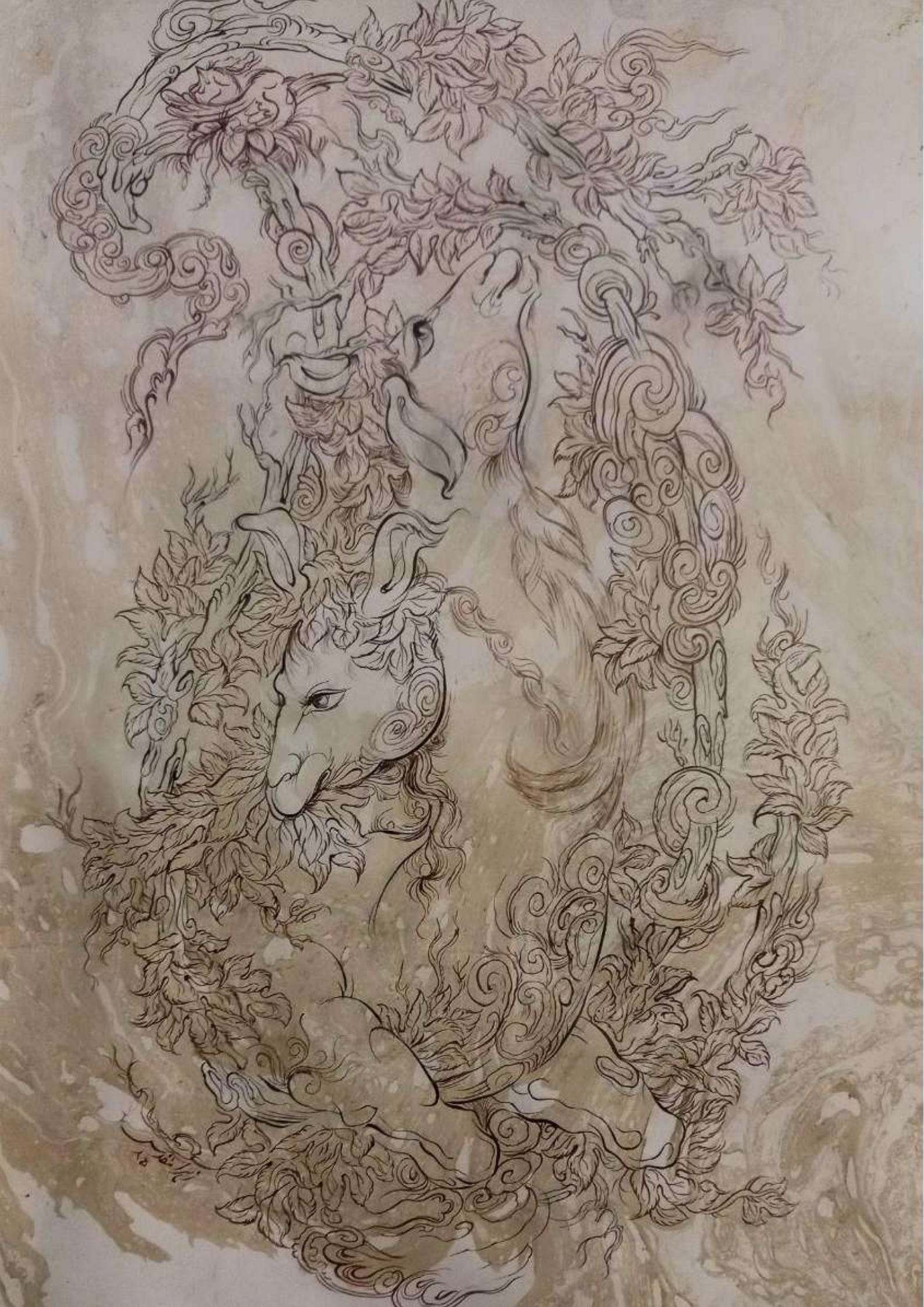
نسخه شرقه

فصلنامه علمی و تخصصی هنر اسلامی
شماره پنجم، پائیز ۱۴۰۲

معاونت پژوهشی مرکز تحقیقات عالی دانشگاه هرمزگان



صاحب امتیاز:

انجمن علمی هنراسلامی

مدیر مسئول:

الناز ابراهیمی

سردبیر:

آرزو پایدارفرد

اعضای هیئت تحریریه:

الناز ابراهیمی

مهسا حجی آبادی

مهتا نظری

فرزانه حاجی آبادی

شیما کشت کار

زهرا اسمعیلی کرانی

احمد برهانی

صفحه آرا:

محمد زمین کشت

ویراستار:

طیبه قوام‌پور

هیئت داوران:

علی زارعی

محمد علی بیدختی

سخن مدیر مسئول

ما زنده به آنیم که آرام نگیریم
موجیم که آسودگی ما عدم ماست

شرفه یک نشریه علمی دانشجویی است که توسط انجمن هنر اسلامی دانشگاه بیرجند منتشر می‌شود. این نشریه به بررسی مباحث متنوعی در زمینه هنراسلامی اختصاص دارد و مقالات، تحقیقات و بررسی‌های تخصصی در این حوزه را در اختیار خوانندگان قرار می‌دهد. این نشریه تحت مدیریت شورای مرکزی انجمن علمی هنر اسلامی دانشگاه بیرجند منتشر می‌شود و به عنوان یک پل ارتباطی بین علم و اندیشه در حوزه هنر اسلامی در دانشگاه بیرجند شناخته شده است.

در ادامه از زحمات و تلاش‌های خانم دکتر پایدار فرد، سردبیر این نشریه، که با حمایت و همراهی همکاران خود در جلب مقالات با کیفیت و ارائه مطالب ارزشمند، به رشد و توسعه این نشریه کمک بزرگی نموده است، قدردانی می‌کنم.

الناز ابراهیمی

سخن سردبیر

غلام همّت آنم که زیر چرخ کبود
ز هر چه رنگ تعلق پذیرد آزادست.

تشعیر هنری از جنس نور و ظرافت، مخاطب را با خود به گیاه به انسان به کوه و آسمان می‌کشاند. هنرمند، طبیعت و اسطوره را با خود به صفحه کاغذ می‌آورد به پاسداشت آفرینش با همه عظمتش و به پاسداشت خالق آفرینش با همه زیبایی و حسن آفرینی‌اش.

من از عدم زادم ترا، بر تخت بنهادم ترا
آئینه ای دادم ترا، باشد که با ما خو کنی

«مولانا»

دکتر آرزو پایدار فرد

مقالات

بخش اول ..... صفحه ٦
بخش دوم ..... صفحه ٢٦

بخش آزاد

بخش سوم ..... صفحه ٤٦
بخش چهارم ..... صفحه ٤٧
بخش پنجم ..... صفحه ٤٨

تحلیل تصویر و بیان تصویری در نقوش گیاهی خانه‌های قاجاری شهر کاشان

(مطالعه موردی: خانه عباسیان، بروجردی‌ها، طباطبایی‌ها، خانه عامری)

نویسنده: امیرحسین عباسی شوکت آباد
دانشجوی دکتری تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنراسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران
amir.abbasi۲۶۹۸@gmail.com

چکیده

خانه‌های تاریخی کاشان را می‌توان مجموعه بی نظیری از معماری تاریخ ایران دانست که از جهت معماری خصوصیات منحصر به فردی دارد و دارای تزئینات معماری بی‌نظیری شامل کتیبه‌نگاری، نقوش گیاهی، هندسی و حیوانی است. هدف پژوهش، تحلیل و طبقه‌بندی نقوش گیاهی خانه‌های تاریخی کاشان است. از این‌رو به دنبال پاسخ بدین پرسش است: نقش های تزییني خانههای تاریخی کاشان شامل چه انواعی است و در چه دسته‌بندی‌هایی جای می گیرند؟ رویکرد تحقیق کیفی و روش پژوهش، توصیفی - تحلیلی و تاریخی بوده و جمع‌آوری اطلاعات کتابخانه‌ای و میدانی است. یافته‌ها نشان می‌دهد که نقوش گیاهی به‌کاررفته در معماری کاشان در پنج دسته قابل طبقه‌بندی هستند: بر اساس شیوه گسترش نقش، سبک، بیان‌فرم، نقوش ترکیبی و فن اجرا. این نقوش شامل درخت سرو، درخت زندگی، گل و گلدان، ریزنقش به عنوان تک نگاره، برگ مو، میوه، انگور، برگ‌های پهن، گل وبوته، گل‌های رزت، برگ کنگری، برگ و برگچه، گل و غنچه، برگ‌های پالمتی، گل نیلوفر آبی و پیچک که به دو سبک واقع‌گرا و غیر واقع‌گرا به‌کاررفته‌اند. نقوش در فرم های اسلیمی، ختایی، لچک و ترنج، دسته گل، تکرارشونده متناسب با فضای معماری شامل فضای مدور زیر گنبد، ستون‌ها، پایه‌های اصلی، طاق و نیم طاق ها و رخ بام استفاده شده‌اند. تزئینات به‌کاررفته در این ابنیه تحت‌تأثیر هنر ایران باستان، نگاره‌های عصر صفوی و تأثیرات هنر اشرافی قاجار به دلیل روابط با غرب بوده و نیز به علت داشتن آب‌وهوای گرم و خشک و کمبود آب و پوشش گیاهی کاشان، سبب شد تا هنرمندان با به کارگیری مضامین گیاهی به دنبال رفع آن بوده و القاگر طبیعت زنده محیط زندگی خود باشند.

واژگان کلیدی: خانه، نقوش گیاهی، کاشان، قاجار.

۱- مقدمه

خانه و کاشانه در نزد ایرانیان مکان امن و آسایش، نیایش و زایش بوده و بر همین اساس جنبه‌های فرهنگی، اجتماعی، اخلاقی، اقتصادی، زیستی، زیبایی شناسی در ساخت آن به کار گرفته شده است. در بناهای بازمانده از گذشته نیز می‌توانیم ردپایی از تمایل انسان ها در تزئین و آراستن محیط زندگی را ببینیم. پس از ورود اسلام به ایران، فرهنگ، هنر و اندیشه اسلامی جلوه تازه ای به هنر ایرانی بخشید، بدون آنکه هویّت آن را تغییر دهد. معماری در ایران پس از اسلام از رنگ‌های غنی، طراحی، ظرافت و دقت بی‌نظیری برخوردار شد. در نقوش تزئینی و اجزا هنر و معماری ایرانی، وحدت کل و کثرت اجزا حاکم بوده و در مرحله خاصی از تکامل خود، انواع بی‌شماری از تزئینات وجود دارد و می‌توان به دیوارها و سطوح داخلی و خارجی بنا مشاهده کرد که بر دیگر عناصر معماری اولویت داشته‌اند. این آرایه‌ها علاوه بر ارزش و زیبایی صوری، بیانگر رموز فرهنگی و دینی نهفته در خود بوده و شکل‌دهنده عقاید و آرمان‌های حاکم بر فضای فکری جامعه هستند. در تزئینات معماری ایران، هر نقشی با الهام از طبیعت و محیط اطرافش طراحی شده است. شهر کاشان از شهرهای باستانی و تاریخی ایران بوده که قدمت آن به ادوار ماقبل تاریخ می رسد. در فراز و نشیب های تاریخ، شهر با خراب‌شدن و دوباره ساخته‌شدن‌ها با رکود و توسعه صنعت و تجارت مواجه می شود. در اوایل دوره اسلامی، حمله مغول و فتنه افغان ها شهر رکود و در فرصتی دیگر در دوره سلجوقی و صفویه اعتبار می یابد. تجلی خانه‌هایی که ساخت آن تا هجده سال به درازا کشیده و در و دیوارهایی با ظرافت با شهری که شرح پیشینه تاریخی آن خواهد رفت، بیگانه نیست. تزئینات بکار رفته در بناهای قاجاری کاشان، نشان از جلوه های سنتی یا تلفیقی از ارزش های بومی و باورهای غربی حاکم در زمان خود و تاثیر و نمود شرایط اقتصادی، اعتقادی و فرهنگی است. ابنیه تاریخی کاشان بیشتر مربوط به دوره قاجار و مالکیت این خانه‌ها غالبا طبقه تجار و علما است. غالبا صاحب خانه همان بانی خانه بوده که با خانواده و خدم و حشم، نسل در نسل در آنجا زندگی میکردند. این خانه‌ها دارای تزئینات معماری بی‌نظیری هستند که عمده آنها کتیبه‌نگاری، نقوش گیاهی، هندسی و حیوانی است. باتوجه‌به غنی بودن تزئینات در این خانه ها و همچنین باتوجه‌به ازبین‌رفتن این گنجینه‌های ارزشمند که دارای هویت و زیبایی و اصالت هستند و کپیبرداریهای بی تناسب نقوش، ضروری است تا با تحقیق و پژوهش در این موضوع، این فرم‌ها و نقوش اصیل دوباره احیاء شوند. هدف این پژوهش تحلیل و طبقه‌بندی نقوش گیاهی خانه‌های تاریخی کاشان است. سوالات مطرح شده نیز نقشهای تزییني خانههای تاریخی کاشان شامل چه انواعی است و در چه دستهبندی هایی جای میگیرند؟

۲-پیشینه تحقیق

میلاد باغ شیخی (۱۴۰۰)، در مقاله، مطالعه تزئینات نمای بیرونی بناهای قاجاری شهرستان کاشان، به تحلیل و طبقه‌بندی نقوش نمای بیرونی بناهایی قاجاری شهرستان کاشان پرداخته است. زهره محمدی معین (۱۳۹۲)، در پایان‌نامه کارشناسی ارشد، بررسی و مطالعه تصاویر دیوارنگاره‌های اماکن مذهبی در کاشان (اواخر صفویه و اوایل قاجار)، به معرفی اماکن مذهبی و بررسی زیبایی‌شناسی و سبک‌شناسی دیوارنگاره‌های این اماکن پرداخته است. ندا تاکی (۱۳۸۹)، در پایان‌نامه

کارشناسی ارشد، بررسی معماری خانه‌های کاشان دوره قاجار، به بررسی ویژگی‌های کلی تزئینات، پلان در خانه‌های کاشان و نقاط اشتراک و افتراق آن پرداخته است. مریم طلوع بهبود (۱۳۸۷)، در پایان‌نامه کارشناسی ارشد، بررسی نقش گل و گلدان در گچ‌بری‌های خانه های کاشان در دوره قاجار در خانه بروجردی‌ها، عباسیان و طباطبائی‌ها، به بررسی و طبقه بندی نقش گل و گلدان در گچ‌بری‌های خانه های کاشان در دوره قاجار پرداخته است. امیرعلی نجومیان (۱۳۸۷)، در مقاله تحلیل نشانه‌شناختی خانه‌های تاریخی کاشان، به تحلیل نشانه‌شناختی خانه‌های تاریخی کاشان باتوجه‌به نشانه‌های فرهنگی آن پرداخته است. عباسعلی آروین و محسن نیازی (۱۳۸۵)، در مقاله خانه‌های تاریخی کاشان؛ ویژگی‌های اقلیم‌شناختی معماری بومی کاشان، عناصر و بخش‌های اصلی معماری خانه‌های تاریخی کاشان و نقش عوامل اقلیمی در نوع معماری آنها موردمطالعه قرار گرفته است. حسن نراقی (۱۳۸۳)، در کتاب آثار تاریخی شهرستان کاشان و نطنز، به تحلیل و توصیف آثار و ابنیه تاریخی کاشان و نطنز پرداخته است. حبیب‌الله سلمانی آرانی (۱۳۷۵)، در کتاب سیمای کاشان (کانون فضیلت)، به بررسی بناهای تاریخی کاشان پرداخته است. حسن نراقی (۱۳۴۵)، در کتاب تاریخ اجتماعی کاشان، به بررسی حوادث هفتاد سال اخیر اتفاق افتاده در کاشان و بیشتر به طغیان نایب حسین کاشی و فرزندانش پرداخته است. همچنین در میان سایر منابع مربوط به تزئینات خانه‌های کاشان می‌توان به مقاله الهه پنجه باشی و بهناز خامه چیان (۱۳۹۹)، با عنوان مطالعه تصویری در دیوارنگاره های خانه بروجردی‌های کاشان در دوره قاجار، به بررسی نقش و علت اجرای دیوارنگاری و نقاشی‌های موجود در بنا، به‌ویژه تالار شاه‌نشین به طور جامع پرداخته شده است و الهه پنجه باشی و بهناز خامه‌چیان (۱۳۹۹)، در مقاله مطالعه درون مایه دیوارنگاره های کوشک باغ فین کاشان در دوره قاچار، به مطالعه درون مایه دیوارنگاره های باغ فین کاشان و تحلیل ویژگی های نقوش پرداخته است. ؛ و نیز کتب قدیمی نیز می‌توان اشاره‌ای داشت به کتاب مرآت القاسان که مستقلاً در مورد کاشان نوشته شده که به سفارش حاکم کاشان، جلال‌الدین میرزا احتشام‌الملک توسط عبدالرحیم کلانتر ضرابی، متخلّص به سهیل بوده است. نمونه‌های دیگری مانند دانشنامة کاشان که در مورد آریایی‌ها و مردم کاشی و یا مجموعه فرازها و فرودهای کاشان که به روایت دیگران است و نیز مجموعه‌ای از نوشته‌های مسافرانی که به ایران سفرکرده اند و خاطرات و نظرات خود را شرح داده‌اند.

باتوجه‌به منابع ذکر شده، مقالات متعدّدی درباره کاشان به چاپ رسیده و در اکثر این موارد بیشتر تکیه بر تاریخ و فرهنگ و معماری کاشان بوده و غالب روش تحقیق و جمع‌آوری اطلاعات در این پژوهش‌ها کیفی و کتابخانه‌ای و میدانی صورت می‌گرفته و در این بین پژوهشی که بر روی تزئینات و نقوش پوسته بنا، الخصوص نقوش گیاهی با رویکرد کیفی و روش توصیفی تحلیلی به روش نمونه‌گیری هدفمند از نوع بارز مطالعات تخصّصی صورت‌گرفته باشد، دیده نشد.

۳- روش تحقیق

رویکرد تحقیق، کیفی و روش، توصیفی و تحلیلی بوده جمع‌آوری اطلاعات نیز بر مبنای منابع مکتوب، مساعدت متخصصین و مشاهده میدانی استوار بوده است. جامعه آماری، خانه‌های تاریخی کاشان که دراین‌بین خانه‌هایی که تزئینات شاخص‌تری دارند (خانه

عباسیان، خانه بروجردی‌ها، خانه طباطبایی‌ها، خانه عامری‌ها) مورد بررسی قرار گرفته است. نمونه‌گیری هدفمند و از نوع موارد بارز است.

٤- کاشان

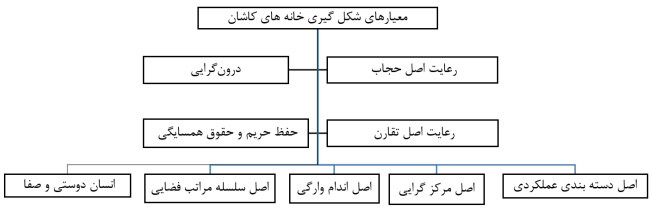
«شهر کاشان از شهرهای باستانی و تاریخی در ایران بوده و قدمت آن به ماقبل از تاریخ می‌رسد. گرچه پیدایش شهر کاشان را به زبیده خاتون همسر هارون‌الرشید نسبت می‌دهند، اما با بررسی‌های باستان‌شناسی در تپه سیلک کاشان نشان می‌دهد که سابقه سکونت و مدنیت در این منطقه به ٤٢٠٠ سال پیش از میلاد بازمی‌گردد» (آروین و نیازی،۱۸۵:۸٤). تمدن سیلک کهن، بافرهنگ غنی و عمیق، دارای ریشه‌های پیوسته و جداناشدنی با برپایی کاشان است. کاشان در طول تاریخ، به‌عنوان جزئی از اصفهان و قم موردمطالعه قرار گرفته است، از همین رو باید سرگذشت کاشان اسلامی را در کتبی دنبال کرد که بر محور اصفهان و قم نوشته شده است. از نظر پهنه‌بندی اقلیمی شهر کاشان، در پهنه اقلیمی با زمستان‌های نسبتاً سرد و تابستان‌های گرم و خشک قرار گرفته است. کاشان در دورهٔ قاجار جزو ولایات بیست‌گانه ایران بود (پولاک،۱۳٦۱:۲۹٦). و در این دوره در شمار چند شهر بزرگ ایران به حساب می‌آمده است. «حتی با شناخت آداب ورسوم و نوع پوشش اهالی کاشان که شباهت زیادی با نوع زندگی مردم در عهد باستانی ایران قرار دارد، نشان‌دهنده این است که در خطّه کاشان تمدّن ایران باستان دارای دوام و استحکام و استمراری قابل‌توجهی بوده است» (سرمدی،۲۰ و ۲۱: ۱۳۷۲). موقعیت جغرافیایی کاشان در ناحیه مرکزی ایران واقع شده و از جانب شمال و شرق به کویر مرکزی و از سمت جنوب و غرب به سلسله جبال مرکزی محدود می‌شود (ضرابی،۱٤-۱۰: ۱۳۷۸). کاشان بعد از اسلام در سه دوره به اوج و ترقی می‌رسد: یکی در دوره سلجوقیان و مغول، به دلیل وزرای کاشانی و ساخت بناهای مهم در شهر توسط مغول. دوره دوم، رونق هنری و فرهنگی کاشان در عهد صفوی به دلیل سکونت دانشمندان، نویسندگان، هنرمندان و دوره سوم رونق هنری و فرهنگی کاشان مربوط می‌شود به عصر قاجاریه. در دوره قاجار معماری سنّتی کاشان رشد و توسعه چشمگیری می‌یابد که در این میان سهم عنایت امیرکبیر، در آبادانی کاشان، سهمی همیشه ماندگار و جاودانه است. چون کاشان منطقه‌ای کویری، و از منابع طبیعی بی‌بهره بوده و کمبودهایی را که مردم از نظر گل و باغ و بوستان داشته‌اند، به وسیله هنر، جبران کرده‌اند (سرمدی،۱۳۷۲: ۱۹-۲۷). «رسمی‌بندی‌ها»، «قطاربندی‌ها»، مقرنس‌کاری و شکل‌های بدیعی که معماران کاشانی با آجر به وجود می‌آوردند والاترین تجلّی هنر در کاشان در معماری سنّتی این شهر بوده و با نیازهای جغرافیایی این منطقه تطابق داشته است.

