مقاله پژوهشی

بررسی نقش و نگارهای بناهای دوره صفویه با هدف معاصرسازی

دوفصلنامه مطالعات موزه‌ای زرین‌فام
دوره ۳، شماره ۴، بهار و تابستان ۱۴۰۴
شاپا چاپی: ۹۲۴X - ۲۹۸۰
شاپا الکترونیکی: ۹۵۴۱ - ۲۹۸۰

زهره شایسته‌فر ✉ پژوهشگر و هنرمند هنرهای تجسمی، دکتری پژوهش هنر از دانشگاه تهران؛ مربی، دانشکده دختران شریعتی، دانشگاه ملی مهارت، ایران.

دریافت: ۱۴۰۴/۰۲/۰۵ **پذیرش:** ۱۴۰۴/۰۵/۰۷ **انتشار:** ۱۴۰۴/۰۶/۳۱

چکیده

پژوهش حاضر با هدف بررسی و تحلیل نقوش و نگاره‌های به‌کاررفته در بناهای دوره صفویه با رویکرد معاصرسازی انجام شده است. در این راستا، تلاش شده است جلوه‌های گوناگون هنر تزیینی معماری صفوی، به‌ویژه در حوزه نقوش هندسی، گیاهی، خط‌نگاره، انسانی و حیوانی، شناسایی، طبقه‌بندی و ساده‌سازی شوند تا امکان بهره‌گیری از آن‌ها در طراحی‌های معاصر فراهم آید. اهمیت این موضوع از آن‌جا ناشی می‌شود که احیای هویت فرهنگی و زیبایی‌شناسی ایرانی ـ اسلامی در مواجهه با چالش‌های جهانی‌شدن و نفوذ فرهنگ‌های بیگانه، مستلزم بازخوانی و بازتفسیر میراث‌های اصیل هنری گذشته است. پژوهش حاضر با اتخاذ روش تحلیلی-تاریخی و با بهره‌گیری از اسناد کتابخانه‌ای و مطالعات میدانی، به بررسی چند نمونه از بناهای شاخص دوره صفویه پرداخته و ضمن تحلیل عناصر تزیینی، ظرفیت‌های کاربردی آن‌ها در محیط‌های معاصر را مورد توجه قرار داده است. نتایج حاصل نشان می‌دهد که نقوش معماری صفوی، علی‌رغم ساختار سنتی خود، از قابلیت بالایی برای به‌کارگیری در فضاهای نوین برخوردارند و می‌توانند بستری غنی برای طراحی‌های هویت‌مند در دوران معاصر فراهم آورند.

واژگان کلیدی: نقوش، بناهای صفویه، معماری، معاصرسازی.

استناد: شایسته‌فر، زهره (۱۴۰۴). بررسی نقش و نگارهای بناهای دوره صفویه با هدف معاصرسازی. *مطالعات موزه‌ای زرین‌فام*، ۳(۴)، ۱۲۵-۱۳۷.

https://doi.org/10.30481/museum.2025.564500.1072

© ۲۰۲۵/۱۴۰۴ نویسنده(گان). این مقاله یک اثر دسترسی آزاد است که تحت مجوز CC BY 4.0 منتشر شده است. استناد و انتشار مجدد این اثر با ذکر منبع درست مجاز است.

مقدمه

بررسی نقش و نگارهای بناهای دوره صفویه با هدف معاصرسازی، تلاشی است در جهت بازخوانی میراث بصری یکی از شکوفاترین ادوار هنر و معماری اسلامی در ایران. دوره صفویه، با مرکزیت اصفهان، شاهد تحولاتی بنیادین در هنرهای تزیینی، به‌ویژه در حوزه معماری، بود که حاصل آن شکل‌گیری مجموعه‌ای از نقوش هندسی، گیاهی، خطی و تصویری با ساختاری منسجم، نمادین و عمیقا معناگرا است (منصوری جزآبادی و همکاران، ۱۳۹۶). این نقوش، که حاصل پیوند اندیشه‌های دینی، عرفانی و زیبایی‌شناختی‌اند، واجد ظرفیت‌های بالقوه‌ای برای حضور در فضاهای طراحی معاصر هستند؛ به‌ویژه آن‌که در جهان امروز، نیاز روزافزونی به بازتعریف هویت فرهنگی از طریق فرم‌های بصری احساس می‌شود (غنی‌زاده حصار و نجفقلی پورکلانتری، ۱۳۹۵).

در این میان، نقوش هندسی صفوی از جایگاهی ویژه برخوردارند (هارونی جمالویی و کبیری سامانی، ۱۳۹۶). این نقوش که مبتنی بر تکرار، تقارن و ترکیب اشکال ساده هندسی همچون دایره، مربع و مثلث‌اند، نه‌تنها بیانگر نظم و هماهنگی کیهانی هستند، بلکه با زبانی جهانی، قابلیت تطبیق با اصول طراحی معاصر را نیز دارند. هندسه این نقوش، به سبب ماهیت تجریدی خود، امکان بازتولید در قالب‌های متنوع طراحی، همچون گرافیک محیطی، طراحی محصول، بسته‌بندی و معماری داخلی را فراهم می‌کند. سادگی در عین پیچیدگی، ویژگی‌ای است که این نقوش را به عناصری قابل اقتباس در عرصه طراحی نوین بدل می‌سازد (برزیگرلایق و میرزاکوچک خوشنویس، ۱۳۹۴).

نقوش گیاهی، که ریشه در سنت‌های ایران پیش از اسلام دارند و در دوره صفویه تحت تأثیر هنر چینی و اسلامی تکامل یافته‌اند، جلوه‌ای از زندگی، حرکت و طبیعت را بازنمایی می‌کنند. استفاده از گل‌های ختایی، برگ‌های اسلیمی، درختان نمادین و ترکیبات منحنی، فضایی شاعرانه و پویا خلق می‌کند که با ساده‌سازی فرم‌ها، قابلیت بهره‌گیری در طراحی مدرن را دارد. این نقوش پتانسیل بالایی برای حضور در طراحی لباس، مبلمان، ظروف تزیینی و طراحی فضاهای فرهنگی دارند.

از سوی دیگر، خطوط خوشنویسی به‌عنوان یکی از عناصر بصری شاخص در بناهای صفوی، حامل پیام‌های معنایی و فرهنگی‌اند که در قالبی زیبایی‌شناختی عرضه می‌شوند (منصوری جزآبادی و همکاران، ۱۳۹۶). به‌کارگیری خطوط کوفی، ثلث، نسخ و نستعلیق در تزیینات کاشی‌کاری، کتیبه‌نویسی و تزیین سطوح داخلی، الگوی مناسبی برای طراحی هویت بصری برندها، گرافیک تبلیغاتی و نمادهای فرهنگی در جهان معاصر فراهم می‌آورد. تلفیق فرم نوشتار و محتوای معناگرای آن، عاملی اساسی در ایجاد پیوند میان گذشته و حال است.

بررسی نقش و نگارهای صفوی با هدف معاصرسازی، صرفاً به بازنمایی بصری محدود نمی‌شود؛ بلکه فرایندی خلاقانه است که مستلزم درک دقیق ساختار، معنا و زمینه تاریخی این نقوش است. معاصرسازی موفق زمانی محقق می‌شود که عناصر سنتی نه از طریق تقلید صرف، بلکه با بازآفرینی هدفمند و وفادار به جوهره فرهنگی خود در زمینه‌های نوین بازتفسیر شوند (غنی‌زاده حصار و نجفقلی پورکلانتری، ۱۳۹۵). در این مسیر، پژوهش‌های تحلیلی-میدانی همچون پژوهش حاضر می‌توانند به‌عنوان پلی میان میراث هنری گذشته و نیازهای طراحی معاصر عمل کرده و زمینه‌ساز احیای هویت فرهنگی در بستر جهانی امروز باشند (هارونی جمالویی و کبیری سامانی، ۱۳۹۶).

