

سمانه شهری‌نژاد [۱]
ابوالقاسم دادور (نویسنده مسئول) [۲]
ابوالفضل داودی‌رکن‌آبادی [۳]
تورج فشندکی [۴]

[۱] دانشجوی دکتری، گروه پژوهش هنر، واحد بین المللی کیش، دانشگاه آزاد اسلامی، کیش، ایران.

[۲] استاد، گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا(س)، تهران، ایران.

[۳] استاد، گروه طراحی پارچه و لباس، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد، یزد، ایران.

[۴] استادیار، گروه گرافیک، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد آذربایجان شرقی، شبستر، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۸/۰۸، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۳/۱۰، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۴/۰۳/۱۱)
https://doi.org/10.22075/aaj.2025.35744.1308

چکیده

پوشاک بانوان ترکمن و قزاق در استان گلستان دارای پیشینه تحلیلی گسترده‌ای است. بسیاری از نقش‌های به‌کاررفته در تن‌پوش‌ها (قبای رویی بانوان) دارای معانی و ریشه‌های فرهنگی، دینی و نمادشناختی است. هدف از این پژوهش یافتن پاسخ به این پرسش است که تولید صنایع خلاق فرهنگی با شناسایی و بررسی نمادها و نشانه‌های قبا چگونه امکان‌پذیر بوده؟ روش پژوهش تطبیقی– تحلیلی است، که در آن سعی شده‌است با مطالعه تطبیقی نوگرایی در قبای بانوان ترکمن و قزاق در مسیر توسعه صنایع خلاق، به بررسی مؤلفه‌های اشتغال‌زایی پایدار پرداخته شود. که در امر اقتصاد داخلی و تحلیل داده‌های آماری، حفظ و پایداری میراث فرهنگی را رقم می‌زند. روش اجرا به این‌صورت این‌گونه است که از تعداد ۳۸۴ نفر افراد نمونه، ۱۹۲ نفر از بانوان قوم ترکمن و ۱۹۲ نفر از بانوان قوم قزاق انتخاب گردید. در تجزیه و تحلیل داده‌ها، از روش‌های آمار توصیفی (حداقل، حداکثر، میانگین و انحراف معیار) و همچنین آمار استنباطی (آزمون t استیودنت) و (آزمون t) برای گروه‌های مستقل و (آزمون آنوا) استفاده شده‌است. این آزمون‌ها با استفاده از نرم‌افزار SPSS25 انجام شده‌اند. در تحلیل تحولات فرهنگی، تغییرات قبا و نقشمایه‌های سنتی به‌عنوان متغیرهای پژوهش رابطه‌ی معناداری وجود دارد. نتایج حاصل از تحقیق نشان می‌دهد که قومیت ترکمن نسبت به قومیت قزاق، در عرصه تولید و ترویج صنایع خلاق فرهنگی نقش مهمی داشته‌اند. دلایل آن را می‌توان حضور گسترده زنان در بخش‌های علمی، اقتصادی، فرهنگی، اجتماعی در داخل و خارج از استان گلستان دانست. داده‌های آماری حاکی از آن است که اشتغال‌زایی پایدار زنان استان در بخش ورود به توسعه خلاق فرهنگی نقش حائز اهمیتی به لحاظ فرهنگی و اقتصادی دارد. از این‌رو، به‌روزرسانی طرح‌ها به‌عنوان کالاهای فرهنگی می‌تواند، دریچه‌ی جدیدی را برای ورود اقتصاد فرهنگ و هنر جوامع محلی به سوی جامعه بگشاید.

واژه‌های کلیدی: کالای فرهنگی، قبای بانوان ترکمن، قبای بانوان قزاق، نقشمایه، توسعه خلاق.

---

* این مقاله مستخرج از رساله دکتری نویسنده اول با عنوان «مطالعه تطبیقی نقشمایه‌های نمادین قبای بانوان با رویکرد نشانه شناختی فرهنگی یوری لوتمان (مطالعه موردی بانوان ترکمن و قزاق استان گلستان)» در دانشگاه آزاد اسلامی واحد بین‌الملل کیش است که به راهنمایی نویسنده دوم انجام شده‌است.

1- Email: samaneshahrinezhad@yahoo.com
2- Email: gdadvar6@gmail.com
3- Email: davodi@gmail.com
4- Email: fashandaki@yahoo.com

شیوه ارجاع به این مقاله: شهری‌نژاد، سمانه؛ دادور، ابوالقاسم؛ داودی‌رکن‌آبادی، ابوالفضل و فشندکی، تورج. (۱۴۰۴). مطالعه تطبیقی نوگرایی در قبای بانوان ترکمن و قزاق در مسیر توسعه صنایع خلاق، نشریه هنرهای کاربردی، ۵(۳)، ۶۱-۴۳.

Doi: 10.22075/aaj.2025.35744.1308

مقدمه

لباس و پوشاک، صرف‌نظر از نگاه کارکردی آن به‌عنوان محافظ بدن در برابر عوامل اقلیمی، وجهی از فرهنگ یک ملت و قوم است. این جنبه فرهنگی- هنری، همگام با فرهنگ و جغرافیای زیستی اقوام، در هر منطقه به شکلی نظام یافته‌است. در مطالعه پیش‌رو، اقلیم و جغرافیای زیستی، شغل، فرهنگ و دین در بروز و شکل‌گیری پوشاک، تجزیه و تحلیل ابعاد آن، تأثیر آن بر الگوهای فرمی و ساختاری و البته وجوه بصری و آرایه‌های تزیینی در پوشاک بسیار حائز اهمیت می‌باشد. برهمین‌اساس، می‌توان با پژوهش میدانی بر چگونگی و گوناگونی طراحی و دوخت پوشاک بومی زنان با نگاه به کارکرد آن نوع پوشش در ابعاد اقتصادی، پژوهش‌هایی را انجام داد. قباهای بانوان را می‌توان محصول و کالایی فرهنگی و هنری دانست. رنگ و تزیین، همچون طراحی ساختار؛ در آن نقش مهمی دارد و البته محصولات متنوعی به‌عنوان زیر مجموعه آن‌ها طراحی و تولید می‌شود.

مطالعه پوشاک اقوام ترکمن و قزاق ساکن در استان گلستان، که در آن از تحولات، شکل و فرم لباس از زمان‌های دور تاکنون گفتگو می‌کند، با تحولات تاریخی، اجتماعی و معیشتی مردم ارتباط مستقیم دارد. گوناگونی پوشاک بانوان به‌ویژه در تن‌پوش‌های رویی بیشتر از پوشاک مردان است. زیرا، تن‌پوش‌های رویی بانوان ترکمن و قزاق، مزین به آرایه‌های تزیینی است. با این نگاه، زنان در عرصه زندگی و انتقال فرهنگ نقش مهمی داشته‌اند. پوشاک بومی می‌تواند شاخصه‌های اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی را مطرح نماید که ریشه در ساختارهای فرهنگی و موقعیت‌های اقتصادی آن‌ها دارد. اشتراک قبای بانوان ترکمن و قزاق بر حسب شرایط فرهنگی و سیاسی شامل: کامل بودن پوشاک سنتی و راحتی آن، زیبایی، استفاده مناسب از رودوزی‌های سنتی در تکمیل و تزیین لباس، داشتن تجانس و قرابت فوق‌العاده با فرهنگ جامعه به‌خصوص با محل مورد نظر خود و متناسب بودن با شرایط اقلیمی و جغرافیایی، بر اهمیت هر چه بیشتر آن می‌افزاید.

با رونق محصولات صنعتی، بیم می‌رود که سنت‌های اصیل ایرانی به‌دست فراموشی سپرده شود. همان‌گونه که با تغییر زبان یک قوم، هویت فرهنگی آن هم تغییر می‌یابد و یا حتی از میان می‌رود. با تغییر و تحول لباس سنتی یک قوم نیز کم و بیش هویت‌زدایی آن قابل‌مشاهده است. از این‌رو، برای پایداری و ماندگاری هویت و داشته‌های مادی و معنوی اقوام می‌توان به امر اشتغال و تولید ملی در کشور با مشارکت مردم تمرکز نمود. آن‌چه در بخش پوشاک و صنایع خلاق، جامعه را درگیر دیگری برتربینی کرده‌است، عدم توجه به داشته‌های مادی و معنوی اقوام و البته نوعی انجماد فکری در جهت پیشرفت و توسعه می‌باشد. مستندسازی دانش فرهنگی زنان پیرامون میراث فرهنگی ناملموس و ملموس از طریق تقویت مطالعات مردم‌نگارانه و دعوت از زنان حامل یا مجری مواریث فرهنگی به جلسات تدوین اجرای برنامه‌های پاسداری و ثبت مواریث به سیاهه‌ها به‌عنوان روشی برای تضمین پاسداری از آن‌ها در آینده است.

پژوهش در مورد پوشاک بومی و محلی راهی مکتوب و علمی برای پژوهشگران و علاقه‌مندان این حوزه می‌باشد، تا طراحان لباس بتواند لباس‌هایی متناسب با موازین ایرانی- اسلامی و قوانین فرهنگی حاکم بر جامعه، طراحی نمایند. با بیان این ضرورت می‌توان اذعان داشت که این امر؛ مستلزم به‌روز شدن اطلاعات دانشگاهی، ارایه نشست‌ها و کارگاه‌های کارآفرینی ایده تا اجرا، حمایت مسئولین از طرح‌های حوزه پوشاک و تأکید بر سبک زندگی عفیفانه می‌باشد. سؤالی که در این پژوهش مطرح می‌شود این‌است‌که؛ تولید صنایع فرهنگی با شناسایی و بررسی نمادها و نشانه‌های قبا چگونه امکان‌پذیر است؟ از این‌رو، با تمرکز بر پوشاک اقوام ترکمن و قزاق و مطالعه نقشمایه‌های قبای بانوان، در تولید کالاهای فرهنگی و پوشاک دارای اصالت و هویت برای شهروندان می‌توان اشتغال‌زایی پایدار در امر اقتصاد داخلی و صادرات به کشورهای همسایه، پایداری و ماندگاری میراث فرهنگی را رقم زد. این مهم با تأسیس خانه‌های خلاق می‌تواند به شیوه‌ای مناسب مدیریت، اجرا و توسعه یابد.

پیشینه پژوهش

تاکنون تحقیقاتی در زمینه پوشاک بانوان همسو با عنوان ارائه شده صورت نگرفته‌است. با این حال، چند مورد از تحقیقات پوشاک اقوام بومی ذکر می‌شود:

ناهید محمدعلی‌نژاد در پژوهش خود با عنوان «بررسی نشانه‌شناختی پوشاک اقوام بلوچ» (۱۳۹۸)، در فصلنامه مطالعات اجتماعی اقوام، دریافت که پوشاک این اقوام با دین، مذهب، اقلیم و موقعیت جغرافیایی، رابطه‌ای تنگاتنگ دارد. شمسی کاکاوند و همکاران در «مطالعه موردی پوشاک معاصر زنان قوم کرد» (۱۳۹۴)، به این نتیجه رسیدند که پوشاک زنان کرد، پوششی است که ضامن عفت و مصونیت آنان است و ارزش‌هایی چون تقدم و تقدس، خانواده، ارتباط نزدیک با مفاهیم عفت، مصونیت و حجاب دارد. ناهید حسینی در مقاله خود با عنوان «بررسی نقوش البسه حاکمان در ایران، و رویکرد نشانه‌شناختی گفتمان» (۱۳۹۵)، در فصلنامه جغرافیا و برنامه‌ریزی، بیان کرد که نقشمایه‌های لباس شاه، وسیله‌ای برای مشروعیت بخشیدن به مسند قدرت است و در ادامه، به موضوع نشانه‌شناختی گفتمانی در نقوش سیمرغ و عقاب بر لباس شاه ساسانی پرداخت. مریم یارمحمدی در مقاله خود با عنوان «بررسی نشانه‌شناسی پوشاک زنان آذربایجان» (۱۳۹۵)، در فصلنامه فرهنگ مردم ایران، در یافته‌های خود بر اساس نظریات بارت و سوسور دریافت که، لباس به‌مثابه یک زبان و هویت قومی و اجتماعی است، که برای مطالعه نشانه‌ها و زبان از آن استفاده کرده‌است.

در این پژوهش تأکید شده‌است که نشانه و نمادین بودن پوشاک صرفاً در ارتباط با گروه‌ها خلاصه نمی‌شود. بلکه یک‌سری دال‌های اخلاقی و سیاسی را هم نمایندگی می‌کند. از شکل ظاهری فرد، بدن، پوشش و آرایش و پیرایش بدن به‌عنوان نوعی رسانه نمادین در قلمرو ارتباطات هویتی یاد می‌شود. با مطالعه پیشینه پژوهش‌های انجام شده، می‌توان گفت که وجوه تمایز و نوآورانه این مقاله، مطالعه داشته‌های فرهنگی یک قوم به‌عنوان دانش بومی است. تا با راهبردهای ارائه شده، منجر به توسعه خلاق و اشتغال‌زایی پایدار از طریق تولیدات بومی شود که کمتر به این موضوع پژوهشی پرداخته شده‌است.

روش پژوهش

در این پژوهش تلاش شده‌است تا با روش تطبیقی– تحلیلی، مطالعه اسنادی و پژوهش میدانی (مصاحبه و مشاهده مشارکتی) به مطالعه تطبیقی نوگرایی در قبای بانوان ترکمن و قزاق در مسیر توسعه صنایع خلاق پرداخته شود. روش تحقیق این پژوهش از نظر هدف، توسعه‌ای کاربردی است. مشاهده برخی نمونه‌ها در مناطق بررسی شده و گفت وگو با زنان محلی و نیز تولیدکنندگان این لباس‌ها، از منابع دریافت اطلاعات میدانی در این پژوهش‌اند.

فرضیه اصلی

- به نظر می‌رسد نقشمایه‌های نمادین در قبای بانوان ترکمن و قزاق، متناسب با فرهنگ بومی خود دارای نشانه‌های فرهنگی بر حسب تغییرات قومی و هویت‌گرایی است.

فرضیه فرعی

- قبای سنتی بانوان ترکمن و قزاق، صورتی آیینی و تزیینی تحت‌تأثیر تحولات فرهنگی در طول زمان بوده‌اند.

- با توجه به مبادلات مختلفی که ما بین اقوام ترکمن و قزاق به‌خصوص در زمینه فرهنگی صورت گرفته، احتمال می‌رود، این اقوام در زمینه نقشمایه‌های نمادین در پوشاک از یکدیگر تأثیر پذیرفته باشند.

مبانی نظری

مزایای کارآفرینی از دانش بومی در توسعه صنایع خلاق

دانش بومی که دانش محلی، سنتی و یا قومی نیز نامیده شده‌است، برای تعریف و طبقه‌بندی پدیده‌ها در محیط‌های فیزیکی، طبیعی و اجتماعی خاص به‌کار برده می‌شود. با دانشی که افراد جامعه از طریق مراکز رسمی مانند دانشگاه‌ها و مؤسسات تحقیقات دولتی و خصوصی کسب می‌کنند، تفاوت دارد. اما می‌توان این‌گونه یاد کرد: آموزش رسمی در نظام ملی در کنار بسترسازی و زیربنای اشتغال متولی رشد می‌باشد (بیات و بروجنی، ۱۳۹۷: ۳۰). آموزش‌های مهارتی در

راستای بسترسازی مشاغل خانگی، بنگاه‌های کوچک، متوسط و زودبازده می‌تواند در راستای اشتغال و تولید کارآفرینی و در نهایت کاهش آسیب‌های اجتماعی، نقش مهمی ایفاء نماید (فولادی و دانیالی، ۱۴۰۰: ۱۹۰). آموزش‌های مهارتی در توانمندسازی منابع انسانی، رکنی مولد در ایجاد اشتغال است. از همین منظر، آموزش و احیای دانش بومی راه‌گشا می‌باشد.

کاهش سطح بیکاری، کاهش معضلات اجتماعی، کمک در جهت جلوگیری از مهاجرت بی‌رویه به شهر، کاهش تبعات منفی بیکاری، بازسازی و نوسازی آموزشی، توانمندسازی افراد برای زندگی بهتر، افزایش سلامت و بهداشت روانی، افزایش امید به زندگی، توسعه عرصه زندگی، کار و حرفه، بهبود روابط اجتماعی و مناسبات اجتماعی، انتقال ارزش‌ها و فرهنگ‌ها و هنجارهای اجتماعی و جامعه‌پذیر بودن از جمله عوامل بسیار مهم احیای دانش بومی در آموزش مهارتی برای رسیدن به اشتغال پایدار می‌باشد.

بومی‌سازی و کارآفرینی در دانش بومی

در فرایند ترجمان و به‌کارگیری علم و دانش با توجه به جمعیت‌شناختی خاص یک منطقه (سلطانی، ۱۴۰۲: ۴۸) در امر به‌کارگیری دانش بومی در فرهنگ بومی‌سازی مهارت‌های آموزشی و کاربردهای سودمند می‌توان، عوامل ناموفق نبودن در این حیطه را برشمرد:

عدم پذیرش تغییر و انجماد فکری، عدم اعتماد به نفس، رخوت اجتماعی و ایده‌ال‌گری به جای عمل-گرایی، ترس و روحیه محافظه‌کاری، تمایل به همرنگی با جماعت و ترس از متفاوت عمل کردن، نظام ناکارآمد بوروکراتیک، آموزش‌های نامناسب، تغییرات و محدودیت‌های سیاسی و اجتماعی، عدم شناسایی و استفاده صحیح از منابع انسانی، عدم استفاده از منابع مالی و تخصص نادرست منابع (شایسته‌فر، ۱۳۹۳: ۳۵). سرمایه‌گذاری هدفمند بر روی آموزش‌های مهارتی و فراهم نمودن زیرساخت‌های کارآفرینی به نوعی سرمایه‌گذاری بلند مدت بدون ریسکی قلمداد می‌شود که می‌تواند در آینده، فواید زیادی را برای فرد و سازمان و جامعه داشته باشد (باصری، ۱۴۰۲: ۳۱۰).

علمی کردن دانش بومی و بومی شدن دانشِ رسمی، یکی از موارد بسیار مهم در این امر است.

پوشاک بومی و محلی نمادی برای هویت و اصالت

نمودهای زیادی وجود دارد که افراد بومی خود را با آن هویت می‌بخشند. عواملی همچون: زبان، رفتار و شیوه زندگی. لذا مطالعه بر روی پوشاک بومی نشان می‌دهد که البسه و پوشاک به‌عنوان یک سنت و آداب و رسوم، دارای ارتباط مهمی با فرهنگ آنان بوده‌است (شهبازی، ۱۴۰۱: ۲۹). پوشاک زنان در مقایسه با پوشاک مردان به‌دلیل داشتن کیفیات و جزئیات بیشتر، حاوی نمادها و باورهای فرهنگی بوده، از این‌رو در پژوهش‌ها دارای اهمیت بیشتری است (متقی، ۱۳۸۹: ۵۴).

معرفی قباهای بانوان ترکمن

تن‌پوش‌های رویی زنان ترکمن به‌عنوان قباهای آن‌ها به اسامی زیر شناخته می‌شود:

- چاوُت: نوعی قبای آستین بلند یا آستین کوتاه و جلوباز که علاوه بر رودوزی در قسمت جلو و چاک طرفین، زیورآلاتی روی آن دوخته شده و بسته به سطح خانواده، جنس زیورآلات از طلا یا نقره است. این قبا را در مهمانی‌ها و جشن می‌پوشند. در لباس‌های ابریشمی برای آن که تکه زیر بغل در اثر عرق کردن فرسوده نشود، مرغکی بین آستین و پیراهن می‌دوختند و گاهی آن را عوض می‌کردند و به همه‌ی لباس صدمه‌ای نمی‌رسید (شهری‌نژاد، ۱۳۹۶: ۲۹).



تصویر ۱- چاوت قرمز. منبع: (نگارندگان)

- چاوود: لباسی شبیه به پالتوی زنانه که در فصل زمستان استفاده می‌شود. پارچه آن از ابریشم است.

این قبا، از انواع تن‌پوش‌هایی است که بیشترین نقش سوزن‌دوزی را دارد.



تصویر ۲- چاوود ابریشمی. منبع: (ارسال شده از مریم پلنگی)

- چِکمِن یا چاکمن: قبایی پشمی که بر دو نوع است: اینچه چکمن (چکمن نازک) و یگین چکمن (چکمن ضخیم) (زمانی، ۱۳۹۶: ۹۸).



تصویر ۳- چاکمن ضخیم. منبع: (نگارندگان)

- چُئرپی یا چِئرپی، سرپی: لباسی مانند بارانی، که دارای آستین بلند متصل به هم و بدون کاربرد، بدون یقه و دکمه است که آن را مانند چادر بر روی سر می‌اندازند.



تصویر ۴- نمونه چئرپی ریشه‌دار. منبع: (نگارندگان)

معرفی قباهای بانوان قزاق

تن‌پوش‌های رویی زنان قزاق به‌عنوان قباهای آن‌ها به اسامی زیر شناخته می‌شود:

- کت بلند یا اِشیک: کت آستین بلند جلو بازی است که روی پیراهن پوشیده می‌شود. قد آن از پیراهن کمی کوتاه‌تر و تا زیر زانو بوده‌است. مچ آستین‌ها، لبه‌های کت و رویه آن با نوارهای قیطان که نقش‌ها و رنگ‌های گوناگون دارد، نواردوزی شده‌است (گوهری‌راد، ۱۳۹۱: ۷۶).



تصویر ۵- اشیک بانوان. منبع: (نگارندگان)

- جلیقه: این جلیقه پارچه‌ی جیر مشکی است. زنان، جلیقه‌هایی با نام‌های بیش‌بیت، ژِرگه بار بیش‌بیت، قیسقه بیش‌بیت به تن می‌کنند.

- بِشوِد: جلیقه‌ای معمولاً از مخمل قرمز که تا روی زانو است و درون آن آسترکشی و روی آن سوزندوزی شده‌است. یقه آن معمولاً ایستاده و چاک جلوی آن بدون دکمه است. بیش‌بیت را با یراق و پولک‌های بزرگ طلایی به‌نام ژازپا می‌آرایند (ایسگلدی، ۱۴۰۱: ۷). گاهی جلیقه را به نام‌های بِشبِت یا بیش‌بیت تلفظ می‌کنند.



تصویر ۶- پیش‌بیت سکه‌دوری. منبع: (نگارندگان)



تصویر ۷- بیش‌بیت سکه‌دوزی. منبع: (ارسال شده از مرجان سودمند)

- ژرگه‌بار بیش‌بیت: هنگامی که بیش‌بیت را آستین‌دار تهیه می‌کنند به آن ژرگه‌بار بیش‌بیت یا ینگی بیش‌بیت می‌گویند و معمولاً زنان مسن‌تر از آن استفاده می‌کنند و سرآستین‌ها هم نقش می‌خورد. رسم است که رنگ سفید آن را هنگامی که زنان از مکه می‌آیند می‌پوشند (شهری‌نژاد، ۱۳۹۶: ۳۸).



تصویر ۸- ژرگه‌بار بیش‌بیت سفید. منبع: (نگارندگان)

- فیسقه بیش‌بیت: که به قورشاقشا- کوده‌شک معروف است، حالتی شبیه جلیقه دارد و کوتاه‌تر از بیش‌بیت بوده و معمولاً بلندی آن تا پایین‌تر از خط کمر است.



تصویر ۹- فیسقه بیش‌بیت. منبع: (نگارندگان)

کارکردهای قبای بانوان ترکمن و قزاق

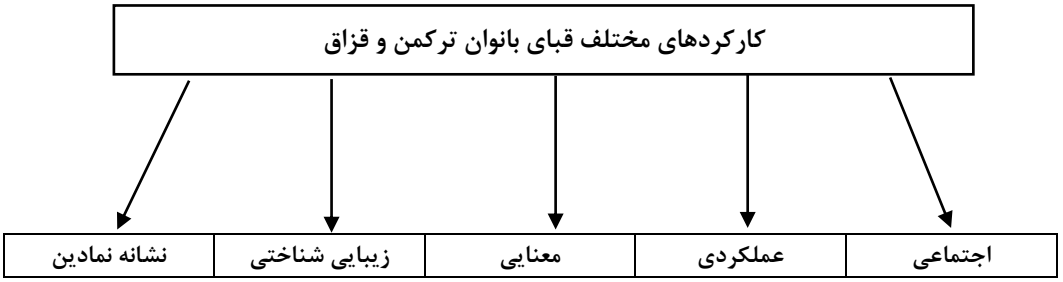
کارکرد اجتماعی: لباس می‌تواند جدا از نشانه‌ی فرهنگی، نشانه اجتماعی باشد که در اجتماع، انسان‌ها را از هم تفکیک می‌کند (زارعی، ۱۳۹۷: ۷۰). الگوهای مختلف پوشش، با تبیین جایگاه فردی و اجتماعی، بیانگر سنت‌ها، ارزش‌ها و نوع فرهنگ در جامعه هستند. به‌عنوان مثال، نوع قبای زنان ترکمن و قزاق در طرح، جنس و تزیینات، با موقعیت، شغل، مذهب افراد در ارتباط است.

کارکرد عملکردی: لباس علاوه بر کارکرد پوششی، نقش حفاظتی داشته و برای مصون نگه‌داشتن بدن در برابر عوامل طبیعی به‌کار می‌رود. کت‌های پوستین-دوزی شده زنان قزاق از این قاعده مستثنی نیست.

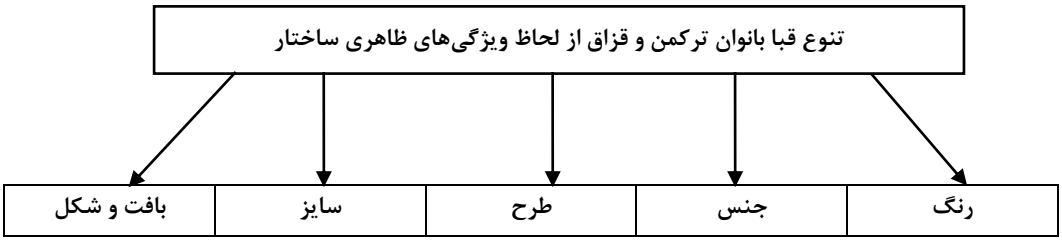
کارکرد معنایی: بانوان با تن‌پوش‌های مختلف، در نظام معنایی قرار می‌گیرند. سکه و گردنبندهای فلزی متفاوت به‌عنوان یک کارکرد که ارزش اقتصادی دارد، با قرار گرفتن بر روی لباس، ارزش و جایگاه فردی و اجتماعی خاصی برای سوژه ایجاد می‌کند.

کارکرد زیبایی‌شناختی: استفاده از تزیینات زیبا و سوزن‌دوزی‌های چشم‌نواز بر روی قبا با کارکرد زیبایی‌شناختی، ابژه را به اثری تزیینی و امری زیبا تبدیل می‌کند. که در طول ادوار گذشته تا امروز، خصوصاً در بین اقوام ترکمن همواره یکی از مسایل مهم و مطرح بوده‌است.

جدول ۱- مدل تطبیقی- تحلیلی از کارکردهای مختلف قبای بانوان ترکمن و قزاق. منبع: (نگارندگان)



جدول ۲- مدل تحلیلی عوامل مؤثر در ویژگی‌های ظاهری قبای بانوان ترکمن و قزاق. منبع: (نگارندگان)



جدول ۳- توصیف و تفسیر نشانه‌ها در قبا و عناصر تزیینی بانوان ترکمن و قزاق. منبع: (نگارندگان)

اسم	تصویر	نشانه	اسم نشانه	کارکرد	تفسیر
ترکمن		 سوزندوزی و سکه	نقش‌دوزی	اجتماعی فرهنگی زیبایی‌شناختی معنایی هایپرآیکون	فرم کلی قبا با برش ساده همراه است. بر روی آن انواع نقشمایه‌های مرتبط با فرهنگ بومی خود را نقش‌اندازی و سوزندوزی می‌کنند. رنگ اکثر قباها قرمز است. رنگی گرم و نشان حرکت و زندگی و جلوه‌ای از زیبایی است. تکرارپذیری نقشمایه‌ها در کنار هم، از شاخص‌ترین تزیینات سنتی قباهای ترکمن می‌باشد.
قزاق		 منجوق‌دوزی	باو	اجتماعی فرهنگی زیبایی‌شناختی عملکردی نشانه نمادین	اشیک با نوار دوزی و قیطان‌دوزی به شکل چهارگوش تزیین می‌شود. این طرح، نماد ارزش مونث است که از تأثیرپذیرترین پدیده‌ها در زندگی می‌باشد. چارچوب مربع و تقارن در نقش‌اندازی با تأکید بر نقش زن با نشانه کارکردی پوشش نشان از استحکام خانواده در بین قزاق‌ها است.

کارکرد نشانه‌ای نمادین: تعدادی از نمادهای به‌کار رفته با گذر زمان، تبدیل به نشانه‌های نمادین می‌شوند و فرهنگ منطقه را بیان می‌کنند (هنسن و همکاران، ۱۳۹۸: ۱۲۴). قباهای بانوان ترکمن و قزاق با این نوع کارکرد، در بین جامعه شناخته می‌شود.

تطبیق و تحلیل کارکرد اجتماعی، فرهنگی و دینی در قبای بانوان ترکمن و قزاق

پوشاک در مطالعات فرهنگی و مطالعات میان‌رشته‌ای همواره از روحیات انسانی، وضعیت اجتماعی، هنری، فرهنگی، زمانی و مکانی حکایت داشته‌است. بررسی‌های اقلیمی و بومی به‌عنوان یک ضرورت، وابسته به شرایط جغرافیایی، معرف آداب و رسوم و هنر زمانه، فرهنگ‌های قومی و ملی در همه‌ی اعصار است (باور، ۱۳۹۸: ۳۵). از این‌رو، تضاد، تفکر، فقر، ثروت، نوع تفکر مذهبی و عوامل اجتماعی به‌همراه نشانه‌ها، شکل، رنگ در پوشاک همگی بیانگر میزان استقلال یا وابستگی فکری، فرهنگی و عقیدتی و به‌طورکل فرهنگ عمومی مردم جامعه است. به‌بیانی‌دیگر، در بررسی پوشاک در جوامع، عواملی همچون آب و هوا و شرایط اقلیمی و اجتماعی، جنسیت، سن، ذوق و حس زیبایی، جهان‌بینی و اعتقادات مذهبی، اعتقادات و آداب و رسوم، شغل و موقعیت اجتماعی، فرهنگ‌های متفاوت، پیشرفت‌های صنعتی، شرایط تاریخی و تحولات فرهنگی، اسطوره و دین در شکل‌گیری و یا ماندگاری پوشاک دخیل هستند.

آن‌چه در تحلیل و تطبیق عناصر اجتماعی، فرهنگی و دینی برمی‌آید می‌توان چنین اذعان داشت که، ظهور و ورود فناوری‌های نوین به زندگی مردم در راستای این تغییرات موجب فراموشی برخی از باورها شد. در حال حاضر، بسیاری از آن‌ها اکنون فقط در یادها مانده‌اند (الطابی، ۱۳۹۸: ۴۹). بسیاری از این باورها اکنون کمرنگ شده و برخی نیز به‌علت تغییرات اجتماعی، مهاجرت به شهرها، ارتباط با مردم دیگر شهرها و مناطق، سست شدن روابط اجتماعی بین افراد و غیره کمرنگ یا به کلی از بین رفته‌اند. قومیت ترکمن نسبت به قومیت قزاق در این تحلیل با به‌کارگیری طرح و نقش به‌شیوه جدید، منصفانه‌تر برخورد کرده و از انعطاف‌پذیری قابل قبولی نسبت قومیت قزاق برخوردار می‌باشد (پلنگی، ۱۳۹۱: ۵۱). برای مثال می‌توان گفت، قومیت ترکمن در ایده گرفتن از طرح و نقش و تزیینات بر روی عناصر کاربردی که امروزه به‌عنوان کالای فرهنگی در ضرورت‌های خاص جامعه می‌توانند خود را معرفی نمایند، پیشگام‌تر از قومیت قزاق بوده‌است. نمونه‌ی بارز این پیشگام بودن را می‌توان در مزون‌های کتواک، پرنو و نقش‌سوزن مشاهده نمود.



تصویر ۱۰- نمونه کت برای سنین جوان برگرفته از اقوام ترکمن. منبع: (ارسال شده از مزون کتواک - ۱۴۰۳/۴/۲۰)



تصویر ۱۱- نمونه کالای فرهنگی برگرفته از نقوش قباهای ترکمن. منبع: (ارسال شده از مزون پرنو- تولید ۱۴۰۲/۱۲/۱۴)



تصویر ۱۲- نمونه کالای فرهنگی برگرفته از نقوش قباهای ترکمن. منبع: (ارسال شده از مزون نقش‌سوزن- ۱۴۰۳/۳/۱۹)

همچنین می‌توان حضور گسترده در مناسب‌های جمعی را یکی از موارد قابل تحلیل در این کارکرد بیان داشت (شادکام، ۱۳۸۷: ۵۹). عنصر مذهب که در گذشته در هر دو قومیت از تعصبات و محدودیت‌های گسترده‌ای برخوردار بوده، امروزه در بین قومیت ترکمن تسهیل‌گری شده‌است. به‌طوری‌که ازدواج از درون قبیله به بیرون قبیله منتقل شده‌است. سطح سواد و تغییر سبک زندگی از حالت عشیره‌ای و روستایی به شهری، بر حسب پیشرفت‌های صنعتی در بین ترکمن‌ها کاملاً مشهود و قابل لمس می‌باشد (باصری، ۱۳۹۸: ۸۹). اما در مقابل قزاق‌ها، هیچ‌یک از موارد فرهنگی و تأثیر فرهنگ از بیرون به درون، در سبک زندگی آن‌ها و نحوه به‌کارگیری عناصر متفاوت در اجزای پوشاک تأثیری نداشته و کمتر از ترکمن‌ها دچار تغییر در هژمونی فرهنگ و دین شده‌اند (مهدوی، ۱۳۹۸: ۹۱).