٥- ویژگی خانه‌های کاشان

خانه‌های تاریخی به‌عنوان بخشی از ارزشمندترین آثار معماری و فرهنگی در ایران مطرح هستند و شهر کاشان نیز از این قاعده مستثنی نیست. خانه‌های تاریخی کاشان تجلی انسان گذشته در زیستن هر چه مناسب‌تر تلقی می‌شود. در جوامع سنتی چهار نظام فضا، مفاهیم، ارتباطات و زمان وحدت بیشتری با یکدیگر داشتند، همسازتر بودند و فضاها بر اساس ویژگی‌های طبیعی انسان طراحی می

شدند (نجومیان، ۱۳۸۷:۱۱۵). «کاشان در شرایط اقلیمی گرم و خشک قرار دارد و اکثر بناها به صورت آجری و دارای دیوارهای کاهگلی است. همچنین در این بناها لایه آستر و بستر گچی توسط بنا نیز آماده شده و هنرمند از مرحله بوم کردن سطح گچی کار خود را آغاز می‌کرد» (محمدی معین، ۱۳۹۲: ٤٥ و ٤٦). «به‌طورکلی، خانه‌های قاجاری شهر کاشان از فضاهایی همچون: ورودی، قسمت بیرونی، قسمت اندرونی، اتاق‌ها، حیاط‌ها و فضاهای فرعی، مانند: آشپزخانه (مطبخ)، پایاب قنات، تشکیل شده‌اند. باتوجه‌به اقلیم گرم و خشک کاشان، در داخل حیاط مرکزی با استفاده از حوض آب و کاشتن گیاهان و درختان متناسب با اقلیم منطقه (مانند: انار، انجیر و) در تعدیل شرایط محیطی نقش بسزایی داشته‌اند» (باغ شیخی،۱۳۹:۲۲۷). باتوجه‌به بررسی‌ها کتابخانه‌ای و میدانی دریافتیم که کلیه خانه های تاریخی کاشان متعلق به دوره قاجار است و به دودسته خانه‌های ساده و اشراف تقسیم می‌شود. خانه‌های قدیمی کاشان دارای معماری خاصی هستند و ویژگی‌های فراوانی دارند که بر پایه معیارهای خاصی شکل‌گرفته است. این معیارها عبارت‌اند از درون‌گرایی، رعایت اصل حجاب، حفظ حریم و حقوق همسایگی، رعایت اصل تقارن، رعایت اصل تناسب، انسان‌دوستی و صفا، اصل سلسله مراتب فضایی، اصل انداموارگی، اصل مرکزگرایی، اصل دسته‌بندی عملکردی. از این بناها می‌توان به بروجردی‌ها، عباسیان، طباطبایی‌ها، عامری‌ها، کاشانیان، احسان، بنی فاطمه، حکیم‌باشی، آل یاسین، تاج، لسان الملک، جهان آرایی، سجادی، شریفیان، علاقه بند، عطارها، باکوجی، دستمالچی، اصفهانیان، کارخانه‌چی، مرتضوی، حسینی، صالح، تهامی، خانه رئیسیان، منوچهری، بنی طبا، بارفروش، صدوری، شاه یلانی، بالاخانه چی، حشمت‌اله خان، شریفیان، مازندرانیان، رویین‌تن، قرائتی‌ها، افتخار الا سلام، میر آب، وثوقی، عباسی، بنی کاظمی، یوسفیان، التجائی، حاجی قربان، لذیذی، رزاقیان، کتابچی، رشادی، محسنی، بالاخانه‌ای، مشکی، آب ماهی، مس اشاره داشت (تاکی،۱۳۸۹: ۲-۱ و حلی،۱۳۸۵:۱۷۱ و مساعدت متخصصین در اداره میراث فرهنگی کاشان)

نمودار 1- ویژگی‌های شاخص ابنیه کاشان (منبع: نگارندگان)



٦- تحلیل نقوش گیاهی ابنیه کاشان

نقوش استفاده شده توسط هنرمندان ایرانی صرفاً برای تزئین بنا به کار گرفته نمی‌شده و همواره بر اساس مفاهیم ویژه‌ای شکل‌گرفته است. هنرمند ایرانی با انتخاب اشکال طبیعی برای استفاده در بنا، موجب ایجاد پیوند میان جهان مادی و معنوی می‌شده است. به گفته پوپ: «تزئین که منبع اصلی و هدف هنر ایران است، تنها مایه لذت چشم یا تفریح ذهن نیست، بلکه مفهومی عمیق‌تر دارد» (پوپ، ۱۳۸۰: ۲). باتوجه‌به اینکه در این پژوهش گونه شناسی بصری و فرمی مد نظر است، در این بخش نقوش گیاهی به‌کاررفته در ابنیه کاشان را از نظر شیوه گسترش نقش، سبک، بیان فرم، نقوش گیاهی ترکیبی، فن اجرا تحلیل و دسته بندی می‌شوند.

۶-۱- نقوش گیاهی بر اساس شیوه گسترش نقش

تکرار و قرینه همواره دو اصل موردتوجه هنرمند ایرانی بوده و انواع طرح‌ها و نقش‌ها، ارتباط تنگاتنگی با این دو اصل دارد. تقسیم‌بندی بر اساس شیوه گسترش طرح باتوجه‌به دو اصل فوق و سنت‌های طراحی ایرانی به چهار دسته کامل، قدی، ربعی و نقوش تکراری است. (ندیم،۱۳۸۶: ۱۵)

جدول 1- انواع نقوش گیاهی بر اساس شیوه گسترش نقش در خانه‌های کاشان

ردیف	شیوه	توضیحات
1	نقش کامل	- فاقد محور تقارن - دارای نقوش متفاوت - اجرای طرح به‌صورت کامل و مستقل - قابلیت اجرا در فضاهای داخلی و خارجی
2	نقش قدی	- دارای یک محور تقارن عمودی - نیمی از طرح اجرا و نیمه دیگری قرینه - قرارگیری نقوش گلدانی و محرابی در این دسته - نحوه به‌کارگیری در کادرهای محرابی، کادرهای عمودی، ستون و نیم طاق‌ها
3	نقش ربعی	- دارای دو محور تقارن عمود بر هم - ترسیم 4/1 نقش و 4/3 دیگر آن به‌صورت تکرار - طراحی ترنج، شمسه، لچک و ترنج به این شیوه - نحوه به‌کارگیری بر روی دیوار، زیر گنبد، نیم گنبد، قوس‌ها و لچک
4	نقش واگیره‌ای	- تکرار یک یا چند واگیره در شکل‌گیری طرح نهایی - قابلیت اجرا در حاشیه‌ها و کادرها، ستون، رخبام

(ندیم،1386: 16-15)

تصاویر جدول 1- نقوش گیاهی بر اساس شیوه گسترش نقش (منبع: نگارندگان)

نام بنا	نقش کامل	نقش قدی	نقش ربعی	نقش واگیره‌ای
خانه عباسیان				
خانه طباطبایی				
خانه بروجردی‌ها				
خانه عامری‌ها	-			

۶-۲- نقوش گیاهی بر اساس سبک

نقوش در دوره قاجار به‌تدریج تحت‌تأثیر هنر اروپایی قرار گرفته و به سمت طبیعت‌پردازی و فاصله‌گرفتن از فرم‌های تجریدی و انتزاعی پیش می‌رود. این دوره هم‌زمان با سبک‌های پرزرق‌وبرق باروک و پس از آن روکوکو در اروپاست که در استفاده از نقوش تزئینی و پرکار بودن این نقوش افراط شده و رنگ‌های غالب نیز بیشتر رنگ‌های گرم و درخشان است؛ بنابراین تأثیرات این تفکر اشرافی و سبک برگرفته از آن به‌وضوح در هنر ایرانی نیز قابل مشاهده است (زابلی نژاد،۱۳۸۷:۱۵۸-۱۵۹). تزئینات معماری خانه‌های قاجار نیز تحت‌تأثیر این روند قرار گرفته است. در نتیجه با بررسی نقوش گیاهی به‌کاررفته در تزئینات معماری خانه‌های کاشان، می‌توان شاهد تلفیقی از دو سبک‌کاری، یکی نقوش سنتی ایرانی - اسلامی که همان اسلیمی و ختایی‌های تجریدی و انتزاعی دوران باستان و تداوم نقوش دوران صفوی (گل های شاه‌عباسی) و دیگری، فرم‌های طبیعت پردازانه غربی و نقوش فرنگی دوران قاجار است.

جدول 2- انواع نقوش گیاهی بر اساس سبک

ردیف	سبک	دوره تاریخی	توضیحات
1	نقوش ایرانی - اسلامی (انتزاعی)	شیوه رازی، شیوه آذری	- هنر اسلامی هنری انتزاعی و طبیعت گریز است و نشات گرفته از تفکر و فلسفه اسلامی - دارای فرم انتزاعی - دارای نقوش با حرکت نرم و سیال پر پیچ‌وخم (اسلیمی) - فاقد طبیعت‌پردازی - باوقار و باشکوه - متقارن و متوازن و پیچیده - نقوش دورانی - اجرا در فضای زیر گنبد و حاشیه، به شیوه گسترش واگیره
2	نقوش طبیعت پردازانه غربی (طبیعت‌گرا)	شیوهٔ اصفهانی، الگوی تهران	- گل‌ها و شاخ‌وبرگ دارای فرمی طبیعی - شامل طرح‌هایی مانند خوشه بزرگ انگور، ظرف میوه، گل و مرغ، نخل، گل و گلدان و نقش تازه‌ای به نام گل لندنی «گل فرنگی» - تصاویر محصور شده در کادر بیضی و یا مستطیل - دارای طرح‌ها و نقش‌های اسپیرال و اسلیمی منشعب شده از گلدان به‌صورت قرینه - رنگ‌های گرم درخشان

(زابلی نژاد،1387: 160-158)

تصاویر جدول 2- نقوش گیاهی بر اساس سبک (منبع: نگارندگان)

نام بنا	نقوش ایرانی - اسلامی (انقواعی)	نقوش طبیعت پرداز/ته غربی (طبیعت گرا)
خانه عباسیان		
خانه طباطبایی		
خانه بروجردی‌ها		
خانه عامری‌ها		

۳-٦- نقوش گیاهی بر اساس بیان فرم

باتوجه‌به مشاهدات میدانی صورت گرفته، نقوش استخراج شده نشان می‌دهد که فرم های اسلیمی باتوجه‌به حرکت دواری که دارند، شاخ‌وبرگ ختایی را در خود جای‌داده و از لحاظ بیان فرم، اشکال متنوعی را ایجاد می‌کنند؛ بنابراین، این نقوش خاصیت جای‌گیری در قالب‌های متفاوتی را دارند. فرم‌ها و اشکال متنوعی از قبیل درخت زندگی (که معمولاً در اطراف آن پرنده یا جانوری قرار می‌گیرد)، درخت سرو، گل و گلدان (به دو سبک ایرانی و اروپایی)، لچک، ترنج و ریزنقش‌هایی که به‌عنوان تک نگاره بکار می‌رود.

جدول 3- انواع نقوش گیاهی بر اساس فرم (منبع: نگارندگان)

ردیف	فرم	توضیحات
1	درخت زندگی	- تکرار فراوان نقش درخت زندگی در میان نقوش گیاهی ابنیه کاشان - دارای سابقه‌ای طولانی در هنر ایران باستان و در اسلام «سدره یا طوبی» - در سبک ایرانی - اسلامی و غربی اجرا شده - اجرا در جداره‌های داخلی بنا در قالب محراب و فضاهای داخلی بسته - قابلیت اجرا با انواع اسلیمی‌ها، اسپیرال‌ها و ختایی‌ها - فن اجرا به‌صورت نقاشی، گچ‌بری و آینه‌کاری - دارای تنوع فرمی فراوان
2	سرو	- اجرا در قسمت اصلی بنا (پیشانی یا رخ‌بام)، جداره‌ها - اجرا به‌وسیله یک فرم اسلیمی بسیار ساده و شکیل با محور تقارن عمودی - فن اجرا به‌صورت حجّاری - اجرا به‌صورت مستقل در داخل قابی طاق مانند و یا مستطیلی شکل و در برخی دیگر بدون قاب در وسط و اطرافش دو ریزنقش به‌صورت قرینه
3	گل و گلدان	- اجرا به سبک طبیعت‌پردازی غربی - دارای تنوع فرمی بسیار زیاد (شامل ساقه‌های ظریف و برگ‌ها و گل‌های متنوع و گلدان) - محل قرارگیری بر روی ستون‌های بنا، و در برخی موارد در داخل کادر، تزئینات داخلی و بیرونی - دارای تنوع رنگی و فرمی - قابلیت اجرا با نقاشی، گچ‌بری، ساروج‌بری و آینه‌کاری
4	لچک و ترنج	- اجرا لچک‌ها به‌صورت تکی در اطراف طاق، فضاهای مثلثی مانند بالای پیشانی نما به‌صورت قرینه - اجرا ترنج‌ها هم به‌صورت مستقل در فضاهای داخلی و نمای بنا - اجرا با روش گچ‌بری و آینه‌کاری
5	ریزنقش (تک نگاره)	- اجرا به‌صورت گروهی و تکرار و یا در کنار یک نقش کامل و تشکیل مجموعه‌ای کامل - دارای فرم‌های متنوع در قسمت‌های مختلف بنا - فن اجرا نیز به‌صورت نقاشی، گچ‌بری و آینه‌کاری - اجرا بر جداره دیوارهای داخلی و بیرونی بنا و سقف‌های زیر گنبدها و نیم‌گنبدی‌ها

تصاویر جدول 3- نقوش گیاهی بر اساس فرم (منبع: نگارندگان)

نام بنا	درخت زندگی	درخت سرو	گل و گلدان	لچک و ترنج	ریزنقش‌ها (تک نگاره)
خانه عباسیان	-				
خانه طباطبایی	-				
خانه بروجردی‌ها	-	-			
خانه عامری‌ها					

٤-٦- نقوش گیاهی ترکیبی

آنچه که از مشاهداتمیدانی حاصلشد، نقوش گیاهی در برخی از قسمت‌ها ختایی به‌تنهایی به‌کاررفته و در جای دیگر با اسلیمی ترکیب شده است. همچنین در مواردی نیز این نقوش با اشیا بی‌جان و حتی نقوش گیاهی با فیگورهای انسانی، حیوانی و پرندگان ترکیب شده و فرم ها و نقش‌مایه‌های متنوعی را شکل می‌دهد. این نقوش به دودسته تقسیم می‌شود.

جدول 4- انواع نقوش گیاهی ترکیبی (منبع: نگارندگان)

ردیف	نقوش	توضیحات
1	ترکیب نقوش گیاهی با نقوش جاندار	- ترکیب نقوش گیاهی با نقوش انسانی، حیوانی و پرندگان - ترکیب نقش پرنده و گل، برای تزئین دیوارها با شیوه طبیعت‌پردازانه غربی (فرنگی‌سازی) - ترکیب نقش واقع‌گرای گل و مرغ با اسلیمی‌های سنتی ایرانی - اسلامی - اجرا به‌صورت ساروج بری بر روی بدنه بیرونی بنا
2	ترکیب نقوش گیاهی با نقوش بی‌جان	- ترکیبی جدید و خلاقانه در دوره قاجار و تحت‌تأثیر سبک طبیعت‌پردازی غربی - ترکیب نقوش پرپیچ‌وخم گیاهی با سرستون‌های تزئینی و همچنین وسایلی از قبیل شمعدان‌های تزئینی - تقلید از سبک پرتجمّل و اشرافی باروک و روکوکو - اجرا به‌صورت نقاشی در فضاهای داخلی و به‌صورت گچ‌بری در نمای بیرونی بنا

نام بنا	ترکیب نقش گیاهی با نقش جاندار	ترکیب نقش گیاهی با نقش بی‌جان
خانه عباسیان		-
خانه طباطبایی		
خانه عامری‌ها		
خانه بروجردی‌ها		

۵-۶- نقوش گیاهی از لحاظ فن اجرا

با بررسی‌های انجام شده از بازدید خانه‌های موردمطالعه، باتوجه‌به اینکه مصالح به‌کاررفته در ابنیه کاشان آجر و گچ بوده، اکثر تزئینات دیواری بر روی گچ انجام شده و نقوش با تکنیک‌های متفاوت بروی دیواره های گچی ظاهر شده‌اند. تکنیک‌های بکار رفته در این تزئینات را می‌توان در چهار دسته طبقه‌بندی کرد.

جدول 5- انواع نقوش گیاهی از لحاظ فن اجرا (منبع: نگارندگان)

ردیف	فن اجرا	توضیحات	ردیف	فن اجرا	توضیحات
1	نقاشی	- اجرا به‌صورت نقاشی‌های رنگی و تک‌رنگ - اجرا بر روی بستر گچی (دیوار و سقف) در فضای داخلی و بیرونی - استفاده از رنگ‌های طبیعی و به شیوه رنگ روغن	3	ساروج بری	- مقاوم در برابر رطوبت - اجرا در بدنه خارجی بنا و دیوارهای داخلی حمام - دارای دولایه (لایه زیرین، بدنه و لایه دوم ساروج رنگی)
2	گچ‌بری	- اجرا بر روی دیوار گچی - تزئین فضاهای داخلی و بیرونی بنا - ترکیب این تکنیک با تکنیک نقاشی (گچ‌بری رنگی)	4	آینه‌کاری	- اجرا در سطوح داخلی (حیاط اندرونی و بیرونی) بناها، داخل اتاق‌ها - ترکیب آینه‌کاری همراه با گچ‌بری

تصاویر جدول 5- نقوش گیاهی از لحاظ فن اجرا (منبع: نگارندگان)

نام بنا	نقاشی	گچ‌بری	ساروج بری	آینه‌کاری
خانه عباسیان	-			
خانه طباطبایی	-			-
خانه بروجردی‌ها				
خانه عامری‌ها				

۷- بحث و تحلیل

نقوش به‌کاررفته در بناهای قاجاری کاشان هر یک می‌تواند یادآور داستانهای اساطیری و حوادث تاریخی - مذهبی باشد و مانند گنجینه ارزشمند تصویری بازگوکننده اعتقادات حاکم بر جامعه و علایق و سلیقه سفارش‌دهنده آن باشد. آرایههای موجود، میراث ادوار پیش از اسلام بوده که ریشه در فرهنگ ایران باستان داشته و اغلب جنبه نمادین و زبان رمزگونه بیشتری دارند. نقوش در این بناها در قالب آرایه‌های انسانی، گیاهی، حیوانی، هندسی و اشیا به‌کاررفته و در کنار یکدیگر جلوهای از شکوه و قدرت را به ارمغان آورده و نمایانگر تأثیر ویژگیهای مختلف قاجاری در نحوه ترسیم نقش‌هاست. تعداد، نحوه ترکیب‌بندی، جانمایی و عناصر به‌کاررفته در هر بنا متفاوت است. آرایههای به‌کارگرفته‌شده در بناهای

کاشان علاوه بر استفاده از عناصر مشابه ادوار گذشته، دارای پیشرفتهایی در زمینه ترکیببندی، پختگی و غنای صوری، طرحهای نوآورانه و جسورانه، تنوع بدیع آرایههای تزئینی و جسارت هنرمند در هماهنگی و چیدمان آرایهها، فرمها و مضامین متنوع در کنار یکدیگر است.

در بناها باوجوداینکه شغل و حرفه، موقعیت اجتماعی صاحبان خانه و همچنین شیوه و سبک هنرمندان متفاوت بوده، موضوعات و نقشمایهها دارای اشتراکات محتوایی و اجرایی است. با حفظ سنتهای پیشین و نفوذ هنر غربی به هنر اصیل ایرانی، تحولاتی در زمینه معماری به دست آمد که شامل حال تزئینات معماری نیز شد. این تزئینات شامل ازدحام بیش از حد نقوش در کادر، ترکیببندی متقارن و تأکید بر حفظ تعادل در تقسیمبندی پیکرهها، واردکردن عناصر طبیعی همچون پرندگان، حیوانات و درختان و تأثیر از فضای معماری و تزئینات اشرافی که به روش غربی، دورنماسازی شده است. در این خانهها ستونهای مثلثی یا منحنی، شومینه و بخاریهای دیواری، اهمیت بسیار به تزئینات خارجی به سبک روکوکو و شیوههایی اروپایی، نقوش طبیعتپردازانه، قابهای ترنجی شکل و پایه ستونها، سرستونها از جمله مواردی است که مرتبط با معماری غرب است.

گیاهان از منابع تغذیه بشر بوده و همواره از اهمیت بالایی برخوردار بوده، در تفکر بشر جایگاهی خاص داشته است. از جمله دعا برای ازدیاد محصول، اجرای رقصهای آئینی و ... که گاه خود این نقوش نمادی از یک تفکر و یا آئینی خاص بودهاند. بهعنوانمثال گل نیلوفر که با آئین مهر در ارتباط بوده است. از عصر باستان تا دوره حاضر همواره نقوش گیاهی بهعنوان رابط قوی میان انسان و طبیعت اطراف بودهاند. زیبایی گل و میل انسان به تداوم این زیبایی در اطرافش از عوامل مهم در بهکاربردن این نقوش در شاخههای مختلف هنری مانند حجاری، گچ بری، کاشیکاری، نقاشی و ... است. میتوان گفت علاوه بر الهامگرفتن از سرزمینهای امپراطوری اسلامی، یکی از منابع اصلی و مؤثر در رواج نقوش گیاهی، قرآن است. شاخههای گلوبته در کنار یکدیگر هر رهگذری را به یاد بهشت و باغهای باطراوت آن میاندازد. «در تفکرات مردم ایران باستان و آئین زرتشت پاداش درختکاران جایگاهی نیکو است و روان کسی که به درخت آزار برساند، در کنار پل «چینو» سرگردان و اندوهناک است» (جهان پور،۱۳۸۰:۱۲۸). «درخت مظهر زندگی، تقدس، نماد باروری، نشاط، سایهگستری، نمونه سرسبزی و طراوت است. نزدیکی و دوستی انسان با درخت از آغاز خلقت و در باغ ملکوت بود» (دادور،۱۳۹۳:۷).