در جامعه امروز ایران، با توجه به بافت فرهنگی متأثر از فرهنگ‌های بیگانه، به‌ویژه فرهنگ غربی، می‌توان با معرفی و ترویج مظاهر فرهنگی ـ یعنی به‌کارگیری هنرهای کاربردی با شاخصه‌های ملی و اسلامی در محیط زندگی ـ هویت و سابقه فرهنگی

را متناسب با امکانات موجود بازآفرینی کرد. با شناخت زیبایی‌شناسی عناصر تجسمی هنر در تمدن ایرانی و معرفی و به‌کارگیری آن‌ها در حوزه ارتباط تصویری، می‌توان در عرصه‌های فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی، شخصیتی قائم به ذات در سطح ملی و بین‌المللی ایجاد نمود.

هنرهای سنتی این سرزمین در دوره‌های مختلف، تحت تأثیر تأکید فرهنگ اسلامی بر علم، سودمندی و رویکرد مثبت به بهره‌گیری از هنرها شکل گرفته‌اند. از ویژگی‌های هنر پایه‌گذاری‌شده در دوره صفویه ـ که یکی از دوره‌های پررونق و شکوفای هنرهای سنتی ایران به شمار می‌رود ـ تأکید بر دو اصل تشیع و ملی‌گرایی در تزیینات هنری است.

با توجه به کثرت و گسترش نقوش هندسی در هنر اسلامی (به‌منظور پرهیز از تقلید طبیعت)، این نقوش از نظم و هماهنگی واحدی برخوردار بوده و از نظر محتوایی به مفاهیم «کثرت در وحدت» و «وحدت در کثرت» ــ از مبانی اندیشه اسلامی ــ اشاره دارند. به نظر می‌رسد طرح‌های کاملاً مجرد و انتزاعی نقوش هندسی، در زمانی که زبان هنری آن‌ها تجرید محض است، سهم بیشتری در توسعه فرهنگ و هنر اسلامی داشته‌اند.

روش پژوهش

پژوهش پیش‌رو با اتخاذ رویکردی تحلیلی ـ تاریخی و مقایسه‌ای، تلاش کرده است به واکاوی ساختارهای بصری و مفهومی نقوش تزیینی در معماری دوره صفویه پرداخته و با نگاهی تطبیقی، قابلیت‌های آن‌ها را برای کاربرد در طراحی معاصر مورد بررسی قرار دهد. این پژوهش از منظر روش‌شناسی و گردآوری داده‌ها واجد تنوع و غنای رویکردی است.

به‌منظور دستیابی به درکی عمیق و مستند از نقوش مورد مطالعه، از روش‌های اسنادی و کتابخانه‌ای بهره گرفته شد که شامل بررسی منابع مکتوب تاریخی، رساله‌های هنری، سفرنامه‌ها و مطالعات پیشین در حوزه معماری اسلامی بود. این منابع، زمینه نظری و مفهومی لازم برای تحلیل نقوش را فراهم کرده و چارچوبی برای مطالعه تطبیقی میان گذشته و حال در اختیار پژوهشگر قرار دادند.

در کنار بررسی منابع مکتوب، بخش میدانی پژوهش از اهمیت بسزایی برخوردار بود. در این مرحله، تعدادی از بناهای شاخص دوره صفویه، از جمله مسجد امام، مسجد شیخ لطف‌الله، کاخ عالی‌قاپو و دیگر آثار تاریخی شهر اصفهان، به‌عنوان نمونه‌های موردی انتخاب شدند. این بناها نه‌تنها به دلیل قدمت و ارزش هنری، بلکه به سبب تنوع و غنای نقوش تزیینی، برگزیده شدند تا امکان مشاهده مستقیم الگوهای متنوع نقوش هندسی، گیاهی، خطی و تصویری فراهم شود.

در بازدیدهای میدانی، با ثبت تصویری، ترسیم و تحلیل نقوش موجود، تلاش شد ساختارهای اصلی تزیینات معماری صفوی شناسایی و دسته‌بندی شوند. این نقوش بر اساس نوع، کاربرد، مکان‌قرارگیری و ویژگی‌های بصری طبقه‌بندی شده و سپس مورد ساده‌سازی قرار گرفتند. هدف از این ساده‌سازی، کاهش پیچیدگی‌های اجرایی و تجرید فرم‌ها برای انطباق با زبان طراحی معاصر بود؛ به‌گونه‌ای که روح و جوهره نقوش حفظ شود، اما فرم آن‌ها قابلیت بازآفرینی در زمینه‌های نوین را بیابد.

در فرآیند ساده‌سازی، معیارهایی همچون حفظ تناسبات، وضوح بصری، قابلیت تکرار و هم‌سویی با فناوری‌های نوین طراحی مدنظر قرار گرفت. این اقدام، گامی عملی در راستای معاصرسازی نقوش به‌شمار می‌آید و می‌تواند زمینه بهره‌برداری از این عناصر را در طراحی گرافیک، معماری معاصر، مبلمان شهری، بسته‌بندی و دیگر شاخه‌های هنرهای کاربردی فراهم سازد. این بخش از پژوهش، بستری تجربی برای آزمون قابلیت‌های عملی نقوش تاریخی در بستر طراحی نوین ایجاد کرده و پیوندی عینی

میان مطالعات نظری و کاربردی برقرار ساخت. بدین‌ترتیب، پژوهش حاضر نه‌تنها به شناخت علمی و تحلیلی نقوش معماری صفوی پرداخته، بلکه با نگاهی آینده‌نگر، گامی در مسیر بازآفرینی خلاقانه آن‌ها در عرصه طراحی معاصر برداشته است.

مبانی نظری

هنر و معماری دوره صفویه

حکومت طولانی شاهان صفوی وعده حمایت‌های گسترده از معماری را مطرح کردند، اما تحقق این وعده‌ها به‌صورت متناوب و ناپیوسته بود. برای نمونه، در فاصله سال‌های ۱۵۲۰ تا ۱۵۹۰ میلادی، بناهای شاخص و چشمگیر اندکی ساخته شد. با این حال، جاه‌طلبی‌های گسترده شاه عباس اول، معماری دوره صفویه را دچار تحول بنیادین کرد و به آن روحیه‌ای نوین از نظم، جهت‌مندی و برنامه‌ریزی بخشید؛ به‌گونه‌ای که میدان امام و مجموعه بناهای وابسته به آن تنها نمونه‌ای از این شکوفایی گسترده است. درباریان وی نیز از این الگو پیروی کردند و با احداث ده‌ها بنای جدید، سیمای شهری را دگرگون ساختند. بدین‌سان، اصفهان برای مدتی کوتاه توانست با استانبول و دهلی، به‌عنوان پایتخت‌های بزرگ جهان اسلام، به رقابت بپردازد.

تقارن شعاعی در مقیاس انسانی در بناهایی چون کاخ هشت‌بهشت و مقبره خواجه ربیع به کار گرفته شد. تکرار متوالی یک واحد مشخص، بر مقیاس بنا و وحدت ساختاری آن تأکید داشت. تکرار متقارن عناصر اصلی به الگویی رایج تبدیل شد و به‌ویژه در مقیاس‌های بزرگ، مانند مدارس، گنبدخانه‌های جانبی و شبستان‌های زمستانی مسجد امام، بیشترین تأثیر را نشان داد. در سطح درونی‌تر این نظام تکرار، توزیع آبراهه‌ها (مانند زیارتگاه مشهد و مدرسه مادرشاه اصفهان) و نیز بر اساس سنتی دیرینه، کاربرد قاب‌بندی‌های تزیینی به‌عنوان عناصر سامان‌دهنده فضا مورد توجه قرار گرفت.

