پیکره
فصل‌نامه علمی، دانشکده هنر؛ دانشگاه شهید چمران اهواز
آموزش نقاشی به کودکان با بهره‌گیری از نظریهٔ اجتماعی- فرهنگی «منطقهٔ مجاور رشد» ویگوتسکی
دوره دوازدهم، شماره۳۲، تابستان ۱۴۰۲ شماره صفحات ۱ تا ۲۰

۱

محمدرضا سوداگر[۱]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱،۱۱،۹ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲،۲،۴ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲،۲،۲۳

DOI: 10.22055/PYK.2023.18227 **DOR:** 20.1001.1.23224622.1402.12.32.1.2
URL: https://paykareh.scu.ac.ir/article_18227.html

ارجاع به این مقاله: سوداگر، محمدرضا. (۱۴۰۲). آموزش نقاشی به کودکان با بهره‌گیری از نظریهٔ اجتماعی- فرهنگی «منطقهٔ مجاور رشد» ویگوتسکی. پیکره، ۱۲(۳۲)، ۱-۲۰.

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله در همین شماره با عنوان زیر منتشر شده است
Teaching Painting to Children Using Vygotsky's Sociocultural Theory of «Zone of Proximal Development»

مقاله پژوهشی

آموزش نقاشی به کودکان با بهره‌گیری از نظریهٔ اجتماعی– فرهنگی «منطقهٔ مجاور رشد» ویگوتسکی

چکیده

بیان مسئله: نقاشی کودک زیرمجموعه‌ای از هنرکودک و فعالیتی در جهت بهبود تفکر و خلاقیت او است. ذوق محوری این نوع از فعالیت که همواره با بازی‌های‌کودکانه همراه بوده، هنربودگی این فعالیت را با چالش مواجه ساخته است. ضمن در نظر گرفتن چالش یاد شده، در این راستا ضرورت دارد تا این موضوع موردکندوکاو آموزشی قرار گیرد؛ بنابراین در پژوهش حاضر سعی بر آن است تا با استفاده از «نظریهٔ رشد» ویگوتسکی به این پرسش پاسخ داده شود که چگونه نقاشی را به کودکان آموزش دهیم تا فعالیت‌های خلاقهٔ آنان در مسیر طبیعی رشد آسیب نبیند؟

هدف: از همین منظر و از آن جهت که ممکن است فعالیت‌های ذوقی و خلاقهٔ کودکان در نقاشی با آموزش نادرست در معرض آسیب‌های آموزشی قرار گیرد، با هدف جلوگیری ازآسیب‌های احتمالی، یکی از نظریات مؤثر بر رشد و رسش کودکان، شاخص ارزیابی این فعالیت آموزشی می‌شود تا شاهد بهره‌برداری مطلوبی در این زمینه باشیم.

روش پژوهش: پژوهش حاضر برمبنای تحقیقات بنیادین نظری و از نوع توصیفی-تحلیلی است و درگروه پژوهش‌های کیفی قرار می‌گیرد دراین مقاله با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و تجربیات کارگاهی به‌بررسی میزان فعالیت مربی در آموزش نقاشی پرداخته میشود و پس از تحلیل و ارائهٔ ۳۳ نمونه نقاشی که از میان بیش از سه هزار اثر انتخاب شده‌اند، راه‌کار آموزشی مناسب پیشنهاد خواهد شد.

یافته‌ها: یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد کودکانی که با توجه به نظریهٔ یاد شده با میانجی‌گری و آموزش صحیح والدین و مربیان در آموزش نقاشی مواجه شده‌اند، در یک فرآیند اجتماعی و همسو با روند طبیعی رشد، آثاری فراتر از سطح فعلی خودشان ارائه داده‌اند.

کلیدواژه

آموزش هنر، نقاشی کودکان، نظریه مجاور رشد، ویگوتسکی، فبک

۱. استادیار گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران.
Email: mr_sodagar@scu.ac.ir

مقدمه

ابعاد گستردهٔ شخصیت انسانی اقتضا می‌کند که دست‌اندرکاران تعلیم و تربیت در رشته‌ها و شاخه‌های گوناگون، تنها متکی به‌دانسته‌های متخصصین یک رشته نباشند و از اطلاعات و نظرات متخصصین رشته‌های مرتبط با موضوع و بحث آموزشی مورد نظر استفاده کنند. از این‌رو، استفاده از منابع و نظرات بین‌رشته‌ای، برای مقاصد تعلیمی، یکی از اهداف بااهمیتی است که در پژوهش حاضر مورد توجه قرار گرفته است. با توجه به‌هدف یاد شده، این پژوهش به‌دنبال آن است تا با کاربردی کردن یکی از نظریات مشهور تعلیم و تربیت، «نظریهٔ منطقهٔ مجاور رشد ویگوتسکی»، از یک آسیب احتمالی در آموزش هنر پیشگیری کند و پاسخگوی نیاز مربیان و علاقه‌مندان به آموزش نقاشی کودکان باشد. ویگوتسکی در نظریهٔ یاد شده معتقد است که بیشترین یادگیری کودک در محدوده‌ای میان حداقل توانایی ذهنی و حداکثر توانمندی ذهنی وی اتفاق می‌افتد. وی با طرح این مفهوم به تکالیفی اشاره دارد که کودک به‌دلیل کم‌تجربگی به‌تنهایی از عهدهٔ آن برنمی‌آید؛ اما با کمک افراد ماهرتر، معلم، والدین، همسالان آگاه‌تر، می‌تواند آن‌ها را انجام دهد. هنگامی که بحث آموزش در موضوع یا رشته‌ای مطرح می‌شود از چیستی مواد و منابع آموزشی، کیستی مخاطبان و تعلیم‌دهندهٔ آن نوع از آموزش پرسش می‌شود. در آموزش‌هایی که نیاز به‌حضور معلم باشد، چگونگی و کیفیت حضور معلم متناسب با آن رشتهٔ آموزشی تعریف خواهد شد تا کم‌کاری یا زیاده‌روی در آموزش، آسیبی به مخاطب وارد نیاورد. در آموزش نقاشی به کودکان که موضوع پژوهش حاضر است، فرض بر این است که دانش‌آموز کودکی است که به معلم و یا یاری‌گر، برای آموختن نقاشی، نیاز ضروری دارد. بدیهی است که معلم یا والدین برای آموزش این رشته نیاز به اطلاعات و آگاهی تخصصی از نقاشی دارند و البته علاوه‌بر آن برای ارتباط با کودکان نیز لازم است اطلاعاتی از خصوصیات این گروه سنی به‌دست آورند. آنان حداقل باید متناسب با سن کودک از دانسته‌های تکنیکی و حرفه‌ای دربارهٔ نقاشی بهره‌مند باشند و در این زمینه، اطلاعات و مهارتی نیز داشته باشند و این نکته را بدانند که هدف از آموزش هنر و نقاشی به کودکان هنرمند شدن آنان نیست و متوجه باشند که پیگیری اهداف تربیتی مؤثر در اجتماعی شدن، رشد ذهن، خلاقیت و تفکر کودکان، مهمتر از اثری است که هنرجویان به‌عنوان یک نقاشی با روش‌های هنری خلق می‌کنند. به‌هر حال و بر فرض اینکه تعلیم‌دهندگان کودک، برای آموختن نقاشی، این اطلاعات و مهارت پایه را در آموزش روش‌های هنری داشته باشند، ضرورت این پژوهش پرداختن به موضوعی تخصصی و تربیتی است تا از یک آسیب احتمالی پیشگیری کند و نشان دهد حد و مرز تعلیم برای مربیان و والدین آگاه به کلیات آموزش و تربیت هنری کجاست تا آموزش آنان ناخواسته دخالت در کار و روند رشد کودکان تلقی نشود. بنابراین چنانکه‌گفته شد، در پژوهش حاضر، سعی بر این است تا با استفاده از نظریهٔ رشد ویگوتسکی به این پرسش پاسخ داده شود که چگونه نقاشی را به کودکان آموزش دهیم تا فعالیت‌های خلاقهٔ کودکان در مسیر طبیعی رشد آسیب نبیند؟ به‌عبارتی، این پژوهش قصد دارد حد و مرز، هدایت یا دخالت در کار کودکان را برای مربیان، دست‌اندرکاران و یاری‌گرانی را که مستقیم یا غیرمستقیم در حوزهٔ آموزش نقاشی با آنان ارتباط برقرار می‌کنند، از نگاه و نظریهٔ اجتماعی- فرهنگی منطقهٔ مجاور یا تقریبی رشد ویگوتسکی تبیین کند.

روش پژوهش

پژوهش حاضر برمبنای تحقیقات بنیادین نظری و از نوع توصیفی-تحلیلی است و در گروه پژوهش‌های کیفی قرار می‌گیرد. این پژوهش با استناد به منابع نظری، کتابخانه‌ای و الکترونیکی و تجربیات کارگاهی در آموزش کلاس‌های نقاشی کودکان با رویکردی نظری و البته با نگاهی کاربردی به تبیین یک نظریه و تأثیر آن در آموزش نقاشی به کودکان می‌پردازد. نمونه نقاشی‌های آورده شده و مورد بررسی در پژوهش حاضر، ۳۳ نقاشی است و از مجموعهٔ شخصی و کارگاهی نگارنده با بیش از سه هزار نقاشی از کودکان چهار تا چهارده سال انتخاب شده است. میزان دخالت مربی در این نمونه‌ها، مطابق با نظریهٔ مورد بحث در این پژوهش است. البته لازم به‌ذکر است که نمونه‌های بسیاری در این مجموعه منطبق با نظریهٔ یاد شده برگزیده شده، ولی به‌خاطر طولانی نشدن مطلب به نمونه‌های محدود بسنده شده است.

پیشینه پژوهش

نظریه ودیدگاه فرهنگی- اجتماعی ویگوتسکی و تبیین آن توسط محققان مختلف از پیشینه‌های اصلی پژوهش حاضر محسوب می‌شود که در این بخش مورد بحث و بررسی قرارگرفته‌اند. این پژوهش‌ها عموماً در حیطهٔ روانشناسی رشد و به فراوانی تکرار و اثبات شده و رهنمودهای کارگشایی در موضوع کلی تعلیم و تربیت درگروه سنی کودکان از این منظر ارائه شده است. لیکن این پژوهش‌ها فاقد پیشینه و اطلاعاتی دربارهٔ آموزش هنر هستند. از این‌رو، این پژوهش قصد دارد با رویکرد تخصصی، در موضوع آموزش هنر و نقاشی کودک، از این نظریه بهره‌برداری لازم را داشته باشد. در پیشینه‌ای همسو با موضوع پژوهش حاضر، «رشتچی» (۱۳۸۹) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی نظریهٔ ویگوتسکی از دیدگاه روانشناسی و ارتباط آن با مبانی نظری آموزش فلسفه به کودکان» به بررسی نظریهٔ منطقهٔ مجاور رشد پرداخته است. پژوهشگر، در این مقاله، پس از بررسی اجمالی بعضی از نظریه‌های مطرح دربارهٔ رشد زبان کودک، با نگاهی ویژه به دیدگاه ویگوتسکی دربارهٔ رشد زبان و تفکر و ارتباط آن‌ها با یکدیگر مراجعه کرده است. وی، در این مقاله، شمول نظریهٔ ویگوتسکی در تفسیر ارتباط زبان و تفکر را استفاده کرده و از منظر منطقهٔ مجاور رشد و میانجی‌گری توضیح داده که این نظریه در روند آموزش فلسفه برای کودکان (فبک[1]) اثربخش است. این نویسنده همچنین همراهی نظریهٔ ویگوتسکی با مبانی برنامهٔ فلسفه برای کودکان، آموزش کودکان، نقش آموزش در بهبود روند فکری آنان و نقش اجتماعی زبان در پیش‌برد تفکر کودکان را از زوایای گوناگون بررسی کرده است. وی معتقد است بررسی نظریات ویگوتسکی ضرورت آموزش فلسفه به کودکان را تبیین می‌کند و این نظریه یکی از بنیان‌های منطبق با آموزش‌های یاد شده در این برنامه است. در این مقاله، هیچ اشاره‌ای به‌موضوع آموزش هنر نشده است. «لوریا» (۱۳۶۸) نیز در کتاب «زبان و ذهن کودک، در مراحل رشد»، درنظریات زبان‌شناختی که از مبانی نظرات فرهنگی- اجتماعی مجاور رشد ویگوتسکی محسوب می‌شود، وی در این کتاب، به تبیین این موضوع می‌پردازد که آدمی برای گذر از مرحلهٔ حیوانی که مرحلهٔ رشد فرآیندهای عالی عصبی و محصول تجارب فردی است. در اثر کسب تجارب دیگران، در مجاورت اجتماع، به تکامل ذهن می‌رسد و وارد مرحلهٔ انسانی می‌شود. وی در این کتاب به‌شرح آزمایش‌هایی می‌پردازد تا اثبات کند که کودک در مقایسه با تجربیات فردی در یک ارتباط جمعی و به‌واسطهٔ صورت‌های عینی بازتاب وقایع و با همکاری بزرگسالان به تکامل زبانی و ذهنی می‌رسد. در پیشینه‌ای دیگر، در کتابی با عنوان «برنامهٔ درسی اوان کودکی

مناسب برای دانشجویان و مربیان» (۱۳۹۷) تألیف «مکلاچلن ؛ فلیر و ادوارد»، صرفاً نظریهٔ منطقهٔ مجاور رشد ویگوتسکی توضیح داده شده است. از این توضیحات در تبیین نظریهٔ ویگوتسکی در پژوهش حاضر بیشتر استفاده شده است. همچنین، در مقاله‌ای نسبتاً مرتبط، «سوداگر» (۱۳۹۰) در مقاله ای با عنوان «ضرورت وساطت هنر در آموزش تفکر فلسفی به کودکان» به‌ضرورت میانجی‌گری هنر در آموزش تفکر به کودکان پرداخته است. این مقاله در جهت پیشبرد برنامه‌های آموزش تفکر فلسفی به کودکان، هنر را واسطه و وسیله‌ای می‌داند که به تسهیل خردورزی کودکان در برنامه‌های فبک کمک می‌کند. همچنین، در این مقاله توضیح داده شده که چگونه هنر می‌تواند منابع انتزاعی فبک برای آموزش کودکان را به‌واسطهٔ هنر برای آنان قابل لمس و دسترس‌پذیر کند. در نهایت، پیشنهاد این پژوهش بهره‌مندی فبک از هنرورزی به‌جای خردورزی است؛ زیرا هنرورزیِ کودکان را همان خردورزی آنان تلقی می‌کند. در پیشینه‌های یافت شده که نمونه‌های مرتبط آن آورده شد، هیچ بحثی از آموزش نقاشی ارائه نشده است، لیکن تعابیر فوق از نظریهٔ ویگوتسکی (تأثیر میانجی‌گری مربی در آموزش) و نظریهٔ گسترش‌یافتهٔ او از نظر پژوهش حاضر، هرکدام به‌عنوان الگویی برای مواجههٔ مؤثر مربیان و اطرافیان کودک در تعلیم و تربیت و رشد وی به‌شمار می‌آیند. براساس این تعابیر، مربیان نقاشی می‌توانند شیوه‌هایی را برای یاری‌گری هنرجوی خود برگزینند بدون اینکه در مسیر رشد طبیعی کودکان و سایر هنرجویان مانع آسیب‌زایی ایجاد کنند و کودک یا هنرجو را از سطح فعلی خود به‌سطحی فراتر از آنچه هست، راهنمایی و هدایت کنند.

نظریه و دیدگاه فرهنگی- اجتماعی ویگوتسکی (منطقهٔ مجاور رشد[۲])

«لئو سیمینوویچ ویگوتسکی[۳]» (۱۹۳۴-۱۸۹۶) یکی از روانشناسان پرکار و مطرح روسی بود که در زمینهٔ زبان و توسعهٔ زبانی فعالیت داشت و معتقد بود که فرآیند کسب دانش محصول توسعهٔ اجتماعی است. این دانشمند در زمینه‌های گوناگون علمی، مانند زبانشناسی، تحلیل روانشناسانهٔ هنر و ادبیات و روانشناسی کودک صاحب‌نظر است. ویگوتسکی پایان‌نامهٔ تحصیلی خود را در موضوع روانشناسی هنر در ۱۹۲۵م ارائه داد و در سال ۱۹۳۴م در ۳۸ سالگی با بیماری سل در مسکو درگذشت. وی در حوزهٔ رشد شناختی، نظریه‌پرداز برجسته‌ای است که به نیروهای درونی و بیرونی اشاره دارد (کرین، ۱۳۸۴، ۲۸۳-۲۸۵). ویگوتسکی در نظریهٔ منطقهٔ مجاور رشد یا حوزهٔ تقریبی رشد معتقد است که بیشترین یادگیری کودک در محدوده‌ای میان حداقل توانایی ذهنی و حداکثر توانمندی ذهنی وی اتفاق می‌افتد که آن را منطقهٔ مجاور رشد نامید. وی با طرح این مفهوم به تکالیفی اشاره دارد که کودک به‌دلیل کم‌تجربگی به‌تنهایی از عهدهٔ آن برنمی‌آید؛ اما با کمک افراد ماهرتر می‌تواند آن‌ها را انجام‌دهد (هدایتی، ۱۳۸۸). همچنین در مفهومی دیگر از نظر ویگوتسکی «حوزهٔ تقریبی رشد عبارت است از فاصلهٔ بین سطح رشد فعلی که به‌وسیلهٔ حل مسأله به‌طور مستقل تبیین می‌گردد و سطح رشد بالقوه که از طریق حل مسأله با راهنمایی بزرگسالان یا همکاری با همسالان تواناتر حاصل می‌شود» (کرین،۱۳۸۴، ۳۱۲).

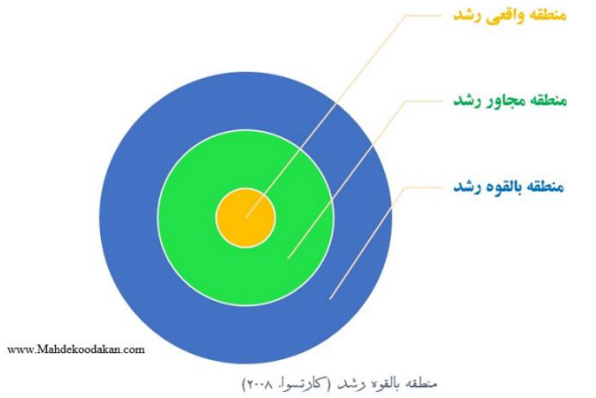
بررسی دیدگاه ویگوتسکی در نظریهٔ منطقه مجاور رشد

تاکنون برداشت‌های مختلفی از دیدگاه ویگوتسکی در طرح موضوع منطقهٔ مجاور رشد شده است. عموم این تلقی‌ها، در وجهی مشترک، اطرافیان کودک اعم از همسالان، بزرگسالان و مربیان را در رشد اجتماعی- فرهنگی او سهیم می‌دانند؛ لیکن آنچه که پژوهش حاضر بر آن متمرکز شده، نقش مربیان بر این رویداد و روند و چگونگی

تأثیرگذاری آنان است. یکی از مهمترین این دیدگاه‌ها این است که برخی منطقهٔ مجاور رشد (نمودار ۱) را به‌عنوان یک روش سنجش تلقی کرده‌اند (مکلاچلن وهمکاران، ۱۳۹۷) و در این روش عملکرد یک کودک را با همسالان او مقایسه می‌کنند و شایستگی کودکان را براساس سنجه‌های توانایی، درک و تأثیرات زمینه‌ای، شناسایی و بررسی می‌کنند. با این دیدگاه، منطقهٔ مجاور رشد ویگوتسکی، بر تحول کودک و کارهایی که او با راهنمایی یک متخصص می‌تواند به انجام برساند تمرکز دارد. این تلقی از سنجش به‌جای تمرکز بر کارهایی که در حال حاضر کودکان می‌توانند بدون کمک دیگران انجام دهند، بر اموری تمرکز می‌کند که خودشان در آینده می‌توانند به‌تنهایی به آن‌ها دست پیدا کنند. از این زاویه، آموزش و سنجش کاملاً به‌هم پیوسته‌اند. از دیدگاه دوم، منطقهٔ مجاور رشد به‌عنوان تکیه- گاه- سازی[۴] به معنای طراحی مسیر برای کودک، الگودهی، دستورالعمل واضح، پرسش و گفت‌وگو دربارهٔ تکالیف مطرح شده است و در دیدگاه سوم، منطقهٔ مجاور رشد به‌عنوان دانش فرهنگی به‌فاصلهٔ بین تجربیات روزمرهٔ کودک و مجموعه دانش فرهنگی وی اشاره می‌کند، می‌تواند در برنامهٔ درسی رسمی پیش‌بینی شود. در دیدگاه چهارم نیز منطقهٔ مجاور رشد به‌عنوان یادگیری جمع- گرا[۵] تعبیر شده است. این تعبیر از منطقهٔ مجاور رشد، نقش فعالی برای یادگیرنده در نظر می‌گیرد و آن را به‌عنوان فاصله‌ای بین دانش رسمی یادگیرنده و انواع یادگیری تعریف می‌کند. این یادگیری که در جمع ساخته می‌شود، غالباً در روند تدریس و در مواجههٔ کودک با یادگیری رخ می‌دهد. این دیدگاه مدعی است که: «هیچ وقت کودکان به‌تنهایی قادر به یادگیری نیستند و این دانش هرگز در چارچوب مغز یک شخص به‌تنهایی نمی‌گنجد؛ دانش به‌طور جمعی ساخته می‌شود، اجرا می‌شود و در یک بافت اجتماعی به آن معنا داده می‌شود. به‌عنوان مثال، در تحقیقی که «فلیر و ریچاردسون» اجرا کردند، گروهی از کودکان خردسال که سنین و توانایی‌های مختلف داشتند در کنار یک میز نقاشی کنار یکدیگر نشسته بودند. کودکان بزرگتر اسم خود را می‌نوشتند، بعضی از کودکان کوچکتر بعضی از حرف‌ها را که اولین حروف اسمشان بود را می‌نوشتند، و یک کودک دو و نیم‌ساله نیز به آن‌ها نگاه می‌کرد و سپس روی کاغذ علایمی را رسم می‌کرد. چیزی که برای بچه‌ها اتفاق می‌افتد، نشان می‌دهد چگونه این جامعهٔ نویسندگان (کودکان دارای سنین مختلف) به جمعی تبدیل می‌شوند که از مفهوم نوشتن آگاه بوده و سعی در یادگیری دانش آن دارند. یک کودک بر روی کاغذ کودکی دیگر یک حرف می‌نویسد، کودک کوچکتر چند حرف دیگر را اضافه می‌کند که با آن‌ها آشناست، و هر دو کودک یک داستان را با هم شکل می‌دهند. مربی متوجه اتفاقی که رخ داده می‌شود و از دو کودک می‌خواهد که در مورد داستان خود حرف بزنند. کودک کوچکتر به او می‌گوید که کلمات چه می‌گویند، و معنای آن‌ها در داستان خود را بازگو می‌کند، سپس کودک بزرگتر با خواندن کلمات چیزهایی را به آن اضافه می‌کند. کودک بزرگتر به‌جای دیگر می‌رود که کودک کوچکتر می‌گوید: نمی توانم چیز دیگری را بگویم، اما وقتی دوستم برگشت می‌توانم چیزهای بیشتری در مورد آن برایتان بگویم» (مکلاچلن وهمکاران، ۱۳۹۷ به نقل از فلیر و ریچاردسون، ۲۰۰۴).

نمودار ۱. منطقه مجاور رشد.
منبع: http://mahdekoodakan.com.

در دیدگاه پنجم که به‌نوعی تکمیل نظریهٔ مجاور رشد ویگوتسکی محسوب می‌شود، مفهوم منطقهٔ مجاور رشد گسترده‌تر شده است. در این تعابیر «منطقهٔ بالقوهٔ رشد[۶]» (نمودار ۲) را که وسیع‌تر از منطقهٔ مجاور است به‌نظر ویگوتسکی افزوده و توسط دیگران بیشتر مفهوم‌سازی شده است.