در میان نقوش گیاهی، نقش درخت سرو، از فراوانی بیشتری برخوردار بوده؛ این درخت از دیرباز مورد احترام ایرانیان بوده و درختی مقدس و دارای جنبههای مذهبی است. «در باور پیروان آیین مهر، سرو درختی است که ویژه خورشید و زایش مهر است؛ درختی که همیشه سبز و باطراوت است و در برابر سرد و تاریکی پایداری میکند. ازاینرو سرو نماد مهر تابان و زندگیبخش و نشانه نامیرایی و آزادگی و پایداری در برابر نیروهای مرگآور بود» (کوهزاد،۱۳۸۹:۸۱). درخت سرو، مظهری از جنبههای مثبت زندگی و مفرح روح و زندگی مذهبی بوده و احاطه شدن مکانهای مقدس ایران با این درخت به همین علت

است. از سویی دیگر درخت برای ایرانیان نماد آزادی و آزادگی محسوب میشود. در قرون ۱۲ و ۱۳ به اوج زیبایی و ظهور خودش در هنرهای مختلف از جمله معماری و هنرهایی دینی و آئینی از جمله تعزیه و علامت‌های عاشورایی رسیده و اوج استفاده از آن در هنرها و مراسمهای شیعی دیده شده است. «زیباترین جلوه مذهبی و نمادین درخت در آیینه آئینها را میتوان در آیین نخل گردانی در مراسم عزاداری امام حسین (ع) دانست. آیینی که در آن ستون چوبی بزرگی به شکل سرو یا نخل باشکوه وصفناپذیری، حسین حسین گویان در مجالس عزاداری می‌گردانند» (جهان‌پور،۱۳۸۰:۲۵). سابقه استفاده از این عنصر به در آثار سفالی به‌وفور دیده شده و همراه با انسان و یا حیوانات که نمادی از حیات و طراوت هستند، جنبههای مفرح و مثبت زندگی را نشان داده است. (جدول ٦) درخت سرو در کاشی‌های زرین‌فام ایلخانی مفاهیمی شیعی و ملی‌گرایانه را روایت دارد. همچنین نقش‌مایه سرو در خانه‌های کاشان در سه خانه عباسیان، طباطبایی‌ها و عامری‌ها در قسمت‌های اصلی بنا، یعنی پیشانی، رخبام و جداره‌ها به‌وسیله فرم‌های اسلیمی بسیار ساده و شکیل که حول محور تقارن رسم شده‌اند و فن اجرا آن‌ها نیز به‌صورت گچ‌بری و ساروج بری بوده و اجرای آن به‌صورت مستقل در داخل قاب های طاق مانند و یا مستطیلی شکل و بعضاً بدون قاب در وسط و اطراف آن دو ریزنقش به‌صورت قرینه به کارگرفته‌شده‌اند.

جدول 6- نقش سرو بر روی سفالینه‌ها و کاشی‌های دوره اسلامی

نقش سرو در کنار سوارکار، موزه رضا عباسی (نصری،113:1400)	کاسه سفالی زرین‌فام، کاشان، قرن 6، موزه آبگینه و سفالینه‌های ایران (نصری،113:1400)	نقش سرو در کنار نقوش حیوانی و انسانی، موزه ویکتوریا آلبرت (نصری،113:1400)	نقش سرو بر روی کاشی‌های زرین‌فام هشت پر عصر ایلخانی، موزه آستانه مقدسه قم (حسینی،31:1400)

از دیگر گیاهان میتوان به نخل اشاره داشت. درخت نخل یک منبع غذایی مهم در بینالنهرین باستان در ایران است (هال،۱۳۸۰:۳۰۷). در دوره ساسانی و اسلامی استفاده از برگ کامل یا نیم برگ نخل موردتوجه هنرمندان بوده و همچنین در گچ بری‌های چال ترخان ری که متعلق به دوره ساسانی بوده و گچ‌بری‌های نیشابور مربوط به سده ۳ و٤ه.ق، گچ‌بری‌های دوره سلجوقی و ایلخانی شاهد تداوم و تکامل برگ‌های نخل بوده‌ایم (ویلسون،۱۳۷۷:۱۳۷). در روایات نیز نخل، خواهر آدم شناخته شده و همچنین جلوه نمادین مذهبی در آیین‌ها الخصوص نخل گردان بوده است. در دوره اسلامی نخل نماد تقدس و برتری بوده است. نقش‌مایه نخل در بناهای بررسی شده به‌صورت طبیعت پردازانه غربی (طبیعت‌گرا) ترسیم شده که دارای فرم طبیعی که داخل کادر بیضی یا مستطیل محصور شده و با تکنیک گچ‌بری و در مرتبه بعد ساروج بری بر روی بنا در بخش حاشیه، پیشانی و لچکی با رنگ‌های درخشان به کارگرفته‌شده‌اند. (جدول ۷)

جدول 7- نقش نخل بر روی سفالینه‌های دوره ساسانی و اسلامی

درخت نخل، ایران، قرن 10 (170 :1380)	کاسه با نقش نخل، ایران، قرن 1 هجری (کوهزاد،76:1389)	برگ نخل، گچبری کاخ تیسفون (ضمیر) https://www.metmuseum.org/search-results?q=Sassanid+motifs	منطقه نظام آباد دوره ساسانی (ضمیر) https://www.metmuseum.org/search-results?q=Sassanid+motifs

از دیگر نقوش، گل فرنگ است که نمونههای از این نقوش به شکل خوشه انگور، گل رز، گل زنبق، میوه، برگ مو، برگ پالمتی مشاهده میشود. فرنگیسازی از عصر صفوی آغاز شد و در دوران زند و قاجار، خصوصاً دوره فتحعلی‌شاه

تداوم و در زمان حکومت ناصرالدین‌شاه به اوج خود رسید. نقوش گل و گلدان در بناهای کاشان، در حقیقت تلفیقی از دو سبک گلهای شاه‌عباسی دوره صفویه و گلهای فرنگی - اروپایی عصر قاجار است. حضور برگهای کنگری در کنار سایر نقش‌مایه‌های فرنگی متداول در دوره قاجار محسوب می‌شود و ریشه این نقوش به دوران قبل از اسلام و به‌ویژه ساسانی و در نقوش گچ‌بری‌های کیش و طاق‌بستان برمیگردد. ریشه نقوش اسلیمی به‌کاررفته در خانه‌های کاشان، به درخت تاک و شاخ و برگهای درهم‌تنیده و پیچیده آن برمی‌گردد. خصوصیات فرش کاشان، طرح و نقشه آن است. اغلب لچک و ترنج که به نام نقش کاشان معروف بوده و نقش‌مایه‌های اسلیمی، گلهای ختایی، گل شاه‌عباسی تزئینی خاص به آن افزوده است. نقوش گل فرنگ (گل و گلدان)، به شیوه طبیعت پردازانه غربی (طبیعت‌گرا، واقع‌گرا) به‌کارگرفته‌شده و دارایی فرم‌های طبیعی که داخل کادرهایی مانند بیضی و مستطیل قرار گرفته‌اند. این نقش‌مایه‌ها دارای طرح‌ها و نقش‌های اسپیرال و اسلیمی منشعب شده به‌صورت قرینه با رنگ‌های درخشان و گرم با تنوع فرمی بسیار زیاد بر روی ستون‌های بنا در نمای بیرونی و درونی، حاشیه، پیشانی، لچک، شومین، جداره‌ها، سقف، طاق، گنبد، نیم گنبد با تکنیک نقاشی، گچبری، ساروج بری و آیینه کاری به کار رفته اند. همچنین این نقوش با نقوشی همچون شمعدان‌های تزئینی به تقلید از سبک‌های تجملی و اشرافی باروک و روکوکو در ترکیب بندی‌های جدید و خلاقانه و همراه با نقشمایه پرنده و انسان بر روی بناهای کاشان به کار گرفته شده اند. طرح لچک و ترنج، که طرح لچک به صورت تکی در اطراف طاق، فضاهای مثلی مانند بالای پیشانی نما به‌صورت قرینه و طرح ترنج به‌صورت مستقل در فضای داخلی و نمای بیرونی با روش گچبری و آیینه کاری کار شده است.

گل نیلوفر آبی را نیز میتوان یکی از بارزترین جلوههای تأثیر طرحهای چینی بر نقوش ایرانی دانست. نیلوفر از مؤلفه‌های مهم تصویرنگاری بودایی به‌عنوان نماد تولد دوباره، پاکی و بودا بوده و در ایران پیش از مغول و تحت تأثیر رواج بودیسم در افغانستان و آسیای میانه شناخته شده بود (کادویی،۱۳۹۷:۱۰۲). نمونههایی از نقوش تخت جمشید را میتوان به‌عنوان قدیمیترین سند معرفی کرد. نیلوفر دوازدهبرگی در تخت‌جمشید و شوش از اصیلترین نشانههای تمدن ایرانی است. این گل مظهر میترا یا مهر و اهورامزدا و آناهیتا بوده و ازآنجایی‌که این گل با آب در ارتباط بوده در حجاریهای طاق‌بستان نماد آناهیتا است. ازآنجایی‌که مفاهیم نمادین گل نیلوفر با اعتقادات شیعی نزدیک و در ارتباط بوده، در دوره شیعی مذهب صفوی اوج گرفته و همان‌طور که میدانیم در دوره صفویه با تغییرات اندکی، شاه‌عباسی نامیده شد. این گل را شاید بتوان گفت به شکل نمادین با حضرت فاطمه (س) به‌عنوان نماد پاکی در ارتباط باشد و از سوی دیگر نماد عصمت و عاری بودن امامان شیعه از گناه باشد. این نقش‌مایه در ابنیه کاشان مانند سایر نقوش در نمای بیرونی به همراه نقوش بی‌جان مانند شمعدان با تکنیک گچ‌بری و با سبک ایرانی - اسلامی به همراه سبک‌های طبیعت پردازانه غربی به‌کاررفته‌اند. (جدول ۸)

جدول 8- نقش نیلوفر آبی در دوره باستان و اسلامی در ایران

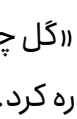
کاشی زرین‌فام مستطیلی با طرح گل نیلوفر آبی (کادویی،74:1397)	گل نیلوفر آبی، طاق‌بستان (گیرشمن،190:1370)	گل لوتوس، در دست تمدن هخامنشیان (طیبی فره،11:1388)

عناصر تزئینی وابسته به معماری بناهای ایران قبل و بعد از اسلام تداوم داشته‌اند که می‌توان به «کنگره تزئینی»، طرح‌های تزئینی «برگ کنگری»، «گل چند پر یا گلچه» که بیش‌تر بر بدنه خارجی ابنیّه اشاره کرد.

طرح کنگره تزئینی از اولین نمونههای مقرنس محسوب میشود و نمونه‌های باستانی این عنصر تزئینی را می‌توان در سه دوره هخامنشی، اشکانی و ساسانی مشاهده نکرد (زمانی، ۱۳۵۰: ۱۰). «شاید بتوان اولین نمونه‌های مقرنس را در بنای نقش‌رستم دوران هخامنشی دید که به شکل برآمدگی‌های مربع شکلی به‌صورت ردیفی حجّاری شده اند. در دوره اشکانی بر بالای طاق‌های به شکل هلال در «کاخ هترا» صورت‌هایی حجّاری شده‌اند که شکل کلی آن ها، همان مقرنس‌های دوران اسلامی است با این تفاوت که در دوره اسلامی برجستگی‌های هندسی جایگزین صورتک‌های حجاری شده در کاخ هترا می‌شوند» (شراتو و بوسالی، ۱۳۸۳: ۳۷).

طرح تزئینی «برگ کنگری» رایج‌ترین طرح تزئینی پس از ورود اسلام است که ریشه در دوران پیش از اسلام دارد. بسیاری از گچ‌بری‌های اشکانی و ساسانی مملو از طرح تزئینی برگ کنگری و طرح‌های مشابه آن است. در واقع آثار گچبری‌های ساسانی نمایانگر این واقعیت‌اند که هنرمندان این فن تمایل داشتند هم ردیف حجاری‌های عظیم هخامنشی از شاهکارهای عهد خود در گچ‌بری‌ها آثار ارزنده‌ای را آشکار سازند. به این منظور به ابداع روش های اصولی و انواع طرح‌های گچ‌بری دست یافتند. تا آنجا که در «کاخ تیسفون» هشت نوع و در «کیش» چهل نوع مختلف آرایه و عنصر تزئینی ایجاد کردند (کیانی،۱۳۷٦: ۹۰). این نقش در خانه‌های کاشان دارای فرم‌های متنوع که بر روی لچکی‌ها، حاشیه، سقف، پیشانی و جداره‌ها در نمای بیرونی و درونی با تکنیک گچبری، ساروج بری، آیینه کاری، کار شده اند.

جدول 9- نقش برگ کنگری و گل چند پر

			
طرح ترنجی برگ کنگری، گچبری از تیسفون، دوره ساسانی، (اپوپ، 1380: 170)	برگ کنگر ایرانی، تزئینات طاقبستان (امینی و همکاران،50:134)	طرح گل چند پر با گلچه، گچبری کاخ المشاطه، سوریه، دوره عباسی، (اپوپ، 1380: 170)	گل نیلوفر آبی در حجاری‌های نخت جمشید (https://www.metmuseum.org/search-results?q=Lotus&searchFacet=Art)

طرح گل چند پر یا گلچه با اندکی تغییر و فارغ از مفاهیم نمادین و کاملاً به‌صورت تزئینی در دوره‌های بعد در تزئینات وابسته به معماری تداوم‌یافته و همراه با رشد و توسعه دیگر نقش مایه‌های تزئینی، بر بدنه غالب بناها تکثیر شده است. این نقش در تمام بخش‌های بنا با تکنیک های گچ‌بری، ساروج بری، آیینه‌کاری و نقاشی به کاررفته‌اند. (آیت‌اللهی، ۱۳۹۰: ۷٦). تمامی نقوش ذکر شده با شیوه‌ها گسترش، کامل، قدی، ربعی و واگیره‌ای در بخش‌های مختلف بنا گسترش داده شده‌اند.

به‌طورکلی می‌توان گفت، کاشان بعد از اسلام در سه دوره به اوج رسید. ابتدا در دوره سلجوقیان، به دلیل داشتن وزرای کاشانی و ساخت بنا توسط مغولان. دوره دوم، رونق هنری و فرهنگی کاشان در عهد صفوی به علت سکونت دانشمندان، هنرمندان و نویسندگان و دوره قاجاریه به علت ارتباط داشتن با غرب اتفاق افتاده است. معماری سنتی کاشان در دوره قاجار رشد و توسعه چشمگیری می‌یابد. کاشان به علت داشتن آب‌وهوای گرم و خشک و کمبود آب و پوشش گیاهی، هنرمند با به

کارگیری مضامین گیاهی، به دنبال برطرف کردن این خلأ بوده است. در واقع هنرمند با به کارگیری گل‌وگیاه با رنگ‌بندی‌های متنوع توانسته القاگر طبیعت زنده در محیط زندگی باشد. معماری کاشان معماری خاص خود این شهر و مطابق با نیازهای جغرافیایی این منطقه است. درون‌گرایی، حفظ حقوق همسایگی، قرینه‌سازی، تناسب در معماری و انسان‌دوستی و صفا از ویژگی‌های ابنیه کاشان است. خانه های کاشان به دودسته تقسیم می‌شوند؛ دسته اول خانه‌های ساده بیرونی و اندرونی گودال باغچه‌ای که سهم بیشتری را در خانه‌های کاشان دارند و متعلق به عامه مردم است و دسته دوم خانه‌های بزرگ و باعظمت اشراف نشین هستند. تزئینات با کاشی‌کاری، آجری، گچ‌بری، نقاشی و رنگ‌آمیزی و آیینه‌کاری مزین شده که البته بیشترین سهم تزئینات، گچ‌بری است. هنرمندان کاشانی، همواره با الهام از منابع گوناگون و بهره‌گیری از نیروی خلاقیت خود، به‌تناسب جا و موقعیت‌های ایجادشده، شیوه‌های جدیدی را به کار گرفته‌اند و به طور دائم برشمار نقوش و تنوع آن‌ها افزوده‌اند. (سرمدی و امینیان،۱۳۷۲: ۲۴-۲۲)

۸- نتیجه‌گیری

در پاسخ به سؤال مقاله می‌توان بیان کرد، طبقه‌بندی نقوش گیاهی در ابنیه کاشان در پنج دسته عبارت‌اند از: نقوش گیاهی بر اساس شیوه گسترش نقش (شامل نقوش کامل، نقوش نیمه، نقوش ربعی و نقوش تکراری)، بر اساس سبک (ایرانی - اسلامی «انتزاعی»، طبیعت پردازانه غربی)، بر اساس فرم (درخت زندگی، سرو، گل و گلدان، لچک و ترنج، ریزنقش «تک نگاره»)، نقوش گیاهی ترکیبی (ترکیب نقوش گیاهی با جاندار، ترکیب نقوش گیاهی با نقوش بی‌جان)، فن اجرا (نقاشی، گچ‌بری، ساروج بری، آیینه‌کاری). نقوش شامل درخت سرو، درخت زندگی، گل و گلدان، ریزنقش به‌عنوان تک نگاره، برگ مو، میوه، انگور، برگ‌های پهن، گل‌وبوته، گل های رزت، برگ کنگری، برگ و برگچه، گل و غنچه، برگ های پالمتی، برگ‌های نخلی، گل نیلوفر آبی و پیچک بوده و به دو سبک واقع‌گرا و غیر واقع‌گرا بر روی بدنه بنا به کار گرفته شده است. از نظر فن اجرایی این تزئینات به وسیله نقاشی، گچ‌بری، ساروج بری، آیینه‌کاری و در بعضی از مواقع ترکیبی به کار گرفته شده‌اند. باید گفت؛ این نقوش جنبه تزئینی داشته و در فرم‌های گوناگونی مانند اسلیمی، ختایی، در حاشیه و بخش‌های اصلی بنا، لچک و ترنج‌ها، به‌صورت دسته‌گل و یا تکرارشونده در آرایش بنا به‌کاررفته‌اند. هرکدام از فرم‌ها متناسب با فضای معماری شامل فضای مدور زیر گنبد، ستون‌ها، پایه‌های اصلی بنا، طاق و نیم طاق‌ها، رخ بام استفاده شده‌اند. کاشان بعد از اسلام در سه دوره سلجوقی، صفویه و قاجار به علت داشتن وزرای کاشانی، رونق هنر و فرهنگ به دلیل سکونت هنرمندان و دانشمندان و در این میان تلاش‌های امیرکبیر در دوران صدراعظمی خود، پیشرفت کرد. همچنین در دوره قاجار معماری سنتی این شهر رشد و توسعه چشمگیری داشت. تزئینات به‌کاررفته در ابنیه کاشان تحت‌تأثیر هنر ایران باستان، هنر ساسانی، تأثیر نگاره‌های عهد صفوی مانند واقع‌گرایی و تأثیرات اشرافی قاجار به دلیل ارتباط با غرب است. کاشان به دلیل داشتن آب‌وهوای گرم و خشک و کمبود آب و پوشش گیاهی، سبب شد تا هنرمندان این منطقه با به‌کارگیری نقوش گیاهی به دنبال رفع آن بوده و القاگر

طبیعت زنده در اطراف محیط زندگی خود باشند.

منابع

آروین، عباسعلی و نیازی، محسن (۱۳۸۵) خانه‌های تاریخی کاشان؛ ویژگی‌های اقلیم‌شناختی معماری بومی شهر کاشان، فصلنامه کاشان شناخت، شماره ۳، ۱۰۷-۸۳

باغ شیخی، میلاد (۱۴۰۰) مطالعه تزئینات نمای بیرونی بناها قاجاری شهرستان کاشان، فصلنامه علمی پژوهش های باستان‌شناسی ایران، شماره ۳۰، دوره یازدهم، ۲۴۷-۲۲۳

پنجه باشی، الهه و خامه‌چیان، بهناز (۱۳۹۹) «مطالعه تصویری در دیوارنگاره‌های خانه بروجردی‌های کاشان در دوره قاجار»، نشریه گرافیک و نقاشی، دوره ۳، شماره ٤، ٤٥-۳۱.

پنجه باشی، الهه و خامه‌چیان، بهناز (۱۳۹۹) «مطالعه درون مایه دیوارنگاره های کوشک باغ فین کاشان در دوره قاجار»، نشریه گرافیک و نقاشی، دوره۳،شماره۵، ۳۷-۱۹.

پوپ، آ.اپهام (۱۳۸۰) شاهکارهای هنر ایران، ترجمه پرویز ناتل خانلری. تهران: انتشارات علمی فرهنگی.

پولاک، ادوارد یاکوب (۱۳٦۱) سفرنامه پولاک ایران و ایرانیان، نشر: خوارزمی.

تاکی، ندا (۱۳۸۹) بررسی معماری خانه‌های کاشان دوره قاجار، پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته معماری و شهرسازی، دانشگاه بهشتی.

حسینی، هاشم (۱۴۰۰) درآمدی بر شناخت و مفهوم شناسی نقوش گیاهی کاشی‌های زرین‌فام هشت پر عصر ایلخانی بر پایه نمونه‌های موجود در موزه آستانه مقدسه قم، نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی، شماره ۸۷، ۳۷-۲۷.

حلّی، سیّد اکبر (۱۳۸۵) «خانه تاریخی تاج، موزه مردم شناسی و خانه هنرمندان کاشان»، فرهنگ مردم، شماره ۱۹ و ۲۰، پاییز و زمستان ۱۳۸۵، ص ۱۶۹-۱۷۳.

زابلی نژاد، هدی (۱۳۸۷) «بررسی نقوش اصیل قاجاری»، فصلنامه هنر، (شماره ۸۷)، ۱۴۰-۱٦۰.

سرمدی، عباس و امینیان، سیف‌الله (۱۳۷۲) «کاشان: خاطره‌ها و یادگارها»، هنر، (شماره ۲۳)، ۱۹-۳۸.

سلمانی آرانی، حبیب‌الله (۱۳۷۵) سیمای کاشان (کانون فضیلت)، نشر: بشیر.

ضرابی، عبدالکریم. (۱۳۷۸). تاریخ کاشان، به کوشش ایرج افشار، تهران: نشر سپهر

طلوع بهبود ،مریم (۱۳۸۷) بررسی نقش گل و گلدان در گچ‌بری‌های خانه‌های کاشان در دوره قاجار در خانه بروجردی‌ها، عباسیان و طباطبائی‌ها، پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته پژوهش هنر، دانشگاه الزهرا.

طیبی فرد، الیکا سادات (۱۳۸۸) «نیلوفر و مفاهیم آن در هنر ایران، مصر، هند و چین»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، صنایع‌دستی، دانشکده کاربردی، دانشگاه هنر، صنایع‌دستی.

کادویی، بوکا (۱۳۹۷) چینی مآبی اسلامی: هنر ایران در عصر ایلخانی، ترجمه هاشم حسینی و میلاد گاذر، انتشارات: دانشگاه اصفهان، اصفهان.

کوهزاد. نازنین (۱۳۸۹) «بررسی نقوش و نمادهای آیینی در سفالینه‌های دوره اسلامی»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، رشته هنر اسلامی، دانشگاه کاشان.

گیرشمن، تانیا (۱۳۷۰) من هم باستان‌شناس شدم!، ترجمه فیروز دیلقمانی، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ کاشان.

مبینی، مهتاب و شافعی، آزاده (۱۳۹٤) «نقش

گیاهان اساطیری و مقدس در هنر ساسانی (با تأکید بر نقوش برجسته، فلزی کاری و گچ بری)»، جلوه هنر، شماره ١٤، ٦٩-٨٥.

