فصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س) زمینهٔ انتشار: هنر
سال ۱۶، شماره ۱، بهار ۱۴۰۳
مقاله پژوهشی، ۳۸-۲۳
http://jjhjor.alzahra.ac.ir

مطالعه تطبیقی ساختار نقش مایه دهان اژدری در دو اثر تذهیب مکتب ترکمان ایران و دوره معاصر افغانستان [1]

الهه پنجه باشی [2]
فرشته ابراهیمی [3]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۳/۱۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۷/۱۵

چکیده

هنر تذهیب از قدیمی ترین هنرهای رایج کشورهای اسلامی است. این هنر به‌عنوان یکی از تاثیرگذار ترین هنرهای ایران و افغانستان مطرح است. در این پژوهش، دو اثر مورد تطبیق و مطالعه قرار می‌گیرد. اثر اول، متعلق به دوره شیوه تبریز مکتب ترکمان و اثر دوم، متعلق به دوره معاصر افغانستان است که نقش‌مایه دهان‌اژدری در این دو اثر مورد مطالعه قرار می‌گیرد. علت انتخاب موضوع وجود نقش‌مایه دهان‌اژدری به صورت مشترک در دو دوره مورد بحث با ساختار و قابلیت‌های متفاوت است که تاثیرپذیری از مکتب ترکمان را بر هنر تذهیب معاصر افغانستان نشان می‌دهد. هدف از این پژوهش، مطالعه نقش‌مایه دهان‌اژدری به‌عنوان یک نقش اصلی و تاثیرگذار در تذهیب است که دارای پیشینه طولانی است و تذهیب افغانستان در دوره معاصر از پیشینه فرهنگی دوره‌های گذشته تاثیر پذیرفته است؛ بنابراین، در این پژوهش پرسش اصلی این است که، ویژگی‌های نقش‌مایه دهان‌اژدری تذهیب شیوه تبریز مکتب ترکمان و دوره معاصر افغانستان کدام است؟ خصوصیات نقش‌مایه دهان‌اژدری در تذهیب هر دو دوره دارای چه شباهت و تفاوت‌هایی است؟ روش پژوهش فوق به‌صورت مطالعه تطبیقی و از نوع پژوهش کیفی بوده و جمع‌آوری اطلاعات به شیوه اسنادی (کتابخانه‌ای) است. در انتهای پژوهش نتیجه‌گرفته می‌شود، نقش‌مایه دهان‌اژدری از نقش‌مایه‌های اصیل ایرانی با قدمت طولانی بوده و از غنای نقش برخوردار است. تذهیب شیوه تذهیب مکتب ترکمان در زمینه نقش‌مایه دهان‌اژدری دارای نوآوری و خلاقیت بوده و تذهیب افغانستان در دوره معاصر با شناخت و آگاهی از تزیینات مشابه در زمینه پهنای ساقه، نیم‌دایره‌های مارپیچ و پیچ‌های فرعی در تزیینات تذهیب خود به زیبایی بهره برده است.

واژه‌های کلیدی: تذهیب، تبریز مکتب ترکمان، ایران، دوره معاصر، افغانستان.

1-DOI: 10.22051/JJH.2023.43975.1992

۲-الهه پنجه باشی، دانشیار گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران، نویسنده مسئول.
e.panjehbashi@alzahra.ac.ir
۳-فرشته ابراهیمی، دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.
Fereshte.ebrahimy.2020@gmail.com

مقدمه

هنر تذهیب به‌عنوان یک هنر اصیل ایرانی دارای پیشینه غنی در طرح، رنگ و نقش‌مایه دهان‌اژدری است که بر هنرهای دیگر در سایر کشورها تاثیرگذار بوده است. یکی از کشورهایی که درگذشته جزوی از ایران بوده، کشور افغانستان است که دارای تذهیب قوی در دوره معاصر با توجه به شناخت پیشینه فرهنگی گذشته خود است. این هنر اصیل امروزه نیز از جایگاه والایی برخوردار است. به دلیل جدایی مناطق ایران توسط احمدشاه درانی و تاسیس امپراتوری درانی تحت نام سرزمینی مستقل به نام افغانستان، هنر تذهیب در ایران و افغانستان در شرایط متفاوتی قرارگرفته است. امروزه، شیوه اجرای تذهیب در کشورهای ایران و افغانستان با توجه به پیشینه فرهنگی مشترک دارای شباهت‌هایی است؛ ولی در طرح و نقش‌مایه دهان‌اژدری تفاوت‌های بصری و ساختاری دیده می‌شود. هدف از این پژوهش، مطالعه نقش‌مایه دهان‌اژدری به‌عنوان یک نقش اصلی و تاثیرگذار در تذهیب است که دارای پیشینه طولانی است و تذهیب افغانستان در دوره معاصر از پیشینه فرهنگی دوره‌های گذشته تاثیر پذیرفته است؛ بنابراین، در این پژوهش پرسش اصلی این است که، ویژگی‌های نقش‌مایه دهان‌اژدری تذهیب شیوه تبریز مکتب ترکمان و دوره معاصر افغانستان کدام است؟ خصوصیات نقش‌مایه دهان‌اژدری در تذهیب هر دو دوره دارای چه شباهت و تفاوت‌هایی است؟ ضرورت و اهمیت در پژوهش حاضر مطالعه تاثیر پذیری نقش‌مایه دهان اژدری به‌عنوان یک نقش بی‌بدیل در تذهیب افغانستان به صورت معاصر است. با توجه به عدم مطالعه این امر به صورت موضوع پژوهشی مستقل جنبه نوآوری آن را نشان می‌دهد.

روش پژوهش

روش این پژوهش از نوع کیفی بوده و به روش تطبیقی انجام شده است؛ گردآوری اطلاعات به شیوه اسنادی (کتابخانه‌ای) است. نمونه‌گیری جامعه آماری پژوهش حاضر مطالعه موردی دو اثر، یک نمونه از تبریز مکتب ترکمان و دومی از دوره معاصر افغانستان است که به تطبیق نقش‌مایه دهان‌اژدری در تذهیب دو اثر پرداخته می‌شود. انتخاب هر دو نمونه با توجه به شباهت‌های کلی آن با سایر آثار همان دوره انجام شده‌است.

پیشینه پژوهش

با توجه به مطالعه منابع مرتبط با هنر تذهیب ایران و افغانستان مشخص می‌شود که هنر این دو دوره در کشورهای ایران و افغانستان مورد بررسی مستقل قرار نگرفته و نوآوری پژوهش حاضر را نشان می‌دهد. در ادامه، به برخی از منابع مرتبط با موضوع پژوهش ادبیات و سابقه تحقیق پرداخته می‌شود. آژند (۱۳۹۳)، در کتاب «هفت اصل تزیینی هنر ایران» به بررسی هفت اصل تزیینی هنر ایران پرداخته است و در این کتاب، به معرفی ویژگی‌ها و کاربرد این عناصر در هنر تذهیب توجه نموده است. رهنورد (۱۳۸۸)، در کتاب «تاریخ هنر ایران در دوره اسلامی کتاب آرایی» به شرح چگونگی کتاب‌آرایی اشاره می‌نماید و چگونگی نقوش تذهیب در دوره‌های هنر اسلامی را نیز بیان می‌دارد. مایل هروی (۱۳۵۳) در کتاب «لغات و اصطلاحات فن کتاب‌سازی همراه با اصطلاحات جلدسازی، تذهیب و نقاشی» به شرح لغات و اصطلاحات فن کتاب‌سازی همراه با اصطلاحات جلدسازی، تذهیب و نقاشی توأم باسابقه کاغذ و رنگ، جلدسازی و ابزار آن، خط و خطاطی و شرحی بر هنر تذهیب و مینیاتور در مکتب عراق، نقاشی مغول، دوره تیموریان، بهزاد، راجستان و راجپوت پرداخته است. همین نویسنده (۱۳۷۲)، در کتاب «کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی» به مطالعه کتاب‌آرایی در تمدن اسلام توجه نموده و هنر تذهیب در این ادوار اسلامی را مورد بررسی قرار می‌دهد. پورجعفر و موسوی‌لر (۱۳۸۱)، در مقاله «بررسی ویژگی‌های حرکت دورانی مارپیچ اسلیمی نماد تقدس، وحدت و زیبایی» بیان می‌دارند که، بر اساس تطابق تعاریف زیباشناسی، ازنظر فلسفی و نیز استاتیک حرکت مارپیچ یا اسلیمی یک نماد زیباست. حرکت عینی و نمادین مارپیچ «حرکت صعودی و رهایی‌بخش از عالم اسفل» را در روح انسان ایجاد می‌کند. این‌گونه حرکت‌های نمادین در اصل زبان مشترک هنرهای اسلامی و مسیحی است که درنهایت، به وحدت معنا و صورت می‌رسد و شکل مقدسی را برای ذکر مفهوم

متعالی و زیبا نمودار می‌سازد. فرخونـد (۱۴۰۱)، در پایان‌نامه «شـناخت مذهبان مرقع گلشـن و بررسـی سـبک تذهیب‌هـای آن» به‌طورکلـی چنیـن بیـان مـی‌دارد کـه، تذهیـب مرقع گلشـن و تذهیـب دوره گورکانی از تذهیب ایرانی و به‌خصوص، تذهیب صفویه گرفته‌شـده اسـت؛ اما درعین حـال از آن متفاوت نیز قرار می‌گیرد. ابراهیـم‌زاده نجف‌آبـادی (۱۳۹۱)، در پایان‌نامه «بررسـی تطبیقی نقـوش تجریدی تذهیب در دوره صفـوی و تاثیـرات آن بر تذهیـب معاصر» به بررسـی تطبیقی نقوش تجریدی تذهیب دوره صفوی و تذهیـب معاصر پرداخته اسـت. بنابرایـن، در انتها مشخص می‌شـود در تمام منابع ذکرشـده، بیش‌تر به ویژگی‌های سـاختاری تذهیب و نقوش پرداخته‌شده اسـت؛ ولی نقش‌مایه دهـان‌اژدری به‌طـور اخص در تذهیـب ایـران و افغانسـتان در نمونه‌هـای موردی پژوهش حاضر مورد مطالعه قرار نگرفته است.