نمودار ۲. منطقه بالقوه رشد.
منبع: http://mahdekoodakan.com.

منطقهٔ بالقوهٔ رشد، از نظری دیگر، به‌نوعی قابل‌تعمیم بر کل جامعهٔ یادگیرندگان[۷] است و برای تکمیل نظر ویگوتسکی دربارهٔ یادگیری کودکان گفته شده و به آیندهٔ یادگیری آنان اشاره دارد. ویگوتسکی شخصاً امیدوار بود که با طرح حوزهٔ تقریبی رشد، برای مربیان، شاخص بهتری برای شناخت ظرفیت‌های بالقوه واقعی کودک فراهم آورد (کرین، ۱۳۸۴، ص۳۱۲). «جامعهٔ یادگیرنده‌ها، به‌خوبی مناطق رشد معرفی شده توسط ویگوتسکی و توصیف شده توسط دیگران را نشان می‌دهد. کم‌سن‌ترین کودک علائمی را روی کاغذ ترسیم می‌کند. این کودک درواقع چیزی نمی‌نویسد، فقط در این کار او شواهدی یا پتانسیل بالقوه‌ای برای نوشتن وجود دارد، زیرا این کودک در بافتی قرار گرفته است که در آن سایر کودکان توجه او را به توانایی و پتانسیل وی برای یادگیری نوشتن جلب می‌کنند؛ همانطور که ویگوستکی (۱۹۸۷) گفته است، این آینده است و این آموزش است که پیش از تحول آغاز می‌شود» (مکلاچلن و همکاران، ۱۳۹۷). با بررسی توضیحات داده شده از منطقهٔ مجاور و منطقهٔ بالقوهٔ رشد و دیدگاه‌های مطرح شدهٔ فوق، می‌توان گفت این نظریات از آن جهت که قابل‌تعمیم بر کل جامعهٔ یادگیرندگان است، در این مقاله بیشتر مورد توجه است؛ بنابراین برای بهره‌مندی از این نظریه، لازم است تا نگاهی از این منظر به آموزش نقاشی و هنرکودکان داشت.

هنر و آموزش نقاشی به کودکان

در مباحث متنوع وگوناگون روانشناسی، تئوری‌های مختلفی پیرامون رشد کودک ارائه شده است که به توضیح جنبه‌های مختلف رشد انسان می‌پردازد. معمولاً تئوری‌ها و نظریات رشد کودک چهارچوبی را برای اندیشیدن دربارهٔ رشد و یادگیری انسان ارائه می‌دهند. برخی از این تئوری‌ها به‌عنوان تئوری‌های اصلی رشد کودک شناخته می‌شوند. آن‌ها به توصیف جنبه‌های مختلف رشد می‌پردازند و عموماً دیدگاهی مرحله‌به‌مرحله دارند. بعضی از این تئوری‌ها نیز به‌عنوان تئوری‌های فرعی شناخته می‌شوند که تمرکز آن‌ها فقط بر روی جنبه‌هایی از رشد مثل رشد شناختی یا رشد اجتماعی است. گروهی علاقه‌مند به رشد درونی و یادگیری خودانگیخته‌اند و به‌جنبه‌های نظری و عملی رشد توجه دارند. در مقابل، گروهی دیگر گرایش به تأثیرات محیطی بر رشد را بیشتر مورد نظر قرار داده‌اند. از سویی دیگر، متفکرانی در پی یکپارچه کردن تأثیرات رشد شناختی و رشد اجتماعی بوده‌اند. در میان نظرات و تئوری‌های رشد، آنچه که در این پژوهش مورد نظراست، نظریات متعادل و یکپارچه‌کنندهٔ ویگوتسکی در رشد است که برای بهره‌مندی در آموزش نقاشی به تبیین و توضیح آن پرداخته خواهد شد. آنچه که در پژوهش حاضر سبب شده تا به نقاشی کودکان و تعیین حد و مرز آموزشی آن از زاویهٔ نظریهٔ ویگوتسکی پرداخته شود، عمدتاً بررسی دو دید گاه عمده و پرطرفدار در آموزش نقاشی به کودکان، یکی از منظر روانشناسی رشد و دیگری دیدگاه حاکم آموزشی رواج‌یافته در طول تاریخ هنر و آموزشگاه‌های مختلف کنونی است. قابل توجه اینکه هرکدام از این دیدگاه‌ها مخالفان و موافقانی در تمامی سطوح آموزش هنر در تمامی سنین و مقاطع دارند. به‌ویژه این اختلاف نظر در آموزش هنر و نقاشی‌کودکان، به‌خاطر آسیب‌های احتمالی که در آموزش هنر به کودکان از سوی مربی وارد می‌شود، بیشتر خودنمایی می‌کند.

دیدگاه اول: عدم‌دخالت مربی در نقاشی کودکان؛ طرفداران دیدگاه اول عموماً معتقدند که «رهیافت روانشناسی سنتی نسبت به نقاشی کودکان، به این نتیجه‌گیری منجر می‌شود که برای آموزش رسمی فنون طراحی و نقاشی به کودکان نباید کوشش زیادی به‌کار برد. بسیاری از روانشناسان تکاملی، مانند «هاریس» (۱۹۶۳) و «پیاژه و اینهلدر» (۱۹۶۹) که بر اندیشهٔ سنتی در زمینهٔ نقاشی کودکان سیطره داشته‌اند، به فرآیند کشیدن نقاشی توجه چندانی معطوف نکرده‌اند. پیامد این دیدگاه این است که نیازی به آموزش نقاشی نیست؛ زیرا همراه با افزایش سن کودکان، توانایی بلوغ‌یافته‌تر آن‌ها خودبه‌خود راه را برای تکامل بیشتر تصاویر ذهنی هموار خواهد کرد و این فرآیند نیز به‌نوبهٔ خود به کشیدن تصاویر بهتر منجر خواهد شد و به‌طور کلی متفقاً بر این نظرند که نوعی رهیافت آزاد و «تسهیل کننده» اما اساساً غیر ارشادی مناسبترین شیوهٔ آموزش نقاشی به کودکان است. توصیهٔ این سنت آن است که تقلید (نسخه‌برداری) را نباید تشویق کرد» (توماس و سیلکر،۱۳۷۰، ۲۲۱).

دیدگاه دوم: رعایت دستورالعمل‌های مربی برای کسب مهارت؛ در یک نگاه کلی برای اینکه چیزی تحت عنوان هنر آموزش داده شود، نیازمند آموختن تکنیک‌ها و روش‌ها و دیدن الگوهایی در نقاشی و سایر هنرها از مربی برای هنرجوست. هنرجو در هر سنی نیازمند کمک معلم است. کتاب‌های بی‌شماری از این الگوها و شیوهٔ کار از روی آن‌ها در دسترس است. اغلب این الگوها در یک شیوهٔ افراطی منجربه نسخه‌برداری از سوی هنرجو می‌شود. این نسخه‌برداری تا سنی که مربی مجاز به تعیین دستورالعمل قطعی برای هنرجو نیست (۴ تا ۹ و حداکثر تا ۱۲ سالگی) سد راه خلاقیت کودکان می‌شود. نظرات حامی بهره‌مندی کودکان از دستورالعمل‌های مربیان و الگوهای راهنما در آموزش هنر حاکی از آن است که فرمول‌های کشف شده توسط اساتید فن در طراحی، نقاشی و

تکنیک‌آموزی در تکامل هنر شاگردان نقش مهمی دارد. از این منظر، «نسخه‌برداری آنقدرها هم که بعضی از صاحب‌نظران جدید گمان می‌کنند، زیان‌بار نیست؛ برای مثال، «گاردنر» این نکته را خاطرنشان کرده است که نسخه‌برداری ممکن است در کسب مهارت‌های هنری نقش سازنده نیز داشته باشد؛ زیرا وسیله‌ای برای دست‌یافتن به بازنمایی‌های دقیق‌تر است. نتایج حاصل از برخی پژوهش‌ها نشان می‌دهد که کودکان به‌هر حال و بدون توجه به‌نظر آموزگاران خود به نسخه‌برداری می‌پردازند» (توماس و سیلکر،۱۳۷۰، ۲۲۱). به‌عقیدهٔ برخی از محققان کسانی که بیش از همه مخالف نسخه‌برداری بوده‌اند، نقاشی کودکان را نوعی هنر تلقی کرده‌اند که در آن حدیث نفس اهمیت دارد، در حالی که کسانی‌که برای نسخه‌برداری نقشی قائل‌اند، بیشتر دل‌مشغولی یادگیری فنون نقاشی توسط کودکان بوده اند (توماس و سیلکر،۱۳۷۰، ۲۲۳).

در مقایسه و بررسی این دو دیدگاه نتیجه‌ای که حاصل می‌شود این است که به‌نظر می‌رسد نظریهٔ ویگوتسکی میانجی و تعیین‌کنندهٔ مرز این دو دیدگاه بوده و اگرچه نقدی بر نظر پیاژه یا تکمیل نظر او هم محسوب می‌شود، ولی برای مربیان و دست‌اندرکاران آموزش هنر کودکان می‌تواند راهگشا باشد. ویگوتسکی به‌نوعی حد و مرز دخالت مربی و چگونگی استفاده و بهره‌برداری ازکتب راهنما و دستورالعمل‌های آموزشی را تعیین کرده و به‌همین سبب اختلاف نظرها را در شیوهٔ آموزش نقاشی به کودکان کم کرده است.

کودک و دوران کودکی

از منظر و دیدگاه فرهنگی- اجتماعی ویگوتسکی و همچنین در یک نگاه فرهنگی- تربیتی، مفهوم‌سازی دوران کودکی، در حکم یک پدیدهٔ اجتماعی، ضرورتی فراموش شده و یا مبهم است. به‌زبان ساده، کودک آشنای ما، هنوز برای ما غریب و ناشناخته است. طبیعت، کودکان را پیش از آنکه بزرگسال شوند، کودک می‌خواهد. از این رو، لازم است تا ضمن شناخت نیازهای طبیعی این دوران، به ساختار اجتماعی‌ای که کودک درآن رشد می‌کند، توجه ویژه داشت (جنکس، ۱۳۸۸، ۱۲-۲۰). نظریهٔ فرهنگی- اجتماعی ویگوتسکی ضمن به‌رسمیت شناختن وضعیت طبیعی رشد در دوران کودکی به این ساختار اجتماعی توجه دارد. با توجه به دوران طبیعی رشد، در پیمان‌نامهٔ جهانی حقوق کودکان[۸]، دوران کودکی تا سن هجده‌سالگی است. ولی کودک مورد نظر در این پژوهش کسی است که توان ترسیم نقش روی هر سطحی و توسط هر چیزی را از حدود سن دو سالگی تا فعالیت‌هایی که در سن رشد طبیعی هنر کودکان حداکثر تا پایان سن چهارده‌سالگی است، در بر می‌گیرد و آموزش مورد نظر نیز رویکرد آموزشی کودک‌محوری است. از این دیدگاه، اساساً هنر عبارت است از توضیح و تبیین تغییرات کودک در فرآیند رشد او به کودک به‌عنوان فردی نگاه می‌کنند که بیان هنری او بازتاب مکان زندگی و نحوهٔ ارتباط وی با محیط پیرامون وی است. رویکرد کودک‌محور براساس روانشناسی رشد بنا شده و تئوری رشد کودک را در هنر مطرح می‌کند. آموزش هنری که براساس تئوری یاد شده بنا شده است، مراحل رشد کودک را به‌عنوان دستورالعمل و راهکار برای طراحی برنامه‌های آموزشی هنر استفاده می‌کند (گودالیس و اسپیرز، ۱۳۹۰، ۲۳).

هنر کودکان

کارهایی که کودکان در دوران رشد طبیعی در محدودهٔ فعالیت‌های هنری انجام می‌دهند، از زاویهٔ بیان احساسات و عواطف (ابراز، ترسیم یا بیان دیده‌ها و شنیده‌ها)، تبیین خلاقانه و استفاده از ابزار و وسایل هنری را می‌توان هنر

نامید؛ ولی از زاویهٔ مرحله‌ای از رشد طبیعی در دوران کودکی، به‌خاطر اینکه کودکان این نقش‌ها را در روند رشد طبیعی خود (مانند هر کار طبیعی دیگر در دوران عمومی رشد از قبیل فراگیری زبان و ...) ناآگاهانه ترسیم می‌کنند، هنر نیستند؛ زیرا با ملاک‌های تعریف هنر که مبتنی‌بر آگاهی و تعمد انسان است، سازگار نیستند. در مرحلهٔ رشد طبیعی، کودکان ناآگاهانه و بازی‌گونه احساسات خود را در طرح و رنگ و نقش و هر اقدام دیگری بروز می‌دهند و از ابزار و وسایل گوناگونی که در اختیارشان باشد اعم از وسایل خلق آثار هنری یا سایر وسایل روزمرهٔ زندگی برای کشف پیرامون، تمرین زیستن و آموختن استفاده می‌کنند و از این طریق خواسته یا ناخواسته در معرض قضاوت و کنش بزرگسالان قرار می‌گیرند. از این‌رو، عملکرد بزرگترها اعم از والدین یا مربیان بر رفتار مستمر کودک مؤثربوده و از همین جهت است که دارای اهمیت و بایستهٔ مراقبت است. در این مجموعه رفتارها و بازی‌ها، نقاشی مشهورترین بخش و زیرمجموعهٔ هنر کودکان است که توسط آنان انجام شده و در میان سایر هنرهایی که به هنر کودکان (سفالگری، کارهای دستی و ...)شهرت یافته، عمومیت و گستردگی ویژه‌ای در ابعاد مختلف دارد. از این‌رو، والدین، مربیان، روانشناسان و پژوهشگران بسیاری از ورای نقاشی کودکان سعی در شناخت وی دارند؛ گویی نقاشی کودک آیینه‌ای است که تمام خصوصیات شخصیتی این موجود کم سن و سال را برملا می‌سازد، آیینه‌ای که ممکن است با بی‌احتیاطی و ندانم‌کاری بزرگسالان اعم از والدین و مربیان خدشه‌دار شود. از طرفی، اقدام مناسب و آگاهانه در مواجه با این آیینهٔ شخصیت‌نما ممکن است سهم قابل‌توجهی در ارتقای شخصیت و تفکر کودک داشته باشد. تجربیات نگارنده در کلاس‌های آموزشی در یک مقایسه نشان داده که هنگامی که به نقاشی کودکان ایرادی گرفته می‌شود، آنان این ایراد را متوجه شخصیت خود می‌پندارند و تحت‌تأثیر شدید قرار می‌گیرند؛ در حالی که وقتی به آثار بزرگسالان نقدی وارد می‌شود، در پی اصلاح یا تقویت آن مهارت یا دفاع از خود برمی‌آیند. بزرگسالان ایراد را متوجه خود ندانسته و خواهان نقد و بررسی آثارشان هستند تا بیشتر یاد بگیرند؛ لذا مواجهه با آثار کودکان را می‌توان برخورد با خود آنان تلقی کرد. بنابراین لازم است در این مواجهه آگاهانه برخورد کرد و برای پرورش و تکامل شخصیت کودک از این خصوصیت بهره‌برداری لازم را در تربیت همه‌جانبهٔ او به‌عمل آورد.

نقاشی کودکان

از منظر روانشناسی، برخی از پژوهندگان هنر کودک معتقدند که نقاشی کودکان فعالیتی است که اهمیت تکاملی آن هنوز نادیده گرفته شده است و دلیل آن‌ها برای اینکه نقاشی باید بااهمیت تلقی شود این است که نقاشی کودک فعالیت شناختی پیچیده‌ای است که برای بسیاری از کودکان جذابیت دارد و آن‌ها در مقیاس گسترده‌ای به آن می‌پردازند. اثرات تراکمی نقاشی همراه با سایر شکل‌های بازی می‌تواند تأثیر قابل ملاحظه‌ای در تکامل هوشی اوان کودکی و افزایش قابلیت در گستره‌ای از فعالیت در سال‌های بعد داشته باشد (توماس و سیلکر، ۱۳۷۰، ۳-۲۳۲). از همین منظر، نقاشی کودکان حداقل در سه حوزهٔ روانشناسی کودک اعم از روانشناسی بیان عاطفی (سنجش شخصیت و سازگاری عاطفی)، روانشناسی نوشتن (یادگیری نوشتن) و روانشناسی تفکر (نقاشی محصول اندیشه) قابل پژوهش و بررسی است. در روانشناسی تفکر، کشیدن یک نقاشی توسط کودک دستاوردی پیچیده است و از نظر «فریمن» کار شناختی درخور توجهی است. نقاشی محصولی از اندیشه و تسهیل‌کنندهٔ آن است (توماس و سیلکر، ۱۳۷۰، ۲۳۰). در دوران رشد طبیعی، مراحل رشد کودک در نقاشی، براساس نظر «ویکتور لوان فلد»[۹] در مراحل پی‌درپی اتفاق می‌افتد. نونهالان از ۲ تا۴ سال به‌صورت تصادفی خط‌خطی می‌کنند و از سن ۴

تا ۷ سال خط‌خطی‌ها، رنگ‌ها و اشکال به کنترل نمادین و شماتیک بدل می‌شوند. ۷ تا ۹ سال به‌توصیف محیط پیرامون خود می‌پردازند و از ۹ تا ۱۲ سال به واقع‌گرایی روی می‌آورند. در سنین ۱۲ تا ۱۴ سال با ورود به‌مرحلهٔ طبیعت‌گرایی برای درک تناسبات، عمق و تغییرات رنگی، رشد طبیعی هنر کودکان پایان می‌پذیرد و لازم است در این مرحله وارد آموزش‌های مهارتی شوند (گودالیس و اسپیرز،۱۳۹۰، ۲۵).

بحث و تحلیل نمونه‌ها

چنانکه گفته شد، نقاشی گونه‌ای از بیان ذهنیت و در نتیجه همان تفکر کودک است. این شیوهٔ بیانی در یک روند طبیعی رشد همراه با افزایش سن کودک دستخوش تغییرات معمول و عادی خواهد شد. در اغلب اوقات، در گروه‌های همسان سنی کودکان تغییرات یاد شده یکسان است مگر اینکه با روش‌های آموزشی، با شیوه‌ها و تکنیک‌های بیانی بیشتری آشنا شوند. آشنایی کودکان با تکنیک‌ها و روش‌های مختلف نقاشی با توصیه‌های گفته شده در وضعیت مطلوب در منطقهٔ مجاور رشد اتفاق می‌افتد تا دخالت بی‌جا در کار کودک تلقی نشود و البته پیشنهاد مورد تأکید این نوشتار تعیین حد و مرز این دخالت است. چنانکه توضیح داده شد، ویگوتسکی معتقد است بیشترین یادگیری کودک در محدوده‌ای میان حداقل توانایی ذهنی و حداکثر توانمندی ذهنی وی اتفاق می‌افتد که آن را منطقهٔ مجاور رشد نامید. وی با طرح این مفهوم به تکالیفی اشاره دارد که کودک به‌دلیل کم‌تجربگی به‌تنهایی از عهدهٔ آن برنمی‌آید، اما با کمک افراد ماهرتر می‌تواند آن‌ها را انجام دهد. ویگوتسکی منطقهٔ مجاور رشد را حوزه‌ای می‌داند که کودک می‌تواند فراسوی سطح فعلی خود حرکت کند، لذا آزمون‌های مرسوم در سیستم آموزشی فعلی (سیستم‌های آموزشی تحت‌تأثیر پیاژه یا مشابه، بدون کمک افراد) کفایت لازم را برای تشخیص قابلیت‌های شناختی کودک ندارند؛ چراکه تنها قادرند سطح فعلی رشد را اندازه بگیرند و قادر به تعیین ظرفیت‌های شناختی کودک نیستند (هدایتی، ۱۳۸۸). از این‌رو در پاسخ به میزان دخالت و یاری‌گری در آموزش نقاشی‌کودکان از دیدگاه نظریه طرح شده (دیدگاه فرهنگی اجتماعی منطقه مجاور رشد ویگوتسکی) نمونه‌هایی همراه با توضیحات مختصر ارائه شده است. این نمونه‌ها در محدوده مجاز همفکری وکمک غیرمستقیم مربی و نقاشی کودکان ارائه و بررسی می‌شود. نمونه‌های نقاشی کودکان قبل و بعد از یاری‌گری مربی و اطرافیان به شرح زیر است:

۱. نقاشی کودک قبل از آموزش و یاری‌گری مربی، در سطح حداقل توانایی کودک (در دورهٔ رشد طبیعی، بدون توجه به نظریهٔ ویگوتسکی)

چنانکه گفته شد، نظر متخصصان هنر و نقاشی کودکان در رویکرد کودک‌محوری که براساس روانشناسی رشد بنا شده و مراحل رشد کودک را دستورالعمل طراحی برنامه‌های آموزشی می‌دانند، معتقداند که مراحل رشد کودک در نقاشی به‌صورت پی‌درپی در سنین مختلف، اتفاق می‌افتد حتی اگر کودک آموزش خاصی نبیند. «کودک در طی این مراحل از هرگونه وسیله‌ای که در اختیار داشته باشد، برای فعالیت‌های ضروری و نقاشی در مسیر رسش خود استفاده می‌کند؛ به‌همین سبب است که در پاسخ به سؤال خانواده‌ها برای آموزش دادن نقاشی به فرزندانشان بارها تذکر داده شده که کودکان تا پیش از دبستان یا حتی در طول دوران ابتدایی تحصیلی فقط نیاز به‌وسایل مطلوب نقاشی و نحوهٔ استفاده از آن‌ها را دارند، مگر اینکه یک مربی آگاه، عهده‌دار آموزش فرزندشان شود. در این دوران مربی کودک یا باید به‌نقش، وظیفه و حد و مرز دخالتش در هنرآموزی به کودک آگاه باشد یا

اینکه فقط کودک را برای استفاده از ابزار راهنمایی کند تا موجب سرکوب خلاقیتشان نشود و به‌روند رشد آنان لطمه‌ای وارد نکند» (سوداگر، ۱۳۹۹). از منظر این گفتار و تجربهٔ نگارنده نیز این نظر صادق است که اولاً دوران رشد طبیعی کودکان (دوران رسش مرحله‌ای ژان پیاژه) در آموزش نقاشی باید جدی تلقی شود؛ ثانیاً راهنمایی مربی برای کودکان تا سن حداقل ۹ سالگی باید مبتنی‌بر خودانگیختگی هنرجو و در حد توانایی آنان در آموزش نقاشی باشد. سؤالات مربی در مورد تکنیک‌ها، موضوعات و پدیده‌های پیرامون کودک چنانکه در پیش‌رو توضیح داده خواهد شد، باعث این خودانگیختگی می‌شود و در آموزش هنر به کودکان راهگشای ایجاد آثار بدیع و منحصربه‌فردی خواهد شد که هم آثار کودکان را از هم متمایز می‌کند و هم تأثیر یاری‌گری مثبت مربی را در آثارآنان نشان خواهد داد. دو نمونه که توسط دانش‌آموزان (مرتضی غفوریان ۷ ساله و سید محمدحسین امینی ۹ ساله) (تصاویر ۱ و ۲) نقاشی شده؛ کارهایی از کودکان ارائه شده است که بدون دخالت مربی یا خانواده در نقاشی و ذهنیت کودک و با وسایل معمولی که اکثر کودکان به آن دسترسی دارند نقاشی شده‌اند. این دانش‌آموزان با اندکی راهنمایی یا تغییر در وسایل یا ابزار کار یا با توضیحات و میانجی‌گری مربی آگاه می‌توانند آثار بسیار متفاوت‌تری در سطحی بالاتر از سطح فعلی خودشان خلق کنند. در نمونه‌های بعدی تأثیر ابزار و نظر مربی مشهود است.

تصویر۱. مرتضی غفوریان، ۷ ساله (بدون دخالت مربی/ مداد رنگی). منبع: نگارنده.

