فصلنامه علمی-تخصصی هنر پژوه
انجمن علمی- دانشجویی پژوهش هنر دانشگاه الزهرا(س)
سال نهم، شماره ۳۰، پاییز ۱۴۰۰
۳۰

نقش گرفت و گیر، فرش صفوی، موزه متروپولیتن

مطالعه نقشمایه های به کار رفته در زیورآلات مکشوفه از گنجینه زیویه.....ورنا دولت
بررسی نقوش و پارچه های دوران صفوی.....مائده آمره بزچلویی
بررسی تپه علی کشته در تاریخ باستانی ایران زمین.....کتایون سیاه منصوری
تجزیه و تحلیل کمپین تبلیغاتی یونیسف.....محدثه ماستری فراهانی
تجزیه و تحلیل پوستر رعایت فاصله اجتماعی.....مریم فرهادی

فصلنامه علمی-تخصصی هنر پژوه
انجمن علمی-دانشجویی پژوهش هنر دانشگاه الزهرا(س)

صاحب امتیاز: انجمن علمی-دانشجویی پژوهش هنر دانشگاه الزهرا(س)
مدیر مسئول: فریماه فاطمی سردبیر: سارا سادات نوری
اعضای هیات تحریریه به ترتیب حروف الفبا:
پروانه احمدی، سیما بهراد، الهه پنجه باشی، اعظم حکیم، رویا روزبهانی، ملوسک رحیم زاده تبریزی، مستوره سرحدی، محبوبه طاهری، سپیده طراوتی محجوبی، طیبه عزت اللهی نژاد، فریماه فاطمی، مریم فاطمی، فرزانه فلاحی، پریسا فیروزکوهی، افسون لاشایی، آزاده مرادی، فاطمه مرسلی توحیدی، الهه مروج، سارا سادات نوری، نسترن نوروزی، سپیده یاقوتی، سمیه یزدانی
کارشناس نشریه: دکتر زهرا وزیری استاد مشاور: دکتر فاطمه کاتب
مدیر هنری فاطمه مرسلی توحیدی
لیتوگرافی و چاپ: دامون
نشانی: تهران، میدان ونک، خیابان ده ونک، دانشگاه الزهرا(س)، واحد نشریات.
تلفن: ۸۸۰۴۱۳۴۳

شیوه نامه

مقالات پژوهشی، علمی و تحلیلی فارسی و انگلیسی در زمینه هنر و علوم بینارشته‌ای، نقد و گزارش‌های علمی و هنری، معرفی کتب مرتبط با موضوع هنر، معرفی آثار بدیع هنری و چهره‌ها و رویدادهای موثر هنری برای انتشار در نشریه هنرپژوه پذیرفته می‌شوند.
مقالات ارسالی باید دارای چکیده، واژگان کلیدی، مقدمه، بدنه، نتیجه و فهرست منابع بوده و بین ۲۵۰۰ تا ۳۵۰۰ کلمه باشند.
عکس ها، تصاویر، جداول و نمودارهای مورد نیاز مطالب باید همراه منابع آنها و با کیفیت ۳۰۰ *dpi* ارسال شوند.
نویسندگان اطلاعات خود را بدین شرح ارسال کنند: نام و نام خانوادگی، رتبه علمی و جایگاه شغلی، نشانی الکترونیک، تلفن

مطالب به پست الکترونیکی زیر ارسال شوند تا پس از بررسی و تایید در اولویت چاپ قرار گیرند.

Art.re.ir92@gmail.com

تنها آن دسته از مقالات که توسط هیاتِ داوران مناسب تشخیص داده شوند مورد پذیرش قرار خواهد گرفت. مقالات مندرج لزوماً نقطه نظرات هنرپژوه نبوده و مسئولیت مقالات به لحاظ علمی و حقوقی بر عهده نویسندگان محترم است.

سـرمقاله..... ۳

مطالعه نقشـمایه های به کار رفته در زیورآلات مکشـوفه از گنجینه زیویـه ۴

ورنا دولت

بررسـی نقوش و پارچه های دوران صفـوی..... ۱۳

مائده‌آمره‌بزچلویی

بررسـی تپه علی کشـته در تاریخ باسـتانی ایران زمین ۱۹

کتایون‌سیاه‌منصوری

تجزیه و تحلیـل کمپیـن تبلیغاتـی یونیسـف..... ۲۴

محدثه‌ماستری‌فراهانی

تجزیه و تحلیل پوسـتر رعایت فاصله اجتماعـی..... ۲۹

مریم‌فرهادی

هنرپژوه

فصلنامه هنر پژوه؛ با در نظر داشتن زمینه‌های مختلف هنری و دستاوردهای نوین پژوهشی، سعی در ایجاد ارتباط موثر میان هنرمندان و مخاطبان دارد. خوانندگان این فصلنامه، می توانند از اطلاعات و مطالب مفید موجود در این نشریه بهره برده و نیز گردانندگان این نشریه را در فراهم آوردن بستری مناسبتری برای دستاوردهای تازه و نظرات دانشجویان یاری نمایند. دنیای هنر همواره سرشار از ناشناخته هاست و نشریه پیش رو، امکان دسترسی و تداوم انتقال اطلاعات را فراهم کرده است. در این راستا، رسالت عمده هنرپژوه، اشاعه علوم و دستاوردهای هنری و بینارشته‌ای است که توسط پژوهشگران و دانشجویان زمینه‌سازی شده است.

سردبیر

مقاله

مطالعه نقشمایه های بکار رفته در زیورآلات مکشوفه از گنجینه زیویه

ورنا دولت
دانشجوی کارشناسی صنایع دستی دانشگاه الزهرا (س)
Veronadoulat@gmail.com

گنجینه زیویه یکی از مهم‌ترین و بی‌نظیرترین مجموعه با ارزش تمدن ایرانی مربوط به سده هفتم ق.م است که ارزش تاریخی این گنجینه و ویژگی ترکیبی هنر آن، زیویه را در جایگاه شگفت انگیزترین کشفیات بشر قرار داده است. نقوش و طرح‌های اشیا زیویه مبین ذهن خلاق، لطافت طبع و ژرفای اندیشه سازندگان آن است. به نظر می‌رسد نقوش مورد استفاده در زیورآلات زیویه با برخی نقوش مناطق و تمدن‌های دیگر مشترکاتی داشته باشد که این خود مبین تأثیر و تأثیرات مناطق مختلف بر روی این نقوش می‌باشد. شناخت و بررسی آثار زیویه و طبقه‌بندی آثار به منظور بیان نقوش و شیوه هنری آن دوران در تحقیق پیش رو مورد بررسی قرار گرفته است، که با در نظر گرفتن آثار موجود مورد مطالعه قرار می‌گیرد. هنر زیویه علاوه بر تأثیرپذیری از هنرهای قبل از خود، یک هنر منطقه‌ای و بومی متأثر از محیط زندگی و عقاید این مردمان است. بی‌شک تلاش در شناخت معانی و مفاهیم نقوش در اساطیر و هنر ایران و تبیین این نقوش در آثار فلزی و تحلیلشان در عرصه باورها و زندگی مردم ایران باستان، از اهداف این پژوهش می‌باشد. روش تحقیق در این رساله تاریخی-توصیفی بوده و با توجه به منابع موجود در کتابخانه برای گردآوری مطالب از روش اسنادی (کتابخانه‌ای) استفاده شده است. از نتایج تحقیق چنین برمی‌آید که هنر زیویه نشان دهنده آثاری است که هر طرح و نقش آن با فکر و اندیشه‌ای پایدار و اصیل گره خورده و تبلور اعتقادات آن سرزمین است؛ از طرفی نمایانگر مهارت هنرمندان این دوره در بکارگیری فنون و ویژگی‌هایی است که در اثر روابط میان این تمدن و تمدن‌های همجوار بوجود آمده است.

کلید واژگان: گنجینه زیویه، زیورآلات، نقش و طرح، موجودات ترکیبی

مقدمه

هنـــر هر منطقـــه بازگو کننـــده نحـــوه اندیشـــه، جهان‌بینی و ســـنت‌های آن منطقه می‌باشـــد، هرچه بنیادهـــای فرهنگی آن ناحیه اســـتوارتر و ریشـــه‌دارتر باشـــد، تجلیات هنری آن در طی تاریـــخ، مقاوم‌تر و پایدارتـــر خواهد ماند. قلعه باســـتانی زیویه به فاصله ۵۵ کیلومتری جنوب شـــرق شهرســـتان ســـقز در استان کردســـتان واقع شـــده و طرح‌هـــا و نقش‌ها بر روی اشـــیا زیویه از غنی‌ترین ذخایر نقوشـــی اســـت که ضرورت حفـــظ و احیاء آن نه از ســـر تفنن نگهداشت اشـــیا باستانی اســـت، بلکه این نقوش میـــراث ملی و غنیمتـــی بی‌بدیل از آثار فرهنگـــی و تاریخی - به مثابه ثروت ملی اســـت، زیـــرا افزون بر ارزش‌هـــای مادی، هویت فـــردی و تاریخی ما را می‌ســـازد.

هنـــر ایران گنجینـــه عظیم از نقـــش و نگاره‌هایی اســـت که در طول تاریخ در بســـترهای گوناگـــون به تصویـــر درآمده‌اند؛ یکی از این بســـترها کـــه این نقوش با مهـــارت تمـــام در آن به اجرا درآمده‌انـــد، زیـــورآلات فلزی زیویه اســـت که سازندگانشـــان از آنهـــا به عنـــوان جایگاهی برای بیـــان افکار و عواطف و تجســـم تصـــورات خود بهـــره گرفته‌انـــد. گنجینه زیویه که به شـــیوه‌ای متمایـــز غالباً بـــا ادراکی بدوی‌وار و زادبومی ابداع شـــده اســـت، متشـــکل از زیورها و اشـــیاء آئینی، کـــه غالباً ترکیـــب یافته با هیـــکل و صورت حیوانات اســـطوره‌ای بوده‌اند. ایـــن دوره یکی از مهمتریـــن و کم‌نظیرتریـــن ادوار تاریخ هنر ایران می‌باشـــد که ویژگـــی ترکیبی هنـــر آن را در جایگاه ویژه‌ای از کشـــفیات قرار داده است. اشـــیاء مختلف این گنجینه (دســـتبند، گردنبند، زین اســـب و...) از نظـــر هنری و فنی بـــه یکدیگر شـــباهتی ندارند. برخی، به ســـبک آشوری، نقش شـــکار شیر و شـــیر بالدار روی لوحه‌هـــای طلا را دارند؛ برخـــی دیگر به ســـبک اورارتویی نقش درخت مقدس را نشـــان داده‌اند. بعضی از نفایس زرین و ســـیمین این گنجینه به هنر ســـکایی شـــبیه‌اند، تصاویـــر گوزن‌های هم شـــکل خوابیده نیز از ایـــن جمله‌اند.

زیورآلات فلـــزی زیویه عناصری بودند برای تجلی پیام ســـازندگان آنها و به نظر می‌رســـد که نقـــوش روی آنهـــا می‌توانند مفاهیم و اعتقـــادات و باورهای خاصـــی را القاء کنـــد و از آنجایی که این نقـــوش دارای حالت طبیعت‌گرایانه نیســـتند، گمـــان می‌رود که مفاهیمـــی را در ورای خود پنهان دارند. بدیهی اســـت گشـــودن زوایای نهان و آشـــکار ایـــن نقوش، نیازمند بررســـی‌های دقیق‌تر و مطالعات بیشـــتر می‌باشد.

زمان و مکان

حکومـــت کوچک مانا در فاصلـــۀ زمانی اواخر عصـــر مفرغ تا آغاز امپراتوری هخامنشـــیان درهمســـایگی حکومت‌های مقتدر آشور، اورارتو و عیلام در عرصۀ سیاســـی منطقه حضورفعال داشـــته و از فرصت مبـــارزه میان دولت‌های مقتدر آشـــور و اورارتو اســـتفاده کرده و بـــر قدرت خود افزوده اســـت. مهمتریـــن منبع تحقیقی دربارۀ این حکومت ســـال‌نامه‌های آشـــوری اســـت که آشوریان در آنها به شـــرح کشورگشایی‌هایشـــان پرداخته‌انـــد و گاهی نیز به ماناها اشـــاراتی کرده‌اند.

نام مانـــا اولین‌بار در کتیبۀ مربوط به شـــلمنصر ســـوم به تاریخ ۸۴۳ قبل از میلاد آمده اســـت که در آن به شـــرح لشکرکشـــی یکی از ســـردارانش به اســـم دایان آشـــور در ســـال ۸۲۸ قبل از میلاد بـــه قلمرو مانا و شکســـت اوآلکی پادشـــاه مانـــا پرداخته اســـت (دیاکونوف، ۱۳۷۱: ۱۵۶).

البته در ســـال‌نامه‌های بابلـــی و اورارتویی نیز به مانا اشـــاره‌هایی شده اســـت. در اولین اشـــارات آشـــوری‌ها، از ســـرزمین مانا با عنـــوان زاموا یاد می‌شـــود که پس از تشـــکیل ایالت آشـــوری زاموا باقـــی ماندۀ این محدوده به اســـم زاموای داخلی شـــناخته می‌شـــود که از شـــمال بـــه امپراتـــوری اورارتو با مـــرز طبیعی ســـهند و ارتفاعات بزغـــوش و از غرب به کوه‌های مـــرزی ایران و عـــراق محدود می‌شـــده که درواقـــع حائل آشـــور و مانا بوده اســـت؛ از شـــرق هم به دولت ماد محـــدود بوده و مـــرز جنوبی آن نیز احتمالا منطقـــۀ مریوان تا دهگلان و درۀ قـــزل اوزن بوده اســـت (ملازاده، ۱۳۸۸: ۴۸).

واضح‌ترین اشـــاره به زیویه در ســـال‌نامۀ ســـارگن دوم است که در کتیبۀ مربـــوط به ســـال ســـلطنتش ۷۱۷ ق.م، می‌گوید که ایزیرتـــو پایتخت مملکـــت مانا احتمالاً محوطۀ قـــلای چی بوکان را به آتش کشـــیده و شـــهرهای زیبیه (احتمالا زیویـــه) و آرمائید (احتمـــالا قپلانتو) را تصرف کرده اســـت (فیروزمندی و ســـرفراز، ۱۳۸۱: ۹۲).

دربارۀ وجه تســـمیۀ زیویه گفتنی اســـت که در زبـــان کردی واژۀ زیو که بخـــش اول کلمۀ زیویه اســـت به دو معنی بـــه کار رفته است:

۱. به معنی فلز نقره

۲. به معنی قبر و مزار متبرکه.

زیو با پسوند (ان) به صورت زیوان به معنی نگهبان و خادم مزار متبرکه به کار می‌رود و همین معنی ما را به یکی از کاربری‌های احتمالی محوطهٔ زیویه به عنوان مدفن و مقبرهٔ فردی متشخص و نامدار رهنمون می‌کند (معتمدی، ۱۳۷۶: ۱۴۵). اشیاء منتسب به زیویه درحال حاضر شامل مجموعه‌های تقریباً بزرگ و بااهمیت شامل اشیاء زرین، مفرغی، سفالی، سنگی، و عاجی است که ردپایی از آنها را در اکثر موزه‌ها و مجموعه‌های خصوصی جهان می‌توان مشاهده کرد.

در همان سال ۱۹۵۰ رومن گیرشمن[1] مقاله‌ای با عنوان «گنجینهٔ سقز» چاپ کرد و در آن مدعی شد که اطلاعات چاپ شده درمجموع شامل حدود ۲۰ شیء برگرفته از یک گنجینهٔ واحد بزرگ است؛ این مطالب به این دلیل اهمیت دارد که ازنظر زمانی نزدیکترین گزارش و توصیف به سال کشف اتفاقی اشیاء زیویه است. بعدها محققان دیگری بخشی از اشیاء منتسب به زیویه را توصیف کرده‌اند (نصراللهی، ۱۳۹۹: ۴۰).

دربارهٔ سبک هنری این اشیاء نیز محققان هرکدام نظری خاص دارند. گدار[2] معتقد است که اشیاء عاجی سبک آشوری دارند و بقیهٔ اشیاء سبکِ ترکیبیِ مانایی، آشوری، و سکایی دارند. گیرشمن تأثیرات فرهنگ هنری آشوری، اورارتویی، سکایی و لرستان بر این آثار را مهم می‌شمارد و بالأخره دیوید استروناخ[3] در کتاب ایران باستان متذکر می‌شود: «اشیاء فلزی منطقهٔ معروف زیویه حاکی از سبک التقاطی این نقطه است که از تأثیرات خارجی بهرهٔ فراوانی گرفته است (همان).

گنجینه زیویه

غرب ایران در هزارهٔ اول قبل ازمیلاد سرشار از رخدادهای تأثیرگذار در زمان حکومت‌های آشور و اورارتو[4] بود. در این برههٔ تاریخی، حکومت محلی مانا‌ها همواره ازطرف آشوریان و اورارتوها مورد هجوم قرار می‌گرفت. در این میان نیاز به دفاع از سرزمین، مانا‌ها را مجبور به ساخت بناهای مستحکم برای جلوگیری از غارت و تخریب کرد. گویا در این زمان، سازه‌ای بزرگ در محل موسوم به» تپهٔ زیویه» ایجاد شد که از طرف محققین به عنوان «قلعه» یا «کاخ -دژ» معرفی شده است. با توجه به به ساختار اصلی بنای زیویه و نیز گورستان‌های فراوان در اطراف این بنا، می‌توان گفت که در این برهه، مانا‌ها جدای از ساختن قلعه، بناهایی نیز برای انجام مراسم آئینی و تشریفاتی ساخته‌اند که کاربرد نیایشگاهی داشته‌اند و باید این مورد را نیز در نظر داشت که در هر حکومتی دین و فرایض دینی از نکات مهمی است که مورد توجه دولت‌ها بوده است (جاوید نیا، ۱۳۹۸).

زیویه نزدیک شهر سقز در جنوب دریاچه ارومیه واقع شده است. در سال ۱۳۲۶ خورشیدی روستاییان منطقه زیویه کردستان به طور اتفاقی لاوکی یافتند که درون یک تغار مفرغی حکاکی شده قرار داشت؛ باستان‌شناسان آن را به هزاره‌ی اول پ.م. نسبت می‌دهند. درون این لاوک زیورآلات بسیار زیبایی وجود داشت که به یغما رفت ولی دوباره خریداری، و به موزه‌ی ملی ایران منتقل شد (غیبی،۱۳۹۱: ۱۶۱).

به گفته ی هرودوت[5] در اواخر قرن ششم پ.م. سکاهای[6] «تیگرا خودا » یا تیزخود جزو کشور ماد بوده‌اند و از سوی دیگر به نظر قطعی می‌رسد که «گنجینه زیویه» خزانه‌ای نیست که در محلی مخفی کرده باشند، بلکه قبری از یک شاه نیرومند سکایی است که بنابر عادات و رسوم سکایی به خاک سپرده شده است. زیورآلاتی چون دستکش زنجیری، مجسمه‌های کوچک طلایی که احتمالا چون آویزی به کار می‌رفته است، سینه بند یا پلاک سینه به شکل هلال ماه، گردنبند و سنجاق‌های طلا و نقره و برنز و قطعاتی از چند کمربند با نقش‌های مختلف، در میان این زیورآلات دیده می شو د .

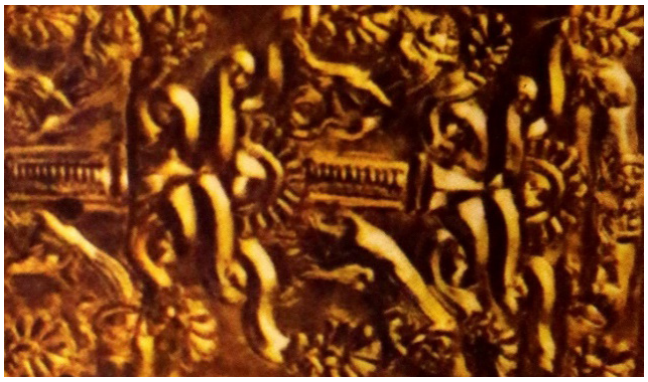
1-Roman Ghirshman
2-André Godard
3-David Stronach
4-Urartu
5-Herodotus
6-saka

تصویـــر ۱: پلاک زرین، زیویـــه، اوایل هـــزاره اول پ.م.، موزه ملی ایران، شـــماره موزه، ۴۵۹۹

تصویر ۲: بخشـــی از یـــک کمربند، زیویه، کردســـتان، قرن ۸ تا ۷ پ.م. ســـاخته شـــده از ورقه طلا، موزه بریتانیا

به گفته گیرشـــمن این نـــوع کمربندها نشـــانه نیرومندی بوده اســـت، ولی هم در لباس مردهـــا و هم در لباس زن‌ها اســـتفاده می‌شده و قدرت ســـحرآمیزی داشته اســـت (همان).