طبقه‌بندی نقوش

نقوش هندسی

هندسه در جهان اسلام از جایگاه و اهمیت ویژه‌ای برخوردار بوده است، زیرا اشکال و ساختارهای هندسی با مفاهیم نمادین، کیهانی و فلسفی پیوند یافته و معنایی فراتر از جنبه‌های صوری یافته‌اند. در معماری اسلامی، تبعیت از اصول هندسی در نقشه‌ها و نماها مبنای ایجاد هماهنگی و نظم بصری بوده است؛ نظمی که یکی از شاخصه‌های بنیادین هنر اسلامی به‌شمار می‌رود. طرح‌های تزیینی مبتنی بر هندسه، سطوح معماری را به‌طور گسترده پوشش می‌دادند و معمولاً در چارچوبی هندسی، فضاهای خالی با نقوش گیاهی پیچان و استیلیزه و نیز طرح‌های گلدار پر می‌شدند (ویلسون، ۱۳۷۹).

یکی از دلایل کاربرد گسترده نقوش هندسی و اسلیمی، خاصیت گسترش‌پذیری آن‌هاست که به سبب قابلیت پوشانندگی پیوسته و بی‌انتها، مورد توجه هنرمندان مسلمان قرار گرفته است. اشکال هندسی حتی در تذهیب قرآن‌ها نیز به‌کار رفته‌اند و این شیوه به‌ویژه در نسخه‌های قرآنی سده‌های هفتم و هشتم هجری رایج بوده است.

این نقوش پیچیده و چشم‌نواز، در عین حال دارای ساختاری ساده‌اند و از تکرار واحدهای بنیادی مانند دایره، مربع و مثلث شکل می‌گیرند. این طرح‌ها به‌راحتی قابل بزرگ‌نمایی یا کوچک‌سازی‌اند و با تکرار تقسیمات، افزودن خطوط مستقیم و منحنی و ترکیب الگوها، می‌توان بی‌نهایت ترکیب و آرایش هندسی جدید خلق کرد (ویلسون، ۱۳۷۹).

نقوش گیاهی

سابقه استفاده از نقوش گیاهی در هنر ایران به دوران پیش از اسلام بازمی‌گردد و در دوره ساسانی، تصویر درخت مقدس کاربرد گسترده‌ای داشته است. هرچند طرح‌های گیاهی به‌صورت پراکنده در هنر ایران پیش از اسلام حضور داشتند، اما برتری و برجستگی آن‌ها در دوره اسلامی آشکار شد که این امر تا حد زیادی مرهون تأثیر و نفوذ هنر چینی بود. برخی پژوهشگران منشأ برگ‌های پیچکی را در مصر می‌دانند. این تزیینات در شکل ساده خود، شامل گلبرگ‌های منحنی در دو سوی یک بخش مرکزی پهن بوده و اساس یکی از رایج‌ترین نقوش جهان، یعنی برگ نخل، را تشکیل می‌داد. هنگامی که این نقش به دو نیم تقسیم و به پیچکی حلزونی یا موجی متصل می‌شد ــ ابداعی که احتمالاً در مصر یا میان‌رودان شکل گرفته بود ــ تنوعی از نقوش تزیینی پدید می‌آمد (ویلسون، ۱۳۷۹).

به گفته زکی (۱۳۶۶)، مهم‌ترین اشکال گیاهی مورد استفاده در تزیین صنایع ایرانی شامل گل‌های ریز با درون‌های نخلی (پالمیت)، گل لوتوس، بته‌ها، درخت انار و برگ‌های سایر درختان بوده است. بدیهی است که این نقوش نباتی نیز، همچون دیگر شیوه‌های هنر اسلامی، در دست هنرمندان دستخوش تغییر شده و از شباهت طبیعی فاصله گرفته و نظم و تهذیب صوری بر آن‌ها حاکم شده است.

گل و بته‌های اولیه کاملاً قراردادی بودند و این شیوه ارائه تا پایان دوره سلجوقی، یعنی تا آغاز سده هفتم هجری قمری، ادامه یافت (اتینگهاوزن، ۱۳۷۱). در دوره سلجوقی، هنرمندان و صنعتگران فلزکار توانستند میان اشکال گیاهی و هندسی تلفیقی هماهنگ ایجاد کرده و آن‌ها را هم‌زمان به‌کار گیرند. از مهم‌ترین عناصر نباتی این دوره می‌توان به برگ مو و گیاه اکانتوس اشاره کرد (زکی، ۱۳۶۶).

پس از حمله مغول و گسترش روابط تجاری با چین، بسیاری از تزیینات گیاهی جدید به فهرست عناصر بصری هنر اسلامی افزوده شد (ویلسون، ۱۳۷۹). از میانه سده هفتم هجری به بعد، هنر ایرانی سرشار از نقوش گل و گیاهی متنوعی است که اگرچه لزوما معرف گونه‌های گیاهی مشخص نیستند، اما همواره به‌عنوان گل‌های زیبا مورد توجه قرار گرفته‌اند. از میانه سده هشتم هجری، بازنمایی استادانه مناظر طبیعی برای روایت‌های تاریخی یا افسانه‌ای نیز شکل گرفت که نمونه‌های آن در انواع فرش‌ها قابل مشاهده است و اغلب تداعی‌گر انگاره باغ ایرانی در ذهن مخاطب است (اتینگهاوزن، ۱۳۷۱).

خط نگاره

با ظهور اسلام و به سبب جایگاه مقدس قرآن در میان مسلمانان، کتابت قرآن به عملی مقدس بدل شد و همین امر موجب توجه ویژه به روش‌ها و فنون نگارش گردید. در نتیجه، خط و خط‌نگاره‌ها نه‌تنها به‌عنوان ابزار نوشتار، بلکه به‌عنوان یکی از مهم‌ترین عناصر تزیینی در هنر اسلامی مطرح شدند. با گسترش اسلام، خط عربی در سراسر سرزمین‌های اسلامی رواج یافت و به‌سرعت جایگاهی ممتاز در عرصه زیبایی‌شناسی و تزیین به دست آورد. این خط تنها برای ثبت نام‌ها و تاریخ‌ها به کار نمی‌رفت، بلکه صنعتگران ایرانی و دیگر جوامع اسلامی آن را در معماری، قبور، کاشی‌کاری و صنایع فلزی به‌عنوان عنصر تزیینی به کار گرفتند (زکی، ۱۳۶۶).

نخستین نسخه‌های قرآن احتمالاً در اوایل سده نخست هجری تحریر شده‌اند و از سده دوم هجری، خط کوفی به‌عنوان مهم‌ترین گونه این خط پدیدار شد. خط کوفی خطی نسبتا ساده با تأکید بر ساختار افقی حروف بود و علاوه بر کتابت، در

تزیین پارچه‌ها، کنده‌کاری‌ها و ظروف فلزی و سفالی نیز کاربرد داشت. در این کاربردهای تزیینی، خطوط راست با آرایه‌های گیاهی یا حتی اشکال انسانی ترکیب می‌شدند (ویلسون، ۱۳۷۹).