تحلیل داده‌ها

جامعه آماری در این پژوهش شامل کلیه بانوان جوان و بزرگسال (۲۵ تا ۵۰ سال) اقوام ترکمن و قزاق در سال ۱۴۰۲ است.

برای تعیین حجم نمونه لازم نیز از فرمول برآورد حجم نمونه کوکران استفاده گردید. بدین‌ترتیب، به‌علت نامحدود بودن جامعه آماری تعداد حجم نمونه در این تحقیق به میزان ۳۸۴ نفر برآورد گردید. در تحقیق حاضر نیز به‌دلیل مقایسه نتایج دو گروه قومیتی، از هر قوم ۱۹۲ نفر انتخاب گردید. روش اجرا به این صورت می‌باشد که از تعداد ۳۸۴ نفر افراد نمونه، ۱۹۲ نفر از قوم ترکمن و ۱۹۲ نفر از قوم قزاق انتخاب می‌گردیدند. سپس پرسشنامه‌ها بین کلیه ۳۸۴ نفر توزیع گردیده و پس از جمع‌آوری؛ نتایج اقوام ترکمن با اقوام قزاق مقایسه گردید. پس از جمع‌آوری اطلاعات و داده‌های لازم با ابزارهای مختلف، خصوصاً از طریق پرسشنامه، همه آن‌ها کدگذاری شده و کلیه اطلاعات با روش‌های توصیفی و استنباطی مورد بررسی و تحلیل قرار گرفتند.

در تجزیه و تحلیل داده‌ها، از روش‌های آمار توصیفی (حداقل، حداکثر، میانگین و انحراف معیار) و همچنین آمار استنباطی (آزمون t استیودنت) و (آزمون t برای گروه‌های مستقل) و (آزمون آنوا) استفاده شده و این آزمون‌ها با استفاده از نرم‌افزار SPSS 25 انجام شدند.

تحلیل داده‌ها بر اساس پژوهشی کمی- آماری

بررسی جمعیت‌شناسی

در این پژوهش به‌بیان داده‌های توصیفی از مشخصات جامعه آماری پرداخته می‌شود که با توجه به متغیر سن و تحصیلات پاسخ‌دهندگان به‌دست آمده‌است.

شاخص سن پاسخ‌دهندگان

در این پژوهش تعداد افرادی که به سؤالات پاسخ داده‌اند، ۳۸۴ نفر می‌باشد. سن افراد در جدول زیر دسته‌بندی شده‌است.

جدول ۴- فراوانی سن افراد. منبع: (نگارندگان)

سن	فراوانی	درصد فراوانی
۲۵ تا ۳۰ سال	۷۲	۱۸,۸
۳۱ تا۳۵ سال	۱۰۱	۲۶,۳
۳۶ تا۴۰ سال	۱۱۶	۳۰,۲
۴۱ تا ۴۵ سال	۵۲	۱۳,۵
۴۶ تا ۵۰ سال	۴۳	۱۱,۲
مجموع	۳۸۴	۱۰۰,۰

طبق جدول (۴) مشاهده گردید که، ۷۲ نفر در سنین ۲۵ تا ۳۰ سال، ۱۰۱ نفر در سنین ۳۱ تا ۳۵ سال، ۱۱۶ نفر در سنین ۳۶ تا ۴۰ سال، ۵۲ نفر در سنین ۴۱ تا ۴۵ سال و ۴۳ نفر در سنین ۴۶ تا ۵۰ سال می‌باشد.

شاخص تحصیلات

از ۳۸۴ نفری که به سؤالات پاسخ دادند، تحصیلات افراد در ۴ گروه تحصیلی دسته‌بندی شده‌اند که در جدول (۵) نشان داده شده‌است.

در جدول (۵) مطرح گردید که، ۱۸ نفر دیپلم، ۲۸۸ نفر کاردانی، ۲۶ نفر کارشناسی و ۴۹ نفر دارای تحصیلات فوق لیسانس و ۳ نفر دارای تحصیلات مقطع دکترا باشند.

جدول ۵- فراوانی وضعیت تحصیلات افراد. منبع: (نگارندگان)

تحصیلات	فراوانی	درصد فراوانی
دیپلم	۱۸	۴,۷
کاردانی	۲۸۸	۷۵,۰
کارشناسی	۲۶	۶,۸
فوق لیسانس و بالاتر	۴۹	۱۲,۸
دکترا	۳	۰,۸
مجموع	۳۸۴	۱۰۰,۰

آمار توصیفی متغیرهای پژوهش

اطلاعات متغیرها محاسبه و بررسی شده‌است. داده‌های آماری قبل از تحلیل باید توصیف شوند. همچنین توصیف آماری داده‌ها، در جهت تشخیص الگوی حاکم بر آن‌ها و پایه‌ای برای تبیین روابط بین متغیرهایی است که در تحقیق به‌کار می‌رود. آگاهی از خصوصیات و ویژگی‌های واحدهای مورد تحقیق، گام پیشرو در بررسی و تحلیل یافته‌ها و داده‌ها است. نقش مؤثر در نتیجه‌گیری مباحث را می‌توان با معیارهای مرکزی و توزیع فراوانی همچنین پراکنش متغیرها یاد کرد. بر این اساس، پیش از این که به آزمون فرضیه‌های تحقیق به‌عنوان یکی از داده‌های آماری پرداخته شود، متغیرهای پژوهش به‌صورت خلاصه مطالعه می‌گردد. این متغیرها را می‌توان به دو دسته مستقل و وابسته تقسیم کرد. میانگین و انحراف معیارها در زیر به نمایش گذاشته شد:

از بین شاخصه‌های این تحقیق که مرکزی هستند، میانگین مهم‌ترین آن‌ها حساب شده که نشان‌گر مرکز ثقل توزیع و نقطه تعادل می‌باشد. میانگین شاخصی برای نشان‌دادن اهمیت مرکزیت داده‌های آماری این تحقیق است. کمینه و بیشینه پراکندگی‌ها و هم‌چنین مقدار انحراف معیار نشان داده شد. می‌توان گفت داده‌ها حول میانگین متغیر متمرکزترند و انحراف معیار کمتر است. افزایش میزان اعتماد به‌مقدار میانگین برگرفته از پراکندگی کمتر است و برعکس. در واقع بزرگی انحراف معیار نشانگر این است که داده‌ها حول میانگین نیستند و دور از مرکز و میانگین پراکنده‌اند.

همان‌گونه که در جدول (۶) مشاهده می‌شود میانگین هر سه ویژگی تحولات فرهنگی، تغییرات قبای سنتی و نقشمایه‌های سنتی در قومیت ترکمن بالاتر از قزاق‌ها بوده‌است و می‌توان بیان داشت تحولات فرهنگی، تغییرات قبای سنتی و نقشمایه‌های سنتی در قومیت ترکمن تغییرات بیشتری داشته‌است.

آمار استنباطی

برای بررسی آمارهای پژوهش ابتدای مفروضه‌های آمار پارامتریک از جمله آزمون لون به منظور همگنی واریانس‌ها و آزمون کلوموگروف اسمیرنف به‌منظور تعیین نرمال بودن توزیع نمونه بررسی گردید و مجوز استفاده از آمار پارامتریک با مفروضه‌ها به‌دست‌آمد. در ادامه تحلیل سؤالات آمده‌است. قبل از مشخص شدن نوع نتیجه، نرمال بودن متغیرها یک ضرورت است. از همین رو از آزمون کولوموگروف– اسمیرنف استفاده شده‌است. اگر (0/05<) سطح احتمال در این آزمون باشد، (P-value>0/05) حالت آن نشانگر نرمال بودن است که باید از آمار پارامتریک استفاده گردد. اگر (0/05>) سطح احتمال باشد (P-value<0/05) حالت آن شاخص غیر نرمال بوده که باید از آمار ناپارامتریک استفاده کرد.

به منظور بررسی فرضیه‌های تحقیق از نظر معناداری آماری، نخست توزیع نمرات به لحاظ نرمال بودن مورد آزمون قرار گرفت. جدول بالا خلاصه نتایج آزمون اسمیرنف– کولموگروف را نمایان می‌سازد. چنان‌که مشاهده می‌شود طبق آزمون مربوطه، تمام مؤلفه‌های هر سه پرسشنامه، نرمال می‌باشند. بنابراین در محاسبات معنادار بودن آزمون فرضیه‌ها باید از آمار پارامتریک (تی استیودنت) باید استفاده کرد.

جدول ۶- آمارهای توصیفی متغیرهای تحقیق. منبع: (نگارندگان)

متغیر	گروه	تعداد نفرات	حداقل	حداکثر	میانگین	انحراف استاندارد
تحولات فرهنگی	ترکمن	۱۹۲	۱	۵	۴,۲۵	۱,۳۲
	قزاق	۱۹۲	۱	۵	۳,۰۸	۱,۰۵
تغییرات قبای سنتی	ترکمن	۱۹۲	۱	۵	۴,۱۸	۱,۳۶
	قزاق	۱۹۲	۱	۵	۳,۱۵	۱,۹۴
نقشمایه‌های سنتی	ترکمن	۱۹۲	۱	۵	۴,۰۶	۱,۵۷
	قزاق	۱۹۲	۱	۵	۳,۳۴	۰,۹۷

جدول ۷- آزمون فرض نرمال بودن متغیرها. منبع: (نگارندگان)

مؤلفه	آماره Z آزمونK-S	سطح احتمال	وضعیت
تحولات فرهنگی	۰/۷۱۴	۰/۶۸۸	نرمال
تغییرات قبای سنتی	۰/۹۶۵	۰/۳۰۹	نرمال
نقشمایه‌های سنتی	۰/۸۹۱	۰/۴۰۵	نرمال

فرضیه اول: قبای سنتی بانوان ترکمن و قزاق، صورتی آیینی و تزیینی تحت‌تأثیر تحولات فرهنگی است.

آزمون فرضیه اول تحقیق به‌صورت زیر می‌باشد:

H0= قبای سنتی بانوان ترکمن و قزاق، صورتی آیینی و تزیینی تحت‌تأثیر تحولات فرهنگی نمی‌باشد.

H1= قبای سنتی بانوان ترکمن و قزاق، صورتی آیینی و تزیینی تحت‌تأثیر تحولات فرهنگی است.

با توجه به جدول (۸) مشاهده می‌شود ضریب همبستگی تحولات فرهنگی با قبای سنتی بانوان ترکمن برابر با (۰,۵۵۰) گردید. همچنین مقدار ضریب تبیین نشان می‌دهد که چند درصد از تغییرات متغیر وابسته یعنی قبای سنتی بانوان ترکمن می‌تواند توسط متغیر مستقل تبیین گردد. بنابراین با توجه به اطلاعات مندرج در جدول متغیر تحولات فرهنگی می‌توانند ۳۰ درصد از تغییرات متغیر قبای سنتی بانوان ترکمن را تبیین کند.

با توجه به جدول (۹) مشاهده می‌شود ضریب همبستگی تحولات فرهنگی با قبای سنتی بانوان قزاق برابر با (۰,۵۸) گردید. هم‌چنین مقدار ضریب تبیین نشان می‌دهد که چند درصد از تغییرات متغیر وابسته یعنی قبای سنتی بانوان قزاق می‌تواند توسط متغیر مستقل تبیین گردد. بنابراین با توجه به اطلاعات مندرج در جدول متغیر تحولات فرهنگی می‌توانند ۳۴ درصد از تغییرات متغیر قبای سنتی بانوان قزاق را تبیین کند.

تحلیل مدل رگرسیونی در جدول (۱۰) نشان داده شده‌است. با توجه به جدول، مشاهده می‌شود که آمار (F= ۸۹,۳۴۶) و (F=۱۰۷,۶۹۸) به‌دست‌آمده است و لذا در سطح معناداری (۰/۰۵) فرضیه صفر رد می‌شود. به‌بیان دیگر نتایج نشان می‌دهد که مدل رگرسیونی ارائه شده، مدل مناسبی جهت نشان دادن که تأثیر متغیر مستقل بر متغیر وابسته است

برای بررسی میزان تأثیر متغیر مستقل بر وابسته، از تحلیل رگرسیون دو متغیره استفاده شد. در جدول (۱۱) ضرایب تأثیر متغیرهای مستقل بر متغیر وابسته نشان داده شده‌است. میزان پیش‌بینی‌کنندگی تحولات فرهنگی در خصوص قبای سنتی بانوان ترکمن برابر ۰,۵۵۰ است، باتوجه به مقدار سطح معناداری که از سطح خطای (α= ۰/۰۵) کمتر می‌باشد، بنابراین می‌توان نتیجه گرفت فرضیه اول مورد تأیید قرار می‌گیرد و می‌توان گفت قبای سنتی بانوان ترکمن، صورتی آیینی و تزیینی تحت‌تأثیر تحولات فرهنگی است. میزان پیش‌بینی‌کنندگی تحولات فرهنگی در خصوص

جدول ۸- خلاصه ضرایب مدل رگرسیون فرضیه اول برای قومیت ترکمن. منبع: (نگارندگان)

متغیر وابسته / متغیر مستقل	قبای سنتی بانوان ترکمن		
	ضریب همبستگی R	ضریب تعیین R^2	ضریب تعیین تعدیل یافته Ra
تحولات فرهنگی	۰,۵۵۰	۰,۳۰۳	۰,۲۹۹

جدول ۹- خلاصه ضرایب مدل رگرسیون فرضیه اول برای قومیت قزاق. منبع: (نگارندگان)

متغیر وابسته / متغیر مستقل	قبای سنتی بانوان قزاق		
	ضریب همبستگی R	ضریب تعیین R^2	ضریب تعیین تعدیل یافته Ra
تحولات فرهنگی	۰,۵۸۶	۰,۳۴۳	۰,۳۴۰

جدول ۱۰- تحلیل جدول ANOVA فرضیه اول. منبع: (نگارندگان)

شاخص	مجموع تغییرات	میانگین مجذورات	F	سطح معناداری
رگرسیون	۱۳۶۵۱,۷۳۵	۱۳۶۵۱,۷۳۵	۸۹,۳۴۸	۰,۰۰۰
باقیمانده	۳۱۱۴۷۶,۱۸۸	۱۵۲,۷۹۷		
کل	۴۷۱۲۷,۹۲۳			
شاخص	**مجموع تغییرات**	**میانگین مجذورات**	**F**	**سطح معناداری**
رگرسیون	۱۵۴۹۲,۷۸۰	.۱۵۴۹۲,۷۸	۱۰۷,۶۹۴	۰,۰۰۰
باقیمانده	۲۹۶۳۵,۱۴۳	۱۴۳,۸۶۰		
کل	۴۵۱۲۸,۹۲۳			

جدول ۱۱- تحلیل جدول ضرایب فرضیه اول. منبع: (نگارندگان)

شاخص‌ها	ضرائب غیر استاندارد		ضرائب استاندارد	آماره t	سطح احتمال
	مقدار B	خطای ضرائب غیر استاندارد	مقدار بتا β		
قبای سنتی بانوان ترکمن					
مقدار ثابت (constant)	۵۳,۳۹۳	۴,۰۶۸	.....	۱۳,۲۲۵	۰,۰۰۰
تحولات فرهنگی	۱,۰۲۸	۰,۱۰۶	۰,۵۵۰	۹,۴۷۲	۰,۰۰۰
قبای سنتی بانوان قزاق					
مقدار ثابت (constant)	۴۶,۶۰۲	۴,۳۵۷	.....	۱۰,۶۹۷	۰,۰۰۰
تحولات فرهنگی	۱,۱۸۴	۱۱۴	۰,۵۸۶	۱۰,۳۷۸	۰,۰۰۰

قبای سنتی بانوان قزاق برابر (۰،۵۸۶) است، با توجه به مقدار سطح معناداری که از سطح خطای (۰/۰۵ =α) کمتر می‌باشد، بنابراین می‌توان نتیجه گرفت فرضیه اول مورد تأیید قرار می‌گیرد و می‌توان گفت قبای سنتی بانوان قزاق، صورتی آیینی و تزیینی تحت‌تأثیر تحولات فرهنگی است. فرضیه دوم: با توجه به مبادلات مختلفی که در بین اقوام ترکمن و قزاق به‌خصوص در زمینه فرهنگی صورت گرفته، احتمال می‌رود بین این دو قوم در زمینه تحولات فرهنگی، تغییرات قبای سنتی و نقشمایه‌های نمادین تفاوت معناداری وجود دارد. دو گروه اقوام ترکمن و قزاق از لحاظ تحولات فرهنگی، تغییرات قبای سنتی و نقشمایه‌های سنتی، در ابتدا توسط آزمون تی مستقل مقایسه شده و در ادامه از تحلیل واریانس (آنوا) جهت مقایسه دو گروه استفاده می‌گردد. از آن‌جا که همگنی واریانس گروه‌ها از پیشفرض‌های اصلی تحلیل واریانس چند متغیری است، قبل از ارایه نتایج تحلیل واریانس از آزمون لوین برای بررسی فرض برابری واریانس گروه‌ها استفاده گردید که نتایج آن در جدول (۱۲) ارایه شده‌است.

جدول ۱۲- آزمون لوین به منظور بررسی همگنی واریانس‌ها. منبع: (نگارندگان)

متغیر	F	سطح معناداری
تحولات فرهنگی	۳/۰۹۳	۰/۰۸۵
تغییرات قبای سنتی	۰/۰۰۷	۰/۹۳۵
نقشمایه‌های سنتی	۰/۹۳۵	۰/۰۸۵

نتیجه معنی‌دار نیست، زیرا از طریق ازمون لوین همگنی واریانس‌ها به نمایش گذاشته شد و نشان داد که همگنی واریانس‌ها برقرار است.

همان‌گونه که نتایج جدول (۱۳) نشان می‌دهد با توجه به سطح معناداری محاسبه شده برای هر سه متغیر تحولات فرهنگی، تغییرات قبای سنتی و نقشمایه‌های سنتی که کمتر از (۰،۰۵) می‌باشد می‌توان بیان داشت: بین دو گروه اقوام ترکمن و قزاق از لحاظ تحولات فرهنگی، تغییرات قبای سنتی و نقشمایه‌های سنتی تفاوت معناداری وجود دارد. براساس آمار توصیفی میانگین نمرات قوم ترکمن در هر سه متغیر تحولات فرهنگی، تغییرات قبای سنتی و نقشمایه‌های سنتی بالاتر از میانگین نمرات قوم قزاق بود و اختلاف میانگین در هر سه متغیر معنادار می‌باشد. بنابراین فرضیه دوم تحقیق تأیید می‌گردد.

نتایج آزمون آنوا برای فرضیه دوم

جهت انجام آزمون آنوا آزمون لوین برای بررسی همگنی واریانس‌ها اجرا شد که نتایج معنی‌دار نبود و نشان داد که همگنی واریانس‌ها نیز در جدول زیر برقرار است.

بنابراین بعد از برقراری مفروضه‌ها از تحلیل آنوا جهت بررسی فرضیه اصلی استفاده گردید. همان‌گونه که در جدول بالا ملاحظه می‌شود، با توجه به سطح معناداری که کمتر از ۵ درصد بوده بنابراین تفاوت در دو گروه معنادار است.

جدول ۱۳- نتایج آزمون **T** مستقل برای فرضیه دوم تحقیق. منبع: (نگارندگان)

متغیر	گروه	تعداد	میانگین	انحراف معیار	اختلاف میانگین	درجه آزادی	مقدار تی	سطح معنا-داری
تحولات فرهنگی	**ترکمن**	۱۹۲	۴،۲۵	۱،۳۲	۳۱،۲۴	۳۸۲	۶،۷۵۹	۰،۰۰۱
	قزاق	۱۹۲	۳،۰۸	۱،۰۵				
تغییرات قبای سنتی	**ترکمن**	۱۹۲	۴،۱۸	۱،۳۶	۴۱،۸۴	۳۸۲	۴،۱۹۵	۰،۰۰۱
	قزاق	۱۹۲	۳،۱۵	۱،۹۴				
نقشمایه‌های سنتی	**ترکمن**	۱۹۲	۴،۰۶	۱،۵۷	۷۷،۶۴۰	۳۸۲	۶،۱۷۸	۰،۰۰۱
	قزاق	۱۹۲	۳،۳۴	۰،۹۷				

جدول ۱۴- آزمون لوین به منظور بررسی همگنی. منبع: (نگارندگان)

متغیر	F	Df1	Df2	سطح معناداری
تحولات فرهنگی	۳,۰۹۳	۱	۳۸۲	۰,۰۸۵
تغییرات قبای سنتی	۰,۰۰۷	۱	۳۸۲	۰,۹۳۵
نقشمایه‌های سنتی	۳,۰۹۰	۱	۳۸۲	۰,۰۸۵

جدول ۱۵: خلاصه نتایج آنالیز واریانس (آنوا) برای فرضیه دوم. منبع: (نگارندگان)

متغیر	منبع تغییرات	مجموع مجذورات	درجه آزادی	میانگین مجذورات	F	معناداری
تحولات فرهنگی	گروه	۱۲۱۹۹,۲۲۰	۱	۱۲۱۹۹,۲۲۰	۴۵,۶۸۸	۰,۰۰۰
تغییرات قبای سنتی	گروه	۲۱۸۸۲,۳۲۰	۱	۲۱۸۸۲,۳۲۰	۱۷,۶۰۰	۰,۰۰۰
نقشمایه‌های سنتی	گروه	۷۵۳۴۹,۶۲۰	۱	۷۵۳۴۹,۶۲۰	۳۸,۱۶۸	۰,۰۰۰

نتایج این تحلیل حاکی از آن است که بین دو گروه اقوام ترکمن و قزاق از لحاظ تحولات فرهنگی (p=۰/۰۰، F(۱ ، ۳۸۲) =۴۵,۶۸۸)، تغییرات قبای سنتی (p=۰/۰۰، F(۱ ، ۳۸۲) =۱۷,۶۰۰) و نقشمایه های سنتی (p=۰/۰۰ ، F(۱ ، ۳۸۲) =۳۸,۱۶۴) تفاوت معناداری وجود دارد. بنابراین فرضیه دوم تحقیق تایید می‌گردد.

تحلیل رویکرد توسعه صنایع خلاق

با نگاه به تحلیل رویکرد کاربردی این پژوهش در ضرورت‌های خاص، می‌توان از منظر جهش، توسعه و تولید ملی اذعان داشت که، حوزه مد و پوشاک، به‌منزله یکی از ارکان مهم فرهنگی، که البته چرخه اقتصادی و سودآوری کلانی را دارد، اهمیت و ضرورتی در نقل و انتقال ایده‌های نوآورانه و خلاق در جهت رشد فرهنگی ملت بر پایه اهمیت به میراث فرهنگی دارد. با فراگیری رشته‌های دانشگاهی، وجود طراحان و برگزاری جشنواره‌ها، نشست‌ها و حضور اقوام بومی و محلی در ایران، مشکلات حوزه پوشاک نام برده می‌شود:

- **مشکل تولید:** ریسک‌پذیری پایین، نبود دغدغه فرهنگی، عدم استفاده از ظرفیت‌های بومی، غفلت از ظرفیت‌های داخلی و بی‌توجهی به نیازهای واقعی جامعه، مغفول ماندن ظرفیت نساجی، تولید و ارائه لباس‌هایی فاقد پیشینه، مشکل تبلیغات و توزیع، نبود برنامه‌های منسجم و پخش از رسانه ملی در جریان‌سازی، فقدان نظام الگوی تبلیغاتی مد اسلامی- ایرانی، دور ماندن از ظرفیت شبکه‌های مجازی و البته عدم کنترل صحیح.
- **مشکل آموزش و پژوهش:** جدایی از واقعیت‌های اجتماعی روز صنعت و بازار، ضعف محتوایی و فقدان مطالعات بومی روش‌مند راهبردی در حوزه مد و لباس اسلامی- ایرانی.
- **مشکل طراحی:** کپی‌کاری و تقلید از الگوهای وارداتی عامه‌پسند، ضعف صنعت طراحی و تولید لباس ملی و داخلی با ایده گرفتن از طرح‌ها و سلیقه‌های بومی و محلی، تکرار یکنواختی خسته‌کننده، عدم به‌روزرسانی و استفاده‌ی پویا و ماندگار از لباس‌های بومی، عدم به‌کارگیری از نوآوری در طراحی پوشاک مبتنی بر داشته‌های فرهنگ محلی و بومی، عدم نوآوری در طرح‌های پوشاک در رده‌های سنتی متفاوت، عدم گستردگی در رنگ و کاربرد صحیح نقوش و طرح‌های

کاربردی (شهری‌نژاد، ۱۳۹۶: ۹۱).

- **مشکل عدم پیوستگی و یکپارچگی چرخه مد:** انفکاک جدی با طراحی و تولید بومی، نبود برندسازی داخلی، نبود ظرفیت‌های مالی و قوانین و زیرساخت‌ها و ظرفیت نیروی انسانی، نبود افراد متخصص در برنامه‌ریزی و هدایت چرخه مد.

- **مشکل سیاست‌های دولتی:** وابسته‌سازی مد به دولت و سیاست‌های دولتی و در نظر نگرفتن ظرفیت‌های بخش خصوصی، برخوردهای سلیقه‌ای دولتی (در کشور و دیگر شهرها)، عدم حضور کارشناسان متخصص در تصمیم‌گیری‌ها در سطح کشوری و استان‌ها، تغییر مداوم و عدم ثبات سیاست‌ها با تغییر جابجایی دولت‌ها، وجود سیاست‌های محدودیت‌آفرین، خلا سیاست‌های‌ها و تسهیلات تشویقی و حمایتی، فقدان عدم هماهنگی دولتی در پیشبرد مد اسلامی- ایرانی، نبود عزم جدی و کنترل واردات قاچاق، فقدان حمایت هماهنگ از سرمایه‌گذاران لباس، فهم نادرست و غیر راهبردی از صنایع خلاق فرهنگی، فقدان رویکرد استراتژیک مبنی بر پیوند اقتصاد و فرهنگ (همدانی‌نژاد، ۱۴۰۰: ۱۰۲).

راهبردهای تولید محصولات کالای فرهنگی در سبد خانوار بر اساس داشته‌های فرهنگی بومی و هنری قوم ترکمن و قزاق

راهبردهای (so): ایجاد طرح‌های اشتغال‌زایی در این حوزه با استفاده از نیروی عظیم انسانی در بخش‌های مختلف. به‌طور مثال به‌کارگیری زنان بی‌سرپرست، بدسرپرست و فارغ‌التحصیلان دانشگاهی مشابه نمونه‌های موفق انجام شده در سایر کشورها، ایجاد اتاق فکر در برگیرنده مسئولان و صاحبان کسب و کار تولیدی کالاهای دستی به‌صورت جلسات پی در پی و ماهانه، بحث و تبادل نظر از فعالیت‌های انجام شده و در حال انجام، استفاده از آثار رودوزی و نساجی سنتی و آثار تولیدی مرتبط با آن‌ها در هدایای میان سازمان‌های مختلف و حتی هدایای بین‌المللی به منظور فرهنگ‌سازی هنر صنعت ایران، استفاده از جنبه نمایشی محصولات نساجی سنتی بر روی پوشاک در سطح جامعه و تبلیغ غیرمستقیم و به‌عبارتی مدسازی آن با استفاده از پوشش گروه خاص (میرواحدی، ۱۳۹۹: ۱۲۸)، تولید به‌صورت ترکیبی از گروه‌های مختلف صنایع‌دستی و در عین حال، ترکیب طرح‌های نوین با حفظ اصالت‌ها، ترکیب دوخت‌های مختلف جهت ابداع دوختی جدید در طرح محصولات کاربردی، سرمایه‌گذاری در حوزه گردشگری و ایجاد بازارچه‌های مناسب در مکان‌های پربازدید گردشگران، برنامه‌ریزی مسیر تورهای گردشگری جهت بازدید از کارگاه‌های صنایع‌دستی به‌عنوان سمبل فرهنگ و هنر ایرانی (فروتن، ۱۳۹۲: ۶۵)، استفاده از هنرمندان نیمه‌فعال صنایع‌دستی در دوران افزایش تقاضا مانند مناسبت‌های ملی و مذهبی، تولید محصولات مختلف در ابعاد متوسط و کوچک به دلیل تقاضای بالای مشتریان (شیرازی، ۱۳۹۷: ۵۷)، استفاده از بازاریابی توصیه‌گر و مجازی و سامانه دریافت زنجیره تامین صنایع‌دستی در استان.

راهبردهای (wo): احداث مکان فروش مستقیم در دهکده‌های صنایع‌دستی یا شهرک‌های فروش در استان بدون وجود واسطه‌های غیرضروری (شایسته‌فر، ۱۳۹۳: ۳۷)، سرمایه‌گذاری در بسته‌بندی کالاهایی با دید کاربردی و قابلیت استفاده از آن به‌عنوان محصول مجزا، استفاده از بسته‌بندی به‌عنوان ابزاری ساده برای برند سازی و ایجاد تصویر ذهنی خوب در ذهن مشتریان.

راهبردهای (st): حمایت از طرح‌های آموزشی به‌علاقه‌مندان و هنرجوها در قالب رویکرد استاد شاگردی و کاربردی، پخش برنامه مستند در زمینه ارزش‌های هنری و فرهنگی کالاها در جهت آشنایی مردم با این محصولات به‌صورت مستقیم، استفاده از رویکردهای جایگزین در مواجه با موارد غیرمترقبه؛ به‌طور مثال کاربرد اجاره به جای فروش در هنگام رویارویی با کاهش تقاضا، تولید انبوه محصولات با حفظ ویژگی کاردستی و جنبه‌ی هنری به‌منظور رقابت با مصنوعات ماشینی و به‌اصطلاح قرق بازار، تنوع‌بخشی به محصولات دست‌بافت برحسب نیاز جامعه امروز از نظر قیمت و شرایط محصول و در حد امکان همسان‌سازی و یا تلفیق آن‌ها با طرح‌های مدرن بازار جهت ورود به بازارهای جدید (ورجاوند، ۱۳۹۷: ۸۷)، استفاده از کارشناسان آگاه در انتخاب افراد برای دعوت به نمایشگاه‌ها و داوری کارهای تولیدکنندگان در نمایشگاه، ایجاد سایت اطلاعاتی جامع

و منسجم، به‌صورت شبکه‌ای با سایر پایگاه‌ها.

راهبردهای (wt): اعطای تسهیلات مناسب با مبلغ کافی و بهره کم و زمان سررسید طولانی (با توجه به ماهیت تولید دستی)، جهت تأمین سرمایه مورد نیاز برای تجهیز کارگاه یا استخدام نیروی انسانی، حمایت قانونی به صورت مشوق‌های صادراتی جهت حضور در عرصه بین‌المللی با اطلاع‌رسانی مناسب این سیاست‌گذاری‌ها به هنرمندان و صنعتگران، فرهنگ‌سازی و به‌طور خاص گسترش استفاده از این محصولات در قالب برنامه‌های رسانه‌ای (همان: ۹۳)، تدوین قوانین خاص منع واردات بی‌رویه محصولات کشورهای خارجی با کیفیت پایین و قیمت ارزان، با پشتوانه اجرایی قوی (میرواحدی، ۱۳۹۹: ۱۳۰)، ارائه تسهیلات برای تجهیز ماشین‌آلات و دستگاه‌های تولید نخ به تامین‌کنندگان در جهت ارتقای کیفیت تولیدی خود و کاهش وابستگی به مواد اولیه خارجی.

نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر با تمرکز بر پوشاک اقوام ترکمن و قزاق در تولید کالاهای فرهنگی و اشتغالزایی پایدار در امر اقتصاد داخلی صورت گرفته‌است. آن‌چه در تحقیقات پیشین در مورد پوشاک اقوام بحث شده‌است، همگی بر اصول زیبایی‌شناسی اجزای پوشاک بر طرح، رنگ، بافت و نقشمایه‌های به‌کاررفته در پوشاک آنان بوده و کمتر به تغییر مسائل فرهنگی و اقتصادی که ریشه در سبک زندگی در گذار از روستانشینی به شهرنشینی آن‌ها دارد، پرداخته‌اند. با این‌حال، در این پژوهش سعی شده‌است نگاهی متفاوت به پوشاک و سبک زندگی اقوام ترکمن و قزاق داشته باشیم. در جواب‌دهی و تحلیل فرضیه‌های مورد بحث در این پژوهش می‌توان چنین یاد کرد:

فرضیه اصلی: به‌نظر می‌رسد نقشمایه‌های نمادین در قبای بانوان ترکمن و قزاق، متناسب با فرهنگ بومی خود دارای رویکرد نشانه‌شناختی بر حسب تغییرات قومی و هویت‌گرایی است.

توجه به پوشاک، توجه به ابعاد اجتماعی و فرهنگی هر ملتی است که دارای چالش‌های هویتی فرهنگ می‌باشد. بنابراین برای در امان ماندن از این چالش‌ها، انتظار می‌رود سطح فرهنگی و اجتماعی و شاخصه‌های آن‌ها بالا رود؛ تا بتواند بر جامعه تأثیر مثبتی بگذارد. در مطالعه قباهای بانوان ترکمن و قزاق که در نگاه اولیه می‌توان فرهنگ بومی و رویکردهای نشانه‌شناختی آن‌ها را مشاهده کرد، تغییرات ملموس در بین قومیت ترکمن بیشتر است، که نشانگر تغییرات قومی و هویت‌گرایی است. زیرا زنان ترکمن در محیط‌های فرهنگی، اجتماعی، علمی، اقتصادی و سیاسی بیشتر از بانوان قزاق حضور دارند. آن‌ها در تعامل اقتصادی فرهنگ و هنرشان با دیگر کشورها از جمله ترکیه و آلمان به تغییر در رویه پوشش خود رسیده‌اند. یعنی می‌توان گفت نوعی جهانی‌شدن فرهنگ بومی صورت گرفته‌است. ارزش‌های قومی و فرهنگی از طریق ارتباط گسترده با جامعه در بسیاری موارد قابل درک است.