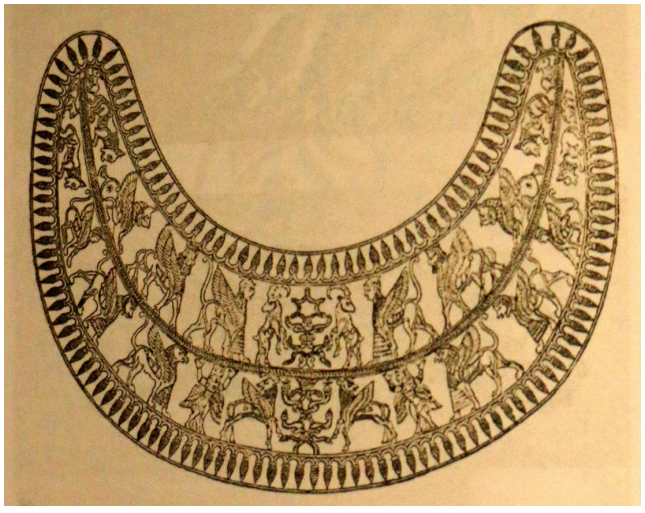
تصویر۳: قسمتی از یک کمربند طلا، زیویه، کردستان



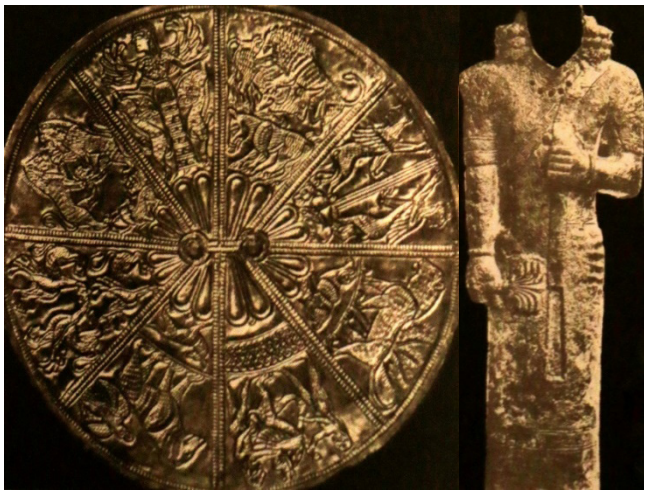
تصویـــر ۴: صفحه طلا، احتمالا قســـمتی از یـــک کمربند، زیویه، قرن ۸ تا ۷ پ.م. مـــوزه فیلادلفیا

«در قبرهـــای ســـکایی در جنوب، هیـــچ کمربندی بـــه پهنای کمربند زیویه پیدا نشـــده اســـت، ولی در میان برنزهای لرســـتان و در میان اشـــیای مکشـــوف در اورارتو نظایر آن دیده شده است. پهنای ســـینه‌بند هلالی شـــکل (که هم اکنـــون در خزانه‌ی موزه ملی ایران اســـت) و نقوش آن، که نقش حیوانی اســـت، بیشـــتر مـــورد علاقه ســـکاها بوده اســـت (همـــان نقش‌هـــای انتزاعی، خیالـــی و الهـــام گرفته شـــده از طبیعت) این مســـاله توجهم را بســـیار جلب کرد و دریافتم بـــه طرز حیرت‌آوری قابل مقایســـه با اشـــیای زرین، برنـــزی یا عاجی اســـت کـــه از تومولوس‌های سیبری به دســـت آمده اســـت (همان،۱۶۲).

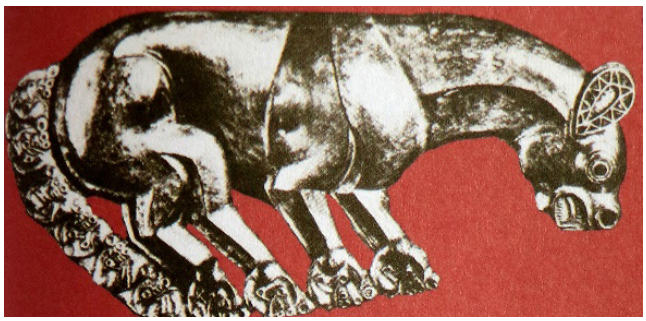
تصویر شـــماره ۵، نقش‌های انتزاعی ســـینه‌بند هلالـــی زیویه را نشـــان می‌دهد و تصویر شـــماره ۶ و ۷ نیز ارتباط هنر ســـکایی‌ها را بـــا هنر اورارتویی و تپراک تپه؛ تصاویـــر ۸، ۹، ۱۰ و ۱۱ پیکره‌ی حیواناتـــی را با شـــکل‌های تجریـــدی، که با هم قابل مقایســـه هستند نشـــان می‌دهد



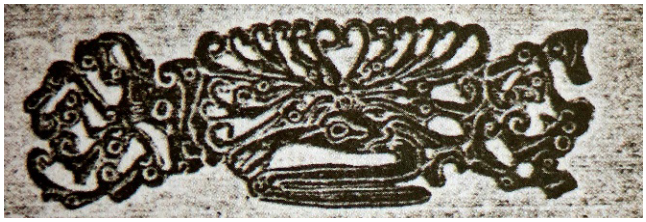
تصویر ۵: طراحی سینه‌بند طلایی، موزه آرمیتاژ



تصویر ۶: آیینه فلزی، کلر مسکایا استانیتزا (ناحیه کوبان)، موزه آرمیتاژ / تصویر ۷: مجسمه با سینه‌بند و دستبندها ، سده ۸ -۶ پ.م. موزه برلین



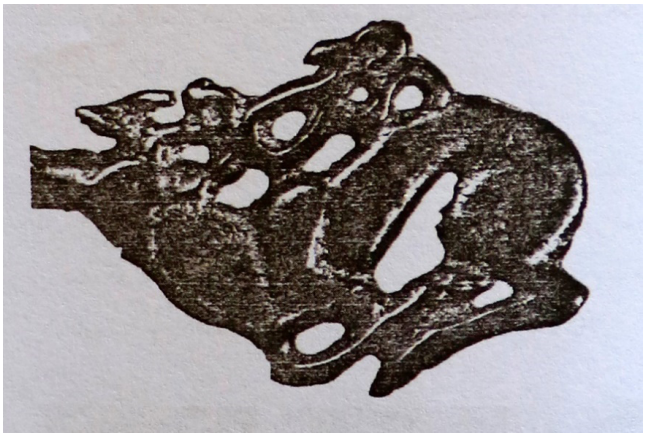
تصویر ۸: پیکره طلایی حیوان، ناحیه کوبان، قفقاز، سده ۶ پ.م. موزه آرمیتاژ



تصویر ۹: قلاب برنزی کوبان، قفقاز سده ۴ پ.م. موزه آرمیتاژ

تصویر ۱۰: سر حیوان افسانه‌ای (شیردال)، زیویه، سده ۹ پ.م. موزه ملی ایران

تصویر ۱۱: سر عصا از گورکان در ناحیه کوبان قفقاز ، برنز



تصویر ۱۲: پیکره برنزی غزال سده ۵ پ.م. ، موزه هامبورگ، آلمان، موزه آرمیتاژ

در تصویر شماره ۸، در چشم و گوش و بینی حیوان، سنگ‌های جواهر نشان داده شده است. سر عصای برنزی در تصویر ۱۱ پرنده و گوزن و جغد و چیزهای دیگر به طور مرموزی در هم پیچیده شده‌اند و این از ویژگی‌های هنر سکایی است؛ پیکره برنزی تصویر شماره ۱۲ نیز نشانگر این است که غزالی به

سبک سکایی پاهای خود را زیر شکمش جمع کرده است.

در میان زیورآلات کشف شده در زیویه همان‌طور که گفته شد، دستکش زنجیری از ساخت ویژه‌ای برخوردار است. این دستکش علاوه بر آنکه در پشت دست دارای زنجیرهایی است، از زنجیرهای ظریف‌تری نیز برای اتصال به پنج انگشتر مرواریددار یا ملیله‌کاری شده ساخته شده است و در مچ دست با بست‌هایی بسته می‌شود (تصویر شماره ۱۳).

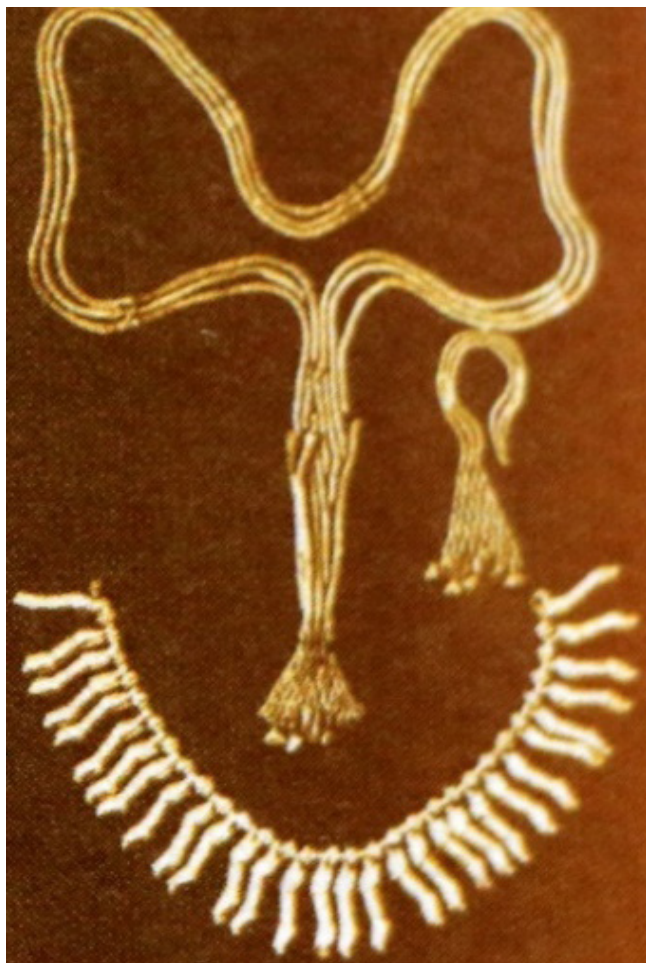
تصویر ۱۳: دستکش طلایی با زنجیرهای باریک و دو انگشتر، زیویه، کردستان، هزاره اول پ.م. موزه ملی ایران

گیرشمن می‌گوید: داشتن پنج انگشتر روی پنج انگشت در ایران از ابتدای هزاره‌ی اول پ.م. مرسوم بوده و در گورستان (ب) سیلک نظایر آن دیده شده است. به علاوه، در یکی از قبور چرتوملیک در روسیه جنوبی اسکلت مرده‌ای ده انگشتر به ده انگشتش داشت؛ و هنر ساخت همه این زیورآلات تلفیقی است از هنر آشوری، اورارتویی و هنر مادی.

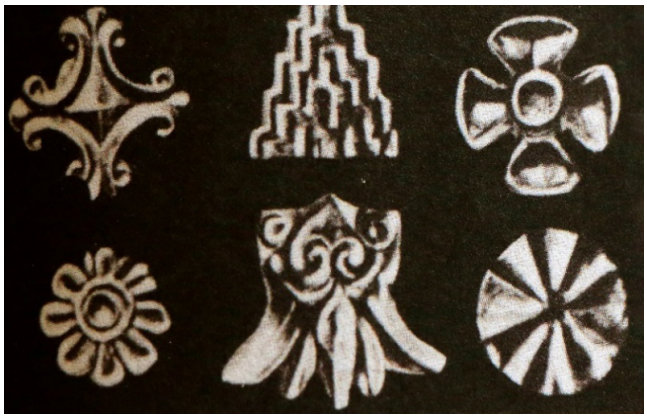
در ضمن گیرشمن در همان کتاب تصویر دو دستبند را آورده است که یکی از لرستان، در موزه لوور پاریس و دیگری از اتروری و در موزه فلورانس ایتالیا است و شباهت زیادی به هم دارند؛ او اشاره می‌کند که قرابت‌های این چنینی می‌توانند مرکز مشترکی داشته باشند.

ولی نمی‌توانیم منکر این شویم که انسان‌ها در نقاط مختلف دنیا، ممکن است طبق رویه و شیوه‌ی مشترکی رفتار کنند. باید دانست که محل کشف این دستبند یا بازوبند در کتاب کهن دیار تپه‌ی باستانی مارلیک گیلان ذکر شده است. پادشاهان سکایی از زنجیرهای بلند برای گردنبندها که یکی از آنها سه ردیفی است و زنجیرها بوسیله حلقه‌ها بهم متصل می‌شوند (تصویر شماره۱۴).

«قبر زیویه برای اولین‌بار در ایران ما را مطلع می‌سازد که چگونه زینت‌ها و زیورهای زرین جنبه نظر قربانی داشته‌اند و بعضی از آن‌ها به شکل بز یا به شکل گلبرگ‌ها و صلیب‌ها و برگ خرمایی‌هایی بودند که به لباس دوخته می‌شدند و این طرز تزئین لباس در دوران هخامنشی زیاد معمول گردیده بود» (تصویر شماره ۱۵) (غیبی، ۱۳۹۱: ۱۶۶).



تصویر ۱۴: زنجیرها و گردنبدهای طلا و گوشواره، زیویه، کردستان



تصویر ۱۵: زیورهای طلایی لباس، سده هفتم پ.م. موزه ملی ایران

گردنبند ظریفی با آویز و دستبندی که به دو سر شیر ختم می‌شود و از مجموعه ا.ب. مارتین است و زمانی به امانت در موزه متروپولیتن نگهداری می‌شد و یا چهار عدد سنجاق یا آویز که در موزه ی ملی ایران نگهداری می‌شود، در میان زیورآلات زیویه جلب توجه می‌کند (تصاویر شماره ۱۶ و۱۷ و۱۸) (همان: ۱۶۷).

تصویر ۱۶: گردنبند با آویزی به شکل چشم، طلا و عقیق، هزاره اول پیش از میلاد، زیویه، کردستان، موزه ملی ایران

تصویر ۱۷: سنجاق‌ها یا آویزهای طلا، هزاره اول پیش از میلاد زیویه، کردستان، موزه ملی ایران

تصویر ۱۸: دستبند با پایانه سرشیر، زیویه، سده ۸ تا ۷ پ.م. مجموعه ا.ب. مارتین

با مطالعه بر روی زیورآلات مکشوفه از گنجینه زیویه، نقش موجودات ترکیبی بر روی آثار دیده شده و بسیار حائز اهمیت است. از آنجا که انسان و حیوان از شاخص‌ترین و اصلی‌ترین عناصر موجود در طبیعت هستند، از زمانی که انسان خود را شناخت حیوانات را در پیرامون خود و طبیعتی که در آن می‌زیسته می‌دید؛ از این رو چگونگی انسان، حیوان و کل عناصر موجود در طبیعت همیشه برایش مسئله بوده است. «نقش جانوران از دیرباز به سبب کاربردشان در زندگی روزمره چه به صورت شکار و یا حیوانات اهلی همواره نقش مهمی در زندگی ایفا نموده است و این‌گونه بود که گاه از یک جانور واقعی تبدیل به نمادی از خدایان و حتی عناصری خیالی ارتقای یافت. بدین ترتیب هنرمندان دست به خلق جانورانی خیالی که اغلب از ترکیب چند موجود بود، می‌زدند. جانوران ترکیبی در انواع مختلف در هنر ایران باستان وجود داشته است که با روند ورود اسلام به ایران اندکی کمرنگ

می‌شود»(دوست شناس، ۱۳۹۱).

از نمادهای حیوانی می‌توان موجودات ترکیبی چون انسان-حیوان و حیوان-حیوان و .. اشاره کرد؛ نمادهای حیوانی برای گذشتگان دارای خصوصیات و توانایی‌هایی در قدرت‌های گوناگون طبیعی و فراطبیعی بودند که به وسیله تخیل وسیع انسانی، شکل می‌گرفتند.

جانوران ترکیبی و انواع آن

نخستین تصاویر ضبط شده موجودات ترکیبی در مصر و بین‌النهرین یافت شده‌اند (مجیدزاده، ۱۳۸۰: ۵۴). شاید کمی بعدتر در هند و در تمدن‌هایی که خاور نزدیک و باستانی نامیده می‌شود (کاژدان و دیگران، ۱۳۷۹: ۸۷) و بعد از دو هزار سال در ایران و همچنین تمدن‌هایی دیگر دیده شدند (هرتسفلد، ۱۳۸۱: ۲۵۹).

تمدن ایران باستان با توجه به قدمت و غنای تاریخی آن، از آثار هنری فراوانی با نقش‌مایه جانوران ترکیبی برخوردار است. این نقوش نمادی از تفکر، باورها و اعتقادات مردمان عصر باستان است که در قالب آثار هنری جلوه نمایی می‌کند. در تاریخ تمدن و در اعتقادات عامه نمونه‌های بی‌شماری از انواع موجودات ترکیبی وجود دارد؛ فیگورهایی متنوع در طبیعت که کاملاً تغییریافته‌اند و یا بخش‌هایی از اجزایشان باهم ترکیب یا از یکدیگر جدا شده، توسعه یافته و یا کم شده‌اند. این جانوران در حقیقت خیالی هستند، اما ریشه طولانی در طبیعت و حقیقت دارند و هرگز پیوندشان را با دنیای بشر از دست نمی‌دهند (دادور و مبینی، ۱۳۸۸: ۶۹).

جانوران ترکیبی عبارت‌اند از: «شکلی جدید که معمولاً نتیجهٔ ترکیب در اشکال بصری‌اند که با ساختار اجزایی مختلف از موضوعات طبیعی گرفته شده است. بدین‌ترتیب، مشخصه آن این است که در طبیعت اتفاق نمی‌افتد، بلکه فقط متعلق به قلمرو تخیلات انسان است (همان: ۷۸).

جانوران ترکیبی را می‌توان به پنج گروه تقسیم کرد:

۱. ترکیب حیوان- انسان که شامل سه زیرگروه: شیر-دیو، گاو- دیو و بزکوهی-دیو است.

۲. ترکیب انسان- حیوان شامل: اسفنکس یا ابوالهول، قنطور، گاو- مرد، گاو بالدار با سر انسان، انسان- مار، انسان- عقرب، انسان- ماهی، انسان- بز، انسان- پرنده و انسان گاو است.

۳. ترکیب حیوان-حیوان که شامل: گریفین (شیردال)، شیر گریفین، سنمرو (سیمرغ)، بز- ماهی، حیوانات بالدار، گاو- مار و اسب بالدار- ماهی است.

۴. جانوران عجیب الخلقه مثل موجودات چندسر.

۵. ترکیب پدیده‌های طبیعی-انسان یا حیوان.

«نقش موجودات ترکیبی در انواع آثار هنری و صنایع دستی ایران بر دو نوع است: نخستین ترکیب انسان- حیوان که در اساطیر مصر، بین‌النهرین، آشور، چین، ژاپن، یونان و ... نیز دیده شده و شامل انسان- مار، انسان-عقاب، انسان-گاو، انسان-شیر، انسان-مرغ و ... است و دیگری ترکیب حیوان-حیوان مانند شیر-عقاب، گاو بالدار، بز بالدار و ...» (زمردی، ۱۳۸۲: ۲۵۶).

اسفنکس[1]

جانوران ترکیبی موجوداتی محصول تخیلات انسانی هستند که به عنوان شاهکارهای هنری در قالب عناصر و تزئینات معماری، ظروف کاربردی، مهرها، زیورآلات و... ظاهر می‌شوند. قدیمی‌ترین شیر با صورت انسان (اسفنکس) را از آن مصری‌ها دانسته‌اند؛ برای اولین‌بار در خاورمیانه در تمدن آشوری و روی مهرهای استوانه‌ای ظاهر شد که با حفظ ویژگی کلی گرفته شده از مصری‌ها، فقط بال‌ها را بدان افزودند (هال، ۱۳۸۰: ۲۰).

تصویر ۱۹: نقش اسفنکس، زیویه

گریفین(شیر دال)[2]

در فرهنگ‌ها و اسطوره‌های ملل مختلف، گریفین، سرعقاب و بدن شیر دارد. گاهی تاجدار و گاهی با پای چنگین ترسیم

1-Sphinx
2-Griffin

می‌شـــود. جیمز هال[1] آن را برای نخســـتین بار بـــه تمدن مصر نســـبت می‌دهد (هـــال، ۱۳۸۰: ۶۵). اما والتـــر هینتس[2] عقاب-شـــیر را یک ابداع اصیـــل ایلامـــی می‌داند و معتقد اســـت در بین‌النهرین ناشـــناخته ماند، اما در مصر پذیرفته شـــد (هینتس، ۱۳۷۶: ۱۹۳). آن را با معانی خورشـــید، جلال خورشـــید، قدرت، هوشـــیاری و انتقام، توصیف می‌کنند (کوپـــر، ۱۳۸۰ :۱۵۲).

گاو بالدار (لاماسو)

در ایران باســـتان گاو در میـــان چهارپایان از همـــه مفیدتر تلقی می‌شـــده اســـت؛ گاو نر یا ورزا کـــه عمل زراعت یا شـــخم زدن را بـــه عهده داشـــتند علاوه بر این که اســـاس تغذیه به شـــمار می‌رفت، در زندگی کشـــاورزی آن روزگار برای انســـان یاری بسیار گرانبهـــا بود. در افســـانه آریایی، گاو، مقـــدس و نماینده‌ی قدرت و نیرو اســـت؛ گاو نـــر دارای ســـر آدمی و بال، نقـــش حفاظت و نگهبانـــی را بـــه ویژه در تندیس‌های عظیم آشـــوری داشـــته اســـت. گاو بالدار (لاماســـو) از جمله حیوانات اســـاطیری است که از فره‌وشـــی محافظ در ایران باســـتان محسوب می‌شـــود (دادور و منصـــوری، ۱۳۸۵). همچنین لاماســـو گاو بالداری اســـت که نگهبان مدخل کاخ‌ها محســـوب می‌شـــود؛ نقش گاو بالدار منشـــا فرهنگ‌های هنری مادی می‌باشـــد. در این دوره (زیویه) لاماســـو بار دیگر ظاهر می‌شـــود و مهمتـــر از همه مجلـــس به جامعه‌ی معمول پادشـــاهان شود با شـــال، هو رویش اســـت. ولی ارتباط بـــا موضوعات به گونه‌ای اســـت که تصوری می‌رود لاماســـو نقش قهرمان حامی را داشـــته اســـت (همان).

