شرفه

زمستان ۱۴۰۲

فصلنامه علمی تخصصی هنر اسلامی شماره ٦

دو فصل نامه علمی تخصصی هنر اسلامی «شرفه»

صاحب امتیاز: انجمن علمی هنر اسلامی

مدیر مسئول: الناز ابراهیمی

سردبیر: آرزو پایدارفرد

اعضای هیئت تحریریه:
الناز ابراهیمی
مهتا نظری
شیما کشت کار
زهرا اسمعیلی کرانی
فرزانه حاجی آبادی
مهسا حجی آبادی
احمد برهانی

صفحه آرا: علی احمدی

ویراستار : طیبه قوام‌پور

هیئت داوران:
علی زارعی
محمد علی بیدختی

فهرست

سخن سردبیر

سخن مدیرمسئول

شیوه داوری

مقالات

بررسی تطبیقی پوشش زنان در شاهنامه‌نگاری (مطالعه موردی: شاهنامه رشیدا و داوری)

آرایه‌های تزیینی معماری خانه‌های «زینت الملک» و «صبار» شیراز؛ یادگارهایی از دوره قاجار

بخش آزاد

معرفی کتاب (اطلس خط)

معرفی هنرمند (غلامحسین امیرخانی)

معرفی هنر(توضیحات جلد)

سخن سردبیر

کسی که حُسن و خَطِ دوست در نظر دارد
محقق است که او حاصلِ بصر دارد

خداوندا ما را یاری فرما در مقام بندگی، هر آنچه از زیبایی بهره میبریم با قلم مهر و دانایی بر صحیفه آفرینش رقم زنیم. باشد که قلبمان در نور یاد حق جلا یابد.

آرزو پایدار فرد

سخن مدیر مسئول

دانشجویان فرهیخته دانشگاه بیرجند

با درود و سلام،

شماره جدید نشریه «شرفه» انجمن علمی دانشجویی هنر دانشگاه بیرجند، با محوریت «خط و خطاطی» به دست شما فرهیختگان رسید. این شماره، ادای احترامی است به این هنر اصیل ایرانی که از دیرباز در تار و پود فرهنگ و تمدن ما ریشه دوانده و همواره مایه فخر و مباهات بوده است.

خط و خطاطی، فراتر از صرف نوشتن، هنری ظریف و پر رمز و رازی است که در آن ذوق، خلاقیت و معنویت به هم آمیخته و جلوه‌ای بدیع از زیبایی را به نمایش می‌گذارد. خطاطان ایرانی با ظرافت و تبحر کم‌نظیر، قلم را بر روی کاغذ می‌رقصانند و واژگان را به نگین‌هایی بدل می‌کنند که هر کدام دنیایی از معنا و احساس را در خود جای داده‌اند.

در این شماره از نشریه «شرفه»، تلاش کرده‌ایم تا گوشه‌ای از این هنر اصیل را به تصویر بکشیم. مقالات این شماره، به بررسی جنبه‌های مختلف خط و خطاطی، از تاریخچه و سیر تحول آن تا معرفی مکاتب و اساتید برجسته، می‌پردازند. همچنین، در این شماره، به گفتگو با خطاط بنام و هنرمند این عرصه پرداخته‌ایم و نمونه‌هایی از آثار فاخر خطاطی ایرانی را به نمایش گذاشته‌ایم.

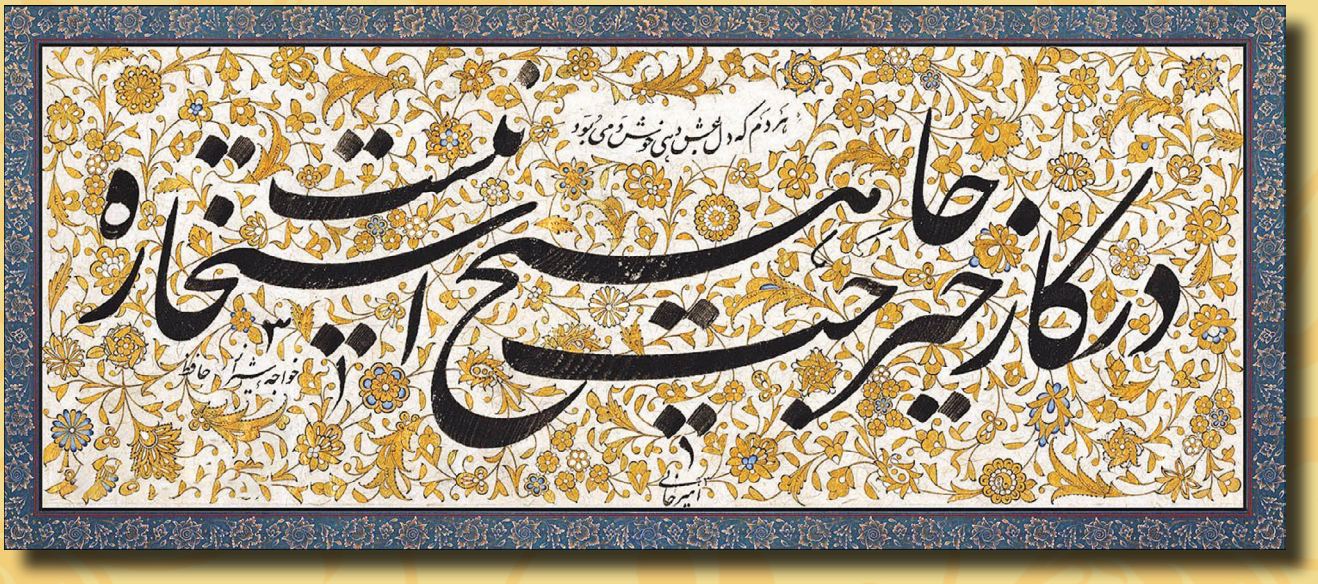
امیدواریم این شماره از نشریه «شرفه»، مورد استقبال شما فرهیختگان قرار گیرد و گامی در جهت معرفی و ترویج این هنر اصیل ایرانی بردارد.

با آرزوی موفقیت برای همه هنرمندان و دوستداران هنر

مدیر مسئول نشریه شرفه

انجمن علمی دانشجویی هنر دانشگاه بیرجند

الناز ابراهیمی



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 می‌گیرد.

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.
۴.کلیه‌ی مقالات دریافتی، از لحاظ سرقت، علمی ادبی و هر گونه تقلب یا کپی برداری سنجیده و بررسی می‌شود.
۵. اگر اثبات شود که مقاله‌ای در جز یا کل از اصول اخلاقی عدول کرده است با نویسنده و یا نویسندگان برخورد خواهد شد.
۶. مجله متعهد به ارائه خدمات سریع و پاسخگوی دقیق به مولفین است.

بررسی تطبیقی پوشش زنان در شاهنامه‌نگاری (مطالعه موردی: شاهنامه رشیدا و داوری)

الناز ابراهیمی*

دانشجوی کارشناسی ارشد هنر اسلامی گرایش مطالعات تاریخی و دبیر انجمن علمی هنر اسلامی دانشگاه بیرجند

Elnaz.ebrahimi.art1999@gmail.com

چکیده

نقاشی ایران پیوندی استوار با ادبیات دارد همچنین شاهنامه فردوسی را می‌توان از مهم‌ترین متون در طی قرن‌های اخیر نام برد و همین امر دلیل بر وجود تعداد زیادی از نسخ خطی این کتاب است که در هر زمان با توجه به فرهنگ، اعتقادات، عوامل اجتماعی و... تصویرگری شده‌است. مشاهده تصاویر شاهنامه‌های مصور، گویای حضور پنهان زن در جامعه مرد سالار که در مسایل سیاسی و علمی ایران در آن دوره نقش داشته‌اند. شاهنامه‌ی رشیدا با تصاویر فاخر متعلق به مکتب اصفهان صفوی است و در موزه کاخ گلستان، نگهداری می‌شود که کمتر به آن توجه شده و شاهنامه‌ی داوری آخرین نسخه‌ی خطی از شاهنامه فردوسی و متعلق به زمان قاجار است که در موزه‌ی رضا عباسی نگهداری می‌شود. در نگاره‌های دوره صفویه و قاجار به ویژه دو شاهنامه‌ی مورد بررسی، گفتمان زن به حاشیه رانده شده‌است. از طرفی پوشش همیشه مورد توجه بوده و نشانگر موقعیت اجتماعی افراد است و همچنین می‌تواند اوضاع جامعه را بازگو کند که خود روشن کننده‌ی بسیاری از مسائل است. در شاهنامه نگاری‌ها در هر دوران سعی بر آن بوده هنرمند واقعیت را، یعنی آنچه را که می‌بینند، ترسیم کند بنابراین بررسی نگاره‌های شاهنامه می‌تواند ما را به واقعیت‌های دوران تصویرگری آن نزدیک کند. در پژوهش پیش‌رو به بررسی پوشش زنان عصر صفوی و قاجار و مطالعه‌ی اختصاصی درباره‌ی نگاره‌های شاهنامه‌ی رشیدا و داوری پرداخته‌ایم. مهم‌ترین سوالات پژوهش حاضر اینگونه تبیین شده است: آیا بین لباس خاص و عوام در نگاره‌های این نسخه‌های خطی از شاهنامه تفاوت‌های اساسی وجود دارد؟ تشابهات و تفاوت‌های پوشش زنان در دو شاهنامه رشیدا و داوری در چیست؟ یافته‌های پژوهش حاکی از آن است که پوشش زنان در در هر دو شاهنامه با توجه به موقعیت اجتماعی و میزان ثروت و دارای متفاوت بوده است و در تزیینات نیز با هم تفاوت‌هایی دارند.

واژگان کلیـــدی : شـاهنامه رشـیدا، شـاهنامه داوری، پوشـش زنـان، مکتـب اصفهـان، نقاشـی قاجـار

مقدمه

از گذشـته دور و از زمـان ساسـانیان شـاهنامه‌نگاری و بـه تصویر در آمـدن شـاهنامه رایـج بوده‌اسـت و تـا اواخـر دوره‌ی قاجـار و چـاپ سـنگی ادامـه داشـت و از آنجـا کـه «از ویژگی‌هـای اسـاس نقاشـی ایـران در سـده‌های پـس از اسـتقرار اسـلام، پیوسـتگی‌اش بـا بـا ادبیـات فارسـی است.(اشـرافی، ۱۳۶۷)» و شـاهنامه بـه عنـوان یکـی از مهم‌تریـن متـون در تمامـی اعصـار مـورد توجـه قـرار داشـته اسـت، پادشـاهان هـر کـدام با دسـتور بـه تصویـر آوردن نسـخه‌ای جدیـد از شـاهنامه، توجـه و ارتبـاط خـود بـه ادبیـات را تثبیـت می‌کردنـد و ایـن امـر باعـث بجـای مانـدن نسـخ خطی فاخـر از شـاهنامه‌ی فردوسـی هسـتیم. از ایـن رو بـر آن شـدیم دو نمونـه از نسـخه‌های خطـی شـاهنامه فردوسـی بـه نـام شـاهنامه‌ی رشـیدا و داوری را مـورد بررسـی و تحلیـل قـرار دهیـم. شـاهنامه رشـیدا کـه دارای ۹۳ نـگاره بـدون رقـم اسـت و آنقـدر کـه ارزش هنـری دارد بـه آن توجـه نشـده، شـاید یکـی از دلایـل آن نداشـتن رقـم و مشـخص نبـودن نگارگـر آن اسـت. همچنیـن شـاهنامه داوری ۶۸ مجلـس نقاشـی دارد کـه ۱۲ مجلـس بـه رقـم و نقـش نـگار محمـد داوری اسـت.

از طرفـی لبـاس و پوشـاک در تمامـی جوامـع بازتابـی از هویـت قومـی، سیاسـی و جغرافیایـی افـراد اسـت و از طرف دیگر شـان و منزلـت اجتماعـی و اقتصـادی آنـان را مشـخص می‌کنـد. رنـگ، جنـس، نـوع دوخـت و شـکل لبـاس بـا ارزش‌هـای اجتماعـی ، فرهنگـی و مذهبـی ماننـد وقـار، متانـت، شـرم و حیـا، عفـت و پاکدامنـی، شـادی و سـوگ، فقـر و غنـا رابطـه تنگاتنگـی دارد (بلوکباشـی، ۱۳۹۱). و ایـن می‌توانـد پاسـخی بـه تفـاوت پوشـش زنـان در ایـن دو شـاهنامه اسـت، باشـد زیرا بـا نگرسـتین بـه نقاشـی هـر دوره می‌تـوان بـه واقعیت‌هـای جامعـه پی‌بـرد و شـاهنامه همچـون آینـه‌ای بازتـاب کننـده‌ی واقعیت‌هـای اطـراف خـود اسـت. همچنیـن زنـان چـه در تاریـخ و چـه در شـاهنامه همیشـه نقـش و جایـگاه ویـژه و مهمـی داشـتند، سـعی بـر آن شـد کـه پوشـش بانـوان را در نگاره‌هـای شـاهنامه رشـیدا کـه شـاهنامه‌ای مربـوط بـه دوره‌ی صفـوی اسـت و در اوایـل قـرن یازدهـم تصویرگـری شـده و در شـاهنامه داوری کـه متعلـق بـه مکتـب قاجـار اسـت را بررسـی کنیـم. یکـی از سـوال‌های پژوهـش دربـاره‌ی پوشـش اقشـار مختلـف زنـان در دوران صفـوی و قاجـار بـود کـه باید در پاسـخ گفـت: در ایـن دوره صفـوی دیـن رسـمی کشـور تشـیع بـوده و تاثیـر آن بـر پوشـش بانـوان کامـلا چشـم‌گیر اسـت. همیـن امـر باعـث شـده پوشـش سـر تقریبـا بـرای تمامـی افـراد وجود داشـته باشـد و در آن تعـدد و تنـوع را مشـاهده کنیـم، لباس‌هـا پوشـیده و قسـمتی از بـدن برهنـه دیـده نمی‌شـود. پوشـش زنـان در دوران قاجـار حتـی زنـان اشـراف قبـل از مشـروطه بـه صـورت سـنتی و ملاحضـات اخلاقـی در جوامـع عمومـی بـود ولـی در اواخـر دوره قاجـار مفهـوم «مـد» وارد جامعـه شـد. زنـان شـهری و عیـان سـعی می‌کردنـد مطابـق مـد روز لبـاس بپوشـند. ایـن زنـان بـا توجـه بـه تـوان مالـی قـدرت انتخـاب و ایجـاد سـبک را بـرای پوشـش خـود داشـتند. امـا ایـن انتخـاب بیشـتر تقلیـد و کپـی بـرداری از پوشـش غـرب بود.(شـریعتی پنـاه، ۱۳۷۲:۲۱۸) در پاسـخ بـه سـوال دیگـر از پژوهـش کـه خواسـتار تفاوت‌هـا و شـباهات پوشـش زنـان در ایـن دو شـاهنامه اسـت بایـد گفـت ملیحـه تقوی‌باغـان در مقالـه‌ای بـا عنـوان «بررسـی انـواع پوشـش سـر مـردان و زنـان در دوره صفـوی» بـه طبقـه بنـدی و معرفـی انـواع پوشـش‌های سـر پرداختـه و بـا معرفـی و توضیـح آن‌هـا شـرح داده اسـت. فاطمـه دهقانـی و دوسـتانش در مقالـه‌ای بـا عنـوان «مطالعـه تطبیقـی پارچه‌هـای مـورد اسـتفاده در لبـاس زنـان دوره صفـوی و قاجـار بـا اسـتفاده از نـرم افـزار spss» ابتـدا بـه معرفـی اجمالـی پوشـش زنـان صفـوی پرداختـه ولـی بـه طـور تخصصـی بـه معرفـی و بررسـی پارچه‌هایـی کـه در تولیـد پوشـاک مـورد اسـتفاده قـرار می‌گرفـت، پرداخته‌انـد. همچنیـن پژوهشـی بـا عنـوان «مطالعـه تطبیقـی پوشـاک زنـان قبـل و بعـد از سـفر ناصرالدیـن شـاه بـه اروپـا» نوشـته ابـاذری در خصـوص پوشـاک بانـوان عصـر قاجـار تحقیقاتـی صـورت گرفتـه اسـت ولـی تاکنـون پژوهشـی تطبیقـی در خصـوص پوشـش بانـوان بـا تاکیـد بـر نمونه‌هـای تصویـری

شاهنامه‌های رشیدا و داوری نپرداخته است. اکنون ابتدا به معرفی اجمال نسخ و بعد به بررسی تاریخ صفوی و قاجار و اوضاع و احوال زمان‌ها پرداخته، سپس پوشش دوران را بررسی و در نهایت نگاره‌ها را تحلیل می‌کنیم به این ترتیب روش انجام این تحقیق به صورت توصیفی تحلیل است.

روش تحقیق

در این مقاله به تحلیل سه نگاره از شاهنامه‌رشیدا و سه نگاره از شاهنامه داوری پرداخته‌ایم که دسترسی به این نگاره‌ها به کمک کاخ‌موزه‌ی گلستان و با استناد به منابع مکتوب صورت گرفته است. گردآوری اطلاعات این پژوهش به روش کتابخانه‌ای و روش پژوهش توصیفی_ تحلیلی است.