هنر خطوط شکسته از خطوط مدور و کنده‌کاری‌شده اولیه پدید آمد و بیشتر برای مقاصد غیرمذهبی به کار می‌رفت. در دهه‌های نخست دوران عباسی، شمار این خطوط افزایش یافت و تا پایان سده سوم هجری بیش از بیست نوع خط شکسته رواج داشت. در این دوره، محمد بن مقله، خوشنویس برجسته بغداد، نظامی برای تعیین نسبت و اندازه حروف ابداع کرد که به شکل‌گیری شش خط معیار انجامید (ویلسون، ۱۳۷۹). این خطوط شامل ثلث، نسخ، توقیع، رقاع، محقق و ریحان است که در میان آن‌ها خط ثلث بیشترین جنبه تزیینی را یافت. با وجود ظهور این خطوط، خط کوفی همچنان کاربرد خود را حفظ کرد. شایان ذکر است که ایرانیان تا پیش از سده چهارم هجری کمتر به کاربرد تزیینی کتابت توجه نشان داده بودند (زکی، ۱۳۶۶).

کاربرد خط‌نگاره‌ها به‌عنوان عناصر تزیینی و کاربردی به‌ویژه در مساجد به اوج رسید و خوشنویسی در سفالینه‌ها، ظروف فلزی، درها، منبرها و دیگر آثار هنری حضور گسترده یافت؛ به‌گونه‌ای که برخی آثار، مانند سفالینه‌های نیشابور، به‌واسطه همین کتیبه‌ها به‌راحتی قابل شناسایی‌اند (اتینگهاوزن، ۱۳۷۱).

دوره صفویه یکی از درخشان‌ترین ادوار شکوفایی خوشنویسی در ایران به‌شمار می‌رود که این رونق، تا حد زیادی مرهون هنرپروری و مهارت خوشنویسی برخی سلاطین صفوی بود. شاه اسماعیل، بنیان‌گذار صفویه، همانند برخی شاهان و شاهزادگان ایران، عثمانی و هند، خوشنویسی توانا بود؛ از جمله می‌توان به احمد جلایر، بایسنقر میرزا، شاه طهماسب اول و داراشکوه اشاره کرد (اتینگهاوزن، ۱۳۷۱). عامل مهم دیگر، نگرش مثبت علمای شیعه به خوشنویسی بود که موجب شد آموزش خط در کنار آموزش قرآن و سواد فارسی در مدارس و مساجد رواج یابد (ضمیری، ۱۳۷۳).

در دوره صفویه، خوشنویسی استقلال بیشتری از تذهیب و نگارگری یافت و سیاه‌مشق توسط میرعماد رونق گرفت. همچنین کتیبه‌نویسی در معماری و دیگر هنرها، از جمله فلزکاری، بافندگی و فرش‌بافی، جایگاهی ویژه پیدا کرد و به یکی از عناصر اصلی بیان بصری در هنرهای صفوی تبدیل شد.

نقوش انسانی و حیوانی

استفاده از پیکر انسان و انواع حیوانات در ایران از دیرباز رایج بود، اما با ظهور اسلام و اعمال برخی محدودیت‌ها، به‌طور موقت تصویر انسان در برخی فضاها محدود شد. با این حال، خلفا در زینت کاخ‌های خود از این نقوش تردید نمی‌کردند و در ایران نیز، جز در مکان‌های مذهبی مانند مساجد و قرآن‌ها، این موضوع چندان مورد توجه قرار نگرفت. در مقابل، نقوش حیوانی همچنان به‌ویژه در تزئین ظروف و آثار هنری به کار می‌رفت.

علاقه به تصویر حیوانات یکی از ویژگی‌های بارز هنر ایران است و در زمینه مینیاتور، نگارگری و تشعیر نیز جلوه‌ای برجسته دارد؛ به‌گونه‌ای که در آثار کمال‌الدین بهزاد و شاگردانش، انسان و کنش‌های او در مرکز توجه قرار می‌گیرد. نقوش حیوانی، اعم از حیوانات واقعی، خیالی و ترکیبی، که برخی از آن‌ها از فرهنگ‌های دیگر وارد هنر ایران شدند، پس از اسلام نیز جایگاهی ویژه یافتند و در آثار تزئینی ایرانی به‌وفور دیده می‌شوند.

این نقوش از دوران باستان تاکنون در هنرهای تزئینی ایران نقش مهمی ایفا کرده‌اند و همواره حامل معانی استعاری بوده‌اند. پس از اسلام، با محدودیت تصویرنگاری، نقوش حیوانی با تغییر در معانی نمادین به حیات خود ادامه دادند و بیش از هر هنر

رسمی، در هنر مردمی جایگاه خود را حفظ کردند. حافظه بصری مردم با نمادهایی مانند شیر، سیمرغ و اسب عجین شده و این نقوش به‌صورت ناخودآگاه در دست‌سازه‌ها و محصولات روزمره بازتولید می‌شوند؛ برای نمونه، نقش شیر در قالی‌ها، مجسمه‌های قبر و حتی قالب قفل‌ها دیده می‌شود (تناولی، ۱۳۸۵).

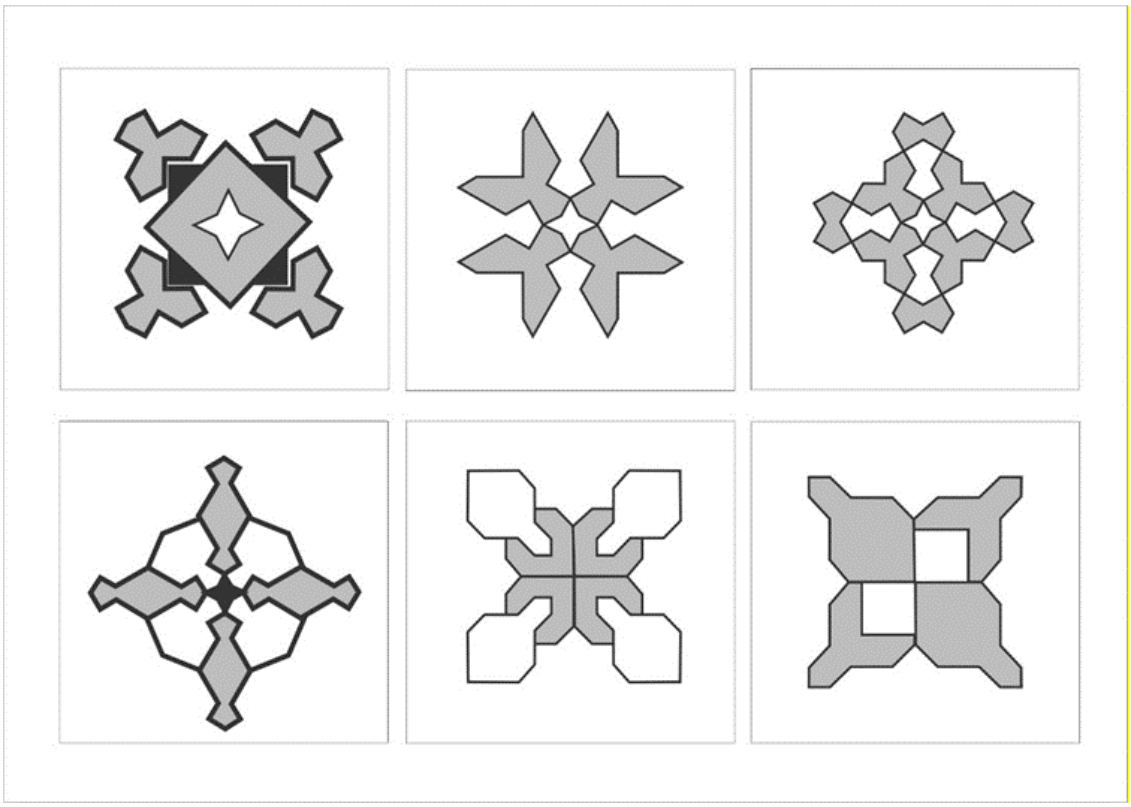
نقش‌مایه‌های هندسی بناهای مشهور صفویه

مدرسه چهارباغ اصفهان

این مسجد، آخرین بنای مهم دوره صفویه است که تقریبا یک سده پس از مسجد شاه، بین سال‌های ۱۱۱۶ تا ۱۱۲۶ ه.ق توسط شاه سلطان حسین، آخرین پادشاه این سلسله، ساخته شد. هرچند مدرسه از یکپارچگی چشمگیری در معماری برخوردار است، کیفیت، رنگ و نحوه اجرای کاشی‌ها تفاوت‌های قابل‌توجهی دارند. از نظر شکل و تزئینات، سقف بلند گنبدی آن همانند سایر مساجد صفوی است.