محمدی معین، زهره (١٣٩٢) بررسی و مطالعه تصاویر دیوارنگاره‌های اماکن مذهبی در کاشان (اواخر صفویه و اوایل قاجار). پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته تصویرسازی. دانشگاه هنر.

نجومیان، امیرعلی (١٣٨٧) تحلیل نشانه شناختی خانه‌های تاریخی کاشان، نامه معماری و شهرسازی، شماره ١، ١٢٧-١١١.

ندیم، فرناز (١٣٨٦) «نگاهی به نقوش تزئینی در هنر ایران»، نشریه رشد آموزش هنر، شماره ١٠، ١٤-١٩.

نراقی ،حسن (١٣٨٣) آثار تاریخی شهرستان کاشان و نطنز، ناشر: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

نراقی ،حسن (١٣٨٣) تاریخ اجتماعی کاشان، ناشر: دانشگاه تهران.

نصری، اسماعیل (١٤٠٠) «بررسی و مطالعه نمونه سفالینه‌های زرین‌فام شهر کاشان محفوظ در موزه آبگینه و سفالینه‌های ایران»، دوفصلنامه علمی کاشان شناسی، شماره ٢، ١٠١-١١٨.

URl1:
https://www.metmuseum.org/search-results?q=Sassanid+motifs
URl2:
https://www.metmuseum.org/search-results?q=Sassanid+motifs

Arvin. A and Niazi. Mohsen. (2006). Kashan historical houses; Climatological characteristics of native architecture of Kashan city, Kashan Noght Quarterly, No. ,3 83-107. (Persian in Text)

Bagh Sheikhi M. (2021). Studying the decoration of the exterior of Qajar buildings in Kashan city, Iranian Archaeological Research Quarterly, No. 11 ,30th Volume, 247-223. (Persian in Text)

Girshman. T. (19991). I also became an archaeologist! Translated by Firouz Dilghmani, Tehran: Farhang Kashan Foundation Publications. (Persian in Text)

Halli. S. A. (2015), Taj Historical House, Museum of Anthropology and House of Kashan Artists, People's Culture, Volumes 19 and 173-169 ,20. (Persian in Text)

Hosseini H. (2021). An introduction to Cognition and Semantics of plant Designs in Ilkhanid Octagonal Luster Tiles based on samples of hazrat masoomeh musum, Journal of Fine Arts-Visual Arts, No. ,87 37-27. (Persian in Text)

Kadoui. B. (2017). Islamic chinoiserie: the art of Mongol Iran, translated by Hashem

Hosseini and Milad Ghazer, Isfahan University Press, Isfahan. (Persian in Text)

Koohzad.N. (2010). Investigation of motifs and ritual symbols in Islamic period pottery, Master's thesis, Department of Islamic Art, Kashan University. (Persian in Text)

Mobini. M. and Shafi'i. A. (2014). The role of mythological and Sacred Plants in Sassanid Art (With emphasis on relief, metalworking and stucco), jelve-y-honar, No. ,14 85-69. (Persian in Text)

Mohammadi Moin. Z. (2012). Reviewing and studying the murals of religious places in Kashan (late Safavid and early Qajar). Master's thesis in the field of illustration. Art university. (Persian in Text)

Nadim. F. (2016), Looking at Decorative Motifs in Iranian Art, Roshd Education Art Journal, No. ,10 19-14. (Persian in Text)

Najoomian, A. A. (2008). Semiotic analysis of historical houses of Kashan, Architectural and Urban Journal, No. 127-111 ,1. (Persian in Text)

Naraghi. H. (2004) Historical Artifacts of Kashan and Natanz, Publisher: Association of Cultural Artifacts and Treasures. . (Persian in Text)

Naraghi. H. (2004) Social History of Kashan, Publisher: University of Tehran.

Nasri. I. (2021). An Investigation of Luster Pottery Samples Preserved in Glassaware and Ceramic Museum in Kashan , Kashan Shenasi Journal (Studies on Kashan) , No. ,2 118-101. (Persian in Text)

Panjebashi.E. and Khamechian. B. (2019), Study of the themes of the murals of Kashan Fin Garden Pavilion in the Qajar period, Graphic and Painting Journal, Volume 3, Number 37-19 ,5.

Panjebashi.E. and Khamechian. B. (2019), Studying The Image in the Murals of Kashan's Boroujerdi House during Qajar Period, Graphic and Painting Journal, Volume 3, Number 45-31 ,4.

Pollock. E. Jacob. (1981). Persien das land und seine bewohner...., Kharazmi Publishing. (Persian in Text)

Pope A. Upham. (2001). Masterpieces of Iranian art, translated by Parviz Natal Khanleri. Tehran: Scientific and Cultural Publications. (Persian in Text)

Salmani Arani. H. (1996) Kashan View, Publisher: Bashir.

Sarmadi. A. and Aminian. S. (1993). Kashan: Memories and Relics, Art, No. 38-19 ,23. (Persian in Text)

Taki. N. (2010). Architectural survey of Kashan houses of the Qajar period, Master's thesis in Architecture and Urban Planning, Beheshti University. (Persian in Text)

Tayyibi Fard. E.S. (2009). The lotus and its meanings in the art of Iran, Egypt, India and China. Master's thesis, University of Arts, Crafts. (Persian in Text)
Toloe Bebood. M. (2007). Investigating the role of flowers and vases in the plasterwork of Kashan houses during the Qajar period in the houses of Boroujerdis, Abbasids and Tabatabais, Master's thesis in Art Research, Al-Zahra University. . (Persian in Text)
Zabolinejad. H. (2008). Examination of original Qajar motifs, Art Quarterly, No. ,87 160-140. (Persian in Text)
Zarrabi. A. (1999). Tarikh - e Kashan (Histoire de Kashan). By Iraj Afshar, Tehran: Sepehr Publishing. (Persian in Text)

Visual expression in the plant motifs of Qajar houses in Kashan city (case study: Abbasian, Boroujerdi, Tabatabai, Ameri house)

Alireza Sheikhi

Associate Professor, Department of Handicrafts, University of Art, Tehran, Iran. (Author)
Email: a.sheikhi@art.ac.ir
Amir Hossein Abbasi Shokat Abad
Master student of handicrafts, University of Art, Tehran, Iran.
Email: amir.abbasi2698@gmail.com

Abstract

According to Iranians, the house is a place of safety and comfort, invocation and birth, and according to this, cultural, social, ethical, economic, biological, and aesthetic aspects are used in its construction. In the surviving buildings from the past, we can also see the traces of the desire of humans to decorate and beautify their living environment. After Islam entered Iran, Islamic culture, art and thought gave a new look to Iranian art without changing its identity. After Islam, the architecture in Iran was blessed with

rich colors, design, elegance and unique precision. The motifs used by Iranian artists were not only used to decorate the building and were always formed based on special concepts. By choosing natural forms to use in the building, the Iranian artist has created a connection between the material and spiritual world. In decorative motifs and components of Iranian art and architecture, the unity of the whole and the plurality of components prevail, and in a certain stage of its evolution, there are countless types of decorations And it can be seen from the internal and external walls of the building that they have priority over other architectural elements. In addition to the value and formal beauty, these arrays express the cultural and religious secrets hidden in them and shape the ideas and ideals that govern the intellectual atmosphere of society. In Iranian architectural decorations, the art of painting is inspired by nature and its surroundings. Kashan city is one of the ancient and historical cities of Iran, which dates back to prehistoric times. In the ups and downs of history, the city faces stagnation and the development of industry and commerce by being destroyed and rebuilt. At the beginning of the Islamic period, the Mongol invasion and the Afghan sedition caused the city to stagnate, and on another occasion, it was credited during the Saljoughi and Safavid periods. The decorations used in the Qajar buildings of Kashan show the traditional effects or a combination of native values and western beliefs prevailing at the time and the impact and manifestation of economic, religious and cultural conditions. The historical buildings of Kashan are mostly related to the Qajar period and the ownership of these houses is mostly owned by the merchants and scholars. Often, the owners of the house were the founders of the house who lived there with their family and servants for generations. These houses have unique architectural decorations, most of which are inscriptions, plant, geometric and animal motifs. Considering the richness of decorations in these houses and also considering the disappearance of these valuable treasures that have identity, beauty, and originality, and the disproportionate copying of motifs, It is necessary to revive these original forms and motifs with research on this topic. The old houses of Kashan have a special architecture and many features that are formed based on certain criteria. These criteria are introversion, observance of the principle of hijab, preservation of privacy and neighborhood rights, observance of the

principle of symmetry, observance of the principle of proportion, philanthropy and purity, principle of spatial hierarchy, principle of organism, principle of centralism, principle of functional classification. The purpose of this research is to analyze and classify the plant motifs of historical houses in Kashan. The questions raised are, what types of decorative roles are included in the historical houses of Kashan and in what categories do they fit? The research approach is qualitative and the method is descriptive and analytical, and the data collection is based on written sources, experts' assistance and field observation. The statistical population is the historical houses of Kashan, among which the houses with more prominent decorations (the Abbasid house, the Borujerdi house, the Tabatabai house, and the Ameri house) have been examined. Sampling is purposeful and of the type of obvious cases. Many articles have been published about Kashan and in most of these cases, they have relied on the history, culture and architecture of Kashan. Most of the research and data collection methods in these researches were qualitative, library and field. In the meantime, the research on the decorations and motifs of the shell of the building, especially the plant motifs, which has not been addressed with a qualitative approach and descriptive-analytical method and targeted sampling method. The most recent articles include: Milad Bagh Sheikhi (2021), in the article Studying the decoration of the exterior of Qajar buildings in Kashan city, analyzed and classified the motifs of the exterior of Qajar buildings in Kashan. Zahra Mohammadi Moin (2012), In the master's thesis Reviewing and studying the murals of religious places in Kashan (late Safavid and early Qajar), It has introduced religious places and investigated the aesthetics and stylistics of the murals of these places. Also, among the old books, we can mention the book Merat al-Qasan, which was written independently about Kashan, which was ordered by the ruler of Kashan, Jalaluddin Mirza Ehtesham al-Mulk, by Abdul Rahim Kalantar Zarrabi. Other examples are Kashan encyclopedia, which is about the Aryans and the people of Kashi. Or the collection of the ups and downs of Kashan, which is narrated by others, as well as a collection of writings of travelers who traveled to Iran and described their memories. The findings show that the plant motifs used in Kashan architecture can be classified into five categories: Based on the way the role is expanded(including complete

patterns, Correspondence, A quarter role, and repeating the role), style(Iranian-Islamic]abstract [,Western landscape motifs), Expression of form(life Tree, Cedar, Flowers and pots, Medallion desing-corner, micro role As a monograph), Combined motifs(The combination of plant motifs with animals, The combination of plant motifs with inanimate motifs) and performance - technique(Painting,Stucco, Sarooj] Water-resistant[mortar, mirror work.) These motifs include cedar trees, life Tree, Flowers and vases, micro role As a monograph, Vine leaves, Fruit, grape, wide leaves, flower and bush, rosette, Artichoke leaf, Small and big leaves, flowers and buds, Palmetto leaves, ivy leaf ,They are used in two realistic and non-realistic styles.

Patterns in the form of arabesque, khitan, Medallion desing-corner, bouquet, repeating Fits the architectural space Including the circular space under the dome, columns, The main bases, Arch and half arch, and cornice have been used. After Islam, Kashan progressed during the Seljuk, Safavid and Qajar eras due to the presence of Kashan ministers, the flourishing of art and culture due to the residence of artists and scientists, and among other things, the efforts of Amir Kabir during his chancellorship. Also, during the Qajar period, the traditional architecture of this city had a significant growth and development. The decorations used in Kashan buildings are influenced by ancient

Iranian art, Sassanid art, the influence of Safavid period paintings such as realism and the influence of Qajar nobility due to its connection with the West. Kashan due to having hot and dry weather and lack of water and vegetation, It caused the artists of this region to try to solve it by using plant motifs and to introduce living nature around their living environment.

Keywords: House, plant motifs, Kashan, Qajar.

مطالعه تطبیقی طرح های ماندالا با شمسه در هنر اسلامی (مطالعه موردی کاشی و ظروف سفالی موجود در موزه متروپولیتن در قرن ۱۵ و ۱۶ میلادی)

سامان فرزین
(استادیار دانشگاه بیرجند
(E-Mail: farzin@birjand.ac.ir
سکینه مرادی بجستانی
(دانش‌آموخته‌کارشناسی‌ارشدهنراسلامی(مطالعات تاریخی-تطبیقی)،دانشگاه بیرجند)
فاطمه حسینی صفت
(دانش آموخته کارشناسی ارشد هنر اسلامی(مطالعات تاریخی- تطبیقی)، دانشگاه بیرجند)

۱. مقدمه:

نقش شمسه را می‌توان در طبیعت و در ساختمان چشم انسان مشاهده کرد، مردمک چشم درست به مانند نقش شمسه طراحی شده؛ در حقیقت باید گفت که نقش شمسه از روی، طبیعت و یا مردمک چشم طراحی شده است .نقش شمسه به لحاظ تاریخی، معنوی و هنری یکی از نقوش ارزشمندو زیبا است که به دایره مقدس مشهور است. در بلندای تاریخ به مستنداتی برخورد می‌کنیم؛ که انسان اولیه « خورشید » را برتر از دیگر خدایان خود، برشمرده و به دلیل گرما و نور خورشید، آن را نشانهٔ بی‌مرگی، برتری و نیرومندی می‌دانست. همچنین پیشینیان ما « میترا » یا « ایزد مهر» را خدای نور و روشنایی می‌پنداشتند و خورشید را « نماد» و سمبل میترا می‌دانستند. حتی بر این باور بودند که خورشید با گوش و چشم تمامی جهان هستی را زیر نظر دارد؛ و نام دیگر خورشید، مهر و میترا بود. و در باور پیشینیان ما « شید = نور» است که عظیم ترین آفریننده و خورشید تنها بازتابی از اهورا مزدا (خدا) است. شیخ شهاب الدین سهروردی یا شیخ الشراق، یکی از نیایش‌های خود را با این عبارت آغاز می‌کند: « یا صاحب دایرهٔ عظما که از آن تمام دوایر نشأت می‌گیرد و تمام خطوط به آن ختم می‌شود و نقطهٔ اول که کلمهٔ علیای توست که بر صورت کلّی تو نقش شده است، از آن ظاهر می‌گردد»، (نصر، ۱۳۷۵: ۲۴).

نقش ماندالا که یک کهن الگو محسوب می‌شود در هنر بودیسم به عنوان دایره‌های معجزه آسا یاد شده است. ماندالا یک طرح، نگاره و یا الگوی هندسی است که نشان دهنده‌ی نمادین جهان هستی متافیزیکی یا عالم صغیر از منظر انسان است. در زبان سانسکریت ماندالا به معنی حلقه‌ی سحرآمیز است. این نگاره، یک نمایشگر گرافیکی از «خویشتن» (در اندیشه‌ی کارل گوستاو یونگ) است که می‌تواند در رویاها و تصاویر ذهنی، ظاهر، و یا به صورت خود به خودی به عنوان یک اثر هنری ایجاد شود و می توان آن را در آیین‌های فرهنگی و مذهبی مشاهده کرد. نمونه‌های ماندالاها در فرهنگ باستان وجود دارد. می توان آن را در نقاشی‌های دیواری مسیحیت به همراه نقش حیوانات برای به تصویر کشیدن فرستادگان اولوهیت و نیز در نقوش منطقه البروج یافت. زودیاک (منطقه البروج) نجومی و نسخه های آن نمونه‌هایی از ماندالا هستند(بختیاری،۱۳۹۷، ۸).

هدف از این پژوهش مطالعه پیشینه طرح‌های ماندالا در

هنر بودیسم و تطبیق آن با نقش شمسه در هنر اسلامی است؛ که مطالعه تطبیقی، از نوعِ نقش و فرم محسوب می‌شود. همچنین کاربرد این نقوش در هنر سفالگری و تفاوت‌ها و شباهت‌های آن‌ها مورد مطالعه قرار می‌گیرد. سوالات مقاله حاضر اینچنین تبئین می‌شود: طرح‌های ماندالا که کهن الگو محسوب می‌شوند، و نقش شمسه که نماد خورشید است چه شباهت‌ها و تفاوت‌های دارند؟ آیا طرح‌های ماندالا در هنر بودیسم، کاربردی مشابه با نقش شمسه در هنر اسلامی‌دارد؟ روش تحقیق در این پژوهش توصیفی- تطبیقی، و از نوع کیفی می‌باشد. ابتدا در این پژوهش، به بررسی هنر بودیسم، و معرفی طرح های ماندالا و همچنین هنر اسلامی و نماد شمسه پرداخته می‌شود؛ همچنین کاربرد این نقوش در آثار تاریخی و ظروف سفالی، از هنر بودیسم در کشور چین و هنر اسلامی درایران مورد بررسی قرار می‌گیرد. که این آثار موجود در موزه لوور و متروپولیتن در معرض دید نیست. یک سنگ مرز از موزه لوور با نماد خورشید، یک پایه سنگ از چین باستان با نقش گل لوتوس نماد ماندالا از هنر بودیسم، یک کاشی با نقش شمسه و همچنین تعداد ۳ ظرف سفالی با نقش شمسه از هنر اسلامی و تعداد ٤ ظرف سفالی با نقش ماندالا از هنر بودیسم که همگی این آثار موجود در موزه متروپولیتن می‌باشد، با یکدیگر مقایسه تطبیقی می‌شود؛ همچنین به تشابه‌ها و تفاوت‌ها در این نقوش اشاره می‌شود.

۲. پیشینه پژوهش :

کارل گوستاو یونگ(۱۹۶۰)در کتاب «خاطرات، رویاها، اندیشه ها» ماندالاها را کهن الگو می‌نامد و به خاصیت درمانی رنگ آمیزی طرح‌های ماندالا اشاره می‌کند. مارتین لینگز (۱۹۹۱)، کتابی با نام « نماد و سرنمون: پژوهشی در معنای وجود» با ترجمه زهرا عبدآله، مسجد و کلیسا را مورد بررسی قرار می‌دهد. تیتوس بورکهارت،(۱۳٦۹) در کتاب « هنر مقدّس» ترجمه جلال ستاری، به آموزه های سنتی هنر بودایی همچنین هنر اسلامی اشاره دارد. سید حسین نصر(۱۳۷۵)، در کتاب « هنر و معنویت» به معنای که در پشت سر نمادها پنهان شده است اشاره دارد. مسعود عرب شاهی(۱۳۷۸) در مقاله‌ای به نام « نقش برجسته و نقاشی دیواری» به تأثیرات قوی بصری و آفرینش زیبائی و هماهنگی فرم و حرکت، در آثار معماری اشاره دارد. امیرحسین ذکرگو (۱۳۷۹) در مقاله "ماندالا تجلی ماورالطبیعه" نشریه هنر اشاراتی در خصوص هنر بودا و ماندالا داشته است. جیمز هال(۱۳۸۰)کتابی به نام « فرهنگ نگاره‌ها، نمادها در هنر شرق و غرب» ترجمه رقیه بهزادی، به خورشید که نماد یا خدای روشنی، منبع حاصلخیزی و حیات در نزد پشینیان می‌باشد؛ توجه خاصی دارد. ادوارد لوسی اسمیت(۱۳۸۱)یک کتاب به نام« فرهنگ اصطلاحات هنری» که ترجمه فرهاد گشایش می‌باشد به معنا و مفهوم اصطلاحات هنری اشاره کرده است. ژان شوالیه و آلن گرابران(۱۳۸۴) کتابی به نام « فرهنگ نمادها» ترجمه سودابه فضایلی دارند که نقش خورشید را در متون هندو مورد بررسی قرار می‌دهد. نشریه هنر (۱۳۸۵) شماره ۶۸ مقاله‌ای با نام« نمایشگاه دائمی موزه هنری متروپولیتن» به چاپ رساند که تاریخ شروع کار این موزه را سال ۱۸۷۰ میلادی بیان کرده است. محمد خزائی (۱۳۸۷) در مقاله "شمسه: نقش حضرت محمد

(ص) در هنر اسلامی ایران" نشریه کتاب ماه هنر به ارتباط نقش شمسه با حضرت محمد (ص) پرداخته است. حسین یاوری و نسرین باوفا(۱۳۹۰) در کتاب « دایره مقدس، بررسی جایگاه شمسه(نماد خورشید) در ادیان توحیدی اسلام و مسیحیت» نقش شمسه بررسی می‌کند. کتاب« هندسه نقوش» نوشتهٔ فائزه عنبری‌یزدی(۱۳۹۱)که جزء کتاب های درسی می‌باشد، طرحهای هندسی و نقوش تزیینی را آموزش می‌دهد. هانیه محرابی (۱۳۹۵)در مقاله‌ای تحت عنوان « سلاح و زرهپوش های رزمی اسلامی: مجموعه هنرهای اسلامی موزه متروپولیتن» می‌نویسد موزه متروپولیتن نیویورک، دائرةالمعارف زنده‌ای از هنر جهان و مجموعه‌ای بی نظیر از آثار تمدن ها و فرهنگ‌های گوناگون در طول جغرافیا و پهنای تاریخ انسان متمدن است. در فصلنامه ی هنرهای صناعی اسلامی، فروزان انصاری نیا،(۱۳۹۵) مقاله‌ای با نام« برخورد سفالگران تبریز در تأثیرات سفال چین در دوره صفوی» به چاپ رساند؛ که در آن به بررسی تاثیرات چین بر سفال تبریز در زمینه نقوش و تکنیک ساخت بدنه و لعاب می‌پردازد. تورج جلیلی و مارال مثنوی (۱۳۹۵) در مقاله‌ای به نام « بررسی آیین بودا و تاثیر آن در معماری چین» که در« کنفرانس بین المللی مهندسی شهرسازی، عمران و معماری» به چاپ رسید در باره تمدن چین و آیین بودا و آموزه های بودا سخن می گوید. مینا بختیاری کتابی در سال (۱۳۹۷) می نویسد با نام « با ماندالاها به خویشتن نزدیک شوید» که در این کتاب به نقش ماندالا و اثر درمانی رنگ آمیزی طرح‌های ماندالا اشاره می‌کند. تشریه تاریخ روایی، در سال چهارم مقاله‌ای از آمنه اصغریان و فاطمه رستمی، (۱۳۹۸) با عنوان « بررسی نماد خورشید و جایگاه آن در تاریخ اندیشه ایران و هند باستان» به چاپ رساند، که در این پژوهش به جایگاه خورشید در جوامع بشری اشاره دارد.