چارچوب نظری

هنر اسلامـی دارای جنبه قدسـی و مفهـوم رهایی از عالم مادی اسـت. این معنا به تعریف زیبایی شناسانه از «تذهیـب» بسـیار هم‌خوانـی دارد. در اصل نقوش تذهیب به‌صورت تجسـم و تنزل یافتـه عوالم معنوی به مرتبه حس است. (پورجعفر و موسـوی‌لر، ۱۳۸۱: ۱۹۴-۱۹۵). تذهیـب به‌عنـوان یکـی از آرایه‌هـای مهم در سـنت کتاب‌آرایی یکی از حوزه‌هـای مهم در پژوهش‌های هنری است (اکبری و کشمیری، ۱۴۰۱: ۸۶). در تعریـف تذهیـب می‌توان گفـت، «تذهیب را مجموعه‌ای از نقش‌های بدیع و زیبا دانست که نقاشان و مذهبان برای هر چه زیباتر کردن کتاب‌های مذهبی، علمی، فرهنگی، تاریخی، دیوان اشـعار و قطعه‌های زیبـای خطبه بـکار می‌برنـد. بدین ترتیب اسـت که کناره‌ها و اطراف صفحه‌ها، با طرح‌هایی از شـاخه‌ها و بندهای اسلیمی، سـاقه‌ها، گل‌ها و برگ‌های ختایی، شـاخه‌های اسـلیمی و گل‌های ختایی و یـا بندهای اسلیمی و ختایی آذین می‌شـوند» (مجرد تاکستانی، ۱۳۸۳: ۲۶). تذهیـب از واژه عربـی ذهـب یعنی طلا مشتق شـده و در لغت، زراندود کردن است و طلاکاری و در عرف نسخه‌آرایی به نقوشـی منظم گفته می‌شود که، به خطوط مشـکی و آب‌طلا کشـیده و تزیین شده باشند؛ یعنی عبارت اسـت از طرح، ترسـیم و تنظیم ظریف و چشـم‌نواز نقوش و اثرهای گیاهی و هندسـی درهم‌تنیـده و پیچان که بـا چرخش‌های تنـد و کند و گردش‌های موزون و مرتب و خطوط سیال و روان نقش شده باشند. چون در آغاز شکل‌گیری این هنر از همان قرون اولیه اسلامی، رنگ غالب و عمده در رنگ‌آمیزی این‌گونـه نقش‌ها طلا بـوده اسـت، واژه تذهیب بدان اطلاق شده اسـت. هرچند دیگر رنگ‌ها چون لاجورد در دوران بعدی آبی، شنگرف، سبز و فیروزه‌ای نیز کنار رنگ طلا جاگرفته اسـت. ممکن اسـت طلایی که در تذهیب به‌کار می‌رود، دارای رنگ‌های گوناگون باشـد که وقتی با مقادیری نقره و مس به‌کاربرده شـود، رنگ آن زرد، سبز و سـرخ بنماید (مایل هروی، ۱۳۷۲: ۴۲؛ ماچیانی، ۱۳۸۰: ۵). رنگ‌های دیگری که در تذهیب به‌کار می‌رفتـه، با توجه به سـبک و مکتـب تذهیب، متفاوت اسـت. این رنگ‌هـا عبارتند از: سـبز حاصل از ترکیب دورنـگ دیگر، زرد، شـنگرف (نوعی قرمز)، جوهرکرم (قرمز دانه)، عصاره ریوند، قهوه‌ای، سـنگ لاجورد، آجری، گل ماشـی، سـفیدآب، سـبز، سبز چمنی (اخضر) و زر و سیم حل‌شده (شفیقی و مراثی، ۱۳۹۴: ۱۵؛ صدیقـی اصفهانـی، نجارپـور جبـاری و خواجه‌احمد عطاری، ۱۳۹۶: ۸۶-۸۷).

بنابرایـن، در مـورد اشـاعه هنـر تذهیـب دو دیدگاه وجـود دارد: ۱- برخی از محققان اشـاعه هنر تذهیب را در ایران مربوط بـه دوران قبـل از اسلام می‌دانند و شواهد آن‌ها کتاب ارژنگ مانی و کشـف اوراق تورفان در بلاد ترکسـتان شـرقی در چیـن اسـت. ۲- برخی دیگر از محققان و مذهبـان به عرفانی بـودن این هنر اعتقاددارنـد و ریشـه‌های هنـر تذهیـب را در ظهور اسلام می‌داننـد و حضـرت علی (ع) را واضـع این هنر ذکـر می‌نماینـد (کارگـر و سـاریخانی، ۱۳۹۰: ۵۸). طرح‌های اولیـه تذهیب به دلیل عـدم امکاناتی چون کمبود نور و قلم‌موهای ظریف و بزرگ خط، درشـت‌تر و کم‌دقت‌تر اسـت. پس از قرن ۱۰ ه.ق. بـا ابداع خط نسـتعلیق محل اثرش خوش‌نویسی قرآن‌ها کوچک‌تر از دوره‌هـای قبل شـد، بنابرایـن، فضـای بیش‌تری برای تذهیب اختصاص یافت و ابداع کاغذ نیم‌شـفاف و نازک پوسـتی -که قابلیت انتقال طرح بر زمینه اصلی

را داشت- باعث شد طرح‌های تذهیب ظریف‌تر از دوره‌های قبل شوند (زکریای کرمانی، خوشبخت و خواجه احمد عطاری، ۱۳۹۷: ۲۱۹). بنیان و اساس تذهیب بر پایه قوس حلزونی است. اگر بازوی اسلیمی روی این قوس قرار بگیرد، اسلیمی ایجاد می‌شود و اگر روی قوس حلزونی گل و شاخ و برگ قرار بگیرد، آن را حرکت ختایی می‌نامند؛ اما قوس حلزونی چیست؟ این قوس از زیرساخت‌های هنر تذهیب در ترکیب‌بندی محسوب می‌شود که در رسم این قوس شاهد استفاده دانش ریاضی هستیم. این حرکت یعنی قوس حلزونی از خارج به داخل و یا بالتصویر می‌توانست قرار گیرد و پراستفاده‌ترین حرکت یا ریتم در تذهیب حول محور همین گردش صورت می‌گیرد (ماچیانی، ۱۳۸۰: ۲۳). مارپیچ‌ها انواع مختلفي دارند که در این بحث، به دو نوع آن اشاره مي‌شود. آن چه این انواع را متمایز مي‌کند، نسبت میزان تغییر طول شعاع به زاویه گردش است. شاید ساده‌ترین نوع مارپیچ، مارپیچ ارشمیدسي است که، ارشمیدس، در قرن سوم پیش از میلاد، آن را کشف کرد و به‌تفصیل در کتاب خود به نام «مارپیچ‌ها» توصیف نمود. بنا به تعریف ارشمیدس، «مارپیچ، شکلي است که يك ملاح، با پیچاندن يك طناب به‌وجود مي‌آورد. منحني پس از هر دور از مرکز خود به‌طور يك‌نواخت دور مي‌شود، يعني فاصله بین دو دور طناب، همواره ثابت است» (استر، ۱۳۵۳: ۱۲). نوع دیگر مارپیچ، شکلي است که در آن، مارپیچ، شعاع‌ها را با زاویه واحد قطع مي‌کند و به همین دلیل به مارپیچ متساوي‌الزاویه مشهور است. هر چه این زاویه کوچک‌تر قرار گیرد، مارپیچ بازتر است و هر چه زاویه بزرگ‌تر قرار گیرد، مارپیچ، فشرده‌تر است. ژاکوب برنولي، ریاضیدان سوئیسي، به سال ۱۶۹۸ م. ثابت کرد که در این نوع از مارپیچ، لگاریتم شعاع، متناسب با زاویه گردش است. این خصوصیت باعث شد که، این مارپیچ را لگاریتمي بخوانند. این مارپیچ، که با افزایش طول بازویش با شعاعي فزاینده گسترش مي‌یابد، تحرکي بیش‌تر از مارپیچ ارشمیدسي را جلوه‌گر می‌سازد (مراثي، ۱۳۸۴: ۳۷). با توجه به شرح هر قسمتی از نقش‌های تذهیب می‌توان به ویژگی‌های شیوه تبریز مکتب ترکمان پرداخت.

تذهیب شیوه تبریز مکتب ترکمان (۹۲۶-۸۲۳ه.ق.)

سلطان خلیل فرزند اوزون حسن آق قویونلوها، از سال ۸۷۵ تا ۸۸۳ه.ق. حدود ۷ سال در شیراز حکومت کرد. پس از فوت اوزون حسن، از شیراز به تبریز آمد و به‌جای او نشست و برادرش یعقوب را حاکم دیاربکر کرد. یعقوب بیک بر برادرش شورید و در جنگی در تاریخ ۱۴ ربیع‌الآخر ۸۸۳ه.ق بر وی پیروز شد و او را به قتل رسانید (آژند، ۱۳۹۸: ۵۰). جلال‌الدین دوانی، فقیه، شاعر و ادیب سده نهم هجری، ارادتی خاص به سلطان خلیل داشت؛ چون او را جوانی دوستدار علم و ادب و کتاب و حامی هنرمندان یافته بود. دوانی شمار نویسندگان و اهل قلم دربار سلطان خلیل را ۳۶۰ نفر و شمار عمله کتابخانه همایونی را ۵۸ نفر بیان می‌دارد. هنگامی که سلطان خلیل، پس از مرگ پدر در سال ۸۸۳ هجری به تبریز رفت و بر تخت سلطنت آق قویونلوها تکیه زد، جملگی این هنرمندان به تبریز مهاجرت کردند و در کتابخانه سلطنتی آق قویونلوها به تولید آثار هنری پرداختند (همان، ۱۳۹۳: ۱۸۱-۱۸۴). با توجه به آثار مکتب ترکمان ویژگی‌های کلی آثار دوره ایلخانی این‌گونه است: فاصله بین سطرها در تذهیب، با رنگ طلایی پر شده است. تنوع رنگ‌ها بیش‌تر شده و رنگ‌های پرمایه این مکتب متاثر از هنر ایرانی است و رنگ سبز و آبی غالب است. دقت زیاد در طرح‌ها به‌کار رفته که، این ویژگی حاصل تاثیر نقاشی چینی است. نقش‌مایه‌های مارپیچ و چهار پر ایرانی تاثیر به‌سزایی در مکتب ایلخانی داشته است (هاشمی‌مجره و طهوری، ۱۴۰۰: ۴). با توجه به مطالب فوق تذهیب شیوه تبریز مکتب ترکمان خود سبکی مستقل از سایر دوره‌های هنری تذهیب در ایران است (تصویر ۱).

تذهیب دوره معاصر افغانستان

در نخست جهت شناخت کلی تذهیب دوره معاصر افغانستان، ویژگی‌های برجسته آن را چنین می‌توان برشمرد، در ترکیب‌بندی تذهیب معاصر، هیچ اصل منضبط و مشخصی که بتوان تعریف دقیقی از آن ارایه داد، وجود ندارد. آثار گاهی، دارای ترکیب‌های بسیار ساده و فاقد نظم هستند و گاهی، قسمتی از

تصویر ۱- هنرمند: نامعلوم: ۱۴۵۰-۱۴۲۰، دوره آق قویونلو، محل نگهداری: موزه بستون، شماره موزه ای: ۱۴،۵۸۵(امیر راشد، ۱۳۹۹: ۳۴)

تصویر ۲- هنرمند: محمد یونس جامی، سال: ۱۳۹۵،محل نگهداری: هرات-افغانستان (آرشیو هنرمند).

