بازتاب نقوش گیاهی دوره‌ی صفویه در گرافیک محیطی (نشانه‌ی سر در سازمان‌های دولتی، آموزشی، فرهنگی) سی سال اخیر ایران*

پگاه سالار کیا [۱]، آناهیتا مقبلی [۲]

[۱] کارشناسی ارشد ارتباط تصویری، دانشگاه آزاد اسلامی یزد، *Salarkia_p@yahoo.com*

[۲] استادیار، گروه علمی هنر دانشگاه پیام نور، تهران، ایران، *A_moghbeli@pnu.ac.ir*

چکیده

یکی از ادوار شکوهمند هنر ایران، عصر صفویه است. در هنر این دوره از طراحی‌های بدیع متنوع به‌گونه‌ای ماهرانه و خلاقانه استفاده‌شده است؛ که به‌خوبی می‌تواند گوشه‌ای از تاریخ، شیوه‌های بصری و نقوش مورداستفاده آن دوره را بر ما و بر آیندگان روشن سازد. طراحان گرافیک برای به تصویر و تجسم درآوردن مفاهیم عمومی و اختصاصی موضوعات مختلف در محیط‌های گوناگون، به‌منظور انتقال سریع و بیان مفاهیم به مخاطب، نیازمند نقوشی می‌باشند که هویت و رنگ و بوی ملی داشته باشند. استفاده از نقش‌مایه‌های سنتی می‌تواند زمینه‌ساز مسائل فرهنگی و اجتماعی باشد، بنابراین توجه به ویژگی‌های فرهنگی و بومی در گرافیک محیطی، استفاده از این نقوش اهمیت ویژه‌ای می‌یابد. همچنین کارکرد هویت و نشان ملی ما را بیان می‌کنند. در همین راستا قصد کردیم؛ تعداد ۱۰ نمونه از نشانه‌هایی که در سر درب سازمان‌های دولتی، آموزشی، فرهنگی سی سال اخیر ایران که متأثر از نقوش گیاهی می‌باشند را موردبررسی قرار دهیم تا میزان استفاده‌ی طراحان ایرانی از نقوش گیاهی دوره‌ی صفویه را بررسی کنیم. پژوهش حاضر با روش مطالعه‌ی منابع کتابخانه‌ای و تجزیه‌وتحلیل اطلاعات به‌صورت تحلیلی -توصیفی باهدف شناسایی نقوش گیاهی دوره‌ی صفویه و میزان قابلیت بصری این نقوش در گرافیک محیطی سی سال اخیر ایران می‌باشد. درنتیجه می‌تواند تأثیرگذار، الهام‌بخش و راه گشای طراحان معاصر ایران باشد و نسبت به این گنجینه‌های کهن و پرارزش، شناخت و آشنایی بیشتری پیداکرده و درراه رسیدن به طرحی با هویت گام بردارند.

واژگان کلیدی: نقوش گیاهی، صفویه، گرافیک محیطی، سی سال، ایران

*این مقاله مستخرج از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نویسنده اول با عنوان بازتاب نقش‌مایه‌های دوره‌ی صفویه در نشانه‌های پنجاه سال اخیر ایران باراهنمایی نویسنده دوم در دانشگاه آزاد اسلامی یزد دفاع شد.

مقدمه

دوره‌ی صفوی یکی از دوره‌های درخشان تمدن ایرانی – اسلامی است. باروی کار آمدن خاندان صفوی باب تازه‌ای در مکتب هنری ایران گشوده می‌شود به‌گونه‌ای که هنر ایران مقارن با این سلسله به اوج خود می‌رسد. ساخته‌های این دوره کاملاً با ویژگی‌ها و شاخصه‌های ایرانی انطباق دارد. نوآوری هنری دوره صفویه در هنرهایی چون فلزکاری، نگارگری، نساجی، قالی‌بافی، بناها و... به‌صورت سبکی باشکوه ظهور کرد؛ که افزایش خبرگی هنر این روزگاران را نشان می‌دهد هنرمند ایرانی با بازآفرینیِ نقش‌مایه‌ها، سعی دارد آثاری خلق کند که در قالب و صورت، قابل‌تفکیک از هنر دیگر ملل باشد. نقش‌مایه‌هایی که مبتنی بر اصالت‌های بومی، دینی و فرهنگیِ کشور ایران هستند. شناخت این نقش‌مایه‌ها به‌عنوان حرکتی زیربنایی می‌تواند سهم ویژه‌ای در رشد و ارتقاء دیدگاه‌ها و باز شدن دریچه‌هایی تازه بر روی هنرمندان نوخواه درزمینهٔ طراحی گرافیک محیطی باشد. مسائل و مشکلاتی که امروزه در زندگی شهرنشینی وجود دارد ایجاب می‌نماید تا علم ارتباط تصویری قسمتی از فعالیت‌های خود را در حیطه طراحی محیطی انجام دهد. به‌عبارتی‌دیگر در نظم بخشیدن و زیبا کردن فضای شهرها و سر در سازمان‌ها و اصناف مختلف سهم عمده‌ای داشته باشد.

ضرورت و پیشینه تحقیق

هویت و گرافیک هر کشور وابسته به تاریخ، فرهنگ و هنر آن کشور به‌خصوص هنرهای بصری‌اش است. به همین جهت ضروری است تا گرافیک معاصر ایران نیز با توجه به پشتوانه تصویری چند هزارساله خود نسبت به این گنجینه ارزشمند توجه بیشتری داشته و به مطالعه و پژوهش درزمینه‌ی نقش‌مایه‌ها و هنرهای بصری بپردازد. در حوزه‌ی شناسایی نقش‌مایه‌ها و به‌کارگیری آن در گرافیک امروزی آقای مصطفی اوجی (۱۳۹۱) در کتاب برگزیده‌ای از نشانه‌ها و طراحی حروف (۱۳۵۰-۱۳۹۰) کارکرده‌اند که در طراحی هر نشانه نام و سال طراحی همراه با توضیحاتی از نشانه ذکرشده است که جنبه‌ی آموزشی نیز دارد تا هنرجویان بتوانند نحوه‌ی بیان معنا و هویت را به‌وسیله‌ی فرم در قالب یک نشان هویتی و محتوایی بیاموزند و خانم فهیمه پهلوان (۱۳۸۵)، کتاب درآمدی بر تحلیل عناصر تصویری درآرم با گردآوری آرم‌های دولتی در ایران از سال ۱۳۵۷ تا ۱۳۷۷، نحوه به‌کارگیری و انتخاب آرم‌های دولتی ایران دوره‌ی ۲۰ ساله را دربرمی گیرد در این تحقیق به گونه‌های متفاوت آرم‌ها به ویژگی خاص عناصر تصویری و کارکردهای گوناگون آن دست‌یافته است. با این پژوهش یک روش تحقیقی برای شناخت هر چه‌بهتر ماهیت تصویر بوده است.

رجعت به سنت‌های فرهنگی و بازنگریستن به ریشه‌ها، مفاهیم و زیبایی‌های موجود در سنت برای پیشرفت و حرکت رو به رشد هر هنری امری واجب و ضروری است. شناخت این نقش‌مایه‌ها به‌عنوان حرکتی زیربنایی می‌تواند سهم ویژه‌ای در رشد و ارتقاء دیدگاه‌ها و باز شدن دریچه هایی تازه بر روی هنرمندان نوخواه درزمینه‌ی طراحی گرافیک باشد.

بررسی شرایط مذهبی، فرهنگی و هنری دوره‌ی صفویه

حکومت صفویه از سال ۹۰۸ هجری قمری (۱۵۰۲ میلادی) آغاز شد و در سال ۱۱۴۰ هجری قمری (۱۷۳۶ میلادی) به پایان رسید؛ یعنی حدود ۲۴۰ سال به طول انجامید. پادشاهان این دوره از فرزندان شیخ صفی‌الدین اردبیلی بودند. شاه اسماعیل اولین پادشاه و شاه‌عباس سوم، آخرین پادشاه صفوی هستند. آن‌ها پیش از ۲۰۰ سال بر قلمرو بزرگی که شامل ایران، بخش‌هایی از افغانستان کنونی و عراق می‌شد، حکومت کردند. [۱]

دکتر ذبیح‌الله صفا در ارتباط با وضعیت مذهبی و اجتماعی صفویان چنین می‌گوید: «شاه اسماعیل اول نسبت به اهل سنت اظهار دشمنی و عناد فراوان و در ترویج مذهب تشیع کوشش بسیار می‌کرد و در این راه از خونریزی و قتل و عام هم ابا و امتناعی نداشت. این بود که در دوره‌ی سلطنت خود به‌آسانی توانست مذهب مذکور را به‌عنوان کیش رسمی و عمومی ایران اعلان کند تشکیل دولت صفویه و جمع‌آوری تمام ایرانیان تحت لوای تشیع و متحد ساختن آنان در برابر مهاجمان سنی مذهب مغرب و شرق فرصت تازه‌ای برای احیاء اندیشه ملیت در ایران و نگهبانی مرزهای طبیعی این کشور داد.»[۲]

هنرمندان ایرانی که از همان ابتدا دارای روحی معنوی و سنتی غنی بوده‌اند؛ آثار هنری خویش را نیز بر پایه باورها، عقاید و سنت‌هایی که به آن‌ها پایبند بوده‌اند، خلق می‌کردند. همچنین مذهب، نقش مؤثری در پدیده‌های هنری دارد. ارتباط بین این دو مقوله، بسیار درهم‌تنیده و انفکاک‌ناپذیر است. [۳]

نقوش گیاهی

اگر نقوش به‌عنوان یکی از منابع مهم طراحان گرافیک در نظر گرفته شود، می‌توان نقوش ایرانی را از حیث زیبایی، سادگی و مفاهیم عمیق در نوع خود منحصربه‌فرد دانست. ارتباط تنگاتنگ انسان و طبیعت در عهد کهن و دقت و موشکافی در محیط زندگی، موجب شکل‌گیری نقوش متنوع انسانی، گیاهی، جانوری و هندسی گردیده که هرکدام حاوی معانی خاص و ژرفی از فرهنگ زمانه‌ی خویش هستند.

نقوش گیاهی گاه به شکل عینی و واقعی و گاه به‌صورت انتزاعی و استلیزه در تزیینات و هنرها به‌کاررفته است. گاه تصاویری همچون گل‌های رُز، صدبرگ، گل سرخ، بوته‌های مارپیچ، ریسه‌های گل، نقوش گل و گلدان، درخت زندگی، بوته‌هایی با انواع گل‌های زیبا و رنگارنگ با حفظ جنبهٔ واقع‌گرایی عیناً تصویر شده است و گاه نقوش گیاهی در هیئت اسلیمی‌ها و ختایی‌های متنوّع با حرکاتی موّاج و پرپیچ‌وتاب، صحنه‌ای باشکوه و زیبا را

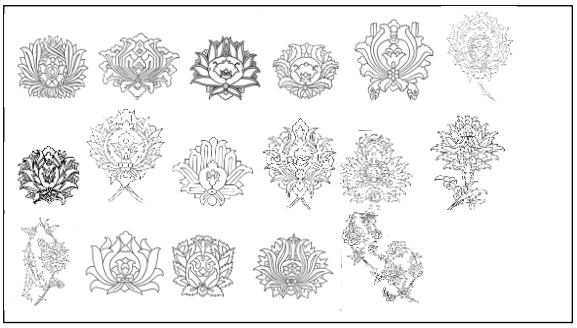
در برابر چشم بیننده به نمایش می‌گذارد .در این شیوه هنرمند تلاش می‌کند بیش از آنکه نقوش گیاهی را ازنقطه‌نظر میزان طبیعت‌گرایی که در برگ‌ها و گل‌ها مشهود است، نشان دهد، به شکلی ژرف و عمیق از منظر حس معنوی و روحانی و نیز تأثیرگذاری بر روح و جان آدمی این نگاره‌ها را به کار گیرد و با همراه کردن موتیف های گیاهی به جریانی از خطوط موّاج و تبدیل به‌نوعی گردش پیچک‌ها و برگه‌ای متحرّک، به آن‌ها حرکتی دائمی بخشد.[۴]

ازگل‌ها و بوته‌ها، گل نرگس، گل داودی، گل زنبق، گل لاله، گل سرخ، گل شبیه به خشخاش باپوست، گل حنا، گل میمون، شکوفه سیب، انار، گل انار و انواع غنچه‌ها در قالی ایران بکار رفته است. نقش گل از پهلو را به نام گل نیلوفر می‌خوانند .البته گل نیلوفر در اشکال مختلف دیده می‌شود.

ویژگی‌های ریختی این گل (نیلوفر) همچنین به مقدار زیادی گل معروف به شاه‌عباسی را در ذهن تداعی می‌کند. اردشیر مجرد تاکستانی در کتاب شیوه تذهیب، گل‌های شاه‌عباسی را برگرفته ازگل‌های سرخ محمدی و هزار پر و شکوفه گل نیلوفر آبی می‌داند [۵]

برخی گل عناب را هم الهام‌بخش گل شاه‌عباسی می‌دانند و ادّعا می‌کنند طرح دایر ه وار گل عناب و پیچ‌وخم خطوط شکستهٔ تاج آن و شباهتش به انار و گل انار و نیز جنبهٔ تقدّس آن سبب شد تا هنرمندان از آن در نقش‌های خود بهره گیرند.[۶]

از این زمان به بعد کاربرد عنوان ختایی در متون متوقف شد و عنوان گل‌های شاه‌عباسی و یا شاه صفی در اشکال مختلف رواج یافت[۷] .



شکل ۴: اشکال مختلف گل شاه‌عباسی، منبع: کونل،۱۳۶۸

نقوش گیاهی صفویه متشکل از اسلیمی‌ها و ختایی‌ها، بته‌جقه، گل‌های مختلف ازجمله از شاه‌عباسی و برگ‌های گوناگون است.

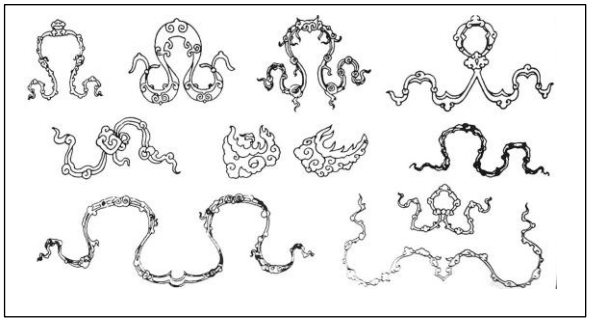
اسلیمی

ازجمله نقوش گیاهی که در دوره‌ی صفویه از آن استفاده می‌شده است طرح آرابسک[۱] و اسلیمی است. اربسک کلمه‌ای فرنگی و اسلیمی کلمه‌ای عربی است که معنی اولی عربی «منسوب به عرب» و معنی دومی اسلامی «منسوب به اسلام» می‌باشد و بنابراین طرح اربسک و اسلیمی یعنی طرحی که منسوب به اعراب و مسلمانان یا اختراع آنان و یا مورداستفاده آنان است. این طرح تزیینی، اغلب گیاهی، تقریباً در همه‌ی آثار دوران اسلامی بکار رفته و می‌تواند یک عامل اشتراک و اتحاد هنری دوعالم اسلام شمرده و در مقامی نظیر مقام خط عربی گذارده شود. [۹]

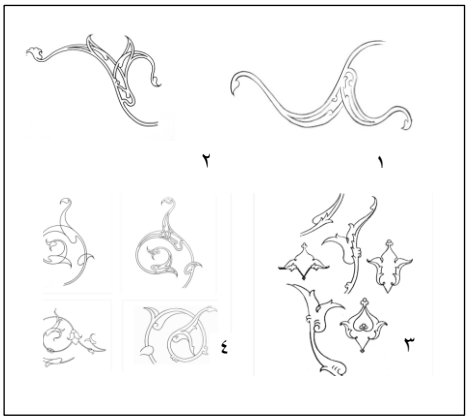
اسلیمی در مفهوم کلی آن متضمن تزئین است چه به‌صورت گیاهان استلیزه و چه به‌صورت خط‌های هندسی درهم‌پیچیده. نخستین نوع تزئین سراسر موازنه و هماهنگی است یا بهتر بگوییم عملاً جلوه‌گاه هماهنگی کامل است، درصورتی‌که دومی طبیعت را به‌صورت متبلور یا بلوره‌ای نمودار می‌سازد. در اینجا هم برمی‌خوریم به دو قطب موجود در همه‌ی پدیده‌های هنر اسلامی که همانا موازنه باشد و روح هندسی. ازنظر تاریخی اسلیمی به‌صورت گیاه گویا از تصویر تاک سرچشمه گرفته باشد که در آن پیچیدگی و درهم فرورفتگی برگ‌ها و ساقه‌ها و شاخه‌ها با سهولت قابل استلیزه شدن به صورت‌های پیچیده و درهم است. [۱۰]

در یک تقسیم‌بندی که برای انواع اسلیمی‌ها صورت پذیرفته است می‌توان عناوین زیر را بیان نمود: اسلیمی دهان‌اژدری، اسلیمی ماری، اسلیمی توپر، اسلیمی توخالی، اسلیمی برگی، اسلیمی گل‌دار، اسلیمی تو ریقی، اسلیمی طوماری، اسلیمی خرطومی اشاره نمود.[۱۱]

[۱] Arabesque



شکل ۱: اسلیمی ماری، منبع: ریاضی، ۱۳۷۵

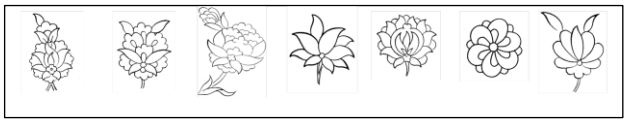


شکل ۱:۱- اسلیمی خرطومی، ۲-اسلیمی دهن اژدری، ۳-اسلیمی ساده، منبع: آقامیری، ۱۳۹۰

ختایی

ختایی طرحی است استلیزه و تجریدی که از طبیعت گرفته‌شده ولی عین طبیعت نیست. ازگل‌ها، غنچه‌ها، برگ‌ها و بندهای آن الهام می‌گیرد؛ و میانشان وحدتی ایجاد می‌کند. ساقه گل‌ها، انحناهای پیچ‌واپیچ و موزونی دارند و ترکیبی از حرکات دل‌انگیز خطوط منحنی و گاه مستقیم و دوایر مارپیچ گل‌ها. برگ‌ها و بندها هستند. [۱۲]

نقش‌های ختائی، نقش‌های گیاهی و گل‌وبوته مانند هستند که باظرافت و نازکی در لا بلای نقوش اسلیمی درحرکت هستند. گل شاه‌عباسی یا گل اناری و گل پنج پر و دیگر انواع گل‌های ریز ظریف که در طبیعت یافت می‌شوند؛ اما به طریقی قلم هنرمند تغییراتی در فرم اصلی آن پدید آورده است. [۱۳]



شکل ۳: گل و برگ‌های ختائی، منبع: ریاضی، ۱۳۷۵

در دوره‌ی صفویه، صحنه‌های شکار، اشکال حیوانات و نقوش گیاهی به‌صورت واقعی و تجریدی نشان داده می‌شدند. تصورات ایرانیان در شعرها و ادبیات مثل باغ‌های بهشتی و فرشتگان، درختان و پرندگان در هنرهای این دوره‌دیده شده‌اند.

با کنار هم قرار دادن این نقش‌مایه‌ها در طراحی محیطی، ترکیبی از یک شهر ارائه خواهد شد که سیمای آن، گویای فرهنگ و نگرش آن جامعه می‌باشد و باعث ارتقاء فرهنگ بصری و تجسمی صحیح در شهروندان است. توجه به ارزش‌های تاریخی در طراحی گرافیک محیطی، از اغتشاشات بصری یک شهر جلوگیری می‌کند؛ و در هویت‌سازی و جذابیت بصری یک شهر امری ضروری است.

گرافیک محیطی

به‌طور مسلم بخش اعظمی از فرهنگ تصویری و هنری ایران از دیرباز تاکنون مربوط به مجموعه آثار تجسمی است که در وابستگی و تعامل با معماری و محیط شکل‌گرفته و به‌طورکلی سطوح این مکان‌ها را به انواعی از شیو ه ها، جلو ه های متمایز بخشیده است.

گرافیک شهری بخشی از هنر سازمان دادن فضای شهری است که با رشته‌های مختلف علمی و هنری مانند برنامه‌ریزی شهری، معماری و منظرسازی، گرافیک، مهندسی ترافیک و حمل‌ونقل، روانشناسی و جامعه‌شناسی و اقتصاد سروکار دارد و درعین‌حال باسیاست و فرهنگ نیز ارتباط برقرار می‌کند. درواقع رسالت این حوزه‌ها تغیر روند شکل‌دهی فضای پیرامونی است. [۱۴]

اصطلاح «طراحی گرافیک محیطی» ترجمه‌ی عبارت "Environmental Geraphic Design" است. این لفظ بر نگاه بصری به محیط یا نگرش گرافیکی به محیط دلالت دارد که تعریفی است از عبارت «گرافیک محیطی یا محیط گرافیکی». البته اصطلاح «طراحی شهری»[۲] به مفهوم گرافیک محیطی بسیار نزدیک است و حتی به‌جای آن نیز به کار می‌رود و در بعضی موارد این دو اصطلاح یک مفهوم را دربرمی گیرند. اصطلاح‌های طراحی محیط شهری[۳]، طراحی محیطی[۴]، گرافیک محیطی[۵] را نیز برای این مفهوم به کار می‌برند. [۱۵]

گرافیک محیطی یک پدیده‌ی اجتماعی است که با توجه به فضاسازی تصویری، آداب و سنن و گرایش‌های ویژگی‌های ملی، قومی، فرهنگی، قراردادهای اجتماعی، آداب و سنن و گرایش‌های سیاسی و اقتصادی هر جامعه قابل‌تحلیل و بررسی است .این هنر با علـوم ارتباطـات و رسـانه‌هـا پیوندی مستقیم دارد. از همین روست که از آن به‌عنوان مهم‌ترین روش ارتباطی نام‌برده می‌شود .هرچند که در تمامی شاخه‌های هنرهای تجسمی توانایی برقراری ارتباط با مخاطب از عوامل اصلی قلمداد می‌شود، اما در گرافیک محیطی، نیت و هدف اصلی خلق و ارائه اثر بر همین ارتباط استوار است.[۱۶]

گرافیک محیطی در ارتباط مستقیم با اقشار مختلف یک جامعه باهدف ایجاد فضای زندگی مساعد و دلپذیر و هماهنگ سـاختن بـا سـنن و فرهنگ و خلق‌وخوی افراد آن جامعه قرار می‌گیرد و اگر بخواهیم گرافیک محیطی یک جامعه رشد کند، باید فرهنگ آن جامعـه را تقویـت شـود. گرافیک محیطی مؤثرترین ابزار برای تأثیرگذاری بر الگوهای رفتاری زندگی انسان ازجمله شهروندان می‌باشد و یک پدیده‌ی ذاتی و اجتماعی است.

گرافیک به‌عنوان هنر بصری ارتباط مستقیم با مخاطبین خود دارد، یعنی دیده شدن و پس ازآنچه دیده‌شده است که بیان بصری بـر اسـاس آنچه دیده و مشاهده‌شده است، صورت می‌گیرد و برای انجام این امر چه جایی بهتر از محیطی شهری که قلب تپنده‌ی مدنیت محسوب می‌شـود . چشم‌های جستجوگر مردم در محیط همواره به دنبال اطلاعات موردنظر می‌باشند که بتوانند آن‌ها رادر کمترین مکان و زمان به هدف خود برسانند و از این بابت ایجاد آرامش نمایند.[۱۷]

گرافیک تنها هنر نیست، بلکه نقشی رسانه‌ای دارد .از میان گرایش‌های مختلف نشأت‌گرفته از کلیتی به نام گرافیک، گرایشی با عنوان جایگاه رسانه‌ای ویژه گرافیک محیطی» و متمایزی دارد .گرافیک محیطی نوعی از گرافیک است که در محیط عمومی عرضه می‌شود[۱۸]

هویت

در هر فرهنگ عوامل و عناصری وجود دارد که زیرساخت‌های آن فرهنگ محسوب می‌شود و درنهایت ریشه در عناصری دارند که ما آن‌ها را نماد و اسطوره‌های فرهنگی می‌نامیم و کارکرد آن‌ها نوعی استقلال هویت فرهنگی را دنبال دارد.[۱۹]

فرهنگ عمید هویت را به معنای حقیقت شی یا شخص که مشتمل بر صفات جوهری او باشد، شخصیت ذات هستی وجود، منسوب به هو می‌داند .در لغت‌نامه دهخدا هویت چنین تعریف‌شده است. هویت عبارت است از تشخیص و همین میان حکیمان و متکلمان مشهود است. [۲۰۵]

گرافیک محیطی باید نشان‌دهنده‌ی هویت هر شهر باشد و طبق هویت تاریخی، فرهنگی و هنری آن شهر طراحی شود .این هویت از سردرگمی در افراد و عدم تعلق‌خاطر جلوگیری می‌کند .افراد باید احساس دل‌بستگی نسبت به شهر خود داشته باشند، باید فضای مناسب و بانشاط و خاصی از رنج و فرسایش را در اطراف خود حس کنند و نوعی آسایش و الفت در آن‌ها ایجاد شود.

بیشترین سهم آثار گرافیک محیطی به پیکتوگرام ها و تابلوی سردرها است. عموماً هویت هر مکان اداری، آموزشی، تجاری و خدماتی با توجه به‌عنوان تابلوی سر در آن مشخص می‌شود. عنوان سردر یک مکان، نوع فعالیت صورت پذیرفته در آن مکان را تعریف می‌کند. سر در اماکن پیشانی آن مکان محسوب می‌شود و بیشترین توجه را به خود جلب می‌کند. این تابلوها با توجه به نوع فعالیت و تبلیغ آن و عظمت و اعتبار فضا، طراحی می‌شوند

تمام زیرمجموعه‌های گرافیک هرکدام در جای خود اهمیت خاص خود رادارند و درجه‌بندی میزان اهمیت آن‌ها کاملاً بی‌مورد است. اگر تاریخ‌مصرف دیدن یک پوستر چند روز است، در عوض تابلوهای گرافیک محیطی برای سالیان زیادی در جای خود باقی خواهند ماند و ما را مجبور می‌سازند که هرروز برای سال‌ها آن‌ها را نظاره‌گر باشیم و اینکه تا چه اندازه از دیدن آن‌ها لذت می‌بریم یا آن‌ها را بابی رغبتی تحمل می‌کنیم را به داوری می‌گذاریم. در طراحی نشانه که شناخته‌شده‌ترین رسانه‌ی گرافیکی است و ارتباط زیادی با مردم دارد، استفاده از نقش‌مایه‌های سنتی می‌تواند زمینه‌ساز مسائل فرهنگی و اجتماعی باشد؛ بنابراین توجه به ویژگی‌های فرهنگی و بومی در طراحی نشانه اهمیت ویژه‌ای می‌یابد. در همین راستا قصد کردیم که ۱۰ نمونه از نشانه‌هایی که در سر در سازمان‌های دولتی، آموزشی، فرهنگی که در محیط شهری بیشتر دیده می‌شوند را

---

[۲] Urban Design
[۳] Urban Environmental Design
[۴] Environmental Design
[۵] Environmental graphic

موردبررسی قرار دهیم تا میزان استفاده‌ی طراحان معاصر از نقش‌مایه‌های دوره‌ی صفویه برای بیان هویت‌سازمانی و میزان تأثیرگذاری آن در گرافیک محیطی سی سال اخیر ایران را بیان کنیم.

نشانه

امروزه در حوزه طراحی گرافیک یا ارتباط بصری ما در مواجهه با نیازهای روزمره جامعه به ارتباط و تفاهم سریع بصری نیازمندیم. نشانه در طراحی گرافیک درواقع نمادی است که در جهت معرفی یک شغل، رویداد، شخص یا یک هویت به کار می‌رود و از این لحاظ، نمایش بهتر مفاهیم دارد.[۲۱]

در کتاب نشانه از مرتضی ممیز «نشانه« این‌گونه تعریف‌شده است: نشانه، تصویر نام است، نامی تصویری است که ساده، مختصر، مؤثر و موجز، موضوع را تجسم می‌کند. نشانه کاربرد و عملکرد معینی دارد که حدود آن در جامعه‌ی ما مشخص نیست. عموم مردم، کلمه آرم را به‌جای نشانه‌ی می‌شناسند. آرم کلمه‌ای فرانسوی است. [۲۲] که به استناد فرهنگ لغت معین، به‌عنوان نشانه‌ای مشخص و معرف دولت، اداره، موسسه، کارخانه و مانند آن تعریف‌شده است [۲۳]

سخن ما در این مجموعه از نشانه‌های تصویری است: «تصاویری که با موضوع رابطه‌ای نه مستقیم نه غیرمستقیم دارند و انتخاب آن‌ها به‌عنوان نشانه، نمایشی از بستگی موضوع با قدمت سنتی یا ملی تصویری است مانند انتخاب نقوش بومی و ملی برای نشانه»[۲۴] در این قسمت به بررسی موضوعی و محتوایی نشانه‌ها اشاره می‌کنیم.

ویژگی‌های فنی نشانه

نشانه ازلحاظ فنی باید دارای ویژگی‌هایی باشد. هر نقش و نشانه باید در جدولی ویژه که به فارسی مسطر نامیده می‌شود طراحی شود این جدول به تناسبات شکل نقش، می‌تواند از واحدهای منظم چهارگانه یا دوایر و یا تقسیمات دیگر محاسبه و ساخته شود. این مسطر به سهولت اجرای نشانه کمک می‌کند و هر زمان می‌توان با توجه به آن اصل نشانه را مجدداً اجرا نمود.

ویژگی‌های بصری نشانه

نشانه‌ی باید فرهنگ خلاصه و کاملی از کل مفهوم موضوع باشد که ساده و روشن، این فرهنگ به بیننده انتقال یابد لذا نشانه‌ای که انواع توضیحات و اشارات گوناگون از موضوع را دارد، اشاره‌ی درستی نیست، بلکه مجموعه‌ی شلوغی است که هر یک از جزئیات، تأثیر تصویری جزء دیگر را از بین می‌برد و درنهایت تصویر واضحی از طرح نمی‌گذارد. ظاهر ساده و مختصر نشانه به‌هیچ‌وجه نباید دلیل سهل الوصل بودن آن پنداشته شود، بلکه این سادگی، اختصار و ایجاز، دلیلی محکم بر تجربه، آگاهی و درایت طراح است که باتحمل مشقات فراوان به بار نشسته است. [۲۵]

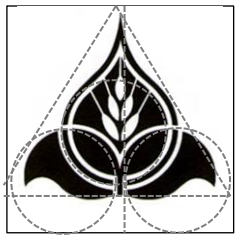
تحلیل بصری نشانه‌ی سر در سازمان‌های دولتی، آموزشی، فرهنگی

آنچه در بررسی کلی نقش‌های طراحی‌شده توسط هنرمندان مسلمان ایرانی به‌دست‌آمده، این است که تمامی مواردی که امروزه از آن به‌عنوان اصول و مبانی هنرهای تجسمی یا اصول زیبایی‌شناسی یاد می‌شود به‌خوبی قابل‌مشاهده است. اصولی از قبیل تعادل، ریتم، وحدت شکل، زیبایی و...درواقع این اصول در قرن‌های گذشته توسط هنرمندان مسلمان پی‌ریزی و در طراحی و نقش‌پردازی رعایت می‌شد.۱۰ نمونه موفق از جنبه‌ی بصری (اصول و مبانی هنرهای تجسمی و نقش‌مایه‌ها و محتوای آن‌ها) موردبررسی و مطالعه قرار داده‌ایم در این قسمت ارائه می‌دهیم.

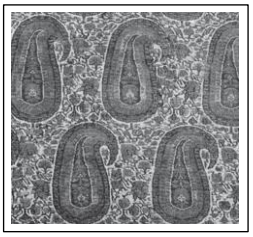
نشانه‌ی شرکت نشتاک

نشانه‌ی شرکت نشتاک توسط سید اسدالله چهره‌پرداز در سال ۱۳۶۴ طراحی شد. (شکل ۵) شامل یک قطره که تداعی‌کننده‌ی یک درخت مانند سرو است؛ و دو برگ که به‌صورت قرینه در دو طرف پایین قطره قرارگرفته‌اند. خوشه‌ی گندم با پنج دانه در داخل قطره و چسبیده به قسمت فوقانی آن بر روی محور عمودی قرارگرفته است. اگر از قسمت بالای قطره به دو سربرگ‌های ترسیم‌شده طرفین خطی فرضی کشیده و قاعده‌ی آن را نیز به هم وصل کنیم شکل هندسی مثلثی را خواهیم داشت؛ و در قسمت تحتانی با ادامه دادن خطوط منحنی به شکل هندسی دایره می‌رسیم. به دور قطره‌ی ترسیم‌شده با اختصاص فاصله‌ای، خطی پیرامونی ترسیم‌شده است که این فضای منفی به‌صورت خطی سفید نمایان است و با خط پیرامونی دارای ضخامت برابر است. برگ‌های طرفین چون در زیر قطره هستند خط‌های قوسی شکل فوقانی آن از برش و جدا کردن آن به‌دست‌آمده است که به‌صورت خطی سفید نمایان است. (شکل ۶) در طراحی این آرم، عنصر سطح بیشترین کاربرد را داشته است و سپس خط که چنانچه گفته شد به‌صورت فضای مثبت و منفی ترسیم‌شده‌اند. پس‌ازآن، عنصر نقطه که از طریق فضای منفی به رنگ سفید ترسیم‌شده است؛ در طراحی این نشانه از طرح بته که اقتباسی از طرح سرو که به تعبیری جوانه زدن و پایداری هست در پارچه‌های فاخر صفویه خودنمایی می‌کند استفاده‌شده است. (شکل ۷ و شکل ۸) دانه‌های خوشه‌ی گندم را به تصویر می‌کشد فعالیت شرکت (مهندسین مشاور کشاورزی) هست که این طرح به‌خوبی آن را بیان کرده است. این ترکیب‌بندی منسجم، حرکت و چرخش چشم را به دنبال دارد.

شکل ۵: نشانه شرکت نشتاک، منبع: ممیز،۱۳۸۱



شکل ۶: تحلیل بصری نشانه شرکت نشتاک، منبع: آنالیز توسط نگارنده



شکل ۷: پارچه طرح بته‌جقه، منبع: عناویان،۱۳۵۴

شکل ۸: پارچه قلمکار، منبع: تاج‌بخش، ۱۳۷۸

نشانه‌ی جشنواره فیلم فجر

نشانه‌ی جشنواره‌ی فیلم فجر توسط ابراهیم حقیقی در سال ۱۳۶۴ طراحی شد. (شکل ۹) جشنواره‌ی فیلم فجر یک رویداد فرهنگی (نمایش فیلم و انتخاب بهترین‌ها در حوزه‌ی سینما) می‌باشد. در طراحی این نشانه از نقش پرنده‌ی سیمرغ استفاده‌شده است. این نقش در برخی از کاشی‌کاری بناها و در مینیاتورهای دوره‌ی صفویه دیده‌شده است. (شکل ۱۰ و شکل ۱۱) مفاهیم پیچیده و نمادین سیمرغ آن را بدل به یکی از مهم‌ترین نشانه‌های فرهنگ عرفانی ایران کرده است. به‌واسطه‌ی صفات و کیفیات و نیروهای مابعدالطبیعی جمع شده در وجود این پرنده‌ی اساطیری که ظرفیت و استعداد مفاهیم عمیق نمادین و عرفانی را به آن داده است در ادبیات عرفانی ایران حضوری مؤثر و شایان یافته است. در عرفان اسلامی هم سیمرغ به‌عنوان نماد الوهیت، انسان کامل، جاودانگی و ذات واحد مطلق است در داستان‌های عرفانی، واقعه‌ی عزیمت پرندگان و طی وادی‌های هفت‌گانه که نشانه است از درجات عروج به ملأ اعلی، شرح داده می‌شود. این وادی‌ها، درواقع منازل عرفانی، طلب، عشق، معرفت، استغنا، توحید، حیرت و فقر را بیان می‌کنند. از میان هزاران پرنده که سفر را آغاز کرده بودند، تنها سیمرغ موفق به گذشتن از هفت وادی شدند و به مقصد رسیدند. همه‌ی موجودات عالم، مظاهری از کلیات حق هستند (وحدت وجود) و سیمرغ، تجلی حق است. پرهای گسترده آن مانند ابر باروری می‌ماند که همه‌ی کوه‌ها را احاطه کرده است. حس رهایی و جدایی از زمین به سمت وحدت الهی در بال‌وپر آن دیده می‌شود. به تعبیری دیگر شخصی که به‌عنوان بهترین‌ها در این جشنواره انتخاب می‌شود به والاترین مرحله انسانیت، دانایی، فهم، رسیده است؛ که می‌توان گفت که با نقش سیمرغ که شاه مرغان یاد می‌شود منطبق است. نوشتار نشانه استفاده از خط فارسی شکسته‌نستعلیق به‌عنوان نماد فرهنگ ایرانی برخاسته و سر به آسمانی دارد که نماد پیروزی و حضور در دنیایی آزاد و رها است. انتخاب نقش‌مایه به‌درستی و مرتبط با موضوع و محتوای نشانه دارد و آن را تبدیل به طرحی موفق کرده است. (شکل ۱۱)

شکل ۹: نشانه جشنواره فیلم فجر، منبع: ممیز،۱۳۸۱

شکل ۱۰: نگارگری، قرن ۹ ه.ق، منبع: سایت موزه‌ی هنر متروپولیتن نیویورک

شکل ۱۱: نشانه‌ی سر درب جشنواره فیلم فجر، منبع: نگارنده

شهرداری تهران

نشانه‌ی شهرداری تهران توسط مرتضی ممیز در سال ۱۳۶۸ طراحی شد. (شکل ۱۲) این نشانه از تکرار تک نقش گل سه پر حول محور مرکزی دایره‌ای و با زاویه‌ی ۴۵ درجه شکل‌گرفته است که تعداد هشت گل را شامل می‌شود که همانند نقش شمسه مشاهده می‌شود. این نقش در کاشی‌کاری مساجد و همچنین در نگارگری دوره‌ی صفویه دیده‌شده است. (شکل ۱۳ و شکل ۱۴)

مرتضی ممیز طراح این آرم می‌گوید «هدف اصلی‌ام در طراحی نشانه‌ی شهرداری تهران، نشان دادن شهری با دروازه‌های قدیمی‌اش بوده ضمن کار از ترکیب دروازه‌ها به نقش گلی رسیدم. تعداد دروازه‌های قدیم تهران دوازده بوده است. فکر کردم برای حفظ سادگی نقش، تعداد گل برگ‌ها را به کمترین عدد برسانم.»(ممیز، ۱۳۸۴،۷۴) گل‌ها با کنار هم قرار گرفتن در مرکز خود یعنی در فضای منفی تصویر گلی دیگری را به وجود آورده است که شامل هشت پر است که عنصر نوشتار یعنی عنوان «شهرداری تهران» درون آن با خط ثلث قرار می‌گیرد. قرارگیری این نقش کنار یکدیگر و تکرار آن، انسجام و هماهنگی به وجود آورده است و شهر تهران را به‌عنوان شهری زیبا معرفی کرده است. همان‌طور که گفته شد تعداد گل‌ها که اشاره به دروازه‌های شهر تهران هست بیان‌کننده‌ی بزرگی و تداعی‌کننده تهران قدیم و قدمت این شهر هست. (شکل ۱۶)

شکل ۱۲: نشانه شهرداری تهران
منبع: ممیز، ۱۳۸۱

شکل ۱۳: نشانه شهرداری تهران
منبع: آنالیز توسط نگارنده

شکل ۱۴: نگارگری، قرن ۱۱ ه.ق، مأخذ: سایت موزه هنر متروپولیتن نیویورک

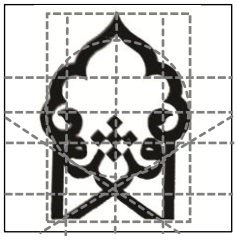
شکل ۱۵. کاشی‌کاری، قرن ۱۱ ه.ق، منبع: سایت علمی

شکل ۱۶: نشانه‌ی سر درب شهرداری تهران، منبع: نگارنده

دانشکده‌ی علوم قرآنی

نشانه‌ی دانشکده‌ی علوم قرآنی در سال ۱۳۷۱ توسط محمدحسین حلیمی طراحی شد. (شکل ۱۷) این طرح در قالب شکل هندسی مستطیل عمودی با تلفیقی از عبارت نوشتاری، نقش اسلیمی و نقش محرابی طراحی‌شده است؛ که در این نشانه عنوان نوشتاری به‌صورت معکوس و روبروی هم به‌صورت ضربدری در بخش زیرین نشانه و بین دو ستون عمودی که درواقع حروف «الف» عنوان کلمه «قرآن» می‌باشند و بافاصله‌ی بسیار کم نسبت به هم قرارگرفته است. حروف «ر» با برشی افقی در بخش تحتانی به‌قاعده‌ی حرف «الف» چسبیده است؛ و حرف «ن» را در قسمت تحتانی خط مرکزی تشکیل داده است؛ و نقطه‌ها در آنجا جمع شده و تمرکز و توجه بیننده را جلب کرده است. در کل تداعی‌کننده‌ی رحل (جای قرار دادن قرآن) است. طرح دارای تعادل متقارن در محورهای عمودی و افقی می‌باشد. (شکل ۱۸) بخش محرابی آرم از سه قسمت تشکیل‌شده است که از قرینه شدن و اتصال مستقیم به رأس ستون‌های کناری به وجود آمده است. دو قسمت بخش فوقانی از دایره‌های چسبیده به هم به وجود آمده است که دایره‌ی زیرین به‌صورت نیم‌دایره بوده و نقش اسلیمی به آن متصل می‌باشد طرح محرابی که تداعی‌کننده مساجد و اماکن مذهبی است در نمونه‌ای از پارچه‌ی دوره‌ی صفویه نقش محرابی (سجاده‌ای) اثر خواجه غیاث‌الدین علی نقش‌بند یزدی است، دیده‌شده است. (شکل ۱۹) برای این نشانه مصداق دارد و به بیان محتوا و هدف اصلی طرح (فعالیت مذهبی و فرهنگی) اشاره می‌کند. (شکل ۲۰)

شکل ۱۷. نشانه دانشگاه علوم قرآنی منبع: سایت پرشین گرافیک



شکل ۱۸: نشانه دانشگاه علوم قرآنی منبع: آنالیز توسط نگارنده

شکل ۱۹: پارچه، قرن ۱۱ ه.ق، منبع: پور پیرار، ۱۳۷۴

شکل ۲۰: نشانه‌ی سر درب دانشگاه علوم قرآنی، منبع: از نگارنده

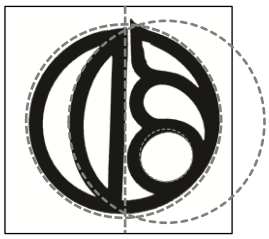
نشانه‌ی شهرداری اصفهان

نشانه‌ی شهرداری اصفهان در سال ۱۳۶۹ توسط مرتضی ممیز طراحی شد. (شکل ۲۱) تمامی اجزاء این نشانه با عنصر خط و با یک ضخامت هماهنگ در قالب شکل هندسی دایره با برش و اضافه کردن طراحی‌شده است در دو سمت محور از مرکز، دارای وزن‌های مساوی هستند و تعادل بین کنتراست تیرگی و روشنی رعایت برقرارشده است. (شکل ۲۲) اگر که شکل هندسی دایره را از محور عمودی به دونیم تقسیم کنیم خواهیم دید که در قسمت پایین خطوط به هم چسبیده و از قسمت بالا از یکدیگر بافاصله‌ی اندک جدا هستند. نیم‌دایره‌ی سمت چپ با قوس ملایمی که از بالا تا انتهای آن در میان دو خط عمود و قوس نیم‌دایره‌ای واقع‌شده، به دو قسمت تقسیم‌شده است. نیم‌دایره‌ی سمت راست ازنظر ظاهری تفاوت عمده‌ای با نیم‌دایره‌ی سمت چپ دارد؛ به‌گونه‌ای که اگر یک خط فرضی از وسط محوری افقی نشانه در نظر بگیریم نیم‌دایره سمت چپ قرینگی

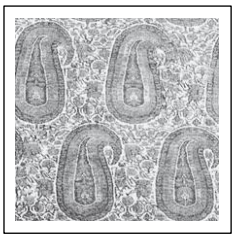
کاملی نسبت به هم دارند اما در نیم‌دایره‌ی سمت راست نشانه، زیر محور افقی یک دایره قرارگرفته است و در بالای خط محوری افقی تصویری از جقه که بخش تیز آن به سمت راست و مابین پشت دایره کوچک زیرین و بخش داخلی دایره‌ی اصلی قرار دارد دیده می‌شود و روی آن شکل برگ است که با اندکی تیزی در قسمت بالا، از دایره‌ی اصلی خارج‌شده است؛ درنهایت سمت راست، تداعی‌کننده‌ی تصویری از گیاه بته است.

با اندکی تأمل و دقت در این نشانه درمی‌یابیم که عموماً اصفهان در نزد مردم به شهری فرهنگی و هنری شهرت دارد که می‌تواند با زیبایی‌های دنیا برابری کند. این نشانه توانسته است به‌خوبی مثال معروف ذکرشده را نشان دهد و پیام نهفته در آن را به مخاطب منتقل نماید. در این طرح به‌کارگیری نقش اسلیمی و نقش بته که در اکثر آثار صفویه دیده می‌شود در شناسایی و هویت نشانه تأثیرگذار بوده است و ترکیب‌بندی چشم‌نوازی را رقم‌زده است. (شکل ۲۵)

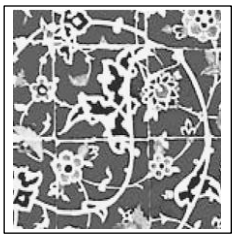
شکل ۲۱: نشانه شهرداری اصفهان، منبع: ممیز،۱۳۸۱



شکل ۲۲: نشانه شهرداری اصفهان، منبع: آنالیز توسط نگارنده



شکل ۲۳: نساجی، قرن ۱۲ ه.ق، منبع: عناویان، ۱۳۵۴



شکل ۲۴: کاشی‌کاری مسجد شیخ لطف‌الله، قرن ۱۱ ه.ق، منبع: سایت هنر اسلامی

شکل ۲۵: نشانه‌ی سر درب شهرداری اصفهان، منبع: ممیز،۱۳۸۱

طرح برای کنگره‌ی ملاصدرای شیرازی

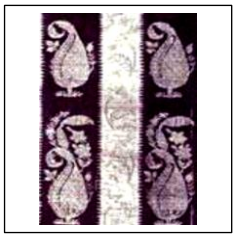
نشانه‌ی کنگره‌ی ملاصدرای شیرازی در سال ۱۳۷۵ توسط محمدحسین حلیمی طراحی شد (شکل ۲). این نشانه طرحی است فیگوراتیو که از کنار هم قرار گرفتن عنصر دایره و چهار برگ اسلیمی به‌صورت عمودی به وجود آمده است؛ که در کاشی‌کاری‌های اصفهان نقوش اسلیمی به فراوانی دیده می‌شود. شکل هندسی دایره به رنگ سیاه است که‌برگ‌های اسلیمی در محور عمودی آن و از مابین محور مرکزی و خط زیرین دایره شروع به سمت بالا در جهت استوانه‌ای حرکت می‌کند. در ابتدا نقش جقه‌ای انحنا یافته و به سمت راست را می‌سازد که از کنار هم قرار گرفتن و شکل سازی سه برگ اسلیمی کوچک‌تر به رنگ سفید بر روی زمینه‌ی سیاه به وجود آمده است. پس‌ازآن نقش برگ اسلیمی با سه قوس در پشت آن به همراه یک برگ اسلیمی سفید درزمینه‌ی سیاه دیگر قرار دارد که جهت آن‌ها به سمت چپ است. این نقش دو بار دیگر در بالا تکرار می‌شود، یک‌بار به سمت راست و یک‌بار در سمت چپ تمامی اشکال به همراه دایره با خط نازک سیاه‌رنگ و بافاصله‌ای کم دور گیری شده است تا فضای مثبت و منفی درون اشکال به‌خصوص برگ‌ها و نقوش اسلیمی را به‌خوبی نمایش دهد. ترکیب‌بندی زیبایی به وجود آورده است. (شکل ۲۷) در طراحی این نشانه از نقش‌مایه‌ی گیاه اسلیمی استفاده‌شده است. (شکل ۲۸) در قسمت تحتانی در مرکز دایره نقش بته نیز دیده می‌شود. (شکل

۲۹) کنگره باهدف پرداختن به محور فلسفه و تفکر عقلانی، بکار بردن حکمت برای زندگی انسانی آدمی بوده است که با حرکت گیاه اسلیمی به سمت بالا و رو به رشد، این موضوع را به‌خوبی بیان کرده و آن را تبدیل به نشانه‌ای موفق کرده است.

شکل ۲۶: نشانه‌ی کنگره‌ی ملاصدرای شیرازی، منبع: ممیز، ۱۳۸۱

شکل ۲۷: نشانه‌ی کنگره‌ی ملاصدرای شیرازی، منبع: آنالیز توسط نگارنده

شکل ۲۸: کاشی مسجد شیخ لطف‌الله، قرن ۱۱ ه.ق، منبع: سایت هنرهای اسلامی

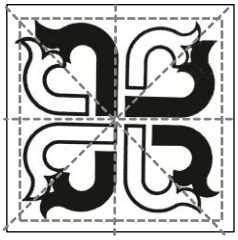


شکل ۲۹: پارچه، قرن ۱۱ ه.ق، منبع: عناویان،۹۴،۱۳۸۶

لوازم پزشکی درمانگر

نشانه‌ی لوازم پزشکی درمانگر در سال ۱۳۶۹ توسط داریوش مختاری طراحی شد. (شکل ۳۰) این نشانه طرحی است تجریدی که با کنار هم قرار گرفتن هشت طرح اسلیمی خلاصه‌شده به‌دست‌آمده است که در هنر کاشی‌کاری اکثر مساجد دوره‌ی صفویه دیده می‌شود. این اسلیمی‌ها در گوشه‌ها به هم رسیده‌اند و در فضای هندسی مجازی مربع قرارگرفته‌اند، دارای دورنگ سیاه‌وسفید که به‌صورت متضاد یا بهتر است بگوییم مکمل یکدیگر هستند دیده می‌شوند اسلیمی‌های چهارگانه در مرکز مربع فرضی به‌صورت متقاطع از روی یکدیگر عبور کرده‌اند که هر یک از آن‌ها به میزان یکسان از هم فاصله‌دارند. درواقع یک اسلیمی تداعی‌کننده‌ی شکل (مار) با تغیر زاویه و تکرار، ریتم هماهنگ و ترکیب‌بندی منسجمی به وجود آورده است و چرخش چشم و حرکت را به دنبال خواهد داشت؛ و یک‌شکل قلب مانند را در گوشه‌ها تشکیل داده‌اند. (شکل ۳۱) در کل طرح تداعی‌کننده‌ی شکل گل چهارپر نیز هستند. طرح در محور افقی و عمودی و مورب دارای تعادل متقارن هستند. اسلیمی‌های موازی بالای محور افقی به رنگ سیاه و اسلیمی‌های زیر محور افقی به رنگ سفید با خط سیاه پیرامونی هستند؛ که با توجه به نقش اسلیمی‌ها که جزء دسته‌بندی نقش‌مایه‌های گیاهی قرار دارند با محتوای اصلی این شرکت، خدمات درمانی و دارویی مناسبت دارد، اشاره کند. (شکل ۳۲)

شکل ۳۰: نشانه لوازم پزشکی درمانگر، منبع: ممیز،۱۳۸۱



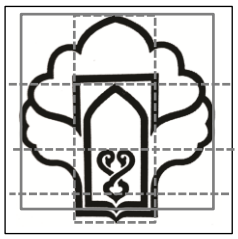
شکل ۳۱: نشانه لوازم پزشکی درمانگر، منبع: آنالیز توسط نگارنده

شکل ۳۲: کاشی‌کاری، منبع: زمرشیدی،۱۳۹۱

نشانه‌ی دانشگاه علوم پزشکی یزد

نشانه‌ی دانشگاه علوم پزشکی یزد در سال ۱۳۶۹ توسط محمدحسین حلیمی طراحی شد. (شکل ۳۳) در طراحی این نشانه تماماً از عنصر خط باضخامت یکسان جهت نمایش استفاده‌شده است و از این طریق یکدستی هماهنگی به وجود آورده است. این طرح از طریق قرینه کردن عناصر در محور عمودی به تعادل متقارن رسیده است. در مرکز، کادر مستطیل عمودی شکل به چشم می‌آید که درون آن به حالت محراب مانند، فضایی جداشده و خط افقی این محراب به شکل گشوده‌ای طراحی‌شده است. (شکل ۳۴) این فضا القاء کننده‌ی ورودی بناهای مناطق کویری است، درون این فضا دو خط اسلیمی ضربدری شکل و یا x مانند مشاهده می‌شود که حالتی شبیه به نقش اسلیمی «دهان‌اژدری» یافته است. این اسلیمی‌ها از ناحیه پایین به یکدیگر چسبیده‌اند و در ناحیه‌ی بالا جدا می‌باشند و سر هر یک به سمت درون خود چرخیده است که می‌تواند به علوم پزشکی اشاره کند. تصویر محراب و اسلیمی (مار) انعکاس هویت و مکان این سازمان می‌باشد؛ که توانسته پیام را به‌خوبی به مخاطب انتقال دهد. در اطراف تصویر، خطی انحنادار و کنگره مانند قرار دارد که در نگاه کلی، نقش ترنج را در هنر کاشی‌کاری صفویه تداعی می‌کند (شکل ۳۵) در دو طرف این سردر دو بال تعبیه‌شده است که به‌منزله‌ی اوج گرفتن انسان به‌واسطه‌ی علم و دانش است؛ و هر بال دارای سه برآمدگی کنگره مانند است. این بال‌ها در قسمت پایین خود با قوسی ملایم به خط عمودی، موازی و نزدیک به کادر محرابی شکل رسیده و تا انتهای آن پایین رفته سپس در زیر محراب و شکل کتاب گشوده به ختم می‌شود که به مفهوم نشانه به‌خوبی نزدیک شده است. در این ترکیب‌بندی عناصر به درست انتخاب‌شده‌اند و عناصر به‌کاربرده شده به بیان مفهوم نشانه‌ی کمک کرده و ارتباط خوبی با مخاطب برقرار کرده است. (شکل ۳۶)

شکل ۳۳. نشانه‌ی دانشگاه علوم پزشکی یزد، منبع: ممیز ۱۳۸۱



شکل ۳۴: نشانه‌ی دانشگاه علوم پزشکی یزد، منبع: آنالیز توسط

شکل ۳۵: کاشی‌کاری، قرن ۱۰ ه، ق. منبع: زمرشیدی،۱۳۹۱

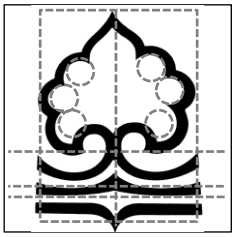
شکل ۳۶: نشانه‌ی دانشگاه علوم پزشکی یزد، منبع: سایت بهداشت و درمان پزشکی

نشانه‌ی دانشگاه اردبیل

نشانه‌ی دانشگاه اردبیل توسط مصطفی اوجی در سال ۱۳۷۳ طراحی شد. (شکل ۳۷) در این طراحی این نشانه از تلفیق دو تصویر کتاب گشوده و نقش‌مایه‌ی گیاهی استفاده‌شده است. ازنظر بصری طرح در قالب شکل هندسی مستطیل و با قرارگیری تعدادی منظم دایره در تعادل کامل از محورهای عمودی شکل‌گرفته است. در قسمت تحتانی طرح، خطوط افقی باضخامت یکدست و با تکرار تداعی‌کننده‌ی کتاب گشوده می‌باشند و ریتم چشم‌نوازی را به وجود آورده‌اند. اگر در مرکز طرح از محور افقی خطی از میان آن بکشیم خواهیم دید که قسمت تحتانی به

استحکام و انسجام طرح کمک کرده است و مانند یک ریشه که در دل خود گیاه را پرورش می‌دهد. (شکل ۳۸) به‌طورکلی استفاده از هویت تصویری یک‌نهاد فرهنگی و مذهبی در طراحی یک نشانه می‌تواند بسیار کار آمدن باشد. دستمایه¬ی اصلی طراحی این نشانه، نقش‌مایه‌ی گیاه به‌مثابه¬ نمادی از رویش و بالش است. این نقش‌مایه از بنای آرامگاه شیخ صفی‌الدین اردبیلی اخذشده است. خطوط تقریباً افقی در راستای قوس‌های فرم اصلی، تجسمی است از ریشه¬ی گیاه به‌منزله‌ی تمثیلی از خودکفایی، رشد و شکوفایی می‌باشد و چشم‌نواز می‌باشد. (شکل ۳۹)

شکل ۳۷: نشانه دانشگاه اردبیل مأخذ: اوجی، ۱۳۹۱



شکل ۳۸: نشانه دانشگاه اردبیل منبع: آنالیز توسط نگارنده

شکل ۳۹: کاشی‌کاری، منبع: سایت ویکی‌پدیا

نشانه‌ی دانشگاه شاهرود

نشانه‌ی آرم دانشگاه شاهرود توسط مصطفی اوجی در سال ۱۳۷۵ طراحی شد. (شکل ۴۰) این نشانه در قالب هندسی مربع و با دو عنصر اصلی طاق و کتاب گشوده طراحی‌شده است. (شکل ۴۱) فرم طاق برگرفته از رواق‌های کاروانسراهای موسوم به «شاه‌عباسی» است که در منطقه‌ی شاهرود قرار دارد. (شکل ۴۲) کتاب گشوده بر دانش‌اندوزی و دعوت به علم‌آموزی دلالت دارد. در این نشانه دو عنصر مزبور یعنی طاق و کتاب، در آرایش مناسبی از فضاهای مثبت و منفی با یکدیگر تلفیق‌شده‌اند و با یک ضخامت یکنواخت تعادل متقارن در قسمت محور عمودی و افقی به وجود آورده‌اند. کم شدن ضخامت داخل طاق یک پرسپکتیو (دوری و نزدیکی) دیده شود. با این تفاوت که شکستگی و تیزی خطوط در قسمت تحتانی در تقابل با انحنا و نرمی خطوط در قسمت فوقانی مکمل یکدیگر شده و ترکیب‌بندی هماهنگی به و جود آورده‌اند.

شکل ۴۰. نشانه‌ی دانشگاه شاهرود، مأخذ: اوجی،۱۳۹۱

شکل ۴۱: نشانه‌ی دانشگاه شاهرود، منابع: آنالیز توسط

شکل ۴۲: کاروانسرای عباس‌آباد شاهرود، منبع: سایت ویکی‌پدیا

درنهایت، مشاهده می‌شود که حضور طرح‌های اسلیمی، در طراحی نشانه‌ها به‌وضوح پررنگ‌تر از سایر نقوش است. این امربر اهمیت نقش اسلیمی تأکید می‌کند، چراکه هنرمند شرقی و به‌ویژه ایرانی، حرکت مارپیچی اسلیمی را حرکتی به‌سوی مبدأ ازلی و تعالی می‌داند. او از طبیعت الهام می‌گیرد اما تقلید عینی نمی‌کند و به‌این‌ترتیب راه انتزاع را می‌پیماید.

نتیجه

گذشتگان، گنجینه‌ای بسیار غنی از نقوش و نمادها را برای امروزیان به یادگار گذارده‌اند .از آنجائی که شناساندن میراث فرهنگی و هنرهای ملی از سوی گذشتگان نزد ما به امانت نهاده شده است، پس با جمع‌آوری و معرفی این نقوش می‌توان منبعی تصویری از این آثار به وجود آورد.

زیبایی‌شناسی هنر صفویه از چند جهت قابل‌تأمل است. اینکه دوره‌ی صفویه دوره‌ی شکوفایی و رونق هنر است. هرچند از نگرش، دید، سبک و فرم ادوار گذشته مایه گرفته است، خود ویژگی‌هایی دارد و از ظرافت و نوآوری خاصی برخوردار است دیگر اینکه هرچند صفت خاص هنر ایران به قول آرتور آپهام پوپ، در درجه اول این است که بازندگی پیوند دارد، اما در هنر دوره‌ی صفویه ضمن پیوند بازندگی گویی هر هنر، از هنر دیگر مشتق شده است و به‌واقع چنین است. تا آنجا که موضوع نقاشی و شاعری یکی می‌شود و نقاش از شاعر الهام می‌گیرد. دیگر ویژگی هنر این دوره، بعد معنوی و الهی هنر است.

اطلاعات بصری که توسط طراح گرافیک به مردم داده می‌شود نه‌تنها مبتنی بر پژوهش‌های علمی است، بلکه همچنین ازلحاظ زیبایی‌شناسی نیز تأثیرگذار است. این اطلاعات راهنمای شهری باشند یا صرفاً برای زیباسازی قسمت‌هایی از شهر به کار برود و یا در قالب تصاویر تبلیغاتی و تابلوهای دیواری، اطلاعات فرهنگی-اجتماعی یا اقتصادی را به جامعه منتقل می‌کنند.

آشنایی بافرهنگ جامعه و شناخت هنجارها، ارزش‌ها، آداب‌ورسوم و قوانین آن، بیشترین اهمیت را در طراحی گرافیک محیطی دارد. وقتی طراح بافرهنگ و روحیات مردم جامعه آشنایی عمیقی داشته باشد به‌آسانی می‌تواند، بابیانی روشن و آشنا، ارتباط ساده و عمیقی را با مخاطب برقرار کند.

در این مقاله میزان تأثیرپذیری نشانه‌ها، خودآگاه یا ناخودآگاه، از اشکال تجریدی و ساده‌شده برگرفته از نمادهای ایرانی اسلامی (دوره‌ی صفویه) مشاهده شد و نشانه‌ها بیشتر از هنر معماری اسلامی و به‌طور خاص از طاق و گنبد و نقوش گیاهی (اسلیمی) نقوشی که معرف فرهنگ ایران‌زمین است تأثیر گرفته‌اند شاهد آثار هنری هستیم که علاوه بر تأکید بر زیبایی، قابلیت‌های و ظرفیت‌های بصری نقوش آن دوره را بازگو می‌کنند. استفاده از این نقوش سبب آشنایی بیشتر جامعه با گذشته عظیم فرهنگی‌مان می‌شود.

منبع

[۱] طالب پور، فریده (۱۳۹۲)، "تاریخ پارچه و نساجی در ایران"، تهران، انتشارات مرکب سپید، چاپ دوم

[۲] صفا، ذبیح‌الله (۱۳۵۶)،" تاریخ سیاسی اجتماعی فرهنگی تا پایان عهد صفویه"، تهران، انتشارات امیرکبیر

[۳]فربد، محمدصادق (۱۳۸۶) "هنر در سوگواری مذهبی در ایران"، فصلنامه فرهنگ مردم ایران، انتشارات سروش، شماره ۱، ص ۴۳

[۴]درک هیل و اولگ گرابر (۱۳۷۵)، "معماری و تزئینات اسلامی"، ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند، تهران

[۵]مجرد تاکستانی، اردشیر (۱۳۸۶)، " شیوه‌ی تذهیب"، تهران، سروش، چاپ ششم

[۶] آژند، یعقوب (۱۳۸۸)، "اصل ختایی در کتاب‌آرایی ایران"، فصلنامه‌ی تحلیلی –پژوهشی نگره، شماره ۱۰، صص ۱۷-۲۹

[۷] اقدسیه، هادی، (۱۳۳۶)،"طرح ختایی"، فصلنامه نقش و نگار، شماره‌ی ۳، صص ۳۰-۳۶

[۸] کونل، ارنست (۱۳۶۸)،" هنر اسلامی"، ترجمه‌ی هوشنگ طاهری، تهران، انتشارات توس، چاپ سوم

[۹] کونل، ارنست (۱۳۴۷)، " هنر اسلامی"، ترجمه هوشنگ طاهری، تهران، انتشارات سینا، چاپ اول

[۱۰]بورکهارت، تیتوس(۱۳۶۵)، "هنراسلامی زبان و بیان"، تهران،سروش (انتشارات صداوسیما)

[۱۱] کونل، ارنست (۱۳۶۸)،" هنر اسلامی"، ترجمه‌ی هوشنگ طاهری، تهران، انتشارات توس، چاپ سوم

[۱۲] آژند، یعقوب (۱۳۸۸)، "اصل ختایی در کتاب‌آرایی ایران"، فصلنامه‌ی تحلیلی –پژوهشی نگره، شماره ۱۰، صص ۱۷-۲۹

[۱۳] ماچیانی، حسینعلی (۱۳۷۹)،" آموزش طرح و تذهیب"، تهران، انتشارات یساولی، چاپ اول

[۱۴]صدر محمدی، علیرضا (۱۳۸۷)، "چرا تبلیغات محیطی"، تهران، نشر سیته، چاپ اول،

[۱۵] ایلخانی، مسعود (۱۳۹۳)،" گرافیک محیطی"، تهران، انتشارات فاطمی

[۱۶] باقر زاده آ تش چی، سمیرا(۱۳۹۰) ،"اصطلاحات و پدید ه های نو در گرافیک (گرافیک نشانه، صفحه‌آرایی)" انتشارات ناشر مؤلف، تهران

[۱۷]غفاری نمین، محمدرضا ((۱۳۹۰،" نقش و تأثیر گرافیک محیطی"، کتاب ماه هنر، شماره ۱۵۳، ص ۶۲

[۱۸]باقر زاده آ تش چی، سمیرا(۱۳۹۰) ،"اصطلاحات و پدید ه های نو در گرافیک (گرافیک نشانه، صفحه‌آرایی)T" انتشارات ناشر مؤلف، تهران

[۱۹]ایلخانی، مسعود (۱۳۹۳)،" گرافیک محیطی"، تهران، انتشارات فاطمی

[۲۰]میر مقتدایی، مهتا و طالبی، ژاله (۱۳۸۵)، "هویت کالبدی شهر (مطالعه موردی تهران)"، مرکز تحقیقات ساختمان و مسکن وزارت مسکن و شهرسازی، چاپ اول
[۲۱]ایلخانی، مسعود (۱۳۹۳)،" گرافیک محیطی"، تهران، انتشارات فاطمی
[۲۲]موسوی لر، اشرف السادات، بخارایی، بهاره (۱۳۸۸)، "کاربرد نمادهای گیاهی در طراحی نشانه‌های معاصر ایران"، نشریه هنرهای زیبا، شماره ۳، ص ۱۱۶
[۲۳] ممیز، مرتضی، (۱۳۶۲)، "نشانه‌ها"، تهران، انتشارات چهار رنگ، چاپ اول
[۲۴]معین، محمد (۱۳۸۱)،" فرهنگ فارسی"، جلد پنجم، انتشارات امیرکبیر، چاپ بیستم
[۲۵] ممیز، مرتضی، (۱۳۶۲)، "نشانه‌ها"، تهران، انتشارات چهار رنگ، چاپ اول