شیوه اجرا

برای ایجاد نقش روی اشـــیاء از شـــیوه قلم‌زنی استفاده می‌کردند که در ابتدا پشـــت فلزی را که می‌خواســـتند حکاکـــی کنند، با قیر می‌پوشـــاندند. این کار ســـبب می‌شـــود از چیـــن و چروک خـــوردن و موج برداشـــتن آن فلز که توســـط چکـــش‌کاری به وجـــود می آید، جلوگیری شـــود. بعد از انجام قیرپوشـــی طرحی را کـــه بـــرای آن فلز انتخـــاب می‌کردند، روی فلز کشـــیده و به وســـیله ابزار ویژه‌ای شـــروع به حکاکی فلز می‌کردند (خســـروی، رفیع پـــور، ۱۳۹۲: ۷۳). قلمزنـــی مخصوصاً قبل از میانه ســـده ششـــم هجری/دوازدهم میـــلادی از روش‌های متـــداول تزئین بر روی مفرغ و برنج بوده اســـت. برای اشـــیایی از قبیل شمعدان‌ها، پایه ســـینی‌ها و همچنین بخوردان‌ها از مشـــبک‌کاری اســـتفاده می‌شـــده اســـت. نقش برجســـته که اکثـــراً به ســـبب قلم‌زنی روی قالب‌ها حاصل شـــده و ســـپس با قلم‌زنـــی ترکیب که فن معمولـــی آینه‌ها بوده اســـت. صنعت اشـــیاء ریخته‌گـــری برنز با تزیینات برجســـته مثل آینـــه و الواح و اشـــکال حیوانات در زمان ســـلاجقه در ایران و عراق رواج داشـــته است (دســـتان، ۱۳۹۵: ۱۰۵). در کنار ســـاخت آینه، نوشـــتن شـــعرها و دعـــا مرتبط با معناهـــای آینه در حکمـــت و عرفان ایران و نیز اســـتفاده از طرح گل و مرغ در حاشـــیه آینه‌هـــا بر زینت و همچنیـــن کاربرد آنها افزود (مقیم پـــور، ۱۳۸۷: ۷۱).

جنس

طلا فلزی اســـت کـــه مثل نقـــره و مس، به صـــورت خالص در طبیعت پیدا می‌شـــود. ایـــران در هزاره ســـوم ق.م معبر ارتباطی بوده که از ایـــن طریق، مـــواد معدنی مانند ســـرب و لاجورد به دیگـــر نقاط جهان برده می‌شـــد و خـــود دارای ذخایـــر معدنی، از جمله طلا بود که در ســـرزمین مادها اســـتخراج می‌شـــد. در قســـمت غربی ایران شـــواهد فعالیت‌های روز افـــزون در فلزکاری آشـــکار اســـت و همچنین از نقره برای ساخت وســـایل زینتی و تشـــریفاتی و آیینی نیز اســـتفاده شده اســـت زیرا این فلز خیلی نـــرم و انعطاف‌پذیر بـــوده و قابلیـــت پذیرش انواع شـــکل‌های پیچیـــده تزیینی را دارد. بـــرای ایجاد نقش روی اشـــیاء کلماکره از دو روش خطی و قالبی اســـتفاده شـــده اســـت (خسروی، رفیع پور، ۱۳۹۲: ۷۲).

اســـتفاده از نقره نـــاب، آهن پـــولاد و افزودن نقره بـــه فلزی که آینه از آن مهیا می‌شـــد، پیشـــرفت بســـیاری در هنر آینه‌سازی را بـــه وجود آورد (رحیم آبـــادی، ۱۳۹۱: ۳۶). آینه‌های ســـاخته شـــده در دوره ایران باســـتان، تمامـــاً صفحات مســـین بودند به روشـــی که صیقلی شـــده و قابلیـــت انعـــکاس می‌یافتند (مقیم پور، ۱۳۸۷: ۷۱).

نتیجه گیری

بـــا نگاهی بـــه آثـــار کهـــن و نمادپـــردازی و اســـطوره‌های نقش‌مایه‌هـــا و تزئینـــات در آثـــار به جـــا مانـــده از آن دوران، بـــه راحتی می‌تـــوان پی بـــرد که اســـطوره‌ها تا چـــه حد در

1-James Hall
2-Walther Hinz

زندگی انسان اثر گذاشته و حتی دخیل بوده‌اند و سرنوشت و تمدن را تعیین کرده‌اند. بیشتر آثار مکشوفه از هنر زیویه، نقش‌مایه‌هایی به صورت ترکیب انسان با حیوانات افسانه‌ای و پرندگان است. قرار گرفتن شکل‌های خاص در کنار هم، به اضافه تاثیرات قومی و فراقومی که گاهی در تمام بین‌النهرین مشترک بوده است، در این آثار مورد توجه است. تقریبا در بیشتر آثار این دوران‌ها، نقش بال به صورت نقش چشمگیر قابل توجه بوده است، بال قدرت خداوند و آسمانی بودن را نشان می‌دهد و این مطلب نشانگر اعتقادات مردم آن دوره به نیروی ماورالطبیعه بوده است.

موجودات تخیلی که نیمی به صورت گاو، شیر و نیمی به صورت انسان نقش شده‌اند، در واقع تجسمی از دو عنصر هوش و ذکاوت انسانی و قدرت شجاعت حیوانی است؛ از ترکیب این دو، موجود خارق‌العاده‌ای بوجود می‌آید که آمال و آرزوهای بشر ناتوان را جامعه عمل می‌پوشاند. شیر که از موجودات مقدس و نمادین اکثر تمدن‌های باستانی و از جمله ایران می‌باشد، نماد جانوری ایزد مهر در ایران باستان بوده و حافظ و نگهبان سرزمین قلمداد شده و به مناسبت دارا بودن قدرت زیاد مظهر نیرو و قدرت، پادشاه و مظهر مبارزه معرفی شده است. شیر مهمترین نماد مهر است چرا که وی چهارمین مرتبه از مراتب ایزد مهر و نخستین مرتبه از مراتب اعلی به شمار می‌رفت. در باور ایرانیان، شیر نماد و مظهر مهر و داور و محافظ سرزمین ایران است. در صحنه‌ها و نقوشی که مربوط به مراسم قربانی هستند، شیر که نماد مهر است از روبرو تصویر شده و در جایی که شاه خنجر به دست گرفته و گاو را قربانی می‌کند، به جای شیر و در سیمای مهر ظاهر شده است. از آنجایی که گریفین یا شیر دال موجودی ترکیبی از شیر و عقاب می‌باشد از یک سو دارای برخی از نمادهای این دو موجود مقدس و باستانی است و از سوی دیگر برخی از مفاهیمی که به آن نسبت داده شده، مختص گریفین می‌باشد. مهمترین نمادی که به گریفین نسبت داده شده خورشید است. متخصصان هنر باستان گریفین را موجودی شرقی و آن را نماد خورشید و روشنایی می‌دانند. گریفین یا شیر دال نمادی از قدرت عظیم پادشاه، نیروی فوق‌العاده و توانایی لشکریان و همچنین نیروی محافظ و نگهبان بوده است. بسیاری از اشیا زینتی مکشوفه از دوره زیویه مانند دستبندها، زنجیرها و گوشواره‌ها نشان آن است که تجمل‌گرایی رواج داشته است و این زینت‌ها گواه آنند که در این دوره تجارت رونق بسیار داشته و بخصوص این میل و رغبت در مردم آن روزگار بوده که از اشیا متفرقه و متفاوت یک واحد کامل و موزون بسازند.

صنایع دستی ایران، به ویژه هنر فلزکاری، مظهر سنن، آداب و رسوم اقوام ایرانی می‌باشد. در دوران ماد به دلیل افزایش قدرت سیاسی و اقتصادی، اشیای هنری بسیاری ساخته شده است؛ از جمله تعدادی اشیای سیمین و زرین است که در گنجینه زیویه به یادگار مانده است.

فهرست منابع

جاویدنیا، حسام الدین؛ هژبری، علی (۱۳۹۸) معماری بنای مکشوف در تپهٔ زیویه قلعه یا نیایشگاهی در هزارهٔ اول قبل ازمیلاد «غرب ایران»، مطالعات باستان شناسی پارسه، شماره ۱۰.

دادور، ابوالقاسم؛ منصوری، الهام (۱۳۸۵) بر اسطوره‌ها و نمادهای ایران در عهد باستان، تهران: نشر کلهر و دانشگاه الزهرا.

دادور، ابوالقاسم (۱۳۸۸) جانوران ترکیبی در هنر ایران باستان، تهران: دانشگاه الزهرا.

دوست‌شناس، نسترن (۱۳۹۱) بررسی تطبیقی نقش جانوران ترکیبی در آثار سفالین و کاشی‌های ایران اسلامی، پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشکده هنر اصفهان.

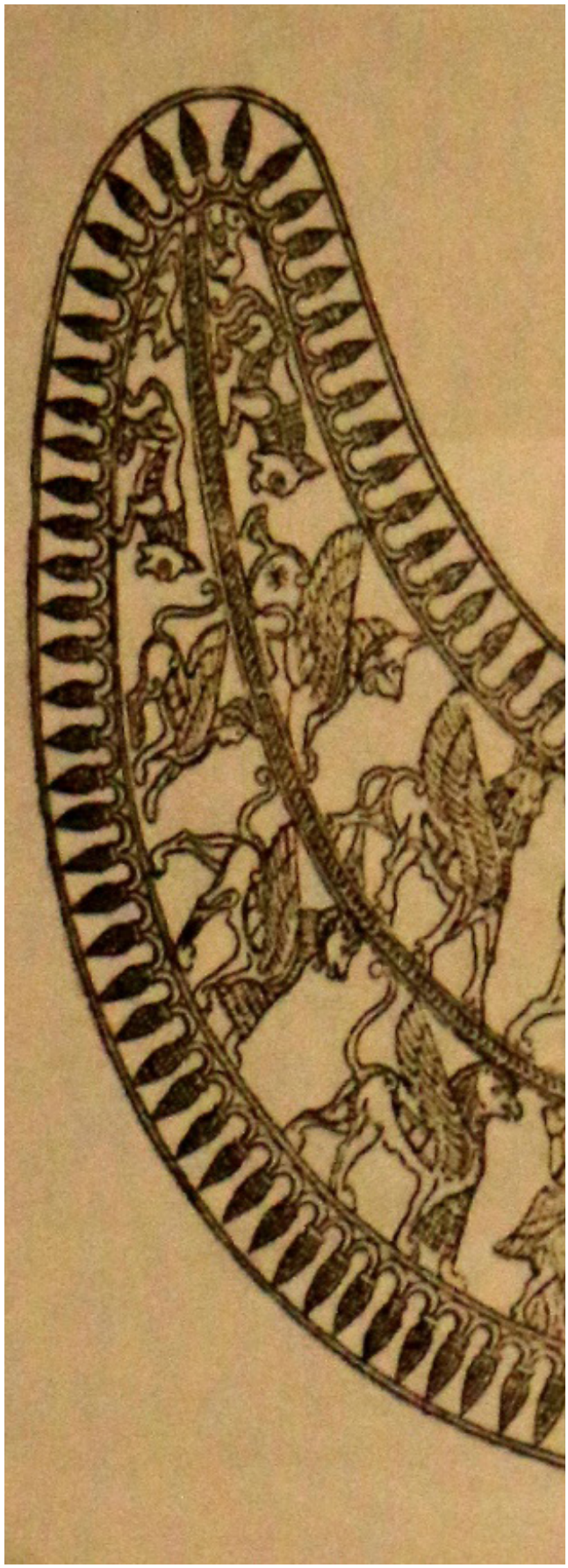
دیاکونوف، ایگور میخاییلوویچ (۱۳۷۱) تاریخ ماد، مترجم: کریم کشاورز، تهران: انتشارات علمی وفرهنگی، چاپ دوم

رحیم آبادی، منصوره (۱۳۹۱) از آینه کاری دیروز تا طراحی داخلی امروز، نشریه رشد آموزش، شماره۲ .

زمردی، حمیرا (۱۳۸۲) نقد تطبیقی ادبیات و اساطیر، تهران: زوار.

غیبی، مهرآسا، (۱۳۹۱) ۳۵۰۰۰ سال تاریخ زیورآلات اقوام ایرانی، تهران: انتشارات هیرمند.

کاژدان، آ؛ نیکلوسکی، ن؛ آبراموویچ، آ؛ ایلین، ژ؛ فیلیپ اف، آ (۱۳۷۹) تاریخ جهان باستان (شرق)، مترجم: محمد باقر مومنی، محمد صادق انصاری، علی همدانی، تهران: انتشارات اندیشه.



کوپر، جـــی. ســـی (۱۳۸۰) فرهنـــگ مصور نمادهای ســـنتی، مترجـــم: ملیحه کرباســـیان، تهران: فرشـــاد.

مجیـــد زاده، یوســـف (۱۳۸۰) تاریخ و تمـــدن بین‌النهرین (جلد دوم)، هنـــر و معماری، تهران: مرکز نشردانشـــگاهی.

معتمـــد فر، حمیـــده الســـادات (۱۳۹۱) تحلیل بـــاز نمود نقش انســـان، حیوان در هنـــر ایران باســـتان، پایان‌نامه کارشناســـی ارشـــد دانشـــگاه آزاد اســـلامی واحد تهران مرکزی.

مقیم پور بیژنی، طاهـــره (۱۳۸۷) آیینـــه کاری در معماری دوره قاجار نگاهـــی مختصر بر پیشـــینه آیینه و کاربـــرد آن در تاریخ هنر ایـــران، تهـــران: کتاب ماه.

ملازاده، کاظم (۱۳۸۸) نگاهی به ســـاختارهای فرهنگی، اجتماعی، و سیاســـی مانا برپایهٔ آگهی های باســـتان شـــناختی و جغرافیای تاریخی، مجلهٔ باســـتان پژوهی، دورهٔ جدید شـــمارهٔ ۷.

نصراللهی، صلاح؛ امیـــن پور، صالـــح (۱۳۹۹) حفاری‌های تجاری و اشیای کشف شـــده در زیویّه در ســـالهای ۱۳۲۵ تا ۱۳۳۲ ش، فصلنامه تحقیقات تاریخی و مطالعات آرشـــیوی.

هرتســـفلد، ارنســـت (۱۳۸۱) ایران در شـــرق باســـتان، مترجم: همایون صنعتی زاده، تهران: پژوهشـــگاه علوم انســـانی و مطالعات فر هنگی .

هال، جیمـــز (۱۳۸۰) فرهنگ نگاره ای نمادها در شـــرق و غرب، ترجمـــه رقیه بهزادی، تهـــران: فرهنگ معاصر.

هینتس، والتـــر (۱۳۷۶) دنیای گمشـــده ایلام، مترجـــم: فیروز فیروزنیـــا، تهران: انتشـــارات علمی فرهنگـــی، چاپ دوم

مقاله

بررسی نقوش و پارچه های دوران صفوی

مائده آمره بزچلویی
دانشجوی کارشناسی صنایع دستی دانشگاه الزهرا (س)
Maedehblo@gmail.com

مقدمه

قرون دهم و یازدهم هجری قمری را به جرأت می‌توان عصر طلایی هنر پارچه بافی در ایران نامید. در این دوره انواع پارچه‌های ابریشمی، زری، مخمل، ترمه، قلمکار و نیز انواع دوخته دوزی روی پارچه در کارگاه های پارچه‌بافی اصفهان، یزد، کاشان، کرمان، هرات، مشهد، رشت، تبریز و قم انجام می‌شد که هر یک از مراکز مذکور در تهیه نوع یا انواعی از پارچه معروفیت داشتند. به عنوان مثال اصفهان مرکز تولید انواع پارچه‌های زربفت بود. در شهرهای اصفهان، یزد و همدان نیز پارچه قلمکار تهیه می‌شد، ولی مرکز اصلی آن شهر اصفهان بود که از آن زمان تاکنون تداوم یافته است. محله‌های بازار چیت‌سازان و بازار رنگرزها در اصفهان مرکز تولید پارچه قلمکار بوده است. در یزد، پارچه‌های زربفت و در کاشان انواع پارچه‌های ابریشم و مخمل اعم از مخمل زربفت و مخمل گل برجسته بافته می‌شد؛ کرمان مرکز اصلی تهیه شال ترمه بود. در شهرهای اصفهان، یزد و کاشان انواع پارچه‌های زربفت بافته می‌شد که بافته‌های هر محل ویژگی‌های خاص خود را داشت؛ یکی از ویژگی‌های هنر پارچه‌بافی صفوی که از دوره تیموری آغاز شده بود و در این زمان به اوج رسید، همکاری نقاشان و نساجان در کانون هنری اصفهان بود؛ به طوری که بسیاری از طراحان پارچه از هنرمندان نقاش معروف این زمان بودند؛ یکی از بافندگان معروف زمان شاه عباس، غیاث‌الدین نقش‌بند است. انواع دوخته‌دوزی مانند گلابتون دوزی، پیله دوزی، آجیده دوزی، ده‌یک دوزی و پته دوزی نیز در شهرهای کرمان، رشت، مشهد، اصفهان و کاشان انجام می‌شد. در دوره‌های بعدی طرح‌ها ساده‌تر شد و صحنه‌های زندگی روزمره بر روی پارچه خودنمایی کرد. شاه سلطان حسین صنعت پارچه بافی یزد و کاشان و اصفهان را رونق بخشید. با سقوط صفویان در سال ۱۱۳۵هجری، صنعت پارچه‌بافی دچار رکود کامل شد و رو به انحطاط رفت.

با توجه به این مسئله که هنر پارچه‌بافی در این دوران بسیار ارزنده و قابل توجه بوده است، نقوش استفاده شده در انواع مختلف پارچه‌ها نیز بسیار خاص و نوآورانه انجام می‌شده است. در این تحقیق نقوش را به شش دسته‌ی، نقوش انسانی، گیاهی، حیوانی، نوشتاری، هندسی و سماوی (ختایی) تقسیم شده که این تقسیم‌بندی با توجه به اهمیت نقوش در پارچه و مقدار استفاده آنها در چهار سبک پارچه‌بافی آن

عصر، سبک اصفهان، سبک تبریز، سبک یزد و سبک کاشان، در دو دوره اصلی پارچه‌بافی عصر صفویه در ایران مورد بررسی قرار گرفته است. دو دوره پارچه‌بافی صفوی به همت غیاث الدین نقش‌بنده و رضا عباسی و شاگردان این دو هنرمند بزرگ پایه‌گذاری شد و با نظارت دقیق شاهان سلسله صفوی بر این هنر و تاسیس کارگاه‌های پارچه‌بافی در سراسر شهرهای بزرگ ایران باعث تولید و حتی صادرات پارچه‌های نفیس ایرانی به اروپا نیز شدند؛ همین توجه ویژه شاهان آن زمان باعث رقابتی بین پارچه‌بافان نیز شد که تلاش آنها برای تولید پارچه‌های با کیفیت بیشتر شد.

پیشینه تحقیق

در بررسی پیشینه و مطالعات صورت گرفته در حوزه پارچه‌بافی دوره صفویه که به این تحقیق مربوط‌اند، می‌توان به مقاله «بررسی تطبیقی نقوش و منسوجات صفوی و عثمانی» که توسط رضا توسلی(۱۳۸۷) و مقاله «مطالعه نمادشناسانه و تطبیقی عناصر و نقوش منسوجات ساسانی و صفوی» که توسط دکتر عباس نامجو و سید مهدی فروزانی (۱۳۹۲) و مقاله «زری‌بافی در دوره صفویه» توسط زهره روح‌فر (۱۳۷۸) نگارش شده است؛ همچنین مقاله «تاثیر سبک نقاشان صفوی بر طراحی پارچه‌های این دوره» که توسط هدایتی و شاسته‌فر (۱۳۸۹) اشاره کرد. علل توجه زیاد به عصر صفوی و انواع پارچه‌ها و نقوش آن‌ها در سراسر سلسله آنان، نیاز به مطالعه و گردآوری دقیقی دارد تا از این پراکندگی در مطالب جلوگیری شود، که در این تحقیق اصل بر همین نکته است.

دوران صفوی

پادشاهان صفوی در فاصله سال‌های ۹۰۷ ۱۱۴۸ه.ق. بر ایران حکومت می‌کردند. بنیان‌گذار این سلسله، شاه اسماعیل اول در تبریز بر تخت شاهی نشست و آخرین شاه صفوی سلطان حسین، از افغان‌ها شکست خورد و در پی آن دوران باشکوه این سلسله به پایان رسید. این دوره از مهم‌ترین ادوار تاریخی در ایران است، زیرا یک حکومت مقتدر و مرکزی توانست بر سراسر ایران سلطنت کند. دوره شکوفایی و اوج پارچه‌بافی ایران نیز همزمان با حکومت صفویان آغاز گردید. پارچه‌بافی این دوره، از لحاظ هنری و فرهنگی از اهمیت و جایگاه ویژه‌ای برخوردار بود؛ به درستی می‌توان این عصر را «عصر طلایی» پارچه‌بافی در ایران نامید. شاهان صفوی به این صنعت علاقه و اهتمام بسیار داشتند، چنانکه شاه اسماعیل تولیدکنندگان را به تولید انواع پارچه‌های ابریشمی و نخی تشویق می‌کرد. شاه عباس نیز صنعت بافندگی را به اوج رساند و سازمان ابریشم بافی کشور را شخصا زیرنظر گرفت. منسوجات نفیس عصر صفوی برای تهیه پوشاک حاکمان، اشراف و درباریان به کار می‌رفت و از منسوجات ارزشمند صادراتی و از منابع تأمین مالی کشور محسوب می‌شد. همچنین به عنوان هدیه به بزرگان و به عنوان خلعت به فرمانروایان اروپایی اهداء می شد. اعطای خلعت که نقش مهمی در ساختار اجتماعی و سیاسی ایران داشت خود عامل محرکی در تولید پارچه های نفیس به شمار می آمد (تامپسون،۱۳۸۴:۱۰۰). حاکمان صفوی برای رفع نیازهای حکومتی همواره نیازمند پارچه های نفیس و پارچه بافان هنرمند و ماهر بودند. به همین دلیل، پارچه‌بافی به عنوان هنری کاربردی در دربار صفوی از منزلتی عالی و پارچه‌بافان نیز از جایگاه ارزشمندی برخوردار بودند. نمونه‌هایی از بافته‌های این دوره را می‌توان در موزه‌های جهان و مجموعه‌های خصوصی از قبیل موزه متروپولیتن، هنرهای زیبای بوستونه ویکتوریا و آلبرت و الیون یافت(توسلی،۱۳۸۷:۸۸).