یافته ها

شاهنامه رشیدا:

این نسخه متعلق به سده‌ی یازدهم، احتمالا در اصفهان تهیه شده و از آنجا که کتابت آن به عبدالرشید دیلمی منسوب شده به شاهنامه رشیدا معروف شده است. این نسخه با شماره ثبت ۲۲۳۹ در موزه کاخ گلستان نگهداری می‌شود (حسینی‌راد،۱۳۸۴) و ۹۳ نگاره بدون رقم دارد که به شیوه مکتب اصفهان در نیمه اول سده یازدهم کار شده و نیمه تمام است. جلد نسخه چرم ساغری مشکی با نقش لچک ترنج ضربی طلا پوش که از بیرون و درون آن تیماج عنابی رنگ زرنگار با همین نقش است. (هالدین، ۱۳۶۶) تصویرگری این کتاب احتمالا توسط محمد یوسف نگاگر بوده که معمولا آثارش، کتاب‌آرایی و نقاشی‌های تک برگی را شامل می‌شود. بیشتر آثار محمدیوسف در بین سال‌های ۱۰۴۷و۱۰۶۸هجری‌قمری رقم خورده است. (آژند،۱۳۹۰) این نسخه به قطع رحلی ۴۴.۵ در۲۷ سانتی‌متر، شامل ۷۳۸ صفحه، هر صفحه ۲۳ سطر و هر سطر دو بیت است که با قلم نستعلیق و کتابت جلی بر کاغذ اصفهانی کتاب شده‌است.(کرباسی و همکاران، ۱۳۹۰) نقاشی‌های این شاهنامه به لحاظ روش‌های اجرایی سبک و اصول زیبایی شناسی مشترک و در عین حال هریک از آنها شیوه‌های شخصی نیز دارند و به این ترتیب شیوه‌های شخصی نگارگران، نگاره‌ها را از یکدیگر قابل تفکیک می‌کند نگاره‌های شاهنامه‌ی رشیدا، ویژگی‌های بصری و اجرایی خاصی را نشان می‌دهند که در آثار دو هنرمند: محمدقاسم و محمدیوسف (پیروان رضا عباسی) وجود دارد. نداشتن رقم نقاش، شناسایی و معرفی دقیق هنرمندان این نسخه‌ی مصور را دشوار می‌کند. بررسی تطبیقی نمونه‌های نگارگری که اشتراک‌های بصری، ساختاری و اجرایی دارند، به شناخت دقیق‌تر نگارگران این شاهنامه مدد می‌رساند(پاکزاد، ۱۳۹۳).

شاهنامه داوری:

کتاب شاهنامه‌ی مشهور به داوری، با نام خوشنویس آن شناخته شده و از نفیس‌ترین و معتبرترین نسخه‌هایی است که شاید پایان تهیه‌ی شاهنامه‌ی خطی و مصور دوران قاجار را رقم می‌زند. شاهنامه داوری به قلم هنرمندان شیرازی، محمد داوری، آقا لطفعلی صورتگر، میرزا آقا نقاش، میرزا یوسف مذهب باشی و احتمالا برادر داوری ملقب به فرهنگ، ساخته و تهیه شده‌است. شاهنامه داوری به نام محمد داوری است و بی هیچ سفارش و به همت شخص داوری در نزدیک به ده سال تهیه شده‌است. این نسخه در چهار جلد تنظیم و صحافی شده است. این شاهنامه شصت و هشت مجلس نقاشی دارد. دوازده مجلس آن به قلم و نقش نگار محمد داوری است، یک مجلس را منتسب به برادرش و ۵۵ مجلس باقی مانده را آقا لطفعلی تصویر کرده است. "نقش‌های لطفعلی به شیوه و سنت نقاشی‌های متقدم کار شده‌است. در مقایسه‌ی نقاشی‌های شاهنامه داوری با هر یک از کتاب‌های حماسی مصور شده در عصر فتحعلی شاه، اندام‌های نقاشی شده در شاهنامه‌ی داوری را درشت‌تر و صحنه‌های نبرد را شلوغ‌تر و در هم بر هم‌تر می‌یابیم.کارها از حیث طراحی و رنگ‌آمیزی ناهنجاری‌های مشخصی دارند. مثلا در بسیاری از جاها سرهای شخصیت اصلی درشت‌تر از حد معمول شناخته شده که گاه به شدت مضحک می‌نماید.(غبضیان‌پور و آغداشلو ۱۳۷۶) با نگاهی به تصاویر این نسخه روش جای‌گزینی، ترکیب‌بندی و نمایش الگوهای قجری از

زنان شاهنامه در قیاس با نسخه‌های کهن در مکتب‌های پیشین نقاشی ایرانی حائز اهمیت است. (شین‌دشتگل ۱۳۸۹)

عصر صفوی و مکتب اصفهان:

مکتب اصفهان در زمان پنج نفر از شاهان صفوی شکل گرفت، بالندگی یافت و رو به افول گذشت: شکل‌گیری آن در زمان شاه‌عباس‌اول بود و جلوه‌های بارز این مکتب در زمان او نمایان شد. مهم‌ترین نماینده‌ی این مکتب در روزگار او رضاعباسی بود. دوره‌ی شاه‌صفی‌اول و شاه‌عباس‌دوم را باید تداوم مکتب اصفهان به وسیله‌ی شاگردان رضاعباسی دانست. اصفهان در سال ۱۰۰۶هـق توسط شاه‌عباس رسماً پایتخت شد. او چهره‌ی قدیمی شهر را تغییر نداد بلکه تصمیم گرفت اصفهان جدید را در کنار او بسازد.(آژند، ۱۳۹۴) اصناف شهر به سرعت رشد کردند و از هر رقم در اصفهان جمع آمدند، طوری که شمار آن‌ها به صدها صنف بالغ رسید.(تحویلدار اصفهانی، ۱۳۴۰). در مکتب اصفهان با انسانی روبه‌رو هستیم که نسبت به انسان نگاری مکاتب پیشین تغییر یافته است. بعضی از این تغییرات شامل:

- استفاده از سایه روشن در پیکره‌ها به صورتی غیر واقع‌نمایانه که در ابتدا که و در پایان صفویه تشدید شد.
- به کارگیری قلم‌گیری کلفت و نازک (تند و کند) در ترسیم پیکره‌ها که ضخامت خط در بعضی از قسمت‌ها حجم بدن را نشان می‌دهند و توجه بیشتری را به پیکره جلب می‌کند.
- رقم زنی در نقاشی‌ها که در گذشته مرسوم نبوده و در این دوره نقاشان هر یک به نحوی آثار خود را امضا می‌کردند. گاهی اوقات با رقم زنی نوشته‌هایی مبنی بر شرح موقعیتی که نقاشی در آن صورت گرفته است نیز دیده می‌شود. (آیت‌اللهی، ۱۳۸۵)

پوشش زنان عصر صفوی:

دلاواله درمورد پوششش زنان در دوره‌ی شاه عباس اول صفوی بیان می‌کند که «در داخل خانه لباس زنان ساده است، منتهی از پارچه‌های قیمتی ابریشمی با تار و پود طلایی یافته شده و دارای نقش‌های زیبایی است.» (دلاواله، ۱۳۷۰). پوشاک ایرانیان اغلب از پارچه‌های زربفت، اطلسی ضخیم، توری و یراق‌های زرین و سیمین و قلاب‌دوزی‌ها تهیه می‌شده‌است و برخی از پوشاک را نیز با پوست‌های گران‌بها تزیین می‌کرده‌اند (ضیاء پور، ۱۳۴۶) پوشش زنان در این دوره شامل: پوشش سر، پوشش بدن و پوشش پا می‌باشد.

پوشش سر

دستمال سه‌گوش (لچک): پارچه‌ای زربفت و ابریشمی سه گوش و کوچک که کاملا موها را می‌پوشانید؛ و در بیشتر مینیاتورها دیده می‌شود که بر زیر یا روی آن کلاه‌هایی می‌گذاشتند.(غیبی،۳۸۵۱)

سربند: سر را با تورهای ظریفی می‌پوشانند که اغلب به منظور جذابیت بیشتر تا کرده یا آهار می‌زدند، یا آنکه زیر چانه گره می‌خورد. طول تورها تا شانه می‌رسید و یا روی سینه را کاملا می‌پوشانید.(سودآور ،۱۳۸۳)

کلاه: خانم‌ها کلاه پارچه‌ای زربفت ظریفی را که با طلا آن را حاشیه دوزی کرده‌اند بر سر می‌گذارند و شال ظریفی را دور کلاه می‌پیچند، قسمتی از این شال به پشت سر و کمرشان آویزان می‌شد(سانسون، ۱۳۴۶).

پیشانی بند: این نوار از پارچه‌ای نازک و ظریف و گران‌بهاست، که با قلاب‌دوزی و جوهرات با توجه به تمکن افراد زینت داده می‌شد (شاردن، ۱۳۷۲).

روسری: در سفرنامه شاردن نوشته شده است: زنان سر خورد را کاملا می‌پوشانند و روی آن پارچه‌ای می‌اندازند که روی شانه‌هایشان می‌افتد، و از جلو، گردن، گلو و سینه‌شان را می‌پوشاند که آن را روسری می‌نامند. (شاردن، ۱۳۷۲).

مقنعه: پوششی ابریشمی و سه‌گوش که میانش را روی سر می‌اندازند و وسط آن را زیر چانه به نوعی گره می‌زدند که روی سینه را بپوشاند و پشت سر را مستور بدارد (غیبی، ۱۳۸۵).

چادر: زنان در هنگام بیرون رفتن از خانه چادر ابریشمی

سفید یا بنفش بلندی که فقط چشم‌ها از پشت آن پیداست به سر می‌کنند که سراسر اندام را از سر تا پا می‌پوشاند (شهشهانی، ۱۳۷۴).

روبنده: چیزی شبیه به دستمال است که صورت را می‌پوشاند و روی شقیقه بسته می‌شود. روی این روبنده آنجا که چشم است پارچه مشبک دستباف یا توری قرار دارد که شبکه‌هایی برای دیدن روی آن تعبیه شده‌است که فقط چشم‌ها از پشت آن دیده می‌شود (غیبی،۱۳۸۵).

پوشش بدن

ردا یا مانتو: زنان بر روی قباهایشان ردایی بر تن می‌کردند که اغلب جلو باز با آستین‌های کوتاه بوده‌است و بدون کمربند مورد استفاده قرار می‌گرفت. (غیبی،۱۳۸۵)

شنل: در اوایل صفوی، زنان روپوش گشاد و بلند می‌پوشیدند که از پارچه‌های زری و ابریشم تهیه می‌شد. جلوی آن باز بود و دو آستین خیلی بلند داشت.

جلیقه: زنان در زمستان جلیقه‌ای بر روی پیراهن می‌پوشیدند که کاملا زیر قبا قرار می‌گرفت و چون کوتاه است معمولا دیده نمی‌شود. از نخ پنبه‌ای یافت شده و غالبا رنگین و دارای نقش و نگار مختلف است (غیبی، ۱۳۸۵).

ارخالق: «زنان نیم‌تنه زری دوزی شده که بسیار زیبا می‌باشد می‌پوشیدند، آستین نیم تنه از پوست سمور است و در زمستان نیم تنه آستین‌دار و در تابستان بدون آستین می‌باشد.» (سانسون، ۱۳۴۶)

شال کمر: زنان نیز مانند مردان بر روی قبا و نیم‌تنه خود از شال کمر استفاده می‌کردند. این شال‌ها معمولا از تکه پارچه‌های ابریشمی و مخمل به پهنای بسیار زیاد و همرنگ یقه و دکمه‌های لباس می‌باشند. گاهی نیز از دو رنگ پارچه‌ای در آن قسمت استفاده می‌شد، که آن را چین داده و در قسمت جلوی یا پهلوی قبا آن را به صورت شل می‌بستند. (انجمن بیت‌المللی زنان در ایران، ۱۳۵۲)

پوشش پا

تنبان: برخی پوشاک از جمله تنبان در این دوره معمول گردید در حالی که پیش از آن وجود نداشت. قد تنبان، همانطور که تا قوزک پا می‌رسد. «ولی، ساق‌ها بلندتر و تنگ‌تر، ضخیم‌تر می‌باشند چون بانوان هرگز جوراب به پا نمی‌کنند.»(ضیاءپور،۱۳۸۵)

شلوار: در برخی از نگاره‌ها مشاهده می‌کنیم زنان در حالی که شلوار به پا دارند مشغول به کارند، دامن و قبای خود را بالا زده‌اند که معمولا شلوارها تنگ و چسبناک است.(غیبی،۱۳۸۵) همچنین در سفرنامه شاردن مشاهده می‌کنیم: شلوار زنان از شلوار مردان تنگ تر و بلندتر می‌باشد و پارچه ی مورد استفاده ضخیم تر است زیرا آنان جوراب نمی‌پوشیدند.(شاردن،۱۳۷۲)

ساغری یا تیماج: تاورنیه می‌نویسد: «کفش ایرانیان اعم از زن و مرد ساغری یا تیماج است که شبیه به کفش‌های راحتی زنان ما با نعلی کوچک در پاشنه است، زیرا کفش آن‌ها یک‌پارچه است و بند ندارد و به پا نمی‌چسبد، زیرا آن‌ها پیوسته باید کفش را از پا در می‌آوردند تا روی قالی راه بروند.» (تارونیه، ۱۳۸۳).

چکمه: گاهی زنان چکمه‌های کوتاه زربفت یا مخمل می‌پوشیدند که ۸-۱۰ سانتی‌متر بالای قوزک پا بود (سودآور،۱۳۸۳). در سفرنامه سانسون از پوتین‌های ساق بلندی نام برده شده که زنان در زمستان می‌پوشیدند(سانسون، ۱۳۴۶).

با توجه به نکات بالا و معرفی پوشش زنان در عصر صفوی اکنون به بررسی و تحلیل دو نگاره از شاهنامه رشیدا مربوط به داستان دیدار و بیژن و منیژه می‌پردازیم که در قرن یازدهم و توسط محمد یوسف به تصویر در آمده است زیرا در آن‌ها بانوان زیادی از طبقات مختلف جامعه وجود دارند که تفاوت پوشش آن‌ها کاملا قابل لمس است، بنابرین تصاویری مناسب جهت ارزیابی پوشش بانوان در شاهنامه رشیدا است.

مکتب نقاشی قاجار

آنچه به نقاشی قاجار معروف است، با سلطنت آقا محمد خان شروع نمی‌شود، بلکه از دوران پادشاهی کریم خان

زنـد آغـاز می‌گـردد. پـس از پایـان حکومـت صفویـه، تهیـه و تدویـن نسـخ مصـور تـا حـدود زیـادی از رونق افتـاد. از طرفـی مـوج نقاشـی از اروپـا بـر نگاگـری، توجهـات را بـه دیگـر سـو جلـب کـرد. برجسـته‌ترین نقاشـان دربـار کریـن خـان از شـیراز بـه تهـران رفتـن و مرکـز هنرمنـدان دربـار قاجـار را تشـکیل دادنـد. هنرمنـدان ایـن دوره را دوره‌ی فرهنگی سـازی نـام نهاده‌انـد. ایرانیـان در ایـن دوره مـواردی از شـیوه خارجـی را کـه بـه مذاقشـان خـوش می‌آمـد، انتخـاب و آن را در سـنت خـود اقـدام کردنـد کـه تلفیـق شـیوه‌های نـو و کهنـه منجـر بـه شـیوه‌ی نقاشـی متمایـزی شـد کـه کلا ایرانـی بـود. اولیـن نکتـه‌ای کـه در بررسـی نقاشـی قاجـار بـه چشـم می‌خـورد، کثـرت پرده‌هـای رنـگ روغـن بـه انـدازه نسـبتا بـزرگ اسـت. اسـتفاده از رنـگ روغـن یـک قـرن بعـد از صفویـه در ایـران رواج پیـدا کـرد. "بیشـترین تصاویـر ایـن پرده‌هـا، مربـوط بـه چهـره فتحعلـی شـاه بـود کـه خـود دوسـت‌دار هنـر و هنرمنـدان و البتـه شـیفته‌ی خـود بود"(گـودرزی،۱۳۸۴)

ایـن شـیوه بـه عنـوان سـبکی منسـجم و مکتبـی متشـکل در نقاشـی ایـران از جایـگاه ویـژه‌ای برخـوردار اسـت کـه همـه‌ی ویژگی‌هـای موضوعـی و کاربـردی یـک مکتـب نقاشـی را دارد. ایـن شـیوه بیشـتر از تلفیـق ویژگی‌هـای هنـر نقاشـی سـنتی ایرانـی بـا عناصـر و شـیوه‌هایی از نقاشـی اروپـا شـکل گرفـت هـر چنـد آثـاری نزدیـک بـه ایـن شـیوه از دوره‌ی صفـوی در ایـران تـا حـی مرسـوم بـود و فرنگـی سـازی نامیـده می‌شـد امـا ابتـدا در دوره زنـد و در ادامـه آن در دوره قاجـار شـکل مشـخص خـود را یافـت. گونـه‌ای از نقاشـی عامیانـه بـا عنـوان نگارگـری قهوه‌خانـه‌ای پدیـد آمد.(همـان)

پوشاک دوران قاجار

پوشـش زنـان ایـن عصـر از گزارش‌هـای سـفرنامه نویسـان و جهان‌گردانـی کـه از ایـران دیـدن کرده‌انـد بهتـر می‌تـوان دریافـت. گـزارش جهان‌گـردان بـا ریزبینـی و سـختگیری‌ای ناشـی از برتـر دانسـتن لبـاس زنـان کشـور خودشـان نوشـته شده‌اسـت و مسـئله فقـر و اعتقـادات شـخصی و مذهبـی و قومـی ایرانیـان نادیـده گرفتـه شـده‌اند. بـه هـر حـال گزارش‌هـای آنـان کـه در زمـان شـاهان مختلـف ایـن سلسـله بـه ایـران سـفر کـرده و بـا طبقـات مختلـف مـردم حشـر و نشـر داشـته‌اند موجـب تفـاوت هـای بسـیار در نوشته‌هایشـان شـده اسـت(حجازی،۱۳۸۸:۳۵۶) کارلا سـرنا مـی نویسـد:«زنان آنـان دارای هـر وضـع اجتماعـی کـه باشـند همـه شـان بـدون اسـتثنا خـود را در چادرهایـی بـه رنـگ سـرمه‌ای تنـد می‌پوشـانند. شـلوارهای گشـاد از جلـودار سـبز، بنفـش، خاکسـتری یـا قرمـز رنـگ کـه ماننـد جـوراب پاهـا را نیـز مـی پوشـانند و دم‌پایی‌هـای پاشـنه‌دار، پوشـاک یکنواخـت همـه زنـان ایرانـی اسـت و همـان قـدر وضـع پوشـیدن لباس‌هـای سـینه بـاز گاهـی در اروپـا بـه افـراط گراییـده اسـت. در تهـران نیـز پوشـیدن لبـاس هـای بـالای زانـو و سـاق نمـا میـان خانم‌هـا متـداول شـده اسـت. در انـدرون پوشـش زن عمومـا عبـارت اسـت از شـلیته کوتاهـی اسـت کـه بـه زیـر کمربنـد می‌شـود. از همـان لبـاس هایـی کـه رقاصه‌هـای مـا می‌پوشـند. هرچـه دامن‌هـا کوتاه‌تـر بـه همـان میـزان لبـاس پوشـیدن مقبول‌تـر اسـت. البتـه دامـن لبـاس زنـان عـادی و کلفت‌هـا از لبـاس خانم‌هـا طبقـه بـالا بلندتر اسـت.»