در فرضیات فرعی: الف) قبای سنتی بانوان ترکمن و قزاق، صورتی آیینی و تزیینی تحت‌تأثیر تحولات فرهنگی است. ب) با توجه به مبادلات مختلفی که ما بین اقوام ترکمن و قزاق به‌خصوص در زمینه فرهنگی صورت گرفته، احتمال می‌رود این اقوام در زمینه نقشمایه‌های نمادین در پوشاک اقوام از یکدیگر تأثیر پذیرفته‌اند. در این مورد می‌توان بیان نمود که جهک‌بافی و باوبافی که نوعی نواربافی بومی است، در بین دو قوم از یکدیگر تأثیر گرفته که در تقابل باهم به‌عنوان بخشی از تزیین در قباها به‌کاررفته است.

در تحلیل داده‌ها باید گفت که تنوع تن‌پوش‌ها در بین دو قومیت مورد مطالعه، از گستردگی در فرم، شکل و ساختار آنان است. که همین امر، تنوع در تولیدات را می‌تواند به‌همراه داشته باشد. براساس شرایط جغرافیایی و اقلیمی می‌توان نوع لباس‌ها و سوزندوزی‌ها را طبقه‌بندی نمود، که هر یک با فرهنگ بومی آن‌ها در ارتباط است. دو قومیت در حال حاضر، به‌علت وجود فرهنگ واحد برای تعامل با دیگر مردم جامعه از حالت خاص‌گرایی به عام‌گرایی در پوشاک رسیده‌اند. این بخش در بین ترکمن‌ها نسبت به قزاق‌ها بیشتر است. شرایط شهرنشینی، مراده و داد و ستد، برقراری ارتباط با دیگر اقوام از نمونه‌های مهم

این تغییرپذیری در بین ترکمن‌ها می‌باشد. آن‌چه در بخش تحلیل داده‌های آماری نشان داده شد، تأکید بر این می‌باشد که پوشاک بانوان ترکمن و تزیینات نقشمایه‌های آن‌ها، همگی به‌دلیل گستردگی در طرح و نقش، کاربرد فراوانی در صنایع خلاق فرهنگی دارد. بر همین اساس، در شهرهای گنبد، بندرترکمن و آق‌قلا، شاهد تأسیس خانه‌های خلاق هستیم که در بخش طراحی، ایده‌سازی، تولید آثار مرتبط با کالاهای فرهنگی نسبت به قومیت قزاق ثابت قدم بوده‌اند.

نگاه ویژه به تولیدات جدید به‌عنوان صنایع خلاق فرهنگی در راستای تولید بر پایه اقتصاد هنر و درآمد پایدار با تمرکز بر تولید کالاهای فرهنگی، همراستا با شعار سال از سوی مسئولین تأکید شده و می‌توان چنین بیان کرد: که با به‌روزرسانی و در نظر گرفتن نیاز مشتری و بازار، جایگاه منافع کارکردی محصول مهم می‌شود.

در پایان از هنرمندان و کارآفرینان پوشاک ترکمن و قزاق و تمام افرادی که در انجام این مقاله، پژوهندگان را یاری کردند، کمال تشکر و قدردانی می‌شود.

تضاد منافع

دکتر ابوالقاسم دادور، نویسنده مسئول در این مقاله، سردبیر فعلی نشریه هنرهای کاربردی سمنان است، اما هیچ دخالتی در فرآیند ارزیابی این مقاله نداشته‌است. فرآیند داوری این مقاله توسط دیگر اعضای هیأت‌تحریریه در نشریه هنرهای کاربردی سمنان مدیریت شد.

منابع

- الطابی، علی (۱۳۹۸)، *بحران هویت قومی در ایران*، تهران: شادگان.
- ایسگلدی، خاتون (۱۴۰۱)، *نژادهای آسیای مرکزی*، تهران: درخت بلورین.
- باور، توماس (۱۳۹۸)، *فرهنگ چند معنایی*، ترجمه غلامرضا خدیوی، تهران: پژوهشگاه علم و فرهنگ اسلامی.
- باصری، سمیه (۱۳۹۸)، پوشاک سنتی بنام قبا، *فصلنامه مطالعات فرهنگی و ارتباطات*، شماره ۴.
- باصری، علی (۱۴۰۲)، بومی‌سازی به‌مثابه یک رویکرد موثر در نیل به گردشگری پایدار: مطالعه موردی شرق استان گلستان، *مجله برنامه‌ریزی رفاه و توسعه اجتماعی*، تابستان، شماره ۵۵، ۳۴۴-۳۰۵.
- بیات، سوده؛ ضرغام‌بروجنی، حمید (۱۳۹۷)، مطالعه کیفی زمینه‌های بقای دانش بومی کسب کارهای مردم‌محور در ایران، *مجله سیاسگذاری عمومی*، پاییز، دوره چهارم، شماره ۳، ۴۶-۲۷.
- پلنگی، مریم (۱۳۹۱)، ظرفیت‌های لباس ترکمن در طراحی لباس ایرانی، *پنجمین کنفرانس ملی حوزه علوم انسانی، مدیریت و کارآفرینی ایران*.
- حسینی، ناهید (۱۳۹۱)، بررسی نقوش حاکمان در ایران، *فصلنامه جغرافیا و برنامه‌ریزی*، شماره ۱۳ (۵۳)، ۶۴۸ تا ۶۳۰.
- زارعی، پرویز (۱۳۹۷)، *مدیریت اقتصاد بازار*، تهران: دانشگاه علامه طباطبایی.
- زمانی، زهرا (۱۳۹۶)، *پوشاک استان گلستان*، گرگان: دانشنامه گلستان.
- سلطانی، حسن (۱۴۰۲)، بومی‌سازی آموزش منابع انسانی، *مجله آموزش و بهبود منابع انسانی*، بهار، سال سوم، شماره ۱، ۶۶-۴۵.
- شایسته‌فر، بهناز (۱۳۹۳)، اهمیت لزوم پشتیبانی از صنایع‌دستی با تأکید بر ارائه راهکارها در رونق اقتصادی، *مجله مطالعات اسلامی هنر*، بهار و تابستان، شماره ۲۰، ۳۸-۳۳.
- شادکام، حاجی‌محمد (۱۳۸۷)، *نگاهی به تاریخ قوم قزاق*، چ اول بی‌جا مؤسسه فرهنگی و انتشاراتی مختومقلی فراغی.
- شهبازی، فریده (۱۴۰۱)، *نقشمایه‌های ایرانی*، تهران: انتشارات سروش.
- شهری‌نژاد، سمانه (۱۳۹۶)، *تاریخ پوشاک استان گلستان (اقوام و فرهنگ عامه)*، گرگان: انتشارات نام آوران ماندگار.
- شهری‌نژاد، سمانه (۱۴۰۰)، جایگاه حکمی هنر در پوشاک سنتی، *اولین همایش ملی حکمت هنر*، یزد.
- فروتن، اشکان (۱۳۹۲)، *بلیش‌محله- تاریخ سرزمین فرهنگ*، رسانش، چاپ اول، تهران.
- فولادی، الهه؛ دانیالی، تهمینه (۱۴۰۰)، تحلیل جایگاه دانش بومی در توسعه فضاهای شهری با تأکید بر زیست اقتصادی و اجتماعی، *مجله توسعه اقتصادی پیراشهری*، پاییز و زمستان، شماره ۶، ۲۰۳-۱۸۵.

- کاکاوند، شمسی و همکاران (۱۳۹۴)، *نشانه‌شناسی پوشاک زنان کرد کرمانشاه*، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، ایران، تهران
- گوهری‌راد، احسان (۱۳۹۱)، *استرآباد در سفرنامه‌های قاجار*، گرگان: نشر پیک ریحان.
- متقی، زهرا (۱۳۸۹)، هنرهای دستی زن ترکمن در خدمت معیشت خانواده، *فصلنامه جلوه هنر*، شماره ۴.
- محمدعلی‌نژاد، ناهید (۱۳۹۸)، بررسی نشانه‌شناختی پوشاک اقوام بلوچ، *فصلنامه مطالعات اجتماعی اقوام*، دوره اول، شماره اول، ۶۴ تا ۴۰.
- مهدوی، خدیجه؛ افراشته، سیاوش (۱۳۹۸)، بررسی آیکونوگرافیک نقش‌مایه‌ها و نمادهای به‌کاررفته در پوشاک سنتی (با توجه به رویکرد نظریه‌ی آیکونوگرافی پانوفسکی)، *کنفرانس ملی مهندسی نساجی*، پوشاک و مد.
- میرواحدی، سعید (۱۳۹۹)، *رویکرد متفاوت کارآفرینان در کارآفرینی گردشگری میراث فرهنگی ناملموس*، *مجله گردشگری و توسعه*، شماره ۱۳.
- ورجاوند، پرویز (۱۳۹۷)، *پیشرفت و توسعه بر بنیاد هویت فرهنگی*، تهران: شرکت سهامی انتشارات علمی.
- همدانی‌نژاد، پرویز (۱۴۰۰)، *مفاهیم متقابل طبیعت و فرهنگ در حوزه نشانه‌شناسی فرهنگی مسکو*، تهران: فرهنگستان هنر.
- هنسن، جوزف و دیگران (۱۳۹۸)، *آرایش مد و بهره‌کشی از زنان*، ترجمه افشنگ مقصودی، تهران: نشر گل‌آذین.
- یارمحمدی، مریم (۱۳۹۵)، بررسی نشانه‌شناختی پوشاک زنان آذربایجان، *فصلنامه فرهنگ مردم ایران*، شماره ۳۸ و ۳۹، ۲۷ تا ۵۰.

مصاحبه با هنرمندان ترکمن

- فرشته جعفری (گرگان)، هنرمند و کارآفرین صنایع‌دستی، برند پرنو، (آدرس اینستاگرام: @parnoartgallery) تاریخ مصاحبه: ۱۴۰۲/۱۲/۱۴.
- عصمت مجیدی (گنبد)، پیشکسوت، هنرمند و کارآفرین صنایع‌دستی، برند نقش‌سوزن، (آدرس اینستاگرام: @naghshesozan-golestan) - تاریخ مصاحبه: ۱۴۰۳/۰۳/۱۹.
- مزون کتواک، (آدرس اینستاگرام: mezin-cat-walk) - تاریخ مصاحبه: ۱۴۰۳/۰۴/۲۰.

مصاحبه شوندگان قزاق

- مرجان سودمند (گرگان)، هنرمند سوزندوز، (آدرس اینستاگرام: marjan-soodmandart) - تاریخ مصاحبه: ۱۴۰۳/۰۳/۲۰.

Vol. 5, Issue 3, Serial Number 19, Autumn 2025, pp. 63-79

Semnan University

Journal of Applied Arts

Journal Homepage: https://aaj.semnan.ac.ir
ISSN: 2821-0670



Scientific– Research Article

A Comparative Study of Human Forms in the Paintings of Mirza Agha Emami and Haj Mosaverol-Molki

Zahra Mahdavi Ghahsareh [1], Qobad Kiyanmehr [2] (Corresponding Author), Bahareh Taghavinejad [3]

[1] Master's Student, Department of Handicrafts, Faculty of Handicrafts, Isfahan Art University, Isfahan, Iran.

[2] Professor, Department of Handicrafts, Faculty of Handicrafts, University of Art of Isfahan, Isfahan, Iran.

[3] Associate Professor, Department of Handicrafts, Faculty of Handicrafts, University of Art of Isfahan, Isfahan, Iran.

(Received: 10.07.2024, Revised: 08.12.2024, Accepted: 29.01.2025)

https://doi.org/10.22075/aaj.2025.34636.1269

Abstract

The process of changes in human motifs in Iranian painting began with the naturalistic vision of Kamal al-Din Behzad in the Timurid period, was revived by Reza Abbasi in the late Safavid period, and continued by his students. It remained unfinished with the end of the Safavid Isfahan School until Mirza Agha Emami, a painter of the late Qajar and early Pahlavi periods, studied the works of painting of past schools and the experience of contemporary painting, and tried to integrate them together, creating a great transformation in Iranian painting. The present study has studied the visual characteristics of the human form in the works of painting by Mirza Agha Emami and Hajj Muswar al-Molk. The important issue is the representation of the visual characteristics of the works of painting that have emerged from past schools in the contemporary era. Accordingly, the purpose of this study is to seriously investigate how human motifs began to change in Iranian painting. The questions that are raised are: What are the characteristics of the human forms by Mirza Agha Emami and Hajj Muswar al-Molk? What are the similarities and differences between the human forms of the paintings of Mirza Agha Emami and Hajj Muswar al-Maliki? This research was conducted using an analytical-comparative method and the method of collecting field and documentary information. The results indicate that the human forms of the paintings of Master Mirza Agha Emami are the initiators of the process of Iranianizing Iranian painting seriously throughout the life of the painter, which includes new features including Iranian faces with gender separation, more realistic bodies, inducing emotions, more natural colors along with school processes, and repetitive and non-Iranian forms such as Semitic and Mongolian features have been eliminated as much as possible, which this process was also continued by Hajj Muswar al-Maliki (in a more developed and realistic form).

Keywords: Iranian Painting, Human Form, Mirza Agha Emami, Hai Mosaverol-Molki.

1- Email: shamseh23@gmail.com
2- Email: q.kiyanmehr@aui.ac.ir
3- Email: b.taghavinejad@aui.ac.ir

How to cite: Mahdavi Ghahsareh, Z., Kiyanmehr, Q. and Taghavinejad, B. (2025). A Comparative Study of Human Forms in the Paintings of Mirza Agha Emami and Haj Mosaverol-Molki, Journal of Applied Arts, 5(3), 63-79. Doi: 10.22075/aaj.2025.34636.1269

مقاله علمی- پژوهشی

مطالعه تطبیقی فرم‌های انسانی در آثار نگارگری میرزاآقا امامی و حاج مصورالملکی

زهرا مهدوی‌قهساره [۱]
قباد کیانمهر (نویسنده مسئول) [۲]
بهاره تقوی‌نژاد [۳]

[۱] دانشجوی کارشناسی‌ارشد، گروه صنایع دستی، دانشکده صنایع دستی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.
[۲] استاد، گروه صنایع دستی، دانشکده صنایع دستی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.
[۳] دانشیار، گروه صنایع دستی، دانشکده صنایع دستی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۴/۲۰، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۹/۱۸، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۳/۱۱/۱۰)
https://doi.org/10.22075/aaj.2025.34636.1269

چکیده

روند تغییرات نقوش انسانی در نگارگری ایران توسط دید ناتورالیسم کمال‌الدین بهزاد از دوره تیموری آغاز، در اواخر دوره صفوی توسط رضا عباسی احیاء و توسط شاگردان وی ادامه و با پایان یافتن مکتب اصفهان صفوی ناتمام ماند تا این‌که میرزاآقا امامی نقاش اواخر دوره قاجار و اوایل پهلوی با مطالعه آثار نگارگری مکاتب گذشته و تجربه نقاشی معاصر، سعی بر ادغام آن‌ها با یکدیگر نمود و تحول بزرگی را در نگارگری ایرانی ایجاد کرد. پژوهش حاضر به مطالعه ویژگی‌های بصری فرم‌انسانی آثار نگارگری میرزاآقا امامی و حاج مصورالملک پرداخته‌است. مسئله مهم بازنمایی ویژگی‌های بصری آثار نگارگری است که از مکاتب گذشته در دوران معاصر پدیدار شده‌است، بر این اساس هدف از این پژوهش چگونگی آغاز تغییرات نقوش انسانی در نگارگری ایرانی به طور جدی است. پرسش‌هایی که مطرح می‌شود این است ویژگی فرم‌های انسانی ایرانی شده توسط میرزاآقا امامی و حاج مصورالملکی چیست؟ شباهت‌ها و تفاوت‌ها فرم‌های انسانی آثار نگارگری میرزاآقا امامی و حاج مصورالملکی چیست؟ این پژوهش به روش تحلیلی- تطبیقی انجام شده و شیوه‌ی جمع‌آوری اطلاعات میدانی و اسنادی است. نتایج حاکی از آن است که فرم‌های انسانی آثار نگارگری استاد میرزاآقا امامی آغازگر روند ایرانی‌سازی نگارگری ایرانی به طور جدی در طول حیات نگارگری است که ویژگی‌های نو شامل چهره ایرانی با تفکیک جنسیت، اندام واقعی‌تر، القای احساسات، رنگبندی‌های طبیعی‌تر همراه با پردازهای مکتبی است، همچنین فرم‌های تکراری و غیر ایرانی چون ویژگی‌های سامی و مغولی را تا حد امکان حذف شده‌است که این روند توسط حاج مصورالملکی نیز (به صورت متکامل‌تر و واقع‌گرایانه‌تر) ادامه یافت.

واژه‌های کلیدی: نگارگری ایرانی، فرم انسانی، میرزاآقا امامی، حاج مصورالملکی.

*این مقاله مستخرج از پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد نویسنده اول با عنوان «تحلیل ویژگی‌های بصری نگارگری‌های استاد میرزاآقا امامی به منظور استفاده در طراحی و تزیین آثار کاربردی چوبی معاصر» در دانشگاه هنر اصفهان است که به راهنمای نویسندگان دوم و سوم انجام شده‌است.

1- Email: shamseh23@gmail.com
2- Email: q.kiyanmehr@aui.ac.ir
3- Email: b.taghavinejad@aui.ac.ir

شیوه ارجاع به این مقاله: مهدوی‌قهساره، زهرا؛ کیانمهر، قباد و تقوی‌نژاد، بهاره. (۱۴۰۴). مطالعه تطبیقی فرم‌های انسانی در آثار نگارگری میرزاآقا امامی و حاج مصورالملک، نشریه هنرهای کاربردی، ۵(۳)، ۷۹-۶۳.

Doi: 10.22075/aaj.2025.34636.1269

مقدمه

حضور هنرمندی چون کمال‌الدین بهزاد در مکتب نگارگری تیموری که با وجود سبک نزدیک به طبیعت وی، ظاهر تخت تزیینی در آثار نگارگری این هنرمند حفظ ولی وجوه خشک و تصنعی آگاهانه حذف شد، «مردی که هنر ایران را در راستای ناتورالیسمی قرار داد و آن را با شعر درآمیخت و آخرین بقایای انعطاف ناگذیری و درشتخویی دوره مغول را از بین برد» (پوپ، ۱۳۹۳: ۸۴). در اواخر دوره صفویه رضا عباسی اقدام به ادامه ایجاد تغییراتی در نگارگری مکتب اصفهان کرد که بعد از او این روند توسط شاگردانش تا انحطاط دوره صفوی ادامه حیات داشت. اواخر قاجار میرزاآقا امامی که به مطالعه نگارگری مکاتب گذشته پرداخته بود، از این جریان آگاه و به روند کمال‌الدین بهزاد و رضا عباسی ادامه داد که نتیجه آن حذف ویژگی‌های سامی و مغولی (فرم اندامی خشک و قراردادی، صورت‌های پهن و بدون احساس، چشمان بادامی، ابروان کشیده و... در نگارگری‌های ایرانی) بود.

لذا در پژوهش حاضر، نگارندگان تمرکز خود را با رویکردی فرم‌شناسانه معطوف به مطالعه فرم‌های انسانی آثار میرزاآقا امامی و حاج مصورالملکی کرده‌اند. هدف از این پژوهش: چگونگی آغاز ایرانی‌سازی نگارگری ایرانی به طور جدی و ادامه‌دار است. جهت دستیابی به نتایج مطلوب و رسیدن به هدف پژوهش در این مقاله پاسخ به سؤالات اصلی و فرعی ضروری هست: ویژگی‌های فرم‌های انسانی ایرانی شده توسط میرزاآقا امامی و حاج مصورالملکی چیست؟ شباهت‌ها و تفاوت‌های فرم‌های انسانی آثار نگارگری میرزاآقا امامی و حاج مصورالملکی چیست؟

آثار نگارگری میرزاآقا امامی دارای ویژگی‌های شاخص بصری است که موجب نزدیک شدن به لطافت و سلیقه‌ی نگارگری ایرانی همچون اندام‌های کشیده و چهارشانه، صورت‌های طبیعی و دارای نژاد ایرانی و عواطف و احساسات مادی و زمینی است که اهمیت بررسی آن موجب اهمیت خاص نگارگری میرزاآقا امامی شده که در نمونه آثار حاج مصورالملکی نیز راه پیدا کرد. ضرورت این مطالعه، توجه به نقوش و عناصر ایرانی و ایجاد انگیزه‌ی شناخت کامل و نوآوری در هنر اصیل ایرانی است تا نگارگران از دست زدن به ابتکار و خلاقیت در چهارچوب قواعد و اصول دنیای هنرهای سنتی نهراسیده و به زندگی و پیشرفت آن بر اساس نیاز روز جامعه کمک کنند.

پیشینه پژوهش

در پی بررسی مقاله‌ها، کتاب‌ها، فیلم مستند و پایان‌نامه‌ها، موضوعات مورد بررسی معمولاً به معرفی میرزاآقا امامی و حاج مصورالملکی و خانواده‌ی ایشان به‌عنوان فرهیختگان هنر نگارگری در اصفهان و مهارت و تأثیرپذیری هر دو در گرایش‌های هنر نگارگری و هنرمندان هم‌دوره و مکتب اصفهان، ابداعاتی که توسط ایشان انجام گرفته و مطالعات آن‌ها پرداخته‌اند. برخی پژوهش‌ها که بخشی از موضوع را مورد بررسی قرار داده اند، بدین شرح هستند:

مهرابی در مقاله خود با عنوان «تجدد و نوآوری در هنر پیشگامان مکتب نگارگری معاصر» (۱۴۰۲)، که در سال هشتم و دوره ۵۴ نشریه پژوهش در هنر و علوم انسانی به چاپ رسیده‌است، به تحولات عمده فرهنگی و هنری ایران در اواخر قاجار و پهلوی و تحولاتی که در نگارگری ایران وارد شد و زندگینامه هنرمندان پرداخته‌است. نساج در پایان‌نامه خود با عنوان «بررسی مقایسه‌ای طرح در آثار سوخت و معرق استاد حاج میرزاآقا امامی و استاد حسین خوشنویس زاده» (۱۳۹۴)، از دانشگاه هنر اصفهان، ابتدا به معرفی هنر سوخت و معرق چرم پرداخته و در ادامه توضیحاتی مبنی بر معرفی استاد میرزاآقا امامی به‌عنوان اولین هنرمند احیاگر این هنر قدیمی و همچنین معرفی استاد حسین خوشنویس‌زاده به‌عنوان ادامه دهنده راه این هنر ارزشمند، با ویژگی خاص هنری خود پرداخته‌است؛ و در روند پایان‌نامه به بررسی مقایسه‌ای طرح در آثار این دو هنرمند پرداخته‌است. وفامهر و امامی‌فر در مقاله خود با عنوان «پیدایش تابلو سوخت و نقش حاج میرزاآقا امامی» (۱۳۸۷)، که در سال چهارم و دوره ۶ نشریه نگره به چاپ رسیده‌است، به معرفی هنر سوخت (معرق چرم) شیوه اجرا، دوره مورد استفاده، احیای آن در قالب تابلوهای زینتی و

همچنین نقش میرزاآقا امامی در ابداع تابلوهای سوخت (معرق چرم) و شیوه اجرای آن‌ها پرداخته‌اند. وفامهر در پایان‌نامه خود با عنوان «بررسی آثار حاج میرزاآقا امامی از دیدگاه تصویرسازی، عنوان پروژه عملی: معرفی بناهای تاریخی میبد به شیوه تصویرسازی» (۱۳۸۶)، از دانشکده هنر دانشگاه شاهد، آثار حاج میرزاآقا امامی (هنرمند اواخر قاجار) که ادامه دهنده بسیاری از شیوه‌ها و هنرهای سنتی ایرانی است را با دیدگاه تصویرسازی در آثار سوخت ایشان که به نوعی احیاء و با کاربردی نو پدید آمدند، مورد بررسی قرار داده‌است. کاویانی در مقاله خود با عنوان «معرفی چند چهره درخشان هنر معاصر اصفهان» (۱۳۷۹)، که در سال سی و هفتم و شماره ۲۰ و ۲۱ نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی به چاپ رسیده‌است، به شرح حال چند تن از بزرگان نقاشی اصفهان چون میرزاآقا امامی، زینت‌السادات امامی، عباس پورصفا، محمدحسین مصورالملکی و یراوند نهاپطیان پرداخته‌است، در این مقاله به اطلاعات گسترده میرزاآقا امامی در زمینه «ایرانی سازی» اشاره شده‌است. ادیب برومند در مقاله خود با عنوان «میرزاآقا امامی» (۱۳۵۶)، که در سال پانزدهم و دوره‌های ۲۰۶ و ۲۰۷ نشریه وحید به چاپ رسیده‌است، به معرفی هنر و مهارت استاد میرزاآقا امامی در سایر گرایش‌های هنر نگارگری پرداخته‌است. از موارد قابل‌توجهی که به آن اشاره شده‌است، مسئله ایرانی‌کردن نگارگری ایرانی توسط میرزاآقا امامی است.

با توجه به روند مطالعه در مقاله پیش‌رو و طبق مطالعاتی که بر روی پژوهش‌های انجام شده صورت گرفته‌است، پژوهشی مشابه که به طور تخصصی به مطالعه ویژگی‌های بصری فرم انسانی در آثار نگارگری میرزاآقا امامی و حاج مصورالملکی، پرداخته باشد، مشاهده نشده‌است و این پژوهش به لحاظ نگاه ریزبینانه در جهت مطالعه فرم انسانی در آثار دو هنرمند همدوره (میرزاآقا امامی و حاج مصورالملکی) دست به ابتکار عمل و نگاه ریشه‌ای به آثار نگارگری کرده‌است.

[1] Rhinoceros

روش پژوهش

پژوهش پیش‌رو از نظر هدف بنیادی- نظری است و از نظر ماهیت و روش به دلیل بررسی و مقایسه تحولات وارد شده در فرم انسانی نگارگری میرزاآقا امامی و حاج مصورالملکی، تحلیلی- تطبیقی است. شیوه جمع‌آوری اطلاعات اسنادی و میدانی است. برای بررسی ویژگی‌های بصری نگارگری‌های میرزاآقا امامی و حاج مصورالملکی از سایت، کتاب و موزه بهره‌گیری شده که تعداد آن‌ها ۸ نمونه موردی است و از طریق عکس‌برداری و اسکن از روی آثار و ذخیره‌سازی از سایت مربوطه و آنالیز خطی نمونه‌ها به وسیله نرم‌افزار راینو[1] و فتوشاپ[2] انجام گرفته‌است. پژوهشگر ابتدا به مطالعه و توضیحاتی در مورد زندگی و توصیف و تحلیل آثار نگارگری میرزاآقا امامی و همچنین تطبیق آن‌ها با یکدیگر پرداخته‌است و روش تجزیه و تحلیل داده‌ها به صورت کیفی است، که داده‌ها به وسیله ابزارهای سنجش مشخصی به غیر از روش آماری دریافت می‌شوند و تجزیه و تحلیل بدون دخالت دیدگاه پژوهشگران مورد بررسی قرار خواهند گرفت.

مبانی نظری

نگارگری ایرانی

نگارگری ایرانی به‌عنوان یکی از نمونه‌های فاخر آثار فرهنگی و هنری ایرانی در طول دوران، رسانه‌ای پرقدرت در جهت بیان فرهنگ و اندیشه‌هاست و در کل به‌عنوان هنر تصویرگری ظریف و معمولاً ریزنقش که از دیرباز به شیوه‌های مختلف در خاور زمین متداول بوده‌است گفته می‌شود؛ و این واژه ترجیحاً جایگزین واژه‌ی «مینیاتور» است (پاکباز، ۱۳۷۸: ۵۹۹). یک اثر نگارگری همانند سایر آثار هنری تجسمی دارای فرم‌های متعددی است که در جهت بیان موضوع به‌کار گرفته شده‌اند.

فرم

در مواجهه با هر اثر هنری آن‌چه که در نگاه اول مخاطب را درگیر می‌کند فرم است و به نوعی رابطی

[2] Photoshop

برای ارتباط بین مخاطب و هنرمند به هدف رساندن و درک یک مضمون است. «در ادبیات و هنر، پرداختن به صورت و فرم یکی از وجوه بارز خلق یک اثر است. به‌طوری‌که تفاوت در این مسئله منجر به آفرینش و یا پیروی از یک سبک خاص می‌شود. فرمالیسم یا صورتگرایی یکی از سبک های رایج ادبی و هنری است که در ادبیات و هنر ایران نیز مورد توجه بوده‌است» (اسدیان و رزاق‌پور، ۱۴۰۱: ۲۶) که هر اثر با بهره‌گیری از کلیت فرمی سبک خاص خود را گرفته و هویت می‌یابد؛ بنابراین در پژوهش‌هایی با رویکرد فرم شناسی می‌توان از یک جز (فرم) به یک کل واحد (سبک) رسید.

فرم انسانی

یکی از فرم‌های با اهمیت در نگارگری‌های ایرانی فرم انسانی است که کلیت آن از خصلتی انسان محورانه و یا اومانیسمی برخوردار است، فرم انسان به جهت آن که همیشه همپای اندیشه و تفکر است و از سوی دیگر تجلی‌گاه احساسات و عمیق‌ترین اندیشه‌های بشری است مورد توجه بیشتری واقع شده‌است (ابراهیمی‌ناغانی، ۱۳۸۸: ۱۳). در مواجهه با آثار هنری هر دوره مشخص است که هر هنرمند با توجه به مطالعات و تجربه شخصی ویژگی‌های منحصربه‌فردی در فرم اندام انسانی، حالات چهره، اجزاء و تزیینات لباس بخشیده است.

میرزاآقا امامی

محمدمهدی امامی معروف به میرزاآقا امامی (۱۳۳۴-۱۲۶۰ هـ‌ش) از هنرمندان اواخر دوره‌ی قاجار، اوایل پهلوی و بعد از آن در اصفهان است. وی فرزند سید محمد حسین امامی از هنرمندان و خاندان معروف امامی بود (وفامهر، ۱۳۹۰: ۶۱). میرزاآقا در زندگی هنری خود با فراز و نشیب های متعددی به لحاظ سیاسی، اقتصادی و اجتماعی روبرو بود و همین امر شرایط خلق آثار را به جهت شخصی، بازاری و یا سفارشی بودن آن‌ها مشخص می‌کند به طوری که آثار بازاری وی مخاطبانی در وسعت جهانی داشته که

برپایی کارگاه‌های متعدد به همین منظور بوده و ممکن است همین شرایط هنرمند را مجبور به کسب مهارت و فعالیت در گرایش‌های مختلف در آن‌ها و در نتیجه خلق آثار متنوعی از نوع نقاشی زیرلاکی، طراحی قالی، طراحی نقوش کاشی، آثار سوخت و معرق چرم، نقاشی گواش و آبرنگ کرده‌است. میرزاآقا در طول فعالیت هنری خویش کارگاه‌های متعددی داشت که محل ساخت آثار فاخر سفارشی و شخصی و بازاری بود که در این بین نه تنها شاگردان بسیاری در آن محل آموزش می‌دیدند، بلکه محلی برای دورهمی و تبادل اطلاعات اساتید همعصر وی چون محمدباقر سمیرمی، عبدالحسین صنیع‌همایون، حاج مصورالملکی، حسین خوشنویس‌زاده و ... بوده‌است (ادیب‌برومند، ۱۳۵۶: ۱۶).

نگارگری‌های میرزاآقا

نمونه‌های موردی مورد مطالعه در این پژوهش چهار اثر از نگارگری‌های میرزاآقا شامل نگاره‌های حکایت باب اول بوستان، آبتنی شیرین، دختر اشرافی با پرنده و قالی نگاره مادر وطن است. نگاره‌ها دارای پشتوانه ادبی، حکمت، مسائل روزمره و پند و اندرز است که نگاره‌های حکایت باب اول بوستان و آبتنی شیرین دارای مضمون ادبی از آثار فاخری چون بوستان سعدی و خمسه نظامی بوده و قالی نگاره مادر وطن دارای پشتوانه اعتقادی آیین ایران باستانی (اعتقاد به مادر- خدا آناهیتا) و نگاره دختر اشرافی بیانگر توجه هنرمند به مسائل روزمره است (تصویر ۱، ۲، ۳ و ۴).

فرم انسانی در آثار نگارگری میرزاآقا امامی

فرم اندام: در نگاره «حکایت بوستان سعدی» دو فرم انسانی قابل‌مشاهده است که بنا بر داستان‌های باب اول بوستان سعدی نقش خود را ایفاء می‌کنند. اولین فرم انسانی در سطح اول قرار گرفته شاهزاده‌ای است که برای فرار از اژدهای در حال خزیدن به سمت وی، از درخت بالا رفته‌است و به سمت اسب خود که در پایین درخت قرار دارد، چرخیده است.

دومین فرم انسانی که در سطح چهارم قرار گرفته نیز به شاهزاده‌ای اشاره دارد که بر روی تکه سنگی نشسته و در حال شکار و یا نبرد با حیوانات درنده به وسیله تیر و کمان است.