پایه ستون‌ها با طرح‌های هندسی معمولی و کاشی‌های سفید در پس‌زمینه‌ای فیروزه‌ای تزئین شده‌اند، اما بیرون‌زدگی ایوان‌ها، عظمت و غنای معماری را به رخ می‌کشد. طرح گل تقریبا در تمامی قوس‌ها تکرار شده و رگبرگ‌های آن با طرحی دوخطی از طلا برجسته گردیده است.

گنبد مسجد کاملاً با موزاییک پوشیده شده و در نوک آن، ستاره‌ای بزرگ با پرداخت طلایی ظریف به چشم می‌خورد، که جلوه‌ای شگفت‌انگیز و هماهنگ با سبک معماری صفوی ایجاد کرده است.



شکل ۱. نقوش ساده‌سازی شده، مدرسه چهار باغ اصفهان (طرح از نگارنده).

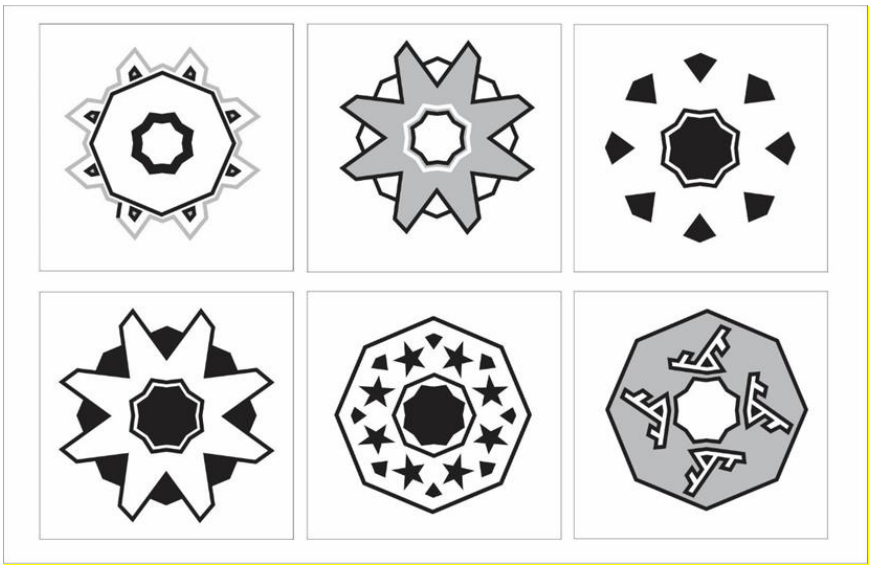
مسجد حکیم اصفهان

این مسجد به دستور حکیم محمدداود، طبیب شاه عباس دوم، بین سال‌های ۱۰۶۷ تا ۱۰۷۳ ه.ق ساخته شده است. قبله مسجد گنبدی شکل بوده و در سمت مشرق آن، شبستانی با صفه و ایوان قرار دارد؛ روبه‌روی ایوان قبله نیز دو ایوان دیگر و دو مهتابی بزرگ واقع شده‌اند. حوض قدیمی بازسازی شده و به شکل امروزی درآمده است. مسجد آجری است و کاشی‌کاری محدودی دارد. این بنا بر روی ویرانه‌های مسجد دیلمی «جورجیر» ساخته شد و تنها بخش باقی‌مانده از آن مسجد قدیمی، سردر ورودی است که امروزه بخشی از پیشانی مسجد حکیم محسوب می‌شود. مسجد حکیم در محله باب‌الدشت اصفهان قرار دارد و یکی از مهم‌ترین بناهای مذهبی دوره صفوی به شمار می‌آید. بانی آن، حکیم محمدداوود، پزشک دربار صفوی، بوده و به همین دلیل بنا به نام او شهرت یافته است (میرمحمدی، ۱۳۹۵).

پیشانی یا سردرهای مسجد از برجسته‌ترین بخش‌های هنری آن محسوب می‌شوند. سه ورودی اصلی در اضلاع شمالی، شرقی و غربی قرار دارند که هر یک با ویژگی‌های خاص خود جلوه‌ای از هنر صفوی ارائه می‌کنند. سردر شرقی با مقرنس‌کاری و کتیبه‌های خوشنویسی محمدرضا امامی نمونه‌ای شاخص از تلفیق معماری و خوشنویسی است (حسینی، ۱۴۰۰).

تزئینات پیشانی شامل کاشی‌کاری معقلی، آجرکاری و کتیبه‌های قرآنی است که علاوه بر زیبایی بصری، حامل پیام‌های فرهنگی و دینی‌اند. این ترکیب هنری مخاطب را به تأمل و آرامش دعوت کرده و توجه ویژه معماران صفوی به جزئیات و معنا در معماری مذهبی را نشان می‌دهد (جعفری، ۱۳۹۸). از منظر تاریخی، پیشانی مسجد بازتاب شکوه معماری صفوی و پیوند میان هنر و ایمان است و پژوهشگران هنر اسلامی آن را نمونه برجسته‌ای از تلفیق معماری، خوشنویسی و کاشی‌کاری می‌دانند (Cambridge University Press, 2017).

در طرفین ایوان‌ها، پس از هر طاق‌نما، سه دهانه بزرگ با عرض هرکدام حدود ۸/۴ متر و سقف‌های آجری زیبا قرار دارند. برای زیبایی نمای اطراف مسجد، طاق‌نماهایی بدون ساختمان پشتی ساخته شده که به فضای آزاد راه دارند و امکان عبور بادهای تند را فراهم می‌کنند. طرح هندسی انتزاعی پیشانی مسجد، جلوه‌ای ویژه از هماهنگی و زیبایی هنر صفوی ارائه می‌دهد (شکل ۲).