در آغاز این دوره تبریز، کاشان، یزد، اصفهان، قزوین، شیراز، کرمان و شهرهای خراسان از مراکز بافندگی بودند و در این شهرها حریرهای زربفت، پارچه‌های ابریشمی، مخمل و منسوجات خاص دوره صفوی چون پارچه‌های جناغی بافت نخی، اطلس، ابریشمینه‌های گل‌برجسته چینی (نیلوفر، گل شاه عباسی)، زری و مخمل تولید می‌شد. بافندگان دوره صفوی در ابریشمینه‌های گلدار خود، طرح‌های بسیار نزدیک و بدون فاصله و رنگارنگ نیز وارد کردند و به بافت‌های چند تار و پودی یا جناغی، زمینه‌های طلایی براق بخشیدند. آنها مخمل را با چند لایه بافت تولید کردند. تافته که دارای بافت ساده با تار و پود متقاطع و از جنس ابریشم و نیمه ابریشم با الیاف مصنوعی که از دوران ساسانیان متداول بود، تولید و صادر شد. رواج و شکوفایی آن در شهرهای اصفهان و ابیانه در عصر صفویان بوده است. بافته‌های صفوی، به خصوص بافت ابریشمی همواره مورد ستایش جهانیان بوده است؛ این پارچه‌ها نه تنها طرح و نقش بدیع و بی‌نظیر و

نوظهور داشـــتند، بلکـــه از نظر تنـــوع رنگ نیز بی‌نظیـــر بودند. بســـیاری از پارچه‌های ابریشـــمی این دوره به آثار نقاشـــی مکتب اصفهان شـــباهت دارد. مشـــهورترین پارچه‌های این زمان زری و مخمل‌هایی اســـت کـــه روی آنها به طور برجســـته با ابریشـــم تزیین شـــده اســـت، در زمان شـــاه عبـــاس اول، در اصفهان نیز دســـتگاه نساجی تأسیس شـــد، که همانند دســـتگاه‌های نساجی یـــزد، کرمان و کاشـــان کـــه در ابریشـــم بافی معـــروف بودند، پارچه‌های دربـــار را تهیه می‌کرد. در زمان شـــاه طهماســـب در قزویـــن مکتب هنـــری خاصـــی در بافندگی به وجـــود آمد که از ویژگی‌هـــای آن نقـــش ترنـــج و گل و گیاه و شـــکار بود و در زمان شـــاه عباس ســـبک تازه‌ای رو به رشد گذاشـــت که نقطه قـــوت آن اســـتفاده از نقـــوش گل و گلدان بـــود. بافته‌های دوره صفـــوی را از نظر طـــرح و نقش می‌تـــوان به دو دوره تقســـیم کـــرد: در دوره اول، خواجـــه غیـــاث الدین نقش بند ســـبکی به وجـــود آورد کـــه از ویژگی‌های آن اســـتفاده از طرح‌های کوچکی بود کـــه در کل هماهنگی داشـــتند بود. غیاث الدیـــن اهل یزد و بافنـــده‌ای با ذوق بـــود و در اختراع و ایجـــاد طرح‌های مختلف و نقـــش آنها بـــر روی پارچه مهارتی بســـزا داشـــت. از بافندگان مشـــهور این طرح‌ها می‌تـــوان از عبـــدالله بن غیاث، حســـین ابن غیـــاث، یحیی بن غیـــات و معزالدیـــن غیاث نـــام برد. در دوره دوم طرح‌هـــا و نقـــوش بافته‌هـــا متأثر از ســـبک نگارگری مکتـــب «رضا عباســـی» بود. در این ســـبک بافنده بـــر نقوش و طرح‌های بزرگ تاکید داشـــت. محمد خان و اســـماعیل کاشـــانی و اســـتاد معین از بافندگان به نام و مشـــهور این سبک بودند. در نخســـتین پارچه‌های دوره صفوی منظرهٔ بـــاغ، تصویری متداول بـــود و بســـیاری از مضامین عاشـــقانه ادبیات فارســـی بر زمینه پارچه‌های ابریشـــمی بافته می‌شـــد، صحنه‌های شـــکار، حملهٔ گربه‌ســـانان به طعمه‌هایشـــان، امیر زاده‌های ســـوار بر اســـب بـــا مهترانشـــان و صحنه‌های بـــزم و رقص مورد پســـند همگان بود. در زمان شـــاه عبـــاس مخمـــل، پســـندیده‌ترین پارچه به شـــمار می‌آمد. مخمل‌های اوایـــل صفوی نیـــز دارای همانگونه صحنه‌های ســـرورانگیز بـــه روش ســـاده باف و بـــا هیکل‌های آدمـــی و نقوش گیاهی برجســـته بـــر زمین اطلـــس زری تولید می‌شـــد. در دوره‌های بعدی طرح‌ها ســـاده‌تر شـــد و صحنه‌های زندگـــی روزمره، بـــر روی پارچه‌ها خودنمایی کرد. ابریشـــم بافی در زمان شـــاه عباس دوم به اوج کمال خود رســـید، شـــاه سلطان حســـین صنعت پارچـــه بافی یزد و کاشـــان و اصفهـــان را رونق بخشید. با ســـقوط صفویان در ســـال ۱۱۳۵هجری قمری، صنعت پارچه‌بافی دچـــار رکود کامل شـــد. اندک رونق دورهٔ نادر شـــاه افشـــار نیز زودگذر بـــود و با مرگ او صنایع بافندگی بســـرعت رو به انحطاط و فراموشـــی رفت.

شاه اسماعیل اول

در میـــان صنایع دوره صفوی، پارچه‌بافی، بســـیار مهم شـــمرده می‌شـــد و شـــاهان صفوی بـــه این صنعـــت علاقه بســـیاری داشـــتند؛ چنانکه، شاه اســـماعیل حک: ۹۰۷ ۹۳۰ ه.ق. هنرمندان را بـــه تولید انـــواع پارچه‌هـــای ابریشـــمی و نخی را تشـــویق می‌کـــرد (فریـــه۱۳۷۴: ۱۵۹)؛ وی هنرمنـــدان را ارج می‌نهاد و آنان را بـــه تولید پارچه‌های نخی و ابریشـــمی تشـــویق می‌نمود هم چنیـــن او اقدام به تأســـیس مراکز صنعتی نمـــود و بازرگانی و تجـــارت را با کشـــورهای ترکیـــه، هند و چین گســـترش داد (توســـلی، ۱۳۸۷: ۹). شـــیوه‌های بافت پارچه در ایـــن دوره، ادامه ســـنت پارچه بافـــی تیموری اســـت. در عصر صفـــوی، دولت در تمام مراحل تولید، خرید و فروش منســـوجات ابریشـــمی دخالت داشـــت (آیرویـــن، ۱۳۸۹: ۲۳۵). در این زمان، مســـئله صادرات ابریشـــم خام به امپراتـــوری عثمانی، منبع مهـــم درآمدی دولت، به شـــمار می‌رفت. توســـعه پرورش ابریشـــم احداث کارگاه‌های بافندگـــی جدید را می‌توان از اقدامات مهم شـــاه اســـماعیل اول نام بـــرد، که ســـرانجام، در نتیجـــه تحریم دولـــت عثمانی دوام چندانـــی نیافت (بیکـــر،۱۳۸۵: ۱۱۸). وی همچنیـــن کارگاه‌های رنگـــرزی و بافندگی را در تبریز تأســـیس نمـــود (آیروین،۱۳۸۹: ۲۲۵). از اقدامات شـــاه اســـماعیل در اوایـــل دوره صفوی، پس از تصـــرف هـــرات، همراه بـــردن بهزاد نقـــاش بـــه تبریز بود (ســـیوری،۱۳۶۳: ۱۲۴). از سویی دیگر، نقاشـــان و سایر هنرمندان از هـــرات به تبریـــز و کارگاه‌های هنری ســـلطنتی روی آوردند؛ از جمله آنان، نقاشـــانی بودند که ریاســـت کارگاه‌هـــای درباری را بـــر عهده گرفتنـــد. با مهاجرت بهـــزاد و انتخاب وی به ریاســـت کتابخانه و کارگاه کتـــاب آرایی حکومت، فعالیت‌هایی آغاز شـــد، که ســـبک تبریز دوره صفوی را به شـــیوه‌ای متفاوت با گذشـــته تبدیل کرد.

شاه طهماسب اول

شـــاه طهماســـب اول، حـــک: ۹۳۰ ۹۸۴ه.ق. وی خـــود نقاش و

خطـــاط بود و دوران صفـــوی، تحت حمایت و ســـلایق هنری او، بـــدل به یکـــی از پربارترین زمان‌ها گشـــت. که با گذر ســـال‌ها، همچنان تحســـین‌برانگیز اســـت. در زمان شـــاه طهماسب اول، مکتب جدیـــدی در هنر نقاشـــی عرضه گردید کـــه به «مکتب دوم تبریز» معروف شـــد. که در آن ترســـیم طبیعـــت و عناصر طبیعـــی واقع‌گرایانه‌تـــر گردید. در قزوین، مکتـــب هنری خاصی در بافندگـــی به وجـــود آمد کـــه از ویژگی‌هـــای آن می‌توان به اســـتفاده از نقوش انســـانی، گل‌ها و گیاهان و صحنه‌های شـــکار حیوانات اشـــاره کـــرد. طـــرح پارچه‌هـــا، پیچیده‌تر شـــد و با جزییات همراه گردیـــد؛ به نحوی که از منســـوجات غیرتصویریِ همزمـــان خود، یعنـــی منســـوجات عثمانی و مملـــوک متمایز می‌شـــد. در این زمان، شاه طهماســـب، از صنعتگران و هنرمندان حمایت می‌نمـــود. رونق اقتصـــادی این دوره، منجـــر به فعالیت بیشـــتر بازرگانان برای برقراری ارتباط گســـترده با شـــرکت‌های تجاری شـــد؛ این امر، صنعت نســـاجی ایران را نیز گســـترش داد (بیکر، ۱۱۷:۱۳۸۵). شـــاید بتوان شـــاه طهماسب اول را اصلی‌ترین حامـــی هنر و هنرمنـــدان در دوره خود نام برد. او به هنر نقاشـــی علاقمند بود. حمایـــت او از هنرمندان در پیشـــرفت هنر آن زمان بســـیار موثر واقع شد.

شاه عباس اول

دوره شـــاه عباس اول، حک: ۹۹۶ ۱۰۳۸ه.ق. دوره اوج شـــکوفایی ایـــران در حوزه‌های مختلـــف اقتصادی، اجتماعـــی و هنری بود. در این زمـــان پایتخت ایران شـــهر اصفهان بود. سیاســـت‌های خارجـــی دولت، باعث ســـفر جهانگـــردان، بازرگانـــان و مبلغان مذهبی خارجی به کشـــور شـــد. این مســـاله روابـــط فرهنگی بـــا کشـــورهای اروپایـــی را گســـترش داد و بر زندگـــی مردم ایران نیز تأثیـــرات مثبتی گذاشـــت؛ در نتیجـــه، در عرصه‌های گوناگون هنـــری تحولات قابـــل توجهی به وقوع پیوســـت. همه جهانگردانـــی که در دوره صفـــوی، به ایران ســـفر کرده‌اند، متفق القولند کـــه این دوره، درخشـــان‌ترین دوره پارچه‌بافـــی در ایران بوده اســـت. در ایـــن دوره، صنعـــت بافندگی پیشـــرفت زیادی نمود. پادشـــاه، خود، صنعت ابریشـــم بافی کشـــور را شخصا اداره می‌کـــرد. در نتیجه این صنعت گســـترش زیادی یافـــت (فریه، ۱۳۷۴: ۱۶۶). شـــاه عباس دســـتور به پرورش ابریشم در شهرهای ســـاحلی مازندران داد که در نتیجه، ابریشـــم کافی برای صادرات و مصـــرف داخلی کشـــور تهیه گردیـــد. حمایـــت وی در ایجاد کارگاه‌هـــای جدید بافندگی و توســـعه آنهـــا در پایتخت، منجر به افزایش تولیـــد انواع بافته‌هـــا، به خصوص پارچه‌های ابریشـــمی زری گردید. بر اســـاس آمار موجـــود میزان تولید ابریشـــم ایران در ســـال ۱۲۰۸ هجری قمـــری، به ۳/۱ میلیون کیلوگرم رســـید، که یک ســـوم آن، برای مصـــرف داخلی در بافندگی منســـوجات و قالـــی بافی بـــکار می‌رفت و بقیه صـــادر می‌گردیـــد. در این زمـــان، هنر بافندگی بـــه منتهـــای اوج خود رســـید؛ به نحوی کـــه بافته‌هـــای دوره شـــاه عبـــاس از نفیس‌تریـــن نمونه‌های صفوی، به حســـاب می‌آینـــد. در این دوره، ســـبکی در پارچه‌بافی ابـــداع گردید کـــه در آن، از نقـــوش گل‌ها و گلـــدان در طراحی پارچه اســـتفاده شـــد (دیمانده، ۱۳۶۱: ۲۴۵). این پیشـــرفت که در دوره شـــاه عبـــاس اول بـــه اوج قدرت رســـیده نتیجه عوامل متعددی مانند دور اندیشـــی سیاســـی، تســـاهل مذهبی و آزاد منشـــی روحی شـــاه عباس، رونق تجارت و آزادی نســـبی هنرها از قیود و موانع مذهبـــی بود (هاتشـــتاین، ۱۳۹۰: ۴۹۸). مخمل، پارچـــه‌ای مورد پســـند درباریـــان صفوی گردید. کـــه طرح‌های زیبـــای آن و نقوش انســـان و گیاهان، به طور برجســـته بر زمینه اطلـــس طلایی ایجـــاد می‌شـــد. همچنین صحنه‌هـــای روزمره نیز راه خـــود را به طرح‌های تزیینـــی پارچه‌ها، باز کـــرد (فریه، ۱۳۷۴: ۱۵۹). شـــاه، توجه زیـــادی به کارگاه‌هـــای تولید قالی و منســـوجات داشـــت. علاوه بر نظارت مرکزی در مـــورد تولید و قیمت گذاری منســـوجات نفیس، دستورات شـــاه، نوع محصولات در منطقـــه را نیز مشـــخص می‌کـــرد (آیرویـــن، ۱۳۸۹: ۲۲۶). در شـــهرهایی مانند اصفهان، شـــیروان، قراباغ (گیلان)، کاشـــان، مشـــهد و اســـترآباد، کارگاه‌های متعـــدد پارچه‌بافی ایجاد شـــد که در آنها، منســـوجات ابریشـــمی و شال برای اســـتفاده خاندان ســـلطنتی و همچنین عموم مـــردم، تحت نظـــارت دقیق ناظران ماهر، بافته می‌شـــد. پارچه‌هـــای ابریشـــمی، زری و مخمل‌های نفیس و زیبا در کارگاه‌های ســـلطنتی کاشـــان و یزد، تولید و زیر نظر هنرمنـــدان درباری، به نحو مطلوبی ســـازمان‌دهی می‌شـــد. اصفهـــان از لحاظ بافندگی نســـبت به ســـایر شـــهرهای ایران پیشرفت نمود؛ زیرا شـــاه برای دادن هدیه به پادشـــاهان اروپایی و رجال دربـــاری، از پارچه‌های بافت کارگاه‌های اصفهان اســـتفاده می‌کرد. در این زمان، نقاشـــان و نســـاجان بـــا یکدیگر همکاری تنگاتنگی داشـــتند و ســـعی می‌کردند، بهتریـــن پارچه‌ها را برای دربـــار ببافند تا مورد توجه شـــاه قرار گیرد. به ایـــن ترتیب، بین

کارگاه‌هـــای پارچه‌بافی رقابت ایجاد می‌شـــد کـــه هر یک تلاش می‌کردنـــد پارچه بهتـــری را تولیـــد کنند؛ در نتیجـــه بافندگی و طراحی پارچه در اصفهان نســـبت به ســـایر مراکز در کشـــور بیشـــتر پیشـــرفت کرد (تاج بخش،۱۳۷۸: ۱۷۶). در این کارگاه‌ها، پارچه‌هـــای ابریشـــمی با نقوش پیچیده تهیه می‌شـــد و اشـــعار فارسی و داســـتان‌های عامیانه، مانند داســـتان لیلی و مجنون، بر روی آنهـــا نقش می‌بســـت. تولید پارچه‌های قلمـــکار در اصفهان، در اوج خـــود بود؛ نوعـــی قلمکار زری یا اکلیلی تهیه می‌شـــد که در نـــوع خود نفیـــس و بی‌نظیر به حســـاب می‌آمـــد. در تزیین قلمکار، از نقوشـــی اســـتفاده می‌کردند که در بافـــت قالی‌ها نیز بـــه کار می‌رفت که شـــامل طرح‌های لچک و ترنـــج طرح باغی، گل و گلـــدان، طرح‌هـــای کتیبـــه‌دار، محرابی و بتـــه جقه بود. مهم‌ترین مراکز تولید قلمکار، شـــهرهای اصفهـــان، یزد و همدان بود؛ شـــهر اصفهان، مرکز اصلی این صنعت محســـوب می‌شـــد. علاوه بر تولید منســـوجات بافته شـــده و زربفـــت و مخمل‌هایی با عالی‌تریـــن کیفیت، صنعتگران صفوی در گلدوزی و قلمکارســـازی نیز بر گذشـــتگان پیشـــی گرفتند. گفته شـــده که، دستگاه‌های بافندگـــی دربار تمامی فاصلـــه بین میدان مرکزی شـــهر و چهل ســـتون را که حدود نیم کیلومتر اســـت، می‌پوشـــاندند (سیوری، ۱۳۶۳: ۱۳۷). شـــاردن، ســـیاح فرانســـوی، که در این عصر، به ایران ســـفر نموده بود، می‌نویســـد: اســـاس ثروت و حیات مردم کاشـــان از صنایع نســـاجی و ابریشـــم بافی و تهیه قطعات زربفت و نقره بافته تشـــکیل شـــده اســـت، در هیچ یک از شـــهرهای ایران، مصنوعات و منســـوجات مخمل و حریر و تافته و ابریشـــم و قطعات زربفت و ســـیم بفت و زری‌های ســـاده و گلدار ابریشـــمی بیشـــتر از کاشـــان و حومه آن تهیه نمی‌گردد.

شاه عباس دوم

بافت پارچه‌های ابریشـــمی زیبا در دوره شـــاه عبـــاس دوم، حک: ۱۰۵۲ ۱۰۷۷ه.ق. همچنـــان ادامـــه یافت. ابریشـــم بافی در زمان وی، بـــه اوج کمال خود رســـید؛ در این دوره، نقـــوش گیاهی و حیوانـــی به صورت نقـــش گل و مـــرغ، در پارچه‌هـــا به صورت نقش‌مایه تزیینـــی اصلی بکار می‌رفـــت. این طرح، بـــه وفور در آثار نقاشـــی آن زمـــان هم دیده می‌شـــود کـــه در پارچه‌بافی، توســـط هنرمندان اقتباس شـــده بود. این مســـاله حاکی از نفوذ نقاشـــی این دوره در هنرهای دیگر صفوی اســـت (پوپ و آکرمن، ۱۳۸۷: ۲۱۳۲). در ایـــن زمـــان کارگاه‌های دربـــاری فعال بود و روابط ایران با اروپاییان بیشـــتر گســـترش یافت کـــه در نتیجه، حضور نقاشـــان اروپایی در دربـــار تغییراتی را در نقاشـــی ایرانی ایجاد نمود. شـــاید این شـــیوه در آثار شفیع عباســـی، پسر رضا عباســـی، در بـــه تصویر کشـــیدن گل و مرغ، ظهورکرده باشـــد. رســـم دقیق شـــاخه‌ها، گل‌ها و برگ‌ها در این زمان، اقتباســـی از کتـــب چاپی گیاه‌شناســـی اروپاســـت که به ایران وارد شـــده بـــود. در دوران صفوی، شـــاه عبـــاس، توجه ویـــژه‌ای به تجارت ابریشـــم و تهیه منســـوجات ابریشمی داشـــت و به همین منظور دســـتور داد که مـــدل کارگاه‌های نســـاجی یزد و کرمـــان که از مدت‌هـــا قبل بـــرای بافت پارچه‌هـــای مرغوب مناســـب بودند. در اصفهـــان و دیگر شـــهرهای ایران به کار برود و اســـتادان ماهر به مراکز جدید دعوت شـــدند کـــه پارچه‌هایی جهـــت صادرات تهیه نمایند (دلاواللـــه، ۱۳۸۰: ۱۴۴۶).

شاه سلطان حسین

شاه سلطان حســـین، حک: ۱۱۰۵ ۱۱۳۵ه.ق. او صنایع پارچه‌بافی یزد، کاشـــان و اصفهان توســـعه بخشید. زندگی شـــاهان صفوی پرتجمـــل بود که خـــود انگیزه‌ای بـــرای تقاضا و تولید بیشـــتر پارچه‌هـــای نفیـــس و گران‌بهـــا می‌شـــد. این موضـــوع، اهرم محرکی بـــرای بافندگـــی ایران به حســـاب می‌آمـــد؛ به نحوی که تولیـــد زربافت‌هـــا و مخمل‌هـــای ایرانی، به حدی رســـیده بود که بر ســـایر منســـوجات تأثیر گذاشـــته بود و ایـــن تأثیر را می‌تـــوان در پارچه‌هـــای گورکانیان هند و عثمانـــی ترکیه نیز باز شـــناخت و دید. در دربار این پادشـــاه، رســـم بر این بود که هر هفت ســـال، تمام البسه شـــاهی را می‌ســـوزاندند و جامه‌های نو تهیـــه می‌کردنـــد؛ در ضمن ایـــن کار، نخ های زرین و ســـیمین از پارچه‌هـــای زربفـــت جمع‌آوری می‌شـــد تا مجـــددا در تهیه پارچه‌های زربفت جدیـــد به کار رود (فریـــد، ۱۳۷۴: ۱۵۹).