۳. نماد

نماد به انگلیسی سمبل ، و معادل این واژه در عربی، لغت « رمز» است. سمبول، معرف چیزی مهم، ناشناخته یا پنهان از ماست. بنابراین یک کلمه یا یک شکل وقتی رمزی و نمادین تلقی می‌شود که به چیزی بیش از معنی آشکار و مستقیم خود دلالت کند سمبل دارای جنبه ناخودآگاه وسیعتری است که هرگز به طور کامل توضیح داده نشده است(یونگ، ۱۳۵۲: ۲۲- ۲٤ به نقل از امینی ۱۳۹۵: ۸۱). در ایران باستان، پیش از ورود آریایها، بومیانی در این نقطه زندگی می‌کردند که باورها و اعتقادات خاص خود داشتند و خدایان ویژه‌ای را مورد پرستش قرار می‌دادند. همزمان با تمدن سومر در شهر باستانی اوروک، در جنوب بین‌النهرین تمدنی در جنوب غربی ایران به تدریج در حال شکل‌گیری بود. این تمدن بسیار کهن که ایلام نام داشت، از هزاره سوم قبل از میلاد تا حدود قرن هفتم قبل از میلاد در ایران مستقر بود؛ شوتروک ناهونته دوم یکی از شاهان ایلامی بود، بر روی سنگ‌نبشته‌ها از شاهان ایلامی‌آمده است: « هر کس به تصویری که برای «الهه پی‌نی‌کیر » ساخته شده هدیه‌ای ندهد و نظم و ترتیب را رعایت نکند. نام وی می‌بایستی توسط خدای خورشید نابود گردد». از این گفته می‌توان دریافت که خورشید همان گونه که مورد پرستش بوده است مورد بی‌توجهی هم قرار گرفته است؛ در صورتی که

عدم پرستش و احترام به خورشید جنبه نابودگری داشته و مخالفان و بی‌نظمان را نابود می‌کند(صراف، ۱۳۸٤: ۳-۷۷ به نقل از اصغریان و رستمی، ۱۳۹۸: ۲۵). یونگ در تعریف نماد می‌گوید: تعادل از طریق نمادها به دست می‌آید. برخورد میان اضداد می‌تواند روان ما را به نقطهٔ خُرد شدن برساند، حال چه ما آنها را جدی بگیریم و چه آنها ما را. بدین ترتیب ارزش این اشارهٔ منطق که جمع اضداد ممکن نیست ثابت میشود؛ راه حلی دیده نمی شود و فقط آنگاه متقاعد کننده است و « فیض الهی» به حساب می‌آید. از آنجا که راه حل، از رویاروئی و برخورد اضداد ناشی می‌شود، معمولاً مخلوطی است بی‌نهایت از عوامل خودآگاه و ناخودآگاه و از این رو یک نماد است، سکه‌ای است دو نیم شده که نیمه‌های آن کاملاً قالب همند(یونگ، ۱۹۶۰: ۳۴۴). کارل گوستاویونگ از تصویر ماندالا یاری می‌جوید تا از روان که جوهر آن برای ما ناشناخته است، تصویری نمادین عرضه کند. او، و به تبع او شاگردانش بر این عقیده بودند که ماندالا به دلیل مراقبه‌ی عمیقی که برای نقش کردن و مشاهده‌ی آن لازم است موجودیت درونی را مستحکم می‌کند. مشاهده یک ماندالا، آرامش ایجاد می‌کند، و در کنار این آرامش زندگی معنوی درک و تنظیم می‌شود(شوالیه، ۱۳۸۷: ۱۲۰). احدیت در عین حال که به غایت « عینی و انضمامی» است، به نظر انسان، تصوری انتزاعی می‌نماید. و این امر، به علاوهٔ بعضی عوامل مربوط به ذهنیت سامی، مبیّن خصلت انتزاعی هنر اسلامی است. محور مرکزی اسلام، احدیت و وحدانیت است، ولی هیچ تصویری قادر به بیان آن نیست(بورکهارت، ۱۳۶۹: ۱۳۱). نقش‌های دایره وار با مرکز نیرومند خود نماد و بازگو کننده‌ی خویشتن هستند، در جزییات، بی‌نظم و در کل نماد قدرتمند نظم هستند و به آشفتگی و بی سروسامانی، قرار می دهند.یونگ کهن الگوی خویش را به نماد قدرتمند ماندالا وابسته دانست و در واقع ماندالاها را نیز به عنوان کهن الگو در ناخودآگاه جمعی انسان‌ها مطرح کرد. ماندالاها نماد شکوفایی هستند و یادآور نیلوفر آبی که بودا از مرکز آن زاده شده، در هندوستان دایره وار، و در فرهنگ تبتی، به صورت سه دایره ظاهر می شوند(بختیاری،۱۳۹۷: ۲۱). تیتوس بورکهارت در کتاب هنر مقدس رمز و نماد را در معماری اسلامی این گونه تعبیر میکند: رمز و نماد اتحاد آسمان و زمین است، بدین معنی که پی و قاعدهٔ مستطیل شکل عمارت، با زمین مطابقت دارد، و قبهٔ کروی با آسمان. هنر اسلامی این نمونه را با تقلیل و تبدیل آن به ناب‌ترین و روشن‌ترین صورت متداولش، جذب کرده است (بورکهارت، ۱۳۶۹:۱۳٦).

۳. بودیسم و هنر بودیسم

این نام از واژه‌ی « بودی» به معنای بیدار شدن گرفته شده، طبق این معنا فلسفه بودیسم، فلسفه بیداری و هوشیار شدن است. قدمت این دین ۲۵۰۰ سال است، از قدیمی‌ترین دین هاست. تا صد سال گذشته این دین تنها پیروان آسیای داشت اما در حال حاضر بدلیل گسترش یافتن ارتباطات و همچنین به خاطر قابل قبول و منطقی بودن آن در اروپا و آمریکا در حال گسترش یافتن است. بودیسم از طریق آشکار کردن ذات حقیقی جهان، راه رسیدن به خوشبختی و شادی را به مردم نشان می‌دهد و سعی در ایجاد یک رابطه درست با خود و با جهان پیرامون و اجزاء درون آن می‌کند. بودا

یک مذهب، تمرین و یک روش زندگی می‌باشد. بودا آموزش می‌دهد که هیچ چیز در دنیا همیشگی نیست و مرتب در حال تغییر است و فراموش کردن این موضوع دلیل تمام ناراحتی ها، رنج‌ها و مشکلات است(جلیلی، مثنوی، ۱۳۹۵: ٦). در بعضی تصاویر بهشت بودایی، عرش لوطوسی تاتهاگاتا از آبگیری بالا می‌آید، بسان زایش آگنی از آبهای (اقیانوس) آغازین. لوطوس در کنار تمثال انسانی آنکه نیکبخت است بودا است؛ سرانجام بودا به عنوان نمونه تعمیم می‌یابد و وسعت میدان بُرد و دامنهٔ نفوذ و تاثیری غیر تاریخی و عالم‌گیر کسب می کند و سرانجام همچون خاتمی الهی می‌شود که اثرش الزاماً بر همهٔ وجوه و ساحات کیهان پیداست (بورکهارت، ۱۳۶۹:۱٦۱). هنر دینی هند، همچون دیگر هنرهای دینی، طیف بسیار وسیعی از آثار را در بر می‌گیرد که برخی از آن‌ها را شاید بتوان هنر قدسی نامید. به ماندالا به عنوان یک نماد بصری، در متون باستانی هند اشاره شده است، این نمادها جایگاه مهمی در عرفان، تشریفات و مناسک دینی، خصوصا در هندوئیزم و بودیسم و همچنین در بودیسم باطنی چین و ژاپن دارد (ذکرگو، ۱۳۷۹: ۹۱). در آیین بودا در خاور دور (شینگون) ماندالایی به شکل لوتوس عرضه می‌شود، که در مرکز هر گلبرگ تصویر یک بودا یا یک بودی ستوده و نقش شده است(شوالیه، ۱۳۸۷: ۱۱۸).

طبیعت سراسر، در عین تبعّیت از قانون ادواری، بلا انقطاع در حال تغییر و تبدیل دائم است و تضادهایش گرداگر مرکز واحدی که مدرک نیست، تطّور می‌یابند. معهذا هر که حرکت مستدیر را فهم کند، هم بدان سبب مرکزی را که ذات و جوهر آن است، تشخیص می‌دهد. هدف هنر، وفق و سازش یافتن با این ضرباهنگ کیهانی است. استادی در هنر به ساده ترین تعبیر عبارت است از توانایی ترسیم دایره‌ای کامل یکسره به یک خط و بدینسان هم وجود و یگانه شدن به طوری ضمنی با مرکز آن دایره که در وصف نمی‌گنجد و خارج از امکان بیان است (بورکهارت، ۱۳۶۹:۱۳). از نقطه نظر بودا اگر ما بخواهیم که از چرخه زاد و مرگ رهایی یابیم باید گرایش های نفسانی را کنار بگذاریم، درست‌کار بوده و به یوگا پرداخته و به حالات خلسه روحی دست پیدا کنیم که این تجربیات باعث مهرورزی ما به همه موجودات خواهد شد و سپس از راه درک‌ها و تمرکزهای ژرف به روشنی و بیداری می‌رسیم و از این دور باطل خارج می‌شویم. این آموزه‌ها، آیین بودا را تشکیل می‌دهند. بودا، آیینش را مانند قایقی می‌داند که برای چرخه شکنی و رسیدن به ساحل رستگاری به آن نیاز است. ولی پس از رسیدن به رستگاری دیگر به این قایق نیاز نیست. رسیدن به ساحل رستگاری آدمی را به آرامش و توازن مطلق می رساند(ماکس مولر۱۳۷۸: ۲۳، به نقل از جلیلی، مثنوی، ۱۳۹۵: ٦). تا آنجا که می‌توان« هنر الهی» را در حق بودیسم(که از هر گونه تجسم و تشبیه ذات مطلق اجتناب می‌ورزد) به‌کار بست، آن مفهوم در مورد جمال معجز اثر و ذهناً پایان ناپذیر بودا مصداق می‌یابد. جمال بودا بر مرتبه‌ای از وجود پرتو می‌افکند که هیچ فکری قادر به محدود کردنش نیست(بورکهارت، ۱۳۶۹:۱۳). آیین بودایی باطنی که در قرن چهارم تا هشتم در هند شکل گرفت، از قرن دهم در تبت شکوفا شد و پس از قرن چهاردهم در دربار چین تأثیر گذار بود(موزه متروپولیتن۲۰۲۱: تصویر٦).

٤. ماندالا چیست؟

ماندالا یک طرح، نگاره و یا الگوی هندسی است که نشان دهنده‌ی نمادین جهان هستی متافیزیکی یا عالم صغیر از منظر انسان است. این نگاره، یک نمایشگر گرافیکی از «خویشتن» (در اندیشه‌ی کارل گوستاو یونگ) است که می‌تواند در رویاها و تصاویر ذهنی، ظاهر، و یا به صورت خود به خودی به عنوان یک اثر هنری ایجاد شود و می توان آن را در آئین‌های فرهنگی و مذهبی مشاهده کرد. نمونه‌های ماندالا ها در فرهنگ باستان وجود دارد(بختیاری،۱۳۹۷: ۸). ماندالا، نمودار عالم وجود (در زبان ساسنکریت به معنی "صفحه گرد، دایره") بازنمایی نموداری شکل کیهان یا برخی از جوانب آن، که در مذاهب شرقی به عنوان عاملی برای تعمق و تفکر به کار می رفت و به کرات در هنر بودایی ظاهر شده است(لوسی اسمیت، ۱۳۸۱، ص. ۱۹). ریشه طرح‌های ماندالاها به آن وجه از تفکر و باورهای انسانی باز می‌گردد که برای کائنات، نظامی دقیق و از پیش طراحی شده قائل است. محققین در چین، قبل از گسترش بودیسم نیز طرح‌های هندسی ماندالا گونه‌ای یافته‌اند، اما عمده‌ترین و اصلی‌ترین مفاهیم و اشارات مربوط به ماندالا مربوط به هند باستان است، قدمت ماندالاهای هندی به عهد ودایی (۱۵۰۰-۵۰۰ ق.م) باز می‌گردد(ذکرگو، ۱۳۷۹: ۹۲). چرخ کیهانی هشت پره به شکل مربع نیز یک ماندالا است. گردونهٔ اصلی ماندالا که رقم تقسیمات داخلی آنها رقمی جفت است؛ شامل چهار مربع و آن شکل، رمز شیوا است، یعنی ذات الوّهیت به صورت کسی که دگرگون می‌کند و موجب تغییر کلی هیئت می‌شود(بورکهارت، ۱۳۶۹: ۳۰). در سال ۱۹۱۸، در جریان پژوهش‌های خود راجع به ضمیر ناخودآگاه جمعی، وجود یک مظهر ظاهراً جهانی از همان گونه را کشف کردم، تمثیل ماندالا را، جهت کسب اطمینان از این مورد و پیش از اعلام این اکتشاف برای نخستین بار، بیش از ده سال را صرف جمع آوری اطلاعات بیشتر کردم. ماندالا، تصویری مُثُلی است که ظهور آن در طول قرون تصدیق شده است. ماندالا حاکی از تمامیت خویشتن است. این تصویر مدوّر نمایانگر تمامیت زمینهٔ روانی و یا به زبان اساطیری، تجسد الهی در انسان است. ماندالاهای جدید بر خلاف ماندالای بوهم به وحدت می‌کوشند؛ آنها نمایانگر نوعی جبران شکافتگی روانی‌اند و یا پیش بینی می‌کنند که این شکافتگی از میان خواهد رفت. از آنجا که این فرآیند در ضمیر ناخودآگاه جمعی اتفاق می‌افتد، خود را در همه جا متجلی می‌کند(یونگ، ۱۹۶۰: ۳۴۳). این کهن الگو که یونگ آن را «خویش» نامید مهمترین عنصر سازنده‌ی ضمیر ناخودآگاه، و غایت و نهایت فرآیند فردانیت از منظر روانشناسی تحلیلی یونگ است. این«خویشتنِ خویش » نوری درخشان نهفته در درون انسان است که تلاش فطری همه‌ی انسان‌ها دستیابی به وحدت و تمامیت آن است. برای رسیدن به این خویشتن راهی جز وحدت اضداد پیش رویمان نیست. وحدت نیک و بد، زشت و زیبا، نور و ظلمت، نرینه و مادینه. کشفیات یونگ نشان می‌دهد که از لحاظ تاریخی، اندیشه‌ی « خویشتن» در مشرق زمین و در طرح‌های ماندالا که نمادهایی از مکاشفه و مراقبه هستند شکل گرفته است.(بختیاری،۱۳۹۷: ۲۱).

ماندالاهای بودایی، نمایشگر این جهان معنوی ، برحسب شاکلهٔ قدیم لوطوسِ شکفته‌اند و

بدین‌گونه کثرت تجلی اگنی ودایی را به خاطر خطور می‌دهند(بورکهارت،۱۳۹۶:۱۶۳). نقش ماندالا احتمالا، از مراسم عبادی پیشین هندوها نشأت گرفته است. و شکل ویژه آن، عبارت از یک تشبیه بصری جهت ساخت کیهان است، همان گونه که در عمل تمرکز، چنین استدراک می شود. این نماد در هنر ژاپنی نیز به کار می‌رود که دلالت بر پرستش بودا دارد، در حالی که به وسیله شکل‌های کوچکتری احاطه شده است که لزوما، شامل دایره نیست (هال، ۱۳۸۰: ۱۶). نقش ماندالا از طریق آئین بودایی هند به چین راه یافت و بر روی هنرهای چین تأثیر گذاشت(تصویر ۳-موزه متروپولیتن).

۵. شمسه نماد خورشید

نقش شمسه با توجه به معنای سوره ۲۴ آیه ۳۵، قرآن کریم: الله نور السماوات و الارض، به عنوان نماد الوهیت و نور وحدانیت اشاره دارد. علاوه بر این در بسیاری از منابع مذهبی و ادبی، خورشید را نماد پیامبر اسلام، حضرت محمد(ص) ذکر کرده اند(خزائی، ۱۳۸۷: ۵۸). هنرمندان مسلمان در بسیاری از آثار خود مفهوم « کثرت در وحدت و وحدت در کثرت » را به صورت شمسه نشان داده‌اند. « کثرت» در واقع تجلی صفات و اسماء نور ذات وحدانیت است که به صورت اشکال کثیره نمود پیدا کرده است(یاوری و باوفا،۱۳۹۰: ۴۹). تجسم بصری و نمادین ((شمسه)) خورشید، جایگاه مهمی را در هنر ایران به خود اختصاص داده و در دوران متمادی مورد توجه هنرمندان قرار گرفته است. این نقش دارای مفاهیم نمادین فراوانی است.

قبل از اسلام، قرص خورشید نماد روزنه‌ای بوده است که نور الوهیت از طریق آن بر زمین جاری می‌شده است(خزائی، ۱۳۸۷: ۵۷). هنرمندان وارسته، متعهد ولی بی‌ادعای عرصهٔ هنرهای سنتی با کاربرد مناسب و به جای، طرح شمسه در آثارشان تقدس و معنوی بودن هنرهای ایرانی را در مقیاس گسترده‌ای جلوه‌گر ساخته اند. طرح شمسه و دیگر نگاره ها و نقش های مقتبس از آن همچون هالهٔ نورانی، چلیپا، و ... در هنر دینی مسیحی هم، بسیار مورد توجه بوده است. حقیقت امر آن است که اشتراکات نقش شمسه و دیگر نقوش و نگاره های ملهم در ادیان توحیدی اسلام و مسحیت به قدری زیاد و تا آن حدّ چشمگیر است که وجوه افتراق و تفاوت ها را به شدت تحت تأثیر قرار می‌دهد(یاوری و باوفا، ۱۳۹۰: ۷). نقش شمسه در آینه‌کاری و بهره‌گیری از موزائیک‌ها و یا رنگ درخشندهٔ طلایی و فیروزه‌ای برای گنبد و تزئین مقرنس‌ها و نقوش، بیانی از این قاعده، جلوه‌گر می‌سازد و از دل سنگ که تاریک و سرد است، تلألو و درخششی پدید می‌آورد. پس چنان که عالم، تجلی نور است، ظهور جهان نیز جز ظهور نور او نیست. بدین معنی عالم جز تجلی حق به واسطهٔ نور مطلق نیست و زیبایی جهان نتیجهٔ تجلی نور الهی است (یاوری و باوفا،۱۳۹۰: ۱۹). وجه تمایز میان هنر انتزاعی اسلام و « هنر انتزاعی» جدید را باید خاطر نشان کرد: هنرمندان جدید در « انتزاع» جوابی بی‌واسطه‌تر، سیال‌تر و فردی‌تر برای تکان‌های غیر عقلانی که از ناخودآگاهی بر می‌خیزد، می‌یابند. از لحاظ هنرمند مسلمان برعکس، هنر انتزاعی، بیانگر قانونی است؛ و به مستقیم‌ترین وجه، وحدت در کثرت را نمودار می‌سازد(بورکهارت، ۱۳۶۹:۱۳۳). همان قدر که موجودیت خورشید پر از تضاد است، نمادگرایی آن هم چند وجهی است. در باور بسیاری

از ملت‌ها اگر خورشید خود خدا نیست، مظهر الوهیت (مظهر خدای اورمزدی) است. گاه خورشید را پسر خدای متعال، و برادر رنگین کمان در نظر می گیرند(شوالیه، ۱۳۸۲: ۱۱۷).

٦. نقش شمسه(نماد خورشید) در دوران باستان(شوش)

سنگ مرز، متعلق به دوران پادشاهی ملی شیپاک دوم: این نمونه که در موزه‌ی لوور نگهداری می‌شود، به نام «کودورو » محل آفرینش بابل = سومر بوده است و محل کشف، شوش (از بابل به شوش به عنوان غنایم جنگی در قرن ۱۲ قبل از میلاد آورده شده است)، این سنگ‌ها اولین بار در دوران حکمرانی کاسی‌ها در بین‌النهرین ظهور کردند. چنین هدایایی تحت محافظت خدایان بزرگ معبد بابل قرار می‌گرفتند. نام و نشان خدایان بر روی این سنگ‌ها به منظور حفاظت از زمین‌ها در برابر غارت و چپاول نوشته می‌شد. بعد از سقوط اولین امپراطوری بابل و پس از عصر طلایی حکمرانی حمورابی، این قلمرو به تدریج و تحت فرمانروایی خاندان خارجی کاسی‌ها جانی دوباره گرفت. کاسی‌ها به‌سرعت زبان بابلی و رسم و رسومات آنها را یاد گرفتند. آنها سنگ‌های کوچکی موسوم به سنگ مرز را پدید آوردند که استفاده از آنها تا قرن هفتم پیش از میلاد رواج داشتند. این سنگ مرز همراه با اشیائی دیگر در شهر باستانی شوش کشف شده است. شاید بتوان گفت این نقش خورشید حکاکی شده بر روی سنگ مرز اولین نقشه شمسه بر روی آثار مکشوفه باشد(تصویرا ،موزه لوور).

پایه بودا، اثری از هنر بودایی، بالای صحنه مناظره بودا در یک طاقچه ستونی نشسته است، که پایه نیلوفر که از دستگاه بخور در بالای صفحه پشتیبانی می‌کند و در دو طرف پایه نیلوفر دو راهب بودایی هستند. نیلوفر نماد ماندالا و تولد بودا است. پیکر بودا و گُل لوطوس(گل نیلوفرآبی) یعنی دو صورتی که از هنر هندو به‌دست آمده‌اند، بیانگر یک چیزند: آرامش عظیم روح بیدار شده در خود. آن دو صورا، زبدهٔ وجه نظر معنوی بودیسم، و یا به عبارتی دیگر وجه نظر روانی‌تنی بودیسم را که محمل تحقق‌یابی معنویت است، بیان می دارد(تصویر ۲- موزه متروپولیتن). لوطوس کاملاً شکوفته، همانند چرخی است که آن نیز رمز کیهان یا روان است، و پره‌های آن چرخ که همه به غلتک متصل می‌شوند و غلتک موجب به هم پیوستن آهناست، نمودگار جهات فظا یا عوای روانی‌اند که روح آن‌ها را به هم می‌پیوندد(بورکهارت،۱۳۶۹: ۱۵۹).

جدول ۱. مقایسه تطبیقی نقش شمسه(نماد خورشید) و طرح ماندالا(نماد گل نیلوفر) در ایران باستان و چین باستان مأخذ: (نگارندگان).