پوشـیدن لبـاس زیـر در میـان خانم‌هـا رسـم نیسـت ولـی آنـان از نوعـی نیـم تنـه گشـادی کـه روی سـینه بـاز می‌شـود و خانم‌هـای خـوش لبـاس از پارچـه ارگانـزای بـدن نمـا بـرای خـود می‌دوختنـد، اسـتفاده می‌کردنـد. بـا چنیـن جامـه ظریـف بـدن از سـر تـا پـا لخـت و عـور دیـده می‌شـود چـون پوشـیدن جـوراب هـم آنچنـان معمـول نیسـت (کارال سـرنا،۱۳۶۲:۷۴و ۴۳۰)

خانـم کولیـور رایـس هـم از علاقه شـدید زنـان ایرانی بـه لباس هـای اروپایـی در زمـان احمدشـاه حـرف می‌زنـد و در کل همـه را بـه سـخره می‌گیـرد :«اغلـب از مـن خواهـش شده‌اسـت کـه یـک دسـت از آخریـن لباس‌هـای لندنـی خـود را بـه خانم‌هـای انـدرون امانـت دهـم تـا آن را امتحـان کننـد و اگـر برازنـده بـود آن را الگـو قـرار دهند(مهرآبـادی،۱۳۷۹:۴۸۲). کلودانـه در شـرح حجـاب زنـان در عصـر مظفرالدیـن شـاه می‌نویسـد: (..... زن ایرانـی دوسـت نـدارد حتـی چشـمان خـود را بـه کسـی نشـان بدهـد و بـه همیـن جهـت نیـز جلـوی چهـره خویـش دسـتمال بلنـد سـفیدی کـه بـالای آن مشـبک

است می آویزد....) بدین گونه است که شما در کوچه و بازار زنان معدودی را مشاهده می‌کنید که در حالی که خود را در چادر سیاه پیچیده‌اند و روبند سفید برچهره آویخته‌اند به راه خود می‌روند..... برخالف آنچه ظاهر پوشیده در حجاب زنان ایرانی نشان می دهد چنین به نظر می‌رسد که همین زنان در زندگی خود از آزادی زیادی برخوردارند. بیشتر آنان هر وقت دلشان بخواهد و بی آنکه کسی همراهشان باشد از خانه خارج می شوند). (همان، ۱۳۷) در سفرنامه اولیویه این گونه آمده است که دوره آقامحمدخان «زنان بیشتر از مردان جواهرات با خود همراه دارند. تمام تن و پیکر به انواع پیرایه‌های قیمتی آراسته است. بر سر جقه و بر گردن قلاده‌های ثمین و عصابه‌های (سربند) گرانبها بر جبین و سینه و رشته‌های مروارید درشت آبدار، حمایل کنند. کمربندهای مرصع در کمر، حلقه‌های انگشتری الماس و یاقوت در انگشت و دستبندهای جواهر در ساعد و ساق دارند و حاشیه تمام زر در لباس دوزند.(اولیویه،۱۵۹:۱۳۷۱) خانم کولیور رایس در زمان احمدشاه از زینت آلات زنان گزارش می دهد: زنان ثروتمند جواهر بسیاری به خود می آویزند که گاه چند صد لیره سکه طلا ارزش دارد. از انواع دستبند، خلخال، گردنبند، مروارید و انگشترهای الماس یا اجناس دیگر به عنوان زینت استفاده می‌کنند.(مهرآبادی،۱۱۴:۱۳۷۹) چیزی که در این دوره مسجل است، تاثیر سفرهای پادشاهان این دوره به خصوص ناصرالدین شاه به فرنگ و کشورهای غربی، بر نوع پوشش زنان و سلیقه آنان بوده است. تا جایی که برخی مورخان نوع پوشش زنان این دوره را به لحاظ تاریخی به سه دوره تقسیم کرده اند:

دوره اول

ابتدای دوران قاجار تا مسافرت ناصرالدین شاه به فرنگ: لباس زنان شامل پیراهن کوتاه بدون یقه‌ای بود که جلوی آن باز و دکمه های زرین و مرواریدنشان زینت بخش آن بود. معمولا پیراهن‌ها را شلواری گشاد مانند شلوار مردان و نیم تنه‌ای کوتاه به نام «ارخالق» تکمیل می‌کرد. بر روی آن «چاپکین» می‌پوشیدند که عبارت بود از پیراهن بدون یقه‌ای که جلوی آن باز بود و در زیر کمر، از چپ به راست دکمه می‌خورد. پوشش سر هم پارچه‌ای به شکل سه گوش که به آن « چارقد» می‌گفتند و از انواع آن می‌توان « قالبی» و «آفتاب گردانی» را نام برد.

دوره دوم: مسافرت ناصرالدین شاه به فرنگ و روسیه و دیدن بالرین‌ها که شلوار بافته‌ی چسبان و نازکی به پا می‌کردند و دامن‌های بسیار کوتاهی به اندازه یک وجب روی آن می‌پوشیدند، شاه را بر آن داشت که زن‌های حرم خود را به پوشیدن این نوع لباس تشویق کند. او زنان حرمسرا را واداشت تا شلیته‌های کوتاه بپوشند و سر و موی خود را نیز با روسری‌های سفید ساده بپوشانند. سلیقه شاه اندک و آرام از درون حرمسرا به بیرون سرایت کرد و بسیاری از زنان و دختران خواص نیز به آن گرویدند.

دوره سوم : از ابتدای دوره مظفری تا پایان دوره قاجار: در این دوره، کت و دامن و لباس به شیوه‌ی فرنگی به‌ویژه در میان زنان طبقه‌ی مرفه افزایش یافت. خانواده‌های وابسته به دربار از این نوع پوشش استفاده می‌کردند و زنان روشنفکری چون» قرةالعین» نیز بدون حجاب در جمع ظاهر می‌شدند. البته لباس زنان ایلاتی و روستایی در دوره قاجار به مراتب ساده‌تر و آزادتر بوده‌است. هدین درباره زنان روستایی که موفق به دیدن چهره شان شده می‌نویسد «آنها همه چیز هستند جز زیبا ..... حالات آنان خشن و رنگ و رویشان زشت و ناهنجار است. آن‌ها می‌توانند زیبا باشند با این وصف پیر و پرچین و چروک به نظر می‌آیند و اغلب جای سیاه رنگ آبله و سایر بیماری‌های زشت کننده در بدن آنها دیده می‌شود . تمام سر و صورت به صورت بسته‌ای در لچک و شال‌های زشتی پیچیده شده‌است (مهرآبادی،۳۲:۱۳۷۹)

شاهنامه‌نگاری از دوره‌ی صفوی تا قاجار

پس از دوره‌ی صفوی، تباهی نگارگری آغاز شد. در دوره‌ی قاجار جز شاهنامه‌ی داوری اثر شاخص دیگیری به چشم نمی‌خورد. شاهنامه‌ی کلاله‌ی خاور از جمله نسخی است که در نگاره‌های آن تاثیر پذیری از تصاویر شاهنامه‌ی داوری قابل مشاهده است. این نسخه دارای ۵۲ نگاره، به سبک مکتب قاجار است. سرانجام در دوره‌ی قاجار

تصویر۱: نگاره موجود در صفحه ۲۳۵ نسخه خطی شاهنامه رشیدا. موزهی کاخ گلستان.

جزییات تصویر ۱(تصویر مرکزی) – جزییات تصویر ۱ (تصویر سمت چپ) (نگارنده: ۱۴۰۱)

نقاشی‌های شاهنامه از کتاب‌ها به دیوار قهوه‌خانه‌ها انتقال یافت.(دادگر و فراش طلوع، ۱۳۹۴)

زنان طبقه‌ی پایین جامعه مانند خدمه که با توجه به سفرنامه شاردن پوشش سر این زن روسری است زیرا هم تمام موها، سینه و گلوی او را پوشانده است و هم جلوی آن بسته، قد آن نسبتا بلند و نسبتا ارزان قیمت است که متناسب با موقعیت اجتماعی این شخص قابل توجیه است. از این جهت به آن مقنعه نمی‌گویند زیرا مقنعه سه‌گوش بوده و دو لبه‌ی آن در جلوی گردن به هم گره می‌خوردند که در تصویر اینگونه نیست. پیشانی‌بند او نسبتا ساده و دارای تزیینات کم زربفت است. پوشش بدن او قبای ساده‌ای است، بدون تزیینات و بلند و شال کمری که به میان بسته تک‌رنگ ساده و بدون تزیین می‌باشد. پوشش پای این شخص تنبان است زیرا گشادتر از شلوار بوده و به راحتی قابل مشاهده است کفش‌هایی که به پا دارد نیز ساغری یا تیماج است زیرا مچ پای او برهنه و قابل رویت است(جزییات تصویر ۱ – مرکزی).

این دو زن نوازندگان هستند که از خدمه درجه بالاتری را دارند. بانو سمت راست تصویر، نیم تاج به سر دارد و حجاب موی درآن دیده نمی‌شود. لباس تن آن قبای ساده‌ی تک رنگ و بدون تزیینات است که با شال کمر ساده‌ی او همخوانی دارد. پوشش پای او چکمه است که از تیماج بلند بوده و قوزک پا را پوشانده است. بانو سمت چپ با روسری توانسته حجاب سر خود را حفظ کند و علاوه بر آن پیشانی‌بند به پیشانی خود بسته است که با تزیینات کم قابل مشاهده است. لباس تن او از پارچه‌ای طرح‌دار و دارای تزیینات است، که کمی بالاتر بودن تمکن مالی آن نسبت به خدمه را نشان می‌دهد. پوشش ای این بانو در این تصویر قابل مشاهده نیست(جزییات تصویر ۱ – تصویر سمت چپ). در تصویر شماره‌ی ۲(کاخ گلستان) باز هم منیژه که قشر مرفه جامعه است همراه با دیگر زنان که احتمالا متعلق به قشر متوسط جامعه هستند دیده می‌شود.

شخصی که در این تصویر مشاهده می‌کنید منیژه و یا

تصویر۲: نگاره موجود در صفحه۴۵۱ نسخه شاهنامه رشیدا. موزهی کاخ گلستان.

جزییات تصویر ۲ (مرکز) – جزییات تصویر ۲ (سمت چپ) (نگارنده: ۱۴۰۱)

دختـر پادشـاه اسـت کـه از زنـان طبقـات بـالای جامعـه و خـاص محسـوب می‌شـود. بـا توجـه بـه تصویـر او چارقـد، روسـری یـا لچـک بـه سـر نـدارد بلکـه تـاج بـه سـر دارد و پوشـش سـری بـرای حفـظ حجـاب و پوشـاندن موهـا نـدارد و تـاج او تنهـا جنبـه‌ی زینـت و تجملاتـی را ادا می‌کنـد. وی دارای پیشـانی‌بند بـا تزیینـات و همچنیـن پـر اسـت کـه خـود نشـانه‌ای دیگـر از تجمـلات اسـت. لبـاس تـن او دارای تزیینـات زربافـت اسـت. کمربنـدی کـه بـه میـان بسـته بـا رنـگ دکمه‌هـا و همچنیـن پیشـانی بنـد او هم‌خوانـی دارد. کفش‌هـای او چکمـه اسـت زیـرا مـچ پـای او را پوشـانده اسـت (جزییـات تصویـر ۲ (مرکـز)).

در ایـن بخـش از تصویـر کـه بانـوان زیادی وجـود دارنـد، تفاوت پوشـش‌های سـر کامـلا قابـل رویـت اسـت. آن‌هـا کـه روسـری و مقنعـه دارنـد زیـر گلـوی آن‌هـا بسـته و گـردن و سـینه‌ها را می‌پوشـانند ماننـد روسـری سـفید و مقنعـه زرد. در تمامـی افـراد پیشـانی‌بند بـه چشـم می‌خـورد امـا نیـم تـاج تنهـا بـر سـر دو نفـر اسـت. پوشـش پاهـا و کفش‌هـا در ایـن بخـش از تصویـر دیـده نمی‌شـود(جزییات تصویـر ۲ (سـمت چـپ)).

در تصویـر شـماره‌ی ۳ (کاخ گلسـتان) صحنـه تولـد رسـتم را مشـاهده می‌کنیـم کـه در آن تعـداد زیـادی از بانـوان از قشـرهای متفـاوت وجـود دارنـد.

در ایـن قسـمت از نـگاره پزشـک و یـا ماما، دسـتیار آن و خدمـت‌کار را مشـاهده می‌کنیـم کـه همگـی لبـاس سـاده بـدن تزیینـات بـه تـن دارنـد. شـال‌کمر در آن‌هـا بـه چشـم می‌خـورد کـه تـک رنـگ و سـاده اسـت. پوشـش‌های سـر آن‌هـا بـا توجـه بـه سـن و شـغل و یـا کاری کـه در حـال انجـام آن هسـتند کمـی متفـاوت اسـت.

تصویر۳: نگاره موجود در صفحه ۱۰۸ نسخه شاهنامه رشیدا. موزهی کاخ گلستان.

جزییات تصویر ۳(مرکزی) – جزییات تصویر ۳(سمت چپ) (نگارنده: ۱۴۰۱)

		انواع قشرهای جامعه		
		مرفه	متوسط	ضعیف
انواع پوشش بدن	پوشش سر	تاج و نیم تاج	*	*	–
		پیشانی بند	*	*	*
		روسری و مقنعه	–	*	*
	پوشش بدن	قبا	*	*	*
		شال کمر	*	*	*
	پوشش پا	تنبان	–	–	*
		تیماج یا ساغری	–	–	*
		چکمه	*	*	–

جدول۱_ انواع پوشش قشرهای جامه رشیدا – (نگارنده، ۱۴۰۱)

تصویر۴: نگاره نگاره ازدواج زال و رودابه شاهنامه داوری. موزهی رضا عباسی.

جزییات تصویر ۴(مرکزی) – جزییات تصویر ۴(سمت چپ) (نگارنده: ۱۴۰۲)

تصویر شماره ۴ نگاره ازدواج زال و رودابه است. این نگاره شامل سه بخش می‌باشد بخش اول قسمت بالای تصویر که حضور زال و سام و مهراب شاه کابلی و سیندخت را نشان می‌دهد که برای فراهم آوردن مقدمات ازدواج گردآمده که یک فضای داخلی را به صورت مستطیل شکل را نشان می‌دهد. شکل مورب شمشیرها چشم بیننده را به بخش دوم تصویر هدایت می‌کند که جمعی از نوازندگان و مطربان را نشان می دهد که برای جشن پیوند زال و رودابه حضور یافته‌اند. آنها نیز در یک فضای داخلی مستطیل قرار گرفتند بخش سوم حضور زال و رودابه را در سمت چپ و کنیزک آن را در سمت راست نشان دهد که مجلس زفاف زال و رودابه را در یک فضای داخلی مستطیل شکل نشان دهد چراغهایی که در وسط تصویر کار به دو قسمت تقسیم کند که توجه بیننده را به خود جلب می‌کند.

لباس‌های این نگار با توجه پوشش زنان در دوران قاجار ترسیم شده‌است. پیراهن بلند بالا زانو، روبند سفید، چارقد، دامن و کمربندهای زرین و مرصع دیده می‌شود.

در تصویر ۵ نگاره‌ای از شاهنامه‌های داوری است که صحنه‌ی بیرون کشیدن بیژن از چاه است و از شش بخش تشکیل شده‌است رستم، بیژن را با طناب از داخل چاه بیرون می‌کشد و منیژه در سمت چپ تصویر با لبخندی در حال تماشا کردن این لحظه است و کنار او آتش در حال گداختن است گروهی از پایان به سمت چپ پایین تصویر در حال تماشا کردن این ماجرا هستند. اسب رستم در پشت سر او که کمی از بدن او پیداست دیده می‌شود. در این نگاره از رنگ‌های تند و متضاد استفاده شده است. در این نگاره تنها یک زن وجود دارد. پوشش او شامل چادر سفید، پیراهنی که از جلو باز می‌شود و دامنی که کمی کوتاه‌است به حدی که مچ پای او دیده می‌شود.

تصویر شماره ۶ از شاهنامه داوری که در این نگاره بهرام گور سوار بر اسب با همراهان خود در سمت چپ

تصویر۵: نگاره نگاره ازدواج زال و رودابه شاهنامه داوری. موزهی رضا عباسی.

جزییات تصویر۵ (سمت چپ) (نگارنده: ۱۴۰۲)

تصویر۶: نگاره نگاره بهرام گور و ماه آفرید شاهنامه داوری. موزهی رضا عباسی.