پارچه‌بافی در عصر صفوی

در دوره صفـــوی توجه خاص و حمایت شـــاهان صفـــوی به ویژه شـــاه عبـــاس اول از هنـــر پارچه‌بافـــی، باعث گســـترش مراکز بافندگـــی، افزایش کارگاه‌های پارچه‌بافی و رشـــد بی‌ســـابقه آن شـــد. یکی از ویژگی‌هـــای مهـــم پارچه‌بافی صفـــوی همکاری نقاشـــان و نســـاجان در کانون‌های هنری اصفهان بـــود، به طوری

که بسیاری از هنرمندان نقاش آن دوره بافندگان ماهری نیز بودند. هنر پارچه‌بافی صفوی حاصل تلاش کارگاه‌های زیادی در نقاط مختلف کشور بود. شهرهای زیادی از قطب‌های مهم پارچه‌بافی بودند و رقابت کارگاه‌ها باعث گسترش این فن شد. در سفرنامه شاردن آمده است: «اساس ثروت مردم کاشان از ابریشم بافی و تنها در یکی از حومه‌های شهر کاشان به نام هارون، هزار نفر کارگر ابریشم باف مشغول کار هستن» (شاردن،۱۳۵۰: ۳۶). استادکاران این هنر به دو بخش تقسیم می‌شدند استادان بافنده و نقش‌پردازان بر روی پارچه که یکی از ویژگی‌های مهم پارچه‌های صفوی است. اکثرا پارچه‌های عصر صفوی دارای نام بافنده است که نشان از ارزش‌گذاری بر فعالیت هنرمندان دارد. در دوره صفوی شاهد اوج هنر پارچه‌بافی در زمینه‌های مختلف به خصوص زری بافی، مخمل‌بافی، قلمکار سازی و انواع دوخته دوزی روی پارچه هستیم، پارچه زری از نظر نحوه بافت به چند نوع تقسیم می‌شود: ۱.زری اطلسی که بافت آن بسیار ظریف است. ۲.زری دارایی که در بافت آن تعداد پودهای گلابتون بیشتر است، بنابراین پارچه ضخیم‌تر است. ۳.زری حصیری که بافت آن دقیقا شبیه بافت حصیر است. ۴.زری تپه بافت که پشت کلاف که نقوش بافته شده بر روی آن که شبیه گلدوزی روی پارچه می‌باشد و نخ‌های پود روی پارچه کاملا مشخص هستند و پشت پارچه نیز دقیقا مثل پارچه‌ای است که روی آن گلدوزی شده است، و پشت آن نخ‌ها جمع شده‌اند که مشخص هستند. مخمل نوعی پارچه نخی یا ابریشمی است که یک روی آن صاف و روی دیگر دارای پرزهای لطیف و نزدیک به هم می‌باشد. پارچه مخمل بر دو نوع است: مخمل یک رو و مخمل دو رو یا دو خوابه که هر دو طرف آن پرز دارد. تفاوت مخمل با پارچه‌های دیگر این است که مخمل علاوه بر تار و پود که پارچه را تشکیل می‌دهد پرز هم دارد. آنچه مسلم است بافت پارچه مخمل نیز با وجود در دست نبودن نمونه‌هایی قبل از دوره صفوی، در ایران پیشینه‌ای دیرین دارد. چنان که در متون تاریخی و جغرافیایی به نوعی پارچه به نام کمخا اشاره شده است که با در نظر گرفتن معنای آن، همان پارچه مخمل مقصود می‌باشد. در لغت‌نامه دهخدا آمده است: «پارچه منقش را گویند که به الوان مختلف بافته باشند و مخفف کم خواب است». مشخص می‌شود که این پارچه کم‌خواب است و خواب داشتن مخصوص پارچه مخمل است که پرزهای آن به یک طرف خواب دارند؛ در متون قدیم مخمل به عنوان خاوخیز آمده است. یکی از اقسام پارچه مخمل که شهر یزد به بافت آن معروفیت ویژه‌ای داشته، مخمل عنابی سیر بود که موضوع تزیینی آن گل‌های ساقه بلند زرد طلایی با برگ‌های سبز بو د .

ویژگی اغلب پارچه‌های مخمل کاشان نیز در تزیینات، نقوش انسانی در صحنه‌های بزم و رزم و شکار بود. درباره پارچه قلمکار می‌توان گفت اوج هنر قلمکارسازی را از نظر میزان تولید و تنوع نقوش به دوره صفوی نسبت داد. مراکز عمده قلمکارسازی شهرهای یزد، همدان و اصفهان بود؛ ولی اصفهان عمدتا مرکز اصلی محسوب می‌شد و از آن زمان تاکنون تداوم بخش این هنر بوده است. پارچه‌های قلمکار از نظر شیوه کار به چهار نوع تقسیم می‌شود: ۱.قلمکار معمولی که با قالب‌های چوبی نقش اندازی می‌شود. ۲.قلمکار قلمی که بر روی آن، آیات قرآن و دعا و احادیث با خطوط کوفی، نسخ، ثلث و غبار نگاشته می‌شود. ۳.قلمکار زرنگار که نوعی نقاشی روی پارچه با زر است؛ به این ترتیب که طلا را در تیز آب حل و به جای رنگ، برای نقش‌اندازی روی پارچه استفاده می‌کردند. این پارچه‌ها فوق‌العاده گران و خاص درباریان دولت صفوی بود. ۴.قلمکار هندی که نقوش آن بیشتر ملهم از نقش و نگارهای هندی است. نقوش پارچه‌های قلمکار به طور معمول شبیه نقوش قالی است و می‌توان آن را تابع تقسیم‌بندی نقوش قالی دانست که عبارتند از: نقوش لچک و ترنج، طرح باغی، گل و گلدان، کتیبه‌دار، محرابی (سجاده‌ای)، خانه خانه، سرو و بته جقه. انواع مختلف هنر دوخته دوزی بر روی پارچه، یکی از هنرهای بسیار ظریف و زیباست که ایرانیان، به خصوص زنان ایرانی، در تهیه آن مهارتی ویژه داشتند. دوخته دوزی یا به عبارتی گلدوزی و قلابدوزی از دیرباز در ایران مرسوم بوده و تعدادی از این نمونه‌ها از دوره صفوی به بعد بر جای مانده است. در دوره صفوی و پس از آن نمونه‌های جالبی از انواع دوخته دوزی باقی مانده است و هنرمندان با سوزن و نخ های رنگین ابریشم، و الیاف طلا و نقره، نقوش بسیار زیبا و مطلوبی را از گل و برگ و نقوش انسانی و حیوانی بر روی پارچه خلق نموده‌اند که برای نمونه می‌توان، خاتمی، نقده دوزی، پیله دوزی و فتیله دوزی، آجیده دوزی، پته دوزی را نام برد.

دوره اول پارچه بافی صفوی

شـــهر هرات در دوره تیموری، به مرکز تجمـــع هنرمندان تبدیل شـــد و کلیه هنرهـــا، از جمله پارچـــه بافـــی در آن رونق یافت. اولیـــن پادشـــاهان صفوی، میـــراث‌دار هنر پارچه‌بافـــی تیموری بودنـــد و حمایت از پارچه‌بافـــی و هنرمندان مورد توجه شـــاهان صفـــوی قرار گرفـــت. در این دوره، ســـبک‌های هنری گذشـــته به حیـــات خود ادامـــه داد. اگرچـــه، تحولاتی نیز تحـــت تأثیر هنرمنـــدان در عرصه‌هـــای گوناگـــون هنری، به وقوع پیوســـت. ســـبک هنری در این دوره، اقتباســـی از هنر دوره مغول و تیموری در ایـــران بود (توســـلی، ۱۳۸۷: ۸۹). بهزاد در شـــهر تبریز مکتب «نقاشـــی تبریز» را بنا نهاد و نقاشـــان نامدار و مشهوری، همچون ســـلطان محمد، میر ســـید علی و میـــر نقاش از پیـــروان این مکتب شـــدند. نگارگـــران مکتب تبریـــز با وفاداری بـــه اصول و ســـنتی نگارگری، به عناصر طبیعی نیز توجه بیشـــتری نشـــان دادند (قاضی زاده، ۱۳۸۲: ۵۷). ســـلطان محمـــد، مدیریت کارگاه هنری تبریز را بر عهده داشـــت و به طراحی نقـــوش قالی، پارچه و ظروف می‌پرداخت. ســـبک هنـــری او، در به تصویر کشـــیدن اشـــخاص بر روی پارچه‌های ابریشمی قابل تشـــخیص است. میر نقاش نیز در ســـبک نقاشـــی، پیرو بهزاد بود و نقوش پارچه‌هایی که به وی نســـبت داده می‌شـــود، بســـیار ظریـــف و پیچیده و با ریـــزه‌کاری همراه اســـت. ترســـیم پرده‌هایی از زندگـــی روزمره در نگارگـــری، کـــه در ارتباط با جریـــان عمومی کـــه توجه به انســـان و محیط پیرامونش و تلاش در جهت انعکاس گســـتردگی و کمـــال حیات بشـــری بـــروز کرد، دقیقـــا با بهزاد آغاز شـــده بود. در نگاره‌هـــای تبریز، با الحاق بی‌شـــمار عناصـــر و جزئیات زندگی روزمره و تلاش در پر کردن کوچک‌ترین قســـمت ســـطح کاغذ با تصویر، به حد اعلاء خود رســـید (اشـــرفی، ۱۳۸۴:۱۳۲). اســـتفاده از درختان باریـــک، مثل بید و ســـرو، کاربرد برگ‌های کنگره‌ای و زمینـــه پر گل و گیاه مختلـــف و گرایش به واقع‌نمایی از ویژگی‌هـــای بـــارز مکتب تبریز اســـت کـــه در پارچه‌های این دوره، ظهـــور یافتـــه اســـت. در این شـــیوه، ترکیـــب بندی بته جقه‌ای در طراحی ســـروهای کوهی دیده می‌شـــود. از هنرمندان بنـــام این مکتـــب «غیاث الدین علـــی نقش بند» اســـت. غیاث الدین نقش بنـــد، طراح و تولیـــد کننده پارچه‌های ابریشـــمی، موفق شـــد که به درباریان شـــاه عبـــاس ملحق شـــود؛ و از آن به بعد در بافتن منســـوجات مصور شـــهرت یافـــت. واژه «نقش بنـــد» مهـــارت طراحی وی را نشـــان می‌داد و بـــه علت طراحی پارچه‌های بســـیار خاص و نوآورانه مشـــهور گردیـــد. پارچه‌های بافته شـــده توســـط او بســـیار مورد توجه شـــاه بود؛ به نحوی که از آنها، برای ســـایر پادشـــاهان و امیران هدایایی می‌فرســـتاد. غیاث الدیـــن، مبدا بافـــت پارچه‌های چندلا و مخمـــل بود و در طراحـــی و انتقال نقش بـــر روی پارچه مهارتی زیاد داشـــت. آثار او در دو گـــروه قـــرار می‌گیرند، یـــک آثاری کـــه دارای تصاویر انســـانی و حیوانی هســـتند و دو آثـــاری که تصویـــری به غیر از انســـان و حیوان دارند (تامپســـون،۱۳۸۴:۸۱). گفته شـــده است کـــه، در میان هدایایی که شـــاه عباس، برای اکبرشـــاه گورکانی به هند فرســـتاد، حـــدود ۳۰۰ قطعه پارچه زربفت بـــود، که ۵۰ قطعـــه از آنها توســـط غیاث نقش بند بافته شـــده بود. ســـبک طراحـــی او، اســـتفاده از نقـــوش کوچک بود، کـــه در یک طرح کلی بـــا هم، هماهنگی داشـــتند شـــیوه طراحی غیـــاث الدین، اقتباســـی از طرح‌های قـــرن دهم هجری قمری اســـت.

دوره دوم پارچه بافی

در زمان شـــاه عبـــاس اول صفوی پـــس از انتقـــال پایتخت به اصفهـــان، مکتب نقاشـــی اصفهان به رهبری رضا عباســـی، ظهور یافـــت. او در پارچه بافی، ســـبکی بـــه نام خود ایجـــاد نمود که غالبـــا در مخمل بافی بـــه کار رفت؛ و با ســـبک غیـــاث الدین متفاوت بود. در این شـــیوه طراحی چهره انســـان بیشـــتر حالت ایرانی یافت و از حالت مغولی دوره تیموری، خارج گشـــت. شـــیوه رضا عباســـی، در نشـــان دادن اشـــخاص در حالت فروتنی، تاثیر زیـــادی در نقوش آن دوره داشـــت. در این شـــیوه، تصاویر بزرگی طراحی می‌شـــد و نقوش فرعی بـــرای پر کـــردن فضاهای خالی بـــه کار می‌رفـــت کاربرد رنگ‌هـــای ملایم در تصاویـــر طبیعی، هماهنگی بســـیاری داشـــت. در آثـــار او، توجه بـــه فردگرایی و نقش مایه های انســـانی دیده می‌شـــود. جزئیات اشـــکال، انسان، حیوان و پرندگان، که توســـط نقاشـــان درباری بـــکار رفته، کاملا بـــر روی پارچه‌های نفیس نیز منتقل شـــده اســـت. در این زمان، هنرمندان برجســـته‌ای مانند رضا عباســـی، طرح‌هایشـــان را به نســـاجان عرضه می‌کردند. در این عصر، چهره‌ســـازی و اشـــکال انســـانی، قســـمتی از طرح پارچـــه را به خود اختصـــاص می‌داد (ســـیوری،۱۳۶۳:۱۳۸۰). آنها از شـــیوه‌های نگارگـــری رایج، در آثار خود اســـتفاده نمـــوده و نمونه‌هایی زیبا همچـــون پرده‌های نقاشـــی پدید آورده‌اند. لذا، ســـبک نقاشـــی قرن‌هـــای دهم و یازدهم هجـــری، بر ســـایر فعالیت‌های هنری تأثیر گذاشـــت؛ به

خصوص، طراحی پارچه که در آن زمان در اوج درخشش خود بود (کونل،۱۳۴۷: ۱۹۰). نقاش درباری، رضا عباسی، شیوه جدیدی در طراحی ارائه نمود که توسط فرزندش، شفیع، که طراح پارچه و قالی بود، مورد تقلید قرار گرفت. او در طراحی قالی و منسوجات، مهارت زیادی داشت و امضاهای زیادی از او روی پارچه‌های مخمل به جا مانده است (فریه، ۱۳۷۴: ۱۶۶). وی، تبحر خاصی در طراحی انواع گل و مرغ یافت، که به عنوان موضوع طرح پارچه مورد اقتباس پارچه بافان قرار گرفت. محمد خان و اسماعیل کاشانی و معین مصور از بافندگان معروف این سبک بودند. در اواخر حکومت صفویه، شیوه جدید تزیینی دیگری توسط علی اشرف، مورد توجه قرار گرفت که در نتیجه، نقش چهره و پیکره‌های انسان را در منسوجات، تحت تأثیر قرار داد. تا قبل از این زمان، طرح منسوجات شامل پیکره‌های انسان و نقوش گل و پرندگان بود. اما از این به بعد، آرایه گل سرخ و پرنده روی پارچه ها نقش شد و انواع گل‌های سوسن و شقایق که به ردیف کنار هم قرار می‌گرفتند بر روی منسوجات خانگی جلوه‌گر شد (فریه، ۱۳۷۴: ۱۶۹). باغ‌ها و گل‌ها بسیار زیباتر و پرشکوه‌تر شد و جامه انسان‌ها در نقاشی‌ها فاخر، مجلل و بسیار دقیق طراحی گردید (پاکباز، ۱۳۸۵: ۸۲). به تصویر کشیدن لباس‌های فاخر و نفیس بر تن آدمیان، نشان دهنده نساجی پیشرفته‌ای در آن دوره است که نمود آن، در نقاشی‌ها بروز کرده است.

چهار سبک بافت پارچه های صفوی

با توجه به استنادات تاریخی، در عصر صفوی رابطه‌ای قوی میان هنرمندان نگارگر، نقاش و طراح پارچه وجود داشته است. هر هنرمند چون کمال الدین بهزاد، غیاث الدین نقش بند، علی یزدی، عبدالله، شاه محمد، شفیع عباسی و معین مصور دارای سبک خاص خود بودند. بعضی صاحب سبک و گروهی شاگردان آنها بودند. این امر باعث شد تا هنرمندان صفوی با بهره جستن از شرایط موجود و دانسته‌های پارچه‌بافی دوره تیموری، به شیوه تازه و بیانی نو در دوره صفوی دست یابند (اکرمن،۱۳۸۷:۲۳۹۷). بافت پارچه‌های عصر صفوی شامل چهار سبک‌های ذیل در دو دوره عمده بودند:

سبک تبریز: این سبک در زمان شاه اسماعیل اول و شاه طهماسب شکل گرفت. شیوه نقاشی بهزاد، سلطان محمد شاه محمود، محمد هروی، میر سید علی و میر نقاش را می‌توان معرف این سبک دانست. ویژگی اصلی این شیوه استفاده از طرح‌های کوچکی بود که در یک طرح کلی با یکدیگر هماهنگی داشتند. در واقع نقوش اصلی و نقوش فرعی چنان با یکدیگر ترکیب می‌شدند که نمی‌توان آنها را از یکدیگر تفکیک کرد. ریزه کاری، ظرافت طرح و نقش در این پارچه‌ها به حد اعلاء خود رسیده بود. رنگ‌های این پارچه‌ها اغلب تند بوده است. و به طور کلی می‌توان شیوه نقش اندازی در این نوع از پارچه‌ها را تابع مکتب نقاشی تبریز دانست (اکرمن،۱۳۸۷: ۲۳۹۷).

سبک یزد: این سبک در امتداد سبک تبریز رشد و پرورش یافت. غیاث الدین نقش بند، عبدالله و حسین از هنرمندان شاخص این سبک هستند. یزد مرکز تولید پارچه‌های ساتن مصوری بود که به وسیله نقاشان مکتب تبریز طراحی می‌شدند؛ در دوره شاه عباس اول، رهبری این سبک به عهده غیاث الدین بود. در نمونه‌های این سبک شاهد راه‌هایی هستیم که هر یک به قسمت‌های مستطیل شکل تقسیم شده‌اند. در هر قاب مستطیل نقش دو انسان که زیر یک طاق قوسی ایستاده‌اند و یا دو حیوان نقش شده‌اند که در چند پارچه بافت یزد به کار رفته و وجه تمایز با بقیه پارچه‌های یزد محسوب می‌شود و از دیگر ابتکارات در شیوه ترکیب نقوش اجرا شده کاربرد توازن میان نقوش انسانی و ساقه‌های مواج گیاهی است که از روش‌های شاه محمد است (اکرمن، ۱۳۸۷: ۲۳۹۷).

سبک اصفهان: این سبک به رهبری رضا عباسی در زمان شاه عباس اول، نقاش مکتب اصفهان، ابداع شد. ویژگی‌های بارز این سبک را می‌توان بافت پارچه‌های مخمل و زری توسط او و شاگردانش بیان کرد. در این شیوه تصاویر بزرگ طراحی می‌شد و از نقوش فرعی برای پر کردن فضای خالی میان آنها استفاده می‌کردند. در این سبک تصویر اشخاص در حالت فروتنی و به شیوه ایرانی مورد استفاده قرار می‌گرفت از قبیل کاربرد چشم‌های بادامی ایرانی به جای چشم‌های مورب مغولی (روح فر، ۱۳۸۸: ۵۷). علاوه بر آن هنرمندان این سبک در پی خلق شیوه خود بودند، مانند شفیع عباسی که پایه گذار شیوهٔ گل و مرغ بود؛ می‌توان زمان شروع این نوع از نقش‌پردازی را از دوره شاه صفی دانست. این شیوه را می‌توان نوعی مکتب گل و مرغ در طراحی پارچه انگاشت.

البتـــه پارچه‌هایی با نقـــوش گل و گیاه صرف نیز در این دســـته بندی قـــرار می‌گیرنـــد، ولی نـــوع طراحی گل‌ها به شـــیوه‌ای اســـت که در رده نقاشـــی گل و مرغ قرار می‌گیـــرد. در این نوع پارچه‌هـــا، طرح گل‌ها، پرنـــدگان، حیوانات و حشـــرات به صورت پراکنده در ســـطح بـــه همراه اســـلیمی‌ها یا بـــدون آنها تصویر شـــده‌اند (اکرمن،۱۳۸۷: ۲۴۴۰).

ســـبک کاشـــان: در این ســـبک نقوش گل و گیاه بـــه صورت طبیعی نقش شـــده‌اند، در این شـــیوه، طراحی بـــه خصوص در روش قلم‌گیری و ســـایه‌ها با چیره دســـتی انجام شـــده و در سده دهم هجـــری بافندگان کاشـــان از نگارگران بهره می‌جســـته‌اند (همـــان: ۲۴۰۵). در مجمـــوع در دوره صفـــوی پارچه‌هایـــی به نام‌هـــای زربفت، مخمـــل، کمخا، قلمـــکار، تافته، ترمـــه، لوحه بافـــی، چندتایی، دوختـــه دوزی و نقده بافته می‌شـــده اســـت (همان: ۲۴۴۶). عامـــل حفظ این مکاتـــب و پارچه‌ها چنین بیان می‌شـــود که بـــرای حفظ ویژگی‌هـــای خاص هنـــری بافته‌های هر منطقه، شـــاه دســـتور داد که هر کارگاه بایـــد به روش خودش ببافد (ســـیوری،۱۳۹۱: ۱۳۷).