تصویر تذهیب شده، قسمت‌های دیگر رها شده و گاهی نیز اندکی متقارن هستند. نظر به این‌که عناصر درون کادر نقوشی هستند که بر روی اسپیرال‌ها قرار می‌گیرند، پس بررسی نسبت‌های آن‌ها یک نظام واحد و مدون را می‌طلبد. این نظام در تذهیب‌های دوره معاصر، به جز رسم قوس‌ها بر روی محور ثابت در بعضی از آثار، بقیه قوس‌ها به صورتی غیرمنظم و بسیار آزاد و رها به هر سمت‌وسو چرخیده است. در آثار معاصر انواع گوناگونی از اسلیمی‌ها مثلِ انواع نقش‌مایه دهان‌اژدری، انواع گوناگون اسلیمی‌های ابری و ماری، اسلیمی‌های برگی و تشعیری وجود دارد که دارای تزیینات بسیار پیچیده و متنوع هستند. نحوه چینش آن‌ها در ترکیب‌بندی و ارتباط آن‌ها با سایر عناصر چندان قانونمند نیست (ابراهیم‌زاده نجف‌آبادی، ۱۳۹۱: ۲۶۲-۲۷۵). تذهیب در دوره معاصر افغانستان از حالت تزیین وسیع‌تر شده و متن‌های باز و بسته متفاوت از ترکیب‌بندی آثار دوره‌های سابق وجود دارد که دیگر آن محدودیت قرینه دوره‌های قبل را ندارد. تنوع در تزیینات و انواع فرم کلی اجزای تشکیل‌دهنده تذهیب از دیگر ویژگی‌های آثار تذهیب در دوره معاصر افغانستان است. به‌طوری‌که در بعضی از آثار تذهیب حتی دو جزء مشابه در تزیینات و گلبرگ‌ها نمی‌توان یافت (تصویر ۲).

محمد یونس جامی (۱۹۹۰م.)

محمد یونس جامی، خطاط و تذهیب‌کار دوره معاصر افغانستان در سال ۱۹۹۰ م. در شهر هرات چشم به جهان گشود. پدرش که فرد علم پرور و هنردوستی بود با دیدن استعداد پسرش، وی را در سال ۲۰۰۳ م. به کارگاه هنری استاد عبدالجلیل توانا رهنمون کرد؛ تا از فیض علم استاد بهره‌مند شود. این دوره هنرجویی را می‌توان به‌عنوان آن نوایی دانست که نه تنها ذوق هنری جامی را بیدار کرد، بلکه روان ایشان را نیز به وجد آورد. با وارد شدن به دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه هرات در سال ۲۰۰۹ م. به رهیافت تازه‌ای از هنر رسید و علی‌الخصوص از تعالیم استاد عبدالناصر صوابی تاثیر ویژه‌ای گرفت. در پایان این دوره به مطالعه و بررسی نقش‌های سنگ قبر دوره تیموریان همت نهاد. در نتیجه همین مطالعات بود که به الهامات خاص هنری دست‌یافت. آثار دوره تیموریان را به‌عنوان الگوی کارهای هنری خود قرارداد. باوجود آن‌که، استاد جامی ذوق ساختارشکنی دارد، اما پیرو مکتب هرات است. چنان‌چه که در آثار شیوه تبریز مکتب ترکمان دیده می‌شود، شماری از خصوصیات مکتب هرات با زبانی متفاوت بدان به ارث رسیده است. این آثار، به هر حال محصول هنرمندانی است که در مکتب هرات پرورش یافته‌اند. بنابراین، تاثیرپذیری هنرمند از مکتب هرات، ویژگی‌هایی است که در شیوه تبریز ترکمان وجود دارد (آژند، ۱۳۹۷: ۳۹). هنرمند درعین حال در این حیطه به وجود آورنده سبک خاصی است که با توجه به اصالت

مبانی سنتی، باکاربرد طرح‌های نو، قابلیت و کارایی آن را افزایش داده است. هدف و جهد استاد بر این است، تا هنر بومی افغانستان را به نمایش بگذارد.
محمد یونس جامی، تدریس را به دانشکده مسلکی بهزاد در سال ۲۰۱۴ م. آغاز کرد و پس از مدتی در سال ۲۰۱۵ م. استاد دانشکده هنرهای زیبای هرات به‌صورت غیر رسمی تعیین شد. جامی در طول زندگی هنری خود به ایران، هند، الجزایر و مراکش جهت اشتراک در نمایشگاه عزیمت نموده و آثار خود را در امارات، ترکیه، ترکمنستان، لبنان، سوریه، عراق، بحرین، عربستان، ایتالیا، فرانسه و کوریا به‌نمایش گذاشته‌است.
محمد یونس جامی، خطاط و تذهیب‌کار دوره معاصر افغانستان در سال ۱۹۹۰ م. در شهر هرات چشم به جهان گشود. پدرش که فرد علم پرور و هنردوستی بود با دیدن استعداد پسرش، وی را در سال ۲۰۰۳ م. به کارگاه هنری استاد عبدالجلیل توانا رهنمون کرد؛ تا از فیض علم استاد بهره‌مند شود. این دوره هنرجویی را می‌توان به‌عنوان آن نوایی دانست که نه تنها ذوق هنری جامی را بیدار کرد، بلکه روان ایشان را نیز به وجد آورد. با وارد شدن به دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه هرات در سال ۲۰۰۹ م. به رهیافت تازه‌ای از هنر رسید و علی‌الخصوص از تعالیم استاد عبدالناصر صوابی تاثیر ویژه‌ای گرفت. در پایان این دوره به مطالعه و بررسی نقش‌های سنگ قبر دوره تیموریان همت نهاد. در نتیجه همین مطالعات بود که به الهامات خاص هنری دست‌یافت. آثار دوره تیموریان را به‌عنوان الگوی کارهای هنری خود قرارداد. باوجود آن‌که، استاد جامی ذوق ساختارشکنی دارد، اما پیرو مکتب هرات است. چنان‌چه که در آثار شیوه تبریز مکتب ترکمان دیده می‌شود، شماری از خصوصیات مکتب هرات با زبانی متفاوت بدان به ارث رسیده است. هنرمند درعین حال در این حیطه به وجود آورنده سبک خاصی است که با توجه به اصالت مبانی سنتی، باکاربرد طرح‌های نو، قابلیت و کارایی آن را افزایش داده است. هدف و جهد استاد بر این است، تا هنر بومی افغانستان را به نمایش بگذارد.

مطالعه تطبیقی تذهیب دهان‌اژدری در آثار دو هنرمند

اثر مورد مطالعه در پژوهش حاضر (تصویر ۳)، صفحه بدرقه تذهیب شده از کتاب هنرهای اسلامی است. این اثر در سال ۱۴۷۸م. در تبریز برای سلطان خلیل، پسر ارشد اوزون حسن، حاکم آق قویونلو -که شش ماه حکومت نمود- تقدیم شده است. ابعاد این اثر ۱۲۰. ۳×۱۳. ۵ سانتی متر، با جوهر، طلا و آبرنگ مات روی کاغذ است. فرم اصلی این اثر ترنج در مرکز اثر است. در اطراف ترنج متن بسته به‌صورت قرینه وجود دارد. بعد از متن بسته دو حاشیه در اطراف آن نقش شده است و در قسمت اخیر حاشیه، شرفه در سه طرف حاشیه قرار دارد. در ترنج مرکز اثر متن «والذین ابوالفتح سلطان خلیل بهادر خلد الله ملکه و سلطانه و افاض علی العالمین یره و احسانه» با خط نستعلیق وجود دارد که حاکی از سفارشی بودن این اثر برای سلطان خلیل است. رنگ‌های بیش‌تر استفاده شده در اثر لاجوردی، طلایی، مشکی و قهوه‌ای است. اثر دوم مورد مطالعه از دوره معاصر افغانستان (تصویر ۴)، صفحه بدرقه اثر محمد یونس جامی است. این اثر ۲۷×۴۲ سانتی متر با رنگ طلایی و کاغذ هندی آهار مهره دست‌ساز از جلیل جوکار به اجرا درآمده است. در مرکز سمت پایین اثر ترنج در کادری مستطیل شکل، دارای فرم کلی محراب است و در قسمت بالای آن کتیبه وجود دارد. در اطراف این دو نقش مرکزی حاشیه کار شده است و در سه سمت اخیر حاشیه شرفه وجود دارد. اثر بیش‌تر از رنگ‌های لاجوردی، طلایی، قهوه‌ای و مشکی بهره برده است و رنگ‌های قرمز و فیروزه‌ای در بعضی از تزیینات جزیی آن نیز استفاده شده است. در ذیل به بررسی و تطبیق نقش‌مایه دهان اژدری به صورت مرحله‌ای، که در نخست، به ساقه مارپیچ، بعد از آن، به فرم کلی نقش‌مایه دهان‌اژدری و در اخیر، به تزیینات نقش‌مایه دهان‌اژدری پرداخته می‌شود.

تصویر ۳- هنرمند: نامعلوم:سال: ۱۴۸۷ م.، عنوان: صفحه بدرقه کتاب هنرهای اسلامی، ابعاد: ۳،۱۲۰* ۵،۱۳ سانتی متر، مکتب ترکمان تبریز، محل نگهداری: مجموعه خلیلی لندن (URL1).

تصویر ۳- هنرمند: محمد یونس جامی، عنوان: صفحه بدرقه، سال : ۲۰۲۲ م.، ابعاد: ۲۷*۴۲ سانتی متر، محل نگهداری: هرات - افغانستان(آرشیو هنرمند).

۱. ساقه مارپیچ نقش‌مایه دهان‌اژدری:

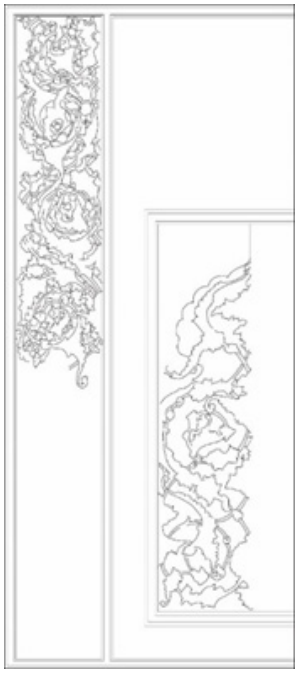
در صفحه بدرقه شیوه تبریز مکتب ترکمان طبق تصویر ۵، اسلیمی‌ها از نوع ارشمیدسی است. در اسلیمی ارشمیدس فواصل میان نیم‌دایره‌ها به‌صورت یک‌سان است چنان‌که فاصله میان هر نیم‌دایره با نیم‌دایره روبه‌رو و پشت آن مساوی است. وجود فواصل مساوی حاکی از ارتباط منظم و تعیین شده است که در نقوش اسلامی نه‌تنها مظهر زیبایی و چشم‌نوازی هستند، بلکه نشان از نظم طبیعت و نیاز قراردادن هر جز در جایگاه مورد نیاز آن است. بدین‌ترتیب، هماهنگی و ریتم دلپذیر میان اجزا -که نقش واحدی را به نمایش گذاشته است- در این نقوش مشاهده می‌شود. فواصل مساوی در مارپیچ ارشمیدس آهستگی و یک‌نواختی حرکت بصری را نیز موجب می‌شود که آرامش در حرکت بصری، پیوستگی، وحدت و ارزش یک‌سان هر جزء را نشان می‌دهد. بنابراین، ریتم و حرکت آرام در مارپیچ ارشمیدسی از ویژگی‌های بصری شیوه تبریز مکتب ترکمان است. فرم مارپیچ تذهیب معاصر افغانستان طبق تصویر ۶، از نوع ارشمیدسی است. چنان‌که در قسمت حاشیه متن اصلی حاشیه‌های جزیی و متن بسته اصلی، تنها مارپیچ نوع ارشمیدسی را می‌توان مشاهده نمود. مارپیچ ارشمیدسی در اثر معاصر افغانستان نسبت به اثر شیوه تبریز مکتب ترکمان فواصل میان نیم‌دایره‌های آن کم است؛ زیرا فرم کلی آن نظر به فضای موجود در اندازه کوچک‌تری به اجرا درآمده است و به همین دلیل، تعداد فرم مارپیچ در اثر معاصر افغانستان نسبت به اثر شیوه تبریز مکتب ترکمان بیش‌تر است. هم‌چنان پهنای ساقه مارپیچ اسلیمی نسبت به ساقه اثر شیوه تبریز مکتب ترکمان بزرگ‌تر است که سبب کوچک‌تر شدن فضای میان نیم‌دایره‌های مارپیچ شده است. پیچش در فرم‌های متعدد مارپیچ ارشمیدس در اثر معاصر افغانستان اگرچه هماهنگی، همخوانی و وحدت در اجزای یک کل را به ارمغان آورده است. ولی در عین حال سبب تحرک بصری بیش‌تر و نوعی پیچیدگی در نقش را منجر شده است.

در تصویر ۵، تعداد نیم‌دایره‌های مارپیچ ارشمیدس وابسته به محل قرارگیری اندازه و سایر اجزا در تعدادهای مختلف وجود دارد. در متن اطراف، چهار مارپیچ ارشمیدسی به‌صورت متقارن قرار دارد که می‌توان گفت، هرکدام از مارپیچ‌های ارشمیدسی دارای چهار نیم‌دایره است. در فاصله میان دو نیم‌دایره مارپیچ مشابهی هم‌چون مارپیچ اصلی، در فواصل مساوی از نیم‌دایره‌ها، در میان نیم‌دایره‌های خویش نیز فاصله مساوی را به نمایش گذاشته است.

تفاوت‌هایی که میـان ایـن دو مارپیچ وجـود دارد که یکی را بـه اصلی و دیگـری را وابسـته و جزیـی از آن می‌توان پنداشت. مارپیچ اصلی دارای تزیینات بزرگ و بیش‌تری اسـت که وی را حجیم‌تر و ملموس نشـان می‌دهد. دیگر این‌که مارپیچ وابسـته به مارپیچ اصلی تعداد نیم‌دایره‌های آن سـه تا وکم‌تر اسـت. تزیینات آن معمولاً ظریف و سـاده مانند گل بوته‌هـا و برگ‌ها با شـاخه‌های کوچک پیچ خورده هستند. عدد چهار نیز در تعداد مارپیچ‌ها وجـود دارد و هم در تعداد نیم‌دایره هر مارپیچ کـه از صلابت و اسـتواری برخوردار اسـت و بر نقش‌هـای مارپیچ این اثـر نیز در کادر مسـتطیل شکل خود را هم‌چون ستون‌های در حال حرکت بطی جلوه‌گر نموده اسـت. دایـره مرکز اثـر را احاطه نموده و نیرو و تنش بصـری آن را در مرکز اثر هم‌چون سـوژه اصلی مورد توجه نگه داشته اسـت. تعداد نیم‌دایره‌ها در مارپیچ ارشـمیدس در اثر معاصر افغانسـتان طبق تصویر ۶، سه، چهار و پنج تا است؛ چنان‌که طبق شکل تعداد نیم‌دایره‌های حاشـیه کوچک متناسب با فضای خالی سه تا مشـاهده می‌شـود. در متن بسته مرکز اثر فاصله میان نیم‌دایره‌ها افزایش یافته است و هم‌چنان به خاطر اندازه بزرگ کلی فرم مارپیچ تعداد نیم‌دایره‌ها نیز به چهار تا تغییر یافته‌است. در حاشیه سوم، تعداد نیم‌دایره‌ها بـه دلیل تعلق فضـای خالـی منحصراً به نقش مارپیچ انـدازه و تعداد نیم‌دایره‌هـای آن به پنج تا نیز می‌رسد؛ طبق شـکل ۵، یکی از تفاوت‌های بارز در نقش مارپیچ اثر معاصر افغانسـتان و ایران ظرافت مارپیچ میانـی مارپیچ اصلی در نقـش تذهیب معاصر افغانستان اسـت که پهنای ساقه آن نسـبت به پهنای سـاقه پیچ اصلی یک پنجم اسـت و هم‌چنان به دلیل تناسب میان سـاقه گل و تزیینات تزیین‌های ساقه نیز ظریف اسـت که به ظریفی و کوچک بـودن کل این فرم منجر گردیده و سـبب افزایـش تعـداد نیم‌دایره‌های آن نسـبت به مارپیچ اصلی شکل شده اسـت. زیرا در تذهیب فضای خالی از نقش مشاهده نمی‌شود.

طبق تصویر ۵، شروع دهان‌اژدری در مارپیچ اسلیمی در وسـط، شـروع و انتهـای نیم‌دایره‌هـای اخیر قرار دارد. طوری که در نیم‌دایره دوم نسبتاً دهان‌اژدری در وسط نیم‌دایره قرار دارد و فاصله هر دو طرف نیم‌دایره با دهان‌اژدری یک‌سـان اسـت؛ اما در نیم‌دایره سوم شـروع دهان‌اژدری با شـروع نیم‌دایره یک‌سان است و فاصله میان آن‌هـا وجود نـدارد. در حالی‌که انتهای دهان‌اژدری به سـمت دیگر زاویه ۴۵ درجه را تشکیل داده اسـت، از انتهای نیم‌دایره فاصله بسـیاری دارد. دهان‌اژدری بعـدی که شـروع آن از شـروع نیم‌دایره چهارم فاصله دارد، اما نقطه انتهـای آن‌ها با هم‌دیگر منطبق است.

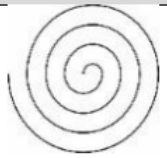
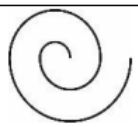
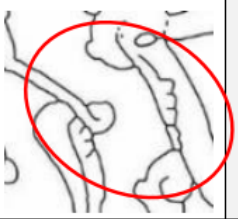
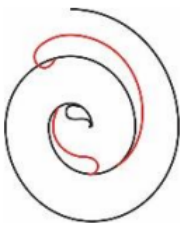
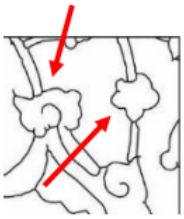
تصوی۵- آنالیز خطی طرح کلی نقش مارپیچ و نقش مایه دهان اژدری صفحه بدرقه تذهیب شیوه تبریز مکتب ترکمانان(نگارندگان).



تصوی۶- آنالیز خطی نقش کلی مارپیچ و نقش مایه دهان اژدری صفحه بدرقه تذهیب دوره افغانستان (نگارندگان).

بنابرایـن، عـدم تکـرار در شـروع و ختـم قرارگیری دهـان‌اژدری بـر مارپیـچ اسـلیمی، از یک‌نواختـی وجود دهـان‌اژدری در نقش جلوگیری نموده اسـت و سبب تنوع و پیچیدگی در اثر شده اسـت. تنوع و عدم یک‌نواختی در نقوش سـبب تحرک بصـری بیش‌تری می‌شـود، طوری که با بر برانگیختـن حس کنجکاوی بصـری در عدم سـادگی نقـش منجر به تنـش بصری بیش‌تـری گردیـده و لـذت و تحرک بصری نسـبت به نقوش سـاده در این نقش افزایـش می‌یابد. موقعیت دهان‌اژدری در اثر معاصر افغانسـتان در شروع، وسط و انتهای نیم‌دایره‌ها اسـت چنان‌که بر اسـاس شـکل قسـمت نخسـت دهان‌اژدری با شـروع نیم‌دایره اول منطبق است. در شکل شـروع دهان‌اژدری در حاشیه اول اثـر معاصـر افغانسـتان از وسـط نیم‌دایـره دوم اسـت و به همین ترتیـب، در نیم‌دایره چهارم شـروع دهان‌اژدری از انتهـای نیم‌دایره اسـت. تعداد نقوش دهـان‌اژدری در اثـر معاصر افغانسـتان نیـز همانند تعداد اسـلیمی‌ها نسـبت به اثر شـیوه تبریـز مکتب ترکمـان بیش‌تـر اسـت. هم‌چنین، کوچک‌تـر بودن اندازه اسلیمی‌ها در اثر معاصر افغانستان نسبت به اثر شیوه تبریز مکتب ترکمان سـبب تاکید و جلوه بیش‌تر نقش دهـان‌اژدری در اثـر معاصر افغانسـتان گردیده اسـت. هم‌چنـان تغییـر در انـدازه مارپیچ میـان اثر معاصر افغانسـتان و ایران و در عین حـال، عدم تغییر در تعداد دهـان‌اژدری در مارپیچ‌ها و ضخامت بیش‌تر پهنای سـاقه مارپیچ‌ها در اثر معاصر افغانستان نسبت به اثر شـیوه تبریز مکتب ترکمان سبب وجود جزییات و نقـوش تزیینی بیش‌تـری در اثر معاصر افغانسـتان گردیـده اسـت و فاصلـه بین جزییـات در اثـر معاصر افغانسـتان نسـبت به اثر شـیوه تبریز مکتب ترکمان کم‌تر است.

جدول ۱. بررسی ویژگی‌های نقش‌مایه دهان‌اژدری صفحه بدرقه تذهیب شیوه تبریز مکتب ترکمان (نگارندگان).

ویژگی‌های ساقه مارپیچ		فرم کلی نقش‌مایه دهان‌اژدری		تزیینات	
از نوع مارپیچ ارشمیدسی		وجود بیش‌تر نیم متقارن		وجود دندانه بزرگ در هر نیم نقش‌مایه دهان اژدری	
نیم‌دایره‌ها ی چهارتایی					
مارپیچ اصلی و فرعی یک‌سان		دهان‌اژدری نامتقارن در قسمت‌های مرکزی		وجود کنگره‌ها ی سه تایی	
دهان اژدری در قسمت شروع، وسط و انتها		وجود نقش‌مایه‌ها ی نیم		بندهای مستقل و جزیی	

۲-فرم کلی نقش‌مایه دهان‌اژدری:

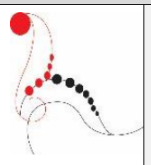
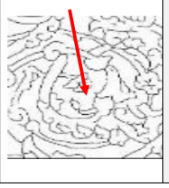
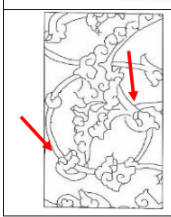
دهان‌اژدری را مطابق شکل می‌توان به چهار دسته متقارن، نیم‌متقارن، نامتقارن و نیم‌دهان‌اژدری تقسیم‌بندی نمود زیرا تمامی دهان‌اژدری‌ها که در شکل وجود دارند، به همین سه دسته تعلق می‌گیرند و این طبقه‌بندی بر اساس فرم کلی دهان‌اژدری مطرح می‌شود. دهان‌اژدری چه به‌عنوان یک فرم جزیی تزیینی درون فرم اصلی دیگری قرار بگیرد و چه به‌عنوان فرم اصلی در نقوش تزیینی جلوه‌گر شود، در هر دو حالت از این سه دسته خارج نیستند؛ بنابراین، با شناخت این سه دسته می‌توان به شناخت کلی تمامی فرم‌های دهان‌اژدری دست‌یافت. اگرچه به دلیل وجود تزیینات متعدد و متنوع به‌صورت ظاهری نسبتاً پیچیده و متفاوت به نظر می‌رسند. در اثر شیوه تبریز مکتب ترکمان و هرات سه نوع دهان‌اژدری نیم‌متقارن، نامتقارن و نیم‌دهان‌اژدری وجود دارد. در اثر شیوه تبریز مکتب ترکمان دهان‌اژدری بیش‌تر به‌صورت نیم‌متقارن وجود دارند. طبق شکل هر دو نیم‌دهان‌اژدری اگرچه در قسمت وسط متقارن است، اما در شروع و ختم شکل متفاوتی را به نمایش گذاشته است. از آن‌جایی که، تعریف متقارن قرینه بودن هر دو بخش چه در جزییات و چه در فرم کلی محسوب می‌شود، کوچک‌ترین تفاوتی در جزییات نیز شکل کلی را از لحاظ بصری نامتقارن نشان می‌دهد؛ اما می‌توان بیان داشت که در قسمت مرکز دهان‌اژدری چه از لحاظ شکل کلی و وجود دندانه مشابه، در هر دو نیم‌دهان‌اژدری و هم‌چنان تزیینات مشابه به‌صورت کلی دهان‌اژدری را متقارن جلوه‌گر می‌سازد. بر این اساس، فرم را نیم‌متقارن می‌توان دانست و وجود شباهت در تزیینات هر دو نیم‌دهان‌اژدری و قسمتی از فرم کلی وسط دهان‌اژدری، هماهنگی، هم‌خوانی، تکرار در عناصر تزیینی و نوعی وحدت در اثر را موجب می‌شوند. وحدت و هم‌خوانی نشان‌دهنده دوری جستن از پراکندگی آشفتگی و ناهم‌خوانی است و موجب لذت بصری و تعمق و تفکر می‌گردند. در اثر معاصر افغانستان اگرچه همانند اثر شیوه تبریز مکتب ترکمان بیش‌تر دهان‌اژدری موجود به شکل نیم‌متقارن وجود دارد، اما تفاوت‌های زیادی در فرم کلی دهان‌اژدری میان اثر معاصر افغانستان و شیوه تبریز مکتب ترکمان مشاهده می‌شود. طبق شکل پهنای شروع دهان‌اژدری در حاشیه با پهنای شروع دهان‌اژدری متن بسته یک اندازه است؛ اما طول دهان‌اژدری حاشیه نسبت به طول دهان‌اژدری متن بسته نصف آن است. مهم‌ترین تفاوت فرم کلی دهان‌اژدری نیم‌متقارن در اثر معاصر افغانستان و شیوه تبریز مکتب ترکمان زیاد بودن پهنای قسمت شروع دهان‌اژدری متقارن در اثر معاصر افغانستان نسبت به اثر شیوه تبریز مکتب ترکمان است. هم‌چنان کم شدن بیش‌تر پهنای دهان‌اژدری در قسمت وسط و ختم دهان‌اژدری در اثر معاصر افغانستان نسبت به ایران است که سبب نمایش افزایش شتاب در ریتم موجود دهان‌اژدری اثر معاصر افغانستان شده است.

دهان‌اژدری نامتقارن این‌گونه است که دهان‌اژدری به‌صورت کامل، یعنی هر دو نیم آن در شروع زاویه کم‌تر از ۴۵ درجه را به دلیل جهت‌گیری خطوط به‌صورت مایل که نشان‌دهنده تحرک بصری به جهت مورد نظر است را تشکیل می‌دهند. همان ضلع‌ها به‌طور اشکال متفاوت امتداد می‌یابند. علاوه بر آن‌که در تزیینات کاملاً متفاوت هستند، در فرم کلی اندازه و جهت‌ها نیز تفاوت بسیاری را به نمایش می‌گذارند. همانند شکل اثر شیوه تبریز مکتب ترکمان که نیم‌دهان‌اژدری در شروع به‌صورت کم‌تر از زاویه ۴۵ درجه قرارگرفته است. سپس، هر دو ضلع در جهات مختلف امتداد یافته است که نیم‌دهان‌اژدری منطبق بر اسلیمی از لحاظ اندازه و چه از لحاظ تزیینات و فرم کلی با نیم‌دهان‌اژدری مکمل شکل کلی کاملاً متفاوت است. در نیم‌دهان‌اژدری منطبق بر اسلیمی فرم کلی نیم‌دهان‌اژدری در راستای اسلیمی قرارگرفته است و به دلیل آن‌که فاصله با انتهای طرح اسلیمی دارد در تناسب با آن فاصله، اندازه پهنای آن نیز نسبت به نیم‌دهان‌اژدری دیگر شکل کوچک‌تر را به نمایش گذاشته است. تزیین درونی آن به دلیل تناسب با فرم کلی نسبت به تزیینات نیم‌دهان‌اژدری دیگر این شکل ظریف‌تر است. در اثر معاصر افغانستان طبق شکل دهان‌اژدری نامتقارن همانند اثر شیوه تبریز مکتب ترکمان فرم کلی و جزییات هر دو نیم‌دهان‌اژدری در شروع بدنه و انتها کاملاً از یک‌دیگر متفاوت می‌باشند؛ اما در عین حال، جزیی از فرم کلی یک دهان‌اژدری

محسـوب می‌شـود. تفاوت در دهان‌اژدری نامتقارن اثر شـیوه تبریز مکتب ترکمان و هرات کوچک‌تر بودن اندازه نیم‌دهان‌اژدری منطبق بر مارپیچ در اثر معاصر افغانستان است که در همان قسـمت شروع پهنای آن نسـبت به نیم‌دهان‌اژدری دیگر کم‌تر اسـت و علاوه بر آن خلاصه بودن جزییات و تزیینـات نیم‌دهان‌اژدری منطبق بر مارپیچ، طول آن نیـز نصف نیم‌دهان‌اژدری جزء دیگر اسـت. در دهـان‌اژدری نیم‌متقـارن در اثر معاصر افغانسـتان دو نوع تفاوت را می‌توان مشـاهده نمود در دهـان‌اژدری نامتقـارن نیز دو نـوع متفاوت وجود دارد. در نوع دوم، همانند اثر شیوه تبریز مکتب ترکمان انـدازه فرم کلی هـر دو نیم یک دهـان‌اژدری نسبتاً یک‌سان اسـت، اما در جزییات از شروع تا انتها کاملاً متفاوت اسـت. نیم‌دهـان‌اژدری همان‌طور که از نام آن هویداسـت، به شـکلی از دهـان‌اژدری گفته می‌شـود که در آن نیمی از دهان‌اژدری به‌طور مستقل فرم اصلی دهان‌اژدری محسـوب می‌گـردد. فرم کلی نوع نیم‌دهان‌اژدری خود نیز به دو شـکل وجود دارد. شکل نخست آن منطبق بر خطوط اسـلیمی است که جهت آن نیز با خطوط اسـلیمی هم جهت بوده و حتی می‌تـوان آن را به‌عنـوان نوعی تزیین بـرای طرح کلی اسـلیمی مشـاهده نمود. نوع دیگر آن که خطوط کلی آن بر خطوط اسلیمی زاویه کم‌تر از ۴۵ درجه را تشکیل می‌دهـد، و جهت امتـداد آن بـر خلاف جهت خطوط اسلیمی است.

از فـرم کلی اسـلیمی مجزا بـه نظر می‌رسـد و تنها در قسمت شـروع با اسلیمی در پیوند اسـت؛ مانند شکل که شـروع دهان‌اژدری از خطوط اسـلیمی اسـت، اما قسـمت‌های دیگر آن هیچ نـوع وابسـتگی با خطوط اسـلیمی ندارد. دهان‌اژدری نـوع نیم در اثـر معاصر افغانسـتان نسـبت به اثر شـیوه تبریز مکتب ترکمان کم‌تر مشـاهده می‌شود؛ طبق شـکل همان‌طور که در نوع نیم‌متقـارن و نامتقـارن دهـان‌اژدری اثر معاصر افغانسـتان پهنای شـروع دهان‌اژدری نسـبت به اثر شـیوه تبریز مکتـب ترکمـان بیش‌تـر اسـت و طول دهـان‌اژدری کم‌تر اسـت در نوع نیم‌دهـان‌اژدری نیز این ویژگی مشـاهده می‌شـود. هم‌چنـان جزییات و تزیینات بیش‌تری نسـبت بـه اثر شـیوه تبریز مکتب ترکمـان در نـوع نیم‌دهـان‌اژدری نیـز وجـود دارد. تزیینـات در دهـان‌اژدری نـوع نیـم به‌صـورت ریتم بزرگ به کوچک اسـت، اما در نوع تزیینات تنوع وجود دارد و کم‌تر به‌صورت تکرار نقش شـده اسـت. از دیگر ویژگی‌های متفاوتی که در نـوع نیم‌دهان‌اژدری در اثر معاصر افغانسـتان و ایران ملاحظه می‌شـود، چینش دهان‌اژدری نیم، در مرکز ساقه مارپیچ است. چنان‌که به دلیـل وجود شـباهت‌های میان تزیینـات گلبرگ و دهان‌اژدری، دهـان‌اژدری نیم نیز به گلبرگ طویلی بر ساقه مارپیچ شباهت یافته‌است.

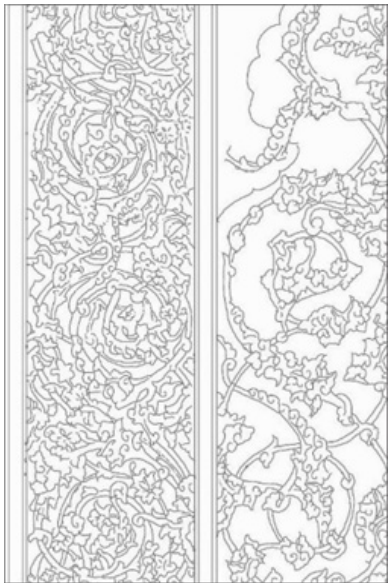
جدول ۲. بررسی ویژگی‌های نقش‌مایه دهان‌اژدری صفحه بدرقه تذهیب دوره معاصر افغانستان

ویژگی‌های ساقه مارپیچ		فرم کلی نقش‌مایه دهان‌اژدری		تزیینات	
از نوع مارپیچ ارشمیدسی		وجود بیش‌تر نوع نیم متقارن		دندانه در شروع تزیین کنگره و بزرگ‌تر از آن	
پنج تا نیم‌دایره					
پهنای مارپیچ فرعی ظریف‌تر از مارپیچ اصلی		نیم دهان‌اژدری منطبق بر مارپیچ		استفاده از کنگره‌ها به‌صورت سه تایی و نه تایی	
دهان‌اژدری در شروع، وسط و انتهای نیم‌دایره‌های اخیر		وجود تعداد نیم دهان‌اژدری به صورت بسیار اندک		بندها از قسمت اخیر و بر قسمت شروع نقش‌مایه دهان‌اژدری	

۳-تزیینات:

همان‌طور که شکل دهان‌اژدری طبق تصویر ۷، برگرفته‌شده از فرم کلی دهان‌اژدها بر اساس مشخصات در داستان‌ها و تصاویری از اژدها مطرح است. در دهان‌اژدها چنانکه دندان‌هایی وجود دارد، در نقش دهان‌اژدری نیز دندان تحت عنوان دندانه دهان‌اژدری ترسیم می‌شود. طبق شکل دندان‌ها معمولاً در هر دهان‌اژدری در قسمت مرکزی فرم کلی قرار دارد و تنها در هر نیم‌دهان‌اژدری یکی از آن مشاهده می‌گردد. شکل دندانه در نخست به امتداد لبه درونی دهان‌اژدری به‌صورت برآمدگی از لبه آن بالا می‌رود و اندکی حالت انحنا نیز دارد؛ که اندازه طول این برآمدگی منحنی شکل به اندازه پهنای همان قسمت پیوند دارد. در اثر معاصر افغانستان طبق تصویر ۸، دندانه دهان‌اژدری به دلیل وجود تزیینات بزرگ‌تر نسبت به تزیینات دهان‌اژدری اثر شیوه تبریز مکتب ترکمان هم‌زمان هم به‌عنوان دندانه دهان‌اژدری و هم به‌عنوان نقطه اوج و شروع سایر تزیینات دهان‌اژدری قرارگرفته است؛ از تفاوت‌های دندانه دهان‌اژدری در اثر معاصر افغانستان و ایران محل قرارگیری دندانه دهان‌اژدری در اثرها است که در اثر معاصر افغانستان شروع دندانه با فاصله بسیار کمی با شروع دهان‌اژدری قرار دارد؛ از دیگر تفاوت‌ها به وجود کنگره در خط فرم کلی دندانه در اثر معاصر افغانستان می‌توان اشاره نمود که انتهای خط فرم کلی نیز به مارپیچ کوچکی درون دندانه منتهی شده است و یا انتهای آن بعد از مارپیچ کوچک به نقطه شروع دندانه متصل شده و شکل برگ را به خود گرفته است که قسمت انتهایی آن هم‌چنان به ساقه شباهت یافته است. کنگره، طبق تصویر ۷، یکی از پر استفاده‌ترین تزیین در نقش دهان‌اژدری محسوب می‌شود؛ شکل کنگره نیم‌دایره پری است که به‌صورت تکرار و چسبیده به هم در تعداد متنوع وجود دارد؛ می‌توان تعداد آن را سه، چهار و پنج تا مشاهده نمود و هم‌چنان اکثراً به‌صورت ریتم دار از بزرگ به کوچک چیده شده است وگاهی نیز اندازه نیم‌دایره‌ها یک‌سان می‌باشند؛ رعایت تناسب در ایجاد اندازه کنگره‌ها چنین به نظر می‌رسد که هر تزیین نقش کنگره پهنای آن نسبت به پهنای نیم‌دهان‌اژدری یک سوم است و طول آن نظر به تعداد نیم‌دایره‌ها و طول نیم‌دهان‌اژدری طوری است که، نقطه شروع و ختم آن با تزیین بعدی به اندازه یک نیم‌دایره یا بیش‌تر از آن فاصله وجود داشته قرار گیرد. کنگره‌ها طبق شکل در دندانه نیز گاهی مورد استفاده قرار می‌گیرند. همانطور که خطوط مدور در نقوش تذهیب پایه و اساس فرم کلی و جزییات را شکل می‌دهد، شکل نیم‌دایره کنگره نیز علاوه بر هماهنگی و هم‌خوانی سبب ایجاد تحرک بصری بیش‌تری در نقش می‌گردد. کنگره در اثر معاصر افغانستان، نسبت به سایر نقوش تزیینی بیش‌ترین نقش را ایفا می‌نماید و این ادعا بر سه دلیل استوار است؛ نخست آن‌که، طبق تصویر ۸، در هر نیم‌دهان‌اژدری کنگره از سه الی هفت تا وجود دارد. دوم این‌که، کنگره‌ها بر خطوط فرم کلی دهان‌اژدری قرارگرفته‌اند؛ و چنین به نظر می‌رسد که، خطوط بالایی فرم کلی دهان‌اژدری را شکل می‌دهند و سوم این‌که؛ اندازه آن‌ها بزرگ است؛ چنان‌که در تناسب با فرم دهان‌اژدری چهار پنجم پهنای فرم دهان‌اژدری را دربرگرفته است. بر این اساس، اصلی‌ترین تفاوت میان تزیین کنگره در اثر معاصر افغانستان و ایران بزرگی اندازه، زیادی تعداد و طول کنگره‌ها در اثر معاصر افغانستان و وجود مارپیچ کوچک در قسمت انتهایی کنگره در اثر معاصر افغانستان نیز می‌تواند، از جمله تفاوت دیگر با اثر شیوه تبریز مکتب ترکمان قرارگیرد. وجود نقش کنگره با ویژگی‌های هم‌چون پیچش و اندازه بزرگ در تعداد زیاد در اثر معاصر افغانستان پیچیدگی بصری را موجب می‌شود. زیرا نگاه مخاطب نظر به خطوط پیچ خورده نمی‌تواسته به‌صورت روان و ساده حرکت نماید.

تصوی۷-تزیینات نقش مایه دهان اژدری صفحه بدرقه
تذهیب شیوه تبریز، مکتب ترکمانان (نگارندگان).



تصوی۸-تزیینات نقش مایه دهان اژدری صفحه بدرقه
تذهیب معاصر افغانستان (نگارندگان).

شکل نقش‌بند یا گیره متنوع است. بند یا گیره طبق تصویر ۷، نه‌تنها به‌عنوان نقش تزیین در فرم کلی دهان‌اژدری به نمایش گذاشته می‌شو ،د بلکه علاوه بر این خود به‌عنوان فرمی مستقل و تعیین‌کننده قسمت عمده‌ای از فرم کلی دهان‌اژدری محسوب می‌شود؛ اما چون فرم کلی دهان‌اژدری در عدم شکل گیره هم‌چنان می‌تواند نمودی از فرم دهان‌اژدری را به تصویر بکشد، به همین دلیل، وجود گیره را می‌توان تزیینی در فرم کلی دهان‌اژدری نیز مطرح نمود. فرم کلی بند چنان است که، شروع و انتهای آن بادامچه است که بر شکل اصلی دهان‌اژدری قرارگرفته و بدنه آن درون شکل دهان‌اژدری به‌صورت نیم‌دایره کشیده نمایان است و خطوط این نیم دایره کشیده در مرکز دهان‌اژدری همانند نقش کنگره به‌صورت دو نیم‌دایره قرار دارند که از حجیم بودن وجود فرم بزرگ گیره نسبت به نقش تزیینی کنگره در دهان‌اژدری نیز می‌کاهد. زیرا خطوط دایروی نسبت به خطوط مستقیم به دلیل بی‌ثباتی و ایجاد حس حرکی بصری سبک‌تر به‌نظر می‌رسند. بند یا گیره در اثر معاصر افغانستان نسبت به اثری شیوه تبریز مکتب ترکمان بسیار متفاوت است.

طبق تصویر ۸، از آن‌جایی که بند در اثر معاصر افغانستان فرمی وابسته به سایر فرم‌ها است، طوری که می‌توانست ادامه مارپیچ و انتهای آن بر قسمتی از ساقه مارپیچ دیگر و یا همان مارپیچ قرار بگیرد، فرمی مستقل و جدایی از طرح کلی در دهان‌اژدری محسوب نمی‌شود. بندها، اکثراً نقطه اتصال دهان‌اژدری و مارپیچ را پوشش می‌دهند که سبب ریتم می‌شود. زیرا ساقه اسلیمی پهنای آن نسبت به شروع دهان‌اژدری یک دهم است و نمایش هر دو قسمت در اتصال یک‌دیگر تفاوت زیادی را موجب می‌شود که از لحاظ بصری با ریتم موجود در سایر قسمت‌های نقش هم‌خوانی ندارد. بنابراین، وجود فرم بند در قسمت نقطه اتصال دهان‌اژدری با ساقه به خاطر اندازه متوسط پهنای بند میان دهان‌اژدری و ساقه نوعی ریتم و حرکت آهسته پهنای کوچک به بزرگ را به نمایش می‌گذارد.

جدول ۳. بررسی تطبیقی ویژگی‌های نقش‌مایه دهان‌اژدری شیوه تبریز مکتب ترکمان و دوره معاصر افغانستان (نگارندگان).

تمایزنقش‌مایه دهان‌اژدری	تشابه نقش‌مایه دهان‌اژدری	تصویر اصلی آثار	
		ایران تبریز (ترکمان)	افغانستان دوره معاصر
پهنای بیش‌تر ساقه مارپیچ ارشمیدسی در اثر معاصر افغانستان نسبت به اثر شیوه تبریز مکتب ترکمان	در هر دو اثر نوع مارپیچ ارشمیدسی		
حداکثر تعداد نیم‌دایره‌ها در اثر معاصر افغانستان شش و در اثر ایران چهار تا	در هر دو اثر موقعیت دهان‌اژدری بر مارپیچ ارشمیدس در سه نیم دایره اخیر بر ابتدا، وسط و انتهای مارپیچ		
ظرافت در مارپیچ فرعی داخلی در اثر افغانستان نسبت به مارپیچ اصلی و اندازه یک‌سان مارپیچ اصلی و فرعی در اثر ایران	چینش و محل قرارگیری، تکرار و ریتم در تزیینات به‌صورت یک‌سان در اثر شیوه تبریز مکتب ترکمان و افغانستان		
پهنا و شتاب بیش‌تر در ابتدای دهان‌اژدری و طول کم‌تر فرم کلی دهان‌اژدری اثر معاصر افغانستان نسبت به اثر شیوه تبریز مکتب ترکمان	تزیینات مشابه هر سه تزیین در هر دو اثر		
تزیین دندانه کوچک‌تر در اثر معاصر افغانستان نسبت به اثر شیوه تبریز مکتب ترکمان	شباهت در فرم کلی تزیین دندانه و کنگره در هر دو اثر		
حداکثر تعداد کنگره‌ها در اثر معاصر افغانستان نه تا و در ایران پنج تا	وجود شباهت‌در قسمت قرار گرفتن بند در انتهای نقش‌مایه دهان‌اژدری در هر دو اثر		

در جدول ۱، به تشریح دهان‌اژدری در اثر شیوه تذهیب مکتب ترکمان پرداخته‌شده است. به همان ترتیب در جدول ۲، ویژگی‌های دهان‌اژدری تذهیب دوره معاصر افغانستان بیان شده است. در جدول ۳، ویژگی‌های نقش‌مایه دهان‌اژدری شیوه تبریز مکتب ترکمان و دوره معاصر افغانستان به‌صورت تطبیقی موردبررسی قرارگرفته‌است.

نتیجه‌گیری

استفاده از عناصر گیاهی و یا انتزاعی گردان در تزیین قرآن و کتاب‌آرایی تذهیب نام دارد. در این پژوهش، برآورد ویژگی‌های متشابه نقش‌مایه دهان‌اژدری در تذهیب شیوه تبریز مکتب ترکمان و دوره معاصر افغانستان است که نشان از مطرح بودن این ویژگی‌ها به دلیل استمرار آن در دوره معاصر است. ویژگی‌های متمایز شیوه معاصر افغانستان که نوعی ابداع محسوب می‌شود، بیان می‌گردد. ابتدای دهان‌اژدری در اثر معاصر افغانستان نسبت به اثر

شـیوه تبریز مکتب ترکمـان بیش‌تر اسـت و با ریتمی که شـتاب بیش‌تری از بزرگ به کوچک شـدن در پهنا دارد، طول آن نسبت به اثر شیوه تبریز مکتب ترکمان کم‌تر اسـت. در قسـمت تزیینات دندانه در اثر معاصر افغانستان نسبت به اثر شیوه تبریز مکتب ترکمان نظر به فرم کلی دهان‌اژدری کوچک‌تر اسـت و شـباهت به جزیی از کنگره دارد؛ زیرا در ابتـدای تزیین کنگره نیز قرارگرفته اسـت. حداکثر تعداد کنگره‌ها در اثر معاصر افغانستان به نه تا می‌رسـد؛ ولی در ایران پنج تا است و فرم تزیینی بند در اثر ایران نسـبتاً فرمی مسـتقل و جدای بـر فرم دهـان‌اژدری قرار می‌گیـرد؛ ولی در اثر معاصر افغانستان انتهای مارپیچ به شکل بند بر ابتدای دهان‌اژدری به‌عنوان تزیین قرار دارد.

منابع

آژند، یعقوب (۱۳۹۳). ***هفت اصل تزیینی هنر ایران***، تهران: پیکره.

آژند، یعقوب (۱۳۹۷). شـیوه تبریز مکتب ترکمـان، ***هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی***، دوره ۳۲، شماره ۴، ۹۲-۰۴.

آژند، یعقوب (۱۳۹۸). شـیوه شـیراز مکتب ترکمان، ***هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی***، دوره ۴۲، شماره ۴، ۹۴-۶۵.

ابراهیـم‌زاده نجف‌آبادی، مهناز (۱۳۹۱). ***بررسـی تطبیقی نقوش تجریدی تذهیب در دوره صفوی و تاثیرات آن بر تذهیب معاصر***، پایان‌نامه کارشناسـی ارشد رشته پژوهش هنر، تهران: دانشگاه شاهد.

اسـتر، جرالد (۱۳۵۳). مارپیچ، از حلزون تا کهکشان، طبیعت به شکل مارپیچ رشد می‌کند، ***پیام یونسکو***، شماره ۱۶، ۲۱-۶۱.

اکبـری، الهام و کشـمیری، مریم (۱۴۰۱). مقایسـه سـاختار تذهیب صفحات مذهب مزدوج از چهل نسخه از شاهنامه‌ها و خمسـه‌های دوره صفـوی (سـده‌های ۱۰ و ۱۱ هجـری)، ***هنرهای صناعی اسلامی***، شماره ۱، ۵۸-۱۰۱.

امیرراشـد، سـولماز و پنجی‌پـور، سـکینه (۱۳۹۸). بررسـی تطبیقی تذهیب آثار ادبی دوره تیموری و صفوی (شـاهنامه بایسنقر و شاه تهماسبی)، ***جلوه هنر***، شماره ۱، ۱۴-۴۵.

امیرراشـد، سـولماز (۱۳۹۹). هنرمنـدان طراح تشـعیرهای خمسه نظامی شاه تهماسب، ***کتابخانه مرکزی آستان قدس رضوی کتابداری و اطلاع‌رسانی***، شماره ۱، ۸۲-۳۵.

پورجعفر، محمدرضا و موسـوی لر، اشـرف (۱۳۸۱). بررسـی ویژگی‌های حرکت دورانی مارپیچ؛ «اسـلیمی» نماد تقدس، وحدت و زیبایی، ***علوم انسـانی دانشـگاه الزهرا (س)***، شماره ۳۴، ۵۸۱-۷۰۲.

زکریـای کرمانی، ایمـان؛ خوشـبخت، زهـرا و خواجه احمد عطاری، علی‌رضا (۱۳۹۷). سبک‌شناسی تذهیب‌های قرآنی در مکتب شـیراز با تاکید بر مولفه فرم‌های تزیینی، ***مطالعات هنر اسلامی***، شماره ۹۲، ۱۰۲-۸۲۲.

شـفیقی، ندا و مراثی، محسـن (۱۳۹۴). بررسـی ویژگی‌های تزیینی قـرآن نگاری مکتب شـیراز عصر صفـوی، ***هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی***، شماره ۱، ۴۱-۴۲.

صدیقی اصفهانی، زهرا؛ نجارپور جباری، صمد و خواجه احمد عطاری، علی‌رضا (۱۳۹۶). تطبیق تذهیب‌های سـه نسـخه از قرآن‌های دوره قاجار با تاکید بـر ویژگی‌های بصری آن‌ها، ***مطالعات تطبیقی هنر***، شماره ۴۱، ۴۸-۹۹.

فرخوند، فاطمه (۱۴۰۱). ***شـناخت مذهبان مرقع گلشن و بررسی تذهیب های آن***، پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته نقاشی، تهران: دانشگاه الزهرا (س).

کارگر، محمدرضا و ساریخانی، مجید (۰۹۳۱). ***کتاب آرایی در تمدن اسلامی ایران***، تهران: سمت.

ماچیانـی، حسـینعلی (۰۸۳۱). ***آموزش طـرح و تذهیب***، تهران: یساولی.

مایـل هـروی، نجیـب (۱۳۵۳). لغـات و اصطلاحـات فـن کتـاب سـازی همـراه بـا اصطلاحـات جلدسـازی، تذهیـب و

نقاشی، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
مایل هروی، نجیب (۱۳۷۲). ***کتاب آرایی در تمدن اسلامی***، مشهد: آستان قدس رضوی.
مجرد تاکستانی، اردشیر (۱۳۸۳). ***شیوه تذهیب***، چ. چهارم، تهران: سروش.
مراثی، محسن (۱۳۸۴). مارپیچ طلایی در طبیعت و هنرهای اسلامی، ***نگره***، شماره ۱، ۵۳-۴۴.
هاشمی مجره، سیده زهرا و طهوری، نیره (۱۴۰۰). مطالعه تطبیقی مکتب تبریز اول و دوم، با تمرکز بر دو شاهنامه دموت و تهماسبی، ***ششمین کنفرانس بین المللی زبان، ادبیات، تاریخ و تمدن***، گرجستان، ۱-۷۱.

tive Study of the 1st and 2nd Schools of Tabriz, Focusing on two Shahnamahs of Demut and Tehamasbi. ***The 6th International Conference on History and Civilization of Language Literature.*** 6. 1-17. (Text in Persian).
Kargar, M. R., Sarikhani, M., (1390). ***Book Illumination in the Islamic Civilization of Iran***. Tehran: Publishing Organization of Study and Editing. (Text in Persian).
Machiani, H. A., (1380). ***Design and Gilding training.*** Tehran: Yesavali. (Text in Persian).
Mayel Heravi. N., (1372). ***Book Binding in Islamic Civilization.*** Mashhad: Astan Quds Razavi Publishing House. (Text in Persian).
Mojarad V. A., (1383). ***Gilding Method,*** (fourth edition). Tehran: Soroush. (Text in Persian).
Negin, N. K.; Shohreh, S. J. (2022). An Introduction to and Examination of Arabesque Motifs in the Decorations of Islamic Period (A critique of the book "Eslimi and Medallions). ***Jaco Quarterly,*** 2022 (34). 17-30.
Pour Jafar, M. R., Mousavi L. A., (1381). Examining the Characteristics of the Spiral Movement, the "Arabesque" symbol of Holiness, Unity, and beauty. ***Scientific-Research Quarterly of Humanities of Al-Zahra University*** (S). 12 (43), 185-207, (Text in Persian).
Sedighi I. Z.; Najarpour J. S.; Khajeh A.; Attari, A., (2016). They are matching the Gildings of Three Copies of Qajar period Qurans with Emphasis on their Visual Features. ***Two quarterly scientific research journals of comparative art studies***. 7 (14), 84-99, (Text in Persian).
Zakaria K. I.; Khoshbat, Z.; Khaje Ahmad Kermani. A., (2017). Stylistics of Quranic Gilding in the Shiraz School with Emphasis on the Component of Decorative Forms. ***Scientific-Research Journal of Islamic Art Studies***, 2007 (29), 201-228, (Text in Persian).

URLs

URL1. https://fa.wikipedia.org/wiki/

References

Azhand, Y., (2013). ***Seven Decorative Principles of Iranian Art***. Tehran: Peikere Publications. (Text in Persian).
Azhand, Y., (2017). Tabriz Style of the Turkmen School. ***Fine arts - visual arts***, 23 (4), 29-40, (Text in Persian).
Azhand, Y., (2018). Shiraz Method of Turkmen school. ***Fine arts - visual arts***, 24 (4), 49-56, (Text in Persian).
Akbari, E.; Kashmiri, M., (1401). Comparison of the Visual Structures in Forty Copies of the Shāhnāma's and Khamsah's Illuminated Double-page Frontispiece (Safavid period: 16th and 17th centuries). ***Islamic Art Quarterly***, 6 (1), 85-101. (Text in Persian).
Amir Reshad. S., (2019). The Artists Who Designed the Poems of Shah Tahmasab's Khamsa of Nizami. ***Central Library of Astan Quds Razavi Librarianship and Information,*** 23 (1), 53-28, (Text in Persian).
Amir Reshad. S.; Panjipour, S., (2018). A Comparative Study of Literary Works' Illumination of the Timurid & Safavid Era (Shahnameh Baysonqori & the Shahnameh of Shah Tahmasb). ***Journal of Jelve-y-Honar,*** 11 (1), 41-54, (Text in Persian).
Ebrahimzade Najafabadi, M. (2011). A Comparative Study of Abstract Motifs of Gilding in the Safavid Period and its Effects on Contemporary Gilding. ***(Master's Thesis)***, Shahed University, Tehran, (Text in Persian).
Esther, G., (1353). Spiral, from Snail to the Galaxy, Nature Grows in Spiral. ***UNESCO message,*** 53 (61), 12-16, (Text in Persian).
Hashemi M. S. Z.; Tahori, N., (2021). A Compara-

Glory of Art (Jelve-y-honar)

Alzahra Scientific Quarterly Journal

Vol. 16, No. 1, Spring 2024 ,Serial No. 42

Research Paper

http://jjhjor.alzahra.ac.ir/

"A Comparative Study on the Structure of the Dahan Azhdari Motif in two Gilded Works of the Turkmen Painting School of Iran and the Contemporary Period of Afghanistan"

Elaheh Panjeh Bashi [2]
Fereshte Ebrahimy [3]

Received: 2023-06-01
Accepted: 2023-10-07

Abstract

The art of gilding is one of the oldest common arts in Islamic countries. This art is considered one of the most influential arts in Iran and Afghanistan. Two works are adapted and studied in this research. The first work belongs to the period of Tabriz's painting style and the Turkoman school, and the second work belongs to the contemporary period of Afghanistan. The reason for choosing the topic is the existence of the "Dahan Azhdari" pattern in the two discussed periods with different structures and capabilities, which shows the influence of the Turkmen school on the contemporary art of Afghan gilding. The main problem of this research is to study the role of "Dahan Azhdari" as a main and influential role in gilding having a long history, and the gilding of Afghanistan in the contemporary period.

This study investigates seven important linguistic actions and five activities in each art work provided in two different tables, in details.

What is derived as result, is a meaningful and obvious difference in representation of objects in works of male and female photographers. Photos of this study are selected through targeted sampling method.

1.DOI: 10.22051/JJH.2023.43975.1992

2- Elaheh Panjeh Bashi, Associate Professor, Department of Painting, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran ,Corresponding Author.
Email: e.panjehbashi@alzahra.ac.ir

3- Fereshte Ebrahimy, PhD Student of Art Research, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran.
Email: Fereshte.ebrahimy.2020@gmail.com

Tabriz school and the Turkmen style are considered independent styles from other periods of gilding art in Iran; according to the works of this period, the general features of the Ilkhanid period are as follows: the space between the lines in the gilding is filled with gold color; the variety of colors has increased and the rich colors of this school are influenced by Iranian art and green and blue colors are dominant; much precision is used in the designs, which is the result of the influence of Chinese painting.

Through the Turkoman school's gilding method, the gilding in the contemporary period of Afghanistan has become wider in terms of decoration, and there are open and closed texts different from the composition of the works of previous periods, and it is no longer limited by the analogy of the previous periods. Variation in decorations and types of overall form of gilding components is one of the other characteristics of contemporary Afghan gilding works. So in some works of gilding, even two similar components cannot be found in decorations and petals. The studied work of the Turkmen school gilding method in the present study is the gilded Badragh page from the book of Islamic arts. This work was in 1478. It was dedicated to Sultan Khalil, the eldest son of Uzvan Hassan, the ruler of Agh Quyunlu - who ruled for six months in Tabriz. The dimensions of this work are 120.3 x 13.5 cm, with ink, gold, and matte watercolor on paper. The main form of this work is bergamot in the center of the work. Around the bergamot, there is a closed text in the form of an analogy. After the closed text, two borders are engraved around it, and in the last part of the border, the porch is located on three sides of the border. There is a text in the center of Toranj, "Wa Al-Dhain Abul-Fath Sultan Khalil Bahadur Khaldullah Malika wa Sultana wa Afaz Ali Al-Alamin Yare wa Ehsana" in Nastaliq script, which indicates that this work was commissioned for Sultan Khalil. The most used colors in the work are azure, gold, black, and brown. The second studied work from the contemporary period of Afghanistan is Badragh page by Mohammad Yunus Jami. Mohammad Yunus Jami, calligrapher and gilder of contemporary Afghanistan in 1990 AD. He was born in the city of Herat. His father, who was a scholar and art lover, seeing his son's talent, sent him to the art workshop of master Abdul Jalil Tawana to benefit from the master's knowledge in 2003. This period can be considered as the sound that not only awakened Jami's artistic taste but also excited his soul. By entering the Faculty of Fine Arts of Herat University in 2009 he reached a new approach to art and was particularly influenced by the teachings of master Abdul Naser Swabi. At the end of this course, he made an effort to study and examine the tombstones of the Timurid period. It was as a result of these studies that he got special artistic inspiration. He took the works of the Timurid period as a model for his artistic works. Even though Jami has a taste for deconstruction, he is a follower of the Herat school. As can be seen in the works of the Tabriz style of the Turkmen school, some of the characteristics of the Herat school with a different language have been inherited. At the same time, the artist has created a special style in this area, which has increased its functionality and efficiency with the use of new designs, considering the originality of the traditional foundations. The work of the Badragh page of the contemporary period of Afghanistan, 27 x 42 cm, is made with gold color and handmade Ahar Mahreh Indian paper by Jalil Jokar. In the center of the lower side of the tangerine work in a rectangular frame, it has the overall shape of an altar and there is an inscription in the upper part of it. A border has been worked around these two central roles, and there is a border on the last three sides. The work mostly uses azure, gold, brown, and black colors, and red and turquoise colors are also used in some of its partial decorations. Below is the examination and application of the "Dahan Azhdari" pattern in a step-by-step manner, firstly, the spiral stem, then the general form of the pattern, and finally, its decorations.

Research question

The main question here is: what are the characteristics of the motif of "Dahan Azhdari" gilding in the Tabriz school and the Turkoman style, and the contemporary period of Afghani-

stan? What are the similarities and differences between the characteristics of the "Dahan Azhdari" motif in the gilding of both periods?

Research Methodology

The method of this research is of a qualitative type and it was carried out by a comparative method, and collecting information through a documentary (library) method. The sampling of the statistical population of the current research is a case study of two works: one from Tabriz school and the Turkmen style, and the second from the contemporary period of Afghanistan, where the application of the "Dahan Azhdari" motif in the gilding of the two works is discussed. The selection of both samples has been done according to their general similarities with other works of the same period.

Findings

In the results of this research, the estimation of the similar features of "Dahan Azhdari" motifs in the gilding of the Tabriz school and the Turkoman style and the contemporary period of Afghanistan is discussed, which shows the importance of these features due to its continuation in the contemporary period. Distinctive features of Afghanistan's contemporary style, which is considered a kind of innovation, are expressed. In response to the question of the similarities between the motif of the "Dahan Azhdari" in the Tabriz school of the Turkmen style and Afghanistan, it can be acknowledged that: the type of spiral on which the "Dahan Azhdari" is formed in both works is of the Archimedean type. The position of the "Dahan Azhdari" on the Archimedes spiral in both works is placed at the beginning, middle, and end of the spirals in the last three semicircles. In both works, there are three types of motifs: semi-symmetrical, asymmetric, and half motifs. In all three types, the arrangement and location of the repetition and rhythm in the decorations are the same due to the Turkmen style of Tabriz school, and Afghan schools. In the decorations of both works, there are three decorations similar to the curved tooth and band. There is no distinction in the general form of the tooth and curved in both works and it is completely similar to each other. In the section of the stanza, the placement of the stanza at the end of the motif in both works can be mentioned as a commonality. In response to the differences between the motifs of the mouthpiece in the two works, it can be stated that in the contemporary work of Afghanistan, the stem of the Archimedean spiral is wider than in the work of the Turkoman style, and due to the proximity of the five and a half circles, which have less space, the distance between the spirals is also less. The maximum number of semicircles in the contemporary work of Afghanistan is six and in the work of Iran, it is four. The internal sub-spiral in the Afghan work is finer and smaller than the main spiral, but in the Iranian work, the width of both stems is the same. In all three types of semi-symmetric, asymmetric, and semi-" "Dahan Azhdari", the width of the beginning of the motif in the contemporary work of Afghanistan is more than that of the Turkoman style, and with a rhythm that has a greater acceleration from the narrow to narrow in width, its length is more than the work of the Turkoman style. In the part of tooth decorations in the contemporary Afghan work compared to the the Turkoman work, the overall shape of the "Dahan Azhdari" is smaller and it resembles a part of the curve; Because it is placed at the beginning of the decoration of the curve. The maximum number of curves in the contemporary Afghan work reaches nine; But in Iran, there are five, and the decorative form of the band is relatively independent and separate from the form of the motif in the Iranian work. In the Afghan work, the end of the spiral in the form of a band is placed at the beginning of the motif as a decoration.

Keywords: Gilding, Tabriz, Turkmen School, Iran, Contemporary period, Afghanistan.