نقش	تصویر 2	تصویر 1
شناسنامه اثر: طول: 22.7سانتیمتر عرض: 8.9سانتیمتر شماره: 1982.200		شناسنامه اثر: طول: 83 سانتیمتر عرض: 42 سانتیمتر ارتفاع: 33 سانتیمتر شماره ثبت: SB23
طرح ماندالا با نقش گل لوتوس یا نیلوفر آبی دستگاه بخور با نقش گل نیلوفر		نقش خورشید و نقش شمسه در دو طرف ماه
موزه	متروپولیتن نیویورک	لوور پاریس
نام و جنس	Stele commissioned by Helian Ziyue اسطل به سفارش هلیان زیوئه؛ جنس سنگ	Kudurru کادورا (سنگ مرز)؛ جنس سنگ
تاریخ	قرن(534–550) میلادی	قرن دوازده پیش از میلاد
مکان	سلسله شرقی وی	سنگ مرز، متعلق به دوران پادشاهی ملی شیپاک دوم

۷. نقش شمسه در هنر اسلامی به مثابه یک هنر محیطی

شمسه به شکل دایره، مذهب و مرصع است که شعاع‌هایی از اطراف آن خارج می‌شود و آن را به شکل خورشیدی نمایش می‌دهد. معمولا در

سقف گنبدها و نقطه مرکزی گنبد، در مقرنس کاری های ایوآن‌ها در ورودی جایی که قوس های سردر به هم می رسند و نیم گنبد به وجود می آید. در سایر هنرهای دستی مانند مشبک کاری ها و گره چینی ها، در نقوش پراکنده مختلف، در محراب ها و گچ بری ها می‌توان شمسه را مشاهده کرد. شمسه از (شمس) و به معنای (خورشید) است. نقش شمسه نیز مفهوم نور را به دنبال دارد، در اهمیت خورشید و باورها، نور در تمامی ادیان و مذاهب قبل اسلام حضور گسترده‌ای دارد و در اقوام بدوی نیز شاهد حضور خورشید به عنوان (خدا) هستیم(افرازی زاده؛ راد، ۱۳۹٦: ۱۳۵). استاد علی اکبر دهخدا در تعریف شمسه آورده است:« قرص منقش و زراندودی که در مساجد و بالای عمارت و کنگره‌ها و جز آن نصب کنند». نقش نمادین شمسه به صورت‌های مختلفی توسط هنرمندان کارشده است. گاهی شبیه قرص خورشید همراه با پرتو های کوچک و یا به صورت جمع کثیری از تکرار شعاع‌ها به گونه‌ای که کل سطح را پوشش داده است. گاهی در داخل قرص خورشید، صورتی انسانی (به شکل مؤنث) با ابروهای به هم پیوسته و خال سیاه بر گونه‌ها نقش شده است. افزون بر این، نقش شمسه با نقوش دیگر مثل چشمه، ماهی، شیر، سیمرغ، و..... به صورت ترکیبی همراه شده است. همان‌طور که اشاره شد نماد خورشید (شمسه) در بیشتر آثار هنر اسلامی دیده می شود و دارای معانی و مفاهیم نمادین فراوانی است.این نمود گاهی هم به شکل قندیل در آثار هنر اسلامی تجلی پیدا کرده است(یاوری و باوفا،۱۳۹۰: ۴۹).

سهروردی معتقد بود چون جان‌های بشری نور است با نوری که در آتش و ماه است مناسبت و سنخیت دارد، این است که وقتی نور را می بینید فرحناک و خرسند می شوید و بر عکس از تاریکی متنفر و روی گردانیم؛ در دین اسلام (مذهب تشیع) هم که ادعیه بسیاری در انوار وارد شده است، اشاره به همین موضوع دارد، و تعظیم و تکریم تمام انوار اعم از مجرد و مادی در متون مقدس ذکر شده است(یاوری و باوفا،۱۳۹۰: ۱۰). هنر عبارت است از ساخت و پرداخت اشیاء بر وقف طبیعتشان، که خود حاوی زیبایی بالقوه است، زیرا زیبایی از خداوند نشأت می گیرد، و هنرمند فقط باید بدین بسنده کند که زیبایی را بر آفتاب اندازد و عیان سازد. هنر بر وفق کلی‌ترین بینش اسلامی از هنر، فقط روشی برای شرافت روحانی دادن به ماده است (بورکهارت،۱۳٦۹: ۱۳٤). روزگاری در جهان، خورشید به عنوان خدای بلند مرتبه و خدای روشنی، همه نگر و منبع حاصلخیزی و حیات، مورد پرستش بود. همچنین به سبب غروب و طلوع خود، نماد مرگ و رستاخیز به شمار می‌آمد. خورشید به طور کلی، نرینه بود و با ماه که مادینه شمرده می شد، پیوستگی داشت(هال،۱۳۸۰: ۲۰۵).

ذوق و قریحهٔ هندسی که وجودش چنین قدرتمندانه در هنر اسلامی اثبات و تأیید می‌شود، مستقیماً از صورت تأمل نظری که اسلام بدان عنایت و التفات دارد و « انتزاعی» است، می‌تراود(بورکهارت،۱۳٦۹: ۱۳۷). هنر، همیشه کوشیده است که حقیقت خود را بر اساس طبیعت استوار کند و به همین جهت است که هر آفریده هنری، وجه نمادینی از حقایقِ طبیعت است. به گونه‌ای طبیعت، خود را در آفریده هنری باز می‌نمایاند. همان طور که قبلا اشاره شد، منشأ نقش مایه مارپیچ به

طبیعت باز می‌گردد. هنرمندان هنر اسلامی از خطوط منحنی در طبیعت الهام گرفته و نقش اسلیمی را به وجود آوردند (قائم منشی، ۱۳۹۸: ٦٢). برای مسلمانان، هنر به میزانی که زیباست، بدون داشتن نشانی از الهام ذهنی و فردی، فقط « دلیل و گواهی بر وجود خداست»، زیباییش باید غیر شخصی باشد، همانند آسمان پرستاره. در واقع هنر اسلامی به نوعی کمال می‌رسد که گویی از صانعش مستقل است؛ افتخارات و نقائصش در برابر خصلت کلی اشکال محو می‌گردد(بورکهارت، ۱۳٦۹: ۱۳۷).

۸. تارعنکبوت یا نقش شمسه در طبیعت

مارتین لینگز در کتاب « نماد و سرنمون» به نقل از فریتیوف شوان ، می‌نویسد: « تارعنکبوت» به عنوان نموداری از جهان مخلوق، نمونه‌ای در خور توجه است، چرا که از مادهٔ خالق خود بافته شده است. لینگز با تعبیری دیگر می‌نویسد، در این شبکه، دوایر متحدالمرکز بیانگر سلسله مراتب عوالم گوناگون و یا سطوح مختلف وجودند که در آن با دورتر شدن از مرکز به مرتبهٔ نازل‌تری می‌رسیم. هر دایره به نوبهٔ خود تصویری منفک و تنزل یافته از مرکز است. از سویی شعاع‌ها، در قالب انوار رحمت الهی، پیوستگی مرکز را با تمامی سطوح وجود به نمایش می‌گذارد. در عین حال، با فرض ترسیم کلیه شعاع‌های ممکن در این ساختار، باز هم با فضاهای در میان شعاع‌ها مواجهیم. بزرگی این فضاها متناسب با فاصله دایره(عالم) از مرکز (کنز مکنون) است که « خلق شده تا آشکار نماید». بدین ترتیب گسترده‌ترین این فضاها در عالم ماده قرار می‌گیرد؛ زیرا عالم، خارجی‌ترین و نازل‌ترین حدود تابش الهی را مشخص می‌نماید. لازم به ذکر است که این فضاها به هیچوجه خلاء نیستند، بلکه اگر هاله اطراف هر شعاع نوری را در ذهن مجسم سازیم، به خوبی در می‌یابیم که فضای میان هر دو شعاع، بهره می‌برد. اما چناچه ذکر شد، هر شعاع، بلاواسطه از سرنمون متعالی صادر می‌شود و واقع نشدن بر روی شعاع، به معنای فاصله داشتن از چنین شاخصه‌ای است.همچنین لینگز در جای دیگری از کتاب خود می‌گوید، ضمن یادآوری شعاع‌ها و دوایر متحدالمرکز در مدل مثالی، می‌توان به طور کلی چنین نتیجه گرفت که همه مخلوقات تصاویری منفک از اصل خلاقه خویش بوده و در عین حال، از طریق پرتوهای شعاعی به آن اصل متصل‌اند. بر این اساس، نماد(نماد شمسه) به چیزی اطلاق می‌شود که در آن، اتصال بر انفکاک غلبه دارد، ضمن آنکه بنا به تعریف، چیرگی انفصال، مانع بروز انگیزه پیوند با سرنمون اعلی در ما می‌گردد. در واقع وجود همین نیروی برانگیزاننده در شیء است که عنوان « نماد» را برای آن به ارمغان می‌آورد(لینگز، ۱۹۰۹: ۱۸). یونگ به اقصی نقاط دنیا سفر کرده و به مطالعه فرهنگ‌های گوناگون پرداخت، او کشف کرد که نماد ماندالا در تمامی فرهنگ‌ها وجود دارد. یونگ از ماندالا به عنوان ابزاری برای تفسیر نمادها استفاده می‌کرد، همچنین از ماندالا به عنوان پل ارتباطی بین خودآگاه و ناخودآگاه یاد می‌کرد.(کیوی و دیگران، ۱۳۹۸: ۱۰۰).

اساساً نقاشی و نقوش اسلامی سراسر نور است و در این میان « مرتبهٔ نور» نقش کیمیایی در جهان هنر شرق داشته و همواره در مشرق زمین از تاریکی و ظلمت، گریزانی می‌یابیم و از دیر باز پیروزی نهایی را از نور و شکست غایی را از آن ظلمت و خصایص آن می‌دانسته اند (یاوری و باوفا،۱۳۹۰: ۲۷) .هنرمندان مسلمان در بسیاری از آثار خود مفهوم « کثرت در وحدت و وحدت در کثرت » را به صورت شمسه نشان

داده‌اند.« کثرت» در واقع تجلی صفات و اسماء نور ذات وحدانیت است که به صورت اشکال کثیره نمود پیدا کرده است(یاوری و باوفا،۱۳۹۰: ۴۹).

۹. موزه متروپولیتن

موزه متروپولیتن نیویورک، دائره المعارف زنده ای از هنر جهان و مجموعه‌ای بی نظیر از آثار تمدن ها و فرهنگ‌های گوناگون در طول جغرافیا و پهنای تاریخ انسان متمدن است. تمامی فرهنگ‌ها از مصر، ایران، چین تا فلورانس، یونان و .... از دوره های اولیه تاریخ تا عصر حاضر در این موزه به نمایش گذاشته شده اند(محرابی،۱۳۹۵: ۲۴۸) .موزه متروپولیتن، تجربه لذت بردن از دیدن آثار هنری از سراسر جهان که در طول بیش از ۵۰۰۰ سال تا کنون جمع آوری شده، را برای همه فراهم می‌کند. این موزه در دو مکان نمادین در شهر نیویورک وجود دارد. میلیون‌ها نفر هم، بصورت آنلاین در تجربه دیدن موزه شرکت می‌کنند. از زمان تأسیس، هدف مسئولین موزه، زنده شدن هنر از طریق ایجاد گالری‌ها و نمایشگاه های هنری همراه با ایده‌های جدید و ارتباطات غیر منتظره با فرهنگ ها در طول زمان است. بیانیه مأموریت مت(متروپولیتن) در ۱۳ آوریل ۱۸۷۰ برای تاسیس و استقرار موزه در شهر نیویورک، ایجاد و نگهداری موزه و کتابخانه هنر در این شهر، تشویق و توسعه مطالعات هنرهای زیبا، و استفاده از هنر برای ساختن، آموزه های عامه پسند برای ارتقای دانش عمومی در مورد زندگی اقوام در سراسر جهان صادر شد. هدف این بیانیه، هدایت و نگهداری موزه در طول ۱۴۰ سال است. متولیان موزه در ۱۳ ژانویه ۲۰۱۵، هدف این بیانیه را دوباره تأیید کردند. این موزه برای اتصال و دسترسی مردم به خلاقیت، دانش و ایده‌های نو، آثار هنری قابل توجه‌ای را در همهٔ زمان‌ها و فرهنگ ها جمع‌آوری کرده و ذخیره می‌کند و ارائه می‌دهد(موزه متروپولیتن، ۶/۵/۲۰۲۱)

از سال ۱۸۷۰ م. کلکسیون موزه متروپولیتن از ابتدا تا کنون بیش از دو میلیون کار هنری از تمام نقاط دنیا را گردآوری کرده است. حدود ۶۵۰۰ اثر انتخاب شده از نقاشی‌ها و مجسمه‌ها همچنین هنرهای اسلامی، از پیدایش اسلام در قرن هفتم از مراکش تا هند، در اینترنت قابل دسترسی می‌باشد (فصلنامه **هنر«نمایشگاه دائمی موزه هنری متروپولیتن» ۱۳۸۵: ۳۶۵). موزه متروپولیتن یا به تعبیر دقیق تر، دانشنامه عظیم متروپولیتن، نه تنها** فضایی حیرت انگیز در پیش روی علاقه مندان و پژوهشگران هنرهای اسلامی گشوده، صفحه‌ای بی منتها از فراز و فرود انسان از اوان مدنیت تا کنون نیز در مقابل دیدگان پژوهشگران و محققان حوزه هنرهای اسلامی باز کرده است. مطالعه این صفحه شگفت انگیز، کمک بزرگی

به درک عظمت انسان و فهم گذشته درخشان مسلمانان است. آثار نیاکان هنرمند و با فرهنگ مسلمان (خصوصاً ایرانیان) به بخش هنر اسلامی موزه متروپولیتن، رونق خاصی داده است. مجموعه آثار هنری از سرزمین های مسلمان، همچون سایر مجموعه های موزه از طریق هدیه، خرید و نیز سایر مشارکت های موزه متروپولیتن با مالکان خصوصی، جمع آوری شده و می‌شوند. سرامیک ها کاشی ها، مینیاتورها، خوشنویسی ها، سفال ها و ظروف لعابی، جامهای سنگی و شیشه ای، فرش، جواهرات، مفرغ ها، جنگ افزار های رزی و نظامی و مخصوصاً منسوجات در این مجموعه، خودنمایی می کنند(محرابی،۱۳۹۵: ۲۴۸).

شکل ۱- موزه متروپولیتن (1/6/2021)

۱۰. معرفی ظروف سفالی با نقش شمسه و ماندالا موجود در موزه متروپولیتن(تصویر۳ و ٤)

کاسه فیروزه‌ای (تصویر ۳): با نقش نوازنده و مخاطبین پخش کننده عود، این کاسه میوه که برای جشن ها استفاده می‌شود. با نقش شمسه با اشکال انسانی یک مجلس بزرگ با ده نفر مخاطب، یا خواننده، که اطراف شخص نوازنده که در مرکز قرار دارد. این ده نفر در اطراف نشسته و عود بخش می کنند (تصویر ۳- موزه متروپولیتن). کاسه (تصویر ٤): با طرح مجلس بودایی، این کاسه برای بخشی از وعده های غذایی با نقش مجلس بودایی که یک صحنه نادر از یک گردهمایی بودایی، در یک مراسم چای ژاپنی، برای استفاده در ژاپن ساخته شده است (تصویر ٤- موزه متروپولیتن).

جدول۲. مقایسه تطبیقی نقش شمسه(نماد خورشید) و طرح ماندالا(نماد گل نیلوفر) در ایران هنر اسلامی و چین هنر بودیسم(موزه متروپولیتن) مأخذ: (نگارندگان).

	تصویر ۴	تصویر ۳
	شناسنامه اثر: قطر:15.2سانتیمتر. ارتفاع: 5.2 سانتیمتر شماره ثبت: 2015.270	شناسنامه اثر: قطر: 19.7 سانتیمتر ارتفاع: 8.9 سانتیمتر وزن: 348.7 گرم شماره ثبت: 57.61.16
نام انگلیسی	Bowl with Buddhist Assembly	Turquoise Bowl with Lute Player and Audience
نام فارسی	کاسه با طرح مجلس بودایی	کاسه فیروزه‌ای با نقش نوازنده و مخاطبین پخش کننده عود
تاریخ	(1644–1368) میلادی	قرن 12 تا 13 میلادی
مکان	چین	ایران
شباهت‌ها	نقش ماندالا به شکل انسان، به حالت چرخش، انسان نشسته	نقش شمسه با نقش انسان، به حالت چرخش، انسان نشسته
تفاوت‌ها	رنگ سفید آبی، نوع مجلس: بودایی، چای	رنگ فیروزه‌ای، نوع مجلس: نوازندگی

۱۱. معرفی کاشی با نقش شمسه و پایه با نقش ماندالا موجود در موزه متروپولیتن(تصویر ٥ و ٦)

نقش شمسه (تصویر۵) کاشی فیروزه‌ای دوازده پر نیمه اول قرن۱۵ ایران: این کاشی که به شکل ستاره با طرح شمسه با نقوش اسلیمی و گلهای ختایی مربوط به دیوار های ایوان غربی (طاق) مدرسه الغیاثیه، یک مدرسه مذهبی است که در سال ۸۴۶ هجری قمری۱۴۴۲-۴۳ میلادی در شهر خارگرد (خرگرد) در استان خراسان جنوبی و شمال شرقی ایران ساخته شده است، به عنوان تزیین به کار برده شده است این کاشی با روش به اصطلاح (بند ناف) لعاب کاری شده، که در آن یک ماده چرب لعاب‌های رنگی مختلف را از هم جدا می‌کند. در

طی فرایند شلیک، خط چرب ذوب می‌شود و یک نوار بدون لعاب بین مناطق لعاب باقی می ماند. که این کاشی در موزه متروپولیتن موجود است. نقش شمسه در هنر اسلامی نقش گره شمسه دوازده (تصویر۵ موزه متروپولیتن). جدول۳. مقایسه تطبیقی نقش شمسه(نماد خورشید) و طرح ماندالا(نماد گل نیلوفر) در ایران هنر اسلامی و چین هنر بودیسم(موزه متروپولیتن).

جدول 3. مقایسه تطبیقی نقش شمسه(نماد خورشید) و طرح ماندالا(نماد گل نیلوفر) در ایران هنر اسلامی و چین هنر بودیسم(موزه متروپولیتن) مأخذ: (نگارندگان).

	تصویر۶	تصویر ۵
	شناسنامه اثر: قطر: 34.3 سانتیمتر ارتفاع: 7.6سانتیمتر شماره ثبت: 1992.331	شناسنامه اثر: طول: 40.3 سانتیمتر عرض: 40.3 سانتیمتر ارتفاع: 3.2 شماره ثبت: 17.143.1
گنجینه های سنتی - یک کنگر، یک نیلوفر آبی ، گل هشت‌پر سفید		گل چهار پر در مرکز و دو گره هندسی شش پر به صورت زیر و رو الهام گرفته از کرات آسمانی
گل نیلوفر آبی در سه رنگ سفید قرمز و زرد		گل ختایی، غنچه، برگ و نقش اسلیمی
نام انگلیسی	Base for a mandala	Twelve-Pointed Star-Shaped Tile
نام فارسی	پایه یک ماندالا	کاشی دوازده اشاره ای(پر) به شکل ستاره
تاریخ	اوایل قرن ۱۵ دوره مینگ	مورخ هجری قمری ۸۴۶ / هجری قمری۱۳۴۲
مکان	چین	منسوب به ایران ، خارگرد، در شمال شرقی ایران

نقش ماندالا (تصویر ۶) پایه یک ماندالا اوایل قرن ۱۵ چین: ماندالاهای تشریفاتی در اشکال هنر بودیسم، از جمله بودیسم باطنی، که به خاطر پانتئون و آئین‌های پیچیده‌اش مورد توجه است، مورد استفاده قرار گرفت. این پایه که به احتمال زیاد برای استفاده در تبت تولید شده است، زمانی از یک ماندالای سه بعدی پشتیبانی می‌کرد که احتمالا شامل مجسمه های کوچک، مدل های معابد و استوپاها یا شن‌های رنگی بود. این دکوراسیون ترکیبی از گلهای نیلوفر آبی(نمادهای خلوص بودایی) و هشت گنجینه بودایی در کنار آن است. گنجینه‌های سنتی- یک کنگر، یک نیلوفر آبی، یک چرخ، یک چتر، یک گره بی‌پایان، یک جفت ماهی، یک بنر و یک گلدان گنج ، در اینجا با نقوش فرخنده دیگری مانند مرجان تقویت می‌شوند. هر گنجی در بالای گل نیلوفر آبی ظاهر می‌شود. دکوراسیون ترکیبی از گلهای نیلوفر آبی (تصویر ٦- موزه متروپولیتن).

۱۲. کاربردهای مشترک نقش شمسه و طرح ماندالا

شمسه، این طرح جالب و پرمفهوم در هنر تذهیب، نگارگری، قالی بافی، رودوزی های سنتی(من‌جمله ممقان دوزی)، چاپ باتیک(کلاقه ای)، چاپ قلمکار، مخمل بافی و .... و درهنرهای سنتی وابسته به معماری به ویژه گچ‌بری، آینه‌کاری، کاشی‌کاری و به خصوص سفالگری.... مورد استفادهٔ بسیار زیادی داشته است(یاوری و باوفا، ۱۳۹۰: ۷). در آیین بودا سواستیکا که نماد خورشید است را در برگ نخست دفتر حساب و آستانه درها می‌نگارند. چرخش سواستیکا را را در سوی راست (بازوی راست) مظهر خورشید (روشنایی) بهار و تابستان _ خوشی و بازوهای چپ را نمودار شب و تاریکی و نیز« اَلهه کالی» آفریننده وحشت و جادو و پاییز و زمستان (ناخوشی) می‌شناسند(بختورتاش، ۱۳۸۰: ۱۰۲ به نقل از اصغریان و رستمی ۱۳۹۸: ۳۸). در هنر بودیسم نیز نقش ماندالا و نقوش مانند خورشید و چلیپا که هر سه در یک معنا هستند. کاربردهای مشابه همچون معماری، گچبری، کاشی‌کاری کتاب آرایی، سوزن‌دوزی، پارچه بافی،

صنایع دستی، .....و همچنین فلزکاری و سفالگری دارد. در بیشتر آثار هنر اسلامی نقش شمسه (خورشید) دیده می‌شود. در دوره اسلامی نیز این نقش دارای معانی و مفاهیم نمادین فراوانی می‌باشد. در هنر اسلامی نقش شمسه در اکثر هنرهای تزئینی چه در آثار مذهبی مثل تذهیب صفحه آغازین قرآن، تزئین داخل و بیرون گنبدها و مساجد و... یا در دیگر هنرها، مثل کتاب آرایی و...به وفور مورد استفاده قرار گرفته است. (خزائی، ۱۳۸۷: ۵۸) نقش شمسه نیز وقتی همراه با گل های ختایی و نقوش اسلیمی همراه می‌شود مانند تصویر شماره ۲ به مثابه پر کردن محیط دایره در حقیقت با الهام گرفتن از خورشید با داشتن یک نقطه در مرکز و همراه با دوایر متحدالمرکز نشان از وحدانیت خدواند است.

