

بررسی تزیینات معماری سنتی ایران از منظر دیوارنگاری*

اصغر کفشچیان مقدم**، امیر منصوری^۱، روح الله شمس زاده ملکی^۲

^۱ استادیار دانشکده هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

^۲ استادیار دانشکده معماری، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

^۳ کارشناس ارشد نقاشی، دانشکده هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۸/۱۱، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۲/۲/۱۵)

چکیده

دیوارنگاری در این مقاله صرفاً به نقاشی های فیگوراتیو با تکنیک فرسک یا تمپرا اطلاق نمی شود؛ بلکه بررسی رابطه بین اثر دیواری با محیط، معماری و مخاطب بعنوان سه عامل ارزش گذار در دیوارنگاری مورد نظر بوده است. ارتباط دیوارنگاره های اسلامی با معماری، محیط، مخاطب و چيستی عوامل موثر در ارتقای یک اثر، از مرتبه تزیین به اثری دارای اصالت های هنری سوال اصلی این پژوهش بوده است. در این مقاله، به جایگاه دیوارنگاری در معماری سنتی ایران (دوره اسلامی) و نقش آن در ساماندهی بصری فضاهای معماری پرداخته شده است. با توجه به اینکه در اغلب منابع و تحقیقات انجام شده توسط محققین، دیوارنگاره های این دوره تحت عنوان تزیینات معماری مطرح گردیده است، ویژگی ها، محدودیت ها و اشکالات این نام گذاری نیز بررسی گردیده است. در ادامه دیوارنگاره های دوره اسلامی ایران به دو دسته کلی مذهبی و غیرمذهبی تقسیم بندی شده و ارتباط های فرمی، معنایی و مفهومی این آثار با محیط پیرامون و معماری حاکم و مخاطب مورد بررسی قرار گرفته و مقایسه ای بین دیوارنگاره های مسجد شیخ لطف الله و کاخ عالی قاپو به عنوان دو شاخص دیوارنگاری مذهبی و غیرمذهبی صورت گرفته است.

واژه های کلیدی

دیوارنگاری ایران دوره اسلام، نقاشی دیواری، تزیینات معماری اسلامی، دیوارنگاره های مسجد شیخ لطف الله، دیوارنگاره های کاخ عالی قاپو.

* این مقاله بر گرفته از پایان نامه کارشناسی ارشد نگارنده سوم با عنوان "بررسی تزیینات معماری سنتی ایران از منظر دیوارنگاری" می باشد.

** نویسنده مسئول: تلفکس: ۰۲۱-۸۸۰۳۷۷۴۱، E-mail: kafshchi@ut.ac.ir

مقدمه

عمده آن غیر از رابطه تنگاتنگ با معماری، ارتباط وسیع و همگانی آن است" (کفشچیان مقدم، ۱۳۸۵، ۶۹).

لذا در آثاری که تحت عنوان تزیینات معماری در معماری اسلامی مطرح است، اغلب پارامترهای مطروحه در تعریف دیوارنگاری، در خصوص این آثار نیز صدق می کند. در حالیکه با توجه به نهادینه شدن واژه تزیینات معماری در متون و مراجع مختلف برای دلالت بر دیوارنگاره‌های دوره اسلامی، این سوال مطرح می شود که دلایل تقسیم بندی آثار دیواری به دودسته تزیینات معماری و دیوارنگاری چیست؟

به نظر می رسد مبنای این تقسیم بندی ها می تواند دلایل متعددی داشته باشد که اهم آنها را می توان به شرح ذیل عنوان نمود:

- ۱) عدم درک و دقت در مفهوم واژه ها
- ۲) عدم توجه به کیفیات محیطی و کاربردی بناهای معماری در دوره اسلامی و و شرایط حاکم در شکل گیری بصری آثار دیواری
- ۳) عدم درک صحیح محققین غربی از کیفیات معنایی و مفهومی آثار دیواری دوره اسلامی
- ۴) توجه به اصالت و شان هنری، وجه فیگوراتیو و روایی آثار از منظر نگاه انسان غربی
- ۵) معادل قرار دادن نقوش غیر فیگوراتیو با واژه تزیین
- ۶) تاکید بر اصالت تکنیک در دیوارنگاری (دیوار نگاری معادلی برابر با فرسک و تمپرا)

آنچه که در منابع مربوط به هنر دوره اسلامی تحت عنوان دیوارنگاری مطرح است، معمولاً به شیوه خاصی اطلاق می شود که از نقوش فیگوراتیو استفاده شده و دایره تکنیکی آن محدود به نقاشی فرسک یا تمپرا است، بقیه موارد که طیف وسیعی از نقوش هندسی و گیاهی و همچنین کتیبه ها و... را شامل می شود و دارای تنوع تکنیکی فراوان (آجر کاری، کاشی کاری، گچ پری، آینه کاری و...) می باشند، اغلب تحت عنوان تزیینات معماری یاد می شوند.

با بررسی تعاریف دیوارنگاری معلوم می گردد، اصالت و موفقیت دیوارنگاری به نوع تکنیک و جنبه فیگوراتیو یا غیرگوراتیو بودن آن محدود نمی شود و آنچه که در این رابطه دارای اهمیت است، رابطه اثر دیواری با محیط، معماری و مخاطب است. در این تعریف، اصالت دیوارنگاره در انحصار تکنیک، موضوع یا کارکرد اثر نیست؛ بلکه رابطه‌ها هستند که جایگاه، موقعیت و ارزش‌های تجسمی یک اثر را مشخص می سازند. دیوارنگاری، نقاشی دیواری و دیوارنگاره در منابع و دایره المعارف‌های فارسی، به لحاظ معنی و محتوا، معادل واژگان **mural wall painting, mural painting** در زبان لاتین تعریف شده است. در دایره المعارف بریتانیا در خصوص ویژگی‌های دیوارنگاری (**mural**) آمده است: "عناصر اثر دیواری اغلب فرم‌هایی هستند که با معماری هماهنگی و پیوستگی داشته و خاصاً رنگ در آن همانند موضوع رابطه‌ای پنهان و حسی با تناسبات معماری دارد. بدین شکل این نوع نقاشی را می توان تنها نوع نقاشی سه بعدی نامید که سعی در هماهنگی با فضایی دارد که در آن قرار می گیرد. ویژگی