جزییات تصویر۶(سمت چپ) (نگارنده: ۱۴۰۲)

تصویـر در حـال کشـیدن کمانـی اسـت کـه تیـر آن آن را بـه طـرف آهـوی در تصویـر رهـا می‌کنـد و دو آهـوی دیگـر در پاییـن تصویـر در حـال جنـب و جـوش و حرکـت هسـتند و مـاه آفریـد در مقابـل او سـوار بـر اسـب بـا همـراه خـود در سـمت راسـت تصویـر قـرار دارد. درختـی در وسـط کادر را بـه دو قسـمت تقسـیم می‌کنـد و توجـه بیننـده را بـه خـود جلـب کـرد و چنـد سـگ شـکاری همـراه بـا مـاه آفریـد و بهـرام گـور در تصویـر دیـده می‌شـود. در ایـن تصویـر مرکـب سـواری بهـرام اسـب ولـی در متـن شـتر اسـت. در ایـن نـگاره پوشـش بانـوان کمـی بـا پوشـش قاجـاری متفـوت اسـت زیـرا حجـاب بـه طـور کامـل در آن رعایـت نشده‌اسـت بـه شـکلی کـه شـال‌های بـاز بـر روی سـر دارنـد و بجـای دامـن شـلوار مشـاهده می‌شـود. احتمـالا ایـن پوشـش بـه خصـوص بـرای اسـب سـواری اسـت امـا همچنـان لباس‌هـا دارای تزیینـات و بـا اسـتفاده از رنگ‌هـای گـرم و تنـد ترسـیم شـده‌اند.

تصاویر روبند		پوشش سر			پوشش بدن			پوشش پا		
		چارقد	تاج و نیم‌تاج	قبا	شال کمر (کمربند)	پیراهن	تنبان (شلوار گشاد)	دامن	تیماج (ساغری)	
نگاره ۱ رشیدا	مرفه	–	–	❋	❋	❋	–	–	–	❋
	متوسط	–	❋	❋	–	❋	–	❋	–	❋
	ضعیف	–	❋	–	❋	❋	–	❋	–	–
نگاره ۲ رشیدا	مرفه	–	–	❋	❋	❋	–	❋	–	❋
	متوسط	–	❋	❋	❋	❋	–	❋	–	❋
	ضعیف	–	–	–	–	❋	–	❋	–	–
نگاره ۳ رشیدا	مرفه	–	❋	–	–	❋	–	❋	–	❋
	متوسط	–	❋	–	❋	❋	–	❋	–	❋
	ضعیف	–	❋	–	❋	❋	–	❋	–	–
نگاره ۱ داوری	مرفه	–	❋	–	–	❋	❋	–	❋	–
	متوسط	❋	–	–	–	❋	❋	❋	–	–
	ضعیف	–	❋	–	–	❋	❋	–	❋	–
نگاره ۲ داوری	مرفه	–	❋	–	–	❋	❋	–	❋	❋
نگاره ۳ داوری	مرفه	–	❋	–	–	❋	❋	❋	–	❋
	ضعیف	–	❋	–	–	❋	❋	❋	–	–

جدول۲ مقایسه پوشش بانوان در دو شاهنامه داوری و رشیدا – (نگارنده، ۱۴۰۲)

بحث و نتیجه‌گیری

با توجه به جداول تهیه شده و تجزیه و تحلیل نگاره‌های شاهنامه رشیدا و شاهنامه داوری، پوشش زنان صفوی در این نگاره همچون یافته‌های قبلی شامل: پوشش سر که خود شامل تاج و نیم‌تاج، پیشانی‌بند، روسری و مقنعه است؛ پوشش بدن که شامل قبا و شال کمر و در نهایت پوشش پا که شامل تنبان، تیماج یا ساغری و چکمه است. بین زنان طبقات مختلف جامعه و موقعیت‌های و مکان‌های مختلف تفاوت اساسی وجود نداشته و بیشترین تفاوت در بین تزیینات و تجملات آن‌هاست. تفاوت‌های اندکی در پوشش وجود دارد، نخست در پوشش سر، که مرفهین و اشراف بیشتر برای زیبایی از آن بهره‌می‌برند و حجاب موی سر ندارند ولی در قشر متوسط و ضعیف برای پوشش موها استفاده می‌شود و تفاوت دیگر در پوشش پاهاست که تنبان و تیماج در قشر ضعیف جامعه استفاده می‌شده‌است. احتمالا تیماج نقش کفش راحتی یا دمپایی را در آن زمان داشته است زیرا خدمه هم باید سریع‌تر جابه‌جا می‌شدند و دائم از روی قالی به روی زمین می‌رفتند که نیاز بوده در زمان کم کفش‌ها دربیاورند و مجدد به پا کنند و هم ارزان قیمت‌تر بوده که با موقعیت اجتماعی شخص تطابق دارد. اما در پوشش زنان قاجار به حجاب و پوشیدگی به صورت قابل توجه‌ای تاکید شده‌است. به صورتی که در آن‌ها چادر و روبند به چشم می‌خورد که در زنان صفوی و شاهنامه‌ی رشیدا نبود همچنین اشراف و مرفهیم در نگارهای شاهنامه‌ی رشیدا بدون حجاب سر و تنها با تاج و نیم‌تاج که جنبه‌ی تزینی داشتند دیده‌می‌شود. از طرفی قد پیراهن‌ها کوتاه‌تر و شلوارها به دامن تبدیل شده‌بودند. پژوهشگران و علاقمندان به مطالعه در این باره می‌توانند با بررسی تعداد بیشتری از نگاره‌های این نسخ به اطمینان بالاتری به یافته‌ها دست پیدا کنند. همچنین با بررسی دیگر نسخه‌های شاهنامه که در زمان صفوی (هم دوره با شاهنامه رشیدا) و قاجار و یا نمونه‌هایی که در بین این دو بازه تصویرگری شده‌اند می‌توانند نگاهی عمیق‌تر به سیر تحولی پوشش بانوان در شاهنامه نگاری ایرانی داشته باشند.

منابع

- انجمن بین‌المللی زنان در ایران (۱۳۶۸). نگار زن تاریخ مصور لباس زن در ایران. تهران: رابطان بین‌المللی ایران.
- اولیویه (۱۳۷۱) «تاریخ اجتماعی و اقتصادی ایران در دوران آغازین عصر قاجاریه»، سفرنامه، ترجمه محمدطاهر میرزا، تصحیح و حواشی غالم‌رضا ورهام، تهران: اطلاعات .
- آژند، یعقوب (۱۳۹۵) . نگارگری ایران، جلد ۲. تهران: فرهنگستان هنر.
- آژند، یعقوب(۱۳۸۴). مکتب نگارگری تبریز و قزوین-مشهد. تهران: فرهنگستان هنر.
- آیت‌اللهی، حبیب‌الله (۱۳۸۵). رضا عباسی توجیه‌گر زمان. مجم.عه مقالات نگاگری مکتب اصفهان. تهران:فرهنگستان هنر.
- بلوکباشی، علی (۱۳۹۱). پوشاک در ایران زمین. ترجمه پیمان متین. تهران: امیرکبیر
- بیانی، مهدی (۱۳۶۳). احوال و آثار خوشنویسان. تهران: انتشارات علمی
- پاکزاد، زهرا (۱۳۹۹). معرفی نگارگران نسخه‌ی خطی مصور شاهنامه‌ی رشیدا (محفوظ در کاخ گلستان). تهران: ناشر معیاد اندیشه
- تحویدار اصفهانی، حسین (۱۳۴۰). جغرافیای اصفهان. تهران: شنگرف.
- حجازی، بنفشه (۱۳۸۸). تاریخ خانم‌ها – بررسی جایگاه زن ایرانی در عصر قاجار ، تهران: قصیده سرا .
- حسینی‌راد، عبدالمجید (۱۳۸۴). شاهکارهای نگارگری ایران. تهران: موزه هنرهای معاصر
- دادگر، محمدرضا و فرتاش‌طلوع، غزال (۱۳۹۴).بررسی بصری تصویر زن در شاهنامه طهماسبی و داوری.
- دالواله، پیترو (۱۳۷۰). «سفرنامه»، ترجمه شجاع الدین شفا. تهران: علمی فرهنگی .
- دلاواله، پیترو (۱۳۷۰). سفرنامه پترو دلاواله: قسمت مربوط به ایران، ترجمه شعاع‌الدین شفا. تهران: انتشارات علمی فرهنگی.
- سانسون (۱۳۴۶). سفرنامه سانسون، ترجمه تقی تفضلی. تهران: ابن‌سینا.
- سرنا، مادام کارال (۱۳۶۲). آدم‌ها و آیین‌ها در ایران، سفرنامه، ترجمه علی اصغر سعیدی. تهران: زوار .
- سودآور، دیبا (۱۳۸۳). پوشاک در ایران زمین، از سری مقالات دانشنامه ایرانیاک، ترجمه پیمان متین زیر نظر احسان یارشاطر، چاپ دوم. تهران: امیرکبیر.
- سیوری، راجرمروین (۱۳۸۵). ایران عصر صفوی، ترجمه کامبیز عزیزی. تهران: نشر مرکز.
- شاردن، ژان (۱۳۷۲). سفرنامه شاردن، ترجمه اقبال یغمایی، جلد۲. تهران: نشر توس.
- شایسته‌فر، مهناز؛ خزائی، محمد؛ عبدالکریم، شهین (۱۳۹۳). بررسی جایگاه اجتماعی زنان و کودکان در دوره‌ی شاه طهماسب صفوی (۹۳۰-۹۸۰ق) براساس تطبیق نگاره‌های نسخ شاهنامه ظهماسبی

و هفت اورنگ جامی. فصلنامه زن در فرهنگ و هنر، شماره۲، صص۱۸۹-۲۰۸
- شریعتی‌پناه،حسام الدین (۱۳۷۲). اروپاییان و لباس ایرانیان. تهران:نشر قومس.
- شهشهانی، سهیلا (۱۳۷۴). تاریخچه‌ی پوشش سر در ایران، چاپ اول. تهران: موسسه انتشارات مدبر.
- شین‌دشتگل، هلنا (۱۳۸۹). زنان در واپسین شاهنامه خطی مصور دوران قاجار مشهور به داوری. مجله فرهنگ و مردم، ص۱۵۶.
- ضیاء پور، جلیل (۱۳۴۶). پوشاک زنان ایران از کهن ترین زمان تا آغاز شاهنشاهی پهلوی. تهران: فرهنگ و هنر.
- غضبیان‌پور، جاسم و آغداشلو، آیدین (۱۳۷۶). آقا لطفعلی صورتگر شیرازی. سازمان میراث فرهنگی، صص۴۳-۴۴.
- غیبی، مهرآسا (۱۳۸۵). هشت هزارسال تاریخ پوشاک اقوام ایرانی. تهران: هیرمند
- کرباسی، کلود؛ پرهیزگاری، ماری؛ پریشان‌زاده، پیام (۱۳۹۰). شاهکار نگاگری ایران، چاپ دوم. تهران: موزه هنرهای معاصر.
- گودرزی، مرتضی (۱۳۸۴). تاریخ نقاشی ایران. تهران: انتشارات سمت، صص ۶۳و۸۴.
- متین، پیمان (۱۳۹۱). پوشاک ایرانیان. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- مقدم اشرافی، م (۱۳۶۷). همگامی نقاشی با ادبیات در ایران، ترجمه رویین پاکباز. تهران: نگاره.
- مهرآبادی، میترا (۱۳۷۹). زن ایرانی به روایت سفرنامه نویسان فرنگی. تهران: آفرینش (و) روزگار .
- هالدین، دانک (۱۳۶۶). صحافی و جلدهای اسلامی، ترجمه هوش آذر آذرنوش. تهران: سروش.

آرایه‌های تزیینی معماری خانه‌های «زینت الملک» و «صبار» شیراز؛ یادگارهایی از دوره قاجار

امیرحسین عباسی شوکت آباد

دانشجوی دکتری تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنراسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران

amir.abbasi2698@gmail.com

چکیده

شیراز مهم سکونت افراد صاحب اندیشه و هنر و از مهم‌ترین شهرهای ایران در دوره قاجار بوده است که اندیشه و هنر آن‌ها اکنون نیز در آثار معماری این شهر قابل مشاهده است. هدف از این پژوهش بررسی آرایه‌های دو خانه زینت الملک و صبار است. سوالات این پژوهش، ۱-ویژگی های آرایه های این دوبنا چیست و مبنای طراحی آن‌ها چه بوده است؟ روش پژوهش بصورت توصیفی-تحلیلی صورت گرفته و گردآوری اطلاعات کتابخانه و به ویژه میدانی است. نتایج نشان می‌دهد که تزیینات معماری در خانه های شیراز شامل نقوش چدنی، اسلیمی، گیاهی، گل و مرغ، مناظر و عمارات فرنگی، چهره‌های اروپایی، گرفت و گیر، تزئینات آیینه‌کاری، کاشی‌کاری، چوبی، آجرکاری، گچبری و حجاری است که دارای خصوصیات غربی و نگاه التقاتی در عرصه تزیینات معماری، تنوع هنرهای صناعی بکار رفته بوده که تزیینات در فضاهای مختلف متناسب با کاربری آن بکار می‌رفته است. اساس ترکیب‌بندی نقوش بر خطوط عمودی و افقی استوار است که بوسیله خطوط منحنی و مورب با یکدیگر مرتبط می‌شوند و نیز به همین علت حالت ایستا و گاها قرینه دارند. این نقوش حاصل اندیشه هنرمندان و اشراف شیراز به حیات خود ادامه داده است.

کلمات کلیدی: شیراز، دوره قاجار، معماری، تزئینات

مقدمه

شیراز از مهم ترین شهرهای ایران در دوره قاجار بوده است و در آن افراد صاحب اندیشه و هنرمند زندگی می‌کرده‌اند، که جلوه اندیشه و هنر آن‌ها اکنون هم در آثار هنر و معماری به جای مانده از این دوره قابل مشاهده است. اکثر خانه‌های تاریخی برجا مانده در بافت های تاریخی شیراز دارای تزییناتی هستند که براساس توانایی مالی صاحب خانه است. از این رو با توجه به تزیینات این بناها می‌توان نگرش و اندیشه هنر و هنرمندان این دوره در شیراز را آشکار ساخت. در این خانه ها فضایی متفاوت، حاصل اندیشه هنرمندان و بانیان اشراف شیراز، شکل ویژه‌ای از هنر قاجار، و در برخی موارد با ارزش‌های متفاوت وجود دارد. هدف از این پژوهش بررسی آرایه های دو خانه زینت الملک و صبار است. سوالات این پژوهش،۱-ویژگی های آرایه‌های این دو بنا چیست و مبنای طراحی آن‌ها چه بوده است؟ محدوده پژوهش محله‌های قدیمی شیراز که دو خانه شاخص زینت الملک و صبار، که یکی از آها محل زندگی خانواده قوام و دیگری خانه اشرافی انتخاب و بصورت توصیفی-تحلیلی صورت گرفته و روش گردآوری اطلاعات کتابخانه و میدانی است.

هنر در دوره قاجار

هنر دوره قاجار نشانگر سه مشخصه است، ۱-جدائی روزافزون فرهنگ ایرانی از سنت عظیم اسلامی در نتیجه پیروزی تشیع و رقابت با امپراتوری عثمانی؛ ۲- ورود روزافزون عناصر هنر مردمی و عامیانه؛ و وابستگی رشد یابنده به تأثیرات هنر غربی. ۳- هنر این دوره با اینکه از نظر کیفی در سطح پایین‌تر از هنر ادوار پیشین قرار داشت و از حیث شکوه و عظمت قابل مقایسه و همجنسی با آن نبود، اما ویژگی و هویت کاملاً مستقل را به نمایش گذاشت (اسکارچیا، ۳۵:۱۳۸۴).

هر دوره به طور عام روشی مشترک و سبکی مجزا است که بر اجرای آثار هنری آن مقطع زمانی با اصول واحد و درک مشترک زیبایی شناختی حاکم است. آثار نقاشی، و به طور کلی آثار هنری دوره قاجار هم از این قاعده مستثنا نیست. از آنجا که جریان‌های هنری ایران وکشورهای شرقی را معمولا به حکومت همان دوره نسبت می‌دهند، مجموع آثار خلق شده در دوره قاجار اعم ازمعماری، نقاشی، موسیقی، نگارگری، تذهیب وغیره را نیز به قاجار نسبت داده‌اند. در حقیقت تکوین آثار دوره قاجار بر اساس میزان درک از زیبایی در آن دوره بوده‌است. به عنوان مثال ، هنرمند نقاش قاجار بخشی از این زیبایی را با رویت آثار اروپاییان درک کرد، و همین امر دلیل خلق برخی آثار به شیوه آنان است. این شیوه از زمان صفویه در ایران مرسوم شد و «فرنگی سازی» نام گرفت (جلالی جعفری ۱۳۸۲: ۴۳).

از سال ۱۲۶۴ش، ساختمان ها اعم از کاخ‌ها و کلاه فرنگی سلطنتی، ساختمان‌های عمومی، تجاری و یا مسکونی پیرو شیوه شهر سازی و معماری غربی طراحی شدند و مصالح سنتی، به ساده‌ترین روش‌های ممکن، تنها نقش بر پا کننده را یافتند. دیگر همچون معماری گذشته ایران به دنبال حرکت فرهنگی، الگوهای باز سازی نمی‌شد. فنون ساخت و مصالح سنتی نیز در جهت باز گویی نمادها و سنن گذشته تحول نمی‌یافتند. در این جا مصالح به دنبال نوعی استاندارد و نظم غربی، تبدیل به در و دیوار و سقف بی‌روح بناهای جدید شدند و در حقیقت معنای نمادین خود را از دست دادند. به گونه‌ای که امکان جایگزین کردن آن‌ها با هر نوع مصالح دیگری وجود داشت (صفاریان طوسی،۱۳۷۹ : ۸۵).

دو روش مرسوم معماری در اواخر دوره ناصری که در دوران سلطنت پهلوی نیز ادامه یافت کاملاً تحت تأثیر ظواهر معماری غربی بود و غالباً به دست مهندسان طراحی و نظارت می‌شد. روش اول که نظیر مستقیمی از معماری التقاطی قرن نوزدهم اروپا بود. استفاده از سنبل‌های رم باستان و یا گوتیک را غالباً در نمای ساختمان‌های دولتی ایران مرسوم کرد. روش دوم تلقین ظاهری معماری سنتی ایران و معماری التقاطی اروپا بود که در آن عنصر تزیینی و سنتی معماری ایران را بروی بدنه‌های به سبک معماری کلاسیک و قرینه اروپایی به کار رفتند. ساختمان‌های مسکونی و عمومی این دوران غالباً

نقشه‌های قرینه و کلاسیک اروپای و با نظم و معماری مدرن را تقلید کرده و البته بر خلاف دوران‌های قبل از قاجار برون گرا شده‌اند. لیکن مصالح و فنون ساختمانی کما کان روش‌های گذشته باقی است. خانه ایرانی گذر از درون‌گرایی به برون‌گرایی بدین ترتیب می‌بینیم که چگونه هنر و معماری غربی، به سطحی‌ترین صورت ممکن، معماری ایرانی را تحت تأثیر قرار می‌دهد و در طراحی شهری نیز جای می‌گیرد.