۱۳. معرفی ظروف سفالی با نقش شمسه و ماندالا موجود در موزه متروپولیتن(تصویر۷ و ۸)

تصویر ۷- نقش شمسه: سینی با نقش شمسه فیروزه ای و مشکی با کتیبه(خوشنویسی): این سینی مربوط به ظروف کوباچی است و ساخت تبریز می‌باشد. این کاسه که در زیر لعاب فیروزه ای کم رنگ با خطوط مارپیچ و عناصر گل که همان نقوش اسلیمی و دایره های متحدالمرکز با رنگ سیاه نقاشی شده است و نشان دهنده نقش شمسه می‌باشد. این ظرف کتیبه ای از آرزو های خوب و نماد خوش شانسی را نشان می‌دهد(موزه متروپولیتن). این سینی که به سبک ظروف کوباچی در تبریز ساخته شده است با نقش شمسه در دایره مرکزی و چهار نقش اسلیمی مارپیچ در دایرهٔ به رنگ فیروزه ای و همچنین چهار نقش اسلیمی دیگر به رنگ مشکی و همراه با خوشنویسی در اطراف لبهٔ ظرف (عاقبت خیر باد- آخرت خیر باد) دعای خیر را در دنیا و آخرت، همراه صاحب اثر می‌کند(موزه متروپولیتن).

تصویر ۸- نقش ماندالا - ظرف برگ دار با طومارهای گل اوایل قرن۱۵ چین: این ظرف که مربوط به هنر بودیسم می‌باشد، دارای نقوشی گل نیلوفر های پیمایشی پر جنب و جوش و برگ‌های آکانتوس در یک زمینه آبی فیروزه ای در قسمت داخلی در قسمتهای داخلی و بیرونی ظرف قرار گرفته‌اند. در نمونه‌های قرن پانزدهم ، این رنگ زمینه اغلب با سایه های قرمز، زرد، آبی کبالت، سفید و سبز تیره ترکیب می‌شود، که مخلوط نشده اند اما به صورت جداگانه در هر صف قرار گرفته‌اند. البته این نوع نقش در قرن چهاردهم میلادی در چین شناخته شده بود، اما قطعات قرن پانزدهم، مانند این ظرف، اولین نمونه‌های حفظ شده هستند(موزه متروپولیتن).

جدول۳. مقایسه تطبیقی نقش شمسه(نماد خورشید) و طرح ماندالا(نماد گل نیلوفر) در ایران هنر اسلامی و چین هنر بودیسم(موزه متروپولیتن) مأخذ: (نگارندگان).

تصویر ۸	تصویر ۷	
شناسنامه اثر: قطر: 15.2 سانتیمتر ارتفاع: 2.5 سانتیمتر شماره ثبت: 1993.338	شناسنامه اثر: قطر: 36.8 سانتیمتر شماره ثبت: 17.120.72	
Foliated dish with floral scrolls	Dish turquoise-and-black	نام انگلیسی
ظرف برگ دار با طومارهای گل	سینی فیروزه ای و مشکی	نام فارسی
اوایل قرن ۱۵ میلادی	اواسط قرن ۱۵ میلادی	تاریخ
چین	شمال غرب ایران تبریز	مکان
طرح ماندالا نقش گل هشت پر در مرکز دایره و پنج گل نیلوفر آبی و برگ در اطراف دایره مرکزی	نقش شمسه در دایره مرکزی و هشت نقش اسلیمی در اطراف دایره مرکزی	شباهت‌ها
رنگ	کتیبه نویسی، نقوش اسلیمی، رنگ	تفاوت‌ها

۱۴. معرفی ظروف سفالی با نقش شمسه و ماندالا موجود در موزه متروپولیتن(تصویر۹و ۱۰)

سینی با طرح لوتوس(تصویر ۹)- سینی با طرح لوتوس قرن ۱۶ ایران: این ظرف غذا به گروهی از سرامیک ها معروف است که به ظروف کوباچی معروف است. محصولات کوباچی در دهکده ای در قفقاز نام گذاری شده است اما این ظروف در تبریز تولید شده اند. یکی از ویژگی های سبک کوباچی، استفاده ناصاف از لعاب است که منجر به ایجاد ترک در سطح ظرف می‌شود. داخل ترک ها جرم و کثیفی نفوذ کرده و به مرور این شکاف ها به رنگ قهوه ای تغییر رنگ می دهند. مانند بسیاری از سرامیک های تولید در ایران در دوره صفوی، سبک و تزئین این ظرف غذا بسیار مورد توجه بوده است گل نیلوفر آبی در مرکز و چرخش برگ ها در اطراف دایره مرکزی به رنگ آبی و سفید بسیار چشم‌نواز است. گل مرکزی نیلوفرآبی و برگ در مرکز و گل های کوچک‌تر در اطراف با رنگ آبی(تصویر۹- موزه متروپولیتن). تصویر ۱۰- نقش ماندالا – سینی با اردک های ماندارین اواخر قرن ۱۵ و اوایل قرن ۱۶: سینی با طرح ماندالا اردک‌های ماندارین که فکر می کردند برای زندگی به هم جفت می‌شوند و در صورت جدا شدن می میرند. نمادهای وفا داری زناشویی هستند. و اغلب این ظرف برای هدایای عروسی و به عنوان تزئین هدیه داده می‌شده است. آنها غالبا همراه با گلهای نیلوفر آبی به تصویر گشیده می‌شوند. تا نمادی از رابطه همسران که با هم همسو هستند دارد(موزه متروپولیتن).سینی(تصویر ۱۰)- با نقش اردکهای نارنگی و نیلوفرها: نقش ماندالا با طرح اردک در مرکز و نقش گل نیلوفر آبی در اطراف.

جدول۵. مقایسه تطبیقی نقش شمسه(نماد خورشید) و طرح ماندالا(نماد گل نیلوفر) در ایران هنر اسلامی و چین هنر بودیسم(موزه متروپولیتن) مأخذ: (نگارندگان).

	تصویر ۱۰	تصویر ۹
	شناسنامه اثر: قطر: 16.5سانتیمتر ارتفاع: 1.7 سانتیمتر شماره ثبت: 2011.111	شناسنامه اثر: قطر: 33 سانتیمتر شماره ثبت: 08.157.4
نام انگلیسی	Dish with mandarin ducks and lotuses	Dish with a Lotus Design
نام فارسی	با اردکهای نارنجی و نیلوفرها	ظرف سینی با طرح لوتوس
تاریخ	اواخر قرن۱۵– اوایل قرن۱۶	قرن۱۶
مکان	چین	شمال غربی ایران تبریز
شباهت‌ها	نقش گل نیلوفرآبی با برگ‌های پهن	نقش نیلوفر آبی
تفاوت‌ها	رنگارنگ	رنگ سفید و آبی

۱۵. ظروف سفالی ایران و چین

بورکهارت در باره صنایع دستی می‌گوید: « نمادها و مسطوره‌های متعلق به دوران پیش از اسلام که سنن استادکاری و صنایع دستی آن‌ها را نگاه داشته‌اند، در بعضی امثال قرآنی و نیز در بعضی روایات نبوی مورد تأیید قرار می‌گیرد(بورکهارت، ۱۳۶۹: ۱۴۸). تبریز یکی از مراکز مهم در تحولات اجتماعی و سیاسی کشور بوده و از آنجایی که این شهر بر سر راه مواصلاتی ایران به اروپا قرار داشته، از مزیت‌های اقتصادی بالایی برخوردار بوده است؛ از جمله در زمینه سفال با مناطق مانند کوباچه، واقع در داغستان قفقاز و همچنین مناطق عثمانی مانند ایزنیک و همین‌طور با کشور چین، تعاملاتی داشته است. در گذشته دو کشور ایران و چین به عنوان دو قطب تولید و صادرات ظروف سفالی آبی و سفید به شمار می‌رفتند؛ با دیدن نقوش به کار رفته بر روی ظروف آبی و سفید

تبریز، تأثیر هنر چین را می‌توان بر روی هنر سفالگریا یران مشاهده کرد. براساس مطالعاتی که بر روی چند مقاله صورت گرفته، چنین به نظر می‌رسد که « اکثر نقوش موجود که بر روی سفالینه های آبی و سفید چین نقش شده‌اند، هر کدام معرف مفهومی نمادین می‌باشد که ریشه در فرهنگ این سرزمین دارند. مشابه بسیاری از نمونه‌های سفالینه‌های آبی و سفید چین دوران مینگ، در دوران صفوی در ایران ساخته شده است، که این نماد پردازی را صرف تقلید برای به دست آوردن بازار تجاری در آثارشان نقش می‌زدند»(سرمدی، ۱۳۸۹: ۱۱۶). که این مهم شامل حال هنرمندان سفالگر تبریز نیز بوده، این تاثیرات در زمینه نقوش بکار رفته و همچنین تکنیک ساخت بدنه و لعاب کاری آنها مشاهده می‌شود(انصاری نیا،۱۳۹۵: ۳۳). هنرمندان تبریز فقط به تقلید از ظروف کوباچی و ظروف آبی سفید نپرداخته‌اند، بلکه به نوآوری پرداخته و نقوشی را خلق کردند که ریشه در باورهای مردم و در طرح های بومی داشت. در استمرار این روش به مرور می‌توان نقش‌مایه‌های مانند، انواع گیاهان و حیوانات بومی و همچنین ثبت شعر بر روی ظروف سفالینه دید(انصاری نیا،۱۳۹۵: ۳۷).

جدول6- مقایسه تطبیقی نقش شمسه(نماد خورشید) و طرح ماندالا(نماد گل نیلوفر) در ایران هنر اسلامی و چین هنر بودیسم(موزه متروپولیتن) شباهت‌ها و تفاوت‌ها. مأخذ: (نگارندگان).

جدول	طرح ماندالا – تصویر 6	نقش شمسه - تصویر 5	تکنیک	نقش	نوع نقوش
جدول 2			لعاب فیروزه‌ای آبی	دو گره شش‌پر گل ختای گل چهاربر	نقوش‌هندسی نقوش‌گیاهی
جدول 2				غنچه‌گل گل‌هشت پر قلبی‌شکل	نقوش اسلیمی
شباهت‌ها	گل های ختایی ، گل چهار پر، گل هشت پر				
تفاوت‌ها	الف- نوع تکنیک لعاب. ب- فرم غنچه گل لوتوس. پ- نقش اسلیمی. ت- نقش دوگره شش‌پر هندسی با نقش دو گره چهاربر ختایی. ث- فرم شمسه دوازده پر، ماندالا دایره شکل				

۱۶. تشابهات نقش شمسه و ماندالا

در این بخش به تشابهات نقوش شمسه و ماندالا پرداخته می‌شود. نقش شمسه و ماندالا در قرون مختلف با نقوش دیگر ترکیب شده است، گاهی نقوش شمسه و ماندالا با نقش انسان به نمایش در می‌آید(تصویر ۳و ٤)، و گاهی با نقوش گیاهی و حیوانی(تصویر۹ و ۱۰)، همچنین گاهی نقوش اسلیمی از نوع ختایی، هندسی و انتزاعی(تصویر ٥ و ٦) که همگی با طرح دایره‌های متحدالمرکز و چرخش نقوش همراه است.

الف- هر دو به شکل دایره و دارای مرکز هستند.

ب- هر دو دارای دایره های متحد المرکز هستند.

پ- در هر دو از نقش گل لوتوس استفاده می شود.

ت- هر دو نماد تولد و خلقت و روشنگری هستند.

ث- هر دو دارای نقوش انسانی، گیاهی، حیوانی هستند. ج- هر دو نقش کاربردهای مشترک در هنر اسلامی و هنر بودیسم دارند.

۱۷. تفاوت‌های بین نقوش شمسه و ماندالا

البته اشتراکات نقش شمسه با طرح‌های ماندالا از هنر بودیسم، بقدری زیاد است که تفاوت‌ها به چشم نمی‌آید. مهم‌ترین تفاوت این نقوش در کتیبه نگاری و خوشنویسی در هنر اسلامی است.

الف- نقش شمسه در ایران با نقوش اسلیمی و انتزاعی همراه است. درحالی طرح‌های ماندالا نقش اسلیمی دیده نمی‌شود. ب- نقش شمسه در ایران همراه با کتیبه‌نگاری و خوشنویسی همراه است. در حالی که کتیبه در طرح‌های

ماندالا دیده نمی‌شود. ج- در نقش شمسه گل لوتوس به اشکال مختلف (غنچه بسته، غنچه باز و گل شکفته) دیده می‌شود؛در حالی که نقش گل لوتوس در هنر بودایی بیشتر به شکل گل شکفته است.

۱۸. گل لوتوس (نیلوفر آبی)

نیلوفر یا لوتوس گلی است که ساقه در آب دارد و در اساطیر هند، چین و ایران با ایزد بانوان مرتبط است و کانون تولد بودا در هند و میترا در ایران است، از طرفی ماندالا و بهشت در ارتباط با هم تعریف می‌شوند. بهشت رمز کهن الگوی مادر از کهن الگوهای یونگی و حاوی وجه مادینه است(هروی و دیگران، ۱۳۹۸: ۵۷). زیبایی گل لوتوس(لوطوس)، انموذج این جمال است که به طرزی آئینی در تصاویر نقاشی شده یا تندیس های « سعادتمند ازلی و ابدی»، پاینده و برقرار می‌ماند(بورکهارت۱۳۶۹: ۱۳). در توصیفی نمادین ماندالاها مکان‌های تولد و به معنای لفظی، مجراهای تولد هستند، همان گل نیلوفر آبی که بودا در آن به دنیا آمد. مجرای تولد آشکارا حاوی بار مادینه است، این کیفیت در تعابیر بورکهارت بارزتر است. ماندالاهای بودایی بر حسب شاکله‌ی قدیم لوتوس شکفته‌اند و لوتوس رمز جهان به صورت انفعالی آنف همچون زهدان تجلی الهی است(هروی و همکاران، ۱۳۹۸: ٥٦). لوتوس همچنین نماد قلب و «خود» است. وقتی قلب گشوده می شود، درک آغاز می‌گردد. مربع بیرونی یانترا نماد جهان بیرونی است، جهان مادی‌ای که از طریق حواس آن را درمی‌یابیم، تصویری از جدایی و تصویری از مرزهای تعریف شده(بختیاری،۱۳۹۷،ص.۱۳). در هنرهای مختلف ایران، ماندالا و تعریف مرکز آن با نماد آرکی تایپ‌های مادینه چون آب، باغ، باغچه، فضای تهی، شمسه‌های غالباً هشت پر و ترنج به چشم می‌خورد. نتایج حاصل از پژوهش‌های ادبی که آثار بزرگان ادب را با تمرکز بر ماندالا کاویده‌اند نشان می‌دهد که این آثار غالباً حاکی از حرکتی رو به رشد و مرتبه‌بندی شده به سمت مقصدی هستند که مبدا حرکت نیز بوده و کمال را در دایره مرکزی تحقق می بخشد و حاوی مفاهیم زایش و تولد مجرد و نمادی از مادینگی است(هروی و همکاران، ۱۳۹۸: ۵۸). ماندالا به گونه‌ای بازسازی شناخت انسان از عالم است و عموما وجهی اعتقادی دارد که از طریق مرکزش به آسمان پیوند می‌یابد. تکرار ماندالا و تاکید بر مرکز آن با رمزهای مونث و استمرارش در طول تاریخ و در هنرهای مختلف ایران و جهان چون، ادبیات و نقاشی و .....گواهی بر ماهیت کهن الگویی و ریشه دار بودنش در ناخودآگاه جمعی بشری است(هروی و دیگران، ۱۳۹۸: ٦٠). نمونه‌های از ساختارهای هندسی را می‌توان در طبیعت از جمله در ترکیب ساختمان انسان، گل، حلزون و دانه‌های برف،..... یافت(عنبری یزدی، ۱۳۹۱).

۱۹. نتیجه گیری:

خورشید در ایران باستان مورد پرستش پیشینیان ما بوده است، خورشید از شرق طلوع می‌کند، در طول روز گرما، نور، انرژی برای رشد گیاهان و جانوران دارد و بعدازظهر به رنگ زیبای در آمده و درنهایت در غرب، غروب می‌کند. انسان اولیه خورشید را می‌پرستید و برای خورشید نمادهای مختلف در نظر داشت. نماد شمسه یکی از کهن‌ترین نمادها در ایران است، همچنین یکی از کابردی ترین نقوش در تمامی هنرها نزد ایرانیان می‌باشد. نقش شمسه ارتباط مستقیمی با تمدن‌های بابل، بین النهرین، هند و چین دارد و با مفاهیمی متشابه در این تمدن‌ها دیده می‌شود. نقش شمسه و طرح ماندالا در حقیقت یک نماد هستند، به طوری که تشابهات زیادی دارند؛ و از لحاظ

معنای نماد به یک مفهوم نزدیک هستند. از معانی نمادین نقش شمسه می‌توان به خورشید، درخشندگی و نور اشاره کرد. نقش شمسه در گذشته با نقوش انسانی، گیاهی، حیوانی، اسلیمی، انتزاعی و موجودات اساطیری همراه بوده است و طرح‌های ماندالا نیز با نقوش انسانی، گیاهی، حیوانی، و موجودات اساطیری که در آیین بودا نقش اساسی دارد، همراه است. یکی از این نمادها گل لوتوس است، که بر روی ظروف سفالی ایران و چین، نیز دیده می‌شود. نقش شمسه و ماندالا در ادوار مختلف با نقوش گوناگونی به نمایش درآمده است. در این پژوهش به بررسی سه ظرف سفالی پرداخته شده است، که یک ظرف (تصویر۳) مربوط به قرن ۱۲ -۱۳ است و تاثیر هنر ایلخانی را در نقش چهره انسان به وضوح می‌توان دید؛ یک ظرف دیگر(تصویر۷) تأثیر گرفته از سرامیک کوباچی (منطقه‌ای از قفقاز که در آن دوره جزء خاک ایران بوده است) ساخت تبریز، همچنین، ظرف سفالی (تصویر ۹) آبی سفید مربوط به نیمه دوم قرن پانزدهم و اوایل قرن شانزده که در دوره صفوی می‌باشد. گاهی محوریت نقوش بر اساس نقش انسانی بوده است(تصویر ۳و ٤) و گاه نقش گیاهی و نقوش اسلیمی(تصویر ٥ و ٦ همچنین تصویر ۷ و ۸)، حیوانی، و گیاهی(تصویر۹و۱۰) حتی نقش های انتزاعی در ترکیب نقش شمسه و ماندالا سهیم بوده است. بنابراین نقش شمسه نیز یک کهن الگو محسوب می شود نقش شمسه با نقوشی که حول نقطه از مرکزی شروع می‌شود و گسترش پیدا می‌کند، شروع می‌شود. این نقش می‌تواند از نقوش انسانی، گیاهی، حیوانی، اسلیمی و انتزاعی باشد. مرکز شمسه نمادی از محوریت آفرینش خدا و همچنین درست به مثابه وحدت در کثرت، و نقوش که حول محور مرکزی قرار دارند به مثابه کثرت در وحدت است. مانند نقش خورشید در کهکشان منظومه شمسی، خورشید در مرکز قرار دارد و سیارات زهره، عطارد، و.... در منظومه شمسی به دور خورشید می‌چرخند. این نشان وحدانیت خداوند است. نقش شمسه را در مردمک چشم انسان به وضوح می‌توان دید، مرکز دایره، دقیقاً مرکز مردمک چشم و شعاع های منظم و زیبا با رنگ‌های گوناگون که مشخصهٔ هر انسان، و موروثی است در اطراف مرکز چشم، نشان‌دهنده خلقت و حکمت خداوند مهربان است. شاید بتوان گفت طواف مسلمانان به دور خانه کعبه همان نقش شمسه است که مرکز آن خانه کعبه و مسلمانان که به دور خانه کعبه طواف می‌کنند نقوش اسلیمی و ختایی هستند چرا که زنان مسلمان همان نقوش ختایی هستند و مردان مسلمان به مانند نقوش اسلیمی در اطراف خانه خدا در حال چرخش هستند. با توجه به اینکه در هنر ایرانی اگر تقلید است ابتکار و نوآوری و همچنین خلاقیت و نبوغ دیده می‌شود، از روی نقوش استفاده شده بر روی این ظروف (جداول بالا) و نقش کتیبه(خوش‌نویسی)، نقوش اسلیمی و انتزاعی، می‌توان به هنرمندان ایرانی که بسیار خلاق و مبتکر هستند اشاره کرد. همچنین بر اساس تجزیه و تحلیل جداول بالا می‌توان نتیجه گرفت که نقش شمسه و ماندالا شباهت‌های زیادی دارند و تفاوت‌ها در بکارگیری رنگ و تکنیک لعاب می‌باشد. تأثیر هنر چین بر هنر ایران را به وضوح می‌توان در تصویر (۳) ملاحضه کرد. اما هنرمندان ایرانی با نوآوری و خلاقیت توانستند ادبیات ایران را به شکل خوشنویسی بر روی ظروف نقش کنند. اشعار، دعای خیر، آیه‌های قرآن، و چرخش این حروف بر روی ظروف نشان از نوع‌آوری و خلاقیت هنرمند ایرانی دارد.(تصویر ۷) نقش شمسه و ماندالا شباهت‌های زیاد و تفاوت‌های کمی دارند.

منابع

اصغریان، آمنه؛ رستمی، فاطمه(۱۳۹۸). بررسی نماد خورشید و جایگاه آن در تاریخ اندیشه ایران و هند باستان. نشریه تاریخ روایی: سال چهارم، زمستان، شماره ۱۵ ، ص۲۱-۴۲.

امینی، مهدی(۱۳۹۵). بررسی مبانی حکمی رمز و نماد در اندیشه ملاصدرا. هنر و معماری، نشریه کیمیای هنر- شماره ۱۸، ص ۷۹ – ۹۳.

انصاری نیا، فروزان،(۱۳۹۵). برخورد سفالگران تبریز در تأثیرات سفال چین در دوره صفوی. هنر و معماری: فصلنامه هنرهای صناعی اسلامی: پاییز و زمستان، شماره ۱، ص ۳۱- ۳۸.

بختیاری، مینا (۱۳۶۲). با ماندالاها به «خویشتن» نزدیک شوید. تهران: نسل روشن (۱۳۹۷).

بورکهارت، تیتوس،(۱۳۶۹). هنر مقدس ترجمه: جلال ستاری، تهران: سروش(انتشارات صدا و سیما).

جلیلی، تورج و مثنوی، مارال(۱۳۹۵). بررسی آیین بودا و تاثیر آن در معماری چین. کنفرانس بین المللی مهندسی شهرسازی، عمران و معماری.