بررسی و مطالعه خاستگاه کلمه تزیینات معماری

بنابراین بنظر می رسد، اطلاق واژه "تزیینات معماری" به آثار دیواری دوره اسلامی ایران به عنوان قراردادی زبانی مطرح شده است که توسط یک جامعه زبانی دیگر و بدون شناخت بنیادی از مراتب و مفاهیم آن در جوامع و خواستگاه این آثار، شکل گرفته است. در واقع آنچه که امروز شاهدیم انتخاب واژگانی است که توسط زبان های دیگر (انگلیسی، فرانسه، آلمانی) بوده است.

تحلیل و بازنگری در تعاریف نهادینه شده سنتی، بهینه سازی و شکل گیری مراتب رشد و ایجاد بسترهای تغییر، یکی از وظایف علوم در دنیای معاصر می باشد، اقتضای تعارف سنتی وابسته به شرایط مکانی و زمانی خاص خود بوده است. در حالیکه "زبان‌ها و واژه‌ها نه تنها دگر گونی پذیرند بلکه تاریخ پیدایش و زیست و سر انجام مرگ دارند" (آشوری، ۱۳۸۷، ۳۷).

تزیینات معماری

آنچه که تاکنون به عنوان تزیینات در هنر و معماری اسلامی مطرح بوده، اغلب به معنای نقوش تجریدی در قالب عربانه‌ها (اسلیمی)

تزیینات معماری، مرکب از دو واژه تزیین و معماری است؛ معنای مستقیم تزیین، آراستن، آرایش کردن، مزین کردن است. (زان، زین، تزیین، زینت، آذین، زینته، المزمین، تزیینی، تزیینات...) واژه‌های مرتبط با تزیین است که در متون کهن ایرانی و اسلامی، بارها تکرار شده‌اند که همگی تاکید بر ماهیت آراستگی و شرافت بخشی و ارزش گذاری به ماده را دارند. اگر در مفهوم و معادل‌های فارسی این کلمه دقت کنیم، مفاهیم کیفی را شامل می شود که بصورت کلی می تواند بر هر پدیده‌ای مصداق دلالت‌گری داشته باشد. در مقابل تزیین در دایره المعارف‌های غربی یا به مفهوم غربی آن به طبقه خاصی از آثار اطلاق می شود که لذت بصری صرف ایجاد می کند و در معنای خاص تر، آرایش یک سطح است با تاکید بر ماهیت دو بعدی آن؛ که ارزش بصری کمتری نسبت به دیگر آثار داراست. به تعبیر دیگر چنانکه ترنر می گوید: "تزیین یا الگو برای ساختار یک شیء ضروری نیستند. بلکه صرفاً برای زیبایی بکار برده می شوند" (Turner, 1996, 531). مشاهده می شود که این امر از یکسو با تعاریف مطرح در متون و منابع اسلامی تفاوت دارد و از سوی دیگر این آثار با فرض اصالت زینت هیچ معنی با تعاریف دیوارنگاری از منظر دایره المعارف‌های غربی ندارد.

از این منظر تزیینات فقط یک پوشش ظاهری نیست بلکه دارای بطون و سطوح مختلف با معنای نمادین و متعالی است" (مکی‌زاده، ۱۳۸۷، ۳).

در همین راستا، نادر اردلان و لاله بختیار با اشاره به نظرات خانم نجیب اوغلو بر مفهوم گرایی نقوش هندسی تاکید نموده و "نقوش هندسی را به صورت مثالی ازلی و ابدی تعبیر کردند که می‌تواند با تاویل معنوی، ذهن ژرفاندیش را از ظاهر نقش به حقایق رازآلود عرفانی در بطن آن راهبر شود" (نجیب اوغلو، ۱۳۷۹، ۱۰۸).

در این دیدگاه، بار معنایی و توجه به مفاهیم عرفانی و فرازمینی، شالوده اصلی تحقیقات را تشکیل می‌دهد و محققین اغلب با زیر سوال بردن عقاید محققین دیدگاه نخست، سعی در کشف مفاهیم مستتر در قالب نقوش غیرفیگوراتیو دارند.

اما مساله این تحقیق، تایید یا رد نظریات مطروحه نیست، بلکه آماده سازی بستری است تا بتوان ارزش‌های بصری و بیانی این آثار را با استانداردهای هنری و زبان جهانی مورد مطالعه قرار داد. لذا بررسی آثار دیواری دوران اسلامی، از منظر دیوارنگاری و چگونگی تعاملات آثار فوق با عوامل و کیفیات بصری محیط، معماری و مخاطب، مورد توجه پژوهش حاضر است؛ چیزی که با استناد به آن می‌توان هر اثری را فارغ از تقسیم‌بندی‌های فیگوراتیو یا غیرفیگوراتیو و حتی تکنیکی مورد مطالعه قرار داد. چنانکه براساس این مدل بررسی، ارزش‌های تجسمی اثر، فارغ از دیدگاه‌های بعضاً یک‌جانبه‌گرایانه و سلیقه‌ای مشخص می‌شود.