در حقیقت ارتباط با اروپا و غرب در دوره قاجار شکلی از معماری و شهرهای آرمانی را در ذهن هیات حاکمه ایجاد می‌کند که در نهایت به صورت اسلوب‌های جدید هنری با روش‌های کهن در هم می‌آمیزد و از آن جا که فنون ساخت و ساز و بیان هنر معماری دیگر به استواری دوران‌های گذشته نیستند. معماری و صنعت ساختمان دچار نوعی التقاط می‌گردد و روند تکامل صنعتی و هنرهای خاص خود را از دست می‌دهد، اولین نشانه‌های آغاز و گذر از درونگرایی به برنگرایی را می‌توان در معماری دوران قاجار مشاهده نمود. بروز برون‌گرای در این دوران، عامل موثر در ایجاد تغییرات و تثبیت خصائص نوین در فضای معماری ماست. این گرایش از سویی همراه با ورود الگوهای بیگانه و بدون داشتن زمینه‌های لازم، و از سوی دیگر بنا به مقتضیات زمان و التفات ایرانیان به دنیائی وسیع‌تر و چشم اندازی گسترده تر از پیش بروز می‌نماید. بنابراین می‌توان آن را دارای خصائص و همچنین ثمراتی دو گانه پنداشت. بنیادی‌ترین عنصر معماری شهری در جهان اسلام، خانه‌های مسکونی است. اکثر خانه‌های تاریخی بر جا مانده در بافت‌های تاریخی شهرهای مختلف ایران متعلق به اواخر دوره‌ی زندیه و قاجاریه هستند. تزیینات براساس توانایی مالی از ویژگی عموم خانه‌های تاریخی ایران در طول تاریخ است، که انواع تزیینات آن عبارت است از: آجر کاری، گچ بری، نقاشی، آینه کاری، قواره بری، گره چینی، منبت کاری، مشبک کاری، فلز کاری، کاشی کاری و.... در قسمت ورودی خانه‌ها و سردر آجرکاری و کاشی به چشم می‌خورد.

تزیینات وابسته به معماری دوره قاجار

نقاشی

در دوره قاجار، ایران اقتصاد خود را به روی مغرب زمین گشود و دیگر نقاشان اشتیاقی به الهام‌گیری از نسخه بدل‌های دست دوم آثار صفوی که به صورت تولید انبوه در چاپ نقش‌های سده شانزدهم و هفدهم اروپا تکثیر یافته بود، از خود نشان نمی‌دادند. و نقاشان دوره قاجار برای بیان هنر خود از رسانه‌ها و واسطه‌های متنوع همچون دیوار، بوم، چوب، شیشه مینا، کتب، روزنامه‌ها، قلمدان‌ها، سرقلیان‌ها، پرده‌ها، کاشی‌ها و غیره بهره گرفتند. ترکیب‌بندی و آرایش آثار دوره قاجار، تأثیرپذیری از هنر نقاشی اروپایی را آشکار می‌سازد. علم پرسپکتیو نمودی رنسانسی، به ویژه ایتالیایی، دارد؛ نقش و نگار پارچه اغلب پارچه‌ها در نقاشی‌ها از نمونه‌های قرن هجدهم فرانسوی است؛ شیوه اجرای همانندسازی با بافت‌های طبیعی در این آثار به وفور دیده می‌شود که سعی در بازنمایی مشابه عین خارجی آن دارد. این بازنمایی در نقاشی از چهره نگاری به اوج ظهور می‌رسد (جلالی جعفری،۱۳۸۲ : ۴۴). همچنین آثار چاپی گوناگون نقاشان اروپایی تأثیرات گوناگونی بر هنرمندان نقاش قاجار بر جای گذاشت و علاوه بر پیامدهای قابل توجه وحتی کژفهمی‌هایی نیز به همراه داشت. بازنمایی عین خارجی ناسوتی موضوع، تفسیری است که در مرحله نخست در تفکر هنرمند مصداق یافته، و این برخورد تلاش می‌شود واقعیت جهان بیرون جایگزین نقاشی تجریدی در پیوند با شعر و ادبیات شود. در این تلاش، حضور جهانی بیرونی به عنوان موردی نفسانی، در آثار آشکار می‌شود. بدین ترتیب اثری مستقل از تخیل شاعر و ادبیات به ظهور می‌رسد. هنرمند دوره قاجاریه با مکاشفه‌ای هنری کل تجربیات سنتی و مدرن زمان خود را به نمایش می‌گذارد (همان،۴۵). در زمان فتحعلی شاه مانند دوران صفوی، نقاشی دیواری در قصرها و خانه‌های اعیان شهرهای بزرگ مجدداً رواج گرفت، قصر گلستان، تخت مرمر، باغ نگارستان تهران، نارنجستان قوام در شیراز و دیگر عمارات از این نمونه‌هاست. در بناهای دوره قاجار نقاشی‌های دیواری و نقاشی روی سقف‌های چوبی بسیار رایج بوده و این نقاشی‌ها از نوع رنگ روغن و زیر لاکی بوده‌اند و در برخی بناها بروی درب و پنجره‌ها نیز

دیـده می‌شـود.

آثـار نقاشـی‌های روی چـوب بـا نقـش گل و مـرغ از ویژگی‌هـای شـناخته شـده در دوره زندیـه و قاجاریـه اسـت کـه در تزیینـات روی سـقف‌ها و دیـوار مـورد اسـتفاده قـرار گرفته‌انـد. ایـن نقـوش در برخـی از عمارت‌هـا بـروی درب‌هـای چوبـی اتاق‌هـا و پنجره‌هـا و سـقف‌ها منقـوش گردیـده اسـت، بـه طـور مثـال در عمـارت زینت‌الملـک و خانـه صبـار سـقف آن‌هـا بصـورت منقـوش دیـده می‌شـوند کـه ایـن خانه‌هـا در بافـت قدیمی‌شـیراز قـرار دارنـد. ایـن دوره از شـگفت آورتریـن دوره‌هـای حیـات هنـری ایـران به‌ویـژه در عرصـه نقاشـی اسـت. در نقاشـی‌های بـه جـا مانـده از ایـن دوره می‌تـوان دریافـت کـه تمامـاً نمایـش خصـو صیـات جسـمی و حـرکات و حـالات اشـخاص در تابلوهـای بـزرگ رنـگ و روغـن ایـن دوره چیـزی جـزء بازتـاب روح تجمـل پرسـتی و غـرور سـفارش دهنـده اثـر اسـت، کـه بـا حـس زیبایـی جویـی و قلـم نگارگـر در آمیختـه و فضایـی افسـانه‌ی و پـر از زرق و بـرق را بـه وجـود آورده اسـت (همـان، ۲۲). مضامیـن رایـج در نقاشـی دوران قاجـار در سـه دسـته حماسی-سیاسـی، احساسـی-مذهبی و مذهبی-اسـطوره‌ای طبقـه بنـدی می‌شـوند. همچنیـن ویژگی‌هـای بصـری نقاشـی‌های دوره قاجـار شـامل تزئینـات، کادر، موضـوع و رنـگ اسـت.

مضامین سیاسی

یکـی از اهـداف اصلـی کاربسـت مضامیـن سیاسـی در هنرهـای تجسـمی‌به رخ کشـیدن شـکوه و شـوکت حاکـم سلسـله قاجـار بـود. شـاهان قاجـار بیـش از سلسـله‌های دیگـر ایـران تـلاش می‌کردنـد تـا در داخـل و خـارج ایـران قـدرت و اهمیـت خـود را بـه وسـیله هنـر بـه رخ بکشـند. آنجـا بـرای نفـوذ دادن قـدرت خـود در اذهـان مـردم و بزرگنمایی سـلطنت خویـش، تصاویـر تک‌چهـره و یـا دسـته جمعـی خانواده‌هـای خویـش و یـا دیـدار سـفیران خارجـی بـا آن‌هـا را بـه نمایـش می‌گذاشـتند و ایـن نوعـی تقلیـد از ادوار قبـل از اسـلام ماننـد دوره ساسـانی بـوده و تقلیـدی از نمونه‌هـای هنـری پیشـین کـه هدفـدار و جهـت دار می‌بـوده و تنهـا بـه نقاشـی یـا پیکـره تراشـی محـدود نمی‌شـده اسـت. بازگشـت بـه عظمـت باسـتانی ایـران نـه تنهـا در هنرهـای تجسـمی ایـران راه یافـت بلکـه بخشـی از بازآفرینـی زبـان تاریـخ و فرهنـگ ایرانـی بـوده و ایـن نهضـت بـا اسـتقرار سـلطنت قاجـار شـروع شـد.(ویلم فلـور،۱۳۷۸: ۸۹)

مضامین احساسی

هنرهـای تجسـمی قاجـار بـرای تحـرک احساسـات و ارضـای حـس زیبایی‌شناسـی از نقـوش ماننـد گل و مناظـر و نقـوش غیـر پیکـره اسـلیمی، بهـره گرفتـه کـه عـلاوه بـر پرنـدگان، گل‌هـا و مناظـر، دختـران نیـز بـرای انسـان چشـم نـواز بودانـد کـه اغلـب پرتره‌هـای اروپـای بصـورت چـاپ و کلاژ بـروی اثـر نصـب می‌شـده اسـت و در خانه‌هـای شـاهزادگان و اعیـان متناسـب بـا کاربـرد اتـاق ایـن تزیینـات انجـام می‌شـده اسـت. مثـلاً در یـک اتـاق رسـمی‌یا پذیرایـی تـک چهره‌هـای بـزرگ و رسـمی را در یـک اتـاق خصوصی‌تـر نقاشـی از چهره‌هـای دختـرکان مـورد طراحـی قـرار می‌گرفـت و صحنه‌هـای شـکار هـم مناسـب آویختـن در اقامتـگاه شـکار در بیـرون پایتخـت بـوده. (سـفرنامه کنـت دوسرسـی).

از راسـت بـه چـپ: نقاشـی سـقفی تـالار جنوبـی خانـه صبـار-دارای مضمـون سیاسـی، نقاشـی سـقفی تـالار جنوبـی خانـه صبار-مضمـون سیاسـی پیـروزی ارتـش سـرخ، کاشـی کاری حیـاط خانـه صبـار، بـا مضمـون سیاسـی، سـرباز قاجـاری.

نقاشـی و کلاژ خانـه زینـت الملـک- تـک چهـره هـای زنـان زیبـا بـا الهـام گرفتـن از نقاشـی اروپایـی، مضمـون احساسـی

خانه زینت الملک و صبار

خانـه زینـت الملـک از خانه‌هـای قدیمـی شـیراز اسـت کـه در خیابـان لطفعلی‌خـان زنـد بالاتـر از درب شـیخ و در ضلـع غربـی نارنجسـتان قـوام قـرار دارد. ایـن خانـه متعلـق بـه خانـدان قـوام بـوده و ایـن عمـارت کـه بـه فاصلـه یـک کوچـه از نارنجسـتان قـوام قـرار گرفتـه اسـت بـه وسـیله یـک راه زیـر زمینـی بـدان مرتبـط می‌شـود کـه اندرونـی قـوام و محـل رفـت و آمـد محـارم قـوام بـدان جـا بـوده اسـت. (سـلطانی سروسـتانی،۱۳۸۷ :۱۳۲). ایـن بنـا دارای بیش از ۲۰ اتاق اسـت ایـن اتاق‌هـا عـلاوه بـر گچبـری و نقاشـی و آیینـه کاری زیبـا و نفیـس، در طبقـه اول در ضلـع شـمال، غـرب و جنـوب بـه یکدیگـر نیـز راه دارنـد. بـه گونـه‌ای کـه می‌تـوان بـدون وارد شـدن بـه حیـاط، ازجنوبی‌تریـن اتـاق بـه شـمالی‌ترین آن‌هـا راه پیـدا کـرد. هـر اتـاق از اتاق‌هـای طرفیـن تزئینـات گـچ بـری خاصـی دارد، بطـوری کـه در اتاق‌هـای مذکـور تزئینـات گـچ بری‌هـا بـه یـک فـرم و طـرح نبـوده، بلکـه هـر اتـاق شـکل خاصـی دارد. کـف راهروهـای طبقـه اول ایـن سـاختمان پوشـیده از کاشـی‌های خـوش نقـش و نـگار آبـی رنـگ و نیـز کاشـی هفـت رنـگ بـا نقـش منظـره و نیـز بدنـه و دیوارهـای اتـاق پنـج دری ضلـع شـمالی و سـقف و دو گوشـواره تـالار آینـه ضلـع غربـی، آیینـه کاری شـده و همچنیـن سـقف چوبـی اتاق‌هـا بـا نقاشـی تصاویـر گوناگونـی از حیوانـات، پرنـدگان و گل و بوتـه آراسـته شـده اسـت.

خانـه صبـار دربافـت قدیـم شـیراز در محلـه درب مسـجد، پشـت مسـجد نـو، از خانه‌هـای دوره قاجـار کـه متعلـق بـه یکـی از تجـار بـزرگ شـیراز، آقـای جـواد صبـار بـوده اسـت (کمالـی سروسـتانی،۱۳۸۴: ۲۴). معمـاری ایـن خانـه، تشـکیل شـده از دو عمـارت در کنـار هـم اسـت کـه از طریـق یـک هشـتی در ضلـع جنوبـی خانـه بهـم متصـل هسـتند. ایـن عمارتهـا کـه بـا کاربـرد اندرونـی و قسـمت تالارهـای اصلـی و شـاه نشـین اسـت. در سـه جهـت ایـن عمـارت تالارهـای اصلـی کـه تـالار و ایـوان آیینـه در قسـمت شـمالی و اتـاق شـاه نشـین در قسـمت جنوبـی کـه دارای تزیینـات زیبـای آیینـه کاری و نقاشـی، تزئینـات چوبی(ارسـی) کاشـی کاری، آجـرکاری، گچبـری بـا نقـوش و گل‌هـای درشـت و زیبـا، حجـاری اسـت. تزیینـات ایـن خانـه هماننـد دیگـر خانه‌هـای اشـراف در شـیراز دارای تزییناتـی پـر نقـش و زیبـا اسـت، کـه بـا معمـاری ایـن خانـه یکـی شـده‌اند.

یکـی از زیباتریـن و متفاوت‌تریـن نقـوش از نقاشـی در ایـن خانـه، نقـش سـقفی در قسـمت تـالار شـاه نشـین در ضلـع جنوبـی اسـت، کـه حالـت روایت‌گـری دارد. دور تـا دور ایـن اتـاق نقـوش گل و گلدانـی و نقـش شـکار و گرفـت و گیـر ترسـیم شـده اسـت. در قسـمت مرکـز ایـن اتـاق در چهـار قاب تصویـر لشکرکشـی و پیـروزی و فتـح در جنـگ را بـه نمایـش گذاشـته کـه ایـن زمـان مقـارن بـا جنگ‌هـای ناپلئـون در اروپـا بـود و کشمکشـی سیاسـی میـان انگلسـتان و فرانسـه در دربـار ایـران جریـان داشـت دارد، کـه روایـت جنـگ جهانـی اول را دارد و در بیـن ایـن چهـار قـاب تصاویـر زنـان و نقـش گل و پرنـده ترسـیم شـده اسـت. یکـی دیگـر از ویژگی‌هـای نقـوش در تزیینـات آیینـه‌کاری و نقاشـی؛ بـکار بـردن اسـماء خداونـد اسـت کـه بـر ایـن باور بوده‌انـد؛ کـه ذکـر و نـگارش ایـن اسـماء مایـه نـزول برکـت الهـی اسـت. همچنیـن در روبـه روی تـالار شـاه نشـین، ایـوان آیینـه قـرار دارد و در کنارایـن ایـوان اتـاق آیینـه کـه بـا تزیینـات ریـز آیینـه کاری و سـقف آن دارای نقـوش فلکـی و باسـتانی و در مرکـز سـقف ایـن اتـاق ذکـر و اسـما خداونـد نوشـته شـده اسـت.

یکـی از ویژگی‌هـای کـه ایـن خانـه را بـا خانـه زینـت الملـک متفـاوت می‌کنـد، ورودی هـر قسـمت بـوده کـه مجـزا از یکدیگـر اسـت. در قسـمت اندرونـی ایـن خانـه در مقایسـه بـا عمـارت اصلـی از تزیینـات کمتـری برخـوردار بـوده و دارای تزیینـات آیینـه کاری، نقاشـی‌های پـر نقـش بـروی سـقف و دَر اتـاق هـا، درهـای چوبـی عمـارت اندرونـی، اسـت.