خزائی، محمد(۱۳۸۷). شمسه: نقش حضرت محمد(ص) در هنر اسلامی ایران.کتاب ماه هنر، شماره۱۲۰، ص۶۳-۵۶.

ذکرگو، امیرحسین؛ ۱۳۷۹، ماندالا: تجلی ماوراء الطبیعه در هنر دینی هند، نشریه هنر، شماره ٤٦،

شوالیه، ژان و گربران، آلن(۱۳۸۴). فرهنگ نمادها. ترجمه: سودابه فضایلی، انتشارات جیحون، چاپ اول

عنبری یزدی،فائزه(۱۳۹۱). هندسه نقوش. رشته های صنایع دستی- مرمت آثار فرهنگی زمینهٔ خدمات شاخهٔ آموزش فنی و حرفه ای شماره درس۳۵۸۷؛ تهران: شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران.

کشتگر، ملیحه(۱۳۹۱). بررسی تطبیقی چلیپا به عنوان نماد دینی در تمدن‌های ایران‌باستان، بین‌النهرین، هند و چین. هنر و معماری، نشریه نقش‌مایه، پاییز۱۳۹۱، سال پنجم، شماره ۱۲ ، ص۶۳-۷۲.

لوسی اسمیت، ادوارد(۱۳۸۱). فرهنگ اصطلاحات هنری. ترجمه: فرهاد گشایش، ناشر: انتشارات عفاف، چاپ دوم

لینگز، مارتین (۱۹۰۹). نماد و سرنمون، پژوهشی در معنای وجود. ترجمه: زهرا عبداله (۱۳۹۴). تهران: اطلاعات.

محرابی، هانیه،(۱۳۹۵). سلاح و زرهپوش‌های رزمی اسلامی، مجموعه هنرهای اسلامی موزه متروپولیتن. هنر و معماری، نشریه نقد کتاب هنر، زمستان ۱۳۹۵، شماره ۱۲،ص ۲۴۵-۲۵۲.

نصر، سید حسین (۱۳۷۵). هنر و معنویت اسلامی. ترجمه: رحیم قاسمیان (۱۳۷۵). تهران: موسسه انتشارات سوره.

نمایشگاه دائمی موزه هنری متروپولیتن (۱۳۸۵). هنر و معماری، نشریه هنر، تابستان ۱۳۸۵، شماره ۶۸ ، ص ۳۵۶- ۳۵۷.

هال، جیمز(۱۳۸۰). فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب. ترجمه: رقیه بهزادی، ناشر: فرهنگ معاصر، چاپ اول

یاوری، حسین و باوفا، نسرین(۱۳۹۰). دایره مقدس، بررسی جایگاه شمسه(نماد خورشید) در ادیان توحیدی اسلام و مسیحیت. تهران: آذر.

یونگ، کارل گوستاو(۱۸۷۵-۱۹۶۱).خاطرات، رویاها، اندیشه‌ها. ترجمه: پروین فرامرزی(۱۳۷۰). مشهد: آستان قدس رضوی، معاونت فرهنگی.

نشریه شرفه

بخش آزاد

بخش سوم، بخش چهارم و بخش پنجم

شیوه داوری

داوری به صورت دوسویه ناشناس بوده و پس از انجام داوری و تصحیحات توسط ارسال کننده مجدد برای دو داور ارسال و در مجله قرار می گیرد.

تحت مجوز دسترسی و باز نشر آزاد، اطلاعات نویسندگان مالکیت حق چاپ را برای محتوای مقاله خود کنند اما به دیگران اجازه می‌دهند محتوای مقاله را، کپی استفاده مجدد، چاپ مجدد اصلاح یا توزیع کند به شرط این که به مرجع و نویسندگان آن مقاله به طور صحیح استناد کرده باشند. سیاست‌های اخلاقی این

مجله برمبنای اصول کمیته بین المللی اخلاق نشر (COPE) و رعایت منشور اخلاقی نشریات وزارت علوم، تحقیقات و فناوری است. اگر چه این مجله هنوز به عضویت قطعی COPE در نیامده است با این حال هیات تحریریه مجله نظارت کامل بر تمامی مراحل انتشار مقالات را دارد و مولفان، داوران، مدیر مسئول و سردبیر مجله باید این اصول اخلاقی را رعایت کنند.

۱. پذیرش یا عدم پذیرش مقالات برای انتشار در این مجله فقط براساس قضاوت‌های تخصصی و حرفه‌ای است و نظرات و سلایق شخصی در آن دخیل نیست.

۲. ملاک ارزیابی مقالات بر اصالت کیفیت، علمی صحت پژوهش و اهمیت پرداختن صحیح به سبک نگارش فارسی است.

۳. مجله متعهد به حفظ سوابق دانشگاهی و پژوهشی مولفین است.

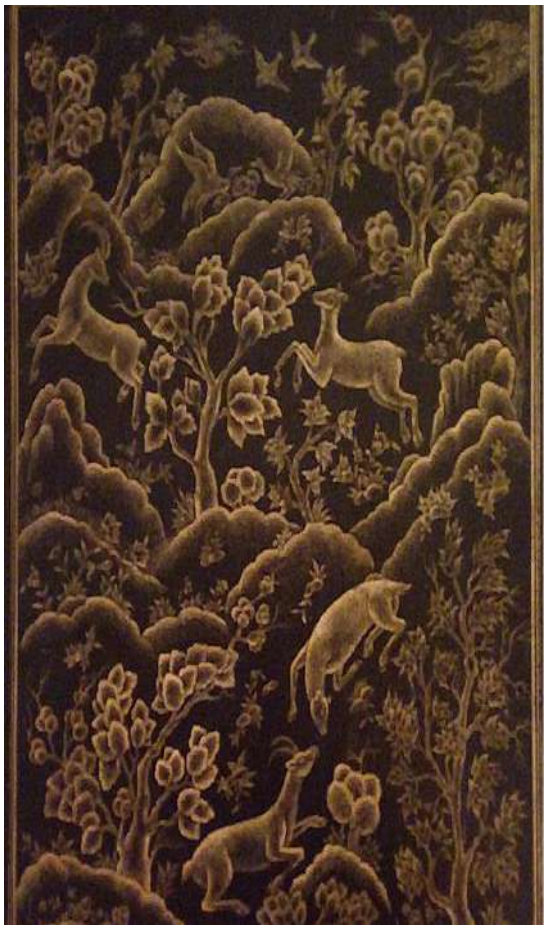
٤. کلیه‌ی مقالات دریافتی، از لحاظ سرقت، علمی ادبی و هر گونه تقلب یا کپی برداری سنجیده و بررسی می‌شود.

٥. اگر اثبات شود که مقاله‌ای در جز یا کل از اصول اخلاقی عدول کرده است با نویسنده و یا نویسندگان برخورد خواهد شد.

٦. مجله متعهد به ارائه خدمات سریع و پاسخگوی دقیق به مولفین است.

تشعیر

تشعیر اصطلاحی در تذهیب و نقاشی ایرانی است تشعری در لغت به معنای موی برآوردن بچه در شکم و نیز موی را داخل موزه کردن و آستر کردن موزه به موی آمده است و در اصطلاح نقوشی از یک یا دو رنگ که در حاشیه سرفصل‌های برخی کتب و در دیوار و پرده‌ها و فضاهای موجود در مجلس سازی‌ها و پرده‌های نقاشی ایرانی کشیده می‌شود و در بافت قالی، جلد سازی و قلمدان سازی و قلمزنی و نیز خطاطی دیده شده است. تشعیر از شعر موی روییده بر جنین گرفته شده است و به نقوش بسیار ریز از گیاه و پرنده و درخت اطلاق می‌شود. (اعظم زاده و دیگران ،۱۴۰۱:۲) هنر کتاب آرایی یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های هنر ایران است که بعد از ورود اسلام به ایران رونق بیشتری گرفت. مجموعه‌ای از عناصر مختلف، یک کتاب را شکل می‌دهد که اولویت اصلی متن کتاب است پس از آن تصویرها و تزیینات قرار می‌گیرد تشعیر به همراه تذهیب، برای تزیین حواشی بزرگتر در کتاب‌های خطی، شاید تحت تاثیر نقاشی چینی، از دوران تیموریان در ایران مرسوم شده باشد. تشعیرسازی از اواخر سده نهم و اوایل سده دهم در ایران رواج پیدا کرد. نگارگران ایرانی اغلب این نقش مایه‌ها را با رنگ طلایی بر پس زمینه لاجوردی می‌کشیدند. از میرک نقاش می‌توان به عنوان یکی از استادان و پیشگامان تشعیرسازی در ایران نام برد. تشعیر اصطلاح و روشی در تذهیب و نقاشی ایرانی یا نگارگری است که در آن آرایش کتاب یا قطعات خط و مینیاتور و مرقعات استفاده می‌شود. در تشیرسازی یا تشیراندازی، حاشیه صفحه‌ها را نقش مایه هایی از حیوان، مرغ، گل و گیاه می‌آرایند. رنگ‌ها در تشعیر محدود و اغلب از رنگ طلا استفاده فراوان می شود. در واقع تشکیل نوعی تزیین نسخ خطی است که در حاشیه نسخ یا مرقعات، معمولاً با یک یا دو و حتی با سه رنگ طلا انجام می‌گیرد. تشعیر،نقوشی از یک یا دو رنگ است که در حاشیه و سرفصل‌های برخی کتاب‌ها و در و دیوار و پرده‌ها فضاهای موجود در مجلس سازی‌ها و پرده‌های نقاشی ایرانی کشیده می شود و در جلد سازی و قلمدان سازی و قلم زنی بر روی فلز و نیز خطاطی دیده شده است. تشعیر از شعر گرفته شده است به نقوش بسیار ریز از گیاه و پرنده و درخت اطلاق می‌شود. از آنجا که طراحی تشعیر که در اصل طراحی حیوانات و منظره و اقسام آن است، اغلب با طلا و به وسیله قلموهای بسیار ظریف انجام می گرفته است، ظرافت خطوط را به مو تشبیه کرده اند. (همان،۱۴۰۱)



رضا عباسی و تشعیر

رضا پسر علی اصغر از نگارگران دربار شاه اسماعیل بوده که در قرن ۱۰ در تبریز متولد شد. در سال ۵۹۹ به جمع نگارگران دربار شاه عباس پیوست در طرحی متعلق به سال ۹۹۱ وی خاطرنشان می‌کند از شاگردان مکتب شیخ محمد نگارگران دربار شاه طهماسب است ولی بعدها خود یک شیوه مستقل ایجاد کرد تاریخ زندگانی رضا عباسی بین سال‌های ۹۹۶_۱۰۳۸ ه.ق است با توجه به این سن ایشان را می‌توان ۴۲ سال دانست هرچند تاریخ دقیق زندگانی او را نمی‌توان بیان کرد همین قدر کافیست که بدانیم او از نگارگران عهد صفوی بوده و سبک هنری خاصی را ابداع کرده است بسیاری از آثار او زینت بخش موزه‌هایی مانند بوستون، آرمیتاژ و متروپولیتن است در آثار اولیه وی هنر

تصویرا.تک چهره رضا عباسی، معین مصور،۱۰۸۴ه.ق، کتابخانه دانشگاه پرینستون

شیخ محمد را به خوبی می‌توان دید.(فاطمی مجد، ۱۳۸۷:۳) به طور کلی کارهای رضا را از حدود ۱۸ سالگی تا درگذشتن می توان به سه دوره تقسیم کرد دوره اول از زمان نوجوانی گرایش او به نقاشی آغاز می‌شود تا سال اهدای لقب عباسی به وی ادامه دارد می‌توان گفت در این دوره آقا رضا اکثر آثار او در این دوره با این نام رقم خورده وقت خود را بیشتر به یادگیری و تجربه صرف کرده و از طریق همکاری با پدر یا رونگاری آثار هنرمندانی چون میرزاعلی، شیخ محمد و بهزاد بر مهارت خود افزوده و کارهای مختلف و در برخی موارد ناهماهنگی را تجربه کرده است.

این ناهمواری و ناهماهنگی را میباید به حساب علاقه رضا به تجربه انواع گوناگون ترکیب بندی از پیچیده تا ساده درخواست‌های مختلف برای تولید اثر برای حامیان هنر و بازار آزاد گذاشت در این دوره او در تصویرگری نسخه از شاهنامه شاه عباسی شرکت داشت و ۴ نگاره از این نسخه متعلق به اوست دوره دوم که کنبی از آن با عنوان دوران سرکشی نام برده حدوداً بین سال‌های ۱۰۱۸ _۱۰۱۱ ق رخ داده است و رضا عباسی با ترک دربار به نقاشی از مردم کوچه بازار و به قولی لوطیان و کشتی‌گیران و درویشان می پردازد در این دوره با این نوع آثار عملاً به آیندگان نشان داد وضعیت آن زمان به لحاظ فرهنگی و اجتماعی و حتی فنی و هنری با قبل تفاوت داشته است چنانکه کنبی می‌نویسد رضا علاوه بر اجرای آثاری چند که مبین انتقال از جوان سالی به میانسالی یا کهنسالی بود چند اثر دیگر هم اجرا کرد که نشان دهنده گذشت مقطع و مرحله‌ای در ایران بود از این دو دگرگونی‌های اجتماعی و تکنولوژیکی این دوره طوری در آثار رضا چهره بست که گویی هرگز در هنر متقدم صفوی صورت نگرفته بود دوره سوم زندگی او بازگشت به دربار است که تا پایان عمر ادامه می‌یابد.(چیت سازیان،۱۳۹۱:۹)

،تصویر۲.جوانی با دستار سرخ، حدود ۹۹۸ه.ق
بنیاد هنر هوستن

مسلم است که رضا بعد از یک دهه دوری از دربار سلطنتی به وساطت اطرافیان شاه عباس مجدداً به کارگاه سلطنتی باز می گردد با برگشت به دربار مجدداً به تصویرگری نسخه‌های خطی روی می‌آورد نسخه‌هایی همچون گلستان سعدی و مخزن الاسرار متعلق به این دوره است آثار دوران پایانی او به ویژه بعد از مرگ شاه عباس اول از سال ۱۰۳۸ تا زمان مرگش ۱۰۴۴ بیشتر توجه به شخصیت پردازی موضوع‌های معاصر است نظیر معشوقی که روی زانوی عاشقی نشسته است. (همان، ۱۳۹۱) تغییر و تحول روش نگارگری رضا عباسی و پیدایش مکتب نگارگری اصفهان متاثر از شخصیت بی پیرایه، منش مردمگرا و خلق و خوی تند و تیز شاه عباس و نیز تحولات اجتماعی ایران و به ویژه اصفهان بود برخی از این تحولات آمرانه بودند اما اغلب آنها نتایج قهری نو شدن روزگار و پیشرفت کشور تحت حکومت شاه عباس بودند سال‌ها بود که نگارگرانی چون سلطان محمد و صادق بیگ به ترسیم زندگی مردم عادی نیز دست می‌یازیدند و طراحی هایی به شکل یک صورت بر زمینه ساده یا منظره انجام می‌شد اغلب این کار برای ساخت چهره‌ها و افراد در نگاره‌های بزرگ بود اما رضا عباسی این روش را از کتابسازی و ادبیات مستقل کرد و با پرداختن استادانه به جزئیاتی چون خطوط مو، ریش، دستار، آستین، دامن و نیز چهره و وارد ساختن رنگ‌های بدیع و متنوع آن را به اوج رساند روش طراحی سیاه قلم تقریبا همزمان با او در اروپا از سوی داوینچی و میکل آنژ ابداع شد. (عزت زاده،۱۴۰۰:۱۲) کنبی سال ۱۰۱۸ را نقطه عطف زندگی هنری رضا می‌شمارد آثار نیمه نخستین زندگی هنری او به چندین طبقه سبک شناختی تقسیم می‌شود در این نیمه رضا در کنار پیگیری سبک پیشینیان دست به تجربه زده حالت و احساس را وارد کارش کرده و از تصاویر رسمی و مسلم است که رضا بعد از یک دهه دوری از دربار سلطنتی به وساطت اطرافیان شاه عباس مجدداً به کارگاه سلطنتی باز می گردد با برگشت به دربار مجدداً به تصویرگری نسخه‌های خطی روی می‌آورد نسخه‌هایی همچون گلستان سعدی و مخزن الاسرار متعلق به این دوره است آثار دوران پایانی او به ویژه بعد از مرگ شاه عباس اول از سال ۱۰۳۸ تا زمان مرگش ۱۰۴۴ بیشتر توجه به شخصیت پردازی موضوع‌های معاصر است نظیر معشوقی که روی زانوی عاشقی نشسته است. (همان، ۱۳۹۱) تغییر و تحول روش نگارگری رضا عباسی و پیدایش مکتب نگارگری

اصفهان متاثر از شخصیت بی پیرایه، منش مردمگرا و خلق و خوی تند و تیز شاه عباس و نیز تحولات اجتماعی ایران و به ویژه اصفهان بود برخی از این تحولات آمرانه بودند اما اغلب آنها نتایج قهری نو شدن روزگار و پیشرفت کشور تحت حکومت شاه عباس بودند سال‌ها بود که نگارگرانی چون سلطان محمد و صادق بیگ به ترسیم زندگی مردم عادی نیز دست می‌یازیدند و طراحی‌هایی به شکل یک صورت بر زمینه ساده یا منظره انجام می‌شد اغلب این کار برای ساخت چهره‌ها و افراد در نگاره‌های بزرگ بود اما رضا عباسی این روش را از کتابسازی و ادبیات مستقل کرد و با پرداختن استادانه به جزئیاتی چون خطوط مو، ریش، دستار، آستین، دامن و نیز چهره و وارد ساختن رنگ‌های بدیع و متنوع آن را به اوج رساند روش طراحی سیاه قلم تقریبا همزمان با او در اروپا از سوی داوینچی و میکل آنژ ابداع شد. (عزت زاده،۱۴۰۰:۱۲) کنبی سال ۱۰۱۸ را نقطه عطف زندگی هنری رضا می‌شمارد آثار نیمه نخستین زندگی هنری او به چندین طبقه سبک شناختی تقسیم می‌شود در این نیمه رضا در کنار پیگیری سبک پیشینیان دست به تجربه زده حالت و احساس را وارد کارش کرده و از تصاویر رسمی و شوق ورق فاصله گرفته است پس از سال‌ها دوری گزینی و پرهیز از کاربرد لقب رضا عباسی که البته شاید ناشی از بخل و حسد برخی هنرمندان و درباریان هم بود و احتمالاً به دنبال درگذشت صادق بیگ در سال ۱۰۱۸ رضا عباسی به دربار بازگشت سبک خود را به نگارگران جوان آموخت و آثار جدیدی آفرید که دیگر پای همه آنها رضا عباسی امضا کرده است عشاق در

تصویر۳. ساقی شلوار طلایی،۱۰۳۵ه.ق
موزه بریتانیا لندن

صحرا جوان دوزانو نشسته گلگشت با اشراف‌زاده از جمله این آثار است. با وجود نوآوری‌های فراوان و پدید آوردن مکتب جدید رضا عباسی سنت نگارگری قدیم را پاس می‌داشت و با همه بزرگی و در حالی که دیگر نگارگران آثارش را تقلید و امضایش را برای فروش بهتر آثارشان تقلید می‌کردند طی سال‌های ۱۰۲۸_۱۰۳۸ ه.ق برخی از آثار نگارگر بزرگ کمال الدین بهزاد را با افتخار بازآفرینی نمود از جمله در نگاره‌های دزد شاعر و سگ‌ها و مجنون در بیابان ۱۰۲۸ یکه سوار ریش‌دار و دو

شکارچی۱۰۳۴ و سگ و دو مسافر ۱۰۳۵. آثار شاخص رضا عباسی در نیمه دوم زندگی از سلیمان و آصف وزیر ۱۰۲۵ تا درویش عبدالمطلب ۱۰۴۰ نشانه دغدغه‌ها و علایق بسیار متنوع و آزاد او هستند.(همان،۱۴۰۰) زندگی هنری رضا از سال ۱۰۱۸ تا زمان مرگش در سال ۱۰۴۴ مجموعه‌ای کاملاً متفاوت از مسائل را در قیاس با دو دوره قبل یا نیمه اول زندگی او پیش رو می‌آورد مهم‌ترین فرق این دوره با ادوار پیشین وجود شمار زیادی از آثار تاریخ‌دار است رضا در دوره پایانی زندگی هنریش علاوه بر تصویر پردازی تک چهره‌های درباریان آراسته نسخه نگاره‌های با طراوت همزمان به تصویر پردازی‌های هوشمندانه از دراویش و شیوخ نیز ادامه داد طراحی کاتب ریشدار شباهت کامل به طراحی های رضا از دراویش در این دوره دارد شکل

تصویر۴.زائر مشهد، ۱۰۰۷ه.ق، گالری هنر واشنگتن

های رضا در تصاویر این دوره سنگین است و خط پردازی او ملایم و ضخیم شده است اجرای ریش و سایر جزئیات نظیر چین و شکن‌های بی شمار آستین‌ها و ردا دستار از دیگر ویژگی‌های آثار این دوره می‌باشد ساقی شلوار طلایی از تک چهره‌های درباری بازگشت رضا به نقطه اوج پسین خود را نشان می‌دهد و سر تا پای این پیکره حاوی شور و حال و نشاط است.(رستم زاده و دیگران،۱۳۹۰:۷) پس از درگذشت رضا عباسی برخی از شاگردانش مانند معین مصور شفیع عباسی افضل تونی محمد یوسف و محمدعلی مکتب او را حفظ کردند اما با تدریج گرایش به فرنگیسازی نگارگری اروپایی از دوره شاه عباس دوم مکتب اصفهان رنگ باخت و با سقوط سلسله صفوی جای خود را به مکتب زند و قاجار داد.(عزت زاده،۱۴۰۰:۱۵)

منابع

-عزت زاده، محمدعلی، ۱۴۰۰، رضا عباسی اوج هنر تجسمی ایران در دوره شاه عباس اول صفوی

-فاطمی مجد، نازی، ۱۳۸۷، رضا عباسی

-رستم زاده، مریم، شیرازی، علی اصغر، ۱۳۹۰، تجزیه و تحلیل و طبقه بندی آثار رضا عباسی با تاکید بر منابع عصر او

-فاضل، سید آیین، چیت سازیان، امیرحسین، ۱۳۹۱، رویکردی جامعه شناختی بر زندگی رضا عباسی(با بررسی برخی تک نگاره‌ها)

-اعظم زاده، محمد، شاهقلی دستگردی، هنگامه، ۱۴۰۱، حکمت و هنراسلامی در تشعیر(با تاکید بر تشعیر دوره تیموری و صفوی)

برای مشاهده توضیحات اسم نشریه
QRCODE بالا را اسکن کنید