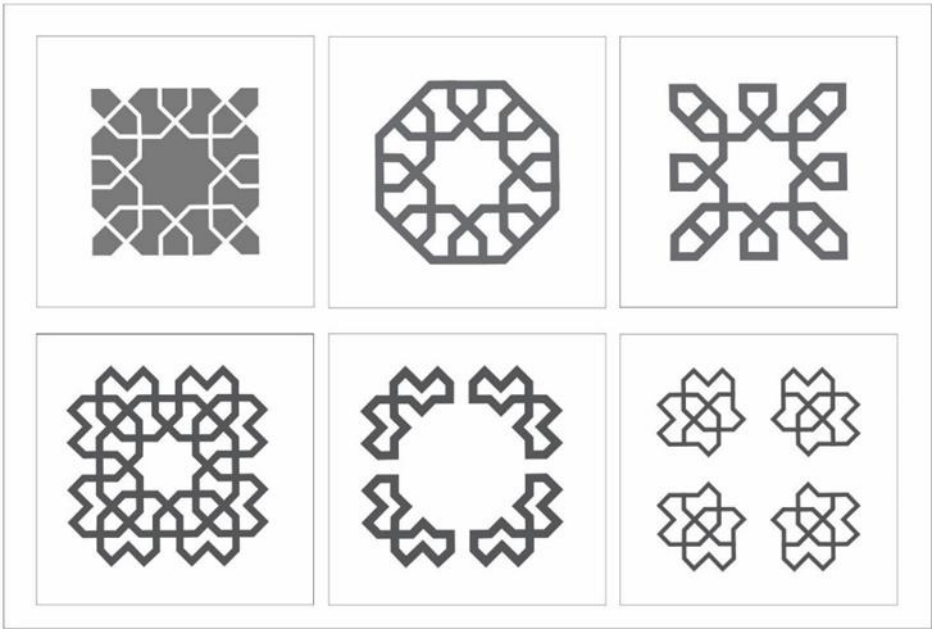
شکل ۲. نقوش ساده‌سازی شده، مسجد حکیم اصفهان (طرح از نگارنده).

مسجد سید اصفهان

این مسجد یکی از مساجد اواخر دوره صفویه است و با توجه به کتیبه‌های موجود، ساخت و تزئینات آن حدود ۱۳۰ سال به طول انجامیده است. بنا از اواخر نیمه اول سده سیزدهم ه.ق آغاز شد و تا سال وفات مرحوم سید، تنها کاشیکاری بخش جنوبی انجام شده بود؛ کاشیکاری کل بنا تا پایان سده چهاردهم ادامه یافت. مسجد سید با مساحتی بیش از ۸۰۰۰ متر مربع شامل چهار ورودی اصلی، دو شبستان بزرگ، یک گنبد، سه ایوان و حجره‌های متعدد است. نکته قابل توجه در معماری آن، نبود مناره است که مسجد را از بسیاری دیگر از مساجد ایرانی متمایز می‌کند (کریمی، ۱۳۸۲: ۹۱). قدیمی‌ترین سند موجود در بنا تاریخ ساخت را سال ۱۲۵۵ ه.ق ثبت کرده است.

نقوش هندسی موجود در بالای پنجره‌های زیرزمین، به دلیل زیبایی و جریان دید مناسب، گزینه‌ای ایده‌آل برای ساده‌سازی و کاربرد در طراحی‌های معاصر به شمار می‌آیند (شکل ۳). تزئینات مسجد شامل کاشی‌کاری معقلی، مقرنس‌کاری، گچ‌بری و آینه‌کاری است. کتیبه‌های قرآنی و تاریخی توسط خوشنویسان برجسته دوره قاجار نگاشته شده و جلوه‌ای معنوی و هنری به بنا بخشیده‌اند (نصر، ۱۳۷۵: ۱۵۸).

از منظر تاریخی، مسجد سید نه تنها یک مکان مذهبی فعال است، بلکه به‌عنوان یکی از جاذبه‌های گردشگری مهم اصفهان شناخته می‌شود و پژوهشگران آن را نمونه‌ای برجسته از تلفیق معماری قاجاری با فرهنگ دینی می‌دانند (ویلبر، ۱۳۶۵: ۲۷۴).



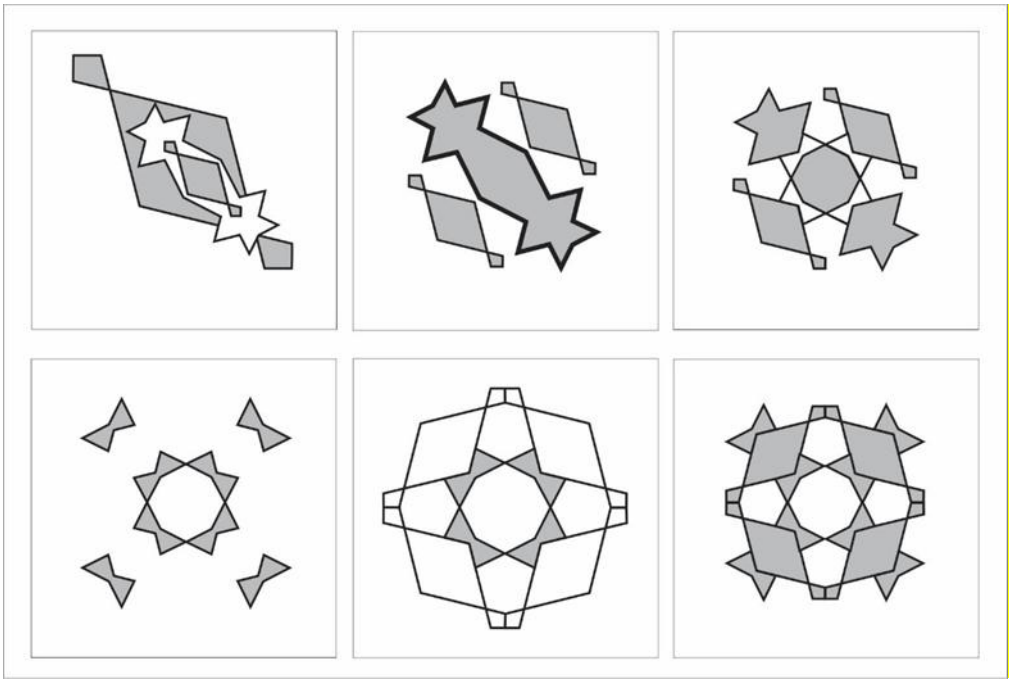
شکل ۳. نقوش ساده‌سازی شده، مسجد سید اصفهان (طرح از نگارنده).

کاخ چهلستون اصفهان

کاخ چهلستون از جمله باغ‌های وسیع اصفهان است که در دوره سلطنت شاه عباس اول (۱۰۷۰-۱۰۲۷ ه.ق) احداث شد، اما بیشتر ساختمان‌ها و تالارهای بزرگ و کوچک آن مربوط به دوره سلطنت شاه عباس دوم، هفتمین پادشاه صفوی، است و محل برگزاری بارعام و پذیرایی رسمی پادشاه بوده است. هر یک از بیست ستون تالار از تنه درخت چنار ساخته شده و روی آن‌ها قشر نازکی از تخته رنگ‌شده وجود دارد که پیش‌تر با آینه و شیشه‌های رنگی پوشیده می‌شد. دیوارها با آینه‌های قدی، شیشه‌های

رنگی و نقاشی‌های زیبا تزئین شده و تمامی در و پنجره‌ها با خاتم‌کاری مناسب آراسته شده‌اند. استخر مقابل عمارت با طول ۱۱۰ متر و عرض ۱۶ متر جلوه‌ای خاص و طراوت به فضا می‌بخشد.

سقف بنا همراه با ۱۸ ستون و سقف آینه‌کاری تالار، نمونه‌ای بی‌نظیر از سبک‌های طاق‌زنی در معماری ایرانی محسوب می‌شود. بر اساس کتیبه‌ای که در سال ۱۳۶۸ ه.ق از زیر گچ تالار خارج شد، کاخ چهلستون در پنجمین سال سلطنت شاه عباس دوم، یعنی سال ۱۰۹۰ ه.ق، به اتمام رسیده است. این کتیبه شامل دوازده لوح شش‌ضلعی است که به خط نستعلیق سفید بر زمینه صورتی نوشته شده و در هر لوح یکی از مصراع‌های یک دوازده‌مصراعی گچبری شده است (محمدی‌راد، ۱۳۷۷). تصاویر ساده‌شده کاخ چهلستون از نظر فرم و ریتم اهمیت ویژه‌ای دارند (شکل ۴).