بحث و تحلیل و نتیجه گیری

در تاریـخ هنـر و معمـاری شـهر تهـران در دوران قاجـار، بـرای نخسـتین بـار شـیوه هـای معمـاری غربـی بـه همـراه شـاخصه‌های متعـدد آنهـا وارد سـبک معمـاری تهـران شـد و گاهـا همـراه و مجـزا در تلفیـق بـا معمـاری سـنتی قـرار می‌گرفـت؛ امـا در شـیراز هنـر و معمـاری همچنـان پیـرو دوره قبـل از قاجـار دوره زندیـه اسـت و در کنـار عناصـر تزئینـی و معمـاری غربـی و دوران باسـتان، کـه بـه زیبـای در هـم آمیخته‌انـد. می‌تـوان گفـت از ویژگی‌هـای مهـم تزیینـات معمـاری قاجـار در دو خانـه زینـت الملـک و صبـار، ورود

عناصر تزیینی غربی و استفاده از نقوش دوره ساسانی بصورت تلفیقی، تنوع هنرهای صناعی که متناسب با فضاها و کاربری آن در خانه‌ها بکار گرفته شده است. به طور کلی نقوش در این دو خانه بصورت نقوش طبیعی و انسانی و تصاویر چاپ شده زنان اروپایی بصورت تکرار نقش بکار گرفته شده‌است. این نقوش به سه دسته تقسیم می‌شوند، که عبارتند از: ساختار اصلی، متشکل از نقوش چدنی با قاب بندی‌های وپژه، متن تصویر که بوسیله نقوش گل و مرغ پر شده و داخل قاب بندی‌های چدنی، مناظر و عمارات فرنگی و چهره‌های زنان قاجاری و اروپایی استفاده شده است.

نقوش چدنی به مانند نقوش اسلیمی‌دارای پیچیدگی و در هم رفتگی‌هایی است. لیکن ظرافت و اصالت ایرانی نقوش اسلیمی را دارا نبوده و شامل برگ‌ها و گلدان‌ها و قاب‌بندی‌هایی که فرنگی مأب و برگرفته از هنر فرانسه هستند. در واقع این نقوش که بیشتر در گچبری‌ها و نقاشی‌های دوره قاجار مشاهده می‌شود، نقوشی هستند که ابتدا بروی قالب‌های چدنی اجرا می‌شده و بعدها در گچبری ها مورد استفاده واقع شده است. به همین دلیل به نقوش چدنی معروف است.

اسلیمی نقشی است که از گذشته‌های دور جهت تزیین ظروف، بافت‌ها، معماری‌ها، گچبری‌ها و نقاشی استفاده می‌شود. ولی در دوره سلجوقی و ایلخانی به این نام نامیده شده است و به مرور زمان از نظر شکل، تکامل پیدا نموده که نوع گیاهان دارای توازن و هماهنگی زیاد است. از نظر تاریخی اسلیمی‌به صورت گیاه، از تصویر تاک در چشمه گرفته شده است که در آن پیچیدگی و در هم فرورفتگی برگ‌ها و ساقه‌ها و شاخه‌ها به صورت در هم است. در تزیینات خانه‌ها این نقوش در حاشیه‌های کاری وجود دارد و در قسمت سقف فقط در حاشیه قابها و برای تزیین آنها استفاده شده است. (لهراسبی،۱۳۹۱: ۵۸). می‌توان گفت: «طرح اسلیمی اساساً نمودار طرح درختان است، همه پیچ و رگشان که تجرید یافته و صور قرار دادی در آمده است. «ریشه نگاری دارای گونه‌های است مانند: «توریتی (گیاهی)، تأثیر ماری، ماری. خرطوم فیلی یا دهان اژدری»(پوپ،۱۳۸۴ :۱۳).

نقاشی‌های گل و بوته ایرانی به شیوه آبرنگ و با نقطه پردازی و تغییر شکل (دفرماسیون) همراه است. طراحی و رنگ آمیزی کاملاً تقلید از طبیعت نیست و تا حد زیادی تخیلی و ساخته دست هنرمند است. گل‌ها نیز سهم از طبیعت و اقتباس از آن نیست. در این نقاشی‌ها انتخاب اجزای طبیعت مانند شاخساران مورد توجه عینی نیست، گاه به یک شاخه گل‌های متعدد و مختلفی پدید و پیوند خورده‌اند که در طبیعت نمونه آنها وجود ندارد. نقطه پردازی به جای سایه روشن از ویژگی‌های نقاشی گل و بوته ایرانی است. همچنین نقش دیگر که باغ بهشت و گل و بوته است، در فرهنگ اسلامی درختی را به نام «طوبا» می‌شناسیم که «نام دیگر بهشت، یادرختی است در بهشت که شاخ و برگ آن تمام باغ عدن را می‌پوشاند. (هال،۱۳۸۹ :۴۵). در قلمرو شعر فارسی نیز طوبا، در شعر شاعرانی چون ناصر خسرو، سنایی، مسعود سعد، انوری، عطار، خاقانی، حافظ و... به عنوان درختی بهشتی آمده است، کلام و تصویر هیچگاه تغییر نمی‌کنند. این درخت در طول زمان نام‌های مانند: درخت زندگی، خرما. و سیپوبیش، هروسیپ، تخمک، جدیش، طوبا، سرو، سدره، دانایی و غیره پیدا می‌کند. تجسم آن نیز دچار دگرگونی‌ها می‌شود. با این دگرگونی، معنا یا مفهوم درخت زندگی گسترش می‌یابد و نمادی که تا کنون دارای ویژگی‌های کمی بود، دارای کیفیت گسترده‌ای می‌گردد. در تمام متن‌های یاد شده، این درخت دارای هر نامی‌که باشد، مانند همه نمادها، به تنهایی و یکه زندگی می‌کند، همانگونه که بوته گل سرخ یا صد برگ در آثار گل و مرغ تصویر می‌شوند. و تنهایی آن یاد آور سیمرغ، هما، ققنوس، سین مرو، مرغ حق، مرغ آمین و دیگر مرغ‌های افسانه‌ای است که مانند مرغ در آثار گل و مرغ تنها می‌زیند. ویژگی‌های این نمادها را باورهای هر زمان به آنها اضافه می‌کنند. ولی در انتها این باورها دارای معنی‌های مشابه می‌شوند و همین اشتراک نشان می‌دهد که مفهوم بنیادی این نمادهای افسانه‌ای در دنیای کلام و تصویر هیچگاه تغییر نمی‌کنند(شیخی نارانی،۱۳۸۹: ۴۷). یکی از نقوش مهم در آثار دوره زند و قاجار نقش زنبق است که به نوبه‌ی خود

نوعی نقش گل و بوته به شمار می‌آید. این نقش یکی از شاخص‌های مهم در مکتب شیراز است که این شاه گل در آثار نقاشی دارای مکان و موقعیتی احترام برانگیز است (محمدی، ۱۳۹۰ :۴۹). یکی از نشانه‌های نمادی زنبق، آزادی و آزادگی و سمبل آناهیتا معرفی شده است و ارتباطش با آناهیتا به این صورت عنوان شده است که از آنجا که گل زنبق در فصل بهار می‌شکفد ارتباط این الهه و نشانه طبیعی‌اش با فصل بهار یعنی زمان بازگشت مهر و رستاخیز زمین مشخص می‌شود. با شروع دوران صفوی و حتی کمی قبل از آن در گوشه و کنار مینیاتورها، تصویر این گل مشاهده می‌شود (لهراسبی،۱۳۹۱ : ۹۷). شیوه ترکیب‌بندی این نقش از محل رستن تا بالاترین نقطه بوته‌اش، همانند درخت زندگی نمادی یکه و ستایش انگیز دارد که دارای سه گلبرگ شعله مانند رو به آسمان است و سه گلبرگ دیگر به همان شکل رو به زمین دارد و روشنایی از درون گلوگاه زنبق به بیرون می‌تابد. نقاشان این دوره جایگاه گل زنبق در ترکیب‌بندی‌های پیچیده، همراه با گل سرخ و صد برگ کاملاً حفظ نموده و حتی در آثار آن‌ها گل‌های دیگر در دو طرف و پایین‌تر از شاه گل ترسیم شده است.

نقش گل، گل بوته یا درخت سه شاخه قدمت طولانی در هنر ایران دارد، که در آثار مختلفی از قبل و پس از اسلام نمود یافته است. تداوم این نقش به نوعی نشان دهنده مفهومی رمزی و نمادی است که باعث شده این نقش مایه سال‌های نمادی به حیات خود ادامه دهد. بوته سه شاخه یا سه گل که در آن گل میانی معمولاً بلندتر از سطح هم ردیف در بوته گل دیگر است. نشانگر طلوع خورشید، اوج نیمروزی و غروب آن است. از نمادهای دیگر این گیاه، می توان به باروری، برکت و بارندگی اشاره کرد. از دیگر نمادهای مراحل سه گانه کاشت، داشت و برداشت را باید عنوان کرد. علاوه بر آن شاید بتوان این سه شاخه را مربوط به آیین زرتشت یعنی پندار نیک، گفتار نیک و کردار نیک دانست. پس از اسلام و شاید هم از اواخر دوران ساسانی، مفاهیم رمزی این سه گانگی و سه شاخگی، پیوستگی نمادی آنها با خورشید و مواضع فلکی سه گانه اش، از یادها رفته بود و هنرمندان و صنعتگران نمی‌دانستند که نگارگری ایشان بر کلام اندیشه و اعتقاد یا قانون قواعد استوار بوده است. گل سرخ یا صد برگ، که اهمیت تصویری و نمادین آن‌ها همسان مرغ بوده و بوته کامل این گل‌ها در آثار گل و بوته به تنهایی نقاشی می‌شود، که در آثار گل و مرغ بیشتر این بوته محل استقرار مرغ به حساب می‌آید. مناطق زندگی بیشتر نقاشان تصویرگر گل و مرغ، شهرهای اصفهان و شیراز است؛ که به دلیل وجود شرایط جغرافیای مناسب برای رشد گل سرخ و صد برگ که دارای طیف رنگ‌های سرخابی، ارغوانی، گلبهی و صورتی است. این گل از نشانه‌های نمادین در مفاهیم ادبی و هنری مانند پیروزی، رشادت، لطافت و غیره است. همچنین این گل با سایه روشن‌های متنوع و گلبرگ‌های در هم پیچیده یکی از نشانه‌های فصل بهار و نماد زیبایی به شمار می‌آید(همان،۱۱۹-۱۱۷). نقاشی گل مرغ از شیوه‌های مرسوم نقاشی و نگارگری ایرانی است که از دوران سلجوقی و صفوی وجود داشت. از نظر تاریخی ترکیب گیاهان و پرندگان از زمان دور شدن ترسیم گیاهان به طرح‌های هندسی آغاز شد. زیرا گل‌ها و گیاهان با بافت حلقه‌ای و پر خم و پیچ خود می‌توانند طرح‌های هندسی را بپذیرند اما پرندگان با نرمی اندام‌هایشان به طرح‌های غیر هندسی نیاز دارند. آثار گل و مرغ در دوران‌های مختلف، تفاوت‌هایی با هم دارند اما روند تغییرات آن‌ها در طول زمان کند بوده است و بیشتر در شیوه اجرا تفاوت‌هایی وجود دارد؛ برای مثال در مکتب شیراز، گلبرگ‌ها پرتر هستند و در مکتب های دیگری کاملا نازک و اندک هستند. مرغ ترسیم شده، مضمون اصلی و احاطه کننده نقوش گل‌ها به حساب می‌آید و نشانی از اهمیت مرغ تنها است که تصویر نمودن بوته گل سرخ برای قرارگاه مرغ نشانی از اهمیت این دو عنصر مهم در آثار دوره زند و قاجار است.

همچنین منظره سازی در نقوش دوره شیراز و دوره قاجار در سقف‌های چوبی بسیار مشاهده می‌شود که اغلب دور نمای بناهای اشرافی، مناظر غروب دریا و قایق و عمارات فرنگی است، که گاهی به صورت تک رنگ و گاهی چند رنگ ترسیم شده است و این تصاویر با ستبر سازی خاص و در برخی قسمت‌ها مستقیما بروی چوب کشیده

شده است.

تصاویر چهره به دو صورت اجرا شده‌اند، یکی مستقیم بروی چوب و دیگری که در بیشتر سقف‌های قاجاری به کار گرفته شده تصاویر چاپی چهره‌های زنان اروپایی است که زمینه آن کاغذ است و به صورت کلاژ چسبانده شده است. در چهره نگاری‌ها ابروهای کمانی و چشمانی کشیده و بعضاً خمارند، اکثر چهره‌ها سه رخ بوده و این سه رخ بودن چهره در وضعیت پرسپکتیوی قرار نمیگیرد و خطوط محیطی این سه رخ بودن چهره را نمایان می‌کنند. با آنکه چهره در سه رخ قرار می‌گیرد اما چشم‌ها نگاهشان روبه رو به سمت نظاره کننده است با این حال در وضعیتی درست در چهره جای گرفته‌اند، اما از پرسپکتیو درستی برخوردار نیستند و مردمک چشم‌ها بدون توجه به چرخش سر به صورت یکسانی در هر دو چشم در وضعیتی ثابت قرار می‌گیرند. نسبت دماغ در چهره‌های این دوران تقریباً به درستی قرارگرفته است، اما در واقع به صورت نیم رخ نمایش داده شده است. دهان کوچک و متمایل به تمام رخ و گردن استوانه ای و بعضاً در پشت ریش شخص پنهان می‌شود.

نقش گرفت و گیر در نقاشی‌های از پرندگان و حیوانات، شاید می‌تواند نمایاندن ویژگی پرندگان و حیوانات مورد نظرش بوده یا قصد داشته است با این بهانه تعادل تصویری اثرش را برقرار کند. از آغاز دوران صفویه تا به امروز، نقش‌های بسیاری با این درونمایه تصویر شده‌اند که در آن‌ها جای قربانی و مهر را جانداران متفاوت می‌گیرند. ولی همیشه زیبایی و لطافت شیوه نقاشی این آثار در برابر زشتی و خشونت حادثه‌ای که روایت می‌شود قرار می‌گیرد. بنابراین به نظر می‌رسد، مفهوم مشترک آثار یاد شده، نمایاندن ذات تناقض، گرفت و گیر، کشش و کوشش و توجه به پیروزی نهایی آفتاب روشنایی بیکران باشد. در سنت‌های مذهبی زردشتی نیز به آمیختگی در آفرینش روشنایی و تاریکی و نبرد آن‌ها، و پیروزی روشنایی در پایان اشاره شده است. شاید این گونه آثار چیزی جز تجسم نگرش شاعرانه اقوام ایرانی به هستی نباشد.

آینه کاری در دوران قاجار به اوج خود می‌رسد و در بیشتر بناهای معروف قاجاری آینه کاری به صورت‌های مختلف دیده می‌شود. معمولاً تالار بزرگ خانه که بیشتر مخصوص پذیرایی از مهمان‌ها بوده با آینه‌های ریز و درشت تزیین می‌شود. این هنر همانند کاشیکاری معرق و گره چینی، از در کنار هم قرار گرفتن اشکال هندسی مانند مثلث، لوزی، مستطیل و خلق اشکال بزرگتر به وجود می‌آید و سطوح مختلف خانه مانند سقف، دیوارهای جانبی، دور طاقچه‌ها و بالای بخاری را تزیین می‌دهد. آیینه کاری در سقف نوعی گره بندی شیشه‌ای با مقرنس کاری آیینه است که برای انجام آن، قطعات آیینه در ابعاد کوچک بریده شده و به وسیله ملاط گچ و با مخلوط سریشم گرم به صور مقعر یا محدب در پهلوی یکدیگر نصب می‌شود. آینه کاری دارای طرح هایی بود که یکی از رایج‌ترین طرح ها مشهور به گره و دیگری قاب بندی است.

ایرانیان از دیر باز به آینه و آب از دید دو نماد پاکیزگی، روشنایی، راستگویی، بخت و صفا نگریسته‌اند، ساختن استخر، حوض و آبنما در جلوی بنا از دیرگاه در ایران معمول بوده و بکار بردن آینه برای آرایش بنا در دوره‌های جدید نمی‌تواند با این باور بی ارتباط باشد. کاشیکاری خانه‌های قاجار علاوه بر اینکه به زیبایی بنا کمک می‌کند، اطلاعات بسیاری در مورد آداب و رسوم، فرهنگ و برخی وقایع تاریخی به ما می‌دهد. از مشخصه‌های بارز کاشیکاری این دوره غلبه‌ی رنگ های زرد و نارنجی در مجموع است. انواع کاشیکاری‌های بناهای قاجار در شیراز شامل کاشی یک رنگ، کاشی معرق، کاشی معقلی، کاشی هفت رنگ است.

یکی دیگر از تزیینات جالب توجه بناهای شیراز، تزیینات چوبی است که علاوه بر جنبه‌های زیبایی، ازنظر کاربردی اهمیت فراوانی دارد. کاربرد چوب و تزیینات چوبی در بناهای شیراز شامل منبت، مشبک، معرق، کنده کاری و خاتم سازی و توفال‌های منقوش و سر شیر است. درهای ورودی، پنج دری‌ها، سه دری‌ها وارسی همه از چوب ساخته شده و با توجه به سلیقه و مکنت صاحبخانه تنظیم شده‌اند و درهای ورودی معمولاً زینت بیشتری داشته‌اند.

آجـر در بناهـای شـیراز بیشـترین نمـود را در خـارج و داخـل بنـا را دارد. شـیوه‌های آجـر کاری در عهـد قاجـار در اصـل ادامـه‌ی آن از دوران صفویـه و زندیـه اسـت. در عهـد قاجـار نماهـای آجـری (کـور مـلات) بـا بندهـای عمـودی حـذف می‌شـود و آجرهـا درعـرض بـه هـم مـی چسـبند. بـرای ایـن کار قسـمت تـو کار آجـر یـا شمشـه داری بـه صـورت «فارسـی» در آمـده اسـت. شـیوه رگ چینـی آجـر در ایـن دوران هرچـه بیشـتر سـاده می‌گـردد، ولـی آجـر کاری بـه شـیوه‌ی «گـره رنگـی»، «گل انـداز» کار «گـره» و آجرهـای تزیینـی «مهـری» در بسـیاری از بناهـا بـه کار بـرده شـده اسـت. اسـتفاده از آجرهـای مهـری در بسـیاری از بناهـای ایـن دوران در تهـران، کاشـان، یـزد، شـیراز بـا نقش‌هـای مختلـف در نماسـازی بناهـا و ایجـاد حجم‌هـای برجسـته در سـطح بنـا تأثیـر چشـم گیـری داشـته است(طوسـی،۱۳۷۹ :۶۵). گل میخ‌هـای آجـری نیـز یکـی از هوشـمندانه‌ترین انـواع ابتکارهـای هنـری اسـت کـه ایـن گل میخ‌هـا اغلـب بـا گـچ سـخت بـا گل سـفالگری کنـده کاری شـده تهیـه شـده اسـت. میـزان تنـوع و قابلیـت هنـری ایـن آثـار شـگفت آور بـوده و در مجمـوع بـکار گیـری آجـر را می‌تـوان در سـطوح مختلـف بناهـای قاجـاری شـیراز مشـاهده نمـود؛ کـه شـامل دیوارهـای عمـودی، کـف فـرش، سـقف اسـت.