بررسی نقوش پارچه های صفوی

در دوره صفویه صحنه‌های شـــکار، اشـــکال حیوانـــات به صورت واقعـــی و تجریدی نمایش داده می‌شـــدند. تصـــورات ایرانیان در شـــعرها و ادبیات مثل باغ‌های بهشـــتی و فرشـــتگان، درختان و پرندگان روی منســـوجات بافته می‌شـــد. پارچه‌های ایرانی دارای تزیینات بســـیار اســـت و در این بین نقوش صفوی دارای گستره وســـیعی می‌باشـــند که می‌تـــوان آن را به صورت‌هـــای متفاوت طبقه بنـــدی کرد. فـــروزان تبار بـــر این باور اســـت که نقوش صفـــوی را می‌توان به دو دســـته عمـــده، تجریـــدی و واقع‌گرا تقســـیم کرد (فروزان تبـــار،۱۳۸۹: ۱۱۰). روح فـــر نقوش را به هشـــت دســـته انســـانی، حیوانی، گیاهی، هندســـی، اساطیری، دکوراتیو، محرابی و نوشـــتاری تقســـیم می‌کنـــد (روح فر،۱۳۸۸: ۴۰). طالب پـــور در کتاب خود نقوش را به تصویر انســـانی، زری، نوشـــتاری، داســـتانی، هندســـی، کارگیری خط در بافت پارچه طبقه‌بنـــدی می‌کند (طالب پـــور، ۱۳۸۶: ۱۳۵). شایســـته فر و هدایتـــی در تقســـیم‌بندی پارچه‌های صفوی بر حســـب جنس آنهـــا را بـــه گونه‌های گیاهی: پنبـــه و کتان؛ گونه‌هـــای حیوانی: ابریشـــم (که جـــزو مهمترین الیـــاف بافته‌های صفوی اســـت)، پشـــم، موی بز، خز و پوســـت بره؛ و گونه‌ی فلـــزات اعم از طلا، نقـــره و دیگر فلزات اشـــاره کرد (فـــروزان تبـــار، ۱۳۸۲: ۱۰۴). نقوش در این تحقیق به شـــش دســـته، نقوش انســـانی، گیاهی، حیوانی، نوشـــتاری، هندسی و ســـماوی یا ختایی؛ تقسیم کردیم و آنها را بررســـی می‌کنیم.

نقوش انســـانی: از دوره صفوی در ایـــران گرایش به جنبه تصویری روی پارچه‌ها شـــدت گرفـــت. در بافته‌های ابریشـــمی صفوی که نقـــوش تصویری دارنـــد، پیکره‌هـــا در ردیف‌هـــای منظم افقی بافتـــه شـــده‌اند، که جهت پیکره‌هـــا یک ردیـــف در میان عوض می‌شـــود (ناتینگهـــاوزن، ۱۳۷۹: ۳۸۶). در کارگاه‌های پارچه‌بافی انـــواع پارچه‌های زیبای ابریشـــمی بافته می‌شـــد کـــه تزیینات آنها داســـتان‌های شـــاهنامه و آثار نظامی، تصاویر بـــزرگان ایرانی در حال شـــکار یا مجلـــس بزم و طـــرب، تصویر شـــکارگران با ابزار آلات مربوط به شـــکار، یـــا حیوانات درنـــده درحال جدال، طبیعـــت و حیوانات بـــود. لباس‌هـــای عالی افـــراد در این گونه تصاویر نشـــان دهنده آن اســـت که انـــواع لباس‌هـــای فاخر و نفیس مخصـــوص درباریان اســـت. این بافته‌ها اغلـــب به مصرف پرده اســـتفاده می‌شـــدند. از اواخر ســـده نهم هجـــری تمایل زیـــادی به جنبه تصویری، نقـــش و نگار پیکره دیده می‌شـــود. از جمله نمونه‌های به دســـت آمـــده از این گـــروه، پارچه‌ای مخمل با نخ‌هـــای فلزی متعلق به ســـده دهم هجری، کـــه در مجموعه مکی نگهداری می‌شـــود. طـــرح این تصویر حالتی مشـــبک دارد و داخل قاب‌هـــا تصویر دو فـــرد در کنار درخت دیده می‌شـــود؛ در حالتـــی که یکـــی از آنهـــا دارای جامه‌ای فاخر بـــا کلاهی به ســـبک قزلباش‌ها و قوشی است که روی دســـت او نشسته است. نوع پوشـــش و حالات این دو فـــرد برگرفتـــه از نگاره‌های دوران صفوی اســـت کـــه در میان قاب‌ها بـــا نقش‌های پیچـــان گل و بوته‌ای تزئین شـــده است.

نقـــوش گیاهی: کاربـــرد نقش‌مایه‌های گیاهی بخش وســـیعی از نقـــوش به کار رفتـــه در پارچه‌های صفوی را با تنوعی وســـیع به خـــود اختصاص می‌دهـــد. انواع گل‌هـــای لاله، نســـترن، نیلوفر، زنبق، بتـــه جقه و انواع گل‌های شـــاه عباســـی کـــه در همین دوران مورد اســـتفاده هنرمنـــدان قرار می‌گرفتـــه را می‌توان نام بـــرد. درختانی مانند ســـرو و درخـــت زندگی به همراه شـــاخ و برگ‌هایی کـــه روی پارچه‌ها بافته شـــده‌اند. درخـــت زندگی از عناصر تزیینی پارچه‌های ایرانی اســـت که کاربرد آن پیشـــینه‌ای طولانی در هنـــر ایـــران دارد (کوئـــل، ۱۳۶۷: ۲۲۶). نمونه‌های

زربفت، شامل انواع خاصی از گل‌ها و ترکیب‌بندی گیاهان است. در این میان گل به عنوان یکی از قدیمی‌ترین نقوش ایرانیان به شمار می‌رود که در به اشکال گوناگون دیده می‌شود. گل نیلوفر در منسوجات صفوی کاربرد فراوانی دارد ویژگی‌های ظاهری این گل به مقدار زیادی، گل معروف به شاه عباسی را در ذهن تداعی می‌کند که در زمان حکومت صفویان و در زمان اقتدار شاه عباس به این نام معروف شد. در نقوش صفوی گل‌های پنج پر بسیار مشاهده می‌شوند که تحت تاثیر شیوه‌ی نگارگری عهد صفوی با حالتی نزدیک به طبیعت در کنار دیگر عناصر تزئینی و در لا به لای گل‌های شاه عباسی بزرگ قرار دارند و تکمیل کننده‌ی طرح اصلی می‌باشند. و حتی در منسوجات صفوی نقوش به صورت دسته گل هم دیده می‌شود که در بعضی حالات به طور کامل به طبیعت‌گرایی گرایش دارد. در نقوش گیاهی مورد استفاده در پارچه‌های صفوی، تاثیرات مکتب نقاشی تبریز به صورت انواع درختان و درختچه هم دیده می‌شود. همچنین استفاده از برگ‌های کنگره‌ای نوک تیز، و پوشیده شدن سراسر زمین از گل‌ها و گیاهان که از مشخصه‌های مکتب نگارگری تبریز می‌باشد که در طراحی بسیاری از پارچه‌های این دوره مورد استفاده قرار گرفته است. گل‌ها و بوته‌ها در منسوجات صفوی به عنوان عامل آرایشی بکار می رود، که حاشیه‌ها و فاصله‌های بین نقوش را پر می‌کنند. نقش میوه یکی از نقوش مهم در پارچه است. در میان پارچه‌های صفوی نقش انار نسبت به دیگر میوه‌ها بیشتر استفاده می‌شده است. در این گروه نقوش انتزاعی گیاهی نیز به صورت اشکال ساده شده و هندسی، مانند ترنج‌ها و اشکال ساده و بته جقه نیز در پارچه‌های این عصر نمایان شده است. شکل شمسه با ترنج که این طرح بدون لچک یا همراه با لچک است که در آن زمینه بافته دارای طرحی معمولا گرد، لوزی یا بیضی در مرکز آن تزیینات مختلف و پراکنده یا منظم در اطراف است که این چهارچوب گاهی با لچک که یک چهارم، کامل می‌شود. شمسه گاهی در مرکز بافته به تنهایی قرار می‌گیرد و گاهی یک چهارم آن نیز در چهار گوشه تکرار می‌شود و با انواع آرایه‌های تزیینی زمینه را پر می‌کنند. طرح بعدی شکل سراسری که یک نقش مایه اغلب به شکل بته به طور سراسری سطح پارچه را تزیین می‌کند. قدمت کاربرد شکل بته در تزیین آثار هنری ایران به دوره هخامنشی می‌رسد و طبیعی است که با توجه به تفاوت اصول زیبایی شناسی در زمان‌های مختلف تغییر کرده باشد. از دیگر نقوشی که کاربرد آن در همه هنرها در دوران صفوی به اوج شکوفایی و تکامل رسیده؛ نقش اسلیمی است. اسلیمی، نوعی روش تزئینی سطح یا زمینه در هنرهای کاربردی و سنتی است که در آن از شکل غنچه، گل، شاخ و برگ گیاهان استفاده می‌شود. اشکال گیاهی مانند خرما، انگور و انار بر اثر قوه تخیل و ابتکار هنرمندان دوره‌های مختلف تغییر یافته، به اشکال انتزاعی تبدیل شده‌اند اسلیمی به کار رفته در نمونه پارچه‌های صفوی شکلی طبیعت‌گرایانه دارند.

نقوش حیوانی: حیوانات از جمله پدیده‌ها هستند که پیوندی دیرینه و ناگسستنی با زندگی ایرانیان برقرار کرده‌اند. این نقوش، شامل نقش حیوانات اهلی مانند اسب؛ و حیوانات غیر اهلی مانند آهو و شی؛ پرندگان؛ و برخی جانوران آبزی نظیر ماهی؛ و حیوانات خیالی چون سیمرغ و اژدها و ققنوس هستند. طرح این پارچه‌ها متنوع است و اغلب جانوران با توجه به موضوع طرح پارچه، در کنار انواع گیاهان نقش شده‌اند. از نقوش رایج می‌توان به نقش گل و مرغ اشاره کرد که پرندگان روی درختان یا در حال پرواز هستند. این موضوع در هنر ایران بسیار دیده می‌شود. نقش سیمرغ و اژدها در قسمت لچکی مرکز پارچه و دیگر جانوران اسطوره‌ای که در حاشیه کوچک بافته می‌شدند؛ این فرضیه را به ذهن می‌آورد که شاید اقتباسی از داستان‌های شاهنامه باشد، سیمرغ در منسوجات صفوی تقریبا با اوصافی که از آن در منابع ادبی و اساطیری گفته شده است مطابقت دارد. پرنده‌ای بور، با بال‌ها و دم‌های متعدد و بلند و پیچان و دهان منقارگونه که به فیزیک واقعی پرندگان شباهت بیشتری دارد. اسب از روزگار کهن در اساطیر ملل مورد توجه بوده و به نگهبانی و تیمار این حیوان سودمند که به صفات تند و تیز و چالاک و دلیر و پهلوان موصوف است اهتمام داشته‌اند. نمونه‌های منسوجات صفوی که اسب در حال قدم زدن است هر دو پاهای پشت آن در حالت بلند شده از زمین مشاهده می‌شود.

نقوش نوشتاری: تزئین پارچه‌ها و نوشته با استفاده از خطوط نسخ، نستعلیق و ثلث، از روش‌های تزئینی است که در دوران صفویه متداول شد. نوشته‌ها بیشتر در تزئین روپوش قبرها، پرده‌ها و پوشش مکان‌های مقدس بکار می‌رفت؛ نوشته‌ها اغلب به صورت قرینه طراحی می‌شدند. استفاده از لباس‌هایی

با وجـــود نوشـــته‌های قرآنی بر آنهـــا برای جلوگیری از چشـــم زخم و ســـلامتی تن اســـتفاده می‌شده که بســـیار مشابه روپوش قبرهای به دســـت آمـــده در آن زمـــان اســـت. در دوره صفوی معمـــولا روی پارچه‌هایـــی کـــه در مقابر یا در مراســـم مذهبی، آیات قرآن و دعا نوشـــته می‌شـــده اســـت. گفته شـــده که در کنار نـــگارش و کتابت آیـــات و أدعیه الهی بـــر روی پارچه‌های صفـــوی، پارچه‌هایی هم وجود دارنـــد که روی آنها اشـــعاری از کتـــب ادبی ایرانـــی همچون شـــاهنامه و خمســـه نظامی نقش شـــده که بیشـــتر به ســـبک نقاشـــی مکتب اصفهان است. یکی از نمونه‌هـــای ایـــن پارچه‌ها، پارچـــه ابریشـــمی دولا متعلق به ســـده دهم هجری اســـت که بافت آن ســـاده و نقـــش آن تکرار متناوب، ســـه نقش یوســـف و زلیخا، شیرین و خســـرو و لیلی و مجنون اســـت؛ کـــه درون قاب‌هایی قرار گرفته‌انـــد. در میان این قاب‌ها، کتیبه‌هایی به خط نســـتعلیق نوشـــته شـــده اســـت. در نگارش اشـــعار ادبی در منســـوجات صفوی، از مضامین عاشـــقانه و عارفانـــه‌ی نگاره‌ها و نســـخه‌های خطی مکتب اصفهان بســـیار اســـتفاده شـــده اســـت که با ارتباط نزدیک طراحـــان پارچه و نگارگـــران در دوران صفوی باعث شـــده چنین آثـــار زیبایی خلق شـــود (بیکر، ۱۳۸۵: ۱۲۸). نقوش هندســـی: نقوش هندسی ساده مثل لـــوزی، مربع، مثلـــث و راه راه، در پارچه‌هـــای صفوی وجود داشـــت. یکی از این طرح‌ها شـــکل شـــبکه‌ای اســـت که زمینه پارچـــه تمامـــا دارای تقســـیم‌بندی‌های قاب مانندی اســـت که درون هـــر یک از آنهـــا تزییناتی مشـــابه یا متفاوت به چشـــم می‌خـــورد. این تقســـیم‌بندی گاه به صـــورت خطـــی و گاه از طریـــق به کارگیری شـــکل‌ها با خطـــوط تزیین‌دار ایجاد شـــده و بـــه شـــکل‌های مختلف مانند شـــش ضلعی، لـــوزی، مربع و یا اشـــکال دیگر دیده می‌شـــود. نقش آشـــنای محرمات با راه‌های نســـبتا باریک عمودی در قالی‌ها و منســـوجات ایرانی در آن عصر کاربرد بســـیاری داشته اســـت؛ در این ســـاختار تزیینی نوارهای باریـــک و یا خیلی باریک کـــه در زمینه، رنگ‌هـــای متفاوت، که اغلـــب دو رنگ متضاد یا ســـه و یـــا چهار رنـــگ مختلف وجود داشـــته که آنها بســـتری مناســـب برای تزیینات گوناگون بودند.

نقـــوش ســـماوی(ختایی): تأثیر هنر چیـــن بر ایـــران در زمان صفویه آشـــکار اســـت؛ این امر ســـبب شـــده اســـت تا نقوش ســـماوی چین تحت تأثیـــر هنر ایـــران در دوران قـــرار گیرد. نقـــوش ســـماوی مهلـــم از هنر چین اســـت مانند ابـــر چینی، نقش خورشـــید و ســـتارگان هســـتند، که حتی در این زمان این طرح‌هـــا در نگارگری نیز بســـیار نفـــوذ کرده بودنـــد و طراحی تزئینـــات نگاره‌ها را تحـــت تأثیر قـــرار داده بودند.

بررسی ترکیب بندی نقوش در پارچه‌های صفوی

ترکیب‌بنـــدی نقوش در پارچه‌هـــای صفوی در نقـــوش پیچیده پارچه‌های ابریشـــمی و مخمل، تکـــرار طرح‌ها بـــه نحوی انجام گرفتـــه که تأکیـــد بر افقی و عمـــودی بودن طـــرح را به حداقل برســـاند (بیکـــر، ۱۳۸۵: ۱۳۷). گاهـــی اوقات تکـــرار نقوش به گونه‌ای اســـت که به نظر می‌رســـد کـــه چهار شـــکل متفاوت دارنـــد: ۱. اســـتفاده از تکرار ســـاده؛ نقش به صورت مســـتقیم و بـــدون تغییر کـــه اغلـــب در پارچه‌هـــای راه راه رخ می‌دهد. ۲. اســـتفاده از راپرت (نحوه چیدمان نقوش در ســـطحی مشـــخص) یـــک دوم؛ گاهـــی اوقـــات در پارچه‌هایی که از این شـــیوه برای ترکیـــب بندی بهـــره گرفته‌اند بـــرای جلوگیـــری از یکنواختی ایجـــاد تغییر رنـــگ در نقش پارچه تکرار شـــده، اعمال می‌شـــد تـــا یکنواختی پارچه را به حداقل برســـاند. ۳. اســـتفاده از راپرت چرخان عرضـــی؛ تکرار بـــا کادرهایی که در ســـطح پارچه ایجاد شـــده و نقـــوش در داخل آنها محفـــوظ می‌ماندند. ۴. اســـتفاده از تکـــرار بازوبنـــدی؛ گاهی نیز نقـــوش به کل با تکـــرار متفاوت ترکیب بندی می‌شـــدند که تشـــکیل یک طرح واحـــد را می‌داده ا ست .

نتیجه گیری

یکـــی از صنایع برجســـته و بســـیار پیشـــرفته در دوره صفوی، پارچه‌بافی بوده اســـت. با توجـــه به مطالب گفته شـــده متوجه علاقـــه و اهمیت این صنعت بـــرای پادشـــاهان و درباریان در این دوره بودیـــم که این خـــود عامل مهمـــی برای پیشـــرفت این صنعت بیـــن الباقی صنایع فعـــال در آن زمان بود. منســـوجات عصـــر صفوی، قابـــل قیاس با منســـوجات دوران پیـــش از خود نمی‌باشـــند؛ این تفـــاوت، به حدی اســـت کـــه پارچه‌های این دوره را کامـــلا از دوره‌های پیشـــین هنر ایران، متمایز می‌ســـازد. یافته‌های صفوی، به خصوص منســـوجات صفـــوی، همواره مورد تحســـین جهانیان بوده اســـت. منســـوجات، همواره کاربردهای وســـیعی در زندگی مـــردم و درباریان داشـــته‌اند و در این دوران به علت تولید بســـیار زیـــاد و فراوانی کارگاه‌هـــای تولیدی کاربرد منســـوجات در زندگی مردم، به خصوص درباریان بیشـــتر از ادوار

گذشته بوده است. مهم‌ترین مصارف پارچه‌های این دوره، شامل موارد ذیل است: رفع نیاز مردم در مصارف داخلی، نظیر پوشاک و اثاثیه استفاده از پارچه‌های نفیس توسط شاه، درباریان و اشراف؛ ارزش منسوجات در اقتصاد، به عنوان کالایی صادراتی و ارز برای کشور؛ به منظور تأمین منابع مالی دولت، منسوجات به عنوان نشانه‌ای از عظمت هنر و صنعت بافندگی در ایران، در عصر صفوی بوده است؛ به دلیل فعالیت تنگاتنگ بافنده و طراح پارچه‌های نفیس، نقوش قابل توجه و بسیار مهمی که امروزه هم به حیات خود در هنرهای مربوطه ادامه می‌دهند وجود داشتند. نقوش صفوی دارای گستره وسیعی می‌باشند که می‌توان آن را به صورت‌های متفاوت طبقه‌بندی کرد. طبقه‌بندی‌ای که در این تحقیق انجام شده با توجه به مطالب گردآوری شده، به شش دسته‌ی نقوش انسانی، حیوانی، گیاهی، نوشتاری، هندسی و سماوی اشاره کرد که این نقوش تکمیل شده نقوش ادوار گذشته و یا تغییر یافته نقوش خارجی، مثل نقوش چینی، که به واسطه مبادلات انجام شده، وارد فرهنگ ایرانی و هنر پارچه‌بافی و حتی به دلیل رابطه نزدیک نگارگران و طراحان پارچه در آن زمان این طرح‌ها وارد نگارگری دوران صفوی نیز شدند که این خود بحثی قابل توجه است. ترکیب بندی نقوش در پارچه‌های صفوی در نقوش پیچیده پارچه‌های ابریشمی و مخمل، تکرار طرح‌ها به نحوی انجام گرفته که تأکید بر افقی و عمودی بودن طرح را به حداقل برساند و این خود بر چهار اصل که به صورت کامل توضیح داده شد صورت می‌گیرد که تمامی این موارد نشان دهنده هنر و خلاقیت و نوآوری بسیار خاص و ارزنده هنرمندان و بافندگان آن زمان است و البته که نمی‌توان همکاری بسیار گیرا و خلاقانه نگارگران، نقاشان، طراحان پارچه و تولیدکنندگان را نادیده گرفت. به همین دلیل است که هنر پارچه بافی دوران صفوی و نقوش و نمادهای بکار رفته در آنها بسیار قابل توجه و درخشان هستند که بعد از گذشت چندین سال همچنان زبانزد تمامی ملل هستند و در سالیان زیاد در اروپا این طرح‌ها و نقوش تولید و طراحی دوباره می‌شدند و از آنها در قصرها و عمارت‌های اشراف و لباس‌های نفیس درباریان استفاده می‌کردند.

فهرست منابع

بیکر، پاتریشیا (۱۳۸۵) منسوجات اسلامی، ترجمه مهناز شایسته فر، تهران: موسسه مطالعات هنر اسلامی.

پیروز، پریناز سادات (۱۳۸۹) خلاصه دروس و نکات جامع صنایع دستی، تهران: انتشارات آیندگان.