با این فرض، در بررسی‌های میدانی متوجه می‌شویم که دیوارنگاره‌های معماری اسلامی شامل دو دسته کلی نقوش غیرفیگوراتیو (هندسی و اسلیمی) و نقوش فیگوراتیو هستند که با توجه به کاربری مکان اجرای اثر و شرایط حاکم در محیط و وضعیت و موقعیت مخاطب، اجرا گردیده‌اند. دیوارنگاره‌های فوق شامل دو دسته کلی هستند. ۱- دیوارنگاری برای بناهای مذهبی (مسجد، مدرسه، حرم) و ۲- دیوارنگاری برای بناهای غیرمذهبی (کاخ، بازار، خانه، حمام) می‌باشد. در ادامه، دو نمونه از این دو گروه دیوارنگاره بررسی و ویژگی‌های تعاملی آنها با محیط، معماری و مخاطب ارزیابی خواهد شد.

بررسی دیوارنگاره‌های مسجد شیخ لطف‌الله و کاخ عالی قاپو

مسجد شیخ لطف‌الله و کاخ عالی قاپو بعنوان دو نمونه شاخص در معماری مذهبی و غیر مذهبی در دوره صفویه، مدل بررسی این تحقیق از منظر دیوارنگاری قرار گرفته است. قربت مکانی و زمانی در ایجاد و آفرینش دیوارنگاره‌های مسجد شیخ لطف‌الله و کاخ عالی قاپو، همچنین تفاوت در نحوه ساماندهی بصری وساختاری دیوارنگاره‌های دو اثر به سبب شرایط محیطی و کاربردی هر یک از بناها، موجب شد تا جهت بررسی موضوع این تحقیق، انتخاب و مورد بررسی قرار گیرند.

و نقوش هندسی می‌باشد، که در واقع هر زمان نقوش از کیفیتی فیگوراتیو خارج می‌شوند، در قالب تزیین طبقه‌بندی می‌گردند. به معنای دیگر، از نگاه آنها روایت در اثر نقطه تمایز آثار تزیینی و غیرتزیینی است. جهت بررسی بیشتر و تبیین این موضوع به آرای نظریه پردازان در این خصوص می‌پردازیم.

آرای نظریه‌پردازان در خصوص تزیینات معماری

تا کنون دو دیدگاه کلی در خصوص آنچه که درجغرافیای جهان اسلام، تزیینات معماری نامیده می‌شود، وجود دارد: الف- دیدگاه مبتنی بر عملکرد ظاهری (مادی)، ب- دیدگاه مبتنی بر عملکرد معنایی و محتوایی.

الف- دیدگاه مبتنی بر عملکرد ظاهری (مادی)

آنهایی که نگاه شکل‌گرایانه (فرمالیستی) به تزیینات معماری دارند، معتقدند که تزیینات صرفاً یک پوشش ظاهری و فاقد هر گونه معنا و مفهوم دینی یا قومی و فرهنگی است. لذا کاشیکاری، آینه کاری، آجرکاری، شیشه، گچبری و یا... فرقی نمی‌کند، مهم پوشاندن سطوح زمخت زیرین است و آنها هیچ وظیفه دیگری ندارند. درک هیل^۱ و اولگ گرابار^۲ از جمله محققینی هستند که معتقدند؛ "تزیینات هیچ گونه معنای ذهنی و بعد فرهنگی ندارند و صرفاً برای آراستن و حظ بصری اند؛ فقط در کتیبه‌ها معنای شبیه‌سازانه یافت می‌شود. لذا آنها این نقوش را صرفاً تزیینی و فاقد بعد معنوی و سمبلیک می‌داند" (مکی‌زاده، ۱۳۸۷، ۳).

ارنست کونل^۳ که برای دیوارنگاره‌های اسلامی واژه عربانه برگزیده است چنین می‌گوید: "لازم به نظر نمی‌رسد که تاکید کنیم که عربانه هرگز معنای نمادین نداشته باشد، بلکه صرفاً نوعی تزیین از گنجینه‌ای عظیم از انواع تزیینات است؛ همچنین در کتاب عربانه بر کیفیت سطحی تزیینی این آثار و فقدان ویژگی شبیه‌سازی تاکید شده است: "همچنان که تکرار بی‌نهایت اجزا تاکید بر اهمیت تک تک این اشکال که با توالی و ترادف از تمیز دقیق می‌گریزد و گویی محو می‌گردد، همین طور پوشش پیوسته سطح، آنها را فاقد هر گونه معنای واقعی می‌سازد" (نجیب اوغلو، ۱۳۷۹، ۱۰۵).

گامبریچ^۴ نیز با تاکید بر همین معنا، معتقد است: "برای این ادعا که در بطن این مجموعه‌های منظم، قطعاً معنایی نمادین دینی نهفته است، هیچ شاهد محکمی وجود ندارد" (همان، ۱۱۴).

همانطور که مشاهده می‌شود، در عقاید و آرای مطرح شده فوق، کیفیت عملکردی دیوارنگاره‌های اسلامی از منظر تعریف تزیین در جهان غرب، شاکله نظرات را تشکیل می‌دهد و به دلیل تاکید بر ماهیت غیرفیگوراتیو، آثار دیواری را فاقد کاربردهای فراتزیینی، تعاملی و هدفمند می‌دانند.

ب- دیدگاه مبتنی بر عملکرد معنایی و محتوایی

اما در مقابل آرای فرمالیستی و ساختارگرایانه، کسانی چون بورکهارت^۵ معتقدند: "این نقوش، ماهیتی غیرتاریخی، عرفانی و متفکرانه دارند و باز نمود وحدت در کثرت و کثرت در وحدت‌اند.

مقایسه دیوار نگاره های مسجد شیخ لطف الله و کاخ عالی قاپو از منظر ارتباط با محیط و معماری

توجه به کیفیات و قابلیت های محیطی فضا و معماری حاکم در ساماندهی دیوارنگاری وابسته به آن، مستلزم شناخت هنرمند از پارامترهای موجود در محیط و معماری و نحوه تاثیرگذاری آنها در ساماندهی اثر دیواری است. اهم این موارد را می توان در چند دسته کلی تقسیم بندی کرد.