از دیگـر هنرهـای تزیینـی در بعضـی از بناهـای قاجـاری، هنرگچبـری اسـت. سـابقه هنـر گچبـری در ایـران بـه قبـل از اسـلام بـاز می‌گـردد و اوج ایـن هنـر را در دوران اسـلامی‌به ویـژه در محـراب مسـاجد می‌بینیـم. ایـن هنـر معمـولاً در خانـه اشـراف دیـده می‌شـود و بـه نـدرت در خانـه‌ی افـراد معمولـی از گچبـری اسـتفاده شـده اسـت. میـان و دور تـا دور سـقف و نیـز سـتون‌های عمـودی از جملـه مـکان هـای اسـت کـه از گچبـری بـرای تزییـن آن‌هـا اسـتفاده می‌شـده اسـت. طـرح گچبـری معمـولاً اسـلیمی، هندسـی و نقـوش انسـانی و گیاهـی بـوده کـه در بعضـی مـوارد بـه طـور زیبایـی رنـگ آمیـزی شـده‌اند. در بسـیاری ازخانه‌هـای اعیـان و اشـراف تلفیقـی از گچبـری، آینـه کاری و هنرهـای دیگـر نمـای زیبایـی را در داخـل تالارهـا بوجـود آورده اسـت.

بیشـترین کاربـرد سـنگ را می‌تـوان در شـکل‌دهی ازاره‌هـای ایـن دوخانـه دیـد. سـنگ معمـول بـرای ایـن قسـمت از نـوع گندمکـی بـوده و در قطعـات مسـتطیل شـکل بریـده شـده و بـه نسـبت تناسـبات کلـی بنـا، یـا بـه صـورت عمـودی و یـا افقـی کار گذاشـته شـده اسـت. در متـن ایـن سـنگ‌ها، هنـر حجـاری و شـکل‌های هندسـی دیـده می‌شـود. سـاده‌ترین نـوع کاربـردی ایـن سـنگ‌ها بـا ایجـاد یـک حاشـیه دور آن بـود و متـن در آن کامـلاً صـاف اسـت.

در نـوع متـداول، متـن کار یـا بـه صـورت منبـت کاری و یـا گل‌هـای مجـوف حجـاری شـده اسـت. نقـوش بـکار رفتـه از نـوع اسـلیمی و دربنـد حرکـت مختلـف بـوده و همچنیـن از حرکـت نقوشـی چـون ترنجـی و سـینه بـاز در تزییـن آن اسـتفاده شـده اسـت. نقـوش مجـوف عـلاوه بـر زیبایـی دادن بـه نمـای خانـه بـرای نورگیـری زیـر زمیـن نیـز اسـتفاده می‌شـدند. در ایـن جـا نمونـه‌ی ابتدایـی سـه سـنگی‌ها را می‌تـوان دیـد. سـنگ‌های بـه کار رفتـه از پاییـن بـه بـالا عبارتنـد از: زیـر پـا، بغـل و رودری، بیشـترین سـطح نمـا، یعنـی از بـالای ازاره تـا زیـر رخـام و شیرسـر نیـز اختصـاص بـه عناصـر عمـودی مثـل جرزهـا، اسـپرها و بازشـوهای بیـن آن‌هـا مثـل ارسـی‌ها، در و پنجره‌هـا و حفره‌هـا بـه وجـود آمـده از راهـرو دارد. همچنیـن اسـاس ترکیـب بنـدی نقـوش اسـتوار بـر خطـوط عمـودی و افقـی اسـت کـه بوسـیله خطـوط منحنـی و مـورب بـا یکدیگـر مرتبـط می‌شـوند. خطـوط منحنـی گاه بخشـی از یـک دایـره، یـا دایـره کاملـی را تشـکیل می‌دهنـد. ترکیب‌بندی‌هـا بـه علـت اسـتوار بـودن بـر خطـوط افقـی و عمـودی حالـت ایسـتا و گاه قرینـه دارنـد. و نیـز خطـوط افقـی و عمـودی بیشـتر در پـس زمینـه هسـتند کـه گاه ادامـه آن‌هـا خطـوط تشـکیل دهنـده پیکـره را نیـز پوشـش مـی دهنـد؛ ولـی خطـوط مـورب و اریـب شـاکله پیکره‌هـا هسـتند و نقـاش بـا اسـتادی کامـل توانسـته اسـت ارتبـاط تنگاتنـگ میـان ایـن عناصـر خطـی پدیـد آورد. (آکار،۱۳۹۱: ۵۲). همچنیـن نقـوش سـقفی دارای ترکیـب بنـدی مشـخصی بـوده و تنهـا در نقـوش داخلـی قاب‌هـای تزیینـی تفـاوت دارنـد. ویژگـی ایـن قاب‌هـا دارای محـور تقـارن، ترکیـب بنـدی، ایسـتایی، نمـا از روبـه رو، اسـتفاده از قلـم گیـری و وجـود سـایه روشـن بـرای عمـق دهـی بـه تصویـر اسـت. در بیشـتر نقـوش و قاب‌هـا نیـز از رنگ‌هـای زنـده و شـفاف اسـتفاده شـده و ترکیب‌بنـدی کارهـا سـنتی اسـت. بطـور کلـی وجـه مشـترک تمامی‌ترکیـب

بندی‌هـا بصـورت مرکـزی و متقـارن و جاهـای خالـی باقـی مانـده را بـا یـک قـدح و گل گلـدان پـر مـی کردنـد. در پایـان بایـد گفـت، از عوامـل مانـدگاری نقشـمایه در آرایه‌هـای تزیینی و تکـرار آن‌هـا در سـرزمین‌های مختلـف، موضوعـی جـدا از ظاهراسـت. اهمیـت ایـن نقـش هـا زمانـی مشـخص مـی شـود کـه هنرمنـدان در برهه‌هـای مختلـف تاریخـی، مـدام آنهـا را تکـرار کرده‌انـد. درون‌مایـه آثـار تزیینـی نقاشـی‌ها از جملـه گل و مـرغ و گل زنبـق و گل و بوتـه دوران زندیـه و قاجاریـه در ایـران، از ایـن نـوع اسـت. در هـر جغرافیـا و فرهنگـی، انگیـزه تاریخـی و فرهنگـی همـان نشـانه‌ها و نمادهـا تاریخـی ویـژه‌ای هسـتند کـه دلیـل تکـرار مضامینـی در میـان هنرمنـدان ادوار مختلـف مـی شـوند.

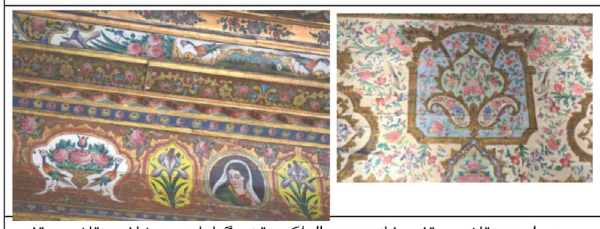
نقوش اسلیمی (بوته نگاری)

از چپ به راست: نقش چدنی، نقاشی سقفی خانه صبار ، نقاشی سقفی خانه صبار، نقاشی سقفی خانه زینت الملک،نقاشی سقفی خانه زینت الملک، نقاشی سقفی خانه صبار،تکرار نقوش گل و پرندگان یاداور بهشت

گل زنبق

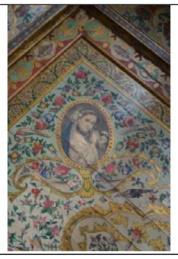
از چپ به راست: نقاشی سقفی خانه صبار، حجاری ورودی خانه زینت الملک

گیاهان سه شاخه و گل سرخ یا صد برگ



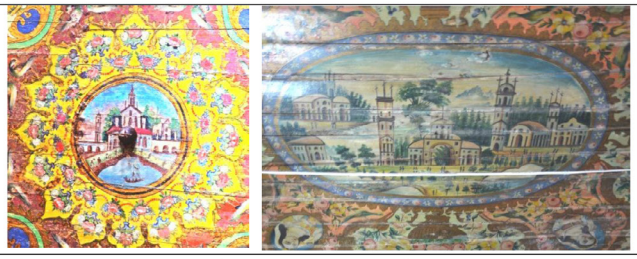
از چپ به راست: نقاشی سقفی خانه زینت الملک، نقش گیاهان سه شاخه، نقاشی سقفی خانه صبار، نقش گل سرخ

نقش گل و مرغ



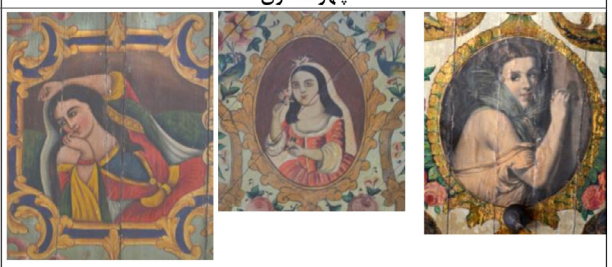
نقاشی سقفی خانه زینت الملک، نقش پرندگان بصورت قرینه

منظره سازی(عمارت فرنگی)



از چپ به راست: نقاشی سقفی خانه زینت الملک،نقش عمارت های فرنگی، نقاشی سقفی خانه زینت الملک، با نقش عمارت‌های فرنگی

چهره نگاری



از چپ به راست: نقاشی سقفی خانه صبار، نقاشی سقفی خانه زینت الملک، نقاشی سقفی خانه زینت الملک

گرفت و گیر

از چپ به راست: نقاشی سقفی خانه صبار، نقش باستانی نبرد شیر و گاو، نقاشی سقفی خانه زینت الملک، نبرد شیر و گاو، نقاشی سقفی خانه صبار، نقش شکار

آیینه کاری

از چپ به راست ردیف بالا: آیینه کاری و کلاژ عکس و نقاشی بروری سقف خانه زینت الملک، آیینه کاری خانه زینت الملک، آیینه کاری و گچبری سقف خانه زینت الملک، آیینه کاری دیوار تالار شاهنشین ،خانه صبار/ ردیف پایین: آیینه کاری دیوار و شومینه، تالار شاهنشین خانه صبار

کاشیکاری

از چپ به راست: کاشیکاری هفت رنگ سردر حیاط خانه زینت الملک، کاشیکاری هفت رنگ کف راهروی خانه زینت الملک، (تصویر۳-۴-۵) کاشیکاری هفت حیاط خانه صبار

آجرکاری

از چپ به راست: آجر کاری ورودی، آجر کاری سردر ورودی(۲و۳)، آجر کاری هشتی ورودی خانه زینت الملک

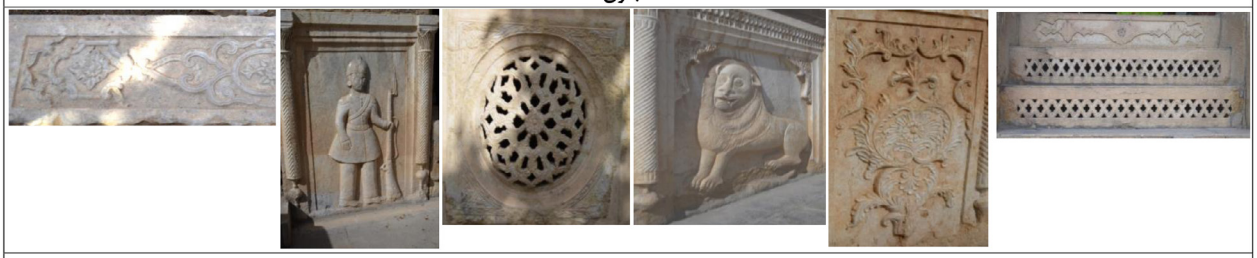
تزئینات چوبی

از چپ به راست: پنجره های مشبک و ارسی اتاق شاه نشین خانه زینت الملک، در ورودی معرق خانه زینت الملک، پنجره مشبک خانه صبار

گچبری

از چپ به راست: تزئینات حیاط خانه، دیوار اتاق، شومینه، سقف اتاق و اتاقخانه زینت الملک

حجاری



از چپ به راست: تزیینات خانه صبار، نقش سرباز ورودی خانه زینت الملک، پنجره سنگی زیرزمین، خانه زینت الملک، نقش شیرحیاط خانه زینت الملک، تزیینات سنگی حیاط خانه زینت الملک، حجاری مشبک پله های خانه زینت الملک.

منابع

اپهام پوپ (۱۳۸۴)، **سیر و صور نقاشی ایران**، ترجمه دکتر یعقوب آژند؛ انتشارات مولی، تهران.

اسکارچیا، جان روبرتو(۱۳۸۴)، **هنرصفوی، زند، قاجار**، ترجمه یعقوب آژند، انتشارات مولی، تهران.

آکار، نسیم (۱۳۹۱)، **بررسی سقف های چوبی انتقالی ابنیه دوره قاجار به منظور ارائه طرح حفاظت و مرمت (مورد مطالعه سقف اتاق بازی کاخ صاحبقرانیه نیاوران)**، مهین سهرابی نصیری، کارشناسی ارشد،واحد تهران مرکز.

جلالی جعفری، بهنام (۱۳۸۲)، **نقاشی قاجاریه- نقد زیبایی شناسی**، انتشارات کاوش قلم، تهران.

سلطانی سروستانی، مهرداد (۱۳۸۷)، **مشخصه های معماری دوره قاجار در بناهای شهر شیراز**،دکتر هایده لاله،کارشناسی ارشد، ایران شناسی،گرایش فرهنگ مردم و آداب و رسوم میراث فرهنگی، دانشگاه بهشتی.

شیخی نارانی، هانیه (۱۳۸۹)، **نشانه شناسی شکل و نقش پرنده در ایران**، بهرام کلهرنیا، کارشناسی ارشد، دانشگاه آزاد تهران، واحد تهران مرکز.

صفاریان طوسی، محمد (۱۳۷۹)، **خانه ایرانی گذر از درونگرایی به برونگرایی**، غلامرضا وزین، کارشناسی ارشد، تهران.

فلور، ویلم و چکلووسکی، پیتر و انتیاد، مریم (۱۳۸۷)، **نقاشی و نقاشان دوره قاجار**، ترجمه: یعقوب آژند، تهران.

کمالی سروستانی،کورش (۱۳۸۴)، **دانشنامه آثار تاریخی فارس**، موسسه فرهنگی و پژوهشی دانشنامه فارس با همکاری سازمان میراث فرهنگی و گردشگری.

لهراسبی ، فاطمه سادات (۱۳۹۱)، **بررسی طبیعت نگاری در نقاشی‌های دوره نخست قاجار**، آناهیتا مقبلی، کارشناسی ارشد، دانشگاه آزاد تهران.

محمدی، مائده (۱۳۹۰)، **بررسی شمایل نگاری مذهبی در نقاشی‌های پشت شیشه دوره قاجار**، غلامعلی حاتم، کارشناسی ارشد، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکز.

هال، جیمز (۱۳۸۹)، **فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب**، ترجمه: رقیه بهزادی.

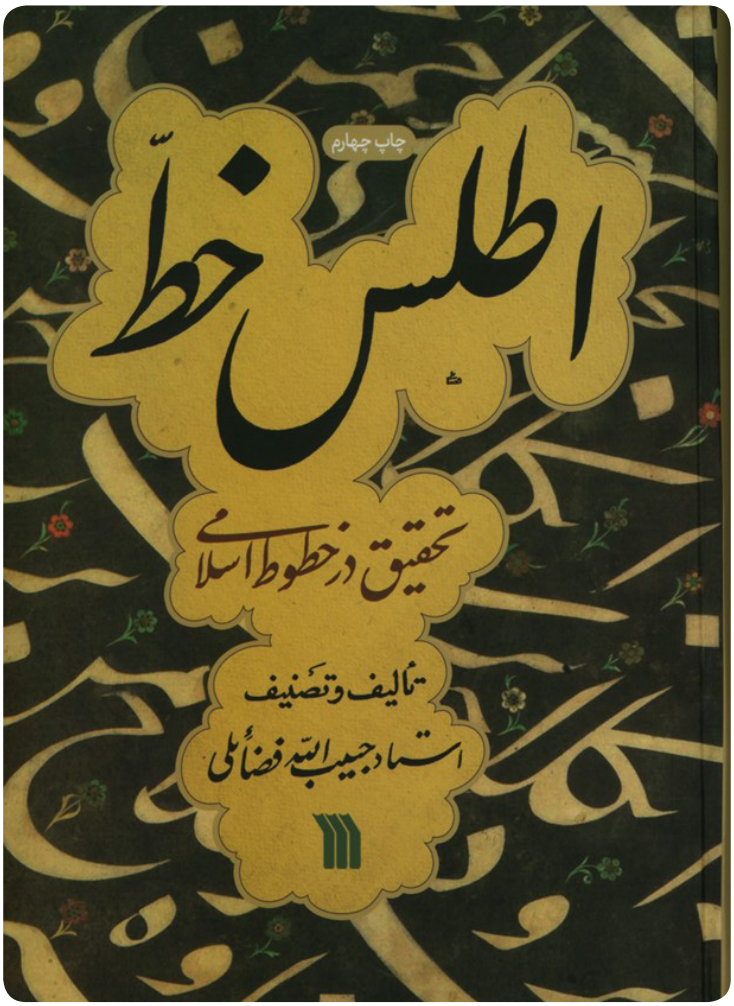
معرفی کتاب

"اطلس خط» نوشته حبیب الله فضایلی یکی از آثار برجسته در حوزه خوشنویسی و هنر خط است که به شیوه‌ای خلاقانه و جذاب، تاریخچه، انواع، و اهمیت خط را بررسی می‌کند. این کتاب به عنوان یک سفر هنری در دنیای خط، خواننده را با عمق و زیبایی این هنر آشنا می‌کند.