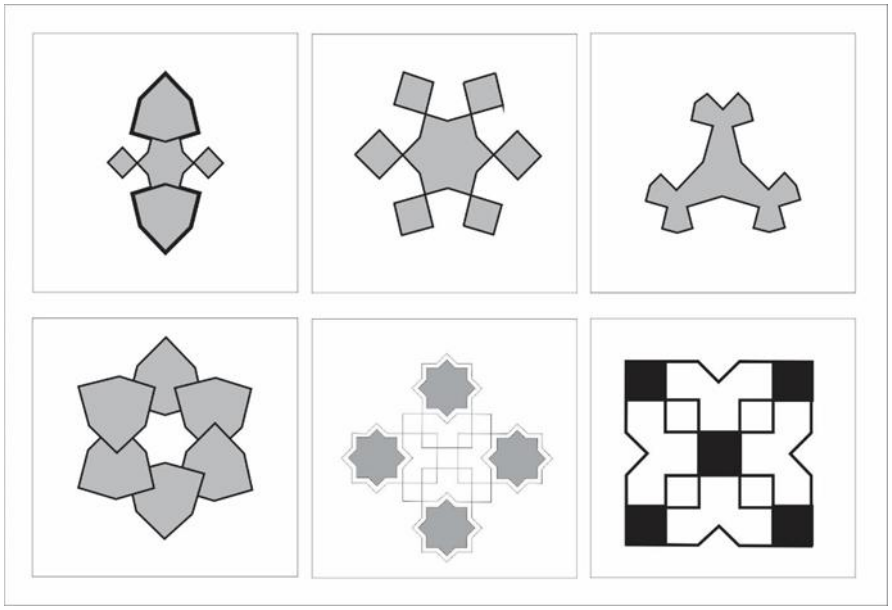
شکل ۴. نقوش ساده‌سازی شده، کاخ چهلستون اصفهان (طرح از نگارنده).

بقعه شیخ صفی‌الدین اردبیلی در اردبیل

بقعه شیخ صفی‌الدین اردبیلی یکی از بناهای مهم مذهبی دوران اسلامی در ایران و شهر اردبیل است. این مجموعه نفیس و زیبا به نام عارف ربانی شیخ صفی‌الدین، جد سلاطین صفویه، پس از وفات وی در سال ۷۳۵ ه.ق توسط فرزندش، صدرالدین موسی، پایه‌گذاری شد. در طول زمان، واحدهای الحاقی متعددی به مجموعه افزوده شد. شاه اسماعیل و جانشینانش به دلیل ارادت به شیخ صفی‌الدین، اهتمام ویژه‌ای به حفظ و آبادانی آرامگاه داشتند، امری که سبب شده این بنا امروزه همچون نگینی در معماری ایران بدرخشد.

از نظر معماری اسلامی، مجموعه اهمیت فوق‌العاده‌ای دارد. هر بخش به نوبه خود زیبا و بی‌نظیر است و دوره صفویه، چه از نظر تزئینات و چه از نظر ساختار، اوج سنت‌های معماری ایران را به نمایش می‌گذارد. در این بنا فنون مختلف تزئین به کار رفته است؛ از نقاشی‌های روی گچ گرفته تا کاشی‌های معرق و منقوش لعابدار و حتی کهن‌ترین فنون آجرکاری.

علی‌رغم زیبایی کلی عمارت، سبک معماری و هنر کتیبه‌نگاری آن شایسته تحسین و تأمل است، زیرا نه تنها جنبه تزئینی دارند، بلکه وسیله‌ای برای ارتباط انسان با عالم بالا و تفکر در فلسفه هستی و زندگی انسان محسوب می‌شوند. تصاویر ساده‌شده بقعه شیخ صفی‌الدین اردبیلی از سر در ورودی این مجموعه اقتباس شده است (شکل ۵).



شکل ۵. نقوش ساده‌سازی شده، بقعه شیخ صفی اردبیلی (طرح از نگارنده).

کاربرد نقوش در دنیای معاصر

نقوش سنتی و تاریخی که ریشه در فرهنگ و هنر ملل مختلف دارند، در دنیای معاصر تنها به‌عنوان تزئینات سنتی شناخته نمی‌شوند، بلکه به‌عنوان زبان بصری و ابزار انتقال معنا در هنر، طراحی و صنعت کاربرد دارند. در طراحی گرافیک معاصر، نقوش سنتی و هندسی به‌عنوان عناصر هویت‌ساز به کار می‌روند. پژوهش‌ها نشان داده‌اند که نقوش مسجد جامع اصفهان با ساختار هندسی خود قابلیت انطباق با اصول هنرهای تجسمی را دارند و می‌توانند در طراحی پوستر، لوگو و هویت سازمانی استفاده شوند (سری و آژند، ۱۴۰۰). همچنین، نقوش سنتی در معماری معاصر به‌عنوان الگوهای تزئینی و ساختاری بازخوانی می‌شوند؛ گره‌های هندسی اسلامی و نقوش ختایی در طراحی نما، سقف و مبلمان شهری کاربرد دارند و علاوه بر زیبایی، حس تعلق فرهنگی ایجاد می‌کنند (صباغ تبریزی، ۱۳۹۱).

در صنعت مد، نقوش سنتی مانند گلیم، قالی و پته به‌عنوان الگوهای پارچه و چاپ استفاده می‌شوند و قابلیت انتقال هویت فرهنگی و ایجاد تمایز در طراحی لباس‌های معاصر را دارند (نصر، ۱۳۷۵). همچنین، در بسته‌بندی محصولات فرهنگی و غذایی، این نقوش به انتقال هویت بومی و ارزش‌های فرهنگی کمک می‌کنند و جذابیت و اعتماد مصرف‌کننده را افزایش می‌دهند (کریمی، ۱۳۸۲).

در فضای دیجیتال، نقوش سنتی با ابزارهای مدرن بازطراحی شده و در قالب تصویرسازی دیجیتال، موشن‌گرافیک و رابط کاربری ظاهر می‌شوند. این بازآفرینی پلی میان گذشته و آینده ایجاد کرده و مخاطب جهانی را با فرهنگ بومی آشنا می‌سازد (Wilber, 2017).

نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر با هدف بررسی نقش نقوش و نگارهای معماری دوره صفویه و امکان به‌کارگیری آن‌ها در طراحی معاصر، بر آن بود تا پیوندی میان گذشته و حال در عرصه هنرهای بصری برقرار سازد. نتایج به‌دست‌آمده نشان می‌دهد که معماری صفویه، به‌عنوان یکی از باشکوه‌ترین تجلی‌های هنر اسلامی، دارای عناصر زیبایی‌شناختی، نمادین و فرهنگی‌ای است که قابلیت انطباق و بازآفرینی در طراحی امروز را دارند. تحلیل نقوش هندسی نشان داد که این عناصر، به دلیل ویژگی‌های انتزاعی، نظم ساختاری و قابلیت تکرار، می‌توانند در طراحی‌های معاصر، به‌ویژه در معماری، گرافیک محیطی و طراحی صنعتی، مورد استفاده قرار گیرند. ساختارهای هندسی متکی بر اصول وحدت در کثرت، ریتم و توازن هستند که هم با ذائقه زیبایی‌شناسی معاصر هم‌راستا بوده و هم امکان بومی‌سازی زبان طراحی را فراهم می‌کنند. نقوش گیاهی نیز با ریشه در سنت‌های پیشااسلامی و غنای بصری ناشی از تأثیر هنر چینی، ظرفیت چشمگیری برای بهره‌گیری در طراحی معاصر دارند. این نقوش که شامل اشکالی چون برگ، گل و درخت هستند، با اندکی ساده‌سازی می‌توانند در طراحی پارچه، گرافیک تبلیغاتی، بسته‌بندی و طراحی داخلی به‌کار روند.

در حوزه خط‌نگاره‌ها، پژوهش نشان داد که خوشنویسی اسلامی صفویه، فراتر از جنبه‌های نگارشی، دارای بار معنایی، فرهنگی و زیبایی‌شناسی خاصی است. کاربرد خطوط کوفی، ثلث، نسخ و نستعلیق در معماری و هنرهای تزئینی، امکان الهام‌گیری برای طراحی هویت بصری برندها، کتیبه‌های مدرن و تبلیغات فرهنگی را فراهم می‌کند. نقوش انسانی و حیوانی، علی‌رغم محدودیت کاربرد در فضاهای مذهبی، در هنرهای تصویری چون نگارگری، فرش‌بافی و تذهیب نقش مهمی داشته‌اند. این نقوش با بار اسطوره‌ای، روایی و نمادین، پتانسیل قابل توجهی برای بازآفرینی در زمینه‌هایی چون انیمیشن، تصویرسازی کتاب و طراحی تم‌های محیطی دارند.

روش‌شناسی پژوهش ترکیبی از تحلیل تاریخی و مطالعات میدانی بود و بررسی موردی آثار شاخص دوره صفویه، مانند مسجد سید اصفهان، مدرسه چهار باغ و کاخ چهلستون، امکان دسته‌بندی نقوش و شناخت ساختارهای تکرارشونده را فراهم ساخت. این دسته‌بندی، ساده‌سازی و قابل‌فهم‌سازی نقش‌ها برای کاربرد در فضای معاصر را ممکن می‌سازد. از منظر زیبایی‌شناختی، پژوهش نشان داد که الگوهای بصری معماری صفویه به گونه‌ای طراحی شده‌اند که در عین پیچیدگی، هارمونی و تعادل در اجزای خود دارند. این هماهنگی با اصول طراحی معاصر قابل تلفیق است و می‌تواند در طراحی فضاهای عمومی، مبلمان شهری و طراحی داخلی به خلق فضاهایی اصیل و معنادار بینجامد.

از جنبه فرهنگی، احیای نقوش صفویه می‌تواند نقش مهمی در ارتقاء حس هویت ملی، تقویت پیوندهای فرهنگی و ایجاد حس تعلق میان نسل امروز ایفا نماید. در دنیای معاصر که فرم‌های بی‌ریشه و جهانی‌شده غالب شده‌اند، بازگشت به ریشه‌های بومی از طریق بازآفرینی خلاقانه نقوش سنتی، می‌تواند به مقاوم‌سازی فرهنگی بینجامد. بر اساس یافته‌ها، معاصرسازی نقوش صفویه نه به معنای تکرار صرف اشکال تاریخی، بلکه بازتولید مفاهیم و فرم‌های اصیل در قالب‌های نوین است. این فرآیند نیازمند تحلیل دقیق، شناخت ساختارهای بنیادین و بهره‌گیری از خلاقیت در سازگارسازی نقوش با نیازهای عملکردی، زیباشناختی و تکنولوژیک امروز است. پژوهش تأکید می‌نماید که تحقق این اهداف نیازمند هم‌افزایی میان دانشگاه‌ها، طراحان، معماران و سازمان‌های فرهنگی است. ایجاد جریان‌های آموزشی و تولیدی معطوف به بهره‌گیری از ظرفیت‌های تاریخی، می‌تواند

به خلق آثاری منجر شود که همزمان واجد اصالت، نوآوری و کارآمدی در بستر زیست معاصر باشند. این پیوند خلاق میان سنت و مدرنیته، نویدبخش شکل‌گیری زبان بصری هویت‌مند و معاصر برای ایران امروز خواهد بود.

منابع

اتینگهاوزن، ریچارد، یارشاطر، احسان. (۱۳۷۱). *اوج‌های درخشان هنر ایران* (ترجمه: رویین پاکباز و هرمز عبداللهی). تهران: آگد.

برزیگرلایق، محمد، میرزاکوچک خوشنویس، احمد. (۱۳۹٤). معاصرسازی صورت و معنا در معماری مساجد ایران. در *همایش ملی معماری و شهرسازی ایرانی اسلامی*. رشت: سیویلیکا.

تناولی، پرویز. (۱۳۸۵). *طلسم گرافیک سنتی ایران*. تهران: کیهان.

جعفری، محمد. (۱۳۹۸). *معماری صفوی در اصفهان*. تهران: نشر علم.

حسینی، احمد. (۱۴۰۰). *خوشنویسی در بناهای مذهبی صفوی*. اصفهان: انتشارات دانشگاه هنر.

زکی، محمدحسن. (۱۳۶۶). *تاریخ صنایع ایران بعد از اسلام* (ترجمه: محمدعلی خلیلی). تهران: اقبال.

ضمیری، محمدعلی. (۱۳۷۳). *تاریخ آموزش و پرورش ایران و اسلام* (چاپ سوم). شیراز: دلگشا.

غنی‌زاده حصار، نازلی، نجفقلی‌پور کلانتری، نسیم. (۱۳۹۵). بررسی معماری مساجد ایرانی در دوره صفویه. *مسابقه کنفرانس بین‌المللی جامع علوم مهندسی در ایران*.

کریمی، محمدرضا. (۱۳۸۲). *مساجد تاریخی ایران*. تهران: نشر علم.

محمدی‌راد، محمد. (۱۳۷۷). *بررسی نقاشی‌های کاخ‌های چهلستون اصفهان*. دانشگاه تربیت مدرس.

منصوری جزآبادی، جمشید، حسینی، سعید هادی، & شاطری، مهدی. (۱۳۹٦). بررسی نقوش و آرایه‌های زمان صفویه (نمونه موردی: حمام‌های تاریخی اصفهان). *مجله اثر*، *۷۶*، ۷۳-۸۸.

میرمحمدی، سید. (۱۳۹۵). *مساجد تاریخی اصفهان*. تهران: پژوهشگاه میراث فرهنگی.

نصر، سید حسین. (۱۳۷۵). *هنر و معنویت در اسلام*. تهران: طرح نو.

سری، فهیمه، آژند، یعقوب. (۱٤۰۰). کاربرد نقوش در گرافیک معاصر با نگاهی به نقوش مسجد جامع اصفهان. *نشریه جلوه هنر*، ٤(۶)، ۶۸-۸۱.

صباغ تبریزی، رسول. (۱۳۹۱). بررسی کاربرد نقوش سنتی در نشان معاصر. پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه هنر اسلامی تبریز.

ویلسون، اوا. (۱۳۷۹). *طرح‌های اسلامی* (ترجمه: محمدرضا ریاضی). تهران: سمت.

ویلبر، دونالد. (۱۳۶۵). *معماری اسلامی ایران در دوره ایلخانی و صفوی* (ترجمه: محمد یوسف کیانی). تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

هارونی جمالویی، زهرا، کبیری سامانی، علی. (۱۳۹٦). بررسی اصول معماری صفوی و مکتب اصفهان و تأثیر آن بر طراحی امروزی خانه‌های اصفهان. در *پنجمین کنگره بین‌المللی عمران، معماری و توسعه شهری*. بازیابی از https://elmnet.ir/article/20788500-21552

Cambridge University Press. (2017). *Design and Cognition in Safavid Architecture*. Cambridge.

Wilber, Donald. (2017). *Islamic Design and Modern Applications*. Cambridge University Press.