توسلی، رضا (۱۳۸۹) بررسی تطبیقی نقوش منسوجات صفوی و عثمانی، مطالعات هنر اسلامی، شماره ۸، صص ۱۰۶-۸۷

حسین زاده قشلاقی، سارا؛ مونسی سرخه، مریم (۱۳۹۵) بررسی وجوه اشتراک و افتراق پارچه های عصر صفوی و عثمانی، فصلنامه علمی پژوهشی نگره، شماره ۴۱، صص ۱۱۱-۹۴

خلیل زاده مقدم، مریم؛ صادق پور فیروز آباد، ابوالفضل (۱۳۹۰) بررسی تطبیقی نقوش پارچه های صفوی و گورکانی، فصلنامه علمی پژوهشی نگره، شماره ۲۱، صص ۳۱-۲۰

روح فر، زهره (۱۳۷۸) زری بافی در دوره صفوی، کتاب ماه هنر، شماره ۱۷و ۱۸، صص ۷۶-۷۳

ریاضی، محمدرضا؛ صباحی، محمود (۱۳۹۴) تاریخچه پارچه و پارچه بافی در ایران و جهان، مجله صنعت نساجی و پوشاک، صص ۹-۴

سیوری، راجر(۱۳۶۲) ایران عهد صفوی، ترجمه کامبیز عزیزی، تهران؛ نشر سحر

طالب‌پور، فریده (۱۳۹۰) بررسی تطبیقی نقوش منسوجات هندی گورکانی با پارچه های صفوی، فصلنامه علمی پژوهشی نگره، شماره ۱۷، صص ۲۹-۱۴

طالب پور، فریده (۱۳۹۷) پارچه بافی در عصر صفوی: از منظر تاریخی، سبک ها و کارکرد، دوفصلنامه مبانی نظری هنرهای تجسمی، شماره ۶، صص ۱۳۴-۱۲۳

طاهری، انوشه؛ خسروی بیژائم، فرهاد (۱۳۹۶) مضمون شناسی نقش مایه های انسانی در پارچه های نفیس دوره صفوی، مجموعه مقالات اولین کنفرانس ملی نمادشناسی در هنر ایران با محوریت هنر بومی، دانشگاه بجنورد

فروزان تبار، حوریه (۱۳۸۲) پارچه های صفوی، فصلنامه هنر، سال دوم، شماره۹

فریه، دبلیو.ر. (۱۳۷۴) هنر های ایران، ترجمه پرویز مرزبان، تهران: انتشارات فرزان

کونل، ارنست (۱۳۵۵) هنر اسلامی، ترجمه هوشنگ طاهری، تهران: انتشارات توس

نامجو، عباس؛ فروزانی، سید مهدی (۱۳۹۲) مطالعه نمادشناسانه و تطبیقی عناصر و نقوش منسوجات ساسانی و صفوی، فصلنامه هنر علم و فرهنگ، شماره ۱، صص ۴۱-۲۱

هدایتی، سوده؛ شایسته فر، مهناز (۱۳۸۹) تاثیر سبک نقاشان عهد صفوی بر طراحی پارچه های این دوره، کتاب ماه هنر، شماره ۱۴۱، صص ۶۹-۵۶

بررسی تپه علی کشته در تاریخ باستانی ایران زمین

کتایون سیاه منصوری
دانشجوی کارشناسی طراحی لباس دانشگاه آزاد تهران جنوب
ktaywnsyahmnswry@gmail.com

چکیده

با توجه بررسی‌های میدانی و تحقیقات و اکتشافاتی که در منطقه جنوب غرب و نزدیکی دهلران انجام شد تپه‌ای که اینک به تپه علی کشته موسوم است، کشف شد که تاریخچه آن به سالهای ۶۰۰۰ تا ۷۵۰۰ ق.م باز می‌گردد. بعد از تفحص، نشانه‌های زیادی از زندگی گذشتگان ما و بکارگیری انواع ابزارهای کشاورزی و شکار در این میان پیدا شده که برگ‌های جدید را در تاریخ باستان آشکار کرده که در این مقاله مورد بحث قرار می‌گیرد.

کلید واژه: تپه‌علی، تاریخ باستان، ایران

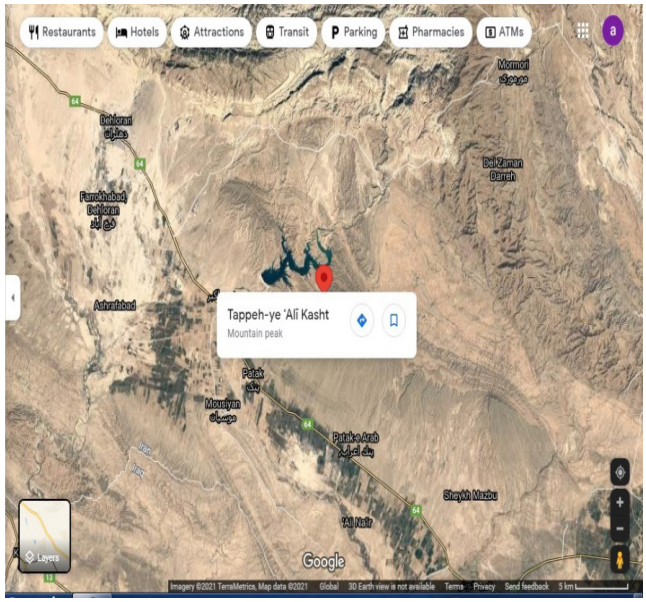
مقدمه

علی کش یکی از محوطه‌های مهم و شناخته شده‌ی نوسنگی در سراسر خاور نزدیک به شمار می‌رود. با وجود این که اطلاعات بسیار مهمی را به ویژه از حیث شروع یکجانشینی و کشاورزی در مناطق پست جنوب غرب ایران در دسترس قرار داده، اما تاریخ استقرار در آن با ابهامات جدی روبه‌رو بوده است. فرانک هول قبلاً هرچند گاه‌نگاری‌های متغیری را برای بازه‌ی زمانی استقرار در علی کش معرفی نموده، اما به طور کلی آن را در بازه‌ی زمانی ۶۰۰۰-۷۵۰۰ ق. م. قرار داده است. این در حالی است که تاریخ‌گذاری‌های جدیدتر توسط ملیندا زدر، یک بازه‌ی بسیار کوتاه پانصد ساله را در نیمه‌ی دوم هزاره‌ی هشتم ق. م. برای تمام فازهای این محوطه پیشنهاد نموده است. بنابراین، نظر به اهمیت بنیادین گاه‌نگاری در باستان‌شناسی و نیز بازبینی فاصله‌ی زمانی فازهای علی‌کش، یک لایه نگاری مجدد در بهار ۱۳۹۶ در این محوطه با هدف بازنگری گاه‌نگاری آن صورت گرفت. نتایج لایه نگاری نشان از هجده فاز استقراری به صورت متوالی دارد که براساس تاریخ‌گذاری‌های انجام شده در یک بازه ی زمانی هزار ساله (۶۵۰۰-۷۵۰۰ ق. م.) شکل گرفته‌اند. البته سه وقفه‌ی استقراری نیز بین لایه‌های با سفال و بی‌سفال و هم‌چنین حد فاصل فازهای موسوم به علی‌کش و بزمرده و نیز بین دو زیرفاز بزمرده شناسایی شده است. هر دو فاز بی‌سفال بزمرده و علی‌کش مربوط به نیمه‌ی دوم هزاره‌ی هشتم ق. م. بوده و فاز باسفال محمدجعفر نیمه ی اول هزاره ی هفتم ق. م. را دربر می‌گیرد. به نظر می‌رسد یک وقفه‌ی کوتاه بین دوره‌ی بی‌سفال و باسفال نیز به وجود آمده است. این موضوع با ظهور ناگهانی سفال در محوطه نیز مطابقت دارد. به هر روی، زمان شروع سفال در محوطه حدود ۵۰۰ سال به عقب برده شده که از این حیث با زمان شروع سفال در مناطق دیگر خاور نزدیک نیز مطابقت دارد. به طورکلی، نتایج جدید به دست آمده از این لایه نگاری گاه‌نگاری قبلی و مرسوم علی کش را بازنگری و اصلاح نموده و از نظر زمان شروع استقرار در مناطق پست نیز اهمیت دارد.

محوطهٔ باستانی تپه علی کش

موقعیت مکانی

تپه علی‌کش[1] مربوط به هزاره هشت قبل از میلاد است و در تاریخ سوم آبان ۱۳۷۹ با شماره ثبت ۲۹۷۶ به‌عنوان یکی از آثار ملی ایران به ثبت رسیده است. این تپه بین سال‌های ۱۹۶۱ تا ۱۹۶۳ توسط فرانک هول و هیئت همراه مورد کاوش قرار گرفت و نتیجه این کاوش در کتاب‌ها و مقالات گوناگون ارائه شده است. این ناحیه نزدیک رود میمه در استان ایلام است. کوچنشینی و کشاورزی، خانه‌های گلی تک اتاقه، اشیایی که نشانگر روابط اقتصادی با دور دست است، استفاده از ظروف سفالی، دفن مردگان همراه با وسایل شخصی از دستاوردهای این ناحیه باستانی است. در حدود ۸,۰۰۰ سال پیش از میلاد وجود مدارک و شواهد از گسترش روستاها، زندگی بر پایه کشاورزی و دامپروری در محدوده کوه‌های زاگرس و مناطقی مثل سراب، تپه گوران و تپه علی کش ثابت شده است.



بهترین محل باستانی معرف آثار دوره نوسنگی در ایران، تپه علی کش در دهلُران است. علی کش تپه مدوری با قطر ۱۳۵ متر و سطحی صاف است که ضخامت آثار باستانی آن ۷ متر است. در این تپه سه دوره فرهنگی مشخص‌شده که از قدیم به جدید، به ترتیب دوره بزمرده، دوره علی کش و دوره محمدجعفر نامیده شده است.

[1] *Ali Kosh*

تصویر ۱: تپه علی‌کش (URL۱)

دوره‌های مختلف زندگی در این تپه عبارتند از دوره بزمرده در حدود ۷۵۰۰ پ.م. تا ۶۷۵۰ پ.م. دوره علی‌کش حدود ۶۷۵۰ پ.م. تا ۶۰۰۰ پ.م. و دوره محمد جعفر حدود ۶۰۰۰ پ.م. تا ۵۶۰۰ پ.م. حدود ۹۰۰۰سال قبل قسمت‌های مرکزی دشت رسوبی دهلران پوشیده از مخلوطی از خاک قرمز رنگ و خاک‌های سفید رنگی بود که از کوه‌های اطراف توسط باران فرسوده می‌شد. در آن هنگام دهکده بزمرده در دامنه کوه جبل حمرین تشکیل یافت. ساکنان این روستا با استفاده از رسوبات قرمز رنگ برای خود خانه‌هایی می‌ساختند. الگوی اقتصادی این اهالی مطابق الگوی متداول در نواحی استپی است. آنها گوشت گوسفند و بز را مصرف می‌کردند و به شکار نیز می‌پرداختند. علاوه بر حیوانات سم‌دار، حیوانات آبزی نیز شکار می‌کردند.

کاوش‌هایی که در دشت موسیان انجام گرفته روشن‌گر این حقیقت است که انسان در این منطقه در حدود ۸ هزار سال پیش از میلاد از دو نوع گونه گیاهی (گندم و جو) و همچنین حیواناتی نظیر میش و بز استفاده می‌کرده است. بر اساس شواهد به دست آمده به وسیله باستان شناسان و هم چنین آزمایش‌های فراوان (هول و کنت دی فلانری) در سال ۱۹۶۱م. بر روی تپه‌های موسیان (تپه باستانی علی کش با وسعتی به قطر حدود ۱۳۵ متر که ضخامت لایه‌های باستانی آن به حدود هفت می‌رسد) و چغا سفید و دیگر مناطق باستانی این منطقه انجام گرفته، نشانگر این حقیقت است که انسان در فاصله میان ۵۵۰۰ تا ۷۵۰۰ قبل از میلاد در این منطقه به اهلی کردن گاو و کشت دانه‌های گیاهی مانند عدس و ماش و کتان توفیق یافته است. در دشت موسیان، چندین تپه باستانی واقع شده است که یکی از آنها تپه موسیان است که برای نخستین بار در سال ۱۹۳۰ میلادی (۱۳۰۹ه.ش) گمانه زنی شد و دیگری، تپه علی‌کش است که حفاری در آن در سال ۱۹۶۱ میلادی (۱۳۴۰ه.ش) انجام گرفت.

این تپه برای دومین بار در سال ۱۹۶۳ میلادی (۱۳۴۲ ه.ش) حفاری شد و سه دوره فرهنگی– از آغاز دوره نوسنگی تا پایان دوره استقرار کامل در روستاها– در آن تشخیص داده شد که خود یکی از محل‌های باستانی است که می‌توان مراحل مختلف تحول و تغییرات فرهنگی را از گردآوری غذا تا تولید غذا در یک محل، در آن مورد مطالعه قرار داد. ساکنان اولیه این محل را شبانانی تشکیل می‌دادند که در فصل مناسب سال از ارتفاعات لرستان برای برداشت محصولات نباتی خودرو، به گوشه شمالی دشت خوزستان (موسیان) سرازیر می‌شدند. این تازه واردان در خانه‌های تک اتاقی به سر می‌بردند که دیوارهای آن را سله می‌ساختند و پس از چرای احشام خود و برداشت غلات خودرو منطقه، هنگام آغاز فصل گرما به ارتفاعات لرستان مراجعت می‌کردند، به علت کاوش‌های فراوانی که در ادوار مختلف در تپه‌های باستانی دشت موسیان انجام می‌شد و پیدا کردن اسکلت احشام اهلی خصوصاً بز در روی یکی از تپه‌های این منطقه بنام تپه‌ی بزمرده این دوره از تاریخ این منطقه را دوره بزمرده می‌نامند. با پایان یافتن دوره بزمرده و استقرار مردم در این مناطق و روی آوردن دامداران به کشت محصولات کشاورزی خصوصاً غلات و حبوبات و استقرار آن‌ها در خانه‌های که از اتاق‌های مختلف و حیاط تشکیل می‌شد، دوره‌ی جدیدی شروع شد که به دروه علی کش معروف می‌باشد. در این دوره ساکنان این مناطق غذای خود را بر روی اجاق تهیه می‌کردند و برای درست کردن وسایل مورد نیاز خود از سنگ و چوب استفاده می‌شده است. اینان مردمانی بودند که اموات خود را در زیر کف منازل خود همراه با وسایل شخصی آنها دفن می‌کردند. دوره سوم دوره محمد جعفر است که با روی آوردن بیشتر ساکنان به کشاورزی و دامداری و استقرا در روستاها و ایجاد بافت روستایی و درست کردن منازل خود با چینه و خشت خام، خشت‌ها مکعب مستطیلی و کوچک است و بعضی از دیوارها با ماده سفید رنگی همچون گچ، اندود شده است. واحدهای ساختمانی دارای اطاق‌های کوچک و انبارهایی در طبقه زیرین می‌باشند و سیلوهای مدوّر

برای ذخیره آذوقه در آنها تعبیه شده است. پوشش سقف اطاق‌ها احتمالاً با حصیر و یا تیرهای چوبی بوده که با گذشت زمان از میان رفته و اثری از آنها باقی نمانده است. مردم این دوره به ساخت سفال و وسایل سفالی روی آوردند. اکنون بعد از هزاران سال از گذشت ادوار مختلف تاریخی و پشت سرگذاشتن سرگذشتی به قدمت تاریخ، موسیان همچنان ایستاده و چشم انتظار دست‌های مهربان کاوشگرانی است تا این تمدن عظیم بشری را از دل تاریک تاریخ بیرون بیاورند تا جهانیان با این خفته‌ی تاریخ بیشتر آشنا شوند. شهر موسیان در ۲۲ کیلومتری شهرستان دهلران در استان ایلام واقع می‌باشد.

تصویر۲: تپه علی‌کش، (URL۲)

دوره بزمرده: از ۷۵۰۰ تا ۶۷۵۰ قبل از میلاد.

معماری

ساکنان دهکده قطعاتی از رسوبات قرمز رنگ نزدیک محل سکونت خود را در ابعاد ۱۵×۲۵×۱۰ سانتی‌متر می‌بریدند و به‌عنوان خشت‌خام برای ساخت منازل مسکونی‌شان استفاده می‌کردند و نیز از گل برای ملات خشت‌ها سود می‌بردند. آن‌ها کف اتاق‌هایشان را با خاک کوبیده شده صاف و هموار می‌کردند. در این دوره اجاق و تنور در اتاق‌ها وجود نداشته است، علاوه بر کشف چند اتاق ساده، چند نمونهٔ انبار کوچک نیز کشف‌شده است. احتمالاً آن‌ها اتاق‌هایشان را با نوعی حصیر که با روش "یکی از زیر یکی از رو" بافته می‌شده، فرش می‌کردند.

معیشت

از معیشت اهالی ساکنان دهکده بزمرده، شواهدی شامل ده‌ها هزار دانه زغال شده غلات و قطعات استخوان حیوانات در دست است، که نشان می‌دهد اقتصاد معیشتی آن‌ها مطابق با الگوهای متداول در مناطق استپی بوده است. ساکنان بزمرده برای تأمین غذای موردنیاز خود نوعی گندم دانه درشت و جو می‌کاشتند. درو غلات اعم از خودرو یا کشت‌شده به‌وسیله داس‌هایی که از سنگ چخماق ساخته شده بود، صورت می‌گرفته است. پس از درو و بو دادن غلات پیش از مصرف آن‌ها را با سنگ‌های ساب، ساییده و نرم می کر د ند .

مطالعاتی که روی بقایای استخوان حیواناتی که گوشتشان به مصرف غذایی رسیده انجام‌شده، مشخص‌شده است که اهالی بزمرده بیشتر بزهای جوان را برای مصرف ذبح می‌کردند و تقریباً هیچ نمونه استخوان حیوانات بزرگ‌سال در میان آن‌ها دیده نشده است، از طرف دیگر بر اساس آماری که از شاخ حیواناتی که ذبح شده بودند در دسترس است چنین استنباط می‌شود که اهالی بزمرده از کشتن حیوانات ماده برای تأمین مواد پروتئینی ابا داشتند.

اهالی بزمرده برای تأمین غذای پروتئینی خود همچنان به شکار و صید ادامه دادند. آن‌ها از میان جانوران سم‌دار غزال، گورخر، گراز و گاو وحشی شکار می‌کردند و بخشی کمی از نیازهای غذایی آن‌ها را پستانداران کوچک ازجمله روباه قرمز تشکیل می‌داده است. علاوه بر آن‌ها از میان جانوران آبزی ماهی، خرچنگ، حلزون و لاک‌پشت آبی را مورد استفاده قرار می دا د ند .

دوره علی کش: ۶۷۵۰ تا ۶۰۰۰ سال قبل از میلاد.

معماری

منازل مسکونی در این دوره دارای بیش از یک اتاق بوده و مساحت آن‌ها ۳×۳ متر است. دیوارهای اتاق‌ها با پهنای حدود

یک متر توسط خشت‌هایی با اندازهٔ ۴۰×۲۵×۱۰ سانتی‌متر ساخته شده‌اند. برای ملات دیوارها از گل ساده بدون شاموت استفاده می‌کردند و نیز کف اتاق‌هایشان را ابتدا هموار و سپس روی آن‌ها را گل‌اندود می‌نمودند.

اتاق‌ها را معمولاً با حصیرهایی که با روش "دو تا از زیر دو تا از رو" بافته می‌شده، فرش می‌کردند. هرچند در داخل اتاق‌ها هیچ اثری از تنور یا اجاق به دست نیامده، ولی به نظر می‌رسد این تأسیسات را حرارتی در حیاط‌هایشان می‌ساختند؛ در بعضی از اتاق‌ها طاقچه‌هایی کوچک هم تعبیه شده است. به نظر می‌رسد کوچه‌هایی کم‌عرض خانه‌های دهکده را از یکدیگر جدا می‌کردند.

معیشت

در دوره علی کش شکار حیوانات و کشت غلات بیشتر شد و نیز بر تعداد گوسفند در رمه‌ها اندکی اضافه گردید. دانه‌هایی که در اجاق‌ها و خاکسترها و نیز توده‌های زباله‌های بقایای متعلق به دوره علی کش به دست آمدن از نوع گندم دانه‌درشت و یا جو است، در این دوره تنها یک عدد دانه عدس به دست آمده است نشان می‌دهد که ساکنان دهکده علی کش مصرف حبوبات را نیز آغاز کرده‌اند. برای تأمین غذای گوشتی بیشتر از بزهای اهلی شده استفاده می‌کردند که درصد بیشتر آن به بزهای جوان اختصاص دارد و تعداد گوسفند نسبت به بز همانند دوره قبل بسیار کم است. شکار غزال و گاو وحشی در این دوره بیش از ادوار دیگر رواج دارد. در میان وسایل سنگی این دوره، تخته‌سنگی به دست آمده که نشان می‌دهد اهالی علی کش از آن‌ها برای بیرون آوردن و خوردن مغز استخوان حیوانات سم‌دار بزرگ از آن استفاده می‌کردند. در این دوره کاشت گندم دانه درشت، جو و عدس کاملاً متداول بوده است. درو غلات با داس‌های ترکیبی انجام می‌گرفت و برای نرم کردن دانه‌های غلات علاوه بر سنگ‌ساب و ساینده‌ها از سینی‌های سنگی با عمق کم و کوبنده‌های سنگی با اشکال مختلف استفاده می‌کردند. این دوره تعداد گوسفندها بر بزها برتری چشمگیری پیدا می‌کند. بقایای استخوان‌های بز و گوسفند نشان می‌دهد که این دو حیوان کاملاً اهلی‌شده بودند. شکارگران دهکده محمدجعفر هنوز به شکار حیوانات سم‌دار مانند غزال، گورخر، گاو وحشی و خوک می‌پرداختند. صید جانوران آبزی و شکار پرندگان مهاجر نیز به روال سابق متداول بوده است. در دوره محمد جعفر با نوآوری‌هایی که درزمینه‌های معماری، اقتصاد معیشتی و صنایع روبرو می‌شویم. اهالی دهکده محمد جعفر در خانه‌هایی زندگی می‌کردند که پی دیوار آن‌ها با قلوه‌سنگ‌های کف رودخانه ساخته‌شده است. روی این پی‌ها دیوارها را با همان مصالحی که در ادوار گذشته متداول بود، می‌ساختند.

سطوح دیوارها را با گل‌اندود می‌کردند و شواهد به دست آمده که نشان می‌داد از محلول گل اخرا برای رنگ‌آمیزی دیوارها استفاده می‌شده است. کف اتاق‌ها را ابتدا با گل کوبیده و هموار کرده و سپس آن را با گل تمیز اندود می‌کردند و با نوعی حصیر که با روش "دو تا از رو دو تا زیر" بافته‌شده بود اتاق را فرش می‌کردند.