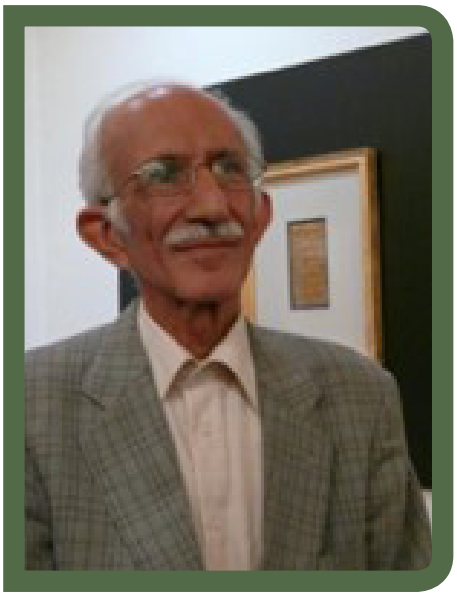
فضایلی در «اطلس خط» به معرفی مختصری از تاریخچه خط در فرهنگ اسلامی و دیگر فرهنگ‌ها پرداخته و به تأثیرات آن در شکل‌گیری فرهنگ و هنر اشاره می‌کند. او در طول کتاب به بررسی انواع مختلف خط، از خط نستعلیق و نسخ تا خط شکسته و دیوانی، می‌پردازد و نمونه‌هایی از هر یک را به همراه تحلیل‌های جذاب ارائه می‌دهد.

یکی از جنبه‌های خلاقانه این کتاب، استفاده از روشنگری‌ها و تصاویر زیبا برای نمایش انواع خط و تکنیک‌های مختلف خوشنویسی است. همچنین، فضایلی با ارائه نمونه‌هایی از آثار خطاطان برجسته، خواننده را با زندگی و اثرات آن‌ها آشنا می‌کند و به ارزش هنر خط در جوامع مختلف اشاره می‌کند.

با اینکه «اطلس خط» به عنوان یک کتاب معرفی خوب برای مبتدیان در حوزه خوشنویسی شناخته می‌شود، اما با تحلیل‌های عمیق و نگاه‌های نوآورانه خود، هنرمندان و محققان نیز از آن بهره‌مند می‌شوند. این کتاب ترکیبی از اطلاعات تاریخی، هنری، و فلسفی است که عمق و غنایی خاص به آن می‌بخشد و آن را به یکی از مرجع‌های مهم در زمینه خط تبدیل کرده است.



معرفی هنرمند



غلامحسین امیرخانی

غلامحسین امیرخانی (زاده ۱۸ بهمن ۱۳۱۸) خوشنویسِ ایرانی است. در روستای تکیه ناوه طالقان متولد شد و از همان دوران تحصیل به آموختن فن خط و هنر خوشنویسی ایرانی روی آورد. امیرخانی در خط نستعلیق از شاگردان سیدحسین میرخانی و سیدحسن میرخانی است. او مدیر انجمن خوشنویسان ایران و فرهنگسرای ارسباران است. در سال ۱۳۸۱ به عنوان چهره برگزیده همایش چهره‌های ماندگار برگزیده شد. پدر خوشنویسی معاصر ایران دارای نشان درجه یک فرهنگ و هنر است. او دو سال ابتدایی دبستان را در زادگاهش روستای تکیه ناوه طالقان طی می‌کند، سپس با استقرار خانواده‌اش در تهران تحصیلات ابتدایی خود را در دبستان مسعود سعد سلمان، به اتمام می‌رساند و دوره دبیرستان را همراه با کار، در کلاس‌های آزاد طی می‌کند. سپس به آموختن هنر خوشنویسی روی آورد و با ممارست فراوان در زمینه این هنر سرآمد شد. او در نگارش خط نستعلیق از ریز و درشت دستی قوی و مهارتی مثال زدنی و فوق‌العاده دارد.

بسیاری او را برترین نستعلیق‌نویس حال حاضر می‌دانند. امیرخانی از سال ۱۳۴۰ در اداره کل هنرهای زیبا در وزارت فرهنگ و هنر سابق (وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی امروز) به سمت خطاط استخدام شد. از مشاغل دیگر وی می‌توان به مدیریت و ریاست شورای عالی انجمن خوشنویسان ایران، مدیریت فرهنگسرای ارسباران (هنر) و ریاست شورای عالی خانه هنرمندان ایران اشاره کرد. امیرخانی در انجمن خوشنویسان ایران به کار تعلیم خط به خوشنویسان و استادان دیگر مشغول است. از وی برای کاریاری ارزشمند فرهنگی و هنری با عنوان پیشکسوت خط نستعلیق ارج گزاری شد و از چهره‌های ماندگار شناخته شده‌است.غلامحسین امیرخانی در خط نستعلیق شاگرد استادانی چون سیدحسین میرخانی و سیدحسن میرخانی بود.

افزون بر آن وی از خط استادان قدیمی مانند میرعمادالحسنی، میرزای کلهر، عمادالکتاب، علی اکبر کاوه و چند تن دیگر مشق کرد. امیرخانی در نستعلیق‌نویسی شیوه‌ای ویژه به خود را دارد که مورد اقبال بسیاری از استادان خوشنویسی است. بسیاری از خوشنویسان صاحب

نـام معاصـر از جملـه مهـدی فلاح، کرمعلی سـالخورده آبسـردی (شـیرازی) ،امیراحمـد فلسـفی، علـی اشـرف صنـدوق آبـادی، جـواد بختیـاری ، ولـی الله احمدخـان بیگـی و... از شـاگردان غلامحسـین امیرخانـی هسـتند و بیشـتر خوشنویسـان معاصـر به‌طـور مسـتقیم یـا غیـر مسـتقیم از خـط او مشـق کرده‌انـد. غلامحســین امیرخانــی ده‌هــا نمایشــگاه فــردی و گروهــی در داخــل و خــارج از کشــور بــر پــا کرده‌اســت. از جملــه نمایشــگاه‌هایی در انگلســتان، فرانســه، پاکســتان و ســوریه.

خـط امیرخانـی نـه تقلیـد صـرف از استادانش(سـید حسـین و سـید حسـن میرخانـی و علـی اکبـر کاوه) و نـه برگردانـی از خطـوط قدمـا، بلکـه شـیوه‌ای متاثـر از هـردو سـبک قدیـم و جدیـد اسـت. امیرخانـی از معـدود خوشنویسـانی اسـت کـه همـه قالـب هـای نسـتعلیق(کتابت، چلیپـا، سطرنویسـی، سـیاه مشـق، قصارنویسـی و کتیبـه نویسـی) را نوشـته و در همـه دانـگ هـا از کتابـت تـا کتیبـه بـه اثـر آفرینـی پرداختـه اسـت. امـا نقطـه اوج و شـاهکار هنـری ایشـان، قطعـه نویسـی اسـت کـه بـه منبـع الهـام یـا تقلیـد اکثـر خوشنویسـیان معاصـر تبدیـل شـده اسـت. از اواخـر دهـه چهـل تـا کنـون، ترکیبـات بدیعـی در قالـب قصـار نویسـی و قطعـه نویسـی از قلـم او بـه عالـم خوشنویسـی عرضـه گردیـده اسـت. در چلیپـا نویسـی نیـز کـه غالبـا موضـوع اصلـی اسـتادان بـزرگ تـارخ نسـتعلیق بـوده اسـت، آثـاری آفریـده کـه از جمیـع جهـات نسـبت بـه اسـتادان معاصـر خـود برتـری دارد.

بـرای دیـدن ویدیـو مسـتند زندگـی نامـه ایـن اثـر کافیسـت تصویـر رو اسـکن کنیـد.

هنر خوشنویسی ایرانی یکی از پرفراز و نشیب‌های فرهنگی این سرزمین است که به طولانی‌ترین تاریخچه خوشنویسی در جهان دارد. از دوران باستان تا به امروز، خوشنویسی ایرانی یکی از عناصر مهم فرهنگ و هنر این کشور بوده است. در طول تاریخ، هنر خوشنویسی در ایران تحت تأثیر فرهنگ‌ها و تمدن‌های مختلف قرار گرفته و به تکامل رسیده است.

خوشنویسی ایرانی به عنوان یکی از هنرهای زیبایی شناسانه شناخته می‌شود که در آن از الفبای عربی استفاده می‌شود. اصول خوشنویسی ایرانی شامل رعایت نسبت و توازن، تنوع در استفاده از نقوش و زینت، و دقت در اجرا می‌باشد. هنر خوشنویسی در ایران به دو روش نستعلیق و شکسته تقسیم می‌شود که هر کدام ویژگی‌ها و قواعد خاص خود را دارند.

در ایران، هنر خوشنویسی به عنوان یک هنر ارزشمند تلقی می‌شود و هنرمندان خوشنویسی در این سرزمین هنر خود را با افتخار و علاقه فراوانی تمرین می‌دهند. این هنر با ارتقاء فرهنگی و هنری جامعه ایرانی همگام بوده و همچنان ادامه دارد.

خوشنویسی در کتابت ایرانی اهمیت بسیاری دارد و نقش حیاتی در حفظ و انتقال فرهنگ و تمدن این سرزمین داشته است. این اهمیت به دلیل عوامل زیر است:

۱. تأثیر بر جلب توجه و فهم مطالب: خوشنویسی زیبا و مرتب، مطالب را برای خواننده جذاب و قابل فهم می‌کند و به افزایش توجه و درک مطالب کتاب کمک می‌کند.

۲. تأثیر بر ارزش و ارج: خطاطان خوشنویسی اغلب در جامعه ایرانی ارزش و ارج زیادی دارند. آنها به عنوان دارندگان هنری بسیار قدرشناسی و ارزشمند تلقی می‌شوند.

۳. تأثیر بر ارتباط انسانی: خوشنویسی زیبا و دقیق می‌تواند ارتباط بین افراد را تقویت کرده و ارزش هنری و زیبایی به ارتباطات افراد بیفزاید.

۴. تأثیر بر فرهنگ و تمدن: خوشنویسی به عنوان یکی از اصولی‌ترین هنرهای فرهنگ ایرانی، نقش بسیار مهمی در حفظ و انتقال فرهنگ و تمدن این سرزمین داشته است.

۵. تأثیر بر هویت فردی و ملی: خوشنویسی، به عنوان یکی از علائم هویت فردی و ملی، به فرد احساس هویت و ارتباط با فرهنگ و تاریخ ملی می‌دهد.

بنابراین، خوشنویسی در کتابت ایرانی نقش بسیار مهمی در ایجاد ارتباطات انسانی، حفظ فرهنگ و تمدن، و تقویت هویت فردی و ملی ایفا می‌کند.

الگوها و ویژگی‌های مختلفی در هر نوع خوشنویسی وجود دارند:

۱. نستعلیق: خوشنویسی با خطوط منحنی و شکیبا که بیشتر برای نگارش ادبیات و متون مذهبی استفاده می‌شود.

- خطوط منحنی و شکیبا
- استفاده از زینت‌ها و زخارف زیبا
- مناسب برای نگارش متون ادبی و مذهبی

۲. شکسته: خوشنویسی با خطوط زاویه دار و مستقیم، که بیشتر برای نگارش متون دینی و رسمی استفاده می‌شود

- خطوط زاویه دار و مستقیم
- استفاده از خطوط و نقطه‌های کم
- معمولاً برای نگارش متون رسمی و دینی استفاده می‌شود.

۳. تعلیماتی: خوشنویسی ساده و آموزشی که برای تدریس و آموزش به دانش‌آموزان استفاده می‌شود.

- خوشنویسی ساده و قابل فهم
- بیان قواعد خوشنویسی به صورت آموزشی
- مناسب برای تدریس به دانش‌آموزان

۴. ثلث: خوشنویسی که معمولاً برای نگارش شعر و اشعار استفاده می‌شود و خطوط آن به سه قسمت تقسیم می‌شود.

- تقسیم خط به سه بخش برابر
- استفاده برای نوشتن شعر و اشعار
- خطوط زیبا و بیانی

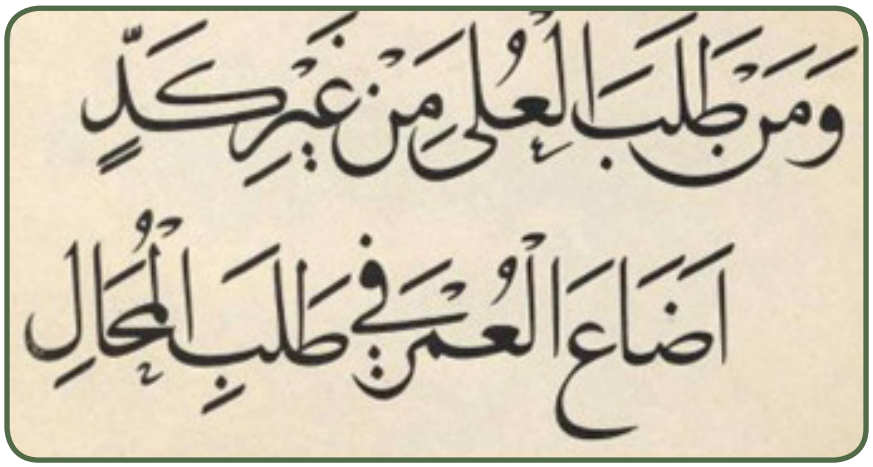
۵. نسخ: خوشنویسی با خطوط مستقیم و بازوی زیاد که

بیشتر برای نگارش کتب و متون علمی استفاده می‌شود.

- خطوط مستقیم و بازوی زیاد

- استفاده برای نگارش کتب و متون علمی

- بیان روان و قابل فهم



۶. دیوانی: خوشنویسی با خطوط زیبا و با استفاده از زینت‌ها و زخارف متنوع که بیشتر برای نوشتن شعر و اشعار استفاده می‌شود.

- خطوط زیبا و با استفاده از زینت‌ها و زخارف

- استفاده برای نوشتن شعر و اشعار

- ابراز احساسات و عمق شعر به صورت زیبا

هر یک از این انواع خوشنویسی دارای قواعد و ویژگی‌های خاصی است و برای هر کاربرد ممکن است یک نوع خاص خوشنویسی مناسب باشد.

هنر خوشنویسی ایرانی در بسیاری از دوره‌های تاریخی، به خصوص در زمان‌هایی که ایران فرهنگی قدرتمند و مؤثر بوده است، بسیار درخشان بوده است. برخی از دوره‌هایی که هنر خوشنویسی در آن‌ها بیشترین رونق و شکوه خود را داشته‌اند عبارتند از:

۱. دوره ساسانیان (۲۲۴-۶۵۱ میلادی): در این دوره، خوشنویسی به عنوان یکی از عوامل تبلور فرهنگ و هویت ایرانی شکل گرفت. تمدن ساسانی به دلیل توانایی در تدوین سیاست‌های فرهنگی و هنری، زمینه‌ساز ظهور خوشنویسی به شکل دینی و مذهبی شد.

۲. دوره عباسیان (۷۵۰-۱۲۵۸ میلادی): این دوره به عنوان «عصر طلایی اسلامی» شناخته می‌شود و در آن، خوشنویسی به اوج خود رسید. این دوره به دلیل پشتوانه فرهنگی و هنری قوی، معماری، شعر و خوشنویسی به شکل عظیمی توسعه یافت.

۳. دوره تیموریان (۱۳۷۰-۱۵۰۷ میلادی): تحت حمایت تیموریان، خوشنویسی به عنوان یکی از اصلی‌ترین هنرهای دوره خود راهی رونق بیشتر شد. این دوره به دلیل پشتوانه اقتصادی و فرهنگی، یکی از مهم‌ترین دوران درخشان خوشنویسی ایرانی بود.

این دوره‌ها به دلیل ارتقاء فرهنگی، اقتصادی، و توانایی در تبلور هنر و ادبیات، به مراکز مهمی برای توسعه و درخشش هنر خوشنویسی تبدیل شدند.

خوشنویسی به دلیل کتابت قرآن اهمیت و ارزش ویژه‌ای دارد. قرآن، کتاب مقدس اسلامی، به عنوان کلام الله و منبع اصلی احکام دینی، از طریق خوشنویسی به صورت دست‌نوشت و کتابت شده است. این کتابت‌ها به وسیله خطاطان خوشنویسی به شیوه‌های زیبا و زینت‌دار انجام می‌شود که این موضوع ارزش و اهمیت خوشنویسی را بیشتر می‌کند. به عنوان نمونه:

۱. توجه و احترام به متن: خطاطان خوشنویسی برای کتابت قرآن، بسیار دقت می‌کنند و احترامی بیشتر به متن قرآنی دارند که این ارزش ویژه را نشان می‌دهد.

۲. جذابیت و زیبایی: خوشنویسی قرآن با استفاده از خطوط زیبا و زینت‌های مناسب، متن قرآن را جذاب و زیبا می‌کند و به جلب توجه مخاطبان کمک می‌کند.

۳. حفظ و انتقال تاریخ: خطاطی قرآن تاریخی خود را دارد و این کتابت‌ها تاریخی ارزشمندی از انتقال متن قرآن و حفظ تاریخ اسلامی به ما ارائه می‌دهند.

۴. ارزش دینی و معنوی: خوشنویسی قرآن به عنوان یک فعالیت معنوی و دینی، ارزش ویژه‌ای دارد که این امر به عنوان یکی از مهم‌ترین دلایل ارزش خوشنویسی در کتابت قرآن محسوب می‌شود.

بنابراین، کتابت قرآن و ارزش بسیار ویژه‌ای که به آن اختصاص داده می‌شود، موجب افزایش اهمیت و ارزش خوشنویسی می‌شود.

©ARTANG.IR

دوفصلنامه علمی و تخصصی
هنر اسلامی

توضیحات اسم نشریه