فصل‌نامه علمی، دانشکده هنر؛ دانشگاه شهید چمران اهواز

بررسی اسلوب خط و تمهیدات بصری کتیبه گریوار بقعه دوازده امام یزد

دوره دوازدهم، شماره۳۱، بهار ۱۴۰۲ شماره صفحات ۱ تا ۱۷

۱

صفیه حاتمی[۱] محمد خزائی[۲] مهدی محمدزاده[۳]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱،۹،۳۰ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲،۱،۳۰ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲،۲،۱۱

DOI: 10.22055/PYK.2023.42580.1350 **URL:** https://paykareh.scu.ac.ir/article_18332.html

ارجاع به این مقاله: حاتمی، صفیه، خزائی، محمد و محمدزاده، مهدی. (۱۴۰۲). بررسی اسلوب خط و تمهیدات بصری کتیبه گریوار بقعه دوازده امام یزد. پیکره، ۱۲(۳۱)، صص. ۱-۱۷.

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله در همین شماره با عنوان زیر منتشر شده است

Examining the Script Style and Visual Arrangements of the Grivar Inscription in the Davazdah Imam Mausoleum of Yazd

مقاله پژوهشی

بررسی اسلوب خط و تمهیدات بصری کتیبه گریوار بقعه دوازده امام یزد

چکیده

بیان مسئله: بقعهٔ دوازده امام یزد یکی از کهن‌ترین بناهای کتیبه‌دار ایران به‌شمار می‌رود.کتیبه گریوار این بنا از نوع کوفی تزیینی است که برخلاف کوفی ساده از قوانین مشخصی تبعیت نمی‌کند و در آن ابداعات و تصرفات زیادی صورت می‌پذیرد. کتیبه مذکور با وجود غنای بصری بالا تاکنون از تحلیل‌های فرمی محروم مانده است در حالی که تغییرات زیاد اما ساختارمند حروف، پذیرش فرم‌های پیچیده و عناصر الحاقی، آن را شایسته تحلیل‌های بیشتری می‌نماید. پژوهش حاضر به‌دنبال یافتن پاسخ این سؤال است که کتیبه گریوار بقعه دوازده امام یزد واجد چه ویژگی‌های ساختاری، بصری و فرمی است و طراح چه قواعدی را در طراحی آن وضع نموده است؟

هدف: شناخت ویژگی‌های بصری و ساختاری همچون اسلوب نگارش، تناسبات و اصول به‌کار رفته در ترکیب‌بندی کتیبه گریوار هدف این پژوهش است.

روش پژوهش: پژوهش حاضر به شیوه توصیفی-تحلیلی انجام یافته و داده‌ها از طریق مطالعات کتابخانه‌ای و بررسی‌های میدانی گردآوری گردیده‌اند.

یافته‌ها: نتایج این پژوهش نشان داد فاصله گرفتن از خوانایی کلمات، اغراق در شکل حروف و تناسبات اولیه، جهت دستیابی به زیبایی و القای مفاهیمی فراتر از معنای تحت‌الفظی است. با این حال اعمال تغییرات فرمی نه تنها به معنای از دست دادن نظم و قواعد خط نیست بلکه طراح اصول و خط و مشی مشخصی را متناسب با تغییرات پی‌ریزی کرده تا جایی که حفظ هویت مستقل انواع حروف، یکی از ملاک‌های اصلی طراحی بوده است.

کلیدواژه

کوفی تزیینی، کتیبه گریوار، بقعه دوازده امام یزد، اسلوب خط

۱. نویسنده مسئول، دانشجوی دکتری هنرهای اسلامی، دانشکده هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.
Email: sa.hatami@tabriziau.ac.ir

۲. استاد گروه ارتباط تصویری، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

۳. استاد دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه آتاتورک، ارزروم، ترکیه.

مقدمه

در دوره اسلامی خط ارزش زیادی پیدا کرد و علاوه بر اهمیت ثبت و ضبط آیات قرآنی و ادعیه، ارزش اجتماعی و قداست فراوانی یافت. نوشتارها در هنر ایرانی اسلامی را می‌توان به دو دسته کلی تقسیم کرد: نوشته‌های نگارشی یا خوانشی و نوشته‌های ترسیمی یا رسامی. در نوع اول که شامل نوشتارهایی جهت پیام‌رسانی و ... بوده، زیبانویسی در اولویت دوم و تلاش برای تسهیل در خواندن در اولویت بیشتر قرار دارد همچون خط نسخ. نوع دوم، نوشتارهایی با محوریت طراحی‌اند که در وهله نخست نه رعایت قواعد خط بلکه زیبایی، حفظ وحدت و یکدستی و تعامل با دیگر عناصر صفحه، مهمترین دغدغه طراح بوده و خوانایی در اهمیت دوم یا حتی چندم قرار می‌گیرد. برخلاف نوع اول برای همه خطوط در این دسته نمی‌توان نامگذاری مشخصی داشت. حتی دو نمونه از آثار، شباهت ساختاری با یکدیگر نخواهند داشت. گونه دوم را می‌توان در بسیاری از کتیبه بناها، ظروف و صنایع، سرآغاز دست‌نوشته‌ها، سکه‌ها، پارچه‌ها و ... مشاهده کرد. خط کوفی تزیینی که در دسته دوم قرار می‌گیرد دو قرن بعد از اسلام عامل بسیار مهمی در هنر اسلامی به‌حساب می‌آمد. تحول تزیینی کتیبه‌های کوفی تا اواخر قرن پنجم هجری ادامه یافت. از این زمان به بعد خط کوفی صرفاً تزیینی گشت و کارکرد اصلی خود که ایجاد ارتباط و انتقال اندیشه بود از دست داد. می‌توان گفت بیشترین پیشرفت‌های خطوط کوفی و تنوع آن، در گچبری و کتیبه‌نگاری‌های آجری دوره سلجوقی و ایلخانی رخ داده است. بعد از دوره مغول این روند رشد، رو به افول نهاد[۱]. نمونه استفاده از کوفی تزیینی را می‌توان در بقعهٔ «دوازده امام» یزد مشاهده کرد. این بنا یکی از کهن‌ترین بناهای کتیبه‌دار و شناخته شده کشور به‌شمار می‌رود (به سال ۴۲۹ ه.ق) و از حیث سبک معماری[۲]و تزیینات، واجد اهمیت خاص بوده و نزد پژوهشگران معماری اسلامی جهان از شهرت زیادی برخوردار است. از تزیینات فاخر آنکه بعد از هزار سال با کمترین دخل و تصرف باقی مانده می‌توان به کتیبه‌های رنگی، نقاشی، گچبری‌های ازاره، قاب گچبری برهشته اشاره کرد. علی‌الخصوص در قسمت گریوار گنبد کتیبه‌ای به‌خط کوفی تزیینی قرار دارد که همچون خود بنا بی‌نظیر است. زیبایی از رابطه نظم و پیچیدگی به‌دست می‌آید و کتیبه مذکور نمونه بارزی از تجلی این تعریف از زیبایی است با این حال تاکنون از بررسی‌های بصری و ساختاری محروم مانده است. هدف این پژوهش تحلیل بصری و فرمی این کتیبه مغفول اما بسیار ارزشمند هنر و معماری اسلامی است تا ویژگی‌های نهفته در دل ساختار آن همچون قواعد نگارش، تناسبات و اصول به‌کار رفته در ترکیب‌بندی آشکار گردد. به این امید که علاوه بر معرفی بیشتر این میراث غنی به جهان و جهانیان، با زدودن گرد غفلت، چهره این زیبای پرطراوتِ خفته در زیر لایه‌های آسیب‌های محیطی بار دیگر رخ نماید. مقاله حاضر به‌دنبال پاسخگویی به این سؤال است که: کتیبه موجود در گریوار گنبد بقعه دوازده امام یزد واجد چه ویژگی‌های ساختاری، بصری و فرمی است و طراح چه قواعدی را در طراحی آن وضع نموده است؟

روش پژوهش

پژوهش حاضر بر پایه مطالعات کتابخانه‌ای و بررسی‌های میدانی و به‌شیوه توصیفی-تحلیلی انجام‌گرفته است. رویکرد آن کیفی بوده و جهت جمع‌آوری تصاویر کتیبه که منبع اصلی پژوهش بودند، ابتدا از کتیبه باوجود قرارگیری در ارتفاع بسیار بالا و بستر کاملاً منحنی، عکاسی شد و جهت تحلیل صحیح، تصاویر مورد اصلاح پرسپکتیوی و بازآفرینی کامپیوتری قرار گرفت. سپس علاوه بر تحلیل کلی کتیبه، تک تک حروف جهت بررسی تمهیدات بصری و اصول وضع شده در طراحی آن‌ها در جداولی دسته‌بندی شد.

پیشینه پژوهش

هرچند در منابع بسیاری به این کتیبه اشاره شده اما در حقیقت در هیچ پژوهشی این کتیبه اختصاصاً از نظر بصری و ساختار تجسمی مورد بررسی قرار نگرفته است. شاید تنها مرجع تخصصی راجع به بقعه دوازده امام کتابی با عنوان «هزار سال استواری» نوشته «ابوئی» (۱۳۸۸) باشد که به‌شکل تقریباً کاملی جنبه‌های تاریخی، ساختار معماری و تدابیر مرمتی این بنا را مورد بررسی قرار داده است. وی در قسمت تزیینات، تنها از محتوا و مضامین کتیبه‌ها، نوع خط و مواد مورد استفاده سخن رانده. «یادگارهای یزد» نوشته«افشار» (۱۳۷۴)، «کتیبه‌های اسلامی شهر یزد» نوشته «دانش‌یزدی» (۱۳۸۷)، «بررسی کتیبه‌های بناهای یزد» نوشته «قوچانی» (۱۳۸۳) نیز منابع دیگری برای معرفی کلی این کتیبه هستند. اما در مورد پژوهش‌هایی که سعی نموده‌اند ساختار بصری تزیینات و کتیبه‌های اسلامی ایران را مورد کنکاش قرار دهند می‌توان به منابعی اشاره کرد. از آن جمله «شیخی و خلوصی‌راد» (۱۳۹۸) در مقاله «مطالعه کتیبه‌ها و آرایه‌های تزیینی مسجد جامع خوارزمشاهی گناباد» به‌طور کلی به شناخت ساختار بصری آرایه‌های مسجد جامع خوارزمشاهی (اوایل قرن ۷ ه.ق) شامل نقوش هندسی، گیاهی و جانوری در تزیینات آجری و گچبری همچنین کتیبه‌های این مسجد پرداخته‌اند. مقاله «تزیین و ساختار بصری حروف خط کوفی در کتیبه نقاشی مقبره ارسلان جاذب» از «زابلی‌زاده و شیخی» (۱۴۰۱)، با بررسی فرم و ساختار حروف و تزیینات وابسته در خط کوفی ایرانی، که ترکیبی از خط و نقاشی است و در سده ۵ و۶ ه.ق منجر به خلق خطی جدید در محدوده خراسان شده، را مورد بررسی قرار داده است. «مکی‌نژاد» (۱۳۹۷) در مقاله «ساختار و ویژگی کتیبه‌های کوفی تزیینی در دوره سلجوقی و ایلخانی» به بررسی ساختار کلی و قابلیت‌های کتیبه‌های سلجوقی و ایلخانی پرداخته است و وارد تحلیل جزئیات حروف نگردیده است. «صالحی، خزائی و ابوتراب» (۱۳۹۹) در مقاله «تحلیل ساختار و ویژگی‌های بصری کتیبه‌های کوفی امامزاده عبدالله شوشتر»، سردر ورودی این بنا را که دارای چند کتیبه به‌خط کوفی ساده و تلفیقی از کوفی ساده و برگدار بوده و ساختار نسبتاً ساده‌ای نسبت به کتیبه گریوار بقعه دوازده امام دارد، از نظر ویژگی‌های بصری مورد بررسی قرار داده‌اند. در مجموع اصول و ارزش‌های نهفته در طراحی کتیبه گریوار بقعه دوازده امام یزد، به‌دلیل تفاوت‌های فراوان تاریخی، جغرافیایی و سبکی با سایر بناها و کتیبه‌های تاریخی که تحلیل‌ها و نتیجه‌گیری‌های متفاوتی را نیز ایجاب می‌نماید، آن را شایسته تحقیق و تأمل بیشتری نموده که این پژوهش سعی کرده تا حد امکان کمبود تحلیل‌های ساختاری و بصری در مورد آن را جبران نماید.

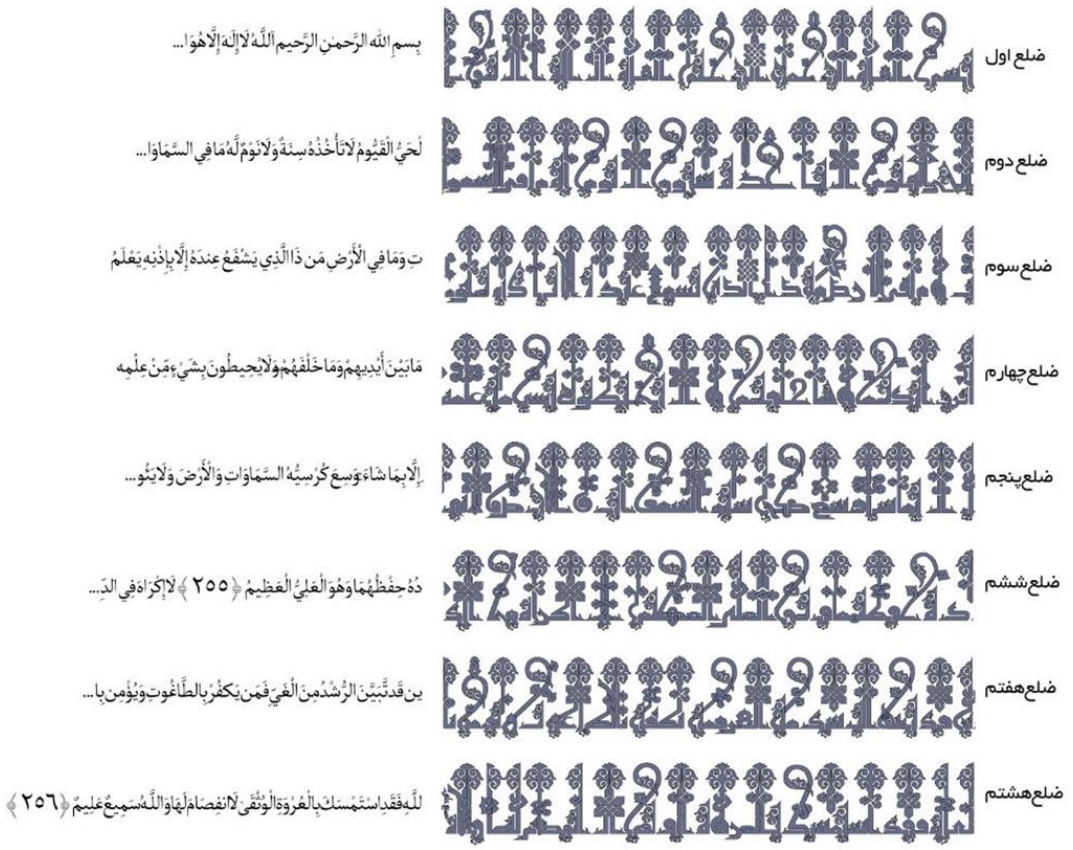
ساختار بصری کتیبه بقعه دوازده امام یزد

۱. ساختار کلی: هرچند درگذر زمان دخل و تصرفات معماری بقعه دوازده امام یزد زیاد بوده ولی قدر مسلم آن است که در تزیینات بسیار نفیس آنکه حدود هزار سال از خلقش می‌گذرد کمترین دخل و تصرف نسبت به عناصر سازه‌ای و معماری صورت پذیرفته است (ابوئی، ۱۳۸۸، ص. ۱۱۱). کتیبه مورد بررسی در این بنا (تصویر ۱) که آیت‌الکرسی و آیه بعد ازآن را شامل می‌شود با تقسیم به هشت قسمت مساوی، پیرامون گریوار هشت‌ضلعی گنبد به چرخش درآمده است. یعنی با بسم‌الله از ابتدای یک ضلع شروع شده و با عبارت العلی‌العظیم در انتهای ضلع هشتم به پایان می‌رسد. از جلوه‌های دقت و ارزشمندی کتیبه مذکور که آن را شایسته بررسی‌های بیشتر می‌نماید اینکه در تقسیم دو آیه در طول هشت ضلع گریوار، توزیع یکنواخت و دقیق اجزای کتیبه به‌گونه‌ای است که انتهای آیه دوم درست در محل شروع بسم‌الله آغازین به اتمام می‌رسد به‌گونه‌ای که یافتن ابتدا و انتهای آن دشوار

فصل‌نامه علمی، دانشکده هنر؛ دانشگاه شهید چمران اهواز
بررسی اسلوب خط و تمهیدات بصری کتیبه گریوار بقعه دوازده امام یزد
دوره دوازدهم، شماره ۳۱، بهار ۱۴۰۲ شماره صفحات ۱ تا ۱۷

است. این شکل قرارگیری موجب اتصال بصری و زنجیروار کل حروف شده و در نتیجه احساس گردش بی‌انتها و دورانی را حول محور مرکزی گنبد رقم میزند. ساختار اجزای کتیبه که در حرکت رو به بالا و کلی کتیبه نیز مؤثر است، هدایت چشم به‌سمت مرکز گنبد را موجب می‌گردد که در ادامه بیشتر مورد بررسی قرار خواهد گرفت. سرتاسر کتیبه در قسمت بالا و پایین آن با نوارهای نسبتاً پهنی احاطه شده. این نوارها که به‌واسطه گچبری غیر همسطح با کتیبه ایجاد شده‌اند، به‌رنگ تیره رنگ‌آمیزی گردیده و نقش قاب را برای کتیبه بازی می‌کند. لذا باعث ایجاد تأکید و زیبایی بیشتر، ایستایی و قوت کتیبه هستند (تصویر ۲).

تصویر ۱. موقعیت کتیبه گریوار بقعه دوازده امام یزد و نمای نزدیکی از آن. منبع: نگارندگان.



تصویر ۲. بازسازی کامپیوتری هشت ضلع کتیبه موجود در گریوار گنبد بقعه دوازده امام به همراه متن عربی هر ضلع. منبع: نگارندگان

۲. ساختار اجزا: در کوفی تزیینی، حروف تزیینات متفاوتی به‌خود می‌گیرند که بر اساس نوع تزیینات می‌توان چهار دسته را برای آن برشمرد: ۱. کوفی بنایی که کاملاً هندسی و ساده است ۲. کوفی تزیینی ساده ۳. معقد یا گره‌دار ۴. مشجر (دارای نقوش گیاهی) (اشرفی، ۱۳۹۷، ص. ۸۹). در دسته‌بندی دیگری می‌توان آن را به گروه‌های ریزتری تقسیم کرد: ۱. کوفی ساده، ۲. گوشه‌دار، ۳. برگدار (مورق)، گل و برگ‌دار (مزهر)، کوفی گره‌دار (معقد)، کوفی پیچیده (معشق)، ۴. کوفی موشح، ۸. کوفی مدور، ۹. کوفی مزین، کوفی ایرانی یا پیرآموز (گرومن، ۱۳۸۳، ص. ۷). مهمترین دلیل این تنوع و اشکال مختلف خط کوفی، مختلف بودن سطوح و فضاهای متنوع معماری بوده است. اصولاً در کتیبه‌نگاری، خط کوفی با توجه به اندازه و تناسبات فضای معماری شکل و شخصیت می‌گیرد به‌همین دلیل نمی‌توان قوانین معین و ثابتی را برای همه آن‌ها در نظر گرفت. با این حال خط کتیبه بقعه دوازده امام از نوع مشجر و معقد است که برای یافتن چگونگی روابط عناصر آن ناگزیر از تحلیل ساختاری هستیم. چون برای فراتر رفتن از مرحلهٔ توصیف هر اثر هنری باید این تعریف‌ها به تجزیه و تحلیل فرمی بینجامد (بارنت، ۱۳۹۹، ص. ۱۶۹). کتیبه حاضر متشکل از حرکات فراوان عمودی است که اغلب آن‌ها امتداد حروف کتیبه هستند. با کشیدگی حروف به سمت بالا (که دو نمود مفهومی و تزیینی پیدا می‌کند)، دو جزء یکی هندسی در میانه و دیگری گیاهی در انتهای کشیدگی‌ها به آن‌ها ملحق می‌شوند. به‌طورکلی می‌توان ساختار کتیبه‌های کوفی تزیینی در بناهای تاریخی ایران را به سه بخش عمده تقسیم کرد که به‌ترتیب عبارت‌اند از: «نظام نوشتاری»، «نظام هندسی» و «نظام گیاهی» (مکی‌نژاد، ۱۳۹۷، ص. ۱۷) (تصویر ۳)، البته همه کتیبه‌ها لزوماً واجد هر سه بخش نیستند. هر کدام از این نظام‌های سه‌گانه دارای ویژگی‌های اختصاصی در کتیبه‌های مختلف است که در بحث‌های بعدی نظام‌های سه‌گانه این کتیبه مورد واکاوی بیشتر قرار خواهد گرفت.

تصویر ۳. سختار کلی اجزای کتیبه کوفی تزیینی در بناهای تاریخی ایران. منبع: نگارندگان.

تناسب در چیدمان اجزا

خط‌کرسی خطی است فرضی که جهت قاعده‌مندی و قرارگرفتن حروف در یک تراز به‌کار می‌رود. منابع مختلف تعداد متفاوتی خط کرسی برای خطوط برشمرده‌اند از جمله «سبزواری» به پنج کرسی اشاره می‌کند: اول رأس‌الخط، دوم کرسی سر دال، صاد، واو، عین، قاف و فا، سوم کرسی وسط، چهارم کرسی اذیال نون، دال، سین، صاد، قاف، یاء و لام و پنجم کرسی ذیل‌الخط (سبزواری، ۱۳۷۲، ص. ۱۳۲). اما در مجموع تعداد خطوط کرسی به نوع خط و سلیقه کاتب بستگی دارد (مصلح‌امیردهی و جباری، ۱۳۹۵، ص. ۷۶). بنابراین می‌توان به تعداد نوآوری طراحان در خطوط مختلف کرسی داشت. کتیبه حاضر نیز دارای الگوی تعریف شده و اختصاصی جهت نظم و هماهنگی چینش اجزا در جهت ارتفاع و طول آن است. علاوه بر کرسی اصلی، سایر اجزا نیز بر اساس

فصل‌نامه علمی، دانشکده هنر؛ دانشگاه شهید چمران اهواز
بررسی اسلوب خط و تمهیدات بصری کتیبه گریوار بقعه دوازده امام یزد
دوره دوازدهم، شماره۳۱، بهار ۱۴۰۲ شماره صفحات ۱ تا ۱۷

خطوط راهنما چیده شده‌اند و طراح جهت یافتن محل خطوط ذکرشده و رسیدن به نظم و تناسبات چشم‌نواز از الگوی پنهانی بهره برده است. خط‌کرسی اصلی، خط راهنمای بالا، وسط و پایین کتیبه در تصویر ۴ الف نشان داده شده است. همانطور که دیده می‌شود خط‌کرسی در محل ۱/۴ پایین قرار دارد که ضریبی از ارتفاع کتیبه است. در کتیبه‌های کوفی تأکید بر چیدمان عناصر در بالای خط افق و استفاده بیشتر از این فضا جهت عرض‌اندام نوشتار است. این مسئله تا جایی است که در این کتیبه فضای عناصر نوشتاری و تزیینی زیر خط‌کرسی تنها نزدیک به یک‌هشتم از ارتفاع کل کتیبه را به‌خود اختصاص می‌دهد (تصویر ۴ الف). بر این اساس تا حد امکان انتهای حروف به روی خط‌کرسی انتقال‌یافته و تنها انتهای برخی حروف در برخی موقعیت‌ها به‌صورت زائده‌های کوچک افقی به زیر آن کشیده شده‌اند. این شکل قرارگیری و فاصله کم بین امتداد حروف و خط‌کرسی آنچنان است که در نگاه کلی به‌عنوان جزئی از حروف به‌نظر نمی‌رسند (به انتهای حروف «و» و «ی» در عبارت الحی‌القیوم ... توجه نمایید). موقعیت سایر خطوط راهنمای نیمه پایین کتیبه که همگی ضریبی از اندازه کل می‌باشند و محل استقرار اجزای نوشتاری و برخی از گره‌های هندسی هستند، در تصویر ۴ ب دیده می‌شود. تصویر ۴ ج، خطوط راهنمای نیمه بالای کتیبه را که آن‌ها نیز هر یک شاخصی برای تعیین محل اجزا هستند نشان می‌دهد.

تصویر ۴. الف. نمایش تقسیمات اصلی ارتفاع کتیبه بقعه دوازده امام (عبارت: ... الحی القیوم لاتاخذه سنه و لانوم له ما فی اسموا ...) و موقعیت خط‌کرسی در ۱/۴ پایین آن. ب. نمایش خطوط راهنمای نیمه پایین کتیبه. ج. نمایش خطوط راهنمای نیمه بالای کتیبه.
منبع: نگارندگان.

نظام نوشتاری، تغییرات فرمی و ساختاری

«نظام نوشتاری» قسمت پایین کتیبه را تشکیل می‌دهد. جایی که حروف و کلمات بر روی خط‌کرسی و در کنار هم چیده شده‌اند. همانطور که قبلاً اشاره شد خط مورد استفاده در این کتیبه، کوفی تزیینی بوده که خطی است بدون نقطه و هدف اصلی آن زیبایی است نه خوانایی. اعمال تغییرات زیاد بر روی حروف توسط طراح برای تحقق این هدف موجب گردیده، در نگاه اول کتیبه فاقد خوانایی کافی باشد و تنها به‌صورت اشکالی شبیه حروف به‌نظر برسد. اشکال متنوع حروف در جدول ۱ دلیلی بر این مدعاست. البته هرچند در کتیبه‌های کوفی تزیینی خوانش کتیبه مدنظر طراح نبوده اما این بدان معنا نیست که متن خوانده نشود بلکه خواندن آن در مرتبه اول اهمیت نیست. چهارچوب و شاکلهٔ شکلی حروف در ابداعات حفظ می‌شود چرا که ساختار الفبا را باید نگه داشت و از همان ساختار کلی به نوآوری رسید (فرید، ۱۴۰۰، ص. ۶۳). در این کتیبه حروف از سمت طول دچار کشیدگی نشده‌اند بلکه تا جای ممکن اجزای حروف به یکدیگر نزدیک شده و کشیدگی‌های افقی از بین رفته‌اند (به حروف م، لام، س در تصویر ۳ توجه شود). یکی از شاخص‌ترین ویژگی‌های حروف این کتیبه کشیدگی‌های عمودی آن است. در یک تقسیم‌بندی ما با دو نوع کشیدگی عمودی در این کتیبه مواجهیم: یکی کشیدگی حروف و دیگری شبه‌نوشتارها. حروف از نظر کشیدگی به دودسته تقسیم می‌شوند: یک دسته حروفی که ماهیتاً در بالای خط‌کرسی قرار دارند و به‌سمت بالا کشیده می‌شوند یعنی اطنابی[۳] همچون «الف»، «ل»، «ک»، «ط» و «ظ». جهت سهولت در بیان مطالب، در اینجا این حروف را که از حالت عادی نیز کشیده‌تر ترسیم شده، «حروف کشیده» نامگذاری می‌کنیم. دسته دوم حروفی که در اصل بر روی خط افق می‌نشینند یا به‌سمت زیر آن نزول می‌کنند نه به سمت بالا اما در کتیبه حاضر با اغراق در شکل و در نتیجه اعمال تغییرات فرمی، به‌سمت بالا صعود کرده‌اند. این حروف عبارت‌اند از «ر»، «و»، «ح»، «خ»، «م»، «ن» و «ی». نام این حروف را «حروف اغراق شده» می‌گذاریم. عدم فاصله مناسب میان حروف باعث از بین رفتن وحدت سطر می‌شود (های‌اسمیت، ۱۳۹۵، ص. ۴۶). هرچند در کتیبه‌های مختلف طراحان از خلاقیت‌های متفاوتی برای پر نمودن لابلای حروف استفاده می‌کردند، در اینجا طراح از طریق استمرار شکلی حروف کشیده سعی کرده بهترین راه را برای وحدت بخشیدن به کتیبه انتخاب نماید. در تفاسیر و تشبیهات حروف مقطعه، حرف «الف» را نمونه عالی «حسن تشکیل»[۴] و دارای بالاترین صفات از جمله وحدت و کمال می‌دانند که سایر حروف همیشه به این ویژگی‌های برتر گرایش دارند (معصوم‌زاده‌جوزدانی و همکاران، ۱۳۹۴، ص. ۶۹). بنابراین دلیل تأکید طراح بر ایجاد کشیدگی عمودی در «حروف اغراق شده» و ایجاد شباهت آن‌ها به حرفی همچون الف، پرکردن فضاهای خالی بین «حروف کشیده»، دریافت وجه مشترک با «حروف کشیده» و در نتیجه رسیدن به وحدت و جلوه بصری حاضر بوده است. جدول ۱ این حروف را که با طراحی‌های متنوع در طول کتیبه ظاهر شده‌اند، به‌صورت جداگانه همراه با شدت کشیدگی و اغراق ایجاد شده نشان می‌دهد. همانطور که ملاحظه می‌شود «حروف کشیده» تنها حالت کشیده دارند اما همهٔ حروف «اغراق شده» هم در حالت کشیده و هم غیرکشیده در طول کتیبه به‌کار رفته‌اند. لازم به ذکر است جهت جلوگیری از شلوغی، حروف و گره‌های کاملاً یکسان تنها یکبار در جدول آورده شده است. قابل توجه اینکه اعمال تغییرات ذکر شده در کنار تنوع بالای حروف الفبای اسلامی در موقعیت‌های مختلف کلمه، علی‌رغم وجود حرکت عامل[۴] و وجود شباهت کلی آن‌ها، موجب تنوع شکلی فراوان در حروف کتیبه شده است.

فصل‌نامه علمی، دانشکده هنر؛ دانشگاه شهید چمران اهواز
بررسی اسلوب خط و تمهیدات بصری کتیبه گریوار بقعه دوازده امام یزد
دوره دوازدهم، شماره۳۱، بهار ۱۴۰۲ شماره صفحات ۱ تا ۱۷

جدول ۱. نمایش «حروف کشیده» و «حروف اغراق شده» و گره‌های منفرد ایجاد شده، در کتیبه گریوار بقعه دوازده امام.
منبع: نگارندگان.

ردی ف	دسته بندی کلی حروف از نظر کشیدگی	حروف	غیرآخر/ چسبان	آخر/ غیرچسبان	اغراق در کشیدگی و میزان تغییر
۱	«حروف کشیده» حروفی که ذاتاً به‌سمت بالای خط کرسی کشیده هستند.	الف			کم
		ل			کم
		ط ظ		-	متوسط
		ک			متوسط
۲	«حروف اغراق شده» حروفی که ذاتاً به‌سمت بالای خط کرسی کشیده نمی‌شوند اما در اینجا با اغراق به‌سمت بالا کشیده شده‌اند.	ر			زیاد
		و			زیاد
		ح خ		-	زیاد
		م			زیاد
		ن			زیاد
		ی			زیاد

علاوه بر این ما با حروفی مواجهیم که کمترین اغراق و تغییر فرم را در کتیبه داشته‌اند. این حروف که در حقیقت سایر حروف باقیمانده را شامل می‌شوند عبارت‌اند از: «ف»، «ق»، «ه»، «ع»، «د»، «س»، «ش»، «ت»، «ب»، «ث»، «ص» و «ض» که همگی برخلاف حروف قبل هم ذاتاً کشیدگی عمودی ندارند و هم در طراحی این کتیبه دچار صعود اغراق‌آمیز نشده‌اند. این حروف را که «حروف غیرکشیده» نامگذاری می‌کنیم در قالب جدول ۲ به نمایش درآمده‌اند.

فصل‌نامه علمی، دانشکده هنر؛ دانشگاه شهید چمران اهواز
بررسی اسلوب خط و تمهیدات بصری کتیبه گریوار بقعه دوازده امام یزد
دوره دوازدهم، شماره۳۱، بهار ۱۴۰۲ شماره صفحات ۱ تا ۱۷

جدول ۲. حروف غیر کشیده در کتیبه بقعه دوازده امام. منبع: نگارندگان.

ردیف	حرف	غیرآخر / چسبان	آخر / غیرچسبان	اغراق در کشیدگی و میزان دفرمگی
۱	ف ق		-	
۲	ه			
۳	ع			
۴	د			کم
۵	س ش		-	
۶	ت ب ث			
۷	ص ض			

سؤالی که در اینجا مطرح می‌شود این است که ملاک انتخاب برخی حروف تحت عنوان «حروف اغراق شده» جهت ایجاد کشیدگی چه بوده. آیا این حروف به‌صورت تصادفی انتخاب شده‌اند و اگر پاسخ منفی است آیا طراح به فراخور موقعیت حروف در ترکیب‌بندی یا به‌صورت تصادفی حروف را جهت اعمال این کشیدگی انتخاب کرده است؟ ضمن دادن پاسخ منفی به این سؤال می‌توان گفت با تأمل در شکل حروف روشن می‌شود که شرط اعمال این تغییرات اغراق‌آمیز، دارا بودن حداقل یکی از این ویژگی‌ها بوده است: ۱. عدم تشابه حروف و امکان تمایز آن‌ها از یکدیگر. برای مثال نواجذی[۵] همچون دندانه حروف «ب»، «ت» و «ث» در صورت اعمال کشیدگی عمودی شباهت بسیاری به حروف «الف» و «ل» پیدا می‌کنند. حرف «س» و «ش» (که در این آیات تنها در اول کلمات آمده‌اند) نیز در صورت کشیدگی دندانه‌ها با «الف» و «ل» تداخل صوری پیدا می‌کنند. یا حروف «ص» و «ض» (به‌دلیل نبودن نقطه در کل حروف) به حرف «ظ» و «ط» شباهت غیر قابل تفکیکی پیدا می‌کند. همانطور که در جدول ۱ دیده می‌شود حروف «ن» و «ی» نیز که مجوز اعمال اغراق را به‌دست آورده‌اند در اول یا وسط حروف دچار کشیدگی نگردیده‌اند تا تداخل ظاهری با حروف «ل» پیدا نکنند. ۲. دارا بودن حداقل یک جزء آزاد به‌سمت بالا، جلو یا پایین در ابتدا یا انتهای حرف. دلیل دیگر گزینش حروف، شکل اولیه آن‌هاست. حروفی دچار کشیدگی شده‌اند که وجود این شرط قابلیت اعمال کشیدی را در آن‌ها ایجاد می‌نماید برخلاف حروف محاجری[۶] مثل «ه» و حروف «ف» و «ق» که دارای فرم‌های آزاد در ابتدای خود نمی‌باشند و فضای بسته‌ای دارند (کشیدگی در دندانه انتهای آن‌ها نیز باعث شباهتشان به «الف» می‌گردد). در مقابل «ی»، «و»، «ن»، «م»، «ر» و «ح» حروفی هستند که در قسمت انتهایی به‌سمت بالا یا حتی پایین رها می‌شوند. باید توجه داشت حروف «ع» و «غ» با وجود داشتن جزء آزاد در انتها، نمی‌توانند به یک کشیدگی عمودی متصل گردند زیرا انتهای این حروف روبه بالا یا حتی روبه جلو و پایین نیست(در مورد ممنوعیت کشیدگی این دو حرف، در قسمت گره‌ها توضیح بیشتری داده خواهد شد).

شبه‌نوشتارها

در هنر دوره اسلامی گونه‌ای نوشتار تزیینی وجود داشته که کارکرد نوشتاری ندارد. آن‌ها حروفی هستند که جزو نوشته نبوده اما به‌دلیل آشناپنداری با الگوی تجریدی الفبای اسلامی، جزو کتیبه پنداشته می‌شوند و در گروه نوشتارهای ترسیمی یا خط نگاره‌ها به‌حساب می‌آیند (فرید، ۱۴۰۰، ص. ۸۴). عوامل بسیاری در به تعادل رساندن یک اثر سهیم هستند. عواملی چون فاصله، موقعیت، اندازه، تناسب و ... (اوکویرک، ۱۳۹۰، ص. ۳۱۵). شبه‌نوشتارها نیز برای پر نمودن فضاهای خالی لابلای حروف، جهت حفظ ریتم و تعادل در ترکیب‌بندی اضافه می‌شوند. این اشکال که اوج به‌کارگیری آن‌ها تا کمی پس از حمله مغول بوده است (فرید، ۱۴۰۰، ص. ۸۶). در نگاه اول به‌صورت اجزای جدا از حروف به‌چشم نمی‌آیند و بدون تسلط بر متن کتیبه نمی‌توان به‌وجود آن‌ها پی برد. همانطور که در تصویر ۵ دیده می‌شود شبه‌نوشتارها در کتیبه حاضر شامل حروف «الف» و «لا» هستند و تزیینات اضافه شده به آن‌ها نیز مشابه سایر حروف است. لازم به ذکر است جهت پرهیز از شلوغی، شبه‌نوشتارهای کاملاً مشابه در کتیبه، در شکل آورده نشده است.

تصویر ۵. راست: انواع شبه‌نوشتارهای به‌کار رفته در کتیبه بقعه دوازده امام. چپ: ترکیب کلمه «یشفع عنده» در کتیبه و نمایش سه شبه‌نوشتار به‌کار رفته در راس آن. منبع: نگارندگان.

اکنون سؤالی مطرح می‌شود که با توجه به شباهت غیرقابل تفکیک شبه‌نوشتارها و فرم‌های نوشتاری در نگاه کلی، آیا نمی‌توان بدون ایجاد اغراق در حروف و تنها با کمک شبه‌نوشتارها و «حروف کشیده» ساختار فرمی مشابهی برای کتیبه ایجاد نمود؟ در پاسخ می‌توان چنین گفت که ترجیح طراح بر کشیدگی خود حروف بوده است چرا که شبه‌نوشتارها تنها حدود ده درصد از کشیدگی‌های عمودی این کتیبه را شامل می‌شوند. زیرا هرچند با حفظ خوانایی بیشتر و بدون اعمال اغراق در حروف می‌توان فضاهای خالی را پر نمود اما هیچ چیز به‌اندازه خود حروف نمی‌تواند در راستای القای مفاهیم والای نهفته درآیات الهی کمک‌کننده باشد. لذا اعمال کشیدگی اغراق‌آمیز در حروف، عملی بوده در جهت ایجاد گنجایش بیشتر در صور زمینی برای پذیرش بیشتر مفاهیم آسمانی.

گره‌های هندسی، چارچوب‌ها و قواعد

از قسمت‌های مهم و نقاط عطف کتیبه بقعه دوازده امام گره‌های هندسی آن است. این گره‌های در هم تنیده که به اشکال متنوع به‌وفور در کتیبه حاضر دیده می‌شوند به دو دسته کلی قابل تفکیک‌اند: ۱. گره‌های قسمت میانی کتیبه (که ارتباط تنگاتنگی با کشیدگی عمودی حروف دارند). ۲. گره‌های قسمت پایین کتیبه. اما در پس این پیچیدگی ظاهریِ گره‌ها، تمهیدات و اندیشه‌هایی نهفته است که در ادامه مورد واکاوی قرار می‌گیرند.

۱. گره‌های قسمت میانی کتیبه: در بخش میانی کتیبه تنوع بالایی از انواع گره‌ها را شاهدیم. در حقیقت در میانه همه کشیدگی‌های عمودی کتیبه، گره ایجاد شده است (هم در حروف و هم شبه‌نوشتارها). تعداد کشیدگی‌ها و در نتیجه کل گره‌های بخش میانی کتیبه به ۱۲۲ می‌رسد که۱۰۶گره متعلق به حروف و ۱۶ گره متعلق به

شبه‌نوشتارهاست. گره‌های مذکور به سه شکل کلی ایجاد شده‌اند: ۱. ایجاد گره منفرد از پیچش بخش عمودی تنها یک حرف، حول محور خود. این حروف که جمعاً ۷۴ گره و شامل همه «حروف کشیده» و «حروف اغراق‌شده» (+ شبه نوشتارها) هستند در جدول ۱ قابل مشاهده است. ۲. گره‌های مرکب ایجاد شده از به‌هم پیچیدن کشیدگی دو حرف همجوار. این گره‌ها که حرف الف در همه آن‌ها مشترک است به تعداد ۴۳ بار در کل کتیبه دیده می‌شود که ۴۱ بار از پیچش «الف» با حرف «ل» یا برعکس و ۲ بار به‌صورت استثنا از پیچش «الف» با «ک» و «و» ایجاد شده است. دلیل این استثنا ایجاد تعادل بصری و حفظ وحدت در فاصله گره‌ها بوده است (جدول ۳). جهت جلوگیری از شلوغی، گره‌های کاملاً یکسان دو حرف «الف» و «ل» تنها یکبار در جدول آورده شده است.

جدول ۳. نمایش حروف کتیبه در ایجاد گره‌های مرکب دوتایی. منبع: نگارندگان.

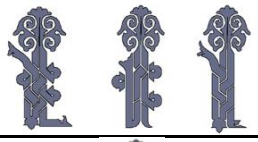
ردیف	حروف تشکیل‌دهنده به‌ترتیب حضور در کلمه	گره‌های ایجاد شده از ترکیب دو حرف
۱	«الف» ، «ل»	
۲	«ل» ، «الف»	
۳	«الف» ، «ک»	
۴	«الف» ، «و»	

همانطور که در بخش قبل اشاره شد حرف «ع» و«غ» جزو حروفی هستند که شرط کشیدگی به‌سمت بالا را ندارند. این ممانعت از ایجاد تغییر در برخی حروف و قانونمندی طراح، تا جایی است که حرف «الف» در برخورد با «غ» آن را رها نموده و با حرف «و» که بعد از آن آمده و قوانین کشیدگی بخش قبل، شامل آن می‌شود ایجاد گره نموده است. این گره، تنها مورد استثنای این چنینی در میان کل گره‌های کتیبه است (تصویر ۶، راست). از ویژگی‌های دیگر این گره‌ها دارا بودن ضخامت یکسان با نوشتار به‌دلیل امتداد حروف و تبدیل آن‌ها به این نقشمایه‌های هندسی است. این گره‌های در هم پیچیده از نظر زاویه ترسیم در دو گروه کلی جای گرفته‌اند که موجب ایجاد نظم و ریتمی بصری در کتیبه شده است. به این معنا که برخی در ترسیم از قاعده مشابه، یعنی تقریباً ۹۰ و ۴۵ درجه تبعیت می‌کنند و برخی فرمی آزادتر دارند. نوع دوم در کل کتیبه کم و محدود به گره‌هایی قلب مانند است. این دو نوع گره را می‌توان در تصویر ۶، چپ در کنار یکدیگر مشاهده نمود.

تصویر ۶. راست: ایجاد گره « الف» با «و» و ممانعت آن از در هم آمیختگی با «غ» در کلمه «بالطاغوت». چپ: ترسیم امتداد حروف و گره‌های الحاقی در زاویه آزاد و زوایای تقریبی ۴۵ یا ۹۰ درجه. منبع: نگارندگان.

۳. ایجاد گره از پیچش سه حرف همجوار جدول ۴ این گره‌ها را که در مجموع به تعداد ۵ گره می‌رسد به‌صورت تفکیک شده نشان می‌دهد. گره‌های مرکب سه‌حرفی که در زمان قرارگیری سه «حرف کشیده» در جوار یکدیگر در یک کلمه به‌وجود آمده‌اند همگی مربوط به قرارگیری حروف «الف» و «ل» در کنار یکدیگرند. تنها یکجا به‌صورت استثنا حرف «ط» در کنار دو حرف «الف» و «ل» آمده که ابتدای کلمه «بالطاغوت» است و این سه با هم ایجاد گره نموده‌اند (جدول ۴).

جدول ۴. گره‌های مرکب سه‌تایی که از همجواری «سه حرف کشیده» به‌وجود آمده‌اند. منبع: نگارندگان.

ردیف	حروف متشکله	گره‌های ایجاد شده از همجواری سه حرف
۱	«الف»، «ل»، «الف»	
۲	«الف»، «ل»، «ل»	
۳	«الف»، «ل»، «ط»	

تجزیه و تحلیل گره‌های بخش میانی کتیبه نشان از وجود قواعد تعریف شده در طراحی آن‌ها دارد که می‌توان آن‌ها را چنین جمع‌بندی کرد:

۱. طبیعتاً تنها در «حروف کشیده» و «حروف اغراق شده» (جدول ۱) با ایجاد گره مواجهیم و هیچ یک از «حروف غیرکشیده» (جدول ۲) در ایجاد گره مشارکت ندارند.

۲. در صورتی که حداقل دو «حرف کشیده» در کنار یکدیگر قرار بگیرند لاجرم باید با یکدیگر ایجاد گره مرکب نمایند. دلیل حضور بیشتر حروف «الف» و بعد از آن «ل» در تشکیل گره‌های منفرد و مرکب، فراوانی این دو حرف در متن قرآنی کتیبه است. این دو حرف همچنین بیش از هر دو حرف دیگری در جوار یکدیگر قرارگرفته و ایجاد گره نموده‌اند.

۳. حروف جهت آمیختگی لزوماً باید در جوار یکدیگر باشند. به استثنای دو حرف «الف» و «و» در کلمه «بالطاغوت» که حرف «الف» با «غ» به‌دلیل عدم احراز شرایط لازم «غ»، جهت کشیدگی عمودی، ایجاد گره ننموده و با حرف «و» که بعد از آن آمده در هم آمیخته است. همچنین در هیچ کجای کتیبه، حروف دو کلمه همجوار با هم گره ایجاد نکرده‌اند به این معنا که کل گره‌های دوتایی یا سه‌تایی، متعلق به حروف یک کلمه واحد هستند نه حروف همجوار در دو کلمه جدا.

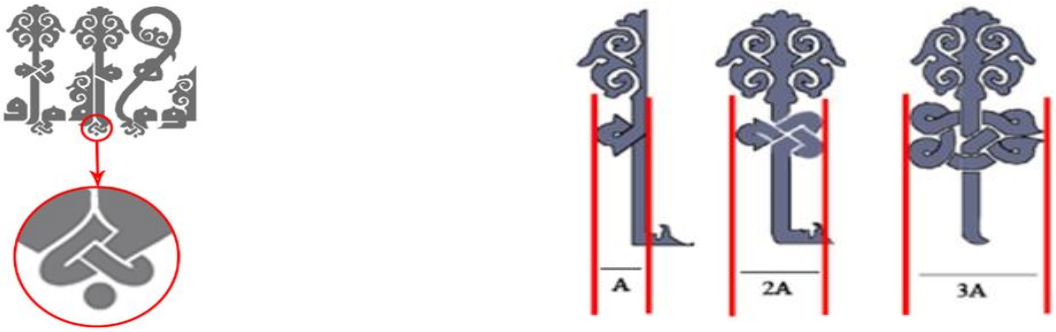
۴. «حروف اغراق شده» به‌هیچ عنوان در تشکیل گره‌های مرکب دوتایی و سه‌تایی مشارکت ندارند. به بیانی دیگر این حروف در کل کتیبه تنها گره‌های منفرد ایجاد نموده‌اند و این یکی دیگر از قوانین تعریف شده در طراحی کتیبه بوده است. به‌نظر می‌رسد دلیل این امر، تغییرات فراوان فرمیست که «حروف اغراق شده» به‌خود دیده‌اند و شاید پرهیز از پیچیدگی و ابهام بیش از پیش آن‌ها دلیل این ممانعت توسط طراح بوده است.

۵. ترتیب و اولویت تکرار گره‌های منفرد و مرکب در بخش میانی کتیبه تابع قانون خاصی نیست اما ظهور گره‌ها در فواصل نسبی منظم، از اصول مؤکد در طراحی آن است. با مبنا قرار گرفتن این اصل ظهور گره‌ها در طول کتیبه بر اساس یکی از این شرایط تحقق یافته است: ۱. «حروف کشیده» تنها ظاهر شده‌اند که لزوماً باید گره منفرد داشته باشند. ۲. دو یا سه «حرف کشیده» به‌صورت همجوار در یک کلمه ظاهر شده‌اند پس باید گره مرکب داشته باشند. ۳. نیاز به‌وجود کشیدگی عمودی و در نتیجه گره، جهت حفظ فواصل منظم و وحدت بصری بین کشیدگی‌ها وجود دارد که «حروف اغراق شده» به فراخور موقعیت در حالت کشیده همراه با گره ظاهر می‌شوند. در سایر موارد طراح از این حروف به‌صورت کوتاه و بدون گره بهره می‌برد. به بیانی دیگر «حروف اغرق شده» زمانی در کتیبه کشیده نشده‌اند که تراکم نقش مانع از اختصاص فضای کافی برای آن‌ها شده است لذا به‌صورت کوتاه و بدون گره ترسیم شده‌اند. ۴. در صورتی که جهت حفظ فواصل منظم در موقعیت‌های خاصی از کتیبه، «حروف کشیده» یا «حروف اغراق شده» با شرایط ذکر شده وجود نداشت، شبه‌نوشتارها به نسبت موقعیت همراه با یک گره منفرد یا مرکب ظاهر می‌شوند. هرچند استفاده از شبه‌نوشتارها تنها به تعداد ۱۶ مورد از میان ۱۲۲ کشیدگی می‌رسد اما بر اساس آنچه گفته شد شبه‌نوشتارها و«حروف اغراق شده»، حفظ تناسبات میان کشیدگی‌ها را در قسمت میانی و طول کتیبه بر عهده‌دارند. جدول ۵ وضعیت پذیرش گره در حروف کشیده، اغراق شده و غیر کشیده را به تفکیک نشان می‌دهد.

جدول ۵. وضعیت پذیرش گره در «حروف کشیده»، «حروف اغراق شده» و «حروف غیر کشیده». منبع: نگارندگان.

ردیف	اشکال حروف	گره منفرد	گره مرکب دوتایی	گره مرکب سه‌تایی
۱	**حروف کشیده**	دارد	دارد	دارد
۲	**حروف اغراق‌شده**	دارد	ندارد	ندارد
۳	**حروف غیر کشیده**	ندارد	ندارد	ندارد

۶. علاوه بر مورد قبل، استفاده هوشمندانه از اشکال متفاوت گره‌های مرکب و منفرد توسط طراح، به‌حفظ تناسبات بین آن‌ها کمک شایانی نموده است تا جایی که دو گره می‌توانند علی‌رغم حفظ ضخامت یکسان خط در ترسیم، دارای وزن‌بصری متفاوتی باشند. یعنی فضای بیشتر یا کمتری را نسبت به‌هم اشغال نمایند و از نظر بصری سبک‌تر یا سنگین‌تر به‌نظر برسند. تصویر ۷ سمت راست، اشکال متفاوت گره‌های ایجاد شده در حرف «الف» را نشان می‌دهد. طبیعتاً گرهٔ کوچکتر به‌منظور جلوگیری از تراکم بیش از حد در موقعیت‌های پرتراکم به‌کار می‌رفته است.

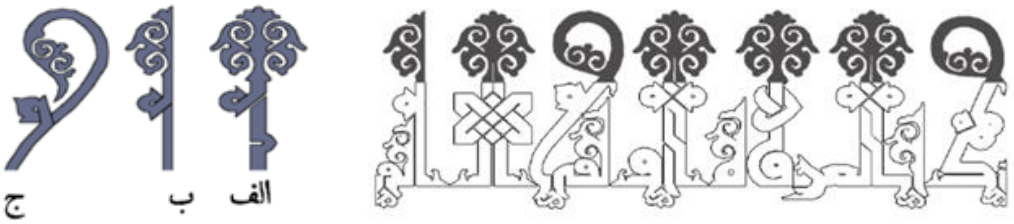


تصویر ۷. راست: اندازه متفاوت و در نتیجه در سه گره مختلف ایجاد شده در حرف «الف». چپ: نمایش گره‌های کوچک همشکل در میانه حروف و محل اتصال به یکدیگر در زیر خط‌کرسی عبارت «نوم له ما ...». منبع: نگارندگان.

۲. گره‌های قسمت پایین کتیبه: این گره‌های کوچک که تفاوت محسوسی از نظر اندازه و ضخامت خط ترسیمی با گره‌های بخش میانی دارند همگی در یک اندازه و شکل قلب مانند، در پایین حروف و مماس با خط‌کرسی قرار گرفته‌اند (تصویر ۷، چپ). این گره‌های هم ردیف که جزو معدود عناصر زیر خط‌کرسی هستند ریتم و حرکت ملایمی را در این بخش ایجاد می‌نماید و به دو صورت به حروف متصل شده‌اند. یا در میانه یک حرف قرار گرفته‌اند یا در محل اتصال دو حرف به یکدیگر. فاصله تکرار این گره‌ها بر اساس حفظ فاصله متناسب با گره قبلی و بعدی و پرهیز از تجمع تزیینات بصری است نه صرفاً تکرار در همه حروف و اتصالات. لازم به ذکر است حروف در محل اتصال با خط‌کرسی باید پهنای لازم برای ایجاد گره را داشته باشد لذا حرفی مثل «الف» به‌دلیل عدم احراز شرایط لازم در هیچ کجا با گره ذکر شده آذین نگردیده است.نکته آخر این‌که با کمی تأمل می‌توان دریافت طراح ناگزیر از قرار دادن این گره‌های تزیینی در زیر خط‌کرسی بوده است. چرا که تنها قرار گرفتن بخش انتهایی برخی حروف در زیر این خط آن هم به تعداد محدود (همچون انتهای حرف «غ»)، موجب عدم تعادل بصری و در نتیجه نازیبایی قسمت پایین کتیبه بوده است. لذا گره‌های ذکر شده علاوه بر ایجاد تراکم مناسب در قسمت پایین، موجب ایجاد ارتباط بصری مناسب این بخش با قسمت بالای کتیبه گردیده است.

نقشمایه‌های گیاهی

اجزای کتیبه در بخش پایینی و میانی دارای اجزای مشابهی است اما این تشابه در بخش گیاهی بالای حروف به نهایت خود می‌رسد. بخش بالایی یا همان «نظام گیاهی» که به تعداد کشیدگی‌های عمودی یعنی ۱۲۲، نقشمایه دارد شامل سه نقشمایه اصلی است که در طول کتیبه تکرار شده‌اند (تصویر ۸). نقشمایه غالب یعنی نقشمایه «الف» در مجموع به تعداد ۸۱ عدد در کل کتیبه می‌رسد. نقشمایه «ب»، نیمه همان نقشمایه قبلی است که به تعداد حدود ۱۴ بار تکرار شده است. دلیل اصلی استفاده از نقشمایه دوم کمبود فضای کافی به‌دلیل تراکم نقشمایه‌ها بوده است. این نقش به‌دلیل شباهت بسیار زیاد به نقشمایه قبلی در نگاه اول دیده نمی‌شود. نقشمایه «ج» که متفاوت‌تر از قبلی‌ها به‌نظر می‌رسد به تعداد ۲۷ عدد، طرحی شبیه سر و گردن قو از نمای جانبی دارد. این نقش که بر اساس نیم نقش قبلی و بر پایه‌ای بلندتر به فرم پیچداری رسیده است در رأس همه «حروف کشیده» و «اغراق‌شده» به‌غیر از «الف» «ل» و «ر» قرارگرفته. بنابراین غیر از همخوانی فرمی با حروف و تکرار متناوب جهت حفظ تعادل فضای مثبت و منفی، معیاری برای ترسیم آن وجود نداشته است.



تصویر ۸. نمایش اجزای تشکیل‌دهنده کتیبه در نظام گیاهی. منبع: نگارندگان.

نتیجه

با تأمل و تمرکز بر اجزای کتیبه گریوار بقعه دوازده امام یزد، هر فردی متوجه ظرافت و دقت نهفته در طراحی آن می‌گردد. استفاده از چندین خط‌کرسی نظم محسوسی را در کتیبه ایجاد نموده است. حروف برحسب شرایط، دارای گره‌هایی در قسمت میانی هستند که قواعد خاصی بر آن‌ها حاکم است. این گره‌ها همچون پیچک‌های بهشتی چنان در هم تنیده‌اند که گویا هنرمندی غیرزمینی آن‌ها را نقش زده است. طراح با دسته‌بندی حروف کتیبه در سه بخش متفاوت، جواز اعمال کشیدگی عمودی در برخی را صادر نموده و برخی را از اعمال کشیدگی منع کرده است. در هنگام عدم تحقق شرایط لازم جهت کشیدگی حروف، شبه‌نوشتارها را برای ایجاد تعادل بصری در لابلای آن‌ها به‌کار برده و این کل منسجم چنان در ارتباط و تناسب با هم قرار گرفته‌اند که فضاهای مثبت و منفی بین حروف در سرتاسر کتیبه به‌صورت یکنواخت توزیع گردیده است. این فضاهای مثبت و منفی دارای اشکالی یکسان نیستند اما از نظر وزن یکسان‌اند و چنانچه گره‌ای جابه‌جا شود یا حروفی به‌هم نزدیکتر یا از هم دور شوند لطمه جبران‌ناپذیری وارد می‌آورند. کشیدگی حروف نگاه را به‌سمت بالا هدایت می‌کنند و در ایجاد وحدت و تمرکز مرکزی نوک گنبد تأثیر گذارند. ارتفاع یکسان کشیدگی‌های بالارونده به انتقال مفهوم تعادل، ضرب‌آهنگ، وحدت و حرکت عمودی کمک شایانی نموده است و حرکتی افقی نیز حول محور پیرامونی گنبد رقم می‌زند. شباهت در نظام گیاهی بالا، نظام هندسی میانه و نظام نوشتاری پایین کتیبه موجب وحدت بیش از پیش اجزا در طول هشت ضلع گردیده و تضاد بین شکل‌های مسطح و مدور باعث زیبایی هر چه بیشتر کتیبه شده است. در پایان می‌توان چنین گفت که تزیینات پیچیده الحاقی از جمله گره‌های هندسی و گیاهی، اعمال کشیدگی اغراق‌آمیز عمودی که موجب تغییر فرم اساسی در برخی از حروف گردیده است، رسم حروف در ارتفاع مساوی، ترسیم اشکال متنوع از یک حرف در طول کتیبه، حذف کشیدگی افقی حروف و فاصله بین کلمات، شباهت فرمی برخی حروف متفاوت و عدم استفاده از نقطه از عوامل ایجاد ناخوانایی در کتیبه حاضر بوده است. این فاصله گرفتن از خوانایی جهت القای مفاهیمی فراتر از معنای تحت‌الفظی و دستیابی به تناسب و زیبایی بوده به شکلی که حروف (با حفظ خوانایی علی‌رغم ناخوانا به‌نظر رسیدن)، در بر دارندِ والاترین مفاهیم آسمانی باشند که قلم به‌تنهایی از بیان آن عاجز است. با این حال اعمال این تغییرات فرمی نه‌تنها به‌معنای از دست دادن نظم و قواعد خط نیست بلکه طراح اصول و خط و مشی مشخصی را متناسب با تغییرات پی‌ریزی کرده است تا جایی که حفظ هویت مستقل انواع حروف یکی از ملاک‌های اصلی طراحی بوده است. نوآوری و زایشی که در کتیبه گریوار بقعه دوازده امام وجود دارد می‌تواند الگوی مفیدی در زمانه حاضر باشد. باز استفاده از قواعد به‌کار رفته در طراحی این کتیبه که گویا برای همه نسل‌ها طراحی شده و تعریف کارکردهای جدید برای آن می‌تواند به حفظ و احیای بیش از پیش آثار این‌چنینی که بازتاب فرهنگ و هویت ایرانی اسلامی است کمک شایانی نماید.

تشکر و قدردانی

بی‌شک عکاسی از کتیبه‌ای تاریخی آن‌هم در گریوار یک گنبد و بازآفرینی صحیح آن باوجود طول زیاد و آسیب‌دیدگی‌های فراوان، بدون یاری خواستن از متخصصان کاربلد و صبور در این حوزه فراهم نخواهد بود. نویسندگان این مقاله بر خود لازم می‌دانند مراتب قدردانی و سپاس خود را از زحمات آقای مهندس احسان راد، که صمیمانه یاری‌گر اینجانبان بودند اعلام نمایند.

پی‌نوشت

۱. جهت کسب اطلاعات بیشتر در مورد تاریخچه خط بعد از اسلام در ایران می‌توان به منابعی همچون "منشأ و توسعه ابتدایی کوفی گلدار" با ترجمه مهناز شایسته فر و "هم‌نشینی نقش و نوشتار در هنر ایران" از امیر فرید. اشاره کرد.

۲. مهمترین ویژگی این بنا، گوشه‌سازی آن است که از نوع تُرْمبه پَتْکانه و قدیم‌ترین نمونهٔ موجود از این نوع بوده و نمونه‌ای برای گوشه‌سازی‌های بعدی در معماری سبک رازی به‌شمار می‌آید (هیلن‌برند، ۱۳۸۵،ص. ۲۹۱).

۳. شکل‌های مختلف حروف را رساله‌نویسان اسلامی به چند دسته تقسیم‌بندی کرده‌اند که شامل اطناب (الفات)، اهداب (فرودینه‌ها)، نواجذ یا اضراس (دندانه‌ها)، محاجر یا عیون (چشم‌ها) است (Gacek, 2009, p. 43).

۴. از نظر ابن‌مقله «حسن تشکیل» قاعده‌ای در خط است درباره اصول و ارکان نوشتن حروف و اتصالات آن در کلمات و شامل سطح، دور، قوت، ضعف، نزول‌مجازی، صعودمجازی، نزول‌حقیقی، صعود حقیقی، ارسال، سواد و بیاض می‌شود (فضائلی، ۱۳۶۰، ص. ۷۷).

۵. گاهی مشابهت‌هایی میان پاره‌هایی از حروف مختلف با هم وجود دارد به این معنا که بخشی از یک حرف عیناً در حرف دیگر به‌کار رفته و موجب شباهت دو یا چند حرف با یکدیگر می‌شود. این پاره‌های مشترک را «حرکت عامل» می‌نامند (افشار مهاجر، صالحی و فرید، ۱۳۹۵، ص. ۴۶).

۶. عیون (چشم‌ها) حروفی که حفره چشم مانندی دارند.

منابع

- ابوئی، رضا. (۱۳۸۸). *هزار سال استواری*. یزد: سازمان میراث فرهنگی، صنایع‌دستی و گردشگری.
- اشرفی، احمد. (۱۳۹۷). بررسی مقایسه‌ای خطوط کوفی مقبره شیخ عبدالصمد نطنزی و قدمگاه فراشاه یزد. *کاشان شناسی*، ۱۱(۸۹)، صص. ۸۹-۱۰۴.
- افشار مهاجر، کامران، صالحی، سودابه و فرید، امیر. (۱۳۹۵). شاخصه‌های تشخیص حروف در الفبای اسلامی. *نامه هنرهای تجسمی و کاربردی*، ۹(۱۸)، صص. ۴۳-۶۰.
- افشار، ایرج. (۱۳۷۴). *یادگارهای یزد* (جلد دوم). تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
- اوکویرک، استینسون و برن‌کایتون، ویک. (۱۳۹۰). *مبانی هنر نظریه و عمل* (مترجم محمدرضا یگانه دوست). تهران: سمت.
- بارنت، سیلوان. (۱۳۹۹). *راهنمای تحقیق و نگارش در هنر* (مترجم بتی آواکیان). تهران: سمت.
- دانش‌یزدی، فاطمه. (۱۳۸۷). *کتیبه‌های اسلامی شهر یزد*. تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور، انتشارات سبحان نور.
- زابلی‌زاده، وحید و شیخی، علیرضا. (۱۴۰۱). تزیین و ساختار بصری حروف خط کوفی در کتیبه نقاشی مقبره ارسلان جاذب. *هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی*، (۲۷) ۱، صص. ۷۱-۸۲.
- سبزواری، فتح‌اله. (۱۳۷۲). *اصول و قواعد خطوط ستّه: کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی* (تحقیق و تألیف: نجیب مایل هروی). مشهد: استان قدس رضوی، بنیاد پژوهش‌های اسلامی.
- شیخی، علی‌رضا و خلوصی‌راد، زینب. (۱۳۹۸). مطالعه کتیبه‌ها و آرایه‌های تزیینی مسجد جامع خوارزمشاهی گناباد. *هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی*، ۲۴(۳)، صص. ۷۷-۸۸.

- صالحی، سحر، خزائی، محمد و احمدپناه، سید ابوتراب. (۱۳۹۹). تحلیل ساختار و ویژگی‌های بصری کتیبه‌های کوفی امامزاده عبدالله شوشتر. *جلوه هنر*،۱۲(۴)، صص. ۷۴-۸۶.
- فرید، امیر. (۱۴۰۰). *هم‌نشینی نقش و نوشتار در هنر ایران*. تهران: انتشارات کلهر.
- فضائلی، حب‌الله. (۱۳۶۰). تعلیم خط. تهران: سروش.
- قوچانی، عبدالله. (۱۳۸۳). *بررسی کتیبه‌های بناهای یزد*. یزد: سازمان میراث فرهنگی.
- گرومن، آدولف. (۱۳۸۳). *منشأ و توسعه ابتدایی کوفی گلدار* (مترجم مهناز شایسته فر). تهران: انتشارات مؤسسهٔ مطالعات هنر اسلامی.
- مصلح‌امیردهی، معصومه و جباری، صداقت. (۱۳۹۵). بررسی اسلوب خط در نسخه‌ای از لطائف‌التفسیر. *نامه هنرهای تجسمی و کاربردی*، (۱۷)، صص. ۷۱-۸۴.
- معصوم‌زاده جوزدانی، فرناز؛ پورمند، حسنعلی و خزائی، محمد. (۱۳۹۴). زبان بصری محاجر در کوفی تزیینی. *هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی*، ۲(۴)، صص. ۵۹-۷۲.
- مکی‌نژاد، مهدی. (۱۳۹۷). ساختار و ویژگی کتیبه‌های کوفی تزیینی (گل‌دار، گره‌دار) در دوره سلجوقی، ایلخانی. *نگره*، (۴۷)، صص. ۱۷-۲۹.
- هیلن‌براند، روبرت. (۱۳۸۵). *معماری اسلامی (شکل کارکرد و معنی)* ترجمه باقر آیت‌الله‌زاده شیرازی. تهران: روزنه.
- های‌اسمیت، سایرس. (۱۳۹۵). *درون پاراگراف چه می‌گذرد (اصول تایپوگرافی)* (مترجم فرزانه آرین‌نژاد). تهران: نشر مشکی.
- Gacek, A. (2009). *Arabic Manuscripts (A Vasemecum for Readers*). Brill: Liden/Boston.

©2023 by the Authours. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0 license) https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.en_GB

پیکره
فصل‌نامه علمی، دانشکده هنر؛ دانشگاه شهید چمران اهواز
تأثیرات کوفیِ ایرانی (پیرآموز) بر شکل‌گیری «اقلام سته»
دوره دوازدهم، شماره۳۱، بهار ۱۴۰۲ شماره صفحات ۱۸ تا ۳۳
۱۸

امیر فرید[۱] فاطمه مرادی سیرچی[۲]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱،۱۰،۸ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲،۲،۴ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲،۲،۲۱

DOI: 10.22055/PYK.2023.42630.1357 **URL:** https://paykareh.scu.ac.ir/article_18226.html

ارجاع به این مقاله: فرید، امیر و مرادی سیرچی، فاطمه. (۱۴۰۲). تأثیرات کوفیِ ایرانی (پیرآموز) بر شکل‌گیری «اقلام سته». پیکره، ۱۲(۳۱)، صص. ۱۸-۳۳.

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله در همین شماره با عنوان زیر منتشر شده است
The Effects of Iranian Kufic Script (Piramooz) on the Formation of "Iqlam Sethe (the Six Scripts)"

مقاله پژوهشی

تأثیرات کوفیِ ایرانی (پیرآموز) بر شکل‌گیری «اقلام سته»

چکیده

بیان مسئله: یکی از مهمترین تحولات نوشتاری در سرزمین‌های اسلامی پیدایش خط‌های شش‌گانه (اقلام سته) بوده است. افول خط کوفی و جایگزینی آن با خطوط شش‌گانه و نیز وسعت استفاده از این خطوط، مبین این ادعاست که پیدایش این قلم‌ها یکی از بزرگترین تحولات نوشتاری و هنری در طول حیات جوامع اسلامی بوده است. با وجود اهمیت و کاربرد وسیع این خطوط، باید اذعان کرد که پژوهش‌های کافی پیرامون خاستگاه خطوط تاثیرگذار بر شکل‌گیری اقلام سته انجام نشده. در همین راستا این پژوهش به دنبال پاسخگویی به این سؤال است که تأثیر خط کوفی، خصوصاً کوفی ایرانی، بر شکل‌گیری اقلام سته چه بوده است؟

هدف: پژوهش حاضر در پی شناسایی تأثیرات احتمالی خطوط رایج زمان، در پیدایش اقلام سته پدید آمده است.

روش پژوهش: این پژوهش از نوع کیفی، و از نظر هدف کاربردی که به شیوه توصیفی-تحلیلی، ارائه شده است. داده‌های نوشتاری و تصویری در این پژوهش به‌شیوهٔ کتابخانه‌ای و به‌صورت هدفمند از میان منابع موثق تخصصی حوزهٔ خط و خوشنویسی انتخاب و مورد استناد قرار گرفته است.

یافته‌ها: از تفحص شکلی حروف و مقایسهٔ تطبیقی تک‌حرف‌های چهار خط ذکر شده می‌توان به این نتیجه رسید که خط کوفی ایرانی، یا پیرآموز، به‌دلیل قرابت شکلی بیشتر با ریخت حروف اقلام سته، می‌توانسته الگو یا دست‌کم، حلقهٔ واسط میان کوفی ساده و اقلام سته بوده باشد.

کلیدواژه

خوشنویسی ایرانی، کوفی ساده، قلم پیرآموز، اقلام سته، حروف، مفردات

۱. استادیار دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.
۲. نویسنده مسئول، عضو هیئت علمی گروه آموزش هنر، دانشگاه فرهنگیان، تهران، ایران.
Email: fatemehmoradi4000@gmail.com

مقدمه

نخستین خط جهان اسلام که فراگیر بوده خط کوفی است. اغلب پژوهشگران در این‌باره که ریشهٔ این خط آرامی است اتفاق‌نظر دارند. همچنین انتساب این خط به شهر کوفه نیز محل اجماع است. اما در این نکته که در دوران پیش از اسلام، شهر کوفه جزو شهرهای امپراطوری ساسانی بوده و اندیشه و فرهنگ ایرانی و نیز خط پهلوی، در به‌وجود آمدن خط کوفی، چه میزان تأثیرگذار بوده، اتفاق نظر دیده نمی‌شود. به‌ویژه در دورهٔ معاصر، پژوهش‌هایی که غالبا توسط پژوهشگران ایرانی انجام گرفته، نمایشگر آن است که نقش ایرانیان در پیدایش خط کوفی زیاد بوده است[۱]. علی‌رغم این تأثیرگذاری، آنچه که میان بیشتر پژوهشگران مرسوم گردیده، این است که خط در کشورهای اسلامی را خط عربی یا خوشنویسی عرب می‌نامند[۲]. در این مقاله قصد ورود به این مبحث و نتیجه‌گیری از آن وجود ندارد. ولی آنچه از منابع مستند می‌توان نتیجه گرفت آن است که منشأ خط کوفی نیز همچون بسیاری از خط‌های بین‌النهرین مانند اوستایی و پهلوی، خط آرامی است[۳]. با توجه به نمونه آثاری که از قرن‌های نخست اسلام به‌دست آمده، می‌توان بیان کرد خطی که نامش از شهر کوفه گرفته شده و امروزه کوفی ساده یا کوفی اولیه نامیده می‌شود، خط رسمی نگارش «مصحف شریف» بوده است[۴]. البته لازم به‌ذکر است که فراگیری خط کوفی ساده در دست‌نویس‌ها وجود داشته، چون در بسیاری از نوشتارهای باقی مانده تا قرن ۶ و ۷ ه ق به‌ویژه در بناها، گرچه با پیشوند کوفی نامگذاری می‌شود[۵]، اما تفاوت شکلی و ریختی میان آن‌ها و کوفی ساده، به‌حدی است که انتساب همهٔ آنان به کوفی ابتدایی- کوفی ساده- را به‌راحتی نمی‌توان پذیرفت. در گسترهٔ تمدن اسلامی و حتی در دست‌نویس‌ها نیز از خط کوفی انشعاب‌های زیادی گرفته شده بود. در این میان، گونه‌ای از قلم نوشتاری در همان قرن‌های نخستین اسلامی در جغرافیای ایران زمین[۶] به‌وجود آمد که به کوفی فیرآموز یا پیرآموز یا کوفی ایرانی (یا شرقی و یکی از زیرمجموعه‌های آن؛ قرمطی) مرسوم گردید. گرچه این قلم از خط کوفی ساده گرفته شده، اما دارای ویژگی‌های منحصربه‌فردی در شکل و ریخت حروف نسبت به نمونهٔ پیشین (کوفی ساده) و همچنین مشابهت‌هایی با نمونه‌های پَسین‌تر(اقلام سته) می‌باشد. لذا پژوهش حاضر به‌دنبال پاسخ به این پرسش است که خط کوفی ساده و خصوصاً کوفی پیرآموز چه تأثیراتی در شکل‌گیری اقلام‌سته داشته‌اند؟ اهمیت این نکته آنجاست که فراگیری خط کوفی با آمدن رقبایی چون خطوط شش‌گانه، رو به کاهش می‌رود و به‌تدریج منسوخ می‌شود؛ رقیبی که هزار سال از پدید آمدنش می‌گذرد و هنوز کاربرد گسترده‌ای دارد.

روش پژوهش

پژوهش حاضر از نظر هدف کاربردی و از منظر روش تحقیق کیفی است که به‌شیوهٔ توصیفی-تحلیلی صورت گرفته است. برای جمع‌آوری اطلاعات کتابخانه‌ای و تصویری از منابع موثق چاپ شده در حوزهٔ خوشنویسی مانند «شاهکارهای هنری در آستان قدس؛ منتخب قرآن‌ها (۱۳۹۱)»، «هنر خط و تذهیب قرآن (۱۳۷۷)»، «اطلس خط (۱۳۹۶)» و ... استفاده شده است. از آنجایی‌که پیش از پیدایش خطوط شش‌گانه، دو خط «کوفی ساده» و «کوفی پیرآموز» رواج داشته‌اند، در این پژوهش به‌عنوان خط پایه یا مبدأ؛ و از میان خطوط شش‌گانه نیز، دو خط «ثلث» و «نسخ» که بیشترین کاربرد را به‌خود اختصاص داده‌اند؛ به‌عنوان خطوط هدف در نظر گرفته شده‌اند. داده‌های تصویری از طریق مقایسهٔ تطبیقی تصاویر و توصیف هر پاره از حرف در چهار نوع خط یاد شده در موقعیت‌های: «تک‌حرف»، «پیش‌کلمه»، «میان‌کلمه» و «پس‌کلمه» تحلیل شده است. این موارد برای هر حرف

در جدولی جداگانه تنظیم و ارائه شده است. در این جدول‌ها حروف در خط‌های «کوفی ساده» و «کوفی پیرآموز» (به‌عنوان خطِ پایه) از یک‌سو و خط‌های «نسخ» و «ثلث» (به‌عنوان خط هدف) از سوی دیگر، مورد مقایسه قرار گرفته است[۹] ابتدا شرح مختصری از چهار گونهٔ خوشنویسی مد نظر (کوفی ساده، کوفی پیرآموز، نسخ و ثلث) ارائه شده و سپس حروف در هر یک از این چهار خط مورد ارزیابی قرار گرفته است. در این راستا، حرف‌ها پس از جداسازی از نمونه‌ها، در ۱۸ دسته تقسیم گردیده‌اند. در تحلیل حروف نیز ابتدا هر حرف در حالت‌های مختلف کاربردش در کلمه (تک‌حرف، پیش‌کلمه، میان‌کلمه، پس‌کلمه) و سپس نسبت به یکدیگر مورد بررسی قرار گرفته‌اند.

پیشینه پژوهش

بیشتر بررسی‌ها و پیشینه‌های سیر حرکتی خط و حروف در جوامع اسلامی و تأثیرگذاری آن‌ها بر یکدیگر، در حوزهٔ مطالعات تاریخی بوده است. از مهمترین این منابع می‌توان به «فضائلی» (۱۳۶۶) در «اطلس خط» اشاره داشت که مؤلف متناسب با منابع موجود به سیر و چگونگی قلم‌های خوشنویسی پرداخته است؛ همچنین از این منظر می‌توان به (ایمانی، ۱۳۸۵، زین‌الدین، ۱۹۷۴، هراتی، ۱۳۹۳، گرومن، ۱۳۸۳) اشاره کرد. همانگونه که بیان شد، تأکید این نویسندگان بر پایهٔ مطالعات تاریخی می‌باشد. با وجود این، در سال‌های اخیر می‌توان به پژوهش‌های زیر اشاره داشت: در کتاب «The Rise of Islamic Calligraphy» (2010) به‌طور خاص به دسته‌بندی شکلی نمونه‌های نخستین خط کوفی پرداخته شده است. نویسنده با تمرکز بر نخستین دست‌نویس‌هایی که در تمدن اسلامی رشد کرده به شیوه تبدیل این خط‌ها به شیوه‌های جدید می‌پردازد. در این کتاب هر نمونه دسته‌بندی و وجه تمایز آن بیان شده است. دسته‌بندی‌ها از خط‌های منسوب به کوفی و حجازی در صدر اسلام آغاز می‌شود و تا قرن سه و چهار که انقلاب فرهنگی در فرهنگ اسلامی شکل گرفته ادامه می‌یابد. در بخش سوم کتاب «خوشنویسی اسلامی» (۱۳۹۶)، «بلر» دلایلی جهت پیدایش خطوط شش‌گانه و مستدیر بیان می‌گردد که از میان آن دلایل شرایط اجتماعی شرق جهان اسلام به مرکزیت ایران مورد نظر ایشان است. این نکته به‌دلیل توجهی که به شرایط اجتماعی دارد، نسبت مناسب با خاندان «ابن‌مقله» برقرار می‌نماید که از این دریچه می‌تواند به‌عنوان پیشینهٔ پژوهش حاضر قرار گیرد. «صحراگرد» در کتاب «سطر مستور» (۱۳۹۹) که به‌جهت سبک‌شناسی کوفی شرقی تدوین یافته، به‌معرفی مجموعه کتبی که با این خط نوشته شده می‌پردازد. این کتاب حاوی تصاویر منحصربه‌فردی است که در موزه‌ها، به‌ویژه آستان رضوی، وجود دارد. گرچه کوشش نویسنده معرفی سبک‌های خط کوفی شرقی بوده، اما در برخی از نمونه‌ها میان سبک به‌معنای رایج آن و طراحی نوشتار در قلم آن نسخه تفکیک صورت نمی‌گیرد. به‌صورت مشخص در جهت بررسی شکلی حروف در الفبای اسلامی، در خصوص حروف و با تأکید بر فونت‌های معاصر پژوهش‌هایی صورت گرفته که از آن جمله: «فزونی» (۱۳۸۸) در مقاله‌ای با عنوان «درآمدی بر ریخت‌شناسی نوشتار فارسی»، به‌صورت ویژه، به ریخت و ویژگی‌های شکلی حروف پرداخته و از بابت شکل و پاره‌های شکلی در الفبای فارسی دسته‌بندی‌ای را مطرح می‌کند. «Bayar & Sami»[۷] (۲۰۰۹) در مقاله‌ای با عنوان «چگونه می‌توان فونتی را با استفاده از قانون اولیهٔ خوشنویسی عربی ساخت؟» به‌وسیلهٔ تقسیم‌های برداری و رایانه، زاویه‌ها، اندازه‌ها و قوس‌های حروف در خطوط اسلامی را تعریف کرده‌اند. لازم به بیان است که برخی از پژوهشگران (همایون‌فرخ، ۱۳۸۴، ص. ۷۷۰-۷۷۴) کوفی پیرآموز را منشأ پیدایش خط نسخ دانسته‌اند، اما برای این گفتهٔ خویش سندی تاریخی یا مقایسه‌ای ارائه نکرده‌اند تا از آن بتوان این مهم را دریافت. برخی دیگر

از پژوهشگران (George, 2010) نیز برای خط نسخ، پیشینه‌ای پیش از اسلام یافته‌اند که می‌تواند منشأ تغییر شکل حروف از کوفی به نسخ را به نمونه‌های پیش از اسلام نسبت دهد. اما با وجود این، حضور و حیات گستردهٔ گونه‌های کوفی در زمان ایجاد خط نسخ، بسیار فراگیر بوده و در کنار دیگر نظریه‌ها می‌توان به‌دنبال تأثیر این خطوط نیز بود که این مقاله از این منظر به موضوع می‌نگرد.

خطوط پایه (کوفی ساده، پیرآموز)؛ خطوط هدف (ثلث و نسخ)

اگر قلم‌هایی که به‌نام کوفی تزیینی مرسوم شده‌اند و بیشتر در کتیبه‌های بناها و صنایع رایج هستند را کنار بگذاریم و بدان‌ها با نگاه طراحی حروف و کلمه بنگریم (فرید، ۱۴۰۰، ص. ۵۸-۷۱) و به دو قلم پرکاربرد نوشتار متون، به‌ویژه قرآن کریم، که در دست‌نویس‌های سده‌های ابتدایی اسلام تا قرن پنج و شش ه.ق رایج بوده متمرکز گردیم، به دو نوع خط کوفی ساده و کوفی ایرانی (پیرآموز) می‌رسیم. در تشریح خط کوفی ابتدایی یا کوفی ساده بیان شده که خطی است دارای قاعدهٔ خاص و ثابت که از نظر شکلی برش‌های عمودی کوتاه دارد و حرکت افقی قلم در آن مشهود است (سفادی، ۱۳۸۱ص ۲۳-۱۰). به‌کارگیری تمام سطح قلم در این خط منجر به یکدستی و عدم‌قوت و ضعف زیاد در نوشتار می‌شده است. عدم به‌کارگیری ضعف قلم که شاید به‌دلیل محرف بودن در تراش قلم بوده باشد، منجر به ایستایی و عدم‌پویایی در صفحه می‌شده است. کشیدگی افقی ترکیب‌ها و حروف از دیگر مشخصه‌های بارز بصری در این خط می‌باشد. برتری مدها (حرکت‌های افقی) بر جرها (حرکت‌های عمودی) در کوفی ساده که منتهی به کشیدگی سطرها می‌شده را می‌توان حتی در قطع کتاب‌های باقی مانده از این شیوه نیز مشاهده کرد. رواج این شیوه از قرن دوم و سوم تا قرن ششم ه.ق بوده که موارد استفادهٔ آن بیشتر در کتابت قرآن می‌باشد[۱۰]. پس از نزدیک به دو سده از کاربرد گستردهٔ کوفی ساده، شاهد نمونه‌ای هستیم که امروزه بدان کوفی ایرانی، پیرآموز یا کوفی شرقی گفته می‌شود. البته این تعدد نامگذاری‌ها گویا باید در عصر حاضر رخ داده باشد. قلیچ‌خانی به‌جهت تفکیک میان کوفی ساده و کوفی مشرقی چند شاخصه را بیان می‌دارد که از مهمترین شاخصه‌های کوفی شرقی؛ نزدیکی حروف در کلمه‌ها به‌جهت خوانش بهتر و عدم‌شباهت حروف «و» و «ر» با یکدیگر می‌باشد (قلیچ‌خانی، ۱۳۹۰، ص. ۶۷ تا ۶۸). پیرآموز «خصوصیات منحصربه‌فردی دارد که مشخصاً با نمونهٔ کوفی ساده متفاوت است. قابل توجه‌ترین مشخصهٔ این نوع کوفی، دنباله‌های بالارونده دراز و عمودی حروف است و این در حالی است که دنباله‌های کوتاه حروف کج یا کمی به‌طرف چپ خمیدگی دارند. این خصوصیت، حرکتی پویا به‌سمت جلو به آن می‌بخشد ...» (سفادی، ۱۳۸۱، ص. ۱۴). از ویژگی‌های دیگر این قلم بلندای حروف نسبت به کوفی ساده می‌باشد؛ همچنین حضور قوت و ضعف در میان حروف این خط مشهود است. نکتهٔ پایانی در معرفی مختصر کوفی ایرانی این است که بهره‌گیری از این نوع قلم به‌جهت نگارش متون فارسی در سده‌های چهار تا هشت ه.ق رواج داشته است (قلیچ‌خانی، ۱۳۹۰، ص. ۶۸). در مورد دگرگونی شیوهٔ نوشتاری در حدود سدهٔ سوم ه.ق از کوفی ساده یا به‌عبارتی خط مستقیم و مبسوط به خطوط مستدیر، بیشتر دلایلی از جمله شیب‌دار شدن قطع قلم، پیدایش کاغذ و موارد فنی دیگر بیان می‌گردد. (همچنین مورد بسیار مهم در دایره و مربع قرار دادن حروف)، اما دلیل اجتماعی آن نیز بسیار مهم است. «این قاعده‌مند شدن اقلام مستدیر بخشی از تحولات اجتماعی عمده‌ای بود که یک تمدن فراملیتی اسلامی ایجاد و قدرت و فرهنگ را تمرکززدایی کرد و بین دربارهای متعددی پراکند که به‌جز زبان عربی، به‌زبان فارسی هم سخن می‌گفتند» (بلر، ۱۳۹۶، ص. ۱۸۲). این جملهٔ خانم «بلر» پیوند دارد با نخستین نمونهٔ باقی مانده از خط کوفی ایرانی، که به‌نام قرآن «خَیقانی» مرسوم گشته است. این

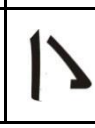
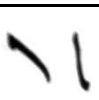
قرآن نمونهٔ نخستین کوفی پیرآموز یا خطوط مستدیر می‌باشد و در نوشته‌ای فارسی بر انجامهٔ آن آمده که «احمدبن‌ابوالقاسم خیقانی» این مصحف را در شعبان ۲۹۲ ه.ق درست بکرد. استفاده از زبان فارسی در یادداشت نسخه، آن را با بلاد شرق جهان اسلام پیوند می‌دهد و باز به قول خانم بلر، زمان اتمامش یک تاریخ معیار برای ساخته شدن چنین تحولی می‌باشد. نکتهٔ مهم در این بیان‌ها، هم‌زمانی این رویداد با تحولی است که شخصی چون «ابن‌مقله» (م ۲۷۲ ه.ق) یا بهتر بگوییم خاندان او پدید آوردند. به‌همین منوال هم‌زمانی با نمونهٔ منحصربه‌فردی مانند نسخهٔ «غریب‌الحدیث» که در بغداد کتابت شده قابل توجه است. «در همان زمان پیدایش خط مستدیر در ایران و آسیای مرکزی برای مقاصد رسمی و همچنین قرآن‌نویسی پذیرفته شده است ... این خط (کوفی ایرانی، مستدیر یا به تعبیری دیگر شکسته) از اواخر سدهٔ سوم ه.ق در شمال‌شرقی ایران، نه تنها خط رسمی بلکه خط متداول و عمومی بود» (بلر، ۱۳۹۶، ص. ۱۸۴ و ۱۸۸). پیدایش و شاید بهتر باشد گفته شود قانونمندی اقلام سته (شامل خط‌های نسخ، ثلث، محقق، ریحان، توقیع و رقاع) در قرن سه و چهار ه.ق توسط خاندان ابن‌مقله، دانشمند ایرانی دربار عباسی[۱۱]، صورت گرفته است. شخصی که خاندان ایرانی داشتن او، دانشمند و ریاضیدان بودنش و وزارت او در دو شهر بزرگ بغداد و شیراز می‌توانسته آشنایی او با جریانات نوشتاری را به‌همراه داشته باشد. اکنون به‌جهت آشنایی نسبی با دو نماینده از خطوط شش‌گانه (ثلث و نسخ) ابتدا توضیحی از خط ثلث به‌میان می‌آید، با این توضیح که خط ثلث به‌دلیل شباهتش با خط محقق، نوعی پوشش را با این خط دارد. به‌طور اختصار، ثلث، خطی ساکن و در عین حال بلند و کشیده که اساساً به منظور تزیین در نُسخِ خطی و کتیبه‌ها استفاده می‌شد. بلندی کشیده‌های برخی حروف، قدرت بیان تزیین را در این خط افزایش می‌داده و هنوز نیز خط ثلث با وجود گذشت قرن‌ها از مهمترین خطوط تزیینی اسلامی محسوب می شود. اگرچه خط ثلث از گذشته تا امروز در کتابت نیز مورد استفاده بوده، ولی در کتیبه‌نگاری کاربردی برجسته داشته است. انحنای زیاد این خط که با بلندای برخی از حروف مانند الف، ل عجین شده است حالتی باصلابت، در عین حال پویا به این خط می‌دهد. خط نسخ را تابع ثلث دانسته‌اند[۱۲] و آن را ناسخ دیگر خطوط می‌دانند (منشی‌قمی، ۱۳۸۳، ص. ۱۷) در خط نسخ فاصلهٔ بلندا و پهنای حرف و کلمه متعادل‌تر می‌شود که بر ساده‌خوانی آن می افزاید. این مسئله باعث می‌شود که خط نسخ، به عنوان خط نخست نوشتاری به‌ویژه برای قرآن‌نویسی در جوامع اسلامی به‌کار گرفته شود. «حتی می‌توان گفت در خط نسخ عنصر ترسیم حذف شده است. همچنین این خط محدودیت‌های دست انسان را نیز -به‌صورتی مضاعف- مراعات می‌کند؛ زیرا نه‌تنها خود با حرکت ماهرانه و طبیعی دست متناسب است، بلکه طوری است که می‌توان با آن قرآن را در قطعی نوشت که برداشتن و حملش آسان باشد» (لینگز،۱۳۷۷، ص. ۵۴).

بحث و یافته‌های پژوهش

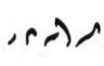
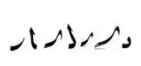
اکنون پس از بیان شرح مختصر در باب خط‌های مورد بررسی در پژوهش حاضر، لازم است جهت پاسخگویی به سؤال اصلی و دستیابی به میزان تأثیرات خطوط کوفی بر اقلام سته، مقایسهٔ شکلی میان آنان صورت گیرد تا نسبت تأثیرپذیری اقلام سته از گونه‌های نوشتاری پیشین مشخص گردد. نگارندگان ازمیان شیوه‌های مقایسهٔ حروف با یکدیگر، تحلیل شکلی را به‌دلیل بی‌واسطه بودن در تشخیص ریخت حروف و به امید کسب نتایج روشن‌تر انتخاب نمودند؛ زیرا شکل و فرم، بیان بی‌واسطه‌تر و صریح‌تری را داراست. شکل عموماً در فرهنگ‌های بصری به معنای خط و محدودهٔ خارجی یک فرم که قابل‌تمرکزتر است، گفته می‌شود (باورز، ۱۳۸۷، ص. ۵۴). «هر زمانی

که ما شکلی را ادراک می‌کنیم، آگاهانه یا ناآگاهانه آن را بازنمایندهٔ چیزی به‌شمار می‌آوریم و بدین ترتیب آن را در مقام فرم یک محتوا دریافت می‌کنیم (آرنهایم، ۱۳۸۸، ص. ۱۱۹). می‌توان گفت، فرم همواره با انتزاع ویژگی‌هایی چون تیزی، هماهنگی و ناهماهنگی، انحنا، قدرت یا سستی از شکل اشیا، از کارکرد عملی آن‌ها فراتر می‌رود. در ادامه این بخش، دو گروه از خطوط (شامل چهار نوع خط) انتخاب و تحلیل شده است؛ خطوط کوفی ساده و پیرآموز؛ به نمایندگی از خط پایه و خطوط نسخ و ثلث؛ به نمایندگی از خط هدف. نمونه‌ها در ۱۸ جدول زیر به‌صورت مجزا آورده شده، و تمایز و شباهت ساختاری میان نمونه‌ها جلوی هر حرف (در حالت‌های تنها، پیش‌کلمه، میان‌کلمه و پَس‌کلمه) بیان شده است.

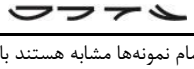
جدول ۱. حرف الف. منبع: نگارندگان.

الف	کوفی		نسخ	ثلث	تشریح
	ساده	پیرآموز			
تک‌حرف					تشابه شکلی در کلیات هر چهار نمونه وجود دارد. حرکتی عمودی و صاف در تمام نمونه‌ها، شاخص‌ترین ویژگی این حرف به‌حساب می‌آید. البته تمایل انتهای حرف الف به‌سمت راست در نمونهٔ کوفی اولیه بیشتر از نمونه‌های دیگر است که به‌تدریج به‌سمت چپ متمایل شده است.
پیش‌کلمه	–		–	–	–
میان‌کلمه	–	–	–	–	–
پس‌کلمه					حرکتی صاف و عمودی در تمام نمونه‌ها، کلیت الف در پس‌کلمه را می‌سازد. گرچه متناسب با ترکیب حرکت عمودی دارای قوس می‌گردد، به‌ویژه در پیرآموز.

جدول ۲. حرف ب. منبع: نگارندگان.

ب	کوفی		نسخ	ثلث	تشریح
	ساده	پیرآموز			
تک‌حرف					حرکت افقی شاخصهٔ ثابت تمام نمونه‌هاست.
پیش‌کلمه					وجود تک‌دندانه در حرف شاخصهٔ تمام نمونه‌هاست. تنوع بالای دندانه‌ها در نمونه‌های نسخ و ثلث. تشابه طره ریز در شروع حرکت بین پیرآموز و نسخ و ثلث.
میان‌کلمه					وجود دندانه در تمام نمونه‌ها ثابت است، اما تنوع بالای شکلی آن در نمونه‌های نسخ و ثلث، همراه با انحنا به‌جای دندانه، تمایز دو گروه است.
پس‌کلمه					کلیت یکسان شکلی بین تمام نمونه‌ها. در پیرآموز برآمدگی انتهای حرکت ب با نمونه‌های نسخ و ثلث همراهی بیشتری دارد.

جدول ۳. حرف ح. منبع: نگارندگان.

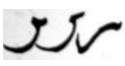
ح	کوفی		نسخ	ثلث	تشریح
	ساده	پیرآموز			
تک‌حرف					پارهٔ نخست حرکت در حرف هر چهار نمونه ثابت و شاخصهٔ شناسایی حرف به‌حساب می‌آید. فضای باز زیر حرف ح در سه خط نسخ، ثلث و پیرآموز وجود دارد که در کوفی ساده به‌حداقل می‌رسد (تفاوت میان دو حالت).
پیش‌کلمه					در کلیت، تمام نمونه‌ها مشابه هستند، با این توضیح که در دو خط متأخرتر، منحنی و دور بیشتر حاکم است که در این موضوع با کوفی ساده قرابت دارند. 
میان‌کلمه					در کلیت، تمام نمونه‌ها مشابه هستند با این توضیح که در دو خط متأخرتر، منحنی و دور بیشتر حاکم است که در این موضوع با کوفی ساده قرابت دارند.
پس‌کلمه					حرکت در پس‌کلمهٔ این حرف مانند تک‌حرف‌های آن می‌باشند.

جدول ۴. حرف د. منبع: نگارندگان.

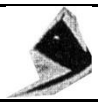
د	کوفی		نسخ	ثلث	تشریح
	ساده	پیرآموز			
تک‌حرف					فضای باز در سمت چپ حرف شاخصی رعایت شده در تمام نمونه‌هاست که در نسخ و ثلث بسیار بازتر می‌شود. در مقایسهٔ چهار نمونه، حرف د در کوفی ساده با کشیدگی بلند افقی متمایز از دیگر نمونه‌هاست.
پیش‌کلمه	–		–	–	–
میان‌کلمه	–		–	–	–
پس‌کلمه					حرکت حرف‌ها در پس‌کلمهٔ حرف د مشابه حالت تک‌حرف‌ها در این حرف می‌باشد.

جدول ۵. حرف ر. منبع: نگارندگان.

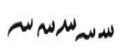
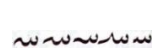
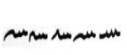
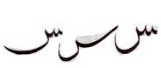
ر	کوفی		نسخ	ثلث	تشریح
	ساده	پیرآموز			
تک‌حرف					حرکت مایل راست به چپ به‌سمت پایین، تشکیل حرف ر می‌دهد (شکل:). تفاوت بین نمونه‌ها در کوفی ساده می‌باشد که حرف ر در این خط شبیه حرف د در سایر خطوط است.

ر	کوفی		نسخ	ثلث	تشریح
	ساده	پیرآموز			
پیش‌کلمه	-		-	-	
میان‌کلمه	-		-	-	
پس‌کلمه					با شرایط تک‌کلمه یکسان است.

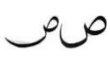
جدول ۶. حرف و. منبع: نگارندگان.

و	کوفی		نسخ	ثلث	تشریح
	ساده	پیرآموز			
تک‌حرف					دو پاره شکلی در تمام نمونه‌ها وجود دارد که پارهٔ نخست آن، یکسان است اما حرکت مایل در پارهٔ دوم در کوفی ساده متفاوت است و فضای بین دو پاره را از بین برده است. شباهت حرف و در کوفی ساده با حرف ف قابل‌تأمل است.
پیش‌کلمه	-		-	-	
میان‌کلمه	-		-	-	
پس‌کلمه					با شرایط تک‌کلمه یکسان است.

جدول ۷. حرف س. منبع: نگارندگان.

س	کوفی		نسخ	ثلث	تشریح
	ساده	پیرآموز			
تک‌حرف					این حرف دارای دو قسمت دندانه‌دار و حرکت عامل ن مانند می‌باشد. پارهٔ دوم دهانهٔ باز به‌سمت بالا دارد که در سه خط پیرآموز، نسخ و ثلث یکسان است (به‌جز حالت س کشیده در نمونه‌ای از خط ثلث). در نمونهٔ کوفی ساده حرکت عامل (پارهٔ دوم) با نمونه‌های دیگر متفاوت است.
پیش‌کلمه					یکسانی در کلیهٔ نمونه‌ها وجود دارد. تنوع بالای دندانه‌ها در نمونه‌های نسخ و ثلث همراه با انحنا به‌جای دندانه.
میان‌کلمه					"
پس کلمه					با شرایط تک‌کلمه یکسان است (شکل یکسان در سه خط پیرآموز، نسخ و ثلث).

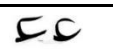
جدول ۸. حرف ص. منبع: نگارندگان.

ص	کوفی		نسخ	ثلث	تشریح
	ساده	پیرآموز			
تک‌حرف					تشابه کلی در پارهٔ نخست در تمام نمونه‌ها وجود دارد. کوفی ساده در زاویهٔ دهانهٔ پارهٔ دوم در مقایسه با سه نمونهٔ دیگر متمایز است.
پیش‌کلمه					تشابه کلی در چهار نمونه. تفاوت در انحنای دندانهٔ حرف ص، در خط‌های نسخ و ثلث با نمونهٔ کوفی ساده و پیرآموز.
میان‌کلمه					"
پس‌کلمه					با شرایط تک‌کلمه یکسان است.

جدول ۹. حرف ط. منبع: نگارندگان.

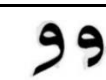
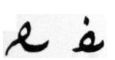
ط	کوفی		نسخ	ثلث	تشریح
	ساده	پیرآموز			
تک‌حرف					در کلیت تمام نمونه‌ها (فارغ از اندازه و حجم) از یک الگو پیروی می‌کنند. در نمونهٔ پیرآموز حرکت الف حرفِ ط، مایل شده است.
پیش‌کلمه					میان حرکت‌های این حرف در جاهای مختلف کلمه، تفاوتی دیده نمی‌شود.
میان‌کلمه					"
پس‌کلمه					"

جدول ۱۰. حرف ع. منبع: نگارندگان.

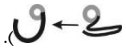
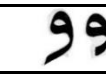
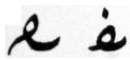
ع	کوفی		نسخ	ثلث	تشریح
	ساده	پیرآموز			
تک‌حرف					تفاوت اصلی نسبت به دیگر نمونه‌ها، در کوفی ساده دیده می‌شود؛ به‌ویژه در پارهٔ دوم حرف ع این تفاوت مشهودتر است.
پیش‌کلمه					یکسانی در تمام نمونه‌ها.
میان‌کلمه					تفاوت نسبت به دیگر نمونه‌ها در نمونهٔ کوفی ساده دیده می‌شود (الگو در نمونهٔ پیرآموز، نسخ و ثلث یکسان است).

ع	کوفی		نسخ	ثلث	تشریح
	ساده	پیرآموز			
پس‌کلمه					تفاوت اصلی نسبت به دیگر نمونه‌ها، در کوفی ساده دیده می‌شود که پارهٔ دوم حرف ع متفاوت است (الگو در نمونهٔ پیرآموز، نسخ و ثلث).

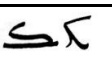
جدول ۱۱. حرف ف. منبع: نگارندگان.

ف	کوفی		نسخ	ثلث	تشریح
	ساده	پیرآموز			
تک‌حرف					دو پاره در شکل این حرف وجود دارد. حرکتی دَوار در ابتدای کشیدگی افقی در تمام نمونه‌ها موجب شباهت کلی در هر چهار نمونه شده است.
پیش‌کلمه					"
میان‌کلمه					"
پس‌کلمه					شباهت کلی یکسان در هر چهار نمونه وجود دارد. در مقایسه با کوفی ساده، پیرآموز در انتهای حرف با حرکت اوجی همراه است. دو خط نسخ و ثلث شباهت بیشتری دارند (حالت ثابت در سه خط پیرآموز، نسخ و ثلث).

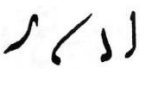
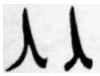
جدول ۱۲. حرف ق. منبع: نگارندگان.

ق	کوفی		نسخ	ثلث	تشریح
	ساده	پیرآموز			
تک‌حرف					تمایز اصلی در این حرف در پارهٔ دوم کوفی ساده در مقایسه با سه خط دیگر می‌باشد (شکل: ). دو پاره شکلی وجود دارد که پارهٔ دوم، حرکتی قوس‌دار افقی را داراست.
پیش‌کلمه					شباهت در نسبت، در هر چهار نمونه.
میان‌کلمه					شباهت در نسبت، در هر چهار نمونه.
پس‌کلمه					تمایز در پارهٔ دوم کوفی ساده در مقایسه با سه خط دیگر می‌باشد.

جدول ۱۳. حرف ک. منبع: نگارندگان.

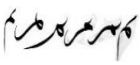
ک	کوفی		نسخ	ثلث	تشریح
	ساده	پیرآموز			
تک‌حرف					در دو خط نسخ و ثلث، شکل کلی حرف، در کلیت متفاوت با نمونه‌های نخستین است. حرکت رفت و برگشتِ دو نمونهٔ نخست (کوفی ساده و پیرآموز) در نسخ و ثلث رعایت نشده، البته حرکت سرکش این دو نمونه با نمونهٔ پیرآموز مشترک است.
پیش‌کلمه					در هر چهار نمونه کلیت حرکت حروف مشابه است. حرف ک همراه با سرکش دیده می‌شود که البته در نمونه‌های کوفی ساده و پیرآموز این حرکت بسیار کوتاه است. فضای بسته میان پاره‌های کوفی ساده و پیرآموز بسته‌تر می‌باشد.
میان‌کلمه					"
پس‌کلمه					حرکت رفت و برگشت پیرآموز و کوفی ساده، در خط نسخ و ثلث رعایت نشده، البته حرکت سرکش در خط‌های نسخ و ثلث با نمونهٔ پیرآموز مشترک است.

جدول ۱۴. حرف ل. منبع: نگارندگان.

ل	کوفی		نسخ	ثلث	تشریح
	ساده	پیرآموز			
تک‌حرف					در تمام نمونه‌ها با شکل یکسانی روبه‌رو هستیم.
پیش‌کلمه					علی‌رغم درجهٔ شیب (شکل:)، در تمام نمونه‌ها یکسان هستند.
میان‌کلمه					در تمام نمونه‌ها با شکل یکسانی روبه‌رو هستیم.
پس‌کلمه					"

جدول ۱۵. حرف م. منبع: نگارندگان.

م	کوفی		نسخ	ثلث	تشریح
	ساده	پیرآموز			
تک‌حرف					در مقایسه بین چهار نمونه، حرکت‌های کلی مشابه هستند. البته حرکت حرف م در پیرآموز به دو نمونهٔ نسخ و ثلث شبیه‌تر است، به‌ویژه در پارهٔ دوم

م	کوفی		نسخ	ثلث	تشریح
	ساده	پیرآموز			این حرف که با حرکت مایل همراه است (شکل ثابت در سه خط پیرآموز، نسخ و ثلث).
پیش‌کلمه					در تمام نمونه‌ها با شکل یکسانی روبه‌رو هستیم. البته تنوع شکلی در نمونه‌های نسخ و ثلث زیاد است.
میان‌کلمه					در تمام نمونه‌ها با شکل یکسانی روبه‌رو هستیم. البته تنوع شکلی و منحنی در نمونه‌های نسخ و ثلث زیاد است.
پس‌کلمه					یکسان در پارهٔ نخست هر چهار حرف. در پارهٔ دوم، نمونهٔ پیرآموز با برخی از نمونه‌های خط نسخ و ثلث همسوتر است (شکل ثابت در سه خط پیرآموز، نسخ و ثلث).

جدول ۱۶. حرف ن. منبع: نگارندگان.

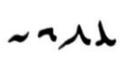
ن	کوفی		نسخ	ثلث	تشریح
	ساده	پیرآموز			
تک‌حرف					دهانهٔ باز رو به بالا، شاخصهٔ مهم شناسایی این حرف در سه خط پیرآموز، نسخ و ثلث است. پس از مقایسهٔ دو گروه، نمونهٔ کوفی ساده با سه خط دیگر متفاوت‌تر است.
پیش‌کلمه					تنوع بالای دندانه‌ها در نمونه‌های نسخ و ثلث. تشابه طره ریز در شروع حرکت بین پیرآموز و نسخ و ثلث.
میان‌کلمه					"
پس‌کلمه					یکسان با شرایط تک‌کلمه است.

جدول ۱۷. حرف ه. منبع: نگارندگان.

ه	کوفی		نسخ	ثلث	تشریح
	ساده	پیرآموز			
تک‌حرف					شکلی گرد با سوراخی در میانه‌اش شاخصهٔ حرف ه می‌باشد که در تمام نمونه‌ها رعایت شده است.
پیش‌کلمه					نسبت شباهت کوفی ساده و پیرآموز با خط‌های نسخ و ثلث یکسان است.
میان‌کلمه					نسبت شباهت کوفی ساده و پیرآموز با خط‌های نسخ و ثلث (به‌جز برخی از نمونه‌ها مانند) یکسان است.

ه	کوفی		نسخ	ثلث	تشریح
	ساده	پیرآموز			
پس کلمه					نسبت شباهت کوفی ساده و پیرآموز با خط‌های نسخ و ثلث (به‌جز برخی از نمونه‌ها مانند حرکت:) یکسان است.

جدول ۱۸. حرف ی. منبع: نگارندگان.

ی	کوفی		نسخ	ثلث	تشریح
	ساده	پیرآموز			
تک‌حرف					حرکت کلی حرف ی در هر چهار خط یکسان می‌باشد، تنها در عدم وجود فضای خالی بین حرکت‌های رفت و برگشت بین کوفی ساده و مابقی نمونه‌ها تمایز دیده می‌شود[۱۳].
پیش‌کلمه					تنوع بالای دندانهٔ ی آخر در نمونه‌های نسخ و ثلث.
میان‌کلمه					تنوع بالای دندانه‌ها در نمونه‌های نسخ و ثلث همراه با انحنا به‌جای دندانه.
پس‌کلمه					با شرایط تک‌کلمه یکسان است.

نتیجه

خط کوفی ساده، یکی از پرنفوذترین خطوط جوامع اسلامی بوده که در جغرافیای ایران‌زمین با حفظ کلیات، به‌شکل پیرآموز یا مشرقی درآمده است. این دو خط جهت نگارش متون تا قرن چهار و پنج ه.ق رواج داشته‌اند. خط‌های کوفی متناسب با رشد و تحول در روند نوشتاری جوامع مسلمانان دچار تحول می‌شوند و چند نمونهٔ پرکاربرد از آن استخراج می‌شود (اقلام سته). با وجود شباهت‌های شکلی که حروفِ کوفی ساده با اقلام سته دارد، اما در برخی از حروف تفاوت‌های شکلی فاحشی دیده می‌شود. با نگاه به‌خط کوفی ایرانی که جزو خطوط مستدیر نیز به‌حساب می‌آید، می‌توان چنین نتیجه گرفت که در راستای یافتن حلقهٔ واسط بین کوفی ساده و خطوط شش‌گانه (اقلام سته)، نمونهٔ پیرآموز مناسب‌ترین گزینه جهت یافتن سیر تحول شکلی در الفبای اسلامی می‌باشد. همچنین از مقایسهٔ تطبیقی دو گروه که شامل چهار خطِ کوفی ساده و پیرآموز (به نمایندگی از خط پایه) و نسخ و ثلث (به نمایندگی از خط هدف) است، می‌توان بیان کرد که در کلیت چهار خط، شباهت‌های بسیار میان حروف در محل قرارگیری در کلمه وجود دارد که از آن جمله می‌توان به حرف‌های الف، ب، ص، ل، ف اشاره کرد که بدون تغییر در هر چهار نمونه ثابت مانده‌اند. تفاوت‌های شکلی برخی از حروف در خط کوفی ساده با دیگر خط‌ها دیده می‌شود. برخی از حروف این خط از نظر شکلی و ریختی با سه خط دیگر تفاوت دارد؛ به‌ویژه در حروفی مانند: ق، ی، ن، ح. این تفاوت شکلی در تک‌حرف‌ها و پس‌کلمه‌ها بیشتر دیده می‌شود. از مقایسهٔ نمونه‌ها برمی‌آید که حروف در خط‌های نسخ و ثلث همراهی بیشتری با پیرآموز داشته‌اند. متناسب با این نکته، خط پیرآموز در

پیدایش اقلام سته می‌تواند خط الگو بوده باشد. همچنین نزدیکی محل پدید آمدن خط پیرآموز و فراز و نشیب‌های زندگی ابن‌مقله و خاندان او می‌توانسته در پدید آمدن الگوی حروف در اقلام سته تأثیرگذار بوده باشد.

پی‌نوشت

۱. ایمانی، ۱۳۸۵، همایون‌فرخ، ۱۳۶۸ و بهزادپور، ۱۳۷۹ از جمله محققان ایرانی‌اند که در این‌باره سخن راندند و درباره تأثیر خط پهلوی و نقش اندیشهٔ ایرانی در پدید آوردن خط کوفی، تقریباً هیچ پژوهشگر غیرایرانی سخنی نمی‌گوید.

۲. Frembgen, 2010, Gacek, 2009، زین‌الدین، ۱۹۷۶، گرومن، ۱۳۸۳ از جمله محققینی‌اند که بر این باورند. قابل ذکر است که خط‌های ایرانی، از جمله تعلیق و شکسته نستعلیق، با انتساب واژهٔ خط عربی، دیگر جزو این تقسیم‌بندی قرار نمی‌گیرند، خطوطی که علی‌رغم بن‌مایهٔ مشترک با رسم‌الخط اسلامی، از نظر شکل الفبایی تقریباً متفاوت با خط‌های دیگر هستند و در کشورهای عرب مورد استفاده و خوانش نمی‌باشند، اما جزو خط‌های اسلامی می‌باشند؛ اما واژهٔ خوشنویسی اسلامی جامعیتی دارد که تمام این خط‌ها را شامل می‌شود.

۳. محمدتقی بهار از جمله پژوهشگرانی است که این منشأ را تایید کرده است (بهار، ۱۳۸۰، ج۱، ص. ۸۸).

۴. گرچه برابر خط کوفی، از نوعی خط نسخ که گویا پیش از اسلام وجود داشته نام می‌برند (بهار، ۱۳۸۰، ج۱). حتی فرانسوا دروش در کتاب قرآن‌های اموی به‌وجود قرآن‌هایی به خطی شبیه نسخ ارجاع می‌دهد که گویا پیش از کوفی نمونه‌هایی از آن دیده شده، اما گسترش و همه‌گیری خط کوفی ساده دلیل می‌شود که آن را به‌عنوان نخستین خط کتابت قرآن به‌حساب آوریم.

۵. درباره گونه‌های منسوب خطوط جهان اسلام به‌خط کوفی ابهام زیادی وجود دارد. به نظر می‌رسد که نامگذاری انواع خطوط کوفی جدید باشد و بنابر همین گفته‌ها در سده‌های نخستین اسلام خط کوفی ساده یا به تعبیری خط دین اسلام در هر گوشه از سرزمین‌های اسلامی به‌شکل بومی و لهجهٔ خاص آن منطقه ظهور می‌نمود. نام‌هایی چون: کوفی پیرآموز، کوفی اندلسی، کوفی شرقی ، کوفی معقلی و غیره، حتی نمونه‌های فراوان کوفی‌های تزیینی همه را منتسب به کوفی دانسته‌اند (ایمانی، ۱۳۸۵، فضائلی، ۱۳۶۶، زین‌الدین، ۱۹۷۶، هراتی، ۱۳۹۳، گرومن، ۱۳۸۳).

۶. سرزمینی که پهنهٔ آن به‌جز ایران کنونی، شامل خراسان بزرگ یعنی نیشابور، مرو، هرات و بلخ نیز می‌شده، همچنین مناطقی از ماورالنهر با شهرهای بخارا و سمرقند را نیز شامل می‌شود. این منطقهٔ گسترده شامل چند ایالات بود که خلیفه حاکمان آن‌ها را منصوب می‌کرد، سلسله‌های حکامی چون طاهریان (۲۰۰-۲۵۲ ه.ق)، سامانیان (۱۹۸-۳۸۴ ه.ق)، صفاریان (۲۴۵-۳۴۱ ه.ق) و مهمتر آل‌بویه (۴۴۰-۳۱۰ ه.ق) ولی عملاً روحی واحد با مرکزیت اندیشهٔ ایرانی در آن حاکم بوده است (اتینگهاوزن و گرابر، ۱۳۹۰، صص. ۲۹۷-۲۹۸).

7. Sami, Khalid & Bayar, Abdelouahad
8. International Arab Journal

۹. در این پژوهش محدوده‌هایی جهت بررسی رعایت شده است؛ از جمله:

- در انتخاب حروف از خط کوفی ساده از کتاب‌ها و آلبوم‌هایی که در موزه‌های ایران باستان، آستان قدس، رضا عباسی و ... که در آن‌ها نمونه خط کوفی ساده از سده‌های نخستین اسلامی وجود داشته، استفاده شده است. در مورد کوفی پیرآموز نیز همین نکته رعایت شده با این تفاوت که تأکید و مقایسهٔ شکلی از نمونه‌های پیرآموز بر روی نسخه «الابنیه» و قرآن «عثمان‌بن علی وراق» بوده است.

- انتخاب دو خط نسخ و ثلث (از میان شش خط اقلام سته) در این مقاله با علم به این مطلب بوده که، اقلام سته به این دو خط بسنده نمی‌شوند، اما اهمیت و فراگیری و شباهت این دو خط با دیگر اقلام سته، منتهی به انتخاب این دو خط گردید. چرا که از یک‌سو دو خط انتخابی، پرکاربردترین نوع خط در ممالک اسلامی می‌باشند و ازسوی دیگر، خطوط دیگر یا بسیار نزدیک به این پنج‌گونه می‌باشند، مانند شباهت بسیار دو خط ثلث و محقق (فضائلی، ۱۳۶۲، ص. ۲۱۹) و یا از نظر شکلی با تعریف‌های یکی از این دو خط نزدیک هستند. لازم به توضیح است که اگر خطی مانند محقق نیز جای هر کدام از خط‌های نسخ و ثلث انتخاب می‌شد در نتیجه‌گیری کلی پژوهش تأثیری نمی‌داشت.

- در انتخاب دو خط ثلث و نسخ، حساسیتی از بابت شیوهٔ خاص یا تأکید بر نمونه خط استادی خاص نبوده است، چراکه انتخاب شیوهٔ خط از نظر نتیجه‌گیری این مقاله نقشی نخواهد داشت، بلکه شیوهٔ مرسوم در هر خط که اکثر خوشنویسان بدان نوشته‌اند ملاک قرار گرفته است. ممکن است در آثار گذشتهٔ این دو خط، فردی در حرفی و ترکیبی، نوآوری یا شیوهٔ شخصی را دنبال کرده باشد که به آن شکل توجهی نخواهد شد.

- ارزش‌گذاری زیباشناسانه در خوشنویسی و همچنین بار معنایی و آوایی نیز ملاک قضاوت این پژوهش نمی‌باشد و سعی شده رویکرد کاملاً ساختارگرایانه -فرمالیستی- به‌حروف داشته باشد.

- آرایه‌های تزیینی که در برخی از خط‌ها وجود دارد نیز نادیده گرفته می‌شود -مانند طره‌های موجود در خط ثلث- چراکه جزء ساختار حروف نبوده و جنبهٔ تزیینی دارند.

- از دیگر محدودیت‌ها در این پژوهش حذف نقطه‌ها در هنگام بررسی است، گرچه «نقطه» عنصر مهمی در خوانش و همچنین شکل الفبای اسلامی است، اما متناسب با شکل‌شناسی حروف از آن صرف نظر گردیده است.

۱۰. بسیاری از نمونه‌هایی که به پیش از این تاریخ مربوط هستند و حتی به امامان شیعی نسبت داده می‌شوند را باید با دیدهٔ شک نگریست که دلایل آن را برخی از پژوهشگران برشمرده‌اند. رجوع شود به (خلیلی، ۱۳۷۹، ج ۱).

۱۱. قدیمی‌ترین نقل‌قول از ابن‌مقله مربوط به ابن‌ندیم مورخ قرن چهارم است که او را از خانواده‌ای ایرانی می‌داند و تولد او را ۲۷۲ ه.ق دانسته است. اما در مورد چرایی این ابداع با قاطعیت پیشین نمی‌توان سخنی راند. پژوهشگران معاصر دلایلی بر این ابداع آورده‌اند (ایمانی، ۱۳۸۵، هراتی، ۱۳۹۳). با وجود این‌که اکثر محققان ابداع اقلام سته را به ابن‌مقله نسبت می‌دهند، پژوهشگرانی هستند که این انتساب را نمی‌پذیرند (Tabbaa, 2001). این موضوع می‌تواند خود مبحثی جداگانه باشد که این مقاله به این مورد ورود نمی‌نماید.

۱۲. در این دو خط، به‌جز تفاوت در شیوه‌ها و لهجه‌های ثلث و نسخ، شاهد یکدستی شکلی در نمونه‌ها هستیم. این به‌دلیل قاعده‌مند کردنشان به‌دست ابن‌بواب که فردی دانشمند و ریاضیدان و ادیب بوده که در دستگاه آل‌بویه محلی برای بروز خلاقیت یافته بوده (هراتی، ۱۳۹۳)، که دیگر از آن همه تنوع که در خط کوفی شاهد هستیم خبری نیست.

۱۳. لازم به‌ذکر است از نسخه‌های در دست نگارندگان، حرف ی معکوس تنها مشاهده نشده است (حتی کتاب الابنیه اسدی طوسی)؛ اما چون در پس کلمه این حرف ی معکوس وجود دارد، می‌توان به این نتیجه رسید که در تک‌حرف نیز این حرف در پیرآموز قابلیت معکوس شدن را داشته است.

منابع

- آرنهایم، رودلف. (۱۳۸۸). *هنر و ادراک بصری* (ترجمهٔ مجید اخگر). تهران: سمت.
- اتینگهاوزن، ریچارد و گرابر، الگ. (۱۳۹۰). *هنر و معماری اسلامی* (ترجمهٔ یعقوب آژند). تهران: سمت.
- ایمانی، علی. (۱۳۸۵). *سیر خط کوفی در ایران*. تهران: زوار.
- باورز، جان. (۱۳۸۷). *مقدمه‌ای بر طراحی دوبعدی* (ترجمهٔ کیوان جورابچی). تهران: روزنه.
- بلر، شیلا. (۱۳۹۶). *خوشنویسی اسلامی* (ترجمهٔ ولی‌الله کاووسی). تهران: فرهنگستان هنر.
- بهار، محمدتقی. (۱۳۸۰). *سبک‌شناسی*. تهران: امیرکبیر.
- بهزادپور، بهمن. (۱۳۷۹). از پهلوی تا نستعلیق. *هنر نامه*، (۸)، صص. ۷۹-۱۱۳.
- ـــــــ (۱۳۹۱). *شاهکارهای هنری در آستان قدس رضوی؛ منتخب قرآن های نفیس (جلد ۱ و ۲)*. به کوشش مؤسسهٔ آفرینش‌های هنری آستان قدس رضوی.
- خلیلی، ناصر. (۱۳۷۹). *سبک عباسی*. تهران: کارنگ.
- سفادی، حمیدیاسین. (۱۳۸۱). *خوشنویسی اسلامی* (ترجمهٔ مهناز شایسته‌فر). تهران: مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.
- صحراگرد، مهدی. (۱۳۹۹). *سطر مستور*. تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران.
- فرید، امیر. (۱۴۰۰). *همنشینی نقش و نوشتار در هنر ایران*. تهران: کلهر و دانشگاه هنر اسلامی تبریز.
- فزونی، فرهاد. (۱۳۸۸). *درآمدی بر ریخت‌شناسی نوشتار فارسی؛ در کتاب دبیره* (گردآوری و تدوین: رضا عابدینی). تهران: نظر.
- فضائلی، حبیب‌الله. (۱۳۶۶). *اطلس خط*. اصفهان: مشعل.
- قلیچ‌خانی، حمیدرضا. (۱۳۹۰). *فرهنگ واژگان اصطلاحات خوشنویسی و هنرهای وابسته*. تهران: روزنه.

- گرومن، آدولف. (۱۳۸۳). *منشأ و توسعهٔ ابتدایی کوفی گلدار* (ترجمهٔ مهناز شایسته‌فر). تهران: مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.
- لینگز، مارتین. (۱۳۷۷). *هنر خط و تذهیب اسلامی* (ترجمهٔ مهرداد بید هندی قیومی). تهران: گروس.
- منشی قمی، قاضی احمد. (۱۳۸۳). *گلستان هنر*. تهران: منوچهری.
- زین‌الدین، ناجی. (۱۹۷۴). *الخط‌العربی*. بیروت: دارالغرب اسلامی.
- همایون‌فرخ، رکن‌الدین. (۱۳۸۴). *سهم ایرانیان در پیدایش و آفرینش خط در جهان*. تهران: اساطیر.
- هراتی، محمدمهدی. (۱۳۹۳). *پژوهشی در خوشنویسی کاتبان بزرگ قرآن کریم*. تهران: علمی فرهنگی.
- Bayar, A & Sami, K. (2009). How a Font Can Respect Basic Rules of Arab Calligraphy. *International Arab Journal of Technology*, 1(1), pp. 1-18
- Frembgen, J. W. (2010). *The Aura of Alif: The Art of Writing in Islam*. Munich, London & New York: Pristel.
- Gacek, A. (2009). *Arabic Manuscripts. A Vademecum for Readers*. Leiden-Boston: E.J. Brill
- George, A. (2010). *The rise of Islamic Calligraphy*. landon:. Saqi
- Tabbaa,Y. (2001). *The Formation of Islamic Art during the Sunni Revival*. Washington: University of washington press.

©2023 by the Authours.This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0 license) https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.en_GB

پیکره
فصل‌نامه علمی، دانشکده هنر؛ دانشگاه شهید چمران اهواز
پیوند و گسست شاهنامه‌نگاری در مکاتب شیراز آل‌اینجو و آل‌مظفر
دوره دوازدهم، شماره۳۱، بهار۱۴۰۲ شماره صفحات ۳۴ تا ۵۱
۳۴

نهضت سادات صفاری[۱] فرزانه فرخ فر[۲]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱،۱۱،۲ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲،۲،۱۱ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲،۲،۱۹

DOI: 10.22055/PYK.2023.42872.1376 **URL:** https://paykareh.scu.ac.ir/article_18225.html

ارجاع به این مقاله: صفاری، نهضت سادات و فرخ فر، فرزانه. (۱۴۰۲). پیوند و گسست شاهنامه‌نگاری در مکاتب شیراز آل‌اینجو و آل‌مظفر. پیکره، ۱۲(۳۱)، صص. ۳۴-۵۱.

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله در همین شماره با عنوان زیر منتشر شده است
Connection and Discontinuity of Shahnameh Writing in Shiraz Al-Inju and Al-Muzaffar Schools

مقاله پژوهشی

پیوند و گسست شاهنامه‌نگاری در مکاتب شیراز آل‌اینجو و آل‌مظفر

چکیده

بیان مسئله: در میان شاهکارهای ادب پارسی، شاهنامه حکیم ابوالقاسم فردوسی از جایگاه ویژه‌ای در حوزهٔ هنرهای تصویری برخوردار است؛ چرا که این اثر حماسی و ملی در طول اعصار بارها به‌دست نگارگران توانمند و چیره‌دست این مرز و بوم مصور گردیده و هر کدام از این آثار، به‌مثابهٔ یکی از مهمترین اسناد شناخت ویژگی‌های هنری آن دوره به‌حساب می‌آید. در میان مکاتب نگارگری ایران، آثار به‌جا مانده از مکاتب شیراز قرن هشتم هجری در دوران حکومت‌های آل‌اینجو و آل‌مظفر، هم به‌دلیل نقطهٔ آغازین مصورسازی شاهنامه و هم به‌دلیل تنوع آثار موجود، حائز اهمیت بسیار هستند. بر این اساس، مسألهٔ پژوهش حاضر بر این پرسش استوار است: در شاهنامه‌های مصور دو مکتب آل‌اینجو و آل‌مظفر، علی‌رغم وجود نسخ مصور گوناگون و مقارن بودن زمان و مکانی مشترک در خلق آثار، چه تشابه و تفاوت بارزی در شیوهٔ تصویرسازی آثار دو مکتب مشهود است؟

هدف: مطالعهٔ تطبیقی ساختار بصری مجالس مشترک در شاهنامه‌های مصور دو دورهٔ آل‌اینجو و آل‌مظفر، از اهداف اصلی این پژوهش است.

روش پژوهش: پژوهش حاضر، که ماهیتی تطبیقی دارد به شیوه توصیفی-تحلیلی ارائه شده و اطلاعات آن به‌صورت کتابخانه‌ای است.

یافته‌ها: یافته‌های پژوهش حاضر حاکی از آن است که شباهت‌های آشکاری در صفحه‌آرایی، ترکیب‌بندی و جزئیات تصاویر این دو شاهنامه‌دیده می‌شود؛ لیکن ارتقای سطح کیفی نگارگری همچون افزایش جزئیات، ظرافت و دقت در طراحی و تنوع در حرکات در دورهٔ آل‌مظفر بیشتر به‌چشم می‌خورد.

کلیدواژه

مکاتب نگارگری، هنر شیراز، آل‌اینجو، آل‌مظفر، شاهنامه‌نگاری

۱. دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه نیشابور، نیشابور، ایران.
۲. نویسنده مسئول، دانشیار پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه نیشابور، نیشابور، ایران.
Email: farrokhfar@neyshabur.ac.ir

مقدمه

مکاتب نگارگری ایران در طول تاریخ تحولات سیاسی و اجتماعی، دستخوش تغییرات شکلی و محتوایی بسیاری شده‌اند. اگرچه اغلب این مکاتب دارای ویژگی‌های منحصربه‌فردی بوده، اما برخی ویژگی‌ها در شیوهٔ تصویرسازی آثار مشترک است. در این میان، دو مکتب شیراز آل‌اینجو (۷۵۴-۷۰۳ ه.ق) و شیراز آل‌مظفر (۷۹۵-۷۵۴ ه.ق) که در دورانی مقارن با یکدیگر و در منطقه‌ای مشترک ظهور یافتند، با آثاری متفاوت از هم شهرت دارند. علی‌رغم اهمیت ویژهٔ این دو مکتب به‌عنوان سرآغاز مصورسازی شاهنامه و تنوع و تعدد آثار موجود از آن‌ها، کمتر پژوهشی به واکاوی وجوه بصری مشترک بین آثار این دو مکتب پرداخته است. به‌همین منظور، پژوهش حاضر بر آن است تا با مطالعهٔ تطبیقی و مقایسهٔ ساختار بصری شاهنامه‌های دو مکتب شیراز آل‌اینجو و آل‌مظفر، به‌حل این مسأله بپردازد. پرسش این است که وجوه اشتراک و افتراق نگاره‌های شاهنامه‌های دو مکتب شیراز آل‌اینجو و آل‌مظفر چیست؟ قواعد و اصولی که در رنگ‌پردازی و ترکیب‌بندی و شیوهٔ اجرای نگاره‌های آل‌اینجو وضع شده در عصر آل‌مظفر هم مورد استفاده قرارگرفته است.

روش پژوهش

این پژوهش ماهیت توسعه‌ای دارد که با استفاده از روش توصیفی-تحلیلی و با رویکرد تطبیقی و جمع‌آوری اطلاعات به‌روش کتابخانه‌ای-اسنادی صورت گرفته است. حوزهٔ زمانی پژوهش، دورهٔ آل‌اینجو و آل‌مظفر قرن هشتم هجری می‌باشد و شاهنامه‌های مصور این دو دوره شامل شاهنامه‌های مکاتب ۷۳۱ ه.ق (موجود در کتابخانهٔ توپقاپی)، ۷۳۳ ه.ق (موجود در کتابخانهٔ ارمیتاژ)، ۷۴۱ ه.ق و ۷۵۳ه.ق و آل‌مظفر: ۷۷۱ ه.ق (موجود در کتابخانهٔ توپقاپی) و ۷۹۶ ه.ق (موجود در کتابخانهٔ ملی قاهره) مد نظر است. این پژوهش در چهار بخش معرفی اوضاع سیاسی-اجتماعی شیراز دوران آل‌اینجو و آل‌مظفر، مصورسازی شاهنامه‌های مصور دو دوره، تحلیل ویژگی‌های بصری نگاره‌ها و تبیین وجوه اشتراک شاهنامه‌نگاری دوران آل‌اینجو و آل‌مظفر تنظیم شده است.

پیشینه پژوهش

منابع متعددی در حوزهٔ شاهنامه‌نگاری مکتب شیراز قرن هشتم ه.ق وجود دارد، لیکن هیچ یک به مسألهٔ پژوهش حاضر نپرداخته‌اند؛ از جمله «آداموا و گیوزالیان» (۱۳۸۳) در کتاب «نگاره‌های شاهنامه» به بررسی نگاره‌های شاهنامه ۷۳۳ ه.ق پرداخته و ضمن اشاره به سایر نسخ، همچون شاهنامه ۷۳۱ ه.ق بر اهمیت این شاهنامه‌های مصور تأکید می‌کنند. «آژند» (۱۳۸۷) نیز در کتاب «مکتب شیراز» در بخش مربوط به نسخ مکتب شیراز به نسخه‌های ۷۳۱ ه.ق و ۷۳۳ ه.ق می‌پردازد و به تحقیقات برخی از محققان هم اشاره می‌نماید. در مقالهٔ بهروزی‌پور و قاضی‌زاده (۱۳۹۹) با عنوان «بازجست ویژگی‌های مکتب نگارگری شیراز در نگارگری دورهٔ آل‌اینجو و آل‌مظفر و تأثیر آن بر هنر نگارگری ایران» خصوصیات نگاره‌های سه شاهنامهٔ دورهٔ آل‌اینجو و شاهنامه ۷۷۱ ه.ق از دورهٔ آل‌مظفر مورد بررسی قرار گرفته است. «گری» (۱۳۸۴) در کتاب «نقاشی ایران» به‌صورت کوتاه در مورد مکتب شیراز سخن می‌راند. همچنین «محمدی خشوئی و فرخ فر» (۱۳۹۵)، آنچه از مطالعهٔ منابع موجود برمی‌آید، این است که کمتر پژوهشی مستقیماً در رابطه با بحث مورد نظر پژوهش حاضر پرداخته است. این پژوهش، ضمن

ارائهٔ تاریخی مختصر از اوضاع سیاسی-اجتماعی شیراز در قرن هشتم ه.ق و همچنین ویژگی‌های نگارگری مکاتب شیراز آن دوره، وجوه اشتراک نگاره‌های شاهنامه‌های دو دورهٔ آل‌اینجو و آل‌مظفر را مورد بررسی قرار می‌دهد.

تاریخ تحولات سیاسی-اجتماعی شیراز در قرن هشتم ه.ق

در آغاز قرن هشتم ه.ق و بعد از تضعیف قدرت مغولان، برخی مناطق به‌دنبال مجالی بودند تا از این راه برای خود حکومت محلی به‌وجود آورند؛ از آن جمله، حکومت‌های محلی آل‌اینجو و آل‌مظفر بودند که به‌دنبال همدیگر در فارس اعلام موجودیت کردند. شهر شیراز به‌سبب مصون ماندن از حملات ویرانگر مغول، به‌عنوان مرکز هنر و کتاب‌آرایی، باقی ماند و سبک سلجوقیتداوم یافت (آداموا و گیوزالیان، ۱۳۸۳، ص. ۲۷۵). خاندان اینجو که از فرمانروایان زیردست ایلخانان بودند، پس از مرگ ابوسعید در سال ۷۳۵ ه.ق مستقل گردیدند و تا تاریخ ۷۵۳ ه.ق بر فارس حکومت کردند تا اینکه توسط خاندان مظفر از آنجا رانده شدند. آل‌مظفر بر تمام قسمت‌های جنوب غرب ایران فرمانروایی می‌کردند و در نهایت سال ۷۹۵ ه.ق توسط تیمور نابود شدند (اقبال آشتیانی، ۱۳۸۸، ص. ۵۶۱-۵۵۲). در دورهٔ آل‌مظفر، حمایت از علم و ادب و هنر باعث به‌وجود آمدن شیوه و سبکی هنری، متفاوت با نقاشی‌های متداول در شیراز و در تضاد با ترکیب‌بندی آل‌اینجو شد که بر آثار ادوار بعد تأثیر به‌سزایی گذاشت.

شاهنامه‌نگاری در مکتب شیراز آل‌اینجو

از اوایل سدهٔ هشتم ه.ق، کارگاه‌های شیراز فعالیت وسیعی را در مصورسازی متون ادبی و خصوصاً شاهنامه آغاز کردند؛ به‌طوری‌که از دورهٔ حکمرانی آل‌اینجو دست‌کم چهار شاهنامهٔ مصور در دست است که به‌خاطر خصوصیات سبک‌شناختی مشترکی که دارند، از دستاوردهای هنری شیراز محسوب شده‌اند. در واقع اینجویان به‌منظور مقابله با ایلخانان و تحکیم موقعیت خویش سیاست تجلیل از تاریخ گذشتهٔ ایران را درپیش گرفته بودند. در نتیجه، چینی‌مآبی رایج در تبریز کمترین تأثیر را در نقاشی شیراز گذاشت. بدین‌سان، همزمان با نوآورانی چون «احمدِ موسی» و «شمس‌الدین»، مکتب شیراز سنت نقاشی ایرانی را تداوم بخشید (پاکباز، ۱۳۸۴، ص. ۶۸). در این دوره، «گویی ویژگی‌های دورهٔ ساسانی به‌طرزی خشک و ناپخته زنده می‌شوند» (آداموا و گیوزالیان، ۱۳۸۳، ص. ۶۶). شاهنامه‌های کوچک، مرکب از چهار شاهنامهٔ قطع کوچک اوراق شده و فاقد شمسهٔ اهدائیه، تاریخ و یا انجامه است و تنها عاملی که اینها را به یکدیگر ربط می‌دهد، خصوصیات مشابه سبک‌شناختی آن‌هاست. از دورهٔ اینجویان، دست‌کم چهار شاهنامه در دست است که کتاب‌آرایی شده و به شاهنامه‌های کوچک معروف هستند؛ چون قطع کوچک دارند و در آن‌ها با شیوه‌ای خاص نگاره‌های تقریباً ریزنقش در بین متن آمده است. این شاهنامه‌ها به ترتیب زمانی عبارتند از:

۱. شاهنامهٔ ۷۳۱ ه.ق: این شاهنامه در کتابخانهٔ توپقاپی‌سرای استانبول (H.1479) نگهداری می‌شود و کتابت آن را حسن‌بن‌علی‌بن حسینی بهمنی انجام داده و در بر دارندهٔ ۸۹ نگاره است (آداموا و گیوزالیان، ۱۳۸۳، ص. ۵۴). کتابت آن با خط نسخ بوده و ۶ ستون برای شعر در نظر گرفته شده است.

– **شاهنامهٔ ۷۳۳ ه.ق**: شاهنامهٔ ۷۳۳ هجری قمری در کتابخانهٔ ملی روسیه در سن‌پطرزبوگ (Drom 329) نگهداری می‌شود و به‌وسیلهٔ عبدالرحمن‌بن حسن‌بن عبدالرحمن‌بن احمدبن‌ظاهر در ۷۳۳ هجری قمری شیراز کتابت شده است (Loukonine, 1996, p. 135)، این نسخه در بر دارندهٔ ۴۹ تصویر و یک سرلوحهٔ دو برگی است.

تصاویر آن خصلت یادمانی داشته و پرشکوه و بسیار تأثیرگذارند و اثری ادبی محسوب می‌شود که در آن عظمت گذشتهٔ کشور مورد ستایش قرار گرفته است (آداموا و گیوزلیان، ۱۳۸۳، ص. ۸۸).

۳. شاهنامهٔ ۷۴۱ ه.ق: این شاهنامه در گالری فریر واشنگتن کد (۲۹۲۴)، مجموعهٔ پری، ژنو کد (Pozzi Collection, Geneva)، موزهٔ چستربیتی دوبلین کد (per.111 و per.104)، موزهٔ بروکلین (O1955i001-86.227.133-verso-IMLS-PS3) و کتابخانه دانشگاه کمبریج (https://shahnama.caret.cam.ac.uk & https://shahnamaprojectmanuscript.com) نگهداری می‌شود و به شاهنامهٔ قوام‌الدین‌حسن شهرت دارد؛ چون با تشویق این وزیر ایرانگرای امیر شیخ ابواسحاق کتاب‌آرایی شده است. اولین بار ایوان سچوکین بر اهمیت آن اشاره کرد (Stchoukine, 1936, p. 93) و بعدها هنر پژوهانی همچون سیمپسن (Simpson, 2000) به فصح و بررسی آن پرداختند.

۴. شاهنامهٔ ۷۵۳ ه.ق: این شاهنامه در کتابخانهٔ توپقاپی‌سرای استانبول محفوظ است (آژند، ۱۳۸۷، ص. ۹۱) و در شیراز اواخر عصر آل‌اینجو کتابت شده و ۱۰۸ نگاره و یک تصویر در سرآغاز نسخه دارد (آداموا و گیوزالیان، ۱۳۸۳، ص. ۵۴). این نسخه از شاهنامه کمتر مورد توجه و تفحص قرار گرفته و نگاره‌های کمتری از آن منتشر شده است.

شاهنامه‌نگاری در مکتب شیراز آل‌مظفر

رونق فرهنگی شیراز که در دوران آل‌اینجو گسترش یافته بود، در عهد مظفریان نیز ادامه یافت، اما شیوهٔ نگارگری آل‌اینجو هنگام استیلای مظفریان متوقف ماند (کن‌بای، ۱۳۸۹، ص. ۴۱). هنر نگارگری در مکتب آل‌مظفر سبکی متفاوت با تصویرگری متداول شیراز آل‌اینجو در پیش گرفت و ظرافت آثارش در تضاد با ترکیب‌بندی‌های آل‌اینجو است (Titely, 1983, p. 41). در این دوره، سلیقهٔ تازه‌ای در کارگاه‌های سلطنتی رخ نمود و منظومه‌های تغزلی به برنامهٔ کتاب‌آرایی افزوده شد و هم شیوه و اسلوب کار تغییر کرد. در این دوره، بیشتر مضامینی کتاب‌آرایی شدند که از نظر محتوا بر امور اخلاقی و مذهبی مبتنی بودند. لیکن کتاب‌آرایی شاهنامه در این شرایط سنتی پیدا کرده بود که حکمرانان بدان سنت، گردن می‌نهادند و کتاب‌آرایی آن را در زمرهٔ کارهای خود قرار می‌دادند (آژند، ۱۳۸۷، ص. ۱۲۲). دو نسخهٔ مهم و شاخص این مکتب عبارتند از:

۱. شاهنامهٔ ۷۷۲ ه.ق: این نسخه در کتابخانهٔ توپقاپی نگهداری می‌شود (H.1511) و انجامهٔ آن به سال ۷۷۲ ه.ق. در شیراز اشاره کرده و ابعاد ۱۶۰×۲۶۰ میلیمتر دارد. دارای ۲۸۸ صفحه و ۱۲ مینیاتور و در هر برگ ۶ ستون با ۳۳ سطر آمده که با خط نستعلیق به‌دست مسعودبن‌منصور بن‌احمدشیرازی کتابت شده است (محمدی‌خشوئی و فرخ‌فر، ۱۳۹۵، ص. ۴).

– **شاهنامهٔ ۷۹۶ه.ق**: این شاهنامه محفوظ در کتابخانهٔ ملی قاهره (Ms.no.73) می‌باشد و در سال‌هایی تکمیل شده که تیمور آل‌مظفر را نابود و شیراز را فتح نمود (Titely, 1983, p. 91). کتابت این نسخه با خط نستعلیق در شیراز به دست لطف‌اللهبن محمدبن یحیی انجام شده و ابعاد آن ۲۳۲×۳۵۲ میلیمتر است. ۳۲۱ برگ و ۶۷ نگاره دارد. هر برگ در ۶ ستون جدول‌بندی شده و در هر ستون ۳۱ سطر آمده است.

مطالعهٔ تطبیقی ویژگی‌های بصری شاهنامه‌نگاری در مکاتب شیراز آل‌اینجو و آل‌مظفر

جامعهٔ آماری: بخش اصلی مطالعات پژوهش حاضر، به قیاس ویژگی‌های نسخ دو مکتب شیراز آل‌اینجو و آل‌مظفر و کشف وجوه اشتراک و افتراق آن‌ها اختصاص دارد. بر این اساس، ضروری است نگاره‌هایی از نسخ این دو مکتب انتخاب شوند که دارای مضامینی مشترک بوده و هنرمندان دو مکتب با روایاتی مشابه در تصویرسازی مواجه بوده‌اند. با توجه به ناقص بودن و دسترسی نداشتن به آرشیو کامل بسیاری از نسخ مصور این دوره، بالأخص از عصر آل‌مظفر، تنها مجالسی که می‌توان با نگاره‌های مشابه در هر دو مکتب مزبور یافت، عبارتند از: ۱. نبرد بهرام‌گور با اژدها (تصاویر ۱ و ۲)، ۲. نبرد کیخسرو و افراسیاب (تصاویر ۳ و ۴)، ۳. داستان کاموس‌کشانی (تصاویر ۵ و ۶)، ۴. داستان بر آتش گذشتن سیاوش (تصاویر ۷ و ۸) و ۵. داستان کیخسرو پسر سیاوش (تصاویر ۹ و ۱۰)، که از عصر آل‌اینجو در شاهنامهٔ ۷۳۱ ه.ق و از عصر آل‌مظفر در شاهنامه‌های ۷۷۲ ه.ق و ۷۹۶ ه.ق مشهود است. نگاره‌های این نسخ جامعهٔ آماری پژوهش حاضر را تشکیل می‌دهند (جدول ۱).

جدول ۱. نگاره‌های منتخب جامعهٔ آماری. منبع: نگارندگان.

مکتب شیراز آل‌اینجو		مکتب شیراز آل‌مظفر	
مجلس ۱: نبرد بهرام‌گور با اژدها		**مجلس ۲: نبرد کیخسرو و افراسیاب**	
تصویر ۱. شاهنامهٔ ۷۳۱ ه.ق. منبع: https://muze.gen.tr.	**تصویر ۲.** شاهنامهٔ ۷۷۲ ه.ق. منبع: گری، ۱۳۸۴، ص. ۱۷۷.	**تصویر ۳.** شاهنامهٔ ۷۳۱ ه.ق. منبع: https://muze.gen.tr	**تصویر ۴.** شاهنامهٔ ۷۷۲ ه.ق. منبع: Wright, 2012, p. 59.
مجلس ۳: داستان کاموس‌کشانی		**مجلس ۴: داستان بر آتش گذشتن سیاوش**	
تصویر ۵. شاهنامهٔ ۷۳۱ ه.ق. منبع: https://muze.gen.tr	**تصویر ۶.** شاهنامهٔ ۷۷۲ ه.ق. منبع: Wright, 2012, p. 161.	**تصویر ۷.** شاهنامهٔ ۷۳۱ ه.ق. منبع: https://muze.gen.tr	**تصویر ۸.** شاهنامهٔ ۷۷۲ ه.ق. منبع: Wright, 2012, p. 168.

مکتب شیراز آل‌اینجو	مکتب شیراز آل‌مظفر
مجلس ۵: داستان کیخسرو پسر سیاوش	
تصویر ۹. شاهنامهٔ ۷۳۱ ه.ق. منبع: https://muze.gen.tr.	**تصویر ۱۰.** شاهنامهٔ ۷۹۶ ه.ق. منبع: Wright, 2012, p. 161.

مبانی تحلیل: با استناد به پنج نگارهٔ نبرد از شاهنامه ۷۳۱ ه.ق مربوط به دورهٔ آل‌اینجو و همچنین چهار نگاره از شاهنامه ۷۷۲ ه.ق و یک نگاره از شاهنامه ۷۹۶ ه.ق مربوط به دورهٔ آل‌مظفر و بررسی ویژگی‌های کیفی، از جمله ویژگی‌های محتوایی، بصری و ساختاری که تا حدودی در نگاره‌های دو دورهٔ آل‌اینجو و آل‌مظفر دارای وجوه اشتراک و افتراق است، مورد بررسی قرار می‌گیرد. ویژگی‌های محتوایی نگاره‌ها که دارای مضمون نبرد می‌باشد، مانند نبرد با اژدها، نبرد تن‌به‌تن و داستان حماسی مورد بررسی قرار گرفته و از نظر ویژگی‌های بصری، مواردی مانند کادرهای شکسته و پلکانی، بیرون‌زدگی تصاویر از کادر، استفاده از رنگ‌های غالب در نگاره‌ها، جزئیات و تزیینات طبیعی و تعدد و جزئیات فیگورهای انسانی و حیوانی مورد توجه است. ویژگی‌های ساختاری مانند ترکیب‌بندی قرینه یا غیرقرینه، پویایی و حرکت و نوع رویکرد بررسی می‌شود.

۱. ویژگی‌های محتوایی: مجلس ۱. در این نگاره بهرام‌گور که یکی از مهمترین و محبوب‌ترین شخصیت‌های شاهنامه است، در حال نبرد با اژدها نشان داده شده است. در اینگونه نبردهای شاهنامه، دو نیروی متضاد در مقابل هم قرار می‌گیرند. بهرام‌گور با فائق آمدن بر اژدها که نشانگر نیروی ظلمانی است، به‌عنوان پهلوانی مهم ترسیم شده است. در هر دو نگارهٔ مربوط به شاهنامهٔ آل‌اینجو و آل‌مظفر، اژدها با بدنی پیچان و بزرگ که نشان‌دهندهٔ قدرت است، تصویر شده و بهرام‌گور که شخصیت اصلی است با اندامی ورزیده به‌عنوان نقطهٔ تأکید در تصویر و در وسط نوشتار قرار گرفته است (تصویر ۱). در شاهنامهٔ ۷۳۱ ه.ق مربوط به دورهٔ آل‌اینجو، بهرام‌گور با شمشیر به نبرد با اژدها تصویر شده و در شاهنامهٔ ۷۷۲ ه.ق دورهٔ آل‌مظفر به‌همراه تیر و کمان، سوار بر اسب به مبارزه پرداخته است (تصویر ۲).

مجلس ۲. این مجلس با مضمون نبرد، به جنگ بزرگ کیخسرو، پادشاه ایران، و افراسیاب، پادشاه توران، که در پایان به کشته شدن افراسیاب می‌انجامد و یکی از بزرگترین داستان‌های شاهنامه است اشاره دارد. در شاهنامهٔ ۷۳۱ ه.ق مکتب آل‌اینجو جهت همگامی متن با تصویر، متن تصویر حالت پلکانی و شکسته پیدا کرده و در قسمت سمت چپ و بالای صفحه بیرون‌زدگی تصویر از کادر متن کاملاً مشهود است. حالت ازدحام و فعالیت پیکره‌ها در هر دو سپاه اوج پویایی صحنهٔ جنگ را نشان می‌دهد (تصویر ۳). در شاهنامهٔ ۷۷۲ ه.ق مکتب آل‌مظفر، تصویر در

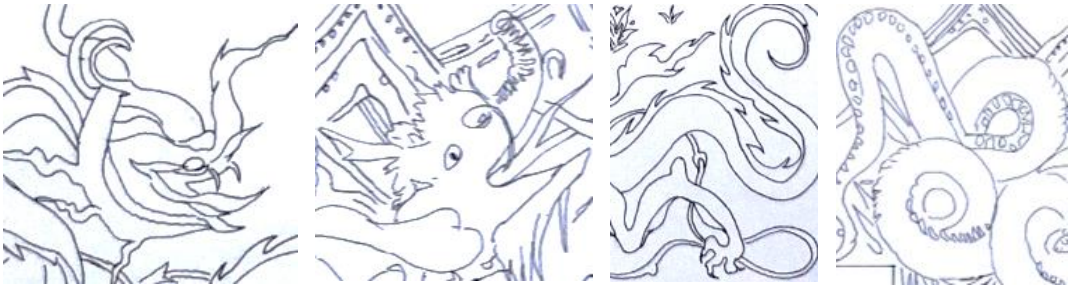
قسمت وسط صفحه و نوشتار در بالا و پایین تصویر قرار گرفته است، ادامهٔ قسمتی از تصویر از بالای نوشتار مشهود است. در این نگاره، با قرار گرفتن مقداری از عناصر طبیعی، مانند گیاهان، از ازدحام سپاهیان کاسته شده و چند سرباز نشان‌دهندهٔ یک سپاه کامل می‌باشد (تصویر ۴).

مجلس ۳. نگارهٔ کاموس‌کشانی با مضمون نبرد نیز یکی دیگر از نبردهای میان ایران و توران است. در این نبرد، رستم، پهلوان ایرانی، کاموس، پهلوان توران، را اسیر کرده، می‌کشد و به این طریق نبرد با پیروزی ایران به‌پایان می‌رسد. جهت همگامی متن با تصویر در هر دو شاهنامهٔ آل‌اینجو و آل‌مظفر تصاویر در وسط صفحه و نوشتار در بالا و پایین قرار گرفته است. در شاهنامهٔ ۷۳۱ ه.ق آل‌اینجو، بر مرکزیت موضوع، یعنی شکست کاموس تأکید شده است (تصویر ۵). در شاهنامهٔ ۷۷۲ه.ق آل‌مظفر، با استفاده از عناصر و تزیینات طبیعت بر مرکزیت موضوع که احتمالاً رستم پهلوان ایرانی است، تأکید شده است (تصویر ۶).

مجلس ۴. در این مجلس که از لحاظ مضمون حماسی می‌باشد، به داستان گذر سیاوش از آتش و اثبات بی‌گناهی او اشاره دارد. سودابه، نامادری سیاوش (پسر کیکاووس پادشاه ایران)، به او دل‌بسته است و سیاوش که به گناه متهم شده با اسبش از آتش می‌گذرد و بی‌گناهیش ثابت می‌شود. در فرهنگ باستانی ایران، آتش خاصیت پاک‌کنندگی داشته و سیاوش هم نماد پاکدامنی است که از لحاظ محتوایی نیروی خیر بر پلیدی پیروز می‌شود (هال، ۱۳۸۰، ص۱۹۸ و ۱۹۹). در شاهنامهٔ ۷۳۱ ه.ق مکتب آل‌اینجو، سیاوش با لباس سپید سوار بر اسب سیاه می‌باشد و برای همگامی متن با تصویر نگاره حالت پلکانی پیدا کرده است و تصویر در وسط صفحه و مابین نوشتار بالا و پایین قرار گرفته است (تصویر ۷). در شاهنامهٔ ۷۷۲ ه.ق مربوط به آل‌مظفر، سیاوش سوار بر اسب سیاه و در میان شعله‌های آتش نشان داده شده، تصویر در پایین صفحه و نوشتار به‌طور کامل در بالای صفحه قرار داده شده است (تصویر ۸).

مجلس ۵. در این نگاره، داستان کیخسرو پسر سیاوش که به نیک‌نامی و عدالت مشهور است نشان داده شده است. در هر دو شاهنامهٔ آل‌اینجو و آل‌مظفر، کیخسرو نشسته بر تخت، در مرکز نگاره به‌تصویر کشیده شده، جهت همگامی متن با تصویر، تصویر به‌صورت پلکانی و با تأکید بر شخصیت کیخسرو ترسیم گردیده است. در شاهنامهٔ ۷۳۱ ه.ق آل‌اینجو، تمام متن تصویر با فیگورهای انسانی و بدون جزئیات طبیعت پر شده است (تصویر ۹). در شاهنامهٔ ۷۹۶ ه.ق آل‌مظفر، با استفاده از عناصر طبیعت، فضای شاعرانه و تغزلی پدید آمده است (تصویر ۱۰).

۲. ویژگی‌های بصری مجلس ۱. در نگارهٔ «نبرد بهرام‌گور با اژدها»، در شاهنامهٔ ۷۳۱ ه.ق دورهٔ آل‌اینجو، تأکید به پیکرهٔ انسان و حیوان که باعث پر شدن فضای کلی تصویر شده وجود دارد. در این نگاره جزئیات اضافی حذف گردیده، کوه‌های نوک‌تیز با خطوط دورگیر ضخیم تنها عناصر طبیعی می‌باشند، استفاده از رنگ‌های گرم، به‌ویژه قرمز، مشهود است. کادر به‌صورت افقی در کل عرض صفحه قرار گرفته و در پایین به‌صورت پلکانی می‌باشد. پیکر اژدها که به‌صورت پیچان می‌باشد، دو سوم تصویر را اشغال کرده، حالت پویایی و فعالیت را القا می‌کند. همچنین فیگور انسانی بزرگ که با جزئیات در لباس و کلاه‌خود، در حالی که شمشیری به‌دست دارد؛ نقطهٔ تأکید تصویر می‌باشد. در شاهنامهٔ ۷۷۲ ه.ق آل‌مظفر رنگ با تنوع بیشتری در نگاره به‌کار رفته است. بخش کوچکی از فضای تصویر به آسمان اختصاص داده شده و از نظر ویژگی صوری افق رفیع مشهود است. توجه به طبیعت پرکار همراه با تپه‌های گرد و مدور یکی دیگر از ویژگی‌های این نگاره است. پیکر پیچان اژدها که نوعی ترس را القا می‌کند، به‌طور کامل قسمت پایین تصویر را پوشش داده، فیگور انسانی و اسب در قسمت بالای تصویر قرار گرفته است (تصویر ۱۱).



شاهنامهٔ ۷۳۱ ه.ق شاهنامهٔ ۷۷۲ ه.ق شاهنامهٔ ۷۳۱ ه.ق شاهنامهٔ ۷۷۲ ه.ق

تصویر ۱۱. طرح خطی و جزئیات پیکر اژدها در مجلس ۱ (نبرد بهرام‌گور با اژدها). منبع: نگارندگان.

مجلس ۲. در نگارهٔ «نبرد کیخسرو و افراسیاب» در شاهنامهٔ ۷۳۱ ه.ق شاهد کادر پلکانی رو به بالا هستیم که باعث حرکت چشم به‌سوی بالا می‌شود. ازدحام و شلوغی فیگورهای انسانی و حیوانی در نگاره نوعی پویایی و حرکت رو به جلوی صحنهٔ نبرد را نشان می‌دهد. قسمتی از نگاره در بالا و خارج از کادر ترسیم شده است. شخصیت شاه (کیخسرو) در بالا، و پهلوان اصلی (افراسیاب) در پایین کادر، به‌صورت بزرگتر و شاخص‌تر ترسیم شده است. به‌علت کمبود منابع تصویری رنگی، از نظر ترکیب رنگ، به احتمال زیاد، همانند دیگر نگاره‌های شاهنامهٔ ۷۳۱ ه.ق، نگاره دارای رنگ‌های غالب گرم می‌باشد. در شاهنامهٔ ۷۷۲ ه.ق، شاهد استفاده از رنگ‌های گرم و سرد به‌صورت متوازن در کنار یکدیگر و همچنین کیفیت خوب رنگ‌ها هستیم. استفاده از تپه‌های گرد، افق دید رفیع، تزیینات گیاهی و زمین پوشیده از گل و گیاه از خصوصیات این نگاره است. اختصاص دادن گوشهٔ کوچکی از تصویر به آسمان آبی، جزئیات بنای قلعه، همچنین البسه و ادوات جنگی مانند سپر و نیزه و حرکت و پویایی در فیگورها مورد توجه است. قرار گرفتن پشت‌سر هم فیگورها نوعی پرسپکتیو را القا می‌کند. همچنین جهت نشانه رفتن نیزه‌ها نوعی چرخش دید را در نگاره ایجاد می‌کند. چهره‌پردازی و پیکره‌نگاری به‌صورت قراردادی و با سبک مغولی مشهود است (تصویر ۱۲).

شاهنامهٔ ۷۳۱ ه.ق شاهنامهٔ ۷۷۲ ه.ق شاهنامهٔ ۷۳۱ ه.ق شاهنامهٔ ۷۷۲ ه.ق

تصویر ۱۲. طرح خطی، جزئیات چهره و پیکره در مجلس ۲ (نبرد کیخسرو و افراسیاب). منبع: نگارندگان.

مجلس ۳. در داستان «کاموس‌کشانی» در شاهنامهٔ ۷۳۱ ه.ق، از فیگورهای انسانی و حیوانی به‌صورت بزرگ و تنومند که بخش بزرگی از زمینهٔ تصویر را اشغال کرده‌اند، استفاده شده است. تمرکز اصلی با به‌تصویرکشیده شدن

شخصیت پهلوان در نیمی از کادر انجام شده و باعث به‌وجود آمدن نوعی انسجام در نگاره شده است. کادر تصویر به‌صورت افقی در کل عرض صفحه به نمایش درآمده است. چهره‌ها بدون حالات هیجانی و عاطفی خاص و پیکره‌نگاری قراردادی و جامگان انسانی و ادوات جنگی با جزئیات تصویر شده است. این نگاره در شاهنامهٔ ۷۷۲ ه.ق دارای طبیعتی پر از عناصر تزیینی، گل و گیاه و درختچه‌های بسیار و همچنین تپه‌های گرد می‌باشد. اختصاص قسمت بالای نگاره به آسمان ابری و دقت در جزئیات لباس، کلاه‌خود و زین اسب در حالت قراردادی و مغولی جلب توجه می‌کند. قرار گرفتن پیکرهٔ پهلوان در قسمت وسط نگاره با رنگ گرم بر روی زمینه‌ای از رنگ سرد مد نظر است. بیرون‌زدگی قسمتی از منظره، از سمت راست، شایان ذکر است. کیفیت رنگی خوب بدون سایه روشن و همچنین عدم رعایت تناسبات انسانی از ویژگی‌های این نگاره می‌باشد (تصویر ۱۳).

شاهنامهٔ ۷۳۱ ه.ق شاهنامهٔ ۷۷۲ ه.ق شاهنامهٔ ۷۳۱ه.ق شاهنامهٔ ۷۷۲ه.ق

تصویر ۱۳. طرح خطی و جزئیات پیکرنگاری در مجلس ۳ (داستان کاموس‌کشانی). منبع: نگارندگان.

مجلس ۴. در نگارهٔ «بر آتش گذشتن سیاوش» در شاهنامهٔ ۷۳۱ ه.ق مکتب آل‌اینجو، استفاده از رنگ‌های گرم مخصوصاً، رنگ قرمز و اخرایی بسیار دیده می‌شود. کادر تصویر افقی که در قسمت بالا، سمت چپ به‌صورت پلکانی می‌باشد. پیکرهٔ اصلی سوار بر اسب به‌صورت تک و در قسمت سمت راست نگاره با تأکید بیشتری قرار گرفته است؛ همچنین رنگ سفید لباس در زمینهٔ قرمز رنگ آتش بر تأکید آن می‌افزاید. استفاده از خطوط دورگیر نازک تا حدودی فیگورهای انسانی و حیوانی را از متن تصویر جدا کرده است. جزئیات بیشتر در البسه دیده شده و در سمت چپ قسمتی از بنای کاخ دیده می‌شود و هیچگونه جزئیات طبیعی در نگاره دیده نمی‌شود. این نگاره در شاهنامهٔ ۷۷۲ ه.ق دورهٔ آل‌مظفر، دارای کادر تقریباً مربعی در پایین صفحه می‌باشد. رنگ‌های گرم به‌صورت غالب در کنار رنگ‌های سرد به‌کار برده شده است و باعث چرخش چشم در کادر تصویر می‌شود. استفاده از گل و بوته‌ها و تپه‌های گرد پوشش‌دهنده تمام زمینهٔ نگاره می‌باشد. استفاده از خطوط دورگیر نازک باعث جدا شدن فیگورها از زمینه شده است. کیفیت رنگی خوب و بدون سایه روشن، همچنین پیکره‌ها و البسهٔ قراردادی مد نظر است (تصویر ۱۴).

شاهنامهٔ ۷۳۱ ه.ق شاهنامهٔ ۷۷۲ ه.ق شاهنامهٔ ۷۷۲ ه.ق شاهنامهٔ ۷۷۲ ه.ق

تصویر ۱۴. طرح خطی و جزئیات فیگورها در مجلس ۴ (بر آتش گذشتن سیاوش). منبع: نگارندگان.

مجلس ۵. نگارهٔ داستان کیخسرو پسر سیاوش در شاهنامهٔ ۷۳۱ ه.ق با ترکیبی از رنگ‌های گرم به‌صورت غالب و مقداری رنگ سرد به‌تصویر کشیده شده و کادر تصویر به‌صورت پلکانی قرینه در دو طرف، به‌صورتی که شخصیت اصلی با فیگور بزرگتر در مرکز تصویر قرار گرفته است. تزیینات تخت و البسهٔ شاه بیش از اطرافیان مد نظر نگارگر بوده است. مقداری از عناصر طبیعی در زمینهٔ تصویر دیده می‌شود. این نگاره در شاهنامهٔ ۷۹۶ ه.ق دورهٔ آل‌مظفر، تزیینات عناصر طبیعی در زمینهٔ کار و همچنین تجملاتی بودن تخت پادشاهی در مرکز تصویر جلب توجه می‌کند. کادر پلکانی در قسمت بالای نگاره فضای تنفس عالی در تصویر ایجاد کرده است. البسهٔ افراد موجود در نگاره، ساده و فاقد تزیینات اضافی می‌باشد. سرپوش‌های تقریباً متفاوت از نظر رنگی احتمالاً نشان‌دهندهٔ تفاوت مقام می‌باشد. جهت چرخش سرها و نگاه به‌طرف مرکز افراد نوعی توجه به مرکز را القا می‌کند. حالات عاطفی به‌دلیل مخدوش شدن چهره‌ها مشخص نمی‌باشد (تصویر ۱۵).

شاهنامهٔ ۷۳۱ ه.ق شاهنامهٔ ۷۹۶ ه.ق شاهنامهٔ ۷۹۶ ه.ق شاهنامهٔ ۷۳۱ ه.ق شاهنامهٔ ۷۹۶ ه.ق

تصویر ۱۵. طرح خطی جزئیات مجلس ۵ (داستان کیخسرو پسر سیاوش). منبع: نگارندگان.

۳. ویژگی‌های ساختاری: مجلس ۱. در نگارهٔ نبرد «بهرام‌گور با اژدها» در هر دو شاهنامهٔ آل‌اینجو و آل‌مظفر بهرام‌گور در سمت راست تصویر در حال حمله به اژدها در سمت چپ ترسیم شده است. در شاهنامهٔ آل‌اینجو شاهد حالت پلکانی قرینه در قسمت پایین تصویر هستیم و ویژگی‌های نگارگری مغولی مکتب تبریز مانند کوه‌های نوک‌تیز مشهود است. مساحت اشغال شده توسط اژدها دو سوم کادر بوده و یک‌سوم بقیهٔ کادر به پیکرهٔ انسانی تعلق دارد و کلاً حالتی قرینه در عین بی‌قرینگی در تصویر دیده می‌شود. در شاهنامهٔ آل‌مظفر کادر مربع‌شکل تصویر و حالت نقاشی مغولی چینی مخصوصاً در ترسیم اژدها و تپه‌های مدور و همچنین چهره و اندام بهرام که سوار بر اسب می‌باشد دیده می‌شود. ترکیب‌بندی مثلث‌شکل به‌طوری که نوک مثلث بر روی سر بهرام‌گور بوده و

حالت تمرکز را ایجاد کرده دیده می‌شود. پویایی و حرکت، فضاسازی باز، توجه به فضای تنفس و حفظ ارتباط عناصر اصلی در این تصویر مشاهده می‌شود (تصویر ۱۶).

شاهنامهٔ ۷۳۱ ه.ق

شاهنامهٔ ۷۷۲ ه.ق

تصویر۱۶. طرح خطی مجلس ۱ (نبرد بهرام‌گور با اژدها). منبع: نگارندگان.

مجلس ۲. نگارهٔ نبرد کیخسرو و افراسیاب در شاهنامهٔ ۷۳۱ ه.ق دارای ترکیب‌بندی غیرقرینه می‌باشد که سنگینی عناصر در سمت چپ تصویر کاملاً مشهود است. ترکیب‌بندی مثلثی نامتقارن، فشردگی و پشت سر هم اجرا شدن فیگورها وکیفیت اجرایی ضعیف عناصر تصویر، فضای تنفس بسیار کمی در این نگاره ایجاد کرده است. این نگاره در شاهنامهٔ ۷۷۲ ه.ق آل‌مظفر ترکیب‌بندی تقریباً قرینه دارد؛ به‌طوری که سنگینی بنای کاخ در طرف چپ، توسط فیگورهای انسانی متعدد در سمت راست، جبران شده است و کلاً حرکت چشم در صفحه کاملاً محسوس است. کیفیت ناب خط و اجرا، همچنین توجه به جزئیات قابل ذکر هست و روی هم انداختن پیکره‌ها و ترازبندی عناصر نوعی بعدنمایی را القا می‌کند (تصویر ۱۷).

شاهنامهٔ ۷۳۱ ه.ق

شاهنامهٔ ۷۷۲ ه.ق

تصویر ۱۷. طرح خطی مجلس ۲ (نبرد کیخسرو و افراسیاب). منبع: نگارندگان.

مجلس ۳. در نگارۀ «کاموس‌کشانی» در شاهنامۀ ۷۳۱ ه.ق ترکیب‌بندی قرینه در عین بی‌قرینگی و همچنین قرار گرفتن شخصیت اصلی بر روی نقطۀ طلایی مشهود است. ارتباط عناصر اصلی در این نگاره حفظ شده و به‌علت بزرگی فیگورها و تصاویر فضای تنفس بسیار کمی برای زمینه دیده می‌شود (تصویر ۵). این نگاره در شاهنامۀ ۷۷۲ ه.ق دارای ترکیب‌بندی قرینه با محوریت در مرکز نگاره می‌باشد؛ همچنین وجود فضای تنفس عالی کاملاً مشهود است. ترکیب عناصر اصلی بر روی قطر نگاره بوده و این ترکیب پویا حرکتی رو به بالا را القا می‌کند. کیفیت ناب خط، رنگ و اجرا، همچنین خطوط دورگیر مد نظر می‌باشد (تصویر ۱۸).

شاهنامۀ ۷۳۱ ه.ق

شاهنامۀ ۷۷۲ ه.ق

تصویر ۱۸. طرح خطی مجلس ۳ (داستان کاموس‌کشانی). منبع: نگارندگان.

مجلس ۴. در نگارۀ «گذر سیاوش از آتش» در هر دو شاهنامه ترکیب‌بندی غیرقرینه مشهود است و همچنین تمرکز بر روی شخصیت سیاوش که به‌صورت بزرگتر و جدا از دیگر نگاره‌ها ترسیم شده است و در وسط رنگ‌های گرم نارنجی و قرمز که نشان از شعله‌های آتش است، قرار گرفته است. در شاهنامۀ ۷۳۱ ه.ق شخصیت اصلی در سمت راست نگاره قرار گرفته و تمام جلب توجه به این قسمت کادر کشیده می‌شود. سه فیگور سوار بر اسب و دو فیگور زن در بالا به‌نوعی حالت تعادل را در یک ترکیب‌بندی مثلثی‌شکل برقرار کرده است. در این نگاره، توجه به فضای تنفس و همچنین ارتباط عناصر اصلی تصویر تا حدودی کاهش یافته است. در شاهنامۀ ۷۷۲ ه.ق فیگور شخصیت اصلی سوار بر اسب در نقطۀ طلایی کادر، یعنی سمت چپ و پایین نگاره، قرار گرفته و جهت ایجاد تعادل در تصویر و چرخش دید سه فیگور انسانی در سمت راست مشاهده می‌شود؛ همچنین تزیینات طبیعی اطراف، فضای تنفس خوبی را در این نگاره ایجاد کرده است. حفظ ارتباط عناصر اصلی تصویر، فضاسازی باز و قرینگی در عین بی‌قرینگی کاملاً مشهود است (تصویر ۱۹).

شاهنامهٔ ۷۳۱ ه.ق شاهنامهٔ ۷۷۲ ه.ق

تصویر ۱۹. طرح خطی مجلس ۴ (بر آتش گذشتن سیاوش). منبع: نگارندگان.

مجلس ۵. نگارهٔ «کیخسرو پسر سیاوش» در هر دو شاهنامهٔ آل‌اینجو و آل‌مظفر دارای ترکیب‌بندی قرینه بوده و در هر دو شاهنامه مرکزیت در اثر و تأکید بر شخصیت اصلی دیده می‌شود. فضای تصویری این نگاره در شاهنامهٔ ۷۳۱ ه.ق کاملاً پوشیده از فیگورهای انسانی و عاری از هر گونه تزیینات طبیعت است. سطوح رنگی تخت بدون بعدنمایی مشهود است. این نگاره دارای ترکیب‌بندی مثلثی به‌صورت متقارن می‌باشد. در شاهنامهٔ ۷۹۶ ه.ق فضای تصویری باز مخصوصاً در بالای کادر کاملاً مشهود است. کیفیت اجرایی ضعیف‌تر و همچنین عدم‌توجه به جزئیات نسبت به نگاره‌های اولیهٔ آل‌مظفر قابل ذکر است (تصویر ۲۰).

الف. شاهنامهٔ ۷۳۱ ه.ق الف. شاهنامهٔ ۷۹۶ ه.ق

تصویر ۲۰. طرح خطی مجلس ۵ (داستان کیخسرو پسر سیاوش). منبع: نگارندگان.

بحث و تحلیل یافته‌های پژوهش

نکتهٔ قابل توجه و مشترک در شاهنامه‌های آل‌اینجو و آل‌مظفر، کاربرد کادرهای افقی و پلکانی به‌منظور همگامی متن و تصویر می‌باشد. استفاده از کادر پلکانی امکاناتی را در اختیار نقاش قرار می‌دهد تا به‌راحتی بتواند به مقاصد خود در صفحه‌آرایی و ترکیب‌بندی اثر دست‌یابد؛ به‌عنوان مثال، قرار دادن شخصیت‌ها، رویدادها و حوادث اصلی در بزرگترین کادر، جای دادن شخصیت‌ها و حوادث فرعی در پله‌ها یا کادرهای کوچکتر از این موارد می‌باشد.

بدین وسیله بیشترین توجه بیننده به کادرها یا پله‌های بزرگتر، که وظیفهٔ اصلی توصیف صحنه را به‌عهده دارند، جلب می‌شود. همچنین در کاربرد دیگر این نوع کادرها، علاوه بر تشدید تقارن ترکیب‌بندی، نمایش موقعیت و جایگاه افراد تصویر شده در رویداد می‌باشد؛ چنانچه معمولاً شاه یا افراد مهم در بزرگترین پله، افراد فرعی و دشمنان که اهمیت کمتری داشتند در پله‌های کوچکتر قرار می‌گرفتند، که می‌توان این عمل را به‌عنوان نوعی پرسپکتیو مقامی در نظر گرفت. البته شایان ذکر است که استفاده از تقارن مرکزی در بعضی از نگاره‌ها مانع چرخش چشم در کادر نشده است و هنرمند با هوشیاری خاصی با استفاده از امکاناتی مثل خط و گزینه‌های رنگی متنوع از ایجاد سکون و عدم‌پویایی در نگاره کاسته است؛ همچنین اگر شخصیت اصلی در مرکز کادر قرار نگرفته باشد، هنرمند با بهره‌گیری از عواملی توجه بیننده را به سمت موضوع مدنظر جلب می‌کند. در مواردی که بیرون‌زدگی تصویر از کادر نگاره دیده می‌شود نیز پویایی و حرکت به‌گونه‌ای است که باعث چرخش چشم می‌شود. در نگاره‌ها، فضای خالی به‌عنوان جزئی از ترکیب‌بندی کاربرد ندارد و زمینهٔ نگاره‌ها با گل و گیاه و یا عوامل تزیینی گاه به‌صورت خلاصه و استیلیزه و گاه با جزئیات پر شده است. هنرمند این دوره با درشت و واضح ترسیم کردن رویدادهای اصلی از تأثیرات منفی پس‌زمینه کاسته است. در نگاره‌های این شاهنامه‌ها دورگیری عناصر علاوه بر اینکه سطوح را از هم جدا می‌کند، به‌عنوان یک عنصر تزیینی به‌کار رفته و نگاره را از حالت یکدستی و سکون خارج می‌کند و روحی تازه به‌حالت پیکره‌ها و نمای کلی نگاره می‌بخشد.

جدول ۲. تحلیل تطبیقی ویژگی‌های کیفی نگارگری در مکاتب شیراز آل‌اینجو و آل‌مظفر. منبع: نگارندگان.

		مکتب شیراز آل‌اینجو					مکتب شیراز آل‌مظفر				
		مجلس۱	مجلس۲	مجلس۳	مجلس۴	مجلس۵	مجلس۱	مجلس۲	مجلس۳	مجلس۴	مجلس۵
محتوا	نوع مجلس	نبرد	نبرد	نبرد	حماسی	داستانی	نبرد	نبرد	نبرد	حماسی	داستانی
	روایت	نزاع و جنگ	نزاع و جنگ	نزاع و جنگ	گذشتن سیاوش از آتش	روایت کیخسرو	نزاع و جنگ	نزاع و جنگ	نزاع و جنگ	گذشتن سیاوش از آتش	روایت کیخسرو
	کتیبه در نگاره	×					×				
	همگامی متن و تصویر	✓					✓				
نوشتار	کادر نوشتار	ستون عمودی و پلکانی	ستون عمودی و پلکانی	ستون عمودی	ستون عمودی و پلکانی	ستون عمودی و پلکانی	ستون عمودی	ستون عمودی	ستون عمودی	ستون عمودی	ستون عمودی و پلکانی
	تعداد ستون در هر صفحه	۶					۶				
	تعداد سطور در هر صفحه	۲۲	۲۴	۲۱	۲۳	۲۳	۱۵	۱۰	۱۲	۱۴	۹
	نوع قلم	نسخ					نستعلیق				
	کیفیت قلم	کیفیت عالی و رعایت قواعد خوشنویسی					کیفیت عالی و با ظرافت و رعایت قواعد خوشنویسی				
تصویر	ابعاد صفحه به سانتیمتر	۳۷٫۵×۲۹					۲۶×۱۶				۲۳٫۲×۳۵٫۲
	فرم صفحه	مستطیل عمودی					مستطیل عمودی				
	رنگ کاغذ	نخودی					نخودی				
	کادر تصویر / فرم	مستطیل افقی و پلکانی در پایین	مستطیل افقی و پلکانی در چپ و بالا	مستطیل عمودی و کامل	مستطیل افقی و پلکانی در چپ و بالا	افقی و پلکانی قرینه در بالای تصویر	مربع کامل	مستطیل عمودی	مربع و خروج تصویر از کادر درسمت راست	مستطیل عمودی	مستطیل عمودی و پلکانی شکسته در بالای کادر
	فضای اشغال‌شده در صفحه	وسط ۴۰٪ صفحه	بالا ۵۰٪ صفحه	وسط ۴۰٪ صفحه	پایین‌تر از وسط	وسط ۴۰٪ صفحه	پایین ۵۰٪ صفحه	پایین‌تر از وسط	وسط و تقریبا	وسط ۵۰٪ صفحه	وسط ۸۵٪ صفحه

فصل‌نامه علمی، دانشکده هنر؛ دانشگاه شهید چمران اهواز

پیوند و گسست شاهنامه‌نگاری در مکاتب شیراز آل‌اینجو و آل‌مظفر

دوره دوازدهم، شماره۳۱، بهار۱۴۰۲ شماره صفحات ۳۴ تا ۵۱

		مکتب شیراز آل‌اینجو					مکتب شیراز آل‌مظفر				
		مجلس۱	مجلس۲	مجلس۳	مجلس۴	مجلس۵	مجلس۱	مجلس۲	مجلس۳	مجلس۴	مجلس۵
					۴۰٪ صفحه			۷۰٪ صفحه	۵۵٪ صفحه		
	کادر شکسته	✓	✓	×	✓	✓	×	×	×	×	✓
حاشیه‌نگاری		×	×	×	×	×	×	×	×	×	×
چهره‌پردازی	بومی/ غیربومی/ خاوری	چهرهٔ بومی در کنار مغولی	چهرهٔ بومی در کنار مغولی	چهرهٔ بومی در کنار مغولی	چهرهٔ بومی در کنار مغولی	چهرهٔ بومی در کنار مغولی	غیربومی و مغولی	غیربومی و مغولی	غیربومی و مغولی	غیربومی و مغولی	غیربومی و مغولی
	بیان حالات درونی	×	×	×	×	×	×	×	×	×	چهره‌ها مخدوش شده
	فرمت قراردادی	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
	زاویهٔ دید	سه‌رخ	سه‌رخ	سه‌رخ	سه‌رخ	سه‌رخ	سه‌رخ	سه‌رخ	سه‌رخ	سه‌رخ	سه‌رخ
	تمرکز بر شخصیت اصلی	✓	×	✓	✓	✓	✓	×	✓	✓	✓
پیکرنگاری	نقاشی مقامی	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
	ومی/ غیربومی/ خاوری	بومی در کنار مغولی					غیربومی و مغولی				
	بیان حالات درونی	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
	فرمت قراردادی	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
	زاویه‌دید	بالاتنه سه‌رخ و پاها نیم‌رخ	بالاتنه سه‌رخ و پاها نیم‌رخ	بالاتنه سه‌رخ و پاها نیم‌رخ	بالاتنه سه‌رخ و پاها نیم‌رخ	پیکره مرکزی از روبه‌رو و پیکره‌های اطراف بالاتنه سه‌رخ	بالاتنه سه‌رخ و پاها نیم‌رخ	بالاتنه سه‌رخ و پاها نیم‌رخ	بالاتنه سه‌رخ و پاها نیم‌رخ	بالاتنه سه‌رخ و پاها نیم‌رخ	پیکره مرکزی از روبه‌رو و پیکره‌های اطراف بالاتنه سه‌رخ پاها نیم‌رخ
	تمرکز بر شخصیت اصلی	✓	×	✓	✓	✓	✓	×	✓	✓	✓
	تعدد پیکره: زن	–	–	–	۲	–	–	–	–	–	–
	تعدد پیکره: مرد	۱	۲۵	۶	۴	۱۴	۱	۸	۲	۴	۶
	تعدد پیکره: حیوان	۲	۳	۵	۴	–	۲	۳	۱	۱	–
جامگان	بومی/ غیربومی	بومی و غیربومی					غیربومی				
	فرمت قراردادی	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
	سرپوش	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
	تن‌پوش	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
	پاپوش	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
منظره	طبیعت	✓	×	×	×	×	✓	×	✓	✓	✓
	ابنیه	×	✓	×	✓	×	×	✓	×	×	×
	صحنهٔ واقعه	کوه	قلعه نبرد	صحنه نبرد	کاخ طبیعت	کاخ	طبیعت	قلعه نبرد	طبیعت	طبیعت	طبیعت باغ
	ارتباط منظره با روایت	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	×	×	✓
رنگ	تنوع پالت رنگ	تنوع رنگی کم	فاقد تصویر رنگی	فاقد تصویر رنگی	تنوع رنگی متوسط	تنوع رنگی متوسط	تنوع رنگی متوسط	تنوع رنگی زیاد	تنوع رنگی متوسط	تنوع رنگی زیاد	تنوع رنگی زیاد
	رنگ غالب	قرمز	فاقد تصویر رنگی	فاقد تصویر رنگی	قرمز اخرایی	نارنجی سبز	اخرایی آبی	کرمی قهوه‌ای	آبی	قهوه‌ای روشن	کرمی
	غلبهٔ رنگ‌های گرم/ سرد	گرم	فاقد تصویر رنگی	فاقد تصویر رنگی	گرم	برابر	برابر	گرم	سرد	گرم	گرم
	کاربرد رنگ‌های مکمل	×	فاقد تصویر رنگی	فاقد تصویر رنگی	قرمز و سبز	قرمز و سبز- نارنجی و آبی	×	×	×	نارنجی وآبی	×
بعدپردازی		×	×	×	×	×	×	بسیار کم	×	×	×

فصل‌نامه علمی، دانشکده هنر؛ دانشگاه شهید چمران اهواز
پیوند و گسست شاهنامه‌نگاری در مکاتب شیراز آل‌اینجو و آل‌مظفر
دوره دوازدهم، شماره ۳۱، بهار ۱۴۰۲ شماره صفحات ۳۴ تا ۵۱

		مکتب شیراز آل‌اینجو					مکتب شیراز آل‌مظفر				
		مجلس۱	مجلس۲	مجلس۳	مجلس۴	مجلس۵	مجلس۱	مجلس۲	مجلس۳	مجلس۴	مجلس۵
	کیفیت اجرا	ضعیف	ضعیف	ضعیف	کیفیت ناب خط و اجرا	کیفیت ناب خط و اجرا	کیفیت ناب خط و اجرا	کیفیت ناب خط و اجرا	کیفیت ناب خط و اجرا	کیفیت ناب خط و اجرا	کیفیت ناب خط و اجرا
ساختار	نوع ترکیب‌بندی	غیرمثلثی و پویا	مثلثی و پویا	غیرمثلثی و پویا	مثلثی و ایستا	مثلثی متقارن و ایستا	مثلثی و پویا	مثلثی و پویا	قطری و پویا	مثلثی و ایستا	محوری متقارن و ایستا
	ترکیب‌بندی قرینه/ غیرقرینه	قرینه	غیرقرینه	قرینه	غیرقرینه	قرینه	قرینه در عین بی‌قرینگی				قرینه
	کاربرد نقاط طلایی	×	×	✓	×	×	✓	✓	×	✓	×
رویکرد	تزیینی	×	×	×	×	×	×	✓	✓	✓	✓
رویکرد	خیالی	✓	×	×	✓	✓	✓	×	✓	✓	✓
رویکرد	واقع‌گرا	×	✓	✓	×	×	×	✓	×	×	×
رویکرد	طبیعت‌گرا	×	×	×	×	×	×	✓	✓	✓	✓
رویکرد	نمادگرا	✓	×	✓	✓	×	✓	✓	×	✓	✓
	ارتباط عناصر تصویر با یک‌دیگر	حفظ ارتباط	حفظ ارتباط	حفظ ارتباط	کاهش ارتباط	حفظ ارتباط	حفظ ارتباط	حفظ ارتباط	کاهش ارتباط	کاهش ارتباط	حفظ ارتباط
	توجه به فضای تنفس	×	×	×	×	×	✓	✓	✓	✓	✓

۱. وجوه پیوند: بررسی ویژگی‌های محتوایی، بصری و ساختاری نگاره‌های منتخب از دوره‌های آل‌اینجو و آل‌مظفر شباهت‌های بارزی را به‌ویژه در صفحه‌آرایی مشخص می‌کند. از نظر محتوایی این نگاره‌ها کاملاً با یکدیگر مشابهت دارند و روایت‌های مورد نظر را به‌تصویر کشیده‌اند. در صفحه‌آرایی همچون در بهره‌گیری از کادر نوشتار، تعداد ستون و کادرهای شکسته و پلکانی ویژگی‌های مشابهی دیده می‌شود. فرمت قراردادی در چهره‌نگاری و پیکره‌نگاری و جامگان در هر دو شاهنامه کاملاً مشهود است و از قوانین غیربومی مانند عناصر مغولی و چینی تبعیت شده است. تأکید بر شخصیت اصلی و کاربرد نقاشی مقامی در نگاره‌هایی که از نظر محتوایی یکسان هستند، در هر دو شاهنامه دیده می‌شود. در هر دو دوره، نمایش حالات هیجانی و احساسی در چهره‌ها دیده نمی‌شود. همچنین در این شاهنامه‌ها زاویهٔ دید در چهره‌پردازی سه‌رخ و در پیکره‌نگاری بالاتنه تمام‌رخ و پاها از نیم‌رخ ترسیم شده است. در شاهنامه‌های مورد نظر، جهت بازنمایی پیکره‌های انسانی و حیوانی از خطوط دورگیر و از نظر کاربرد رنگی در هر دو دوره رنگ‌های تخت و بدون سایه‌پردازی و بعدنمایی استفاده شده است. در شاهنامه‌های هر دو مکتب شاهد پویایی و قطع شدن و بیرون‌زدگی بخشی از پیکره‌های انسانی و حیوانی و درختان در کادر نگاره‌ها می‌باشیم.

۲. وجوه گسست: وجوه افتراق بسیاری در نگاره‌های شاهنامه‌های این دو دوره دیده می‌شود. نگاره‌های منتخب این دو دوره از نظر ویژگی‌های بصری مانند چگونگی کاربرد رنگ و عناصر تزیینی طبیعی با یکدیگر متفاوت هستند. در شاهنامهٔ ۷۳۱ ه.ق دورهٔ آل‌اینجو غلبهٔ رنگی با رنگ‌های گرم مانند قرمز، نارنجی و اخرایی بوده و به‌دلیل استفاده از پیکره‌های انسانی و حیوانی بزرگ جایگاهی برای تزیینات طبیعت باقی نمانده و فضای تنفس کمی در نگاره‌ها وجود دارد. در شاهنامهٔ ۷۷۲ و ۷۹۶ ه.ق آل‌مظفر تنوع رنگی و استفاده از پالت رنگی متنوع نسبت به دورهٔ قبل بیشتر بوده و در برخی نگاره‌ها غلبهٔ رنگ سرد کاملاً مشهود است. در شاهنامه‌های آل‌مظفر مخصوصاً شاهنامهٔ ۷۷۲ ه.ق از رنگ‌های ناب‌تر با کیفیت اجرایی بهتر نسبت به دورهٔ آل‌اینجو استفاده شده است. استفاده از تزیینات و عناصر طبیعت مانند افق رفیع و گل و بوته‌های متنوع در کنار پیکره‌های انسانی و حیوانی

متناسب بسیار دیده می‌شود. به‌طور کلی منظره‌پردازی رویایی یکی از خصوصیات چشمگیر نگاره‌های آل‌مظفر می‌باشد که جایگزین منظره‌پردازی خام آل‌اینجو می‌شود. همچنین وجود فضای تنفس عالی در نگاره‌های آل‌مظفر باعث چرخش چشم در تصویر شده است. جهت نوشتار در شاهنامه۷۳۱ ه.ق دورهٔ آل‌اینجو از خط نسخ و در شاهنامه‌های آل‌مظفر از خط نستعلیق همراه با ظرافت استفاده شده است. زاویهٔ دید بیننده و نگارگر در دورهٔ آل‌اینجو بیشتر از روبه‌روست؛ در حالی که در شاهنامهٔ آل‌مظفر زاویهٔ دید بیننده از بالا و روبه‌رو می‌باشد. از نظر ساختار ترکیب‌بندی در نگاره‌های آل‌اینجو در بیشتر موارد قرینه بودن و در نگاره‌های اندکی عدم‌تقارن وجود دارد، ولی در اکثر نگاره‌های دورهٔ آل‌مظفر قرینگی در عین بی‌قرینگی وجود دارد و احتمالاً به‌همین دلیل حفظ ارتباط عناصر تصویر با یکدیگر در نگاره‌های شاهنامه‌های آل‌اینجو نسبت به نگاره‌های آل‌مظفر محکم‌تر و مشهودتر می‌باشد. در نگاره‌های آل‌اینجو، بیشتر شاهد رویکرد خیالی و نمادگرا می‌باشیم و در نگاره‌های آل‌مظفر رویکردهای تزیینی، طبیعت‌گرا و واقع‌گرایی نیز در کنار رویکردهای خیالی و نمادین به‌وفور قابل مشاهده است. در شاهنامهٔ آل‌مظفر به‌دلیل جو اجتماعی سیاسی حاکم بر منطقهٔ شیراز تأثیرات بیشتری از نظر عناصر مغولی و چینی نسبت به دورهٔ آل‌اینجو دیده می‌شود. در نگاره‌های آل‌اینجو، بومی‌گرایی و سنت‌های ایرانی بیشتر است، به‌طوری که در چهره‌پردازی و پیکره‌نگاری از عناصر بومی در کنار مغولی استفاده شده است، در حالی که در شاهنامه‌های آل‌مظفر عناصر بومی جای خود را به عوامل مغولی و چینی داده است. از نظر فضای اشغال شده توسط نگاره‌ها در صفحه در شاهنامه‌های آل‌اینجو فضای مسلط بیشتر نوشتار بوده، در حالی که در شاهنامه‌های آل‌مظفر در بعضی از نگاره‌ها حالت تساوی نگاره و نوشتار و در برخی موارد فضای بیشتری توسط تصویر اشغال شده و درصد کمتری از صفحه به نوشتار اختصاص یافته است.

نتیجه

با توجه به قیاس ویژگی‌های نگارگری پنج مجلس مشابه در دو مکتب شیراز آل‌اینجو و آل‌مطفر با مضمون‌های نبرد بهرام‌گور با اژدها، نبرد کیخسرو و افراسیاب، کاموس‌کشانی. داستان بر آتش گذشتن سیاوش و داستان کیخسرو پسر سیاوش که در شاهنامه‌های ۷۳۱ ه.ق آل‌اینجو و ۷۷۲ ه.ق و ۷۹۶ ه.ق آل‌مظفر مشترک بودند، یافته‌های تحقیق حاکی از آن است که با وجود اشتراکاتی در ویژگی‌های محتوایی، بصری و ساختاری نگاره‌ها که بیش از همه در صفحه‌آرایی و ترکیب‌بندی دو مکتب وجود دارد، تفاوت‌های بسیاری نیز مشهود است. در صفحه‌آرایی هر دو مکتب، شاهد ویژگی‌های مشترکی همچون نوع صفحه، تعداد ستون، استفاده از کادرهای پلکانی و شکسته جهت همگامی متن با تصویر هستیم. همچنین از وجوه اشتراک قابل توجه در این دو مکتب کاربست رنگ‌های شاد و درخشان می‌باشد؛ با این تفاوت که در دورهٔ آل‌اینجو رنگ غالب در اکثر نگاره‌ها تن‌مایه‌های گرم بوده، ولی در دورهٔ آل‌مظفر پالت رنگی گسترده‌تر و استفاده از رنگ‌های گرم و سرد در کنار یکدیگر بیشتر شده است. در نگارگری آل‌اینجو به‌دلیل بزرگ‌نمایی و استفاده از پیکره‌های درشت‌تر انسان و حیوان نسبت به نگارگری آل‌مظفر فضای کمتری به طبیعت‌پردازی اختصاص داده شده است. به بیان دیگر، برخلاف مکتب آل‌اینجو که در آن استفادهٔ اغراق‌آمیز از گیاهان و قرارگیری پیکره‌های درشت در جلوترین پلان تصویر مشهود است، در مکتب آل‌مظفر ظرافت در نمایش پوشش گیاهی و کوچکتر شدن اندازهٔ پیکره‌ها بارز است؛ آنچنان‌که کاربرد تزیینات گل و بوته‌ای فراوان برای پوشاندن زمین، منظره‌پردازی و همچنین افق رفیع و توجه به فضای تنفس در نگاره‌های آل‌مظفر از ویژگی‌های منحصربه‌فرد این مکتب گردیده است. بیشترین وجوه اشتراک در مجالس اول و دوم از نظر

ویژگی‌های محتوایی، بصری و ساختاری در پویایی و حرکات فیگورها دیده می‌شود. در مجلس سوم کمترین شباهت و بیشترین افتراق را در ویژگی‌های بصری و ساختاری در هر دو نگاره شاهد می‌باشیم. مجلس چهارم از نظر محتوایی شباهت و از نظر بصری و ساختاری دارای تفاوت‌های بسیاری است. در مجلس پنجم از نظر ویژگی‌های محتوایی و ساختاری دارای اشتراک و از نظر ویژگی بصری مانند نبود فضای تنفس (در نگارۀ آل‌اینجو) دارای عدم‌اشتراک می‌باشد. آنچه مشهود است، تأثیرپذیری نگارگری آل‌اینجو ملهم از فرهنگ‌های باستانی و بومی فارس بوده و این تأثیر در نوع چهره‌پردازی و جزئیات قابل توجه است؛ در حالی که در نگارگری آل‌مظفر به‌دلیل جو اجتماعی-سیاسی حاکم بر منطقۀ شیراز، این شیوۀ کهن جای خود را به تعاریف جدید تأثیر گرفته از مکتب تبریز داده است. بدیهی است رسیدن به شناخت هر چه بیشتر خصوصیات و ویژگی‌های مکاتب شیراز قرن هشتم ه.ق که مانند پلی سنت‌های تصویری پیش از اسلام ایران را به مکاتب بعد از اسلام منتقل کرده و همچنین بررسی نگاره‌های نسخ این مکاتب از نظر همگامی با قلم خوشنویسی، تأثیرات اوضاع سیاسی-اجتماعی زمان مصورسازی می‌تواند زمینه‌ساز تحلیل‌های ژرف‌تری باشد.

منابع

- آداموا، آدل تیگرانوا و گیوزالیان، لئون تیگرانویچ. (۱۳۸۳). *نگاره‌های شاهنامه* (ترجمۀ زهره فیضی) (چاپ اول). تهران: سازمان چاپ و انتشارات فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- آژند، یعقوب. (۱۳۸۷). *مکتب نگارگری شیراز*. تهران: فرهنگستان هنر.
- اقبال آشتیانی، عباس. (۱۳۸۸). *تاریخ ایران پس از اسلام*. تهران: انتشارات الهام.
- بهروزی‌پور، حسین و قاضی‌زاده، خشایار. (۱۳۹۹). بازجست ویژگی‌های مکتب نگارگری شیراز در نگارگری دورۀ آل‌اینجو و آل‌مظفر و تأثیر آن بر هنر نگارگری ایران. *فصلنامۀ مطالعات باستان‌شناسی پارسه*، ۴ (۱۳)، صص. ۱۴۰-۱۵۱.
- پاکباز، رویین. (۱۳۸۴). *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*. تهران: انتشارات زرین و سیمین.
- کن‌بای، شیلا. (۱۳۸۹). *نقاشی ایرانی* (ترجمۀ مهدی حسینی). تهران: انتشارات دانشگاه هنر.
- گری، بازل. (۱۳۸۴). *نقاشی ایرانی* (ترجمۀ عربعلی شروه). تهران: انتشارات دنیای نو.
- محمدی خشوئی، مهناز و فرخ فر، فرزانه. (۱۳۹۵). تأثیر اوضاع سیاسی و اجتماعی دورۀ آل‌مظفر بر مصورسازی شاهنامه، مطالعۀ موردی: مجلس نبرد رستم و سهراب. *فصلنامۀ پژوهش هنر*، ۶ (۱۱)، صص. ۲۳-۱۱.
- هال، جیمز. (۱۳۸۰)، *فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب*، (ترجمه رقیه بهزادی)، تهران: فرهنگ معاصر.
- Loukonine, V. (1996). *Persian Art*. USA: Published by Parkstone, Aurora, Bournemouth.
- Simpson, M.Sh. (2000). *A Reconstruction and Preliminary Account of the 1341 Shahnama. Persian Painting from Mongol to Qajar*. Ed. Robert Hillenbrand, London: tauris.
- Stchoukine, I. (1936). *La Peinture iranienne sovs ies derniers Abbasides et les ilkhans*. Bruges.
- Titely, N.M. (1983). *Persian miniature Painting and hts in fluence on the art of turkey and India*. London: British Library.
- Wright, Elaine. (2012). *the Look of the Book MANUSCARIPT PRODUCTION IN SHIRAZ*. Dublin: Chester Beatty Library.

©2023 by the Authours.This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0 license) https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.en_GB

فصل‌نامه علمی، دانشکده هنر؛ دانشگاه شهید چمران اهواز

بررسی تاریخی عکاسی جنگ ایران در بازه زمانی (۱۳۶۷-۱۳۵۹) با تأکید بر عکاسان حرفه‌ای، مستقل و نظامی

دوره دوازدهم، شماره۳۱،بهار ۱۴۰۲ شماره صفحات ۵۲ تا ۶۷

۵۲

سید سعید میرمحمدی[۱] فرهاد سلیمانی[۲]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱،۹،۲۱ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲،۳،۲ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲،۳،۱۲

DOI: 10.22055/PYK.2023.42518.1348 **URL:** https://paykareh.scu.ac.ir/article_18244.html

ارجاع به این مقاله: میرمحمدی، سید سعید و سلیمانی، فرهاد. (۱۴۰۲). بررسی تاریخی عکاسی جنگ ایران در بازه زمانی (۱۳۶۷-۱۳۵۹) با تأکید بر عکاسان حرفه‌ای، مستقل و نظامی. پیکره، ۱۲(۳۱)، صص. ۵۲-۶۷.

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله در همین شماره با عنوان زیر منتشر شده است

Historical Review of Iran War Photography during 1359-1367 A.H. with an Emphasis on Professional, Independent, and Military Photographers

مقاله پژوهشی

بررسی تاریخی عکاسی جنگ ایران در بازه زمانی (۱۳۶۷–۱۳۵۹) با تأکید بر عکاسان حرفه‌ای، مستقل و نظامی

چکیده

بیان مسئله: اهداف و و روش‌های تولید اثرِ عکاسان مستند، به لحاظ تأثیراتی که از هر دورهٔ تاریخی می‌پذیرند، در همان زمانِ ثبت اثر شکل می‌گیرد، اما آنچه آن‌ها نشان داده‌اند، اکنون نمادی از گذشتهٔ تاریخی است. عکاسی به‌عنوان یک هنر رسانهٔ مؤثر و پویا گزینه‌های بسیاری را در مقابل هنرمندان و خبرنگاران قرار می‌دهد. در این پژوهش، به بررسی تاریخی این تأثیرات بر جریان عکاسی جنگ (پیش‌زمینه‌ها و روند شکل‌گیری) پرداخته می‌شود، تا به این پرسش‌ها پاسخ دهیم که تأثیرات داخلی و بین‌المللی، گروه‌های تأثیرگذار، بر آثار عکاسی، عکاسان حرفه‌ای، مستقل و نظامی چه بوده است؟ و عوامل سیاسی و اجتماعی آن دوره چه تأثیراتی بر عکاسی به لحاظ فرم و محتوا داشته است؟

هدف: پرداختن به تاریخ عکاسی جنگ ایران در قالب شکل‌گیری و تأثیرات آن، در بازهٔ زمانی جنگ ایران و عراق ۱۳۶۷-۱۳۵۹ ه.ش که در ادبیات سیاسی کشور، دفاع مقدس یا جنگ تحمیلی نامیده می‌شود، هدف اصلی این پژوهش است.

روش پژوهش: یافته‌های پژوهش حاضر، به شیوه توصیفی-تحلیلی و تاریخی بیان شده و گردآوری اطلاعات بصورت کتابخانه‌ای و مصاحبه (نگارنده با عکاسان این دوره) انجام شده است.

یافته‌ها: براساس نتایج حاصله، دو رویدادِ انقلاب اسلامی ۱۳۵۷ و آغاز جنگ ایران و عراق، در عکاسی مستند و به‌تبع آن عکاسی جنگ ایران به لحاظ فرم و محتوا تغییرات اساسی ایجاد کردند و عکاسی ایران تحت‌تأثیر حرکت عمومی مردم با مضامینی عمدتاً ایدئولوژیک و دینی با رویکردی انقلابی شکل گرفت. این تغییرات علاوه بر فضای انقلابی و دینی حاکم بر آن دوره، برآیند نگاه بکر و بومی بسیاری از این عکاسان به‌ویژه عکاسان مستقل (باتجربه و آماتور) است.

کلیدواژه

عکاسی، عکاسی جنگ، جنگ ایران و عراق، عکاسان حرفه‌ای، عکاسان مستقل، عکاسان نظامی

۱. نویسنده مسئول، مدرس گروه سینما، دانشگاه سوره، تهران، ایران.
Email: saeidmirart@gmail.com
۲. هیات علمی گروه عکاسی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر، تهران، ایران.

مقدمه

همزمان با رشد رسانه‌ها، پیشرفت تجهیزات حرفه‌ای عکاسی و البته تغییر در رخدادها و مناسبات بین‌المللی، عکاسی به‌عنوان هنر و رسانه‌ای تأثیرگذار که تصویری بدون واسطه از رویدادها نمایش می‌دهد، به‌سرعت جایگاه خود را در مسألهٔ جنگ نسبت به دیگر قالب‌های هنری، رسانه‌ای و گفتمان‌های شفاهی و مکتوب پیدا کرد. همین عوامل، عکاسی جنگ را نسبت به دیگر زیرژانرهای عکاسی مستند متمایز و خاص کرده است و این‌ها مشترکات و مشخصهٔ عکاسی جنگ در تمام طول تاریخ ۱۷۰ سالهٔ حیاتش است که در سیر تکاملی خود در هر مقطعی به‌شکلی بروز یافته‌اند. عکاسی جنگ ایران نیز از این واقعیت‌ها مستثنی نیست، البته با مفاهیم انقلابی و دینی که از باورها و مشترکات جامعهٔ آن روز ایران شکل گرفته بود و آن را در بین همهٔ نمونه‌های قبلی خاص کرده بود. وقوع انقلاب اسلامی به‌عنوان مهمترین واقعهٔ تاریخ معاصر ایران علاوه بر تأثیراتی که بر تمام ساختارهای جامعه نهاد، مسیر عکاسی را نیز تغییر داد. تقریباً بیشتر عکاسانِ این دوره، تحت‌تأثیر حرکت عمومی جامعهٔ ایران به عکاسی می‌پرداختند و مضامین تازه‌ای، عمدتاً ایدئولوژیک و دینی، با رویکردی انقلابی، وارد عکاسی ایران شد. از سوی دیگر، وقایع انقلاب اسلامی و به‌دنبال آن جنگ، جایگاه تازه‌ای به عکاسی ایران از لحاظ بین‌المللی و راه یافتن به زندگی جامعهٔ ایرانی داد. این رشد و تکامل باعث شد برای نخستین‌بار آثار عکاسان ایرانی در خبرگزاری‌ها و نشریات معتبر جهان به چاپ برسد و نسبت به گذشته مفهوم عکاسی به‌عنوان یک رسانهٔ مستقل (حداقل تا پایان دورهٔ اول مورد نظر پژوهش) شکل بگیرد. . برپایی نمایشگاه‌های عکس در سراسر کشور، در کنار چاپ کتاب عکس و انتشار در مطبوعات، تأثیر مهمی بر این روند داشت. این فرایند در طی جنگ تحمیلی به‌واسطهٔ قدرت تبلیغاتی و رسانه‌ای عکاسی با نظارت نهادهای حاکمیتی توسعه پیدا کرد. مقالهٔ حاضر پژوهشی توصیفی-تحلیلی و تاریخی است و برای پاسخ به پرسش‌هایش در مورد نقش تاریخی عکاسی در تأثیرگذاری بر تحولات و یا تأثیرگرفتن از آن‌ها در یکی از برهه‌های مهم تاریخ معاصر ایران، بازهٔ زمانی ۱۳۶۷-۱۳۵۹ ه.ش به‌بررسی نقش سه گروه از عکاسان با تقسیم‌بندی حرفه‌ای، مستقل و نظامی پرداخته است. روند شکل‌گیری عکاسی جنگ ایران با حضور عکاسانی از طیف‌های گوناگون، از لحاظ تاریخی، تأثیرات ایدئولوژی، انقلاب اسلامی و جنگ، نخستین گام در پاسخ به این مسأله است.

روش پژوهش

این پژوهش با روش توصیفی-تحلیلی و تاریخی در راستای بررسی و تحلیل شکل‌گیری، مشخصات و آثار عکاسی جنگ ایران، با محوریت سه گروه عکاسانِ حرفه‌ای، مستقل و نظامی، در بازهٔ زمانی جنگ ایران و عراق، شروع جنگ در سال ۱۳۵۹ ه.ش تا پایان آن در سال ۱۳۶۷ ه.ش صورت گرفته است. در بخش توصیفی-تحلیلی، منابع کتابخانه‌ای، اسناد و آرشیوهای عکس، جامعهٔ آماری این پژوهش، یعنی عکاسانِ جنگ ایران و عراق مورد بررسی قرار گرفته است. همچنین گردآوری اطلاعات به‌شیوهٔ مصاحبه (به‌صورت باز و نیمه‌ساختار یافته)، با پانزده نفر از عکاسان جنگ ایران و عراق (از هر سه گروه مورد نظر پژوهش: حرفه‌ای، مستقل و نظامی) است و نتایج به‌دست آمده پس از بررسی، ضمیمهٔ بخش توصیفی-تحلیلی و تاریخی شده است. از آنجایی که بخش قابل توجهی از اطلاعات و داده‌های این پژوهش از طریق مصاحبه به‌دست آمده است، در دایرهٔ تاریخ شفاهی و نامکتوب قرار می‌گیرد.

پیشینه پژوهش

با توجه به بررسی‌های صورت‌گرفتهٔ نگارندگان در کتاب‌ها، مقالات و پایان‌نامه‌هایی که در حوزهٔ تاریخ عکاسی جنگ ایران انجام شده است، موردی که دقیقاً با تقسیم‌بندی موجود در این پژوهش (حرفه‌ای، مستقل و نظامی) انجام شده باشد یافت نشد، اما پژوهش‌های بسیاری با موضوعات مرتبط با عکاسی جنگ انجام گرفته است که بخشی از آن‌ها ذکر می‌گردد. «فائتا»[۱] (۲۰۱۶)، در مقالهٔ پژوهشی در عکاسی جنگ با عنوان «جنگ، ساختارهای هویت ملی و عکاسی»، براساس نظریات «میشل فوکو»[۲] به عملکرد، کارکردها و تأثیرات مختلف عکاسی به‌عنوان یک کل و به‌واسطهٔ عکس‌های جنگ که در طول جنگ جهانی اول ثبت شده‌اند، پرداخته است. او پیوند بین عکاسی و جنگ را به‌عنوان یک رسانه در ساخت هویت ملی با بهره‌گیری از مبانی انسان‌شناسی[۳] مورد بحث قرار می‌دهد. فائتا با بررسی چند پرتره به این نتیجه می‌رسد که از طریق عکس‌های پرترهٔ استودیویی از نظامیان، سعی در القای حسی از رضایت بخش بودن اوضاع، احساس مسئولیت و هویت جمعی و ملی را داشته‌اند. «ویتالجیک»[۴] (۲۰۱۳)، در مقالهٔ پژوهشی با عنوان «جنگ تصاویر، عکاسی جنگ معاصر»، به‌بررسی خوانش عکس، تأثیرات اجتماعی و اعتبار عکاسی مستند در دوران معاصر با نگاه به عکاسی جنگ پرداخته است. از نظر او عکاسی مستند بر روی مجموعه‌ای از شیوه‌های گفتمانی، اجتماعی و فرهنگی بنا شده و عکاس به‌دلیل حضور در محل حوادث و شاهد بودن، عنصر مهم عکاسی مستند است. او در نهایت با بررسی موردی عکس‌های جنگ بالکان به این نتیجه می‌رسد که حاکمیت‌ها برای تأثیرگذاری بر افکار عمومی از عکاسی به‌عنوان ابزار تبلیغات برای تغییر واقعیت‌ها و کاهش ارزش گزارش‌های واقعی جنگ استفاده می‌کنند. پژوهشِ دیگر در زمینهٔ عکاسی جنگ ایران از «مسعودی» (۱۳۸۸)، با عنوان «چهل شاهد (اولین گروه بسیجی خبرنگار جنگ)» است که با روش مصاحبه و بررسی اسناد مربوط به گروه چهل شاهد، با روایتی احساسی به‌معرفی عکاسان این گروه و مسائلی مثل نحوهٔ ورود، ادامهٔ فعالیت‌شان در عکاسی جنگ و وضعیت کنونی اعضای این گروه پرداخته است. پژوهش مورد نظر از بررسی عکاسی جنگ به‌صورت مستقل، تاریخی و تأثیرات آن اجتناب کرده است و عکاسی جنگ و مسائل پیرامونی آن را از نقطه‌نظر اعضای گروه چهل شاهد مورد بررسی قرار داده است. او با بررسی آثار به‌جا مانده از این گروه به این نتیجه رسیده است که آثار این گروه، با وجود حجم زیاد و بکر بودن از لحاظ محتوایی، به‌دلیل کم‌توجهی از تأثیرگذاری عمیق بر جامعه بازمانده است. «پایه‌شناس» (۱۳۸۷)، با عنوان «بررسی ویژگی‌های عکاسی جنگ» به‌بررسی جایگاه عکاسی و تأثیرات آن بر افکار عمومی در قالب‌های گوناگون مثل مطبوعات پرداخته است. پژوهشگر دوره‌های مختلف عکاسی جنگ ایران را از دورهٔ قاجار تا دوران معاصر با توجه به رویدادهای اجتماعی و سیاسی از جنبه‌های خبری، تبلیغاتی و تاریخ‌نگاری (از منظر داخلی و بین‌المللی)، تأثیرات سانسور و محدودیت‌های دولت‌ها بر این روند مورد بررسی قرار داده است. بررسی عکاسی به لحاظ اجرایی، تکنیکی و تأثیرات فناوری دیجیتال بخش مهمی از این پژوهش است، به‌طور مثال، بخشی از آن در مورد اصول ایمنی هنگام عکاسی جنگ است؛ همچنین پژوهشگر نگاهی به مسائلِ پیش‌روی عکاسی مثل تأثیر عکاس بر واقعیت و دست‌کاری عکس داشته است. «عباسی اهوازی» (۱۳۹۲)، با عنوان «بررسی جایگاه عکس در مطبوعات ایران (مطالعهٔ موردی: عکاسی جنگ ایران و عراق)» به جایگاه و تأثیرات عکاسی مستند و مطبوعاتی (به‌طور موردی، روزنامهٔ کیهان و اطلاعات) در بازهٔ زمانی جنگ پرداخته است. او با بررسی دو مفهوم جنگ به‌عنوان رویدادی تاریخ‌آفرین و عکاسی به‌عنوان رسانه‌ای، جهت مستند کردن این رویداد، سعی کرده به تأثیرات این دو بر زندگی اجتماعی و تاریخی انسان‌ها بپردازد. او در پایان نتیجه می‌گیرد، عکس‌های جنگ اَسنادی هستند که به آیکون تبدیل می‌شوند و

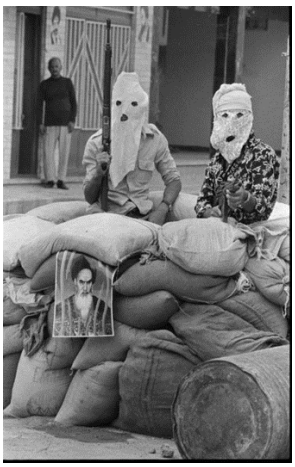
مطبوعات برای تأثیرگذاری بر جامعه به آن‌ها وابستگی دارند. همچنین در جریان جنگ ایران و عراق، عکس‌ها (به‌صورت نمایشگاه یا چاپ در مطبوعات) در کنار رسانهٔ تلویزیون، جامعهٔ آن روز ایران را تحت‌تأثیر قرار می‌دادند. از برآیند مطالعهٔ پژوهش‌های ذکر شده، می‌توان نتیجه گرفت که این پژوهشگران، عکاسی جنگ را از نقطه نظر رسانه‌ای، تاریخی و تأثیراتی که بر بدنه جامعه به لحاظ فرهنگی و سیاسی داشته است مورد بررسی قرار داده‌اند. در تقسیم‌بندی آن‌ها به حضور طیف گسترده از عکاسان با تقسیم‌بندی این پژوهش و با این نگرش که عکاسان جنگ به عنوان واسط، از جامعه هدف و تحولات آن تأثیر می‌گیرند و آن را دوباره برای مصرف بازتولید می‌کنند، پرداخته نشده است. بنابراین در مقالهٔ پیش‌رو، با انتخاب و تقسیم‌بندی عکاسان جنگ در سه گروه (حرفه‌ای، مستقل و نظامی)، ابتدا به تأثیرات جامعهٔ ایران بر آن‌ها و روش تولید آثارشان و سپس تأثیرات آن‌ها بر جامعهٔ ایران به واسطهٔ آثارشان پرداخته شده است.

عکاسی و عکاسان جنگ

از زمانی که عکاسی جنگ در قالب زیرژانری در عکاسی مستند موجودیت پیدا کرد، عکاسان جنگ از نقطه‌نظری متفاوت، با عکاسان دیگر سبک‌ها، به‌دنبال عمل به‌وظیفهٔ انسانی، تاریخی و حرفه‌ای خود (هرچند در برخی موارد با رویکرد سفارشی) بوده‌اند. چیستی اینکه چرا عکاسان جنگ با علم به‌وجود مصائبی که در میدان جنگ در انتظارشان است، جان خود را برای ثبت این عکس‌ها به خطر می‌اندازند، متضمنِ آن است و شاید به‌دلیل همین تعهدات است که «دان مک کالین»[۵] گفته است «اگر از کسی که در سرزمینی دیگر کشته می‌شود عکس بگیری، این عکس همان حرفی است که باید بگویی» (هاو، ۱۳۹۱، ص. ۱۱۶). این مشخصهٔ عکاسی جنگ می‌تواند به‌عنوان عامل محرک افراد با نقطه‌نظرات مختلف برای ورود به‌حوزهٔ عکاسی جنگ باشد، از این نقطه‌نظر، عکاسان ایرانی نیز در همین فرآیند قرار می‌گیرند. تا پیش از شروع جنگ عراق علیه ایران، مفهومی مشخص به‌نام عکاسی جنگ در ایران وجود نداشته و عکاسان ایرانی در سبک مستند با دیدگاه‌های متفاوت فعال بودند. این عکاسان پس از مشارکت در ثبت رخدادهای انقلاب اسلامی سال ۱۳۵۷ ه.ش به عکاسی جنگ وارد شدند و ساختار اصلی عکاسی جنگ ایران را شکل دادند. هرچند از نظر صاحب‌نظران عکاسی جنگ، بین عکاسِ جنگ که به‌صورت خاص به‌موضوع جنگ می‌پردازد و دامنهٔ فعالیتش جنگ‌های مختلف با پراکندگی جغرافیایی گوناگون است و کسی که از جنگ (در یک نقطهٔ جغرافیایی و تاریخی خاص) عکاسی می‌کند، تفاوت بسیاری وجود دارد. براساس این رویکرد، می‌توان گفت عکاسان ایرانی با توجه به نوع ورود و ادامهٔ فعالیت در گروه دوم قرار می‌گیرند. عکاسان ایرانی در طیف‌ها و گروه‌های مختلفی از لحاظ دیدگاه و حوزهٔ فعالیتشان قابل بررسی هستند و نمی‌توان همهٔ آن‌ها را در یک گروه کلی با عنوان عکاس جنگ طبقه‌بندی کرد. بر همین مبنا، در مقالهٔ پیش‌رو، این عکاسان را با توجه به حوزهٔ فعالیت، ویژگی آثار و نحوهٔ ورود به عکاسی جنگ در سه گروه: ۱. عکاسان حرفه‌ای(کسانی که در یک خبرگزاری، روزنامه و آژانس عکس، اعم از داخلی و بین‌المللی فعالیت می‌کردند.) ۲. عکاسان مستقل (کسانی که برای نهاد خاصی فعالیت نمی‌کردند و با توجه به گذشتهٔ شغلی، زندگی شخصی و شرایط جنگ در دو گروه با تجربهٔ حرفه‌ای عکاسی و مبتدی، در جریان جنگ فعالیت عکاسی داشتند.) ۳. عکاسان نظامی (کسانی که در زمینهٔ عکاسی، تجربه‌های عملی داشته و به‌واسطهٔ فعالیتِ سازمانی در نهادهای نظامی مثل ارتش، سپاه پاسداران و ستاد تبلیغات جنگ در جنگ عکاسی کرده‌اند.) طبقه‌بندی شده‌اند.

عکاسان حرفه‌ای

تعیین هویت عکاس می‌تواند بافتی ارزشمند دربارهٔ اثر مربوطه به‌دست دهد، بافتی که از طریق آن محققان می‌توانند اطلاعاتی را پیرامون سبک، رویکرد (مانند رویکرد عکاس مستند در برابر رویکرد در عکس صحنه‌آرایی شده یا ژست‌دار)، قابلیت تعامل با موضوع و غیره استنباط کنند (غفوری، ۱۳۹۶، ص. ۱۸۰). به‌همین دلیل، شناخت اثر و اینکه ثبت‌کنندهٔ آن در چه وضعیتی از لحاظ شغلی بوده است، می‌تواند در بررسی خروجی و تأثیرگذاری عکس مهم باشد. عکاسان حرفه‌ای به‌دلیل موقعیت و دغدغه‌های شغلی، سریع‌تر از گروه‌های دیگر، حوادث و وقایع پس از انقلاب را پوشش داده‌اند. در فاصلهٔ سال‌های ۱۳۵۷ ه.ش تا ۱۳۵۹ ه.ش درگیری‌های گسترده‌ای در مناطق کردستان، ترکمن صحرا و خوزستان بین نیروهای دولتی و نیروهای عمدتاً بومی شکل گرفت که عکاسانی مثل «جهانگیر رزمی» در کردستان و «عباس عطار» در خوزستان آن‌ها را پوشش دادند (تصویر ۱). اما شروع عکاسی جنگ عراق و ایران را باید در آثار عکاسان مطبوعات جستجو کرد، نخستین گزارش‌های تصویری درست پنجاه روز پیش از آغاز رسمی جنگ، توسط عکاسانی مثل «بهرام محمدی‌فرد» (روزنامهٔ جمهوری اسلامی) و «عباس ملکی» (روزنامهٔ کیهان) از نخستین تحرکات مرزی عراق تهیه شد. (محمدی‌فرد، مصاحبه، مرداد ماه ۱۳۹۹). با این حال، عکاسی جنگ در ایران به‌صورت رسمی با عکس «عباس فتحی» (عکاس روزنامهٔ کیهان)، از بمباران هوایی فرودگاه مهرآباد تهران همزمان با حملهٔ سراسری عراق به ایران در ۳۱ شهریور ۱۳۵۹ ه.ش آغاز شد (تصویر ۲).



تصویر ۱. عباس عطار، «درگیری‌های خوزستان»، خرمشهر، ۱۳۵۸ ه.ش.
منبع: https://abbas.site.

تصویر ۲. عباس فتحی، «بمباران فرودگاه مهرآباد توسط عراق»، شهریور ۱۳۵۹ ه.ش. منبع: https://hamshahrionline.ir.

پس از شروع رسمی جنگ، کسانی مثل «رسول ملاقلی‌پور»، «سعید صادقی» و «بهمن جلالی» که سابقهٔ عکاسی مستند و مطبوعاتی داشتند، از نخستین عکاسانی بودند که خود را به مناطق مرزی، ازجمله خرمشهر رساندند. این عکاسان و دیگران به‌علت اینکه هنوز در این شوک غافل‌گیرکننده گرفتار بودند، خود را به‌عنوان شاهدان وقایع و عکس را سندی در اثبات آن می‌دانستند. آن‌ها فارغ از رعایت هرگونه اصول فنی و زیبایی‌شناسی مرسوم، با

نگاهی احساسی به عکاسی از این مناطق می‌پرداختند. «در آن لحظه، دیگر به فرم، نور و تقسیم کادر فکر نمی‌کردیم. جنگ، کودکان، زنان و مردان بسیاری را طعمه قرار داده بود و روال زندگی عادی مردم را مختل کرده بود. تنها تأثیر مثبت حضورمان این بود که می‌توانستیم در دردها و رنج‌های کسانی شریک شویم که اسیر تهاجمی بی‌رحمانه شده بودند و به‌واسطهٔ دوربین‌مان آن بی‌عدالتی را در پیشگاه تاریخ قرار دهیم» (صادقی، مصاحبه، مرداد ماه ۱۳۹۹). پس از شکل‌گیری نخستین تجربه‌های اینگونه در زمینهٔ عکاسی جنگ، عکاسی حرفه‌ای به‌صورت رسمی فعالیت خود را آغاز کرد که با توجه به‌حضور طیف‌های گوناگون عکاسان، می‌توان آن را به دو دورهٔ مشخص، یعنی از آغاز جنگ در سال ۱۳۵۹ ه.ش تا ۱۳۶۱ ه.ش (شامل حضور همهٔ طیف‌های عکاسان، مثل عکاسان مستقل، خبرگزاری‌های داخلی، عکاسان نهادهای نظامی، عکاسان ایرانی شاغل در خبرگزاری‌ها و آژانس‌های بین‌المللی، مثل «رضا دقتی»، «منوچهر دقتی»، «آلفرد یعقوب‌زاده»، «کاوه گلستان»، «کاوه کاظمی» و عکاسان زن، مثل «فاطمه نواب‌صفوی» و «مریم کاظم‌زاده») و از سال ۱۳۶۱ ه.ش تا پایان جنگ در سال ۱۳۶۷ ه.ش شامل حضور عکاسان خبرگزاری‌ها و مطبوعات داخلی، مثل «داریوش گودرزی کیا»، «ابراهیم شاطری»، «امیرقلی نخعی»، «علی فریدونی»، «احمد ناطقی» (ایرنا)، «بهرام محمدی‌فرد»، «سعید صادقی»، «خسرو ورکانی» (روزنامهٔ جمهوری اسلامی)، «جهانگیر رزمی» (روزنامهٔ اطلاعات)، «حمیدرضا مقیمی»، «حمیدرضا نجف‌زادهٔ شهری»، «عباس ملکی» (روزنامهٔ کیهان)، «مجید دوخته‌چی‌زاده»، «عزیزالله نعیمی» (واحد عکاسی صدا و سیما) که همه از سوی نهادهایی مثل ستاد تبلیغات جنگ، حضورشان کنترل و سازماندهی می‌شد، تقسیم کرد. بخشی از این عکاسان در هر دو گروه به‌صورت مقطعی وارد مناطق عملیاتی می‌شدند و پس از تهیهٔ عکس و گزارش‌های تصویری منطقه را ترک می‌کردند. دستهٔ دوم حضور دائمی در مناطق عملیاتی و جنگی داشتند و به‌دلیل حضور مستمر و آشنایی بیشتر با رخدادها، حوزهٔ فعالیتشان گسترده‌تر بود. (میرهاشمی، مصاحبه، تیر ماه ۱۳۹۴). هرچند عکاسانی که در دستهٔ دوم قرار می‌گرفتند، تعدادشان زیاد نبود و این امکان برای هر عکاسی وجود نداشت و محدودیت‌های بسیاری در این زمینه وجود داشت. این عکاسان به‌مراتب از کسانی که مقطعی وارد منطقه می‌شدند، موفق‌تر بودند؛ چراکه به‌دلیل حضور دائمی و ارتباط مداوم با رخدادها در مناطق جنگی، به لحاظ کمی و کیفی آثار بیشتری ثبت می‌کردند. بسیاری از این عکاسان که از جنگ شروع کرده بودند، تجربه‌های عکاسی خود را از زندگی روزمره در جنگ کسب می‌کردند و با حضور فعال در جنگ رفته‌رفته به‌نوعی همزیستی با آن دست یافتند و دیدگاه عکاسی آن‌ها همسو با اتفاقات و انسان‌های جنگ شکل می‌گرفت. (راستانی، مصاحبه، مرداد ماه ۱۳۹۵). عکاسان ایرانی فعال در خبرگزاری‌ها و آژانس‌های بین‌المللی، در دورهٔ اول عکاسی جنگ یعنی سال‌های ۱۳۵۹ ه.ش تا ۱۳۶۱ ه.ش قرار می‌گیرند و به‌همین دلیل، فرصت حضور گسترده و فعال در عکاسی جنگ ایران را پیدا نکردند. این عکاسان، به‌لحاظ مطالعهٔ نظری و بصری پیش‌زمینهٔ لازم را در زمینهٔ عکاسی جنگ داشتند و از آنجایی که آثارشان با کلیشه‌های عکس جنگ و خبری تهیه می‌شد، فضای خشونت جنگ در آثارشان به‌وضوح دیده می‌شد. آنچه در هنگام بررسی عکس‌های مشهور جنگ در دنیا مشهود است، این است که کنایات روایی قابل‌تشخیص نه تنها به مضامین آشنای خشونت، شجاعت، فداکاری، قهرمانی و گاه تراژدی اشاره می‌کند، بلکه به قراردادهای قدیمی تصویری گره خورده است. واقع‌گرایی جذاب عکاسی از جنگ که عمدتاً محصول اعتقاد به‌حضور عکاس در صحنه و ضبط خودجوش او از حوادث پر شور، وحشتناک یا غیرقابل‌تصور است، برای بیان از صحنه‌ها و ترکیب‌های آشنا استفاده می‌کند (گریفین، ۱۹۹۹، ص. ۱۲۹). این مسأله با نگاه حاکم بر جنگ از سوی نهادهای مسئول در جنگ و فضای جامعهٔ آن روز ایران همخوانی نداشت. طبق سیاست‌های حاکم بر آن دوره، انتشار تصاویر

وقایع جنگ و رزمندگان با نمادهایی مثل سلحشوری، معصومیت، دفاع و مظلومیت با اهدافی مثل بالا بردن روحیه و جذب حداکثری نیرو و توان مردم، بر انتشار تصاویری که حاملِ پیام‌هایی مثل خشونت، مصائب، آوارگی و مرگ بودند، ارجحیت داشت. به‌همین دلیل، زمانی که مسئولان نظامی و تبلیغی به این نتیجه رسیدند که آثار این عکاسان از این استانداردها و اصول طبقه‌بندی نظامی پیروی نمی‌کند و از سوی دیگر، نوع نگرش آن‌ها می‌تواند مفاهیم را تغییر داده و موجب دگرگون شدن واقعیت‌های جنگ شود، محدودیت‌هایی بر حضور آن‌ها اعمال شد و در نهایت در سال ۱۳۶۱ ه.ش حضور این عکاسان، به‌طور کلی، در مناطق عملیاتی محدود و آثار آن‌ها نیز به تصاویری که پس از پاکسازی مناطق عملیاتی، اردوگاه‌ها و اعزام نیروها، در فراخوان‌های وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی و ستاد تبلیغات جنگ تهیه می‌کردند، محدود شد. (محمدی فرد، مصاحبه، مرداد ماه ۱۳۹۵). این روند باعث گردید به نسبت دیگر عکاسان حاضر در جریان جنگ، به لحاظ کمی، آثار قابل‌توجهی از این عکاسان ثبت نشود، اما به‌دلیل انتشار آثارشان در خبرگزاری‌ها و نشریات مطرح بین‌المللی، می‌توان گفت که به لحاظ کیفی آثار تأثیرگذاری با بازتاب گسترده توسط آن‌ها ثبت شده است. عکس «کاوه کاظمی» از یک سرباز کنار جسد برادرش یکی از این آثار شاخص در این زمینه است (تصویر ۳). کاوه کاظمی در مورد این عکس گفته است: «این عکس در مسابقه «ورلد پرس فوتو»[۶] جزء عکس‌های برگزیده شد. بعدها همین عکس در نمایشگاه‌های سی سال عکاسی خبری، سی سال ورلد پرس فوتو، چهل‌وپنج سال ورلد پرس فوتو دوباره به نمایش درآمد و چاپ شد. تصور می‌شود این عکس متعلق به جنگ ایران و عراق را می‌توان جزء عکس‌های کلاسیک تاریخ عکاسی جنگ دنیا قلمداد کرد. تنها سفری که من به‌راحتی به جبهه رفتم و عکاسی کردم، همین سفر بود، بعدها ستاد تبلیغات جنگ تشکیل شد و دیگر به‌راحتی امکان حضور در جبهه وجود نداشت» (کاظمی، مصاحبه، تیر ماه ۱۴۰۰). در این دوره، عکاسان خارجی نیز معمولاً پس از انجام عملیات‌ها، استحکام مواضع ایران و برقراری امنیت در منطقه، با هماهنگی ستاد تبلیغات جنگ برای تهیهٔ گزارش‌های تصویری وارد این مناطق می‌شدند. حتی یک مورد حضور عکاسان خارجی و کسانی که برای خبرگزاری‌های خارجی فعالیت می‌کردند، در جریان عملیات‌ها وجود ندارد. در واقع اجازهٔ ورود به آن‌ها داده نمی‌شد و تمامی عکاسان موظف بودند آثارشان را فقط از طریق خبرگزاری جمهوری اسلامی مخابره کنند. (فریدونی، مصاحبه، مرداد ماه ۱۳۹۵).

تصویر ۳. کاوه کاظمی، مکان: نامشخص، ۱۳۵۹ ه.ش.
منبع: https://soraya.news .

تصویر ۴. علی فریدونی، «عملیات رمضان»، بصره، ۱۳۶۱ ه.ش.
منبع: https://namanews.com.

پس از پایان دورهٔ حضور عکاسان رسانه‌های بین‌المللی و به‌دلیل آنکه کارکرد عکاسی به‌عنوان رسانه در سطح بین‌المللی، نسبت به کارکرد داخلی از اهمیت بالاتری برخوردار بود، این وظیفه برعهدهٔ عکاسانی قرار داده شد که برای خبرگزاری‌ها و مطبوعات داخلی و یا به‌طور مستقل فعالیت می‌کردند، البته با شرایطی که از سوی ستاد تبلیغات جنگ برای آن‌ها تعیین شده بود. این شرایط معمولاً در قالب جلسات توجیهی به عکاسان اعلام می‌شد و یا به‌واسطهٔ مجوزهای تردد در مناطق خاص به‌صورت مکتوب، محدوده‌ای خاص برای فعالیتشان در نظر گرفته می‌شد. همچنین آثارشان باید با مجوز نهادهایی مثل ستاد تبلیغات جنگ، برای انتشار در فضای بین‌المللی، از سوی برخی کانال‌ها، مثل خبرگزاری دولتی ایرنا برای دیگر خبرگزاری‌ها و آژانس‌ها ارسال می‌گردید. عکاسانی مثل «داریوش گودرزی‌کیا»، «علی فریدونی»، «بهرام محمدی‌فرد»، «مهدی رضوان»، «سعید صادقی»، «حمیدرضا مقیمی»، «حمیدرضا نجف‌زادهٔ شهری» از این جمله هستند که تا پایان جنگ، فرصت حضور در مناطق عملیاتی را داشتند (فریدونی، مصاحبه، مرداد ماه ۱۳۹۵). دامنهٔ فعالیت آن‌ها علاوه‌بر عکاسی در مناطق جنگی (پیش، در حین و پس از عملیات)، از اعزام نیروها تا بازگشت رزمندگان به شهرها، تشییع‌جنازهٔ شهدا و واکنش عمومی مردم نسبت به مسائل گوناگون جنگ (مثل آزادی خرمشهر) را شامل می‌شد، که از خلال این عکس‌ها می‌توان به اطلاعات زیادی در مورد سبک زندگی و فرهنگ جامعهٔ ایران در آن سال‌ها دست یافت. همچنین تأثیرپذیری از ایدئولوژی دینی و انقلابی از طرفی و فضای حاکم بر انسان‌های جنگ از طرف دیگر، تأثیر به‌سزایی در نوع نگرش، تفکر و سبک کاری آن‌ها داشت و به لحاظ محتوایی و حتی فرم شباهت زیادی بین آثار آن‌ها دیده می‌شد. «دغدغهٔ عکاسان ایرانی با غم، درد و رنج سربازان در خاک‌ریز مشترک بود و زبان ارتباط بیانی و بصری آن‌ها باشیم» (صادقی، مصاحبه، مرداد ماه ۱۳۹۹). نگاهی که در عکاسی ایران بود، نگاه بسیار ساده‌ای بود، بیشتر آثار عکاسان ما ایستا بودند و تحرک در عکس‌هایشان کمتر به‌چشم می‌خورد. سلاح در پلان دوم قرار داشته و کمتر در عکس‌ها دیده می‌شد. آرامش رزمندگان به‌صورتی بود که مخاطب احساس نمی‌کرد آن‌ها در جنگ حضور دارند. انسان‌های جنگ ایران این حس را منتقل می‌کردند که به جنگ آمده‌اند تا یکدیگر را پیدا کنند و به‌فهم بزرگتری که دنبالش بودند برسند و برای رسیدن به این هدف باید از خطری به اسم جنگ می‌گذشتند، این‌ها تفاوت نگاه عکاس جنگ ایرانی و خارجی بود (راستانی مصاحبه، مرداد ماه ۱۳۹۵). در انتشار برخی از آثار این عکاسان با کارکرد داخلی، به‌دلیل برخی ملاحظات و تأثیرات روحی و روانی که می‌توانست بر افکار عمومی بگذارد، محدودیت وجود داشت. تنها به آشنا کردن مردم با فضای جنگ، با نشانه‌هایی مثل روحیهٔ رزمندگان با حضور اقشار و سنین مختلف، با تأکید بیشتر بر نوجوانان به‌عنوان بخش بزرگی از نیروی حاضر در مناطق عملیاتی، کمک رسانی و امداد، به‌منظور ایجاد حس همدلی و مقاومت در افکار عمومی اکتفا می‌شد. همهٔ عکس‌ها پیش از انتشار در هر بستری باید مجوزهای امنیتی لازم را از نهادهایی مثل ستاد تبلیغات جنگ دریافت می‌کردند و کمتر عکسی با مشخصهٔ مصائب و خشونت جنگ در آن دوره در رسانه‌های عمومی داخلی انتشار یافته است. «علی فریدونی» از نخستین عکاسانی که پس از مرحلهٔ دوم عملیات رمضان (۱۳۶۱/۴/۲۳) وارد منطقه شده، می‌گوید: «از شهدا و مجروحینی که در منطقهٔ عملیات پراکنده بودند، عکس‌هایی ثبت کردم که به‌دلیل قرار داشتن در آن فضای تاریخی بسیار خاص بودند، اما هرگز در آن دوران مجال نمایش نیافتند و تنها سیزده سال بعد از جنگ در نمایشگاه مطبوعات، دو فریم از آن‌ها با نام «صحرای کربلا» نمایش داده شد» (فریدونی، مصاحبه، مرداد ۱۳۹۵) (تصویر ۴). مورد مشابه دیگر در این زمینه، عکس‌های مربوط به بمباران شیمیایی حلبچه است که لحظات اولیهٔ آن توسط عکاسانی مثل «احمد ناطقی»، «سعید جانبزرگی»، «سعید صادقی» و «ساسان مؤیدی»

ثبت شده است. اما برخوردهای امنیتی و نظامی در رابطه با انتشار عکس، آثار عکاسان ایرانی را به‌حاشیه برد. «ناطقی» در این رابطه می‌گوید: «محدودیت‌های اعمال شده در رابطه با عکس‌هایم از حلبچه باعث شد آثار یک عکاس ترکیه‌ای به‌نام «رمضان اوزتورک»[۷] پیش از آثار عکاسان ایرانی در خبرگزاری‌ها بازتاب یافته و نتوانیم تأثیر عمیق و لازم را در رابطه با فاجعهٔ حلبچه داشته باشیم» (ناطقی، مصاحبه، مرداد ماه ۱۳۹۴). در کنار انتشار عکس‌های جنگ در مطبوعات و خبرگزاری‌ها، رشد عکاسی جنگ و تولید حجم بالای عکس، به‌لحاظ کمی و کیفی، زمینه را برای چاپ کتاب عکس و نمایشگاه فراهم کرد. در این راستا، دو سیاست دنبال می‌شد: ۱. آثاری که کارکرد داخلی داشتند و به‌دنبال فرهنگ‌سازی در رابطه با مقولهٔ دفاع و مقاومت بودند که برگزاری نمایشگاه عکس و چاپ کتاب عکس به‌زبان فارسی، با موضوعاتی مثل نشان دادن تجاوزات ارتش عراق به خاک ایران[۸]، مقاومت مردمی در شهرهای نزدیک به مناطق جنگی[۹]، نشان دادن چهرهٔ شهرهای ایران در هنگامهٔ جنگ[۱۰] و اشاره به باورهای اعتقادی مردم ایران در برابر تجاوز دشمن[۱۱] از آن جمله‌اند. ۲. آثاری که کارکردی بین‌المللی داشتند، چرا که مسئولان سیاسی متوجه شدند زبان عکس کارایی بالایی دارد و می‌توانند از طریق عکس نگاه دنیا را متوجه جنگ ایران و عراق نمایند. این آثار به زبان انگلیسی و در برخی موارد عربی چاپ می‌شدند و مهمترین آن مجموعه کتاب‌هایی با عنوان «جنگ تحمیلی» است. کتاب‌های جنگ تحمیلی در یک دورهٔ پنج‌جلدی در زمان جنگ به‌چاپ رسید و پس از جنگ نیز توسط انجمن عکاسان انقلاب و دفاع مقدس و بنیاد حفظ آثار و نشر ارزش‌های دفاع مقدس سه جلد دیگر آن نیز چاپ شد. این کتاب‌ها هنوز هم جزء کامل‌ترین مجموعه‌های عکس جنگ می‌باشند. (حیدری، مصاحبه، مرداد ماه ۱۳۹۹). به‌طور کلی، عکاسان فعال در خبرگزاری‌های بین‌المللی خود را بیشتر ملزم به رعایت اصول فنی، زیبایی‌شناسی و کلیشه‌های مرسوم عکاسی جنگ و خبری می‌دانستند و آثارشان به‌دلیل بستر انتشار و بازتاب، استانداردهای عکس جنگ را دارا می‌باشد و به‌دلیل رعایت همین قواعد، می‌توان بین این آثار با دیگر آثار عکاسی جنگ، در جنگ‌های جهانی دوم، کره، ویتنام و ... به لحاظ فرمی و محتوایی (خشونت، مصائب، ویرانی جنگی) ارتباط برقرار کرد. در نقطهٔ مقابل، عکاسان ایرانی قرار داشتند که اصول زیبایی‌شناسی برای آن‌ها در درجهٔ دوم اهمیت قرار داشت و عکس‌های ایشان بیشتر با محتوای ایدئولوژیک، دینی و فضای حاکم بر دیدگاه مردم ایران در آن دورهٔ تاریخی همسانی دارد. این نوع نگاه، در بسیاری از موارد، به‌دلیل همراهی عکاس با این جریان و یا اساساً رشد شخصیت حرفه‌ای و نگاه او در این جریان شکل می‌گرفت و در برخی موارد با سفارش نهادهای حاکمیتی آثار تولید و عرضه می‌شدند.

عکاسان مستقل

«بومونت نیوهال»[۱۲] می‌گوید: «در ژانر عکاسی مستند، عکاس به‌دنبال انجام کارهایی بیش از انتقال اطلاعات است، هدف او متقاعد کردن است» این انتقال اطلاعات، توسط مخاطب، با شایسته‌سازی گسترده‌ای که محیط فرهنگی-اجتماعی برای او فراهم می‌کند و مطابق‌با اعتقادات منحصربه‌فردش دریافت و تفسیر می‌شود (ویتالجیک، ۲۰۱۳، ص. ۱۳). در این مسیر، عکاسان مستقل به‌دلیل اینکه از متن محیط فرهنگی-اجتماعی آن روز ایران برآمده بودند، در انتقال مفاهیم موجود در جنگ بر مخاطبان عام در جامعهٔ ایرانی تأثیرگذاری بیشتری داشتند. استقبال مخاطبان از نمایشگاه‌ها و کتاب‌های عکس آن‌ها مؤید این ادعاست. در آغاز جنگ تحمیلی، به استثنای تعداد اندکی که پیش‌تر به آن‌ها اشاره شد، عکاسان، بدون سازماندهی، به پوشش تصویری جنگ می‌پرداختند. آثار این عکاسان در قالب‌های گوناگون مثل خبرگزاری‌ها، نشریات، نمایشگاه عکس و چاپ کتاب انتشار می‌یافت و به دو گروه عمده

تقسیم می‌شدند: ۱. کسانی مثل «بهمن جلالی»، «ساسان مؤیدی» و «جاسم غضبانپور» که تجربه و پیش زمینه‌هایی در عکاسی مستند و رویداد انقلاب داشتند. ۲. کسانی که ناخواسته و با توجه به شرایط جنگ مثل زندگی در شهرهای جنگ‌زده و یا شرایط شغلی وارد عکاسی جنگ شدند. بیشتر این عکاسان در قالب رزمنده و یا نیروی متخصص در زمینه‌های دیگر وارد جنگ شده بودند که ناخواسته و یا از روی کنجکاوی به عکاسی جنگ روی می‌آوردند. این دسته از عکاسان بیشتر به فعالیت‌هایی مثل گرفتن عکس یادگاری از رزمندگان، تمرینات نظامی در اردوگاه‌ها، سخنرانی فرماندهان، اعزام رزمندگان و شرایط نیروها قبل و بعد عملیات‌ها می‌پرداختن. (میر هاشمی، مصاحبه، تیر ماه ۱۳۹۵). بخش مهمی از عکس‌های جنگ توسط همین عکاسان ثبت شده است و برخی از این عکاسان مثل «کاظم اخوان»، «صادق مصلح» و «سعید جانبزرگی» پس از مدتی از سطح آماتوری فراتر رفته و در جایگاهی از عکاسی جنگ قرار گرفتند که آثاری با استانداردهای لازم عکاسی جنگ تولید می‌کردند. در گروه نخست عکاسان مستقل، کسانی مثل «بهمن جلالی»، «محسن راستانی» و «جاسم غضبانپور» که فعالیت عکاسی خود را پیش از انقلاب آغاز کرده بودند و پس از پشت‌سر گذاشتن تجربهٔ عکاسی در جریان انقلاب وارد عکاسی جنگ شده بودند و حداقل تا پایان جنگ، فقط در عکاسی جنگ فعالیت می‌کردند. بهمن جلالی با سابقهٔ حرفه‌ای بیشتر، که در جریان انقلاب به عکاسی شناخته شده تبدیل شده بود، جزء نخستین عکاسان مستقل بود که به‌صورت جدی وارد عکاسی جنگ شد. جلالی حضور ادامه‌داری را در طول جنگ تجربه کرد و عکس‌های بسیاری از عملیات‌های گوناگون و شهرهایی مثل آبادان و خرمشهر ثبت کرده است. نخستین تجربهٔ چاپ کتاب عکس جنگ با عنوان «آبادان که می‌جنگد» نیز توسط بهمن جلالی در سال ۱۳۶۰ ه.ش صورت گرفت (تصویر ۵). تأثیرات جنگ بر غیرنظامیان و تبعات آن بر زندگی روزمرهٔ افراد در فضاهایی دور از مناطق عملیاتی، مثل التهاب و اضطراب حملات هوایی بر مناطق مسکونی، لحظات پناه گرفتن در پناهگاه‌ها و مراکز امن پیش از حملهٔ هوایی، خرابی‌ها و تخلیهٔ اجساد و مجروحین از دیگر مضامین و موضوعاتی بود که توسط عکاسان مستقل مورد توجه قرار گرفت. آثار «جاسم غضبانپور» و «ساسان مؤیدی» از حملات هوایی و موشکی عراق به شهرهای بزرگ مثل تهران از مهمترین این عکس‌ها هستند. به‌دلیل اینکه هدف این حملات، غیرنظامیان بودند و خسارات جانی بسیاری را به‌همراه داشت، عکاسان سعی داشتند در عین ثبت به‌موقع و دقیق حوادث، مسائل انسانی را در آثارشان لحاظ کنند تا نهایت تأثیرگذاری را در افکار عمومی، به‌ویژه بین‌المللی، داشته باشند. (غضبانپور، مصاحبه، خرداد ماه ۱۳۹۹) (تصویر ۶).

تصویر ۵. بهمن جلالی، «آبادان» ۱۳۵۹ ه.ش.
منبع: https://dastan.ourmag.ir

تصویر ۶. جاسم غضبانپور، «بمباران شهر تهران»، ۱۳۶۶ ه.ش.
منبع: https://yjc.ir

همان‌طور که پیش‌تر نیز اشاره شد، علاوه‌بر عکاسان مستقل که در زمینهٔ عکاسی تجربه و جایگاهی داشتند، برخی از عکاسان مستقل با شروع جنگ و بدون هیچگونه پیش زمینه‌ای وارد عکاسی جنگ شدند. این عکاسان ناخواسته و با توجه به شرایط جنگ به عکاسی آماتوری روی‌آوردند و پس از مدتی آثارشان مورد توجه برخی خبرگزاری‌ها و رسانه‌ها قرار گرفت. آثار این عکاسان به‌دلیل آشنا نبودن با استانداردها و یا کلیشه‌های مرسوم در عکاسی خبری و جنگ با دیگر عکاسان جنگ متفاوت بود و این نگاه بکر و بومی شده گونه‌ای از عکاسی جنگ را در ایران شکل داد که نمود آن نمایش شکل خاصی از زندگی در جریان جنگ می‌باشد. کسانی مثل «کاظم اخوان»، «علیرضا جلیلی‌فر»، «منصور عطشانی»، «محمود ظهیرالدینی»، «غلامرضا مسعودی» و «مهدی جانی‌پور» پس از حضور در منطقه به‌عنوان رزمنده و برخی مثل «سعید جانبزرگی» که برای فعالیت‌هایی مثل نقاشی دیواری در منطقه حضور داشت، از آن جمله می‌باشند (حیدری، مصاحبه، مرداد ماه ۱۳۹۹). گروه دیگری از عکاسان آماتور به‌واسطهٔ زندگی در مناطق جنگی وارد عکاسی جنگ شدند، مثل «مهرزاد ارشدی»، «حسین لطیفی»، «محمد صادقیان»، «احمد علیزاده» (ساکنان بومی شهر آبادان) که به‌صورت تیمی و به سرپرستی مهرزاد ارشدی فعالیت می‌کردند. «مهرزاد ارشدی» که تا پیش از ورود به عکاسی در سازمان جهاد فعالیت می‌کرد، می‌گوید: «پس از هجوم ارتش عراق به آبادان این جرقه در من زده شد که به ثبت این لحظات بپردازم و از آن تاریخ از فعالیت‌های جهادی به‌صورت جدی وارد عکاسی جنگ شدم» (ارشدی، مصاحبه، اردیبهشت ماه ۱۳۹۵). موضع اصلی آثار آن‌ها شهر آبادان و وقایع مرتبط با آن بود و به‌دلیل آشنایی و حضور دائمی که در شهر داشتند، حداقل به لحاظ کمی، در دایره‌ای گسترده‌تر، بخش‌های گوناگونی مثل محاصرهٔ شهر، آوارگان جنگی، زندگی روزمرهٔ مردم در دوران محاصره و شکسته شدن محاصره تا پایان جنگ را در بر می‌گرفت (تصویر ۷). مهمترین رخدادِ شهر از شروع تا پایان جنگ، عملیات شکسته شدن حصر آبادان بود که برخلاف اهمیتش، به‌دلیل زمان کوتاه عملیات و از بین رفتن بسیاری از نگاتیوهای این عملیات در سانحهٔ سقوط هواپیما در منطقهٔ کهریزک، عکس‌های زیادی از آن در دست نمی‌باشد (ارشدی، مصاحبه، مرداد ماه ۱۳۹۵). برآیند فعالیت عکاسان مستقل نشان می‌دهد آثارشان حاصل همجوشی و پیوند تنگاتنگ آن‌ها با سوژه‌هایشان از مرحلهٔ اعزام تا نبرد بود و در جریان این فرآیند سعی در انتقال مفاهیم و پیام‌هایی داشتند که از طریق زندگی در جامعهٔ ایرانی و تفکرات حاکم بر آن به ایشان منتقل شده بود. برای بسیاری از آن‌ها به‌ویژه کسانی که به‌دلیل وقوع جنگ به عکاسی روی آوردند، دلبستگی به زیست‌بوم‌شان و انعکاس وقایع مرتبط با آن بر مفهوم عکاسی جنگ الویت داشت و این مسأله در رها کردن عکاسی پس از جنگ در آن‌ها نمود پیدا کرده است و در نقطهٔ مقابل عکاسانی که با تجربهٔ قبلی وارد عکاسی جنگ شده بودند، با توجه به تجربه‌ای که در جنگ به‌دست آوردند، بعد از جنگ، عکاسی را در دیگر ژانرها ادامه دادند و توانستند بخشی از جریان اصلی عکاسی ایران را شکل دهند.

عکاسان نظامی

عملکرد عکاسان نظامی با دیگر عکاسان حاضر در جریان جنگ متفاوت بود و آثار آن‌ها در فرم و محتوا معمولاً از سیاست‌های نهادی که برای آن خدمت می‌کردند، تبعیت می‌کرد. در طول جنگ تحمیلی، تمامی نهادهای نظامی برای ثبت فعالیت‌ها و انجام امور تبلیغاتی، از رسانه‌های گوناگون ازجمله عکاسی استفاده می‌کردند و به‌همین منظور، گروه‌های مختلفی را در قالب تصویربردار و عکاس سازماندهی می‌کردند. بسیاری از این عکاسان (به‌خصوص در نهادهایی مثل سپاه و بسیج) داوطلبانی بودند که از طریق واحدهای تبلیغات وارد عکاسی جنگ می‌شدند.

سازماندهی آن‌ها در ابتدا با نیت آرشیو تصویری و مستندسازی فرآیند عملیات‌ها بود، اما رفته‌رفته با بالا رفتن کیفیت آثار و درک تأثیر تبلیغی و رسانه‌ای عکاسی توسط این نهادها، از این آثار برای چاپ در مطبوعات و برگزاری نمایشگاه نیز استفاده شد. این عکاسان مجموعه‌ای از هر دو طیف عکاسان (باتجربه و آماتور) را در بر می‌گرفتند که در نهادهای نظامی مثل ارتش، سپاه و ستاد تبلیغات جنگ فعالیت می‌کردند. «حمیدرضا ولی»، «بهزاد پروین قدس»، «ناصر افراسیابی»، «محمدحسین حیدری»، «سید عباس میرهاشمی» و «محمود بدرفر» از کسانی بودند که فعالیت خود را از واحد عکاسی سپاه آغاز کردند. (میرهاشمی، مصاحبه، تیر ماه ۱۳۹۴) (تصویر ۸).

تصویر ۷. مهرزاد ارشدی، «آبادان»، ۱۳۵۹ ه.ش. منبع: ارشدی، مرداد ماه ۱۳۹۵.

تصویر ۸. محمود بدرفر، «جنگ نفتکش‌ها-خلیج فارس»، ۱۳۶۶ ه.ش. منبع: https:// mehrnews.com.

آن‌ها معمولاً با لشگرها عمل می‌کردند و در تمامی مراحل عملیات‌ها در کنار نیروهای نظامی حاضر بودند. همچنین به‌دلیل مسائل امنیتی ثبت بسیاری از مسائل و اتفاقات جنگ تحمیلی که برای عکاسان غیرنظامی ممکن نبود، به این عکاسان واگذار می‌گردید. به‌گفتهٔ «محمود بدرفر»، «در بحث نخستین آزمایش‌های موشکی سپاه، همچنین در جریان جنگ نفت‌کش‌ها، برای پوشش تصویری از سوی سپاه پاسداران به مناطق مختلف، ازجمله خلیج فارس و مناطقی که سایت‌های موشکی وجود داشت، اعزام می‌شدیم. بیشتر این عکس‌ها به لحاظ امنیتی منتشر نمی‌شدند، اما بخشی از آن‌ها برای انتشار در اختیار رسانه‌های گروهی قرار می‌گرفت» (بدرفر، مصاحبه، تیر ماه ۱۳۹۹). ارتش نیز همزمان با تغییر ساختار روابط عمومی در سال ۱۳۶۱ ه.ش، اقدام به تشکیل واحدهای فعال عکاسی در نیروهای سه‌گانهٔ خود کرد. مسئولیت واحد عکاسی در نیروی زمینی بر عهدهٔ «اسماعیل داوری»، در نیروی هوایی با «عبداله باقری» و در نیروی دریایی برعهدهٔ «محمدحسین مقصودی» بود. (داوری، مصاحبه، تیر ماه ۱۳۹۵). عکاسان ارتش بیشتر موظف به پوشش واحدهای رزمی ارتش در طول عملیات‌ها، شناسایی و کارهای عملیاتی، به‌ویژه در نیروی هوایی بودند. آن‌ها چند روز به شروع عملیات با نیروها همراه می‌شدند و فعالیت نیروها را به قصد آرشیو و یا انتشار در نشریات رسمی ارتش پوشش می‌دادند؛ اما در حین عملیات مجوز عکاسی نداشتند. به‌دلیل دیدگاه کلاسیکی که در ارتش وجود داشت، فرماندهان معتقد بودند اینگونه فعالیت‌ها به‌نظم نیروها لطمه وارد می‌کند؛ به‌همین دلیل عکس‌های زیادی از ارتش در حین عملیات‌ها باقی نمانده است. در ارتش، نگاه خاص

خبری و مستند به جنگ نداشتند و معتقد بودند وظیفهٔ اطلاع‌رسانی و تبلیغات برعهدهٔ رسانه‌هایی مثل تلویزیون و مطبوعات است. به‌همین دلیل، بیشتر آثار مستند جنگ عکاسان ارتش از نیروهای بسیج و سپاه است (داوری، مصاحبه، تیر ماه ۱۳۹۵) (تصویر ۹).

تصویر ۹. اسماعیل داوری، «مناطق عملیاتی جنوب»، ۱۳۶۳ ه.ش. منبع: داوری، تیر ماه ۱۳۹۵.

تصویر ۱۰. وحید خوشنویس انصاری، «عملیات کربلای ۵»، ۱۳۶۶ ه.ش. منبع: مسعودی، ۱۳۸۸، ص.۱۲۲.

بخش دیگری از عکاسان نظامی از طریق سازماندهی ستاد تبلیغات جنگ وارد عکاسی جنگ شدند. ستاد تبلیغات جنگ، با همکاری نهادهای نظامی، گروهی از عکاسان و تصویربرداران آماتور را تشکیل داد که فارغ از هر دیدگاه حرفه‌ای، نیروهای ایرانی را در مراحل مختلف عملیات‌ها همراهی نمایند. شالودهٔ گروه چهل شاهد به این ترتیب پی‌ریزی شد و همانگونه که از نام این گروه مشخص است، هدف تشکیل آن سازماندهی افرادی بود که بتوانند با ثبت و ضبط رویدادهایی که در بطن میدان نبرد رخ می‌داد، به‌عنوان شاهدی مستند عمل نمایند. چهل شاهد در اسفند ۱۳۶۰ ه.ش و در آستانهٔ عملیات فتح‌المبین تشکیل گردید و ازجمله وظایف آن‌ها در شروع فعالیت‌شان عکاسی از رزمندگان قبل از شروع عملیات بود تا بتوان از عکس‌ها برای شناسایی اجسادِ شهدا استفاده کرد و یا عکس‌ها را در اختیار خانواده‌های آن‌ها قرار دهند. (میرهاشمی، مصاحبه، تیر ماه ۱۳۹۴). اما دامنهٔ فعالیت چهل شاهد، در قالب یک گروه رسانه‌ای، از همان عملیات فتح‌المبین گسترش یافت و سیاست تولید محتوا توسط آن‌ها تغییر کرد. «محمد حداد» از نخستین اعضای چهل شاهد می‌گوید: «سیاست کاری ما از همان نخستین روزها با کار خبری فاصله گرفت، ما وظیفهٔ ثبت تاریخ جنگ را بر عهده داشتیم، زندگی پیش از اعزام، رفتار رزمندگان در سنگرها، خط پدافندی، پیشروی‌ها، عقب‌نشینی‌ها و ...» (حداد، ۱۳۹۲، ص. ۶). حضور مداوم اعضای این گروه در بین نیروهای ایرانی از شروع یک عملیات تا انتهای آن و پوشش تصویری کاملی که از عملیات‌ها ارائه می‌دادند، مزیت گروه چهل شاهد در مستندنگاری بود (تصویر ۱۰). از آن‌ها خواسته شده بود که سریع، مختصر، کاربردی و عملیاتی رویدادها را ثبت نمایند و به‌گفتهٔ عکاسان، این گروه از بحث مسائل حرفه‌ای، زیبایی‌شناسی، کادربندی و شناخت زوایای مختلف خبری نبود و تنها می‌گفتند از هر چه پیش روی شماست عکاسی و فیلم‌برداری کنید و تنها ثبت تاریخ را مبنای کار خود قرار دهید (مسعودی، ۱۳۸۸، ص. ۷۲). به‌دلیل اینکه اعضای گروه، همه، از نیروهای رزمندهٔ فعال در جنگ بودند، نگاه ایدئولوژیک و همسو با فضای آن دوره بیش از دیگر عکاسان جنگ، در اعضای این گروه دیده می‌شود. «خوشنویس» از اعضای گروه چهل شاهد می‌گوید: «آن زمان که اسلحه را زمین گذاشته و دوربین را جایگزین کردیم، نگاه‌مان به اسلحه از طریق لنز به گونه‌ای دیگر شد. در واقع ما با

دوربین‌هایمان اسلحه‌ها را هدف قرار می‌دادیم و آن را به تسخیر درمی‌آوردیم» (مسعودی، ۱۳۸۸، ص.۵۰). چهل شاهد در بیش از چهل عملیات ازجمله: فتح‌المبین (۱۳۶۱/۱/۲)، بیت‌المقدس (۱۳۶۱/۲/۱)، رمضان (۱۳۶۱/۴/۲۳)، خیبر (۱۳۶۲/۱۲/۳)، بدر (۱۳۶۳/۱۱/۱۹)، والفجر (۱۳۶۴/۱۰/۲۰)، کربلای ۴(۱۳۶۵/۷/۹)، کربلای ۵ (۱۳۶۵/۱۰/۱۹) و مرصاد (۱۳۶۷/۵/۳) شرکت داشتند. در طول جنگ به تعداد اعضای گروه افزوده شد و آرام‌آرام به صد نفر رسید، اما در اواسط جنگ، گروه شاهدان ایثار از آن منشعب گردید و بیشتر اعضای چهل شاهد جذب آن شدند که این موضوع سرآغازی برای انحلال گروه چهل شاهد شد. از آثار عکاسان نظامی، پس از اتمام هر عملیات، نمایشگاه‌هایی در مراکز نظامی مثل پادگان‌ها، اردوگاه‌ها و قرارگاه‌ها برگزار می‌گردید. همچنین نمایشگاه‌هایی نیز جهت بازدید مردم در اماکن عمومی برگزار می‌کردند، مثل نمایشگاه‌های دوره‌ای گروه عکاسی ارتش از نیروها، ادوات و تجهیزات ارتش که در اماکنی مثل پارک ملت و پارک شهر برگزار می‌کردند. (داوری، مصاحبه، تیر ماه ۱۳۹۵). آثار عکاسان نظامی در مقایسه با دیگر عکاسان حاضر در جنگ به‌لحاظ کیفیت بصری و محتوا از سطح پایین‌تری برخودار است، اما به‌دلیل همراهی همیشگی نیروها و حضور مستمر در مناطق عملیاتی، حداقل به لحاظ کمی، نسبت به عکاسان خبری و حرفه‌ای، دارای آثار قابل توجهی‌اند. آثار این عکاسان شامل دو بخش بود: بخشی که کاملاً جنبهٔ گزارشی داشت و شامل سازماندهی نیروها، ادوات و مباحث امنیتی-اطلاعاتی مرتبط‌با جنگ بود و برای آرشیو در ستاد نیروهای نظامی تهیه می‌شد و بخش دوم که درعکس‌ها، وجه مستندنگاری پررنگ‌تر بوده و بیشتر مسائل انسانی مورد نظر عکاسان بود.

نتیجه

عکاسی در سال‌های مورد بحث این پژوهش، ریشه در مبانی اعتقادی و ایدئولوژی انقلاب اسلامی داشت که با شروع جنگ از حوزهٔ گفتمانی انقلابی و اجتماعی وارد حوزهٔ گفتمانی نظامی و جنگ می‌شود. این موضوع حداقل در آثار عکاسانی که تا پایان جنگ امکان حضور در عکاسی جنگ داشتند، دیده می‌شود. در این رویکرد، عکاسان ایرانی از کلیشه‌های مرسوم عکاسی جنگ مثل نمایش خشونت، مرگ و زندگی به‌شیوه‌ای که در جنگ‌های دیگر شاهد بودیم، دست کشیدند و عکس‌هایی را با رویکرد اعتقادی و ایدئولوژیک ثبت کردند که به نمادهای فرهنگی و ملی تبدیل شوند. در عکاسی جنگ ایران نیز تصاویر به‌عنوان نمادهای معمول مکان‌ها، رویدادها و فرهنگ‌ها تثبیت شدند و اهمیتِ خود را به‌عنوان فرم‌های زیبایی‌شناختی (به‌ویژه در آثار عکاسان مستقل و نظامی) از دست دادند و عملکردی نمادین به‌عنوان نشانهٔ اعتقاد فرهنگی بر عهده گرفتند که از سوی مخاطبان به‌آسانی قابل درک و دریافت بود. در آثار عکاسان ایرانی خشونت بارز به‌چشم نمی‌خورد و برای آن‌ها روابط انسانی و انسان‌های درگیر جنگ اهمیت داشت و به‌دلیل نگاه حاکم بر جامعهٔ آن زمان، ایران که به مسألهٔ جنگ به‌عنوان دفاع در برابر تجاوز می‌نگریستند، در آثارشان ردپایی از آنچه در عکاسی دیگر جنگ‌ها، مثل نمایش خشونت عریان جنگ و پرداختن به مسائل زیبایی‌شناختی در عکس‌ها، دیده نمی‌شد. این نگاه علاوه‌بر فضای حاکم بر آن دوره، برآیند نگاه بکر و بومی بسیاری از این عکاسان، به‌ویژه عکاسان مستقل (باتجربه و آماتور) است. هرچند عکاسان آماتور نسبت به عکاسان حرفه‌ای از دانش و تجربهٔ کمتری در زمینهٔ عکاسی جنگ برخوردار بودند، اما آثار قابل‌توجه و متفاوتی به لحاظ فرم و محتوا ثبت کرده‌اند. آثار این عکاسان که در مطبوعات داخلی به‌چاپ می‌رسید و یا در نمایشگاه نمایش داده می‌شد، بر افکار عمومی داخلی تأثیر گذاشتند و در بین توده‌های مردم نمود پیدا کرد. در نقطهٔ مقابل، عکاسان حرفه‌ای فعال در رسانه‌های بین‌المللی قرار داشتند که آثارشان تهی از مبانی ایدئولوژیک و اعتقادی حاکم بود.

هرچند حضور آن‌ها از جنبه‌های گوناگونی مثل اجتماعی، سیاسی و انعکاس برآیند بین‌المللی جنگ، قابل‌ملاحظه و دارای اهمیت است و انعکاس بهتری از واقعیت‌های موجود در جنگ را ارائه داده است، اما به‌دلیل بسترِ انتشار آثارشان، به‌لحاظ فرم و محتوا از استانداردهایی خلاف نگاه نهادهایی مثل ستاد تبلیغات جنگ و جامعهٔ ایران، در سال‌های آغازین جنگ، پیروی می‌کرد، به‌همین دلیل و برخی دلایل امنیتی مطرح شده از سوی نهادهای نظامی امکان حضورِ ادامه‌دار در عکاسی جنگ ایران را نیافتند. آثار عکاسان نظامی نیز به‌لحاظ کیفی و حتی محتوا از سطح پایین‌تر از آثار دیگر عکاسان برخوردار است؛ اما از لحاظ کمی، عکس‌های بسیاری را ثبت کرده‌اند که بسیاری از آن‌ها، به‌دلیل رعایت نکردن استانداردهای لازم عکاسی جنگ و خبری، در حد همان گزارش‌های تصویری، جهت آرشیو شدن در مراکز نظامی، باقی ماند. همچنین علی‌رغم گستردگی، زمان طولانی و اهمیت جنگ ایران و عراق در تاریخ اجتماعی، سیاسی و فرهنگی دوران معاصر، تاریخ تصویری جنگ آنچنان که باید و شاید توسط عکاسان ثبت و ضبط نگردید و نقش عکاسی از یک رسانهٔ محدود فراتر نرفت. با همهٔ این اوصاف هرچند عکس‌های جنگ در زمانهٔ خود به لحاظ تأثیرگذاری و تغییر، دارای اهمیت می‌باشند، اما آثار عکاسان ایرانی جنگ ایران و عراق، اگر به‌صورت جدی مورد مطالعه، بررسی و طبقه‌بندی قرار بگیرد، می‌توانند بر روند پیشِ روی جامعهٔ ایران، به لحاظ سیاسی، فرهنگی و اجتماعی تأثیرگذار باشند.

پی‌نوشت

1. Francesco Faeta
2. Michel Foucault
3. Anthropology
4. Sandra Vitaljić
5. Don McCullin
6. World Press Photo
7. Ramazan Öztürk

۸. در این رابطه می‌توان به کتاب جنگ به روایت تصویر(منتخب عکس‌ها) حاصل کار گروهی عکاسان، که در سال ۱۳۶۰ توسط انتشارات سروش منتشر شد، اشاره کرد.

۹. در این رابطه می‌توان به کتاب زندگی، جنگ، اثر کامران جبرئیلی که در سال ۱۳۶۱ توسط انتشارات وزارت مسکن و شهرسازی و سازمان میراث فرهنگی منتشر شد، اشاره کرد.

۱۰. در این رابطه می‌توان به کتاب آبادان که می‌جنگد، اثر بهمن جلالی که در سال ۱۳۶۰ توسط نشر زمینه منتشر شد، اشاره کرد.

۱۱. در این رابطه می‌توان به کتاب دفاع در برابر تجاوز(منتخب عکس‌ها) حاصل کار گروهی عکاسان، که در سال ۱۳۶۴ توسط انتشارات ستاد تبلیغات جنگ منتشر شد، اشاره کرد.

12. Beaumont Newhall

منابع

- پایه‌شناس، مرتضی. (۱۳۸۷). بررسی ویژگی‌های عکاسی جنگ.(پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد عکاسی). دانشکدهٔ هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران.
- حداد، محمد. (۱۳۹۲). ۲۰ شهید برای ۱۲۰۰۰ دقیقه فیلم. قدس، ص۶.
- عباسی اهوازی، نازلی. (۱۳۹۲). *بررسی جایگاه عکس در مطبوعات ایران (مطالعهٔ موردی: عکاسی جنگ ایران و عراق)* (پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد پژوهش هنر). دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز، تهران، ایران.
- غفوری، محمد. (۱۳۹۶). *تاریخ‌نگاری و عکاسی*. تهران: آگه.
- مسعودی، غلامرضا. (۱۳۸۸). *چهل شاهد (اولین گروه بسیجی خبرنگار جنگ)*(پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد عکاسی). دانشکدهٔ هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران.

- هاو، پیتر. (۱۳۹۱). *عکاسی زیر آتش (دنیای عکاسان جنگ)* (ترجمهٔ سولماز حدادیان). تهران: ساقی، انجمن عکاسان انقلاب و دفاع مقدس.
- Faeta, F. (2016). War, Constructions of National Identity, and Photography. *RSF - Rivista di Studi di Fotografia*, (4), pp. 8-22.
- Vitaljic, S. (2013). War of Images-Contemporary War Photography. *Rat slikama - Suvremena ratna fotogratvija*. Zagreb, (24), pp. 5-27
- Griffin, Michael. (1999) «The Great War Photographs: Constructing Myths of History and Photojournalism War Photography and the Rise of Photojournalism». *University of Illinois Press In book: Picturing the Past: Media, History & Photography*. pp.122-157.

©2023 by the Authours.This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0 license) https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.en_GB

فصل‌نامه علمی، دانشکده هنر؛ دانشگاه شهید چمران اهواز

بررسی ساختار اجرایی و ریخت‌شناسی نقوش حیوانی رنگین‌نگاره‌های استان لرستان (مطالعهٔ موردی: کوهدشت و پلدختر)

دوره دوازدهم، شماره ۳۱، بهار ۱۴۰۲ شماره صفحات ۶۸ تا ۸۷

۶۸

سارا صادقی[۱] اردشیر جوانمردزاده[۲] رضا رضالو[۳] منیژه هادیان دهکردی[۴]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱،۱۰،۲۳ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲،۳،۴ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲،۳،۱۷

DOI: 10.22055/PYK.2023.42766.1366 **URL:** https://paykareh.scu.ac.ir/article_18277.html

ارجاع به این مقاله: صادقی، سارا، جوانمردزاده، اردشیر، رضالو، رضا و هادیان دهکردی، منیژه. (۱۴۰۲). بررسی ساختار اجرایی و ریخت‌شناسی نقوش حیوانی رنگین‌نگاره‌های استان لرستان (مطالعهٔ موردی: کوهدشت و پلدختر). پیکره، ۱۲(۳۱)، صص. ۶۸-۸۷.

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله در همین شماره با عنوان زیر منتشر شده است

Examining the Implementation Structure and Morphology of Animal Motifs in the Pictographs of Lorestan Province (Case Study: Pictographs of Kuhdasht and Poldokhtar)

مقاله پژوهشی

بررسی ساختار اجرایی و ریخت‌شناسی نقوش حیوانی رنگین‌نگاره‌های استان لرستان (مطالعهٔ موردی: نگاره‌های رنگی کوهدشت و پلدختر)

چکیده

بیان مسئله: سنگ‌نگاره یکی از رایج‌ترین شیوه‌های بیان و انتقال پیام در جوامع بوده که در پهنه سنگ‌های صخره‌ای بازتاب یافته است. در این میان استان لرستان و کوه‌های زاگرس، از مناطق ویژه‌ای است که این نوع رنگین‌نگاره‌ها در آن یافت شده است. در این پژوهش، به بررسی ساختار اجرایی و ریخت‌شناسی نقوش حیوانی رنگین‌نگاره‌های استان لرستان در دو شهرستان کوهدشت و پلدختر پرداخته شده است. اکنون سؤال این است، ساختار اجرایی، طراحی، ویژگی‌های بصری و موضوع نقوش حیوانی رنگین‌نگاره‌های استان لرستان چگونه است؟

هدف: بررسی ویژگی‌های بصری، ادراک موضوعی و صحنه‌های روایی نقوش حیوانی رنگین‌نگاره‌های استان لرستان هدف این پژوهش است.

روش پژوهش: این پژوهش به‌شیوهٔ توصیفی-تحلیلی و تطبیقی است و مبتنی بر گردآوری اطلاعات به‌شیوهٔ میدانی، آزمایشگاهی و کتابخانه‌ای است.

یافته‌ها: در مجموع شصت‌وسه نقشمایهٔ حیوانی (اسب، بزکوهی، شتر، گوزن و سگ) شناسایی شد. سبک ترسیم نقش‌ها عمدتاً به‌صورت واقع‌گرایانه و بدون بسترسازی است و در برخی موارد (بز و سگ) سبک انتزاعی به‌کار برده شده است. نقوش فاقد حجم‌پردازی بوده و عمق‌نمایی و عدم‌رعایت تناسبات در برخی از نقوش قابل مشاهده است. نقوش با رنگ‌های قرمز، سیاه و نارنجی بر سطح سنگ، بدون سایه‌روشن ترسیم شده است. برمبنای مطالعات آزمایشگاهی رنگ استفاده شده در این سنگ‌نگاره‌ها، ترکیبی از اکسیدآهن II و III است. بررسی تطبیقی نشان داد نقوش از لحاظ ساختار مورد نظر شبیه سنگ‌نگاره‌های فلات ایران (زاگرس) است. در نهایت با بررسی نقوش حیوانی در استان لرستان می‌توان به اهمیت این جانوران در زندگی مردم ساکن این دیار و شناختی کلی از جریان زندگی ایشان نیز دست یافت.

کلیدواژه

رنگین‌نگاره، ساختار اجرایی، سبک ترسیم، نقوش حیوانی، کوهدشت، پلدختر

۱. نویسنده مسئول، دانشجوی دکتری باستان‌شناسی، دانشکده علوم اجتماعی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران.
Email: sara_sadeghi809@yahoo.com

۲. دانشیار گروه باستان‌شناسی، دانشکده علوم اجتماعی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران.

۳. استاد گروه باستان‌شناسی، دانشکده علوم اجتماعی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران.

۴. استادیار پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری، تهران، ایران.

مقدمه

هنر صخره‌ای نمونهٔ بارز یک هنر جهانی است که از منظر فرهنگی، تصاویر زیبایی‌شناختی و معنوی قدرتمندی را در خود جای داده است. در این هنر، جنبه‌هایی از مراسم، اعتقادات و تاریخ در شکلی بصری ثبت شده که یادآور مهارت‌های هنری و سیستم اعتقادی پیچیدهٔ مردمان باستان است. این هنر صخره‌ای به دو شکل کنده‌نگاره و رنگین‌نگاره یافت شده که در بسیاری از نقاط ایران همچون: لرستان، کردستان، اردبیل، کرمانشاه، خراسان جنوبی و رضوی، اراک و غیره شناسایی شده است. برخلاف تعداد بسیار زیاد مجموعه‌های سنگ‌نگاره در نقاط مختلف ایران، رنگین‌نگاره‌ها یا نقاشی‌های رنگی، فقط تعداد اندکی از آن‌ها در ایران شناسایی شده، که یکی از برجسته‌ترین مجموعه‌های کشف شده در استان لرستان است. روی دیوارهای مسطح کوه‌های استان لرستان، حدود صدها نقش با رنگ‌های سیاه، نارنجی و قرمز نقاشی شده است. موضوع غالب این آثار شکار و صحنه‌هایی از کوچ عشایر، چراگاه و شکارگاه است. نقوش رنگی این استان از لحاظ صوری دارای خصوصیاتی ویژه هستند که تاکنون به‌دقت، مورد بررسی قرار نگرفته است. هدف از این پژوهش ابتدا معرفی این نقوش در دو شهرستان کوهدشت و پلدختر در استان لرستان سپس، سعی در بررسی ساختار اجرایی و ریخت‌شناسی نقوش حیوانی در این محدوده از ایران را دارد. ضرورت و اهمیت رنگین‌نگاره‌های این منطقه می‌تواند از نظر انجام مطالعات تاریخ هنر، باستان‌شناسی و مطالعات انسان‌شناسی حائز اهمیت باشد. با در نظر گرفتن پیشینهٔ غنی فرهنگی و تاریخی استان لرستان و وجود مکان‌های گوناگونی که این نقوش در آن‌ها ایجاد شده‌اند، تاکنون گزارش‌های توصیفی زیادی در مورد نقوش رنگی این استان ارائه و معرفی شده‌اند ، اما هیچ پژوهشی در خصوص، بحث نگاره‌ها یعنی ریخت‌شناسی بصری، علت ترسیم، مردم‌شناسی و نوع رنگدانهٔ مصرفی این نقوش، تاکنون صورت نگرفته است. این پژوهش در پی پاسخ دادن به این سؤال است که ساختار اجرایی، طراحی، ویژگی‌های بصری و موضوع نقوش حیوانی رنگین‌نگاره‌های استان لرستان در دو شهرستان کوهدشت و پلدختر چگونه است؟

روش پژوهش

این پژوهش به‌شیوهٔ توصیفی-تحلیلی و تطبیقی است. ابزارهای تحقیق به صورت کتابخانه‌ای، بررسی میدانی (بررسی نقوش و مردم‌شناسی) و روش آزمایشگاهی است. در این راستا، مجموعهٔ رنگین‌نگاره‌های صخره‌ای در استان لرستان در دو شهرستان کوهدشت و پلدختر به‌عنوان جامعهٔ آماری مورد پژوهش، انتخاب شده و نقوش حیوانی آن به‌روش تجزیه و تحلیل کیفی مورد بررسی قرار گرفته است. یکی از دلایل انتخاب نقوش حیوانی برای پژوهش این است که نقوش جانوری از جمله نقش‌هایی است که به‌طور مسلط و مکرر در بسیاری از تمدن‌های باستانی از جمله ایران و به‌ویژه در هنر صخره‌ای مشاهده شده است. لذا، این پژوهش در پی آن است که علت این تکرار نقوش حیوانی را با تکیه به مردم‌شناسی و ریخت‌شناسی نقوش در استان لرستان مورد ارزیابی قرار دهد.

پیشینه پژوهش

پژوهش‌های صورت‌گرفته در مورد هنرصخره‌ای در ایران خصوصاً رنگین‌نگاره به‌بیش از چند دهه می‌رسد. در بسیاری موارد این پژوهش‌ها معطوف به روش، توصیفی، تاریخی- تحلیلی و در برخی موارد با تکیه بر روش‌های صوری و ریخت‌شناسی نقوش است. در مجموع مطالعات انجام شده درباره رنگین‌نگاره‌ها را این‌گونه می‌توان معرفی

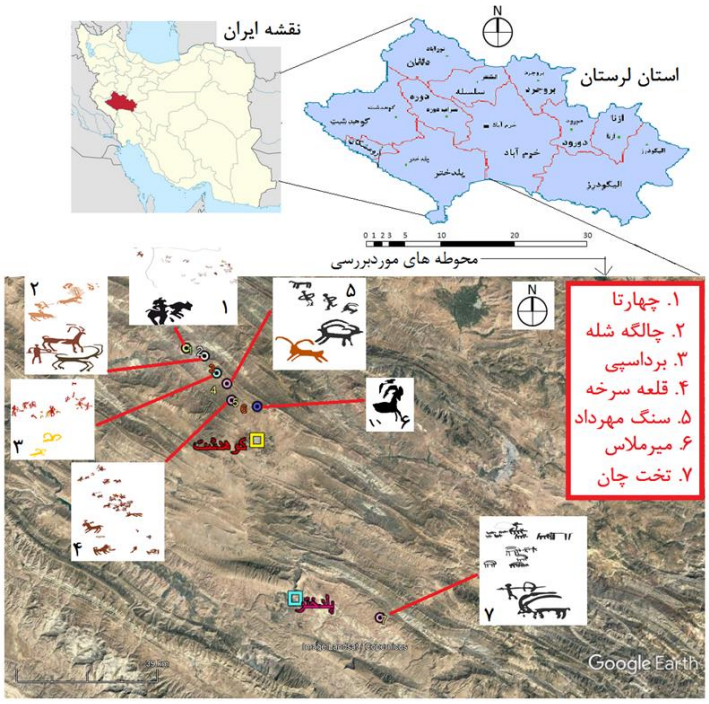
نمود: «بورنی» (۱۳۴۸) در مقاله‌ای با عنوان «گزارش مقدماتی بررسی و حفاری در غارهای کوهدشت لرستان برای تعیین تاریخ نقش‌های پیش از تاریخی ناحیهٔ لرستان» منتشر کرد. او در این مقاله، نقوش این محوطه را که شامل نقش اسب، بزکوهی و سوارکاران بود معرفی و شناسایی کرد. «ایزدپناه» (۱۳۴۸) مقاله‌ای با عنوان «نقاشی‌های غار دوشه» منتشر کرد؛ او علاوه بر معرفی و بررسی این محوطه پا را فراتر نهاد و به گاهنگاری این آثار پرداخت. «وحدتی» (۱۳۹۹) در مقاله‌ای با عنوان «شکار در کوهستان: رنگین‌نگاره‌های پناهگاه صخره‌ای تکه در روستای نرگسلوی علیا، بجنورد» به نقوش این محوطه پرداخت و نتایج کار خود را اینگونه بیان کرد که رنگین‌نگاره‌های تکه به دلایل فنی و نگاره‌شناختی، احتمالاً قدیمی‌ترین مجموعهٔ نقوش صخره‌ای شناسایی شده در خراسان بزرگ و ایران است و با توجه به موقعیت قرارگیری در نقاط کوهستانی، احتمالا به دست جمعیت‌های متحرک یا نیمه کوچرو ایجاد شده است.«نجفی» (۱۳۹۹) در مقاله‌ای با عنوان «مطالعهٔ تحلیلی و تطبیقی نقوش بز در سنگ‌نگاره‌های منطقهٔ شترسنگ خراسان رضوی با نقوش مشابه در فلات ایران»، به ریخت‌شناسی نقش بز پرداخت و اینگونه نتیجه‌گیری کرد که با توجه به ریخت‌شناسی، می‌توان گفت که شیوهٔ حکاکی اغلب سنگ‌نگاره‌های ایران و نیز منطقهٔ شترسنگ به‌شیوهٔ پتروگلیف است. «اهری مصطفوی و اسدی» (۱۴۰۰) در مقاله‌ای با عنوان «پژوهشی در ویژگی‌های صوری سنگ‌نگاره‌های غار دوشه لرستان» به‌بررسی بصری نقوش این غار پرداختند و نتایج کار خود را این‌گونه بیان کردندکه: نقوش غار دوشه به شکل چکیده‌نگاری و با ماهیت روایی بوده و تمامی نقوش فاقد حجم‌پردازی و عدم رعایت تناسبات در برخی از نقوش قابل مقایسه است. «اشتری لرکی و کلاه‌کج» (۱۴۰۱) در مقاله‌ای با عنوان «تطبیق دیداری نقش بز سنگ‌نگاره‌های لرگردو و کیارس خوزستان با سنگ‌نگاره‌های تیمره، مزاین و خوراوند استان اصفهان و مرکزی» به‌بررسی ریخت‌شناسی نقش بز در این مناطق پرداختند و نتیجه‌گرفتند که: فارغ از مقطع زمانی و نیز تقدم و تاخر خلق این سنگ‌نگاره‌ها که تاکنون مشخص نشده، به گمان نگارندگان میان نقش بز هر دو منطقه گونه‌ای پیوست و تداوم فرهنگی وجود دارد. دلیل این مدعا تداوم حالت دورانی شاخ بز تا انتهای دم یا نزدیک به سر در هر دومنطقه با شاخ بز سفال معروف و شناخت‌شدهٔ شوش است که تاریخ آن از سوی باستان‌شناسان، هزارهٔ چهارم ق.م برآورده شده است. لذا قابل ذکر است که تمام این پژوهش‌ها یا به صورت تک محوطه‌ای و با رویکرد هنرهای تجسمی بوده است و توصیفی و تحلیل خاصی در مورد سبک، تکنیک، ساختار اجرایی، بنیان‌های اعتقادی در این محوطه‌ها و مردم‌شناسی نقوش بر اساس مراجعه به داده‌های باستان‌شناسی و قوم‌باستان‌شناسی صورت نگرفته است. لذا پژوهش پیش‌رو، با تاکید بر ریخت‌شناسی و علت ترسیم نقوش، مردم‌شناسی و با نیم‌نگاهی به‌روش تجربی و نوع مواد مصرفی پدیدآورندگان نقاشی‌های صخره‌ای در استان لرستان صورت گرفته است.

جغرافیای منطقه و نمونه‌های مورد مطالعه

۱. رنگین‌نگاره‌های کوهدشت: رنگین‌نگاره‌های کوهدشت لرستان در دامنهٔ رشته کوه سرسرخن ایجاد شده‌اند. این رشته کوه از شرق به غرب کشیده شده و جنس سنگ‌ها و صخره‌هایش آهکی است. در ضلع جنوبی رشته کوه سرسرخن، رنگین‌نگارهای میرملاس، در ضلع شمالی این رشته‌کوه، رنگین‌نگارهای هومیان قرار گرفته است. در بررسی‌های میدانی ۶ محوطه مورد بررسی قرار گرفت که با فاصلهٔ تقریبی ۵۰۰ متر از هم واقع شده‌اند. محوطه‌های مورد بررسی میدانی شامل: چهارتا، چالگه شله، برداسپی، قلعه سرخه، سنگ مهرداد و میرملاس،

مورد بررسی قرار گرفت (تصویر ۱). اکثر نقوش به رنگ قرمز و تعداد اندکی با رنگ سیاه و نارنجی ایجاد شده است.

۲. رنگین‌نگاره‌های پلدختر: رنگین‌نگاره‌های نویافتهٔ تخت چان در پایه کوه‌های رشته کوه کیالان در شهرستان پلدختر در غرب استان لرستان قرار دارد (تصویر ۱). نقوش تخت چان درون دره‌ای بر روی صخره‌های آهکی نقش شده‌اند. اکثر نقوش به رنگ سیاه و تعداد اندکی با رنگ قرمز ایجاد شده است.



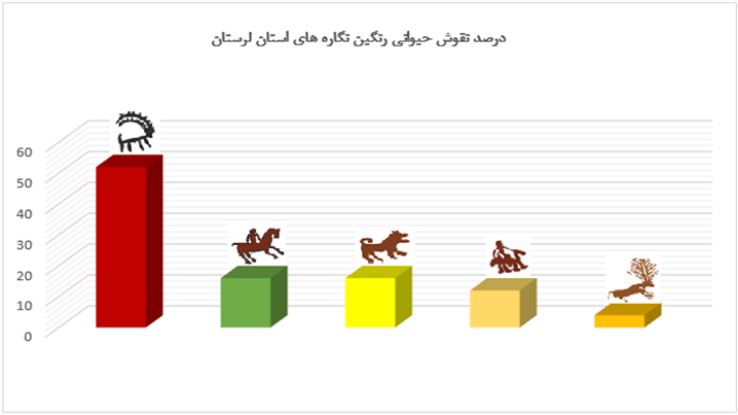
تصویر ۱. موقعیت محوطه‌های مورد بررسی در استان لرستان در دو شهرستان کوهدشت و پلدختر.
منبع: نگارندگان.

تجزیه‌وتحلیل بصری رنگین‌نگاره‌های استان لرستان

نمایش گونه‌های جانوری متفاوت در میان سنگ‌نگاره‌ها، بیانگر ارزش، اهمیت و جایگاه ویژهٔ این جانوران در زندگی انسان آن دوران بوده که زندگی او مبتنی بر کوچ‌نشینی، دامداری و شکار این حیوانات یا دست یافتن به راهی برای اهلی کردن این جانوران بوده است. نحوهٔ طراحی نقوش این جانوران شباهت بسیار زیادی به نقوش جانوری سفال‌های پیش از تاریخ دارد که خود بیانگر تأثیرات فرهنگ‌های کوچرو و یکجانشینی است که در نقاط مختلف ایران ساکن بوده‌اند. یکی از داده‌های فرهنگی که قدمت آن به دوران پارینه‌سنگی می‌رسد، سنگ‌نگاره‌هاست که در تمام نقاط جهان یافت شده است. در ایران به‌ویژه در زاگرس مرکزی این نقوش به‌فور یافت شده است. لذا در ادامه به بررسی رنگین‌نگاره‌های استان لرستان در دو منطقهٔ کوهدشت و پلدختر پرداخته شده است. حیواناتی همچون اسب، بز، گوزن، شتر، سگ نقش شده است. نقوش حیوانی در این دو شهرستان مورد بررسی در بر گیرندهٔ نقش‌های زیر است: ۱. بزکوهی (۳۳ عدد)؛ ۲. اسب (۱۰ عدد)؛ ۳. سگ (۱۱ عدد)؛ ۴. شتر (۷ عدد)؛ ۵. گوزن (۲ عدد) (نمودار ۱ و جدول ۱).

جدول ۱. نقوش حیوانی مورد بررسی در رنگین‌نگاره‌های استان لرستان. منبع: نگارندگان.

نام نقش	تصویر نگاره
بز کوهی	
اسب	
سگ	
شتر	
گوزن	



نمودار ۱. درصد نقوش حیوانی به‌دست آمده از رنگین‌نگاره‌های استان لرستان. منبع: نگارندگان.

نقش بز

در رنگین‌نگاره‌های استان لرستان، بز یکی از پرتکرارترین نقوشی است که یافت شده است. مردم استان لرستان، با توجه به سابقهٔ ممتدشان در گله‌داری، بز در زندگی‌شان نقش اساسی دارد. به‌دلیل کوهستانی بودن منطقه و سازگاری بز با طبیعت به پرورش دام توجه دارند. از سویی داشتن بز، از لحاظ تعداد، به فرد هویت و تشخص خاصی می‌داد به‌گونه‌ای که تعلق او به طبقات بالا یا خان‌زاده بودن وی را به دیگران گوشزد می‌کرد. نکتهٔ قابل توجه دیگر کنش متقابل بین انسان و حیوان است. اهمیت و ارزش بز به‌مثابهٔ انسان است نه یک موجود جانبی که در کنار انسان‌ها می‌زید. بز نه‌تنها در فرهنگ لرستان که از گذشته‌های دور به‌عنوان یک حیوان مقدس مورد احترام بوده است. نگرش قدسی یا اعتقاد به داشتن قدرتی فراتر مادی این حیوان در منطقه و در بخش‌های مختلف قابل‌شناسایی است. یکی از آیین‌هایی که بز و شاخ بزکوهی در آن اهمیت دارد مراسم عزاداری است که در استان لرستان به‌شکل خاصی برگزار می‌شود. در این آیین، برای یادمان متوفی، شاخ‌های بزکوهی یا پازن (بزکوهی) که از قبل به روش سنتی شده‌اند، استفاده کرده و ماکت‌هایی از این حیوانات قرار می‌دهند. گاه تفنگی

را نیز بر گردن پازن می‌اندازند، که کنایه از شکارچی بودن متوفی دارد (تصویر ۲). سنگ گورها (تصویر ۳) و دست‌بافته‌ها (تصویر ۴)، خالکوبی‌ها (جدول ۲)، آکنده از نقوش انسانی، گیاهی و حیوانی و به‌ویژه نقش بز است. این نقوش گاه ساده شده نقوش طبیعی از پس قرن‌هاست که به‌شکل هندسی و کاملاً انتزاعی تغییر یافته‌اند، مانند نقش S و نیز در این میان باید از ترنج‌هایی یاد کرد که گرداگرد آن‌ها سرهای ساده شدهٔ حیواناتی قرار دارند که احتمالاً بازماندهٔ همان نگاره رمزی مرغ-قوچکی (طلسم باران) می‌باشند و در اثر مرور زمان به اشکال گوناگون و بسیار متنوع درآمده‌اند (تصویر ۵).

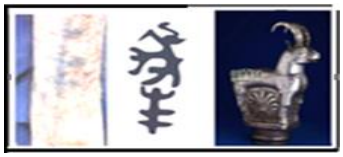
تصویر ۴. بز در دست‌بافته‌های خرم آباد. منبع: نگارندگان.

تصویر ۵. نقش بزکوهی، جل اسب بختیاری در شکل عمودی. منبع: Opie, 1992,p. 22.

تصویر ۲. صحنه‌ای از مراسم سوگواری (روستای چشمه‌پر، الیگودرز).
منبع: فرزین، ۱۳۸۴، ص. ۳۵.

تصویر ۳. سنگ گوری با نقش بز کوهی در گورستان شینه، الشتر.
منبع: فرزین، ۱۳۸۴، ص. ۵۰.

جدول ۲. مجموعه تصاویر خالکوبی‌های زنان با نقشمایهٔ بز. منبع: نگارندگان.

تصویر، طرح و نمونه باستان‌شناختی	معنی و مضمون نقوش
	تصویر خالکوبی شده بزکوهی و درخت آسوریک در سمت چپ، قابل مقایسه با مجسمه نقره‌ایی از کلماکره است. بز در بالای درخت قرار گرفته است. در دنیای باستان درخت آسوریک به‌معنای درخت زندگی است که قرار گرفتن بزکوهی بر بالای آن نمایانگر جایگاه این حیوان در دوران باستان است. در تمدن لرستان هزاره اول ق.م نیز پیکرک‌های بزکوهی به‌وفور قابل مشاهده است.
	تصویر خالکوبی بر روی دست زن در سمت چپ از لحاظ مجموعه و ترکیب قابل مقایسه با سنگ‌نگاره‌های روستای باوکی در شهرستان ازنا واقع در استان لرستان و مجموعه سفال‌های پیش از تاریخ است.
	تصویر خالکوبی بزکوهی به‌صورت استلیزه، رد پای این نقش بر روی سفال‌های پیش از تاریخ لرستان و همچنین مفرغ‌های این منطقه در عصر آهن و سنگ‌نگاره‌های شهرستان ازنا در لرستان قابل مشاهده می‌باشد.
	خالکوبی با نقش بزکوهی در سمت چپ قابل مقایسه با لگام‌های مفرغی عصر آهن در لرستان است و همچنین مشابه این سبک بر روی سنگ‌نگاره‌های این منطقه هم دیده می‌شود.

۱. ساختار اجرایی و ریخت‌شناسی نقش بز: بیشترین تعداد نقوش حیوانی یافت شده در مناطق مورد بررسی نقش بز کوهی است. ۳۳ نقش در این استان در محوطه‌های (سنگ مهرداد، چالگه شله، چهارتا، قلعه سرخه، برداسپی و میرملاس و تخت چان) مورد بررسی قرار گرفت. از لحاظ آناتومی، بدن بزها به سه شکل با بدن‌های خطی، توپر و حجیم و چهارگوش مشاهده شده است (جدول ۳). نقوش از زاویهٔ نیم‌رخ، با خطوط ضخیم و تعداد

کمی با خطوط نازک به‌شکل توپر به نمایش درآمده است. اکثر نقوش بزکوهی دارای شاخ‌های کمانی بلند به عقب برگشته است و در شکل شاخ‌ها اغراق شده و تا انتهای بدن حیوان به‌نمایش درآمده است (جدول ۳). دم بزهای کوهی به‌صورت کوتاه و به بالا برگشته است. سر تمام بزها به‌صورت مثلثی‌شکل است و پوزه‌هایشان با خطوط ضخیم و چسبیده به شاخ‌ها و گردن به‌نمایش درآمده است. پاهای بزهای کوهی با خطوط نازک و ضخیم ترسیم شده و پاهای جلویی بلندتر از پاهای عقب ترسیم شده است. نقوش بزهای کوهدشت را از لحاظ نوع حالت ترسیم با نقوش صخره‌ایِ «گندم کوه» (نوراللهی، ۱۳۹۵، ص. ۱۰۳)، «سونگون» (رفیع‌فر، ۱۳۸۴، ص. ۱۵۱)، «لاخ چمنزار» (صادقی، قربانی و هاشمی زرج آباد، ۱۳۹۴، ص. ۹۶)، «زرینه» (صادقی و فیضی، ۱۴۰۰، ص. ۴۹۵)، «ژیوار» مقایسه کرد (جدول ۴).

جدول ۳. آناتومی بزهای کوهی در رنگین‌نگاره‌های استان لرستان در شهرستان کوهدشت و پلدختر. منبع: نگارندگان.

نوع	تصویر / نام محوطه
بدن خطی	
بدن توپر و حجیم	
بدن چهارگوش	

جدول ۴. نقش بز در رنگین‌نگاره‌های استان لرستان و دیگر مناطق ایران. منبع: نگارندگان.

نقش بز	نام محوطه	نقش بز	نام محوطه
	تخت‌چان، شهرستان پل‌دختر، استان لرستان. منبع: نگارندگان.		گندم‌کوه، شهرستان تفرش، استان مرکزی. منبع: نوراللهی، ۱۳۹۵، ص. ۹۶.
	سونگون، شهرستان ورزقان، استان آذربایجان شرقی. منبع: رفیع‌فر، ۱۳۸۴، ص ۱۵۱		لاخ چمنزار، شهرستان درمیان، استان خراسان جنوبی. منبع: صادقی و همکاران، ۱۳۹۴، ص. ۹۶.
	زرینه، شهرستان قروه، استان کردستان. منبع: صادقی و فیضی، ۱۴۰۰، ص. ۴۹۵.		ژیوار، شهرستان سروآباد، استان کردستان. منبع: نگارندگان.

۲. موضوع نقش‌ها: محتوا و مضمون اکثر بزهای کوهی، غالباً نشانگر چراگاه و شکارگاه است (جدول ۵). نقش ۳و ۱۰ در جدول ۵ بزهای کوهی را مشاهده می‌کنیم که انسانی کماندار، بز را به نشانه گرفته است و نمایشی از یک شکارگاه را به‌تصویر می‌کشند.

۳. سبک ترسیم نقش: طراحی بزها ترکیبی از خط و سطح بوده است. سبک ترسیم نگاره‌های بز اغلب واقع‌گرایانه است و برخی از آن‌ها انتزاعی شده است. گونهٔ واقع‌گرایانهٔ آن بادقت به‌نمایش درآمده، بدن حیوان به نمونهٔ واقعی شباهت دارد و حجم نسبی از بدن و شاخ‌ها دیده می‌شود. روش اجرای این نقوش تماماً به‌صورت نقاشی است.

۴. رنگ: سه نوع رنگ سیاه و قرمز و نارنجی برای ترسیم نقش بزهای کوهی استفاده شده است. در مورد رنگ نارنجی بزهای کوهی می‌توان گفت که میزان عنصر آهن (Fe) کم می‌باشد. بزهای به‌رنگ قرمز، با توجه به آزمایشات تجربی از اکسید آهن و رنگ سیاه از اکسید آهن یا منگنتیت استفاده شده است (تصاویر ۱۱ و ۱۲).

۵. عمق‌نمایی: در خصوص عمق‌نمایی تجمع بزها در صحنه‌هایی که دو تصویر بیشتر وجود دارد، نوعی از عمق‌نمایی متناسب قابل مشاهده است. در جدول ۵ نقش ۱ بزهای کوهی به‌صورت خطی ترسیم شده‌اند، این عمق‌نمایی بیشتر مشهود است و با تغییر اندازه روبه‌رو هستیم. به‌نظر می‌رسد این تغییر در مورد بزرگی و کوچکی بزها باشد (جدول ۵، نقش۳).

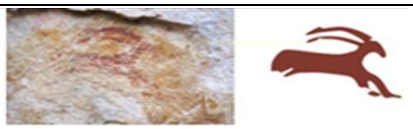
۶. حجم‌پردازی: در بررسی نقوش بزهای کوهی درمی‌یابیم در آن‌ها حجم‌پردازی دیده نمی‌شود. به‌طوری که در پاهای نزدیک‌تر و دورتر این نقش‌ها هیچگونه تنالیتهٔ رنگی به‌کار نرفته و کل نقش‌های بزکوهی بدون سایه‌روشن کشیده شده‌اند و فاقد حجم‌پردازی هستند.

۷. تناسبات: در جدول ۵، نقش ۳، ۴ و ۹ بزهای کوهی ترسیم شده با در نظر گرفتن اندازهٔ واقعی میان دیگر بزها تناسب دقیقی وجود دارد (جدول ۵، نقش ۳، ۴ و ۹). در نقش ۱ و ۲ در جدول، دو بزکوهی به‌هم چسبیده ترسیم شده که به‌نظر می‌رسد در حال زایش باشند. بز مادر و بز متولد شده کوچکتر از بز کناریش است (با توجه به جثه و شاخ‌های کوچک) از تناسبات درست پیروی شده است (جدول ۵، نقش ۱ و ۲). در نقش ۴، ۶ و ۱۰، بزکوهی با نقش انسانی کماندار ترسیم شده که بزرگتر از کماندار ترسیم شده و به‌نظر می‌رسد، در ترسیم نقش بز اغراق شده و نقوش از تناسبات درستی پیروی نکرده است (جدول ۵، نقش ۴ و ۶ و ۱۰).

۸. ترکیب‌بندی: میان تمام بزهای کوهی ترکیب‌بندی دقیقی وجود دارد، یعنی نسبت هندسی منظمی برقرار شده و هنرمند قبل از ترسیم کار، این نوع ترکیب‌بندی را مدنظر داشته است. به‌عنوان مثال ابتدا سرها، سپس شاخ‌ها، پاها، بدن و دم با نظم دقیقی ترسیم شده است. بزها به‌صورت متمرکز و در برخی از نقوش در حال پرش هستند که ترکیب‌بندی پویایی را به‌وجود آورده است.

جدول ۵. نقش بزهای کوهی در رنگین‌نگاره‌های استان لرستان. منبع: نگارندگان.

ردیف	نقش بز / محوطه	ردیف	نقش بز / محوطه
۱	تخت چان پلدختر	۲	قلعه سرخه کوهدشت
۳	چهارتا کوهدشت	۴	چالگه شله کوهدشت

ردیف	نقش بز / محوطه	ردیف	نقش بز / محوطه
۵	برداسپی کوهدشت	۶	قلعه سرخه کوهدشت
۷	میرملاس کوهدشت	۸	 میرملاس کوهدشت
۹	میرملاس کوهدشت	۱۰	تخت چان پلدختر
۱۱	سنگ مهرداد کوهدشت		

نقش اسب

اسب در استان لرستان در تمام دوره‌ها، از حیث اقتصادی، فرهنگی، اجتماعی، سیاسی و اعتقادی با زندگی مردم، پیوندی تنگاتنگ دارد. زندگی عشایر و مردم لرستان پیوندی عمیق و دیرینه با اسب و سوارکاری دارد. بزم و رزم و سوگ مردم این سرزمین کهن با فرهنگی غنی و آثار تاریخی و باستان‌شناختی، به اسب گره خورده است. این استان از کهن‌ترین مراکز پرورش اسب در ایران قدیم بوده که اسب‌های زیبا و پرتوان خود را به سایر نقاط ارسال می‌کرده است. اسب در لحظه‌لحظهٔ زندگی عشایر منطقه جاری است. برای نبرد اسب زین می‌شود، در گاه شادی و عروسی این اسب است که حامل پیام شادباش است، در وقت کار اسب همراه ایل یا بار بر دوش می‌کشد، در زمان عزا و غم (دَنگ چَمَر /daŋ ĉamar/، کُتَل / kotal/ سیاه‌پوش کردن اسب)، سیاه‌جامه می‌شود (تصویر ۷). در سنگ گورها (تصویر ۷)، در ترانهٔ حماسی «دایهَ دایهَ»، در افسانه‌های مادران، اسب‌ها و دلاورانی که اسب‌ها را می‌رانند، اسب حضور ویژه دارد. خلاصه این که هیچ‌چیز در زندگی مردم منطقه نیست که به‌گونه‌ای مستقیم یا غیرمستقیم با اسب پیوند نخورده باشد.

تصویر ۶. اسب کتل شده در استان لرستان.
منبع: نگارندگان.

تصویر ۷. سنگ قبری در شینه قلایی، الشتر.
منبع: فرزین، ۱۳۸۴، ص. ۳۵.

۱. ساختار اجرایی و ریخت‌شناسی نقش اسب: ۱۰ اسب در رنگین‌نگاره‌های استان لرستان در محوطه‌های (میرملاس، سنگ مهرداد، چهارتا، چالگه شله، برداسپی) مورد بررسی قرار گرفت (جدول ۷). در تمام نگاره‌ها آناتومی بدن اسب‌ها از زاویهٔ نیم‌رخ، با خطوط نازک، ضخیم به‌شکل توپر به‌نمایش درآمده است. گوش تمام اسب‌ها به‌صورت کوتاه و تیز و روبه‌بالا و دم‌ها روبه‌پایین، به‌صورت توپر ترسیم شده است. تنها در یک تصویر نقش اسب را می‌بینیم که به‌صورت خطی است و داخل نگاره خالی از رنگ است (جدول ۷، نقش ۴). تمام اسب‌ها دارای افسار و زین هستند و سوارکار با یک دست افسار را دست گرفته و با دست دیگر یا در حال تاختن حیوان و یا ابزاری را در دست دارد و در حال حمله به حیوانات دیگر است (جدول ۷). گردن تمام اسب‌ها با کشیدن افسار توسط سوارکار یک حالتی منحنی‌مانند را به‌خود گرفته است که نوع جزییات گردن نگاره‌ها از پشت گردن دارای انحنایی ملایم است و تا انتهای کمر ادامه می‌یابد. پاهای حیوانات با خطوط نازک و ضخیم ترسیم شده است. نمونه‌های مشابه با نقش اسب را می‌توان در نگاره‌های «سرخه لیزه ۴» (شیدرنگ، ۱۳۸۶، ص. ۸۰)، «جربت» (رشیدی‌نژاد، دلفانی و مصطفی‌زاده، ۱۳۸۸، ص. ۱۶۸)، «تنگه پنجه‌شیر» (هاشمی زرج آباد، ۱۳۹۲، ص. ۱۸۹)، «آسو» (صادقی و همکاران، ۱۳۹۴، ص. ۹۷)، «دره نگاران» (حسین‌آبادی، صفورا، ۱۳۹۹، ص. ۷۰) مشاهده کرد (جدول ۶).

جدول ۶. نقش اسب در سنگ‌نگاره‌های استان لرستان و دیگر مناطق ایران. منبع: نگارندگان.

نقش اسب	نام محوطه	نقش اسب	نام محوطه
	میرملاس،شهرستان کوهدشت، استان لرستان. منبع: نگارندگان.		سرخه لیزه ۴، میوله،استان کرمانشاه. منبع: شیدرنگ، ۱۳۸۶، ص. ۸۰.
	جربت، شهرستان جاجرم، استان خراسان جنوبی. منبع: رشیدی‌نژاد و دیگران، ۱۳۸۸، ص. ۱۶۸.		تنگه پنجه شی، شهرستان نهبندان، استان خراسان جنوبی. منبع: هاشمی‌زرج‌آباد، ۱۳۹۲، ص. ۱۸۹.
	آسو، شهرستان بیرجند، استان خراسان جنوبی. منبع: صادقی و همکاران، ۱۳۹۴، ص. ۹۷.		دره نگاران، شهرستان سراوان، استان سیستان و بلوچستان. منبع: حسین‌آبادی و صفورا، ۱۳۹۹، ص. ۷۰.

۲. موضوع نقش‌ها: موضوع نگاره‌های اسب در رنگین‌نگاره‌ها، اکثراً شبیه به‌هم هستند و در بر گیرندهٔ صحنه‌های حمله و یک صحنهٔ کوچ است. به این صورت که در جدول ۷، در نقش ۱ و ۴ در جدول ۷، ابزارآلاتی را در دست سوارکار می‌بینیم که شامل نیزهٔ بلند، نیزهٔ کوتاه (دشنه)، تیر و کمان است و در برخی از تصاویر در حال شکار حیواناتی همچون بزکوهی است.

۳. سبک ترسیم نقش: نگاره‌ها اغلب به‌صورت سطح طراحی شده‌اند. شیوهٔ اجرای آن‌ها تماماً واقع‌گرایانه و روش اجرای نگاره‌ها به‌صورت نقاشی است.

۴. رنگ: از لحاظ بصری دو رنگ سیاه و قرمز اخرایی برای اسب‌ها استفاده شده است. برای اسب‌های به‌رنگ قرمز با توجه به آزمایشات تجربی از اکسید آهن و رنگ سیاه از اکسید آهن یا منگنتیت استفاده شده است (تصاویر ۱۱ و ۱۲).

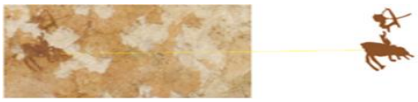
۵. عمق‌نمایی: فیگورهای اسب در جدول ۷ با در نظر گرفتن سایز یکی از سوارکاران به‌عنوان معیار، دارای تغییر در اندازه هستند و این بزرگ و کوچک کشیده شدن فیگورها، می‌تواند نشان‌دهندهٔ کوچکی و بزرگی سن سوارکاران باشد. اما در جدول ۷ نقش ۵ این کوچکی و بزرگی نقوش به‌نظر می‌رسد در ارتباط با دور بودن و نزدیک بودن تصاویر نسبت به‌هم در سطح صخره باشد. به‌واسطهٔ این تغییر اندازه‌ها می‌توان گفت این نقوش دارای عمق‌نمایی هستند (جدول ۷).

۶. حجم‌پردازی: اسب‌های نقاشی شده در لرستان فاقد حجم‌پردازی است، با نگاهی به آن‌ها می‌توان گفت که پاهای جلو، عقب، تصاویر دور و نزدیک اسب‌ها از نظر رنگی هیچ تفاوتی ندارند و تماماً با یک تنالیته نقاشی شده‌اند.

۷. تناسبات: در جدول ۷ تصاویر اسب‌ها با سوارکاران دارای تناسب واقعی بوده و سوارکار کوچکتر از اسب تصویر شده است. این تناسبات در خصوص ابزارآلاتی که در دست سوارکاران ترسیم شده‌اند، درست اجرا شده است.

۸. ترکیب‌بندی: در جدول ۷، تمام اسب‌ها در حال حرکت هستند و پاهای جلوی اسب‌ها با پاهای عقب دارای تفاوتی هستند که حالتی کج به‌خود گرفته، از نظر ترکیب‌بندی از پویایی خاص و ترکیب‌بندی مسنجمی برخوردار است (جدول ۷، نقش ۵).

جدول ۷. اسب در رنگین‌نگاره‌های استان لرستان. منبع: نگارندگان.

ردیف	نقش اسب / محوطه	ردیف	نقش اسب / محوطه
۱	چهارتا کوهدشت	۲	 برداسپی کوهدشت
۳	سنگ مهرداد کوهدشت	۴	چالگه شله کوهدشت
۵	میرملاس کوهدشت		

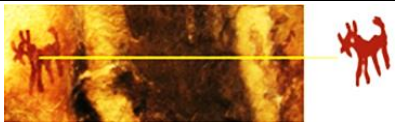
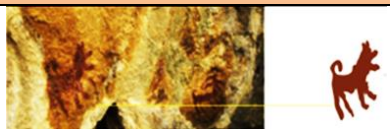
نقش سگ

در رنگین‌نگاره‌های استان لرستان، در دو منطقهٔ تخت چان و سنگ مهرداد ۱۱ نگاره سگ یافت شد. از دید مردم‌شناسی، سگ، در حال حاضر در مناطق روستایی و عشایری به‌ویژه برای کشاورزان و دامداران، حیوانی مهم است و به‌منظور نگهبانی و حراست از آن‌ها استفاده می‌شده و از همین روست که حراست و وفاداری، تفسیر قوی‌تری برای نمادپردازی این حیوان در هنر صخره‌ای منطقه است. هدف اصلی عشایر این منطقه از نگهداری سگ نقش این حیوان در پاسداری از گله در مقابل تهدیدات مختلف است. یکی دیگر از دلایل نگهداری از سگ نوعی اطلاع‌رسانی به صاحبخانه در مواقعی است که مهمانی قصد ورود به منزل دارد. در زندگی عشایری، خانه‌ها دارای حریم و حفاظ نیستند و این سگ‌ها هستند که ورود مهمان یا فرد غریبه را به صاحبخانه اطلاع می‌دهند. سگ‌ها در هنگام کوچ نیز نقش بسیار مهمی دارند؛ به‌گونه‌ای که در برخی از مواقع بیش از چندین سگ کوچ را همراهی می‌کنند (تصویر ۸).

تصویر ۸. صحنه‌ای از کوچ عشایر لر همراه با سگ گله. منبع: صفی‌نژاد، ۱۳۸۱، ص. ۳۹.

۱. ساختار اجرایی و ریخت‌شناسی نقش سگ: سگ‌های مورد بررسی تماماً به‌صورت نیم‌رخ، با خطوط ضخیم به‌شکل توپر و حجیم به‌نمایش درآمده است. آناتومی بدن حیوان به‌صورت خطوط افقی ترسیم شده است. در نقش ۱ جدول ۸ سگی را مشاهده می‌کنیم با گوش‌های کوچک رو به بالا، پوزه‌ای کشیده رو به جلو و دمی کوتاه به عقب برگشته است. در این تصویر، جزییات نقش نیز ترسیم شده که در بر گیرندهٔ چشم‌ها و سبیل او است (جدول ۸، نقش ۱). در تصویر بعدی در همان منطقه سگی قوی‌جثه را می‌بینیم که حتی عضلهٔ پاهای او نیز ترسیم شده است (جدول ۸، نقش ۲). در تخت چان مجموعه‌ای از سگ‌ها با رنگ سیاه ترسیم شده است. مجموعهٔ سگ‌ها، به‌صورت حجیم بوده و با خطوط ضخیم و توپر ترسیم شده است (جدول ۸، نقش ۳). در میرملاس، سگی را می‌بینیم که به‌صورت استیلیزه و با بدنی خطی ترسیم شده است (جدول ۸، نقش ۴). دم تمام سگ‌های مورد بررسی به‌صورت کوتاه و به بالا برگشته است. با توجه به آناتومی بدن سگ‌ها، سه نوع نژاد سگ شبیه به سگ‌های بومی منطقهٔ لرستان قابل شناسایی است: سگ تازی، سگ قهدریجانی، سگ سرابی. سگ‌های نقاشی شده در استان لرستان، قابل‌مقایسه با نقوش قشلاق دالی (محمدی‌فر و همتی‌ازندریانی، ۱۳۹۳، ص. ۳۲)، دودانگه (سبزی و همتی‌ازندریانی، ۱۳۹۹، ص.۹۷)، مرزبانیک (Moradi,Sarhaddi Dadian, Soltani, Abul Rahman & Chang, 2013, p. 346)، نرگسلوی علیا (وحدتی، ۱۳۹۹، ص. ۷۶)، گندم کوه (نوراللهی، ۱۹۵، ص. ۱۰۳) و دره نگاران (حسین‌آبادی، صفورا، ۱۳۹۹، ص. ۶۹) است (جدول ۹).

جدول ۸. نقش سگ در رنگین‌نگاره‌های استان لرستان. منبع: نگارندگان.

ردیف	نقش سگ / محوطه	ردیف	نقش سگ / محوطه
۱	 سنگ مهرداد کوهدشت	۲	 برداسپی کوهدشت

ردیف	نقش سگ / محوطه	ردیف	نقش سگ / محوطه
۳	تخت چان پلدختر	۴	میرملاس کوهدشت

جدول ۹. نقش سگ در سنگ‌نگاره‌های استان لرستان و دیگر مناطق ایران. منبع: نگارندگان.

نقش سگ	نام محوطه	نقش سگ	نام محوطه
	سنگ مهرداد، شهرستان کوهدشت، استان لرستان. منبع: نگارندگان.		مرزباتیک، استان سیستان و بلوچستان. منبع: Moradi et al, 2013, p. 346.
	قشلاق دالی، شهرستان ازندریانی ملایر، استان همدان. منبع: محمدی‌فر و همتی‌ازندریانی، ۱۳۹۳، ص. ۳۲.		نرگسلوی علیا، شهرستان بجنورد، استان خراسان رضوی. منبع: وحدتی، ۱۳۹۹، ص. ۷۶.
	دودانگه، شهرستان بروجرد، استان همدان. منبع: سبزی و همتی‌ازندریانی، ۱۳۹۹، ص. ۹۷.		دره نگاران، شهرستان سراوان، استان سیستان و بلوچستان. منبع: حسین‌آبادی و صفورا، ۱۳۹۹، ص. ۶۹.

۲. موضوع نقش‌ها: مضمون سگ‌های نقاشی شده در لرستان، غالباً صحنه‌هایی از کوچ عشایر، محافظت از سایر حیوانات و شکارگاه است. در منطقهٔ تخت چان سگ‌ها به‌صورت گله‌ای ترسیم شده و ارتباط مستقیمی با عشایر منطقه دارد. سگ در منطقهٔ سنگ مهرداد صحنه‌هایی از ایل، کوچ عشایر و محافظت آن‌ها از سایر حیوانات را به نمایش گذاشته است. در منطقهٔ میرملاس با توجه به نوع آناتومی بدن سگ به‌نظر می‌رسد سگی شکاری است و صحنه‌ای از شکارگاه را به‌تصویر می‌کشد.

۳. سبک ترسیم نقش: سبک ترسیمی سگ در دو منطقهٔ پلدختر و کوهدشت به کل نگارهٔ سگ عنصر تجسمی سطح است و شکل بدن ترسیمی از سبک‌های انتزاعی و واقع‌گرایانه است. روش اجرای این نقوش به‌صورت نقاشی است.

۴. رنگ: از لحاظ بصری دو رنگ سیاه و قرمز اخرایی برای ترسیم سگ‌ها استفاده شده است. در مورد سگ‌های به رنگ قرمز با توجه به آزمایشات تجربی از اکسید آهن و رنگ سیاه از اکسید آهن یا منگنتیت استفاده شده است (تصاویر ۱۱ و ۱۲).

۵. عمق‌نمایی: به‌واسطهٔ تغییر اندازه‌ها (اسب‌ها و نقوش انسانی ترسیم شده به‌همراه سگ‌ها) می‌توان گفت این نقوش دارای عمق‌نمایی ظاهری هستند. در جدول ۸، نقش ۳، برخی از سگ‌ها بزرگ و برخی دیگر کوچکتر به‌نظر می‌رسند لذا، هنرمند در این تصویر عمق‌نمایی جالبی در سطح صخره را به‌نمایش گذاشته است.

۶. حجم‌پردازی: در نگارهٔ ترسیمی سگ، هیچگونه تنالیتهٔ رنگی برای نشان‌دادن حجم بدن و اعضای دور و نزدیک آن به‌کار نرفته و رنگ‌ها بسیار تخت هستند؛ به‌صورتی که دوبعدی بوده و عاری از هرگونه حجم‌پردازی هستند.

۷. تناسبات: با توجه به جدول ۸ نقش ۳، سگ‌های تخت چان از تناسباتی دقیق برخوردار هستند، به‌صورتی که برخی از سگ‌ها بزرگ و برخی دیگر کوچکترهستند. اما در نقش ۲، جدول ۸ سگی را می‌بینیم که در مقایسه با بزکوهی که در مقابلش قرار گرفته در یک سایز مشابهی هستند و نقوش از تناسبات درست پیروی نشده است (جدول ۸، نقش ۲).

۸. ترکیب‌بندی: سگ‌های نقاشی شده در لرستان، به‌صورت مجزا بر سطح دیوارِ غار به‌صورت منسجم نقش شده و ترکیب‌بندی مسنجمی را به‌وجود آورده‌اند. در نقش ۲، جدول ۸، سگی را می‌بینیم که در حال پارس کردن هست و نوعی ترکیب‌بندی پویایی را به‌نمایش گذاشته است.

نقش شتر

به‌کار بردن نقشمایهٔ شتر در فرش‌های عشایری و روستایی ایران از دیرباز مورد توجه بوده، اما علاوه بر دست‌بافته‌ها بر روی آثار و اشیای مختلف مانند نقش‌برجسته‌ها و یا نقاشی‌های دیواری نشان‌دهندهٔ اعتبار نمادین این حیوان است. شواهد تاریخی مختلف و نمونه‌های باستان‌شناسی نشان می‌دهد که حداقل از هزارهٔ ۴ ق.م دو نوع شتر دوکوهانه (معروف به شتر باکتریایی) و شتر یک‌کوهانه در مناطق مختلف آسیا از جمله ایران وجود داشته است (Zeuner, 1955, P. 161). در سرتبرهای فلزی هزارهٔ سوم در گورهای منطقهٔ سیستان، شهر سوخته، نقش‌برجسته‌های کاخ تخت‌جمشید، ریتون‌های سفالی ساسانی به‌وفور این نقشمایه حک شده است. در رنگین‌نگاره‌های لرستان این نقش به‌صورت مجموعه‌ای یافت شده است. در تصویر ۹ نقوشی از شترها و سوارکارانی را می‌بینیم که برخی از سوارکاران بر شترهایی دوکوهانه و با ریسمانی متصل به حیوان در حال حرکت هستند (تصویر ۱۰). در واقع این تصویر شباهت بسیار زیادی با حرکت عشایر مردمان این منطقه دارد. به‌واسطهٔ تحقیق «عبدالله شهبازی» می‌دانیم عشایر قشقایی زاگرس، پرورش شتر می‌کرده‌اند (شهبازی، ۱۳۶۰، ص. ۱۲۹-۱۳۱). شتر دوکوهانه در ۲۵۰۰ م در ناحیهٔ شرق ایران اهلی (عبدی و بیگلری، ۱۳۹۳، ص. ۲۷) و با مروز زمان به زاگرس رسیده است. امروزه از اینگونه شتر تنها در استان اردبیل سرزمین ایران نگهداری می‌شود؛ به‌دلیل شرایط اقلیمی این حیوان در محیطی سرد سکونت داشته است (شهابی و طهمورث‌پور، ۱۳۹۴، ص. ۱۶۴).

۱. ساختار اجرایی و ریخت‌شناسی نقش شتر: ۷ عدد شتر در محوطهٔ سنگ مهرداد یافت شده که با رنگ قرمز ترسیم شده است. ساختار اجرایی نگاره به‌شکل توپر و حجیم به‌نمایش درآمده است. آناتومی بدن حیوان به‌صورت خطوط افقی اجرا شده است. جهت تمام شترها به‌سمت راست و به‌صورت نیم‌رخ است. ۴ عدد از شترها گوش‌هایی مشخص دارند و سه‌تای بعدی گوش‌هایی کوچک دارند. هر ۷ شتر دوکوهانه هستند که با سوارکار و یا بدون سوار هستند. دم شترهای باسواره رو به پایین و بدون سوار رو به بالا است. به‌نظر می‌رسد شترهای بدون سوار از نظر سنی کوچکتر از حیوانات باسواره هستند. سر شترها در این منطقه به‌صورت بیضی‌شکل است و پوزه‌هایشان با خطوط ضخیم و چسبیده به گوش‌ها و گردن به‌نمایش درآمده است (تصویر ۹). شترهای نقاشی شدهٔ سنگ مهرداد با نقوش دشت توس (بختیاری شهری، ۱۳۸۸، ص. ۴۲)، تیمره (فرهادی، ۱۳۷۴، ص. ۳۶)، آسو (صادقی و همکاران، ۱۳۹۴، ص. ۹۷)، مرزبانیک (Moradi et al, 2013, p. 344)، نخلستان (صادقی و همکاران، ۱۳۹۳، صص. ۱۷۸) است (جدول ۱۰).

جدول ۱۰. نقش شتر در هنر صخره‌ای ایران. منبع: نگارندگان.

نقش شتر	نام محوطه	نقش شتر	نام محوطه
	سنگ مهرداد، شهرستان کوهدشت، استان لرستان. منبع: نگارندگان.		آسو، شهرستان بیرجند، استان خراسان جنوبی. منبع: صادقی و همکاران، ۱۳۹۴، ص. ۹۷.
	دشت توس، دالی، شهرستان مشهد، استان خراسان رضوی. منبع: بختیاری‌شهری، ۱۳۸۸، ص. ۴۲.		مرزبانیک، استان سیستان و بلوچستان. منبع: Moradi et al, 2013, p. 346 .
	تیمره، شهرستان اراک، استان مرکزی. منبع: فرهادی، ۱۳۷۴، ص. ۳۶.		نخلستان، شهرستان نهبندان، استان خراسان جنوبی. منبع: صادقی و همکاران، ۱۳۹۴، ص. ۱۷۸.

۲. موضوع نقش‌ها: مضمون شترهای این منطقه، غالباً صحنه‌هایی از کوچ عشایر است که ارتباط مستقیمی با عشایر منطقه دارد. در این تصاویر علاوه بر نقش شترها، اسب‌ها و سگ و بزها را می‌بینیم که جزء اموال سوارکاران به‌حساب می‌آید.

۳. سبک ترسیم نقش: سبک ترسیم نقش شترها به‌صورت واقع‌گرایانه بوده و از عنصر تجسمی سطح استفاده شده است و تمام به‌صورت نقاشی است.

۴. رنگ: شترهای یافت شده در منطقهٔ سنگ مهرداد از نظر بصری رنگ آن‌ها قرمز اخرایی است. رنگدانهٔ مورد استفاده در ترسیم شترهای این منطقه براساس آزمایش‌های تجربی اکسید آهن بوده است (تصویر ۱۱).

۵. عمق‌نمایی: در تصویر ۹ نقش‌های حیوانی با در نظر گرفتن سایزشان به‌عنوان معیار، دارای تغییر اندازه هستند و این بزرگ و کوچکی شترها می‌تواند نشان‌دهندهٔ نزدیکی و دوری نقشمایه‌های شتر نسبت به یکدیگر باشد (تصویر ۹).

۶. حجم‌پردازی: حجم‌پردازی در نقش شترهای سنگ مهرداد مشاهده نمی‌شود. به‌طوری که با نگاهی به پاهای نزدیک و دور شترها و شترهای جلوتر و عقب‌تر، هیچگونه تنالیتهٔ رنگی به‌کار نرفته و کل نقش‌ها تخت و بدون سایه‌پردازی اجرا شده است.

۷. تناسبات: در مورد نقش شتر و تناسبات موجود در میان دیگر نقش‌ها می‌توان گفت که اندازهٔ متناسبی میان سایر نگاره‌ها و شترها وجود دارد. نوع شترها و سایزشان، کوهان‌های آن‌ها، افسارها، نقوش انسانی سوار بر شتر، مناسب بوده و نقوش از تناسبات درست پیروی کرده است.

۸. ترکیب‌بندی: با بررسی نگارهای شتر در تصویر ۹ و توجه به نقوش انسانی و ابزارآلات (افسار) که در درست آن‌ها قرار گرفته است، می‌توان گفت که ترکیب‌بندی منسجمی میان نقوش برقرار است و حالتی از پویایی و تحرک را به‌وجود آمده است.

تصویر ۹. نقش شتر در رنگین‌نگارهٔ سنگ مهرداد کوهدشت. منبع: نگارندگان.

تصویر ۱۰. الف. نقش گوزن در مفرغ‌های لرستان، ب. نقش گوزن در ساغرهای لرستان. منبع: قاسمی، ۱۳۷۵، صص. ۱۹ و ۴۲.

نقش گوزن

گوزن برای اقوام هند و اروپایی و آسیای مرکزی مقدس بود و اکثراً در هنرشان مورد استفاده قرار می‌گرفت. در اساطیر روم و یونان، گوزن مظهر الههٔ دیانا و آرتمیس و به‌شکل یک شکارچی بوده است (هال، ۱۳۹۷، ص. ۹۱). در ایران باستان، مظهر وقار، تیزپایی، طول عمر و شاخ‌هایش نماد خورشید بود. گوزن به‌سبب شباهتی که شاخ‌های آن با شاخ و برگ درختان دارد، معنای نمادین آن با درخت مرتبط می‌شود. اغراق در نمایش شاخ‌ها نشانهٔ گله‌داری و کشاورزی است. شاخ‌ها خود به شاخه‌های درخت تبدیل شده‌اند، یعنی همزمان جامعه هم کشاورز و هم گله‌دار است. شاخ گوزن که به‌طور طبیعی می‌افتد و دوباره می‌روید منجر به ارتباط نمادین این حیوان با باززایی و جوانی شده است و نماد دوره‌های تجدید حیات است. این چرخهٔ سالیانه باعث ارتباط گوزن نوزایی کشاورزی و نیز نیروی جنسی مردانه شده است. این تفکر باعث می‌شود که گوزن حیوان مناسبی برای قربانی شدن باشد (سرلو، ۱۳۸۸، صص. ۶۶۲-۶۶۳). در تصویر ۱۰، شکل گوزن را در مفرغ‌ها و ساغرهای کاسی‌ها در استان لرستان می‌توانیم مشاهده کنیم (تصویر ۱۰).

۱. ساختار اجرایی و ریخت‌شناسی نقش گوزن: ۲ عدد گوزن در رنگین‌نگاره‌های کوهدشت در محوطهٔ چالگه‌شله و چهارتا یافت شد که به‌حالت نیم‌رخ با شاخ‌های بلند و اغراق‌آمیز ترسیم شده‌اند. گوزن‌ها به‌صورت نیم‌رخ بوده که دارای حجم نسبی و واقع‌گرایانه ترسیم شده‌اند. یکی از گوزن‌ها با خطوطی نازک و ضخیم و به‌شکلی توپر و دیگری با خط نازک ترسیم شده است. گوزن چالگه‌شله با خطوطی نازک و ضخیم و به‌شکلی توپر است که با گذشت زمان یکی از پاهایش آسیب دیده است و گوزن چهارتا با خط نازک ترسیم شده است. هر دو گوزن‌ها دارای دم است. آناتومی بدن حیوان به‌صورت خطوط افقی با کشیدگی بدن ترسیم شده است (جدول ۱۱). شاخ گوزن در این تصویر به‌صورت دندانه‌دار است. گوزن‌های ترسیم شدهٔ لرستان با سنگ‌نگاره‌های غار کرفتو (صادقی، ۱۳۹۹، ص. ۱۲۰)، باوکی (صادقی، رحیمی، افخمی و همتی‌ازندریانی، ۱۴۰۰، ص. ۲۰۳)، گردنه سیبک و ظفرآباد و زینبیه شلگرد، دشت توس (بختیاری شهری، ۱۳۸۸، ص. ۴۲) قابل‌بررسی و مقایسه است (جدول ۱۲).

جدول ۱۱. گوزن در رنگین‌نگاره‌های استان لرستان. منبع: نگارندگان.

ردیف	نقش گوزن/محوطه	ردیف	نقش گوزن/محوطه
۱	چهارتا کوهدشت	۲	چالگه‌شله کوهدشت

جدول ۱۲. گوزن در رنگین‌نگاره‌های استان لرستان و سایر مناطق دیگر در ایران. منبع: نگارندگان.

نقش گوزن	نام محوطه	نقش گوزن	نام محوطه
	چالگه‌شله، شهرستان کوهدشت، استان لرستان. منبع: نگارندگان.		گردنه سیبک، شهرستان اراک، استان مرکزی. منبع: نگارندگان.
	غار کرفتو، شهرستان سقز، استان کردستان. منبع: نگارندگان.		ظفرآباد، شهرستان دهگلان، استان کردستان. منبع: نگارندگان.
	باوکی، شهرستان ازنا، استان لرستان. منبع: صادقی و همکاران، ۱۴۰۰، ص. ۲۰۳.		زینبیه شلگرد، شهرستان مشهد، استان خراسان رضوی. منبع: بختیاری‌شهری، ۱۳۸۸، ص. ۴۲.

۲. موضوع نقش‌ها: محتوا و مضمون نقش گوزن‌های نقاشی شده شکارگاه بوده که انسان‌های کماندار آن‌ها را نشانه گرفته‌اند. در جدول ۱۱، کمانداری را مشاهده می‌کنیم که مجموعه‌ای از گوزن و بزهای کوهی را به نشانه گرفته است. لذا، می‌توان گفت این تصاویر، صحنه‌های روایتی از گوزن‌ها و بزهایی است که به‌صورت گله‌ای در چرا هستند که با حضور کماندار، صحنه تبدیل به شکارگاه می‌شود (جدول ۱۱).

۳. سبک ترسیم نقش: سبک ترسیم نقش گوزن‌ها به‌صورت واقع‌گرایانه بوده و از عنصر تجسمی سطح استفاده شده است و تماماً به‌صورت نقاشی کشیده شده است.

۴. رنگ: از نظر بصری، رنگ گوزن‌های نقاشی شده در سنگ مهرداد، قرمز اخرایی است. طبق آزمایشات SEM-EDS، رنگدانهٔ مصرفی برای رنگ قرمز، دارای ترکیبات اکسیدآهن است (تصویر ۱۱).

۵. عمق‌نمایی: در نقش ۱ و ۲، در جدول ۱۱ نقش دو گوزن را می‌بینیم که به‌سمت راست در حال حرکت هستند و در هر دو تصویر انسان‌های کمانداری وجود دارند که این گوزن‌ها را نشانه گرفته‌اند. گوزن‌ها بزرگتر از فیگورهای انسانی ترسیم شده‌اند. به‌واسطهٔ این تغییر اندازه‌ها می‌توان عمق‌نمایی خاصی را در این تصاویر مشاهده کرد.

۶. حجم‌پردازی: در تصاویری که شامل نقش گوزن‌ها هست، با وجود آنکه در حالات مختلفی هستند، برای کشیدن اعضای بدن هیچگونه تنالیتهٔ رنگی وجود نداشته و رنگ مورد نظر برای ترسیم این حیوان تخت و بدون سایه روشن بر سطح سنگ قرار داده شده و حجم‌پردازی ندارد.

۷. تناسبات: طی بررسی تناسبات میان نقش گوزن و نقش انسانی که پشت سر او قرار گرفته می‌توان نتیجه گرفت نقش گوزن‌ها با تناسبات متفاوتی کشیده شده‌اند. به‌طوری که نقش گوزن‌ها از نقوش انسانی بسیار بزرگتر ترسیم شده است و ما در این تصاویر شاهد تغییر تناسبات واقعی میان اندازه گوزن‌ها با انسان‌ها و ابزارآلات هستیم.

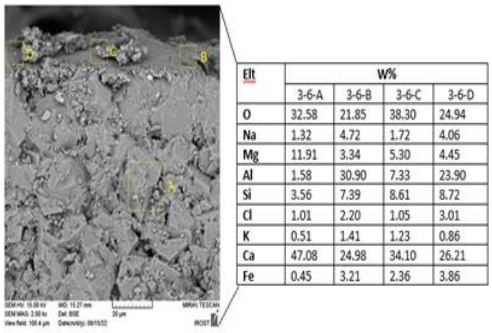
۸. ترکیب‌بندی: نقوش گوزن‌ها نقاشی شده در کوهدشت به‌صورت متمرکز در جایی از سطح دیواره نقش بسته و یکی از گوزن‌ها به‌واسطهٔ نوع حرکت پاهایش ترکیب‌بندیی پویایی را به‌نمایش گذاشته است. لذا شاهد ترکیب‌بندی متمرکز و منسجم با نقش مرکزی گوزن در سطح صخره هستیم.

مطالعهٔ میکروسکوپی و تجزیهٔ عنصری نمونهٔ رنگین‌نگاره

به‌منظور شناسایی نمونهٔ رنگدانه‌های به‌کار رفته در نقوش رنگین‌نگارهٔ مورد مطالعه (برای سه رنگ: قرمز، نارنجی و سیاه) از روش میکروسکوپ الکترونی مجهز به آنالیزگر (FE-SEM-EDS مدل MIRA3 ساخت شرکت TESCAN دارای قدرت تفکیک در حد ۱/۵ nm در ولتاژ ۱۵ KV و ۴/۵ nm در ولتاژ ۱ KV) استفاده شد. در ادامه، نتایج این آزمایشات به شرح ذیل ذکر می‌شود.

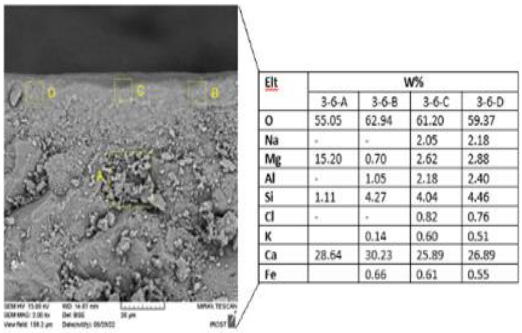
۱. رنگ قرمز: عناصر اصلی اکثر نمونه‌ها دو عنصر Ca و Mg مربوطبه لایهٔ سنگ است. همچنین Al، Si و K که عناصر موجود در ترکیبات خاک از دیگر عناصر شناسایی شده در این نمونه است. Na و Cl می‌تواند مربوط به نمک‌های محلول کلرید سدیم یا نمک طعام باشند که به‌صورت شوره در ساختار سنگ نفوذ می‌کند (تصویر ۱۱). وجود این عنصر در لایهٔ سطحی مربوط به رنگدانهٔ قرمز اکسید آهن III (هماتیت) در آن است. در رنگ نارنجی، به‌همراه رنگ قرمز در زیر میکروسکوپ، دارای خصوصیات مشابهی بوده و به احتمال زیاد دارای ترکیب یکسان هستند؛ البته رنگ آن‌ها با توجه به غلظتشان متفاوت است. در نتیجه می‌توان چنین استنباط کرد که رنگدانهٔ فوق از نوع اُخراست و میزان عنصر Fe هم در این نمونه کم است.

۲. رنگ سیاه: عناصر اصلی این نمونهٔ کلسیم Ca همراه با مقادیر کمی Mg مربوط به لایهٔ سنگ است. Al، Si و K نیز عناصر شناسایی دیگر هستند که معمولاً در ترکیبات خاک وجود دارند. در نقشه توزیع این عناصر در تمامی بخش‌ها از جمله سطحی‌ترین بخش پراکنده هستند. وجود مقادیر قابل توجهی عنصر S در آن مشهود است (تصویر ۱۲). با توجه به سیاه بودن رنگدانهٔ مورد استفاده و عدم‌شناسایی عنصر کربن، وجود عنصر آهن در لایهٔ سطحی می‌تواند مربوطبه اکسیدآهن II یا مگنتیت باشد که به‌رنگ سیاه است. وجود مقادیر قابل‌توجهی عنصر S در نمونه مشهود است.



Elt	W%			
	3-6-A	3-6-B	3-6-C	3-6-D
O	32.58	21.85	38.30	24.94
Na	1.32	4.72	1.72	4.06
Mg	11.91	3.34	5.30	4.45
Al	1.58	30.90	7.33	23.90
Si	3.56	7.39	8.61	8.72
Cl	1.01	2.20	1.05	3.01
K	0.51	1.41	1.23	0.86
Ca	47.08	24.98	34.10	26.21
Fe	0.45	3.21	2.36	3.86

تصویر ۱۱. تجزیهٔ عنصری ۴ نقطه از رنگدانهٔ قرمز، سنگ مهرداد در کوهدشت، به‌وسیلهٔ SEM-EDS. منبع: نگارندگان.



Elt	W%			
	3-6-A	3-6-B	3-6-C	3-6-D
O	55.05	62.94	61.20	59.37
Na	-	-	2.05	2.18
Mg	15.20	0.70	2.62	2.88
Al	-	1.05	2.18	2.40
Si	1.11	4.27	4.04	4.46
Cl	-	-	0.82	0.76
K		0.14	0.60	0.51
Ca	28.64	30.23	25.89	26.89
Fe		0.66	0.61	0.55

تصویر ۱۲. تجزیهٔ عنصری ۴ نقطه از رنگدانهٔ سیاه، میرملاس در کوهدشت، به‌وسیلهٔ SEM-EDS. منبع: نگارندگان.

نتیجه

رنگین‌نگاره‌های استان لرستان یکی از شاخص‌ترین سنگ‌نگاره‌ها در فلات ایران است که سبک هنری متفاوتی را نسبت به سایر نقوش یافت شده در ایران به‌نمایش می‌گذارد. مطابق آنچه که در سؤال پژوهش پیرامون ویژگی‌های رنگین‌نگاره‌های استان لرستان در دو منطقهٔ شهرستان و کوهدشت طرح شده بود، نقاشی‌های این دو شهرستان از منظر ویژگی‌های بصری، ساختار اجرایی، ریخت‌شناسی و موضوع نقوش مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفت. نتایج

پژوهش نشان می‌دهد که رنگین‌نگاره‌های حوزهٔ مورد بررسی، در بر گیرندهٔ ۶۳ نقش حیوانی شامل (بزکوهی، اسب، شتر، سگ و گوزن) است. این نقاشی‌ها از منظر بصری به‌روش دوبعدی و فاقد حجم‌پردازی هستند. اکثر نقوش به‌ویژه در نگاره‌های اسب، شتر و گوزن بیشترین تناسبات در نظر گرفته شده و در نقش‌های بزکوهی و سگ تناسبات به‌درستی رعایت نشده است. عمق‌نمایی نگاره‌ها در مورد کلیهٔ نقوش اتفاق افتاده است. ساختار اجرایی نقوش در بر گیرندهٔ تمام جزئیات -شاخ‌ها، گوش، دم، پاها، سم، بدن، پوزه- در اکثر نگاره‌هاست. نقش‌ها عمدتاً به‌صورت واقع‌گرایانه و بدون بسترسازی است که در دو نقش بز و سگ در برخی موارد سبک انتزاعی به‌کار برده شده است. نقوش حیوانی از لحاظ ترکیب‌بندی تماماً حالتی از پویایی و تحرک را به‌وجود آورده است و یک ترکیب‌بندی منسجمی در میان نقوش برقرار است. نقوش با رنگ‌های قرمز، سیاه و نارنجی بدون سایه روشن بر سطح سنگ قرار داده شده است که با توجه به بررسی‌های صورت گرفته در زمینهٔ رنگدانه‌های مورد استفاده در ساخت رنگ‌ها، مشخص شد که رنگ قرمز دارای ترکیبی از اکسیدآهن (هماتیت- اخرا) و رنگ سیاه، اکسید آهن II یا مگنتیت است. یکی از ویژگی‌های اصلی رنگین‌نگاره‌های استان لرستان، جنبهٔ روایتگری نقوش است. این نقوش از منظر معنایی، در بر گیرندهٔ اهداف مذهبی و غیرمذهبی است. در نهایت نقوش حیوانی در استان لرستان حائز این مهم است که این حیوان در تمام دوره‌های تاریخی تا به امروز، در اکثر جنبه‌های مهم زندگی من‌جمله: اقتصادی، فرهنگی، اجتماعی، سیاسی و اعتقادی پیوندی تنگاتنگ دارد.

منابع

- اشترکی لرکی، خدیجه و کلاه‌کج، منصور. (۱۴۰۱). تطبیق دیداری نقش بز سنگ‌نگاره‌های لرگردو و کیارس خوزستان با سنگ‌نگاره‌های تیمره، مزاین و خوراوند استان اصفهان و مرکزی. *جلوه هنر*، ۱۴(۲)، صص. ۷-۲۰.
- اهری مصطفوی، منیره و اسدی، مهیار. (۱۴۰۰). پژوهشی در ویژگی‌های صوری سنگ‌نگاره‌های غار دوشه لرستان. *رهپویه هنر/هنرهای تجسمی*، ۴(۳)، صص. ۱۵-۲۴.
- ایزدپناه، حمید. (۱۳۴۸). نقاشی‌های غار دوشه. *باستان‌شناسی و هنر ایران*، ۴، صص. ۵۳-۵۷.
- بختیاری شهری، محمود. (۱۳۸۸). بررسی و مطالعهٔ سنگ‌نگاره‌های نویافتهٔ دشت توس. *مطالعات باستان‌شناسی*، ۱(۱)، صص. ۲۱-۴۴.
- بورنی، مک. (۱۳۴۸). گزارش مقدماتی بررسی و حفاری در غارهای کوهدشت لرستان برای تعیین تاریخ نقش‌های پیش از تاریخی ناحیهٔ لرستان (ترجمهٔ ذبیح‌الله رحمتیان). *مجلهٔ باستان‌شناسی و هنر ایران*، ۱(۳)، صص. ۱۴-۱۶
- حسین‌آبادی، زهرا و صفورا، ژیلا. (۱۳۹۹). بنیان‌های اعتقادی در نقوش سنگ‌نگاره‌های دره‌نگاران سراوان. *هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی*، (۲۵)، صص. ۷۴-۶۵.
- رشیدی‌نژاد، مسعود، دلفانی، مریم و مصطفی‌زاده، نرگس. (۱۳۸۸). معرفی سنگ‌نگاره‌های جربت، شهرستان جاجرم. *پژوهش‌های باستان‌شناسی مدرس*، ۱ (۲)، صص. ۱۶۶–۱۷۴.
- رفیع‌فر، جلال‌الدین. (۱۳۸۴). *سنگ‌نگاره‌های ارسباران*. تهران: پژوهشکدهٔ مردم‌شناسی.
- سبزی، موسی و همتی‌ازندریانی، اسماعیل. (۱۳۹۹). بررسی و تحلیل سنگ‌نگاره‌های بروجرد، استان لرستان. *پژوهش‌های باستان‌شناسی ایران*، ۲۵(۱۰)، صص. ۹۱-۱۱۲.
- سرلو، خوان ادوارد. (۱۳۸۸). *فرهنگ نمادها* (ترجمهٔ مهرانگیز اوحدی). تهران: دستان.
- شهابی، امین و طهمورث‌پور، مجتبی. (۱۳۹۳). تجزیه و تحلیل بیوانفورماتیکی و فیلوژنتیکی ژن‌های NADH3 و NADH4L ژنوم میتوکندری شتر دوکوهانه ایران، *بیوتکنولوژی کشاورزی*، ۷(۳)، صص. ۱۶۳-۱۷۴.

- شیدرنگ، سونیا. (۱۳۸۶). نقوش صخره‌ای میوله؛ نویافته‌هایی در شمال کرمانشاه. *مجله باستان‌پژوهی*، دورهٔ جدید، ۲(۳)، صص. ۵۵-۶۴.
- صادقی، سارا و فیضی، فرزاد. (۱۴۰۰). نقش‌های نویافتهٔ سنگ‌نگاره‌های زرینهٔ قروه در کردستان. *نشریه اثر*، ۴۲(۴)، صص. ۴۸۸-۵۰۴.
- صادقی، سارا. (۱۳۹۹). *بررسی و مطالعه روش‌مند و علمی باستان‌شناختی- انسان‌شناختی نگارکندهای استان کردستان، جهت دست‌یابی به نقش شاخص برای گاه‌نگاری*، سنندج: بایگانی میراث‌فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری استان کردستان (منتشرنشده).
- صادقی، سارا، رحیمی، سعید، افخمی، بهروز و همتی‌ازندریانی، اسماعیل. (۱۴۰۰). بررسی و تحلیل گونه‌شناختی سنگ‌نگاره‌های نویافتهٔ باوکی، شهرستان ازنا. *نشریه مطالعات باستان‌شناسی پارسه*، ۱۶(۵)، صص. ۱۹۵-۲۲۰.
- صادقی، سارا، قربانی، حمیدرضا و هاشمی زرج‌آباد، حسن. (۱۳۹۴). بررسی و مطالعهٔ نقشمایه‌هایِ سنگ‌نگارهٔ آسو در شرق ایران. *فصلنامه مطالعات فرهنگی، اجتماعی خراسان*، ۹(۴)، صص. ۹۶-۷۵.
- صفی‌نژاد، جواد. (۱۳۸۱). *لرهای ایران (لر بزرگ، لرکوچک)*. تهران: آتیه.
- عبدی، کامیار و بیگلری، فریدون. (۱۳۹۳). *همبودی انسان و جانوران در ایران زمین*. تهران: موزه ملی ایران.
- فرزین، علیرضا. (۱۳۸۴). *گورنگاره‌های لرستان*. تهران: سازمان میراث فرهنگی و گردشگری، پژوهشکده مردم‌شناسی.
- فرهادی، مرتضی. (۱۳۷۴). موزه‌هایی در باد، معرفی مجموعهٔ عظیم سنگ‌نگاره‌های نویافتهٔ تیمره. *فصلنامه علوم اجتماعی*، (۷ و ۸)، صص. ۱۶-۶۱.
- قاسمی، سید فرید. (۱۳۷۵). *مفرغ لرستان، تاریخچه، ویژگی‌ها، نمودها و نمونه‌ها*. خرم‌آباد: پیغام.
- محمدی‌فر، یعقوب و همتی‌ازندریانی، اسماعیل. (۱۳۹۳). معرفی و تحلیل نقوش صخره‌ای ازندریان ملایر. *فصلنامهٔ علوم اجتماعی*، ۶۴، صص. ۲۲۳-۲۵۲.
- نجفی، فرزانه. (۱۳۹۹). *مطالعهٔ تحلیلی و تطبیقی نقوش بز در سنگ‌نگاره‌های منطقهٔ شترسنگ خراسان رضوی با نقوش مشابه در فلات ایران*. *نگره*، ۱۵(۵۶)، صص. ۸۹-۱۰۷.
- نوراللهی، علی. (۱۳۹۵). سنگ‌نگاره‌های یازلی چای، گندم‌کوه و زاغرم. *جستارها، دیار*، ۱(۱)، صص. ۸۵-۱۱۳.
- وحدتی، علی‌اکبر. (۱۳۹۹). شکار در کوهستان: رنگین‌نگاره‌های پناهگاه صخره‌ای تکه در روستای نرگسلوی علیا، بجنورد. *پژوهشنامه خراسان بزرگ*، ۳۹، صص. ۶۷-۸۴.
- هاشمی‌زرج‌آباد، حسن. (۱۳۹۲). معرفی و تحلیل نقوش سنگ‌نگاره‌های نویافته بخش شوسف نهبندان. *فصلنامهٔ مطالعات فرهنگی- اجتماعی خراسان*، ۸(۲)، صص. ۱۶۱-۱۹۳.
- هال، جیمز. (۱۳۹۷). *فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب*. تهران: معاصر.
شهبازی، عبدالله. (۱۳۶۰). *مقدمه‌ای برشناخت ایلات و عشایر*. تهران: نشر نی.
- Moradi, H, Sarhaddi Dadian, H, Soltani, M, Rahman, N.H, & Chang, B. (2013). Study and Typological Comparison of Petroglyphs in the Marzbanik Valley, Baluchestan, Iran. *The Journal of Archaeology, Consciousness and Culture*, 6(13), pp. 331-350.
- Opie, A. (1992*). nomadic and village weaving from the near east and central Asia*. London: Laurence king.
-Zeuner, F. F. E. (1955).The Identity of the Camel on the Khurab Pick. *Iraq*, 17, pp. 162-63

©2023 by the Authours.This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0 license) https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.en_GB

پیکره
فصل‌نامه علمی، دانشکده هنر؛ دانشگاه شهید چمران اهواز
بررسی تطبیقی تمبرهای پستی جانوری در حال انقراض ایران و جهان برمبنای فهرست (IUCN) (بررسی موردی هشت گونهٔ جانوری)
دوره دوازدهم، شماره۳۱، بهار۱۴۰۲ شماره صفحات ۸۸تا ۱۰۹
۸۸

حسین جلودار[۱]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱،۶،۱۴ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲،۳،۸ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲،۳،۲۱

DOI: 10.22055/PYK.2023.41820.1316 **URL:** https://paykareh.scu.ac.ir/article_18212.html

ارجاع به این مقاله: جلودار، حسین. (۱۴۰۲). بررسی تطبیقی تمبرهای پستی جانوری در خطر انقراض ایران و جهان برمبنای فهرست (IUCN) (بررسی موردی هشت گونهٔ جانوری). پیکره، ۱۲(۳۱)، صص. ۸۸-۱۰۹.

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله در همین شماره با عنوان زیر منتشر شده است
Comparative Study of Postage Stamps of Endangered Animals in Iran and the World Based on the IUCN List (Case Study: Eight Animal Species)

مقاله پژوهشی

بررسی تطبیقی تمبرهای پستی یا موضوع گونه‌های جانوری درحال انقراض ایران و جهان برمبنای فهرست(IUCN) (بررسی موردی هشت گونهٔ جانوری)

چکیده

بیان مسئله: یکی از رسانه‌های پرسابقه که مفاخر، نمادها، مناسک و مکنونات ملل را به‌نمایش می‌گذارد، تمبرهای پستی است. تمبرها علاوه‌بر نشان اعتبار مرسوله، نشان‌دهندهٔ دغدغهٔ فرهنگی، اقتصادی و اجتماعی ملت‌ها نیز هست یکی از این دغدغه‌ها اَبربحران‌های اقلیمی است که سرتاسر جهان را فراگرفته و برمبنای گزارش‌های علمی و پژوهشی، ادامهٔ زندگی بسیاری از گونه‌های جانوری به نقطهٔ غیرقابل بازگشت رسیده است. براین اساس از دهه‌های متوالی، بسیاری از کشورها و سازمان‌های بین‌المللی به‌موازات تلاش‌های علمی و عملی، از ظرفیت‌های کارآمدِ حوزهٔ هنر، جهت حساسیت‌بخشی در سطح ملی و جهانی بهره برده‌اند. یکی از این ظرفیت‌ها، انتشار تمبرهای پستی است. این پژوهش به‌مقایسهٔ تطبیقی تمبرهای پستی گونه‌های جانوری انتشاریافته در ایران و جهان پرداخته و در نهایت به این سؤال پاسخ خواهد داد که بازخورد موضوع جانوران در حال انقراض در تمبرهای پستی ایران در مقایسه با دیگر کشورهای جهان چگونه بوده است؟

هدف: پژوهش حاضر با مطالعهٔ موردیِ انتشار «تمبرپستی» حوزهٔ زیست جانوری در خطر انقراض ایران، بر کار ویژهٔ «هنرهای تجسمی» در راستای ایفایِ تعهدات ذاتی و آگاهی‌بخش در مقیاس داخلی و جهانی، تأکید و به مخاطبان و کارگزاران این حوزه شناخت لازم را ارائه میدهد.

روش پژوهش: این پژوهش کیفی است که به شیوه توصیفی-تحلیلی «تمبرهای پستی» ۵۱ کشور جهان را با تمرکز بر هشت گونهٔ جانوریِ در خطر انقراض که در فهرست مشترک سازمان حفاظت محیط زیست ایران و IUCN قرار دارد، با استفاده از منابع کتابخانه ای و داده‌های پایگاه‌های اطلاع‌رسانی، در چارچوب جداول ۸گانهٔ تصویری، بررسی نموده است.

یافته‌ها: در پژوهش حاضر، مشخص گردید که ایران با وجود برخورداری از پیشینهٔ کهن در حوزهٔ هنرهای تصویری و ازجمله پیشگامی در انتشار تمبرهای پستی، در استفادهٔ هوشمندانه از این ظرفیت هنری و فرهنگی در راستای اثرگذاری بر مردم و حاکمیت، برای حفاظت اثربخش از گونه‌های طبیعی، از بُعد کمی و نیز دامنهٔ انتشار تمبرهای پستیِ گونه‌های جانوری، جایگاه شایسته‌ای ندارد. چنانکه در حد فاصل سال‌های ۱۳۲۰ تا ۱۴۰۰ ه.ش فقط سه تمبر با موضوع گونه‌های جانوری در خطر انقراض ایران منتشر شده است.

کلیدواژه

انقراض، گونهٔ جانوری، تنوع زیستی، تمبرهای پستی، هنرهای تجسمی، IUCN

۱. عضو هیأت علمی گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران.
Email: h.jelodar@scu.ac.ir

مقدمه

جهان امروز آرام و قرار ندارد، فرآیند انقراض به نسل ششم جانداران رسیده و در نسبت با سال ۱۹۰۰میلادی سرعت رشد ناپدید شدن آن‌ها صد برابر شده است. تخمین زده می‌شود تا سال ۲۰۵۰ میلادی حدود ۲۰ تا ۲۵ درصدِ گونه‌های جانوری در مسیری غیرقابل بازگشت قرار گرفته و ممکن است، برای همیشه از جهان هستی حذف شوند و عامل مهم تغییرات گسترده و مخرب زیست‌محیطی، فعالیت‌های غیرمسئولانهٔ انسان معاصر است. اقلیم ایران نیز همپای سایر نقاط جهان در حال از دست دادن گونه‌ها و زیرگونه‌های جانوری، همانند شیر، یوزپلنگ، گوزن زرد، پلنگ ایرانی، گربه پالاس، لاک‌پشت پوزه‌عقابی، گورخر ایرانی، خرس قهوه‌ای و دیگرجانوران است. با توجه به نقش عوامل انسانی در این خصوص، از این‌رو برای تغییر رفتار و اقدامات زیان‌بار لازم است تا در کنار راهکارهای علمی و نیز اعمال مقررات قانونی سخت‌گیرانه و پیش‌گیرانه، جریان‌های قدرتمند فرهنگی، اجتماعی ازجمله نهاد هنر، بیش از گذشته برای حفظ میراث‌گران سنگ طبیعت به میدان آیند. نهاد هنر، یکی از استوانه‌ای فرهنگی کارآمدی است که توانسته در کنار تلاش‌های علمی، ذهن و رفتار جامعهٔ بشری را وادارد تا نسبت‌به بسیاری از مسائل بنیادین، اندیشیده و حتی تغییر رفتار دهد. «تمبرپستی»، به‌عنوان یکی از زیرشاخه‌های هنرهای تجسمی، علاوه‌بر کارکرد تجاری و مبادلاتی در مدت نزدیک به دو قرن به بستری برای معرفی و انتشار میراث فرهنگی کشورها، دولت‌ها و سازمان‌های بین‌المللی بدل شده و در حوزهٔ حفاظت از محیط‌زیست و هشدار دربارهٔ انقراض گونه‌های جانوری و گیاهی، نمونه‌های ماندگاری از آن سرتاسر جهان انتشار یافته است. رویکرد پررنگ توجه به حیات و گونه‌های زیستی حیوانی و گیاهی را می‌توان از نیمهٔ اول قرن نوزدهم میلادی در میان تمبرهای پستی سراسر جهان مشاهده نمود که به‌ویژه با وخیم‌تر شدن مسألهٔ انقراض و نابودی حیات طبیعی چه از سوی کشورها و چه نهادهای بین‌المللی، تمبرهای پستی بسیار زیادی با روش و سبک‌های مختلفِ تصویرگری و گرافیکی انتشار یافته است. هرچند دامنه و تنوع انتشار تمبرهای پستی در میان کشورها شبیه‌به یکدیگر نبوده است. این پژوهش، ضمن اشاره به منابع علمی در خصوص گسترش روزافزون پدیدهٔ انقراض جانوری در ایران و جهان و نقش محوری انسان در تشدید آن، بر کارکرد مؤثر هنر در راستای انجام تعهدات اجتماعی و آگاهی‌بخش، تأکید ورزیده و ضمن تبین جایگاه «تمبرپستی» در راستای هم‌افزاییِ جلب مشارکت در حفظ محیط‌زیست و حیات‌وحش به این پرسش پاسخ می‌دهد که جایگاه ایران در حوزه انتشار تمبرهای پستیِ موضوع تحقیق به نسبت دیگر کشورها چگونه است؟

روش پژوهش

پژوهش حاضر، کیفی است و ارائه آن به شیوه توصیفی-تحلیلی است که براساس اسناد و منابع کتابخانه‌ای به رصد منابعِ میان رشته‌ای مشترک حوزهٔ زیست‌شناختی و هنر (گرایش هنرهای تجسمی) با موضوعِ خطر انقراض گونه‌های جانوری انجام شده است. در این فرایند با شناسایی و انتخاب هشت گونهٔ جانوریِ در خطر انقراض ایران چون، شیر، یوزپلنگ ایرانی، پلنگ ایرانی، لاک‌پشت پوزه‌عقابی، گورخر ایرانی، خرس قهوه‌ای، گربه پالاس و گوزن زرد که فهرست آن‌ها از سوی سازمان حفاظت محیط‌زیست ایران و IUCN[1] اعلام شده به تبین موضوع پرداخته می‌شود. در این پژوهش، بیش از ۹۰ تمبر پستی مندرج در جداول هشت‌گانه از میان هزاران نمونهٔ منتشر شدهٔ افزون‌بر ۵۰ کشور مختلف جهان شاملِ ایران، آمریکا، روسیه، مغولستان، افغانستان، ترکمنستان، سرزمین‌های

اشغالی، آلمان، هند، کنیا، بنین، آفریقای جنوبی، جمهوری چک، هند، کوبا، مولداوی، گرانادا، ویتنام، مالزی، نیکاراگوئه، لائوس، پرتغال، ازبکستان، آذربایجان، ترکیه، چکسلواکی، امارات، لهستان، بلاروس، سوئد، مالدیو، چین، موریتانی، گینه نو، قزاقستان، ماداگاسکار،گینه بیسائو، گرجستان، برونئی، کانادا، آنگولا، صربستان، اکراین، رومانی، اسپانیا، مقدونیه، سریلانکا، پاکستان، گینه استوایی، بوسنی و هرزگوییین و شوروی سابق انتخاب و ارائه گردیده و آن‌ها را در چارچوب جداول هشت‌گانهٔ تصویری، مورد مطالعه و بررسی تطبیقی قرار گرفته است.

پیشینه پژوهش

«ارجمند» (۱۳۷۵) در مقالهٔ خود با عنوان «تاریخچهٔ تمبر ایران در قاجار» با نگاهی تاریخی به تأسیس چاپارخانه در دورهٔ ناصرالدین شاه قاجار، به اعزام هیأتی در سال ۱۸۶۵ م اشاره نموده است که رهسپار فرانسه می‌شود تا در آنجا برای انتشار نخستین تمبر ایرانی تلاش نماید؛ در همان سفر ای. ام. ریستر کلیشه‌ای ۱۲تایی تمبر با ایدهٔ شیر و خورشید به هیأت ایرانی ارائه می‌کند که در نهایت مورد تأیید دربار قاجار قرار نمی‌گیرد. در ادامه، ارجمند به کلیشه‌های ۶ تایی ام. بار (M barre) اشاره می‌کند که بدون آنکه مستقیماً در مراودات پستی ایران به‌کار برده شود، اما از کلیشهٔ آن‌ها در طراحی و انتشار تمبر باقری استفاده می‌شود. «متولی و حسین آبادی فراهانی» (۱۳۹۷) در پایان‌نامهٔ خود با عنوان «بررسی کارکردهای تمبرهای پستی در دورهٔ قاجار و پهلوی» به رونق استفاده از تمبرهای ایرانی و منسوخ شدن تمبرهای روسی از مرسولات پستی ایران که نشانه‌ای از کسب استقلال در گام‌های اول ظهور پیدا می‌کند، اشاره نموده که در دوره پهلوی اول قوت گرفت و تمبر در حکم یک کالای لوکس ارزش یافت. از سوی دیگر، در مجلس شورای ملی اول، تمبر به‌عنوان یکی از منابع تأمین هزینه‌های دولت و سازمان‌های وابسته به آن شناخته شد. همچنین «سلیمانی» (۱۳۹۳) در پایان‌نامهٔ خود با عنوان«بررسی نشانه شناختی تمبرهای ایران از ۱۳۵۰ تا ۱۳۶۰ ه.ش» به نکتهٔ مهمی اشاره کرده و باور دارد که به‌واسطهٔ شرایط پیچیدهٔ دوران آغازین پهلوی اول و ارزش یافتن تمبرهای پستی، زمینهٔ انتشار و فروش نمونه‌های تقلبی فراهم می‌شود که هم سودهای سرشاری را نصیب سودجویان کرده و هم باعث کاهش ارزش تمبرهای اصیل ایرانی شده است. «برزگر» (۱۳۹۰) نیز در بخش «تاریخچهٔ تمبر در ایران» در پایان‌نامهٔ خود به توضیح ویژگی‌های تمبرهای دوران پهلوی و چاپ تمبرهایی با تصاویر و مضامین باستانی، مفاخر و بزرگان ایران‌زمین، مناسبت‌های ملی و تمرکز بر خاندان سلطنت، ازجمله ازدواج، تاجگذاری و تولد فرزندان شاه پرداخته است؛ سپس به پیروزی انقلاب اسلامی در سال ۱۳۵۷ ه.ش و دگرگونی فراوانی که در رویکردِ انتشار تمبرهای پستی ایجاد نموده اشاره کرده است و نوشته که محتوای پیش‌گفتهٔ تمبرها در دورهٔ پهلوی، جای خود را به مضامین انقلابی، سیاسی، شخصیت‌های مبارز، شهدا و توجه ویژه به اعیاد و مناسبت‌های مذهبی و دینی داده است

مفاهیم نظری پژوهش

مسألهٔ اصلی پژوهش حاضر توجه به چند مفهومِ مهم در حوزهٔ هنر و نیز زیست‌شناختی است که با توجه به ماهیت میان رشته‌ای بودن این پژوهش به مفاهیمی مانند هنرهای تجسمی، تمبرهای پستی، گونه‌های جانوری، تنوع زیستی و انقراض اشاره شده است.

۱.تمبرهای پستی: تمبر کاغذ کوچک بهاداری است که در اندازه‌ها، شکل‌ها و قطعات متفاوت و متنوع چاپ شده و توسط دوایر پستی در مقابل ارسال مرسولات، مبالغی دریافت می‌شود (سلیمانی حاجی کندی، ۱۳۹۳، ص. ۱۲). تمبرها عمری بیش از ۱۸۰ سال دارند و نخستین تمبر امروزی سال ۱۸۴۰ میلادی در انگلستان با تصویری از ملکه ویکتوریا منتشر شد که به «پنی سیاه» مشهور است. تمبرهای پستی با اهداف متنوعی از قبیل پرداخت کرایهٔ پستی، نمایش نمادهای سیاسی، کارکردهای فرهنگی، هنری و آموزشی و همچنین برقراری صلح و دوستی به‌چاپ می‌رسند (برزگر، ۱۳۹۰، ص. ۱۱). از سویی، تمبر پستی کارکردهای اقتصادی، سیاسی و فرهنگی-اجتماعی دارد که در قالب جهشی هنری ابعاد اقتصادی، سیاسی و اجتماعی جامعه را در بر می‌گیرد (متولی و حسین آبادی فراهانی، ۱۳۹۷، ص. ۸۳). کشورهای انگلستان (۱۸۴۰ م)، آمریکا (۱۸۴۷ م)، فرانسه (۱۸۴۹ م)، هندوستان (۱۸۵۴ م) را بایستی از زمرهٔ پیشگامان طراحی و انتشار «تمبر» دانست که همزمان با چاپ تمبر، عرضهٔ این کالای مهم را با مضامین مختلفی آغاز کردند. نگاهی گذرا به مضامین دهه‌های آغازین تمبرهای پستی نشان می‌دهد که قاب آن‌ها در تسخیر تصاویر صاحبان قدرت، حکومت و ازجمله پادشاهان، ملکه‌ها و سیاسیون بانفوذ و امثال این‌ها بوده است. در ایران هم با فاصلهٔ دو دهه از انتشار اولین تمبر پستی جهان، با فرمان ناصرالدین شاه قاجار، مجموعهٔ چهارتایی تمبرهای پستی ایران در چهار رنگ با اسم «تمبر باقری» در سال ۱۲۴۷ م منتشر شد که تصویرگر شمایل «شیر و خورشید» است (رامی، ۱۳۸۶، ص. ۵۷).

۲. تنوع زیستی: در پیوند با مفهوم گونه، باید به مفهوم تنوع زیستی اشاره نمود و این که دامنهٔ بزرگی از گونه‌های جانوری و گیاهی را شامل می‌شود و از سه عنصر اساسیِ تنوع ژنی، تنوع گونه و تنوعِ زیست‌بوم ساخته شده که محصول میلیاردها سال تکامل موجودات در طبیعت است. حفظ تنوع زیستی گیاهی و جانوری از آن رو برای انسان اهمیت دارد که هم افزایش محصولات غذایی و هم موجبات تعادل حیات طبیعی را فراهم می‌سازد. در واقع تنوع زیستی عبارت است از بیان سطوح سازمان‌یافتهٔ حیات براساس سلسله مراتب ژن، فرد، گونه، جامعهٔ زیستی و اکوسیستم و از سه جنبهٔ غنای گونه‌ای، یکنواختی گونه‌ای و چیرگی گونه‌ای مورد بررسی قرار می‌گیرد (بهمنی، عطایی و مرادمند جلالی، ۱۳۹۲، ص. ۵۶).

۳. انقراض: از نگاه زیست‌شناختی انقراض را می‌توان میراییِ آخرین عضو یک گونهٔ حیاتی دانست که دیگر از طریق زایش و تولید مثل نمی‌تواند به زندگی خود ادامه دهد. این وضعیت در یک بازهٔ زمانی نسبتاً طولانی اتفاق خواهد افتاد. تحقیقات نشان داده که پس از میلیون‌ها سال گونه‌ها دچار تکامل طبیعی شده و پس از تغییر بنیادی و به‌تعبیری انقراض، گونهٔ جدیدی ظهور پیدا می‌کند و تعارض بین انسان و حیات وحش ممکن است و خسارت‌های مالی و جانی بر انسان وارد می‌سازد یا منجر به مرگ حیوان شده و در نهایت بقای جمعیت‌های حیات وحش را با تهدید جدی مواجه سازد (محمدی و الماسیه، ۱۴۰۱، ص. ۵۴۰). یکی از جدیدترین تحقیقات علمی که توسط تیم دانشمندان آمریکایی، «مایکل رامپینو» صورت گرفته، نشان می‌دهد، زمین دارای یک چرخهٔ انقراض ۲۷/۵ میلیون‌ساله است که به انقراض دسته‌جمعی منجر شده و نزدیکترین رویداد زمین‌شناسی ۷ میلیون سال قبل خودنمایی کرده و رویداد بعدی ۲۰ میلیون سال آینده پیش خواهد آمد. از سوی دیگر، کاوش‌های نو گویای آن است که میلیون‌ها گونهٔ گیاهی و حیوانی با سرعتی صدها برابر میانگین ۱۰ میلیون سال گذشته با انقراض مواجه شده‌اند. بررسی‌ها بیانگر تغییرات گسترده ۷۵٪ در محدودهٔ خشکی‌ها و ۶۶٪ قلمروی آب‌ها، به‌واسطهٔ کشاورزی توسط انسان و تغییر کاربری است (Tallefson, 2019, p. 171).

فهرست IUCN

پایگاه رسمی اتحادیه بین‌المللی حفاظت از طبیعت«International Union for Conservation of Nature» به نشانی https://iucn.org که با نام اختصاری IUCN شناخته می‌شود، درباره ماهیت این سازمان آورده است؛ «در سال ۱۹۴۸ م در شهر ژنو کشور سوئیس تأسیس گردیده و سازمانی بین‌المللی با هدف حفاظت از منابع طبیعی در سراسر کرهٔ زمین است که شامل جمع‌آوری داده‌ها و تجزیه و تحلیل، بررسی پروژه‌های حمایتی و آموزش و پرورش است. مأموریت اصلی آن تأثیرگذاری، تشویق و کمک به جوامع سراسر جهان برای حفظ طبیعت و استفاده از منابع طبیعی با بهره‌گیری عادلانه و پایدار از ظرفیت‌هاست. این اتحادیه با همکاری سازمان‌های دولتی و خصوصی حوزه زیست محیط در سراسر جهان به صورت پیوسته فهرستی از گونه های جانوری در خطر انقراض را منتشر می‌سازد».

تمبر گونه‌های جانوری در حال انقراض ایران و جهان

جستجو دربارهٔ عرضهٔ تمبرهای پستی با موضوع گونه‌های جانوری در حال انقراض نشان می‌دهد که این مسأله با حساسیت ویژه‌ای دنبال شده است و بسیاری از کشورها و نهادهای بین‌المللی به مناسبت‌های مختلفی، میراث و سرمایه‌های طبیعی و جانوری را در بستر انتشارِ پیوستهٔ تمبر، مورد توجه قرار داده‌اند. چنانکه از قدیمی‌ترین نمونهٔ آن‌ها چاپ تمبر با موضوع خرس قهوه‌ای در کشورهای کانادا (۱۸۵۱ م) و برونئی (۱۹۰۱ م) است. از سوی دیگر، بررسی منابع متعدد و معتبر تمبرهای پستی انتشار یافته در ایران نشان می‌دهد که در بازهٔ زمانی دههٔ ۱۳۲۰ تا ۱۴۰۰ ه.ش در مجموع بیش از ۱۲۰۰ تمبر تکی و بلوکی در ایران به‌چاپ رسیده است که از این تعداد فقط ۳ تمبر به‌صورت تکی یا بلوکی با موضوع گونه‌های جانوری مورد بحث این مقاله به‌چاپ رسیده که شامل موارد زیر است:

۱. انتشار دو تمبر با تصویر گورخر و گوزن زرد ایرانی در سال ۱۳۵۳ ه.ش با عنوان شورای جهانی شکار و حفاظت جهانی محیط‌زیست (تصاویر ۱ و ۲).

۲. انتشار بلوک چهارتایی تصویر یوزپلنگ ایرانی در نوروز ۱۳۸۲ ه.ش (تصویر ۳).

۳. انتشار تمبرهای برگه یادگاری لاک‌پشت‌های دریایی ایران در سال ۱۳۸۸ه.ش (تصویر ۴).

بررسی‌ها نشان می‌دهد که جز در سال ۱۳۵۳ ه.ش و بخشی از دههٔ ۸۰ خورشیدی که با هدف حمایت از محیط‌زیست و گونه‌های حیات، تمبرهای پستی انتشاریافته است، تمبر دیگری در این خصوص یافت نشده است.

تصویر۱. گور خر ایرانی. منبع: https://iranstamps.com

تصویر۲. گوزن زرد ایرانی. منبع: https://iranstamps.com

تصویر۳. یوز پلنگ ایرانی. منبع:https://iranstamps.com

تصویر ۴. لاک‌پشت‌های دریایی ایران. منبع: https://iranstamps.com

جانوران در حال انقراض ایران

جدول ۱ فهرست جانوران در حال انقراض ایران شامل فهرستِ گونه‌های جانوری در حال انقراضِ شیر ایرانی، پلنگ ایرانی، یوزپلنگ ایرانی، خرس قهوه‌ای، گوزن زرد ایرانی، گورخر ایرانی، لاک‌پشت پوزه‌عقابی و گربه پالاس است که در این جدول به‌اختصار دربارهٔ ویژگی‌های این گونه‌های جانوری از قبیل نوعِ گونه، زیستگاه و علل اصلی انقراض آن‌ها شرح داده شده است.

جدول ۱. فهرست جانوران درحال انقراض ایران. منبع: سازمان حفاظت محیط زیست ایران.

مشخصات جاندار	رده/ راسته	محل زیست در ایران	علل اصلی خطر انقراض
شیرایرانی/ panthera leo leo	پستان‌دارگ وشتخوار	دشت ارژن- آذربایجان غربی- خوزستان- لرستان- همدان- کرمانشاه- ایلام- اصفهان – کرمان- بوشهر- هرمزگان.	شکار بی‌رویه و تجارت غیرقانونی، تخریب زیستگاه طبیعی توسط انسان و کم شدن طعمه
پلنگ ایرانی/ Persian leopard	پستان‌دار گوشتخوار	کوه‌های زاگرس کهگیلویه و بویراحمد در ارتفاعات بیش از ۳۵۰۰ متر	جدایی از زیستگاه، کاهش طعمه و تخریب زیستگاه طبیعی، شکار غیرقانونی، و فروپاشی شوروی
یوزپلنگ ایرانی/ Persian cheetah	پستان‌دار گوشتخوار	شاهرود- طبس- زرند- نایین	پیشروی بیابان، تغییر زیستگاه طبیعی به زمین‌های کشاورزی و مسکونی، کاهش طعمهٔ شکار غیرقانونی
خرس قهوای/ URSUS ARCTOS	پستان‌دار همه‌چیزخوار	رشته کوه‌های زاگرس و البرز	تغییر اقلیم و خشکسالی، کمبود غذا، شکار غیرمجاز، توسعهٔ گردشگری و صنعت و معدن
گوزن زرد ایرانی Dama dama mesopotomica	پستان‌داران جفت سمان	اطراف سد کرخه و دز- دشت نازساری- جزیره کبودان- جزیرهٔ اشک- مناطق حفاظت شدهٔ دنا	تخریب زیستگاه طبیعی، شکار بی‌رویه، خشکسالی، ورود گونه‌های گوشتخوار به مناطق حفاظت شده

مشخصات جاندار	رده/ راسته	محل زیست در ایران	علل اصلی خطر انقراض
گور خر ایرانی Equus hemionus onager	پستان‌دران تک سمان	ذخیره‌گاه زیست کره توران، بهرام گور استان فارس، کالمند استان یزد	تخریب زیستگاه طبیعی، اشغال آبشخورها توسط دام اهلی، شکار غیرقانونی
لاک‌پشت پوزه‌عقابی Eretmo chelys imbricata	خزندگان پشت سنگان	جزایر نخیلو و ام‌الکرم در استان بوشهر- جزایر قشم- کیش- هندورابی-هنگام و هرمز در استان هرمزگان	آلودگی نفتی در دریا، اکتشاف نفت، ساخت و ساز در سواحل، شکارچیان غیرقانونی، تخریب آبسنگ‌های دریایی، تردد شناورها، آلودگی حرارتی، برخورد با موتور شناورها، استفادهٔ بی‌رویه از تخم لاک‌پشت برای مصارف دارویی، شدت نور در اطراف سواحل و کاهش میل به تخم‌ریزی
گربه پالاس/ felis manul خرس قهوای/ URSUS ARCTOS	پستان‌داران گوشتخوار	مناطق کوهستانی، صخره‌ای مرتفع و بیابانی استان‌های مرکزی و جنوبی کشور، تالاب گاوخونی استان اصفهان، پارک ملی خجیرت	چرای گله‌ها و دام‌ها، ورود گونه‌های گوشتخوار به محیط‌زیست گربه پالاس

جداول هشتگانهٔ تمبرهای پستی

در این بخش از پژوهش هشت گونهٔ جانوری موضوعِ پژوهش از جهت چگونگی وضعیت انتشار تمبرهای پستی در ایران و بیش از ۵۰ کشور جهان در ۸ جدول تصویری، تطبیق و تحلیل شده است.

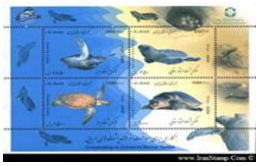
۱. جدول تمبرهای شیر ایرانی: گونهٔ جانوری شیر ایرانی در فهرست حیوانات در حال انقراض ایران قرار دارد و با آنکه بیش از ۷دهه از کاهش شدید جمعیت شیر ایرانی (آسیایی) می‌گذرد و این جاندار در تاریخ، ادبیات و هنر کهن و جدید ایران‌زمین جایگاه ویژه‌ای دارد، اما جز در همان دورهٔ ناصری و چاپ و تجدید چاپ تمبر منقش به‌تصویر شیر و خورشید، در سال‌های بعد، هیچ تمبر رسمی با هدف معرفی و حمایت از زیست طبیعی آن یافت نگردید. براساس جستجوی نویسنده جدول ۱، کشورهایی ازقبیلِ کنیا (۱۹۵۸ م)، آفریقای جنوبی (۱۹۶۱ م)، هند (۱۹۶۳ م)، جمهوری بنین (۱۹۷۶ م)، افغانستان (۱۹۹۹ م)، جمهوری چک (۲۰۰۱ م)، مولداوی (۲۰۰۱ م)، کوبا (۲۰۰۷ م) به انتشار تمبرهای پستی با موضوع اختصاصی شیر آسیایی و آفریقایی مبادرت کرده‌اند.

جدول ۱. تمبرهای شیر ایرانی؛ تدوین: نگارنده.

نام کشور	کنیا	آفریقای جنوبی
تمبر پستی	۱۹۵۸	۱۹۶۱
منبع	https://alamy.com	https://colnect.com
نام کشور	هند	جمهوری ینین
تمبر پستی	۱۹۶۳	۱۹۷۶
منبع	https://colnect.com	https://stampboards.com
نام کشور	افغانستان	جمهوری چک
تمبر پستی	۱۹۹۹	۲۰۰۱
منبع	https://touchstamps.com	https://pinterest.com
نام کشور	مولداوی	کوبا
تمبر پستی	۲۰۰۱	۲۰۰۸
منبع	https://pinterest.com	https://123rf.com
کشور ایران بدون انتشار تمبر پستی		

۲. جدول تمبرهای لاک‌پشت پوزه عقابی: لاک‌پشت پوزه‌عقابی ازجمله گونه‌های جانوری دوزیست و همه‌چیزخوار مناطق جنوبی و گرمسیری در سواحل استان بوشهر و هرمزگان است که بنابه گزارش‌های رسمی سازمان حفاظت محیط‌زیست ایران به‌علل مختلفِ زیستی، آلودگی و دخالت انسان ازجمله صید غیرقانونی گسترده در خطر نابودی جدی است. شرکت پست جمهوری اسلامی ایران تنها تمبر پستی با موضوع لاک‌پشت پوزه‌عقابی را در سال ۱۳۸۸ ه.ش (تصویر ۴) به‌صورت مینی‌شیت و به‌همراه سه لاک‌پشت دریایی دیگر منتشر ساخته است. براساس بررسی نگارنده چندین کشور جهان مانند: ویتنام (۱۹۶۵ م)، گرانادا (۱۹۷۶ م)، کوبا (۱۹۸۳ م)، چین (۱۹۹۵ م) و پرتغال (۲۰۰۷ م)، مالدیو (۲۰۱۳ م) تمبرهای تصویری را به این گونهٔ جانوری مهم و شناخته شده اختصاص داده‌اند (جدول ۲).

جدول ۲. جدول لاک‌پشت پوزه عقابی. تدوین: نگارنده.

نام کشور	ایران	گرانادا
تمبر پستی	 ۱۳۸۸	۱۹۷۶
منبع	https://iranstamps.com	https://alamy.com
نام کشور	نیکاراگوئه	کوبا
تمبر پستی	۱۹۸۲	۱۹۸۳
منبع	https://alamy.com	https://pinterest.com
نام کشور	ویتنام	مالزی
تمبر پستی	۱۹۸۸	۱۹۹۰
منبع	https://alamy.com	https://colnect.com
نام کشور	پرتقال	لائوس

تمبر پستی	۲۰۰۷	۱۹۹۶
منبع	https://stampcommunity.com	https://123rf.com
نام کشور	ویتنام	گرانادا
تمبر پستی	۱۹۶۵	۲۰۱۳
منبع	https://alamy.com	https://colnect.com
نام کشور	کنیا	چین
تمبر پستی	۲۰۰۵	۱۹۹۵
منبع	https://pinterest.com	https://colnect.com

۳. جدول تمبرهای پلنگ ایرانی: پلنگ ایرانی، گونهٔ جانوری گربه‌سان است و علی‌رغم قابلیت سازگاری بالایی که در زیستگاه‌های استپی، جنگلی و صحرایی رشته‌کوه‌های زاگرس استان کهگیلویه و بویراحمد دارد، اما براساس قوانین سازمان حفاظت محیط‌زیست و به‌علت شکار بی‌رویه در فهرست قرمز IUCN قرار گرفته است. همچنین بیش از ۵۰ سال است که وضعیت پلنگ ایرانی در مناطق قفقاز بزرگ (جنوب روسیه، شمال گرجستان) و قفقاز کوچک (گرجستان، ارمنستان و جمهوری آذربایجان) در خطر انقراض دانسته می‌شود (Mokanaki, Breitenmoser, Kiabi, Masoud, & Bench, 2013, p.22) با این وصف، برخلاف تلاش سایر کشورها در انتشار تمبر با موضوع پلنگ، هیچ نمونهٔ تمبر چاپ شده‌ای در ایران مشاهده نگردید. جدول ۳ مشخص می‌کند که در کشورهایی ازجمله آنگولا (۱۹۵۳ م)، موریتانی (۱۹۶۳ م)، بلغارستان (۱۹۶۸ م)، ترکیه (۲۰۰۲ م)، آذربایجان (۲۰۰۷ م)، سریلانکا (۲۰۱۶ م) و روسیه (۲۰۲۱ م) تمبرهایی با تصویر پلنگ به‌چاپ رسیده است

جدول ۳. تمبرهای پلنگ ایرانی. تدوین: نگارنده.

نام کشور	ایران	آنگولا
تمبر پستی	بدون انتشار تمبر	۱۹۵۳
منبع		https://alamy.com
نام کشور	مجارستان	آذربایجان
تمبر پستی	۱۹۵۳	۲۰۰۷
منبع	https://alamy.com	https://tambreyab.com
نام کشور	بلغارستان	موریتانی
تمبر پستی	۱۹۶۸	۱۹۶۳
منبع	https://alamy.com	https://touchstamps.com
نام کشور	کوبا	ترکیه
تمبر پستی	۲۰۰۷	۲۰۰۲
منبع	https://streamstamps.com	https://colnect.com
نام کشور	ازبکستان	آذربایجان

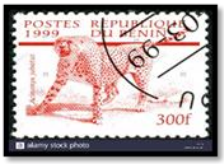
تمبر پستی	۱۹۹۷	۲۰۲۱
منبع	https://colnect.com	https://bittergroundmagazine.com
نام کشور	روسیه	سریلانکا
تمبر پستی	۲۰۲۱	۲۰۱۶
منبع	https://touchstamps.com	https://streamstamps.com

۴. جدول تمبرهای یوزپلنگ ایرانی: یوزپلنگ ایرانی که حدود چهل نفر از این گونهٔ جانوری در ایران باقی مانده است؛ یکی از خبرسازترین حیوانات در حال انقراض ایران است. در جدیدترین نمونه، یوز ایرانی با اسم «پیروز» که فرزند دو یوز ماده و نر با اسم‌های «ایران و فیروز» است در اردیبهشت ۱۴۰۱ به‌دنیا آمد که روند بزرگ شدن پیروز در صدر اخبار حیات‌وحش ایران قرار گرفت و سرانجام پس از چند ماه مراقبت و نگهداری در ۹ اسفند ۱۴۰۱ بر اثر بیماری تلف گردید (ایسنا، ۱۴۰۱). تصویر یوزپلنگ آسیایی برای اولین‌بار در بازی‌های جام جهانی ۲۰۱۴ م برروی لباس تیم ملی فوتبال ایران نقش بست (ایرنا، ۱۳۹۵). شرکت پست ج.ا.ا در سال ۱۳۸۲ ه.ش فقط یک بلوکِ چهارتایی تمبرهای پستی از یوزپلنگ ایرانی را منتشر ساخت. جدول ۴ نشان می‌دهد، کشورهای بسیاری برای انتشار تمبرهای پستی با موضوع یوزپلنگ، از خود علاقه نشان داده‌اند که برای مثال اوگاندا (۱۹۶۰ م)، موریتانی (۱۹۷۰ م)، افغانستان (۱۹۷۰ م)، امارات (۱۹۷۲ م)، روسیه (۱۹۷۶ م)، نیکاراگوئه (۱۹۸۸ م)، ماداگاسکار (۱۹۹۳ م)، لهستان (۱۹۹۳ م)، استرالیا (۱۹۹۴ م)، سومالی (۱۹۹۸ م)، جمهوری بنین (۱۹۹۹ م) و قزاقستان (۲۰۰۳ م) را می‌توان نام برد.

جدول ۴. تمبرهای یوزپلنگ ایرانی. تدوین: نگارنده.

نام کشور	ایران	افغانستان
تمبر پستی	۱۳۸۲	۱۹۷۳
منبع	https://iranstamps.com	https://jomhornews.com

نام کشور	موریتانی	کنیا-اوگاندا
تمبر پستی	۱۹۷۰	۱۹۶۰
منبع	https://alamy.com	https://alamy.com
نام کشور	روسیه	مغولستان
تمبر پستی	۱۹۷۶	۱۹۷۹
منبع	https://alamy.com	https://alamy.com
نام کشور	چکسلواکی	امارات
تمبر پستی	۱۹۷۲	۱۹۷۲
منبع	https://alamy.com	https://alamy.com
نام کشور	قزاقستان	نیکاراگوئه
تمبر پستی	۱۹۹۳	۱۹۸۸
منبع	https://alamy.com	https://alamy.com
نام کشور	گینه نو	کوبا
تمبر پستی	۱۹۸۰	۱۹۷۸
منبع	https://alamy.com	https://alamy.com

نام کشور	تانزانیا	گینه بیسائو
تمبر پستی	۱۹۹۵	 ۱۹۹۹
منبع	https://alamy.com	https://alamy.com
نام کشور	جمهوری بنین	ماداگاسکار
تمبر پستی	۱۹۹۹	۱۹۹۴
منبع	https://alamy.com	https://esam.ir
نام کشور	قزاقستان	سومالی
تمبر پستی	۲۰۰۳	۱۹۹۸
منبع	https://alamy.com	https://alamy.com
نام کشور	لهستان	استرالیا
تمبر پستی	۱۹۹۳	۱۹۹۴
منبع	https://alamy.com	https://alamy.com

۵. جدول تمبرهای خرس قهوه‌ای: گونه جانوریِ خرس قهوه‌ای که بیشتر در زیستگاه‌های آذربایجان‌غربی، شمال خوزستان، کهگیلویه و بویراحمد، چهار محال بختیاری و گلستانک مازندران تردد و زندگی می‌کند، یکی از پرتلفات‌ترین نمونه‌های در حال انقراض ایران است. بنابه مطالعات انجام‌گرفته در بین سال‌های ۲۰۰۲ تا ۲۰۱۴ میلادی به علل مختلفی مانند تصادفات جاده‌ای، تقابل با انسان، شکار غیرقانونی، مسمومیت با طعمه، ۶۸ قلاده خرس تلف شده‌اند (سلامت‌نیوز، ۱۳۹۷). جدول ۵ بیانگر آن است که علی‌رغم اهمیت موضوع و حضور گونهٔ جانوری خرس قهوه‌ای در فهرست قرمز IUCN، کشور ایران هیچ تمبر پستی با موضوع خرس قهوه‌ای منتشر

نکرده، در حالی که بسیاری از کشورهای جهان ازجمله آلمان (۱۹۴۹ م)، اسپانیا (۱۹۷۱ م)، کره‌شمالی (۱۹۷۴ م)، یوگسلاوی (۱۹۸۷ م)، افغانستان ۱۹۹۵و ۹۶ م)، بلاروس (۲۰۰۰ م)، صربستان (۲۰۰۶ م)، مقدونیه (۲۰۰۹ م)، ازبکستان (۲۰۱۲ م)، پاکستان (۲۰۱۶ م)، اکراین (۲۰۱۸ م)، سوئد (۲۰۱۸ م)، رومانی (۲۰۱۹ م) به این مهم مبادرت نموده‌اند.

جدول ۵. تمبرهای خرس قهوه‌ای. تدوین: نگارنده.

نام کشور	ایران	گرجستان
تمبر پستی	بدون انتشار تمبر پستی	۱۹۲۱
منبع		https://wikipedia.com
نام کشور	برونئی	کانادا
تمبر پستی	۱۹۰۱	۱۸۵۱
منبع	https://stampcommunity.org	https://animalsonstamps.press.com
نام کشور	آمریکا	آلمان
تمبر پستی	۲۰۱۰	۱۹۴۹
منبع	https://etsy.com	https://stampcommunity.org
نام کشور	اسپانیا	صربستان
تمبر پستی	۱۹۷۱	۲۰۰۶
منبع	https://colnect.com	https://stampcommunity.org

نام کشور	گینه بیسائو	اکراین
تمبر پستی	۱۹۷۴	۲۰۱۸
منبع	https://dreamstime.com	https://stampcommunity.org
نام کشور	رومانی	افغانستان
تمبر پستی	۲۰۱۹	۱۹۹۵
منبع	https://kids.kiddle.com	https://dreamstime.com
نام کشور	مقدونیه	بوسنی هرزگوین
تمبر پستی	۲۰۰۹	۲۰۱۷
منبع	https://stampcommunity.org	https://stampcommunity.org
نام کشور	بلاروس	رومانی
تمبر پستی	۲۰۰۰	۲۰۱۲
منبع	https://stampcommunity.org	https://stampcommunity.org
نام کشور	ازبکستان	لهستان
تمبر پستی	۲۰۱۲	۲۰۱۲
منبع	https://commonswikipedia.com	https://colnect.com

نام کشور	پاکستان	یوگسلاوی
تمبر پستی	۲۰۱۶	۱۹۸۷
منبع	https://images.search.yahoo.com	https://stampcommunity.org
نام کشور	کره شمالی	افغانستان
تمبر پستی	۱۹۷۴	۱۹۹۶
منبع	https://colnect.com	https://images.search.yahoo.com
نام کشور	بلاروس	سوئد
تمبر پستی	۲۰۱۹	۲۰۱۸
منبع	https://stampcommunity.org	https://stampcommunity.org

۶. جدول تمبرهای گوزن زرد ایرانی: گوزن زرد ایرانی، گونهٔ جانوری زیبا، گیاه‌خوار و نشخوارکننده با پوستی متمایل به زرد و نارنجی در زمرهٔ فهرست قرمز IUCN قرار دارد که سکونت‌گاه اصلی آن خوزستان در اطراف پارک ملی سد دز است. از سال ۱۳۹۰ ه.ش سایت ارسنجان محل پرورش گوزن زرد ایرانی است و اکنون ۳۴ رأس از این گونهٔ نادر حیوانی در آن حیات دارند (ایسنا، ۱۴۰۰). همچنین تعداد ۲۹ رأس از گوزن زرد ایرانی در جزیرهٔ اشک آذربایجان غربی مشاهده شده و حاکی از عدم انقراض قطعی این گونهٔ حیوانی در ایران است (فارس، ۱۴۰۰). جدول ۶ نشان می‌دهد، تمبرهای پستی چندانی در ایران و سایر کشورها با این موضوع منتشر نشده است. تنها تمبر پستی منتشر شده در ایران با عنوان شورای جهانی و حفظ حیات‌وحش مربوط به سال ۱۹۷۴ م است. همچنین کشورهای مجارستان (۱۹۶۴ م)، آلمان (۱۹۶۶ م)، بلغارستان (۱۹۸۱ م)، سرزمین‌های اشغالی، چکسلواکی (۱۹۶۳ م)، رومانی (۱۹۹۵ م)، سازمان ملل (۱۹۹۸ م) ازجمله کشورها و سازمان‌هایی هستند که با موضوع گوزن زرد تمبر انتشار داده‌اند.

جدول ۶. تمبرهای گوزن زرد ایرانی. تدوین: نگارنده

نام کشور	ایران	آلمان
تمبر پستی	۱۹۷۴	۱۹۶۶
منبع	https://iranstamp.com	https://german-stamps.org
نام کشور	سرزمین های اشغالی	سازمان ملل
تمبر پستی	۱۹۸۰	۱۹۹۸
منبع	http://stamps.livingat.org	https://pinterest.com
نام کشور	بلغارستان	بلغارستان
تمبر پستی	۱۹۸۱	۱۹۶۴
منبع	https://pinterest.com	https://pinterest.com
نام کشور	چکسلواکی	رومانی
تمبر پستی	۱۹۶۳	۱۹۹۵
منبع	https://colnect.com	https://pinterest.com

۷. جدول تمبرهای گورخر ایرانی: گورخر ایرانی (آسیایی) جزو آن دسته از گونه‌های حیوانی است که به تعداد فراوان در ایران و در مناطق استپی و نیمه‌بیابانی، تپه ماهور و دشت‌های فراخ زیست داشته‌اند؛ اما در حال حاضر، براساس قوانین سازمان حفاظت محیط‌زیست بر اثر کاهش نرخ جمعیتِ ناشی از شکار غیرقانونی، تخریب زیستگاه و اشغال آبشخورها توسط دام اهلی در فهرست قرمز IUCN جای گرفته است و فقط جمعیت اندکی از گورخر

آسیایی در زیستگاه کوره توران، کالمند یزد و بهرام گور استان فارس وجود دارد. ایران در سال ۱۹۷۴ م تمبر پستی با تصویر گورخر ایرانی منتشر ساخته است. براساس بررسی نگارنده جدول ۷ کشورهای اتحاد شوروی (۱۹۷۴ م)، سرزمین‌های اشغالی، ترکمنستان (۱۹۹۲ م)، قزاقستان (۱۹۹۳ م) و هند (۲۰۱۳ م) تمبرهای پستی با این موضوع به‌چاپ رسانده‌اند.

جدول ۷. تمبرهای گورخر ایرانی. تدوین: نگارنده.

نام کشور	ایران	شوروی
تمبر پستی	۱۹۷۴	۱۹۷۴
منبع	https://iranstamp.com	https://pinterest.com
نام کشور	سرزمین اشغالی	هند
تمبر پستی	۱۹۸۰	۲۰۱۳
منبع	https://etsy.com	https://istamp.com
نام کشور	ترکمنستان	قزاقستان
تمبر پستی	۱۹۹۲	۱۹۹۳
منبع	https://pinterest.com	https://alamy.com

۸. جدول تمبرهای گربه پالاس: گربه پالاس، گونهٔ جانوری کمیاب و نادرِ وحشی و بومی آسیای میانه است که در یکی از آخرین مشاهدات ۸ اسفند ۱۳۹۹ ه.ش در تالاب بین‌المللی گاوخونی اصفهان دیده شده است (ایمنا، ۱۳۹۹). این حیوان کوچک و زیبا که نام خود را از یک محقق آلمانی گرفته در فهرست قرمز IUCN قرار دارد. زیستگاه اصلی گربه پالاس بیشتر در مرکز ایران، استان اصفهان و سمنان بوده است (جام‌جم آنلاین، ۱۳۹۲) (جدول ۸). در سال ۱۳۸۳ ه.ش تنها مینی‌شیت مربوط با عنوان گربه‌های اهلی در ایران منتشر شد که اثری از گربه پالاس در میان آن‌ها نبود. کشورهای مغولستان (۱۹۷۴ م)، جمهوری آذربایجان (۱۹۹۴ م)، روسیه (۲۰۱۴ م)، تاجیکستان (۲۰۱۷ م)، سازمان ملل (۲۰۰۲ م)، ارمنستان (۲۰۲۲ م) به این مهم مبادرت ورزیده‌اند.

جدول ۸. تمبرهای گربه پالاس. تدوین: نگارنده.

نام کشور	ایران	آذربایجان
تمبر پستی	بدون انتشارتمبر	۱۹۹۴
منبع		https://alamy.com
نام کشور	مغولستان	سازمان ملل
تمبر پستی	۲۰۰۲	۲۰۰۲
منبع	https://alamy.com	https://pinterest.com
نام کشور	تاجیکستان	روسیه
تمبر پستی	۲۰۱۷	۲۰۱۴
منبع	https://filatelialongboardi.com	https://colnect.com
نام کشور	تاجیکستان	ارمنستان
تمبر پستی	۱۹۹۶	۲۰۲۲
منبع	https://colnect.com	https://pinterest.com

نتیجه

در این پژوهش مشخص شد، پس از گذشت نزدیک به دو قرن از چاپ تمبر در ایران و حتی از آغاز قرن ۱۴ شمسی تاکنون با وجود توسعهٔ صنعت چاپ و نشر و افزایش ارتباطات علمی، فرهنگی و هنری با جهان و انتشار صدها تمبر پستی در موضوعات مختلف و متنوع که بیشتر، معطوف به تبلیغ ارزش‌های نظام‌های سیاسی قبل و

بعد از انقلاب اسلامی بوده، برنامه‌ریزی و هدف‌گذاری مشخص، پیوسته در این حوزه وجود ندارد. بازنمایی و معرفی حیات طبیعیِ سرزمین کهن و غنی ایران در بخش گونهٔ جانوری و گیاهی در تمبر پستی، فاصلهٔ معناداری با بسیاری از کشورها و سازمان‌های بین‌المللی وجود دارد. چنانکه کشورهای آفریقایی و افغانستان تعداد بیشتری از تمبرهای پستی گونه‌های حیات در مقایسه با ایران را انتشار داده‌اند آنچه مشخص است، صنعت پست ایران در دورانی که اوج رونق مبادلاتِ محصولات پستی با استفاده از تمبر پستی در جهان محسوب بوده و تمبرهای پستی عنصری مهم و هویت‌ساز در این سازوکار جهانی دانسته می‌شد، از این فرصت بهرهٔ چندانی نبرده است. از سوی دیگر، در دورهٔ هفتادساله تأسیس IUCN که هدفش جمع‌آوری داده‌ها، تجزیه و تحلیل، حمایت، آموزش و کمک به جوامع سراسر جهان برای حفظ طبیعت و حصول اطمینان از استفادهٔ عادلانه و پایدار از منابع طبیعی و محیط‌زیست است، کشور ایران در همراهی با این ساز و کار علمی و فرهنگی سهم کمی داشته است. همچنین بررسی‌ها نشان می‌دهد؛ از زمان انتشار یکی از نخستین تمبرهای با موضوع جانوری که سال ۱۸۵۱ میلادی با تصویر خرس قهوه‌ای و در کشور کانادا منتشرگردیده و پس از آن نیز صدها تمبر با موضوع گونه‌های جانوری در سرتاسر جهان به چاپ رسیده، سهم کشور ایران در این زمینه بسیار ناچیز است، چنانکه در حد فاصل سال‌های ۱۳۲۰ تا ۱۴۰۰ ه.ش فقط سه تمبر با موضوع گونه‌های جانوری در خطر انقراض ایران منتشر شده است.

پی‌نوشت

۱. اتحادیه بین‌المللی حفاظت از طبیعت(International Union for Conservation of Nature) که با نام اختصاری(IUCN) شناخته می‌شود، سال ۱۹۴۸ م در شهر ژنو کشور سوئیس تأسیس گردیده و سازمانی بین‌المللی با هدف حفاظت از منابع طبیعی در سراسر کرهٔ زمین است که شامل جمع‌آوری داده‌ها و تجزیه و تحلیل، بررسی پروژه‌های حمایتی و آموزش و پرورش است. مأموریت اصلی آن تأثیرگذاری، تشویق و کمک به جوامع سراسر جهان برای حفظ طبیعت و استفاده از منابع طبیعی با بهره‌گیری عادلانه و پایدار از ظرفیت‌هاست.

منابع

- ارجمند، سیروس. (۱۳۷۵). تاریخچهٔ تمبر در دوران قاجار. *ایران‌شناسی*، ۸(۳۰)، صص ۳۰۷-۳۱۹.
- ارجمند، سیروس. (۱۳۷۵). تاریخچه تمبر در دورهٔ پهلوی. *ایران‌شناسی*، ۸(۳۲)، صص. ۷۴۶-۷۵۶.
- برزگر، هدی. (۱۳۹۰). *بررسی سنت‌های تصویری نگاره‌های ایران در طراحی تمبر پستی* (پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشدِ هنر نگارگری اسلامی). دانشکدهٔ هنر اسلامی، دانشگاه هنر اسلامی، تبریز، ایران.
- بهمنی، هادی، عطایی، ایرج و مرادمند جلالی، عقیل. (۱۳۹۲). مقایسه شاخص‌های تنوع زیستی گونه‌های درختی در جنگل دارابکلا .*علوم و تکنولوژی محیط زیست*، ۱۵(۴)، صص. ۵۵-۶۴.
- رامی، مرجان. (۱۳۸۶). تمبر شیر و خورشید مشروطه. *تاریخ معاصر ایران*، ۱۱(۴۴)، صص. ۵۶-۷۳.
- سلیمانی حاجی‌کندی، معصومه. (۱۳۹۳). *بررسی نشانه‌شناختی تمبرهای ایران از سال ۱۳۵۰ تا ۱۳۶۰ هجری شمسی* (پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد تصویرسازی). دانشکدهٔ هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر، تهران.
- متولی، عبدالله؛ حسین‌آبادی فراهانی، شبنم. (۱۳۹۷). بررسی کارکردهای تمبر در دورهٔ قاجار و پهلوی اول. *فصلنامهٔ پژوهش‌های تاریخی*، ۵۴(۳۷)، دورهٔ جدید ۱۰(۱)، صص. ۷۹-۹۴.
- محمدی، علیرضا و الماسیه، کامران. (۱۴۰۱). تعارض انسان و خرس قهوه‌ای در جنوبی‌ترین حد پراکنش آن در ایران. *محیط زیست طبیعی*، ۷۵(۴)، صص. ۵۳۹-۵۵۰.

- Mokanaki, M.E., Breitenmoser,U., Kiabi, B., Masoud, M.R. & Bench, E. (2013). Persian leopards in the Iranian Caucasus: a sinking ‘source’ population. *Catnews*, (54), pp. 22-27.
- Strona, G & Bradshaw, Coery.J.A. (2018). Co-extinctions annihilate planetary life during extreme environmental change. *Nature*,8(16724), pp. 1-12.
- Tallefson, J. (2019). One million species face extinction. *Nature*, 596, pp. 171.

©2023 by the Authours. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0 license) https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.en_GB

PAYKAREH
Journal of Art Faculty, Shahid Chamran University of Ahvaz
Examining the Script Style and Visual Arrangements of the Grivar Inscription in the Davazdah Imam Mausoleum of Yazd
Volume 12 Issue 31 Spring 2023 Pages 1-18
1

Original Research Article

Safieh Hatami[1] Mohamad Khazaee[2] Mehdi MohamadZadeh[3]
Received: 21 December 2022 Revised:19 April 2023 Accepted: 1 May 2023

DOI: 10.22055/PYK.2023.42580.1350 **URL:** https://paykareh.scu.ac.ir/article_18332.html

How to cite this article: Hatami, S, Khazaee, M & MohamadZadeh, M. (2023). Examining the Script Style and Visual Arrangements of the Grivar Inscription in the Davazdah Imam Mausoleum of Yazd. *Paykareh*, 12 (31), pp. 1-18.

The Persian translation of this article is published in the same issue with the following title
بررسی اسلوب خط و تمهیدات بصری کتیبه گریوار بقعه دوازده امام یزد

Examining the Script Style and Visual Arrangements of the Grivar Inscription in the Davazdah Imam Mausoleum of Yazd

Abstract

Problem Definition: The Davazdah Imam Mausoleum of Yazd is one of the oldest buildings with inscriptions in Iran. The Grivar inscription of this building is Ornamental Kufic, which, unlike the simple Kufic, does not follow specific rules, and many innovations and modifications are made in it. Despite the high visual richness, the mentioned inscription has been deprived of formal analysis, while any but structured changes of the letters, the acceptance of complex forms, and additional elements make it worthy of further analysis. The current research seeks to find the answer to the following question: "what are the structural, visual, and formal characteristics of the Davazdah Imam Mausoleum of Yazd, and what rules did the designer establish in its design?"

Objective: This research aimed at identifying the structural and visual features of the Grivar inscription, such as writing style, proportions, and principles used in its composition.

Research Method: The present research was carried out using a descriptive-analytical method, and the data was collected through library studies and field surveys.

Results: The results showed that distancing from the legibility of words, exaggerating the shape of letters and basic proportions, is a method to achieve beauty and induce concepts beyond the literal meaning. However, the application of formal changes does not only mean losing the order and rules of script, but the designer has established certain principles and policies under the changes, to where maintaining the independent identity of the letters has been one of the primary design criteria.

Keywords

Ornamental Kufic, Grivar Inscription, Davazdah Imam Mausoleum of Yazd, Script Style

1. Corresponding author, PhD candidate in Faculty of Islamic Handicrafts, Tabriz University of Islamic Arts, Tabriz, Iran.
Email: sa.hatami@tabriziau.ac.ir
2. Professor of Visual Communication Department, Faculty of Arts, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
3. Professor of Fine Arts Department, Ataturk University, Erzurum, Türkiye.

Introduction

In the Islamic period, script gained a lot of value, and besides the importance of recording Quranic verses and prayers, it also gained a lot of social value and sanctity. Texts in Islamic Iranian art can be divided into two general categories: writing or reading texts and graphic or drawing texts. In the first type, which includes writings for sending messages, etc., calligraphy is the second priority and trying to facilitate reading is a higher priority, such as Naskh Script. The second type is texts with a focus on design, in which, in the first place, not following the script rules, but beauty, maintaining unity and uniformity, and interaction with other elements of the page, are the most important concerns of the designer, and readability is of second or even third importance. Unlike the first type, all the scripts in this category cannot have a specific name. Even two examples of works will not have structural similarity with each other. The second type can be seen in many inscriptions of buildings, utensil and industries, beginnings of manuscripts, coins, fabrics, etc. Ornamental Kufic script, which is placed in the second category, was considered a very important factor in Islamic art, two centuries after Islam. The ornamental transformation of Kufic inscriptions continued until the end of the 5th century A.H. From this time onwards, the Kufic script became merely ornamental and lost its major function, which was to create communication and convey ideas. It can be said that the greatest developments of Kufic scripts and its diversity have occurred in the stucco (plasterwork) and brick inscriptions of the Seljuk and Ilkhanid periods. After the Mongol period, this growth trend began to decline[1]. An example of the use of Ornamental Kufic can be seen in the Davazdah Imam Mausoleum of Yazd. This building is one of the oldest and well-known buildings with inscriptions in the country (dates to 429 A.H.) and in terms of its architectural style[2] and decorations, it has a special importance and is very famous among Islamic architecture researchers in the world. Among its luxurious decorations, which have remained after a thousand years with minimal interference, colored inscriptions, paintings, plinth stucco, and embossed stucco frame can be mentioned. In particular, there is an inscription in the Ornamental Kufic script in the Grivar part of the dome, which is as unique as the building itself. Beauty is obtained from the relationship between order and complexity, and the mentioned inscription is an obvious example of the manifestation of this definition of beauty, however, it has been deprived of visual and structural investigations. The purpose of this research is visual and formal analysis of this neglected but precious inscription of Islamic art and architecture to reveal the features hidden in the heart of its structure, such as writing rules, proportions, and principles used in its composition. Besides introducing more of this rich heritage to the world, this study hopes that by removing the inadvertency, the face of this refreshing sleeping beauty will appear again from the layers of environmental damage. To this aim, the present article seeks to answer the following question: «what are the structural, visual, and formal characteristics of the Davazdah Imam Mausoleum of Yazd, and what rules did the designer establish in its design?»

Research Method

The current research is conducted based on library studies and field surveys, and is done using a descriptive-analytical method. The approach is qualitative and in order to collect the images of the inscription, which were the primary source of the research, first, the inscription was photographed despite being placed at a very high altitude and on a completely curved bed. For an accurate analysis, the images were subjected to perspective modifications and computer reproduction. Then, besides the general analysis of the

inscription, each letter was categorized in tables to examine the visual arrangements and principles established in their design.

Research Background

Although this inscription is mentioned in many sources, in fact, in no research, it has been examined specifically from the visual structure point of view. Probably, the only specialized reference about the Davazdah Imam Mausoleum is a book entitled «A Thousand Years of Stability» written by «Abuee» (2009), which has almost completely examined the historical aspects, architectural structure, and restoration measures of this building. In the decoration section, he only talked about the content and themes of the inscriptions, the type of script, and the materials used. «Monuments of Yazd» by «Afshar» (1995), «Islamic Inscriptions of Yazd City» by «Danesh Yazdi» (2008), «Review of Inscriptions of Yazd Buildings» by «Quchani» (2004) are among other sources for the general introduction of this inscription. However, regarding the studies that have tried to explore the visual structure of Islamic decorations and inscriptions in Iran, we can refer to some sources. In the article entitled «Study of the inscriptions and decorative arrays of the Khwrazmshahi Grand Mosque of Gonabad», «Sheikhi and KholusiRad» (2019), studied the visual structure of the arrays of the Khwrazmshahi Grand Mosque (early 7th century A.H.), including geometric, plant, and animal motifs in the brick and stucco decorations, as well as the inscriptions of this mosque. The article entitled «Decoration and Visual Structure of Kufic Letters in the Mausoleum of Arslan Jazeb» by «Zabolizadeh and Sheikhi» (2022), examined the form and structure of letters and associated decorations in Iranian Kufic script, which is a combination of calligraphy and painting, while in the 5th and 6th centuries A.H., it led to the creation of a new script in Khorasan area. In the article entitled «Structure and Characteristics of Ornamental Kufic Inscriptions in the Seljuk and Ilkhanid Periods», «Makinejad» (2018) investigated the general structure and capabilities of Seljuk and Ilkhanid inscriptions and did not analyze the details of the letters. In the article entitled «Analysis of the structure and visual characteristics of the Kufic inscriptions of Imamzade Abdullah of Shushtar», «Salehi, Khazaei, and Ahmad Panah» (2020) examined the entrance facade of this building, which has several inscriptions in simple Kufic script and a combination of simple and foliated Kufic script, and has a relatively simple structure compared to the Grivar inscription of the Davazdah Imam Mausoleum. In sum, the principles and values hidden in the design of the Grivar inscription in the Davazdah Imam Mausoleum of Yazd, because of the many historical, geographical, and stylistic differences with other historical buildings and inscriptions, which require different analyzes and conclusions, make it worthy of further research and reflection, and this research has tried to compensate for the lack of structural and visual analyzes as much as possible.

The visual structure of the inscription of Davazdah Imam Mausoleum of Yazd

1. General Structure: Although there have been a lot of interferences on the architecture of the Davazdah Imam Mausoleum of Yazd, the most exquisite decorations, which have been created since about a thousand years ago, have had the least interference on the structural and architectural elements (Abuee, 2009, p. 111). The inscription examined in this building (See Figure 1), which includes Ayat Al-Kursi and the verse after it, has been divided into eight equal parts, and has rotated around the octagonal Grivar of the dome; That is, it starts with بسم‌الله from the beginning of one side and ends with the phrase العلی‌العظیم at the end of the eighth side. One manifestation of the accuracy and value of the mentioned

inscription, which makes it worthy of further investigation, is that in the division of two verses along the eight sides of the Grivar, the distribution of the parts of the inscription is uniform and accurate in such a way that the end of the second verse ends right at the beginning of the بسم‌الله in such a way that it is difficult to find its beginning and end. This form of placement causes a visual and chain-like connection of all the letters, and as a result, creates the feeling of endless and circular turn around the central axis of the dome. The structure of the inscription's components, which are also effective in the upward and overall movement of the inscription, leads the eye towards the center of the dome, which will be further investigated. The entire inscription is surrounded by relatively wide bands at the top and bottom. These bands, created by non-level stucco with the inscription, are painted in a dark color and appeared as a frame for the inscription. Therefore, they create more emphasis and beauty, stability and strength of the inscription (See Figure 2).

Figure 1. The location of the Grivar inscription in the Davazdah Imam Mausoleum of Yazd and a close-up view of it. Source: Authors.

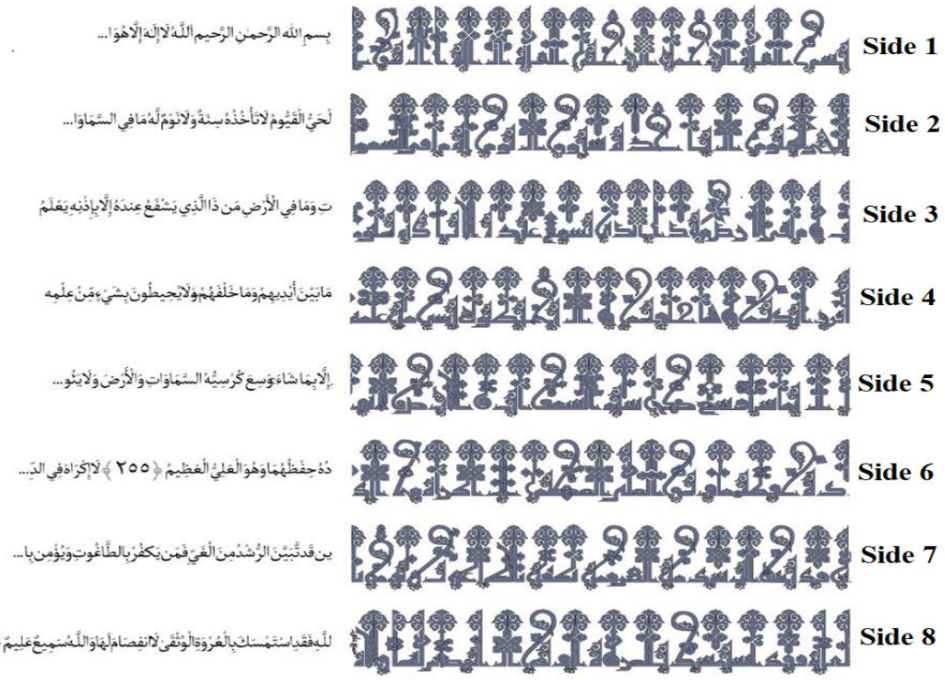


Figure 2. Computer reconstruction of the eight sides of the inscription in the Davazdah Imam Mausoleum along with the Arabic text of each side. Source: Authors.

2. The Structure of Components: In the Ornamental Kufic, the letters are decorated in different ways, for which four categories can be listed based on the type of decorations: 1. Bannai Kufic which is completely geometric and simple, 2. Simple Ornamental Kufic, 3. Moqaad or knotted Kufic, 4. Floriated Kufic (with plant motifs) (Ashrafi, 2018, p. 89). In another category, it can be divided into smaller groups: 1. Simple Kufic, 2. Angular Kufic 3. Leafy Kufic (Movaraq) 4. Floriated (Mozahar), 5. Knotted Kufic (Moqaad), 6. Complex Kufic (Moashaq), 7. Movashah Kufic 8. Round Kufic, 9. Ornamental Kufic, and 10. Iranian Kufic or Piramooz (Grohman, 2004, p. 7). The most important reason for this variety and different the Kufic script is the different levels and spaces of the architecture. Basically, in inscriptions, the Kufic script takes shape and character according to the size and proportions of the architectural space, and for this reason, it is not possible to consider certain and fixed rules for all of them. However, the script of the Twelve Imams Mausoleum is floriated and knotted, so we have to analyze its structure in order to find out how its elements are related because in order to go beyond the stage of describing each work of art, these definitions must be analyzed formally (Barnet, 2020, p. 169). The current inscription comprises several vertical movements, most of which are extensions of the inscription letters. By stretching the letters upwards (which have two conceptual and decorative aspects), two components, one geometric in the middle and another plant at the end of the stretches, are joined to them. In general, the structure of Ornamental Kufic inscriptions in historical monuments of Iran can be divided into three main parts, which are: «Writing system», «Geometric system», and «Plant system», respectively (Makinejad, 2018, p. 17) (See Figure 3); Of course, not all inscriptions necessarily have all three parts. Each of these three systems has specific features in different inscriptions, which will be further analyzed in the following sections about the three systems of this inscription.

Figure 3. The general layout of Ornamental Kufic inscription components in historical monuments of Iran. Source: Authors.

Proportion in the arrangement of components

The baseline is a line that is assumed to be regular and aligned. Different sources have listed a various number of baselines for the scripts, including «Sabzevari» refers to five baselines: The first is Ras ol-Khat (apex), the second is for the head of the letters و، ق، ف، ع، ط، ص، ر، د, the third is the middle baseline, the fourth is for the descender of the letters ن، ق، ی، ل، ص، س, and the fifth is related to the descender of ح، ع (Zeyl ol-Khat) (Sabzevari, 1993, p. 132). However, generally, the number of baselines depends on the type of script and the desire of the scribe (Mosleh-Amirdehi & Jabari, 2016, p. 76), so there can be as many innovations as designers in distinct lines of the chair. The present inscription also has a defined and specific pattern for the order and coordination of the arrangement of the components toward its height and length. Besides the main baseline, other components are also arranged based on guide lines, and the designer has used a hidden pattern to find the location of the mentioned

lines and achieve eye-catching order and proportions. The main baseline, the top, middle, and bottom guidelines of the inscription are shown in Figure 4a. As can be seen, the baseline is at the bottom 1.4, which is a coefficient of the height of the inscription. In Kufic inscriptions, the emphasis is on arranging the elements above the horizon line and using more of this space for the width of the text. This issue is if in this inscription, the space of writing and decorative elements under the baseline occupies only about one-eighth of the height of the entire inscription (See Figure 4a). Accordingly, as much as possible, the ends of the letters have been moved to the baseline, and only the ends of some letters have been drawn under it as small horizontal appendages in some situations. This form of placement and the short distance between the extension of the letters and the baseline are such that they do not appear as a part of the letters in the general view (pay attention to the end of the letters «و» and «ی» in the phrase الحیالقیوم). The position of the other guidelines of the lower half of the inscription, which are all a factor of the total size and are the location of the writing components and some geometric knots, can be seen in Figure 4b. Figure 4c shows the guidelines of the upper half of the inscription, each of which is an indicator used to determine the location of the components.

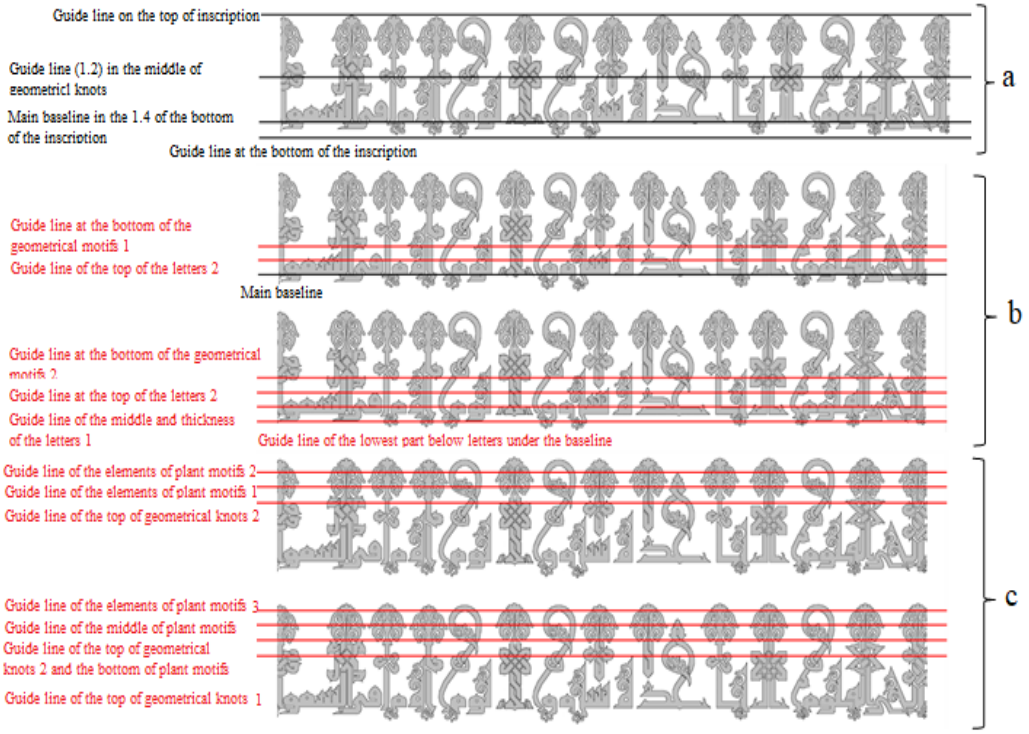


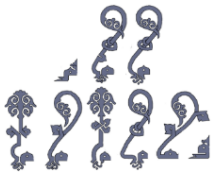
Figure 4. a. Showing the main divisions of the height of the inscription of in the Twelve Imam Mausoleum (phrase: ... الحی القیوم لاتاخذه سنه و لانوم له ما فی اسموا ...) and the position of the baseline at its bottom 1.4. **b.** Showing the guidelines of the bottom half of the inscription. **c.** Showing the guidelines of the upper half of the inscription. Source: Authors.

Writing system, formal, and structural changes

The «writing system» forms the lower part of the inscription, where the letters and words are arranged on the baseline and next to each other. As mentioned before, the script used in this inscription is Ornamental Kufic, which is a script without dots, and its main purpose is beauty, not legibility. At first glance, applying many changes to the letters by the designer to achieve this goal has caused the inscription the lack of sufficient readability and only looks like letters. The various forms of letters in Table 1 are the proof of this claim. Although in Ornamental Kufic inscriptions, the reading of the inscription was not intended by the designer, but this does not mean that the text cannot be read, rather, reading it is not important in the first place. The framework and shape of the letters are preserved in the innovations because the structure of the alphabet must be kept and the innovation can be reached from the same overall structure (Farid, 2021, p. 63). In this inscription, the letters are not stretched in length, but the parts of the letters are as close as possible to each other and the horizontal elongations have disappeared (pay attention to the letters س ،لام ،م in Figure 3. One of the most prominent features of the letters of this inscription is its vertical stretching. In one division, two types of vertical stretching in this inscription can be seen: one is the stretching of letters and the other is pseudo-scripts. The letters are divided into two groups in terms of length: a group of letters that are naturally above the baseline and are stretched upwards, i.e. Etnabi[3] such as «الف», «ل», «ک», «ط» and «ظ». In order to make it easier to express the contents, here we name these letters, which are drawn more elongated than normal, as «stretched letters». The second group of letters that originally sit on the horizon line or descend below it, not upwards. However, in the present inscription, they have climbed upwards by exaggerating the shape and because of applying formal changes. These letters are «ر», «و», «ح», «خ», «م», «ن» and «ی» and they are called «exaggerated letters». Lack of proper distance between letters causes the unity of the line to disappear (Highsmith, 2016, p. 46). Although in different inscriptions, the designers used different creativity to fill the space between letters, here, the designer tried to choose the best way to unify the inscription through the continuity of the stretched letters. In the interpretations and similes of Moqtae letters, the letter «الف» is considered being an excellent example of «good formation (Hosne Tashkil)[4]» and has the highest qualities, including unity and perfection, while other letters always tend to these superior qualities (Masoumzadeh Jozdani, Pourmand, & Khazaei, 2015, p. 69). Therefore, the reason for the designer's emphasis on creating vertical stretching in «exaggerated letters» and making them look like a letter like الف is to fill the empty spaces between «stretched letters», to get a common face with «stretched letters», and as a result, to achieve unity and the present visual effect. Table 1 shows these letters, which appeared with various designs throughout the inscription, individually, along with the intensity of stretching and exaggeration created. As can be seen, «stretched letters» only have a stretched state, but all «exaggerated» letters are used in both stretched and unstretched states throughout the inscription. It should be noted that in order to avoid chaos, completely identical letters and knots are listed only once at the table. It is noteworthy that the application of the mentioned changes, besides the high diversity of the letters of the Islamic alphabet in different positions of the word, despite the agent movement[5] and the existence of their general similarity, has caused a great variety of shapes in the letters of the inscription.

PAYKAREH
Journal of Art Faculty, Shahid Chamran University of Ahvaz
Examining the Script Style and Visual Arrangements of the Grivar Inscription in the Davazdah Imam Mausoleum of Yazd
Volume 12 Issue 31 Spring 2023 Pages 1-18

Table 1. Representation of «stretched letters» and «exaggerated letters» and single knots created in the Grivar inscription of the Davazdah Imam Mausoleum. Source: Authors.

No	General classification of letters in terms of elongation	Letters	Non-final/Attached	Final/Attached	Exaggeration of elongation and degree of change
1	"Stretched letters" are letters that are naturally drawn to the top of the baseline.	الف			Low
		ل			Low
		ط ظ		-	Medium
		ک			Medium
2	"Exaggerated letters" are letters that are not naturally drawn above the baseline, but here are exaggerated.	ر			High
		و			High
		ح خ		-	High
		م			High
		ن			High
		ی			High

In addition, some letters can be seen that have had the least exaggeration and change of form in the inscription. These letters, which actually include the rest of the letters, are: «ف», «ق», «ه», «ع», «د», «س», «ش», «ت», «ب», «ث», «ص» and «ض», all of which, unlike the previous letters, do not inherently have a vertical stretch and have not been exaggerated in the design of this inscription. These letters, which are called «non-stretched letters», are displayed in Table 2.

PAYKAREH
Journal of Art Faculty, Shahid Chamran University of Ahvaz
Examining the Script Style and Visual Arrangements of the Grivar Inscription in the Davazdah Imam Mausoleum of Yazd
Volume 12 Issue 31 Spring 2023 Pages 1-18

Table 2. Non-stretched letters in the inscription of Davazdah Imam Mausoleum. Source: Authors.

No.	Letter	Non-final/Attached	Final/Attached	Exaggeration of elongation and deformation
1	ف ق		-	Low
2	ه			
3	ع			
4	د			
5	س ش		-	
6	ت ب ث			
7	ص ض			

The question that is raised here is what was the criterion for choosing some letters under the title of «exaggerated letters» to create stretching. Are these letters chosen randomly, and if the answer is negative, did the designer choose the letters based on the position of the letters in the composition or randomly to apply this elongation? While giving a negative answer to this question, it can be said that by reflecting on the shape of the letters, it becomes clear that the condition for applying these exaggerated changes was to have at least one of these features: 1. The dissimilarity of letters and the possibility of distinguishing them from each other. For example, the dent of the letters «ب», «ت» and «ث» look very similar to the letters «الف» and «ل» when stretched vertically. The letters «س» and «ش» (which appear only at the beginning of the words in these verses) also interfere visually with «الف» and «ل» if the dents are stretched. Also, the letters «ص» and «ض» (because of the lack of dots in all the letters) have an inseparable resemblance to the letters «ظ» and «ط». As can be seen in Table 1, the letters «ن» and «ی», which have obtained permission to exaggerate, are not stretched at the beginning or in the middle of the letters so as not to interfere visually with the letters «ل». 2. Having at least one free component towards the top, front or bottom at the beginning or end of the letter. Another reason for choosing letters is their initial form. The letters are stretched that the presence of this condition creates the ability to apply stretching in them, unlike the Mahajer[6] letters such as «ه» and the letters «ف» and «ق», which do not have free forms at the beginning and have a closed space (stretching in the dent at the end of them also makes them look like «الف»). On the other hand, «ی», «و», «ن», «م», «ر» and «ح» are letters that are left at the end upwards or even downwards. It should be noted that despite having a free component at the end, the letters «ع» and «غ» cannot be connected to a vertical stretch because the ends of these letters are not facing up or even

forward and down (about the prohibition of stretching these two letters, in the knots section will be explained further).

Pseudo-Scripts

In the art of the Islamic period, there was a type of decorative writing that did not have a writing function. They are letters that are not part of the writing, but because of familiarity with the abstract pattern of the Islamic alphabet, they are part of the inscription and are considered in the group of graphic writings or pictographs (Farid, 2021, p. 84). Many factors contribute to balancing an effect, such as distance, position, size, proportion, etc. (Ocvirk, & Burncayton, 2011, p. 315). Pseudo-scripts are also added to fill the empty spaces under the letters, in order to maintain rhythm and balance in the composition. These forms and the peak of their use happened shortly after the Mongol attack (Farid, 2021, p. 86). At first glance, they do not appear as parts separate from the letters, and without mastering the text of the inscription, it is not possible to understand their existence. As can be seen in Figure 5, the pseudo-scripts in the present inscription include the letters «الف» and «لا» and the decorations added to them are like other letters. It should be noted that, in order to avoid chaos, completely similar pseudo-scripts in the inscription are not given in the figure.

Figure 5. Right: types of pseudo-writings used in the inscription of the Davazdah Imam Mausoleum. Left: The combination of the word «یشفع عنده» in the inscription and the display of three pseudo-writings used at the top of it. Source: Authors.

Now a question arises that considering the inseparable similarity of pseudo-scripts and written forms in general, is it not possible to create a similar form structure for the inscription without exaggerating the letters and only with the help of pseudo-scripts and «stretched letters»? In response, it can be said that the preference of the designer was on the elongation of the letters themselves, because the pseudo-scripts include only about ten percent of the vertical elongation of this inscription. Although it is possible to fill the empty spaces by maintaining more readability and without exaggerating the letters, nothing can be as helpful as the letters themselves in order to instill the superior concepts hidden in the divine verses. Therefore, the application of exaggerated stretching in the letters is practical in order to create more capacity in earthly forms to accept more heavenly concepts.

Geometric knots, frames, and rules

One of the important parts and turning points of the inscription of the Davazdah Imam Mausoleum is its geometric knots. These intertwined knots, which can be seen in various forms abundantly in the current inscription, can be divided into two general categories: 1. The knots in the middle part of the inscription (which are closely related to the vertical stretching of the letters). 2. The knots at the bottom of the inscription. However, behind this apparent complexity of knots, plans and ideas are hidden, which will be analyzed in the following section.

1. Knots in the middle part of the inscription: In the middle part of the inscription, a wide variety of knots can be seen. In fact, a knot is created in the middle of all the vertical stretches of the inscription (both in letters and pseudo-scripts). The number of stretches and as a result the total number of knots in the middle part of the inscription reaches 122, of which 106 knots belong to letters and 16 knots belong to pseudo-scripts. The aforementioned knots are created in three general ways: 1. Creating a single knot by twisting the vertical part of a single letter around its axis. These letters, which are 74 knots and include all «stretched letters» and «exaggerated letters» (+ pseudo-scripts), can be seen in Table 1. 2. Compound knots created by twisting the stretch of two adjacent letters. These knots, the letter الف is common to all of them, can be seen 43 times in the entire inscription, 41 times from twisting «الف» with the letter «ل» or vice versa and 2 times as an exception from twisting «الف» with «ک» and «و» has been created. The reason for this exception was to create a visual balance and maintain unity in the distance between the knots (See Table 3). In order to avoid chaos, the identical knots of two letters «الف» and «ل» are given only once at the table.

Table 3. Representation of inscription letters in the creation of compound double knots. Source: Authors.

No.	Constituent letters in the order of presence in the word	Knots created by combining two letters
1	«ل»,«الف»	
2	«الف»,«ل»	
3	«ک»,«الف»	
4	«و»,«الف»	

As mentioned in the previous section, the letters «ع» and «غ» are among the letters that do not have the condition of stretching upwards. This prohibition of changing some letters and the legality of the designer is if It is up to where the letter «الف» left it in contact with «غ» and created a knot with the letter «و» that comes after it and the rules of elongation of the previous section include it. This knot is the only such exception among all the knots of the inscription (See Figure 6, right). Another feature of these knots is that they have the same thickness as the text because of the length of the letters and their transformation into geometric motifs. These intertwined knots are placed in two general groups to draw angle, which has created visual order and rhythm in the inscription. This means that some follow the same rule in drawing, i.e. approximately 90 and 45 degrees, and some have a freer form.

The second type is less in the whole inscription and limited to heart-like knots. These two types of knots can be seen next to each other in Figure 6, left.

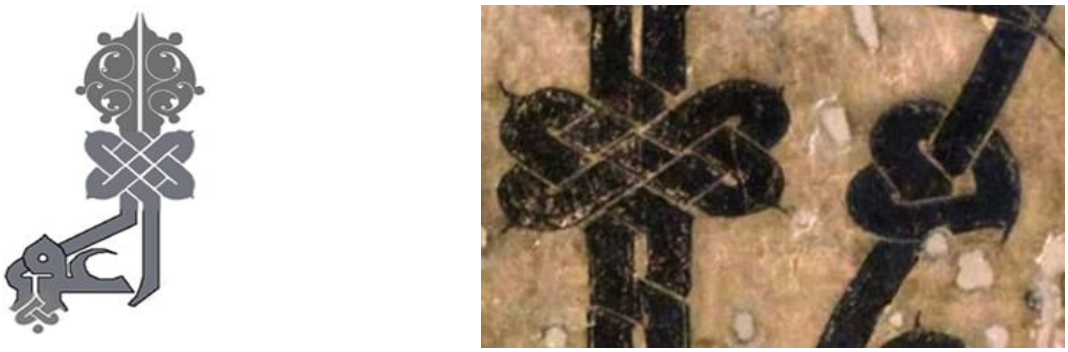
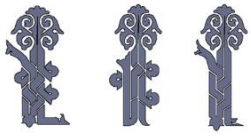


Figure 6. Right: Creating the knot «الف» with «و» and preventing it from mixing with «غ» in the word «بالطاغوت». Left: Drawing extension of letters and attached knots in free angle and approximate angles of 45 or 90 degrees. Source: Authors.

3. Creating knots from twisting three adjacent letters: Table 4 shows these knots, which reach a total of 5 knots, separately. The three-letter compound knots that are formed when three «stretched letters» are placed next to each other in a word are all related to placing the letters «الف» and «ل» next to each other. Only once, as an exception, the letter «ط» appears next to the two letters «الف» and «ل», which is the beginning of the word «بالطاغوت» and these three have created a knot together (See Table 4).

Table 4. Compound triple knots created from «three stretched letters» adjacency. Source: Authors.

No.	Constituent Letters	Nodes created from the adjacency of three letters
1	«الف»، «ل»، «الف»	
2	«الف»، «ل»، «ل»	
3	«الف»، «ل»، «ط»	

The analysis of the knots in the middle part of the inscription shows the existence of defined rules in their design, which can be summarized as follows:
1. Naturally, only in «stretched letters» and «exaggerated letters» (See Table 1), the creation of knots can be seen, and none of the «non-stretched letters» (See Table 2) take part in creating knots.
2. If at least two «stretched letters» are adjacent, they must form a compound knot. The reason for the letters «الف» followed by «ل» in the formation of single and compound knots

is the frequency of these two letters in the Quranic text of the inscription. These two letters are also placed next to each other more than any other two letters and create knots.

3. Letters must be next to be merged. Except for the two letters «الف» and «و» in the word «بالطاغوت», the letter «الف» and «غ» did not form a knot due to not meeting the necessary conditions of «غ» in order to stretch vertically, and with the letter «و» after which is placed. Also, nowhere in the inscription, the letters of two adjacent words have not created knots, in the sense that all double or triple knots belong to the letters of a single word, not adjacent letters in two separate words.

4. «Exaggerated letters» do not take part in the formation of compound double and triple knots. In other words, these letters have created only single knots in the entire inscription, and this was another rule defined in the inscription's design. It seems that the reason for this is the many changes in the form that «exaggerated letters» have seen, and perhaps avoiding their complexity and ambiguity more than before was the reason for this hindrance by the designer.

5. The order and priority of repetition of single and compound knots in the middle part of the inscription is not subject to any special rule, but the appearance of knots at regular relative intervals is one of the emphatic principles in its design. Based on this principle, the emergence of knots during the inscription has been realized based on one of these conditions: 1. «Stretched letters» have appeared as a single item that must necessarily form a single knot. 2. Two or three «stretched letters» appear side by side in one word, so they must form a compound knot. 3. The need for vertical stretching and, as a result, the knot, to maintain regular distances and visual unity between the stretches,where «exaggerated letters» appear in the stretched state along with the knot. In other cases, the designer uses these letters in short and without knots. In other words, the «exaggerated letters» were not drawn in the inscription when the density of the inscription prevented allocating enough space for them, so they were drawn short and without knots. 4. If there were no «stretched letters» or «exaggerated letters» with the mentioned conditions to maintain regular intervals in certain positions of the inscription, the pseudo-scripts appear with a single or compound knot according to the position. Although the use of pseudo-scripts is only 16 out of 122 stretches, but based on what was said, pseudo- scripts and «exaggerated letters» are responsible for maintaining the proportions between elongations in the middle and along the inscription. Table 5 shows the state of knot acceptance in stretched, exaggerated, and non-stretched letters separately.

Table 5. Knot acceptance status in «stretched letters», «exaggerated letters» and «non-stretched letters». Source: Authors.

NO.	Letter shapes	Single Knot	Compound Double Knot	Compound Triple Knot
1	Stretched Letters	Yes	Yes	Yes
2	Exaggerated Letters	Yes	No	No
3	Non-Stretched Letters	Yes	No	No

6. Besides the previous case, the intelligent use of different compound and single knots by the designer has helped to maintain the proportions between them to where two knots can have different visual weight despite maintaining the same thickness of the script in the drawing. It means that they occupy more or less space compared to each other and visually look lighter or heavier. Figure 7, Right on the right shows the different knots created in the

letter «الف». Naturally, the smaller knot has been used in dense situations in order to prevent overcrowding.

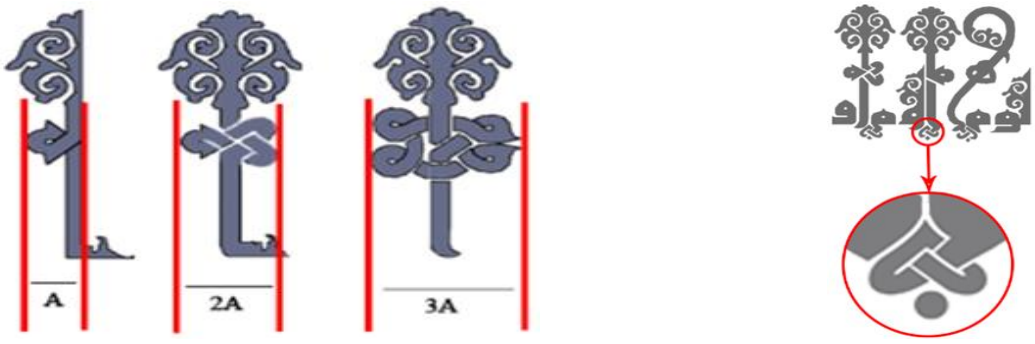


Figure 7. Right: Different size and thus in three different knots created in the letter «الف». Left: Showing the small identical knots in the middle of the letters and the place where they connect to each other under the line of the word «نوم له ما...». Source: Authors.

2. Knots in the lower part of the inscription: These small knots, which have a noticeable difference in size and thickness of the drawing script with the knots in the middle part, are all the same size and heart-shaped, at the bottom of the letters and tangent to the baseline (See Figure 7, left). These knots in the same row, which are among the few elements under the baseline, create a gentle rhythm and movement in this section and are connected to the letters in two ways. They are either in the middle of a letter or at the junction of two letters. The repetition distance of these knots is based on keeping the distance proportional to the previous and next knot and avoiding the accumulation of visual decorations, not just repetition in all letters and connections. It should be noted that the letters at the junction with the baseline must have the necessary width to create a knot, so a letter like «الف» has not been decorated with the mentioned knot due to not meeting the necessary conditions. The last point is that with a little reflection, the designer was forced to place these decorative knots under the baseline. Because placing only the end part of some letters under this line is limited (such as the end of the letter «غ»), it has caused a visual imbalance, and as a result, the lower part of the inscription is inelegant. Therefore, besides creating proper density in the lower part, the mentioned knots have created a suitable visual connection between this part and the upper part of the inscription.

Plant Motifs

The components of the inscription in the lower and middle parts have similar components. However, this similarity reaches its maximum in the plant part above the letters. The upper part, or the «plant system», which has 122 vertical stretches, includes three main motifs that are repeated throughout the inscription (See Figure 8). The dominant motif, i.e. «الف» motif, reaches 81 numbers in the entire inscription. Motif «ب» is half of the same as the previous one, which is repeated about 14 times. The main reason for using the second motif was the lack of sufficient space because of the density of motifs. This motif cannot be seen at first glance due to its great similarity to the previous one. «ج» pattern, which looks different from the previous ones, has 27 pieces, a design similar to the head and neck of a swan from the

side view. This character, which is based on the previous half-motif and on a longer base, has reached a twisted form, and is placed at the top of all «stretched» and «exaggerated» letters, except for «الف», «ل»و and «ر». Therefore, apart from matching the form with letters and alternating repetition to maintain the balance of positive and negative space, there has been no standard for drawing it.

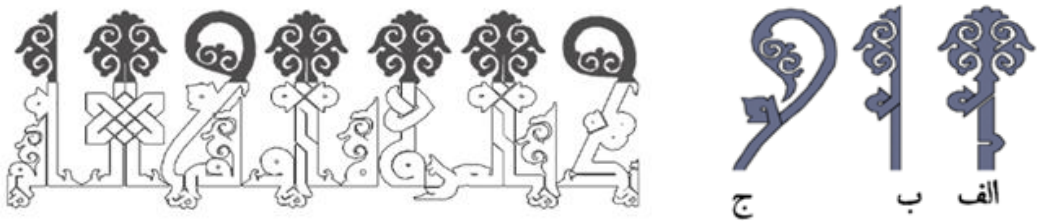


Figure 8. Showing the components of the inscription in the plant system. Source: Authors.

Conclusion

By reflecting and focusing on the components of the Grivar inscription in Davazdah Imam Mausoleum of Yazd, each person will notice the elegance and precision hidden in its design. Using several lines has created a noticeable order in the inscription. According to the conditions, the letters have knots in the middle part, which are governed by special rules. These knots are intertwined like heavenly ivy, as if an unearthly artist carved them. By classifying the inscription letters in three different parts, the designer has issued the permission to apply vertical stretching in some and prohibited some from applying stretching. When the necessary conditions for stretching the letters are not fulfilled, the pseudo-scripts are used to create a visual balance on their labels, and this coherent whole is placed in such a relationship and proportion that the positive and negative spaces between the letters are evenly distributed throughout the inscription. These positive and negative spaces do not have the same shapes, but they are the same in terms of weight, and if a knot is moved or letters are closer or further apart, they cause irreparable damage. The stretching of the letters directs the gaze upwards and influences the unity and central focus of the tip of the dome. The same height of the rising stretches has helped convey the concept of balance, rhythm, unity, and vertical movement, and it also creates a horizontal movement around the perimeter axis of the dome. The similarity in the upper plant system, the middle geometric system, and the lower writing system of the inscription has caused the unity of the components along the octagon, and the contrast between the flat and round shapes has made the inscription even more beautiful. In the end, it can be said that the additional complex decorations, including geometric and plant knots, the application of exaggerated vertical stretching which has caused a change in the basic form of some letters, the drawing of letters at the same height, the drawing of various forms of one letter along the length of the inscription, removing the horizontal stretching of letters and the space between words, the similarity of the form of some different letters and not using dots are the factors that cause illegibility in the current inscription. This distancing from legibility is to instill concepts beyond the literal meaning and to achieve proportion and beauty in such a way that the letters (while maintaining legibility despite looking illegible) contain the highest heavenly concepts that the pen alone cannot express. However, the application of these formal changes does not only mean losing the order and rules of the script, but the designer has established certain principles and policies under the changes, to where preserving the

independent identity of the types of letters has been one of the main design criteria. The innovation and creativity that exists in the Grivar inscription of the Davazdah Imam Mausoleum can be a useful model in the present era. Again, using the rules applied in the design of this inscription, which seems to have been designed for all generations, and defining new functions for it can help to preserve and revive such works that reflect Iranian Islamic culture and identity.

Acknowledgments

Undoubtedly, photographing historical inscriptions in the Grivar of a dome and re-creating it correctly, despite its length and many damages, will not be possible without the help of skilled and patient experts in this field. The authors of this article consider it necessary to express their gratitude for the efforts of Mr. Ehsan Rad, who sincerely helped us.

Appendix

1. In order to get more information about the history of calligraphy after Islam in Iran, referring to sources such as «The Origin and Early Development of Floriated Kufic» translated by Mahnaz Shayesteh Far and «Coexistence of Image and Writing in Iranian Art» by Amir Farid, are suggested.
2. The most important feature of this building is its cornering, which is of the Tormbe Patkaneh type and the oldest existing example of this type, and it is considered an example for the later cornerings in the Razi style architecture (Hillenbrand, 2006, p. 291).
3. The different forms of letters have been divided by Islamic treatise writers into several categories, which include Etnab (alefat), Ahdab (falls), Navajez or Ezras (dents), Mahajer or Oyun (eyes) (Gacek, 2009, p. 43).
4. According to Ibn Moqleh, «good formation» is a rule in calligraphy about the principles and elements of writing letters and their connections in words, and includes straightness (Sath), roundness (Dowr), strength (Qovvat), slimness (Za'f), unreal lowering (Nozoul), unreal heightening (So'oud), real lowering, real heightening, release" (ersāl), blackness" and "whiteness" (sawād o bayāż) (Fazaeli, 1981, p. 77).
5. Sometimes there are similarities between parts of different letters, in the sense that a part of one letter is used in another letter and causes two or more letters to resemble each other. These common parts are called «agent movement» (Afshar Mohajer, Salehi, & Farid, 2016, p. 46).
6. Oyun (eyes) letters that have an eye-like cavity.

References

- Abuee, R. (2009). *A thousand years of stability.* Yazd: Organization of Cultural Heritage, Crafts, and Tourism.
- Afshar, I. (1995). *The monuments of Yazd* (Vol 2). Tehran: Association of Cultural Artifacts and Honors.
- Afshar Mohajer, K., Salehi, S., & Farid, A. (2016). Characteristics of recognizing letters in the Islamic alphabet. *Visual and applied arts letter*, 9(18), pp. 43-60.
- Ashrafi, A. (2018). A comparative study of the Kufic scripts of Sheikh Abdul Samad Natanzi's tomb and Farshah's shrine in Yazd. *Kashanology*, 11(1), pp. 89-104.
- Barnet, S. (2020). *A guide to research and writing in art* (B. Avakian, Trans.). Tehran: SAMT.
- Danesh Yazdi, F. (2008). *Islamic inscriptions of Yazd city*. Tehran: Iran's Cultural Heritage Organization, Sobhan Noor Publications.
- Farid, A. (2021). *The coexistence of motif and text in Iranian art.* Tehran: Kalhor Publications.
- Fazaeli, H. (1981). *Script teaching.* Tehran: Soroush.
- Gacek, A. (2009). *Arabic Manuscripts (A Vasemecum for Readers).* Brill: Liden/Boston.
- Grohman, A. (2004). *The origin and initial development of floriated Kufic* (M. Shaystefar. Trans.). Tehran: Publications of Islamic Art Studies Foundation.
- Highsmith, C. (2016). *What happens inside the paragraph (principles of typography)* (F. Arinnejad, Trans.). Tehran: Meshki Publishing House.

- Hillenbrand, R. (2006). *Islamic architecture (form, function, and meaning)* (B. Ayatollahzadeh Shirazi, Trans.). Tehran: Rozeneh.
- Makinejad, M. (2018). The structure and characteristics of ornamental Kufic inscriptions (flowered, knotted) in the Seljuk, Ilkhani periods. *Negareh*, (47), pp. 17-29.
- Masoumzadeh Jozdani, F., Pourmand, H. A., & Khazaei, M. (2015). The visual language of Mahajer in ornamental Kufic. *Fine arts-visual arts*, 2(4), pp. 59-72.
- Mosleh Amirdehi, M. & Jabari, S. (2016). Examining the calligraphy style in a version of Lataef al-Tafsir. *Visual and applied arts letter*, (17), pp. 71-84.
- Ocvirk, S., & Burncayton, V. (2011). *Fundamentals of art: Theory and practice* (M. R. Yeganeh Doost, Trans.). Tehran: SAMT.
- Quchani, A. (2004). *Examining the inscriptions of Yazd monuments*. Yazd: Cultural Heritage Organization.
- Sabzevari, F. (1993). *The principles and rules of Settah (six-type) scripts: Book design in Islamic civilization* (researched and authored by: N. Mayel Heravi). Mashhad: Qods Razavi Province, Islamic Research Foundation.
- Salehi, S, Khazaei, M. & Ahmad Panah, S. A. T. (2020). Analysis of the structure and visual characteristics of the Kufic inscriptions of Imamzade Abdullah of Shushtar. *Art effect*, (12)(4), pp. 74-86.
- Sheikhi, A. R. & Kholousirad, Z. (2019). Investigating the inscriptions and decorative arrays of Gonabad Khwarazmshahi Grand Mosque. *Fine arts-visual arts*, 24(3), pp. 77-88.
- Zabolizadeh, V. & Sheikhi, A. R. (2022). Decoration and visual structure of Kufic letters in the painted inscription of the tomb of Arslan Jazeb. *Fine arts-visual arts*, 27(1), pp. 71-82.

©2023 by the Authours. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0 license) https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.en_GB

PAYKAREH
Journal of Art Faculty, Shahid Chamran University of Ahvaz
The Effects of Iranian Kufic Script (Piramooz) on the Formation of «Iqlam Sethe (the Six Scripts)»
Volume 12 Issue 31 Spring 2023 Pages 19-36

Original Research Article

Amir Farid[1] Fateme Moradi Sirchi[2]
Received: 29 December 2022 Revised:24 April 2023 Accepted: 11 May 2023

DOI: 10.22055/PYK.2023.42630.1357 **URL:** https://paykareh.scu.ac.ir/article_18226.html

How to cite this article: Farid, A & Moradi Sirchi, F. (2022). The Effects of Iranian Kufic Script (Piramooz) on the Formation of «Iqlam Sethe (the Six Scripts)». *Paykareh*, 12 (31), pp. 19-36.

The Persian translation of this article is published in the same issue with the following title
تأثیرات کوفیِ ایرانی (پیرآموز) بر شکل‌گیری «اقلام سته»

The Effects of Iranian Kufic Script (Piramooz) on the Formation of «Iqlam Sethe (the Six Scripts)»

Abstract

Problem Definition: One of the most important developments in writing in Islamic lands has been the emergence of the Six Scripts (Iqlam Sethe). The decline of the Kufic script and its replacement with the Six Scripts, as well as the wide use of these scripts, shows the claim that the emergence of these fonts was one of the biggest literary and artistic developments during the life of Islamic societies. Despite the importance and wide usage of these scripts, it should be acknowledged that sufficient research has not been done in the field of the origin and scripts influencing the formation of Iqlam Sethe. Therefore, this research aims at answering the following question: «What were the effects of the Kufic script, especially Iranian Kufic, on the formation of Iqlam Sethe?»

Objective: The current research is looking for the possible effects of the Simple Kufic and the Piramooz Kufic scripts in the creation and formation of Iqlam Sethe.

Research Method: This research is done using a qualitative method. In terms of «applied» purpose and «descriptive» nature of the subject, it is of a descriptive-analytical type. The written and visual data in this research have been selected and cited using a library method and purposefully from among reliable specialized sources in the field of handwriting and calligraphy and to the extent of theoretical adequacy. The method of analyzing and adjusting the shape of the letters has also been done in four selected Simple and Piramooz Kufic scripts, as the base/origin scripts in relation to the Naskh and Thuluth as the target script.

Results: Finally, from the shape analysis of the letters and the comparative study of the four-script single letters mentioned in 18 separate tables, this conclusion can be drawn that the Iranian Kufic script, or Piramooz, could have been a model, or at least, an intermediate link between Simple Kufic and Iqlam Sethe, because of its similarity in shape with the shape of the letters of the Iqlam Sethe.

Keywords

Iranian Calligraphy, Simple Kufic, Piramooz Font, Iqlam Sethe, Letters

1. Assistant Professor, Faculty of Visual Arts, Tabriz University of Islamic Art, Tabriz, Iran.
2. Corresponding author, Faculty member of Art Education Department, Farhangian University, Tehran, Iran.
Email: fatemehmoradi4000@gmail.com

Introduction

The first script of the Islamic world that was universal is the Kufic script. Most researchers agree that the origin of this script is Aramaic. Also, the attribution of this script to the city of Kufa is also a place of consensus. However, there is no consensus on the fact that in the pre-Islam era, the city of Kufa was one city of the Sassanid Empire, and how influential Iranian thought and culture, as well as the Pahlavi script, were in creating the Kufic script. Especially in the contemporary period, the research studies that are often carried out by Iranian researchers show that the role of Iranians in the creation of the Kufic script was great[1]. Despite this influence, what has become customary among most researchers is that script in Islamic countries is called Arabic script or Arabic calligraphy[2]. In this article, there is no intention to cover this subject and draw conclusions from it. But what can be concluded from the documented sources is that the origin of the Kufic script, like many Mesopotamian scripts such as Avesta and Pahlavi, is a smooth script[3]. According to the examples of the works obtained from the first centuries of Islam, it can be said that the script, which is named after the city of Kufa and today is called Simple Kufic or early Kufic, was the official script for writing «Mushaf Sharif»[4]. Of course, it should be mentioned that there was a spread of Simple Kufic script in manuscripts, because in many writings that remained until the 6th and 7th centuries A.H., especially in buildings, although it is named with a Kufic prefix[5], the difference in shape and form between them and the Simple Kufic is so great that it is difficult to accept the assignment of all of them to the basic Kufic - the Simple Kufic. In the scope of Islamic civilization and even in manuscripts, many branches were taken from the Kufic script. In the meantime, a type of writing font appeared in the first centuries of Islam in the geography of Iran[6], which became known as Firamooz or Piramooz or Iranian Kufic (or Eastern and one of its subgroups: Qarmati). Although this font is derived from the Simple Kufic script, it has unique features in the shape and form of the letters compared to the previous example (Simple Kufic) and also similarities with later examples (Iqlam Sethe). Therefore, the current research seeks to answer this question: «what effects did the Simple Kufic script and especially the Piramooz Kufic script have on the formation of items?» The importance of this point lies because the popularity of the Kufic script decreases with the arrival of competitors such as the Six Scripts and gradually becomes obsolete; A competitor that has been around for a thousand years and is still widely used.

Research Method

The current research is «applied» in terms of purpose and includes a qualitative research design, which was conducted using a descriptive-analytical method. To collect library and visual data, reliable sources published in calligraphy such as «Artistic masterpieces at the Astan Quds; Selected Qurans (2012)», «The Quranic art of calligraphy and illumination (1998)», «Calligraphy Atlas (2017)», etc. have been used. Since before the appearance of the Six Scripts, the two «Simple Kufic» and «Piramooz Kufic» scripts were popular, in this research, as the base or source scripts, and among the Six Scripts, the two «Thuluth» and «Naskh» scripts which are mostly used, are considered as target scripts. Visual data has been analyzed through the comparative analysis of images and the description of each part of the letter in the four scripts mentioned in the following positions: «single letter», «pre-word», «middle-word», and «post-word». These items are arranged and presented for each letter in a separate table. In these tables, the letters in the «Simple Kufic» and «Piramooz Kufic» scripts (as the base scripts) on the one hand, and «Naskh» and «Thuluth» scripts (as the target scripts) on the other hand, have been compared[7]. First, a brief description of the four calligraphy in question (Simple Kufic, Piramooz Kufic, Naskh and Tholuth) is

provided, and then the letters in each of these four scripts are evaluated. In this regard, letters have been divided into 18 categories after being separated from the samples. In the analysis of letters, first each letter in its different states of use in the word (single letter, pre-word, middle-word, post-word) and then compared to each other have been examined.

Research Background

Most of the investigations and backgrounds of the movement of calligraphy and letters in Islamic societies and their influence on each other have been conducted in the field of historical studies. Among the most important of these sources, we can refer to «Fazaeli» (1987) in «Script Atlas» that the author has discussed the process of calligraphy fonts according to the sources. Also, from this point of view, (Imani (2006), Zainuddin (1974), Harati (2014), and Grohmann (2004)) can be mentioned. As stated, the emphasis of these authors is based on historical studies. Despite this, in recent years, the following researches are worth mentioning: In the book entitled «The Rise of Islamic Calligraphy» (2010), the shape classification of the first samples of Kufic calligraphy is specifically discussed. Focusing on the first manuscripts that developed in Islamic civilization, the author deals with the way of transforming these scripts into new methods. In this book, each sample is categorized and its distinction is stated. The categories start from the scripts attributed to Kufic and Hijazi at the beginning of Islam and continue until the third and fourth centuries when the cultural revolution took place in Islamic culture. In the third part of the book entitled «Islamic Calligraphy» (2017), «Blair» explains the reasons for the emergence of the Six Script and round scripts (Mostadir), among which the reasons for the social conditions in the East of the Islamic world, centered on Iran, are mentioned by him. This point, because of its attention to social conditions, establishes a suitable relationship with the «Ibn Muqla», which can be placed as the background of the present research from this perspective. «Sahragard» in the book entitled «Satr-e Mastur (The Hidden Line)» (2020) which was compiled for Eastern Kufic stylistics, introduces the written collection written with this script. This book contains unique images that exist in museums, especially Astan Razavi. Although the author's effort was to introduce the styles of Eastern Kufic script, in some samples, there is no distinction between the style in its common sense and the design of the writing in the font of that version. Specifically, in order to investigate the shape of the letters in the Islamic alphabet, there have been research studies about the letters and with an emphasis on contemporary fonts, including: «Fozuni» (2009) in an article entitled «Introduction to the Morphology of Persian Writing», specifically deals with the shape and form characteristics of letters and proposes a classification based on the shape and form components in the Persian alphabet. In an article entitled «How to make a font using the first rule of Arabic calligraphy?», through vector divisions and computers, «Bayar & Sami» (2009), have defined the angles, sizes, and arcs of letters in Islamic calligraphy. It is necessary to state that some researchers (Homayun Farrokh, 2005, pp. 770-774) considered Piramooz Kufic to be the source of the Naskh script, but they did not present a historical or comparative document for this statement, from which this importance can be understood. Some other researchers (George, 2010) have also found a pre-Islamic background for the Naskh script, which can attribute the origin of the change of letters from Kufic to Naskh to the pre-Islamic examples. But despite this, the presence and widespread existence of Kufic samples at the time of the creation of the Naskh script was very inclusive, and among other theories, the influence of these scripts can be explored, in line with the aim of the present study.

Base scripts (Simple and Piramooz Kufic,); Target scripts (Thuluth and Naskh)

If we leave aside the fonts that have become popular in the name of decorative Kufic and are more common in the inscriptions of buildings and industries, and look at them from the point of view of the design of letters and words (Farid, 2021, pp. 58-71) and the two widely used fonts for writing texts, especially the Qur'an, which was common in the manuscripts of the early centuries of Islam until the 5th and 6th centuries A.H., we come to two types of Simple Kufic and Iranian Kufic (Piramooz). In the description of the basic Kufic or Simple Kufic script, it is stated that this is a script with a specific and fixed rule, which has short vertical cuts in terms of shape, and the horizontal movement of the pen is clear in it (Safadi, 2002, pp. 10-23). Using the entire surface of the pen in this script has led to uniformity and lack of thickness and thinness in the writing. Failure to use the weakness of the pen, which may have been because of the deviation in the sharpening of the pen, has led to stagnation and lack of dynamism on the page. The horizontal stretching of the combinations and letters is one of the other prominent visual characteristics of these scripts. The superiority of the Mads (horizontal movements) over the Jars (vertical movements) in Simple Kufic, which leads to the stretching of the lines, can be seen even in the format of the remaining books in this way. The spread of this method was from the 2nd and 3rd centuries to the 6th century A.H., and its use is mostly in the writing of the Qur'an[8]. After nearly two centuries of the widespread use of Simple Kufic, we observe a sample that today is called Iranian Kufic, Piramooz or Eastern Kufic. Of course, this multiplicity of names must have happened in the present era. In order to distinguish between Simple Kufic and Eastern Kufic, Ghelichkhani mentions several indicators; Among the most important indicators of Eastern Kufic is the proximity of the letters in the words for better reading and dissimilarity of the letters «و» and «ر» with each other (Ghelichkhani, 2011, pp. 67-68). Piramooz «has unique characteristics that are distinctly different from the Simple Kufic sample. The most notable characteristic of this type of Kufic is the long and vertical ascending tailings of letters, while the short tailings of letters are devious or slightly bent to the left. This characteristic gives it a dynamic forward movement...» (Safadi, 2002, p. 14). Another feature of this font is the length of the letters compared to Simple Kufic; Also, the presence of thickness and thinness among the letters of this script is clear. The last point in the brief introduction of Iranian Kufic is that the use of this type of font for writing Persian texts was widespread in the 4th to 8th centuries A.H. (Ghelichkhani, 2011, p. 68). About the transformation of the writing style around the 3rd century A.H. from Simple Kufic or, in other words, straight and extended scripts to rounded ones, most of the reasons such as the steepening of the pen cut, the appearance of paper and other technical issues are mentioned; Also very important in the circle and square placement of letters, but the social reason is also very important. «This regularization of round items was a part of the major social developments that created a transnational Islamic civilization and decentralized power and culture and spread it among many peoples who, besides Arabic, spoke Persian as well» (Blair, 2017, p. 182). This sentence of Mrs. «Blair» is related to the first surviving sample of Iranian Kufic script, which is known as «Khaiqani» Quran. This Qur'an is an example of the first Kufic of Piramooz or round scripts, and it is stated in a Persian writing at the end that «Ahmed bin Abul Qasim Khaiqani» made this Mushaf (book) in Sha'ban 292 A.H. The use of Persian language in the notes of the manuscript connects it with the eastern region of the Islamic world, and according to Mrs. Blair, the time of its completion is a standard date for the construction of such a development. The important point in these statements is the simultaneity of this event with the transformation brought about by a person like «Ibn Muqla» (272 A.H.), or rather, his family. In the same way, the simultaneity with a unique

sample such as the version of «Gharib al-Hadith» written in Baghdad is noteworthy. «At the same time, the appearance of the Mustadir (round) script in Iran and Central Asia has been accepted for official purposes as well as writing the Qur'an... This script (Iranian Kufic, Mustadir (round) or, in other words, Shikasta) since the end of the 3rd century A.H. in northeastern Iran, it was not only an official script but also a common and ordinary script» (Blair, 2016, pp. 184 & 188). The creation and perhaps it is better to say the legality of Iqlam Sethe (including Naskh, Thuluth, Muhaqqaq, Rayhan, Tawqi, and Reqa script) took place in the 3rd and 4th centuries A.H. by the family of Ibn Muqla, an Iranian scholar of the Abbasid court[9]. A person with an Iranian family, being a scientist and mathematician, and his ministry in the two big cities of Baghdad and Shiraz could have brought him familiarity with writing trends. Now, in order to be familiar with two representatives of the Six Scripts (Thuluth and Naskh), first an explanation of the Thuluth script is given, with the explanation that the Thuluth script has some kind of overlap with this script because of its similarity with the Muhaqqaq script. In short, Thuluth is a static and, at the same time, long and stretched script, which was mainly used for decoration in manuscripts and inscriptions. The height of the strokes of some letters increases the expressive power of decoration in this script, and even though the centuries have passed, the Thuluth script is still considered one of the most important decorative scripts in Islam. Although the Thuluth script has been used in writing since the past until today, it has a prominent application in inscriptions. The great curvature of this script, which is combined with the height of some letters such as الف, ل, gives this script a firm, yet dynamic status. Naskh Script is considered being a follower of Thuluth script[10], followed by other scripts (Maneshi Qomi, 2004, p. 17). In the Naskh script, the spacing between height and width of letters and words is more balanced, which adds to its ease of reading. This makes the Naskh script to be used as the first writing script, especially for writing the Quran in Islamic societies. «We can even say that the element of drawing has been removed in the manuscript. Also, this script considers the limitations of the human hand - doubly; Because not only it fits with the skillful and natural movement of the hand, but it is also such that it is possible to write the Qur'an with it in a manner that is easy to pick up and carry» (Lings, 1998, p. 54).

Findings and Discussion

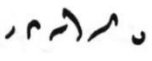
After giving a brief description about the scripts examined in the current research, it is necessary to answer the main question and to achieve the extent of the effects of Kufic scripts on the Iqlam Sethe, a formal comparison should be made between them in order to determine the influence ratio of the Iqlam Sethe from the previous writing types. Among the methods of comparing letters with each other, the authors chose shape analysis because of its directness in recognizing the shape of letters and hoping to obtain clearer results because the form has a more direct and explicit expression. Shape is generally in visual cultures to mean the script and the outer boundary of a form which is more focusable (Bowers, 2008, p. 54). «Every time we perceive a form, consciously or unconsciously, we consider it to represent something and thus we receive it as a form of a content» (Arnheim, 2009, p. 119). It can be said that forms always go beyond their practical function by abstracting features such as sharpness, harmony and disharmony, curvature, strength or weakness from the shape of objects. Then, two groups of scripts (including four types of scripts) have been selected and analyzed; Simple and Piramooz Kufic scripts as the base scripts, and Thuluth and Naskh scripts as the target scripts. The samples are given separately

in the 18 tables below, and the differences and structural similarities between the samples are stated in front of each letter (in single, pre-word, middle-word and post-word cases).

Table 1. Letter الف. Source: Authors.

الف	Kufic		Naskh	Thuluth	Description
	Simple	Piramooz			
Single letter					There is a similarity in form in the generalities of all four samples. Vertical and smooth movement in all samples is the most characteristic feature of this letter. Of course, the tendency of the end of the letter الف to the right in the base Kufic sample is more than other samples, which is gradually inclined to the left.
Pre-word	-		-	-	-
Middle-word	-	-	-	-	-
Post-word					A smooth and vertical movement in all samples makes the whole of the الف in the post-word. Although it is arched according to the composition of the vertical movement, especially in the Piramooz.

Table 2. Letter ب. Source: Authors.

ب	Kufic		Naskh	Thuluth	Description
	Simple	Piramooz			
Single letter					Horizontal movement is a constant feature of all samples.
Pre-word					The existence of mono-dents in the letter is characteristic of all samples. The high diversity of dents in Naskg and Thuluth samples. There is a subtle similarity in the beginning of the movement between Piramooz and Naskh and Thuluth.
Middle-word					The presence of dents is constant in all samples, but its high variation in form in Naskh and Thuluth

ب	Kufic		Naskh	Thuluth	Description
	Simple	Piramooz			
					samples, along with curvature instead of dents, differentiates the two groups.
Post-word					The overall uniformity of shape between all samples. In Piramooz, the protrusion at the end of movement ب is more associated with samples of Naskh and Thuluth samples.

Table 3. Letter ح. Source: Authors.

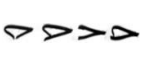
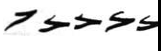
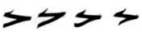
ح	Kufic		Naskh	Thuluth	Description
	Simple	Piramooz			
Single letter					The first part of the movement in the letter of all four samples is fixed and reagrded as the identification index of the letter. There is an open space under the letter ح in the three scripts of Naskh, Thuluth and Piramooz, which is the minimum in Simple Kufic (the difference between the two cases).
Pre-word					In general, all samples are similar, with the explanation that the latter two scripts are more curved and rounded, which in this respect are related to Simple Kufic. .
Middle-word					In general, all the samples are similar, with the explanation that in the latter two scripts, the curve and the circle are more dominant, which in this respect are related to the Simple Kufic.
Post-word					Movement in the post-word of this letter is like its single letter.

Table 4. Letter د. Source: Authors.

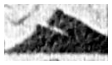
د	Kufic		Naskh	Thuluth	Description Simple
	Simple	Piramooz			
Single letter					The open space on the left side of the letter is an indicator observed in all the samples, which becomes much more open in Naskh and Thuluth. In the comparison of four samples, the letter د in Simple Kufic with a long horizontal stretch differs from other samples.
Pre-word	-		-	-	-
Middle-word	-		-	-	-
Post-word					The movement of the letters in the post-word of the letter د is like that of the single letters in this letter.

Table 5. Letter ر .Source: Authors.

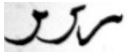
ر	Kufic		Naskh	Thuluth	Description
	Simple	Piramooz			
Single letter					The oblique movement from right to left towards the bottom forms the letter ر (Figure:). The difference between the samples is Simple Kufi, that the letter ر in this script is like the letter د in other scripts.
Pre-word	-		-	-	
Middle-word	-		-	-	
Post-word					It is the same as the single letter condition.

Table 6. Letterو .Source: Authors.

و	Kufic		Naskh	Thuluth	Description
	Simple	Piramooz			
Single letter					There are two shaped parts in all samples, the first part of which is the same, but the oblique movement in the second part is different in Simple Kufic and has destroyed the space between the two parts. The similarity of the letter و in Simple Kufic with the letter ف can be considered.

و	Kufic		Naskh	Thuluth	Description
	Simple	Piramooz			
Pre-word	-		-	-	
Middle-word	-		-	-	
Post-word					It is the same as the single letter condition

Table 7. Letter س .Source: Authors.

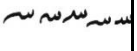
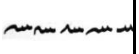
س	Kufic		Naskh	Thuluth	Description
	Simple	Piramooz			
Single letter					This letter has two dented parts and an ن-like movement. The second part has an opening towards the top, which is the same in the three scripts of Piramooz, Naskh, and Thuluth (except for the stretched س in a sample of the Thuluth script). In the Simple Kufic sample, the movement of the agent (second part) differs from other examples.
Pre-word					There is uniformity in all samples. The high variety of dents in Naskh and Thuluth samples with curvature instead of dents.
Middle-word					"
Post-word					It is the same with the single letter condition (the same form in the three scripts of Piramooz, Naskh, and Thuluth).

Table 8. Letter ص .Source: Authors.

ص	Kufic		Naskh	Thuluth	Description
	Simple	Piramooz			
Single letter					There is a general similarity in the first part in all samples. The Simple Kufic in the opening angle of

ص	Kufic		Naskh	Thuluth	Description
	Simple	Piramooz			
					the second part is different compared to the other three samples.
Pre-word					General similarity in four samples. The difference in the curvature of the letter ص, in the Naskh and Thuluth scripts with the Simple and Piramooz Kufic Sample.
Middle-word					"
Post-word					It is the same with the single letter condition.

Table 9. Letter ط .Source: Authors.

ط	Kufic		Naskh	Thuluth	Description
	Simple	Piramooz			
Single letter					In general, all samples (regardless of size and volume) follow a pattern. In the student's sample, the movement of الف of the letter ط has become oblique.
Pre-word					There is no difference between the movements of this letter in different parts of the word.
Middle-word					"
Post-word					"

Table 10. Letter ع .Source: Authors.

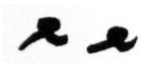
ع	Kufic		Naskh	Thuluth	Description
	Simple	Piramooz			
Single letter					The main difference compared to other samples can be seen in Simple Kufic; This difference is especially evident in the second part of the letter ع .
Pre-word					The same in all samples.
Middle-word					The difference compared to other samples can be seen in the Simple Kufi sample (the pattern is the same in Piramooz, Naskh, and Thuluth samples).
Post-word					The major difference compared to other samples can be seen in the Simple Kufic, where the second part of the letter ع is different (the pattern in the sample of Piramooz, Naskh, and Thuluth).

Table 11. Letter ف .Source: Authors.

ف	Kufic		Naskh	Thuluth	Description
	Simple	Piramooz			
Single letter					There are two parts as this letter. A circular movement at the beginning of horizontal stretching in all samples has caused general similarity in all four samples.
Pre-word					"
Middle-word					"
Post-word					The same overall similarity exists in all four samples. Compared to the Simple Kufic, Piramooz is associated with the peak movement at the end of the letter. The two Naskh

ف	Kufic		Naskh	Thuluth	Description
	Simple	Piramooz			
					and Thuluth scripts are more similar (fixed state in the three scripts of Piramooz, Naskh, and Thuluth ـفـ).

Table 12. Letter ق .Source: Authors.

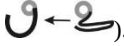
ق	Kufic		Naskh	Thuluth	Description
	Simple	Piramooz			
Single letter					The major difference in this letter in the second part is Simple Kufic compared to the other three scripts (Figure: ). There are two parts of the shape, the second part has a horizontal arc movement.
Pre-word					Similarity in proportion, in all four samples.
Middle-word					Similarity in proportion, in all four samples.
Post-word					The difference in the second part of Simple Kufic is compared with the other three scripts.

Table 13. Letter ک .Source: Authors.

ک	Kufic		Naskh	Thuluth	Description
	Simple	Piramooz			
Single letter					In the two Naskh and Thuluth scripts, the overall shape of the letter differs completely from the first samples. The back-and-forth movement of the first two samples (Simple Kufic and c) is not observed in the Naskh and Thuluth, although the Sarkesh (accent) movement of these two samples is common to the Piramooz sample.
Pre-word					In all four samples, the general movement of the letters is similar. The letter ک can be seen together with the Sarkesh (accent), which, of course, is

ک	Kufic		Naskh	Thuluth	Description
	Simple	Piramooz			
					very short in the samples of Simple and Piramooz Kufic. The closed space between the Simple and Piramooz Kufic pieces is more closed.
Middle-word					"
Post-word					The back-and-forth movement of Piramooz and Simple Kufic is not observed in the Naskh and Thuluth scripts, although the Sarkesh (accent) movement in the Naskh and Thuluth scripts is common to the Piramooz sample.

Table 14. Letter ل .Source: Authors.

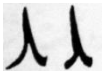
ل	Kufic		Naskh	Thuluth	Description
	Simple	Piramooz			
Single letter					The same shape in all samples.
Pre-word					Despite the slope (Figure:), they are the same in all samples.
Middle-word					The same shape in all samples.
Post-word					"

Table 15. Letter م.Source: Authors.

م	Kufic		Naskh	Thuluth	Description
	Simple	Piramooz			
Single letter					In the comparison between the four samples, the general movements are similar. Of course, the movement of the letter م in Piramooz is more similar to the two samples of Naskh and Thuluth, especially in the second part of this letter, which is accompanied by an oblique movement (a constant form in the three scripts of

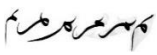
م	Kufic		Naskh	Thuluth	Description
	Simple	Piramooz			
					Piramooz, Naskh, and Thuluth).
Pre-word					The same shape in all examples. Of course, there is a lot of shape variation in Naskh and Thuluth samples
Middle-word					The same shape in all examples. Of course, there is a lot of shape variation in Naskh and Thuluth samples
Post-word					The same in the first part of all four letters. In the second part, the sample of Piramooz is consistent with some samples of the Naskh and Thuluth scripts (constant form in the three scripts of Piramooz, Naskh, and Thuluth).

Table 16. Letter ن .Source: Authors.

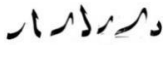
ن	Kufic		Naskh	Thuluth	Description
	Simple	Piramooz			
Single letter					The opening facing upwards is an important feature for identifying this letter in the three scripts of Piramooz, Naskh, and Thuluth. After comparing the two groups, the Simple Kufic sample is more different from the other three scripts.
Pre-word					The high diversity of dents in Naskh and Thuluth samples. There is a subtle similarity in the beginning of the movement between Piramooz and Naskh and Thuluth.
Middle-word					"
Post-word					The same with the single letter condition.

Table 17. Letter ه .Source: Authors.

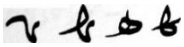
ه	Kufic		Naskh	Thuluth	Description
	Simple	Piramooz			
Single letter					A round shape with a hole in the middle is the characteristic of the letter ه , which is observed in all samples.
Pre-word					The similarity ratio of Simple Kufic and Piramooz is the same with Naskh and Thuluth scripts.
Middle-word					The ratio of similarity between Simple and Piramooz Kufic is the same with Naskh and Thuluth scripts. (except for some samples such as).
Post-word					The similarity ratio of Simple Kufic and Piramooz is the same with Naskh and Thuluth scripts (except for some samples such as movement:).

Table 18. Letter ی.Source: Authors.

ی	Kufic		Naskh	Thuluth	Description
	Simple	Piramooz			
Single letter					The general movement of the letter in all four scripts is the same, only in the absence of space between the back-and-forth movements between the Simple Kufic and the rest of the samples, a distinction can be seen.
Pre-word					The high diversity of the last dents in the samples of Naskh and Thuluth.
Middle-word					The high diversity of the dents in the samples of Naskh and Thuluth with curvature instead of dents..

Post-word					The same with the single letter condition.

Conclusion

The Simple Kufic script is one of the most influential scripts of Islamic societies, which in the geography of Iran, while maintaining the generalities, has become Piramooz or Eastern. These two scripts were popular for writing texts until the 4th and 5th centuries A.H. Kufic scripts change according to the growth and development in the writing process of Muslim societies, and some frequently used samples are extracted from it (Iqlam Sethe). Despite the similarity of shape that Simple Kufic letters have with Iqlam Sethe, in some letters, drastic differences in shape can be seen. Looking at the Iranian Kufic script, which is also considered as one of the round (Mostadir) scripts, it can be concluded that in order to find the intermediate link between Simple Kufic and the Six Scripts (Iqlam Sethe), Piramooz sample is the most suitable option to find the evolution of shape in the Islamic alphabet. Also, from the comparative analysis of the two groups, which includes four scripts of Simple Kufic and Piramooz (representing the base scripts), and Naskh and Thuluth (representing the target scripts), it can be said that in the four scripts, there are many similarities between the letters in terms of placement, including letters الف, ب, ص, ل, ف, which remain unchanged in all four samples. The shape differences of some letters in Simple Kufic script can be seen with other scripts. Some letters of this script differ from the other three in terms of shape and form; Especially in letters like: ق, ی, ن, ح. This difference in shape is seen more in single letters and post-words. From the comparison of the samples, it appears that the letters in the Naskh and Thuluth scripts have been more associated with Piramooz. Accordingly, in the creation of Iqlam Sethe, the Piramooz script could have been the model script. Also, the proximity of the place where Piramooz script was created and the trials in the life of Ibn Muqla and his family could have been influential in the pattern's emergence of letters in Iqlam Sethe.

Appendix

1. Imani, 2006, Homayun Farrokh, 1989, and Behzadpour, 2000 are among the Iranian researchers who talked about this, and almost no non-Iranian researchers discussed about the influence of the Pahlavi script and the role of Iranian thought in creating the Kufic script.
2. Frembgen, 2010, Gacek, 2009, Zeinuddin, 1976, and Gruman, 2013 are among the researchers who believe this. It is worth noting that Iranian scripts, including Taliq and Shikasta Nastaliq, are no longer included in this division by assigning the word Arabic script; scripts that, despite having a common theme with Islamic script, are almost different from other scripts in terms of alphabetic form and are not used or read in Arab countries. But they are among the Islamic scripts; The word Islamic calligraphy has a community that includes all these scripts.
3. Mohammad Taqi Bahar is one of the researchers who confirmed this origin (Bahar, 2001, Vol. 1, p. 88).
4. However, they mention a kind of Naskh script that seems to have existed before Islam (Bahar, 2001, Vol. 1) along with Kufic script. Even François Déroche in the book of Umayyad Qur'ans refers to the existence of Qur'ans with a script similar to Naskh, which seems to have seen examples of it before Kufic, but the spread and popularity of the Simple Kufic script is the reason to consider it as the first script of the Qur'an.
5. There is a lot of uncertainties about the types of scripts attributed to the Kufic script of the Islamic world. It seems that the naming of different types of Kufic scripts is new, and according to these statements, in the first centuries of Islam, the Simple Kufic script, or in other words, the script of Islam, appeared in every corner of the Islamic lands in the native form and dialect specific to that region. Names such as: Piramooz Kufic, Andalusian Kufic, Eastern Kufic, Maqeli Kufic, etc., even many examples of decorative Kufic have all been attributed to Kufic (Imani, 2006, Fazaeli, 1987, Zainuddin, 1976, Harati, 2014, Grohmann, 2004).

6. A land whose area, apart from present-day Iran, also included Great Khorasan, namely Neyshaboor, Marv, Harat, and Balkh, as well as the areas of Transoxiana (Mavara al-Nahr) with the cities of Bukhara and Samarkand. This vast region included several states whose rulers were appointed by the caliph, ruling dynasties such as the Taherians (200-252 A.H.), the Samanids (198-384 A.H.), the Saffarians (245-341 A.H.) and the most important Al-Buyeh. (310-440 A.H.), but in practice, a single spirit with the centrality of Iranian thought has ruled in it (Ettinghausen & Graber, 2011, pp. 297-298).
7. In this research, some limitations have been observed, including:
- In the selection of letters, Simple Kufic script was used from books and albums in the museums of ancient Iran, Astan Quds, Reza Abbasi, etc., where there were samples of Simple Kufic script from the first centuries of Islam. In the case of Piramooz Kufic, the same point has been observed, with the difference that the emphasis and comparison of the samples of Piramooz was on the version of «Al-Ibniyyah» and the Qur'an of «Uthman ibn Ali Waraq».
- The selection of two scripts of Naskh and Thuluth (among the Six Scripts of Iqlam Sethe) in this article is based on the knowledge that the Iqlam Sethe are not limited to these two scripts, but the importance and comprehensiveness and similarity of these two scripts with other Iqlam Sethe leads to the selection of these two scripts. Because, on the one hand, the two selected scripts are the most widely used type of scripts in Islamic countries, and on the other hand, other scripts are very close to these five types, such as the similarity between the two Thuluth and Muhaqqaq scripts (Fazaeli, 1983, p. 219) or in terms of shape, they are close to the definitions of one of these two scripts. It is necessary to explain that if a script like Muhaqqaq was chosen instead of each of Naskh and Thuluth scripts, it would not have an effect on the overall conclusion of the research.
- There was no sensitivity in choosing the two Thuluth and Naskh scripts, because the choice of the style of writing will not play a role in terms of the conclusion of this article, but the standard style in each script that most calligraphers have written is the criterion. It is possible that in the previous works of these two scripts, a person has followed an innovation or a personal style in a letter and combination, which will not be noticed.
- Aesthetic valuation in calligraphy, as well as semantic and phonetic load, is not the criterion for judging this research, and it has been tried to have a completely structuralist-formalist approach to letters.
- The decorative arrays that exist in some scripts are also ignored -such as the designs in the Thuluth script- because they are not part of the structure of the letters and have a decorative aspect.
- One of the other limitations in this research is the removal of dots during the investigation, although the «dot» is an important element in reading as well as the shape of the Islamic alphabet, but it has been omitted in accordance with the morphology of the letters.
8. Many examples that are related to before this date and are even attributed to Shiite Imams should be viewed with skepticism, the reasons for which have been listed by some researchers (Khalili, 2000, Vol. 1).
9. The oldest quote from Ibn Muqla is related to Ibn Nadim, a historian of the 4th century, who considers him to be from an Iranian family and attributed his birth to 272 A.H. But we cannot say anything about the reason for this invention with the previous certainty. Contemporary researchers have given reasons for this invention (Imani, 2006, Harati, 2014). Despite the fact that most researchers attribute the invention of Iqlam Sethe to Ibn Muqla, there are researchers who do not accept this attribution (Tabbaa, 2001). This subject can be a separate topic that this article does not cover.
10. In these two scripts, except for the difference in the styles and accents of Thuluth and Naskh, we see uniformity in the samples. This is due to their regularization by Ibn Bawab, who was a scientist, mathematician, and writer who found a place for creativity in the Al-Buyeh system (Harati, 2014), which no longer has all the variety that we see in the Kufic script.

References

- Arnheim, R. (2009). *Art and visual perception* (M. Akhgar, Trans.). Tehran: SAMT.
- Bahar, M. T. (2001). *Stylistics*. Tehran: Amir Kabir.
- Bayar, A. & Sami, K. (2009). How a Font Can Respect Basic Rules of Arab Calligraphy. *International Arab Journal of Technology*, 1(1), pp. 1-18
- Behzadpour, B. (2000). From Pahlavi to Nastaliq. *Honarnameh*, (8), pp. 79-113.
- -------- . (2012). *Artistic masterpieces at Astan Quds Razavi;* A selection of exquisite Qurans (volumes 1 & 2). By the efforts of Astan Quds Razavi Institute of Artistic Creations.
- Blair, Sh. (2017). *Islamic calligraphy* (V. Kavousi, Trans.). Tehran: Farhangestan Honar.
- Bowers, J. (2008). *An introduction to two-dimensional design* (K. Jorabchi. Trans.). Tehran: Rozeneh.
- Ettinghausen, R. & Grabar, O. (2011). *Islamic art and architecture* (Y. Azhand, Trans.). Tehran: SAMT.

- Farid, A. (2021). *Coexistence of character and writing in Iranian art*. Tehran: Kalhor and Islamic Arts University of Tabriz.
- Fazaeli, H. (1987). *Script atlas*. Isfahan: Mashal.
- Fozuni, F. (2009). *An introduction to the morphology of Persian writing*; In the book of Debira (compiled and edited by: Reza Abedini). Tehran: Nazar.
- Frembgen, J. W. (2010). *The aura of Alif: The art of writing in Islam*. Munich, London & New York: Pristel.
- Gacek, A. (2009). *Arabic manuscripts*. A Vademecum for Readers. Leiden-Boston: E.J. Brill.
- George, A. (2010). *The rise of Islamic Calligraphy*. landon:. Saqi
- Ghelichkhani, H. R. (2011). *Glossary of calligraphy terms and related arts.* Tehran: Rozaneh.
- Grohmann, A. (2004). *The origin and initial development of Floriated Kufic* (M. Shayestefar, Trans). Tehran: Institute of Islamic Art Studies.
- Harati, M. M. (2014). *A research on the calligraphy of the great scribes of the Holy Quran*. Tehran: Scientific and Cultural.
- Homayun Farrokh, R. (2005). *The contribution of Iranians in the creation of calligraphy in the world.* Tehran: Asatir.
- Imani, A. (2006). *The course of the Kufic script in Iran*. Tehran: Zovar Khalili, N. (2000). *Abbasid style*. Tehran: Karang.
- Lings, M. (1998). *The Quranic art of calligraphy and illumination* (M. Bid Hendi Qayyumi, Trans.). Tehran: Gross.
- Khalili, Nasser. (1995). *Abbasid style*. Tehran: Karang.
- Maneshi Qomi & Gh. A. (2004). *Golestan-e honar*. Tehran: Manouchehri.
- Safadi, H. Y. (2002). *Islamic calligraphy* (M. Shayestefar, Trans). Tehran: Institute of Islamic Art Studies.
- Sahragard, M. (2020). *Satr-e Mastour (hidden Line).* Tehran: Art Academy of the Islamic Republic of Iran.
- Tabbaa,Y. (2001). *The formation of Islamic art during the Sunni revival*. Washington: University of washington press.
- Zainuddin, N. (1974). *Arabic calligraphy*. Beirut: Dar al-Gharb islamic.

©2023 by the Authours.This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0 license) https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.en_GB

PAYKAREH
Journal of Art Faculty, Shahid Chamran University of Ahvaz
Connection and Discontinuity of Shahnameh Writing in Shiraz Al-Inju and Al-Muzaffar Schools
Volume 12 Issue 31 Spring 2023 Pages 37-55
37

Original Research Article

Nehzat Sadat Saffari[1] Farzaneh Farokhfar[2]

Received: 22 January 2023 Revised:1 May 2023 Accepted: 9 May 2023

DOI: 10.22055/PYK.2023.42872.1376 **URL:** https://paykareh.scu.ac.ir/article_18225.html

How to cite this article: Saffari, N.S & Farokhfar, F. (2022). Connection and Discontinuity of Shahnameh Writing in Shiraz Al-Inju and Al-Muzaffar Schools. *Paykareh*, 12 (31), pp. 37-55

The Persian translation of this article is published in the same issue with the following title
پیوند و گسست شاهنامه‌نگاری در مکاتب شیراز آل‌اینجو و آل‌مظفر

Connection and Discontinuity of Shahnameh Writing in Shiraz Al-Inju and Al-Muzaffar Schools

Abstract

Problem Definition: Among the masterpieces of Persian literature, Shahnameh of Hakim Abulqasem Ferdowsi has a special place in visual arts because this epic and national work has been illustrated various times by the capable and master painters of this region. Each of these works is one of the most important documents to know the artistic characteristics of that period. Among the painting schools of Iran, the remaining works from the schools of Shiraz in the 8th century A.H. during the reigns of Al-Inju and Al-Muzaffar are very important because of the starting point of illustrating Shahnameh and the variety of existing works. Based on this, the present research addresses the following question: In the illustrated Shahnamehs of the two schools of Al-Inju and Al-Muzaffar, despite the existence of various illustrated versions and the symmetry of the common time and place in creating the works, what similarities and significant differences are clear in the way of illustrating the works of the two schools?

Objective: The present research aims to identify the connection and discontinuity between images by comparative study and comparison of the visual and structural structures of the joint assemblies in the illustrated Shahnamehs of the two periods of Al-Inju and Al-Muzaffar.

Research Method: In the current research, descriptive-analytical method with comparative approach was used and the information of this research was collected as library-documents.

Results: The findings of the current research show that obvious similarities can be seen in the layout, composition and details of the images of these Shahnamehs; However, the improvement of the quality level of painting such as the increase of details, elegance and accuracy in design and diversity in movements is more visible in Al-Muzaffar period.

Keywords

Painting Schools, Art of Shiraz, Al-Inju, Al-Muzaffar, Shahnameh Writing

1. M.S of Art Research, Faculty of Arts, Neyshabur University, Neyshabur, Iran.
2. Corresponding Author, Associate Professor of Art Research, Faculty of Arts, Neyshabur University, Neyshabur, Iran.
Email: farrokhfar@neyshabur.ac.ir

Introduction

Iran's painting schools have undergone numerous changes in form and content throughout the history of political and social developments. Although most of these schools have unique features, but some features are common in the way of illustrating the works. In the meantime, the two schools of Shiraz Al-Inju (703-754 A.H.) and Shiraz Al-Muzaffar (754-795 A.H.) emerged in a parallel era and in a common region, are famous for different works. Despite the special importance of these two schools as the beginning of the illustration of the Shahnameh and the variety and abundance of their existing works, little research has been done to analyze the common visual features between the works of these two schools. For this purpose, the present research is based on it to solve this problem by comparative study and comparison of the visual structure of the Shahnamehs of the two schools of Shiraz, Al-Inju and Al-Muzaffar. The question is, what are the commonalities and differences between the illustrations of the Shahnamehs of the two schools of Shiraz, Al-Inju and Al-Muzaffar. The rules and principles that were established in the coloring and composition and execution of Al-Inju's paintings were also used in the era of Al-Muzaffar.

Research Method

This research has the nature of development, which has been done by using descriptive-analytical method and with comparative approach and collecting information by library-document method. The time frame of the research is the period of Al-Inju and Al-Muzaffar in the 8th century A.H., and the illustrated Shahnamehs of these two periods, including the Shahnamehs of the schools of Al-Inju 731 A.H. (available in Topqapi Library), 733 A.H. (available in the Hermitage Library), 741 A.H. and 753 A.H. and Al-Muzaffar: 771 A.H. (available in Topqapi Library) and 796 A.H. (available in the National Library of Cairo). This research is organized in four sections introducing the socio-political situation of Shiraz during Al-Inju and Al-Muzaffar periods, illustrated Shahnamehs of two periods, analysis of the visual characteristics of pictures and explaining the common aspects of Shahnameh writing during Al-Inju and Al-Muzaffar eras.

Research Background

There are many sources in Shahnameh writing of the Shiraz school of the 8th century A.H., but none of them have addressed the present research. Among them, «Adamova and Giuzalian» (2004), in the book entitled «Illustrations of the Shahnameh», examined the illustrations of the Shahnameh of 733 A.H. and while referring to other versions, such as the Shahnameh of 731 A.H., they emphasize the importance of these illustrated Shahnamehs. «Azhand» (2008) also deals with the 731 A.H. and 733 A.H. editions in the book entitled «School of Shiraz» in the section related to the manuscripts of the Shiraz School. It also refers to the research of some researchers. In the article by «Behrouzipour and Ghazizadeh» (2019) entitled «Research of the characteristics of the Shiraz school of painting in the painting of Al-inju and Al-Muzaffar period and its influence on the art of painting in Iran», the characteristics of the paintings of the three Shahnamehs of the Al-Inju period and the Shahnameh of 771 A.H. from the Al-Muzaffar period have been examined. «Gray» (2005) briefly discusses the Shiraz school in the book entitled «Painting of Iran». Also, «Mohammadi Khashoui and Farrokh Far» (2015), in the article entitled «The influence of the socio-political situation of Al-Muzaffar period on the illustration of the Shahnameh», examined the thematic sub-branches of visual elements and the influence of the social-political conditions of the Al-Muzaffar period on the illustration of the Shahnameh. What emerges from the study of the available sources is that little research has

been directly related to the current research. This research, while presenting a brief history of the social-political situation of Shiraz in the 8th century A.H. and also the painting characteristics of Shiraz schools of that period, it examines the similarities between the paintings of the Shahnamehs of the two periods of Al-Inju and Al-Muzaffar.

The history of social-political developments in Shiraz in the 8th century A.H.

At the beginning of the 8th century A.H. and after the weakening of the power of the Mongols, some regions were seeking an opportunity to create a local government for themselves; among them, the local governments of Al-Inju and Al-Muzaffar, which declared their presence in Fars after each other. The city of Shiraz remained as a center of art and bookmaking due to being immune from the devastating attacks of the Mongols, and the Seljuk style was continued (Adamova & Giuzalian, 2013, p. 275). The Inju family, which was one of the subordinate rulers of the Ilkhans, became independent after the death of Abu Said in 735 A.H. and they ruled Persia until 753 A.H. while they were expelled from there by the Muzaffar family. Al-Muzaffar ruled over all the southwestern parts of Iran. Finally, in 795 A.H., they were destroyed by Timur (Iqbal Ashtiani, 2008, pp. 561-552). During Al-Muzaffar period, the support of science, literature, and art led to the emergence of an artistic style and style, different from the common paintings in Shiraz and in contrast to the composition of Al-Inju, which had a significant impact on the works of later periods.

Shahnameh writing in the school of Shiraz Al-Inju

From the beginning of the 8th century A.H., Shiraz workshops began a wide activity in illustrating literary texts, especially the Shahnameh, so that there are at least four illustrated Shahnamehs from the reign of Al-Inju which are one of the artistic achievements of Shiraz due to the characteristics of their common cognitive style. In fact, in order to confront the Ilkhans and consolidate their position, the Injuids had adopted the policy of glorifying Iran's history. As a result, the popular porcelain in Tabriz had the least impact on Shiraz painting. Thus, along with innovators such as «Ahmed Musa» and «Shamsuddin», the Shiraz school continued the tradition of Iranian painting (Pakbaz, 2005, p. 68). In this period, «as if the characteristics of the Sassanid period come to life in a dry and immature way» (Adamova & Giuzilian, 2013, p. 66). The small Shahnamehs are composed of four Shahnamehs cut into small pieces and do not have any inscriptions, dates, or endings. The only factor that connects them to each other is their similar stylistic features. From the Injuids period, at least four Shahnamehs are in hand, which have been compiled into books and are known as small Shahnamehs because they have a small cut, and in them, especially, almost miniature pictures are included in the text. These Shahnamehs are chronologically as:

1. Shahnameh 731 A.H.: This Shahnameh is kept in the Topkapi Library of Istanbul (1479 A.H.). It was written by Hasan bin Ali bin Hossein Bahmani and there are 89 pictures on the cover (Adamova & Giuzalian, 2013, p. 54). It was written in manuscript and 6 columns are reserved for poetry.

2. Shahnameh 733 A.H.: The Shahnameh of 733 A.H. is kept in the National Library of Russia in Saint Petersburg (Drom 329) and it was written by Abdurrahman bin Hasan bin Abdurrahman bin Ahmad bin Zahir in 733 A.H. from Shiraz (Loukonine, 1996, p. 135), this edition contains 49 pictures and a two-page title. Its images have a memorable character and are magnificent and very impressive and it is considered a literary work in which the past greatness of the country has been praised (Adamova & Giuzilian, 2004, p. 88).

3. Shahnameh 741 A.H.: This Shahnameh is kept in the Freer Gallery of Washington Code (2924), Perry Collection, Geneva Code (Pozzi Collection, Geneva)، Chesterfield Museum,

Dublin Code (per.111 و per.104)، Brooklyn Museum (O1955i001-86.227.133-verso-IMLS-PS3), and Cambridge University Library (https://shahnama.caret.cam.ac.uk & https://shahnamaprojectmanuscript.com) and it is famous for the Shahnameh of Qavam al-Din Hasan because the book was compiled with the encouragement of this pro-Iranian minister, Amir Sheikh Abu Ishaq. For the first time, Ivan Sechkin emphasized its importance (Stchoukine, 1936, p. 93) and later, art scholars such as Simpson (Simpson, 2000) discussed and analyzed it.

4. Shahnameh 753 A.H.: This Shahnameh is preserved in the Topkapi Library of Istanbul (Azhand, 2008, p. 91) and it was written in Shiraz in the late era of Al-Inju, and it has 108 pictures and one picture at the beginning of the copy (Adamova & Giozalian, 2013, p. 54). This version of the Shahnameh has received less attention and investigation and fewer pictures of it have been published.

Shahnameh writing in the school of Shiraz Al-Muzaffar

The cultural prosperity of Shiraz, which had spread during the Al-Inju period, continued during the Mozaffarian era. But Al-Inju's style of painting stopped when Mozafarian took over (Kenby, 2010, p. 41). The art of painting in Al-Muzaffar School adopted a different style from the usual painting of Shiraz Al-Inju and the elegance of its works contrasts with the compositions of Al-Inju (Titely, 1983, p. 41). During this period, a new taste occurred in the royal workshops and lyrical poems were added to the book arrangement program and the way of working has changed. In this period, most of the themes of books were compiled, which were based on moral and religious matters in terms of content. However, in this situation, the Shahnameh book arrangement had found a tradition that the rulers believed in and they included book editing as one of their jobs (Azhand, 2008, p. 122). The two important and prominent versions of this school are:

1. Shahnameh 772 A.H.: This copy is kept in Topkapi library (H.1511) and its end in 772 A.H. mentioned in Shiraz and its dimensions are 160 x 260 mm. It has 288 pages and 12 miniatures and each page has 6 columns with 33 lines which were written in Nastaliq script by Masoud bin Mansour bin Ahmad Shirazi (Mohammadi Khashoui & Farrokhfar, 2015, p. 4).

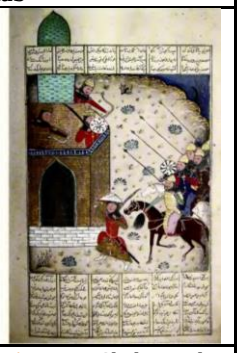
2. Shahnameh 796 A.H.: This Shahnameh is preserved in the National Library of Cairo (Ms.no.73) and it was completed in the years when Timur destroyed Al-Muzaffar and conquered Shiraz (Titely, 1983, p. 91). This copy was written in Nastaliq script in Shiraz by Lotfollah bin Muhammad bin Yahya. And its dimensions are 232 x 352 mm. It has 321 pages and 67 pictures. Each sheet is tabulated in 6 columns and there are 31 lines in each column.

A comparative study of the visual features of Shahnameh writing in Shiraz Al-Inju and Al-Muzaffar schools

Statistical community: The main part of the studies of the current research is dedicated to the comparison of the characteristics of the two schools of Shiraz, Al-Inju and Al-Muzaffar, and to discover their commonalities and differences. Based on this, it is necessary to select images from the manuscripts of these two schools, which have common themes and the artists of two schools have faced similar narratives in illustration. Considering the incompleteness and lack of access to the complete archive of many illustrated versions of this period, especially from the era of Al-Muzaffar, the only pictures that can be found with similar images in both schools are: 1. Bahram Gur's battle with the dragon (See Figures 1 & 2), 2. Battle of Kay Khosrow and Afrasiab (See Figures 3 & 4), 3. The story of Kamos

Keshani (See Figures 5 & 6), 4. The story of Siavash passing through the fire (See Figures 7 & 8) and 5. The story of Kay Khosrow, the son of Siavash (See Figures 9 & 10), it is clear from the era of Al-Inju in the Shahnameh of 731 A.H. and from the era of Al-Muzaffar in the Shahnamehs of 772 A.H. and 796 A.H. The images of this version constitute the statistical population of the current research (See Table 1).

Table 1. Selected images of the statistical population. Sources: Authors

Shiraz Al-Inju School		**Shiraz Al-Muzaffar School**	
Assembly 1: Bahram Gur's battle with the dragon		**Assembly 2: Battle of Kay Khosrow and Afrasiab**	
			
Figure 1. Shahnameh 731 A.H. Source: https://muze.gen.tr.	**Figure 2.** Shahnameh 772 A.H.. Source: Gray, 2005, p. 177.	**Figure 3.** Shahnameh 731 A.H. Source: https://muze.gen.tr	**Figure 4.** Shahnameh 772 A.H. Source: Wright, 2012, p. 59.
Assembly 3: The story of Kamos Keshani		**Assembly 4: The story of Siavash passing through the fire**	
Figure 5. Shahnameh 731 A.H.. Source: https://muze.gen.tr.	**Figure 6.** Shahnameh 772 A.H.. Source: Wright, 2012, p. 161.	**Figure 7.** Shahnameh 731 A.H. Source: https://muze.gen.tr	**Figure 8.** Shahnameh 772 A.H. Source: Wright, 2012, p. 168.
Assembly 5: The story of Kay Khosrow son of Siavash			
Figure 9. Shahnameh 731 A.H. Source : https://muze.gen.tr		**Figure 10.** Shahnameh 796 A.H. .Source: Wright, 2012, p. 161	

Basics of analysis: Regarding the five images of the battle from the Shahnameh 731 A.H. related to the Al-Inju period and also four images from the Shahnameh 772 A.H. and one image from the Shahnameh 796 A.H. related to the period of Al-Muzaffar and examining the qualitative features, including the content, visual, and structural features, which to some extent have similarities and differences in the paintings of the two periods of Al-Inju and Al-Muzaffar, will be examined. The content features of paintings that have a battle theme, such as a battle with a dragon, a hand-to-hand battle, and an epic story, are examined. In terms of visual features, things like broken and stepped frames, images sticking out of the frame, the use of dominant colors in pictures, natural details and decorations, and the number and details of human and animal figures are of interest. Structural features, such as relative or non-related composition, dynamics and movement, and the type of approach, are investigated.

1. Content features: Assembly 1. In this picture of Bahram Gur, one of the most important and popular characters in the Shahnameh, shown fighting a dragon. In such battles in the Shahnameh, two opposing forces face each other. Bahram Gur is depicted as an important hero by overcoming the dragon, which represents the dark force. In both pictures related to Al-Inju and Al-Muzaffar Shahnameh, the dragon is depicted with a large and twisted body that represents power. Bahram Gur, who is the main character, is placed as a point of emphasis in the image and in the middle of the text with a well-developed body (See Figure 1). In the Shahnameh of 731 A.H. related to the Al-Inju period, Bahram Gur is depicted with a sword fighting a dragon. In the Shahnameh of 772 A.H., Al Muzaffar period, he fought on horseback with a bow and arrow (See Figure 2).

Assembly 2. With the theme of battle, this assembly refers to the great war between Kay Khosrow, the king of Iran, and Afrasiab, the king of Turan, which in the end leads to the death of Afrasiab and is one of the greatest stories in the Shahnameh. In the Shahnameh of 731 A.H., the school of Al-Inju found a staggered and broken state in order to synchronize the text with the image. The protrusion of the image from the picture frame on the left side and top of the page is quite clear. The state of crowding and the activity of the figures in both corps show the peak of the dynamics of the war scene (See Figure 3). In the Shahnameh of 772 A.H. of Al-Muzaffar School, the image is placed in the middle of the page and the text is placed above and below the image. The continuation of a part of the image is visible above the text. In this picture, the crowd of soldiers is reduced by placing some natural elements, such as plants. And a few soldiers represent a complete army (See Figure 4).

Assembly 3. The image of Kamos Keshani with the theme of battle is another battle between Iran and Turan. In this battle, Rostam, an Iranian warrior, captures and kills Kamus, a Toran warrior and in this way, the battle ends with the victory of Iran. In order to synchronize the text with the image in both Shahnameh of Al-Inju and Al-Muzaffar, the images are placed in the middle of the page and the text is placed at the top and bottom. In the 731 A.H. Shahnameh of Al-Inju, the centrality of the issue is emphasized, that is, the defeat of Camus. In the 731 A.H. Shahnameh of Al-Inju, the centrality of the issue is emphasized, that is, the defeat of Camus (See Figure 5). In the Shahnameh of 772 A.H. Al-Muzaffar, the centrality of the subject, which is probably the Iranian warrior Rostam, is emphasized by using elements and decorations of nature (See Figure 6).

Assembly 4. In this assembly, which is epic in terms of theme, it refers to the story of Siavash passing through the fire and proving his innocence. Sudabeh, Siavash's stepmother (the son of Kikavus, the king of Iran), is attached to him and Siavash, who is accused of sin, He passes through the fire with his horse and his innocence is proven. In the ancient culture of Iran, fire has a purifying effect and Siavash is a symbol of purity, in terms of content, the

force of good wins over evil (Hall, 2001, pp. 198 & 199). In the Shahnameh of 731 A.H. of the Al-Inju school, Siavash is wearing a white dress and riding a black horse. In order to synchronize the text with the image, it has found a staggered state, and the image is placed in the middle of the page between the top and bottom text (See Figure 7). In the Shahnameh of 772 A.H. related to Al-Muzaffar, Siavash is shown riding a black horse amid flames. The image is placed at the bottom of the page and the text is completely placed at the top of the page (See Figure 8).

Assembly 5. In this painting, the story of Kay Khosrow, the son of Siavash, who is known for his good name and justice, is shown. In both Shahnameh of Al-Inju and Al-Muzaffar, Kay Khosrow is depicted sitting on the throne in the center of the image. In order to synchronize the text with the image, the image has been drawn in a stair-step style with an emphasis on Kay Khosrow's personality. In the Shahnameh of 731 A.H. Al-Inju, the entire text of the image is filled with human figures and no details of nature (See Figure 9). In the Shahnameh of 796 A.H. Al-Muzaffar, by using the elements of nature, a poetic and lyrical atmosphere has emerged (See Figure 10).

2. Visual features: Assembly 1. In the painting of «Bahram Gur's battle with the dragon», in the Shahnameh of 731 A.H. of the Al-Inju period, there is an emphasis on human and animal figures that fill the overall space of the image. In this picture, additional details have been removed. Pointed mountains with thick contour lines are the only natural elements, the use of warm colors, especially red, is clear. The frame is placed horizontally across the entire width of the page and is staggered at the bottom. The figure of the dragon, which is twisted, occupies two-thirds of the image, inducing a state of dynamism and activity. Also, a large human figure detailed in his dress and hat, holding a sword; the emphasis point is the image. In the Shahnameh of 772 A.H., Al-Muzaffar uses more varied colors in the illustration. A small part of the image space is dedicated to the sky, and it is clear in terms of the formal feature of the high horizon. Focusing on the abundant nature of round hills is another feature of this painting. The twisted figure of the dragon, which instills a kind of fear, it completely covers the lower part of the image, the human figure and the horse are placed in the upper part of the image (See Figure 11).

Shahnameh 731 A.H | Shahnameh 772 A.H | Shahnameh 731 A.H | Shahnameh 772 A.H

Figure 11. Line drawing and details of the dragon figure in Assembly 1 (Bahram Gur's battle with the dragon). Source: Authors.

Assembly 2. In the «Battle of Kay Khosrow and Afrasiab» in the Shahnameh of 731 A.H., we see a staircase facing upwards, which causes the eye to move upwards. The crowding of human and animal figures in the painting shows a kind of dynamic and forward movement of the battle scene. A part of the image is drawn above and outside the frame. The character of the king (Kay Khosrow) at the top, and the main warrior (Afrasiab) at the bottom of the

frame, are drawn in a larger and more prominent way. Due to the lack of color image resources, in terms of color composition, most likely, like other paintings of Shahnameh 731 A.H., the painting has dominant warm colors. In the Shahnameh of 772 A.H., we see the use of warm and cold colors in a balanced way next to each other, as well as the good quality of the colors. Using round hills, a high horizon, plant decorations and the ground covered with flowers and plants are the characteristics of this painting. Allocating a small corner of the image to the blue sky, the details of the castle building, as well as clothing and war tools such as shields and spears, and movement and dynamics in the figures, are of interest. The placement of the figures behind each other induces a kind of perspective. Also, the pointing direction of the spears creates a kind of visual rotation in the image. Face painting and figure painting are clear in a conventional and Mongolian style (See Figures 12).

Shahnameh 731 A.H | Shahnameh 772 A.H | Shahnameh 731 A.H | Shahnameh 772 A.H

Figure 12. Line drawing, details of face and body in Assembly 2 (Battle of Kay Khosrow and Afrasiab). Source: Authors.

Assembly 3. In the story of «Kamus-Kashani» in the Shahnameh of 731 A.H., human and animal figures are used in a large and stout form, which occupies a large part of the image. The main focus is done by depicting the character of the fighter in half of the frame and it has caused a kind of coherence in the image. The image frame is displayed horizontally across the entire width of the page. The faces are depicted without special emotional and emotional states and conventional portraiture, human figures and war tools in detail. This picture in the Shahnameh of 772 A.H. has nature full of decorative elements, various flowers and plants and shrubs and round hills. Dedicating the upper part of the image to the cloudy sky and the attention to details of the clothes, hat and saddle of the horse in the traditional and Mongolian style attract attention. Placement of the warrior's body in the middle of the image with warm color on a cold color background is intended. The protrusion of a part of the landscape, from the right side, is worth mentioning. The good quality of color without bright shadows and also the lack of respect for human proportions are the characteristics of this painting (See Figure 13).

Shahnameh 731 A.H | Shahnameh 772 A.H | Shahnameh 731 A.H | Shahnameh 772 A.H

Figure 13. Line drawing and iconography details in assembly 3 (Dastan Kamoskhani). Source: Authors.

Assembly 4. The use of warm colors, especially red and ochre, can be seen in the painting «Passing Siavash through the Fire» in the Shahnameh of 731 A.H. of Al-Inju school. The horizontal image frame that is on the upper left side is stepped. The main body on a horse is placed in a single form and with more emphasis on the right part of the picture; also, the white color of the dress on the red background of fire emphasizes it. Using thin lines has separated the human and animal figures from the text of the image. More details are seen in the dress and a part of the palace can be seen on the left side and no natural details can be seen in the image. This image in the Shahnameh of 772 A.H. period of Al-Muzaffar has an almost square frame at the bottom of the page. Warm colors are predominantly used next to cold colors and cause the eye to rotate in the image frame. Using flowers, bushes and round hills covers the entire background of the painting. Using thin lines has separated the figures from the background. Good color quality and no bright shadows, as well as figures and conventional clothes, are considered (See Figure 14).

Shahnameh 731 A.H | Shahnameh 772 A.H | Shahnameh 772 A.H | Shahnameh 772 A.H

Figure 14. Line drawing and details of the figures in assembly 4 (passing Siavash over the fire). Source: Authors

Assembly 5**.** The illustration of the story of Kay Khosrow son of Siavash in the Shahnameh of 731 A.H. is depicted with a combination of predominantly warm colors and some cold colors. The image frame is staggered on both sides, so that the main character is placed in the center of the image with a larger figure. The decorations of the king's throne and clothes have been considered by the artist more than those around him. Some natural elements can be seen in the image's background. In this picture in the Shahnameh of 796 A.H. period of Al-Muzaffar period, the decorations of natural elements in work and also the luxuriousness

of the king's throne in the center of the picture attract attention. The stepped frame at the top of the image has created a great breathing space in the image. The clothes of the people in the picture are simple and without additional decorations. Almost different headdresses in terms of color probably show the difference in status. The direction of turning heads and looking towards the center of people induces a kind of attention to the center. Emotional states are not clear because of the distortion of the faces (See Figure 15).

Shahnameh 731 A.H. | Shahnameh 796 A.H | Shahnameh 796 A.H | Shahnameh 731 A.H | Shahnameh 796 A.H

Figure 15. Line drawing detailing assembly 5 (the story of Kikhusro son of Siavash). Source: Authors.

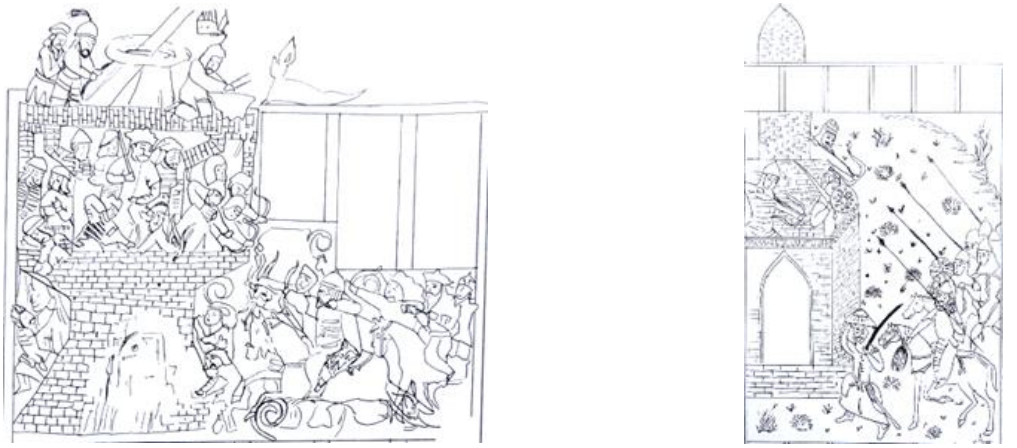
3. Structural features: Assembly 1. In the picture of the battle «Bahram Gur with the dragon» in both Shahnameh of Al-Inju and Al-Muzaffar, Bahram Gur is depicted on the right side of the image, attacking the dragon on the left. In the Shahnameh of Al-Inju, we see the staircase of symmetry in the lower part of the image and the features of Mongolian painting of the Tabriz school are clear like sharp mountains. The area occupied by the dragon is two-thirds of the frame and the remaining third of the frame belongs to the human body and, in general, can be seen Symmetric state without symmetry in the picture. In Al-Muzaffar Shahnameh, the square frame of the picture and the style of Chinese Mongolian painting can be seen especially in the drawing of dragons and round hills, as well as the face and body of Bahram riding a horse. Triangular composition can be seen in such a way that the tip of the triangle is on Bahram Gur's head and creates a state of focus. Dynamics and movement, creating open space, focusing on breathing space and maintaining the connection of the main elements, can be seen in this image (See Figure 16).

Shahnameh 731 A.H. | Shahnameh 772 A.H

Figure 16. Line drawing of assembly 1 (Bahram Gur's battle with the dragon). Source: Authors.

Assembly 2. The picture of the battle of Kay Khosrow and Afrasiab in the Shahnameh of 731 A.H. has an asymmetrical composition, the weight of the elements on the left side of the picture is clear. The asymmetric triangular composition, the compression and back-to-

back execution of the figures, and the poor execution quality of the image elements have created very little breathing space in this picture. This picture in the Shahnameh of 772 A.H. of Al-Muzaffar has a composition almost symmetrical. So that the heaviness of the palace building on the left side is compensated by numerous human figures on the right side. And the movement of the eye on the page is quite noticeable. The pure quality of line and execution, as well as the attention to details, are worth mentioning. Putting the figures on top of each other and aligning the elements induces a kind of dimensionality (See Figures 17).



Shahnameh 731 A.H Shahnameh772 A.H

Figure 17. Line drawing of Assembly 2 (Battle of Kay Khosrow and Afrasiab). Source: Authors

Assembly 3. In the picture of «Kamus Keshani» in the Shahnameh of 731 A.H. similarity composition, while not similarity and it is also clear that the main character is placed on the golden point. The connection of the main elements is preserved in this picture and due to the big size of the figures and images, there is very little breathing space for the background (See Figure 5). This image in the Shahnameh of 772 A.H. has a similar composition centered in the center of the image; also, excellent breathing space is quite clear. The composition of the main elements is on the diameter of the picture, and this dynamic combination induces an upward movement. The pure quality of line, color and execution, as well as distant lines, are considered (See Figure 18).

Shahnameh 731 A.H Shahnameh 772 A.H

Figure 18. Line drawing of Assembly 3 (Dastan Kamoskhani). Source: Authors.

Assembly 4. In the image of «Siavash's passing through the fire» in both Shahnamehs, an asymmetric composition is clear and also focusing on the character of Siavash, which is drawn in a larger form and separate from other pictures and it is placed in the middle of the warm colors orange and red that represent the flames. In the Shahnameh of 731 A.H., the main character is placed on the right side of the picture and all attention is drawn to this part of the frame. Three horse-riding figures and two female figures at the top somehow are balanced in a triangular composition. In this painting, the attention to the breathing space and also the connection of the main elements of the image has been somewhat reduced. In the Shahnameh of 772 A.H., the figure of the main character on a horse is placed in the golden point of the frame, that is, on the left and bottom of the image. And in order to balance the image and rotate the view, three human figures are seen on the right side; also, the surrounding natural decorations have created a good breathing space in this painting. Maintaining the connection of the main elements of the image, creating open space and Symmetrical and asymmetric are quite clear (See Figures 19).

Shahnameh 731 A.H Shahnameh 772 A.H

Figure 19. Line drawing of Assembly 4 (passing Siavash over the fire). Source: Authors.

Assembly 5. The image of «Kay Khosrow son of Siavash» in both Shahnameh of Al-Inju and Al-Muzaffar has Symmetrical composition. In both Shahnamehs, centrality in the work and emphasis on the main character can be seen. The pictorial space of this painting in the Shahnameh of 731 A.H. is completely covered with human figures and free of any natural decorations. Flat color surfaces are visible without an exponential dimension. This picture has a symmetrical triangular composition. In the Shahnameh of 796 A.H., the open image space is clearly visible, especially at the top of the frame. It should be noted that the execution quality is weaker and also the lack of attention to details compared to Al-Muzaffar's early paintings (See Figure 20).

Shahnameh 772 A.H Shahnameh 731 A.H

Figure 20. Assembly 5 sketch (the story of Kay Khosrow son of Siavash). Source: Authors.

Discussion and analysis of research findings

A remarkable and common point in the Shahnamehs of Al-Inju and Al-Muzaffar is the use of horizontal and staggered frames to synchronize the text and image. Using the stair frame provides the painter with facilities to easily achieve his goals in the page layout and composition of the work; For example, putting the main characters, events and incidents in the biggest frame, placing the secondary characters and events in stairs or smaller frames. In this way, the viewer's attention is drawn to the larger frames or steps that have the main task of describing the scene. Also, in another application of these types of frames, besides intensifying the symmetry of the composition, it is to show the situation and position of the people depicted in the event; usually the king or important people were placed on the biggest step, subordinate people and enemies who were less important were placed on smaller steps, which can be considered as a kind of official perspective. Of course, it is worth mentioning that the use of central symmetry in some images did not prevent the eye from rotating in the frame. And the artist with special awareness has reduced, creating stillness and lack of dynamism in the picture by using facilities such as lines and various color options; also, if the main character is not in the center of the frame, the artist draws the viewer's attention to the subject by using factors. In cases where the image is seen protruding from the picture frame, the dynamics and movement are such that it causes the eye to turn. In pictures, empty space is not used as part of the composition and the background of the paintings is filled with flowers and plants or decorative elements, sometimes in summary and stylized form and sometimes with details. The artist of this period reduced the negative effects of the background by drawing the main events boldly and clearly. In the illustrations of these Shahnamehs, the separation of elements besides separating the levels, used as a decorative element and it takes the image out of the state of uniformity and stillness and it gives a new spirit to the shape of the figures and the general view of the painting.

PAYKAREH
Journal of Art Faculty, Shahid Chamran University of Ahvaz
Connection and Discontinuity of Shahnameh Writing in Shiraz Al-Inju and Al-Muzaffar Schools
Volume 12 Issue 31 Spring 2023 Pages 37-55

Table 2. Comparative analysis of the qualitative characteristics of painting in Shiraz Al-Inju and Al-Muzaffar schools. Source: Authors

			Shiraz Al Inju School					Shiraz Al Muzaffar School				
			Assembly 1	Assembly2	Assembly3	Assembly4	Assembly5	Assembly 1	Assembly 2	Assembly3	Assembly4	Assembly5
content	Assembly type		Battle	Battle	Battle	epic	Story	Battle	Battle	Battle	epic	Story
	narrative		strife and war	strife and war	strife and war	Passing Siavash through the fire	story Ki Khosrow	strife and war	strife and war	strife and war	Passing Siavash through the fire	story Ki Khosrow
	Inscription in the picture		×					×				
	Synchronization of text and image		✓					✓				
writing	Text frame		Vertical column and a staircase	Vertical column and a staircase	Vertical column	Vertical column and a staircase	Vertical column and a staircase	Vertical column	Vertical column	Vertical column	Vertical column	Vertical column and a staircase
	Number of columns per page		6					6				
	Number of lines per page		22	24	21	23	23	15	10	12	14	9
	font style		Naskh					Nastaliq				
	Pen quality		Excellent quality and adherence to calligraphy rules					Excellent quality and elegance and compliance with the rules of calligraphy				
Image	Page dimensions in centimeters		37.5*29					26*16				23.2*35.2
	Page form		Vertical rectangle					Vertical rectangle				
	Paper color		Pea color					Pea color				
	Picture frame	Form	Horizontal rectangle and Staircase in Down	Horizontal rectangle and A staircase on the left and above	Vertical and perfect rectangle	Horizontal rectangle and A staircase on the left and above	horizontal and Similar staircase at the top of the picture	Full square	Vertical rectangle	square and leaving the image from the box on the right	Vertical rectangle	Vertical rectangle and broken staircase at the top of the frame
		The space occupied on the page	Middle 40% of the page	Top 50% of the page	Middle 40% of the page	Below the middle 40% of the page	Middle 40% of the page	Bottom 50% of the page	Below the middle 70% of the page	middle and approx ۵۵%of the page	Middle 50% of the page	Middle 85% of the page
		broken box	✓	✓	×	✓	✓	×	×	×	×	✓
	border painting		×	×	×	×	×	×	×	×	×	×
	drawing faces	Native/Non-Native/ Oriental	Native face next to Mongolian face	Native face next to Mongolian face	Native face next to Mongolian face	Native face next to Mongolian face	Native face next to Mongolian face	Non-native and Mongolian	Non-native and Mongolian	Non-native and Mongolian	Non-native and Mongolian	Non-native and Mongolian
		Expression of inner states	×	×	×	×	×	×	×	×	×	Faces are distorted
		Contract format	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
		Viewing angle	Three-faced	three-faced	three-faced	**three-faced**	three-faced	three-faced	three-faced	three-faced	three-faced	three-faced

PAYKAREH
Journal of Art Faculty, Shahid Chamran University of Ahvaz
Connection and Discontinuity of Shahnameh Writing in Shiraz Al-Inju and Al-Muzaffar Schools
Volume 12 Issue 31 Spring 2023 Pages 37-55

			Shiraz Al Inju School					Shiraz Al Muzaffar School				
			Assembly 1	Assembly2	Assembly3	Assembly4	Assembly5	Assembly 1	Assembly 2	Assembly3	Assembly4	Assembly5
		concentrate on main character	✓	×	✓	✓	✓	✓	×	✓	✓	✓
	iconography	Painting with emphasis on the main character	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
		Native / non-native / oriental	Native next to Mongolian					Non-native and Mongolian				
		Expression of inner states	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
		Contract format	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
		Viewing Angle	The upper body is three-sided and the legs are half-faced	The upper body is three-sided and the legs are half-faced	The upper body is three-sided and the legs are half-faced	The upper body is three-sided and the legs are half-faced	The central figure from the front and the figures around the three-sided upper body	The upper body is three-sided and the legs are half-faced	The upper body is three-sided and the legs are half-faced	The upper body is three-sided and the legs are half-faced	The upper body is three-sided and the legs are half-faced	The central figure from the front and the figures around the upper body are three-sided, the legs are half-faced
		concentrate on main character	✓	×	✓	✓	✓	✓	×	✓	✓	✓
		The number of bodies: woman	-	-	-	2	-	-	-	-	-	-
		The number of bodies: Man	1	25	6	4	14	1	8	2	4	6
		The number of bodies: Animal	2	3	5	4	-	2	3	1	1	-
	clothes	Native/non-native	Native and non-native					non-native				
		Contract format	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
		head cover	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
		Clothing	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
		footwear	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
	landscape	Nature	✓	×	×	×	×	✓	×	✓	✓	✓
		buildings	×	✓	×	✓	×	×	✓	×	×	×
		The scene of the incident	Mountain	battle castle	battle scene	Palace of nature	Castle	Nature	battle castle	Nature	Nature	garden nature
		The relationship between landscape and narrative	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	×	×	✓

			Shiraz Al Inju School					Shiraz Al Muzaffar School				
			Assembly 1	Assembly2	Assembly3	Assembly4	Assembly5	Assembly 1	Assembly 2	Assembly3	Assembly4	Assembly5
	Color	Variety of color palette	Low color variation	No color image	No color image	Medium color variation	Medium color variation	Medium color variation	Many color variations	Medium color variation	Many color variations	Many color variations
		dominant color	Red	No color image	No color image	ocher red	orange green	blue ocher	worm y brown	blue	light brown	worm y
		Predominance of warm/cold colors	hot	No color image	No color image	hot	equal	equal	hot	cold	hot	hot
		Use of complementary colors	×	No color image	No color image	red and green	red and green Orange and blue	×	×	×	Orange and blue	×
	Dimensioning		×	×	×	×	×	×	Very low	×	×	×
	Performance quality		weak	weak	weak	Pure quality of line and execution	Pure quality of line and execution	Pure quality of line and execution	Pure quality of line and execution	Pure quality of line and execution	Pure quality of line and execution	Pure quality of line and execution
Structure	Composition type		Non-triangular and dynamic	Triangular and dynamic	Non-triangular and dynamic	Triangular and static	Symmetrical and static triangle	Triangular and dynamic	Triangular and dynamic	Diagonal and dynamic	Triangular and static	Axially symmetrical and static
	Corresponding/non-corresponding composition		symmetry	Unmatched	Unmatched	Unmatched	symmetry	Correspondence in the same dissimilarity				symmetry
	Application of golden points		×	×	✓	×	×	✓	✓	×	✓	×
	Approach	decorative	×	×	×	×	×	×	✓	✓	✓	✓
		imaginary	✓	×	×	✓	✓	✓	×	✓	✓	✓
		realist	×	✓	✓	×	×	×	✓	×	×	×
		naturalist	×	×	×	×	×	×	✓	✓	✓	✓
		symbolist	✓	×	✓	✓	×	✓	✓	×	✓	✓
	The connection of image elements with each other		keep in touch	keep in touch	keep in touch	Reduced communication	keep in touch	keep in touch	keep in touch	Reduced communication	Reduced communication	keep in touch
	Attention to breathing space		×	×	×	×	×	✓	✓	✓	✓	✓

1. Aspects of similarity: Examining the content, visual and structural features of the selected paintings from Al-Inju and Al-Muzaffar periods reveals obvious similarities, especially in the page layout. In terms of content, these pictures are completely similar to each other and have depicted the desired narratives. Similar features can be seen in page layout, such as the use of the text box, the number of columns, and broken and staggered boxes. Conventional format in portraits and portraits and clothes is clearly clear in both Shahnamehs and non-native laws have been followed, such as Mongolian and Chinese elements. Emphasis on the main character and the use of official painting in pictures that are the same in terms of content can be seen in both Shahnamehs. In both periods, the display of emotional and emotional states is not seen in the faces. Also, in these

Shahnamehs, the angle of view is drawn in the three-faced face painting, and in the full-face portrait of the upper body, and the legs are drawn in half-length. In the Shahnamehs in question, distant lines are used to represent human and animal figures, and in terms of color usage, flat colors are used in both periods without shading and projection. In the Shahnamehs of both schools, we see the dynamics and cutting off and protruding of human and animal figures and trees in the frame of the pictures.

2. Aspects of difference: Numerous differences can be seen in the illustrations of the Shahnamehs of these two periods. The selected paintings of these two periods differ from each other in terms of visual features such as how to use color and natural decorative elements. In the Shahnameh of 731 A.H., the period of Al-Inju was dominated by warm colors such as red, orange, and ocher. Because of the use of large human and animal figures, there is no place left for nature decorations and there is little breathing space in the paintings. In the Shahnameh of 772 and 796 A.H. of Al-Muzaffar, the variety of colors and the use of a diverse color palette were more than in the previous period. And in some paintings, the predominance of cold color is quite clear. In the Shahnamehs of Al-Muzaffar, especially the Shahnameh of 772 A.H., purer colors are used with better execution quality compared to the period of Al-Inju. Using decorations and elements of nature, such as the high horizon and various flowers and bushes, are often seen next to appropriate human and animal figures. In general, the dream landscape is one of the remarkable features of Al-Muzaffar's paintings, which replaces the raw landscape of Al-Inju. Also, the existence of great breathing space in Al-Muzaffar's paintings has caused the eyes to rotate in the image. For writing in Shahnameh 731 A.H. of the Al-Inju period, the Naskh script is used, and in the Shahnamehs of Al-Muzaffar, the Nastaliq script is used with elegance. The viewing angle of the viewer and the painter in the Al-Inju period is more than facing, while in Al-Muzaffar Shahnameh, the viewing angle of the viewer is from above and facing. In terms of the structure of the composition in Al-Inju paintings, there is symmetry in most cases and asymmetry in a few paintings. But in most of the paintings of Al-Muzaffar period, there is Symmetry at the same time asymmetry and probably for this reason, maintaining the connection of the elements of the image with each other is stronger and clear in the paintings of Al-Inju's Shahnameh than in the paintings of Al-Muzaffar. In Al-Inju's paintings, we mostly see an imaginary and symbolic approach and in Al-Muzaffar's paintings, decorative, naturalistic, and realist approaches can be observed besides imaginary and symbolic approaches. In Al-Muzaffar's Shahnameh, due to the social and political atmosphere prevailing in the Shiraz region, there are more influences from the Mongolian and Chinese elements compared to the Al-Inju period. In the paintings of Al-Inju, there is more localism and Iranian traditions. So that in face painting and figure drawing, native elements are used along with Mongolian ones, while in Al Muzaffar's Shahnamehs, native elements have been replaced by Mongolian and Chinese elements. In terms of the space occupied by the images on the page, in the Shahnamehs of Al-Inju, the dominant space is mostly written. While in Al-Muzaffar's Shahnamehs, in some pictures, the picture and writing are equal, and sometimes, more space is occupied by the picture and a smaller percentage of the page is dedicated to writing.

Conclusion

According to the comparison of the painting characteristics of five similar assemblies in the two schools of Shiraz, Al-Inju and Al-Muzaffar, with the themes of Battle of Bahram Gur with the dragon, Battle of Kay Khosrow and Afrasiab, Kamus-Kashani, The story of Siavash passing through the fire and The story of Siavash's son Kay Khosrow which were

shared in the Shahnamehs of 731 A.H. by Al-Injo, 772 A.H. and 796 A.H. by Al-Muzaffar. The research findings show that, although there are commonalities in the content, visual and structural characteristics of the paintings, which exist mostly in the layout and composition of the two schools, many differences are also clear. In the layout of both schools, we see common features such as the type of page, the number of columns, and the use of stepped and broken boxes to synchronize the text with the image. Also, one of the significant similarities between these two schools is the use of happy and bright colors; with the difference that in the period of Al-Inju, the dominant color in most paintings was warm tones, but in the period of Al-Muzaffar, the color palette was wider and the use of warm and cold colors together increased. In the painting of Al-Inju, due to the enlargement and the use of larger human and animal figures, less space is dedicated to nature than in the painting of Al-Muzaffar. In other words, unlike the Al-Enjo school, in which the exaggerated use of plants and placing large figures in the picture's foreground are clear. In the Al-Muzaffar school, the elegance in the display of vegetation and the smaller size of the figures is obvious; As the use of many flower and bush decorations to cover the ground, landscaping, as well as the lofty horizon and focusing on the breathing space in Al-Muzaffar's paintings have become unique features of this school. The most similarities between the first and second councils in terms of content, visual and structural characteristics can be seen in the dynamics and movements of the figures. In the third assembly, we see the least similarity and the most difference in visual and structural features in both paintings. The fourth assembly has various similarities in terms of content and many differences in terms of visual and structural aspects. In the fifth assembly, it has common features in terms of content and structure, and in terms of visual features such as the lack of breathing space (in Al-Inju's painting), it has a lack of common features. What is clear is the influence of Al-Inju's painting inspired by the ancient and native cultures of Fars and this influence is noticeable in the type of face painting and details; While in Al-Muzaffar's painting, due to the socio-political atmosphere prevailing in the Shiraz region, this old style has given way to new definitions influenced by the Tabriz school. It is obvious to get to know as much as possible the characteristics and characteristics of the Shiraz schools of the 8th century A.H., which, like the poly-traditions of pre-Islamic images of Iran, have been transferred to post-Islamic schools. Also, examining the illustrations of these schools' manuscripts in terms of synchronization with the calligraphy pen, the effects of the socio-political situation at the time of illustration can be the basis for deeper analysis.

References

- Adamova, A. T. & Giuzalian, L. T. (2004). *Illustrations of Shahnameh* (Z. Feyzi, Trans.) (1st edition). Tehran: Printing and Publishing Organization of Islamic Culture and Guidance.
- Azhand, Y. (2008). *Shiraz painting school*. Tehran: Art Academy.
- Behrouzipour, H. & Ghazizadeh, Kh.(2019). Researching the characteristics of the Shiraz school of painting in the painting of Al-Inju and Al-Mozaffar periods and its influence on the art of painting in Iran. *Parse Archaeological Studies Quarterly*, 4(13), pp. 151-140.
- Gray, B. (2005). *Iranian painting* (A. Shrouh, Trans.). Tehran: New World Publications.
- Hall, J. (2001), *Pictorial anthology of symbols in Eastern and Western art* (R. Behzadi, Trans.), Tehran: Farhang Moaser.
- Iqbal Ashtiani, A. (2009). *History of Iran after Islam*. Tehran: Elham Publications.
- Kenby, Sh. (2010). *Iranian painting (*M. Hosseini, Trans.). Tehran: University of Art Press.
- Loukonine, V. (1996). *Persian Art*. USA: Published by Parkstone, Aurora, Bournemouth.

- Mohammadi Khashoui, M. & Farrokhfar, F. (2015). The influence of the political and social conditions of the Al-Muzaffar period on the illustration of the Shahnameh.(Case study: Assembly Bardar Rostam and Sohrab). *Art Research Quarterly*, 6(11), pp. 11-23.
- Pakbaz, R. (2005). *Iranian painting from ancient times to today.* Tehran: Zarin and Simin Publications.
- Simpson, M .Sh. (2000). *A Reconstruction and Preliminary Account of the 1341 Shahnama. Persian Painting from Mongol to Qajar*. Ed. Robert Hillenbrand, London: Tauris.
- Stchoukine, I. (1936). *La Peinture iranienne sovs ies derniers Abbasides ET les ilkhans*. Bruges.
- Titely, N.M. (1983). *Persian miniature Painting and hts in fluence on the art of turkey and India*. London: British Library.
- Wright, E. (2012). *the Look of the Book MANUSCARIPT PRODUCTION IN SHIRAZ*. Dublin: Chester Beatty Library.

©2023 by the Authours.This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0 license) https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.en_GB

PAYKAREH
Journal of Art Faculty, Shahid Chamran University of Ahvaz
Historical Review of Iran War Photography during (1980-1988) with an Emphasis on Professional, Independent, and Military Photographers
Volume 12 Issue 31 Spring 2023 Pages 56-71

Original Research Article

Seyyed Saeid MirMohammadi[1] Farhad Soleymani[2]
Received: 12 December 2022 Revised:23 May 2023 Accepted: 2 June 2023

DOI: 10.22055/PYK.2023.42518.1348 **URL:** https://paykareh.scu.ac.ir/article_18244.html

How to cite this article: MirMohammadi, S.S & Soleymani, F. (2022). Historical Review of Iran War Photography during (1980-1988) with an Emphasis on Professional, Independent, and Military Photographers. *Paykareh*, 12 (31), pp. 56-71.

The Persian translation of this article is published in the same issue with the following title
بررسی تاریخی عکاسی جنگ ایران در بازه زمانی (۱۳۶۷-۱۳۵۹) با تأکید بر عکاسان حرفه‌ای، مستقل و نظامی

Historical Review of Iran War Photography during (1980-1988) with an Emphasis on Professional, Independent, and Military Photographers

Abstract

Problem Definition: The goals and methods of producing the work of documentary photographers, in terms of the influences they receive from each historical period, are formed at the same time as recording the work; However, what they have shown is now a symbol of the historical past. Photography, as an effective and dynamic art-media, presents many alternatives to artists and journalists. In this research, the historical investigation of these effects on war photography (backgrounds and formation process) is conducted to answer the following questions: «What have been its national and international effects, centered on influential groups of professional, independent, and military photographers?» and «What effects have the political and social factors of that period had on photography in terms of form and content?»

Objective: The primary goal of this research is to deal with the history of Iranian war photography as its formation and effects, during Iran-Iraq war (1980-1988), which is called the Holy defense or the Imposed war in the country's political literature.

Research Method: The current research is conducted using a descriptive-analytical and historical method. The data was collected through a documentary-library approach using visual and interview (the author and the photographers of this course) methods.

Results: Based on the results, the two events of the Islamic Revolution of 1979 and the beginning of the Iran-Iraq war caused fundamental changes in documentary photography and, accordingly, in Iran's war photography in terms of form and content. Iranian photography was formed under the influence of the general movement of the people with mainly ideological and religious themes and a revolutionary approach. These changes, besides the revolutionary and religious atmosphere dominant in that period, result from the original and native look of many of these photographers, especially independent photographers (experienced and amateur).

Keywords

Photography, War Photography, Iran-Iraq War, Professional Photographers, Independent Photographers, Military Photographers

1. Corresponding author, Lecturer of Cinema Department, Soore University, Tehran, Iran.
Email: saeidmirart@gmail.com
2. Faculty member of Photography Department, Faculty of Visual Arts, University of Arts, Tehran, Iran.

Introduction

Simultaneously with the growth of the media, the development of professional photography equipment, and of course, the change in international events and relationships, photography as an art and an influential medium that displays an unmediated image of events, quickly established its place in war compared to other forms of art, media, and oral and written discourses. These factors have made war photography distinct and special compared to other sub-genres of documentary photography, and these are the commonalities and characteristics of war photography throughout its 170-year history, which have been manifested at any point in its evolution. Iran's war photography is not exceptional from these realities, of course, with revolutionary and religious concepts that were formed from the beliefs and commonalities of the Iranian society of that day and made it peculiar among all previous examples. The occurrence of the Islamic Revolution, as the most important event in the contemporary history of Iran, besides the effects it had on all the structures of the society, also changed the course of photography. Nearly most of the photographers of this period took photos under the influence of the general movement of Iranian society, and new themes, mainly ideological and religious, entered Iranian photography with a revolutionary approach. On the other hand, the events of the Islamic Revolution and the subsequent war offered a new place to Iranian photography internationally and found its way into the life of the Iranian society. This development and evolution caused the works of Iranian photographers to be published in the world's prestigious news agencies and publications for the first time, and compared to the past, the concept of photography as an independent medium was formed (at least until the end of the first period of research). The establishment of photo exhibitions throughout the country, along with the printing of photo books and publishing in the press, had an important impact on this process. This process was developed during the war imposed by the propaganda and media power of photography under the supervision of the governing institutions. The present article is a descriptive-analytical and historical research, and to answer its questions about the historical role of photography in influencing the developments or being influenced by them in one of the important periods of the contemporary history of Iran, during 1980-1988, it examines the role of three groups of professional, independent and military photographers. The formation process of Iranian war photography with the presence of photographers with various viewpoints, historically, the effects of ideology, Islamic revolution and war, is the first step in addressing this problem.

Research Method

This research is conducted using a descriptive-analytical and historical method in order to investigate and analyze the formation, characteristics, and works of Iranian war photography, focusing on three groups of professional, independent, and military photographers, during Iran-Iraq war (1980-1988). In the descriptive-analytical section, library sources, documents, and photo archives, the statistical community of this research, that is, the photographers of the Iran-Iraq war, have been examined. Also, the data are collected as interviews (open and semi-structured), with fifteen photographers of the Iran-Iraq war (from all three groups of the research: professional, independent, and military), and the results obtained after the review have been added to the descriptive-analytical and historical section. Since a significant part of the data of this research was obtained through interviews, it is included in the circle of oral and non-written history.

Research Background

According to the reviews of the authors in the books, articles, and theses that have been done in photography history of the Iranian war, no case was found that was done exactly on three groups mentioned in this research (professional, independent, and military). However, many research studies have been conducted on issues related to war photography, some of which are mentioned. In a research article on war photography entitled «War, Constructions of National Identity, and Photography» and based on the theories of «Michel Foucault», «Faeta» (2016) deals with the performance, functions and various effects of photography as a whole and through the war photographs recorded during the First World War. He discusses the link between photography and war as a medium in the construction of national identity using the foundations of anthropology. By examining some portraits, Faeta comes to the conclusion that through studio portraits of warriors, they tried to instill a sense of satisfactory situation, sense of responsibility and collective and national identity. In a research article entitled «War of images, contemporary war photography», «Vitaljić» (2013) has examined the reading of photographs, social effects and validity of documentary photography in the contemporary era with a view to war photography. In her opinion, documentary photography is based on a set of discursive, social, and cultural methods, and the photographer is an important element of documentary photography due to his presence at the scene of events and being a witness. Finally, with a case study of photos of the Balkan war, she concludes governments use photography as a propaganda tool to change the facts and reduce the value of real war reports to influence public opinion. Another research in war photography in Iran is done by «Masoudi» (2009), entitled «Forty evidence (First Group of Volunteer Reporter of War)». Using the method of interviewing and examining the documents related to the Forty Witnesses group, this study introduced the photographers of this group with an emotional narrative and discussed issues such as how to start and continue their activities in war photography, and the current situation of the members of this group. The research in question has avoided examining war photography independently, historically and from the perspective of its effects, and has examined war photography and its surrounding issues from the point of view of the members of the Forty Witnesses group. By examining the works left by this group, he has concluded that their works, despite being large and original in terms of the content, have failed to have a deep impact on society due to lack of attention. In a study entitled «Research of the War Photography», «Payeshenas» (2008) has investigated the status of photography and its effects on public opinion in various formats such as the press. The researcher has examined the different periods of war photography in Iran from the Qajar period to the contemporary era regarding social and political events from the aspects of news, propaganda, and historiography (from a national and international perspective), the effects of censorship and government restrictions on this process. Examining photography in terms of performance, technique, and effects of digital technology is an important part of this research; For example, part of it is about safety principles when photographing war. Also, the researcher has looked at the future issues of photography, such as the photographer's influence on reality and photo manipulation. Examining photography in terms of performance, technique and effects of digital technology is an important part of this research, for example, part of it is about safety principles when photographing war. Also, the researcher has looked at the future issues of photography, such as the photographer's influence on reality and photo manipulation. «Abbasi Ahwazi» (2014), with the title " Researching About Photography Position in Iranian Newspaper (War Photojournalism in Iran – Iraq War)" deals with the

position and effects of documentary and press photography (as a case in point, Kihan and Information newspaper) during the war period. Is.In order to document this event and by examining the two concepts of war as a history-making event and photography as a media, he tried to deal with the effects of these two on the social and historical life of humans. In the end, he concludes, war photographs are documents that become icons on which the press depends to influence society. Moreover, during the Iran-Iraq war, photographs (as exhibitions or printed in the press) along with the medium of television, influenced the Iranian society of that period. From the results of the mentioned studies, it can be concluded that these researchers have examined the war photography from the perspective and media, history, and the effects it has had on the society in terms of culture and politics. In their categorization, the presence of a wide range of photographers has not been discussed using the categorization of this research and considering the attitude that war photographers, as mediators, are influenced by the target society and its developments and reproduce it again for consumption. Therefore, in the present article, by selecting and categorizing war photographers into three groups (professional, independent, and military), first, the effects of Iranian society on them and the method of producing their works, and then their effects on Iranian society through their works have been discussed.

Photography and War Photographers

Since war photography became a sub-genre in documentary photography, war photographers have sought to fulfill their human, historical, and professional duties (although sometimes with a customized approach) from a different point of view, compared to photographers of other styles. The reason of why war photographers knowingly risk their lives to capture these photos despite the suffering that awaits them on the battlefield implies this, and maybe it is because of these commitments that «Don McCullin» said, «If you take a picture of someone who is killed in another land, this picture is what you should say» (Howe, 2012, p. 116). This feature of war photography can be a motivating factor for people with different points of view to engage in the field of war photography, from this perspective, Iranian photographers are also in the same process. Before the start of the Iraq war against Iran, there was no specific concept called war photography in Iran, and Iranian photographers were active in the documentary style with different perspectives. After participating in recording the events of the Islamic Revolution in 1979, these photographers engaged in this area and formed the primary structure of Iranian war photography. However, according to the experts of war photography, there is a big difference between a war photographer who specifically deals with the subject of war and the scope of his activity is different wars with different geographical distribution, and someone who photographs war (at a specific geographical and historical point). Based on this approach, it can be said that Iranian photographers are in the second group according to the type of entry and continuation of activity. Iranian photographers can be examined in different areas and groups in terms of their perspective and field of activity, and it is not possible to classify all of them in one general group with the title of war photographer. Based on this, in the upcoming article, these photographers will be categorized into three groups according to their field of activity, characteristics of their works, and how to engage in war photography: 1. Professional photographers (those who worked in a news agency, newspaper, and photo agency, both national and international), 2. Independent photographers (those who did not work for a specific institution and were engaged in photography activities during the war because of their past work, personal life, and war conditions in two groups with professional

photography experience and beginners.), and 3. Military photographers (those who have practical experience in photography and have photographed in war because of organizational activity in military institutions such as the Iranian Army, Revolutionary Guard Corps (IRGC), and the War Information Headquarters).

Professional Photographers

Determining the photographer's identity can provide valuable context about the work in question; a context through which researchers can infer information about style, approach (such as a documentary photographer's approach versus a staged or posed photograph), subject engagement, etc. (Ghafouri, 2017, p. 180). For this reason, knowing the work and the job status of its registrant can be important in examining the output and impact of the photo. Because of their status and job concerns, professional photographers have covered post-revolution events faster than other groups. Between 1979 and 1980, extensive conflicts took place in Kurdistan, Turkmen Sahara, and Khuzestan, between government forces and mainly local forces and photographers like «Jahangir Razmi» in Kurdistan and «Abbas Attar» in Khuzestan covered them (See Figure 1). However, the beginning of Iraq-Iran war photography should be found in the works of press photographers. Just fifty days before the official start of the war, the first video reports were prepared by photographers such as «Bahram Mohammadi Fard» (Jomhouri-e Eslami newspaper) and «Abbas Maleki» (Kayhan newspaper) of the first Iraqi border movements (Mohammadi Fard, interview, August 2020). However, war photography in Iran officially began with the photo of «Abbas Fathi» (photographer of Keyhan newspaper), from the aerial bombardment of Tehran's Mehrabad airport at the same time as Iraq's extensive attack on Iran on 22 September 1980 (See Figure 2).

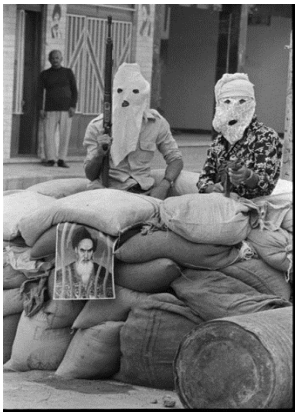


Figure 1. Abbas Attar, «Conflicts of Khuzestan», Khorramshahr, 1979.
Source: https://abbas.site.

Figure 2. Abbas Fathi, «Bombing of Mehrabad Airport by Iraq», September 1980.
Source: https://hamshahrionline.ir.

After the official start of the war, people like «Rasoul Mollaqolipour», «Saeid Sadeghi» and «Bahman Jalali» who had a history of documentary and press photography, were among the first photographers who reached the border areas, including Khorramshahr. These photographers and others, because they were still caught in this surprising shock, considered themselves as witnesses of the events and the photo as a document to prove it. Regardless

of observing any conventional technical and aesthetic principles, they used to photograph these areas with an emotional look. «At that moment, we stopped thinking about form, light, and frame division. The war had preyed on many children, women, and men and disrupted the normal life routine of the people. The only positive effect of our presence was that we could share in the pains and sufferings of those who were captured by brutal aggression and put that injustice in front of history with our camera» (Sadeghi, interview, March 2020). After the formation of the first such experiences in war photography, professional photography officially began its activity, which can be divided into two specific periods because of the presence of different ranges of photographers: 1. From the beginning of the war in 1980 to 1982 (including many photographers, such as independent photographers, national news agencies, photographers of military institutions, Iranian photographers working in news agencies and international agencies, such as «Reza Deghati», «Manoocher Deghati», «Alfred Yaqobzadeh», «Kaveh Golestan», «Kaveh Kazemi» and female photographers, such as «Fateme Navab Safavi» and «Maryam KazemZadeh»), and 2. From 1982 to the end of the war in 1988, including photographers from news agencies and national press, such as «Dariush Goudarzi Kia», «Ibrahim Shateri», «Amirqoli Nakhaei», «Ali Fereydouni», «Ahmad Nateghi» (IRNA), «Bahram Mohammadi Fard», «Saeid Sadeghi», «Khosro Varkani» (Jomhouri-e Eslami newspaper), «Jahangir Razmi» (Ettelaat newspaper), «Hamidreza Moghimi», «Hamidreza Najafzadeh Shahri», «Abbas Maleki» (Kayhan newspaper)), «Majid Doukhtechizadeh», «Azizollah Naeimi» (Broadcast Photography Unit) whose presence was controlled and organized by institutions such as the War Information Headquarters. Some of these photographers in both groups entered the operational areas intermittently and left the area after taking photos and video reports. The second group had a permanent presence in operational and war areas, and due to their continuous presence and familiarity with the events, their field of activity was wider (Mirhashemi, interview, July 2015). However, there were not many photographers who were in the second category, and this was not possible for every photographer to stay there, and there were many limitations in this area. These photographers were much more successful than those who used to enter the region intermittently; Because due to their constant presence and connection with the events in the war areas, they recorded more works in terms of quantity and quality. Many of these photographers, who started from the war, gained their photography experiences from everyday life during the war time, and by actively participating in the war, they gradually achieved a kind of coexistence with it, and their photography perspective was formed in line with the events and people of the war. (Rastani, interview, August 2016). Iranian photographers active in news and international agencies are in the first period of war photography, i.e., 1980 to 1982, and for this reason, they could not participate widely and actively in Iran's war photography. In terms of theoretical and visual study, these photographers had the background in war photography, and since their works were prepared with war and news photo stereotypes, the atmosphere of war violence was clearly seen in their works. What is clear when examining the world's famous war photographs is that recognizable narrative allusions not only refer to familiar themes of violence, bravery, sacrifice, heroism, and sometimes tragedy, but are also tied to old visual conventions. The fascinating realism of war photography, largely a product of the photographer's belief in the presence of the photographer on the scene and his spontaneous recording of sensational, terrifying, or unimaginable events, is used to express familiar scenes and compositions (Griffin, 1999, p. 129). This issue contradicted the prevailing view of the war by the institutions responsible for the war and the atmosphere of

the society of that era in Iran. According to the ruling policies of that period, the publication of images of war events and warriors with symbols such as bravery, innocence, defense, and oppression with the goals of raising the morale and attracting the maximum strength and energy of the people, rather than publishing images that carry messages such as violence, suffering, displacement, and death was preferable. For this reason, when the military and propaganda authorities came to the conclusion that the works of these photographers do not follow these standards and principles of military classification, and on the other hand, their attitude can change concepts and change the realities of war, restrictions on their presence were applied. Finally, in 1982, the presence of these photographers, in general, in limited operational areas was limited and their works were also included in the images that were prepared after the clearing of operational areas, camps, and the deployment of troops, in the calls of the Ministry of Culture and Islamic Guidance and the War Information Headquarters (Mohammadi Fard, interview, August 2016). This process caused that, compared to other photographers present during the war, quantitatively, significant works of these photographers were not recorded; However, because of the publication of their works in prominent international news agencies and publications, it can be said that in terms of quality, they recorded influential works with a wide reflection. «Kaveh Kazemi's» photo of a warrior next to his brother's corpse is one of these prominent works in these areas (See Figure 3). Kaveh Kazemi said about this photo: «This was among the selected photos in the «World Press Photo» contest. Later, the same photo was displayed and printed again in the exhibitions Thirty Years of News Photography, Thirty Years of World Press Photo, and Forty-Five Years of World Press Photo. It is believed that this photo belonging to the Iran-Iraq war can be one of the classic photos in the history of world war photography. The only trip where I easily went to the war front and took photos was this trip, later the War Information Headquarters was formed and it was no longer possible to be on the war front easily» (Kazemi, interview, July 2021). During this period, foreign photographers also usually entered these areas after conducting operations, strengthening Iran's positions, and establishing security in the region, with the coordination of the War Information Headquarters to prepare visual reports. There is not a single case of the presence of foreign photographers and those who worked for foreign news agencies during the operations. In fact, they could not enter, and all photographers were required to broadcast their works only through the Jomhouri-e Eslami News Agency (Fereydouni, interview, August 2016).

Figure 3. Kaveh Kazemi, place: unknown, 1980. Source: https://soraya.news.

Figure 4. Ali Fereydouni, «Operations of Ramazan», Basra, 1982.
Source: https://namanews.com.

After the presence of international media photographers and because the function of photography as media at the international level was more important than its national

function, this task was assigned to photographers who worked for news agencies and national press or worked independently; of course, with the conditions set for them by the War Information Headquarters. These conditions were usually announced to the photographers as briefing sessions, or a specific range was considered for their activity through written permits to travel in certain areas. Also, their works should be sent to other news agencies with the permission of institutions such as the War Information Headquarters, for publication in the international level, by some channels, such as the state news agency IRNA. Photographers like «Dariush Gouderzikia», «Ali Fereydouni», «Bahram Mohammadi Fard», «Mehdi Rezvan», «Saeid Sadeghi», «Hamidreza Moghimi», «Hamidreza Najafzadeh Shahri» are among those who, until the end of the war, could be in the war operation areas (Fereydouni, interview, August 2016). Besides photography in war areas (before, during, and after operations), their scope of activity included from the deployment of troops to the return of warriors to the cities, the burial of martyrs, and the general reaction of the people to various war issues (such as the liberation of Khorramshahr); through these photos, one can get a lot of information about the lifestyle and culture of the Iranian society in those years. Being influenced by the religious and revolutionary ideology on the one hand and the atmosphere governing the people of war on the other hand, had a significant effect on their attitude, thinking, and working style, and in terms of content and even form, a lot of similarity was seen between their works. «Iranian photographers were concerned with the sadness, pain, and suffering of the warriors in the embankment, and let us be the language of their expressive and visual communication» (Sadeghi, interview, August 2020). The look in Iran's photography was very simple, most of the works of our photographers were static, and the dynamism in their photos was less visible. The weapon was in the second plan and was less visible in the photos. The peace of the warriors was such that the audience did not feel that they were in the war. The people of Iran's war conveyed the feeling that they came to war to find each other and to reach the greater understanding they were looking for, and to achieve this goal they had to go through a danger called war. These were the differences between Iranian and foreign war photographers (Rastani interview, August 2016). There were restrictions on the publication of some works of these photographers having national functions, because of some considerations and psychological effects that it could have on public opinion. It was enough to familiarize people with the war atmosphere, using signs such as the spirit of warriors with the presence of different classes and ages, with more emphasis on teenagers as a large part of the force present in operational areas, providing aid and relief in order to create a sense of empathy and resistance in public opinion. Before publishing on any platform, all photos had to receive the security permits from institutions such as the War Information Headquarters, and few photos featuring the sufferings and violence of war were published in the national public media during that period. Ali Fereydouni, one of the first photographers who entered the region after the second phase of the Ramadan operation (14 July 1982), says: «I recorded photos of the martyrs and wounded who were scattered in the operation area, which were very special because of being in that historical space, but they were never shown at that time and only thirteen years after the war, in the press exhibition, two frames of them were displayed under the name «Karbala desert»» (Fereydouni, interview, August 2016) (See Figure 4). Another similar case is the photos related to the chemical bombing of Halabja, the first moments of which were recorded by photographers such as «Ahmad Nateghi», «Saeid Janbozorgi», «Saeid Sadeghi» and «Sasan Moayedi». However, the security and military reactions regarding the publication of the photo pushed

the works of Iranian photographers to the sidelines. In this regard, «Nateghi» says: «The restrictions imposed on my photos from Halabja caused the works of a Turkish photographer named «Ramazan Öztürk» to be reflected in news agencies before the works of Iranian photographers, and we could not have a deep and necessary impact on the tragedy of Halabja» (Nateghi, interview, August 2015). Along with the publication of war photos in the press and news agencies, the development of war photography and the production of a large volume of photos, in terms of quantity and quality, provided the basis for printing photo books and exhibitions. In this regard, two policies were followed: 1. The works that had a national function and sought to build culture in relation to the category of defense and resistance, such as holding a photo exhibition and printing a photo book in Persian, with topics such as showing the aggression of the Iraqi army on Iranian land[1], people's resistance in cities near war zones[2], showing the face of Iranian cities during the war[3], and referring to the religious beliefs of the Iranian people against the aggression of the enemy[4]. 2. The works that had an international function, because the political officials realized that the language of photography is highly effective and they can direct the world's attention to the Iran-Iraq war through photographs. These works were published in English and sometimes in Arabic, and the most important of them is the collection of books entitled «Imposed War». The books on the imposed war were published in a five-volume issue during the war, and after the war, another three volumes were also published by the Association of Revolutionary and Holy Defense Photographers and the Foundation for the Preservation of the Works and Publication of the Values of Holy Defense. These books are still among the most complete collections of war photos (Heydari, interview, August 2020). In general, photographers active in international news agencies considered themselves more obliged to comply with the technical principles, aesthetics and conventional stereotypes of war, and news photography, and their works have the standards of war photography because of the medium of publication and reflection, and because of the observance of these rules, it is possible to connect these works with other works of war photography, in World War II, Korea, Vietnam, etc., in terms of form and content (violence, suffering, war destruction). On the opposite side, there were Iranian photographers, for whom the principles of aesthetics were of secondary importance, and their photographs are more similar to the ideological, religious content, and the atmosphere governing the views of the Iranian people in that historical period. This type of attention, many times, was formed because of the photographer's association with this trend or basically the growth of his professional personality and his look in this trend, and sometimes works were produced and offered on the order of governing institutions.

Independent Photographers

«Beaumont Newhall» says: «In the genre of documentary photography, the photographer seeks to do more than convey information...His aim is to persuade and convince». This transfer of information is received and interpreted by the audience with extensive qualification provided by the socio-cultural environment and according to their unique beliefs (Vitaljic, 2013, p. 13). In this direction, independent photographers had more influence in conveying the concepts of the war to the general audience in Iranian society because they emerged from the context of the socio-cultural environment of Iran at that time. The audience's acceptance of their photo exhibitions and books confirms this claim. At the beginning of the imposed war, except for the few mentioned earlier, photographers covered the war in an unorganized manner. The works of these photographers were

published in various formats such as news agencies, publications, photo exhibitions and book printing and were divided into two major groups: 1. People like «Bahman Jalali», «Sasan Moayedi» and «Jasem Ghazabanpour» who had experience and backgrounds in documentary photography and revolution events. 2. Those who engaged in war photography unintentionally and due to war conditions, such as living in war-torn cities or job conditions. Most of these photographers had entered the war as warriors or specialist forces in other fields, who turned to war photography either unwillingly or out of curiosity. This group of photographers mostly focused on activities such as taking memento photos of warriors, military exercises in camps, commanders' speeches, dispatching warriors, and the conditions of troops before and after operations (Mir Hashemi, interview, July 2016). An important part of the war photos was recorded by these photographers, and some of these photographers, such as «Kazem Akhavan», «Sadegh Mosleh» and «Saeid Janbozorgi», after a while, went beyond the amateur level and were placed in a position of war photography and produced works with the necessary standards of war photography. In the first group of independent photographers, there are people like «Bahman Jalali», «Mohsen Rastani» and «Jasem Ghazabanpour» who started their photography activities before the revolution and after experiencing photography trials during the revolution, they engaged in war photography level and at least until the end of the war, they only worked on war photography. Bahman Jalali, with a more professional background, who became a well-known photographer during the revolution, was one of the first independent photographers who seriously engaged in war photography area. Jalali experienced continuous presence during the war and recorded many photos of various operations and cities such as Abadan and Khorramshahr. The first experience of printing a war photo book entitled «Abadan that is fighting» was also done by Bahman Jalali in 1981 (See Figure 5). The effects of war on civilians and its consequences on the daily life of people in regions far from the operational areas, such as the tension and anxiety of air attacks on residential areas, the moments of seeking protection in shelters and safe centers before the air attack, the destructions and the moving of bodies and the wounded people are among other themes and subjects that were taken into consideration by independent photographers. The works of «Jasem Ghazabanpour» and «Sasan Moayedi» of Iraqi air and missile attacks on big cities like Tehran are among the most important of these photos. Since the targets of these attacks were civilians and caused many casualties, the photographers tried to include human issues in their works while recording the incidents in a timely and accurate manner in order to have the maximum impact on public opinion, especially international (Ghazabanpour, interview, June 2020) (See Figure 6). As mentioned earlier, besides independent photographers who had experience and position in photography, some independent photographers engaged in war photography at the start of the war with no background. These photographers turned to amateur photography unintentionally and because of the conditions of the war, and after some time, their works were noticed by some news agencies and media. The works of these photographers differed from other war photographers because they were not familiar with the standards or conventional stereotypes in news and war photography, and this original and localized view formed a type of war photography in Iran, which showed a special way of life during the war. People like «Kazem Akhavan», «Alireza Jalilifar», «Mansour Atshani», «Mahmoud Zahiradini», «Gholamreza Masoudi» and «Mehdi Janipour», after being present in the region as warriors and some like «Saeid Janbozorgi» who was present in the region for activities such as wall painting, are among them (Heydari, interview, March 2020).

Figure 5. Bahman Jalali, «Abadan» 1981.
Source: https://dastan.ourmag.ir

Figure 6. Jasem Ghazabanpour, «Tehran City Bombing», 1987.
Source: https://yjc.ir

Another group of amateur photographers engaged in war photography by living in war zones, such as «Mehrzad Arshadi», «Hossein Latifi», «Mohammad Sadeghian», «Ahmad Alizadeh» (local residents of Abadan) who work as a team under the supervision of Mehrzad Arshadi. «Mehrzad Arshadi», who worked in Jihad organization before engaging in photography, says: «After the invasion of Abadan by the Iraqi army, I was inspired to record these moments, and from that date, I engaged seriously in war photography from jihadi activities» (Arshadi, interview, May 2016). The main location of their works was the city of Abadan and the events related to it and because of their familiarity and constant presence in the city, at least to a small extent, in a wider circle, it included various parts such as the siege of the city, war refugees, the daily life of the people during the siege and the relieving of the siege until the end of the war (See Figure 7). The most important event in the city from the beginning to the end of the war was the operation of relieving the siege of Abadan, which despite its importance, due to the short duration of the operation and the destruction of many negatives of this operation in the plane crash in the Kahrizak region, few photos of it is available (Arshadi, Interview, August 2016). The result of the activity of independent photographers shows their works were the result of integration and close connection between them and their subjects from the stage of deployment to the battle, and during this process they tried to convey the concepts and messages that were conveyed to them through life in Iranian society and its dominant thoughts. For many of them, especially those who turned to photography because of the outbreak of war, attachment to their environment and reflecting the related events had priority over the concept of war photography and this issue has manifested itself in abandoning photography after the war. On the opposite side, the photographers who engaged in war photography with previous experience, according to the experience they gained in the war, continued photography in other genres after the war and could form a part of the Iranian photography trend.

Military Photographers

The performance of military photographers differed from other photographers present during the war and their works in form and content usually followed the policies of the institution for which they served. During the imposed war, all military institutions used various media, including photography, to record activities and carry out propaganda, and

for this purpose, they organized various groups as videographers and photographers. Many of these photographers (especially in institutions such as Iranian Revolutionary Guard Corps (IRGC) and Basij (mobilization forces) were volunteers who engaged in war photography through propaganda units. Initially, they were organized intending to image archives and documenting the process of operations, but gradually with the increase in the quality of the works and the understanding of the propaganda and media effect of photography by these institutions, these works were also used for broadcasting in the press and holding exhibitions. These photographers included a collection of both types of photographers (experienced and amateur) who worked in military institutions such as the Iranian Army, Revolutionary Guard Corps (IRGC), and the War Information Headquarters. «Hamidreza Vali», «Behzad Parvin Quds», «Nasser Afrasiabi», «Mohammad Hossein Heydari», «Seyyed Abbas Mirhashemi», and «Mahmoud Badrfar» were among those who started their activities from the Iranian Revolutionary Guard Corps (IRGC) photography unit (Mirhashmei, interview, July 2015) (See Figure 8).

Figure 7. Mehrzad Arshadi, «Abadan», 1980. Source: Arshadi, August 2016.

Figure 8. Mahmoud Badrfar, «Tanker War-Persian Gulf», 1987. Source: https:// mehrnews.com

They usually operated with the army and were present with the military forces in all stages of the operations. Also, due to security issues, it is left to these photographers to record many issues and events of the imposed war that were not possible for civilian photographers. According to «Mahmoud Badrfar», «In the discussion of the IRGC's first missile tests, as well as during the war of oil tankers, we were sent by the Iranian Revolutionary Guard Corps (IRGC) to various areas, including the Persian Gulf and areas where there were missile sites, for video coverage. Most of these photos were not published because of security reasons, but some of them were given to the mass media for publication» (Badrfar, interview, July 2020). Along with changing the public relations structure in 1982, the Iranian Army started forming active photography units in its three military forces. «Ismaeil Davari» handled the photography unit in the ground force, «Abdullah Bagheri» supervised the air force and «Mohammed Hossein Maghsoudi» handled the naval force (Davari, interview, July 2016). Army photographers were mostly obliged to cover martial units of the Army during operations, identification, and operational work, especially in the Air Force. They would accompany the troops for a few days after the start of the operation and cover the activities of the troops intending to archive or publishing in the official army publications; However, they did not have permission to take pictures during the operation.

Because of the classical view that existed in the army, the commanders believed such activities would harm the order of the forces; For this reason, there are a few photos of the Iranian Army during the operations. In the army, they did not have a special news and documentary view of the war and they believed that informing and advertising is the responsibility of media such as television and the press. For this reason, most of the war documentary works of Iranian Army photographers are from the Basij (mobilization forces) and IRGC forces (Davari, interview, July 2016) (See Figure 9).

Figure 9. Ismail Davari, «Operational Areas of the South», 1984.
Source: Davari, July 2016.

Figure 10. Vahid Khoshnevis Ansari, «Operations of Karbala 5», 24.12.1986.
Source: Masoudi, 2009, p.122.

Another part of military photographers engaged in war photography through the organization of the War Information Headquarters. The War Information Headquarters, in cooperation with military institutions, formed a group of amateur photographers and videographers to accompany the Iranian forces in various stages of operations, regardless of their professional viewpoint. The foundation of the Forty Witnesses group was established in this way, and as it is clear from the name of this group, the purpose of its formation was to organize people who can act as documented witnesses by recording the events that happened in the battlefield's heart. Forty witnesses were formed in March 1982 and on the eve of the Fatah-ol-Mobin operation, and one of their tasks at the beginning of their activity was to photograph the warriors before the operation began, so that the photographs could identify the bodies of the martyrs or provide the photographs to their families (Mirhashemi, interview, July 2015). However, activity of Forty Witnesses, as a media group, expanded from the same operation of Fath-ol-Mobin, and the content production policy was changed by them. «Mohammad Haddad», one of the first members of Forty Witnesses, says: «From the very first days, our task policy differed from news work. We recorded the history of the war, life before the deployment, the behavior of the warriors in the trenches, the defense line, the advances, retreats and...» (Haddad, 2013, p. 6). The continuous presence of the members of this group among the Iranian forces from the beginning of an operation to its end and the complete video coverage they provided of the operations was the advantage of the Forty Witnesses group in documenting the war (See Figure 10). They were asked to record the events quickly, concisely, functionally operationally, and according to the photographers, this group did not discuss professional issues, aesthetics, framing and knowing different angles, and they only had been said to photograph and film whatever is in front of them and make only the recording of the history (Masoudi, 2009, p. 72). Due to the fact that the members of the group were all active warrior

forces in the war, the ideological view aligned with the atmosphere of that period can be seen in the members of this group more than other war photographers. Khoshnevis, a member of Forty Witnesses group, says: «When we put down the gun and replaced the camera, we looked at the gun through the lens differently. In fact, we used our cameras to target the guns and capture them» (Masoudi, 2009, p. 50). Forty witnesses took part in over 40 operations, including: Fath-ol-Mobin (22 /3/1982), Beit-ol-Moghadas (30/4/1982), Ramazan (14/7/1982), Kheybar (22/2/1984), Badr (8/2/1985), Walfajr (10/1/1986), Karbala 4 (1/10/1986), Karbala 5 (9/1/1987) and Mersad (26/7/1988). During the war, the number of members of the group increased and slowly reached a hundred people, but in the middle of the war, Devotion Witnesses group branched off from it and most of the members of Forty witnesses were attracted to it, and this was the beginning of the dissolution of the Forty witnesses group. After each operation, exhibitions are held from the works of military photographers in military centers such as garrisons, camps, and stations. They also held exhibitions for people to visit in public places, such as the periodical exhibitions of the army photography group of troops, tools and equipment, which were held in places such as Mellat Park and Shahr Park (Davari, interview, July 2016). Compared to other photographers in the war, the works of military photographers are of a lower level in terms of visual quality and content, but because of the constant companionship of the troops and continuous presence in operational areas, at least in quantitative terms, they have significant works compared to news and professional photographers. The works of these photographers comprised two parts: the part that was completely reportable and included the organization of forces, equipment and security-intelligence topics related to the war and was prepared for the archive at the headquarters of the military forces, and the second part. In the second part, in the photos, the documentary aspect was more colorful and most of the human issues were the focus of the photographers.

Conclusion

During the years discussed in this research, photography was rooted in the Islamic Revolution's belief and ideology, which, with the start of the war, engaged in the field of military and war discourse from the revolutionary and social discourse. This issue can be seen at least in the works of photographers who could take part in war photography until the end of the war. In this approach, Iranian photographers abandoned the conventional stereotypes of war photography, such as showing violence, death and life in the way we witnessed in other wars, and recorded photos with a religious and ideological approach that would become cultural and national symbols. In Iranian war photography, images were recorded as common symbols of places, events, and cultures, and lost their importance as aesthetic forms (especially in the works of independent and military photographers) and assumed a symbolic function as a sign of cultural belief, which was easily understood by the audience. There is no visible violence in the works of Iranian photographers, and for them, human relations and people involved in war were important and because of the dominant view of the society of that time, Iran, who looked at war as a defense against aggression, traces of what was not seen in the photography of other wars, such as showing the bare violence of war and dealing with aesthetic issues in the photos, were not seen in their works. Besides the dominating atmosphere of that period, this attention results from the original and native look of many of these photographers, especially independent (experienced and amateur) photographers. Although amateur photographers had less knowledge and experience in war photography than professional photographers, they have

recorded significant and different works in terms of form and content. The works of these photographers, which were published in the national press or displayed in the exhibition, influenced the national public opinion and appeared among the masses of people. On the opposite side, there were professional photographers active in the international media, whose works were devoid of the prevailing ideological and religious foundations. Although their presence is significant from various aspects such as social, political, and the reflection of the international outcome of the war, and it has provided a better reflection of the realities of the war, due to the publication platform of their works, in terms of form and content, they followed standards contrary to the view of institutions such as the War Information Headquarters and the Iranian society in the early years of the war. For this reason and some security reasons raised by the military institutions, they did not find the possibility of ongoing participation in Iran's war photography. The works of military photographers also have a lower level than the works of other photographers in terms of quality and even content; However, quantitatively, they have recorded various photos, many of which, due to not meeting the standards of war and news photography, remained as video reports to be archived in military centers. Also, despite the extent, long duration, and importance of the Iran-Iraq war in the social, political, and cultural history of the contemporary era, the visual history of the war was not recorded by photographers as it should be, and the role of photography did not go beyond a limited medium. With all these elaborations, although war photos are important in their time in terms of influence and change, the works of Iranian photographers of the Iran-Iraq war, if they are seriously studied, examined, and classified, can impact the progress of Iranian society in political, cultural, and social terms.

Appendix

1. In this regard, it is possible to refer to the book entitled “War in the Narrative of Images” (Selected Photographs) as a result of the work of a group of photographers, which was published by Soroush Publications in 1981.
2. In this regard, it is possible to refer to the book entitled “Life, War’, by Kamran Jabreili, which was published in 1982 by the publications of the Ministry of Housing and Urban Development and the Organization of Cultural Heritage.
3. In this regard, it is possible to refer to the book entitled “Abadan that fights”, by Bahman Jalali, which was published in 1981by the publishing house.
4. In this regard, it is possible to refer to the book entitled «Defense Against Aggression» (Selected Photos) as a result of the group work of photographers, which was published in 1985 by the War Information Headquarters.

References

- Abbasi Ahwazi, N. (2013). *Investigating the place of photography in the Iranian press* (Case study: Photojurnalism in Iran-Iraq War) (Master Thesis of Art Research). Faculty of Art and Architecture, Islamic Azad University, Tehran Center Branch, Tehran, Iran.
- Faeta, F. (2016). War, Constructions of National Identity, and Photography. RSF - *Rivista di Studi di Fotografia*, (4), pp. 8-22.
- Ghafouri, M. (2017). *Historiography and photography*. Tehran: Agah.
- Griffin, M. (1999). The great war photographs: Constructing myths of history and photojournalism war photography and the rise of photojournalism. *University of Illinois Press in book: Picturing the Past: Media, History & Photography*, pp. 122-157.
- Haddad, M. (2013). *20 martyrs for 12000 minutes of film*. Quds, 2013, page 6.
- Howe, P. (2012). *Photography under fire: The world of the war photographer* (S. Haddadian, Trans.). Tehran: Saghi, the Association of Revolutionary and Holy Defense Photographers.
- Masoudi, Gh. R. (2009). *Forty evidence* (Basij's first group of war correspondents) (Master's thesis in photography). School of Visual Arts, Tehran University of Art, Tehran, Iran.

- PayeShenas, M. (2008). *Examining the characteristics of the War photography* (Master thesis in photography). Faculty of Visual Arts, Tehran University of Art, Tehran, Iran.
- Vitaljic, S. (2013). War of Images-Contemporary War Photography. *Rat slikama - Suvremena ratna fotogratvija. Zagreb*, (24), pp. 5-27.

©2023 by the Authours.This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0 license) https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.en_GB

PAYKAREH
Journal of Art Faculty, Shahid Chamran University of Ahvaz
Examining the Executive Structure and Morphology of Animal Motifs in the Pictographs of Lorestan Province (Case Study: Pictographs of Kuhdasht and Poldokhtar)
Volume 12 Issue 31 Spring 2023 Pages 72-90

Original Research Article

Sara Sadeghi[1] Ardeshir JavanmardZadeh[2] Reza Rezaloo[3] Manije Hadyan Dehkordi[4]
Received: 13 January 2023 Revised: 25 May 2023 Accepted: 7 June 2023

DOI: 10.22055/PYK.2023.42766.1366 **URL:** https://paykareh.scu.ac.ir/article_18277.html

How to cite this article: Sadeghi, S, JavanmardZadeh, A , Rezaloo, R & Hadyan Dehkordi, M. (2023). Examining the Executive Structure and Morphology of Animal Motifs in the Pictographs of Lorestan Province (Case Study: Pictographs of Kuhdasht and Poldokhtar). *Paykareh*, 12 (31), pp. 71-90.

The Persian translation of this article is published in the same issue with the following title
بررسی ساختار اجرایی و ریخت‌شناسی نقوش حیوانی رنگین‌نگاره‌های استان لرستان (مطالعهٔ موردی: نگاره‌های رنگی کوهدشت و پلدختر)

Examining the Executive Structure and Morphology of Animal Motifs in the Pictographs of Lorestan Province (Case Study: Pictographs of Kuhdasht and Poldokhtar)

Abstract

Problem Definition: Petroglyph (Rock Carving) is one of the most common ways of expressing and conveying the message of societies, which is reflected in stone-rock panels. The abundance of these works in most areas of the Iranian plateau causes more efforts to explore them. In the meantime, Lorestan province in Zagros is one of the special regions in presenting this type of artistic representation in the pictograph style; Therefore, in this research, the executive structure and morphology of animal motifs in the pictographs of Lorestan province in two cities of Kuhdasht and Poldokhtar have been investigated. The question is: «What is the executive structure, design, visual features, and theme of animal motifs in the pictographs of Lorestan province?»

Objective: This research aims to investigate the visual characteristics, thematic perception, and narrative scenes of animal motifs in the pictographs of Lorestan province.

Research Method: This research is conducted using descriptive-analytical and comparative methods and the data collection is done by field-, laboratory-, and library-based procedures.

Results: Sixty-three animal motifs (horse, ibex, camel, deer, and dog) were identified. The drawing style of the characters is mainly realistic and with no background, and sometimes, (ibex and dog) an abstract style has been used. All motifs lack volume and perspective as well as failure to observe proportions can be seen in some motifs. Motifs are drawn with red, black, and orange colors on the surface of the stone, with no contrast. Based on laboratory studies, the color used in creating the motif elements is a combination of Iron Oxide II and III. From a comparative point of view, the motifs in question are similar to the petroglyphs of the Iranian plateau (Zagros) only in terms of the type of pattern (merely the pattern, not the nature of the pattern). Finally, by examining the animal motifs in Lorestan province, the importance of these animals in the lives of the people living in this land and a general understanding of their lifestyle can also be obtained.

Keywords

Pictographs, Executive Structure, Drawing Style, Animal Motifs, Kuhdasht, Poldokhtar

1. Corresponding author, Ph.D. student of archaeology, Faculty of Social Sciences, Mohaghegh Ardabili University, Ardabil, Iran.
Email: sara_sadeghi809@yahoo.com
2. Associate Professor, Department of Archaeology, Faculty of Social Sciences, Mohaghegh Ardabili University, Ardabil, Iran.
3. Professor, Department of Archaeology, Faculty of Social Sciences, Mohaghegh Ardabili University, Ardabil, Iran.
4. Assistant Professor, Cultural Heritage and Tourism Research Institute, Tehran, Iran.

Introduction

Rock art is an obvious example of a universal art that contains powerful aesthetic and spiritual images from a cultural point of view. In this art, aspects of ceremonies, beliefs, and history are recorded visually which reminds us of the artistic skills and complex belief system of ancient people. This rock art has been found in two forms, petroglyph, and pictographs, which have been identified in many parts of Iran such as Lorestan, Kurdistan, Ardabil, Kermanshah, South and Razavi Khorasan, Arak, etc. Unlike the huge number of petroglyph collections in different parts of Iran, pictographs or color paintings, only a few of them have been identified in Iran, which is one of the most prominent collections discovered in Lorestan province. On the flat walls of the mountains of Lorestan province, there are hundreds of patterns painted in black, orange, and red. The dominant theme of these works is hunting and scenes of nomadic migration, pastures, and hunting grounds. The color motifs of this province have special features in terms of form, which have not been carefully investigated so far. The purpose of this research is first to introduce these motifs in the two cities of Kuhdasht and Poldokhtar in Lorestan province, and then to investigate the executive structure and morphology of animal motifs in this region of Iran. The necessity and importance of the pictographs of this region can be important to conduct art history, archeology, and anthropology studies. Considering the rich cultural and historical background of Lorestan province and the existence of various places where these patterns were created, many descriptive reports have been presented and introduced about the color patterns of this province, but no research has been done on the discussion of patterns, i.e., visual morphology, the reason for drawing, anthropology, and the type of pigment used in these patterns. This research seeks to answer the following question: «What is the executive structure, design, visual characteristics, and theme of animal motifs in the pictographs of Lorestan province in the two cities of Kuhdasht and Poldokhtar?»

Research Method

This research is descriptive-analytical and comparative. Research instruments are library-based procedures, field research (patterns and anthropology research), and laboratory methods. In this regard, the collection of rock pictographs (petroglyph) in Lorestan province in two cities of Kuhdasht and Poldokhtar has been selected as the statistical population under research, and its animal motifs have been analyzed by qualitative analysis. One reason for choosing animal motifs for research is that animal motifs are among the motifs that have been dominantly and repeatedly observed in many ancient civilizations, including Iran, and especially in rock art. Therefore, this research seeks to evaluate the reason for this repetition of animal motifs by relying on the anthropology and morphology of motifs in Lorestan province.

Research Background

The research studies about rock art in Iran, especially pictographs, date back more than a few decades. Many times, these studies are focused on the descriptive as well as historical-analytical methods, and sometimes, relying on the formal and morphological methods of motifs. In total, the studies done on pictographs can be introduced: «Bernie» (1969) published an article entitled «Preliminary report on investigation and excavation in the caves of Kuhdasht in Lorestan to determine the date of prehistoric paintings in this region». In this article, he introduced and identified the motifs of this area, which included horses, ibex, and riders. «Izadpanah» (1969) published an article entitled «Paintings of Dousheh

Cave». Besides introducing and examining this area, he went further and started a chronology of these works. «Vahdati» (2020) in an article entitled «Hunting in the mountain: Pictographs of Take rock shelter in Nargeslu-ye Olya Village, Bojnurd» discussed the motifs of this area and expressed the results of his work: for technical and iconographic reasons, Take's pictographs are probably the oldest collection of rock motifs identified in Great Khorasan and Iran, and because of their location in the mountains, it was probably created by mobile or semi-nomadic populations. In an article entitled «Analytical and comparative study of ibex motifs in the petroglyphs of the Shotorsang region of Razavi Khorasan with similar motifs in the plateau of Iran», «Najafi» (2020) discussed the morphology of the ibex motif and concluded that according to the morphology, it can be said that the engraving style of most of the rock carvings of Iran and the Shotorsang region is the petroglyph style. In an article entitled «Research on the formal features of the petroglyphs of Dousheh Cave, Lorestan», «Ahari Mostafavi and Asadi» (2021) visually examined the motifs of this cave and expressed the results of their work: the motifs of Doucheh Cave are abstract and narrative in nature, and all the motifs lack volume while the failure in observing the proportionality in some motifs are clear. In an article titled «Visual matching of the ibex motif in the petroglyphs of Lemgerdoo and Kiyaras in Khuzestan with the petroglyphs of Teymareh, Mazayen, and Khoravand in Isfahan and Markazi provinces» «Ashtari Larki and Kolahkaj» (2022) investigated the morphology of the ibex motif in these regions and concluded that irrespective of the time and the early and late creation of these petroglyphs, which have not been determined so far, there is a cultural continuity between the ibex motifs of both regions. The reason for this claim is the continuation of the state of the horn of the ibex until the end of the tail or close to the head in both regions with the well-known clay ibex horn of Susa, the date of which has been considered by archaeologists as the fourth millennium BC. Therefore, it should be mentioned that all these research studies have been done as a single site and with the approach of visual arts, and no specific description and analysis has been done regarding the style, technique, executive structure, belief foundations in these sites, and the anthropology of the motifs based on referring to archaeological and ethnographic data. Accordingly, the upcoming research has been done with an emphasis on morphology and the reason for drawing motifs, anthropology, and with a partial view on the experimental method and the type of materials used by the creators of rock paintings in Lorestan province.

Geography of the Region and Studied Samples

1. Pictographs of Kuhdasht: These pictographs were created in the foothills of the Sarsarkhan mountain range. This mountain range stretches from east to west and its rocks are limestone. On the south side of the Sarsarkhan mountain range, there are Mirmalas pictographs, on the north side of this mountain range, Humiyan pictographs are located. In the field surveys, 6 areas were investigated, which are located at a distance of approximately 500 meters from each other. The areas investigated in the field include: Chaharta, Chalgah Shalah, Bardaspi, Qaleh Sorkheh, Sang Mehrdad, and Mirmalas, were investigated (See Figure 1). Most of the motifs are created in red and a few in black and orange.

2. Pictographs of Poldokhtar: Takht Chan's new pictographs are at the base of the mountains of the Kiyalan mountain range in Poldokhtar city in the west of Lorestan province (See Figure 1). Takht Chan motifs are carved on limestone rocks in a valley. Most of the motifs are created in black and a few in red.

PAYKAREH
Journal of Art Faculty, Shahid Chamran University of Ahvaz
Examining the Executive Structure and Morphology of Animal Motifs in the Pictographs of Lorestan Province (Case Study: Pictographs of Kuhdasht and Poldokhtar)
Volume 12 Issue 31 Spring 2023 Pages 72-90

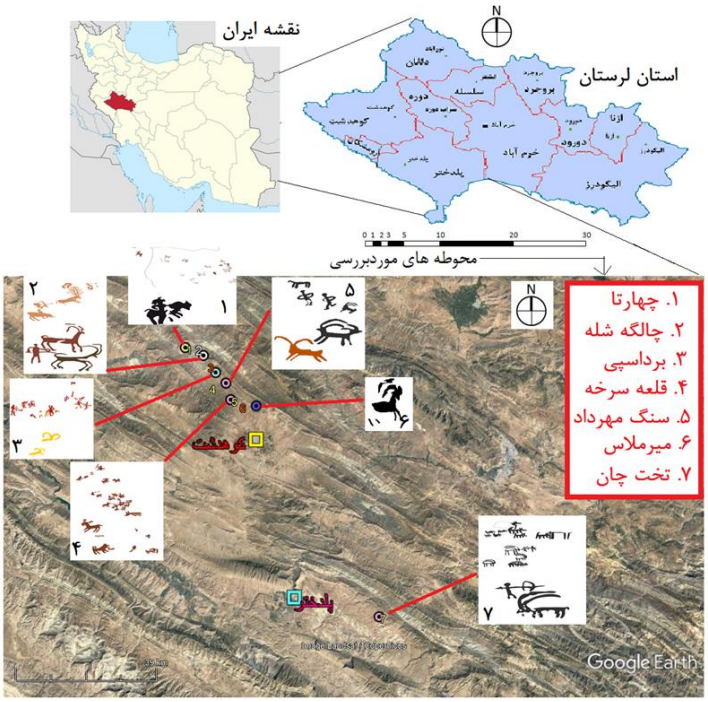


Figure 1. The location of the investigated areas in Lorestan province in Kuhdasht and Poldokhtar cities.
Source: Authors.

Visual Analysis of Pictographs of Lorestan Province

The display of different animal species among the petroglyphs shows the value, importance, and special place of these animals in the life of the people of that era, whose life was based on nomadism, animal breeding, and hunting of these animals or domesticating these animals. The way these animals are designed is very similar to the animal patterns of prehistoric pottery, which itself expresses the effects of nomadic cultures that lived in different parts of Iran. One of the cultural data that dates back to the Paleolithic era is the petroglyphs that have been found in all parts of the world. In Iran, especially in the central Zagros, these motifs have been found abundantly. Therefore, in the following, the pictographs of Lorestan province in two regions of Kuhdasht and Poldokhtar have been investigated. Animals such as horses, ibex, deer, camels, and dogs are carved. Animal motifs in these two investigated cities include the following motifs: 1. Ibex (33 pieces); 2. Horse (10 pieces); 3. Dog (11 pieces); 4. Camels (7 pieces); 5. Deer (2 pieces) (See Diagram 1 & See Table 1).

Table 1. Animal motifs investigated in the pictographs of Lorestan province. Source: Authors.

Motif	Pictograph
Ibex	
Horse	
Dog	

Motif	Pictograph
Camel	
Deer	

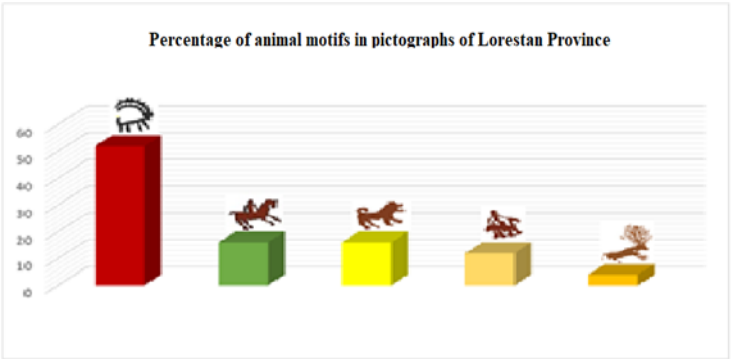


Diagram 1. The percentage of animal motifs obtained from the pictographs of Lorestan province. Source: Authors.

Ibex Motif

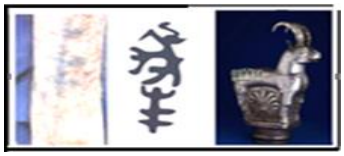
Ibex is one of the most frequent motifs found in the pictographs of Lorestan province. The people of Lorestan province, because of their long history in herding, ibex plays an essential role in their lives. Due to the mountainous nature of the region and ibex's compatibility with nature, they pay attention to animal breeding. On the other hand, having an ibex, in terms of the number, gave a person a special identity and personality that would show to others that he belongs to the upper classes or that he is a nobleman. Another noteworthy point is the interaction between humans and animals. The importance and value of the ibex is as a human being, not a side creature that lives next to humans. Ibex has been respected as a sacred animal, not only in the culture of Lorestan. The holy attitude or belief in having power beyond the material of this animal can be recognized in the region and in different parts. One ritual in which ibex and ibex horns are important is the mourning ceremony that is held especially in Lorestan province. In this ritual, for the memory of the deceased, the horns of the ibex or Pazan, which have already become traditional, are used and maquettes of these animals are placed. Sometimes they put a gun on the ibex's neck, which alludes to the deceased being a hunter (See Figure 2). Gravestones (See Figure 3) and handwoven (See Figure 4), tattoos (See Table 2) are full of human, plant, and animal motifs, especially ibex motifs. These sometimes simplified designs of natural patterns have been changed to a geometric and completely abstract form over the centuries, such as the S pattern, and among these, it should be mentioned about the medallions that are surrounded by simplified animal heads, which are probably the remnants of the same symbolic image of the Bird-Ram (rain amulet) and have come into various and very diverse forms over time (See Figure 5).

Figure 2. A scene of a mourning ceremony (Cheshmepar village, Aligudarz).
Source: Farzin, 2005, p. 35.

Figure 3. Gravestone with an image of an ibex in Shineh cemetery, Aleshtar.
Source: Farzin, 2005, p. 50.

Figure 4. Ibex in Khorram Abad handwovens.
Source: Authors.

Table 2. Collection of pictures of women's tattoos with ibex motifs. Source: Authors.

Image, design, and archaeological sample	Meaning and theme of the motifs
	The tattooed image of an ibex and Asurig tree on the left side is comparable to a silver statue of Kalmakreh. The ibex is on top of the tree. In the ancient world, the Asurig tree means the tree of life, and placing an ibex on top of it represents the position of this animal in ancient times. In the Lorestan civilization of the first millennium BC, figures of ibex can also be seen in abundance.
	The image of the tattoo on the woman's hand on the left side is comparable to the petroglyphs of Bovaki village in Azna city, in Lorestan province, and the collection of prehistoric pottery.
	The image of an ibex tattoo as stylization, traces of this pattern can be seen on the prehistoric pottery of Lorestan, as well as the pewters of this region in the Iron Age and the petroglyphs of Azna in Lorestan.
	The tattoo with the image of an ibex on the left side is comparable to the pewter bridles of the Iron Age in Lorestan, and it is also similar to the style seen on the petroglyphs of this region.

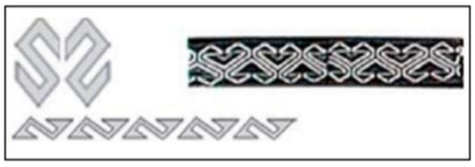


Figure 5. Ibex motif, Bakhtiari's horse manta in vertical form. Source: Opie, 1992, p. 22.

1. Executive structure and morphology of the ibex motif: The largest number of animal motifs found in the investigated areas is the ibex motif. Thirty-three motifs were examined in this province in the following sites: Sang Mehrdad, Chalgah Shalah, Chaharta, Qaleh

Sorkheh, Bardaspi, Mirmalas, and Takht Chan. In terms of anatomy, the body of ibex has been observed in three forms: linear, heavy and bulky, and square bodies (See Table 3). The motifs are displayed in profile, with thick lines and a few with thin lines in a solid form. Most of the ibex motifs have long arched horns turned back and the shape of the horns is exaggerated and displayed to the end of the animal's body (See Table 3). The tail of the ibex is short and turned up. All ibex heads are triangular and their muzzles are shown with thick lines attached to the horns and neck. The legs of the ibex are drawn with thin and thick lines, and the front legs are drawn longer than the hind legs. According to the type of design, the ibex motifs can be compared with the rock motifs of «Gandom Kuh» (Nurollahi, 2016, p. 103), «Sungun» (Rafifar, 2005, p. 151), «Lakh Chamanzar» (Sadeghi, Ghorbani, & Hashemi, ZarajAbad, 2015, p. 96), «Zarine» (Sadeghi & Feyzi, 2021, p. 495), and «Zhivar» (See Table 4).

Table 3. Anatomy of ibex in color pictures of Lorestan province in Kuhdasht and Poldokhtar. Source: Authors.

Type	Image / place
Linear body	
Heavy and Bulky body	
Square body	

Table 4. Ibex motif in the color paintings of Lorestan province and other regions of Iran. Source: Authors.

Ibex motif	Place	Ibex motif	Place
	Takht Chan, Poldokhtar City, Lorestan Province. Source: Authors		Gandom Kuh, Tafarsh City, Markazi province. Source: Nurollahi, 2016, p. 96.
	Sungun, Varzaghan City, East Azerbaijan Province. Source: Rafi Far, 2005, p. 151.		Lakh Chamanzar, Darmyan city, South Khorasan province. Source: Sadeghi et al., 2015, p. 96.
	Zarineh, Qorve city, Kurdistan province. Source: Sadeghi & Feyzi, 2021, p. 495.		Zhivar, SarvAbad city, Kurdistan province. Source: Authors.

2. The theme of the motifs: The content and theme of most of the ibex, often show pasture and hunting grounds (See Table 5). Motifs 3 and 10 in Table 5 show ibex, with a human archer aiming at the ibex, and they depict a scene of a hunting ground.

3. Motif design and style: The design of ibex was a combination of line and surface. The style of ibex drawings is often realistic and some of them are abstract. Its realistic appearance has been carefully shown, the animal's body is like the real one, and the relative

size of the body and horns can be seen. The method of performing these motifs is entirely as paintings.

4. Color: Three types of colors, black, red, and orange, have been used to depict the ibex. Regarding the orange color of ibex, it can be said that the amount of iron element (Fe) is low. According to experimental tests, the red-colored ibex is made of iron oxide, and the black color is made of iron oxide or manganite (See Figures 11 & 12).

5. Depth of view (perspective): Regarding the perspective of the gathering of ibex in the scenes where there are two more images, a kind of proportional depth of view can be seen. In Table 5, motif 1, ibex is drawn with lines, and this depth view is more clear and we are facing a change in size. This change seems to be about the amount of bigness and smallness of the ibex (See Table 5, See Motif 3).

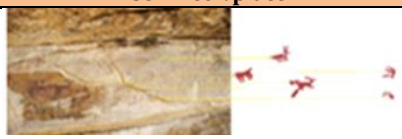
6. Volume processing: In the study of the ibex motifs, volume processing is not observable. So that in the nearer and farther legs of these motifs, no color tonality is used, and the entire ibex motifs are drawn without bright shadows and lack volume processing.

7. Proportions: In Table 5, Motifs 3, 4, and 9 of the drawn ibex are in exact proportion, considering the actual size of the other ibex (See Table 5, See Motifs 3, 4, and 9). In Motifs 1 and 2 in this Table, two ibexes are drawn together and appear to be giving birth. The mother ibex and the born ibex are smaller than their side ibex (because of their size and small horns) and the correct proportions are followed (See Table 5, See Motifs 1 & 2). In Motifs 4, 6, and 10, an ibex is drawn with a human figure of an archer, which is drawn larger than the archer and it seems that the ibex figure is exaggerated and the motifs do not follow the correct proportions (See Table 5, See Motifs 4, 6, & 10).

8. Composition: There is a precise composition among all the ibexes, that is, a regular geometric ratio has been established and the artist has considered this type of composition before drawing the work. For example, the heads are drawn first, then the horns, legs, body, and tail are drawn in a precise order. The ibexes are concentrated and in some motifs; they are jumping, which creates a dynamic composition.

Table 5. The ibex motif in the pictographs of Lorestan province. Source: Authors.

No.	Ibex motif/place	No.	Ibex motif/place
1	Takht Chan of Poldokhtar	2	Qaleh Sorkhe of Kuhdasht
3	Chaharta of Kuhdasht	4	Chalgah Shalah of Kuhdasht
5	Bardaspi of Kuhdasht	6	Qaleh Sorkhe of Kuhdasht
7	Mirmalas of Kuhdasht	8	Mirmalas of Kuhdasht

No.	Ibex motif/place	No.	Ibex motif/place
9	 Mirmalas of Kuhdasht	10	Takht Chan of Poldokhtar
11	Sang Mehrdad of Kuhdasht		

Horse Motif

The horse in Lorestan province has a close connection with people's life in all periods, in terms of economic, cultural, social, political, and belief issues. The life of the nomads and people of Lorestan has a deep and ancient connection with horses and riding. The battle and mourning of the people of this ancient land, with its rich culture and historical and archaeological monuments, is tied to the horse. This province was one of the oldest horse breeding centers in old Iran, which sent its beautiful and powerful horses to other places. The horse is an integral part of the life of the nomads of the region. A horse is saddled for battle, at times of joy and weddings, this horse is the carrier of a cheerful message; at work, the horse accompanies the family or carries burdens. At the time of mourning (daŋ ĉamar/, kotal/ to dress the horse in black), the horse wears black clothes (See Figure 6). In the gravestones (See Figure 7), in the epic song «Dayeh Dayeh», in the legends of mothers, horses and brave men who run horses, the horse has a special presence. In short, there is nothing in the life of the people of the region that are not directly or indirectly connected with horses.

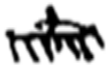
Figure 6. A slaughtered horse in Lorestan province. Source: Authors.

Figure 7. A gravestone in Shineh Qalaei, Alashtar. Source: Farzin, 2005, p. 35.

1. Executive structure and morphology of the horse motif: 10 horses were examined in the pictographs of Lorestan province in the areas (Mirmalas, Sang Mehrdad, Chaharta, Chalgah Shala, and Bardaspi) (See Table 7). In all the pictographs, the anatomy of the horse's body is shown in a profile, with thin and thick lines in a solid shape. The ears of all the horses are drawn as short and sharp and facing upwards and the tails facing downwards. In only one image, the image of a horse can be seen, which is linear and the inside of the image is empty of color (See Table 7, See Motif 4). All horses have reins and saddles, and the rider holds the reins with one hand and with the other hand is either galloping the animal or holding a tool and attacking other animals (See Table 7). The neck of all the horses has taken a curve-like shape by pulling the reins by the rider, the type of details of the neck painting has a gentle curve from the back of the neck and continues to the end of the waist. The legs of the animals are drawn with thin and thick lines. Similar examples with the horse

motif can be seen in the paintings of «Sorkheh Lize 4» (Shidrang, 2007, p. 80), «Jorbat» (RashidiNejad, Delfani, & Mustafazadeh, 2009, p. 168), «Tangeh Panjeshir» (Hashmi ZarajAbad, 2013, p. 189), «Asoo» (Sadeghi et al, 2015, p. 97), «DerehNagaran» (HosseinAbadi & Safura, 2020, p. 70) (See Table 6).

Table 6. The horse motif in the petroglyphs of Lorestan province and other regions of Iran. Source: Authors.

Horse Motif	Place	Horse Motif	Place
	Mirmalas, Kuhdasht city, Lorestan province. Source: Authors.		Sorkhe Lize 4, Myoolh, Kermanshah province. Source: Shidrang, 2007, p. 80.
	Jorbat, Jajarm city, South Khorasan province. Source: RashidiNejad et al., 2009, p. 168.		Tange Panjeh Shi, Nehbandan City, South Khorasan Province. Source: Hashemi ZarajAbad, 2013, p. 189.
	Asoo, Birjand City, South Khorasan Province. Source: Sadeghi et al., 2015, p. 97.		Dere Negaran, Saravan city, Sistan and Baluchistan province. Source: HosseinAbadi and Safura, 2020, p. 70.

2. The theme of the motifs: The theme of the horse motifs in the pictographs are mostly similar and include attack scenes and migration scenes. In Table 7, Motifs 1 and 4, tools in the rider's hand can be seen, which include a long spear, a short spear (deshneh), a bow and arrow, and in some images, hunting animals such as ibex.
3. Motif design and style: Motifs are often designed on a surface. Their method of execution is completely realistic and the method of execution of motifs is in the form of painting.
4. Color: Visually, black and red ocher colors are used for horses. According to experimental tests, iron oxide is used for red-colored horses, and iron oxide or manganite is used for black color (See Figures 11 & 12).
5. Depth of view (Perspective): The horse figures in Table 7, considering the size of one rider as a criterion, have a change in size, and this stretching of the figures can show the smallness and age of the riders. However, in Table 7, Motif 5, the smallness and bigness of the motifs seem to be related to the distance and proximity of the images to each other on the surface of the rock. Because of this size change, it can be said that these motifs comprise perspective (See Table 7).
6. Volume processing: The painted horses in Lorestan lack volume processing. By looking at them, it can be said that the front legs, hind legs, and far and near images of the horses have no difference in terms of color and are all painted with the same tonality.
7. Proportions: In Table 7, the images of horses and riders have true proportions and the rider is smaller than the horse. These proportions are correctly executed regarding the tools that are drawn in the hands of the riders.
8. Composition: In Table 7, all the horses are moving, and the front legs of the horses differ from the hind legs, which have assumed a bent position, and in terms of composition, it has a special dynamic and harmonious composition (See Table 7, See Motif 5).

Table 7. Horse in the pictographs of Lorestan province. Source: Authors.

No.	Horse Motif/Place	No.	Horse Motif/Place
1	Chaharta of Kuhdasht	2	Bardaspi of Kuhdasht
3	Sang Mehrdad of Kuhdasht	4	Chalgah Shalah of Kuhdasht
5	Mirmalas of Kuhdasht		

Dog Motif

In the pictographs of Lorestan province, 11 dog paintings were found in Takht Chan and Sang Mehrdad regions. From the anthropological point of view, the dog is currently an important animal in rural and nomadic areas, especially for farmers and stockbreeders, and it is used to guard and protect them, and that is why protection and loyalty are a stronger interpretation of the symbolization of this animal in rock art. The main purpose of the nomads of this region to keep dogs is the role of this animal in guarding the herd against various threats. Another reason for keeping a dog is to inform the landlord when a guest is about to enter the house. In nomadic life, houses do not have sanctuary and protection, and these dogs inform the owner of the arrival of a guest or a stranger. Dogs also play a very important role during migration, so sometimes they accompany more than several migration dogs (See Figure 8).

Figure 8. A scene of Lor nomadic migration with herd dog. Source: SafiNejad, 2002, p. 39.

1. The executive structure and morphology of the dog motif: All the studied dogs are shown in profile, with thick lines in a full and voluminous form. The anatomy of the animal's

body is drawn as horizontal lines. In Motif 1 of Table 8, a dog with small ears facing upwards, a long muzzle facing forward, and a short tail turned back can be seen. In this motif, the details of the character are also drawn, including his eyes and mustache (See Table 8, See Motif 1). In the next image, in the same area, a powerful dog, whose leg muscles are also drawn can be seen (See Table 8, See Motif 2). In the Takhte Chan, there is a set of dogs painted in black. The group of dogs is bulky and drawn with thick and solid lines (See Table 8, See Motif 3). In Mirmalas, a stylized dog with a linear body (See Table 8, See Motif 4). The tails of all the examined dogs are short and upturned. According to the body anatomy of dogs, three types of dog breeds similar to the native dogs of the Lorestan region can be identified: The Saluki (greyhound) , Qahdarijani dogs, and Sarabi dogs. Painted dogs in Lorestan province, comparable to Qeshlaq Dali motifs (Mohammadifar & Hemmati Azandariani, 2014, p. 32), Dodangeh (Sabzi & Hemmati Azandariani, 2020, p. 97), Marzbanik ((Moradi, Sarhaddi Dadian, Soltani, Abul Rahman, & Chang, 2013, p. 346), Nargeslu-ye Olya (Vahdati, 2020, p. 76), Gandon Kuh (Nurollahi, 195, p. 103), and DerehNagaran (Hosseinabadi & Safura, 2020, p. 69) (Table 9).

Table 8. The dog motif in pictographs of Lorestan province. Source: Authors.

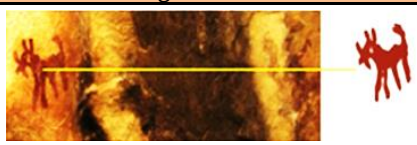
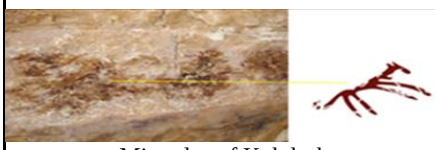
No.	Dog Motif/Place	No.	Dog Motif/Place
1	 Sang Mehrdad of Kuhdasht	2	Bardaspi of Kuhdasht
3	Takht Chan of Poldokhtar	4	 Mirmalas of Kuhdasht

Table 9. The dog motif in the petroglyphs of Lorestan province and other regions of Iran. Source: Authors.

Dog Motif	Place	Dog Motif	Place
	Sang Mehrdad, Kuhdasht city, Lorestan province. Source: Authors.		Marzbatik, Sistan and Baluchistan province. Source: Moradi et al., 2013, p. 346.
	Qeshlaq Dali, Azandariani Malayer City, Hamedan province. Source: Mohammadifar et al., 2014, p. 32.		Nargeslu-ye Olya, Bojnurd city, Razavi Khorasan province. Source: Vahdati, 2020, p. 76.
	Dodangeh, Broujerd city, Hamadan province. Source: Sabzi & Hemmati Azandariani, 2020, p. 97.		DerhNegaran, Saravan City, Seistan and Baluchistan province. Source: HosseinAbadi & Safura, 2020, p. 69.

2. The theme of the motifs: The theme of the painted dogs in Lorestan is often scenes of nomadic migration, protection from other animals, and hunting grounds. In the Takht Chan region, dogs are drawn as herds and have a direct connection with the nomads of the region. The dog in Sang Mehrdad area has shown scenes of tribes, nomadic migrations, and their protection from other animals. In the Mirmalas region, according to the anatomy of the dog's body, it seems to be a hunting dog and depicts a scene from a hunting ground.
3. Motif design and style: The dog drawing style in the two regions of Poldokhtar and Kuhdasht is generally a visual element of the surface, and the body shape is a drawing of abstract and realistic styles. The method of performing these motifs is in the form of painting.
4. Color: Visually, black and red ocher colors are used to draw dogs. According to experimental tests, with red dogs, iron oxide and black color, iron oxide, or manganite were used (See Figures 11 & 12).
5. Depth of view (Perspective): Due to the change of sizes (horses and human motifs drawn with dogs), it can be said that these motifs have a clear depth of view. In Table 8, Motif 3, some dogs look big and others look smaller, so the artist has shown an interesting depth of view in this image.
6. Volume processing: In the drawing of the dog, no color tone is used to showing the volume of the body and its far and near parts, and the colors are very flat; In a way that they are two-dimensional and free of any volume processing.
7. Proportions: According to Table 8, Motif 3, Takht Chan dogs have precise proportions, so that some dogs are large and others are smaller. However, in Motif 2, Table 8, a dog that is the same size compared to the ibex in front of it can be seen, and the motifs do not follow the correct proportions (See Table 8, See Motif 2).
8. Composition: The painted dogs in Lorestan were individually carved on the surface of the cave wall and created a harmonious composition. In Motif 2, Table 8, a dog barking, displaying some kind of dynamic composition, can be seen.

Camel Motif

Using camel motifs in nomadic and rural carpets in Iran has been of interest for a long time; however, in addition to handwoven, on various works and objects such as reliefs or wall paintings, it shows the symbolic validity of this animal. Various historical evidences and archeological samples show that at least since the 4th millennium BC, there have been two types of two-humped camels (known as bacterial camels) and one-humped camels in different regions of Asia, including Iran (Zeuner, 1955, p. 161). This motif is abundantly engraved on the metal headstones of the third millennium in the graves of the Sistan region, Shah-e Sukhte (burned city), the reliefs of Takht Jamshid Palace (Persepolis), Sassanid clay rhytons. In Lorestan's pictographs, this motif has been found in a collection. In Figure 9, motifs of camels and riders where some riders are moving on two-humped camels with a rope attached to the animal can be seen. In fact, this image is very similar to the movement of the nomadic people in this region. Through the research of «Abdullah Shahbazi», it is known that Qashqai nomads of Zagros raised camels (Shahbazi, 1979, pp. 129-131). The two-humped camel was domesticated in 2500 AD in the eastern part of Iran (Abdi & Biglari, 2014, p. 27) and eventually reached Zagros. Today, such camels are kept only in the Ardabil province of Iran. Due to the climatic conditions, this animal has lived in an inhospitable environment (Shahabi & Tahmurethpour, 2015, p. 164).

1. Executive structure and morphology of the camel motif: Seven camels were found in the Sang Mehrdad region, which are drawn in red. The executive structure of the painting has been shown in a solid and voluminous form. The anatomy of the animal's body is designed by horizontal lines. The direction of all camels is to the right and in profile. Four of the camels have distinct ears and the next three have small ears. All seven camels are two-humped, with or without a rider. The tail of camels with a rider is down and for those without a rider, the tail is up. It seems that camels without a rider are younger than the other ones. The heads of camels in this region are oval and their muzzles are shown with thick lines attached to the ears and neck (See Figure 9). Sang Mehrdad painted camels with Dasht-e Toos motifs (Bakhtiari Shahri, 2009, p. 42), Teymareh (Farhadi, 1995, p. 36), Asoo (Sadeghi et al., 2015, p. 97), Marzbanik (Moradi et al., 2013, p. 344), Nakhlestan (Sadeghi, 2014, p. 178) (See Table 10).

Table 10. The camel motif in Iranian rock art. Source: Authors.

Camel Motif	Place	Camel Motif	Place
	Sang Mehrdad, Kuhdasht City, Lorestan Province. Source: Authors.		Asoo, Birjand City, South Khorasan Province. Source: Sadeghi et al., 2015, p. 97.
	Dasht-e Toos, Dali, Mashhad City, Razavi Khorasan Province Source: BakhtiariShahri, 2009, p. 42.		Marzbanik, Sistan and Baluchistan Province. Source: Moradi et al., 2013, p. 346.
	Teymareh, Arak city, Markazi Province. Source: Farhadi, 1995, p. 36.		Nakhlestan, Nehbandan City, South Khorasan Province. Source: Sadeghi, 2014, p. 178.

2. The theme of the motifs: The theme of the camels of this region is often scenes of the nomadic migration, which is directly related to the nomads of the area. In these pictures, in addition to camels, horses, dogs, and ibexes can be seen, which are part of the rider's property.

3. Motif design and style: The drawing style of camels is realistic and the visual element of the surface is used, and it is all as painting.

4. Color: The camels found in Sang Mehrdad region are visually ocher red. Based on experimental tests, the pigment used in drawing the camels of this region was iron oxide (See Figure 11).

5. Depth of view (Perspective): In Figure 9, the animal motifs have a change in size, considering their size as a criterion, and this bigness and smallness of the camels can show the proximity and distance of the camel motifs to each other (See Figure 9).

6. Volume processing: Volume processing is not observed in the Sang Mehrdad camel motifs; So by looking at the near and far legs of the camels and the front and back camels, no color tonality has been used and all the motifs have been drawn flat and without shading.

7. Proportions: Regarding the camel motif and the proportions among other motifs, it can be said that there is a proportional size between other paintings and camels. The type of camels and their size, their humps, reins, and human motifs on camels are suitable and the motifs follow the correct proportions.

8. Composition: By examining the camel paintings in Figure 9 and paying attention to the human motifs and tools (reins) that are placed right next to them, it can be said that there is a coherent composition between the motifs, and a state of dynamism and mobility has been created.

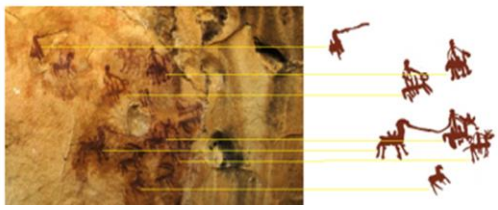


Figure 9. The camel motif in the Sang Mehrdad of Kuhdasht.
Source: Authors.

Deer Motif

The deer was sacred to Indo-European and Central Asian peoples and was mostly used in their art. In Roman and Greek mythology, the deer was the embodiment of the goddess Diana and Artemis and in the form of a hunter (Hall, 2018, p. 91). In ancient Iran, it was a symbol of dignity, quickness, longevity, and its antlers were the symbol of the sun. The symbolic meaning of the deer is related to the tree because of the similarity of its antlers with the branches of the trees. Exaggeration in the display of antlers is a sign of herding and agriculture. The antlers themselves have become the branches of the tree, which means that the society is both a farmer and a shepherd at the same time. The deer's antlers, which naturally fall off and grow again, have led to the animal's symbolic association with regeneration and youth, symbolizing periods of renewal. This annual cycle has caused the connection between the agricultural regeneration of the deer and also the male sexual power. This thinking makes the deer a suitable animal for sacrifice (Cirlot, 2009, pp. 662-663). In Figure 10, the shape of the deer in the pewters and goblets of the Kassites in Lorestan province can be seen (See Figure 10).

1. The executive structure and morphology of the deer motif: Two deers were found in the pictographs of Kuhdasht in Chalgah Shalah and Chaharta, which are drawn in profile with long and exaggerated antlers. Deer are drawn in profile with a relative and realistic volume. One of the deer is drawn with thin and thick lines and the other is drawn with a thin line. Chalgah Shalah deer are drawn with thin and thick lines and in a thick shape that one of its legs has been damaged over time, and the Chaharta deer is drawn with a thin line. Both deer have tails. The anatomy of the animal body is drawn as horizontal lines with body elongation (See Table 11). The deer's antler in this painting is jagged. Deers painted in Lorestan are comparable with the petroglyphs of Karaftu Cave (Sadeghi, 2020, p. 120), Bavaki (Sadeghi, Rahimi, Afkhami, & Hemmati Azandariani, 2021, p. 203), Sibak Pass, Zafarabad and Zainabieh Shelgerd, Dasht-e Toos (Bakhtiari Shahri, 2009, p. 42) (See Table 12).

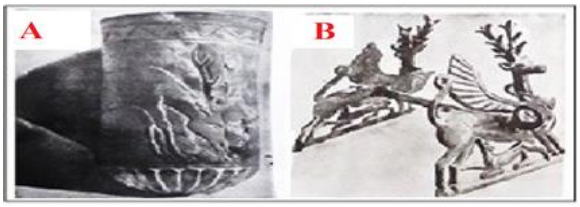


Figure 10. A. The deer motif in Lorestan pewters, **B.** The deer motif in the caves of Lorestan.
Source: Ghasemi, 1996, pp. 19 & 42.

Table 11. Deer in pictographs of Lorestan province. Source: Authors.

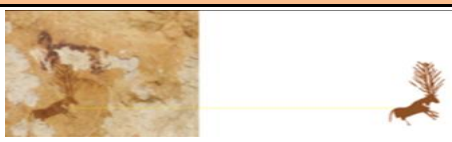
No.	Deer Motif/Place	No.	Deer Motif/Place
1	Chaharta of Kuhdasht	2	 Chalgah Shalah of Kuhdasht

Table 12. Deer in pictographs of Lorestan province and other regions in Iran. Source: Authors.

Deer Motif	Place	Deer Motif	Place
	Chalgah Shalah, Kuhdasht City, Lorestan Povince. Source: Authors.		Sibak pass, Arak City, Markazi Province Source: Authors.
	Karaftu cave, Saqez City, Kurdistan Province. Source: Authors.		ZafarAbad, Dehgolan City, Kurdistan Province. Source: Authors.
	Bavaki, Azna City, Lorestan Province. Source: Sadeghi et al., 2021, p. 203.		Zeinabieh Shelgerd, Mashhad City, Razavi Khorasan Province. Sources: Bakhtiari Shahri, 2009, p. 42.

2. The theme of the motifs: The content and theme of the motifs are deer of the hunting ground, which are targeted by archers. In Table 11, an archer aiming at a group of deer and ibexes can be seen. Therefore, it can be said that these images are scenes of a narrative of deer and ibexes that are grazing in a herd, and with the presence of an archer, the scene becomes a hunting ground (See Table 11).
3. Motif design and style: The drawing style of deer is realistic and the visual element of the surface is used and it is completely painted.
4. Color: Visually, the color of deer painted in the Sang Mehrdad is ocher red. According to SEM-EDS tests, the pigment used for the red color has iron oxide compounds (See Figure 11).
5. Depth of view (Perspective): In Motifs 1 and 2, in Table 11, the motif of two deer moving to the right can be seen, and in both images, archers are aiming at these deer. The deer are drawn larger than the human figures. Due to this size change, a certain depth of view can be seen in these images.
6. Volume processing: In the images that include the deer motifs, even though they are in different states, there is no color tonality to draw the body parts, and the desired color for

drawing this animal is placed flat and with no contrast on the surface of the stone and does not have volume processing.

7. Proportions: By examining the proportions between the deer motif and the human motif behind him, it can be concluded that the deer motifs are drawn with different proportions; so that the deer motifs are drawn much larger than human motifs, and in these images, the change of real proportions between the size of deer and humans and tools can be seen.

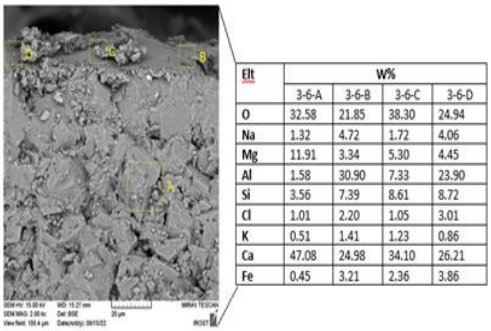
8. Composition: Deer motifs painted in Kuhdasht are concentrated somewhere on the surface of the wall, and one deer has shown a dynamic composition due to the movement of its legs. Therefore, a concentrated and coherent composition with the central role of deer on the surface of the rock can be seen.

Microscopic study and elemental analysis of the pictograph sample

To identify the samples of pigments used in the studied pictograph motifs (for three colors: red, orange, and black) using an electron microscope equipped with an analyzer (FE-SEM-EDS MIRA3 model manufactured by TESCAN company with resolving 1.5 nm at 15 KV voltage and 4.5 nm at 1 KV voltage). In the following, the results are mentioned below.

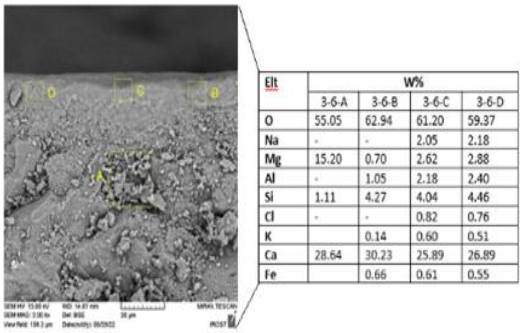
1. Red color: The major elements of most samples are Ca and Mg related to the rock layer. Also, Al, Si, and K, which are the elements found in the soil composition, are among the other elements identified in this sample. Na and Cl can be related to soluble salts of sodium chloride or sodium salt, which penetrates the rock structure in the form of nitrate (See Figure 11). The presence of this element in the surface layer is related to the red pigment of iron oxide III (hematite) in it. In orange color, together with red color under the microscope, they have similar properties and most likely have the same composition; Of course, their color is distinct according to their concentration. As a result, it can be concluded that the above pigment is ocher type and the amount of Fe element in this sample is also low.

2. Black color: The key elements of this sample are calcium (Ca) with small amounts of Mg related to the rock layer. Al, Si, and K are also other identification elements that are usually present in soil compounds. In the distribution map, these elements are scattered in all sections, including the most superficial section. The presence of significant amounts of element S is clear in it (See Figure 12). Considering the blackness of the pigment used and the lack of identification of the carbon element, the presence of an iron element in the surface layer can be related to iron oxide II or magnetite, which is black. The presence of significant amounts of element S in the sample is clear.



Elt	W%			
	3-6-A	3-6-B	3-6-C	3-6-D
O	32.58	21.85	38.30	24.94
Na	1.32	4.72	1.72	4.06
Mg	11.91	3.34	5.30	4.45
Al	1.58	30.90	7.33	23.90
Si	3.56	7.39	8.61	8.72
Cl	1.01	2.20	1.05	3.01
K	0.51	1.41	1.23	0.86
Ca	47.08	24.98	34.10	26.21
Fe	0.45	3.21	2.36	3.86

Figure 11. Elemental analysis of 4 points of red pigment, Sang Mehrdad in Kuhdasht, by SEM-EDS. Source: Authors.



Elt	W%			
	3-6-A	3-6-B	3-6-C	3-6-D
O	55.05	62.94	61.20	59.37
Na	-	-	2.05	2.18
Mg	15.20	0.70	2.62	2.88
Al	-	1.05	2.18	2.40
Si	1.11	4.27	4.04	4.46
Cl	-	-	0.82	0.76
K		0.14	0.60	0.51
Ca	28.64	30.23	25.89	26.89
Fe		0.66	0.61	0.55

Figure 12. Elemental analysis of 4 points of black pigment, Mirmalas of Kuhdasht, by SEM-EDS. Source: Authors.

Conclusion

The pictographs of Lorestan province are one of the most prominent petroglyphs in the plateau of Iran, which show a different artistic style compared to other motifs found in Iran. According to what was proposed in the research question about the characteristics of the pictographs of Lorestan province in the two regions of Poldokhtar and Kuhdasht, the paintings of these two cities were analyzed from the perspective of visual characteristics, executive structure, morphology, and the theme of motifs. The results show that the pictographs of the studied area include 63 animal motifs (Ibex, horse, camel, dog, and deer). From a visual point of view, these paintings are two-dimensional and with no volume processing. In most of the motifs, especially in the horse, camel, and deer motifs, the proportions are considered, while the proportions are not properly observed in the ibex and dog motifs. The perspective of the paintings has been done for all the motifs. The executive structure of motifs includes all the details - horns, ears, tail, legs, hoofs, body, muzzle - in most paintings. The motifs are mainly realistic and with no background, in some cases abstract style has been used in the two motifs of ibex and dog. In terms of composition, animal motifs have created a state of dynamism and mobility, and there is a coherent composition among the motifs. Motifs with red, black, and orange colors are placed on the surface of the stone with no contrast, and according to the investigations carried out in pigments used in making colors, it was found that the red color has a combination of iron oxide (hematite-ochre) and black is iron II oxide or magnetite. One of the fundamental characteristics of the pictographs of Lorestan province is the narrative aspect of the motifs. From a semantic point of view, these motifs include religious and non-religious purposes. Finally, animal motifs in Lorestan province are important because this animal has a close connection to the most important aspects of life, including economic, cultural, social, political, and religious aspects, in all historical periods until today.

References

- Abdi, K. & Biglari, F. (2014). *Coexistence of humans and animals in Iran*. Tehran: National Museum of Iran.
- Ahari Mostafavi, M. & Asadi, M. (2021). A research on the formal features of the petroglyphs of Dusheh Cave, Lorestan. *Rahpuye Honar/Visual Arts*, 4(3), pp. 15-24.
- Ashtarari Larki, Kh. & Kolahkaj, M. (2012). Visual comparison of the ibex motif in Lemgerdoo and Kiyaras petroglyphs of Khuzestan with the petroglyphs of Taymareh, Mazayen, and Khoravand of Isfahan and Markazi provinces. *Jelve Honar*, 14(2), pp. 7-20.
- Bakhtiari Shahri, M. (2009). Investigation and study of new petroglyphs of Dasht-e Toos. *Archaeological Studies*, 1(1), pp. 21-44.
- Bernie, M. (1969). A preliminary report on the investigation and excavation in the caves of the Kuhdasht in Lorestan to determine the date of prehistoric inscriptions in the Lorestan region (Z. Rahmatian, Trans.). *Iranian Archeology and Art Magazine*, 1(3), pp. 14-16.
- Cirlot, J. E. (2009). *Dictionary of Symbols* (M. Ohadi, Trans.). Tehran: Dastan.
- Farhadi, M. (1995). Museums in the wind, introducing the huge collection of innovative petroglyphs of Taymareh. *Social Sciences Quarterly*, (7 & 8), pp. 16-61.
- Farzin, A. R. (2005). *Grave paitings of Lorestan*. Tehran: Cultural Heritage and Tourism Organization, Anthropology Research Institute.
- Ghasemi, S. F. (1996). *Lorestan pewter, history, features, symbols, and samples.* Khorramabad: Peygham.
- Hall, J. (2018). *Illustrated dictionary of symbols in Eastern and Western art.* Tehran: Moaser.
- Hashemi ZarjAbad, H. (2013). Introduction and analysis of new petroglyphs in Shusf section of Nehbandan. *Khorasan Cultural-Social Studies Quarterly*, 8(2), pp. 161-193.

- HosseinAbadi, Z. & Safura, J. (2020). Beliefs in the petroglyphs of the DareNegaran of Saravan. *Fine arts-visual arts*, (25), pp. 65-74.
- Izadpanah, H. (1969). Paintings of Dusheh Cave. *Iranian Archeology and Art*, 4, pp. 53-57.
- MohammadiFar, Y. & Hemmati Azandariani, E. (2014). Introduction and analysis of rock motifs of Azandarian of Malayer. *Social Sciences Quarterly*, 64, pp. 223-252.
- Moradi, H, Sarhaddi Dadian, H, Soltani, M, Rahman, N.H, & Chang, B. (2013). Study and typological comparison of petroglyphs in the Marzbanik valley, Baluchestan, Iran. The *Journal of Archaeology, Consciousness and Culture*, 6(13), pp. 331-350.
- Najafi, F. (2020). Analytical and comparative study of ibex motifs in the petroglyphs of Shotorsang region of Razavi Khorasan with similar motifs in the plateau of Iran. *Negareh*, 15(56), pp. 89-107.
- Nurollahi, A. (2016). Petroglyphs of Yazli Chai, Gandam Kuh, and Zagheram. *Jostarha, Diyar*, 1(1), pp. 85-113.
- Opie, A. (1992). *Nomadic and village weaving from the near east and central Asia*. London: Laurence king.
- RafiFar, J. (2005). *Arsbaran petroglyphs*. Tehran: Institute of Anthropology.
- RashidiNejad, M., Delfani, M., & Mostafazadeh, N. (2009). Introduction of petroglyphs of Jorbat, Jajarm city. *Modares Archaeological Researches*, 1 (2), pp. 166–174.
- Sabzi, M. & Hemmati Azandariani, E. (2020). Investigation and analysis of Borujerd petroglyphs, Lorestan province. *Iranian Archaeological Research*, 25(10), pp. 91-112.
- Sadeghi, S. (2020). *Methodical and scientific archeological-anthropological survey and study of petroglyphs of Kurdistan province, in order to achieve an index motif for chronology*. Sanandaj: Archives of cultural heritage, handicrafts and tourism of Kurdistan province (unpublished).
- Sadeghi, S., Rahimi, S., Afkhami, B., & Hammati Azandariani, E. (2021). Investigation and typological analysis of new petroglyphs of Bavaki, Azna city. *Parse Archaeological Studies Journal*, 16(5), pp. 195-220.
- Sadeghi, S., Ghorbani, H. R., & Hashemi ZarjAbad, H. (2015). Investigation and study of Asoo petroglyphs in eastern Iran. *Khorasan Cultural and Social Studies Quarterly*, 9(4), pp. 75-96.
- Sadeghi, S. & Fayazi, F. (2021). The new motifs of the golden petroglyphs of Qorveh in Kurdistan. *Esar Journal*, 42(4), pp. 488-504.
- SafiNejad, J. (2001). *Iranian lors (big lor, small lor)*. Tehran: Atiyeh.
- Shahbazi, A. (1979). *An introduction to the recognition of tribes and nomads.* Tehran: Ney Publishing.
- Shahabi, A. & Tahamurethpour, M. (2014). Bioinformatic and phylogenetic analysis of NADH3 and NADH4L genes of the mitochondrial genome of Iranian two-humped camel. *Agricultural Biotechnology*, 7(3), pp. 163-174.
- Shidrang, S. (2007). Meyvaleh rock motifs; New developments in the north of Kermanshah. *Journal of Archeology, New Period*, 2(3), pp. 55-64.
- Vahdati, A. A. (2020). Hunting in the mountains: Pictographs of the Teke rock shelter in the village of Nargeslu-ye Olya, *Bojnord. Research Journal of Great Khorasan*, 39, pp. 67-84.
- Zeuner, F. F. E. (1955). The Identity of the Camel on the Khurab Pick. *Iraq*, 17, pp. 162-63.

©2023 by the Authours.This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0 license) https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.en_GB

PAYKAREH
Journal of Art Faculty, Shahid Chamran University of Ahvaz
Comparative Study of Postage Stamps with the Theme of Endangered Animal Species in Iran and the World, Based on the IUCN List (Case Study: Eight Animal Species)
Volume 12 Issue 31 Spring 2023 Pages 91-112
91

Original Research Article

Hossein Jelodar[1]
Received: 5 September 2022 Revised:29 May 2023 Accepted: 11 June 2023

DOI: 10.22055/PYK.2023.41820.1316 **URL:** https://paykareh.scu.ac.ir/article_18212.html

How to cite this article: Jelodar, H. (2023). Comparative Study of Postage Stamps with the Theme of Endangered Animal Species in Iran and the World, Based on the IUCN List (Case Study: Eight Animal Species). *Paykareh*, 12 (31), pp. 91-112.

The Persian translation of this article is published in the same issue with the following title
بررسی تطبیقی تمبرهای پستی یا موضوع گونه‌های جانوری درحال انقراض ایران و جهان برمبنای فهرست(IUCN) (بررسی موردی هشت گونهٔ جانوری)

Comparative Study of Postage Stamps with the Theme of Endangered Animal Species in Iran and the World, Based on the IUCN List (Case Study: Eight Animal Species)

Abstract

Problem Definition: One of the long-standing media that displays the pride, symbols, and rituals of nations is postage stamps, which, in addition to prestige, also show the cultural, economic, and social concerns of nations. One of these concerns is the climate crisis that has surrounded the whole world and based on scientific and research reports, the continuation of life of many animal species has reached the point of no return. Therefore, for decades, many countries and international organizations, along with scientific and practical efforts, have benefited from the efficient capacities of the art field to raise awareness at the national and global levels. One of these capacities is the publication of postage stamps. This research compares the postage stamps of animal species issued in Iran and the world, and finally, it will answer the following question: "How was the feedback on the issue of endangered animals in the postage stamps of Iran compared to other countries in the world?"

Objective: The present research, with a case study of the publication of «postage stamps» for Iran's endangered animals, emphasizes the special work of «visual arts» to fulfill its intrinsic and awareness-raising obligations on a national and global scale, and provides the necessary knowledge to the audience and agents of this field.

Research Method: This research is qualitative, and using a descriptive-analytical method, it examines «postage stamps» of 51 countries in the world, focusing on eight species of endangered animals that are on the common list of Iran's Environmental Protection Organization and IUCN. This study is conducted using library resources and information databases in the framework of 8 visual tables.

Results: It was found that despite having an ancient history in visual arts, including being a pioneer in the publication of postage stamps, Iran does not have a proper place in the intelligent use of this artistic and cultural capacity to influence the people and the government, for the effective protection of natural species, from the quantitative dimension as well as the scope of publication of postage stamps of animal species.

Keywords

Extinction, Animal Species, Biodiversity, Postage Stamps, Visual Arts, IUCN

1. Member of the Faculty of Painting Department, Faculty of Art, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran.
Email: h.jelodar@scu.ac.ir

Introduction

Today's world is not peaceful, the extinction process has reached the sixth generation of living beings, and compared to 1900, the speed of their disappearance has increased a hundredfold. It is estimated that by 2050, about 20 to 25 percent of animal species will be on an irreversible path and may be removed from the universe forever. The important cause of extensive and destructive environmental changes is the irresponsible activities of contemporary humans. Iran's climate is also losing animal species and subspecies, like lions, cheetahs, yellow deer, Persian leopards, Pallas cats, Hawksbill sea turtles, Persian zebras, brown bears, and other animals. Considering the role of human factors in this regard, therefore, to change harmful behavior and actions, in addition to scientific solutions and the application of strict and preventive legal regulations, powerful cultural and social currents, including the institution of art, are necessary more than in the past to preserve the precious heritage of nature. The institution of art is one of the efficient cultural centers that, along with scientific efforts, has been able to force the mind and behavior of human society to think about many fundamental issues and even change its behavior. In addition to its commercial and exchange function, the "Postage stamp", as one of the sub-branches of visual arts, has become a platform for introducing and disseminating the cultural heritage of countries, governments, and international organizations. In environmental protection and warning about the extinction of animal and plant species, lasting samples have been issued all over the world. The bold approach of paying attention to life, and animal and plant species can be seen in the first half of the 19th century among postage stamps all over the world. Especially with the worsening of the issue of extinction and destruction of natural life both by countries and international institutions, many postage stamps with different methods and styles of illustration and graphics have been issued. However, the range and variety of postage stamps among countries have not been similar. This research, while referring to the scientific sources regarding the increasing spread of the phenomenon of animal extinction in Iran and the world, and the central role of humans in its escalation, emphasizes the effective function of art in the direction of fulfilling social obligations and raising awareness, and confirms on the position of «postage stamps» in the synergy of attracting participation in preserving the environment and wildlife. This study seeks to answer the following question: “What is the position of Iran in the postage stamps issue”? Moreover, the research will compare the postage stamps of animal species issued in Iran and the world, and finally, it will answer the question, “How was the answer to the problem of endangered animals in the postage stamps of Iran compared to other countries of the world”?

Research Method

The current research is qualitative and it is conducted using a descriptive-analytical method. Based on library documents and sources, it has monitored the interdisciplinary resources of the biology and art (visual arts major) with the theme of the risk of extinction of animal species. Therefore, eight species of animals in danger of extinction in Iran were identified and selected, whose list has been announced by the Environmental Protection Organization of Iran and IUCN, including lion, Persian cheetah, Persian leopard, Hawksbill sea turtle, Persian zebra, brown bear, Pallas cat, and yellow deer. In this research, more than 90 postage stamps listed in eight tables from thousands of examples issued in more than 50 different countries of the world including Iran, the United States of America, Russia, Mongolia, Afghanistan, Turkmenistan, occupied territories, Germany, India, Kenya, Benin,

South Africa, Czech Republic, India, Cuba, Moldova, Grenada, Vietnam, Malaysia, Nicaragua, Laos, Portugal, Uzbekistan, Azerbaijan, Turkey, Czechoslovakia, UAE, Poland, Belarus, Sweden, Maldives, China, Mauritania, New Guinea, Kazakhstan, Madagascar Guinea-Bissau, Georgia, Brunei, Canada, Angola, Serbia, Ukraine, Romania, Spain, Macedonia, Sri Lanka, Pakistan, Equatorial Guinea, Bosnia and Herzegovina, and the former Soviet Union were selected and presented and they have been studied and compared in the framework of eight visual tables.

Research Background

In his article entitled «History of Iran's stamps in Qajar era» with a historical view of the establishment of the post house (ChaparKhaneh) during the period of Naser al-Din Shah Qajar, «Arjmand» (1996) mentioned the dispatch of a delegation in 1865 that went to France to issue the first edition of Iranian stamp there. On the same trip, M. Reister presented a set of 12 stamps with the idea of a lion and sun to the Iranian delegation, which was ultimately not approved by the Qajar court. Then, «Arjmand» points out a set of 6 clichés of M. Barre, while without being directly used in Iran's postal relations, their cliché is used in the design and publication of Bagheri stamps. «Motevali and Hossein Abadi Farahani » (2018) in his thesis entitled «Investigation of the functions of postage stamps in the Qajar and Pahlavi periods» refers to the boom in the use of Iranian stamps and the obsolescence of Russian stamps from Iranian postal items, which is a sign of gaining independence in the first steps of emergence, became stronger in the first Pahlavi period, and was valued as a luxury item. On the other hand, in the First National Assembly, the stamp was recognized as one of the sources of funding for the government and its affiliated organizations. Also, in his thesis entitled «Semiological examination of Iranian stamps from 1971 to 1981», «Soleymani» (2014) pointed out an important point and believes that due to the complicated conditions of the beginning of the first Pahlavi period and the value of postal stamps, the basis of publication and sale of counterfeit samples is provided, which has both brought rich profits to profiteers and reduced the value of authentic Iranian stamps. «Barzegar» (2011) also in the «History of Stamps in Iran» section of his thesis, explained the characteristics of the stamps of the Pahlavi era and the printing of stamps with ancient images and themes, the nobles of the land of Iran, national occasions, and focusing on the royal family, including marriage, coronation, and the birth of the king's children. Then, he pointed to the victory of the Islamic Revolution in 1978 and the many transformations it brought about in the approach of postage stamps issue and wrote that the aforementioned content of the stamps in the Pahlavi period gave way to revolutionary, political themes, fighting figures, and martyrs, and special attention was given to religious holidays and occasions.

Theoretical concepts of research

The main problem of the current research is to pay attention to several important concepts in the field of art and biology, which, due to the interdisciplinary nature of this research, concepts such as visual arts, postage stamps, animal species, biodiversity, and extinction have been mentioned.

1. Postage Stamps: Stamps are small pieces of valuable paper that are printed in different sizes, shapes, and pieces, and are charged by postal departments for sending mail (Soleymani Hajikandi, 2014, p. 12). Stamps are more than 180 years old, and the first modern stamp was issued in England in 1840 with an image of Queen Victoria, known as the «Black Penny». Postage stamps are printed for various purposes, such as paying postage,

displaying political symbols, cultural, artistic, and educational functions, as well as establishing peace and friendship (Barzegar, 2011, p. 11). On the other hand, the postage stamp has economic, political, and cultural-social functions, which include the economic, political, and social dimensions of the society in the form of an artistic leap (Motevali & Hossein Abadi Farahani, 2018, p. 83). The countries of England (1840), United States of America (1847), France (1849), and India (1854) should be considered among the pioneers in the design and publication of «stamps» that simultaneously with the printing of stamps, the supply of this important product with different themes was started. A quick look at the themes of the early decades of postage stamps shows that their frames were used to capture the images of those in power, the government, including kings, queens, influential politicians, and the like. In Iran, two decades after the publication of the world's first postage stamp, by the order of Naser al-Din Shah Qajar, a set of four Iranian postage stamps in four colors was issued under the name «Bagheri Stamp» in 1247, which depicts the icons of «Lion and Sun» (Rami, 2007, p. 57).

2. Biodiversity: In connection with the concept of species, the concept of biodiversity should be mentioned, includes a large range of animal and plant species and is made of the three basic elements of genetic diversity, species diversity, and ecosystem diversity, which is the product of billions of years of evolution of organisms in nature. Preservation of plant and animal biodiversity is important for humans because it provides both the increase of food products and the balance of natural life. In fact, biodiversity is the expression of the organized levels of life, based on the hierarchy of genes, individuals, species, biological community, and ecosystem, and it is examined from the three aspects of species richness, species uniformity, and species dominance (Bahmany, Ataei & Moradmand Jalali, 2013, p. 56).

3. Extinction: From a biological point of view, extinction can be seen as the death of the last member of a vital species that can no longer continue its life through reproduction. This situation will happen over a relatively long period, and in addition to the unnatural conditions that destroy biological species, research has shown that after millions of years, species undergo a natural evolution, and after a fundamental change, in other words, extinction, a new species emerges. The conflict between humans and wildlife may cause financial and life damage to humans or lead to the death of animals and ultimately pose a serious threat to the survival of wildlife populations (Mohammadi & Almasieh, 2022, p. 540). One of the latest scientific research conducted by a team of American scientists, «Michael Rampino», shows that the Earth has an extinction cycle of 27.5 million years, which led to mass extinction, and the closest geological event occurred 7 million years ago and the next event will happen in 20 million years. On the other hand, new research shows that millions of plant and animal species have faced extinction at a rate hundreds of times faster than the average of the last 10 million years. Surveys show extensive changes of 75% in land area and 66% in water area due to agriculture by humans and land use change (Tolfson, 2019, p. 171).

IUCN List

The official website of the «International Union for Conservation of Nature» at https://.iucn.org, which is known by the abbreviation IUCN, provides information about the nature of this organization: «It was established in Geneva, Switzerland in 1948 and is an international organization to protect natural resources around the globe, which includes data collection and analysis, review of support projects and education. Its main mission is to

influence, encourage and help communities around the world to preserve nature and use natural resources with fair and sustainable using of capacities. This union, in cooperation with public and private environmental organizations around the world, continuously issues a list of animal species in danger of extinction».

Stamps of endangered animal species in Iran and the world

Searching for postage stamps with the theme of endangered animal species shows that this issue is followed with special sensitivity and many countries and international institutions on various occasions, have paid attention to the heritage, and natural and animal capitals in the context of the continuous release of stamps. As one of their oldest examples is the printing of a stamp with the theme of a brown bear in the countries of Canada (1851) and Brunei (1901). On the other hand, the examination of numerous and reliable sources of postage stamps issued in Iran shows that in the period from 1941 to 2021, a total of more than 1200 single set and block stamps were printed in Iran, out of which only 3 stamps printed as a single set or in blocks with the theme of the animal species are discussed in this article, which includes the following:

1. Publication of two stamps with the image of Persian zebra and yellow deer in 1974 under the title of the World Council for Hunting and Global Environmental Protection (See Figures 1&2).
2. The publication of a block of four with the image of a Persian cheetah in Nowruz 2003 (See Figure 3).
3. Publication of commemorative stamps of Persian sea turtles in 2009 (See Figures 4).

Investigations show that except in 1974 and part of 2001s when postage stamps were issued to protect the environment and live species, no other stamps have been found in this regard.

Figure 1. Persian zebra. Source: https://iranstamps.com

Figure 2. Persian yellow deer. Source: https://iranstamps.com

Figure 3. Persian Cheetah. Source: https://iranstamps.com

Figure 4. Persian sea turtles. Source: https://iranstamps.com

Endangered animals of Iran

Table 1 of Iran's list of endangered animals includes the list of endangered species of Persian lion, Persian leopard, Persian cheetah, brown bear, Persian yellow deer, Persian zebra, Hawksbill sea turtle, and Pallas cat. In this table, the characteristics of these animal species are briefly described; such as the type of species, their habitat, and the main causes of their extinction.

Table 1. List of Iran's endangered animals. Source: Environmental Protection Organization of Iran.

Main causes of extinction	Residence in Iran	Class/order	Animal Characteristics
Irregular hunting and illegal trade, destruction of natural habitat by humans, and prey reduction	Dasht Arjan- West Azarbaijan- Khuzestan- Lorestan- Hamedan- Kermanshah- Ilam- Isfahan- Kerman-Bushehr- Hormozgan.	Carnivorous mammal	Persian lion /panthera leo leo
Habitat separation, prey reduction and natural habitat destruction, illegal hunting, and the collapse of the Soviet Union	The mountains of Zagros, Kohgiluyeh, and Boyer Ahmad at heights of more than 3500 meters	Carnivorous mammal	Persian leopard
Development of desert, change of natural habitat to agricultural and residential land, prey reduction, illegal hunting	Shahrood-Tabas-Zarand-Naeen	Carnivorous mammal	Persian cheetah
Climate change and drought, lack of food, illegal hunting, development of tourism, industry, and mining	Zagros and Alborz mountain ranges	Omnivorous mammal	Brown bear URSUS ARCTOS/
Destruction of natural habitat, irregular hunting, drought, entry of carnivorous species into protected areas	Around Karkheh and Dez dams- Nazsari Plain- Koboodan Island- Ashk Island- Dana Protected Areas	Even-toed ungulate mammal	Dama dama mesopotomica/ Persian yellow deer

Main causes of extinction	Residence in Iran	Class/order	Animal Characteristics
Destruction of natural habitat, occupation of watering places by livestock, illegal hunting	Turan Biosphere Reserve, Bahram Gur in Fars Province, Kalmand in Yazd Province	Odd-toed ungulate mammal	Equus hemionus onager/ Persian yellow zebra
Oil pollution in the sea, oil exploration, construction on the coasts, illegal hunters, destruction of sea rocks, traffic of vessels, thermal pollution, collision with the engines of vessels, excessive use of turtle eggs for medicinal purposes, intensity of light around the coasts and decrease in the desire to spawning	Nakhilo and Om al-Karam islands in Bushehr province, Qeshm-Kish-Hondorabi-Hangam and Hormoz islands in Hormozgan province.	Testudinata reptiles	Eretmo chelys imbricate/ Hawksbill sea turtle
Grazing of herds and livestock, the entrance of carnivorous species into the environment of Pallas cat	Mountainous, high rocky, and desert regions of the central and southern provinces of the country, Gavkhooni wetland of Isfahan province, Khajirat National Park	Carnivorous mammal	Pallas cat /felis manul

Eight tables of postage stamps

In this part of the eight species of animal research, the subject of the research has been compared and analyzed in terms of how postage stamps are issued in Iran and more than 50 countries in the world in 8 visual tables.

1. The table of Persian lion stamps: The Persian lion animal species is on the list of endangered animals in Iran. Although more than 7 decades have passed since the sharp decline in the population of the Persian (Asiatic) lion, this animal has a special place in the history, literature, and art of ancient and modern Iran, except in the same Nasrid period and the printing and reprinting of painted stamps with the image of the lion and sun, in the following years, no official stamp was found to introduce and support its natural life. Based on the Table 1 author's research, countries such as Kenya (1958), South Africa (1961), India

(1963), Republic of Benin (1976), Afghanistan (1999), Czech Republic (2001), Moldova (2001), and Cuba (2007) have begun to issue postage stamps with the specific theme of Asian and African lions.

Table 1. Persian lion stamps. Edited by: The author.

Country	**Kenya**	**South Africa**
Postage Stamp	1958	1961
Source	https://alalmy.com	https://colnect.com
Country	**India**	**Benin Republic**
Postage Stamp	1963	1976
Source	https://colnect.com	https://stampboards.com
Country	**Afghanistan**	**Czech Republic**
Postage Stamp	1999	2001
Source	https://touchstamps.com	https://pinterest.com
Country	**Moldova**	**Cuba**
Postage Stamp	2001	2008
Source	https://pinterest.com	https://123rf.com
Iran with no postage stamp publication		

2. Table of Hawksbill sea turtle stamps: The Hawksbill sea turtle is one of the amphibian and omnivorous animal species of the southern and tropical regions on the coasts of Bushehr and Hormozgan provinces, which, according to the official reports of the Environmental Protection Organization of Iran, is in danger of extinction due to various biological causes, pollution, and human interference, including widespread illegal fishing. The Post Company of the Islamic Republic of Iran issued the only postage stamp with the theme of the Hawksbill sea turtle in 2009 (See Figures 4) in the form of a mini-sheet along with three other sea turtles. Based on the author's review of several countries in the world such as Vietnam (1965), Grenada (1976), Cuba (1983), China (1995), Portugal (2007), and Maldives (2013), have been assigned their visual postage stamps to this important and well-known animal species (See Table 2).

Table 2. Hawksbill sea turtle table. Edited by: The author.

Country	**Iran**	**Granada**
Postage Stamp	2009	1976
Source	https://iranstamps.com	https://alamy.com
Country	**Nicaragua**	**Cuba**
Postage Stamp	1982	1983
Source	https://alamy.com	https://pinterest.com
Country	**Vietnam**	**Malaysia**
Postage Stamp	1988	1990
Source	https://alamy.com	https://colnect.com

Country	**Portugal**	**Laos**
Postage Stamp	2007	1996
Source	https://stampcommunity.com	https://123rf.com
Country	**Vietnam**	**Granada**
Postage Stamp	1965	2013
Source	https://alamy.com	https://colnect.com
Country	**Kenya**	**China**
Postage Stamp	2005	1995
Country	https://pinterest.com	https://colnect.com

3. Table of Persian leopard stamps: The Persian leopard is a Felidae species, and despite its high adaptability in the steppe, forest, and desert habitats of the Zagros mountains of Kohgiluyeh and Boyer Ahmad provinces, it has been placed on the IUCN red list based on the laws of the Environmental Protection Organization and due to excessive hunting. Also, for more than 50 years, the situation of the Persian leopard in the regions of Greater Caucasus (Southern Russia, Northern Georgia) and Lesser Caucasus (Georgia, Armenia, and the Republic of Azerbaijan) has been considered to be in danger of extinction (Mokanaki, Breitenmoser, Kiabi, Masoud, & Bench, 2013, p.22). However, contrary to the efforts of other countries to issue stamps with the theme of leopard, no sample of stamps printed in Iran was observed. Table 3 shows that in countries such as Angola (1953), Mauritania (1963), Bulgaria (1968), Turkey (2002), Azerbaijan (2007), Sri Lanka (2016), and Russia (2021), stamps with the image of a leopard have been printed.

Table 3. Persian leopard stamps. Edited by: the author.

Country	**Iran**	**Angola**
Postage Stamp	No stamp publication	1935
Source		https://alalmy.com
Country	**Hungary**	**Azerbaijan**
Postage Stamp	1953	2007
Source	https://alalmy.com	https://tambreyab.com
Country	**Bulgaria**	**Mauritania**
Postage Stamp	1968	1963
Source	https://alalmy.com	https://touchstamps.com
Country	**Cuba**	**Turkey**
Postage Stamp	2007	2002
Source	https://streamstamps.com	https://colnect.com
Country	**Uzbekistan**	**Azerbaijan**

Postage Stamp	1997	2021
Source	https://colnect.com	https://bittergroundmagazine.com
Country	**Russia**	**Sri Lanka**
Postage Stamp	2021	2016
Source	https://touchstamps.com	https://streamstamps.com

4. Table of Persian cheetah stamps: Persian cheetah, of which there are about forty individuals of this animal species left in Iran, is one of the most news-making animals in Iran's endangered species. In the latest example, a Persian cheetah named «Pirouz», who was the child of two male and female Cheetahs named «Iran and Firuz», was born in April 2022, and his growing up process was at the top of Iran's wildlife news. Finally, after several months of care and maintenance, on February 28, 2022, he died due to illness (ISNA, 2022). The image of the Asiatic cheetah appeared on the uniform of the Iranian national football team for the first time in the 2014 World Cup games (IRNA, 2016). Islamic Republic Post Company issued only one block of four postal stamps of Persian cheetah in 2003. Table 4 shows that many countries have shown interest in the postage stamps issue with the cheetah theme; for example, Uganda (1960), Mauritania (1970), Afghanistan (1970), United Arab Emirates (1972), Russia (1976), Nicaragua (1988), Madagascar (1993), Poland (1993), Australia (1994), Somalia (1998), Republic of Benin (1999), and Kazakhstan (2003).

Table 4. Persian cheetah stamps. Edited by: the author.

Country	**Iran**	**Afghanistan**
Postage Stamp	2003	1973
Source	https://iranstamps.com	https://jomhornews.com
Country	**Mauritania**	**Uganda/Kenya**

PAYKAREH
Journal of Art Faculty, Shahid Chamran University of Ahvaz
Comparative Study of Postage Stamps with the Theme of Endangered Animal Species in Iran and the World, Based on the IUCN List (Case Study: Eight Animal Species)
Volume 12 Issue 31 Spring 2023 Pages 91-112

Postage Stamp	1970	1960
Source	https://alamy.com	https://alamy.com
Country	**Russia**	**Mongolia**
Postage Stamp	1976	1979
Source	https://alamy.com	https://alamy.com
Country	**Czechoslovakia**	**United Arab Emirates**
Postage Stamp	1972	1972
Source	https://alamy.com	https://alamy.com
Country	**Kazakhstan**	**Nicaragua**
Postage Stamp	1993	1988
Source	https://alamy.com	https://alamy.com
Country	**New Guinea**	**Cuba**
Postage Stamp	1980	1978

Source	https://alamy.com	https://alamy.com
Country	**Tanzania**	**Guinea-Bissau**
Postage Stamp	1995	1999
Source	https://alamy.com	https://alamy.com
Country	**Benin Republic**	**Madagascar**
Postage Stamp	1999	1994
Source	https://alamy.com	https://esam.ir
Country	**Kazakhstan**	**Somalia**
Postage Stamp	2003	1998
Source	https://alamy.com	https://alamy.com
Country	**Poland**	**Australia**
Postage Stamp	1993	1994
Source	https://alamy.com	https://alamy.com

5. Table of brown bear stamps: The brown bear animal species that lives and travels mostly in the habitats of West Azarbaijan, North Khuzestan, Kohgiluyeh and Boyer Ahmad, Chaharmahal Bakhtiari, and Golestanak of Mazandaran, is one of the most endangered examples of Iran. According to studies conducted between 2002 and 2014, 68 bears were lost due to various causes such as road accidents, conflict with humans, illegal hunting, and poisoning with prey (Salamat News, 2018). Table 5 shows that despite the importance of

the subject and the presence of the brown bear species in the IUCN Red List, Iran has not issued any postage stamps with the theme of brown bears, while many countries in the world, including Germany (1949), Spain (1971), North Korea (1974), Yugoslavia (1987), Afghanistan (1995 & 1996), Belarus (2000), Serbia (2006), Macedonia (2009), Uzbekistan (2012), Pakistan (2016), Ukraine (2018), Sweden (2018), and Romania (2019 AD), have undertaken this task.

Table 5. Brown bear stamps. Edited by: the author.

Country	**Iran**	**Georgia**
Postage Stamp	No postage stamp issued	1921
Source		https://wikipedia.com
Country	**Brunei**	**Canada**
Postage Stamp	1901	1851
Source	https://stampcommunity.org	https://animalsonstamps.press.com
Country	**United States of America**	**Germany**
Postage Stamp	2010	1949
Source	https://etsy.com	https://stampcommunity.org
Country	**Spain**	**Serbia**
Postage Stamp	1971	2006
Source	https://colnect.com	https://stampcommunity.org

Country	**Guinea-Bissau**	**Ukraine**
Postage Stamp	1974	2018
Source	https://dreamstime.com	https://stampcommunity.org
Country	**Romania**	**Afghanistan**
Postage Stamp	2019	1995
Source	https://kids.kiddle.com	https://dreamstime.com
Country	**Macedonia**	**Bosnia and Herzegovina**
Postage Stamp	2009	2017
Source	https://stampcommunity.org	https://stampcommunity.org
Country	**Belarus**	**Romania**
Postage Stamp	2000	2012
Source	https://stampcommunity.org	https://stampcommunity.org
Country	**Uzbekistan**	**Poland**
Postage Stamp	2012	2012
Source	https://commonswikipedia.com	https://colnect.com

Country	**Pakistan**	**Yugoslavia**
Postage Stamp	2016	1987
Source	https://images.search.yahoo.com	https://stampcommunity.org
Country	**North Korea**	**Afghanistan**
Postage Stamp	1974	1996
Source	https://colnect.com	https://images.search.yahoo.com
Country	**Belarus**	**Sweden**
Postage Stamp	2019	2018
Source	https://stampcommunity.org	https://stampcommunity.org

6. Table of Persian yellow deer stamps: Persian yellow deer, a beautiful, herbivorous, and ruminant species with yellow and orange skin, is included in the IUCN red list, whose main habitat is Khuzestan and around Dez Dam National Park. Since 2011, the site of Arsanjan has been a breeding ground for the Persian yellow deer, and now 34 of this rare animal species live there (ISNA, 2021). Also, the number of 29 of Persian yellow deer were observed on Ashk Island in West Azerbaijan, and it indicates that this animal species is not extinct in Iran (Fars, 2021). Table 6 shows that not many postage stamps have been issued in Iran and other countries with this theme. The only postage stamp issued in Iran with the title World Wildlife Conservation Council dates back to 1974. Also, the countries of Hungary (1964), Germany (1966), Bulgaria (1981), occupied territories, Czechoslovakia (1963), Romania (1995), and the United Nations (1998) are among the countries and organizations that issued stamps with the theme of the yellow deer.

Table 6. Persian yellow deer stamps. Edited by: the author.

Country	**Iran**	**Germany**
Postage Stamp	1974	1966
Source	https://iranstamp.com	https://german-stamps.org
Country	**Occupied territories**	**United Nations**
Postage Stamp	1980	1998
Source	http://stamps.livingat.org	https://pinterest.com
Country	**Bulgaria**	**Bulgaria**
Postage Stamp	1981	1964
Source	https://pinterest.com	https://pinterest.com
Country	**Czechoslovakia**	**Romania**
Postage Stamp	1963	1995
Source	https://colnect.com	https://pinterest.com

7. Table of Persian zebra stamps: The Persian (Asian) zebra is one of those animal species that lived in large numbers in Iran and the steppe and semi-desert areas, rough country, and extensive plains. However, currently, according to the laws of the Environmental Protection

Organization, the decrease in the population rate caused by illegal hunting, habitat destruction, and the occupation of water-eaters by domestic animals, is included in the IUCN Red List, and only a small population of Asiatic zebras lives in the habitat of Kureh Turan, Kalmand of Yazd, and Bahram Gur of Fars Province. In 1974, Iran issued a postage stamp with the image of a Persian zebra. According to the author's review of Table 7, the countries of the Soviet Union (1974), occupied territories, Turkmenistan (1992), Kazakhstan (1993), and India (2013 AD) have issued postage stamps with this theme.

Table 7. Persian zebra stamps. Edited by: the author.

Country	**Iran**	**Soviet Union**
Postage Stamp	1974	1974
Source	https://iranstamp.com	https://pinterest.com
Country	**Occupied territories**	**India**
Postage Stamp	1980	2013
Source	https://etsy.com	https://istamp.com
Country	**Turkmenistan**	**Kazakhstan**
Postage Stamp	1992	1993
Source	https://pinterest.com	https://alamy.com

8. Table of Pallas cat stamps: The Pallas cat is a rare and rare animal species, wild and native to Central Asia, which was seen in one of the last observations on February 21, 2021, in the Isfahan International Cattle Wetland (IMNA, 2020). This small and beautiful animal, named after a German researcher, is on the IUCN Red List. The main habitat of the Pallas cat was mostly in the center of Iran, Isfahan, and Semnan provinces (Jam-e Jam Online, 2013) (See Table 8). In 2004, the only mini-sheet related to the theme of domestic cats was issued in Iran, and there was no mention of the Pallas cat among them. The countries of

Mongolia (1974), Azerbaijan (1994), Russia (2014), Tajikistan (2017), the United Nations (2002), and Armenia (2022) have undertaken this task.

Table 8. Pallas cat stamps. Edited by: the author.

Country	**Iran**	**Azerbaijan**
Postage Stamp	No postage stamp issued	 1994
Source		https://alamy.com
Country	**Mongolia**	**United Nations**
Postage Stamp	 2002	 2002
Source	https://alamy.com	https://pinterest.com
Country	**Tajikistan**	**Russia**
Postage Stamp	 2017	 2014
Source	https://filatelialongboardi.com	https://colnect.com
Country	**Tajikistan**	**Armenia**
Postage Stamp	 1996	 2022
Source	https://colnect.com	https://pinterest.com

Conclusion

The study conducted in the entrepreneurship section of the cultural and artistic element of the postage stamp in informing society and the government shows many shortcomings. In connection with the central issue of the present research, it has been determined that despite nearly two centuries of stamp issues in Iran and even from the beginning of the 14th century until now and despite the expansion and development of the printing and issue industry and the increase of scientific, cultural, and artistic connections with the world and the publication of hundreds of postage stamps on various topics, which were mostly aimed at promoting the values of political and ideological systems before and after the Islamic Revolution, there is no specific, continuous and measurable planning and targeting in this field. Moreover, the share of the natural life of the ancient and rich land of Iran, both in terms of animal and plant species, there is a significant gap between the approach and orientation of Iran and many countries and international organizations. As African countries and Afghanistan have issued more postage stamps of living species compared to Iran, what is clear is that Iran's postal industry has not benefited much from this opportunity in the era when postal products exchanges using postage stamps were the peak of the world and postage stamps were considered an important and identity-creating element in this global mechanism. On the other hand, during the 70 years of the establishment of IUCN, whose purpose is to collect data, analyze, support, educate, and help communities around the world to preserve nature and ensure fair and sustainable use of natural resources and the environment, Iran has contributed little to this scientific and cultural mechanism. Also, research shows that since the publication of one of the first stamps with an animal theme, which was issued in 1851 with the image of a brown bear in Canada, and after that hundreds of stamps with the theme of animal species were issued all over the world, Iran's contribution in this field is very small, as between 1041 and 2021, only three stamps with the topic of Iran's endangered animal species have been issued.

Appendix

1. 1. The International Union for Conservation of Nature (IUCN), which is known by the abbreviation IUCN, was founded in 1948 in Geneva, Switzerland, and is an international organization to protect natural resources around the globe, which includes data collection and analysis, review of support projects, and education. Its main mission is to influence, encourage, and help communities around the world to preserve nature and use natural resources with fair and sustainable using of capacities.

References

- Arjmand, C. (1996). The history of stamps in the Qajar era. *Iranology*, *8*(30), pp. 307-319.
- Arjmand, C. (1996). The history of stamps in the Pahlavi period. *Iranology*, *8*(32), pp. 746-756.
- Bahmany, H., Ataei, I., & Moradmand Jalali, A. (2014). Compression of Tree Species Indices in the Darabkola Forest, Mazandaran. *Journal of Environmental Science and Technology*, *15*(4), pp. 55-64.
- Barzegar, H. (2011*). Investigating the pictorial traditions of Iranian paintings in the design of postage stamps* (master's thesis on the art of Islamic painting). School of Islamic Art, University of Islamic Art, Tabriz, Iran.
- Mohammadi, A. R. & Almasiyeh, K. (2022). Human-brown bear conflict in the southernmost limit of its distribution in Iran. *Natural Environment*, 75(4), pp. 539-550.
- Mokanaki, M. E., Breitenmoser, U., Kiabi, B., Masoud, M. R. & Bench, E. (2013). Persian leopards in the Iranian Caucasus: A sinking 'source' population. *Catnews*, (54), pp. 22-27.
- Motevali, A & Hossein Abadi Farahani, Sh. (2018). Examining the functions of stamps in the first Qajar and Pahlavi periods. *Historical Research Quarterly*, 54(37), pp. 79-94.

- Rami, M. (2007). Constitutional lion and sun stamp. *Contemporary History of Iran*, 11(44), pp. 56-73.
- Soleymani Hajikandi, M. (2014). *Semiotic investigation of Iranian stamps from 1350 to 1360 A.H.* (1971-1981) (Thesis of Master of Illustration). School of Visual Arts, Art University, Tehran.
- Strona, G. & Bradshaw, Coery. J. A. (2018). Co-extinctions annihilate planetary life during extreme environmental change. *Nature*, 8(16724), pp. 1-12.
- Tallefson, J. (2019). One million species face extinction. *Nature*, 596, p. 171.

©2023 by the Authours.This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0 license) https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.en_GB