تصویر ۳: شی سفالی زنگ شکل، تپه علی کش، هزاره ششم پیش از میلاد (URL۳)

از استخوان، درفش و سوزن می‌ساختند و برای تیز کردن آن‌ها از تیز کننده‌های سنگی استفاده می‌کردند. این تیز کننده‌ها سنگ‌های کوچکی بودند که در آن‌ها از طول، شیاری ایجاد کرده و با قرار دادن استخوان در داخل آن شیارها استخوان را می‌سابیدن و آن‌ها را به‌اندازه مورد نیاز تیز می‌کردند. داخل

سبدها را با قیر طبیعی ضد آب می‌کردند و این سبدها را به روش‌های "یکی از زیر یکی از رو" و یا "دو تا از زیر دو تا از رو" می‌بافتند. مهم‌ترین نوآوری در صنایع در این دوره، ساخت سفال بود، سفال‌هایی با شاموت، کاه خردشده که با دست فرم داده شده و در حرارت کم پخته شده بودند. پیکرک‌های به‌دست‌آمده از این دوره پیکرهای مختلف انسانی هستند که یکی از آن‌ها شخصی را نشان می‌دهد که نشسته و دست‌هایش را روی زانو قرار داده است.

از دیگر آثار به‌دست‌آمده از دوره محمدجعفر آثار زینتی است مانند "دکمه لب" یا پلاک لب از جنس قیر که در کنار جمجمه‌های متعلق به این دوره کشف شده‌اند. اهالی دهکده محمدجعفر اموات خود را به حالت نیمه جمع شده و بر پهلوی چپ درحالی‌که صورت به سوی مغرب بود در خارج از محل مسکونی خود دفن می‌کردند احتمالاً پیچیدن جسد در حصیر منسوخ شده بود، ولی پاشیدن محلول گل اُخرا قبل از دفن بر روی جسد همچنان متداول بوده است.

تصویر۴: پیکر گلی (URL۴)

استفاده از مواد پروتئینی جانوران آبزی همچنان ادامه داشت و کشاورزان این منطقه از داس‌های ترکیبی برای درو کشت‌های خود استفاده می‌کردند؛ این داس‌ها را با قرار دادن ریز تیغه‌های سنگ چخماق در دسته‌های استخوانی و محکم کردن آن با قیر طبیعی می‌ساختند و توسط سنگ‌های ساب و یا سینی‌های سنگی کم‌عمق، غلات نرم کرده و آن‌ها را برای مصرف آماده می‌کردند. از نقطه نظر وسایل آشپزخانه یکی از نوآوری‌های این دوره استفاده از هاون و دسته هاون‌های ساده بود.

در این دوره بر تعداد و تنوع کاسه‌های سنگی نسبت به دور پیش اضافه‌شده است و نیز برای پختن پیکره‌های کوچک شبیه به بُز از تنورهایی که در حیاط تعبیه شده بودند، استفاده می‌کردند. علاوه بر این نوع پیکره‌ها، اهالی علی کش پیکره‌هایی به شکل انسان نیز می‌ساختند که در دوره‌های قبل متداول نبوده است. مردان و زنان دهکده علی کش از انواع زینت‌آلات و مهرها استفاده می‌کردند. این اشیا از مواد مختلفی ازجمله نیش گراز، فیروزه و مس طبیعی و نیز صدف ساخته شده‌اند. آن‌ها اموات خود را ابتدا در حصیر پیچیده و سپس آن را به‌صورت جمع شده در چاله‌هایی که در کف منازل مسکونی حفر می‌کردند، همراه با زینت‌آلات شخصی متوفی دفن می‌کردند.

در پی تحقیق از میراث فرهنگی خوزستان عنوان کرده‌اند که اشیاء و نشانه‌های ذیل از تپه مذکور اکتشاف شده است که قدمت آن به همان سالهای ۶۰۰۰ تا ۶۷۵۰ ق . م بازمی‌گردد.

سایت نوسنگی علی کش در جنوب غربی ایران مرکز تحقیقات انقلابی در مورد اهلی کردن گیاهان و حیوانات و روستاهای اولیه شرقی نزدیک توسط سرپرست UMMAA کنت فلانری و همکارانش فرانک هول و جیمز نیلی در اوایل دهه ۱۹۶۰ بود. دوره نوسنگی علی کوش از حدود ۷۵۰۰ تا ۵۵۰۰ سال قبل از میلاد مسیح، دهکده کوچکی از کشاورزان و دامداران بود. موقعیت روستا مهم بود: خارج از توزیع بومی نسل‌های وحشی اهلی اولیه بود. این به محققان نشان داد که کشاورزان اولیه علی کوش در حال کشت گونه ها و یا محیط زیست به منظور کشاورزی در مناطق جدید بودند. ساکنان روستا هزاران تیغه سنگ چخماق کوچک برای استفاده در انواع ابزارهای هفت تخته تولید کردند. مصنوعات نشان داده شده در اینجا هسته هستند: بلوک هایی که چندین تیغه به طور سیستماتیک از آنها حذف شده است. آنها در سال ۱۹۶۹ توسط دانشجوی کارشناسی ارشد (و بعداً موظف موزه) جان اسپث در حین کار میدانی دکتری از سطح سایت جمع آوری شد ند .

تصویر۵: آثار مکشوفه از تپه علی‌کش (نگارنده: نگارنده)

تصویر ۶: اکتشافات دانشگاه میشیگان د تپه علی کش (URL۴)

فهرست منابع

URL1:https://www.yjc.news/fa/news/6809191/%D8%AA%D9%BE%D9%87-%D8%B9%D9%84%D-B%8C-%DA%A9%D8%B4-%D9%85%D8%B1%DA%A9%D8%B2-%D8%B4%D8%B1%D9%88%D8%B9-

URL2:http://www.4iranian.com/index.aspx-?siteid=1&fkeyid=&siteid=1&pageid=14249

URL3:https://iranatlas.info/regional%20prehistoric/alikosh%20teppe/alikosh%20teppe.htm

URL4:https://www.artnevis.com/%D8%AA%D9%BE%D9%87%E2%80%8C-%D9%87%D8%A7%DB%8C-%D8%A8%D8%A7%D8%B3%D8%AA%D8%A7%D9%86%DB%8C-%D8%A7%D-/B%8C%D8%B1%D8%A7%D9%86

تجزیه و تحلیل پوستر رعایت فاصله اجتماعی

مریم فرهادی
دانشجوی کارشناسی ارتباط تصویری دانشگاه الزهرا
maria.farhadi.mf@gmail.com

تصویر ۱: پوستر رعایت فاصله اجتماعی (منبع: Url1)

این پوستر که توسط سازمان «مرکز کنترل بیماری بی سی[1]» طراحی شده است، مانند بسیاری از مقامات بهداشتی، از این مساله حمایت می‌کند که برای جلوگیری از انتقال کووید، همه ما باید حداقل دو متر از یکدیگر فاصله داشته باشیم.

مرکز کنترل بیماری بی سی مجموعه‌ای از برنامه‌ها و کلینیک‌های استانی کانادا را مدیریت می‌کند که به سلامت عمومی و کنترل شیوع بیماری در بریتیش کلمبیا[2] کمک می‌کند که از طراح این اثر نامبرده نشده است (Url۲).

امروزه، با به وجود آمدن ویروس کرونا و پاندمیک، استراتژی برندها تغییر کرده است و از موضوع‌های تبلیغاتی و برندینگ فاصله گرفتند و به موضوع‌های اجتماعی روی آوردند و تمام تمرکز خود را روی موضوعات اطلاع رسانی قرار داده‌اند. در این طراحی پوستر نیز، موضوع اطلاع رسانی درباره‌ی فاصله اجتماعی و ویروس کرونا می‌باشد.

این اثر که با حرکت دست سعی در فاصله گرفتن از ویروس کرونا را دارد، با استفاده از ساده‌ترین عناصر خط، سطح، نقوش هندسی و در فضای دیجیتال کار شده است و با انتخاب رنگ‌ها و بافت نویزدار نوشته، حسی قدیمی را به مخاطب

1-The BC Centre for Disease Control
2-British Columbia State

انتقـــال می‌دهد.

این اثر گرافیکی ایســـتا مفهـــوم واضح و مشـــخصی دارد و پیام متن را توســـط تصویـــر در صرح‌ترین و مســـتقیم‌ترین حالت به مخاطب انتقـــال می‌دهد؛ می‌تـــوان گفت که مخاطـــب اثر همه ســـنین هســـتند و به گونه‌ای کار شده اســـت که در ناخودآگاه مخاطب ذخیره شـــده و همواره موضوع را به یـــاد آورد؛ همچنین با وجود اینکـــه، طراح اثر، غربی اســـت و به زبان انگلیســـی کار شـــده اســـت ولی به دلیل ســـاده بودن طرح و به دور از تجملات بـــودن آن، مخاطـــب بین المللـــی دارد و مخاطـــب از هر ملیتی می‌تواند بـــه موضوع طرح پی‌بـــرد؛ درواقع در رابطـــه با فرهنگ خاصی طراحی نشـــده و جنبـــه بین‌المللی دارد.

ترکیب‌بنـــدی اثـــر عمودی و به صورت قطری کار شـــده اســـت که تاکیـــدی بر پویایـــی و گردش چشـــم در اثر دارد. ســـبک اثر ســـبکی فانتزی و در بســـتری وکتور و به صـــورت دیجیتال طراحی شـــده اســـت ولی با این وجـــود لطمه‌ای بـــر باورپذیری اثر نداشـــته اســـت و تکنیک اثر متناســـب با ســـوژه و موضوع اســـت. این پوســـتر دارای تعادل و تـــوازن اســـت و دارای ریتم تکـــرار شـــونده نیز می‌باشـــد. در مجمـــوع می‌تـــوان گفت که ترکیب‌بنـــدی موفقی داشـــته و باعـــث تثبیت مفهـــوم در ذهن مخاطب می‌شـــود؛ همچنیـــن قابلیت بزرگنمایـــی دارد و قابلیت اســـتفاده در فضای دیجیتال و به صورت چاپی را خواهد داشـــت؛ همچنیـــن به دلیل اســـتفاده تصویـــری و دوری از فونت کم و در ســـایز کوچک، این پوســـتر قابلیت نصب را در مکان‌های عمومی نیـــز دارد. به طـــور کلی می‌تـــوان گفت رنگ و فـــرم در خدمت مفهوم هســـتند. شـــاید اولین فرمی که در کل اثر بـــه نظر بیاید، فـــرم دایره‌های تکـــرار شـــونده و فرم‌های منحنی و نرم اســـت. فرم دایـــره مناســـب‌ترین فرم بـــرای انتقال این مفهوم اســـت زیـــرا دایره مظهـــر بی‌نهایت اســـت و ابتدا و انتهایی نـــدارد؛ این مســـاله مفهوم ویروس کرونـــا را در جامعه امـــروز انتقال می‌دهد. همچنین شـــعاع‌های ســـاطع شـــده، دایره‌های تکرار شـــونده و دســـت، که کادر را شکسته اســـت و چشـــم را به سمت ویروس کرونـــا هدایت کرده و تاکید بیشـــتری بر ویـــروس دارد؛ به همین صورت باعـــث گردش چشـــم در اثر نیز خواهد شـــد.

رنگ هـــای به کار رفتـــه گرم هســـتند و قرمز اولیـــت دارد که در کنـــار رنگ کرم تعـــادل پیدا کرده اســـت. اســـتفاده از رنگ قرمز در کنار همنشـــینی رنگ مشـــکی و همچنیـــن ایجاد ریتم و هارمونی با اســـتفاده از رنـــگ کرم، مناســـب‌ترین انتخاب بوده اســـت زیرا حس هشـــدار و آشـــنایی‌زدایی را در مخاطب ایجاد می‌کنـــد؛ همچنین باعث جلـــب توجه مخاطب خواهد شـــد که ایـــن موضوع اولین هـــدف در طراحی گرافیک و طراحی پوســـتر اســـت و به همیـــن صورت همنشـــینی رنگ‌ها، ایجـــاد تاکید بر پیام اثر را به دنبال داشـــته اســـت. تاثیرگذارتریـــن عنصر، در این پوستر ســـطح می‌باشـــد. خطوط به کار رفته در تصویر، مستقیم و به همراه ســـطوح منحنی و نرم اســـتفاده شـــده‌اند که تمامی این اجزای تجســـمی تاکیـــد و یادآور بـــر تصویر بـــه کار رفته ویروس کرونا هســـتند. فضـــای منفی در این اثر نقش بســـزایی داشـــته و فعال می باشـــد؛ همین طور می‌تـــوان گفت که فضای منفـــی و مثبت اثر برابـــری می‌کنند. فونت‌های بـــه کار رفته در این اثر، با ســـایز مناســـب و ســـان ســـریف انتخاب و به صورت بولد و ایتالیک اســـتفاده شـــده‌اند؛ همچنین فونت‌هـــا نیز دارای حرکت بـــوده و در ترکیب‌بندی فعـــال اثر نقش بســـزایی را ایفا می‌کنند کـــه باعث گردش چشـــم در اثر شـــده و ترکیب‌بندی را کامـــل می‌کنند.

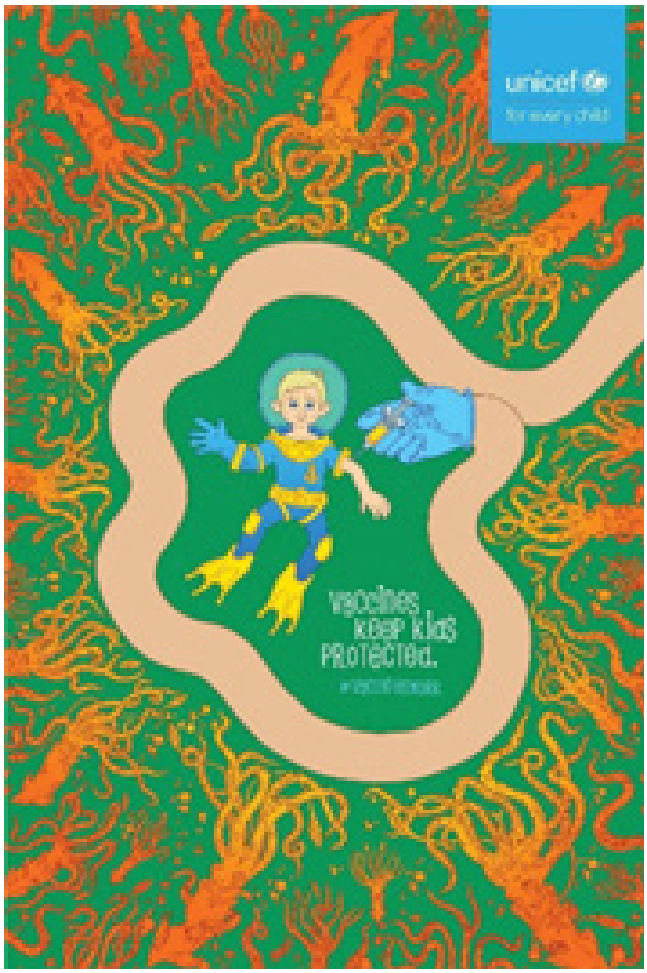
نقطه کانونی و توجه

فهرست منابع

Url1: https://www.capitaldaily.ca/news/propa-ganda-posters-covid19
Url2: http://www.bccdc.ca/our-services

تجزیه و تحلیل کمپین تبلیغاتی یونیسف

محدثه ماستری فراهانی
دانشجوی کارشناسی ارتباط تصویری دانشگاه الزهرا
farahanimohadese69@gmail.com



تصویر ۱: کمپین تبلیغاتی یونیسف (Url۱)

همانطور که رسانه‌های اجتماعی نیروی قدرتمندی برای تغییر و تاثیر روی جامعه دارند و می‌توانند اطلاعات قابل اعتمادی را برای مخاطبان عرضه کنند، یونیسف در این کمپین تبلیغاتی درباره بی‌خطر بودن واکسن و اهمیت واکسن زدن صحبت می‌کند. این مجموعه آثار کمپین تبلیغاتی برای واکسن زدن است و قطع اثر، ترکیب‌بندی، رنگ‌بندی و..... در این مجموعه مشابه هم هستند.

قطع این مجموعه آثار عمودی است و دارای ترکیبی مدور و مرکزی با تکنیک دیجیتال می‌باشد. از منظر موضوع و محتوا می‌توان این پوستر را اینگونه تحلیل کرد: از گرافیک برای اطلاع رسانی درباره واکسن زدن کودکان و بی‌خطر بودن واکسن استفاده کرده است و همچنین این کار را به کمک داستان‌های مشهور انجام داده است تا کاملا با محتوا و موضوع تطابق داشته باشند.

استراتژی برندها در دوران کرونا به سمت اهمیت به موضوعات و مسئولیت‌های اجتماعی رفته است مثل ماسک زدن، واکسن زدن و..... این اثر هم از این قاعده مستثنی نیست و از داستان‌های مشهور اروپایی استفاده کرده است که کاملا متناسب با سن مخاطب بوده و می‌تواند موضوع واکسن زدن را برای کودکان جذاب کند؛ زیرا که کاربرد پوستر برای اطلاع رسانی کودکان است؛ بنابراین مخاطب اثر کودکان هستند و چون از داستان‌های بنام استفاده شده است می‌توان گفت مخاطب کودک است. با توجه به محبوبیت داستان‌ها و جهانی شدن آن‌ها هر کودکی از سرتاسر دنیا متوجه پیام داستان و موضوع پوستر خواهد شد. در این اثر به دلیل استفاده از تصویرسازی کودکانه و سبک تصویری و فانتزی بستر بسیار مناسبی برای انتقال پیام ایجاد شده است.

رنگ‌های بکاررفته در این اثر رنگ‌های شاد هستند که

حس پویایی و حرکت را به وجود آورده است و ایجاد جلب توجه می‌کند. با توجه به قشر سنی مخاطب رنگ ها کاملا متناسب با موضوع انتخاب شده است. در این مجموعه پوستر، در هرکدام از پوسترها از یکی از داستان‌های معروف دنیا استفاده شده و کاراکتر اصلی داستان در مرکز کادر قرار گرفته است (به عنوان مثال شنل قرمزی و.....).

این آثار از نظر فرهنگ مخاطب و افکار عمومی کاملا باورپذیر است و با توجه به سن مخاطب و فرهنگ و آداب جامعه غربی کاملا تطابق و هماهنگی دارد؛ زیرا از داستان‌های مشهوری استفاده شده است که در بطن جامعه حضور دارد. این آثار از رسانه‌های دیجیتال منتشر شده است که در دوران کرونا باعث شده همه دنیا بتوانند به این اثر دسترسی داشته باشند و پیام را دریافت کنند؛ همچنین این اثر دارای ساختار و چارچوب است زیرا در بزرگ و کوچک شدن ترکیب بندی آن حفظ می‌شود و قابل شناسایی است.

خط نگاه همه کاراکترها خطی فرضی تا مرکز کادر است و ما را به مفهوم اصلی که واکسن زدن باشد هدایت می‌کند. خط مارپیچ وسط کار هم این تاکید را چند برابر می‌کند. هم‌نشینی و کنتراست رنگ‌ها، داستان و روایت اثر، سبک تصویری کار و ترکیب بندی مدور همگی دست به دست هم داده‌اند تا مفهوم برای مخاطب جذاب به نظر برسد و تاثیرگذار نیز باشد. این آثار دارای خطوط منحنی، نرم و متحرک است و رنگ و فرم عناصر نیز در خدمت مفهوم اثر است. در این اثر فضای منفی کمتر است و برعکس فضا مثبت شلوغ و پرتحرکی دارد در حین اینکه تعادل اثر حفظ شده و از اغتشاش بصری خودداری شده است. همچنین تعادل اثر نیز حفظ شده است. همه عناصر حرکت چشم را به مرکز کادر هدایت می‌کنند تا پیام به سادگی و وضوح دیده شود. این اثر دارای خطوط مثبت مدور و نرم و خطوط منفی مدور بین عناصر و سطح منفی و مثبت می‌باشد. رنگ‌های غالب در اثر رنگ‌های شاد، پر انرژی و متحرک است که متناسب با نوع تصویرسازی و پیام آثار است.

در این آثار مفهوم را با استفاده از داستان برای مخاطب جذاب کرده است و برای مخاطب که کودک است کاملا قابل درک است. تاثیرگذارترین عنصر در این کار خط بوده و کنتراست رنگی جذاب، خطوط پرتحرک، توازن و تعادل فضای مثبت و منفی همگی باعث شده است تا اثر تاثیرگذاری بالایی روی مخاطب داشته باشد؛ همچنین فونت‌های لاتین سان‌سریف سبک و حالت دست نویس، متناسب با سن مخاطب بوده و حس صمیمیت ایجاد کرده است.

فهرست منابع

Url1:https://www.facebook.com/unicef-photos/vaccines-keep-children-safe-from-hiden-dangersfor-every-like-or-share-the-gates/10157088472719002

فرهیخته گرامی:
جهت درخواست اشتراک نشریه، فرم اشتراک را تکمیل نموده و همراه با تصویر کار ملی به آدرس پست الکترونیکی نشریه ارسال فرمایید.(دانشجویان محترم جهت استفاده از تخفیفات دانشجویی، لازم است تصویر کارت دانشجویی خود را نیز ضمیمه نمایند.)
پس از دریافت فرم تکمیل شده اشتراک، از سوی دفتر نشریه جدول تعرفه و شرایط بهره مندی از تخفیفات و نحوه و میزان پرداخت مبلغ اشتراک برای متقاضیان محترم ارسال خواهد شد.
آدرس پست الکترونیکی: ***Art.re.ir92@gmail.com***
نشانی: تهران، میدان ونک، خیابان ده ونک، دانشگاه الزهرا(س)، واحد نشریات
تلفن: ۰۲۱۸۸۰۴۱۳۴۳

فصلنامه علمی-تخصصی هنر پژوه
انجمن علمی-دانشجویی پژوهش هنر دانشگاه الزهرا(س)

فرم اشتراک فصلنامه علمی-تخصصی هنر پژوه دانشگاه الزهرا(س)

نام و نام خانوادگی/موسسه/سازمان: .....
تاریخ تکمیل فرم:.....شغل/نوع فعالیت:.....میزان تحصیلات:.....
رشته تحصیلی:.....
نشانی پستی:.....کدپستی ده رقمی: .....
تلفن تماس:.....
آدرس پست الکترونیکی.....

خواهشمند است اشتراک اینجانب با مشخصات یاد شده را برقرار نمایید.
امضای متقاضی: