The Influence of Iranian Islamic Motifs and Decorations on the Signs of Iranian Graphic Pioneers (50s to 70s A.H.)

Haleh Atapour[1], **Amir Farid**[2]

Received: 16 February 2024, Accepted: 25 April 2024
Doi: 10.22034/rac.2024.722430

Abstract

The sign (logo) is a fundamental element in graphic design, highlighting its significance in everyday life. Additionally, it serves as a tool for identity creation, with graphic designers often utilizing traditional motifs to enhance this identity. In the meantime, many of the sign works of the pioneering generation of Iranian graphics are based on Iranian and Islamic motifs. These motifs have shaped the basis of many graphic designers' designs. Iranian-Islamic motifs with rich content form the identity of the sign works. This article aims to identify the basis of the design of these signs and how Iranian-Islamic motifs affect the design of the signs of the pioneering generation of Iranian graphics. The research approach is based on the descriptive-analytical method and the conscious selection of study samples from the works of pioneering Iranian graphic artists (artists with numerous works of the sign). Study data has been gathered from library resources and scientific databases. The central question of this article is: How did Iranian-Islamic motifs play a role in the design of contemporary Iranian signs, and what impact did they have on the visual identity of these works? The findings are that in the four categories of geometric, Islamic, written, and combined motifs in Iranian Islamic art, the primary motif was the designer's category to achieve the sign. Inspired by Iranian-Islamic motifs, the first generation of Iranian graphic designers created works suitable for Iranian taste. It fulfilled the important task of the sign: to attract the audience using simplicity.

Keywords: Sign, Graphic pioneers, Iranian motifs, Islamic art

1. M.A in Islamic Art. Faculty of visual Art, Islamic Art university of Tabriz, Iran. Email: h.atapour@tabriziau.ac.ir
2. Assistant Professor of Faculty of visual Art, Islamic Art university of Tabriz, Iran (Corresponding Author). Email: a.farid@tabriziau.uc.ir 0009-0006-1956-0392

تأثیر نقوش و تزئینات ایرانی اسلامی بر نشانه‌های نسل پیشگام گرافیک ایران

هاله عطاپور[۱]، امیر فرید[۲]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۱/۲۷، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۲/۰۶
Doi: 10.22034/rac.2024.722430

چکیده

نشانه (آرم) در حوزه گرافیک یکی از ماناترین مباحث گرافیکی است و این نشان از اهمیت نشانه در کاربرد روزمره جامعه دارد. از سوی دیگر، نشانه می‌تواند هویت‌ساز باشد؛ یکی از راه‌کارهایی که گرافیست‌ها به جهت هویت از آن استفاده می‌کنند، بهره‌گیری از گنجایش نقوش سنتی است. در این میان بسیاری از آثار نشانه نسل پیشگام گرافیک ایران بر مبنای نقوش ایرانی و اسلامی شکل گرفته و این نقوش، بسان بُن‌مایه و پایه طرح بسیاری از طراحان گرافیک به کار رفته است. نقوش ایرانی اسلامی با محتوای غنی، هویت آثار نشانه را شکل می‌دهد. این مقاله با هدف شناسایی پایه طراحی این نشانه‌ها و چگونگی تأثیر نقوش ایرانی اسلامی بر طراحی نشانه‌های نسل پیشگام گرافیک ایران نوشته شده است. رویکرد پژوهش بر مبنای روش توصیفی تحلیلی بوده و همچنین انتخاب نمونه‌های مطالعاتی به صورت آگاهانه از آثار هنرمندان پیشگام گرافیک ایران می‌باشد(هنرمندانی که آثار متعددی از نشانه دارند). داده‌های مطالعاتی از منابع کتابخانه‌ای یا پایگاه‌های اطلاعات علمی گردآوری شده است. پرسش اصلی این مقاله چنین تدوین یافته که نقوش ایرانی-اسلامی چگونه در طراحی نشانه‌های معاصر ایران نقش ایفا کرده و چه تأثیری بر هویت بصری این آثار داشته‌اند؟یافته‌ها مبنی بر این است که در چهار دسته نقوش هندسی، اسلیمی، نوشتاری و تلفیقی در هنر اسلامی ایران دسته‌مایه اولیه طراح برای رسیدن به نشانه بوده است. طراح گرافیست نسل اول ایران با الهام از نقوش ایرانی اسلامی توانسته آثاری درخور ذائقه ایرانی بیافریند و وظیفه مهم نشانه که جذب مخاطب با استفاده از سادگی است را به انجام برساند.

واژگان کلیدی: نشانه، پیشگامان گرافیک، نقوش ایرانی، هنر اسلامی

۱. کارشناسی ارشد هنر اسلامی، نگارگری، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.
Email: h.atapour@tabriziau.ac.ir

۲. استادیار دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران (نویسنده مسئول).
Email: a.farid@tabriziau.uc.ir
0009-0006-1956-0392

استناددهی: عطاپور، هاله و فرید، امیر (۱۴۰۳). تأثیر نقوش و تزئینات ایرانی اسلامی بر نشانه‌های پیشگامان گرافیک ایران. *رهپویه هنرهای صناعی*، ۴(۲)، ۵۷-۷۱.
Doi: 10.22034/rac.2024.722430
https://rac.soore.ac.ir/article_722430.html

مقدمه

برقراری ارتباط و گفتگو در زندگی انسان‌ها و پیشرفت همه‌جانبه زندگی بشری نقش درخوری دارد. یکی از انواع این ارتباط، ارتباط از نوع دیداری و بصری بوده و طراحی نشانه‌ها به‌عنوان یکی از برجسته‌ترین شاخه‌های هنر گرافیک، نقشی کلیدی در انتقال پیام‌ها و هویت‌های فرهنگی ایفا می‌کند. نشانه مانند یک نوشته تک یا دو کلمه‌ای (یا حروف اختصاری)، یک تصویر مینیمال و یا تلفیقی از این دو حالت، جهت معرفی یک هویت فردی یا مجموعه‌ای به این ارتباط کمک می‌کند. در دنیای امروز که رقابت‌های بصری در تمامی ابعاد زندگی گسترش یافته، توجه به جنبه‌های فرهنگی و تاریخی در طراحی نشانه‌ها از اهمیت بسیاری برخوردار است. ساختار نشانه می‌تواند در قالب نقوش سنتی هم طراحی شود. نقوش سنتی ایرانی اسلامی همان نقش‌هایی هستند که هویت اسلامی و ایرانی ما را نشان داده و بر روی ظروف، ابزار و ادوات مختلف و یا معماری نیز دیده می‌شوند. نقوش ایرانی-اسلامی به‌عنوان بخش جدایی‌ناپذیر از میراث هنری ایران، دارای جایگاهی ویژه بوده و با ریشه‌هایی عمیق در تاریخ، هنر و معماری ایران، نه‌تنها نمادی از هویت ملی بلکه ابزاری برای حفظ و تقویت هویت بصری معاصر به شمار می‌روند. ابراهیم حقیقی در مقدمه کتاب *نشان‌داشت* علیرضا وکیلی بازنگری نقوش نشانه‌های ایرانی را حاکی از آن می‌داند که طراح ایرانی چه بخواهد یا نه، ناخودآگاه در حوزه فرهنگ کهن بصری خود قدم گذاشته و آنها را در کارهای خود نمایان می‌کند (وکیلی، ۱۳۹۳). امروزه محیط اطراف ما پر از نشانه‌های مختلف است که سعی در معرفی و نمادین کردن محصول یا سازمانی را داشته و به عنوان الگوی منسجم بصری بکار می‌روند. آن نشانه‌هایی که از قدیم‌الایام باقی مانده است، همان نشانه‌هایی که حس نوستالژیک را در دنیای معاصر امروز زنده می‌کنند، همان آثاری هستند که اغلب توسط هنرمندان پیشگام گرافیک ایران طراحی و اجرا شده‌اند. طراحان گرافیک ایرانی با بهره‌گیری از نقوش ایرانی اسلامی، توانستند نشانه‌هایی طراحی کنند که ضمن حفظ اصالت فرهنگی، با نیازهای زمانه هماهنگ باشند. مطالعه نشانه‌های هنرمندان نسل پیشگام گرافیک ایران می‌تواند درک عمیق‌تری از چگونگی تلفیق عناصر سنتی و مدرن در هنر گرافیک فراهم کند و راهکاری برای حفظ هویت فرهنگی در مواجهه با جریان‌های جهانی ارائه دهد.

سؤال اصلی این پژوهش این است: نقوش ایرانی-اسلامی چگونه در طراحی نشانه‌های معاصر ایران نقش ایفا کرده و چه تأثیری بر هویت بصری این آثار داشته‌اند؟ هدف این پژوهش، شناسایی مبنای طراحی نشانه‌ها در این دوره و تحلیل تأثیر نقوش ایرانی-اسلامی بر آن‌ها است. همچنین تلاش می‌کند تا با بررسی نمونه‌های منتخب، الگویی برای استفاده نوآورانه از این نقوش در طراحی معاصر پیشنهاد دهد. این پژوهش علاوه‌بر تحلیل نمونه‌های تاریخی، اهمیت استفاده از نقوش ایرانی-اسلامی را به‌عنوان ابزاری برای انتقال هویت و فرهنگ ایرانی در طراحی‌های گرافیکی معاصر برجسته می‌کند. مطالعه آثار این نسل در پیشبرد هنر-صنعت گرافیک دیزاین از یک‌سو، استفاده دیگرگونه از نقوش سنتی ایرانی اسلامی به صورت مؤثر و کارایی متفاوت نقوش اهمیت بسزایی در پیشبرد مطالعات گرافیک و نقوش ایرانی اسلامی دارد. درنهایت، امید است که نتایج این پژوهش بتواند راهگشای طراحان گرافیک در بهره‌گیری از این گنجینه هنری باشد.

پیشینه تحقیق

مطالعات متعددی به بررسی تأثیر نقوش ایرانی-اسلامی در طراحی گرافیک پرداخته‌اند. این پژوهش‌ها نشان می‌دهند که استفاده از این نقوش نه‌تنها به حفظ هویت فرهنگی کمک کرده، بلکه به‌عنوان یک منبع الهام، در خلق آثار گرافیکی نوآورانه نیز نقش داشته است. پژوهش‌هایی که در راستای مطالعه تأثر آثار هنرمندان گرافیست در طراحی نشانه از نقوش ایرانی-اسلامی انجام گرفته است، می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

رضایی، مرضیه (۱۳۹۱) در پایان‌نامه «کاربرد هندسه هنر اسلامی در گرافیک معاصر» به بررسی کاربرد هندسه هنر اسلامی در گرافیک معاصر پرداخته و امکانات موجود در هندسه قدسی را تا حد ممکن شناسایی و ردّ پای آن را در هنر معاصر به‌ویژه گرافیک، جست‌وجو می‌کند. بی‌غم، ندا(۱۳۹۶) در پایان‌نامه «توصیف و تحلیل نوع به‌کارگیری نقوش و نمادهای سنتی در پوسترهای معاصر بعد از انقلاب» به منظور بیان میزان کاربرد و نوع نقوش و نمادهای سنتی، نقش‌مایه‌های ایرانی را در پوسترهای معاصر (دوسالانه‌های گرافیک) شناسایی و طبقه‌بندی می‌کند. صالحی، سحر و احمدپناه، ابوتراب (۱۳۹۶) در مقاله «بررسی تأثیر نقوش اسلامی بر نشانه‌های مصطفی اوجی» به شناخت کیفیت تأثیرگذاری نقوش اسلامی بر آثار این گرافیست معاصر می‌پردازند. همام، گلناز (۱۳۹۸) در مقاله «کاربرد نقوش تصویری ایرانی-اسلامی در طراحی و هویت‌بخشی بسته‌بندی صنایع غذایی صادراتی ایران (چای، پسته، زعفران)»

DOI: 10.22034/rac.2024.722430

عناصر شاخص در طراحی بسته‌بندی ایرانی-اسلامی و نیز کاربرد گرافیکی عناصر هویت‌بخش در بسته‌بندی ایرانی را مورد بررسی قرار داده و نشان داده است که چگونه نوع چیدمان و قرارگیری محصول، با تأثیر از هندسه ایرانی- اسلامی در جعبه و کارتن، به ساختار طراحی ارگونومیک محصولات اصیل ایرانی یاری می‌رساند. محمدی، علی و تقوی، نسرین (۱۳۹۸) در مقاله «نقش نقوش ایرانی-اسلامی در هویت‌بخشی به برندهای ایرانی» به بررسی کاربرد نقوش سنتی در طراحی هویت برندهای معاصر پرداخته است. طالبی، حسن (۱۳۹۹) در مقاله «قابلیت‌های نقوش اسلامی در گرافیک شهرهای اسلامی در دوران معاصر» قابلیت‌های نقوش اسلامی و تأثیر آن در گرافیک شهرهای اسلامی دوران معاصر را مورد کنکاش قرار می‌دهد. سری، فهیمه و آژند، یعقوب (۱۴۰۰) در مقاله «کاربرد نقوش در گرافیک معاصر(با نگاهی به نقوش مسجد جامع اصفهان)» با ارائه راهکارهای مناسب، نقوش مسجد جامع اصفهان را به عنوان بنیادی برای فرهنگ هنرهای تزئینی در گرافیک معاصر ایران معرفی کرده‌اند که می‌تواند نظمی یکپارچه و منسجم در آثار گرافیکی به وجود آورد. شعبانی، سمیرا (۱۴۰۰) در مقاله «نقش هنرهای اسلامی در راستای شکل‌دهی به هویت هنر گرافیک معاصر ایران (مطالعه موردی نقش خوشنویسی در هویت دهی به طراحی بسته‌بندی)» به بررسی این موضوع می‌پردازد که با توجه به قابلیت‌های هویتی و بصری خوشنویسی ایرانی، می‌توان از این عنصر بصری در طراحی گرافیک بسته‌بندی محصولات جهت ارائه حس هویت در آنها استفاده کرد. کیماز، اکرم (۱۴۰۱) در پایان‌نامه «تأثیر استفاده از نقش‌مایه‌های ایرانی در هویت‌بخشی به گرافیک معاصر ایران (۵۰ تا ۹۰ خورشیدی)» بن‌مایه‌ها و نقش‌های ایرانی معرفی شده و کارایی نقوش را در جهت رشد و اعتلای گرافیک بازگو می‌کند. نویسنده با استفاده از تحلیل نقوش ایرانی به چگونگی تأثیر استفاده از نقش‌مایه‌های ایرانی در هویت‌بخشی به گرافیک معاصر ایران می‌پردازد. صالحی، سحر و حسنوند، محمدکاظم (۱۴۰۱) در مقاله «تحلیل تأثیر هنر سنتی ایران بر نشانه‌های معاصر ایرانی» به تأثیرگذاری ویژگی‌های بصری موجود در هنر سنتی ایران ازجمله ریتم، تقارن و تمرکزگرایی بر نشانه‌های دوره معاصر پرداخته و نمایاندن این ویژگی‌ها در طراحی آثار نشانه را مورد بررسی قرار می‌دهند. کریمی، الهام و حمیدی، حمید (۱۴۰۱) در مقاله «تحلیل نقوش اسلامی دوران صفویه در طراحی پوسترهای ایران معاصر» با بررسی پوسترهای دهه ۹۰ ایران به مضامین اسلامی و تأثیرگذاری نقوش اسلامی دوره صفویه به‌کاررفته در پوسترها پرداخته و به ویژگی‌های مشترک رنگ آبی لاجوردی، نقوش کاشی سنتی و پویایی و تحرک موجود در گریدبندی دست می‌یابند.

مطالعات گذشته نشان داده‌اند که نقوش ایرانی-اسلامی در دوره‌های مختلف تاریخی، تأثیر بسزایی بر هنر و طراحی داشته‌اند. در ادامه پژوهش‌های مطرح‌شده، پژوهش حاضر نیز به دسته‌بندی نقوش ایرانی اسلامی موجود در آثار نشانه هنرمندان نسل پیشگام در گرافیک ایران می‌پردازد و منابع تصویری، تأثر آثار هنرمندان پرکار نشانه از نقوش اسلامی ایرانی را اثبات می‌کند. همچنین نشان می‌دهد که چگونه نقوش ایرانی-اسلامی می‌تواند راهگشای ایده‌های ناب و خلاقیت‌آفرین برای طراحان نسل جدید باشد.

روش تحقیق

این پژوهش از روش توصیفی-تحلیلی برای بررسی تأثیر نقوش ایرانی اسلامی در طراحی نشانه‌ها استفاده کرده است. نمونه‌های مطالعاتی از میان آثار گرافیکی ۶ هنرمند گرافیست (که آثار متعدد نشانه از آنان بجا مانده است) انتخاب شده است. معیار انتخاب این نمونه‌ها شامل استفاده بارز از نقوش ایرانی اسلامی (هندسی، گیاهی، نوشتاری، و تلفیقی)، ارتباط آن‌ها با هویت فرهنگی و تأثیرگذاری آن‌ها در فضای گرافیک معاصر ایران بوده است. تنوع آثار نیز از نظر نوع کاربرد (فرهنگی، مذهبی، تجاری) و سبک طراحی در نظر گرفته شده است تا تحلیل جامعی از نحوه بهره‌گیری از نقوش ایرانی اسلامی ارائه شود. این داده‌ها از منابع کتابخانه‌ای، آرشیوهای گرافیکی و پایگاه‌های علمی گردآوری شده‌اند تا اعتبار و تنوع پژوهش تضمین شود.

دسته‌بندی نقوش و تزئینات ایرانی اسلامی

هنر ایران در طول پیدایش و حیات پرفرازونشیب خود، دارای کیفیتی نمادین بوده و مفاهیم مورد نظر خود را در قالبی مناسب یعنی تجرید و انتزاع سوق داده است. به مدد همین ویژگی نمادگرایانه است که فرهنگ و هنر ایران برخلاف حوادث تاریخی گوناگون کماکان جاودانه بوده است. بینش و اعتقاد اساطیری و دینی موضوعی است که همواره روح و تفکر هنرمندان را در بر گرفته است (مکی‌نژاد، ۱۳۹۰: ۸۴). «بناهای دینی و آیین ایران باستان در طول تاریخ چندهزارساله خود، هم از جهت شکل و حجم و بدنه و نما و ابعاد اصلی و هم از لحاظ نقش و

نگارها و ریزه‌کاری‌های تزیینی همواره تجسم آگاهانه اعتقادها و رمزها و نمادهایی بوده است که آدمیان در تلاش همیشگی خود برای تسخیر طبیعت می‌آفریده‌اند» (پرهام، ۱۳۷۱: ۱۱). «انسان با گرایش طبیعی که به آفرینش نمادها دارد به‌گونه‌ای ناخودآگاه اشیاء یا اشکال را تغییر می‌دهد تا حالتی مذهبی یا هنری به خود بگیرند» (یونگ، ۱۳۷۲: ۳۲). این تفکر ناشی از گرایش هنری هر منطقه‌ای به حکمت و تفکر دینی فرهنگی موجود در آن منطقه و زمان است. اهمیت این نقوش انتزاعی ایرانی اسلامی «سوای جلب‌توجه بیننده به‌سوی «مرکز» که همه‌جا هست و هیچ‌جا نیست، بازکردن گره‌های روح و اجتناب از سوپرکتیویسم (ذهن‌گرایی) معنی دیگری هم دارند که دارای ویژگی قابل توجهی است. این نقش‌ها گرچه بر «سطح بیرونی» نقش بسته‌اند اما درواقع معرف ساختار درونی وجود جسمانی یا مادی به مفهوم کلی این کلمه‌اند»(نصر، ۱۳۷۵: ۵۱). این موضوع ناشی از آن است که هر هنری علاوه بر صورت، معنایی در خود پنهان دارد. نقوش هندسی و اسلیمی‌های موجود در کتیبه‌های بناها و یا محراب‌های مساجد نیز ناشی از همان تفکر اسلامی هستند که با نقوشی که نقش ذهن‌گرایی دارند، تفکر انسان را به سمت درون خود و سپس به سمت خالق خود هدایت می‌کنند و این همان هدف متعالی نقوش انتزاعی ایرانی اسلامی است.

تزئین جایگاه والایی در آثار هنر اسلامی دارد. نقوش تزیینی در همه هنرها وجود دارد و برای آن قدمتی معین نمی‌توان بیان کرد. «نقوش تزیینی هنرهای اسلامی علاوه بر زیبایی و تزیین‌گرایی از معنویت و روحانیت نیز برخوردار است و روح کلی آن کاملاً از نقوش تزیین‌گرایی محض متفاوت است» (شادقزوینی، ۱۳۸۲: ۶۵). در روند خلق نقوش هنر اسلامی، «هنرمندان کمال مطلوب، تجرید و ایجاز را بر واقعیت و طبیعت‌گرایی ترجیح داده‌اند» و این هنرها در چارچوب ارزش‌ها، سنت‌های کهن و مفاهیم درونی هنرمند شکل گرفته است (خزایی، ۱۳۸۴: ۱۹). غلبه تزئین بر عناصر دیگر خصلت برجسته هنر ایرانی محسوب می‌شود. «سنت اسلامی با معرفی شیوه انتزاعی به عنوان یک اصل، هنرمند را از تقلید اشکال ظاهری طبیعت بر حذر می‌دارد تا بدین‌ترتیب او را متوجه روح حقیقی اشیاء گرداند»(مکی‌نژاد، ۱۳۹۰: ۹۵)؛ درحالی‌که برخی نظریه‌پردازان شیوه غلبه تزئین بر عناصر دیگر را ناشی از علاقه ایرانیان به پر کردن فضای خالی می‌دانند. در نظریه درک هیل و اولک گرابار «تزئینات برای جان بخشیدن به سطح خالی دیوارها ضرورت دارد»(وحدتی دانشمند، ۱۳۷۵: ۱۹). درصورتی‌که هر نوع تزئین در هنر ایرانی اسلامی نه صرفاً برای پرکردن فضا بلکه برای القای روح هنر اسلامی بر تن آن دیوار یا متریالی بوده که بر روی آن نقش بسته است. یکی از مهم‌ترین عوامل شکل‌دهنده هنر کشورهای مسلمان بخصوص ایران، وجود نقش‌های تزئینی-نمادین در آثار هنری است که ریشه در سنت دیرینه دین اسلام دارد. تزئینات موجود در آثار هنری تاکنون به شدت و ضعف ادامه داشته و هنرمندان ایرانی و اسلامی کماکان علاقه‌مند به استفاده از این نقوش در طرح‌های خود بوده و ادامه‌دهنده هنر اسلامی هستند (خزایی، ۱۳۸۳: ۱۸). هنر اسلامی به صورت مشخص آن زمان رشد پیدا کرد که دین اسلام از نظر جغرافیایی به گسترش چشمگیری دست یافته بود و عقیده و تفکر اسلامی با رسوم و فرهنگ‌های ملی اقوام درهم بافته شده بود (شادقزوینی، ۱۳۸۲: ۶۲). عده‌ای معتقدند تزیین در هنر ایرانی‌اسلامی یک نقص است و آن را آرایه‌ای فریبنده عنوان کرده‌اند اما در هنر اسلامی تزیین معنا و مفهومی فراتر از آراستن و پوشش ظاهری دارد. درک تزیینات معماری در هنر اسلامی نیازمند دانستن معنای رمزگان تصویری و مفاهیم دینی است. «اطلاق تزیین بودن به هنر اسلامی از سوی شرق‌شناسان به دلیل عدم درک رمزهای تصویری است و به‌غلط تزیین را به معنای آرایه فریبنده مطرح کرده‌اند» (مکی‌نژاد، ۱۳۹۰: ۹۷ و۹۸). همچنین می‌توان این‌گونه بیان کرد که «تزئین در هنر اسلامی، برای بیان فضای قدسی است» (رهنورد، ۱۳۷۸: ۷۷). از نظر بورکهارت، «هنر بر وفق کلی‌ترین بینش اسلامی از هنر، فقط روشی برای شرافت روحانی دادن به ماده است» (بورکهارت، ۱۳۷۶: ۱۳۴). تزئینات هنراسلامی در شاخه‌های گوناگون هنر ایرانیان از قبیل هنرهای کتاب‌آرایی، کاشی‌کاری، آجرکاری، گچ‌بری و سنگ، آثار چوبین، آلات فلزی، سفال، پارچه، قالی و... تجلی پیدا کرده است. نقوش کتیبه و خط‌نگاره‌ها، نقوش اسلیمی و گیاهی، نقوش هندسی و گره‌چینی، نقوش حیوانی و انسانی اساسی‌ترین عناصر الفبای تزئین هنر اسلامی محسوب می‌شوند (خزایی، ۱۳۸۷: ۵۹). استفاده از این نقوش در معماری، صنایع‌دستی و حتی اشیای روزمره نشان‌دهنده پیوند عمیق میان زندگی روزمره و باورهای فرهنگی-دینی در جوامع اسلامی است. در این پژوهش به بازتعریفی از نقوش هندسی، گیاهی و نوشتاری پرداخته می‌شود که هرکدام نقشی منحصربه‌فرد در بیان مفاهیم هنری و معنوی دارند.

نشانه

نشانه‌ها نشان‌دهنده و نمایان‌کننده هویت یک شخص، سازمان،

DOI: 10.22034/rac.2024.722430

مکان، رویداد و یا کسب‌وکار هستند که در جهت خوانایی و تأثیرگذاری بصری باید ویژگی‌هایی ازجمله سادگی، خلاصه بودن، تمایز، ماندگاری، تناسب و زیبایی را داشته باشند. اهمیت نشانه (لوگو) در گرافیک یک محصول بسیار زیاد می‌باشد «اگر در دادوستد ارتباطات، تصویر مقاله اشاره را دارد، اساس آن لوگو(نشانه) است که مانند جواهری بر روی تاج نشسته است» (هللر و وبین، ۱۳۹۵: ۴۷). برای خلق یک نشانه خوب و با هویت می‌توان به سراغ نقوش باهویت نیز رفت. در این میان نقوش ایرانی اسلامی می‌تواند از جنبه هویت و زیبایی منبع خوبی باشد؛ زیرا ذائقه ایرانی‌پسند مخاطب از یک‌سو و تأثیر مطلوب و ماندگاری که نقوش ایرانی اسلامی بر روی ذهن انسان دارد، تأکیدی است بر استفاده هنرمندان گرافیک از نقوش ایرانی اسلامی در آثار گرافیکی ازجمله نشانه که با الهام از این نقوش طراحی شده‌اند. «تزئینات در چارچوب هنر اسلامی را می‌توان به چند دسته تقسیم کرد: نقوش هندسی، نقوش اسلیمی، نقوش گیاهی و کتیبه‌ها یا نوشتاری»(فرید، ۱۴۰۰؛ ۱۱۷). در تحلیل داده‌های این مقاله از دسته‌بندی فوق بهره برده شده است؛ با این تشریح، همان‌گونه که در کتاب فوق بیان گردید، میان نقوش ختایی و اسلیمی مشابهت‌هایی وجود دارد؛ ازاین‌رو به دلیل آن خودسازی که در طراحی گرافیک رخ می‌نماید، در این پژوهش نقوش ختایی و اسلیمی یکی دانسته شده(نقوش اسلیمی) و به جای آن، دسته‌ای از نقوش به عنوان نقوش ترکیبی بکار رفته است.

به منظور دست‌یابی به اهداف این مقاله؛ در اینجا قصد آن است تا برای هر دسته نشانه‌هایی که از نقوش ایرانی اسلامی استفاده شده دست‌کم یک مورد به اصل آن نقش تطبیق داده شود یا از ریشه نقوش استفاده شده در نشانه توضیحی داده شود. نشانه‌هایی که در پژوهش حاضر بررسی می‌شوند به ۴ دسته نشانه‌های دارای بُن‌مایه‌های نقش هندسی، اسلیمی، نوشتاری و تلفیقی تقسیم می‌شوند. در این بخش ابتدا توضیحی در مورد هر دسته آورده می‌شود، سپس منتخبی از نشانه‌هایی که بُن‌مایهٔ آنها از نقوش سنتی گرفته شده، در جدول آورده خواهد شد و پس از هر جدولی شرحی بر روند این نمونه‌ها داده می‌شود. لازم به توضیح است به دلیل اشتراک در داده‌های این پژوهش در هر دسته تعداد ۱۲ نشانه آورده می‌شود تا برای پژوهشگران نشان‌دهنده اشباع داده‌ها بوده و همچنین یکدستی در تعداد نمونه‌های هر گروه رعایت شده باشد. در ادامه به تحلیل محتوایی یکی از نشانه‌های هر دسته پرداخته می‌شود.

۱. نقوش هندسی

نقوش هندسی یکی از نقش‌های پرکاربرد در آثار هنری و معماری اسلامی هستند که با ترکیب شکل‌های هندسی چون مثلث، مربع، مستطیل و دایره به وجود می‌آیند و در ترسیم آن نقوش خلاقیت منظمی وجود دارد. این نقوش در ابتدا به شکل طرح‌های بسیار ساده بر روی سفال‌ها دیده می‌شوند. تزئین هندسی نیز گونه‌ای از نقوش است که در عین برخورداری از یک شخصیت مستقل تزئینی به عنوان پایه و اساس همه تزئینات دیگر نقش مهمی ایفا می‌کند. خطوط مستقیم، فرم‌های مثلثی‌شکل و لوزی‌شکل، دایره‌ها و گلسانه‌ها، همه و همه شالوده و ساختار تزئینات اسلیمی و خوشنویسی را غنا می‌بخشند (موسوی حجازی و انصاری، ۱۳۸۱: ۶۹). هنرمندان ایرانی در دوره باستان برخی از اندیشه‌ها و مشاهدات پیرامون خود را با استفاده از اشکال هندسی ترسیم می‌کردند. تزئینات این آثار بیشتر از انواع مختلف طرح‌های خطی مثل انواع خطوط (شکسته، منحنی، راست)، نقطه و نقش‌های اصلی هندسی تشکیل شده است (حاجی‌سیدجواد و باریک‌بین، ۱۳۹۴: ۱۰). یکی از ویژگی‌های مهم نقوش هندسی در کنار هم قرار گرفتن و تکرار الگوهای ساده در آن می‌باشد که تا بی‌نهایت قابلیت گسترش دارد(توفیق، ۱۳۸۷: ۳۶) و در بعضی از موارد این نقوش هندسی گیاهی شمسه‌دار (گلسانه) به‌عنوان نمادی از خورشید، در فضای ژرف و لایتناهی تزئین معلق می‌مانند (موسوی حجازی و انصاری، ۱۳۸۱: ۶۹). این نقوش پیچیده و زیبا، ساختار ساده‌ای دارند که می‌توان با ابزارهایی چون پرکار و خط‌کش و دانستن نحوه ترسیم مثلث، مربع، شش‌ضلعی، ستاره و غیره رسم کرد و همچنین می‌توان از تکرار و تقسیمات بعدی و افزودن خطوط مستقیم منحنی، طرح‌های نامحدودی را به وجود آورد (فراست، ۱۳۸۵: ۳۳).

در این دسته از نمونه‌ها بُن‌مایه طرح‌ها از نقوش هندسی اقتباس شده است. پس از بررسی این نشانه‌ها مشخص می‌گردد که بن‌مایه این نشانه‌ها از نقوش سنتی گرفته شده است و طراح به تعاریفی که از نشانه است ازجمله ساده کردن، توانسته نقش سنتی را به نشانه تبدیل کند. نکته مهم در این میان این است که بیشترین کارکرد نشانه‌هایی که با نقوش هندسی بوده، در زمینه وجود داشته است (جدول ۱).

نشانه انتخاب‌شده از جدول نشانه‌های هندسی، نشانه شماره ۲ می‌باشد.

جدول ۱. جدول نشانه‌های هندسی و پایه نقوش هندسی در نشانه (نگارندگان).

شماره	تصویر نشانه	نام هنرمند	سال خلق اثر	محصول	پایهٔ نقوش هندسی در نشانه
۱		محمدحسین حلیمی	۱۳۷۴	کنگره ملاصدرای شیرازی	نقش ستاره هشت‌پر(شمسه ایرانی) که از ترکیب لوزی و مربع ایجاد شده است
۲		قباد شیوا	۱۳۸۸	شرکت هدهد زنده رود	ترکیب حلزونی با نقش مربع
۳		مرتضی ممیز	۱۳۶۹	دانشگاه شهید بهشتی	سینی دوره سلجوقی/ برگرفته از طرح شمسه
۴		محمدحسین حلیمی	۱۳۶۳	مرکز آموزش هنرهای تجسمی	الهام آجرکاری دوره سلجوقی
۵		مرتضی ممیز	۱۳۷۴	خانه هنرمندان ایران	برگرفته از نقش باستانی خورشید
۶		مصطفی اسداللهی	۱۳۷۲	ستاد نمایشگاه‌های خارج از کشور	بهره گرفته شده از ستاره هشت‌پر
۷		مصطفی اوجی	۱۳۸۲	سی‌امین اجلاس وزرای امور خارجه کشورهای اسلامی	برگرفته از نقوش هندسی (برای مثال مجموعه خاون خاتون، قیصریه، ترکیه، دوره سلجوقی)
۸		قباد شیوا	۱۳۷۰	انجمن ویراستاران ایران	نقش ستاره هشت پر(شمسه ایرانی) که از ترکیب لوز و مربع ایجاد شده است.
۹		مصطفی اوجی	۱۳۷۹	شرکت خودروسازی	بهره‌گیری از آجرکاری. برج شرقی خاقان.
۱۰		مصطفی اوجی	۱۳۷۹	مرکز پژوهشی و فرهنگی	ترکیب نقش مربعی
۱۱		مرتضی ممیز	۱۳۶۸	شهرداری تهران	شبیه‌سازی دروازه‌های متعدد شهر تهران نقش گیاهی برگرفته از نگارگری صفوی
۱۲		مرتضی ممیز	۱۳۶۶	شرکت سایپا	بهره گیری از آجرکاری ایلخانی مراغه

این تصویر شامل یک الگوی هندسی متشکل از مربع‌هایی

DOI: 10.22034/rac.2024.722430

است که به صورت چرخشی و مارپیچی در حال کوچک شدن هستند. اشکال هندسی (مربع‌ها) که ساده و قوی هستند، احساس استحکام و نظم را منتقل می‌کنند. چرخش متوالی مربع‌ها حول یک محور مرکزی، حالتی دینامیک و سیال به طرح می‌دهد.

هندسه، تقارن، هماهنگی: شکل‌ها به صورت منظم و متقارن، دارای انسجام بوده و حول یک نقطه مرکزی چیده شده‌اند. این ویژگی حس تعادل و هماهنگی را در بیننده ایجاد می‌کند. مربع‌ها به‌طور منظم به هم متصل شده‌اند و درعین‌حال از مرکز به بیرون حرکت می‌کنند. تکرار دقیق اشکال نشان‌دهنده نظمی هماهنگ است.

حرکت مارپیچی: نحوه قرارگیری مربع‌ها به صورت چرخشی حس حرکت و بی‌نهایت را القا می‌کند. این نوع طراحی می‌تواند نشان‌دهنده رشد یا تحول باشد. استفاده از تقارن نسبی بین مربع‌ها، نظم و انسجام طراحی را تقویت کرده است. مربع‌ها به صورت تدریجی کوچک‌تر شده و حالتی مارپیچ‌گونه ایجاد کرده‌اند که می‌تواند نشان‌دهنده حرکت مستمر و پویایی باشد. معمولاً در طراحی نشانه‌هایی ازاین‌دست، مفهوم رشد، نوآوری و تکامل مورد نظر است.

وحدت در کثرت: مربع‌ها به‌تدریج کوچک‌تر می‌شوند، که توهم عمق یا پرسپکتیو را ایجاد می‌کند. این ویژگی ممکن است نمادی از پیشرفت یا حرکت به سمت یک هدف باشد. طراحی چرخشی حول یک نقطه مرکزی ممکن است به معنای تمرکز یا وحدت در اهداف یا دیدگاه باشد.

سبک‌وزنی و تعادل: فضای خالی میان مربع‌ها به طراحی حس سبک‌وزنی و تعادل می‌دهد و باعث می‌شود تصویر در عین پیچیدگی، خسته‌کننده یا شلوغ به نظر نرسد .ترکیب ساده‌ای از اشکال هندسی منجر به خلق اثری چشمگیر و مفهومی شده است.

این لوگو که یک ترکیب از مربع‌های چرخان به صورت

تصویر ۱. شرکت هدهد زنده‌رود، اثر قباد شیوا، ۱۳۸۸.

مارپیچ است، طرح آن شباهت زیادی به تزئینات گره‌چینی در معماری سنتی ایران دارد. بسیاری از طراحی‌های هندسی در معماری اسلامی از ترکیب مربع‌ها و دایره‌ها برای خلق اشکالی پیچیده استفاده می‌کنند. این نوع هندسه در کاشی‌کاری مساجد، مقبره‌ها و دیگر بناهای تاریخی ایرانی دیده می‌شود که مربع‌ها به‌عنوان واحدهای پایه، تکرار و تقارن را به تصویر می‌کشند. الگوی مارپیچی ممکن است به حرکت معنوی و پیوستگی اشاره داشته باشد. همچنین چیدمان مارپیچی می‌تواند الهامی از مارپیچ‌های طبیعی مانند کهکشان‌ها یا الگوهای گل باشد که در هنر سنتی ایرانی نیز جایگاه خاصی دارد.

۲. نقوش گیاهی (اسلیمی و ختایی)

نقوش گیاهی از انواع گل‌ها، گیاهان و درختان طبیعی الهام گرفته شده است. نقوش ختایی از ترکیب گل، غنچه و برگ شکل گرفته و هر گردش موزون نقوش ختایی بر روی یک بند سوار شده است (مجرد تاکستانی، ۱۳۷۲: ۲۷). نوعی نقش مرکب از منحنی‌های مارپیچ که در تلفیق با شاخه‌های کوتاه برگ و گل در هنرهای اسلامی استفاده می‌شود(مقتدایی، ۱۳۹۵: ۵۷). «گیاهان به دلیل اینکه از منابع تغذیه بشر بودند، در تفکر بشر جایگاه خاصی داشته‌اند» (دادور، ۱۳۹۳: ۴). بوکهارت در مورد نقوش گیاهی که در هنر اسلامی جذب شده‌اند، می‌گوید: «اسلام این عناصر کهن‌وش را جذب کرده، به انتزاعی‌ترین و کامل‌ترین نسخه متداولشان تبدیل و تأویل می‌نماید، ...، هرگونه خصیصه‌های جادویی و سحرانگیز را از آنها می‌گیرد و در مقابل به آنها بصیرت عقلانی نوینی که تقریباً می‌توان گفت واجد ظرافتی روحانی است، می‌بخشد (بورکهارت، تیتوس، ۱۳۷۶: ۱۴۵). به اعتقاد بورکهارت شکل‌گیری و استفاده از اسلیمی راهی عقلانی از دید یک هنرمند مسلمان برای اشاره به توحید الهی و گوناگونی‌های بیکران جهان است؛ این موضوع با نمودن «وحدت در کثرت» و «کثرت در وحدت» در نقوش اسلیمی نشان داده می‌شود و زیربنای هر نوع فکر و عمل در اسلام است (سرتیپی‌پور، ۱۳۸۷: ۹۴ و ۹۵). با توجه به سیر صعودی انتزاع‌گونه، نقوش از حالت طبیعت‌گرایانه دور شده و در قالب حرکتی دوار به نقش اسلیمی تبدیل شدند. نظریه ارنست کونل درباره نقش اسلیمی آن است که انتخاب و اقتباس پیچک تاکی از مقاطع تکامل این نقش بوده است (کونل، ۱۳۷۶: ۷۱). نقش اسلیمی حکم الفبای اصلی در زبان تصویرسازی ایران را دارد. این نقوش با گستردگی در تنوع به همراه نقش ختایی بخش عمده طراحی سنتی ایران را شامل

می‌شوند (کیماز، ۱۳۴۱: ۵۷). نقوش ختایی و اسلیمی با حالت انتزاعی خود نمادی از تولید و تکثیر را نشان می‌دهند؛ این نقوش به خاطر حالت منحنی‌واری که سرشار از لطافت و زیبایی است، به‌خوبی حس و حال روحیه نرم‌خویی یک ایرانی مسلمان را نشان می‌دهد. می‌توان در محتواهای گرافیک فرهنگی و مذهبی به‌کرات این نقوش را مشاهده نمود. در این دسته نشانه‌هایی که بر پایه نقوش ختایی و اسلیمی در دسته نقوش ایرانی اسلامی گرفته شده است، آورده شده و نشان داده می‌شود چگونه بستر و بُن‌مایه این نشانه‌ها، طرح‌های اسلیمی و ختایی است که در سنت ترسیمی اسلامی ایرانی وجود داشته است (جدول ۲).

نمونه انتخاب شده از جدول نقوش اسلیمی، نشانه شماره ۴ می‌باشد.

این نشانه به صورت عمودی و متقارن طراحی شده که دارای نقوش اسلیمی در بالا و پایین طرح بوده و مرکز آن دایره‌ای دارای فرم قرینه مورب می‌باشد. طرح مرکزی فرمی از کوفی تزئینی می‌باشد.

شاکله عمودی: طرح عمودی بوده و می‌تواند نشانهٔ تعادل، مرکزیت یا ایستایی باشد. این نوع طراحی معمولاً برای نمادهایی استفاده می‌شود که بخواهند بر ثبات و استحکام تأکید کنند. طراحی‌های مشابه معمولاً برای نشان دادن ویژگی‌هایی همچون «هنر»، «تاریخ»، «پیوستگی» یا «توازن» استفاده می‌شوند. اگر این لوگو مربوط به یک برند یا فرهنگ خاص باشد، ممکن است معنای عمیق‌تری برای آن وجود داشته باشد.

الگوهای انحنای نرم (بالا و پایین لوگو): در هر دو طرف لوگو، الگوهای خمیده و گل‌مانند قرار دارند که معمولاً به عنوان نشانه‌ای از هماهنگی و زیبایی طراحی می‌شوند. این الگوها می‌توانند به مفاهیمی مانند هنر، طبیعت، یا زیبایی‌شناسی اشاره کنند.

حرکت یا گردش: این انحناها ممکن است به معنای یک فرآیند پیوسته، حرکت یا جریان باشند که در هر دو طرف لوگو تکرار می‌شود و حس پیوستگی و درعین‌حال تغییر مداوم را القا می‌کند.

مرکز لوگو (شکل دایره‌ای یا منحنی در وسط): مرکز این لوگو یک منحنی یا دایره است که معمولاً به معنای مرکزیت، کمال یا تکامل است. این بخش به‌گونه‌ای طراحی شده که دو قسمت از لوگو را به هم متصل می‌کند و از الگوهای پیچیده الهام گرفته شده است که می‌تواند نماد «اتصال» یا «یکپارچگی» باشد. این دایره می‌تواند نماد «حلقه» یا «چرخه» هم باشد که در بسیاری از فرهنگ‌ها به معنای بی‌پایانی، تکامل، جریان یا ارتباط است. درصورتی‌که این لوگو به یک برند یا سازمان تعلق داشته باشد، به علت پیوستگی ممکن است نماد پیوند، همکاری یا اتصال باشد.

این طراحی می‌تواند نمایانگر سبک‌های هنری سنتی یا فرهنگی خاص باشد. وجود الگوهای گل‌مانند و دایره می‌تواند ارتباط با هنرهای تزئینی یا تاریخ‌های فرهنگی داشته باشد .در کل، این لوگو به دلیل طراحی پیچیده‌اش می‌تواند معنای عمیقی داشته باشد که بیشتر به مفاهیمی مانند زیبایی، هماهنگی، تکامل، و پیوستگی اشاره دارد.

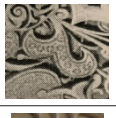
تصویر ۲. اجلاس بین‌المللی بانک توسعه اسلامی در ایران، اثر محمدحسین حلیمی، ۱۳۷۰.

۳. نقوش نوشتاری

خوشنویسی اسلامی شامل سبک‌های مختلفی است که در طی پیشرفت تمدن اسلامی در سرزمین‌های اسلامی در طول تاریخ ایجاد شده است. کهن‌ترین نوع هنر خوشنویسی، خط کوفی است که انواع مختلفی چون کوفی بنایی، تزئینی، مغربی، مشرقی و... دارد. خطوط شش‌گانه نسخ، ثلث، توقیع، رقاع، محقق و ریحان نیز از خط کوفی نشئت گرفته‌اند. ایرانیان نیز با ذوق هنری خود خطوط تعلیق، نستعلیق و شکسته را ابداع کردند. «هریک از این خطوط از ساختاری خاص تبعیت کرده و عناصر جدیدی را در هنر خوشنویسی پایه‌گذاری کردند. اگرچه هنر خوشنویسی هنری تزیین‌گرا به حساب نمی‌آید و در هنر اسلامی شخصیتی کاملاً مستقل دارد اما در ارتباط با سایر هنرها همچون هنر معماری، موزاییک و نقاشی به عنوان عنصری تزیینی شناخته شده و کاربردی تزیینی یافته است» (شادقزوینی، ۱۳۸۲: ۶۳ و۶۴). خط عربی که به‌واسطه شکل حروف، ویژگی‌های تزئینی زیادی داشت؛ بناهای مذهبی را متبرک و مزین کرد. شکل ابتدایی خط، ساده و زاویه‌دار بود ولی در ترکیب با نقوش گیاهی و هندسی شکل پیچیده‌تری گرفته و به‌تدریج فرم حروف نرم و دوّارتر می‌شد(مکی‌نژاد، ۱۳۹۰: ۶۷). کاربرد خط و نوشتار بیشتر در حاشیه دور گنبدها، سطح دیوارها، بالای سردرها و

DOI: 10.22034/rac.2024.722430

جدول ۲-جدول نشانه‌های اسلیمی و پایه نقوش اسلیمی در نشانه (نگارندگان).

	تصویر نشانه	نام هنرمند	سال خلق اثر	محصول	پایهٔ نقوش اسلیمی در نشانه
۱		مصطفی اسداللهی	۱۳۷۳	نشانه برای یک رویداد فرهنگی	گچ‌بری دوره ایلخانی/ محراب مسجد جامع تبریز
۲		محمدحسین حلیمی	۱۳۷۵	کنگره ملاصدرای شیرازی	قاب اسلیمی دوره تیموری و صفوی
۳		مرتضی ممیز	۱۳۶۸	پیشنهادی کتابخانه ملی ایران	نقش گچبری مسجد سامرا
۴		محمدحسین حلیمی	۱۳۷۰	اجلاس بین المللی بانک توسعه اسلامی در ایران	نوشته کوفی دوره ایلخانی (گچبری) بقعه سید رکن الدین یزد محراب مسجد جامع تبریز
۵	سازمان دانش‌آموزی	ابراهیم حقیقی	۱۳۷۳ -۸۲	سازمان دانش‌آموزی	نقش برجسته تاق بستان دوره ساسانی
۶		مصطفی اوجی	۱۳۷۳	دانشگاه اردبیل	سر ترنج (تذهیب دوره تیموری)
۷		مرتضی ممیز	۱۳۶۵	موسسه سینمایی	تذهیب غزنوی
۸		مصطفی اوجی	۱۳۶۱	دانشگاه ارومیه	مسجد کبود تبریز
۹		مصطفی اوجی	۱۳۷۵	شبکه تلویزیونی	 برگرفته از نقوش گچبری و تذهیب
۱۰		مصطفی اوجی	۱۳۷۶	دانشگاه سبزوار	گچ بری دوره ایلخانی/محراب مسجد جامع تبریز
۱۱		مصطفی اسداللهی	۱۳۶۷	موسسه تجاری کامرشال	برگ ختایی
۱۲		محمدحسین حلیمی	۱۳۶۹	دانشکده علوم پزشکی یزد	نقش گیاهی (دوباله‌های دوره ساسانی)

محراب‌ها بوده است.

نشانه‌هایی که از نوشتار بهره برده شده را می‌توان لوگوتایپ یا نشانه‌نوشتاری نامید. در تعریفِ یک نشانه نوشتاری یا لوگوتایپ؛ چنین بیان نموده‌اند: «لوگوتایپ به نشانه‌هایی گفته می‌شود که طراحی آن با استفاده از نام کامل مؤسسه، کالا و یا خدمات باشد» (سپهر، ۱۳۹۳: ۹۲). به بیان ساده‌تر به‌یادماندن نشان، همراه با حفظ نام آن محصول خواهد بود. یک نشانه نوشتاری می‌تواند هویت سازمانی و شناسنامهٔ شکلی یک شرکت و یا یک جریان باشد؛ چون در وهله نخست یک نشان «باید به‌یادماندنی باشد»(نیوآرک، ۱۳۹۴: ۱۴۴). این حساسیت تا بدان است که داشتن یک نشان نوشتاری خوب و بدون ایراد که دارای جزئیات درستِ طراحی باشد، حتی برای شرکت‌های بزرگ دنیا از حساسیت زیادی برخوردار بوده است (اِوامی[1]، ۲۰۱۲: ۱۲). هم‌چنین نشانه نوشتاری را «از یک تا هفت کلمه جایز دانسته‌اند؛ تا جایی که به صورت یک جملهٔ طولانی نشان داده نشود می‌توان مفید دانست و راهنمای مناسبی برای یک فرد یا سازمان باشد» (چاره‌ای، ۱۳۹۲: ۴۷). نشانه‌های نوشتاری در «جدول ۳» دیده می‌شوند.

نشانه انتخاب شده از جدول نشانه‌های خطی و نوشتاری، نشانه شماره ۱۰ می‌باشد.

نشانه انتخاب‌شده نام کلمه می‌باشد و به خط کوفی تزئینی طراحی شده است.

خطوط منحنی و زاویه‌دار (چپ به راست): این نشانه طرحی از حروف به صورت یک خط زاویه‌دار و منحنی(کوفی تزئینی) است که به نظر می‌رسد به صورت یک نماد روان و پویا عمل می‌کند. این نوع خطوط می‌توانند نمایانگر حرکت، دگرگونی، یا نیرویی باشند که از یک نقطه شروع به پیشروی می‌کند و همچنین به معنای شروع یا آغاز یک فرآیند جدید، گذر از موانع و تبدیل‌شدن به چیزی جدید باشد. نماد حرکت در طراحی‌های بصری معمولاً به دنبال القای احساس تحرک و پیشرفت است.

گره پیچیده (در وسط و سمت راست): در وسط لوگو، گرهی

تصویر ۳. نشانه مجله آموزشی وزارت آموزش‌وپرورش، اثر محمداحصایی، ۱۳۶۱.

از خطوط به صورت متقاطع و پیچیده به چشم می‌خورد. این طراحی معمولاً به معنای اتحاد، پیوند، همکاری یا همبستگی است. گره‌ها در طراحی‌های بصری به‌طورمعمول نماد اتصال عناصر مختلف به یکدیگر هستند و نشان‌دهنده ارتباطات قوی و پایدار هستند .در این حالت، پیچیدگی گره می‌تواند به مفهوم پیچیدگی و درعین‌حال زیبایی و هماهنگی درونی اشاره کند. این قسمت از طراحی ممکن است بیانگر این باشد که بخش‌های مختلف در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند تا یک ساختار منسجم و واحد شکل دهند.

درمجموع، این لوگو ترکیبی از حرکت و اتحاد است. از یک‌سو، خط منحنی نمایانگر شروع و حرکت است و از سوی دیگر، گره پیچیده نماد پیوستگی و همبستگی است. این می‌تواند به مفهوم همکاری، پویایی، یا سیستمی که در حال حرکت و درعین‌حال به هم پیوسته است اشاره داشته باشد. این طراحی می‌تواند به‌راحتی به نمادهایی مانند «نوآوری»، «ارتباطات»، «همکاری» و «توسعه» مرتبط باشد. همچنین این سبک طراحی در برخی مواقع برای برندهایی که به دنبال ارائه پیام‌های اجتماعی، فرهنگی یا حتی تجاری در زمینه‌هایی چون اتصال، اتحاد و یا پیشرفت هستند، کاربرد دارد .

درصورتی‌که این لوگو به یک فرهنگ خاص یا حتی یک برند وابسته باشد، گره‌های به هم پیوسته می‌توانند نشان‌دهنده یک ارتباط معنوی یا تاریخی باشند. همچنین این طراحی می‌تواند یک تصویر مدرن و نوآورانه از عناصر قدیمی (مانند گره‌ها) با روش‌های جدید گرافیکی باشد. این عناصر می‌توانند پیام‌هایی از قبیل «ابتکار»، «پیوستگی» و «پیشرفت» را به مخاطب منتقل کنند.

۴. شیوه تلفیقی

نقوش تلفیقی در چارچوب هنر اسلامی نیز وجود داشته است. برای مثال در چارچوب یک کتیبه شاهد آن هستیم که نظام نوشتاری و اسلیمی در هم تنیده شده‌اند و تشکیل یک کل واحد در کتیبه داده‌اند. در نشانه‌ها نیز می‌توان ردپای چنین تفکری را مشاهده نمود. در این شیوه از تمام دسته‌های پیشین در شکل‌گیری نشانه استفاده شده است. برای مثال نظام نوشتاری در ترکیب با نقوش اسلیمی تبدیل به نشانه‌ای ماندگار شده است (مثال نشانه موزه رضاعباسی). تعدادی از این نمونه‌ها را می‌توان مشاهده نمود. در این دسته طراح عموماً از تلفیق و هم‌آمیزی چند دسته از نقوش ایرانی اسلامی به یک نشانه رسیده است (جدول ۴).

DOI: 10.22034/rac.2024.722430

جدول ۳. جدول نشانه‌های خطی و پایه نقوش نوشتاری در نشانه (نگارندگان).

	تصویر نشانه	نام هنرمند	سال خلق اثر	محصول	پایهٔ نقوش نوشتاری در نشانه
۱		محمد احصایی	دهه ۷۰ یا ۸۰	موسسه فرهنگی انتشاراتی صراط	خط کوفی معقلی (بنایی)
۲		مرتضی ممیز	۱۳۶۱	گروه معماری و شهرسازی شارستان	استفاده از ویژگی‌های خط شکسته‌نستعلیق
۳		مرتضی ممیز	۱۳۶۲	استدیوی عکاسی	استفاده از ویژگی‌های خط شکسته‌نستعلیق
۴		محمد احصایی	۱۳۶۱	بنیاد نهج‌البلاغه	خط ثلث
۵		محمد احصایی	۱۳۶۴	سازمان میراث فرهنگی	خط نستعلیق
۶		محمد احصایی	۱۳۵۶	فرهنگسرای نیاوران	خط شکسته‌نستعلیق
۷		محمد احصایی	۱۳۶۳	عنوان نشریه گزیده	خط شکسته‌نستعلیق
۸		مرتضی ممیز	۱۳۵۴	هزار و دویستمین سال تولد فارابی	کوفی تزئینی
۹		محمدحسین حلیمی	۱۳۷۳	نشر میراث مکتوب	خط نستعلیق
۱۰		محمد احصایی	۱۳۶۱	مجله آموزشی وزارت آموزش‌وپرورش	کوفی تزئینی
۱۱		مصطفی اوجی	۱۳۷۷	دانشگاه هنر	خط نستعلیق
۱۲		مصطفی اسداللهی	۱۳۷۳	نمایشگاه قرآن کریم	خط کوفی بنایی

نمونه انتخابی از جدول نشانه‌های تلفیقی، نشانه شماره ۸ می‌باشد. نشانه مورد نظر ۸ ضلعی منتظم یا همان دو مربع تودرتو (مربع قناس در مربع معمولی) می‌باشد که در هنراسلامی به ستاره ۸ پر معروف است.

جدول ۴. جدول نشانه‌های تلفیقی و پایه نقوش ایرانی اسلامی در نشانه (نگارندگان).

	تصویر نشانه	نام هنرمند	سال خلق اثر	محصول	پایهٔ نقوش تلفیقی در نشانه	
۱		ابراهیم حقیقی	۱۳۶۲	بنیاد سینمایی فارابی		تلفیق خوشنویسی سنتی (خط نستعلیق) و نقوش اسلیمی
۲		قباد شیوا	۱۳۷۰	نشریه گردش		نقش رُزت + تایپ فیس کلمه گردش (استفاده از ویژگی گل گرد یا رزت در کلمه گردش) نقش رزت از نقوش گیاهی دوره هخامنشی
۳		مرتضی ممیز	۱۳۶۹	شهرداری اصفهان		گچ‌بری نقوش گیاهی (برگ کنگر یا آکانتوس)، کاخ تیسفون، دوره ساسانی
۴		قباد شیوا	؟۱۳۷۴	هتل‌های پارسیان		گچ‌بری کاخ کیش دوره ساسانی، نقش گیاهی
۵		ابراهیم حقیقی	۱۳۶۷	مجمع تولیدکنندگان فیلم ایرانی		نقش اسلیمی دوره تیموری کاشی‌کاری حرم اما رضا(ع)
۶		مرتضی ممیز	۱۳۵۵	موزه رضا عباسی		همراهی خوشنویسی سنتی(شکسته‌نستعلیق) و نقوش اسلیمی (کاشی‌کاری مسجد کبود)
۷		محمدحسین حلیمی	۱۳۷۱	دانشکده علوم قرآنی		مشی‌سازی حروف یکی از شیوه‌های تفننی و تزئینی در خوشنویسی
۸		محمدحسین حلیمی	۱۳۷۱	دانشکده علوم پزشکی کرمان		نقش هندسی شمسه در ترکیب با نقش اسلیمی
۹		قباد شیوا	۱۳۷۲	عنوان نشریه انگلیسی		ملهم از درب‌های چوبی دوره قاجار درخت مصور برگرفته از طرح درخت نگارگری
۱۰		ابراهیم حقیقی	۱۳۷۳	موزه سینما		الهام از درهای قدیمی ایرانی در تلفیق با خط
۱۱		قباد شیوا	دهه ۶۰	نشانه ایران		شیوه گلزار یکی از شیوه‌های تفننی و تزئینی در خوشنویسی
۱۲		ابراهیم حقیقی	۱۳۷۲	انجمن بازیگران سینمای ایران	خط شکسته‌نستعلیق + کادر هندسی	

DOI: 10.22034/rac.2024.722430

استحکام و مربع‌های تودرتو: این نشانه از یک شکل هشت‌ضلعی منتظم و چهارضلعی با گوشه‌های خمیده و یک‌لایه داخلی شامل نقوش اسلیمی قرینه تشکیل شده است. این طراحی می‌تواند به معنای استحکام، ثبات و مرکزیت باشد. این نوع طراحی هندسی معمولاً به نمادهایی از تعادل و کمال اشاره دارد.

ترکیب هندسی با لایه‌های متفاوت: وجود لایه‌های هندسی در نشانه می‌تواند به معنای پیچیدگی و عمق باشد، جایی که هر لایه در کنار دیگری قرار می‌گیرد تا یک مفهوم واحد را ایجاد کند.

الگوی قلب در وسط: در مرکز این طراحی، نقوش اسلیمی به صورت قرینه روبروی یکدیگر قرار داده شده‌اند که تشابه به شکل قلب پیدا کرده و به‌وضوح نمادی از محبت، عشق یا پیوند است. همچنین می‌تواند نشان‌دهنده اتحاد و یکپارچگی باشد. این تقارن می‌تواند مفاهیم عمیقی مانند تعادل، هارمونی و همکاری را القا کند. نقوش اسلیمی معمولاً نشان‌دهنده زیبایی‌شناسی، اصالت و هویت فرهنگی هستند .این الگوها همچنین ممکن است نمایانگر ایده‌های معنوی و نمادین ازجمله پیشرفت و کمال در برخی از فرهنگ‌ها باشند. همچنین این نماد می‌تواند بر ارتباط انسان با خدا و تمایل به تعالی معنوی اشاره کند.

تقارن: طرح به‌شدت به دنبال تقارن است، که یکی از ویژگی‌های اصلی در هنر اسلامی است. هندسه، نه‌تنها برای زیبایی، بلکه برای نمادسازی استفاده می‌شود؛ زیرا در اسلام باور به نظم و ترتیب کیهانی و الهی در طبیعت بسیار مهم است. این تقارن در طرح احساس آرامش و هماهنگی ایجاد می‌کند.

تأثیرات معماری اسلامی: در این طرح، به‌وضوح می‌توان ردپای الگوهای هندسی را دید که در کاشی‌کاری‌ها و معماری مساجد و بناهای اسلامی به کار می‌روند. این نوع طراحی در بناهایی همچون مسجد شیخ لطف‌الله یا ایوان‌های بناهای تاریخی ایران به‌ویژه در دوران صفوی قابل مشاهده است.

نمادگرایی: این نوع طراحی، علاوه بر زیبایی‌شناسی، معمولاً بار معنایی نیز دارد. به‌عنوان مثال، نقوش پیچیده و شبیه به خطوط گیاهی می‌توانند نماد رشد، زندگی و پیوستگی باشند. در بسیاری از موارد، گیاهان یا خطوط منحنی در هنر اسلامی به‌عنوان نمادهای زندگی یا اتصال انسان به خداوند دیده می‌شوند.

تصویر ۴. نشانه دانشکده علوم پزشکی کرمان، اثر محمدحسین حلیمی، ۱۳۷۱.

ترکیب کلی: طراحی ترکیبی از عشق (قلب) و تاریخ (الگوهای تزئینی) است. قلب در وسط نشان‌دهنده پیوند عاطفی و انسانی است، درحالی‌که الگوهای اطراف آن می‌توانند نماد فرهنگی یا معنوی باشند

درمجموع، این طرح نه‌تنها یک اثر هنری زیباست، بلکه نمایانگر عمق فلسفی و معنوی هنر اسلامی است که بر اصول نظم، زیبایی و ارتباط معنوی تأکید دارد. همچنین به دلیل استفاده از عناصر معنوی و هندسی می‌تواند پیامی از «محبت»، «همبستگی» و «تعادل فرهنگی» را منتقل کند.

پی‌نوشت

1. Evamy

نتیجه‌گیری

بسیاری از نشانه‌های نسل پیشگام گرافیک ایران از بُن‌مایه نقوش گذشته فرهنگ ایرانی اسلامی طراحی شده است. نقش‌مایه‌های به‌دست‌آمده، همگی بر اساس افکار و برداشت‌های ایرانی در طول قرن‌ها شکل گرفته و دست‌مایه خلق آثار شده است. استفاده از این نقوش در کنار یاری به آفرینش نشانه، توانسته بار معنایی و هویتی خاصی به نشانه‌ها ببخشد. این نقوش در چارچوب هندسی، اسلیمی، نوشتاری و تلفیقی توانسته به سان پایه طراحی قرار گیرد و مفاهیم مهمی در باب ارائه به مخاطب ازجمله تعادل، همبستگی، نظم و ... را با استفاده از نقوش تزئینی ایرانی اسلامی القا کند. در گردآورد انجام یافته بر اساس آنچه بررسی شد، مشاهده گردید که بسیاری از نقوش هندسی توانسته در حوزه‌های فرهنگی و نهادهای دولتی بکار گرفته شود. نقوش گیاهی نیز در حوزه‌های هنری، فرهنگی و ایرانی یاریگر طراح بوده است. هم‌چنین خوش‌نویسی و هنرهای نوشتاری توانسته مورد مصارف فرهنگی مذهبی و ملی باشد. درنهایت یافته‌ها مبنی بر این است که در چهار دسته نقوش هندسی، گیاهی، نوشتاری و تلفیقی در هنر اسلامی ایران دسته‌مایه اولیه طراح برای رسیدن به نشانه یا آرم بوده است. بهره‌گیری از این نقوش در طراحی نشانه هم می‌توانسته برداشتی مستقیم داشته باشد و هم الهامی و اقتباسی بوده که طراح از آن نقوش می‌توانسته داشته باشد. مطالعه و

شناخت محتوای غنی نقوش ایرانی اسلامی و استفاده صحیح از این نقش‌مایه‌ها می‌تواند در جهت ارائه طرح‌هایی نوآورانه و مدرن مطابق با سلایق امروزی در راستای حرکتی نوین در گرافیک ایران قدمی بسیار مؤثر و مهم باشد.

فهرست منابع

اوامی، مایکل (۲۰۱۲)، *لوگوتایپ*، لرنس کینگ.

اوجی، مصطفی (۱۳۹۱)، *برگزیده‌ای از نشانه‌ها و طراحی حروف مصطفی اوجی*، چاپ اول، تهران: کلهر.

بورکهارت، تیتوس (۱۳۷۶)، *هنر مقدس*، ترجمه ستاری، تهران: سروش.

بی‌غم، ندا(۱۳۹۶)، توصیف و تحلیل نوع بکارگیری نقوش و نمادهای سنتی در پوسترهای معاصر بعد از انقلاب، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، رشته پژوهش هنر با راهنمایی دکتر مجیدرضا مقنی‌پور، دانشکده هنر و معماری اردکان، دانشگاه علم و هنر، اردکان.

پرهام، سیروس (۱۳۷۱)، *دست‌بافت‌های عشایری و روستایی فارس*، ج ۱، تهران: امیرکبیر.

توفیق، عنایت (۱۳۸۷)، عناصر هویت و فرهنگ ایرانی در هنر اسلامی، *کتاب ماه هنر*، ش ۱۲۰.

چارئی، عبدالله (۱۳۹۲)، *خلاقیت در تایپوگرافی*، تهران: میردشتی.

حاجی سید جوادی، سیدمحسن؛ باریک‌بین، زهرا (۱۳۹۴)، *هندسه نقوش در صنایع دستی ایران*، تهران: دانشگاه پیام نور.

حجازی، رئوفه؛ صحراگرد، مهدی (۱۳۹۸)، گونه‌شناسی فرم و محتوا در تزئینات خط گلزار، *همایش خوشنویسی و نگارگری*، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان.

حقیقی، ابراهیم (۱۳۸۲)، *نشانه‌های ابراهیم حقیقی*، چاپ دوم، تهران: هفت رنگ.

خزایی، محمد (۱۳۸۳)، نقوش تزئینی در پوسترهای جهان اسلام، *مجله هنرهای تجسمی*، ش ۲۱.

– (۱۳۸۴)، نشانه‌های امروز، نقش‌های دیروز، *دو فصلنامه مطالعات هنرهای اسلامی*، ش ۲، بهار و تابستان.

– (۱۳۸۷)، شمسه: نقش حضرت محمد (ص) در هنر اسلامی ایران، *کتاب ماه هنر*، ش ۳۱.

دادور، ابوالقاسم (۱۳۹۳)، نقوش و نمادهای گیاهی و حیوانی در سفالینه‌های دوران اسلامی ایران، *فصلنامه نگارینه هنر اسلامی*، ش ۴، فصلنامه زمستان،

رضایی، مرضیه (۱۳۹۱)، کاربرد هندسه هنر اسلامی در گرافیک معاصر، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، رشته ارتباط تصویری با راهنمایی دکتر کامران افشار مهاجر، گروه ارتباط تصویری، دانشکده هنر، دانشگاه نبی اکرم (ص)، تبریز.

رهنورد، زهرا (۱۳۷۸)، *حکمت هنر اسلامی*، تهران: سمت.

سرتیپی‌پور، محسن (۱۳۸۷)، بن مایه‌های هنر اسلامی در اندیشه تیتوس بورکهارت، نشریه *صفه*، دوره ۱۷، ش ۴۶.

سپهر، مسعود (۱۳۹۳)، *طراحی نشانه*، تهران: فاطمی.

سری، فهیمه و آژند، یعقوب (۱۴۰۰)، کاربرد نقوش در گرافیک معاصر (با نگاهی به نقوش مسجد جامع اصفهان)، *پژوهشنامه گرافیک نقاشی*، دوره ۴، شماره ۶.

شادقزوینی، پریسا (۱۳۸۲)، ویژگی‌های کلی هنر اسلامی در شاخه هنری خوشنویسی، تذهیب و نگارگری با نگاه غیب و شهود، *مدرس هنر*، دوره اول، ش ۳.

شعبانی، سمیرا (۱۴۰۰)، نقش هنرهای اسلامی در راستای شکل دهی به هویت هنر گرافیک معاصر ایران (مطالعه موردی نقش خوشنویسی در هویت دهی به طراحی بسته بندی)، *کنفرانس ملی معماری، عمران، شهرسازی و افق های هنر اسلامی در بیانیه گام دوم انقلاب*، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز.

صالحی، سحر و حسنوند، محمدکاظم (۱۴۰۱)، تحلیل تأثیر هنر سنتی ایران بر نشانه‌های معاصر ایرانی، *دومین کنفرانس بین‌المللی معماری، عمران، شهرسازی، محیط زیست و افق‌های هنر اسلامی در بیانیه گام دوم انقلاب*، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز.

صالحی، سحر و احمدپناه، ابوتراب (۱۳۹۶)، بررسی تأثیرگزاری نقوش اسلامی بر نشانه‌های مصطفی اوجی، پیکره، دانشگاه شهید چمران اهواز، دوره ۶، شماره ۱۲.

طالبی، حسن (۱۳۹۹)، قابلیت‌های نقوش اسلامی در گرافیک شهرهای اسلامی در دوران معاصر، *پژوهشنامه گرافیک نقاشی*، دوره ۳، شماره۴.

فراست، مریم (۱۳۸۵)، همنواختی کتیبه و نقوش هندسی در بناهای اصفهان عصر صفوی، فصلنامه *هنر اسلامی*، ش ۵.

فرید، امیر (۱۴۰۰)، *هم‌نشینی نقش و نوشتار در هنر ایران*، تهران: کلهر.

کریمی، الهام و حمیدی، حمید (۱۴۰۰)، تحلیل نقوش اسلامی دوران صفویه در طراحی پوسترهای ایران معاصر، *کنفرانس ملی معماری، عمران، شهرسازی و افق‌های هنر اسلامی در بیانیه گام دوم انقلاب*، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز.

کونل، ارنست (۱۳۷۶)، *تاریخ هنر ایران*، ترجمه هوشنگ طاهری، بی جا، ج ۵.

کیماز، اکرم (۱۴۰۱)، تأثیر استفاده از نقش‌مایه‌های ایرانی در هویت‌بخشی به گرافیک معاصر ایران (۵۰ تا ۹۰ خورشیدی)، *پایان‌نامه*، کارشناسی ارشد رشته گرافیک با راهنمایی دکتر بهنام زنگی، موسسه آموزش عالی معماری و هنر پارس، شیراز.

گرابار، اولک و درک، هیل (۱۳۷۵)، *معماری و تزئینات اسلامی*، ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند، تهران: علمی، فرهنگی.

مجرد تاکستانی، اردشیر (۱۳۷۲)، *شیوه تذهیب*، تهران: سروش.

مشکی، ساعد و صیفوری، بیژن (۱۳۸۱)، *کتاب نشانه*، تهران: یساولی.

مقتدایی، علی‌اصغر (۱۳۹۵)، *تاریخچه و مکاتب تذهیب*، تهران: پیام

DOI: 10.22034/rac.2024.722430

نور.

مکی‌نژاد، مهدی (۱۳۸۵)، *گزیده آثار استاد اصغر شعرباف*، تهران: فرهنگستان هنر.

مکی‌نژاد، مهدی (۱۳۹۰)، *تزئینات معماری*، قم: مهر.

موسوی حجازی، بهار و انصاری، مجتبی (۱۳۸۱)، تحلیل زیبایی‌شناسانه تزئین در هنر فلزکاری ایران (دوره اسلامی تا حمله مغول)، *فصلنامه مدرس هنر*، دوره ۱، شماره ۲.

نصر، سیدحسین (۱۳۷۵)، *هنر و معنویت اسلامی*، ترجمه رحیم قاسمیان، تهران: سوره.

نیوآرک، کوئنتین (۱۳۹۴)، *طراحی گرافیک چیست؟*، ترجمه مرجان زاهدی، تهران: مشکی.

وکیلی ورجوی، علیرضا (۱۳۹۳)، *نشانداشت: مجموعه نشانه‌های علیرضا وکیلی*، تهران: پویانما.

هللر، استیون و وین، ورونیک (۱۳۹۵)، *۱۰۰ طرح خلاق گرافیتی*، ترجمه آرمینه آواک قهرمانی، تهران: فرهنگسرای میردشتی.

یونگ، کارل گوستاو (۱۳۷۷)، *انسان و سمبلهایش*، ترجمه دکتر محمود سلطانیه، تهران: جامی.

همام، گلناز (۱۳۹۸)، کاربرد نقوش تصویری ایرانی-اسلامی در طراحی و هویت‌بخشی بسته‌بندی صنایع غذایی صادراتی ایران (چای، پسته، زعفران)، *علوم و فنون بسته‌بندی*، دوره ۱۰، شماره ۴۰.