الف) توجه به تکنولوژی اثر در ارتباط با شرایط محیطی (اقلیمی و جوی، شرایط فرهنگی، سیاسی، اقتصادی)

ب) توجه به اتمسفر رنگی اثر دیواری و رابطه آن با محیط در جهت ایجاد هارمونی و هماهنگی با رنگ محیط

ج) توجه به نور و گردش وضعی خورشید و سایه اندازه های آن
د) توجه به شکل و ماهیت نقوش اثر دیواری در ارتباط با فضای حاکم در محیط

ه) کاربری مکان و رابطه آن با اثر دیواری (به لحاظ بیانی و ساختار بصری)

و) خصوصیات اجزای فیزیکی بناها اعم از نحوه شکل گیری دیوارها، ستون ها، پنجره ها و درها. همچنین توجه به شکل گیری دیوارنگاره ها بر اساس مقتضیات معماری حاکم در بنا
ز) توجه به ساختار معماری بناها در نحوه سازماندهی خطوط و سطوح دیوارنگاره ها

ح) هماهنگی نقوش و مفاهیم مستتر در طرح ها و کتیبه های دیوارنگاره ها با مکان و کاربری محل

در مسجد شیخ لطف الله، با استفاده از کیفیت تضاد تاریک و روشن، نور و روشنایی در داخل ساختمان بواسطه وجود راهروی تاریک کاملاً کنترل شده است. این راهرو با ایجاد پاساژ مابین دنیای روشن بیرون و دنیای آرمانی داخل شبستان با فاصله گذاری و ایجاد ابهام در خوانش دیوارنگاره های راهرو، این آمادگی را ایجاد می کند که اهمیت نور و

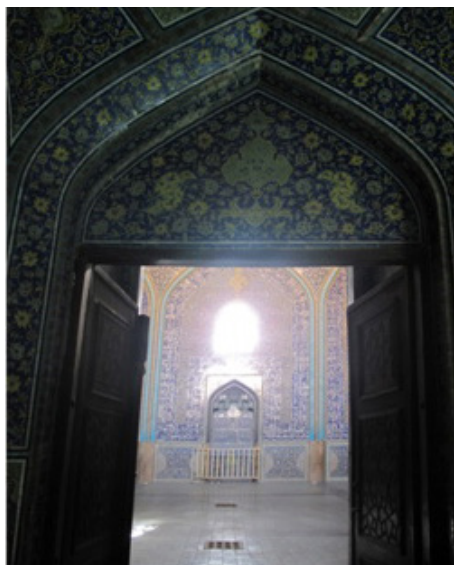
انعکاس آن را در داخل شبستان درک کنیم. بدین ترتیب، با ورود از فضای تاریک به صحن مسجد، بین دیوارنگاره ها و نور محیط رابطه ای منطقی ایجاد شده است؛ اما در کاخ عالی قاپو این رابطه کاملاً برعکس می باشد و مخاطب از فضای روشن درب های غربی و شرقی وارد دهلیز ورودی می شود (تصاویر ۱ و ۲).

در مسجد شیخ لطف الله، نور بواسطه پنجره های مشبک دور گنبد تامین می شود و ساختار فرمی مشبک ها و نور و سایه ها در هماهنگی با مفاهیم آیات و کتیبه ها و نقوش گنبد و طاق ها قرار دارد. بدین ترتیب، گویی چرخش نور (یعنی حرکت وضعی خورشید) بر روی دیوارنگاره ها به نوعی تاکید ویژه بر قسمت های خاصی از دیوارنگاره ها بوده است. به طوریکه بنظر منطقی می رسد که، خوانش مفاهیم و معانی کتیبه با توجه به گردش نوری در زمان خاص و نقش کاربری مکان، از سوی هنرمند انتخاب شده است. در گوشه جنوب غربی دیوارنگاره شبستان، سوره انفطار به خط ثلث با کاشی سفید معرق بر زمینه ی لاجوردی نوشته شده است. در گوشه جنوب شرقی، سوره لیل در گوشه شمال غربی، سوره البینه و در گوشه شمال شرقی، سوره شمس طراحی شده است. بدین ترتیب به هنگام ظهر، نور خورشید به سوره شمس، به هنگام صبح به سوره انفطار و به هنگام عصر به ترتیب به سوره های البینه و لیل می تابد. هماهنگی مفاهیم کتیبه ها با موقعیت تابش نور و چرخش آن در فضا را می توان بهترین نمونه ای استفاده از قابلیت های کاربردی محیط عنوان کرد (تصاویر ۳ و ۴). اما شرایط نوری در کاخ عالی قاپو بدلیل جغرافیا و موقعیت مکانی و سایه گیر بودن محیط، کاملاً متفاوت است، بطوریکه استفاده حداکثری از نور برای محیط درون بنا مورد نظر بوده است.

بنابراین می توان گفت که نورپردازی فضای مسجد شیخ لطف الله با استفاده از مهار، تلطیف، انعکاس و جذب نور خورشید بر اساس کارایه های محیط شکل گرفته است. یعنی هنرمند از قابلیت های محیطی نهایت استفاده را در تعامل با مخاطب نموده است. چنانکه "او با جهت دهی نورمهار شده روی کاشی ها توجه ما را به تک تک نقوش جذب می کند (یعنی) اکثر کاشی های مسجد (بخصوص کاشی های



تصویر ۲- درب ورودی کاخ عالی قاپو.



تصویر ۱- درب ورودی مسجد شیخ لطف اله.

تصویر ۱ در ورودی به شبستان مسجد شیخ لطف الله، عبور از فضای تاریک به فضای روشن را نشان می دهد و تصویر ۲، در ورودی بنا به دهلیز ورودی عالی قاپو، عبور از فضای روشن به تاریک را به نمایش می گذارد.

گرفته است و در مقابل با انتخاب شیوه های "تکرار و پرسپکتیو بردن نقوش" این نقیصه را به فرصتی بصری و بپایانی متناسب با کاربرد فضا تبدیل کرده است. در کاخ عالی قاپو خاصاً (اتاق موسیقی) نیز همین روال به شکلی دیگر حاکم است. چنانکه هنرمند با کوچک تر کردن شکل های توخالی صراحی ها و جام ها در قسمت بالای دیوار و سقف، اتاق مورد نظر را فراخ، مرتفع و مهم تر از همه کاربردی تر نموده است (تصاویر ۵ و ۶).

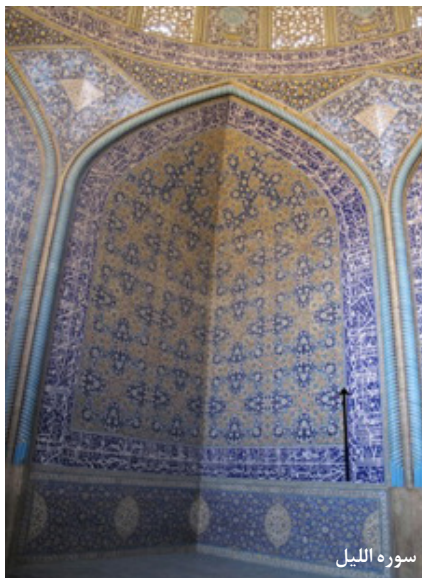
اتاق موسیقی را باید نقطه عطف و خلاق مجموعه دیوار نگاره های کاخ عالی قاپو دانست. چرا که در نقطه مقابل دیوارنگاره های داخلی مسجد شیخ لطف الله، دیوارنگاره های این اتاق به تناسب کاربری

با رنگ لاجوردی) قابلیت این را دارند که بعلت لعاب فوق العاده برآق در هنگام برخورد با نور در یک زاویه معین حالت آینه بخود گرفته و به رنگ طلایی بدرخشش درآیند و بدین ترتیب نور حاصله را بسته به زاویه برخورد نور، منعکس کنند؛ نور منعکس شده به دیوار مقابل برخورد می کند و در نهایت نور به کف مسجد تابیده می شود" (نجم آبادی، ۱۳۸۱، ۴۰).

دیوارنگاره گنبد مسجد شیخ لطف الله از کوچک شدن نگاره های لوزی شکل به حالت Tromp-l'oeil^۶ برای مرتفع و عمیق نشان دادن گنبد استفاده شده است. چرا که با توجه به در نظر گرفتن تاثیر نور و مکانیزم شکست و تلطیف نور، معمار ارتفاع گنبد را نسبتاً پایین

جدول ۱- مقایسه دیوارنگاره های (مسجد شیخ لطف الله، کاخ عالی قاپو) از منظر ارتباط با محیط و معماری.

مکان	کاخ عالی قاپو	مسجد شیخ لطف الله
ویژگی های دیوارنگاره	اتاق موسیقی	گنبدخانه و صحن
جهت جغرافیایی	در چهار جهت اصلی به صورت ساختارهای چهار وجهی	در چهار جهت اصلی، ترکیبی از حالت دوار در گنبد و چهاروجهی در دیوارها
نور- سایه	به دلیل قرارگیری در قسمت غربی میدان جهت نور و سایه تابع حرکت وضعی خورشید در ساعات مختلف در ساعات اولیه صبح و عصر نور گیر است.	بدلیل قرارگیری در سمت شرقی و قرارگیری نورگیرهای دوار؛ در تمام ساعات روز دارای نور کنترل شده می باشد.
خط افق	دیوارنگاره ها به دلیل سقف کوتاه طبقات، اغلب روبروی خط افق مخاطب سازمان یافته است.	بخش اعظم دیوارنگاره ها در قسمت بالای خط افق مخاطب قرار دارد.
شرایط اقلیمی	جنسیت و رنگ های مورد استفاده به دلیل شرایط اقلیمی دچار آسیب شده است.	جنسیت و رنگ ها ثابت و مطابق با شرایط محیطی است.
تکنیک اجرای اثر	گچ بری، کشته بری، نقاشی روی گچ (تمپرا)، فرسک	کاشی کاری (معرق، هفت رنگ)، آجر کاری
کاربرد دیوار، دیوارنگاره و فضای معماری	طراحی فرم ها و توخالی بودن آنها در دیوارنگاره اتاق باعث شده تا بلحاظ موضوعی و فنی (آکوستیک شدن فضا)، از نظر کارکرد جهت اجرای جشن، مناسبت ها و مراسم و در اصطلاح عام مکانی مناسب برای اجرای زنده موسیقی باشد	کاربری مذهبی برای اجرای مراسم مذهبی و تدریس علما



تصویر ۴- شبستان مسجد شیخ لطف الله، سوره اللیل، زمان نورگیری دیوارنگاره گوشه جنوب شرقی؛ عصر.

سوره اللیل



تصویر ۳- شبستان مسجد شیخ لطف الله، سوره الشمس، زمان نورگیری دیوارنگاره گوشه شمال شرقی به هنگام ظهر.

سوره الشمس

دیوارنگاری، تعامل آن با مخاطب است. به معنای دیگر، هنرمند در خلق دیوارنگاره‌های موفق، باید به مواردی که از منظر ارتباط اثر با خصوصیات (تاریخی، قومی، بومی، مذهبی، روحی و حتی شرایط فیزیکی، وضعی و موقعیت) مخاطب نسبت به دیوارنگاره، در درجه اهمیت قرار دارند، توجه لازم نماید. این موارد عبارتند از:

- ۱) خصوصیات جنسی، فرهنگی و روحی، سن، جنس و مراتب تاریخی-اجتماعی مخاطب
- ۲) توجه به موقعیت و وضعیت مخاطب (نحوه ورود و خروج، پیاده یا سواره، نشسته یا ایستاده)
- ۳) میدان رویت^۷ و خوانش اثر^۸ از منظر مخاطب.

مکان بصورت کاملاً متفاوت ساماندهی بصری شده اند. بطوریکه استفاده از دیواره‌های ترکیبی به جای دیواره ساده در گنبد و دیواره های حجمی به جای دیواره های مسطح در تقابل با مسجد شیخ لطف الله، نشانگر تفاوت ماهوی و معنایی و کاربردی دو اثر با توجه به شرایط حاکم در معماری آنها می باشد (تصاویر ۷ و ۸ و ۹).

مقایسه دیوارنگاره‌های مسجد شیخ لطف الله و کاخ عالی قاپو از منظر ارتباط با مخاطب

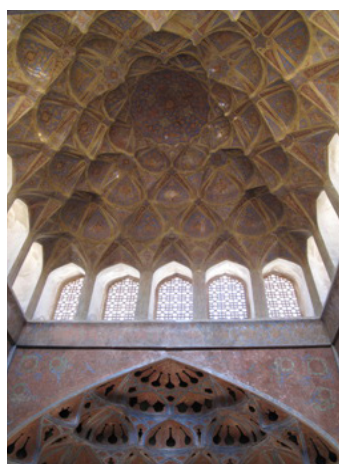
همانطور که در مقدمه ذکر شد یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های



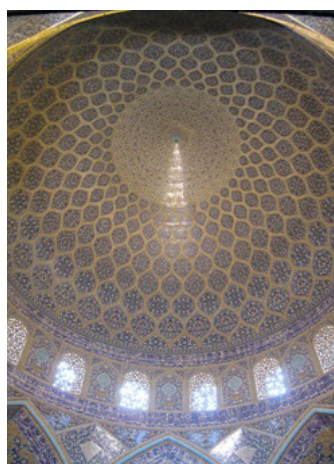
تصویر ۶- سقف و دیوار اتاق موسیقی-عالی قاپو، استفاده از تکرار کوچک شونده نقوش صراحی توخالی و مقرنس، در مرتفع و کاربردی نشان دادن فضا.



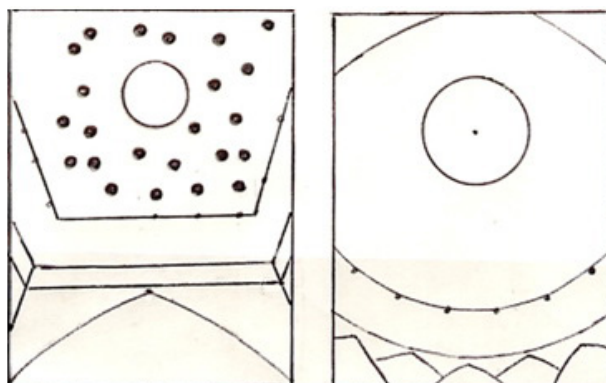
تصویر ۵- سقف گنبد مسجد شیخ لطف الله، استفاده از تکرار و ریتم کوچک شونده نقوش، در مرتفع نشان دادن فضا.



تصویر ۸- اتاق موسیقی کاخ عالی قاپو، دیواره های ترکیبی و حجمی.



تصویر ۷- گنبد مسجد شیخ لطف الله، دیواره ساده مقعرو مشبک.



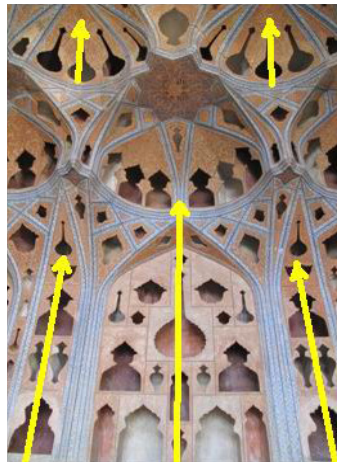
تصویر ۹- کروکی راست خطوط گنبد مسجد شیخ لطف الله، کروکی چپ خطوط سقف کاخ عالی قاپو را نشان می دهد، در کروکی سمت راست (مسجد شیخ لطف الله) ساختار فرمی، حرکت از کثرت به سمت وحدت (نقطه مرکزی گنبد) با پایه مدور، در مقابل سقف اتاق موسیقی کاخ عالی قاپو، بعلاوه تعدد نقاط منتج از مقرنس‌ها دور شده از دایره مرکز در سقف با پایه چهار گوش نمادی از سکنی گزیدن و حرکت از وحدت (نقطه مرکزی گنبد) به سمت کثرت در جهان ناسوت را القا می کنند.

دو بنا است که باعث شکل‌گیری کیفیات بصری مخصوص هر بنا شده است. بخصوص شرایط و موقعیت‌های اجتماعی و سیاسی مخاطبین که می‌تواند توجیه‌گر نظام ساماندهی عناصر معماری و دیوارنگاری در این دو بنا باشد.

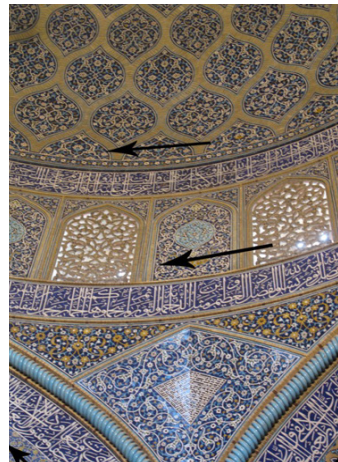
دیوارنگاره‌های دو بنای مسجد شیخ لطف الله و کاخ عالی قاپو از سه منظر (محیط، معماری و مخاطب) مورد بررسی قرار گرفت. قطعاً بر اساس پارامترهای مطرح شده، امکان بررسی جامع‌تر موضوع و بسط و گسترش آن در دیگر دیوارنگاره‌ها نیز وجود دارد، که این امر می‌تواند شناخت ما را نسبت به مفاهیم و ارزش‌های هنری این دیوارنگاره‌ها افزون‌تر نماید.

در دیوارنگاری مسجد شیخ لطف الله، از کتیبه و نوشته‌ها برای بیان مفاهیم مذهبی استفاده شده است و با در نظر گرفتن میدان خوانش اثر، مخاطب در جهت نوشتاری آیه‌ها از غرب به شرق گنبد در حرکت می‌باشد. همچنین آیه‌های منقوش بر طاق‌ها از سمت راست و از پایین به بالا نوشته شده است چرا که نگاه مخاطب بعد از ورود به شبستان عموماً به سمت راست و بالا می‌باشد (تصویر ۱۰). در حالی که در کاخ عالی قاپو، از کتیبه و نوشته استفاده نشده است و سازمان بصری مجموعه بصورت نقاشی‌های فیگوراتیو و غیرفیگوراتیو است، نگاه مخاطب را از هر سو به سمت بالا فرا می‌خواند (تصویر ۱۱).

آنچه که می‌توان در نظر گرفت، شرایط خاص مخاطبین این



تصویر ۱۱- جهت خوانش فرم‌ها در اتاق موسیقی کاخ عالی قاپو با توجه به موقعیت مخاطب.



تصویر ۱۰- جهت خوانش کتیبه‌های مسجد شیخ لطف الله با توجه به موقعیت مخاطب.

جدول ۲- مقایسه دیوارنگاره‌های مسجد شیخ لطف‌الله و کاخ عالی‌قاپو از منظر ارتباط با مخاطب.

شیخ لطف الله	عالی قاپو	ویژگی‌های مخاطب در میدان خوانش اثر	
گنبد خانه و صحن	اتاق موسیقی	زوایای دید	موقعیت و وضعیت مخاطب
بعد از ورود به شبستان گردش زاویه دید مخاطب از شمال به جنوب و از غرب به شرق محور چرخش دارد	در تمام زوایای چهارگانه دیوارنگاری شده است و بعد از ورود، زاویه دید مخاطب از غرب به شرق و از پائین دیوارها به سمت سقف حرکت دارد	ورود و خروج مخاطب	
ورود و خروج مخاطب از درب شمالی روبروی محراب	ورودی مخاطب در شرقی و خروجی از در غربی	میدان رویت	
داخل شبستان و در محدوده دید انسانی	در داخل اتاق و طبق محدوده دید انسانی	میدان خوانش	
در داخل شبستان آیه‌ها و نقوش با جهت آیات دارای خوانش است، در راهرو به دلیل کنترل نور خوانش مبهم است و در قسمت‌هایی از شبستان که در مقابل نور قرار دارد به دلیل رفلکس نور خوانش نقوش مرکب با نور می‌باشد	مخاطب بر تمام نقوش در داخل اتاق اشراف دارد و خوانش اثر به صورت کامل از پائین به سمت بالا در جریان است و مجدد نگاه از طریق نوک مقرنس‌ها به فضای میانی اتاق جریان دارد.	پیداه، سواره / نشسته، ایستاده	وضعیت اجتماعی مخاطب
مخاطب پیداه ایستاده و نشسته است	مخاطب پیداه استاده و نشسته است	جایگاه اجتماعی	
زنان دربار، مخاطب عام، علما و روحانیون	مخاطب جزو طبقه بالادست بوده اعیان اشراف، اهل حرم و مهمانان خارجی	جایگاه فرهنگی	
قشر مذهبی	قشر درباری	جایگاه سیاسی	
دارای جایگاه سیاسی نیز است چرا که گاه جلسات خصوصی در باران و علمای مذهبی در آن برگزار می‌شده است	پادشاه و گردانندگان دربار و کشور		

نتیجه

علاوه بر این، بررسی‌ها نشان داد که اغلب این آثار صرفاً به جهت تزیین بنا سازمان نیافته‌اند، بلکه اهداف و کارکردهای مهم دیگری نیز دخیل بوده است. در بخش دوم این تحقیق نیز تلاش شد تا جهت تحقق اهداف پژوهش، دو نمونه از دیوارنگاره‌های بناهای مذهبی و غیر مذهبی (مسجد شیخ لطف الله و کاخ عالی قاپو) از منظر کمی و کیفی بررسی گردند و مدل‌های ارائه شده در خصوص ارتباط دیوارنگاره‌های این دو بنا با معماری، محیط و مخاطب، متناسب با هر اثر نشان داده شوند. نتایج حاصله حاکی از تطابق اصول و ویژگی‌های دیوارنگاره‌های موفق با دیوارنگاره‌های اسلامی است. لذا از این آثار می‌توان به عنوان مصداق بارز و نمونه بسیار موفق دیوارنگاری ایرانی-اسلامی یاد کرد. اما بطور خلاصه می‌توان دلایل جامع کاربرد واژه دیوارنگاره‌های ایرانی دوره اسلام بجای تزیینات معماری را در نکات ذیل ارائه نمود تا از این منظر جایگاه دیوارنگاره‌های اسلامی در هنرهای تجسمی آشکار گردد.

الف) جامع بودن تعریف هنر دیوارنگاری و توجه به اصالت اثر دیواری در ارتباط با محیط، مخاطب و معماری
 ب) تجمیع تعاریف و عنایت به اصول مشترک دیوارنگاره‌های موفق در مقابل تعاریف جهت گیرانه، یک جانبه گرانه و تک بعدی
 ج) تغییر نگاه به آثار دیواری بناهای اسلامی از منظر دیوارنگاری، بجای تاکید بر اصالت تکنیکی (کاشی کاری، آجر کاری و...) یا اصالت نقش (فیگوراتیو/غیر فیگوراتیو)
 د) محدود شدن نظریه پردازی‌های سلیقه‌ای و قشری و در مقابل ایجاد فضای بررسی کمی و نگاه پژوهشی بر آثار

امروزه دیوارنگاری در دنیای معاصر جایگاه ویژه‌ای در طراحی شهری و ساماندهی فضاهای معماری دارد. بر اساس تعاریف دیوارنگاری که در طول پژوهش به آنها اشاره گردید، آثار دیواری بناهای معماری اسلامی ایران در اغلب موارد دارای ویژگی‌های دیوارنگاره‌های موفق می‌باشند. این آثار که به دو دسته کلی فیگوراتیو و غیر فیگوراتیو تقسیم شده‌اند، در اغلب موارد دارای هماهنگی کامل با سه پارامتر اصلی دیوارنگاری (محیط، معماری و مخاطب) هستند. در این پژوهش، آثار دیواری این دوره بر اساس ارزش‌های حاکم در دیوارنگاری مورد بررسی قرار گرفت و تقسیم‌بندی‌های موجود مبنی بر تزیینی بودن آثار غیر فیگوراتیو، مورد نقد واقع شد و آثاری که تاکنون تحت عنوان تزیینات معماری نام برده می‌شده، از دو منظر ترمینولوژی واژه تزیینات معماری و بررسی میدانی و مصداقی مورد مطالعه قرار گرفت. لذا بر اساس فرضیه پژوهش، مطالعات در دو بخش کلی تنظیم شد؛ در بخش اول معین شد که تزیین در منابع شرق و غرب تفاوت معنایی دارد و بطبع واژه‌های مرتبط با آن نیز متأثر از این واقعیت است. اما تزیینات معماری واژه‌ای است کلی که در اغلب موارد نسبت به واقعیت‌های موجود دچار نقصان دلالت‌گری است؛ چرا که در بررسی‌ها متوجه شدیم بر اساس تعاریف دیوارنگاری، اغلب آثار دیواری در بناهای مذهبی و غیر مذهبی در معماری اسلامی ایران با در نظر گرفتن پارامترهای دیوارنگاری (معماری، محیط، مخاطب) سازماندهی شده‌اند. لذا اطلاق واژه تزیینات معماری به این آثار که از طرف محققین غربی و داخلی استفاده می‌گردد، برای تبیین و معرفی این آثار، واژه دقیق و مناسبی نیست و نمی‌تواند ارزش‌های تجسمی این دیوارنگاره‌ها را بیان نماید.

پی‌نوشت‌ها

پاکباز، رویین (۱۳۸۳)، *دایره المعارف هنر، فرهنگ معاصر*، چهارم، تهران.
 دانایی، امیر هوشنگ (۱۳۸۶)، *المرشد، فرهنگ جامع (فارسی، عربی)*، انتشارات نگاه، تهران.
 فرهنگ واژه‌های مصوب فرهنگستان ۱۳۷۶ تا ۱۳۸۵ (۱۳۸۷)، تدوین گروه واژه‌گزینی، نشر آثار، تهران.
 دهخدا، علی اکبر (۱۳۴۹)، *لغت نامه*، دانشگاه تهران، تهران.
 مکی زاده، مهدی (۱۳۸۷)، *تزیینات معماری (تاریخ هنر ایران در دوره اسلامی)*، انتشارات سمت، تهران.
 نجیب اوغلو، گل رو (۱۳۷۹)، *هندسه و تزیین در معماری اسلامی*، مهردادقیومی، روزنه، تهران.
 نجم آبادی، محمدحسین (۱۳۸۱)، *مسجد شیخ لطف الله و ویژگی‌های آن*، فرزانه، تهران.
 کفشچیان مقدم، اصغر (۱۳۸۳)، *بررسی ویژگی‌های نقاشی دیواری*، نشریه هنرهای زیبا، شماره ۲۰، صص ۶۷-۷۸.

- 1 Derek Hill (1916 – 2000).
- 2 Oleg Grabar (November 3, 1929 – January 8, 2011).
- 3 Ernst Kühnel (1883 – 1964).
- 4 Sir Ernst Hans Josef Gombrich (30 March 1909 – 3 November 2001).
- 5 Titus Burckhardt (Ibrahim Izz al-Din after his Islamic name), (1908 in Italy- Switzerland in 1984).
- 6 Tromp-l'oeil (ترومپ-لوپیل، نوعی نقاشی دیواری است که تلاش دارد با توجه به عناصر بصری در محیط و هماهنگی با آنها، توهمی از واقعیت را به نمایش بگذارد. در این راستا، هنرمند از تمامی امکانات موجود و شیوه‌های اجرایی در نقاشی و مجسمه سازی بخصوص بکارگیری بعد سوم و پرسپکتیو استفاده می‌نماید تا مخاطب را نسبت به واقعیت و توهم به اشتباه بیندازد).
- 7 حدفاصل میان مخاطب و دیوارنگاره (بستر دیوارنگاره) که بتوان آن را در یک نگاه دید.
- 8 حدفاصل میان مخاطب و دیوارنگاره که بتوان آن را در یک نگاه درک نمود.

فهرست منابع

Encyclopedia Britannica (2007), a new survey of universal knowledge, volume 16, *The dictionary of art*, Jane Turner, in thirty - four volumes, 1996, new
 Zander, Giuseppe (1968), *Travaux Derestoration de Monuments Hstoriques en Iran*, Is méo, Rome.

آشوری، داریوش (۱۳۸۷)، *زبان باز (پژوهشی درباره زبان ومدرنیت)*، انتشارات مرکز، دوم، تهران.