تصویر ۱- راست: حکایت باب اول بوستان سعدی، میرزاآقا امامی، اصفهان. منبع: (موزه ملی هنرهای اصفهان)

تصویر ۲- چپ: آبتنی شیرین، میرزاآقا امامی، اصفهان. منبع: (وفامهر، ۱۳۹۰: ۱۱۹)



تصویر ۳- دختر اشرافی با پرنده، میرزاآقا امامی، اصفهان. منبع: (موزه ملی هنرهای اصفهان)



تصویر ۴- قالی نگاره مادر وطن، طرح از میرزاآقا امامی، اصفهان). منبع: (URL: 1)

فرم اندام در این نگاره به صورت نیمه واقع‌گرایانه است، به‌طوری‌که نمایانگر دید واقع‌گرایانه فرم اندامی انسان در این‌چنین شرایط مشابه بوده در حالی که تحت قواعد مکتبی است، این نگاره با الهام از نگاره‌های مکتب اصفهان صفوی ساخته شده‌است. در نگاره «آبتنی شیرین» فرم‌های اصلی شیرین، خسرو و فرهاد هستند و قرارگیری آن‌ها در اثر، بر وجود مثلث عشقی و چالش‌های بین آن‌ها تأکید دارد که البته هر کدام بنا بر جایگاه اجتماعی دارای ویژگی تصویری خاص خود هستند و این تفاوت کاملاً بر مخاطب روشن شده‌است. ملازمان شیرین نیز دارای ویژگی‌هایی تصویری مبنی بر جایگاه و وظایفشان هستند و هر کدام مشغول به انجام کارهایی مرتبط به آبتنی شیرین (آوردن آب و نگه داشتن پرده) هستند. فرم اندام انسانی در این نگاره نیمه واقع‌گرایانه و منطبق بر نقش و شرایط هر شخصیت است که یادآور مجلس‌سازی‌های مکتب اصفهان صفوی است. در نگاره «دختر اشرافی»، فرم انسانی با موهایی بلند همراه با پرنده دست‌آموزش در مرکز نگاره مشاهده می‌شود. فرم اندامی دختر به واسطه نوع نشستن و نحوه قرارگیری دست و پا (دور از فیگورهای قراردادی مکتبی) و همچنین القای حس جایگاه اشرافی دختر، به صورت نیمه واقع‌گرایانه است. این نگاره با الهام از نگاره‌های تک‌فیگور مکتب اصفهان صفوی ساخته شده‌است. فرم انسانی در «قالی نگاره مادر وطن» نمایانگر پیکره‌ی بانویی اشرافی است که نحوه قرارگیری سر و گردن، دست‌ها و نوع نشستن کاملاً تصنعی، تشریفاتی و قراردادی است و تابلوهای تک‌پیکر مکتب قاجار را یادآوری می‌کند (تصویر ۵).



تصویر ۵- فرم اندام در آثار میرزاآقا امامی. منبع: (نگارندگان)

چهره‌ها: ایجاد حالات احساسی در چهره‌ها موجب برقراری ارتباط با کیفیت‌تری بین مخاطب و هنرمند شده‌است.



تصویر ۶- حالات چهره در آثار میرزاآقا امامی. منبع: (نگارندگان)

به‌طوری‌که با دقت به‌صورت تمامی فرم‌های انسانی، به‌راحتی متوجه نقش هر یک می‌شویم که این مسئله به دلیل واقع‌نگارانه بودن اعضای صورت همه آن‌هاست و دیگر خبری از چشم‌های بادامی‌شکل و بینی‌ها و لب‌ها و ابروان مغولی و سامی نیستیم، بلکه در نوع خود خلاقیت و شهامتی (بومی‌سازی اعضای صورت فرم‌ها) صورت گرفته و احساس ترس، احتیاط، سرخوشی، وقار مادرانه و کنجکاوی در صورت‌های فرم انسانی در نگاره‌های «حکایت بوستان»، «آبتنی شیرین» و «مادر وطن» کاملاً نمایان است در حالی که نگاره «دختر اشرافی» کاملا بدون احساس بر اساس قوانین نگارگری مکتبی (صفوی) ساخته شده‌است (تصویر ۶).

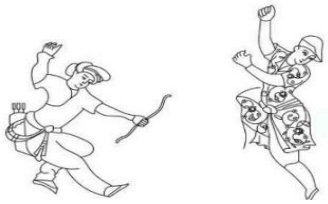
متعلقات و تزیین

لباس: لباس فرم‌های انسانی و تزیینات آن‌ها از دیگر موارد مهم در مطالعه نگاره‌ها است که به‌وسیله آن جنسیت (زن و مرد)، جایگاه اجتماعی و شغل فرد تعیین می‌شود. اجزاء لباس‌ها در نگاره «حکایت بوستان سعدی»، شامل کلاه و دستار، تن‌پوش‌هایی با آستین‌کوتاه و بلند، کت بلند، شال کمر، شلوار، ساق پا و کفش است. هنرمند در این نگاره بنا بر موقعیت سوژه‌ها برایشان متعلقات و تزیینات مرتبط با مضمون نگاره را انتخاب کرده که کاملاً با نحوه زندگی شاهزادگان جوان تحت قوانین دوره (صفوی) انطباق دارد (تصویر ۷). در نگاره «آبتنی شیرین» پوشش شیرین و ملازمانش در کنار برکه پوشش بالاتنه جذب رنگ بدن و لنگ و شال کمر است که با نقوشی انتزاعی تزیین شده‌است. ندیمه مسن پشت پرده قرار گرفته و تنها پوشش سر وی مشخص است. خسرو دارای کلاه، تنپوشی آستین بلند، قبا و شال کمر است که معرف مقام پادشاهی وی است. لباس فرهاد نیز کلاه، شلوار، تنپوش و قبایی راحت است که لبه‌های آن به داخل برگشته و با شال بر دورکمر محکم شده است، چکمه‌ها با پارچه‌ای نواری و سفید نیز تا زانو پیچانده، پوشش داده شده او بر جایگاه اجتماعی فرهاد سنگ‌تراش مهر تأیید زده‌است. همچنین نقش‌برجسته فرهاد نیز دارای اجزاء لباس مطابق با کلیت اثر است. پیرو مشخصات فرم‌های لباس‌ها آن‌چه مورد توجه است، هنرمند در این نگاره لباس‌ها را بر اساس ریشه داستان در دوره ساسانی و البته بر اساس سلیقه مکتب دوره صفوی طراحی کرده‌است (تصویر ۸). در نگاره دختر اشرافی نیز بر اساس مکتب صفوی از قبای بلند، کت، شلوار، دستار و شال سر، نیم‌تاج و شال کمر استفاده شده که نقوش ختایی افشان با گل‌های شاه عباسی و اسلیمی‌های دهان اژدری پیچک‌دار به‌عنوان تزیینات به‌کاررفته‌اند، در این میان پاهای بدون پوشش سوژه گواه بر دید واقع گرایانه هنرمند است (تصویر ۹). در قالی نگاره «مادر وطن» تمامی اجزاء لباس کاملاً منطبق بر مکتب دوره صفوی است ولی در تزیینات قبای مادر وطن شاهد به‌کارگیری خلاقیت هنرمند با بهره‌گیری از فرم‌های انسانی و حیوانی و هم نشینی فوق‌العاده آن‌ها با چرخش‌های اسلیمی است (تصویر ۱۰).

رنگبندی: از دیگر موارد مورد مطالعه در فرم انسانی رنگ است که بنا بر موارد مورد پژوهش رنگ‌های مورد استفاده شامل رنگ‌های روحی و جسمی هستند و هنرمند در نمونه آثار خود با استفاده از آن توانسته به بیان حالات و احساسات حاکم بر اثر، بر اساس مضمون آن بپردازد، به‌طوری‌که در نگاره «حکایت بوستان» بر اساس شرایط پرچالش مضمون حکایت رنگبندی گرم مورد استفاده قرار گرفته‌است و رنگ

لباس‌های سوژه‌های اصلی ترکیبی از رنگ سرد و گرم و البته بر اساس منطق و واقعیت متناسب با مضمون اثر انتخاب شده‌است. رنگبندی در این نگاره مکتبی و واقع‌گرایانه است. در نگاره «آبتنی شیرین» رنگبندی فرم‌های انسانی بنابر جایگاه و نقش و احساسات هر یک انتخاب شده به‌طوری‌که رنگبندی پر شور و نشاط شیرین و خسرو در تقابل با رنگبندی سرد و پر از نامیدی فرهاد قرار گرفته و همچنین مبنی بر قوانین نگارگری مکتبی است. رنگ در این نگاره مکتبی و واقع‌گرایانه است. در نگاره «دختر اشرافی» رنگبندی فرم انسانی کاملاً زنده و دارای هم‌نشینی منطقی رنگ‌های سرد و گرم است و این انتخاب رنگ در فضایی با رنگ گرم ملایم و خنثی زمینه بر شور جوانی دختر جوان تأکید داشته، رنگ صورت واقعی و در نتیجه واقع‌گرایانه و مکتبی است. در نهایت رنگبندی در قالی نگاره «مادر وطن» بر هم‌نشینی متعادل و منطقی رنگ‌های سرد و گرم دلالت دارد به‌طوری‌که نوع انتخاب رنگ بر شکوه و جلال مادر وطن نیز افزوده است. آن‌چه که در این قسمت از مطالعه روشن است بهره‌گیری از رنگ‌های غیر واقع‌گرایانه مبتنی بر رنگ‌های رایج در قالی است.

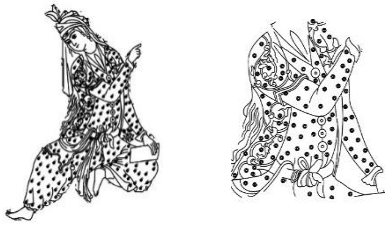
قلم‌گیری: قلم‌گیری در واقع دورگیری خطی است که معمولاً با یک رنگ تیره انجام می‌شود که در مواردی بسیار نازک و ضخیم رسم می‌شود به آن تندی و کندی می‌گویند که برای تفکیک فرم‌ها از یکدیگر و القای حجم (خطوط روی لباس‌ها، چروک دستار و شال کمر، موهای مجعد و...) مورد استفاده قرار می‌گیرد و در کلیه آثار میرزاآقا قابل مشاهده‌است. البته در نمونه قالی نگاره قلم‌گیری بدون تندی و کندی است، به طور کلی قلم‌گیری در آثار نگارگری مکتبی قابل مشاهده‌است (تصویر ۱۱).



تصویر ۷- اجزاء و تزیینات لباس در حکایت بوستان. منبع: (نگارندگان)



تصویر ۸- اجزاء و تزیینات لباس در نگاره آبتنی شیرین. منبع: (نگارندگان)



تصویر ۹- اجزاء و تزیینات لباس در نگاره دختر اشرافی با پرنده. منبع: (نگارندگان)



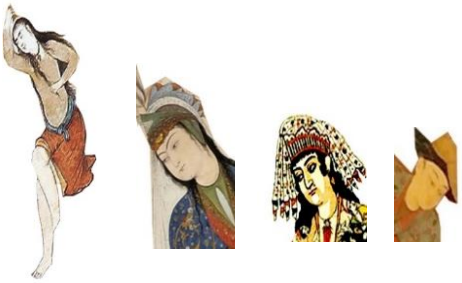
تصویر ۱۰- اجزاء و تزیینات لباس در قالی نگاره مادر وطن. منبع: (نگارندگان)



تصویر ۱۱- قلم‌گیری در آثار میرزاآقا امامی. منبع: (نگارندگان)

ساخت‌وساز (پرداز): پرداز از موارد بسیار تأثیرگذار بر ویژگی‌های خاص فرم‌های انسانی نگاره‌ها محسوب شده که در سه نمونه آثار «حکایت بوستان»، «آبتنی شیرین» و «دختر اشرافی» میرزاآقا امامی از ترکیب انواع مختلف آن (لکه‌ای، نقطه‌ای و خطی) با استفاده از رنگ‌های روحی برای نشان دادن هر چه بهتر حجم

و جنسیت (سایه‌های روی صورت) بهره گرفته شده‌است. البته شایان ذکر است که این مطلب در مورد قالی نگاره «مادر وطن» متفاوت است، زیرا به واسطه تکنیک مورد استفاده در ساخت کار (بافت) هنرمند در طراحی نقشه می‌تواند صرفاً از پرداز لکه‌ای (با کاربرد رنگ‌هایی با دو پرده اختلاف تیرگی و روشنی) برای ایجاد سایه بهره ببرد (تصویر ۱۲).



تصویر ۱۲- پرداز در آثار میرزا آقا امامی. منبع: (نگارندگان)

کلیه مشخصات فرم انسانی از اندام، چهره‌ها، متعلقات و تزیین لباس، رنگبندی و ساخت‌وساز چهار اثر مورد پژوهش از نگارگری‌های میرزاآقا امامی که هر کدام را به‌صورت داده‌هایی، به‌صورت مفید و روشن بیان می‌کند که در جدولی گردآوری شده‌است. مسئله بسیار مهم، توجه هنرمند به فرم اندام که در این نگاره‌ها کاملاً منطبق بر واقعیت فضای مضمون اثر (واقع‌گرایانه) و البته در قالب مکتبی (صفوی، اصفهان صفوی و قاجار) طراحی شده که بعضاً بیانگر فرم نیمه واقع گرا است. همچنین سایر فرم‌ها مانند لباس پر نقش و نگار، تاج و دستار روی تاج نیز به حالت تشریفاتی بودن موضوع اثر کمک کرده اند که این پرکاری یادآور تلفیق مکتب نگارگری صفوی با دید واقع‌گرایانه هنرمند است. به‌طورکلی فرم‌های انسانی مانند نوع ایستادن، نشستن، نحوه قرارگیری سر و گردن، دست و پا و... درحال‌گذار از قراردادهای مکتبی است که می‌توان به آن‌ها ویژگی واقع‌گرایانه و نیمه واقع‌گرایانه را اطلاق کرد، این درحالی است که اعضای صورت سوژه‌ها واقع‌گرایانه‌تر ساخته شده‌است. قلم‌گیری آثار به شیوه مکتبی (دورگیری با خط مشکی) بوده درحالی‌که نگارگر با بهره‌گیری از ترکیب پردازهای لکه‌ای، خطی و نقطه‌ای، به واقع‌گرایانه نشان دادن فرم‌ها و گذار از نگارگری مکتبی تأکید کرده‌است (جدول ۱).

محمدحسین حاج مصورالملکی

محمدحسین حاج‌مصورالملکی، مشهور به حاج مصور، طراح، نقاش، شاعر و نگارگر بلندآوازه اصفهانی، در سال ۱۲۶۹ هـ‌ش در یکی از خانه‌های قدیمی اصفهان به دنیا آمد. محمدحسین تا ۱۰ سالگی به تحصیل در مکتب خانه‌های آن روزگار مشغول بود و همچون همسالانش کودکی را به بازیگوشی و کارهای کودکانه سپری کرد. وی در همین دوران در کارگاه پدر مشغول شد تا به رموز نقاشی و قلمدان سازی آشنا گردد. حاج مصورالملکی نیز بنا بر شرایط زندگی تصمیم‌هایی گرفت که پیرو آن اقدام به توسعه آموزه‌های پدر (قلمدان‌نگاری)، طراحی برای پارچه‌های قلم‌کار و شروع شبیه‌سازی، مطالعه آثار نقاشی مکاتب گذشته (بنابر تمایل جامعه هنری زمان)، سفر به فرانسه و فراگیری علوم مناظر و مرایا و نقاشی واقع‌گرا شد و وی را به یکی از هنرمندان شاخص دوران پهلوی مبدل کرد که تأثیرات ارزشمندی بر نگارگری ایرانی گذاشته است (کاویانی، ۱۳۷۹: ۱۹۸- ۱۹۷).

جدول ۱- مشخصات نگاره‌های میرزاآقا امامی. منبع: (نگارندگان)

نگاره	فرم انسانی	اندام و چهره	لباس	رنگبندی	قلم‌گیری	ساخت‌وساز		
						لکه‌ای	خطی	نقطه‌ای
۱		فرم اندام (نیمه‌واقع گرایانه). چهره دارای حالات و احساسات	کلیت متعلقات لباس‌ها مکتبی (صفوی) و (نیمه واقع‌گرایانه) و دارای نقوش مکتبی	انتخاب منطقی و جسورانه رنگ. مکتبی و واقع‌گرایانه	وجود قلم‌گیری مکتبی با تندی و کندی خطوط	*	*	*
۲		فرم اندام (نیمه واقع‌گرایانه). چهره دارای حالات و احساسات	کلیت متعلقات لباس‌ها مکتبی (صفوی) و الهام از دوره ساسانی (واقع‌گرایانه) و دارای نقوش مکتبی	انتخاب منطقی و جسورانه رنگ. (مکتبی و واقع‌گرایانه)	وجود قلم‌گیری مکتبی با تندی و کندی خطوط	*	*	*
۳		فرم اندام (نیمه واقع‌گرایانه). چهره بدون حالات و احساسات	کلیت متعلقات لباس‌ها مکتبی (صفوی) و دارای نقوش مکتبی	انتخاب منطقی و جسورانه رنگ (مکتبی و واقع‌گرایانه)	وجود قلم‌گیری مکتبی با تندی و کندی خطوط	*	*	*
۴		فرم اندام (مکتبی). چهره بدون حالات و احساسات	کلیت متعلقات لباس‌ها مکتبی (صفوی) و دارای نقوش خلاقانه	انتخاب منطقی و جسورانه رنگ (غیر واقع‌گرایانه)	وجود قلم‌گیری مکتبی با خطوط یکنواخت	*	-	

نگارگری‌های حاج مصورالملکی

نمونه‌های موردی مورد مطالعه در این پژوهش چهار اثر از نگارگری‌های حاج مصورالملکی شامل نگاره‌های «شکست محور»، «بزم در طبیعت»، «شکار شیر» و «پیرمرد» است. نگاره‌ها بر اساس مسائل روزمره «شکست محور» و «بزم در طبیعت»، جریانات تاریخی «شکار شیر» و موضوع آزاد «پیرمرد» ساخته شده‌است (تصویر ۱۳، ۱۴، ۱۵ و ۱۶).



تصویر ۱۳- شکست محور، حاج‌مصورالملکی. منبع: (URL: 2)



تصویر ۱۴- بزم در طبیعت، حاج‌مصورالملکی. منبع: (موزه ملی هنرهای اصفهان)



تصویر ۱۵- راست: شکار شیر، حاج‌مصورالملکی. منبع: (موزه ملی هنرهای اصفهان)

تصویر ۱۶- چپ: پیرمرد. حاج‌مصورالملکی. منبع: (URL: 3)

فرم انسانی در آثار نگارگری حاج‌مصورالملکی

فرم اندام: در نگاره «شکست محور»، شش فرم انسانی بزرگ به‌عنوان سوژه اصلی و چندین فرم کوچک‌تر به‌عنوان سوژه‌های فرعی قابل‌مشاهده است که بنا بر پشتوانه موضوعی (جنگ جهانی دوم) نقش خود را ایفاء می‌کنند. در سمت چپ کادر سه شخصیت متفقین قرار دارند که نوع چینش منسجم فرم انسانی بیانگر پیش‌روندگی آن‌ها در جنگ و در نهایت از پیروزی آن‌ها خبر می‌دهد، در سمت راست کادر سه شخصیت از گروه دول محور نمایان‌اند که چینش به هم‌ریخته فرم اندامی خبر از شکست و عقب‌نشینی آن‌ها می‌دهد، در پس‌زمینه سمت چپ گروهی مشاهده می‌شود که بیانگر ناظران جنگ (سایر کشورهای درگیر جنگ) است. فرم اندامی در این نگاره نیمه واقع‌گرایانه و منطبق بر نگارگری مکتبی (صفوی) است. در نگاره «بزم در طبیعت»، پنج فرم انسانی شامل سه نوازنده مرد و دو نوازنده زن است که فرم‌ها مبتنی بر مضمون اثر (لحظه‌ای از یک مجلس بزم در تفرجگاه) طراحی شده‌اند. زنان در حال رقص و مردان نوازنده در حال ساز زدن هستند و هنرمند این صحنه را به صورت لحظه‌ای از یک جریان روزمرگی دوره اوایل پهلوی را ثبت کرده‌است. فرم‌های انسانی کاملاً واقع‌گرایانه و به دور از ویژگی‌های مکتبی نگارگری ایرانی ترسیم شده به‌طوری‌که می‌توان تأثیر مطالعات نقاشی واقع‌گرا نقاش بر روی این اثر را مشاهده کرد. در نگاره «شکار شیر»، پنج مرد در حال شکار هستند. سوژه اصلی که در نگاره بزرگ‌تر از بقیه ترسیم شده شاه است که در لحظه نبرد اصلی با شکار قرار گرفته و بقیه مردان که ملازمان وی هستند در حال همراهی وی می‌باشند. فرم‌های انسانی دارای حرکت و تکاپو هستند که کاملاً منطبق با شرایط مضمون اثر و واقع‌گرا است. نگاره «پیرمرد» نمایانگر پیکره مرد مسنی است که در یک فضا نشسته و گویی به فکر فرو رفته‌است. فرم اندامی بر اساس شرایط زیستی یک فرد مسن به نظر می‌آید و حس آرامش و سکون را به مخاطب القاء و کاملاً منطبق بر نگارگری مکتبی (صفوی) است (تصویر ۱۷).

چهره‌ها: آن‌چه که در چهره‌های نگاره‌های حاج مصورالملکی قابل توجه است وجود اعضای صورت کاملاً واقع‌گرایانه در تمامی نگاره‌ها که این مهم حتی در نگاره‌هایی چون «شکست محور» و «پیرمرد» که به صورت مکتبی (صفوی و اصفهان صفوی) مصور شده‌اند با دو اثر دیگر «بزم در طبیعت» و «شکار شیر» که کاملاً واقع‌گرایانه هستند، مستثنی نیست، نکته بسیار مهم در شخصیت سازی‌های نگاره شکست محور وجود شبیه‌سازی سوژه‌های اصلی این نگاره بر اساس شخصیت‌های اول دو گروه اصلی درگیر جنگ بوده که بر واقع‌گرایانه بودن چهره‌ها مهر تأیید است. در تمامی نگاره‌ها احساساتی چون هیجان پیروزی و شکست، آرامش و سکون قابل‌مشاهده است. در نگاره «بزم در طبیعت» احساسات سوژه‌ها به دلیل شیوه ناشی عکاسی گونه هنرمند به گونه‌ای است و گویی



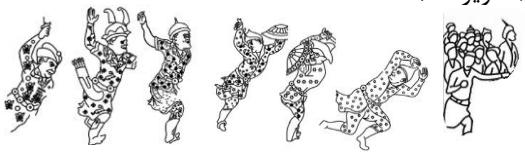
تصویر ۱۷- فرم اندامی در آثار حاج‌مصورالملکی. منبع: (نگارندگان)

افراد در زمان منجمد شده‌اند با این حال نمی‌توان وجود احساسات را در آن انکار کرد (تصویر ۱۸).



تصویر ۱۸- چهره‌ها در آثار حاج‌مصورالملکی. منبع: (نگارندگان)

متعلقات و تزیین لباس: اجزاء لباس‌ها در نگاره «شکست محور»، شامل کلاه و دستار، تن‌پوش‌هایی با آستین‌کوتاه و بلند، کت بلند، کمربند زرین، شلوار، کلاه و چکمه است. هنرمند در این نگاره بنا بر موقعیت سوژه‌ها برایشان متعلقات و تزیینات مرتبط با مضمون و جایگاهشان انتخاب کرده به‌طوری‌که تزیینات گروه پیروز جنگ در قسمت یقه‌ها مجلل‌تر و کلاه‌ها دارای پر به نشانه فره پادشاهی است. تزیینات لباس‌ها شامل نقوش حیوانی و گیاهی است که در گروه پیروز تزیینات مفصل‌تر و در گروه شکست‌خورده مختصرتر است و پوشش گروه ناظران جنگ بدون تزیینات است. اجزاء و متلقات لباس در این نگاره بر اساس مکتب نگارگری صفوی مصور شده‌است (تصویر ۱۹). در نگاره «بزم در طبیعت»، پوشش سوژه‌ها بنا بر شغل (رقصنده‌ها) و دوره زیستی آن‌ها (پهلوی) انتخاب شده و واقع‌گرایانه و بدون تزیین هستند (تصویر ۲۰). نوع پوشش افراد در نگاره «شکار شیر»، بر اساس مکتب صفوی اصفهان از کت، شلوار، کلاه، شال کمر و چکمه استفاده شده که متناسب با لباس مراسم شکار افراد سلطنتی است و لباس‌ها بدون تزیین هستند است (تصویر ۲۱). در نگاره «پیرمرد»، تمامی اجزاء لباس (ردای بلند، دستار سر، شال کمر و پارچه‌ای که بر دوش پیرمرد) است کاملاً منطبق بر مکتب دوره صفوی است که یادآور صوفیان آن دوران است و هیچ‌گونه تزیینی در آن مشاهده نمی‌شود (تصویر ۲۲).



تصویر ۱۹- متعلقات و تزیین لباس نگاره شکست محور.
منبع: (نگارندگان)



تصویر ۲۰- متعلقات و تزیین لباس نگاره بزم در طبیعت.
منبع: (نگارندگان)



تصویر ۲۱- راست: متعلقات و تزیین لباس نگاره شکار شیر. منبع: (نگارندگان)
تصویر ۲۲- چپ: متعلقات و تزیین لباس نگاره پیرمرد.
منبع: (نگارندگان)

رنگبندی: در نگاره «شکست محور»، رنگبندی بر اساس سلیقه نگارگری ایرانی (رنگ‌های پرانرژی) و نقاشی واقع‌گرا (رنگ‌های ملایم و خاموش)، همچنین جایگاه شخصیت‌ها به دو دسته رنگ‌های زنده و پرانرژی برای گروه پیروز جنگ و رنگ‌های خنثی و خاموش برای گروه شکست‌خورده تقسیم می‌شود و رنگبندی ناظران جنگ ترکیبی از هر دو طرف جنگ است. رنگبندی فرم‌ها در این نگاره مکتبی و واقع‌گرایانه است. در نگاره «بزم در طبیعت»، رنگبندی فرم‌ها متنوع و شاد که متناسب بر مضمون نگاره (مراسم بزم) و واقع‌گرایانه است، در نگاره «شکار شیر»، رنگ‌بندی فرم‌های انسانی کاملاً زنده و پر شور و هیجان که متناسب با شرایط مضمون نگاره (شکار) است. رنگبندی این نگاره واقع‌گرایانه است. در نگاره «پیرمرد»، رنگبندی به صورت غیرواقع‌گرایانه در صورت و دست و خطوط مرزی لباس‌ها دیده می‌شود.

قلم‌گیری: قلم‌گیری در آثار حاج‌مصورالملکی بیانگر شناخت کامل هنرمند از نگارگری ایرانی است که در دو نگاره «شکست محور» با تندی و کندی ملایم (مکتب صفوی) و در «نگاره پیرمرد» با تندی و کندی شدیدتر (مکتب اصفهان صفوی) قابل‌مشاهده است درحالی‌که در دو نگاره بزم در طبیعت و شکار شیر تفکیک فرم‌ها به شیوه نقاشی واقع‌گرا معاصر از طریق ایجاد سایه و روشنی در لبه فرم اصلی و پس‌زمینه آن انجام گرفته‌است (تصویر ۲۳).



تصویر ۲۳- قلم‌گیری در آثار حاج مصورالملکی.
منبع: (نگارندگان)

ساخت و ساز (پرداز): پرداز از موارد بسیار تاثیرگذار بر ویژگی‌های خاص فرم‌های انسانی نگاره‌ها است که در دو نمونه آثار «شکست محور» و «پیرمرد»، هنرمند از ترکیب انواع مختلف آن (لکه‌ای، نقطه‌ای و خطی) با استفاده از رنگ‌های روحی (آبرنگ) برای نشان دادن هر چه بهتر حجم و جنسیت (سایه‌های روی صورت) بهره گرفته‌است و با توجه به شیوه کار دو اثر «بزم در طبیعت» و «شکار شیر» که به صورت نقاشی واقع‌گرا است، ساخت‌وسازها به وسیله‌ی لکه‌هایی رنگی (آبرنگ و رنگ و روغن) انجام گرفته‌است (تصویر ۲۴).



تصویر ۲۴- پرداز در آثار حاج مصورالملکی.
منبع: (نگارندگان)

کلیه مشخصات فرم انسانی از اندام، چهره‌ها، متعلقات و تزیین لباس، رنگبندی و ساخت و ساز چهار اثر مورد پژوهش از نگارگری‌های حاج‌مصورالملکی که هر کدام را به صورت داده‌هایی مفید و روشن بیان می‌کند و در جدولی گردآوری شده‌است. مسئله بسیار مهم، توجه هنرمند به فرم اندام که در این نگاره‌ها کاملاً منطبق بر واقعیت فضای مضمون اثر (واقع‌گرایانه) و البته تلفیق آن با مکتب (صفوی و اصفهان صفوی) طراحی شده که با این حال واقع‌گرایانه به‌نظر می‌رسد. همچنین سایر فرم‌ها مانند لباس پر نقش و نگار به حالت تشریفاتی بودن موضوع اثر کمک کرده‌اند که این پرکاری یادآور تلفیق مکتب نگارگری صفوی با دید واقع‌گرایانه هنرمند است. به‌طورکلی فرم‌های انسانی مانند نوع ایستادن، نشستن، نحوه قرارگیری سر و گردن، دست و پا و... به‌صورت کاملاً واقع‌گرایانه و ادغام کمی با قراردادهای مکتبی (صرفاً در نمونه «شکست محور») است که می‌توان به آن‌ها ویژگی

واقع‌گرایانه، نیمه واقع‌گرایانه و مکتبی را اطلاق کرد، این درحالی که است که اعضای صورت سوژه‌ها کاملاً واقع‌گرایانه ساخته شده‌است. قلم‌گیری آثار در دو اثر «شکست محور و پیرمرد» به شیوه مکتبی (دورگیری با خط) و دو اثر دیگر «بزم در طبیعت» و «شکار شیر» بدون قلم‌گیری رایج نگارگری ایرانی است. ساخت‌وساز با بهره‌گیری از ترکیب پردازهای لکه‌ای، خطی و نقطه‌ای در دو اثر «شکست محور» و «پیرمرد» و لکه‌های رنگی در آثار «بزم در طبیعت» و «شکار شیر» است که هر دو شیوه بر واقع‌گرایانه نشان دادن فرم‌ها و تأثیرگذاری نقاشی غرب تأکید دارد (جدول ۲).

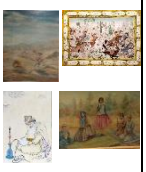
تطبیق: در ادامه با هدف رسیدن به سرآغاز ایجاد ویژگی‌های نو در نگارگری ایرانی می‌بایست به تطابق ویژگی‌های فرم انسانی آثار در این پژوهش پرداخت و سپس اطلاعات را در یک جدولی حاوی اشتراکات و افتراقات ارایه نمود.

اشتراکات: فرم‌های انسانی مبتنی بر شناخت و مطالعات هر دو هنرمند بر مکاتب گذشته نگارگری ایران (صفوی و اصفهان صفوی) و در مواقعی تبعیت از آن‌ها شکل‌گرفته‌اند. ایرانی شدن فرم‌ها مانند چهره‌ها و اعضای صورت ایرانی، فرم اندام واقعی‌تر و به دور از تصنع، ایجاد احساسات در حالات چهره فرم‌های انسانی و حذف فرم‌های بیگانه سامی و مغولی صورت پهن، ابروان کشیده، چشمان بادامی، فرم اندام خشک و تصنعی و غیر زمینی و... از آثار نگارگری هر دو هنرمند. انتخاب رنگ‌ها متناسب با مضمون هر اثر نگارگری صورت گرفته‌است. نقش قلم‌گیری به‌عنوان فرم‌دهنده و جداکننده اجزاء فرم‌های انسانی از یکدیگر به‌خوبی قابل‌مشاهده است و در تمامی آثاری که دارای قلم‌گیری هستند از مکتب صفوی و اصفهان صفوی تبعیت شده‌است. نقش‌پردازها به‌عنوان ساخت‌وساز جنس هر فرم و بعدنمایی آن‌ها به‌خوبی قابل‌مشاهده است.

جدول ۲- مشخصات نگاره‌های حاج‌مصورالملکی. منبع: (نگارندگان)

نگاره	فرم انسانی	اندام و چهره	لباس	رنگبندی	قلم‌گیری	ساخت و ساز		
						لکه‌ای	خطی	نقطه‌ای
۱۳		فرم اندام (نیمه واقع‌گرایانه). چهره دارای حالات و احساسات	کلیت متعلقات لباس‌ها مکتبی(صفوی) و (نیمه واقع‌گرایانه) و دارای نقوش تزیینی مکتبی	انتخاب منطقی و (مکتبی و واقع‌گرایانه)	وجود قلم‌گیری مکتبی با تندی و کندی ملایم خطوط	*	*	*
۱۴		فرم اندام (واقع‌گرایانه). چهره دارای حالات و احساسات	کلیت متعلقات لباس‌ها (واقع‌گرایانه) و بدون نقوش تزیینی	انتخاب منطقی رنگ. (واقع‌گرایانه) تحت‌تأثیر مکتب رمانتی‌سیسم	بدون قلم‌گیری	*	–	–
۱۵		فرم اندام (واقع‌گرایانه). چهره دارای حالات و احساسات	کلیت متعلقات لباس‌ها مکتبی (صفوی) و بدون نقوش تزیینی	انتخاب منطقی تحت تاثیر مکتب رمانتی‌سیسم (واقع‌گرایانه)	بدون قلم‌گیری	*	–	–
۱۶		فرم اندام (مکتبی). چهره دارای حالات و احساسات	کلیت متعلقات لباس‌ها مکتبی (صفوی) و بدون نقوش تزیینی	انتخاب منطقی رنگ(غیر واقع‌گرایانه)	وجود قلم‌گیری مکتبی با خطوط تند و کند شدید	*	*	*

جدول ۳- اشتراکات و افتراقات آثار میرزاآقا امامی و حاج مصورالملکی. منبع: (نگارندگان)

هنرمند	تصویر آثار	وجوه اشتراک						وجوه افتراق		
		اندام	چهره	رنگ	قلم-گیری	پرداز	اندام و چهره	رنگ	پرداز
میرزاآقا امامی		مبتنی بر مکاتب نگارگری ایران (صفوی و اصفهان صفوی)	چهره‌های ایرانی شده، دارای احساسات، تفکیک جنسیت	متناسب با مضمون اثر	مبتنی بر مکاتب فوی و اصفهان صفوی	ایجاد بعد نمایی، تعیین بافت و جنس	تلفیقی از مکتبی و نیمه واقع‌گرا	تلفیقی از مکتبی و واقع-گرا	تلفیقی از مکتبی تخت و واقع‌گرا
حاج مصورالملکی							تلفیقی از واقع-گرا و مکتبی	تلفیقی از واقع-گرا و مکتبی	تلفیقی مکتبی و واقع‌گرای واقع‌گرا

افتراقات:

آن‌چه به‌عنوان جنبه‌های مفترق در میان آثار نگارگری هنرمندان مورد مطالعه بیان می‌شود، در اصل بر وجود ویژگی‌های خاص هر هنرمند دلالت کرده و مسیری برای شناخت سرآغاز ایجاد ویژگی‌های نو نگارگری ایرانی است. تفاوت از جنبه فرم‌های انسانی (اندام، حالات چهره)، آثار میرزاآقا تلفیقی از مکتبی و نیمه واقع‌گرا بوده درحالی‌که آثار حاج‌مصورالملکی تلفیقی از واقع‌گرا، نیمه‌واقع‌گرا و مکتبی است. از جنبه رنگ، آثار میرزاآقا مکتبی، واقع‌گرایانه و غیر واقع‌گرایانه، آثار حاج‌مصورالملکی واقع‌گرایانه، غیر واقع‌گرایانه و مکتبی است. از جنبه پرداز آثار میرزاآقا تلفیقی از مکتبی تخت و واقع‌گرایانه هستند درحالی‌که پرداز در آثار حاج مصورالملکی مکتبی، واقع‌گرایانه (غربی) است. وجوه اشتراک و افتراق در آثار هر دو هنرمند مورد مطالعه این پژوهش در قالب جدول دیگری جمع‌آوری گردیده است که دستیابی به تکامل روند ایرانی سازی را روشن‌تر می‌کند (جدول ۳).

نتیجه‌گیری

در این پژوهش هشت نمونه اثر نگاره از دو هنرمند (میرزاآقا امامی و حاج‌مصورالملکی) که به ترتیب متعلق به دوران اواخر قاجار و تا اواخر پهلوی دوم هستند و البته معاصر یکدیگر نیز بوده‌اند مورد مطالعه تحلیلی- تطبیقی از جهت ویژگی‌های بصری قرار گرفت. نتیجه این مطالعه، پاسخ‌گویی به سؤالات مطروح در این پژوهش است.

سؤال اصلی این پژوهش مبنی بر این است ویژگی‌های تغییر یافته فرم‌های انسانی توسط میرزاآقا امامی و حاج مصورالملکی چیست؟ ویژگی‌های نو شامل چهره‌های ایرانی شده، فرم اندام‌های واقعی‌تر و تفکیک جنسیت در فرم‌های انسانی، به‌کارگیری احساسات در صورت فرم‌های انسانی، رنگ‌بندی‌های طبیعی‌تر همراه با پردازهای مکتبی تخت را به نگارگری ایرانی بخشیده و فرم‌های تکراری و غیر ایرانی (ویژگی‌های سامی و مغولی مانند صورت‌های پهن و ابروان کمانی با چشمان بادامی، اندام و چهره‌های خشک و تصنعی، عدم تفکیک جنسیت زن و مرد) را محدود و تا حد امکان حذف کرده اند، به‌طوری‌که این تحولات در

دوره زمانی پهلوی شکل گرفته، به‌عنوان ویژگی‌های نگارگری پهلوی منسوب شد. این تغییر و تحولات موجبات شکل‌گیری مکتب نگارگری جدید توسط هادی تجویدی، خواهرزاده میرزاآقا، (یکی از شاگردان میرزاآقا بوده‌است) را فراهم کرد.

در پاسخ سؤال فرعی این پژوهش، تفاوت‌ها و شباهت‌های فرم‌های انسانی آثار نگارگری میرزاآقا امامی و حاج مصورالملکی چیست؟ این مسئله روشن شد که تفاوت‌ها در آثار میرزاآقا امامی و حاج‌مصورالملکی (گرایش به هنر واقع‌گرایانه توأمان با هنرمکتبی صفوی و اصفهان صفوی) به میزان واقع‌گرایانه بودن آثار حاج مصورالمکی در انتخاب فرم، رنگ و تکنیک (قلم‌گیری و پرداز) نسبت به آثار میرزاآقا امامی است. وجود شباهت در آثار هر دو هنرمند براساس مطالعه و تأثیرپذیری از مکاتب صفوی و اصفهان صفوی به واسطه دسترسی در شهر اصفهان به آن‌ها، ایجاد حالات زنده و واقع‌گرایانه‌تر در آثار به لحاظ فرمی، تکنیک (قلم‌گیری و پرداز) با پایبندی به اصول نگارگری مکاتب گذشته، حذف فرم‌های سامی و مغولی از آثار خود، رنگ و فرم در همه آثار که متناسب با مضمون اثر است. بر اساس آن‌چه در مورد ارتباط این دو هنرمند مطرح شد، این شباهت‌ها می‌تواند حاصل مراوده حاج‌مصورالملک با میرزاآقا امامی که هم هنرمند پیشکسوت زمانشان بود و هم با یکدیگر در کارگاه ایشان به بحث و گفتگو در مورد آثار می‌پرداختند، باشد.

شایسته است که پژوهشگران تمرکز خود را برای واکاوی در فرم‌های صنایع دستی و نگارگری اصیل ایرانی و مطالعات ریشه‌ای انواع فرم‌ها و مفاهیم آن‌ها به منظور شناساندن و هدف آفرینش آن فرم‌ها به منظور احیای نقوش و عناصر ایرانی و ایجاد انگیزه‌ی نوآوری و ابتکار عمل در هنر اصیل ایرانی گذاشته تا هنرمندان معاصر با ریشه‌یابی روند هنر ایران (بر اساس تاریخ کشورمان و روشن شدن آن‌چه که بر هنرمان گذشته) بتوانند برای آینده هر چه بهتر آن تلاش نمایند که این مهم بدون پژوهش دقیق و کنکاش و مصاحبه با افراد با تجربه محقق نخواهد شد.

منابع

- ابراهیمی‌ناغانی، حسین (۱۳۸۸)، مطالعه تطبیقی شکل انسان در نگارگری مکتب هرات و نقاشی‌های قاجار، *جلوه هنر*، سال چهارم (۱)، ۲۴-۱۳.
- ادیب‌برومند، عبدالعلی (۱۳۵۶)، میرزاآقا امامی، *نشر وحید*، سال پانزدهم (۲۰۷ و ۲۰۶)، ۱۶-۱۴.
- اسدیان، امیر؛ رزاق‌پور، مرتضی (۱۴۰۱)، ظاهر فرمالیسم (صورت و فرم) در ادبیات و نگارگری، *مطالعات هنر اسلامی*، سال نوزدهم (۴۸)، ۴۴-۲۵.
- پاشازنوس، محرمعلی (۱۳۸۸)، تبیین ریشه‌های نونگارگری در چهار مدرسه، *هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی*، دوره اول (۴۰)، ۲۴-۱۵.
- پاکباز، رویین (۱۳۷۸)، *دایرت المعارف هنر*، تهران: *فرهنگ معاصر*.
- پوپ، آرتوراپهام (۱۳۹۳)، *سیر و صور نقاشی ایران*، مترجم: یعقوب آژند، تهران: *مولی*.
- کاویانی، مصطفی (۱۳۷۹)، معرفی چند چهره درخشان هنر معاصر اصفهان، *نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی (دانشگاه اصفهان)*، سال سی‌وهفتم (۲۱ و ۲۰)، ۲۰۴- ۱۸۳.
- مهرابی، بتول (۱۴۰۲)، تجدد و نوآوری در هنر پیشگامان مکتب نگارگری در چهارمدرسه، *پژوهش در هنر و علوم انسانی*، سال هشتم (۵۴)، ۴۶- ۳۹.
- نساج، فاطمه (۱۳۹۴)، *بررسی مقایسه‌ای طرح در آثار سوخت و معرق استاد میرزاآقا امامی و استاد خوشنویس‌زاده*، پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، دانشگاه هنر اصفهان، دانشکده هنر، (منتشر نشده).

- وفامهر، مهدی (۱۳۸۶)، *بررسی آثار حاج میرزاآقا امامی از دیدگاه تصویرسازی، عنوان پروژه عملی: معرفی بناهای تاریخی میبد به شیوه تصویرسازی*، پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه شاهد، دانشکده هنر، (منتشر نشده).
- وفامهر، مهدی؛ امامی‌فر، نظام‌الدین (۱۳۸۷)، پیدایش تابلوی سوخت و نقش حاج میرزاآقا امام، *نگره*، سال چهارم (۶)، ۴۴- ۳۱.
- وفامهر، مهدی (۱۳۹۰)، *زندگی و آثار هنری میرزاآقا امامی*، اصفهان: *طراحان هنر*.

-URL1: https://www.malool.com/galler Accessed at 28-08-2021
-URL 2: http://www.mosaverolmolki.com/gallery/premium/allies-axis-ww2-painting.html Accessed at 07-10-2021
-URL 3: http://www.mosaverolmolki.com/gallery/painting-gallery-4.html Accessed at 07-10-2021

Vol. 5, Issue 3, Serial Number 19, Autumn 2025, pp. 81-93

Semnan University

Journal of Applied Arts

Journal Homepage: https://aaj.semnan.ac.ir
ISSN: 2821-0670



Scientific– Research Article

The Mystical Behavior of «Mantiq al-Tayr» in the Style of «Behzad»

Karim Eskandari [1] (Corresponding Author) , Mona Honarmand [2]

[1] Instructor, Painting Department, Shiraz University of Art, Shiraz, Iran.
[2] Instructor, Painting Department, Shiraz Institute of Higher Education in Art, Shiraz, Iran.

(Received: 19.01.2024, Revised: 06.04.2024, Accepted: 19.10.2024)

https://doi.org/10.22075/aaj.2025.33055.1207

Abstract

Attar is a pioneer in the field of mystical literature, and Kamal al-Din Behzad is one of the most prominent painters in Iranian art history. Both figures made significant contributions to Iranian culture, expressing its depth through symbolic and enigmatic expression. The painting under examination is an illustration by Behzad depicting a scene from Attar's *Mantiq al-Tayr*) *The Language of the Birds* .(This study explores the interplay between literary and visual symbolism, and the extent to which the complexity of Iranian mystical thought is reflected through artistic representation. It is hypothesized that Behzad, beyond visualizing the symbolic narrative of *Mantiq al-Tayr* ,employed his own semantic creativity to construct new conceptual layers. The aim of this research is to identify symbolic elements in the painting and examine their alignment with the literary text. The study adopts a descriptive-analytical approach and is based on library sources. The central question is: how did Behzad convey Attar's religious and mystical ideas through the medium of painting? Findings suggest that while part of the painting directly illustrates the narrative, the overall composition reflects Behzad's interpretive freedom. The symbolic elements used in the painting are not confined to the specific story of "the long-bearded man"; rather, they draw from various sections of *Mantiq al-Tayr* ,reflecting Attar's broader mystical vision. In visualizing the poem, Behzad integrates his own worldview with Attar's, thereby completing the narrative. Behzad's challenge lay in translating abstract mystical themes into visual language, given the inherent differences between literary and pictorial expression. The story of "the long-bearded man" portrays the illusion and dependency of the ascetic figure. Behzad expands this narrative through visual elements that depict stages of self-cultivation, harmonizing the development of the individual with that of nature. He renders Attar's surreal symbolism in a realistic and everyday visual context.

Keywords: Behzad, Attar, Mantiq al-Tayr, Persian Painting, Mysticism.

1- Email: kareemeskandari@gmail.com
2- Email: monahonarmand726@gmail.com

How to cite: Eskandari, K. and Honarmand, M. (2025). The Mystical Behavior of «Mantiq al-Tayr (Language of the Birds)» in the Style of «Behzad», Journal of Applied Arts, 5(3), 81-93. Doi: 10.22075/aaj.2025.33055.1207

مقاله علمی- پژوهشی

سلوک عرفانی «منطق‌الطیر» در قلم «بهزاد»

کریم اسکندری (نویسنده مسئول) [۱]
مونا هنرمند [۲]

[۱] مربی، گروه نقاشی، دانشگاه هنر شیراز، شیراز، ایران.
[۲] مربی، گروه نقاشی، مؤسسه آموزش عالی هنر شیراز، شیراز، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۱۰/۲۹، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۱/۱۸، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۳/۰۷/۲۸)

https://doi.org/10.22075/aaj.2025.33055.1207

چکیده

عطار پرچم‌دار حوزه ادبیات عرفانی است و کمال‌الدین بهزاد از برجسته‌ترین نقاشان ایران؛ که هر دو دستاوردی خلاقانه برای فرهنگ ایران داشتند و آن را با زبانی رمزآمیز و نمادپردازانه ارائه کردند. نگاره مورد پژوهش به قلم کمال‌الدین بهزاد از منطق‌الطیر عطار است. مسئله این است که رمزگرایی و نمادپردازی دو حوزه ادبیات و نقاشی، چگونه اثری پدید آورده‌است و تا چه حد پیچیدگی فرهنگ ایران را از لحاظ اندیشه و هنر بازتاب داده شده‌است؟ فرض بر این است که بهزاد افزون بر نمادپردازی منطق‌الطیر، خلاقیت خود را در معناپردازی به‌کارگرفته تا مفهومی تازه ایجاد کند. هدف از این پژوهش دستیابی به رموز نگارگری به وسیله تطبیق با متن است. با تکیه بر روش توصیفی- تحلیلی و گردآوری اسنادی داده‌ها، پیگیری این پرسش پیش‌رو است که بهزاد در انتقال مفاهیم حکمی- عرفانی عطار با ابزار نقاشی چگونه عمل کرده‌است؟ نتایج این تحقیق نشان می‌دهد که در بخشی از نگاره «مرد ریش بلند» به طور مستقیم به تصویرگری متن منطق‌الطیر پرداخته شده‌است اما بخش اصلی، عملکرد آزادانه بهزاد است؛ نمادهای به‌کاررفته در نگاره در داستان مورد نظر وجود ندارد اما در دیگر بخش‌های کتاب منطق‌الطیر قابل ردیابی است. بهزاد در تصویرگری این شعر با تکیه بر جهان‌بینی عطار، جهان‌بینی و تحلیل خود را نیز در اثر وارد کرده‌است و نتیجه‌گیری را تکمیل کرده‌است. دشواری کار بهزاد در آن‌جاست که دنیای تصویری ادبیات و نقاشی تفاوت فراوان دارد و تبدیل مضامین عرفانی به تصویر بسیار پیچیده است. داستان «مرد ریش بلند» در منطق‌الطیر بیانگر وابستگی و تزویر انسان زاهد است و در نقاشی بهزاد با عناصر بصری، داستان تکمیل شده و مراحل تزکیه‌ی نفس به‌گونه‌ای به تصویر درآمده‌اند که سیر تزکیه در انسان و طبیعت به‌صورت هم‌زمان و هماهنگ نمایش یافته‌است. بهزاد نمادپردازی فراواقعی عطار را با شیوه‌ای کاملاً واقع‌گرا و در بستر زندگی روزمره به تصویر کشیده‌است.

واژه‌های کلیدی: بهزاد، عطار، منطق‌الطیر، نگارگری ایرانی، عرفان.

1- Email: kareemeskandari@gmail.com
2- Email: monahonarmand726@gmail.com

شیوه ارجاع به این مقاله: اسکندری، کریم و هنرمند، مونا. (۱۴۰۴). سلوک عرفانی «منطق‌الطیر» در قلم «بهزاد»، نشریه هنرهای کاربردی، ۵(۳)، ۹۳-۸۱. Doi: 10.22075/aaj.2025.33055.1207

مقدمه

سال‌ها بود که درگیر کشف پیچیدگی‌های فرمی و محتوایی آثار بهزاد بودیم. هر اثر او جای موشکافی و دیده شدن طولانی مدت دارد و به‌سادگی تماشای آن، پایان‌پذیر نیست. بهزاد پشتوانه بزرگ فرهنگی برای چگونه نگریستن ایرانیان به عالم است، همان‌گونه که داوینچی برای ایتالیا. ولی ما به اندازه کافی از چشمه موجود ننوشیدیم.

ظاهر ساختارمند و سنجیده نگاره‌های بهزاد، گویای رمز و راز نهفته در آن است، به‌ویژه که اثر، بازتاب مضامین چند پهلوی عرفانی باشد. نگاره «مرد ریش بلند» از کتاب منطق‌الطیر عطار نیشابوری است که توسط سلطان‌علی مشهدی[1] خوشنویسی شده و در موزه متروپولیتن نگهداری می‌شود.

یافتن رموز تصویر با تطبیق متن و نگاره بازتابی از نوع اندیشه و جهان‌بینی دو نابغه‌ی فرهنگ و هنر خراسان خواهد بود. پرسش مقاله میزان حضور و ارتباط مفاهیم موجود در شعر و نگاره است و این‌که بهزاد تا چه میزانی در انتقال مفهوم حکمی خلاقیت به خرج داده‌است؟

گمنامی این اثر ضرورت پژوهش بر آن را آشکار می‌سازد. زیرا این مجموعه حاصل تلاش بسترسازی‌های انجام شده در دوره درخشان تیموری است. اگر نقاشی یکی از عالی‌ترین بسترهای به‌روز خلاقیت است و بهزاد سرآمد آن در تاریخ نقاشی ایران و اگر عرفان ایرانی یکی از بهترین خروجی‌های اندیشه و حکمت ایرانی است؛ عطار پرچمدار آن است و اگر خط نستعلیق کامل‌ترین خط ایرانی و سلطان‌علی نابغه این خط است، هیچ اثری هم‌پای این نسخه از خراسان برنخاسته‌است. چون سه نابغه خراسانی ایران در آن سهیم هستند.

پیشینه پژوهش

گستره پژوهش‌های انجام شده بر آثار بهزاد از زمان حیات وی تاکنون بسیار وسیع است. نسخه مورد نظر (نسخه منطق‌الطیر حدود ۸۹۰ هـ‌ق، نگهداری در موزه متروپولیتن نیویورک) را افراد زیادی مطرح و توصیف کرده‌اند. اما نیاز بررسی موشکافانه‌تر ۳ نگارگری بهزاد در این نسخه، وجود دارد که در این مقاله به یکی از این سه نگاره پرداخته شده‌است (نگاره مرد ریش بلند).

«کمال‌الدین بهزاد مجموعه مقالات همایش بین‌المللی» (۱۳۸۳)، برگزار شده در فرهنگستان هنر، تهران، کامل‌ترین بررسی انجام شده بر شخصیت بهزاد و آثار وی است. شامل مقالاتی است که در برخی از آن‌ها به نگاره‌ی مورد نظر اشاراتی شده‌است. از جمله مقاله عبادالله بهاری، نوشین‌دخت نفیسی، فردریک ویس که از پژوهشگران سرشناس نگارگری ایرانی هستند و در این همایش حضور داشتند، به نگاره مرد ریش بلند از منظر نسخه‌شناسی پرداخته و همگی اثر را جزء آثار اصلی بهزاد می‌دانند.

دیگری اولگ گرابر است که در کتاب «مروری بر نگارگری ایرانی» (۱۳۹۰)، چندین بار به اثر اشاره دارد و توضیحاتی داده‌است.

آقای م.م.اشرفی در دو کتاب «از بهزاد تا رضا عباسی» (۱۳۸۸)، «بهزاد و شکل‌گیری مکتب مینیاتور بخارا در قرن ۱۶» (۱۳۸۲)، چند اشاره به این اثر داشته‌است. در دیگر نوشته‌ها اشاره‌های مختصری به اثر مذکور شده‌است.

در پژوهش‌های یاد شده توضیحات تنها حول محور معرفی از لحاظ تاریخی، سندی و نسخه‌شناسی است. این مقاله بر پایه تحلیل محتوا، نمادپردازی، شیوه انتقال مفهوم و تطبیق شعر و نگاره خواهد بود.

روش پژوهش

بررسی این نگاره با بازاجرای نگاره و تجزیه تحلیل فرمی اثر آغاز شد. در ادامه بررسی محتوایی اثر به شکل اسنادی و بررسی تحلیلی تطبیقی با شعر عطار ادامه یافت که در این مقاله یافته‌های محتوایی آورده شده‌است.

---

[1] «سلطان‌علی مشهدی خوشنویس ایرانی حدود ۸۴۱ هـ‌ق تا ۹۲۶ هـ‌ق او در تحول خط نستعلیق نقشی مهم داشت در جوانی به دعوت ابوسعید تیموری به هرات رفت. بعداً مورد توجه و حمایت سلطان‌حسین بایقرا و امیرعلیشیر نوایی قرار گرفت. سال‌ها در کتابخانه سلطنتی کار می‌کرد و با عبدالرحمن جامی و کمال‌الدین بهزاد همنشینی داشت.» (پاکباز، ۱۳۸۶، ۳۰۸).

مقاله‌ها و کتاب‌های فراوانی در مورد بهزاد منتشر شده‌است اما تحلیل دقیق توانایی‌های هنری بهزاد به وسیله یک آنالیز و تحلیل علمی، کمتر موجود است. از این رو چون نمادپردازی عطار دارای پیچیدگی است و اجرای تصویری دشواری دارد بهزاد با درایت فراوان به سراغ چنین موضوع‌هایی رفته و به‌ویژه در نگاره مرد ریش بلند هنرنمایی منحصربه‌فردی را ارائه داده‌است.

مبانی نظری

عطار و رویکرد منطق‌الطیر

فریدالدین عطار نیشابوری اندیشمندی است که در حوزه عرفان و حکمت، بر پایه جستجوها و یافته‌های خود، در فرهنگ غنی و کهن ایران، زبانی قابل‌درک برای همگان می‌آغازد و آن شعر عرفانی است. عطار پیچیده‌ترین رموز و معانی عرفانی را به زبانی ساده به شعر درآورد. «شیخ عطار شاعر فارسی‌زبان، سراینده دردهای عارفانه است و از این روست که سخنش را با وجود سادگی و بی‌تصنعی که دارد تازیانه سلوک خوانده‌اند.» (زرین‌کوب، ۱۳۸۱: ۱۳۵).

وی موجب گسترش فرهنگ عرفانی در میان عامه مردم گشت زیرا پیش از او مفاهیم عرفانی و فلسفی بسیار پیچیده و غیرقابل‌فهم برای عوام بود و کتب فلسفی و عرفانی تنها نزد حکیمان خواهان داشت. به دنبال عطار مکتب فکری به جریان افتاد که در گستره فرهنگ ایران جایگاه ارزنده‌ای دارد زیرا بدون او نمی‌توان تصور کرد که مولوی، حافظ و جامی چه مسیری را از پی داشتند. «عطار نسبت به فلسفه نظر خوبی نداشته‌است. وی بیشتر به عرفان علاقه می‌ورزیده و مخصوصاً به قصص و اقوال صوفیان شوق خاصی نشان می‌داده‌است.» (زرین‌کوب، ۱۳۸۱: ۱۳۶).

در کتاب منطق‌الطیر، مراحل سیر و سلوک از پرسش‌ها و جستجوهای ابتدایی آغاز شده و تمامی سختی‌ها و مشکلات پیش‌رو با بیان داستان‌ها و حکایت‌های مختلف پاسخ داده شده‌است. «در این اثر، عطار ضمن حکایت‌ها و عموماً از زبان هدهد، به ارشاد رهروان راه می‌پردازد و شکستن بت‌های گوناگون را که مانع سلوک و وصول به حقیقت است را باز می‌نماید.» (محبی، ۱۳۸۱: ۱۲). در منطق‌الطیر هر پرنده نمادی از خصلت انسانی است که در تصویرگری بهزاد نیز این ویژگی وجود دارد. «از آن‌جایی که ما این اثر را اثری رمزی می‌دانیم، ناگزیر، چه هدهد و چه سایر مرغان، هر کدام مظهری از جماعتی انسانی به شمار می‌آیند.» (محبی، ۱۳۸۱: ۱۳).

بهزاد

پیچیدگی فرمی و محتوایی آثار بهزاد آن چنان است که وی را در تاریخ نقاشی جهان کم‌نظیر می‌کند. وی بیشترین توجه پژوهشگران نقاشی ایران و هنر اسلامی را به خود جلب کرده‌است. «در تاریخ هنر و فرهنگ جهان نام‌هایی از این گونه بسیار نیست و از این‌رو ارزیابی آثار وی بر ما ضرورتی دارد.» (آریان، ۱۳۸۲: ۱۳).

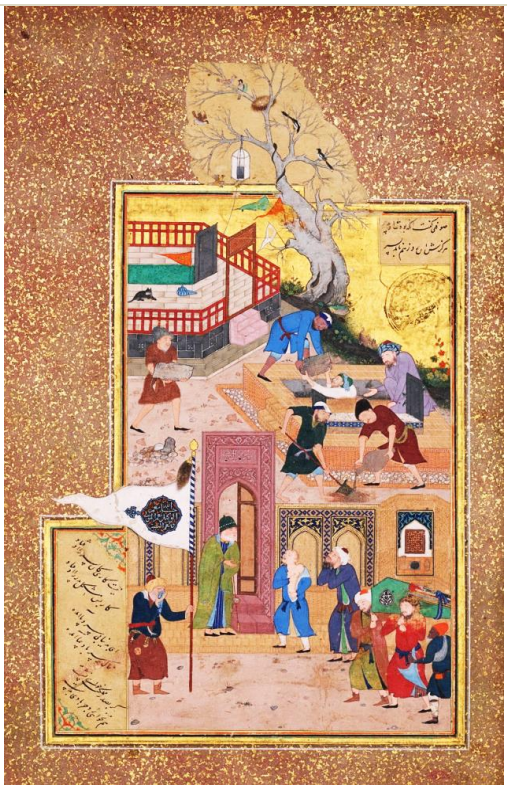
نام وی هم‌پایه با مانی در حوزه نقاشی آورده شده‌است هر چند که جدا از نقاشی، روحیه زاهدانه و عارف مسلک بهزاد را می‌توان با مانی مشابه دید. «کمال‌الدین بهزاد که در همه انواع نگارگری چیره‌دست بوده، به‌خصوص در به تصویرکشیدن موضوعات عرفانی بی‌همتاست.» (بهاری، ۱۳۸۳: ۱۳). در روزگار بهزاد بر شهر هرات فضایی صوفیانه حاکم بود و آرامگاه خواجه‌عبدالله انصاری و خانقاه‌ها بسیار مورد احترام بودند. عرفان‌گرایی در دربار نفوذ داشت و وزیرسلطان حسین، میرعلی شیرنوایی، از بزرگان فرقه نقشبندیه بود. «بهزاد خود به عضویت صوفیان نقشبندی درآمد و در مدت اقامتش در هرات در خانقاه مسکون بود. وی هرگز ازدواج نکرد و در رفتار و اخلاق حالتی کاملا روحانی و مستغنی از مادیات دنیوی داشته‌است.» (بهاری، ۱۳۸۳: ۱۲).

سلطان‌حسین بایقرا در آخرین دوره حکومت تیموریان پایتختی آرام را ایجاد کرد. هرات بستری شد که مجمعی از بزرگان، هم‌اندیشی یافتند. بهزاد در میان بزرگان موسیقی، علم، فلسفه، ادبیات و دیگر حوزه‌ها فعالیت کرد. به‌ویژه دوستی با عبدالرحمن جامی شاعر بزرگ، میرعلیشیرنوایی وزیر دانشمند، سلطان‌علی مشهدی خوشنویس، بسیار بر وی تأثیرگذار بوده‌است. «در عهد سلطان‌حسین بایقرا، چهار تن بر تارک فرهنگ ایران درخشیدن گرفتند: اولی بهزاد، دومین

جامی، سومی سلطان‌علی مشهدی و چهارمین امیرعلی شیرنوایی» (بیانی، ۱۳۸۳: ۵۳).

نگاره‌های منطق‌الطیر

در تمامی منابع بررسی شده، نگاره‌های نسخه منطق‌الطیر متروپولیتن را از آثار اصلی بهزاد می‌دانند. از جمله آقای اشرفی در جمع‌بندی این نسخه می‌گوید: «در سال ۱۳۲۴ شمسی نسخه خطی مشهور منطق‌الطیر با مینیاتورهای از بهزاد کشف شد. ... سه مینیاتور نسخه منطق‌الطیر عطار را هم کار بهزاد می‌دانند. این سه مینیاتور عبارتند از «خاکسپاری»، «مرد محاسن‌دار» و «صحبت شیخ با کشاورز». نسخه مذکور هم‌اکنون در موزه هنر متروپولیتن نیویورک نگهداری می‌شود. این نسخه را نیز سلطان‌علی مشهدی در سال ۸۸۸ هـ‌ق کتابت و بهزاد در دهه ۸۹۰ هـ‌ق مصور کرده‌است.» (اشرفی، ۱۳۸۸: ۱۵ و ۱۶).



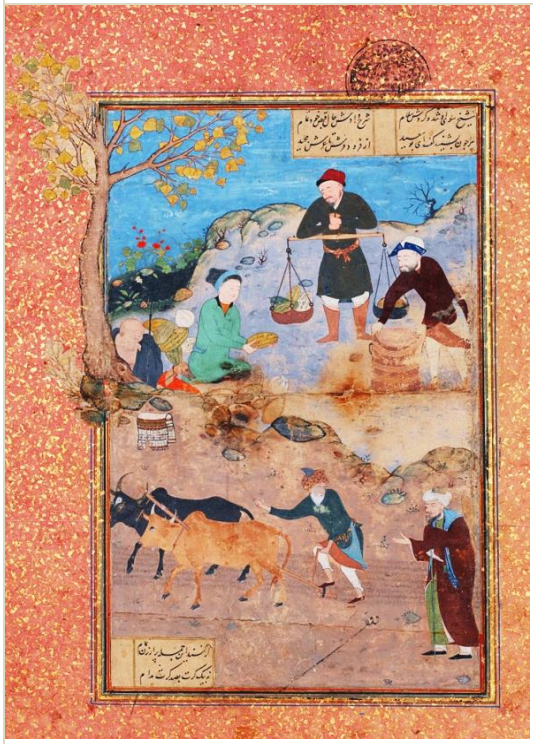
تصویر ۱- سوگواری برای پدر، کمال‌الدین بهزاد، نسخه منطق‌الطیر حدود ۸۹۰ هـ‌ق، نگهداری در موزه متروپولیتن نیویورک. منبع: (URL: 1)

گزیده شعر داستان:

پیش تابوت پدر می‌شد پسر — اشک می‌بارید و می‌گفت ای پدر

این چنین روزی که جانم کرد ریش	هرگزم نامد به عمر خویش پیش
صوفیی گفت آنک او بودت پدر	هرگزش این روز هم نامد به سر
نیست کاری کان پسر را اوفتاد	کار بس مشکل پدر را اوفتاد
ای به دنیا بی سر و پای آمده	خاک بر سر باد پیمای آمده
گر به صدر مملکت خواهی نشست	هم نخواهی رفت جز بادی بدست

منبع: (URL: 2)



تصویر ۲- بوسعید و پیر، بهزاد، نسخه منطق‌الطیر حدود ۸۹۰ هـ‌ق، نگهداری در موزه متروپولیتن نیویورک. منبع: (URL: 3)

گزیده شعر داستان:

دید پیری روستایی را ز دور	گاو می‌بست و ازو می‌ریخت نور
شیخ سوی او شد و کردش سلام	شرح دادش حال قبض خود تمام
پیر چون بشنید گفت ای بوسعید	از فرود فرش تا عرش مجید
طالبان را صبر می‌باید بسی	طالب صابر نه افتد هر کسی
هرک را نبود طلب، مردار اوست	زنده نیست او، صورت دیوار اوست
گر به دست آید ترا گنجی گهر	در طلب باید که باشی گرم‌تر
هرک او در ره بچیزی بازماند	شد بتش آن چیز کو بت بازماند

منبع: (URL: 4)

دو نگاره مربوط به بخش «عذر آوردن مرغان»، شامل دو داستان «سوگواری برای پدر» و «مرد ریش بلند» است. سومین نگاره از بخش «بیان وادی طلب» است. داستان «ابو سعید و پیرمرد».

«صحنه عزاداران و غریق (مرد ریش بلند) در نسخه منطق‌الطیر اشخاصی را می‌نمایانند که از روی نقش‌های اجتماعی و نوع فعالیتشان قابل شناسایی‌اند، هر چند به شکل افراد خاص ترسیم نشده‌اند» (گرابر،

۱۳۹۰: ۱۴۸).

بخش «عذر آوردن مرغان»، نسبت به دیگر بخش‌های منطق‌الطیر مملو از حکایت است. شاید انتخاب بهزاد از این بخش آن بوده که تمایل نداشته مستقیم به طور ظاهری به داستان سیمرغ و پرندگان بپردازد. بلکه به دنبال انتقالی ژرف از مراد عطار بوده‌است. عطار از زبان هدهد حکایات فراوانی را بازگو می‌کند که در جواب مرغان و پرندگانی است که برای ادامه مسیر عذر و بهانه می‌آورند. عطار تلاش دارد تا دلبستگی بیهوده به دنیا را بی‌نتیجه نشان دهد و با استفاده از داستان‌های مختلف نکات ظریف راه رسیدن به حق را متذکر شود. «در مرحله‌ای یکی از مرغان... شکایت می‌کند... ما دیگر طاقت ادامه طریق نداریم و صلاح نیست بیش از این جان خود را در رسیدن به سیمرغ به خطر بیاندازیم. هدهد جواب می‌دهد ای مرغ ضعیف نامصمم، یک مشت پوست و استخوان که محکوم به فناست در برابر مرشد ابدی چه ارزشی دارد؟» (بهاری، ۱۳۸۳: ۱۳). در نگاره «سوگواری برای پدر» که از بخش «عذر آوردن مرغان» است، صوفی‌ای به پسر سوگوار که بسیار بی‌تاب است، طبیعی بودن امر مرگ و فانی بودن دنیا را متذکر می‌شود اما در نگاره «بوسعید و پیرمرد» که از بخش «بیان وادی طلب» است، پیری بوسعید را به صبر و شکیبایی دعوت می‌کند.

نگاره مرد ریش بلند

داستان درباره پیرمردی ابله است که در رودخانه افتاده و در ریش بلند خویش گرفتار آمده‌است و چون حاضر نیست از ریش خود بگذرد، در حال غرق شدن است. مردی جوان در کنار رودخانه او را از عاقبت کار و ریش درازش بیم می‌دهد، اما پیرمرد به مرد جوان گوش فرا نمی‌دهد و در آب غرق می‌شود.

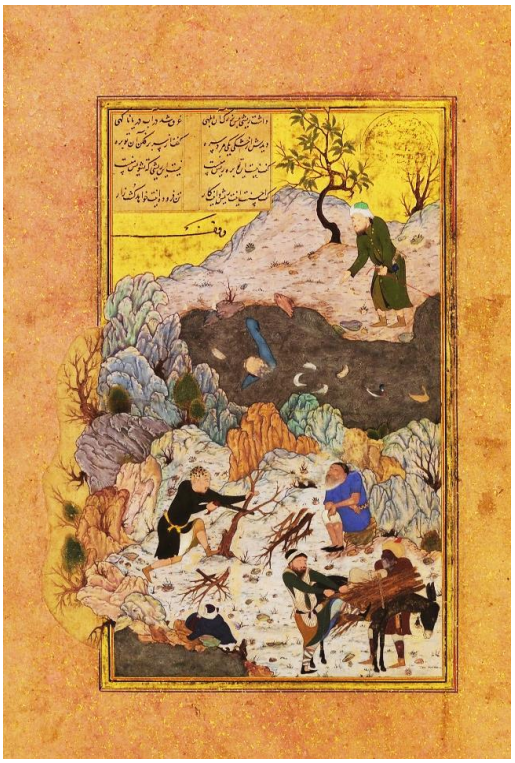
داشت ریشی بس بزرگ آن ابلهی
غرقه شد در آب دریا ناگهی
دیدش از خشکی مگر مردی سره
گفت از سر برفکن آن توبره
گفت نیست آن توبره، ریش منست
نیست خود این ریش، تشویش منست
گفت احسنت اینت ریش و اینت کار
تو فروده اینت خواهد کشت زار
ای چو بز از ریش خود شرمیت نه
برگرفته ریش و آزرمیت نه
تا ترا نفسی و شیطانی بود
در تو فرعونی و هامانی بود
پشم درکش همچو موسی کون را
ریش گیر آنگاه این فرعون را
ریش این فرعون گیر و سخت دار
جنگ ریشاریش کن مردانه‌وار
پای درنه، ترک ریش خویش گیر
تا کیت زین ریش، ره در پیش گیر
گرچه از ریشت به جز تشویش نیست
ک دمت پروای ریش خویش نیست
در ره دین آن بود فرزانه‌ای
کو ندارد ریش خود را شانه‌ای
خویش را از ریش خود آگه کند
ریش را دستار خوان ره کند
نه به جز خونابه آبی یابد او
نه به جز از دل کبابی یابد او
گر بود گازر، نبیند آفتاب
ور بود دهقان، نیارد میغ آب

منبع: (URL: 5)

فرو افتادن مردی در آب با ریش‌های چنان بلند که توانایی شنا ندارد امری غیر عادی‌ست. علاقه بهزاد در تصویر کردن بخش‌هایی از زندگی عادی و اجتماعی که کمتر مورد توجه‌اند، در کنار رویداد مشخص داستان، مشهود است. چنان که گورکنان در نگاره «سوگواری برای پدر»، خربزه فروشان در نگاره «بوسعید و پیرمرد» و هیزم‌شکنان در نگاره «مرد ریش بلند» نقش شده‌اند. «در مینیاتورهای دهه ۸۹۰ هـ‌ق او مجموعه‌ای از چهره‌های مختلف، پیکره‌های در حین کار و معیشت و... به وجود آمد. ... بهزاد ساختار مینیاتور را از پایین با ایجاد تصور عمق ساخته‌است و این فضا را تا بالا در چند نما بسط داده و کامل کرده‌است.» (اشرفی، ۱۳۸۸: ۲۸).

موضوع اصلی حکایت در نیمه بالایی نگاره جای

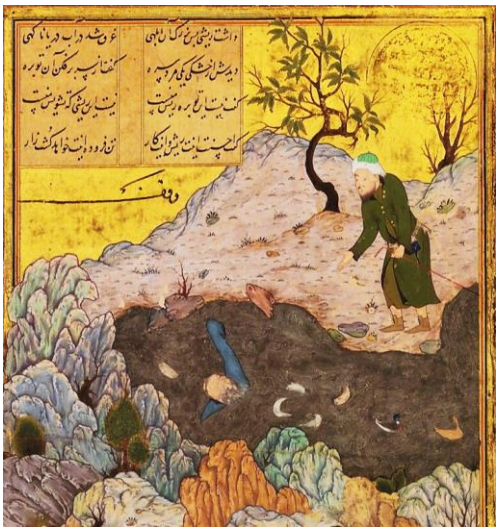
گرفته‌است و نیمه پایین فضاسازی و ایده‌های نگارگر است. صحنه پایین که موضوع داستان نیست چشمگیرتر و پرکنتراست‌تر کار شده‌است. زمینه روشن است و عناصر به‌وضوح بر آن قرار گرفته‌است. «موضوع اصلی یعنی غرق شدن در پس زمینه نشان داده شده، در حالی که بخش عادی صحنه که هیزم‌شکنان را نشان می‌دهد، در پایین و حالت پیش زمینه دارد. معمولاً بخش پایین نگاره به واقعه اصلی اختصاص دارد و صحنه‌های عادی و روزمره به کناری رانده شده و به صورت جاپُرکن‌های پس زمینه ارائه می‌شوند.» (ویس، ۱۳۸۳: ۳۲۴).



تصویر ۳- مرد ریش بلند، کمال‌الدین بهزاد، نسخه منطق‌الطیر حدود ۸۹۰ هـ‌ق، نگهداری در موزه متروپولیتن نیویورک. منبع: (URL: 6)

بهزاد یک امر روزمره را شاخص‌تر از اصل داستان نشان داده‌است و فضای بالا اتمسفری کدر و خاموش دارد تا در پلانی دورتر و عقب‌تر قرارگیرد. «نگارگر داستان اندوهبار بخش فوقانی را در برابر زندگی آرام و تلاش معاش در بخش تحتانی قرار می‌دهد.» (گرابر، ۱۳۹۰: ۱۵۳).

پیرمردی با لباس آبی کِدر با ریشی بلند، در آب افتاده است. مردی هم در بالای تصویر در جامه‌ای سبز، دستاری سفید و کلاهی فیروزه‌ای با چوب‌دست قرمز، سیمای آراسته و جوان (در جامه راهنما)، آشکار گشته که درخت جوان و شاداب کنار او این ویژگی‌ها را تشدید می‌کند و پیرمرد را که اسیر تعلقات دنیوی است، پند می‌دهد. آسمان طلایی، درخت سرسبز، دستار سفید و کلاه فیروزه‌ای، چوب دست (نشان مرشدی) و لباس سبز تنها در بخش بالای اثر استفاده شده‌اند. این امر شأن ملکوتی فضای بالا را نمایان‌گر می‌شود.



تصویر ۴- جزیی از نگاره مرد ریش بلند، کمال‌الدین بهزاد، نسخه منطق‌الطیر حدود ۸۹۰ هـ‌ق، نگهداری در موزه متروپولیتن نیویورک. منبع: (URL: 6)



تصویر ۵- جزیی از نگاره مرد ریش بلند، کمال‌الدین بهزاد، نسخه منطق‌الطیر حدود ۸۹۰ هـ‌ق، نگهداری در موزه متروپولیتن نیویورک. منبع: (URL: 6)

آب رودخانه به سمت پایین جریان دارد. در قسمت پائین بر حاشیه رودخانه، عبا و کلاهی دیده می‌شود که احتمالاً مربوط به پیرمرد پایین کادر است که در آرامش کامل با ریشی کوتاه، لباسی لاجوردی رنگ و شفاف و به دور از تعلقات رسمی و اجتماعی دنیایی (عبا و کلاه)، با حالتی خسته و گویی از عهده کاری برآمده، نشسته‌است. عبا و کلاه به کنار نهادن موجب وارستگی و خلاصی پیرمرد از مقام و موقعیت دنیایی شده‌است که با پاکی و آراستگی در جایگاه شاخصی از کادر نشسته‌است. جالب توجه آن است که پیرمرد در تقسیمات صفحه، در زیر و در امتداد درخت جوان بالای تصویر و با فرمی شبیه به درخت قرار گرفته‌است. «پیرمرد ریش‌داری که روی صخره نشسته، صوفی است که ماهیت‌گذرای تمام موجودات را به نظاره نشسته‌است. این امر نه تنها با شاخه‌های بریده درخت بلکه با صحنه اصلی که غرق شدن مردی را نشان می‌دهد تطابق دارد.» (بهاری، ۱۳۸۳: ۳۲۴).

آب نماد پاکی است. پیرمرد ریش بلند در آب افتاده و غرق می‌شود. غرق در پاکی و با جریان آب به پایین دست آمده‌است و عبا از تن به در کرده و ریش‌ها کوتاه و در آرامش نشسته‌است. به نظر می‌رسد او مرحله‌ای از کمال را گذرانده و در جایی نشسته که هیزم‌شکنان، چوب‌های خشک زمین را می‌زدایند و برای سوزاندن، سوار بر قاطر می‌کنند.

اینجا شباهتی در حذف تعلقات اضافی بین عمل پیرمرد و عمل هیزم‌شکنان احساس می‌شود. تصویر دارای درختان خشک زیادی است که باید زدوده شوند و بهزاد دگر بار، به مدد نمادها، مفاهیم مورد نظر عطار را بازگو می‌کند. درخت در بالاترین جایگاه خود سرسبز است و در پایین‌ترین جایگاه، دسته‌ای هیزم است که بار قاطر شده و راهی سوزاندن است.

مرد هیزم‌شکنی که کلاه پلنگینه دارد در حین اره کردن شاخه‌ها به پیرمرد چشم دوخته‌است. پیرمرد به او می‌نگرد و با انگشت اشاره‌ای به پایین دارد. جایی که فردی دیگر در حال بستن هیزم‌هاست. «حرکت هیزم‌شکن در حالی که بر پاهایش تکیه کرده و طناب را می‌کشد، به قدری طبیعی و زنده است که نیروی او کاملاً احساس می‌شود. اگرچه این هیزم‌شکن‌ها پیش از آن هم (در نگارگری گذشته) به تصویر درآمده بودند اما هرگز این چنین زنده و طبیعی نبوده‌اند. ... هیزم‌شکنی که هیزم‌ها را در پشت الاغ جمع می‌کند در تباین با الاغ مطیع و غیرفعال، صحنه‌ای واقعی ارائه می‌کند که تا آن زمان در مینیاتور ایران به ندرت به چشم می‌خورد.» (اشرفی، ۱۳۸۲: ۱۱۰).



تصویر ۶- جزیی از نگاره مرد ریش بلند، کمال‌الدین بهزاد، نسخه منطق‌الطیر حدود ۸۹۰ هـ‌ق، نگهداری در موزه متروپولیتن نیویورک. منبع: (URL: 6)



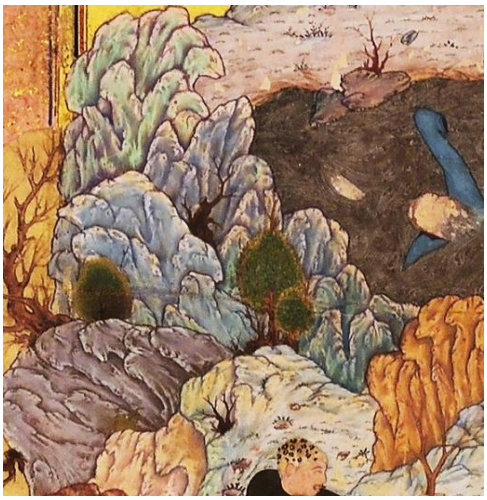
تصویر ۷- جزیی از نگاره مرد ریش بلند، کمال‌الدین بهزاد، نسخه منطق‌الطیر حدود ۸۹۰ هـ‌ق، نگهداری در موزه متروپولیتن نیویورک. منبع: (URL: 6)



تصویر ۸- جزیی از نگاره مرد ریش بلند، کمال‌الدین بهزاد، نسخه منطق‌الطیر حدود ۸۹۰ هـ‌ق، نگهداری در موزه متروپولیتن نیویورک. منبع: (URL: 6)



تصویر ۹- جزیی از نگاره مرد ریش بلند، کمال‌الدین بهزاد، نسخه منطق‌الطیر حدود ۸۹۰ هـ‌ق، نگهداری در موزه متروپولیتن نیویورک. منبع: (URL: 6)



تصویر ۱۰- جزیی از نگاره مرد ریش بلند، کمال‌الدین بهزاد، نسخه منطق‌الطیر حدود ۸۹۰ هـ‌ق، نگهداری در موزه متروپولیتن نیویورک. منبع: (URL: 6)

گمان می‌رود که شخص هندی این هیزم‌ها را خواهد برد. چند احتمال برای کاربرد آن‌ها وجود دارد. یکی مصرف عادی هیزم و دیگر برای سوزاندن جسم مرده یک هندو یا به گمان زیاد برای ساخت صابون از خاکستر شاخه‌های گیاه اشنان می‌برد. برای از بین بردن جسمیت یک انسان یا تولید ابزار پاکی. (توضیح ساخت صابون در ادامه آمده‌است.)

شش پیکره در نگاره وجود دارد که دو به دو در تقابل باهم‌اند. در پایین‌ترین قسمت ارتباطی اجتماعی و کاری در قسمت میان ارتباطی شامل فعالیت با مضمونی تفکرآمیز و در قسمت بالا ارتباطی اعتقادی موجود است. در قسمت بالا دو اردک نیز در ارتباط با هم هستند نکته عجیب یک اردک کامل و اردکی بدون‌رنگ است. یا اردک فراموش شده که تکمیل شود که از جزئی‌پردازی بسیار دقیق بهزاد بعید به نظر می‌رسد و یا بهزاد بی‌تعلقی را در بی‌رنگی پرنده نیز تداعی کرده‌است. اردک‌ها جریان مخالف نگاره را از پی گرفتند و از کادر خارج می‌شوند. قاطر با رنگ تیره همراه با هیزم برای آتش از پایین کار خارج خواهد شد و اردک در بی‌رنگی از بالای کادر خارج خواهد شد.

چهره‌های فراوان انسانی و حیوانی در صخره‌ها قابل تشخیص‌اند. آن‌ها در بی زمانی و آرامش همه تغییر و تحولات را نظاره‌گر می‌باشند. صخره‌ها زنده‌اند. عنصر بی‌جان یا عنصر جاندار در کار بهزاد بی‌معنی است. این رفت‌وآمدها و این اتفاق‌های روزمره یا خاص برای آن‌ها تفاوتی ندارد. جزئی کوچک از جریان زندگی‌اند. هم‌چنان که این امر در بی‌تفاوتی افراد پایین نسبت به واقعه بالا وجود دارد.

در بخش عذر آوردن مرغان، بیشتر حکایت‌ها پیرامون تعلقات دنیایی‌است و چند داستان پی‌درپی در مورد زاهد و صوفی است که به گونه‌های مختلف مشغول امور دنیای خود هستند. یکی از حکایات پیرامون عابدی است که مشغول ریش خود است، سپس حکایت مرد ریش بلند (که موضوع مقاله است) بیان شده و پس از آن داستان صوفی که هرگاه جامه‌اش را می‌شوید باران می‌بارد و حکایت بعدی راجع به مجنونی است که در کوهسار با پلنگان انس داشت.

عطار در نتیجه‌گیری هر داستان به داستانی دیگر اشاره می‌کند و این چنین خواننده را به داستان بعدی هدایت می‌کند و هر حکایت دلیلی دارد نهفته در حکایت پس از خود. حکایت عابدی که مشغول ریش خود است، مربوط به شخصی است در زمان حضرت موسی که ریش آراسته‌ای داشته و آن را شانه می‌کرده‌است. وی از حضرت موسی جویای آن است که چرا در عبادت ذوق و حالی ندارد و جواب می‌آید که مشغول ریش خویش هستی و در نهایت ابیاتی برای نتیجه می آید:

چون ز ریش خود بپردازی نخست
عزم تو گردد درین دریا درست
ور تو با این ریش در دریا شوی
هم ز ریش خویش ناپروا شوی منبع: (URL: 7)

سپس داستان مرد ریش بلند بیان شده که بهزاد آن را به تصویر کشیده. بهزاد در نگاره خود به مضامین شعر پیشین و پسین توجه داشته. دو بیت بالا یادآور صحنه پایینی نگاره و پیرمردی که با ریش آراسته در آرامش نشسته‌است. «پیرمردی که به اره کش خیره شده، غرق تفکر است. رهگذر که در آن سوی رودخانه است دست به سوی غریق دراز کرده، اما تلاش برای نجات او راه به جایی نمی‌برد. به نظر می‌رسد دیدگاه بهزاد در مورد زندگی این باشد که هرکس به گونه ای متفاوت گذرا بودن عمر را درمی‌یابد.» (ویس، ۱۳۸۳: ۳۲۴).

اما در شعر بعد از مرد ریش بلند حکایت صوفی که در زمان جامه شستن باران می‌آمد آورده شده:

صوفیی چون جامه شستی گاه گاه
میغ کردی جمله‌ی عالم سیاه منبع: (URL: 8)

صوفی هرگاه جامعه می‌شوید آسمان را ابر تیره فرا می‌گیرد و می‌بارد. یک‌بار که جامه او بسیار آلوده شده وی به عزم خرید صابون به بازار می‌رود که باز ابر می‌آید. صوفی به ابر می‌گوید چرا آمدی؟ قصد خرید مویز دارم نه صابون و به ابر می‌گوید:

از تو چند اشنان فرو ریزم به خاک
دست از صابون بشستم از تو پاک منبع: (URL: 9)

بهزاد نمادهای درون حکایت را با پردازشی شخصی و رمزآلود در تصویر به کار برده‌است. اشنان گیاهی است که شاخه‌های آن را می‌سوزانند و از خاکستر آن صابون می‌سازند. این گیاه در شوره زار می‌روید. صوفی به ابر می‌گوید که اشنان بر زمین می‌ریزم و به خاطر تو دیگر صابون نمی‌خرم و جامه نمی‌شویم. جامه مانند ریش، تعلقی برای صوفی شده‌است. در نگاره بهزاد در بخش پایینی که ارتباط مستقیمی با داستان اصلی ندارد گویا شوره زاری تصویر شده که شخصی شاخه‌های خشک گیاهان را می‌برد که شاید گیاه اشنان است و پیرمرد با ریش آراسته کلاه و جامه از تن به در کرده و در گوشه‌ای نشسته‌است. آستین و شلوار بالا زده و گویی کار شستشو را رها کرده‌است. پیرمرد هم عبا از تن به در کرده و هم ریشی کوتاه و مرتب دارد. ابزار امرار معاش را برگزیده و در خدمت تزکیه روح و جسم انسان همگام با هیزم‌شکنان شده‌است. «در تمام این صحنه پرتلاطم، یگانه فرد آرام همان صوفی است. در حقیقت این نگاره، جلوه پرمعنایی از راز زندگی و خلقت و مفهوم افکار عرفانی است که هر بیننده‌ای به تناسب دانش خود می‌تواند آن را تعبیر کند. این تصویر، شعری عرفانی در قالب نگاره است.» (بهاری، ۱۳۸۳: ۱۴).

در این اثر بهزاد مردی را نقش کرده که هیزم‌ها را قطع می‌کند (شخصی که اضافه‌ها را می‌زداید و پیرمرد در سکوت به او می‌نگرد) و کلاه پلنگینه به سر دارد و عطار در حکایتی نزدیک به این حکایت از مجنونی عارف، نام می‌برد که با پلنگان معاشرت دارد. کلاه پلنگینه بر سر نهادن چند معنی دارد. لباس پلنگینه را اعیان استفاده می‌کردند و یا پهلوانان. اما این‌جا چند نماد دیگر مطرح است. پلنگ حیوانی است که به زیستن در فضای سخت کوه شهره است و با غرور و تنهایی از عهده سختی‌ها برمی‌آید. کلاه پلنگینه حکایت از کوه‌نشینی تنها و وارسته است که از عهده سختی‌ها بر می‌آید. بر نفس خویش فائق آمده در کوهستان به سر می‌برد. کلاهی از بزرگترین قدرت و سختی کوهستان پلنگ را بر سر نهاده است و سختی‌ها و خشکی‌ها را می‌زداید.

بود مجنونی عجب در کوه سار
با پلنگان روز و شب کرده قرار...
بیست روز از صبحدم تا وقت شام
رقص می‌کردی و برگفتی مدام...
هرک از هستی او دلشاد گشت
محو از هستی شد و آزاد گشت منبع: (URL: 10)

استفاده از ویژگی‌های به‌کاررفته در اجزای بی‌ربط به داستان، معانی پیچیده‌تری را در تکمیل مفاهیم داستان از سوی بهزاد ایجاد کرده‌است. «بهزاد هیچ‌گاه برداشت معنوی از مضمون داستان را فدای توصیف وقایع عادی نمی‌کرد.» (پاکباز، ۱۳۸۶: ۴۲۴).

چیدمان نگاره از گوشه راست بالا به گوشه راست

پایین است. ابتدا انسانی با لباس سبز به چشم می‌آید که وی به وسیله اشاره دست، حرکت را به سمت چپ نگاره هدایت می‌کند. در ادامه حرکت می‌چرخد تا از گوشه چپ پایین کادر خارج می‌شود. این سیر نزولی، درجات متفاوت وجود را از بالا به پایین نشان داده‌است. قاطری بی‌تفاوت به اتفاقات دور و بر، در گوشه پایین قرار دارد و در کنار او شخص هندی که پشت به ماجراست با دستار زرد و قرمز که رنگی زمینی است. مردی در جامه کارگر در حال بستن هیزم‌هاست. مردی که کلاه پلنگینه به سر دارد کمی بالاتر از او قرار گرفته و پیرمردی که در آرامش نشسته تضادی با پیرمرد در حال غرق شدن دارد، یکی با دستانی آزاد و دیگری دست در آستین و تا بالاترین فرد که جایگاه مرشد و راهنما دارد. رنگ و فرم اثر در خدمت محتوا و در جهت القای بهتر معنا به‌کاررفته و به بیان مراحل سیر و سلوک عرفانی مورد نظرِ عطار پرداخته‌است. روحیه نمادپردازانه بهزاد با نشانه‌ها و نمادهای فراوان موجود در آثار عطار در هم می‌آمیزد. سیر کلی منطق‌الطیر که حرکت پرندگان از زندگی زمینی به سوی حقیقتی ملکوتی است، به انسان تعمیم داده شده‌است.

بهزاد با کشف و درک فضای عرفانی پیرامون خود و بررسی دقیق آثار نقاشی پیشین توانست مضامین حکمی- عرفانی را بر نقاشی ایران بیافزاید. «در دوره کمال‌الدین بهزاد، قریب به اتفاق نگاره‌ها متناسب با مضامین متون عرفانی، حکمی و اخلاقی بوده‌است. این آثار به معانی پنهان شعر راه یافته و به ظرف رموز و اسرار عرفانی بدل شده‌اند.» (صدری، ۱۳۸۳: ۴۳۱).

این امر در ساختار کلی اثر تا جزئی‌ترین عناصر بروز یافته‌است. چون جنبه‌های واقع‌گرایی اجتماعی در آثارش وجود دارد، معانی پیچیده حکمی، عرفانی را به ویژه در منطق‌الطیر، در امور روزمره زندگی بازتاب داده‌است. «موضوع‌ها و نوشته‌های عرفانی که تشریح مشخص تصویری ندارد و مستلزم درک عمیق و مفهوم معنوی آن است که نگارگر باید کاملاً عالم به موضوع بوده و خود درک عرفانی داشته باشد. این نوع نگارگری... توسط استادان زبردست چون بهزاد ممکن بوده‌است.» (بهاری، ۱۳۸۳: ۱۳).

از ویژگی‌های مهم در نگاره‌های منطق‌الطیر کنار رفتن موضوع اصلی است. استفاده از تصاویر جدا از داستان پیش از این در نگارگری سابقه داشته و بعد از بهزاد هم تکرار شده‌است اما در این سه نگاره وقایع شاخص تصویر شده در کادر ارتباطی با داستان اصلی ندارند و در جهت تکمیل موضوع داستان قرار نگرفته‌اند، آن‌ها بخش اصلی نگاره شده‌اند و بازی معنایی جداگانه‌ای از شعر را آغاز کرده‌اند. حتی در دیگر آثار بهزاد نیز تا این حد موضوع اصلی به حاشیه نرفته‌است. از همین‌رو نسخه منطق‌الطیر در میان آثار وی منحصربه‌فرد است. روایتگری آزادانه بهزاد جایگاه ویژه‌ای را در این نسخه پیدا کرده‌است که موجب شده این سه تصویر در تاریخ نقاشی ایران از این لحاظ کم‌نظیر باشد. این نگاره‌ها مربوط به بخش میانی منطق‌الطیر است.

بهزاد ژرفای شعر عرفانی ایران را که مملو از ابهامات و تعاریف و مفاهیم گوناگون و پیچیده است به زبان رنگ و فرم بیان می‌کند. تصویرپردازی در دنیای شعر تفاوت‌هایی با نقاشی دارد. برخی صنایع ادبی و نمادهایی که در شعر با ایجاز و اختصار معنا می‌یابند، ممکن است در زبان تصویری نقاشی به همان اندازه مؤثر نباشند. از این‌رو، نقاش ناگزیر است آن‌ها را بازآفرینی یا دگرگون کند تا بتواند در قالب تصویر نیز ایجاز و تأثیرگذاری لازم را حفظ کند.

نتیجه‌گیری

نسخه منطق‌الطیر ترکیب با عظمت از سه استاد مسلم شعر عرفانی، نگارگری و خوشنویسی. هر سه از خراسان برخاسته و گامی مؤثر بر پیشرفت هنر و فرهنگ ایران برداشتند و تأثیر بسزایی بر هنرمندان و شاعران پس از خود گذاشتند و هر کدام مبنایی را پایه‌ریزی کردند که دیگران در آن مسیر گام برداشتند. عطار در منطق‌الطیر به فضایی عرفانی و نمادین دست پیدا کرده و از اصطلاحات و صنایع ادبی برای پرداختن به موضوع سیر و سلوک عرفانی استفاده کرده به گونه‌ای که آیین طی طریق برای همگان قابل‌درک باشد و هر خواننده به فراخور سطح معلوماتش درکی از آن خواهد داشت. این مورد، توسط بهزاد نیز رعایت

شده‌است. او از تضادها و سمبل‌های بصری در نگاره بهره برده و از رنگ و ریتم و ترکیب‌بندی نیز در جهت القای معانی عمیق‌تری استفاده کرده‌است که برای هر فرد در نگاه اول مشخص نیست اما با تأمل قابل بازشناسی‌اند.

می‌توان بهزاد را برجسته‌ترین نقاش و تصویرگر موضوعات عرفانی دانست، زیرا وی در جزءبه‌جزء عناصر بصری نگاره و ارتباط آن‌ها دقت‌نظر داشته و هدف او از تصویرگری، بیان معانی و مفاهیم هرچه عمیق تر عرفانی بوده‌است. همان‌گونه که عطار مراحل سلوک عرفانی را در شعر و ادبیات گنجانده‌است، بهزاد در نگارگری به آن پرداخته‌است و برای بیان ذهنیت خود از نمادهای واقع‌گرایانه استفاده کرده‌است، بدین معنی که مفاهیم عرفانی و غیرمادی را با موضوعات ساده زندگی همچون هیزم‌شکن، خربزه فروش، گورکن، قاطر و... نمایش داده‌است ولی نگاهی نمادین به تمام آن‌ها داشته‌است.

آن‌چه در نگاره مرد ریش بلند مشاهده می‌شود مردی است که در آب افتاده و به خاطر اعتقاداتش با مرگ دست و پنجه نرم می‌کند در حالی که پایین‌تر چند پیکره نقش شده‌اند که در آرامش به کار خود مشغول هستند. رودخانه در حال حرکت است و جریان آب به خوبی حس می‌شود. آب مظهر پاک‌کنندگی است آلودگی‌های ظاهری و باطنی را شسته و مردی بی‌آلایش با خاطری آسوده در کناری نشسته است. تضادهای دو به دو در نگاره فراوان است که بیانگر دو نیروی مخالف، در طبیعت و یا انسان است. بهزاد درخت را به‌عنوان نمادی از زندگی انسان به‌کارگرفته و در بالاترین قسمت کادر و بر روی زمینه‌ی طلایی با شاخ و برگ سبز نشان داده‌است و رفیع‌ترین جایگاه را به آن اختصاص داده و در تضاد با آن، درختان خشک را بر روی شوره زار در قسمت پایین ترسیم نموده است. حیوانات در این نگاره برای پرکردن فضای خالی نقش نشده‌اند، هر کدام بار معنای خاصی را به دوش می‌کشند. قاطر سیاه رنگ و دو اردک در نیمه راست کادر قرار دارند و با یکدیگر از لحاظ معنایی در تقابل‌اند، گویی رهایی و بردگی را تأکید می‌کنند. هیزم‌شکن که کلاه پلنگینه به سر دارد نیز حاکی از نوع دیگری ارتباط، میان حیوانات و آدمی است.

تعداد ۶ پیکره انسانی از پایین به بالا در کادر چیده شده، پوشش و رنگ لباس هر یک نشان می‌دهد که نماینده قشر خاصی از جامعه هستند. بهزاد مراتب انسانی و معنوی را پله‌پله تا بالای کادر ترسیم می‌کند. با در نظر گرفتن قاطر می‌توانیم ۷ مرحله عرفان را از پایین‌ترین جایگاه، که ذات حیوانی و مادی است و با رنگ سیاه نقش شده را تا بلندای آسمان که جایگاه زاهدی است با دستار سبز و سفید ببینیم. در قسمت پایین اثر، رنگ‌ها مادی‌تر و زمینی‌تر هستند مانند زرد و قرمز و مشکی و قسمت بالا رنگ‌ها ملکوتی و آسمانی هستند.

نکته دیگری که در منطق‌الطیر دیده می‌شود و توسط بهزاد نیز به‌کاررفته، این است که تسلسل و ارتباط حکایات به گونه‌ای است که هر حکایت در جهت تأکید داستان قبل آمده و بهزاد نیز در نگاره مرد ریش بلند از داستان‌های پیشین و پسین برداشت‌هایی به نگاره افزوده‌است. در نگاره مرد ریش بلند، بهزاد موضوع اصلی شعر را در پس‌زمینه آورده و ماجرای هیزم‌شکنان و صوفی را در پیش‌زمینه نقش کرده‌است. در ظاهر، به نظر می‌رسد که بهزاد موضوع داستان را به کناری نهاده اما در واقع وی به دنبال انتقال و بیان رمز و راز نهفته در حکایات عطار است. زیرا اگر بهزاد قصد داشت جنبه ظاهری کتاب منطق‌الطیر را تصویر کند، از نقش سیمرغ، هدهد، پرندگان و ماجراهای آنان استفاده می‌کرد و به حکایات کوتاهی که در بخش میانی کتاب ذکر شده‌اند، توجهی نمی‌کرد. در حالی که بهزاد برای تنها صفحات تصویرگری شده، از سه حکایت کوتاه سود جسته تا بتواند به نگاه عطار نزدیک شود.

منابع

- اشرفی، مقدمه‌مرجان (۱۳۸۲)، *بهزاد و شکل‌گیری مکتب مینیاتور بخارا در قرن ۱۶ میلادی*، تهران: نشر سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- اشرفی، مقدمه‌مرجان (۱۳۸۸)، *از بهزاد تا رضا عباسی*، تهران: نشر متن.
- آریان، قمر (۱۳۸۲)، *کمال‌الدین بهزاد*، تهران: نشر هیرمند.
- پاکباز، رویین (۱۳۸۶)، *دایره‌المعارف هنر*، تهران: نشر فرهنگ معاصر.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۱)، *ارزش میراث صوفیه*، تهران: نشر امیرکبیر.
- گرابر، اولگ (۱۳۹۰)، *مروری بر نگارگری ایران*، تهران: نشر فرهنگستان هنر.
- مجموعه نویسندگان (۱۳۸۳)، *مجموعه مقالات همایش بین‌المللی کمال‌الدین بهزاد*، تهران: نشر فرهنگستان هنر.
- محبی، نصرت‌الله (۱۳۸۱)، *گزیده منطق‌الطیر*، تهران: نشر همراه.

- URL1:https://fa.wikipedia.org/wiki/%D9%BE%D8%B1%D9%88%D9%86%D8%AF%D9%87:%22Funeral_Procession%22,_Folio_35r_from_a_Mantiq_al-tair_%28Language_of_the_Birds%29_MET_DP240661 Accessed at 1403-04-07
- URL2: https://ganjoor.net/attar/manteghotteyr/ozr-morghan/sh40 Accessed at 1403-03-17
- URL3: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451733 Accessed at 1403-04-07
- URL4: https://ganjoor.net/attar/manteghotteyr/vadi-talab/sh6 Accessed at 1403-03-17
- URL5: https://ganjoor.net/attar/manteghotteyr/ozr-morghan/sh81 Accessed at 1403-03-17
- URL6:https://www.metmuseum.org/art/collection/search/140009082?rpp=60&pg=2&ft=Afghanistan&pos=112 Accessed at 1403-04-07
- URL7: https://ganjoor.net/attar/manteghotteyr/ozr-morghan/sh80 Accessed at 1403-03-17
- URL8: https://ganjoor.net/attar/manteghotteyr/ozr-morghan/sh82 Accessed at 1403-03-17
- URL9:https://ganjoor.net/search?s=%D8%A7%D8%B4%D9%86%D8%A7%D9%86&es=1&author=9&cat=177 Accessed at 1403-03-17
- URl10: https://ganjoor.net/attar/manteghotteyr/ozr-morghan/sh83 Accessed at 1403-03-17

Vol. 5, Issue 3, Serial Number 19, Autumn 2025, pp. 95-110

Semnan University

Journal of Applied Arts

Journal Homepage: https://aaj.semnan.ac.ir
ISSN: 2821-0670



Scientific– Research Article

Stylistics Comparison of Prophet's Ascension in Painting and Reverse Painting on Glass

Sama Ghobadi [1], Masoumeh Zamani Saadabadi [2], Mehran Houshiar [3] (Corresponding Author)

[1] Bachelor's Student, Iranian Painting Department, Faculty of Visual Arts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran.
[2] Ph.D. Graduate, Department of Advanced Art Studies, Faculty of Visual Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
[3] Associate Professor, Department of Advanced Studies in Art, Faculty of Arts, Soore University, Tehran, Iran.

(Received: 17.07.2024, Revised: 06.11.2024, Accepted: 02.12.2024)
https://doi.org/10.22075/aaj.2025.34778.1273

Abstract

The ascension of the Prophet has always been one of those narratives that have been discussed in every Islamic period and have influenced the language and various fields of art, including Iranian painting and Reverse Painting on glass. Throughout history, artists have used religious and Islamic elements and symbols such as Prophet, Baraq, Gabriel, Angel, Lion and other elements in this field. Ascension in each of the arts of Iranian painting and Reverse Painting on glass has unique features that distinguish it from other works. Examining the differences and similarities of these works, from the perspective of stylistics and emphasizing the important visual elements in each work, is the aim of the present research is to answer the basic question that what stylistic features the art of Iranian painting and Reverse Painting on glass with the subject of the ascension of the Prophet and What are the similarities and differences between these works. In this regard, information has been collected through library sources and studied in a descriptive-analytical way. The results of the research by studying and comparing technical components such as drawing methods and visual components such as form, colour and decorations of 4 Iranian paintings and 4 Reverse Painting on glass indicate that despite the presence of fixed elements such as the Prophet (PBUH), Baraq, Gabriel And in all the works of Fereshte, which is the common feature of these arts, differences in the way of dealing with the subject, the way of drawing each element, the presence of other motifs, including the lion as a symbol of Imam Ali (AS), lines and colouring can be identified. In the Iranian painting, the design of each element is more flexible and dynamic compared to the Reverse Painting on glass, more details are paid and a variety of colours are used a lot, but in the Reverse Painting on glass, the colouring is done in a flat way, and also the Prophet (PBUH) is the main focus of the subject. Ascension in the art of Reverse Painting on glass, while in Iranian painting, other elements are also paid much attention.

Keywords: Painting, Reverse Painting on Glass, Ascension of the Prophet, Stylistics.

1- Email: Smaghobadi@gmail.com
2- Email: Masoumeh.zamani@ut.ac.ir
3- Email: houshiar@soore.ac.ir

How to cite: Ghobadi, S.; Zamani Saadabadi, M. and Houshiar, M. (2025). Stylistics Comparison of Prophet's Ascension in Painting and Reverse Painting on Glass, Journal of Applied Arts, 5(3), 95-110. Doi: 10.22075/aaj.2025.34778.1273

مقاله علمی- پژوهشی

تطبیق سبک‌شناسانه نگاره معراج پیامبر در نگارگری و نقاشی پشت شیشه

سما قبادی [۱]
معصومه زمانی‌سعدآبادی [۲]
مهران هوشیار (نویسنده مسئول) [۳]

[۱] دانشجوی کارشناسی، گروه نقاشی ایرانی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.
[۲] دانش‌آموخته دکتری، گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
[۳] دانشیار، گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۴/۲۷، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۸/۱۶، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۳/۰۹/۱۲)
https://doi.org/10.22075/aaj.2025.34778.1273

چکیده

معراج پیامبر همواره جزو آن دسته از روایات بوده که در هر دوره اسلامی به آن پرداخته شده و در زبان و حوزه‌های مختلف هنری اعم از نگارگری و نقاشی پشت شیشه نفوذ پیدا کرده‌است. بررسی تفاوت و تشابه این آثار، از منظر سبک‌شناختی و با تأکید بر عناصر بصری مهم در هر اثر هدف پژوهش حاضر است تا بدین پرسش اساسی که هنر نگارگری و نقاشی پشت شیشه با موضوع معراج پیامبر از چه ویژگی‌های سبک‌شناختی برخوردار بوده و وجه تشابه و تمایز این آثار کدام است؟ پاسخ دهد. در این راستا اطلاعات از طریق منابع اسنادی گردآوری شده و به شیوه توصیفی- تحلیلی مورد مطالعه قرار گرفته‌است. نتایج پژوهش با مطالعه و بررسی تطبیقی مؤلفه‌های فنی از قبیل روش‌های ترسیم و مؤلفه‌های بصری مانند فرم، رنگ و تزیینات ۴ نگاره و ۴ نقاشی پشت شیشه منتخب حاکی از آن است که علی‌رغم وجود عناصر ثابت اعم از پیامبر (ص)، براق، جبرئیل و فرشته در تمام آثار که وجه اشتراک این هنرها است، تفاوت‌هایی در نحوه پرداختن به موضوع، نحوه ترسیم هر عنصر، حضور سایر نقوش از جمله نقش شیر به‌عنوان نمادی از امام علی (ع)، خطوط و رنگ‌گذاری قابل‌شناسایی است. در نگارگری طراحی هر عنصر نسبت به نقاشی پشت شیشه منعطف‌تر و پویاتر بوده، به جزئیات بیشتر پرداخته شده و از تنوع رنگی بسیار بهره گرفته شده‌است اما در نقاشی پشت شیشه رنگ‌گذاری به شیوه تخت بوده و همچنین پیامبر (ص) محور اصلی موضوع معراج در هنر نقاشی پشت شیشه است در حالی‌که در نگارگری به عناصر دیگر نیز بسیار توجه شده‌است.

واژه‌های کلیدی: نگارگری، نقاشی پشت شیشه، معراج پیامبر، سبک‌شناسی.

1- Email: Smaghobadi@gmail.com
2- Email: Masoumeh.zamani@ut.ac.ir
3- Email: houshiar@soore.ac.ir

شیوه ارجاع به این مقاله: قبادی، سما؛ زمانی‌سعدآبادی، معصومه و هوشیار، مهران. (۱۴۰۴). تطبیق سبک‌شناسانه نگاره معراج پیامبر در نگارگری و نقاشی پشت شیشه، نشریه هنرهای کاربردی، ۵(۳)، ۱۱۰-۹۵.

Doi: 10.22075/aaj.2025.34778.1273

مقدمه

معراج پیامبر یکی از رایج‌ترین مضمون‌های دینی است که هنرمندان مقاطع مختلف تاریخی بسیار به آن پرداخته‌اند. نگارگری و نقاشی پشت شیشه از جمله هنرهایی است که به این موضوع توجه داشته و پیامبر را بعد از همراهی جبرئیل تا آسمان هفتم به صورت ماوراء به تصویر کشیده‌اند. در رابطه با موضوع مذکور از نماد و عناصر دینی و اسلامی مانند میعاد، کرسی الله، پرچم اسلام و سیمرغ و... استفاده شده‌است. از عناصر ثابتی که در اغلب نگاره‌ها بهره گرفته شده می‌توان به جبرئیل و سایر فرشتگان، براق و آسمان اشاره نمود، اما نحوه حضور آن‌ها بر اساس هر داستان و روایات متغیر بوده و حضور هر عنصر پررنگ‌تر یا کمرنگ‌تر است.

نقاشی پشت شیشه هنری سنتی و پراهمیت است. در این هنر ابتدا جزئیات و ظرایف کار انجام می‌شود و سپس به رنگ‌های اصلی و رنگ‌آمیزی زمینه پرداخته می‌شود. نگارگری و نقاشی پشت شیشه هر دو هنری هستند که اهمیت به جزئیات و دقیق بودن ترسیم در آن‌ها بسیار مهم بوده به‌طوری‌که در هر دو هنر مزبور به استفاده از رنگ‌های زنده تأکید شده‌است. نگاره و نقاشی معراج پیامبر در هر دوره و بستر، از سبک متفاوتی برخوردار هستند. سبک‌شناسی به مطالعه و تحلیل عوامل بصری و تأثیرات عوامل مختلفی بر روی یک اثر و چگونگی پدید آمدن آن اثر می‌پردازد. هدف این پژوهش بررسی تفاوت و تشابه موضوع معراج پیامبر در نگارگری و نقاشی پشت شیشه از نظر ویژگی‌ها و مفاهیم هنری آن است. به عبارتی دیگر، با بررسی این دو از منظر سبک‌شناسی وجوه تشابه و تفاوت بین آن‌ها مشخص و با توجه به آثار بر جای مانده از معراج پیامبر اعم از نگاره‌ها و نقاشی‌های پشت شیشه سبک هر اثر، عناصر موجود، نوع و طرز به‌کارگیری رنگ‌ها، نوع قلم‌گیری، توجه به جزئیات و... مورد بحث و تحلیل قرار می‌گیرد تا به این پرسش اساسی پاسخ دهد که معراج پیامبر در هنر نگارگری و نقاشی پشت شیشه از چه ویژگی‌های سبک‌شناختی برخوردار هستند و وجوه تفاوت و تشابه آن‌ها کدام است؟ در این راستا اطلاعات از طریق منابع اسنادی جمع‌آوری شده و یکی از مهم‌ترین مضامین (معراج پیامبر) در قالب دو هنر نگارگری و نقاشی پشت شیشه به صورت توصیفی- تحلیلی مورد مطالعه قرار می‌گیرد.

پیشینه پژوهش

از پژوهش‌هایی که به بررسی نگاره معراج پیامبر پرداخته‌اند می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد. مرضیه علی‌پور و محسن امرایی در مقاله‌ای با عنوان «مطالعه تطبیقی نگاره‌های معراج حضرت محمد (ص) و نقاشی عروج حضرت عیسی (ع)» (۱۳۹۶)، در نشریه نگره، دوره ۱۲ به بررسی شباهت‌ها و تفاوت‌های معراج پیامبر و حضرت عیسی و به جایگاه ایشان بر اساس داستان اصلی معراج در نگاره‌های موجود پرداخته‌اند. سلیمه باباخان و بهنام کامرانی نیز پژوهشی با عنوان «خوانش نگاره معراج پیامبر (ص) اثر سلطان محمد از منظر اصول ادراک دیدار گشتالت» (۱۳۹۹)، در نشریه نگره، دوره ۱۵ نگاره پیامبر در دوره سلطان محمد را بررسی و فرایند قرارگیری عناصر و جایگاه آن‌ها را بر پایه چرایی روانشناسی گشتالت مورد تحلیل و بررسی قرار داده‌اند. موضوع معراج و تطابق آن در دو هنر نگارگری و نقاشی پشت شیشه دست‌مایه تحقیق جامع و مستقلی نبوده، لذا پژوهش حاضر که عناصر بصری هر اثر را مورد مطالعه و بررسی قرار می‌دهد، به‌منظور درک عمیق‌تر و شناخت بهتر از این هنرها و ارزش‌های دینی حائز اهمیت است.

روش پژوهش

روش تحقیق مقاله توصیفی- تحلیلی و اطلاعات آن از طریق منابع اسنادی و با ابزار فیش‌برداری گردآوری شده‌است. جامعه آماری این پژوهش نگاره‌ها و نقاشی‌های پشت شیشه است که از آن میان چهار نگاره و چهار اثر نقاشی پشت شیشه با موضوع معراج پیامبر با روش نمونه‌گیری غیراحتمالی و هدفمند بر مبنای وجود عناصر سبک‌شناسانه انتخاب شده و به صورت کیفی مورد تجزیه‌وتحلیل قرار گرفته‌است. در این پژوهش پس از پرداختن به معراج از زوایای گوناگون، نگاره‌ها و نقاشی‌های پشت شیشه منتخب از منظر سبک‌شناختی مورد بررسی قرار می‌گیرند.

معنای لغوی «معراج»

معنای لغوی «معراج» در برخی منابع به نردبان (وسیله بالا رفتن) گزارش شده‌است. در لغت‌نامه فارسی ۱- آن‌چه به‌وسیله آن بتوان بالا رفت. ۲- نردبان. ۳- پلکان: جمع: معارج معاریج. ۴- صعود پیغمبر اسلام به آسمان که یکی از معجزات او محسوب می‌شود. یا شب (لیل) معراج، شبی که پیغمبر اسلام به آسمان صعود کرد. در لغت‌نامه معین به معنای نردبان، پلکان، آن‌چه به‌وسیله آن بالا روند (معین، ۱۳۸۶: ۱۹۹۷). دهخدا در تعریف کلمه لغوی معراج: نردبان، عروج و صعود بر آسمان‌ها که ویژه حضرت رسول اکرم بود و آن بیست‌وششم ماه رجب بوده‌است (دهخدا، ۱۳۷۷: ۲۱۱۳۳). از دیدگاه مسلمانان معراج شبی است که پیامبر با هم‌نشینی جبرئیل و فرشتگان سوار بر براق[1] مرزهای مادی را درنوردیدند.

معراج در روایات

مبحث معراج نبی، در مورد قابلیت عینی و رؤیت بودن یا تصور و القائاتی بودن آن بسیار اسرارآمیز است. امام سجاد به ابهامات این‌گونه پاسخ می‌دهد: «تَعَالَی الله عَنْ ذَلِکَ قُلْتُ فَلَمَّا اُسْرِیَ بِنَبِیِّهِ مُحَمَّدٍ اِلَی السَّمَاءِ قَالَ لِیُرِیَهُ مَلَکُوتَ السَّمَاوَاتِ وَ مَا فِیهَا مِنْ عَجَائِبِ صُنْعِهِ وَ بَدَائِعِ خَلْقِهِ قُلْتُ فَقَوْلُ اللهِ عَزَّ وَ جَلَّ ثُمَّ دَنَا فَتَدَلّی فَکَانَ قابَ قَوْسَیْنِ اَوْ اَدْنَی قَالَ ذَاکَ رَسُولُ اللهِ دَنَا مِنْ حُجُبِ النُّورِ فَرَآی مَلَکُوتَ السَّمَاوَاتِ ثُمَّ تَدَلَّی فَنَظَرَ مِنْ تَحْتِهِ اِلَی مَلَکُوتِ الْاَرْضِ حَتَّی ظَنَّ اَنَّهُ فِی الْقُرْبِ مِنَ اَلْاَرْضِ کَقَابِ قَوْسَیْنِ اَوْ اَدْنَی» سائل از امام سجاد پرسید: آیا خدا قابل توصیف است؟ کجاست؟ چگونه است؟ منطقه‌اش کجاست؟ حاکمیّت او کجاست؟ فرمود: «تَعَالَی الله عَنْ ذَلِکَ»، خداوند بالاتر از این حرف‌ها است. یعنی شما وقتی می‌گویی «خدا بالا است» او را کوچک کرده‌ای، «در عرش است» او را محدود کرده‌ای، «بر کرسی نشسته» تصوّر انسانی به او داده‌ای. سؤال‌کننده ابوحمزه ثمالی شاگردِ حضرت است که دعای معروف ابوحمزه ثمالی در مفاتیح‌الجنان است. می‌گوید، گفتم: «قُلْتُ فَلَمَّا اُسْرِیَ بِنَبِیِّهِ مُحَمَّدٍ اِلَی السَّمَاءِ» اگر اینطور که شما می‌گویید که خدا محدود نیست در بالا، عرش، کرسی، پس پیغمبر چطوری رفت بالا؟ چطوری می‌گوید که قرآن می‌گوید که به اندازه یک کمان با خدا فاصله داشته؟ سیدسجاد گفتند: «لِیُرِیَهُ مَلَکُوتَ السَّمَاوَاتِ وَ مَا فِیهَا مِنْ عَجَائِبِ صُنْعِهِ وَ بَدَائِعِ خَلْقِهِ» رفت بالا عجایب خلقت را ببیند، نه خدا را ببیند! چه را دارید می‌گویید؟ پیغمبر که بالا نمی‌رود خدا پایین می‌آید، اصل خدا است. پیامبر و کتاب و امام و شریعت و اصول و فروع برای این است که انسان به ذات اقدس کبریایی برسد. می‌گوید: پیغمبر رفت «لِیُرِیَهُ» برای این‌که رؤیت کند «مَلَکُوتَ السَّمَاوَاتِ» را، مُلک خدا را در آسمان، «وَ مَا فِیهَا» و آن‌چه که در آن است «مِنْ عَجَائِبِ صُنْعِهِ» چیزهای عجیب و غریب را ببیند که در روی زمین دیده نمی‌شود، «وَ بَدَائِعِ خَلْقِهِ» کارهای خاص خودش را که هیچ کسی نمی‌تواند این کار را انجام بدهد (علل‌الشرایع، حدیث ۱؛ بحارالانوار، حدیث ۸).

معراج در قرآن

خداوند در سوره «اسراء» می‌فرماید: «پاک و منزه است آن خدایی که بنده خودش را در شبی، از مسجدالحرام به مسجدالقصی که در سرزمین مبارک و مقدسی است، برد تا آیات و نشانه‌های ما را ببیند». آیات ۱۳ تا ۱۸ سوره «نجم» تأکید دارد پیغمبر (ص) برای دومین بار فرشته وحی جبرئیل را شخصاً مشاهده و ملاقات کرد و این ملاقات در بهشت صورت گرفت و چشم پیغمبر در این مشاهده دچار خطا و اشتباه نشد و آیات بزرگی از عظمت خدا را مشاهده نمود. در قرآن مجید نیز آیاتی درباره معراج پیامبر گویا است ۱. در سوره بنی‌اسرائیل، آیه اول چنین می‌خوانیم: «سُبْحانَ الَّذی أَسْری بِعَبْدِهِ لَیْلاً مِنَ الْمَسْجِدِ الْحَرامِ إِلَی الْمَسْجِدِ الْأَقْصَی الَّذی بارَکْنا حَوْلَهُ لِنُرِیَهُ مِنْ آیاتِنا إِنَّهُ هُوَ السَّمیعُ الْبَصیر»؛ (پاک و منزه است آن خدایی که

[1] بُراق در ادبیات فارسی و اسلامی حیوانی آسمانی، موجودی ترکیبی و سواره‌ای توصیف شده‌است که پیامبر اسلام (ص) در شب معراج بر آن سوار شده و به آسمان‌ها صعود کرده‌است. براق نمادی از قدرت الهی و سفر معنوی پیامبر است.

بنده خودش را در شبی، از «مسجدالحرام» به «مسجدالقصی» که در سرزمین مبارک و مقدسی واقع شده‌است، برد تا آیات و نشانه‌های [عظمت] ما را ببیند، او شنوا و بیناست). با تحلیل این آیه می‌توان دریافت که سفر پیامبر از مسجدالحرام شروع شده و سفر ایشان در بیداری و هشیاری بوده‌است. ۲. سوره «نجم» در آیات ۱۳ تا ۱۸ می‌فرماید: «وَ لَقَدْ رَءَاهُ نَزْلَةً أُخْرَى عِندَ سِدْرَةِ الْمُنتَهَى عِندَهَا جَنَّةُ الْمَأْوَى إِذْ يَغْشَى السِّدْرَةَ مَا يَغْشَى مَا زَاغَ الْبَصَرُ وَ مَا طَغَى لَقَدْ رَأَى مِنْ ءَايَاتِ رَبِّهِ الْكُبرَى». خلاصه مفاد این شش آیه این است که هدف معراج مشاهده آیات عظمت خداوند توسط پیامبر (صلی الله علیه و آله و سلم) بوده و در این آیه دومین ملاقات ایشان و جبرئیل ذکر شده‌است.

معراج پیامبر

در قرآن به کلمه معراج اشاره‌ای نشده و بیشتر از مشتقات آن مانند «تعرج»، «یعرج»، «یعجرون» و «معارج» استفاده شده‌است. در کتب‌های عهد عتیق و جدی از معراج دیگر پیامبران هم صحبت به میان آورده شده اما کامل‌ترین نوع معراج و عروج به هفت آسمان و سیر به عرش الهی معراج پیامبر بوده‌است (دشتگل، ۱۳۸۹: ۲). سفر روحانی- جسمانی پیامبر سوار بر مرکب خود به همراهی جبرئیل و فرشتگان به هفت آسمان طی مراحلی که جبرئیل، میکائیل و اسرافیل در شبی بر پیامبر نازل شدند و مرکبی برای ایشان آوردند و پیامبر به سمت بیت‌المقدس حرکت کردند. بعد از آن پیامبر در میانه راه در مدینه و مسجد کوفه، طور سینا نماز گزاردند و بعد از آن وارد مسجدالاقصی شده و در آن‌جا با حضرت ابراهیم، عیسی و موسی میان چندی از انبیاء نماز خواندند (علی‌پور و مراثی، ۱۳۹۶: ۱۲۶). اسباب و عوامل سیر پیامبر را با توجه به روایات این‌گونه یاد کرده‌اند: ۱. براق: اولین مرکبی که پیامبر را تا بیت‌المقدس برد. ۲. معراج: سیر پیامبر از بیت‌المقدس تا هفت آسمان. ۳. جنحه ملائکه: فرشتگان همراه پیامبر که او را تا هفت آسمان همراهی کرده و رسانیدند. ۴. جبرئیل: که پیامبر را تا سدره‌المنتهی همراهی و از آن‌جا به بعد پیامبر را رها کرد. ۶. مرکب. (دشتگل، ۱۳۸۹: ۷).

معراج در نگارگری دوره صفوی

عصر صفوی از مهم‌ترین دوره‌های هنری در تاریخ هنر اسلامی ایران به شمار می‌رود که در این میان نگارگری جایگاه ویژه‌ای دارد. موضوع نگاره‌ها شامل صحنه‌های مختلفی است که بخشی از آن معراج‌نامه‌ها و داستان‌های مذهبی، ادبی و تاریخی است. از نگاره‌های موجود در رابطه با داستان معراج پیامبر وجوه تشابه بسیاری قابل تشخیص است که در تمام آن‌ها در طی دوره‌ها و مکاتب مختلف عناصری ثابت و اصلی بر پایه حدیث معراج به تصویر درآمده است. شاخص‌ترین نگاره‌های معراج در نیمه اول حکومت صفوی در مکتب تبریز به‌خصوص در دوران شاه‌تهماسب اول و حمایت شاه از هنرمندان و علاقه مردم به عناوین مذهبی باعث پدید آمدن نسخه‌های خطی فاخر شد و با کاهش علاقه شاه‌تهماسب به هنر، هنر در دربار ایشان رو به افول رفت.

نگارگران مکتب تبریز به تصویر کردن محیط زندگی و امور روزمره علاقه داشتند. آن‌ها سعی داشتند بازنمودی از دنیای پیرامون را در نگاره‌های کوچک بگنجانند و از این‌رو سراسر صفحه را با پیکره‌ها، تزیینات معماری و جزئیات منظره پر می‌کردند ولی در رویکرد واقع‌گرایانه به جهان روش طبیعت‌نگاری را به کار نبردند (پاکباز، ۱۳۸۸: ۹۱). این رویکرد در نوع خود سبب ایجاد تنوع در سبک نگارگری این دوره شد. بررسی محتوا و مضامین موجود در نگاره‌های دوره صفوی نشان می‌دهد که هنر دوره صفوی در پیوند مستقیم با عناصری قرار گرفت که طبیعت و ماهیت مذهبی داشتند و در این دوره، پراکندگی عمومی و همه جانبه از آموزه‌های فقهی تشیع صورت گرفت که در تاریخ مذهبی اسلام از چشمگیرترین مسائل به شمار می‌رود (اسکارچیا، ۱۳۹۰: ۲۷). ظهور عناصر شیعی بر اساس آثار به‌دست‌آمده دوره صفوی مانند شیر، پرچم، نمادهای دینی و توجه نمادین به پوشش لباس پیامبر و حذف جزئیات چهره ایشان در این دوره آغاز گردیده‌است. از نمونه آثاری که از این دوره برجای‌مانده می‌توان به مخزن‌الاسرار و نگاره‌های فالنامه امام صادق (ع) اشاره کرد که بخش بیشتری از

سنت معراج‌نگاری را دارا است.
در معراج‌نگاری صفوی شیوه غالب تصویرپردازی پیامبر بر اساس روایات صحنه‌های آسمانی پیامبر سوار بر براق و نشان دادن عروج ایشان از زمین به آسمان هفتم بوده و در نگاره‌های سلطان محمد برای تأکید بر این عروج آسمانی ماه به زیر پای براق نگاشته شده‌است. نگاره‌های صفوی از نظر عناصر و محتوای دینی به دو دسته تقسیم می‌شوند؛ دسته اول فاقد عناصر شیعی مانند شیر، پرچم سبز و انگشتر سپاری و دسته دوم دارای عناصر شیعی است (فروغی‌نیا و دادور، ۱۳۹۶: ۱۲۵).

نقاشی پشت شیشه

هنر نقاشی پشت شیشه که هنری شکل گرفته از میان مردم و برخاسته از عقاید آن‌ها است جزو نقاشی‌های اصیل ایرانی به شمار می‌رود. نقاشی پشت شیشه را از نظر عنوان می‌توان به دو دسته کلی، تزیینی و مذهبی تقسیم نمود. هنرمندان نقاشی پشت شیشه اغلب ناشناخته و نامعلوم بودند اما در پایین کادر برخی آثار، نام و امضا هنرمند وجود دارد. همان‌طور که از نام آن برمی‌آید در این روش، از شیشه به‌عنوان بستر برای خلق اثر نقاشی استفاده می‌شود. این هنر متضمن آگاهی از قابلیت‌های شیشه به‌عنوان بوم و بستر کار، شناخت تکنیک‌ها و بهره‌گیری از مواد و همچنین مطالعه نگاره‌ها است. علاوه‌بر آن باید دقت در اجرای تکنیک، صبر و پرهیز از خطا که گاه غیرقابل جبران است را در دستور کار قرار داد.
هنر نقاشی پشت شیشه در ایران از پیشینه‌ای طولانی برخوردار است. علیرغم این‌که خاستگاه شیشه‌گری را بین‌النهرین و به خصوص فنیقیه دانسته‌اند، محل پیدایش نقاشی پشت شیشه ایتالیا است و قدیمی‌ترین این نوع نقاشی متعلق به قرن‌های سوم و چهارم پیش از میلاد در منطقه آپولیا -ناحیه‌ای در ایتالیا- است (یاوری، ۱۳۹۵: ۱۰). تاریخ دقیق و چگونگی ورود این هنر به ایران چندان روشن نیست اما اکثر محققین آغاز نقاشی پشت شیشه را به دوره صفویه منسوب می‌دانند (پاکباز، ۱۳۸۳: ۵۸۰). شیشه‌گری در ایران که پس از حمله مغول دچار رکود شده بود با روی کار آمدن صفویان و تلاش‌های ثمربخش شاه‌عباس برای احیای هنرها حیاتی دوباره یافت (حاتم، ۱۳۸۸: ۱۳۷). تا پیش از سلطنت شاه‌عباس و کوشش‌های او برای رونق بخشیدن به صنایع، شیشه مناسب برای تولید نقاشی پشت شیشه موجود نبوده و این دوره با تولید شیشه تخت و بی‌رنگ مناسب برای نقاشی هم‌زمان است. در سفرنامه شاردن -جهانگرد فرانسوی- که در دوره صفویه به ایران آمده بود نوشته شده: «در سرتاسر ایران کارخانه‌های شیشه‌گری وجود دارد... یک مرد ایتالیایی این فن را در شیراز در مقابل پنجاه اکو به ایرانیان بیاموخت» (شاردن، ۱۳۳۶: ۳۵۱). بر اساس اسناد و قراین، این هنر از یک‌سو توسط شیشه‌گران ایتالیا و از سوی دیگر از طریق تبادل و تجارت با ونیز در دوره صفویه وارد ایران شده‌است (سلحشور، ۱۳۸۷: ۷). زیرا این شهر مدت‌ها مرکز پررونق شیشه‌گری بوده و در عین‌حال دادوستد کالاهای گوناگون از کشورهای مختلف جهان در آن رواج داشته، بنابراین این هنر از بندرهای جنوبی وارد ایران شده و موردتوجه قرار گرفت.

تحلیل و تطبیق سبک‌شناسانه آثار منتخب

واژه عربی سبک از ریشه سَبَک، مصدر ثلاثی مجرد، به معنی ذوب کردن و در قالب ریختن است که بعدها به روش خاص شکل دادن به حروف در نوشتارها تعبیر شده‌است (فتوحی، ۱۳۹۰: ۲۳). سبک عنصری است که تقریباً در تمام فعالیت‌های انسانی از کاربرد زبان گرفته تا آداب صرف غذا، فارغ از هنر وجود دارد. سبک به شکلی حیاتی ولی نه یگانه، در هنر حائز اهمیت است (داتون، ۱۳۸۴: ۱۵۶). در یک تعریف کلی، سبک الگو، صفات و ویژگی‌های متمایز و مشخص یک، دو و یا مجموعه‌ای از اشیاء است. این ویژگی‌های مشخص را صفات یا ویژگی‌های سبکی گویند که اگر در یک اثر هنری باشد سبک آن اثر، اگر در آثار یک هنرمند باشد سبک آن هنرمند و اگر در آثار یک منطقه یا یک دوره باشد سبک آن منطقه یا دوره را شکل می‌دهد (صحراگرد و شیرازی، ۱۳۹۳:

۸۹). منظور از سبک در این پژوهش بررسی ساختار اثر متأثر از مجموعه عوامل تاریخی، فنی و... است که باعث می‌شود هر نوع از آثار دارای ویژگی‌های منحصربه‌فردی شود و از سایر آثار متمایز باشد. به بیانی دیگر، سبک نگارگری و نقاشی پشت شیشه معراج پیامبر، برآیند ویژگی‌هایی است که در قالب مؤلفه‌های فنی و بصری ظهور و بروز یافته است. در تحلیل سبک‌شناسانه آثار منتخب معراج پیامبر به ویژگی‌های ذیل پرداخته شده‌است.

عناصر بصری نگاره و نقاشی پشت شیشه با موضوع معراج

در نگاره‌ها و نقاشی‌های پشت شیشه معراج پیامبر عناصر ثابت و متغیری حضور دارند که در ذیل بدان پرداخته شده‌است.

حضرت محمد (ص): حضور مقدس پیامبر (ص) در اغلب آثار بیشتر با جامه‌ای سبز رنگ، گاهی به رنگ سفید و قهوه‌ای، با نقابی سفید رنگ بر روی چهره ایشان و در برخی، هاله دور سر با تشعشع نور زرد و نارنجی در اطراف سر پیامبر که در حالتی ایستا سوار بر براق به سمت آسمان اوج گرفته با تشعشع طلایی آتش یا شعله‌های مقدس جایگزین شده‌است. از جلوه‌های ظاهری و جامه پیامبر در روایت این‌گونه آمده‌است: ردای بلند و گشاد با راه‌های سرخ مات (قهوه‌ای) و سیاه. پیامبر عبای راه‌راه عمودی سبز رنگی نیز داشت، ایشان عمامه‌هایی با رنگ‌های مختلفی بر سر می‌کردند که به رنگ‌های سفید، سیاه، قرمز و حتی زرد رنگ بود (دشتگل، ۱۳۸۹: ۹).

جبرئیل: معروف‌ترین فرشته در میان فرشتگانی است که مسلمانان می‌شناسند و با این‌که تنها ۳ بار در قرآن ذکر شده اما از عناوینی است که بسیار از آن یاد می‌شود. در روایات برای جبرئیل شش بال که هر کدام دارای صد بال است ذکر شده‌است (همان: ۱۰). در برخی نگاره‌ها به این بخش از روایت توجه شده و تعداد بال‌های ترسیم شده برای جبرئیل نسبت به سایر فرشته‌ها متراکم‌تر در نظر گرفته شده‌است.

براق: در متون اسلامی، براق که از واژه «برق» به معنی حرکت سریع و تند گرفته شده یکی از عناصر ثابت در نگاره‌های داستان معراج محسوب می‌شود. با وجود جزئیات بسیاری که در این داستان وجود دارد، براق همواره حضور داشته و نقش آن بر اساس فراز و نشیب‌های داستان دستخوش تغییرات گردیده‌است. روایات حاکی از آن است که این حیوان در خدمت حضرت ابراهیم بوده و علاوه بر ایشان، گروهی از ملائکه را نیز حمل می‌کرده‌است. در منابع و گزارش‌های موجود، براق دارای توصیفاتی چون رنگ سفید، پشتی کشیده، اندازه‌ای کوچک‌تر از شتر و بزرگ‌تر از الاغ، زینتی از یاقوت سرخ، ریزش مروارید به جای عرق، بالش آویزان از سمت راست، دارا بودن تمامی رنگ‌ها، دست‌های بلند در سرازیری‌ها و پاهای کوتاه در سربالایی‌ها، چهره‌ای همانند انسان و توانایی شنیدن و فهمیدن سخنان معرفی شده‌است. در برخی گزارش‌ها و روایات، چهره براق به صورت زنی جوان توصیف گردیده‌است. همچنین در نگاره‌های مختلف، این حیوان گاهی به شکل خندان و گاهی به صورت گریان به تصویر کشیده شده که نشان‌دهنده مراحل مختلف سفر معراج و حوادث آن است (وکیلی و لعل‌شاطری، ۱۳۹۴: ۶۱-۵۴).

فرشتگان: فرشتگان بلندقامت با بال‌های رنگی با نگاه مستقیم به پیامبر که تعداد آن‌ها به ۵ یا ۷ و یا بیشتر می‌رسد، در حال ثناگویی هستند. در روایات مختلف فرشته را اجسامی نورانی نیکومنشی که در برابر شیاطین قابلیت تبدیل شدن به هر شکلی را دارا هستند خواندند. فرشته‌ها نسبت به وظایف و اعمال خود مراتب متفاوتی دارند و پیامبر در شب معراج خود با انواع فرشتگان دیدار می‌کند (دشتگل، ۱۳۸۹: ۱۳). همچنین فرشتگان در نگاره‌های صفوی در حال تقدیم هدایا و استقبال از پیامبر هستند (فروغی‌نیا و دادور، ۱۳۹۶: ۱۲۷). فرشتگان در برخی روایات به صورتی چون گل و گیسوی زنانه به همراه کلاه جواهرنشان تشبیه شده‌اند که گرداگرد پیامبر در حال گلاب‌پاشی، ثناگویی و آوردن میوه‌های بهشتی، مشعل‌ها و قندیل‌های نمادین در دست هستند. بال‌های فرشتگان

مانند بال پرندگان رنگارنگ و یا به شکل شعله‌های برش‌دار و گاهی بیشتر از دو بال جهت القای حرکت آن‌ها در آسمان نشان داده شده که به همراه تاج‌های رنگین هیبتی اثیری و ناملموس بخشیده‌است (اعظم‌کثیری، ۱۳۹۷: ۱۷). تعداد بال‌های فرشتگان طبق روایات اسلامی نشان و نماد سرعت فرشته و قدرت او است. این تلقی در سایر ادیان و تفکرها نیز بیان شده‌است. چنان چه در تفکر بودایی دو بال فرشته نشان خرد و نظم است و در تفکر سومری چهار بال نماد و مظهر چهار باد و چهار فصل، «ییل سامی» (در زبان یونانی به معنی خدا) چهار یا شش بال دارد که دو تا از آن‌ها بسته و دو تا باز است و نماد سکون در پرواز و پرواز در سکون است (یاوری و سعیدی‌فرد، ۱۳۹۵: ۲۱).

شیر: در دهه‌های آغازین ظهور اسلام در شبه جزیره عربستان، لقب «اسدالله» یا «شیر خدا» به حضرت حمزه‌بن‌عبدالمطلب، عموی گرامی پیامبر اسلام (ص) اطلاق می‌شد. حمزه به واسطه شجاعت و دلاوری‌های بی‌نظیرش در جنگ‌های ابتدایی اسلام در کنار پیامبر (ص)، این لقب را به خود اختصاص داده بود اما پس از شهادت حضرت حمزه در جنگ احد، این لقب ارزشمند به امیرالمؤمنین حضرت علی (ع) منتقل شد. حضرت علی (ع) نیز با حضور همیشگی در کنار پیامبر (ص) و رشادت‌ها و شجاعت‌های بی‌بدیل خود در دفاع از اسلام، شایستگی این لقب را به خوبی اثبات نمود. در ادبیات عربی، فارسی، اردو و ترکی لقب «شیر خدا» بیش از سایر القاب حضرت علی (ع) مورد استفاده قرار گرفته‌است. این لقب به دلیل تداعی معنایی آن با بزرگی، قدرت، شجاعت و بی‌باکی در میان سایر موجودات به‌عنوان نمادی برجسته برای ستایش ویژگی‌های ممتاز امام علی (ع) به‌کار رفته‌است. در واقع، شیر به‌عنوان بهترین نماد و تشبیه برای توصیف ویژگی‌های ممتاز یک انسان شجاع و دلیر انتخاب شده‌است. این لقب گویای جایگاه والای حضرت علی (ع) در دفاع از اسلام و مبارزه با دشمنان آن در کنار پیامبر اکرم (ص) است. از عناصر دیگری که در نگاره‌ها می‌توان به آن‌ها اشاره کرد، پرچم سبز رنگ، ابرهای پیچان و ستاره‌های گرد و درخشان در آسمان لاجوردی و یا آبی تیره نشانه مکانی و زمانی و بر آسمان شب دلالت دارند که به زمینه کار عمق بخشیده‌است.

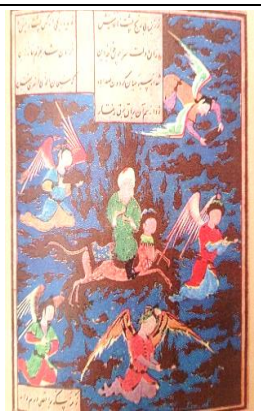
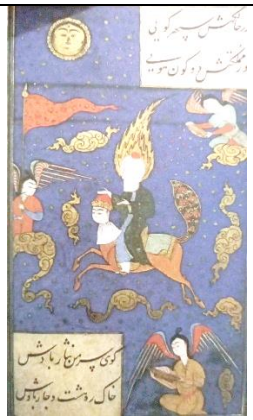
مطالعه و بررسی آثار منتخب

از میان نگاره‌های معراج پیامبر (ص) چهار نگاره متعلق به قرون ۱۰ و ۱۱ هـ‌ق انتخاب و در جدول (۱) گردآوری شده‌است. جدول (۲) نیز دربر دارنده آثار منتخب نقاشی پشت شیشه با موضوع مذکور است.

معراج پیامبر جامی: در این نگاره پنج فرشته که به صورت دایره‌ای به دور پیامبر حلقه بسته‌اند و ظروفی نقره‌ای در دست دارند، قابل‌مشاهده است. جبرئیل نیز با جامه‌ای قرمز و آبی که در بیشتر نگاره‌ها به همین رنگ مشهود است، با ظرفی در دست جلوتر از پیامبر به سمت خارج کادر در حال حرکت ترسیم شده و بال‌هایی متفاوت از سایر فرشتگان دارد. پیامبر با جامه سبز رنگ و عمامه سفید و قرمز همانند کلاه قزل‌باش در آن دوره، سوار بر براقی است که رنگی قهوه‌ای و لکه‌های سفید کم‌رنگ، کلاهی با تزیینات و گردن‌آویز و زینتی به رنگ آبی و سبز دارد.

معراج پیامبر عارفی: این نگاره دارای سه فرشته با چهره‌هایی گرد، چشم‌های ریز، ابروهای کشیده و موهای مشکی با فاصله زیاد از پیامبر و جبرئیل که با فاصله نزدیک‌تر به براق و پیامبر در حال خارج شدن از کادر با جامه قرمز و آبی و پرچمی قرمز در دست در حال حرکت است. پیامبر با جامه سبز و عمامه سفید و قرمز با شعله‌های مقدس طلایی، بر براقی قهوه‌ای سرخ رنگ با دم طاووس و گردن‌بندی از پارچه که کامل قسمت گردن را پوشانده، سوار است. عنصر متفاوت این نگاره ماه در بالای تصویر با چهره‌ای مانند چهره فرشتگان و ستاره‌های طلایی به‌کاررفته در پس‌زمینه احتمالاً برای القای بعد است.

جدول ۱- نگاره‌های منتخب معراج پیامبر. منبع: (نگارندگان)

نگاره ۱	نگاره ۲	نگاره ۳	نگاره ۴
			
یوسف و زلیخا، جامی. نیمه اول قرن دهم هجری. منبع: (دشتگل، ۱۳۸۹: ۱۷۰)	گوی و چوگان، عارفی. حدود قرن ده و یازده هجری. منبع: (دشتگل، ۱۳۸۹: ۱۶۸)	فالنامه (شاه تهماسب) منسوب به امام جعفرصادق (ع). نیمه قرن دهم هجری. منبع: (دشتگل، ۱۳۸۹: ۱۸۵)	خمسه نظامی (طالب لالا). نیمه دوم قرن یازدهم هجری. منبع: (دشتگل، ۱۳۸۹: ۲۰۲)

جدول ۲- آثار منتخب نقاشی پشت شیشه معراج پیامبر. منبع: (نگارندگان)

نقاشی پشت شیشه ۱	نقاشی پشت شیشه ۲	نقاشی پشت شیشه ۳	نقاشی پشت شیشه ۴
			
معراج حضرت رسول، بدون تاریخ. منبع: (سلحشور، ۱۳۸۷: ۵۶)	معراج محمد (ص)، منسوب به میرزا اسکندر. قرن چهاردهم هجری. منبع: (دشتگل، ۱۳۸۹: ۲۳۵)	معراج حضرت محمد (ص). قرن چهاردهم هجری. منبع: (دشتگل، ۱۳۸۹: ۲۳۵)	معراج حضرت رسول، بدون تاریخ. منبع: (سلحشور، ۱۳۸۷: ۵۷)

معراج پیامبر فالنامه شاه‌تهماسب: این نگاره دارای هفت فرشته با بال‌های رنگی، چهره‌هایی گرد، ابروهای کشیده و نازک، چشمان گرد و کوچک است که از تزیینات متنوعی برخوردار هستند. این فرشته‌ها با ظرف‌های زرین و محتویات متفاوت در دستانشان، به دور پیامبر که جامه سفید و قرمز به تن و عمامه سفید به سر دارد و در حال انگشترسپاری به شیر داخل تصویر که نماد حضرت علی است، از حرکتی اسپیرالی برخوردارند. جبرئیل حامل پرچمی سبز رنگ در همان موقعیت همیشگی در حال حرکت رو به جلو و جلوتر از پیامبر و براق است. براق نیز با رنگی صورتی و لکه‌های کم‌رنگی که این لکه‌ها بر روی اسب‌ها در نگاره تنها برای شخصیت اصلی و مهم نگاره ترسیم می‌شود، قابل‌مشاهده است. شیر داخل نگاره معلق و روبه‌روی پیامبر در بالای کادر قرار دارد.

معراج پیامبر خمسه نظامی: در این نگاره چهار فرشته همراه جبرئیل که ظرفی طلایی به دست دارد، از کادر خارج می‌شوند. پیامبر با جامه قهوه‌ای رنگ و عمامه سفید با شعله‌های طلایی مقدس در حال انگشترسپاری به شیر داخل تصویر که دارای شعله‌های مقدس بوده و خارج از کادر به تصویر کشیده شده‌است. لازم به ذکر است حضور شیر و اشاره به امام علی (ع) در آثار اولیه معراج تصویر نشده‌است.

نقاشی پشت شیشه ۱: پیامبر (ص) با جامه‌ای قرمز و آبی و هاله‌ای از نور زرد دور سرش، بر روی موجود افسانه‌ای براق نشسته‌است. براق نیز با ویژگی‌های آشنای خود همچون موهای بلند مشکی، بدن قهوه‌ای با لکه‌های سفید، دم طاووسی و تاج بر سر حضور دارد. در بالای کادر، دو فرشته با نیمی از بدن و برگ‌های طلایی در دست، پیامبر را همراهی می‌کنند. این عناصر نشان‌دهنده جنبه‌های معنوی و روحانی سفر معراج هستند. در پایین تصویر، شیری در میان ابرها نمایان است که می‌تواند نماد قدرت، شجاعت و حمایت الهی باشد.

نقاشی پشت شیشه ۲: این نقاشی نمایشی پیچیده‌تر از نمونه قبلی است و جزئیات بیشتری را در خود دارد. در این اثر، ۱۰ فرشته به صورت پراکنده در اطراف پیامبر در حال پرواز هستند. آن‌ها تنها از گردن تا سر ترسیم شده‌اند و بال‌های رنگارنگی دارند و تنها جبرئیل با بدن و پرچم سبزی در دست، به صورت کامل نقاشی شده‌است. پیامبر با جامه‌ای قهوه‌ای، عمامه سبز رنگ و هاله‌ای در دور سر به تصویر کشیده شده‌است. براق نیز با ویژگی‌هایی اعم از دم طاووسی و تاج بر سر ترسیم شده‌است. علاوه بر آن، در این اثر شیری در زاویه متفاوتی در پایین تصویر و خارج از کادر نمایش داده شده‌است.

نقاشی پشت شیشه ۳: در این نقاشی، پیامبر اسلام با جامه‌ای قهوه‌ای و هاله‌ای دور سر در حال آغاز سفر معراج خود به آسمان‌ها ترسیم شده‌است. پیامبر با ظاهری آرام و خونسرد بر روی براق با موهای بلند مشکی، بدنی به رنگ قهوه‌ای با لکه‌های سفید و دمی شبیه دم طاووس بدون تزیینات گردن نشسته‌است. این نقاشی می‌تواند پس از فرود براق بر روی زمین باشد که پیامبر در حالتی آرام و خونسرد بر روی آن قرار دارد.

نقاشی پشت شیشه ۴: در این اثر، ۱۱ فرشته مقابل پیامبر که جامه قهوه‌ای و عمامه سبز رنگ دارد، به صورت پراکنده در حال حرکت هستند. تنها سر و بال آن‌ها ترسیم شده و هر کدام از تنوع چهره و مو برخوردارند، حتی چهره‌های مردانه و بچگانه هم قابل‌مشاهده است. جبرئیل در حالتی ایستا و بی‌حرکت در کنار پیامبر و براق ایستاده است. براق با دم طاووس بدون لکه روی بدن و تزیینات ترسیم شده‌است. نقش شیری نیز در پایین کادر با حرکتی رو به بالا قرار دارد.

تحلیل عناصر بصری در نگاره‌ها و نقاشی‌های پشت شیشه منتخب

در نگاره اول، پیامبر اسلام به سمت راست و شرق در حال حرکت است. دست‌های ایشان به داخل شکم جمع شده و بسته است. اطراف سر پیامبر را شعله‌های مقدس احاطه کرده‌است. در تصویر دوم، پیامبر به سمت چپ و غرب در حال حرکت بوده و نسبت به حیوان سواری خود (براق) بزرگ‌تر ترسیم شده‌است. شعله‌های مقدس تنها در اطراف سر او قرار گرفته‌اند. در نگاره (۳)، پیامبر نسبت به براق کوچک‌تر به نظر می‌رسد. دست‌های ایشان به سمت بیرون کشیده شده و شعله‌های مقدس در اطراف سر پیامبر قابل‌مشاهده است. در چهارمین تصویر، پیامبر با دست راست خود انگشتری را به سمت شیر نشان می‌دهد. پیامبر در این تصویر بزرگ‌تر از براق ترسیم شده و شعله‌های مقدس اطراف سر او را احاطه کرده‌اند.

در تصویر (۱) نقاشی پشت شیشه، پیامبر با طراحی خشک، دستی رو به جلو و دستی دیگر در کنار بدن و نیز و خطوط شکسته و صاف بدون چروک لباس ترسیم شده‌است. هاله مقدس به صورت دایره‌ای دور سر با چند ضلع برای تشعشعات مشهود است. در تصویر (۲) خطوط رهاتر و منعطف‌تر بوده، پیامبر با اندازه‌ای نسبتاً کوتاه‌تر ترسیم شده و هاله زرد پشت سر ایشان وجود دارد. در تصویر (۳) نیز پیامبر با قدی بلند درحالی‌که دست بر سینه گذارده با طراحی خشک و شکسته ترسیم شده‌است. هاله دایره زرد با تشعشعات خطی اطراف سر او نقش بسته است. در تصویر (۴) طراحی محو و نامشخص از پیامبر وجود دارد و هاله دور سر او بسیار کم‌رنگ و محو است.

در تصویر (۱)، براق در حال پرواز و اوج گرفتن ترسیم شده‌است. ویژگی‌های بارز آن شامل دم گاوگونه، لکه‌های روی بدن و تزییناتی چون تاج و زین است. در این نگاره، چهره براق ترسیم نشده‌است. در نگاره (۲) براق دارای دم طاووسی و تزییناتی چون گردن‌بند و تاج است. براق چهره‌ای رنگ پریده داشته و هیچ لکه‌ای روی بدن آن قابل‌مشاهده نیست. در تصویر (۳) براق دارای اندامی صورتی مایل به قرمز است و لکه‌های کم‌رنگی روی بدن آن وجود دارد. براق در این نگاره با دمی شبیه دم گاو ترسیم شده و تزییناتی در ناحیه گردن با موهای مشکی قابل‌مشاهده است. در نگاره (۴) براق دارای اندام صورتی رنگ است و بدون هیچ لکه‌ای ترسیم شده‌است. براق در این تصویر با دم طاووس ترسیم شده‌است و حالت پای آن متفاوت از سایر تصاویر است، اما همان تزییناتِ گردن را دارا است.

در نقاشی پشت شیشه (۱) براق به صورت تجریدی و ساکن ترسیم شده‌است. رنگ غالب بدن آن قهوه‌ای با لکه‌های سفید بوده و بال‌هایش نیز سفید است. تزیینات گردن و تاج بر سر دارد. موهای بلند مشکی رنگ و دم عظیم و پر جزئیات طاووس‌مانند در این براق قابل‌مشاهده است. تصویر (۲) واقع‌گرایانه و طبیعی است. براق دارای لکه‌های مشکی و تاج زیبایی است. موهای کوتاه مشکی، دم پر جزئیات طاووس و بال‌های رنگارنگ آن به خوبی ترسیم شده‌اند. در تصویر (۳) براق دارای جثه بزرگی است و بدنش پوشیده از لکه‌های سفید است. رنگ غالب آن زرد و قهوه‌ای بوده و موهای مشکی و تاج روی سر دارد. دم ساده و قهوه‌ای رنگ طاووس مانند و وضعیت ایستا و ساکن آن مشهود است. در تصویر (۴) براق بسیار ساده و بدون جزئیات بوده و فقط تاج بر سر دارد. موهای مشکی کوتاه و بال‌های کوچک و ساده و نیز دم سبز رنگ طاووس در این نقاشی مشاهده می‌شود.

در نگاره (۱) جبرئیل لباسی آبی و قرمز تن کرده و بال‌های ساده و تک‌رنگ دارد و فاقد پرچمی در دست است. در تصویر (۲) بخشی از بدن جبرئیل خارج از کادر قرار گرفته و او دارای پرچمی قرمز رنگ است. چهره‌اش رنگ پریده به‌نظر می‌رسد و لباسش قرمز و آبی است. در نگاره (۳) جبرئیل کاملاً خارج از کادر

تصویر قرار گرفته و دارای پرچمی سبز رنگ است. بال‌هایش رنگی و لباسش قرمز و آبی بوده، اما فاقد تاج است. در تصویر (۴) جبرئیل دارای پرچمی صورتی رنگ و لباسی قرمز تن کرده است. این جبرئیل تاجی بر سر دارد و بال‌هایش تک‌رنگ است.

جدول ۳- تحلیل نقش پیامبر در آثار منتخب. منبع: (نگارندگان)

	تصویر ۱	تصویر ۲	تصویر ۳	تصویر ۴
آثار نگارگری				
آثار نقاشی پشت شیشه				

جدول ۴- تحلیل نقش براق در آثار منتخب. منبع: (نگارندگان)

	تصویر ۱	تصویر ۲	تصویر ۳	تصویر ۴
آثار نگارگری				
آثار نقاشی پشت شیشه				

جدول ۵- تحلیل نقش جبرئیل در آثار منتخب. منبع: (نگارندگان)

	تصویر ۱	تصویر ۲	تصویر ۳	تصویر ۴
آثار نگارگری				
آثار نقاشی پشت شیشه	-		-	

در نقاشی پشت شیشه (۱) جبرئیل به تصویر کشیده نشده‌است و تنها دو فرشته بالای سر پیامبر قرار دارد. این امر حاکی از آن است که در این نقاشی، هنرمند تمرکز خود را بر پیامبر و حضور فرشتگان در کنار او قرار داده‌است. در نگاره (۲) جبرئیل به شکل زیبا و متمایز ترسیم شده‌است. او پرچمی سبز رنگ در دست دارد و بال‌های رنگی بر روی لباس قرمز رنگ نمایان است. همچنین دارای تاج و موهای مشکی است که بر جلوه و زیبایی چهره‌اش می‌افزاید. این تصویر نشان‌دهنده توجه هنرمند به جزئیات و ویژگی‌های منحصربه‌فرد جبرئیل است. در نقاشی پشت شیشه (۳) جبرئیل به تصویر کشیده نشده‌است. در تصویر (۴) جبرئیل با اندازه‌ای کوچک، بال‌های ساده و موهای کوتاه مشکی ترسیم شده‌است. علی‌رغم این‌که دست‌های جبرئیل با حالت گرفتن پرچم نقاشی شده اما پرچمی در دست‌هایش مشاهده نمی‌شود. این نقاشی نشان می‌دهد که هنرمند در این اثر، توجه چندانی به جزئیات جبرئیل نداشته و به آن تمرکز نکرده‌است.

در نگاره (۱) فرشتگان با بال‌های رنگارنگ و جامه‌های زیبا به شکل اسپیرالی در حال پرواز دور پیامبر هستند. این حرکت چرخشی، نماد قدرت و دینامیسم معنوی فرشتگان است که آن‌ها را به‌عنوان همراهان و حامیان پیامبر به تصویر می‌کشد. در تصویر (۲) فرشتگان در گوشه‌های کادر قرار گرفته‌اند و با بال‌های رنگارنگ و جامه‌های زیبا به تصویر کشیده شده‌اند. این قرارگیری در گوشه‌ها، نشان از نقش حامی و محافظ فرشتگان است که پیرامون مقدسان و پیامبران حضور دارند. در نگاره (۳) فرشتگان با بال‌های خال‌دار و جامه‌های تزیینی ترسیم شده‌اند که تاج‌های زیبا بر سر دارند. این ویژگی‌های بصری، نشان از ماهیت متعالی و قدسی فرشتگان است که آن‌ها را از موجودات عادی متمایز می‌کند. در تصویر (۴) فرشتگان با بال‌های رنگی در پس‌زمینه قرار گرفته‌اند و در حال پرواز به بیرون کادر هستند. این حرکت پروازی فرشتگان، نماد ارتباط میان عالم ماده و عالم معنا است که آن‌ها را به‌عنوان واسطه‌ها به تصویر می‌کشد.

در نقاشی پشت شیشه (۱)، تنها دو فرشته به رنگ سفید بالای سر پیامبر قرار دارند. این تصویر شاید به آیه‌هایی از قرآن اشاره داشته باشد که در آن‌ها از دو فرشته به‌عنوان نگهبانان انسان یاد شده‌است. در تصویر (۲)، ۱۰ فرشته که فقط سر و بال دارند به صورت پراکنده اطراف پیامبر ترسیم شده‌اند. بال‌های فرشتگان رنگارنگ و موهایشان کوتاه است. در نقاشی پشت شیشه (۳) هیچ فرشته‌ای قابل‌مشاهده نیست و تنها پیامبر مشاهده می‌شود. تصویر (۴) دربردارنده ۱۱ فرشته با سر و بدن و بال‌های تک‌رنگ است که به‌طور نامنظم اطراف پیامبر حضور دارند.

در تصویر (۱) نقشی از شیر ترسیم نشده‌است. در تصویر (۲) نیز نیز هیچ تصویری از شیر مشاهده نمی‌شود. در نگاره (۳)، شیر در بالای کادر و روبه‌روی پیامبر قرار دارد. در تصویر (۴) شیر روبه‌روی پیامبر قرار گرفته و از کادر خارج شده و دور سر آن هاله‌ای نور دارد.

در نقاشی پشت شیشه (۱) شیری در پایین کادر به رنگ زرد در توده‌ای از ابر نشسته که با خطوط ساده‌ای ترسیم شده‌است. در تصویر (۲)، شیر در پایین کادر واقع شده و نسبت به سایر آثار واقع‌گرایانه‌تر ترسیم شده‌است. در نگاره (۳)، هیچ تصویری از شیر ترسیم نشده‌است و در نگاره (۴)، شیر در پایین کادر قرار دارد و با سادگی و در فرمی کلی ترسیم شده‌است.

جدول ۶- تحلیل نقش فرشته در آثار منتخب. منبع: (نگارندگان)

	تصویر ۱	تصویر ۲	تصویر ۳	تصویر ۴
آثار نگارگری				
آثار نقاشی پشت شیشه			-	

جدول ۷- تحلیل نقش شیر در آثار منتخب. منبع: (نگارندگان)

	تصویر ۱	تصویر ۲	تصویر ۳	تصویر ۴
آثار نگارگری	-	-		
آثار نقاشی پشت شیشه			-	

نتیجه‌گیری

معراج پیامبر یکی از موضوعات مهم و مورد توجه در هنر نگارگری و نقاشی پشت شیشه است. هنرمندان در طول تاریخ از عناصر و نمادهای دینی و اسلامی همچون پیامبر، براق، جبرئیل، فرشته، شیر و دیگر عناصر در این زمینه استفاده کرده‌اند. معراج در هر یک از هنرهای نگارگری و نقاشی پشت شیشه، دارای ویژگی‌های منحصربه‌فردی است که آن را از دیگر آثار متمایز می‌کند. سبک نگارگری و نقاشی پشت شیشه معراج پیامبر برآیند ویژگی‌هایی است که در قالب مؤلفه‌های فنی از قبیل روش‌های ترسیم و مؤلفه‌های بصری مانند فرم، رنگ و تزیینات نمود یافته‌است. با توجه به وجود دو روش متضاد در ترسیم نمونه‌های مورد مطالعه می‌توان اذعان نمود، هنرمند به جزئیات عناصر در نگاره‌های منتخب به مراتب بیشتر از نقاشی پشت شیشه پرداخته‌است. البته ماهیت هنر نقاشی پشت شیشه، با توجه به شیوه رنگ‌گذاری در رابطه با این موضوع بی‌تأثیر نیست. عناصر بصری در آثار نقاشی پشت شیشه ساده‌تر، انتزاعی‌تر و با تنوع رنگی کم‌تری نسبت به آثار نگارگری ترسیم شده‌اند. نقش پیامبر در نگارگری با جزئیات بیشتر و واقع‌گرایانه‌تر، خطوط و آناتومی بدن منعطف‌تر و جامه‌های رنگی ترسیم شده‌است. حضور براق با اندامی بزرگ و

ویژگی‌های شاخص آن به تصویر درآمده و دارای تزیینات و زیورآلات مانند تاج و گردنبند است و با رنگ‌های درخشان و روشن‌تر مشاهده می‌شود. همچنین جبرئیل در نگارگری از حرکتی پویا و فعالیت مشخص (حمل پرچم) برخوردار است و لباس‌های رنگی قرمز و آبی بر تن داشته و مسیری مشخص که همیشه در حال خارج شدن از کادر و روبه‌روی پیامبر قرار گرفته‌است. فرشتگان با بال‌های رنگی، جامه‌هایی با رنگ‌های متفاوت و صورت‌های گرد در حال حمل ظروف نقره‌ای و طلایی به دور پیامبر در حال حرکت و همراهی ایشان هستند. شیر در نگارگری با آناتومی بدنی واقع‌گریانه‌تر و برای تأکید در جایگاهی با شعله‌های مقدس ترسیم شده که در برخی نگاره‌ها قابل مشاهده نیست. واضح است که در نقاشی پشت شیشه پیامبر و سایر عناصر ساده‌تر، با جزئیات کم‌تر، ایستا و کم‌تحرک است و با رنگ‌های تقریباً تیره بر روی براق به تصویر درآمده‌است. براق با ویژگی یکسان در هر اثر با چشمانی مشکی، ابروهای کشیده، رنگ قهوه‌ای و اختصاص بخش بیشتری از کادر به آن مشاهده می‌شود. جبرئیل فقط در دو اثر از نقاشی پشت شیشه حضور دارد و تنها در یکی از این اثرها به صورت واقع‌گرایانه و رنگ‌هایی که آن را از بقیه عناصر جدا می‌کند مشاهده می‌شود و در اثر دیگر با توجه به رنگ‌گذاری بسیار کوچک‌تر و بدون جزئیات است. فرشتگان از تعداد مشابهی در آثار نقاشی پشت شیشه دارا نیستند و حتی در یکی از آثار، فرشته‌ای به تصویر نکشیده شده و همچنین هنرمند از کشیدن تن برای فرشتگان امتناع کرده‌است. شیر در سه اثر نقاشی پشت شیشه حضور دارد که تقریباً به داخل کادر کشیده شده و بخش بیشتری به آن اختصاص یافته‌است.

منابع

- قرآن مجید.
- اسکارچیا، جان‌روبرتو (۱۳۹۰)، *هنر صفوی، زند، قاجار*. ترجمه یعقوب آژند. تهران: مولی.
- اعظم‌کثیری، آتوسا (۱۳۹۷)، «مطالعه تطبیقی مؤلفه‌های تصویری در پنج نگاره معراج حضرت رسول (ص)»، *هنرهای صناعی اسلامی*. ۳(۱): ۲۶-۱۱.
- پاکباز، رویین (۱۳۸۳)، *دایرةالمعارف هنر*، تهران: زرین و سیمین.
- پاکباز، رویین (۱۳۸۸)، *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*، چ هشتم، تهران: زرین و سیمین.
- حاتم، غلامعلی (۱۳۸۸)، *هنر و تمدن اسلامی ۲*، تهران: دانشگاه پیام نور.
- داتون، دنیس (۱۳۸۴)، *دانشنامه زیبایی‌شناسی*، گروه مترجمان، تهران: فرهنگستان هنر.
- دشتگل، هلنا (۱۳۸۹). *معراج‌نگاری نسخه‌های خطی تا نقاشی‌های مردمی با نگاهی به پیکرنگاری حضرت محمد (ص)*، تهران: علمی و فرهنگی.
- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷)، *لغت‌نامه دهخدا*، جلد چهاردهم (معتمد- نوال)، تهران: دانشگاه تهران.
- سلحشور، فریال (۱۳۸۷)، *نقاشی پشت شیشه*، تهران: مؤسسه فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر.
- شاردن، ژان (۱۳۳۶). *سیاحت‌نامه شاردن*، ترجمه محمد عباسی، تهران: امیرکبیر.
- شیخ صدوق (۱۳۸۵)، *علل الشرایع*، قرن چهارم هجری.
- صحراگرد، مهدی؛ شیرازی، علی‌اصغر (۱۳۹۳)، «تاریخ سبک‌شناسی در تاریخ نگاری هنر مغرب زمین»، *فصلنامه کیمیای هنر*، ۳(۱۲): ۹۸-۸۷.
- علی‌پور، مرضیه؛ مراثی، محسن (۱۳۹۶)، «مطالعه تطبیقی نگاره معراج حضرت محمد (ص) و نقاشی‌های عروج عیسی (ع)»، *فصلنامه نگره*، ۱۲(۴۲): ۱۴۱-۱۲۳.
- فتوحی‌رودمعجنی، محمود (۱۳۹۰)، *سبک‌شناسی: نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها*، تهران: سخن.
- فروغی‌نیا، مریم؛ دادور، ابوالقاسم (۱۳۹۶)، «مطالعه تطبیقی تأثیر و تأثر در ویژگی‌های تصویری معراج نگاره‌های صفوی و گورکانی»، *نشریه مطالعات تطبیقی هنر*، ۷(۱۴): ۱۳۵-۱۲۱.

- مجلسی، محمدباقربن‌محمدتقی (۱۳۸۸)، *بحارالانوار*. دارالکتب الاسلامیه.
- معین، محمد (۱۳۸۶)، *فرهنگ فارسی معین*، تهران: زرین.
- وکیلی، هادی؛ لعل‌شاطری، مصطفی (۱۳۹۴)، «بررسی میزان انطباق تصویر براق در معراج نگاری‌های عصر قاجار با روایت اسلامی»، *تاریخ فرهنگ و تمدن اسلامی*، ۶(۲۰): ۷۰-۴۹.
- یاوری، حسین (۱۳۹۵)، *روایت نقاشی پشت شیشه*، تهران: کیان دانش.

CONTENTS

Speciology of Motifs and Decorations of Anthology of Amir Shahi of Sabzevari Kept in the Metropolitan Museum **5**

Arezoo Paydarfard [1]

Maryam Aziminezhad [2]

[1] Assistant Professor, Department of Carpet and Islamic Art, Faculty of Arts, University of Birjand, Birjand, Iran. (Corresponding Author)

[2] Assistant Professor, Department of handicrafts, Faculty of Arts, University of Birjand, Birjand, Iran.

The Role of Lithography in the Diversity of Shahnameh Illustration Styles During the Qajar Era, Focusing on the Image of the Jamshid Kingdom **23**

Marziyeh Zamanipour [1]

Farhad Khosravi Bizhaem [2]

[1] Master's Graduate, Art Research Group, Birjand Branch, Islamic Azad University, Birjand, Iran.

[2] Associate Professor, Department of Calligraphy and Persian Painting, Faculty of Handicrafts, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran.

A Comparative Study of Modernization in the Qaba of Turkmen and Kazakh Women in the Development of Creative Industries **43**

Samaneh Shahrinezhad [1]

Abolghasem Dadvar [2]

Abolfazl Davoudi Roknabadi [3]

Toradj Fashandaki [4]

[1] Ph.D. Student, Department of Research Art, Ki.C., Islamic Azad University, Kish, Iran.

[2] Professor, Department of Research of Art, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran. (Corresponding Author)

[3] Professor, Department of Textile and Clothing Design, Faculty of Art and Architecture, Azad University, Yazd, Iran.

[4] Assistant Professor, Department of Graphic Design, Faculty of Art and Architecture, East Azerbaijan Azad University, Shabestar, Iran.

A Comparative Study of Human Forms in the Paintings of Mirza Agha Emami and Haj Mosaverol-Molki **63**

Zahra Mahdavi Ghahsareh [1]

Qobad Kiyanmehr [2]

Bahareh Taghavinejad [3]

[1] Master's Student, Department of Handicrafts, Faculty of Handicrafts, Isfahan Art University, Isfahan, Iran.

[2] Professor, Department of Handicrafts, Faculty of Handicrafts, University of Art of Isfahan, Isfahan, Iran. (Corresponding Author)

[3] Associate Professor, Department of Handicrafts, Faculty of Handicrafts, University of Art of Isfahan, Isfahan, Iran.

The Mystical Behavior of «Mantiq al-Tayr» in the Style of «Behzad» **81**

Karim Eskandari [1]

Mona Honarmand [2]

[1] Instructor, Painting Department, Shiraz University of Art, Shiraz, Iran. (Corresponding Author)

[2] Instructor, Painting Department, Shiraz Institute of Higher Education in Art, Shiraz, Iran.

Stylistics Comparison of Prophet's Ascension in Painting and Reverse Painting on Glass **95**

Sama Ghobadi [1]

Masoumeh Zamani Saadabadi [2]

Mehran Houshiar [3]

[1] Bachelor's Student, Iranian Painting Department, Faculty of Visual Arts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran.

[2] Ph.D. Graduate, Department of Advanced Art Studies, Faculty of Visual Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.

[3] Associate Professor, Department of Advanced Studies in Art, Faculty of Arts, Soore University, Tehran, Iran. (Corresponding Author)

Semnan University

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

Scientific Journal of Faculty of Art, Architecture and Urban Planning

Vol. 5, Issue 3, Autumn 2025
License Holder: Semnan University
Print ISSN: 2252-0260
Online ISSN: 2821-0670
Frequency: Quarterly
Director-in-Charge: Mehdi Amrai
Editor-in-Chief: Abolghasem Dadvar

Editorial Board:

Pooyan Azadeh	Assistant Professor, World Music Ensemble, Faculty of Music, Iran University of Arts, Tehran, Iran.
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: Elham Herman
Layout: Elham Herman
Journal Expert: Elham Herman
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.