تصویر ۲. سید محمد حسین امینی ۹ ساله (بدون دخالت مربی/ مداد رنگی). منبع: نگارنده.

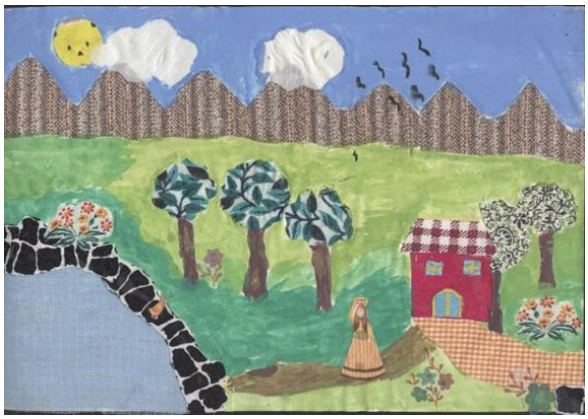
در نمونه‌های زیر کارهایی از یک کودک ۵ ساله (محمدحسین رکاب‌ساز) (تصاویر ۳ و ۴) ارائه شده که بدون دخالت مربی در نقاشی و ذهنیت کودک و فقط با در اختیار گزاردن وسایل مطلوب به کودک نقاشی شده‌اند. این وسایل به توصیهٔ یک مربی و توسط خانواده در اختیار او قرار داده شده است. وسایلی که کودک بتواند به‌راحتی با آن‌ها ایجاد اثر کند و برای وی خطری نداشته باشد. از نظر خانواده، تغییر وسایل کار اشتیاق زیادی برای نقاشی در کودک ایجاد کرده است و تعداد کار کودک را افزایش داده است.

تصاویر ۳ و ۴. محمدحسین رکاب‌ساز، ۵ ساله (بدون دخالت مربی، در این نمونه‌ها به‌جای مدادرنگی ابزار جدید مدادشمعی روغنی در اختیار کودک قرار داده شده است). منبع: نگارنده.

۲. نقاشی کودکان بعد از کمک و گفت‌وگوی آموزشی مربی (با توجه به نظریهٔ منطقهٔ مجاور رشد ویگوتسکی)

در این قسمت با نمونه‌هایی از نقاشی کودکان مواجه خواهیم بود که با راهنمایی مربی و الگوهای آموزشی توضیح داده شده شکل گرفته؛ این راهنمایی‌ها در دو سرفصل کلی اعم از شیوه و تکنیک استفاده از ابزار کار و سپس توجه به موضوع و ذهنیت‌سازی و پرورش نگاه هنرجو توسط مربی انجام شده است (تصاویر ۵ و ۶). در این نمونه‌ها عموماً کل صفحهٔ نقاشی به توصیهٔ مربی رنگ‌آمیزی شده؛ در حالی که در نمونه‌هایی‌که کودکان بدون تأثیر مربی نقاشی می‌کنند، روی صفحهٔ سفید و بدون رنگ این کار را انجام می‌دهند.

تصویر ۵. سعیده یوسف‌پور یوسفی، یازده‌ساله/ تکنیک: مدادشمعی، مدادرنگی و گوآش همراه با راهنمایی مربی در آموزش تکنیک ترکیب مواد، مدادشمعی و آبرنگ. منبع: نگارنده.



تصویر۶. مریم هوشمندزاده، هشت‌ساله/ تکنیک: کلاژ پارچه و گوآش، با کمک مربی در آموزش تکنیک کلاژ پارچه و استفاده از رنگ گوآش. منبع: نگارنده.

پس از دیدن این نمونه‌ها سؤالاتی مهم مطرح می‌شود که عموماً بیان‌کنندهٔ میزان کمک مربی یا والدین به کودک است. پاسخ به این سؤالات از این جهت برای مربیان مهم است که حد و سهم دخالت مربی یا بزرگسال را در تفکر، خلاقیت و بیان افکار کودک مشخص می‌کند.

الگوهایی برای میزان دخالت مربی براساس نظریهٔ فرهنگی- اجتماعی (منطقهٔ مجاور رشد) ویگوتسکی

براساس تجربیات نگارنده کار با کودکان و مطالعات انجام شده در شیوه‌های آموزشی (شیوهٔ حافظه‌محور یا تفکرمحور) این ایده به‌دست آمد که کودکان برای بیان تفکراتشان از طریق نقاشی نیاز به «شناخت ابزار کار» (به‌عنوان ابزار بیان اندیشه و تحریک ذهن به‌وسیلهٔ ایجاد سؤال و پرسشگری) و کسب مهارت دست، «نگاه دقیق و ذهن پرسشگر» دارند. بنابراین برنامه‌ها و الگوهای کار در مراحلی براساس شناخت ابزار کار، تمرین دست، تقویت چشم و ذهن طراحی شد. نمونه‌ها و توضیحات هر نقاشی مربوط به یکی از این مراحل است. توضیح اینکه مبانی نظری بهره‌مندی از این الگوها برای آموزش نقاشی به کودکان الگوهایی است که امروزه تحت عنوان آموزش فلسفه به کودکان (فبک) در برنامهٔ آموزش تفکر فلسفی مورد نظر است. این الگوها در شیوهٔ آموزشی تفکرمحور، در مقابل شیوهٔ آموزشی حافظه‌محور، معتقد به تقویت ذهن پرسشگر برای رشد تفکر کودکان از دوران کودکی است. این الگو به‌عنوان نقد تفکر پیاژه (تفکر تکوین و رسش مرحله‌ای در مراحل رشد شناختی[۱۰])که ذهن کودک را برای تفکر انتزاعی مگر در مرحلهٔ عملیات صوری از حدود سن ۱۱ تا ۱۵ سالگی نارس می‌داند، محسوب شده و نظریهٔ منطقهٔ مجاور رشد ویگوتسکی را حامی خود می‌داند. نظریهٔ ویگوتسکی چنانکه گفته شد، بر استفاده از کمک بزرگسالان یا همسالان ماهرتر برای بالا بردن توانایی ذهنی کودک (در منطقهٔ مجاور رشد) برای آموزش تفکر از دوران کودکی به کودکان تأکید دارد.

الگوی اول: شناخت ابزار کار و افزایش مهارت دست

برنامهٔ مورد نظر برای شناخت ابزار کار به‌نحوی طراحی شد تا کودک با وسایلی از نقاشی با خصوصیت‌های مختلف ابزار آشنا شود و سپس با موضوعی دلخواه آن‌ها را به‌کار گیرد. در نمونه‌های آورده شده، کودک کار با گواش، مدادشمعی و سایر وسایل را یاد گرفته، خصوصیات ترکیب مواد مثل گواش رقیق و مدادشمعی را هم در تمرین‌های دستی تجربه کرده و سپس در موضوعی دلخواه ارائه داده است. در این روند، همواره کمک‌های کلامی مربی بدون دخالت‌های دستی انجام می‌شود. کمک مربی درحد راهنمایی است و کودک بر پایهٔ تجربیات و تمرین‌های خود به چگونگی استفاده از تکنیک‌ها، روش‌ها و مواد دست می‌یابد. مربی در گفت‌وگوهای خود با کودک سؤالاتی را به‌شیوهٔ برنامهٔ آموزش تفکر فلسفی (فبک) مطرح می‌کند تا ذهن کودک را درگیر کند، نهایتاً پاسخ کودک به این پرسش‌ها در نقاشی وی ظاهر می‌شود (تصاویر ۷ و ۸). پرسش‌هایی که مربی برای این برنامه در نظر می‌گیرد شامل: چرا وسیله و ابزار کار را اینگونه به‌دست می‌گیری؟ آیا از این وسیله طور دیگری هم می‌توانی استفاده کنی؟ بدون اینکه شابلون داشته باشی، از چه‌چیزی به‌جای شابلون برای رنگ‌افشانی می‌توانی استفاده کنی؟ اگر رنگ (الف) و (ب) را با هم ترکیب کنی چه رنگ می‌شود؟ اگر مادهٔ (ج) و (د) را با هم ترکیب کنی چه اتفاقی می‌افتد؟ اگر مادهٔ (ز) را کمی رقیق‌تر استفاده کنی، چه می‌شود؟ اگر مادهٔ (چ) را به‌روش غیرمعمول و مرسوم که تابه‌حال یاد گرفته‌ای به‌کار بگیری، چه اتفاقی رخ می‌دهد؟ و سؤالاتی که هرکدام می‌تواند پاسخ‌هایی داشته باشند که حتی خود مربی برخی از آن پاسخ‌ها را هم تجربه نکرده باشد. مربی متناسب با اطلاعات نظری و عملی خود سؤال طرح می‌کند و در این روش منتظر می‌ماند تا هنرجو شخصاً به لذت کشف رنگ‌ها و ترکیب مواد دست یابد.

تصویر ۷. داریوش سنجری، هفت‌ساله/ تکنیک: مدادشمعی و آبرنگ و با کمک و یاری‌گری مربی در شناخت تکنیک و رنگ. منبع: نگارنده.

تصویر ۸. امیرمیثم جهاندیده، نه‌ساله/ تکنیک: افشانگری با شابلون، مسواک و گوآش با یاری مربی در آموختن تکنیک افشانگری با مسواک و گوآش. منبع: نگارنده

الگوی دوم: پرورش نگاه دقیق

در برنامه‌ای که مبتنی‌بر پرورش نگاه و افزایش دقت در دیدن طراحی شد، با گفت‌وگو به کودک گفته شد که وسایل و ابزار کار را تهیه کند، به اطرافش خوب نگاه کند و چیزهایی را که تابه‌حال دیده یکبار دیگر ببیند و بادقت و کنجکاوی آنچه را که می‌بیند، به‌تصویر درآورد. اتفاقات زندگی روزمره و دقت در زندگی خود و اطرافیان مناسب‌ترین موضوعاتی است که کودک در این تمرین به آن می‌پردازد. نمونه‌های ارائه شده نقاشی‌هایی هستند که مبتنی‌بر برنامهٔ پرورش نگاه دقیق انجام شده‌اند. پرسش‌هایی که مربی برای این برنامه در نظر می‌گیرد شامل: آیا تابه‌حال از بالا به اطراف خود نگاه کرده‌ای؟ از پنجره به بیرون نگاه کن، آیا رنگ چیزها با فاصله‌ای که از تو دارند، با رنگ‌هایی که در نزدیک تو هستند یکی است؟ رنگ‌ها در روشنایی بهتر دیده می‌شوند یا در تاریکی؟ چرا؟ آیا می‌توانی تفاوت رنگ‌ها را در نقاشیت نشان دهی؟ به اطرافیانت توجه کن، چه‌چیزی در دست آنان است؟ آیا می‌توانی آن‌ها را در حال راه رفتن، حرف زدن، دعوا کردن و ... نقاشی کنی؟ (تصاویر ۹ و ۱۰).

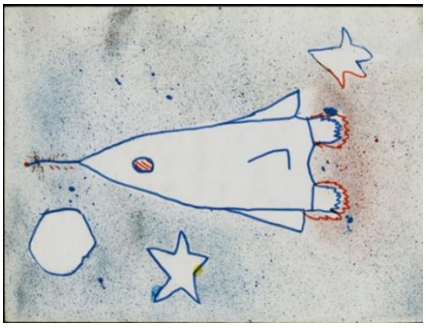
تصویر ۹. ایمان قزوینیان، هشت‌ساله/ تکنیک: مداد و گوآش با کمک مربی در ذهنیت‌بخشی برای رسیدن به موضوع. منبع: نگارنده.

تصویر ۱۰. فاطمه موسی‌پور، ۹ساله/ تکنیک: مداد و آبرنگ با کمک مربی در ذهنیت‌بخشی برای رسیدن به موضوع. منبع: نگارنده.

الگوی سوم: تربیت ذهن پرسشگر

داستان‌سرایی و خیال‌پردازی برای پرورش ذهن کودک اولین قدم‌های آغاز این برنامه به‌شمار می‌آیند. در این برنامه، کودک با گفت‌وگوی مبتنی‌بر داستان به‌سمت چیزهایی که تا کنون ندیده و ممکن است بتواند در ذهن

خود آن‌ها را تصورکند و به‌تصویر درآورد، راهنمایی و هدایت می‌شود. در این برنامه، موضوعاتی از قبیل زندگی زیر دریا، آنچه در فضا و دنیای ستارگان می‌گذرد، اختراع و اکتشاف چیزهای غیرممکن و تصویرگری خواب و خیال، از جمله موضوعاتی هستند که کودکان به‌سمت و سوی آن‌ها هدایت می‌شوند. موضوع‌هایی که مربی برای این برنامه در نظر می‌گیرد شامل: نقاشی ازسفر به آسمان شب و چیدن ستاره‌ها، سفر به پاییز درون رگ برگ‌ها، سفر به اعماق زمین و.. نقاشی دستگاه رنگین‌کمان، دستگاه باران‌ساز، دستگاه تبدیل آرزوها و.. (تصاویر ۱۱ و ۱۲).



تصویر ۱۱. احسان امامی، هشت‌ساله/ تکنیک: ماژیک و افشانگری با مسواک و گوآش با کمک مربی در توضیح شیوهٔ افشانگری و ایدهٔ موضوع. منبع: نگارنده.

تصویر ۱۲. نجمه مهدیان، ده‌ساله/ تکنیک: گوآش و مدادشمعی با شیوهٔ خراش اسکراچ برد با کمک مربی در شیوه و ایدهٔ موضوع. منبع: نگارنده.

نمونه‌های دیگر از نقاشی کودکان قبل و بعد از تاثیر پذیری از آموزش هدف‌مند

این نمونه‌ها نشان‌دهندهٔ تفاوت آثار هنرجویان قبل و بعد از آموزش است. مربی همگام با نظریهٔ منطقهٔ مجاور رشد ویگوتسکی، در یک محدودهٔ از پیش تعریف شدهٔ متناسب بین حداقل و حداکثر توانایی کودک در روند خلق این آثار، نقش هدایت‌گری داشته است. توصیه‌های عملیاتی و آموزشی مربی (هدایت و یاری مربی و والدین) متناسب با توانایی کودک در ترسیم نقاشی‌ها و چگونگی استفاده از تکنیک‌ها بر کار آنان تأثیر قابل مشاهده و مطلوبی داشته و در جدول ۱ به‌عنوان الگوهایی برای مواجههٔ مربیان با هنرجویان در آموزش نقاشی به کودکان خلاصه شده است.

جدول ۱. نمونه‌های نقاشی کودکان؛ پیش و پس از استفاده از توصیه‌های مربی همگام با نظریهٔ فرهنگی- اجتماعی منطقهٔ مجاور رشد ویگوتسکی. منبع: نگارنده.

ردیف	مشخصات هنرجو	نقاشی قبل از تأثیر و کمک دیگران (مربیان، بزرگترها، والدین)	نقاشی بعد از تأثیر و کمک مربی و دیگران همگام با نظریهٔ منطقهٔ مجاور رشد ویگوتسکی	الگو و عناوین توصیه‌های آموزشی مربی و دیگران همگام با نظریه
۱	میلاد خراسانی ۶ساله			راهنمایی در همان موضوع؛ توصیه به نگاه متفاوت؛ استفاده از مداد برای طراحی و رنگ‌آمیزی با آبرنگ.

ردیف	مشخصات هنرجو	نقاشی قبل از تأثیر و کمک دیگران (مربیان، بزرگترها، والدین)	نقاشی بعد از تأثیر و کمک مربی و دیگران همگام با نظریهٔ منطقهٔ مجاور رشد ویگوتسکی	الگو و عناوین توصیه‌های آموزشی مربی و دیگران همگام با نظریه
۲	عبدالرضا فاضلی ۸ساله		 	راهنمایی برای استفاده از تکنیک ترکیب مواد (مدادشمعی و گوآش غلیظ) به‌شیوهٔ اسکراچ‌برد. ۲. راهنمایی برای استفاده از اشیای پیرامون برای ساخت شابلون توأم با نقاشی و استفاده از شیوهٔ افشانگری.
۳	محمد انصاری جابر ۹ساله			توصیه به ادامهٔ موضوع و تغییر مواد؛ استفاده از گوآش رقیق و غلیظ بعد از طراحی با مداد.
۴	نسترن میردامادی ۶ساله	 	 	۱. توصیه به ادامهٔ موضوع و بزرگتر کشیدن برخی از بخش‌ها و استفاده از آبرنگ غلیظ و مدادشمعی. ۲. توصیه به ادامهٔ موضوع و بزرگتر کشیدن برخی از بخش‌ها و استفاده از گوآش رقیق و مداد طراحی.
۵	محمدعلی اخوان ۸ساله	 	 	۱. توصیه به‌دیدن چیزهای دیگر در طبیعت و تغییر مواد متناسب با موضوع و تغییر تکنیک از مدادرنگی به آبرنگ غلیظ ۲. توصیه به ترسیم جایی دیگر از منزل همراه با تغییر مواد؛ استفاده از مداد در طراحی و رنگ‌آمیزی با آبرنگ.

ردیف	مشخصات هنرجو	نقاشی قبل از تأثیر و کمک دیگران (مربیان، بزرگترها، والدین)	نقاشی بعد از تأثیر و کمک مربی و دیگران همگام با نظریهٔ منطقهٔ مجاور رشد ویگوتسکی	الگو و عناوین توصیه‌های آموزشی مربی و دیگران همگام با نظریه
۶	محسن نامدار ۹ساله			۱. توصیه به‌دیدن چیزهای دیگر در طبیعت و تغییر مواد متناسب با موضوع و تغییر تکنیک از مدادرنگی به آبرنگ. ۲. توصیه به ترسیم کسانی دیگر از اعضای خانواده همراه با تغییر مواد؛ استفاده از گواش برای رنگ‌آمیزی.
۷	احسان تنهایی ۸ساله			راهنمایی در همان موضوع (خانه و درخت) و توصیه به تغییر مواد؛ کلاژ با کاغذ رنگی دستساز

بحث پیش از نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر براساس یک نظریه در مطالعات روانشناسی رشد با عنوان «نظریهٔ فرهنگی- اجتماعی منطقهٔ مجاور رشد» از لئو ویگوتسکی، در پی پاسخگوی به این پرسش است که در شیوه‌های آموزش هنر در مبحث آموزش نقاشی کودکان که یک فعالیت خلاقه و گاه بدون نیاز به کمک مربی، توسط کودکان در حال انجام است، مربی چه نقشی ایفا کند تا در مسیر رشد هنرجویان کم سن و سال سنگ راه نباشد؟ به‌عبارتی این پژوهش در پی آن است تا مشخص کند حد و مرز دخالت مربی کودک در آموزش نقاشی به کودکان کجاست؟! در پاسخ به این سؤالات توضیحاتی ارائه شد که نشان می‌دهد معلم هنر باید یک تسهیل‌کننده، یک یاری‌گر و یا میانجی‌گری باشد که کودک یا هنرجو را از سطح فعلی خود به‌سطحی فراتر از آنچه که هست راهنمایی و هدایت کند. ضمن بررسی نمونه‌ها، راهکارهایی برای توضیح این واسطه‌گری داده شد. همچنین در نمونه نقاشی‌های این پژوهش، آثاری از کودکان ارائه شد که بدون کمک مربی، در حد توان معمول وی و نیز با کمک و میانجی‌گری مربی که منجربه ارتقای کیفیت و کمیت آثار بود، آورده شد و توضیح داده شد که کمک مربی به هنرجویان در «شناخت ابزار کار و افزایش مهارت دست» با پرسش‌هایی همراه شد، سپس هنرجو با صحبت‌های مربی به‌سمت «پرورش نگاه دقیق» راهنمایی شد و در مرحلهٔ بعد مربی با سؤالات طراحی شده در جهت «تربیت ذهن پرسشگر» هنرجو گام برداشت. در این روند، نقاشی‌های بررسی شده، آثاری هستند که با توجه به الگوهای منطبق بر نظریهٔ منطقهٔ مجاور رشد ویگوتسکی انجام شده است. میانجی‌گری مربی و کمک داده شده به کودک چنانکه گفته شد، در حد ارائهٔ راهکار برای آشنایی هنرجو با تکنیک، موضوعات و توضیحات طبق الگوهای گفته شده (زیر نظر مربی و یا در کنار والدین)

انجام شده است. نحوهٔ استفاده از تکنیک به‌کارگرفته شده (مدادرنگی و سایر ابزار)، موضوعات و الگوها، کلامی و پرسشی بوده و در روند تجربیات درسی در طول برنامهٔ آموزشی، همراه با توصیه‌ها و رفع اشکال به کودکان داده شده است. آگاهی نسبت به موضوع، از مجموع شنیده‌ها، رسانه‌ها و مدرسه در طول زمان‌های مختلف و وضعیت اجتماعی، اقتصادی خانواده‌ها نیز در پیش‌برد این برنامه مؤثر بوده است. با توجه به موارد یاد شده، یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که نظریهٔ مجاور رشد ویگوتسکی را می‌توان به‌عنوان راهگشای چگونگی و میزان دخالت مربی در آموزش نقاشی به کودک نام برد. البته به‌نظر می‌رسد این نظریه بیشتر حامی کودکان است و از آن جهت که پایه‌های اساسی رشد شخصیت و فردیت کودک در این سن بنا می‌شود و در کل زندگی و آیندهٔ او به‌عنوان یک انسان جریان پیدا می‌کند، دارای اهمیت ویژه است و از این‌رو مورد توجه و تأکید روانشناسان قرار می‌گیرد. لیکن از آنجایی که تربیت، پرورش و آموزش یک انسان همواره دارای اهمیت و در جریان است، این نظریه را می‌توان به همهٔ شیوه‌های آموزش هنر برای آموزش نقاشی در کلیهٔ مقاطع و گروه‌های سنی تعمیم داد؛ چون معمولاً همهٔ کسانی که تحت آموزش برنامه‌های هنری قرار می‌گیرند لازم است تا با نظر و راهنمایی مربی خود به انجام تجربیات شخصی‌ای تشویق شوند تا به توانایی‌های خود واقف شوند و در مرحلهٔ بعد فراتر از توانایی‌های تصور شدهٔ خودشان که در محدودهٔ رشد هر فرد قابل تعریف است، فراتر روند. اگر معلم هنر این فرصت کشف و تجربه را همراه با راهنمایی‌های ضروری و کارگاهی برای هنرجو فراهم نکند، مسیر فعالیت‌های خلاقه و جسورانه را برای هنرجو سد کرده است؛ به‌عبارتی مربی هنر باید بتواند در هر سنی بدون دخالت نادرست در کار هنرجویانش، بدون اینکه خلاقیت فردی آن‌ها سرکوب شود، آنان را در حیطه و منطقهٔ رشد خودشان به‌سمت توانایی‌های بالقوهٔ هر فرد هدایت و یاری کند تا این توانایی‌ها در وضعیت بالفعل تبدیل به آثاری شوند که حاصل کمک مربی و کار هنرجو باشد، نه تکثیر مربی و شیوه‌های همیشگی وی. در این حالت هرکدام از هنرجویان یا دانشجویان به‌شیوهٔ خلاقهٔ خود و با اندیشه‌ای که شخصاً ولی با کمک و تعالیم مربی به آن دست‌یافته به فعالیت هنری خود ادامه می‌دهد، بدون اینکه یک فعالیت صنعتی و شبیه به دیگران یا مربی را در کارنامهٔ خود داشته باشد.

نتیجه

با توجه به نظریهٔ فرهنگی- اجتماعی منطقهٔ مجاور رشد ویگوتسکی و نمونه نقاشی‌های ارائه شده، توانایی‌های تعریف شدهٔ هر فرد نسبت به خودش، فراتر از سطح فعلی تغییر می‌کند؛ زیرا این افراد با میانجی‌گری و کمک مربی آگاه تحت آموزش‌های هنری قرار می‌گیرند. در همین جهت، نقش درست مربی منجربه انگیزش، ترغیب و تشویق کودکان، هنرجویان و دانشجویان شده و آنان را تشویق به بازبینی دوبارهٔ اطراف، موضوعات، پژوهش در مسایل و گونه‌های مطرح زیبایی‌شناسی خواهد کرد. براساس این نظریه، مربی با میانجی‌گری آگاهانهٔ خود، هر هنرجو را به‌عنوان یک انسان منحصربه‌فرد به خودش معرفی می‌کند و او را به تجدید نظر در تصورات قبلی خود وادار می‌کند، نه اینکه با دخالت بی‌جا هنرجویانی مانند هم تکثیرکند. تجربهٔ نگارنده نیز که سال‌ها با همین شیوه و با آگاهی از نظریهٔ یاد شده در گروه‌های سنی مختلف، مباحث گوناگون آموزش هنر را از پیش از دبستان تا دوره‌های تحصیلات تکمیلی دنبال کرده است، نشان می‌دهد که با این روش مربی می‌تواند هم در مهارت‌آموزی به هنرجویان (در حداکثر سطح توانایی خودشان) نقش مؤثری داشته باشد و هم در تغییر ذائقهٔ زیبایی‌شناسی

آنان تأثیرگذار باشد. این تغییر نگرش در آثاری که هنرجویان خلق می‌کنند نیز مشهود بوده و برای ادامهٔ کار و دوران حرفه‌ای آنان نیز کارگشا بوده است.

پیشنهادهای پژوهش

براساس نظریه منطقه مجاور رشد ویگوتسکی، این پژوهش در نگاهی متفاوت به نظریهٔ توضیح داده شده در نگاهی تحلیلی و حتی فراتر از آموزش در گروه‌های سنی کودکان، در پی گسترش نظریهٔ منطقهٔ مجاور رشد و تعمیم آن بر نحوهٔ یاری‌گری، مربی و معلم نقاشی کودکان بر کل جامعهٔ هنرآموزان و دانشجویان هنر در تمامی گروه‌های سنی نیز هست. این قابلیت گسترش با توجه به توان بالقوه و قابل افزایش افراد در مواجهه با یاری‌گری، میانجی‌گری، تسهیل و یا هدایت صحیح مربی، پیشنهاد و موضوع مورد پیگیری پژوهش حاضر است. همچنین پیشنهاد می‌شود نتایج حاصله از این پژوهش در پژوهش‌های دیگری برای آموزش سایر رشته‌های هنر انجام شود.

پی‌نوشت

۱. فلسفه برای کودکان/ فبک، P4C/ philosophy for children این برنامه در ایران از سوی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی وزارت علوم، به‌نام برنامهٔ فکرپروری برای کودکان و نوجوانان «فبک» نامیده شده است.

2. The Zone of Proximal Development
3. Lev Simkhovich Výgodsky
4. Scaffolding
5. Collectivist
6. zone of potential development
7. The community of learners

۸. از نظر پیمان‌نامهٔ حاضر منظور از کودک هر انسان دارای کمتر از ۱۸ سال است، مگر اینکه طبق قانون قابل اعمال در مورد کودک، سن قانونی کمتر تعیین شده باشد (ماده ۱)

9. Victor Lowenfeld

۱۰. مراحل رشد شناختی پیاژه عبارتند از: مرحلهٔ اول؛ حسی- حرکتی (از تولد تا ۲ سالگی) مرحلهٔ شناخت اشیا از طریق حواس و فعالیت‌های حرکتی. مرحلهٔ دوم؛ مرحلهٔ پیش‌عملیاتی (۲ تا ۷ سالگی)، دورهٔ پیش‌عملیاتی و تقویت قوای حسی- حرکتی توأم با اکتشاف و تجربه و دورهٔ خودمداری کودک. مرحلهٔ سوم؛ مرحلهٔ عملیات محسوس (۷ تا ۱۱ سالگی)، دورهٔ تمرکززدایی و برگشت‌پذیری صرفاً دربارهٔ عینیاتی که قبلاً تجربه کرده است. مرحلهٔ چهارم؛ مرحلهٔ عملیات صوری (۱۱ تا ۱۵ سالگی)، مرحلهٔ مهارت‌های جدید تفکر همراه با درک مسائل و امور انتزاعی (دالوندی، ۱۳۸۹، ۴۵).

منابع

- توماس، گلین وی و سیلکر، آنجل ام جی. (۱۳۷۰). *مقدمه‌ای بر روان‌شناسی نقاشی کودکان* (ترجمهٔ عباس مخبر). تهران: انتشارات طرح نو.
- جنکس، کریس. (۱۳۸۸). *دوران کودکی* (ترجمهٔ سارا ایمانیان). تهران: نشر اختران.
- دالوندی، هلن. (۱۳۸۹). *آموزش هنر در دبستان*. تهران: انتشارات سمت.
- رشتچی، مژگان. (۱۳۸۹). بررسی نظریهٔ ویگوتسکی از دیدگاه روانشناسی و ارتباط آن با مبانی نظری آموزش فلسفه به کودکان». *دو فصلنامهٔ علمی- تخصصی تفکر و کودک*، ۱(۱)، ۳-۲۰.

- سوداگر، محمدرضا. (۱۳۹۹). بررسی آموزش نقاشی مکاتبه‌ای کودکان و مجازی‌سازی رشته‌های دانشگاهی هنر در ایران (تجربه و راهکاری در آموزش مجازی هنر). *همایش ملی مجازی‌سازی دروس کارگاهی و عملی رشتهٔ هنر، چالش‌ها و راهکارها*. اهواز. ۱-۲۳.
- سوداگر، محمدرضا، دیباج، موسی و اسلامی، غلامرضا. (۱۳۹۰). ضرورت وساطت هنر در آموزش تفکر فلسفی به کودکان. *تفکر و کودک*، ۲(۱)، ۲۵-۵۰.
- کرین، ویلیام. (۱۳۸۴). *نظریه‌های رشد، مفاهیم و کاربردها* (ترجمهٔ غلامرضا خوی‌نژاد و علیرضا رجایی). تهران: انتشارات رشد.
- گودالیس، ایوان و اسپیرز، پک. (۱۳۹۰). *رویکردهای معاصر در آموزش هنر* (ترجمهٔ فرشته صاحب‌قلم). تهران: چاپ و نشر نظر.
- لوریا، آ. ار. (۱۳۶۸) *زبان و ذهن کودک* (مترجم بهروز عزب‌دفتری). تبریز: انتشارات نیما.
- مکلاچلن،ک، فلیر، م. و ادوارد، س. (۱۳۹۷). *برنامهٔ درسی اوان کودکی مناسب برای دانشجویان و مربیان* (ترجمهٔ سید نبی‌الله قاسم‌تبار و محسن حاجی‌تبار فیروزجایی). تهران: رشد فرهنگ.
- هدایتی، مهرنوش. (۱۳۸۸). *بررسی تأثیر اجرای فبک به‌صورت اجتماع پژوهشی بر افزایش عزت‌نفس و بهبود روابط میان‌فردی* (رسالهٔ دکتری مشاوره). دانشکدهٔ ادبیات، علوم انسانی و اجتماعی، دانشگاه آزاد واحد علوم و تحقیقات، تهران، ایران.

©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

ارزیابی موضوعی پژوهش‌های حوزۀ هنر اسلامی در پایگاه اطلاعاتی سکوپوس با تأکید بر پژوهش‌های پژوهشگران ایران

دوره دوازدهم، شماره۳۲، تابستان ۱۴۰۲ شماره صفحات ۲۱ تا ۳۶

۲۱

الهام عبداله‌پور[۱] فاطمه ابجدیان[۲]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲،۱،۲۰ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲،۳،۲۶ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲،۴،۶

DOI: 10.22055/PYK.2023.18322 **DOR:** 20.1001.1.23224622.1402.12.32.2.3
URL: https://paykareh.scu.ac.ir/article_18322.html

ارجاع به این مقاله: عبداله‌پور، الهام.و ابجدیان، فاطمه. (۱۴۰۲). ارزیابی موضوعی پژوهش‌های حوزۀ هنر اسلامی در پایگاه اطلاعاتی اسکوپوس با تأکید بر مقالات پژوهشگران ایرانی. پیکره، ۱۲(۳۲)، ۲۱-۳۶.

ترجمۀ انگلیسی این مقاله در همین شماره با عنوان زیر منتشر شده است
Thematic Evaluation of Islamic Art Studies in the Scopus Database with an Emphasis on the Articles of Iranian Researchers

مقاله پژوهشی

ارزیابی موضوعی پژوهش‌های حوزۀ هنر اسلامی در پایگاه اطلاعاتی اسکوپوس با تأکید بر مقالات پژوهشگران ایرانی

چکیده

بیان مسئله: هنر دورۀ اسلامی با گستره‌ای فراتر از مرزهای جغرافیای کشورهای اسلامی، به فراخور کارکرد یا کاربرد آن در همۀ نقاط جهان، همواره تکثیر و بازنمایی شده و محور کار پژوهشگران مراکز علمی و پژوهشی بوده است. از اشکالی که این پژوهش‌ها در قالب آن منتشر میشوند مقالات نمایه‌شده در پایگاه‌های اطلاعاتی معتبر است که پایگاه اطلاعاتی بین‌المللی «اسکوپوس» یکی از آن‌ها است. براین اساس در پژوهش حاضر سعی بر آن است تا مقالات حوزۀ هنر اسلامی در مجلات نمایه‌شدۀ این پایگاه به صورت موضوعی ارزیابی شده، و به سؤالاتی چون چیستی موضوعات اصلی پژوهش‌های حوزۀ هنر اسلامی و اینکه چه کشورها و سازمان‌هایی در تولید پژوهش‌های این حوزه مشارکت داشته‌اند، پاسخ داده می‌شود. همچنین معرفی برترین مجلات و مقالات این حوزۀ موضوعی و وضعیت پژوهش‌های ایران در پایگاه‌های اطلاعاتی اسکوپوس از مسائل دیگر این پژوهش است.

هدف: شناخت رویکرد موضوعی پژوهشگران حوزۀ هنر اسلامی و نیز موضوعات اصلی و پرتکرار این حوزه هدف پژوهش حاضر است.

روش پژوهش: این پژوهش از نوع توصیفی بوده که براساس شاخص‌های علم‌سنجی، جامعۀ آماری ۴۷۵ مدرک در حوزۀ هنر اسلامی نمایه شده در پایگاه اسکوپوس را بررسی می‌کند. با استفاده از تحلیل هم‌واژگانی، موضوعات کلیدی حوزۀ هنر اسلامی بررسی و نقشۀ هم‌رویدادی با نرم‌افزار «وس ویوور» ترسیم شده و با تجزیه‌وتحلیل داده‌ها در نرم‌افزار اکسل، مقاله‌ها، مجلات، کشورها و نویسندگان برتر این حوزه شناسایی شدند.

یافته‌ها: پژوهش حاضر نشان داد در این بررسی پرتکرارترین کلمات کلیدی در کل بازۀ زمانی بررسی‌شده، به‌جز هنر اسلامی، موزه، صنایع دستی، هنر و هندسۀ نقوش بوده و مجلۀ «Hali»به‌عنوان برترین مجلۀ حوزۀ هنر اسلامی با دارا بودن بیش‌ترین انتشار مقالات بوده است. همچنین مشخص گردید که کشور آمریکا بیش‌ترین تولیدات را در این حوزه و دانشگاه «محمد بن عبداله»، «آکسفورد» و «هنر اسلامی» تبریز رتبۀ اول را در مشارکت تولیدات این حوزه داشته‌اند. دیگر نتایج نشان داد روند انتشار پژوهش‌های حوزۀ هنر اسلامی صعودی است و بیش‌ترین تولیدات علمی این حوزه در سال ۲۰۱۶ میلادی منتشر شده است. همچنین کشور ایران رتبۀ پنجم میزان تولید انتشارات حوزه اسلامی را به خود اختصاص داده است.

کلیدواژه

پژوهش‌های هنر اسلامی، اسکوپوس، پژوهشگران ایرانی، پایگاه اطلاعاتی، ارزیابی موضوعی، علم سنجی

۱. نویسنده مسئول، کارشناس ارشد علم اطلاعات و دانش‌شناسی، دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران.
Email: abdolahpour14@scu.ac.ir
۲. کارشناس ارشد علم اطلاعات و دانش‌شناسی، پایگاه استنادی علوم جهان اسلام، شیراز، ایران.

مقدمه

کثرت شاخه‌های هنر دورۀ اسلامی و فراوانی آن‌ها در تمامی نقاط جهان باعث گردیده که این حوزه مورد توجه پژوهشگران و علاقه‌مندان قرار گیرد و مراکز پژوهشی، دانشگاه‌ها، و مجلات تخصصی آن تشکیل گردد. باتوجه به عمق مطالعات و گستردگی و تنوع حوزۀ هنر اسلامی، در این مقاله درنظر است تا پژوهش‌های این حوزه با شاخص‌های علم‌سنجی موردمطالعه قرار گیرد. علم‌سنجی، مسیرهایی را که یک حوزۀ علمی طی کرده، بررسی می‌کند و موضوع‌هایی را که درون حوزه ایجاد شده، معرفی و نقش و اهمیت و پیشرفت و یا نقصان آن‌ها را ارائه می‌کند. تعیین جایگاه هنر با مقولۀ علم‌سنجی به‌مثابۀ بازیابی جایگاه استنادی این حوزه است. از آنجا که پژوهش‌های حوزۀ هنر اسلامی درصد قابل‌توجهی از مطالعات مربوط به حوزۀ هنر را دربر می‌گیرد، این پژوهش به‌دنبال پاسخگویی به چگونگی روند انتشار پژوهش‌های حوزۀ هنر اسلامی، چیستی موضوعات اصلی این حوزه و شناخت کشورهای فعال، معرفی پُرکارترین پژوهشگران این حوزه و تعیین نشریات برتر و تعداد استنادهاست. با توجه به اهمیت موضوع هنر اسلامی، پژوهش حاضر ضمن شناسایی خلأهای موجود، بر آن است تا با بررسی متون این حوزه، طی بازۀ زمانی ۱۹۴۱ تا ۲۰۲۲ میلادی در پایگاه اطلاعاتی اسکوپوس[۱] و ارائۀ نقشۀ مفهومی این حوزه پژوهشگران را در زمینه‌های مرتبط‌با هنر اسلامی و استفاده از منابع موردنیاز مطابق با دانش روز دنیا یاری نماید. ضرورت این موضوع از آن رو است که به پژوهشگران حوزۀ هنر اسلامی، آگاهی و شناخت کافی از نقشه جامع پژوهش‌های علمی این حوزه می‌دهد و همکاران تأثیرگذار و آثار علمی آنان را شناسایی می‌کند.

روش پژوهش

این پژوهش از نوع پژوهش‌های کاربردی است که هدف آن ارزیابی پژوهش‌های حوزۀ هنر اسلامی است. جامعۀ آماری پژوهش حاضر کلیۀ تولیدات علمی به تعداد ۴۷۵ مدرک حوزۀ هنر اسلامی از سال ۱۹۴۱ تا ۲۰۲۲ میلادی نمایه‌شده در پایگاه اسکوپوس است. پژوهش حاضر به روش کتابخانه‌ای است و داده‌ها از پایگاه اسکوپوس جمع‌آوری شده است. در این فرآیند، اطلاعات پژوهش‌های بازیابی‌شده شامل عنوان، نویسنده، سال، نام مجله، کلیدواژگان و تعداد استنادات در فایل با فرمت Excle csv ذخیره و برای تجزیه‌وتحلیل وارد نرم‌افزار اکسل شد و همچنین جهت نشان دادن موضوعات اصلی این حوزه، داده‌ها وارد نرم‌افزار وس ویوور[۲] شدند. کلیدواژۀ «هنر اسلامی»[۳] به‌عنوان مبحث جست‌وجو در پایگاه اسکوپوس معیار انتخاب پژوهش‌های مرتبط‌با حوزۀ هنر اسلامی بوده است.

پیشینه پژوهش

در بررسی پیشینه‌های داخلی دیده شد که «سوری، نوروزی، فامیل روحانی، و زارعی» در پژوهشی با عنوان «ترسیم نقشۀ علمی تولیدات پژوهشگران هنر و معماری دانشگاه آزاد اسلامی در پایگاه وب‌آوساینس» (۱۳۹۹) تولیدات علمی پژوهشگران هنر و معماری در پایگاه وب‌آوساینس را تحلیل کرده‌اند و نشان داده‌اند که اولین رکورد علمی نمایه‌شدۀ دانشگاه آزاد اسلامی در زمینۀ هنر و معماری در پایگاه وب‌آوساینس مربوط‌به سال ۲۰۰۸ میلادی و بیش‌ترین تولیدات علمی مربوط‌به سال ۲۰۱۶ میلادی بوده و بیش‌ترین همکاری علمی را کشورهای استرالیا و مالزی با پژوهشگران این دانشگاه داشته‌اند و به این نتیجه رسیده‌اند که وضعیت تولیدات علمی این دانشگاه در

حوزۀ هنر و معماری ازلحاظ کمی و کیفی نامطلوب است و دانشگاه آزاد اسلامی نقش بسیار کم‌رنگی در شناساندن هنر ایرانی و معماری اسلامی در سطح جهانی داشته است، به طوری که فقط ۰٫۳۵درصد از مشارکت تولید علمی دانشگاه آزاد اسلامی به حوزۀ هنر و معماری برمی‌گردد. در مقاله‌ای با عنوان «بررسی وضعیت سبک‌های نقاشی در نمایۀ استنادی هنر و علوم انسانی: یک تحلیل بسامد استنادی» (۱۳۹۹)، «عاصمی و صفری‌نژاد» به تعیین وضعیت تولیدات علمی حوزۀ سبک‌های نقاشی در پایگاه وب‌آوساینس پرداختند و نشان دادند که ۱۰ سبک نقاشی آپ‌آرت، اکسپرسیونیسم، امپرسیونیسم، رئالیسم، رنسانس، سوپررئالیسم، سوررئالیسم، کوبیسم و هنر انتزاعی بیش‌ترین استناد را به خود اختصاص داده‌اند و کشور فرانسه را به‌عنوان مبدأ پیدایش بیش‌ترین سبک و دانشگاه واشنگتن را با بیش‌ترین استناد به‌عنوان رتبۀ اول در تولید مقالات این حوزه معرفی و همچنین مجلۀ برتر این حوزه را مشخص کردند. «وفائیان» در مقاله‌ای با عنوان «مطالعۀ وضعیت تولیدات علمی در حوزۀ بازیابی اطلاعات موسیقی در پایگاه اسکوپوس» (۱۳۹۶) به تحلیل تولیدات علمی حوزۀ بازیابی اطلاعات موسیقی در پایگاه اسکوپوس پرداخت و تصویر جامعی از وضعیت فعالیت‌های علمی این حوزه را ارائه داد؛ وی نشان داد که از سال ۲۰۰۴ میلادی تولیدات علمی این حوزه آغاز به رشد کرده و در سال ۲۰۰۸ میلادی به دوران بالندگی خود رسیده است. او همچنین پرکارترین نویسندگان این حوزه را معرفی کرد و کشور آمریکا و مؤسسۀ پژوهشی «جوهانس کپلر» را به‌ترتیب فعال‌ترین کشور و مؤسسۀ پژوهشی نشان داد و عنوان کرد که بیش‌ترین آثار این حوزه مربوط‌به رشته‌های کامپیوتر، علوم انسانی و مهندسی است. «جعفری و گلتاجی» (۱۳۹۱) در پژوهشی با عنوان «مطالعۀ وضعیت تولیدات علمی اعضای هیأت علمی دانشکده‌های علوم انسانی و هنر و علوم اجتماعی دانشگاه‌های دولتی کشور طی سال‌های ۲۰۰۰- ۲۰۰۸ میلادی» وضعیت تولیدات علمی حوزۀ علوم انسانی و هنر و علوم اجتماعی را پایگاه وب‌آوساینس بررسی کردند که طی این پژوهش سیر تحول تولیدات این حوزه را در دانشگاه‌های دولتی ایران نشان دادند و همچنین مجلات برتر این حوزه را شناسایی و ضریب تأثیر آن‌ها را مشخص کردند. «عبداله‌پور و کلاه‌کج» (۱۴۰۱) هم در پژوهشی با عنوان «بررسی مقالات حوزۀ هنر با تأکید بر روش‌شناسی پژوهش آن‌ها » مقالات مجلات علمی -پژوهشی حوزۀ هنر را با هدف شناسایی و معرفی شیوه‌های تحلیل مقالات این حوزه به‌منظور آگاهی و شناخت گونه‌های تحلیل این مقالات موردبررسی قرار دادند و بیان داشتند که علی‌رغم اینکه بسیاری از مقالات حوزۀ هنر با رویکردهای موضوعی متفاوت و دربافت‌های متنوع است، اما بخش قابل‌توجهی از این مقالات (بالغ بر ۴۵ درصد)، گونه‌های تحلیل آن‌ها توصیفی و تحلیلی بیان شده است. اگرچه گونه‌های این تحلیل غالباً در ذیل حوزۀ رویکردهای کیفی تحقیق است و رویکرد کیفی نیز عمدتاً محقق‌محور است، به‌نظر می‌رسد با توجه به تصویری بودن غالب مقالات هنری، تنوع گونه‌های تحلیل می‌تواند نتایج این تحقیق را دقیق‌تر کرده و سلیقۀ نویسندگان را در نتیجه‌گیری محدودتر کند. «عبداله‌پور» (۱۴۰۰) همچنین در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل محتوایی و استنادی مقالات فصلنامۀ پیکره» به تحلیل محتوایی و استنادی پژوهش‌های حوزۀ هنر پرداخته و رفتار استنادی پژوهشگران این حوزه را تجزیه‌وتحلیل کرده است و نشان داده که بیش‌ترین پژوهش‌ها در موضوع موردبررسی با مشارکت گروهی و بیش‌ترین روش مورداستفاده روش توصیفی ــ تحلیلی بوده است و همچنین حیطه‌های موضوعی روند نامساوی و نامشابهی را طی می‌کند. وی نیز در پژوهش خود بیان کرده است که نشریه با دارا بودن میانگین استناد ۲۰ برای هر مقاله نشان می‌دهد که پژوهشگران این حوزه به اهمیت استناد به‌خوبی آگاهی دارند، ولی کتاب‌محور بودن و قدیمی بودن منابع مورداستفاده قابل‌تأمل است و توجه به منابع روزآمد را ضروری می‌کند. در بررسی پیشینه‌های خارجی، «گریر»[۴] (۲۰۱۶) رفتار اطلاع‌یابی دانشجویان رشتۀ

هنر را با تحلیل استنادی پایان‌نامه‌های هنر در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل استنادی پایان‌نامه‌های هنرهای تجسمی مقطع کارشناسی ارشد» موردبررسی قرار داده است. «اوالت»[۵] (۲۰۱۶) نیز منابع بصری سازمان بورس تحصیلی آمریکا را طی سال‌های ۲۰۱۰ تا ۲۰۱۴ میلادی در پژوهشی با عنوان «تحلیل استنادی منابع بورس تحصیلی آمریکا» تجزیه‌وتحلیل استنادی کرده است. مرور پژوهش‌های پیشین نشان می‌دهد تاکنون پژوهشی پیرامون بررسی پژوهش‌های هنر اسلامی در ایران انجام نشده است. مقالۀ سوری و همکاران (۱۳۹۹) به بررسی پژوهشگران یک دانشگاه پرداخته و پایگاه موردبررسی آن‌ها اسکوپوس نیست و دو حوزۀ هنر و معماری را به‌صورت توأمان درنظر گرفته است، نه یک حوزه از زیرمجموعۀ حوزۀ هنر. مقالۀ عاصمی و صفری (۱۳۹۹) تولیدات علمی یک حوزۀ هنری به‌غیر از هنر اسلامی را در پایگاه استنادی دیگری به‌غیر از اسکوپوس بررسی کرده است. مقاله وفائیان (۱۳۹۶) در پایگاه اسکوپوس به بررسی تولیدات علمی یکی از حوزه‌های هنری پرداخته است، ولی نه در حوزۀ هنر اسلامی. جعفری و گلتاجی (۱۳۹۱) تولیدات علمی حوزۀ هنر را همراه با دو حوزۀ علوم انسانی و علوم اجتماعی بررسی کرده‌اند، نه صرفاً حوزۀ هنر یا یکی از حوزه‌های هنر را. عبداله‌پور و کلاه‌کج هم شیوه‌های تحلیل پژوهش‌های هنر را در ایران بررسی کردند نه در سطح بین المللی. در یک جمع‌بندی کلی از تحقیقات انجام‌شده در خارج از کشور می‌توان گفت بیش‌تر پژوهش‌ها مربوط‌به تحلیل استنادی به زمینۀ هنر و علـوم وابسته است. با توجه به اینکه تاکنون پژوهشی درخصوص بررسی وضعیت پژوهش‌های علمی و اثرگذاری حوزۀ هنر اسلامی انجام نشده است، انجام چنین پژوهشی ضروری به‌نظر می‌رسد.

مفاهیم نظری پژوهش

سیاست‌گذاری علم و دانش، لازمه‌اش به‌دست آوردن شناخت و ارزیابی مستدل از وضعیت یک حوزۀ علمی است که علم‌سنجی حوزۀ علمی در این راستا می‌تواند مؤثر باشد (احمدی، سلیمی و زنگیشه، ۱۳۹۲). نقشه در اصطلاح نقشه علم، به معنایی که در رهنگاشت به‌کار می‌رود نیست، بلکه همانند نقشه‌های جغرافیایی‌ای است که قرن‌هاست برای اکتشاف و مسیریابی به ما کمک کرده‌اند (رمضانی، علی‌پورحافظی و مؤمنی، ۱۳۹۳) نقشه‌های علم نیز به همین روش، بازیابی دانش را پشتیبانی و نتایج علمی را مصورسازی می‌کنند (زندی‌روان، داورپناه و فتاحی، ۱۳۹۵). پیشرفت علمی هر حوزه‌ای با تلاش‌های محققان و آثار علمی پیشینیان آن حوزه بوده و دانشمندان هر حوزه به‌منظور دیدن فراسوی دانش در حوزۀ تخصصی خود آثار اصیل پیشین را مطالعه نموده و با اتکا به گذشتۀ علم، آیندۀ علمی حوزۀ تخصصی خود را پیش‌می‌برند تا به درک کلی از چارچوب علمی حوزۀ موردنظر برسند (سهیلی، شعبانی و خاصه، ۱۳۹۴). از سویی، چون حوزه‌های علمی مختلف رو به رشد و باسرعت درحال منتشر شدن هستند، رصد روندهای علمی را دشوار کرده است. از این رو، متخصصان علم‌سنجی و علوم رایانه با تلفیق ابزارهای مصورسازی شاخص‌ها و فنون علم‌سنجی به‌منظور ایجاد تصور کامل و جامع از علوم مختلف، ترسیم نقشۀ حوزه‌های علمی را ارائه کرده‌اند (رمضانی و همکاران،۱۳۹۳). تحلیل هم‌رویدادی واژگان نوعی تحلیل هم‌استنادی است که روابط میان مفاهیم علمی را بصری‌سازی می‌سازد و با شیوۀ تحلیل کمی به کشف شبکۀ مفاهیم حوزه‌های علمی می‌پردازد(Small & Griffith, 1974) سهیلی و همکاران معتقدند که نقشه‌های علمی از عناصری به نام بروندادهای حوزه‌های پژوهشی تشکیل می‌شوند که در این نقشه‌ها حوزه‌های علمی که در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند از ارتباط مفهومی قوی‌تری برخوردارند و هرچه از هم دورتر باشند، این ارتباط مفهومی ضعیف‌تر است (سهیلی، توکلی‌زاده راوری، حاضری، و دوست‌حسینی، ۱۳۹۷). بنابراین ترسیم نقشـۀ علمی حوزۀ هنر اسلامی می‌تواند

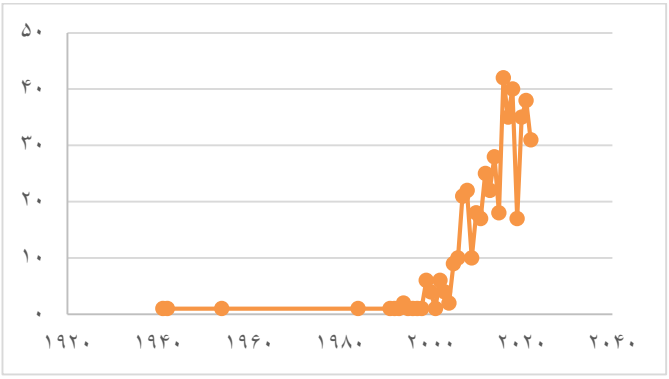
باعث ارتقای تولیدات علمی این حوزه شود. جکینز مدینا و همکارانش معتقدند که هنر اسلامی همان هنرهای تجسمی خلق‌شده در دنیای اسلام است؛ هرچند ممکن است این هنرها در مواردی با تعالیم و شریعت اسلام انطباق نداشته باشد، ولی تأثیر فرهنگ اسلامی و منطقه‌ای در آن به‌خوبی نمایان است (Jenkins-Madina, Ettinghausen & Grabar, 2001, 3). برخی از متون هنر اسلامی را این‌گونه تعریف می‌کنند: هنری است که با چارچوب‌ها، اصول و دیدگاه‌های آیینی و دینی هماهنگی و انطباق دارد، یا به‌عبارتی هنر اسلامی، گونه‌ای از فعالیت و آثار هنری است که با موازین اسلامی سازگار است (سلطان‌زاده، ۱۳۹۲).

پایگاه اطلاعاتی اسکوپوس

پایگاه اطلاعاتی اسکوپوس یک پایگاه استنادی با سابقه‌ای طولانی است که از سال ۱۷۸۸ میلادی در نمایه‌سازی اسناد فعالیت دارد. این نمایۀ استنادی توسط ناشر هلندی بنام الزویر[۶] تأسیس شده و حاوی بیش از ۲۴۶۰۰ عنوان نشریه، بیش از ۱۹۴۰۰۰ کتاب از ۵۰۰۰ ناشر معتبر، بیش از ۷۵۰۰۰۰۰۰ مقاله، ۱/۴ میلیارد مرجع ذکر شده است. از سال ۱۹۷۰، در این پایگاه بیش از ۹/۵ میلیون مقالۀ کنفرانسی، ۴۳۷ میلیون پروانۀ ثبت اختراع از پنج کشور بزرگ ثبت اختراع در سراسر جهان، ۱۶ میلیون نمایۀ نویسنده و حدود ۷۰۰۰۰ پروفایل عضویت است (جمالی و غفاری، ۱۴۰۱ به نقل از Cascajares et all, 2020).

بحث وتحلیل یافته‌های پژوهش

۱. بررسی روند انتشار پژوهش‌های حوزۀ هنر اسلامی در پایگاه اسکوپوس: تعداد کل پژوهش‌های منتشرشده در حوزۀ هنر اسلامی در پایگاه اسکوپوس حدود ۴۷۵ پژوهش می‌باشد که شامل ۳۳۱ مقاله و سایر پژوهش‌ها (۱۴۴عدد) مقالات کنفرانسی، کتاب و .... است. فرآیند رشد انتشار پژوهش‌های حوزۀ هنر اسلامی در نمودار ۱ نشان داده شده است. همانطور که این نمودار نشان می‌دهد، تولیدات علمی این حوزه از سال ۲۰۰۵ میلادی روند افزایشی داشته است. بیش‌ترین پژوهش‌ها مربوطبه سال ۲۰۱۶ میلادی با ۴۲ پژوهش است (جدول۱). آمار جدول زیر تا زمان استخراج داده از پایگاه اسکوپوس سال ۲۰۲۲ میلادی معتبر است.



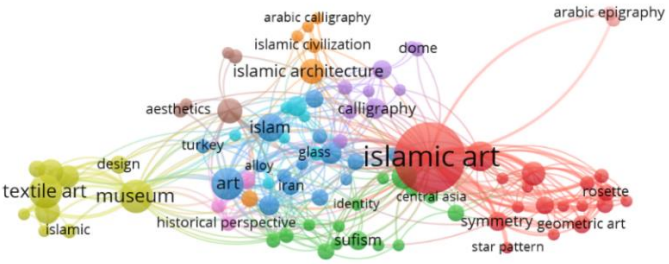
نمودار ۱. روند انتشار پژوهش‌های حوزۀ هنر اسلامی. منبع: نگارندگان.

جدول ۱ نشان می‌دهد اولین مدرک منتشرشدۀ حوزۀ هنر اسلامی مربوطبه سال ۱۹۴۱ میلادی است و پس از آن تا سال ۱۹۵۴ میلادی مدرکی در این حوزه یافت نشد. این عدم‌انتشار طی سال‌های ۱۹۵۴ تا ۱۹۸۴ میلادی و سال‌های ۱۹۸۴ تا ۱۹۹۱ میلادی نیز دیده می‌شود. از سال ۱۹۹۱ میلادی به بعد شاهد انتشار مدارک این حوزه به‌صورت متوالی و بدون توقف انتشار هستیم.

جدول ۱. تعداد انتشار مقالات حوزۀ هنر اسلامی. منبع: نگارندگان.

سال انتشار	تعداد پژوهش‌ها	سال انتشار	تعداد پژوهش‌ها	سال انتشار	تعداد پژوهش‌ها
۲۰۲۲	۳۱	۲۰۱۰	۱۸	۱۹۹۸	۱
۲۰۲۱	۳۸	۲۰۰۹	۱۰	۱۹۹۷	۱
۲۰۲۰	۳۵	۲۰۰۸	۲۲	۱۹۹۶	۱
۲۰۱۹	۱۷	۲۰۰۷	۲۱	۱۹۹۵	۱
۲۰۱۸	۴۰	۲۰۰۶	۱۰	۱۹۹۴	۲
۲۰۱۷	۳۵	۲۰۰۵	۹	۱۹۹۳	۱
۲۰۱۶	۴۲	۲۰۰۴	۲	۱۹۹۲	۱
۲۰۱۵	۱۸	۲۰۰۳	۴	۱۹۹۱	۱
۲۰۱۴	۲۸	۲۰۰۲	۶	۱۹۸۴	۱
۲۰۱۳	۲۲	۲۰۰۱	۱	۱۹۵۴	۱
۲۰۱۲	۲۵	۲۰۰۰	۴	۱۹۴۲	۱
۲۰۱۱	۱۷	۱۹۹۹	۶	۱۹۴۱	۱

۲. وضعیت هم‌رویدادی کلمات کلیدی مقالات حوزۀ هنر اسلامی (موضوعات اصلی): در تصویر ۱ نقشۀ هم‌رویدادی کلمات کلیدی حوزۀ هنر اسلامی نشان داده شده است. متداول‌ترین روش‌های تحلیل هم‌رویدادی: ۱. روش مبتنی‌بر فاصله[۷]، ۲. روش مبتنی‌بر گراف[۸]، ۳. روش مبتنی‌بر زمان[۹] (عبدی‌نسب، مؤمنی و ظاهری، ۱۳۹۷) است. در روش مبتنی‌بر فاصله در یک شبکه گره‌ها[۱۰] به‌گونه‌ای قرار گرفته‌اند که فاصلۀ بین دو گره، ارتباط میان گره‌ها را نشان می‌دهد. به‌طور کلی هرچه‌قدر فاصلۀ میان دو گره کم‌تر باشد، ارتباط آن دو بیش‌تر خواهد بود. از آنجا که هرچه پراکندگی در نقشه بیش‌تر باشد، تنوع موضوعی در آن حوزه بیش‌تر است، میزان پراکندگی واژگان حوزۀ هنر اسلامی (تصویر۱) نشان می‌دهد که این حوزه از تنوع موضوعی محدودی برخوردار است. با توجه به اندازۀ دایره‌ها در نقشه، فراوانی تکرار واژۀ «هنر اسلامی» از سایر واژگان بیش‌تر است. اندازۀ دایره‌ها، تعداد تکرار واژه‌های کلیدی را نشان می‌دهد و هرچه اندازۀ دایره بزرگ‌تر باشد، فراوانی تکرار واژگان آن حوزه بیش‌تراست. فاصلۀ نزدیک دایره‌ها در کلمات «تاریخ فرهنگی، تصوف»[۱۱] و «هنر نساجی، موزه»[۱۲] نشان‌دهندۀ ارتباط بیش‌تر این مفاهیم با یکدیگر است؛ زیرا در نقشه هرچه واژگان کلیدی به هم نزدیک باشند، ارتباط بین مفاهیم با یکدیگر بیشتر است. همچنین ضخامت خطوط بین واژه‌های «هنر هندسی، روزت»[۱۳]، «تقارن، الگوی ستاره»[۱۴] و «هنر نساجی، موزه» (دوایر سبزرنگ) ارتباط نسبتاً قوی آن‌ها را با یکدیگر نشان می‌دهد؛ چون هرچه خطوط از ضخامت بیش‌تری برخوردار باشد، ارتباط بین واژه‌ها قوی‌تر است.



تصویر۱. نقشۀ هم‌رخدادی کلمات کلیدی پژوهش‌های حوزۀ هنر اسلامی در پایگاه اسکوپوس. منبع: نگارندگان.

در نقشۀ هم‌رخدادی کلمات کلیدی ۱۰ خوشه با رنگ‌های متفاوت وجود داردکه برای تمایز خوشه‌ها از رنگ‌های مختلف استفاده شده است. در هر خوشه مفهومی که بیش‌ترین تکرار را دارد، با اندازۀ بزرگ‌تری که مفهوم اصلی خوشه است نشان داده شده است. در جدول ۲، خوشه‌های دارای موضوعات اصلی و مهم حوزۀ هنر اسلامی آمده است. عبارت «هنر اسلامی» در خوشۀ قرمز مفهوم اصلی و مهم این حوزه را نشان می‌دهد.

جدول۲. موضوعات حوزۀ هنر اسلامی در پایگاه اسکوپوس. منبع: نگارندگان.

ردیف	رنگ خوشه	تعداد اقلام خوشه	کلمات کلیدی	
۱	قرمز	۱۸	Andalusia, Computer Graphics, Geometric Art, Geometric Patterns, Geometry, Islamic Art, Islamic Patterns, Islamic Star Patterns, Pattern Generation, Periodic Pattern, Quasi-Periodic, Quasiperiodic Patterns, Rosette, Star, Star Pattern, Stars, Symmetry, Symmetry Groups	اندلس، گرافیک کامپیوتری، هنر هندسی، الگوهای هندسی، هندسه، هنر اسلامی، الگوهای اسلیمی، الگوهای ستارگان اسلامی، تولید الگو، الگوی تناوبی، شبه تناوبی، الگوهای شبه تناوبی، روزت، ستاره، الگوی ستاره، ستارگان، تقارن، گروه‌های متقارن
۲	سبز	۱۵	Alhambra, Architecture, Central Asia, Cleaning, Cultural History, Europe, Iconography, Identity, Mediterranean, Middle Ages, Middle East, North Africa, Silver, Sufism, Symbolism	الحمرا، معماری، آسیای مرکزی، پاکسازی، تاریخ فرهنگی، اروپا، شمایل‌نگاری، هویت، مدیترانه، قرون وسطی، خاورمیانه، شمال آفریقا، نقره، تصوف، نمادگرایی
۳	سورمه‌ای	۱۵	Alloy, Arab Spring, Art, Cultural , Culture, Egypt, Heritage Heritage, Iconoclasm, Iran, Islam, Islamic Metalwork, Islamism, Medieval, Photogrammetry, Turkey	آلیاژ، بهار عربی، هنر، میراث فرهنگی، فرهنگ، مصر، میراث، شمایل‌بازی، ایران، اسلام، فلزکاری اسلامی، اسلام‌گرایی، قرون وسطی، فتوگرامتری، ترکیه
۴	زیتونی	۱۰	Carpet, Design, Exhibition, Islamic, Museum, Rug, Textile Art, Textile History, Textile Industry, Weaving	فرش، طراحی، نمایشگاه، اسلیمی، موزه، فرش، هنر نساجی، تاریخ نساجی، صنعت نساجی، بافندگی
۵	بنفش	۹	Calligraphy, Ceramics, Dome, Dome, Modernism, Mosque, Religion, Spain, Textiles	خوشنویسی، سرامیک، گنبد، گنبد، مدرنیسم، مسجد، مذهب، اسپانیا، منسوجات

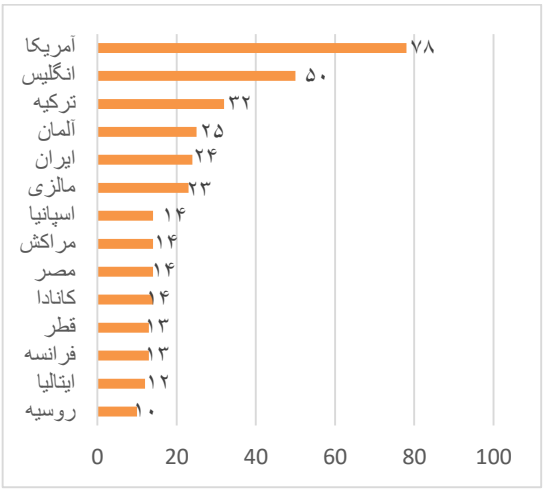
ردیف	رنگ خوشه	تعداد اقلام خوشه	کلمات کلیدی	
۶	آبی	۷	Article, Cultural Anthropology, Glass, History, History-Medieval, Iraq, United Kingdom	مقاله، انسان‌شناسی فرهنگی، شیشه، تاریخ، تاریخ ــ قرون وسطی، عراق، انگلستان
۷	نارنجی	۶	Arabic Calligraphy, Historiography, Islamic Architecture, Islamic Arts, Islamic Civilization, Malaysia	خوشنویسی عربی، تاریخ‌نگاری، معماری اسلامی، هنرهای اسلامی، تمدن اسلامی، مالزی
۸	قهوه‌ای	۵	Aesthetics, Cultural Heritages, Historic Preservation, Interior Design, Museums	زیبایی‌شناسی، میراث فرهنگی، حفاظت تاریخی، طراحی داخلی، موزه‌ها
۹	صورتی	۳	Historical Perspective, Material Culture, Orientalism	دیدگاه تاریخی، فرهنگ مادی، شرق‌شناسی
۱۰	صورتی کم‌رنگ	۲	Arabic Epigraphy, Dagestan	کتیبۀ عربی، داغستان

تعدادی از کلمات کلیدی که دارای بیش‌ترین هم‌رویدادی بوده‌اند، در جدول ۳ نشان داده شده‌اند.

جدول ۳. کلمات کلیدی با هم‌رویدادی بالا. منبع: نگارندگان.

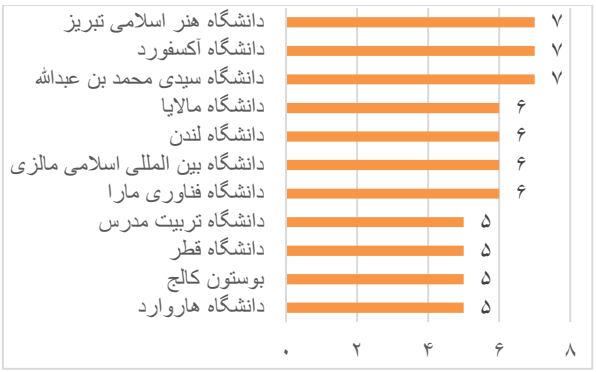
ردیف	کلمات کلیدی		فراوانی	ردیف	کلمات کلیدی		فراوانی
۱	Islamic art	هنر اسلامی	۹۱	۷	Exhibition	نمایشگاه	۱۲
۲	Museum	موزه	۲۱	۸	Textile History	تاریخ صنایع دستی	۱۲
۳	Textile Art	هنر صنایع‌دستی	۲۰	۹	Museums	موزه‌ها	۱۲
۴	Art	هنر	۱۹	۱۰	Architectuer	معماری	۱۲
۵	Geometry	هندسه	۱۷	۱۱	Islamic Architectuer	معماری اسلامی	۱۲
۶	Islam	اسلام	۱۴	۱۲	Carpet	فرش	۱۰

۳. کشورها و سازمان‌های مشارکت‌کننده در تولید پژوهش‌های حوزۀ هنر اسلامی: نمودار ۲ کشورهای تولیدکنندۀ پژوهش‌های موردبررسی را نشان می‌دهد. همانطور که دیده می‌شود، کشور آمریکا با ۷۸ پژوهش، انگلیس با ۵۰ و ترکیه با ۳۲ پژوهش، سه کشور اول ازنظر میزان تولیدات علمی در این حوزه هستند و کشور ایران با ۲۴ پژوهش در مقام پنجم پس از کشور آلمان است؛ بنابراین ایران دومین کشور اسلامی پس از ترکیه در تولید علمی حوزۀ هنر اسلامی می‌باشد.



نمودار۲. تعداد پژوهش‌های کشورهای مختلف در حوزۀ هنر اسلامی در پایگاه اسکوپوس. منبع: نگارندگان.

نمودار ۳ تعداد پژوهش‌های یازده دانشگاه پرتولید در حوزۀ هنر اسلامی را نشان می‌دهد؛ که مطابق با این نمودار دانشگاه‌های هنر اسلامی تبریز، آکسفورد و محمد بن عبداله[۱۶] با ۷ پژوهش، رتبۀ اول تولیدات علمی حوزۀ هنر اسلامی را دارا می‌باشند و دانشگاه‌های صنعتی مارا، بین‌المللی اسلامی مالزی، لندن، مالایا با ۶ پژوهش در رتبۀ دوم و دانشگاه‌های هاروارد، بوستون، قطر و تربیت مدرس با ۵ پژوهش در رتبۀ سوم قرار دارد.



نمودار۳. سازمان‌های مشارکت‌کننده در تولید پژوهش‌های حوزۀ هنر اسلامی در پایگاه اسکوپوس. منبع: نگارندگان.

۴. مجله‌های منتشرکنندۀ پژوهش‌های حوزۀ هنر اسلامی: جدول ۴ مجله‌هایی که بیش‌ترین میزان پژوهش‌ها را در حوزۀ هنر اسلامی منتشر می‌کنند، نشان می‌دهد. مجلۀ «Hali» با انتشار ۲۸ مقاله در حوزۀ هنر اسلامی، رتبه اول را در میزان انتشار مقالات این حوزه دارد. مجله‌های « International Journal Of Islamic Architecture» با انتشار ۲۳ مقاله و «Muqarnas » با ۱۰ مقاله به‌ترتیب رتبۀ دوم و سوم را به‌خود اختصاص داده‌اند؛ همچنین مجلۀ Journal Of Mathematics And The Arts با ۳۲ استناد بالاترین رتبه را در مجلات پراستناد دارد (جدول ۵). در همین راستا، پژوهشگران حوزۀ هنر اسلامی با استفاده از جداول ۴ و ۵ می‌توانند مجله‌های پیشرو در این حوزه را شناسایی و حوزه‌های داغ پژوهشی را بازیابی کنند.

جدول ۴. پرتولیدترین مجله‌ها در حوزۀ هنر اسلامی. منبع: نگارندگان.

رتبه	عنوان مجله	ناشر	کشور	تعداد مقاله
۱	Hali	Hali Publications Ltd	United Kingdom	۲۸
۲	International Journal Of Islamic Architecture	Intellect Ltd	United Kingdom	۲۳
۳	Muqarnas	Brill Academic Publishers	Netherlands	۱۰
۴	Wit Transactions On The Built Environment	WITPress	United Kingdom	۹
۵	Islamic History And Civilization	Brill Academic Publishers	Netherlands	۷
۵	Turk Kulturu Ve Haci Bektas Veli Arastirma Dergisi	Ankara Haci Bayram Veli University	Turkey	۷
۶	Journal Of Islamic Manuscripts	Brill Academic Publishers	Netherlands	۵
۷	Arts Of Asia	Arts of Asia Publications Ltd	Hong Kong	۴
۷	Journal Of Mathematics And The Arts	Taylor and Francis Ltd	United Kingdom	۴

جدول ۵. مجله‌های پراستناد در حوزۀ هنر اسلامی. منبع: نگارندگان.

رتبه	عنوان مجله	ناشر	نام کشور	تعداد استناد
۱	Journal Of Mathematics And The Arts	Taylor and Francis Ltd	United Kingdom	۳۲
۲	Islamic History And Civilization	Brill Academic Publishers	Netherlands	۲۸
۳	Wit Transactions On The Built Environment	WITPress	United Kingdom	۲۷
۴	Muqarnas	Brill Academic Publishers	Netherlands	۲۰

۵. پراستنادترین مقالات حوزۀ هنر اسلامی: مقالاتی که در حوزۀ موضوعی خود بیش‌ترین استناد را دریافت می‌کنند، مقالات پراستناد هستند. این مقالات جزو مقالات یک درصد برتر آن حوزه قرار می‌گیرند. ۱۰ مقالۀ پراستناد حوزۀ هنر اسلامی، با توجه به زمان انتشار مقاله، در جدول ۶ نمایش داده شده است. طبق جدول ۵، مقاله «Disorder-enhanced transport in photonic quasicrystals» با ۱۴۵ استناد در سال ۲۰۱۱ میلادی پرارجاع‌ترین مقالۀ این حوزه است. بعد از آن در سال ۲۰۰۳ میلادی، مقالۀ « The mirage of Islamic art: Reflections on the study of an unwieldy field» با ۶۵ استناد در رتبۀ دوم قرار دارد. استفاده از جدول ۶ به پژوهشگران حوزۀ هنر اسلامی نشان می‌دهد که چه مقالاتی نگارش شود تا استناد به نویسنده بیش‌تر شود و اینکه چه موضوع‌هایی دارای اهمیت بالایی برای پژوهش هستند.

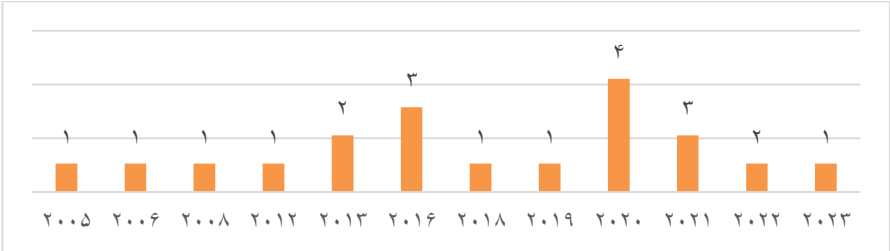
جدول ۶. مقالات پراستناد حوزۀ هنر اسلامی. منبع: نگارندگان.

عنوان مقاله	نویسنده	سال انتشار	تعداد استناد
Disorder-enhanced transport in photonic quasicrystals	Levi L., Rechtsman M., Freedman B., Schwartz T., Manela O., Segev M	۲۰۱۱	۱۴۵
The mirage of Islamic art: Reflections on the study of an unwieldy field	Blair S.S., Bloom J.M	۲۰۰۳	۶۵

عنوان مقاله	نویسنده	سال انتشار	تعداد استناد
The humanity game: Art, Islam, and the war on terror	Winegar J	۲۰۰۸	۵۱
Evolution of Islamic geometric patterns	Abdullahi Y., Embi M.R.B	۲۰۱۳	۴۳
Pigments and enamelling/gilding technology of Mamluk mosque lamps and bottle	Colomban P., Tournié A., Caggiani M.C., Paris C	۲۰۱۲	۴۳
Mathematics and Arts: Connections between Theory and Practice in the Medieval Islamic World	Özdural A	۲۰۰۰	۴۰
Museums, professionalism and democracy	O'Neill M	۲۰۰۸	۳۰
A new approach for conservation treatment of a silk textile in Islamic Art Museum, Cairo	Ahmed H.E., Ziddan Y.E	۲۰۱۱	۲۳
The glass walls of Samarra (Iraq): Ninth-century Abbasid glass production and imports	Schibille N., Meek A., Wypyski M.T., Kröger J., Rosser-Owen M., Haddon R.W	۲۰۱۸	۲۲
The construction of cultural and religious identities in the temple architecture	Koptseva N.P., Reznikova K.V., Razumovskaya V.A	۲۰۱۸	۱۸

۶. وضعیت پژوهش‌های منتشرشدهٔ کشور ایران در حوزهٔ هنر اسلامی: به‌نظر می‌رسد مباحث مربوط به بعضی آثار و هنرهای اسلامی از حدود پنج دههٔ پیش در ایران با ترجمهٔ آثاری از هانری کربن، نیکلسون، تیتوس بوکهارت توسط انجمن حکمت و فلسفهٔ ایران و اندیشمندانی مانند سید حسین نصر مطرح شد و تاکنون با فراز و نشیب ادامه یافته و چند دهه است که بعضی از پژوهشگران و اندیشمندان ایرانی در این زمینه بررسی‌هایی انجام داده و آثاری منتشر کرده‌اند (سلطان‌زاده، ۱۳۹۲). تعداد کل پژوهش‌های منتشرشدهٔ حوزهٔ هنر اسلامی در پایگاه اسکوپوس حدود ۴۷۵ پژوهش است و کشور ایران در این حوزه ۲۴ مقاله در پایگاه اسکوپوس منتشر کرده که شامل ۱۹ مقالهٔ ژورنالی و ۵ مقالهٔ کنفرانسی است و جمعاً ۲۹ بار استناد دریافت کرده‌اند. از ۲۴ مقالهٔ کشور ایران، ۶ مقاله با یک نویسنده، ۸ مقاله با دو نویسنده، ۷ مقاله با سه نویسنده و ۳ مقاله با همکاری چهار نویسنده هستند.

۶-۱. روند انتشار مقالات ایران: بیشترین مقالات منتشر شده حوزهٔ هنر اسلامی کشور ایران مربوط به سال ۲۰۲۰ با ۴ مقاله و سال‌های ۲۰۱۶ و ۲۰۲۳ با ۳ مقاله می‌باشد (نمودار۴) و در سال های ۲۰۰۷، ۲۰۰۹تا ۲۰۱۱، ۲۰۱۴،۲۰۱۵ و ۲۰۱۷ هیچ مقاله‌ای در حوزهٔ هنر اسلامی منتشر نکرده است.



نمودار ۴. تعداد مقالات ایران، نمایه‌شده در پایگاه اسکوپوس در حوزهٔ هنر اسلامی براساس سال انتشار. منبع: نگارندگان.

در جدول ۶ ، سهم مقالات ایران در انتشار مقالات حوزۀ هنر اسلامی نمایه‌شده در پایگاه اسکوپوس مشخص شده است.

جدول ۶. نسبت مقالات ایران در حوزۀ هنر اسلامی ، نمایه‌شده در پایگاه اسکوپوس. منبع: نگارندگان.

سال انتشار	نسبت به کل مقالات	سال انتشار	نسبت به کل مقالات
۲۰۲۰	۲۱,۵	۲۰۰۶	۵,۲۶
۲۰۱۶	۱۵,۷۹	۲۰۰۸	۵,۲۶
۲۰۲۱	۱۵,۷۹	۲۰۱۲	۵,۲۶
۲۰۱۳	۱۰,۵۳	۲۰۱۸	۵,۲۶
۲۰۲۲	۱۰,۵۳	۲۰۱۹	۵,۲۶
۲۰۰۵	۵,۲۶	۲۰۲۳	۵,۲۶

۲-۶. پراستنادترین مقالات ایرانی حوزۀ هنر اسلامی: از ۲۴ مقاله ایرانی حوزۀ هنر اسلامی نمایه شده در پایگاه اسکوپوس (تا تاریخ استخراج داده از پایگاه اسکوپوس) ۶ مقاله استناد دریافت کرده‌اند(۵ مقالۀ ژورنالی و ۱ مقالۀ کنفرانسی) . همانگونه که جدول ۷ نشان می‌دهد، مقالۀ «مهدوی‌نژاد، سیاهرود، قاسمپورآبادی و پولاد» با عنوان « Development of intelligent pattern for modeling a parametric program for public space (case study: Isfahan, Mosalla, Iran)» بیش‌ترین ارجاع (۹ استناد) در این حوزه داشته است. مقالۀ « Affective interaction: Using emotions as a user interface in games» در سال ۲۰۲۱ میلادی منتشر شده، جدیدترین مقالۀ این حوزه است و تاکنون ۵ بار استناد دریافت کرده است و می‌توان گفت این مقاله در سال‌های آتی استنادهای بیش‌تری دریافت خواهد کرد؛ چراکه سرعت دریافت استناد برای این مقاله نسبت‌به سایر مقالات بالاتر بوده است.

جدول ۷. مقالات پراستناد ایرانی در حوزۀ هنر اسلامی. منبع: نگارندگان.

عنوان مقاله	نویسنده	ناشر	سال انتشار	تعداد استناد
Development of intelligent pattern for modeling a parametric program for public space (case study: Isfahan, Mosalla, Iran)	Mahdavinejad, M., Siyahrood, S.A., Ghasempourabadi, M., Poulad, M.	Applied Mechanics and Materials	۲۰۲۱	۹
Girih for Domes: Analysis of Three Iranian Domes	Kasraei, M.H., Nourian, Y., Mahdavinejad, M.	Nexus Network Journal	۲۰۱۶	۷
Effects of active strategic teaching model (Astm) in creative and critical thinking skills of architecture students	Asefi, M., Imani, E	Archnet-IJAR	۲۰۱۸	۶
Affective interaction: Using emotions as a user interface in games	Sekhavat, Y.A., Sisi, M.J., Roohi, S.	Multimedia Tools and Applications	۲۰۲۱	۵

عنوان مقاله	نویسنده	ناشر	سال انتشار	تعداد استناد
The symbology of swastika in the gonbad-e-sorkh tomb | [Simbolistica svasticii în mormântul gonbad-e-sorkh]	Sattarnezhad, S., Parvin, S., Hendiani, E.	Codrul Cosminului	۲۰۲۰	۱
The source and religious symbolism of the Arabesque in medieval Islamic art of Persia	Khazâie, M.	Central Asiatic Journal	۲۰۰۵	۱

۳-۶. پژوهشگران ایرانی پرکار حوزۀ هنر اسلامی: محمد خزایی (Khazaie, M.)، محمد جواد مهدوی‌نژاد (Mahdavinejad, M.) و صمد پروین (Parvin, S.) هرکدام با دو مقاله بیش‌ترین پژوهش‌های این حوزه را داشته‌اند (جدول ۸). خزایی و مهدوی‌نژاد هر دو از گروه گرافیک و معماری دانشگاه تربیت مدرس و پروین از دانشگاه محقق اردبیلی می‌باشند. نویسندۀ اول به‌صورت تک‌نویسنده و نویسندگان دوم و سوم به‌صورت کار مشارکتی پژوهش خود را انجام داده‌اند.

جدول۸. تعداد مقالات نویسندگان ایرانی در حوزۀ هنر اسلامی. منبع: نگارندگان.

نویسندگان	تعداد مقاله	سهم هر نویسنده در تولید مقاله
Khazâie, M. / Mahdavinejad, M / Parvin, S.	۲	۱۰/۵۳
Abi, O.S./Alibabaei, G. /Aref, M./Asefi, M. /Attarabbasi, Z./Azizi Naserabad, A./Bahmani, P./Damaliamiri, M./Ekvani, A./Farrokhi, S./Ghanbaran, A./Goodarzparvari, P./Haghighi, S./Hayaty, H./Hendiani, E./Imani, E./Karami, B./Karimi, M./Karimi, S./Kasraei, M.H./Kheirollahi, M././Malekzade, P./Mastalizadeh, M./Mianji, M.M./Nahidiazar, F./Nejad Ebrahimi, A./Nourian, Y./Pargari, S./Roohi, S./Samanian, K./Sattarnezhad, S./Sekhavat, Y.A./Sisi, M.J./Zeilabi, N./Zoghi, N.	۱	۵,۲۶

۴-۶. دانشگاه‌های ایرانی مشارکت‌کننده در پژوهش‌ها: در بررسی دانشگاه‌های مشارکت‌کننده در تولیدات علمی حوزۀ هنر اسلامی، ۱۵ دانشگاه ایرانی شناسایی شد که دانشگاه هنر اسلامی تبریز با تعداد ۷ پژوهش در رتبۀ اول، دانشگاه تربیت مدرس با ۵ پژوهش در رتبۀ دوم قرار دارد. دانشگاه هنر اسلامی تبریز به‌عنوان رتبۀ اول جهان و دانشگاه تربیت مدرس به‌عنوان رتبۀ سوم جهان و رتبۀ دوم ایران در انتشار مقالات حوزۀ هنر اسلامی شناسایی شدند.

نتیجه

ارزیابی انتشار مقالات در پایگاه اطلاعاتی اسکوپوس نشان داد که طی سال‌های ۱۹۴۱ تا ۲۰۲۲ میلادی سیر انتشار مقاله در حوزۀ هنر اسلامی صعودی بوده و در سال ۲۰۱۶ میلادی بیش‌ترین تعداد مقالات را داشته است. اگرچه تعداد مقالات نمایه‌شده در پایگاه اسکوپوس قابل‌توجه نبوده است، ولیکن روند رو به رشد انتشار مقالات در سال‌های اخیر نشانگر این است که این حوزه می‌تواند نوید انجام پژوهش‌های جدید و با دانش‌افزایی و نوآوری

مناسب و شایسته را بدهد. همچنین نتایج نشان داد در حوزۀ هنر اسلامی ۱۰ موضوع اصلی وجود دارد. در این پژوهش برخی حوزه‌های مطالعاتی جدید و موضوعاتی که کم‌تر تحقیق شده‌اند نیز مشخص شده است. در این بررسی پرتکرارترین کلمات کلیدی در کل بازۀ زمانی بررسی‌شده، به‌جز هنر اسلامی، موزه، صنایع دستی، هنر و هندسۀ نقوش بوده است که نشان‌دهندۀ توجه پژوهشگران به این حوزه‌های هنر اسلامی است. پژوهشگران وابسته به مراکز علمی آمریکا و انگلیس از اصلی‌ترین تولیدکننده‌های علمی حوزۀ هنر اسلامی در سطح بین‌المللی هستند. این آمار معمولاً نه براساس تابعیت، بلکه براساس وابستگی نویسندگان به مراکز علمی خود است. دو کشور ترکیه و ایران با اختلاف کمی در رتبه‌های سوم و پنجم تولید پژوهش‌های این حوزه قرار گرفته‌اند؛ این کشورها به‌عنوان دو کشور اسلامی توانسته‌اند جایگاه مناسبی در تولید پژوهش‌های حوزۀ هنر اسلامی به خود اختصاص دهند. ازبین مؤسسات داخلی، دانشگاه هنر تبریز بیش‌ترین تولیدات علمی را داشته و در بین مؤسسات خارجی، پژوهشگران دانشگاه محمد بن عبداله و اکسفورد همتراز با دانشگاه هنر اسلامی تبریز بیش‌ترین تولیدات را داشته‌اند. این مسأله بیان‌گر این موضوع است که اگرچه کشور آمریکا بیش‌ترین تولیدات را داشته، اما درمورد مؤسسات، کشور ایران همتراز با دو مؤسسۀ دیگر توانسته‌اند رتبۀ اول پژوهش‌های این حوزه را به خود اختصاص دهند. همچنین یافته‌ها نشان داد مجله Haill بیش‌ترین مقالات هنراسلامی را منتشر کرده و مجلۀ Journal Of Mathematics And The Arts بالاترین استناد را دربین مجلات این حوزه داشته است. با توجه به این موضوع که پژوهشگران جهت انتشار مقالات خود در سطح بین‌المللی نیاز به آگاهی از مجلات تخصصی دارند، معرفی مجلات هسته و پراستناد می‌تواند ابزاری برای محققان حوزۀ هنر اسلامی باشد. پرارجاع‌ترین مقاله مربوطبه پژوهش لوی و همکاران (۲۰۱۱) است. مقالۀ داغ پژوهشی در حوزۀ هنر اسلامی متعلق‌به اسچوبی و همکاران (۲۰۱۸) است. با توجه به تازه بودن این مقاله، پژوهشگران می‌توانند از این مقاله برای نگارش مقالات جدید استفاده نمایند. پژوهشگران ایرانی تنها ۲۴ پژوهش در این حوزه داشتند که نشان‌دهندۀ سهم پایین انتشارات ایران در سطح بین‌المللی است که می‌تواند دلایل مختلفی داشته باشد ازجمله اینکه بیش‌تر مجلات نمایه‌شده در پایگاه اسکوپوس به زبان انگلیسی است و نویسندگان ایرانی رغبت کم‌تری در انتشار مقاله به زبان انگلیسی دارند. همچنین عوامل دیگری همچون نبود حمایت مالی و معنوی سازمان‌ها و دانشگاه‌ها از انتشارات بین‌المللی پژوهشگران و نبود انگیزۀ کافی پژوهشگر در پایین بودن این سطح انتشارات بین‌المللی مؤثر است. هرچند انتشارات ایران در سال ۲۰۱۶ میلادی رشد چشمگیری نسبت‌به سال‌های گذشته داشته که نشانگر تلاش برای ارتقای جایگاه ایران در سطح بین‌المللی است. همچنین درمیان نویسندگان ایرانی محمدخزایی، محمدجواد مهدوی‌نژاد و صمد پروین پرکارترین پژوهشگران ایرانی در این حوزه هستند. در این میان، مهدوی‌نژاد و همکارانش (۲۰۲۱) پراستنادترین مقاله را داشته‌اند. درمیان دانشگاهای ایرانی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز فعال‌ترین مؤسسۀ کشور در زمینۀ تولید مقاله در سطح بین‌المللی است و این دانشگاه به‌عنوان رتبۀ اول در جهان و دانشگاه تربیت مدرس به‌عنوان رتبۀ سوم در جهان و دوم در ایران در انتشار مقالات حوزۀ هنر اسلامی قرار دارند.

پیشنهادهای پژوهش

با توجه به کم بودن میزان تولیدات علمی ایران در سطح بین المللی پیشنهاد می‌شود مشوق‌هایی برای محققان ایرانی در نظر گرفته شود تا آن‌ها را به انجام پژوهش در حوزه هنر اسلامی به منظور بهبود رشد علمی ایران

ترغیب نمایند. نیز پیشنهاد می‌شود تا موضوعات مورد اشاره در این پژوهش را برای انجام تحقیقات آتی حوزه هنر اسلامی استفاده گردد و عوامل و موانع تولیدات علمی هنر اسلامی در پژوهشی جداگانه بررسی شود.

تقدیر و تشکر

نویسندگان این پژوهش بر خود لازم می‌دانند مراتب قدردانی و سپاسگزاری خود را از اعضای محترم هیأت علمی دانشکدهٔ هنر دانشگاه شهید چمران اهواز و تربیت مدرس تهران در جهت مستند نمودن پاره‌ای از یافته‌ها، منابع و اصطلاحات تخصصی حوزهٔ هنر اسلامی اعلام نمایند.

پی‌نوشت

1. Scopus
2. VosViewer
3. Islamic art
4. Greer
5. Ewalt
6. Elsevier
7. Distance-based Approach
8. Graph-based Approach
9. Timeline-based approach
10. Nodes
11. Cultural, History, Sufism
12. Textile art, Museum
13. Gemetric Art, Rosett
14. Symmetry, Star pattern

۱۵. دانشگاه کشور مراکش

منابع

- احمدی، حمید، سلیمی، علی و زنگیشه، الهه. (۱۳۹۲). علم‌سنجی، خوشه‌بندی و نقش دانش تولیدات علمی ادبیات تطبیقی در ایران. *کاوش‌نامه ادبیات تطبیقی*، ۳(۱۱)، ۱-۲۸.

- جعفری، فاطمه و گل‌تاجی، مرضیه. (۱۳۹۱). مطالعهٔ وضعیت تولیدات علمی اعضای هیأت علمی دانشکده‌های علوم انسانی و هنر و علوم اجتماعی دانشگاه‌های دولتی کشور طی سال‌های ۲۰۰۰- ۲۰۰۸ م. *پژوهشنامهٔ پردازش و مدیریت اطلاعات*، ۲۷(۳)، ۵۶۱-۵۷۵.

- جمالی، شهناز و غفاری، سعید. (۱۴۰۱). ترسیم نقشهٔ موضوعی مقالات علمی حوزهٔ کسب‌وکار در کتاب‌خانه‌ها در پایگاه اسکوپوس. مجلهٔ *علم‌سنجی کاسپین*، ۹(۱)، ۶۹-۸۱. DOI:10.22088/cjs.9.1.69

- رمضانی، هادی، علی‌پور حافظی، مهدی و مؤمنی، عصمت. (۱۳۹۳). نقشه‌های علمی فنون و روش‌ها. *ترویج علم*، ۵(۶)، ۵۳-۸۴.

- زندی‌روان، نرگس، داورپناه، محمدرضا و فتاحی، رحمت‌الله. (۱۳۹۵). مروری بر رسم نقشهٔ علم و روش‌شناسی آن. *پژوهش‌نامه علم سنجی*، ۲(۱)، ۵۷-۷۶. DOI: 10.22070/RSCI.2016.469

- سلطان‌زاده، حسین. (۱۳۹۲). بررسی دیدگاه فارابی، ابن خلدون و بورکهارت دربارهٔ هنرهای اسلامی. *نامهٔ انسان شناسی*، ۱۱(۱۸)، ۴۳-۶۸. DOR: 20.1001.1.17352096.1392.11.18.2.2

- سهیلی، فرامرز، توکلی‌زاده راوری، محمد، حاضری، افسانه و دوست‌حسینی، ندا. (۱۳۹۷). *ترسیم نقشهٔ علم*. *تهران*: دانشگاه پیام نور.

- سهیلی، فرامرز، شعبانی، علی و خاصه، علی اکبر. (۱۳۹۴). ساختار فکری دانش در حوزۀ رفتار اطلاعاتی: مطالعۀ هم‌واژگانی. *تعامل انسان و اطلاعات*، ۲(۴)، ۲۱-۳۶. DOR: 20.1001.1.24237418.1394.2.4.3.6

- سوری، فرشته، نوروزی، یعقوب، فامیل روحانی، علی اکبر و زارعی، عاطفه. (۱۳۹۹). ترسیم نقشۀ علمی تولیدات پژوهشگران هنر و معماری دانشگاه آزاد اسلامی در پایگاه وب‌آوساینس. *پژوهشنامۀ علم‌سنجی*، ۶(۱۱)، ۱۲۷-۱۴۸. DOI:10.22070/RSCI.2019.4377.1286

- عاصمی، عاصفه و صفری‌نژاد، اکرم. (۱۳۹۹). بررسی وضعیت سبک‌های نقاشی در نمایۀ استنادی هنر و علوم انسانی: یک تحلیل بسامد استنادی. *پژوهش‌نامه علم سنجی*، ۶(۱۱)، ۲۶۱-۲۷۶. DOI: 10.22070/RSCI.2020.2961.1160

- عبداله‌پور، الهام و کلاه کج، منصور. (۱۴۰۱). بررسی مقالات حوزۀ هنر با تأکید بر روش‌شناسی پژوهش آن‌ها. *مطالعات کتابداری و علم اطلاعات*. DOI: 10.22055/slis.2022.37799.1846

- عبداله‌پور، الهام. (۱۴۰۰). تحلیل محتوایی و استنادی مقالات فصلنامۀ علمی پیکره. پیکره، ۱۰(۲۶)، ۸۲-۹۰. DOI: 10.22055/PYK.2022.17572

- عبدی‌نسب، علی‌رضا، مؤمنی، عصمت و طاهری، سید مهدی. (۱۳۹۷). طراحی الگوی سیستم نرم‌افزاری اعتباریابی کتاب‌های دانشگاهی مبتنی بر متن‌کاوی. *پژوهش و نگارش کتب دانشگاهی*، ۲۲(۴۲)، ۳۸-۷۷.

- وفائیان، امیر. (۱۳۹۶). مطالعۀ وضعیت تولیدات علمی در حوزۀ «بازیابی اطلاعات موسیقی» در پایگاه اسکوپوس. *پژوهش‌نامۀ* علم‌سنجی، ۳(۵)، ۳۳-۴۸. DOI: 10.22070/RSCI.2017.792

- Ewalt, J. (2016). Image as Evidence: A Citation Analysis of Visual Resources in American History Scholarship, 2010-2014. Art Documentation: *Journal of the Art Libraries Society of Norht America*,35(2), 206-217.

- Greer, K. (2016). Undergraduate Studio Art Information Use: A Multi-School Citation Analysis.

- Jenkins-Madlin, M, Ettinghausen, R & Grabar, O. (2001). *Islamic Art and Architecture*. Yale University Press.

- Small, H., & Griffith, B. C. (1974). The structure of scientific literatures I: Identifying and graphing specialties. *Science studies*, 4(1), 17-40.

©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
کتیبه‌نگاری بناهای قرون اولیهٔ اسلامی ایران از منظر تاریخی‌نگری، براساس آرای شیلا بلر
دوره دوازدهم، شماره۳۲، تابستان ۱۴۰۲ شماره صفحات ۳۷ تا ۴۹
۳۷

مهسا تندرو[۱] علیرضا طاهری[۲]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱،۱۲،۲۳ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲،۳،۲۷ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲،۴،۱۰

DOI: 10.22055/PYK.2023.18329 **DOR**: 20.1001.1.23224622.1402.12.32.3.4
URL: https://paykareh.scu.ac.ir/article_18329.html

ارجاع به این مقاله: تندرو، مهسا و طاهری، علیرضا. (۱۴۰۲). کتیبه‌نگاری بناهای قرون اولیهٔ اسلامی ایران از منظر تاریخی‌نگری، براساس آرای شیلا بلر. پیکره، ۱۲(۳۲)، ۳۷-۴۹.

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله در همین شماره با عنوان زیر منتشر شده است
Inscriptions of Early Islamic Buildings in Iran from a Historical Perspective, Based on Sheila Blair's Viewpoints

مقاله پژوهشی

کتیبه‌نگاری بناهای قرون اولیهٔ اسلامی ایران از منظر تاریخی‌نگری، براساس آرای شیلا بلر

چکیده

بیان مسئله: رویکردهای مختلفی در مطالعات هنر اسلامی وجود دارد که هر یک از این رویکردها، تفاسیر متفاوتی از هنر اسلامی ارائه می‌دهند. از این میان، رویکرد تاریخی‌نگر بر دو مؤلفهٔ بسترمندی و تفسیر تأکید دارد و با استناد بر ویژگی‌های تسلسل تاریخی به‌دنبال تبارشناسی هنر اسلامی است. «شیلا بلر» متأثر از این دیدگاه به پژوهش در حوزهٔ مطالعات اسلامی می‌پردازد و مهمترین محورهای اندیشهٔ او، در مواجهه با هنر اسلامی، توجه به زمینهٔ تاریخی است که اثر در آن شکل می‌گیرد. بنابراین، پژوهش حاضر به‌دنبال پاسخ به این سؤال است که روش و دیدگاه شیلا بلر چگونه می‌تواند درک و دریافت آثار هنر اسلامی را آشکار سازد؟

هدف: دستیابی به‌شناخت دیدگاه تاریخی‌نگر شیلا بلر در زمینهٔ شناسایی و خوانش کتیبه‌ها در معماری اسلامی هدف این پژوهش است.

روش پژوهش: پژوهش حاضر به روش توصیفی- تحلیلی انجام شده و در آن اطلاعات کتابخانه‌ای به‌صورت کیفی تجزیه و تحلیل شده است.

یافته‌ها: یافته‌ها نشان می‌دهد با استفاده از این نوع مطالعه می‌توان به الگوی مشخصی از تنظیم ساختار کتیبه‌ها دست یافت که در شناسایی تاریخ آثار بی‌نام و نشان مؤثر است. براساس روش تاریخی‌نگر، بلر هنر و معماری اسلامی را پدیده‌ای محصول حقیقت تاریخی می‌داند. بر این اساس، چیزی که در مرحلهٔ نخست در روش پژوهش‌های او ازجمله در کتاب «نخستین کتیبه‌ها در معماری دوران اسلامی ایران زمین»، مورد اهمیت قرار دارد، شواهدی مادی و عمدتاً ملموس هستند و تفاسیر عرفانی و معنوی و ماورایی در نگرش او جایی ندارد. بلر بزرگترین علل حضور کتیبه‌های دینی را پیام تبلیغی آن‌ها می‌داند و در بررسی محتوای کتیبه‌های مذهبی با تأکید بر جنبه‌های تاریخی و نگاهی فرمالیستی، به اطلاعات جامعی از این لحاظ دست می‌یابد. پژوهش‌های او ازجمله کتاب مورد بررسی، افزون بر اینکه فهرستی از مهمترین کتیبه‌های دوران اسلامی ایران به‌دست می‌دهد، مرجعی بسیار سودمند در آموختن شیوهٔ پرداختن به کتیبه‌ها می‌باشد. به‌طور کلی، بلر با دیدگاهی تاریخی‌نگر به‌ضبط کتیبه‌ها می‌پردازد و اطلاعات دقیقی در شرح هر کتیبه در زمینهٔ محتوایی، تاریخی و جغرافیایی و تحلیل صوری و خط‌شناسانه در اختیار پژوهشگران قرار می‌دهد که ابعاد گسترده‌ای از آثار هنر اسلامی را برای محققان در این زمینه آشکار می‌سازد.

کلیدواژه

تاریخی‌نگری، شیلا بلر، هنر و معماری اسلامی، کتیبه‌نگاری

۱. دانشجوی دکتری گروه تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر دانشگاه هنر ، تهران، ایران.
۲. نویسنده مسئول، استاد گروه تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
Email: al.taheri@art.ac.ir

مقدمه

روش تاریخی‌نگری، مبتنی‌بر رهایی انسان از درک جهان براساس حقایق بی‌زمان و مطلق است. در این شیوه، تلقی محقق این است که یک پدیده همچون اثر هنری و حتی علایق و سلیقه‌های هنرمند و یا صور خیال او تحت‌تأثیر زمینه‌های خاص دوران یا عناصر و عوامل پیشین خود به‌وجود آمده، به‌گونه‌ای که بستر تاریخی، تعیین‌کنندهٔ هویت اثر هنری است. در میان این محققان، شیلا بلر ازجمله برجسته‌ترین پژوهشگرانی می‌باشد که در حال حاضر در حوزهٔ مطالعات هنر اسلامی فعالیت می‌کند و در شیوهٔ مطالعه، ادامه دهندهٔ مسیری است که «گرابار» برای نخستین‌بار در زمینهٔ مطالعات مدرن هنر اسلامی در پیش‌روی پژوهشگران این حوزه گشود. «گرابار» روش بحث کلی دربارهٔ هنر اسلامی را دارای خطا و بی‌معنایی در جزییات می‌داند. او معتقد است، که تحقیقات هنرهای اسلامی باید به دوره‌ای خاص اختصاص یابد و درواقع مبتنی بر تمییز زمان و منطقه گردد. با اینکه امکان استفاده از روش‌های مختلفی در بررسی هنر اسلامی وجود دارد، اما این روش‌ها گاه تفسیرهای متفاوتی از هنر اسلامی ارائه می‌دهند. همچنین باید اذعان کرد که حتی در بین تاریخی‌نگران نیز تفاوت دیدگاه‌ها و نگرش‌های مختلف وجود دارد و از آنجا که مهمترین عامل در اختلاف نظر اندیشمندان هنر اسلامی، مبتنی‌بر دیدگاه و روش‌شناسی است، بنابراین بررسی این رویکرد در شناخت هنر اسلامی ضرورت دارد. از این‌رو، هدف از انجام پژوهش حاضر دستیابی به‌شناخت دیدگاه تاریخی‌نگر شیلا بلر در زمینهٔ شناسایی و خوانش کتیبه‌ها در معماری اسلامی است و به‌دنبال پاسخ به این سؤال است که روش و دیدگاه شیلا بلر چگونه می‌تواند درک و دریافت آثار هنر اسلامی را آشکار سازد؟ بنابراین با بررسی این آثار، فهمی روشن از رویکرد تاریخی‌نگر بلر در برخورد به هنر اسلامی به‌دست می‌آید.

روش پژوهش

روش پژوهش حاضر به‌شیوهٔ توصیفی- تحلیلی بوده و داده‌های آن با جستجو در منابع کتابخانه‌ای، اسنادی از طریق عکس‌برداری گردآوری شده است. برای دستیابی به این هدف، کتاب شیلا بلر با عنوان «نخستین کتیبه‌ها در معماری دوران اسلامی ایران‌زمین» به‌عنوان نمونه‌ای که یکی از آثار ارزشمند بلر در زمینهٔ شناسایی کتیبه‌ها و بررسی محتوایی و تحلیل تاریخی و جغرافیایی آن‌هاست، انتخاب شده است. لذا جامعهٔ آماری این پژوهش شامل تعدادی از آن دسته کتیبه‌های بناهای اولیهٔ اسلامی می‌شود که بلر در ۷۹ مدخل مورد بررسی قرار داده است. لازم به‌ذکر است که از بین این آثار، با توجه به‌هدف پژوهش، آثاری به‌روش تجزیه و تحلیل کیفی مورد بررسی قرار گرفته‌اند که شاخصه‌هایی از دیدگاه و روش بلر در تحلیل کتیبه‌ها را مشخص کنند.

پیشینه پژوهش

در بیان پیشینهٔ تحقیق می‌توان به پژوهش‌های زیر اشاره نمود که اکثراً به‌مبانی روش‌شناسی هنر اسلامی پرداخته‌اند: «پازوکی» (۱۳۸۳) در «تاریخی‌گری و نسبت آن با بنیادهای نظری تاریخ هنر»، به‌بررسی بنیادهای نظری تاریخ‌نگاری هنر به‌خصوص تاریخی‌نگری می‌پردازد و در ادامه پدیدارشناسی را به‌منزلهٔ واکنش در برابر این دیدگاه بررسی می‌کند. «بلر و بلوم» (۱۳۸۷) در مقاله‌ای با عنوان «سراب هنر اسلامی؛ تأملاتی در مطالعهٔ حوزه‌ای سیال»، از منظر تاریخ‌نگارانه به‌هنر اسلامی نگریسته و آثار پژوهشگران این حوزه را از ابتدای قرن نوزدهم تا به

امروز در زمینهٔ مطالعات هنر اسلامی مورد بررسی قرار داده‌اند. «موسوی گیلانی» (۱۳۹۰) در کتاب «درآمدی بر روش‌شناسی هنر اسلامی» به‌مباحث روش‌شناسی پرداخته است. به‌طور کلی، مطالعات دقیقی در زمینهٔ دیدگاه تاریخی‌نگر بلر در مطالعهٔ کتیبه‌های اسلامی انجام نشده است. پژوهش حاضر به مطالعهٔ دیدگاه تاریخی‌نگر شیلا بلر در مطالعات اسلامی و چگونگی درک و دریافت آن از آثار اسلامی می‌پردازد و از نوآوری و بداعت لازم برخوردار است.

تاریخ‌نگری

«هیستوریسیسم[۱]» یا «هیستوریسم[۲]»، ترجمهٔ واژهٔ آلمانی «هیستوریسموس[۳]» است که در فارسی آن را به «تاریخی‌گری» و یا «تاریخی‌نگری» برگردانده‌اند. این اصطلاحی است که مورخان آلمانی در نیمهٔ قرن نوزدهم وضع کرده‌اند و مکتب مورد نظر خود را بدان نامیدند (پازوکی، ۱۳۸۳) موضع تاریخی‌گری با توجه به آموزه‌های فلسفهٔ تاریخ هگل، در بستر شرق‌شناسی با استناد بر ویژگی‌های تسلسل تاریخی به‌دنبال تبارشناسی هنر و معماری اسلامی است. فلسفهٔ تاریخ هگل با رویدادهای مشخص تاریخی سر و کار دارد که سرآغاز راه جدیدی در فلسفهٔ غرب بود؛ زیرا هیچ یک از فلاسفهٔ بزرگ پیش از او، تاریخ یا فلسفهٔ تاریخ را دارای اهمیت تلقی نمی‌کردند. هگل سیر تکاملی تاریخ را فرآیند دیالکتیکی یا «دیالکتیک تاریخی» می‌خواند. به تعبیری، فلسفهٔ او نوعی فلسفهٔ تاریخ شمرده می‌شود (جلالی، طهوری و اعتصام، ۱۴۰۰). تاریخی‌نگری یا اصالت تاریخی بر این قرائت و فهم از جهان تکیه دارد که همهٔ پدیده‌ها به‌صورت تاریخی تعین یافته و به‌عصر خود و مجموعهٔ عناصر اجتماعی، فرهنگی و غیرهٔ زمان خویش وابسته هستند؛ هنرمند همیشه در شرایط تاریخی ویژه‌ای محصور و محدود است و هیچگاه نمی‌تواند از حد و مرزهای دوران خویش پا فراتر گذارد و در واقع هر فرد و هر اثری ساخته و پرداختهٔ تاریخ خودش است (هاوزر، ۱۳۸۲، ۱۴۹). در میان مورخان هنر اسلامی، افرادی چون «آندره گدار»، «الگ گرابار»، «تری آلن»، «ریچارد اتینگهاوزن» و ... گرایشی تاریخی‌نگرانه به هنر اسلامی دارند. آن‌ها اسلام را پدیدهٔ فرهنگی و زادهٔ بستر تاریخی خود می‌دانند و مسائل فراتاریخی و فرامادی آن را که می‌تواند از بستر معینی تأثیر بگیرد، نمی‌پذیرند. از طرفی، «فراتاریخی شمردن هنر اسلامی و ناتوانی تحلیل تاریخی در تبیین ماهیت هنر از اعتقادات گروه سنت‌گرایان در هنر اسلامی است که کسانی ازجمله «بورکهارت» به آن اشاره می‌کنند. او معتقد است هنر اسلامی از منظر تاریخی، از عناصر بیزانسی، ایرانی، هندو مغولی تأثیر پذیرفته است، اما به مؤلفه‌ها و محورهای دینی‌ای که موجب شده تا این عناصر متفاوت و متباین با ترکیبی واحد در کنار یکدیگر جمع گردند، بایستی توجه بیشتری کرد. بورکهارت براین باور است که ریشه و منشأ هنر اسلامی را باید در درون مفاهیم اسلامی بیابیم و رویکرد دینی دارای عناصری فراتر از تاریخ و زمان است که در محدودهٔ تاریخی‌نگری و دریافت‌های آن نمی‌گنجد» (فغفوری، بلخاری قهی، ۱۳۹۴). مورخان تاریخی‌نگر در نقطهٔ مقابل چنین نظراتی ایستاده‌اند و در عین حال که به‌پیوند آثار هنر دینی و حتی برخی آثار غیردینی اسلام معتقدند، آن را امری تاریخی دانسته و از نسبت دادن کلی و ثابت و فراتاریخی به این آثار پرهیز نموده‌اند. به‌طور کلی دیدگاه تاریخی‌نگری کوششی است که از طریق جمع‌آوری شواهد و مستنداتی به طبقه‌بندی آثار و چارچوب سبک‌شناختی آثار بیانجامد. بنابراین، «تاریخ‌گرایی شکلی از پرداختن به‌گذشتهٔ فرهنگی است که علاوه‌بر ارائهٔ گذشته، آن را تفسیر کرده است و با قرار دادن آثار و متعلقات فرهنگی در بستر و زمینه‌ای وسیع‌تر، علاوه‌بر بیان آنکه چه عاملی سبب آفرینش این آثار شده است، معنا و مفهوم آن را نیز بیان کند. در این تبیین و تفسیر ذهنی است که انبوهی از اعتقادات و معرفت‌های

پیشین، نظریه‌ها و نظرگاه‌ها مطرح می‌شود و تفهم برمبنای ذهنیت صورت می‌پذیرد» (طاهری و ظریفیان، ۱۳۹۸). بلر نیز متأثر از این دیدگاه به پژوهش در حوزهٔ مطالعات اسلامی می‌پردازد و از این‌رو مهمترین محورهای اندیشهٔ او در مواجهه با هنر اسلامی، توجه به زمینهٔ تاریخی است که اثر در آن شکل می‌گیرد.

دیدگاه شیلا بلر در زمینهٔ کتیبه‌نگاری اسلامی

شیلا بلر تاکنون کتاب‌های ارزشمندی در زمینهٔ مطالعات هنر اسلامی تألیف کرده که روش و دیدگاه وی در بررسی آثار هنر اسلامی را نشان می‌دهد، یکی از این آثار، کتاب «نخستین کتیبه‌ها در معماری دوران اسلامی ایران‌زمین» است که شامل معرفی و تحلیل مجموعه‌ای از کهن‌ترین کتیبه‌های اسلامی ایران می‌باشد. درواقع این مطالعه شامل پنج سدهٔ نخست اسلامی است: از آغاز اسلام در ایران تا سال ۵۰۰ هجری مصادف با میانهٔ حکومت سلجوقیان. بلر دلیل انتخاب این محدودهٔ زمانی را تعداد نسبتاً کمتر کتیبه‌ها نسبت به پس از سدهٔ پنجم می‌داند و با دیدگاهی تاریخی‌نگر، معتقد است، «بررسی کتیبه‌ها پس از این زمان، در محدوده‌های جغرافیایی کوچکتر، معقول‌تر است» (بلر، ۱۳۹۴، ۱۴). برای درک و شناخت بهتر شیوهٔ مطالعهٔ وی در زمینهٔ کتیبه‌نگاری اسلامی، این کتاب انتخاب شده است و از بین کتیبه‌های بررسی شده، تعدادی از آن‌هایی که شیوه و دیدگاه بلر در مطالعهٔ هنر اسلامی را نمایان می‌سازد، برای مطالعه در این پژوهش انتخاب گردیدند. نویسنده در بخش نخستین کتاب، درآمد مفصلی دربارهٔ شناسایی کتیبه‌ها نوشته است که حاوی نکات کلیدی در عرصهٔ کتیبه‌شناسی در اختیار خواننده قرار می‌دهد و دیدگاه و روش‌شناسی بلر در شناسایی و نحوهٔ برخورد او با آثار هنر اسلامی نمایان می‌شود. در ادامهٔ فهرست، ۷۹ مدخل وجود دارد که هر یک از کتیبه‌ها را به‌صورت جداگانه در یک مدخل به ترتیب تاریخی بررسی نموده است. هدف بلر از بررسی این کتیبه‌ها به‌شیوهٔ تاریخی، رسیدن به یک الگوی مشخص برای نگارش متون مختلف و راهی برای پیگیری تکامل سبکی کتیبه‌ها می‌باشد. درواقع «مکس فن‌برخم[۴]» اولین کسی بود که اقدام به جمع‌آوری اینگونه مجموعه از کتیبه‌ها براساس منطقهٔ جغرافیایی نمود. او نخست به سراغ مصر، سپس شام و آسیای صغیر رفته است و در بخش چهارم به‌بررسی کتیبه‌های موجود در جزیره‌العرب پرداخت. کتاب حاضر به پنجمین عرصهٔ جغرافیایی یعنی ایران‌زمین می‌پردازد. بلر در رابطه با این نوع رویکردِ منطقه‌ای، در مقاله‌ای دیگر با عنوان «سراب هنر اسلامی، تأملاتی در مطالعهٔ حوزه‌ای سیال» (۱۳۸۷)، توضیحاتی داده است و اشاره می‌کند: «یکی از رویکردهای معمول، پرداختن به هنر اسلامی به‌صورت درزمانی، یعنی به‌عنوان هنر یک دوره در یک منطقهٔ معین است. در این دیدگاه، طبقه‌بندی معنوی وسیع «هنر اسلامی» در قیاس با اصطلاحات منطقه‌ای متمرکزتری چون هنر «ایرانی»، «ترک» یا «مصری» معنا می‌یابد» (بلر و بلوم، ۱۳۸۷). در ادامه اشاره می‌کند که محدودیت جغرافیایی به مرزهای سیاسی امروز جمهوری اسلامی ایران در برابر شکوه خارق‌العادهٔ آن کمرنگ می‌شود و این محدودیت سبب شده که معماری برخی از ادوار که در خارج از مرزهای امروزی هستند، نادیده گرفته شود؛ بنابراین بلر با در نظر گرفتن این مشکل در رویکرد منطقه‌ای، «فارغ از مرزهای سیاسی و جغرافیایی امروز، ایرانِ فرهنگی را در نظر آورده است؛ یعنی از میان‌رودان تا فرارود و از دریای خزر تا قفقاز» (بلر، ۱۳۹۴، ۱۴) و افزون‌بر مرزهای جغرافیایی، محدوده‌ای تاریخی (پنج قرن نخست اسلامی) نیز برای این پژوهش قائل شده است. هدف بلر از برگزیدن این شیوه، دستیابی به اصولی عمومی در تکامل صورت و محتوای کتیبه‌ها و به‌کار بستن این اصول در بررسی و تاریخ‌گذاری کتیبه‌های بی‌تاریخ و ناخواناست. افزون‌بر این‌ها با این شیوهٔ تمایزِ انواع مختلف کتیبه‌ها از نظر محتوایی نیز روشن می‌شود و با معیارهای به‌دست آمده می‌توان کارکرد بناهای بی‌نام و

نشان را تشخیص داد. اما برای اینکه به فهرست کامل‌تری از نخستین کتیبه‌های اسلامی ایران دست یابیم، می‌توان کتیبه‌های یافته شده در مسجد جامع ساوه، کتیبهٔ منارهٔ مسجد میدان ساوه، کتیبهٔ رباط زیارت در کوه‌های جنوب راه زاوره به خواف را هم به این فهرست افزود که نویسنده به آن‌ها اشاره‌ای نکرده است. افزون‌بر این‌ها در موزه‌های ایران و جهان هم کتیبه‌هایی وجود دارد که می‌توان شماری از آن‌ها را از پنج سدهٔ نخست دوران اسلامی ایران دانست. نمونهٔ این آثار، لوحی سنگی در موزهٔ پارس شیراز است که گویا پیش از آن متعلق به مسجد عتیق شیراز بود.

دسته‌بندی متون کتیبه‌ها

هنر کتیبه‌نگاری از ابتدای دورهٔ اسلامی به‌منظور هویت‌بخشی دینی، تاریخی و فرهنگی همواره مدنظر هنرمندان و حاکمان مسلمان بوده است. در خصوص کتیبه‌نگاری مذهبی و علل حضور آن در معماری اسلامی، نظریه‌های متفاوتی از آثار مورخان هنر اسلامی قابل استخراج است. براساس نظریهٔ تاریخی‌نگرها، ازجمله گرابار، استفاده از کتیبه‌نگاری اسلامی پس از ثبات سیاسی و اجتماعی مسلمانان در دورهٔ اموی از طرف خلفا مطرح شده است و در سال‌های اولیه، شکل‌گیری تمدن اسلامی، بر ترویج فرهنگ اسلامی و آشنا کردن سایر ملل و تمدن‌های مفتوحه با مفاهیم دینی اسلام و آیات قرآن کریم در قالب کتیبه‌های مذهبی با هدف اظهارنظرهای ایدولوژیکی بر بناهای آن دوره تأکید شده است. به‌گفتهٔ محققان، «با استقرار حاکمیت اسلام در مناطق مختلف آسیای مرکزی، کتیبه‌نگاری تزیینی به‌تدریج نقشی غالب یافت. کتیبه‌هایی به‌زبان عربی که محتوای مذهبی یا اخلاقی و یا آموزشی داشتند و هدفی معین را دنبال می‌کردند، به‌لحاظ زیبایی چشمگیری که در ساخت و تزیینات آن‌ها به‌کار رفته بود، در ترویج و گسترش اصول اعتقادی اسلام اثر بسیار مفیدی داشتند» (مانزو، ۱۳۸۰، ۲۰). به‌طور کلی در هر یک از بناهای اسلامی با انواع مختلفی از کتیبه‌ها مواجه هستیم که از لحاظ زبان و مضمون و نوع خط و اجرا متنوع‌اند. شیلا بلر در کتاب اشاره شده، کتیبه‌ها را از حیث مضمون به دو دستهٔ تاریخی و مذهبی تقسیم می‌کند و معتقد است که هر یک از این‌ها زیرمجموعه‌ای اعم از متون یادگادری، تدفینی، وقفیه، آیات، احادیث و ادعیه بوده است. این تقسیم‌بندی، الگویی برای محققان قرار گرفت. ازجمله در کتاب «خوشنویسی عربی در معماری»[۵] (۱۹۹۹)، در فصل چهارم با عنوان «طبقه‌بندی کارکردی کتیبه‌ها» شاهد طبقه‌بندی مشابهی از محتوای کتیبه‌ها هستیم که با استناد نویسنده به‌کتاب «کتیبه‌های اسلامی»[۶] (۱۹۹۸)، شیلا بلر تدوین یافته است. بنابراین در این پژوهشِ برگرفته از روش بلر، برای رسیدن به‌هدف و الگوی مشخص، کتیبه‌ها به چهار دستهٔ متون تاریخی، متون دینی، زبان و سبک تقسیم‌بندی می‌شوند.

۱. متون تاریخی: اینگونه کتیبه‌ها، کتیبه‌هایی با اهمیت تاریخی هستند و در بر دارندهٔ اطلاعاتی مانند نام بنا، تاریخ ساخت، امضای معمار، معرفی حاکمان و ... می‌باشند. در این بخش، افزون‌بر کتیبه‌های تاریخی، این مطالعه یادگاری‌ها را هم در بر می‌گیرد؛ در ایران معمول بوده است که نامشان را بر ویرانه‌های باشکوه باستانی بنویسند. او معتقد است که این کتیبه‌ها نوعی اعلام و ادعای پیوند صاحب‌منصب کنونی با آن گذشتهٔ درخشان است و این ویژگی معنایی که از نظر سیاسی و اجتماعی اهمیت ویژه‌ای دارد، حضور یادگاری‌ها را در این مجموعه توجیه می‌کند. بلر به‌دنبال یافتن الگویی مشخص در متن این یادگاری‌ها می‌باشد و کلمات کلیدی و تکرارشونده در آن‌ها را شناسایی می‌کند. پس از بررسی این دسته از کتیبه‌ها به اسلوب تنظیم ساختار کتیبه‌های احداثیه یا پایه‌گذاری

بناها می‌رسد: «ساختار تمام این کتیبه‌ها چنین است: سرآغاز، فعل، اسمی که معرف بناست، نام بانی یا حامی، تاریخ. گاهی نام فرمان‌روای زمان پس از نام بنا می‌آید و گاهی نام استادکار به پایان کتیبه افزوده می‌شود» (بلر، ۱۳۹۴، ۱۶). او معتقد است که شناسایی این اصول و قواعدِ رسمی در تشخیص و بررسی اختلافات سودمند است. سپس به افعالی که در این دسته‌بندی رایج بودند پرداخته است و اشاره می‌کند فعل رسمی در نخستین کتیبه‌های اسلامی ایران «امر ببناء» (فرمان داد به ساخت) است. فعل دیگر «عَمَرَ» می‌باشد که او معتقد است این فعل برای آباد کردن بنا مورد استفاده قرار می‌گرفت. این فعل (امر بعماره) را در کتیبه‌های مختلفی از آثار می‌توان مشاهد کرد ازجمله قسمتی از کتیبهٔ لوح چوبی آرامگاه امام علی (ع) در نزدیکی کوفه (نجف) که یکی از مهمترین اقدامات عضدالدوله در سال ۳۶۳ هـ‌ق است (تصویر ۱). متن کتیبه: امر بعماره بقعه الشریفه تاج المله الشاهنشه ابی شجاع فناخسرو و لا زال عضدالدوله سنه ثلث و ستین و ثلث مائه. ترجمه: تاج المله شاهنشاه ابوشجاع فناخسرو که همچنان بازو و یاور حکمت بماناد به آباد کردن بقعه گرامی او فرمان داد در سال ۳۶۳ هـ‌ق (بلر، ۱۳۹۴، ۶۸-۶۹).

تصویر ۱. لوح چوبی آرامگاه امام علی(ع). موزهٔ عربی قاهره. منبع: O'kane, 2006, 272.

تصویر ۲. گنبد نظام‌الملک مسجد جامع اصفهان. منبع: https://commons.wikimedia.org

«مکس فن برشم» در جلد اول کتاب «مجموعه کتیبه‌های عربی»[۷] با عنوان مصر که الگوی بلر برای بررسی مجموعه کتیبه‌ها در این کتاب است، معنی این فعل (اَمَرَ، عَمَرَ) را آباد کردن و به‌بار نشاندن و زنده کردن دانسته و افزون بر بناها، از کاربرد آن برای مؤسسه‌ها و بنیادهایی سخن گفته است که در آن بناها جای می‌گرفته‌اند. با بررسی دقیق این افعال مشخص می‌شود که گسترده‌ترین دایرهٔ لغات به بناهای آرامگاهی تعلق دارد. بلر با ذکر نمونهٔ کلمات: بقعه، مشهد، تربه، مقبره، خوابگاه (کتیبهٔ پارسی)، قبر و قصر را از بناهای آرامگاهی استخراج می‌کند. سپس به‌بررسی صفاتی که همراه نام افراد ذکر شده است می‌پردازد. از نام‌ها و صفات و القاب موجود در این کتیبه‌ها پیداست که با گذر زمان عناوین صاحب‌منصبان ایرانی مفصل‌تر و پرداخته‌تر شده است و استفاده از القاب در کتیبه‌ها چنان دقیق است که می‌توان حضور آن‌ها را اساسِ تاریخ‌گذاری کتیبه قرار داد. همانطور که او برای تاریخ‌گذاری گنبد نظام‌الملک مسجد جامع اصفهان از همین شیوه بهره برده است. در متن پای کتیبهٔ گنبد نظام‌الملک (تصویر ۲) اشاره شده است که در روزگار سلطنت ملکشاه، وزیرش نظام‌الملک به‌ساخت این گنبد فرمان داده است. مدرسهٔ خرگرد را هم بین سال‌های ۴۶۵ تا ۴۷۰ هـ‌ق نظام‌الملک ساخته بود و در آنجا او را چنین خوانده بودند: «امام عادل نظام‌الملک قوام‌الدین ابوعلی حسن بن علی بن اسحاق رضی امیرالمومنین که خداوند زندگی‌اش را دراز دارد» اما در اینجا اینگونه خوانده شده است: «الفقیر الی رحمه الله حسن بن علی بن اسحاق» (بلر، ۱۳۹۴، ۲۵۱). نیاوردن القاب در کتیبهٔ بناهای موقوفی رواج دارد و می‌توان آن را به پارسایی وزیری

نسبت داد که مسجد شهر را آباد کرده است. اما بلر با نگاهی تاریخی و در نظر گرفتن تمامی ابعاد حاکم، معتقد است این تفاوت القاب، حاصل تفاوت منابع مالی کار می‌باشد. گویا خواجه نظام‌الملک، مدرسهٔ خرگرد را از اموال شخصی خود ساخته و منبع مالی ساخت گنبد مسجد اصفهان خزانهٔ حکومتی بوده است. به‌هر روی، احتمال شیلا بلر در دلیل نیاوردن القاب در کتیبه، با توجه به‌گفتهٔ نظام‌الملک منطقی‌تر به‌نظر می‌رسد. «خواجه نظام‌الملک» در کتاب «سیاست‌نامه» به اهمیت القاب اشاره می‌کند و می‌نویسد: «دیگر القاب بسیار شده است و هرچه بسیار شده است، قدرش برود و خطرش نماند. و همیشه پادشاهان و خلفا در معنی القاب تنگ مخاطبه بوده‌اند که از ناموس‌های مملکت یکی نگاه داشتن لقب و مرتبت و اندازهٔ هرکس است، چون لقب مرد بازاری و دهقان همان باشد که لقب عمیدی و معروفی همان، هیچ فرقی نبود میان وضیع و شریف و محل معروف و مجهول هردو یکی باشد و چون لقب امامی یا عالمی یا قاضیی «معین‌الدین» بود و لقب شاگرد ترکی و یا کدخدای ترکی که از علم و شریعت هیچ خبر ندارد و باشد که نیز نوشتن و خواندن هیچ نداند، او را هم لقب «معین‌الدین» بود، پس چه فرق بود میان عالم و جاهل و قاضیان و شاگردان ترکان در مرتبت لقب هر دو یکی باشد و این روا نبود. همچنین لقب امرای ترکان، «حسام‌الدوله»، «سیف‌الدوله»، «یمین‌الدوله»، «شمس‌الدوله» و مانند این بوده است و لقب خواجگان، «عین‌الدوله عمیدان»، «متصرفان عمیدالدوله»، «ظهیرالملک»، «قوام‌الملک»، «نظام‌الملک» و مانند این و اکنون تمیز برخاسته است و ترکان لقب خواجگان بر خویشتن می‌نهند و خواجگان لقب ترکان و همیشه لقب عزیز بوده است ... غرض از لقب آن است که تا مرد را بدان لقب بشناسند» (نظام‌الملک، ۱۳۴۸). بلر معتقد است که در یافتن القاب رسمی شخصیت‌های بسیار مشهور، کتیبه تنها ابزار نیست و می‌توان از متون و سکه‌ها و ... هم استفاده کرد، اما مطالعهٔ نخستین کتیبه‌ها در شناخت سرگذشت و القاب افراد نه‌چندان نامدار در سلسله‌های کوچک مانند آل حسنویه، آل کاکویه، آل زیار و ... بسیار راه‌گشاست. درواقع هدف بلر از بررسی و تبیین کتیبه‌های اسلامی، کشف فرم‌ها و ساختار آن‌ها براساس روند تکامل تاریخی می‌باشد. آرای وی مبتنی‌بر اصول تاریخی‌گری و درک جهان براساس حقایق در بستر زمان است و بر این موضوع تأکید دارد که همهٔ پدیده‌های تاریخی، به‌مجموعه مؤلفه‌های اجتماعی، سیاسی و فرهنگی زمان خویش بستگی دارد و در بستر تاریخ تعین یافته‌اند و نمی‌توانند از حد و مرزهای دوران خویش فراتر روند. این دیدگاه تاریخی‌نگر بلر را در تمامی آثار وی می‌توان مشاهده نمود ازجمله در کتاب «معماری ایلخانی در نطنز» که بر جایگاه اجتماعی و نوع فعالیت و تأثیری که در ایجاد مجموعه‌های معماری و کتیبه‌ها می‌گذارند متمرکز می‌شود و هدف اصلی وی نشان دادن چگونگی تأثیر و تعهدات خصوصی و سرمایه‌گذاری‌های اقتصادی در فعالیت‌های هنر اسلامی است.

۲. متون دینی: در گسترهٔ هنر اسلامی، معماری همواره مکانی برای حضور آیات الهی و سخنان انبیا بوده و بناهای اسلامی را می‌توان بارزترین آثاری دانست که اندیشهٔ اسلامی در ساخت و تزیین‌شان تأثیرگذار بوده است. یکی از پرکاربردترین تزیینات در این بناها کتیبه‌نگاری است. کتیبه‌های مذهبی حاوی مضامین دینی هستند و آن‌ها را می‌توان همچون برخی دیگر از هنرهای تزیینی در معماری اسلامی دارای ابعاد تزیینی و کاربردی دانست. متون دینی، شامل آیات قرآن، احادیث، ادعیه و اذکار می‌شود. علی‌رغم اینکه رایج است از کتیبه‌هایی با متون تکراری چشم‌پوشی شود، اما گاه همین متون تکراری نشانه‌هایی در تشخیص کاربری بنا را آشکار می‌کنند. «یکی از اهداف مهم کتیبه‌ها، ایجاد فضای معنوی با بهره‌گیری از آیات قرآنی است همانطور که مارتین لینگز از آن به‌منظر قرآنی تعبیر کرده است و به‌گفتهٔ او، «نباید فراموش کرد که یکی از اهداف مهم خط قرآن ایجاد قداست بصری است. امهان نظر در کتیبه‌های قرآنی برای طلب رحمت و نعمت از آن‌ها». در احادیث و روایات نیز به‌موضوع نگاه کردن

به آیات قرآنی اشاره شده است. پیامبر اکرم (ص) می‌فرماید: «نگاه کردن به‌خطوط قرآن بدون خواندن نیز عبادت است» (مکی‌نژاد، ۱۳۸۸). اما از سوی دیگر بلر با نگاهی فرمالیستی به‌بررسی متون دینی پرداخته است و می‌توان گفت به‌جایگاه و بار معنایی آن درمیان مسلمانان اهمیت زیادی نمی‌دهد. در صورتی‌که کتیبه‌های دینی در آثار اسلامی جنبه‌های مختلفی دارند که وابسته به‌عقاید هنرمندان مسلمان است. ازجمله جنبهٔ حفاظت‌بخشی که این مسأله را می‌توان در آثار معماری اسلامی مشاهده کرد. به‌طور مثال این عقیده در بین مسلمانان وجود دارد که خواندن و همراه داشتن آیه‌الکرسی، سبب در امان ماندن از شرها و بلاها می‌شود و احادیث گوناگونی در این زمینه وجود دارد. «ازجمله امام صادق (ع) فرمودند: وقتی ارتفاع سقف خانه بیش از چهار متر باشد به دور خانه آیه‌الکرسی بنویسید تا از شر جن و شیطان در امان باشید» (عبداللهیان، ۱۳۸۸). بنابراین استفادهٔ فراوان از آیه‌الکرسی در بناها دلایل مستقیمی با عقاید هنرمندان و سفارش‌دهندگان بناهای اسلامی دارد که بلر این عقاید را در نظر نگرفته است و یا به‌طور مثال عبارت «الملک لله» را که در بناهای زیادی مانند پیر علمدار و چهل‌دختران دامغان تکرار شده است، صرفاً ابزاری برای پر کردن فضاهای خالی دانسته است (بلر، ۱۳۹۴، ۲۱) (تصویر۳). در صورتی که این عبارت ازجمله اسامی الهی است که مسلمانان عقیده دارند تکرار آن باعث تعالی و عروج روح می‌شود و «ازجمله ذکرهایی‌ست که بر قدرت مطلق الهی و فرمان‌روایی آسمان‌ها و زمین اشاره دارد» (فغفوری و بلخاری قهی، ۱۳۹۴). «هجویری» در «کشف‌المحجوب» در شرح این اسم اشاره می‌کند: «غلبهٔ اسم الملک بر بنده به‌گونه‌ای است که تکلف بنده از آن ساقط می‌شود و در برابر این سلطه و غلبه، کسب و جهد بنده بی‌ثمر است» (هجویری، ۱۳۹۲، ۵۴۸). «سمعانی» در «روح‌الارواح»، در باب شرح الملک لله، از عجز و مملوکیت بنده سخن می‌گوید و «از شدت غلبه و سلطهٔ مالک حقیقی که او را وامی‌دارد تا مراد او بر مراد خود مقدم بداند و کبر و منی را از خود رفع کند» (سمعانی، ۱۳۶۸، ۱۴). بنابراین تکرار این اسم در بناهای مختلف صرفاً برای پر کردن نبوده و ارزش معنایی برای سازنده و یا سفارش‌دهنده داشته که نمی‌توان به‌سادگی از آن چشم‌پوشی کرد.

تصویر ۳. کتیبهٔ چهل‌دختران دامغان با عبارت «الملک لله». منبع: نگارندگان.

همچنین او به‌دنبال ارتباط و پیوند موضوع آیات قرآن با کاربری بنا می‌باشد. بر همین اساس آیات را بررسی نموده و به‌طور مثال به آیات ۷۸ و ۷۹ سورهٔ «إسراء» اشاره کرده است: ترجمهٔ آیات: نماز را از ابتدای تمایل خورشید به‌جانب مغرب [که شروعِ ظهرِ شرعی است] تا نهایت تاریکی شب بر پا دار، و [نیز] نماز صبح را [اقامه کن] که نماز صبح مورد مشاهده [فرشتگان شب و فرشتگان روز] است. و پاسی از شب را برای عبادت و بندگی بیدار باش که این افزون [بر واجب،] ویژهٔ توست، امید است پروردگارت تو را [به‌سبب این عبادت ویژه] به‌جایگاهی ستوده

برانگیزد. بلر این آیات را به‌دلیل موضوع نماز و شب زنده‌داری، انتخاب مناسبی برای محراب‌ها دانسته است. اما برای حضور این آیات در گنبد خاکی مسجد جامع اصفهان، پاسخی منطقی نمی‌یابد و استفاده از آن را در جایی غیر از محراب، نابه‌جا می‌خواند (بلر، ۱۳۹۴، ۲۲). در صورتی که این آیه کاربردهای زیادی برای مسلمانان دارد که با مطالعهٔ احادیث اهمیت آن روشن‌تر می‌شود و ارتباط آن با مکان قرارگیری منطقی به‌نظر می‌رسد. «در حدیثی از امام صادق (ع) آمده است که فرموده‌اند: هر بنده خدایی که در شب جمعه این سوره (إسراء) را تلاوت کند در زمان حیاتش حضرت قائم (عج) را درک خواهد کرد و از اصحاب او خواهد بود» (عبدالهی‌فرد، اولادقباد و شکرپور، ۱۳۹۸). بلر متداول‌ترین آیه را در نخستین کتیبه‌های اسلامی ایران، آیهٔ ۱۸ سورهٔ «آل‌عمران» معرفی می‌کند و معتقد است گواهی این آیه به برتری اسلام سبب شده است تا آن را شعار مناسبی برای مساجد بدانند: ترجمهٔ آیه: خدا در حالی که برپادارندهٔ عدل است [با منطق وحی، با نظام مُتقن آفرینش و با زبان همهٔ موجودات] گواهی می‌دهد که هیچ معبودی جز او نیست؛ و فرشتگان و صاحبان دانش نیز گواهی می‌دهند که هیچ معبودی جز او نیست؛ معبودی که توانای شکست‌ناپذیر و حکیم است. این آیه درواقع شامل ناب‌ترین عقاید توحیدی بوده و اشاره می‌کند که خداوند و فرشتگان و دانشوران که به‌عدل قیام دارند به یگانگی خدواند شهادت می‌دهند و در ادامه اسلام را دین حقیقی می‌داند. پیامبر اسلام در احادیث مختلفی به اهمیت این آیه اشاره می‌کند؛ ازجمله: «هرکس این آیات (آیهٔ شهادت) را بنویسد و با خود داشته باشد در امان خداوند است و ملائکه او را از آفت‌ها و بلاها حفظ می‌کند» (مجلسی، ۱۳۸۸، ۲۱۷). این آیه را می‌توان در بناهای مختلفی ازجمله «سردر مسجد جورجیر»، «محراب شیرکبیر در دهستان»، «گنبدخانهٔ مسجد جامع نطنز»، «محراب منار زواره» و «منار رباط ملک» دید. بنابراین بلر بزرگ‌ترین عامل حضور کتیبه‌های دینی را پیام تبلیغی آن‌ها می‌داند که حتی از طریق شناسایی آن‌ها می‌توان تصویری از کشمکش‌ها و مرزبندی‌های فرقه‌ای را در آن‌ها مشاهده کرد (بلر، ۱۳۹۴، ۲۳) و این امر در تشخیص انتساب بناها به دوره‌های متفاوت مؤثر می‌باشد. به‌عنوان مثال آیهٔ ۳۳ سورهٔ «احزاب» (آیهٔ تطهیر)، سخن از اهل بیت پیامبر است این آیه نقش بیرق شیعیان شده بود. همانطور که این آیه را می‌توان در آرامگاه یحیی در سرپلِ خطیب افغانستان مشاهده نمود و اگر هیچ نشان دیگری در این بنا وجود نداشت؛ حضور همین کتیبه برای انتساب بنا به شیعیان و امامزاده دانستن آن کفایت می‌کرد. یکی دیگر از شعارهای شیعه، «آله‌الطیبین‌الطاهرین» است که نمونهٔ آن را در زیر گنبد مسجد جامع نایین می‌توان مشاهده کرد. البته این شعارها در انحصار شیعیان نبود و سنیان نیز ابزارهای مشابهی داشتند. از مضامین اهل تسنن که بر محراب‌های دورهٔ سلجوقی به‌کار رفته، حدیث «عشره مبشره[۸]» است. این حدیث منسوب به رسول خدا (ص) و ازجمله متون مهم و مشهور در حدیث و کلام اهل سنت بوده که در آن پیامبر، دستیابی ده تن از صحابهٔ خود را به بهشت پیشگویی کرده است. این حدیث را در بناهای مختلفی ازجمله محراب مسجد جامع گلپایگان و کتیبهٔ مسجد سرکوچهٔ محمدیهٔ نایین می‌توان مشاهده کرد. قابل ذکر است برای بررسی سیر نفوذ فاطمیان در مصر نیز نشانه‌های استفاده از همین عبارات را پی‌گرفته‌اند (بلر، ۱۳۹۴، ۲۳).

۳. زبان کتیبه: در بخش زبان، بلر به‌بررسی زبان‌های کتیبه‌های به‌کار رفته در بناها، به‌شیوهٔ مطالعهٔ منطقه‌ای می‌پردازد. زبان رسمی کتیبه‌های ایران عربی بود و براساس قواعد تثبیت‌شدهٔ کتیبه‌نگاری عربی تنظیم شده‌اند. اما بررسی کتیبه‌ها برطبق تاریخ‌گذاری‌ها، نشان‌دهندهٔ نفوذ زبان پارسی است. نخست در یادگاری‌ها که نسبت به

کتیبه‌های احداثی و پایه‌گذاری بناها جایگاه تشریفاتی پایین‌تری داشتند، نفوذ کرد. بلر اولین مورد استفاده از زبان پارسی در کتیبه را یادگاری عضدالدوله در تخت‌جمشید معرفی می‌کند[۹] (بلر، ۱۳۹۴، ۵۲) (تصویر ۴). درواقع زبان پارسی نخست در کتیبه‌های پایه‌گذاری شرق ایران به‌کار رفته است و حتی از نیمهٔ سدهٔ ششم/ دوازدهم در شرق ایران، کتیبهٔ پارسی در ظروف و دیگر اشیا هم متداول شد. از سویی دیگر، در مناطق مستقل‌تر مانند اطراف دریای خزر که سنت‌های کهن‌تری برجای بود، خط پهلوی را در کنار خط عربی به‌کار می‌گرفتند و این آثار نخست منتسب به دوران ساسانی بود، اما اکنون متعلق به اوایل دوران اسلامی می‌دانند (بلر، ۱۳۹۴، ۲۴). کتیبه‌های دوزبانه در این مناطق به‌وفور یافت می‌شود؛ مانندِ «برج رادکان» (تصویر ۵)، «برج لاجیم»، «برج رسگت». بلر معتقد است ساختار کتیبه‌های پایه‌گذاری و کاربرد زبان و خط پهلوی همگی حاصل تقلید آگاهانه از بناهای کهن‌تر همین منطقه است و گویا در این مناطق دور از دسترس، سنت‌های پیش از اسلام تا میانه‌های دوران اسلامی همچنان زنده بوده است (بلر، ۱۳۹۴، ۲۵).

تصویر ۴. کتیبهٔ یادگاری عضدالدوله در تخت‌جمشید، ۳۲۲هـ‌ق. منبع: بلر، ۱۳۹۴، ۵۷.

تصویر ۵. کتیبهٔ خط پهلوی در کنار عربی برج رادکان شرقی. منبع: https://iranmonument.com.

۴. سبک کتیبه: در بخش سبک، نویسنده به‌بررسی فنی خطوط و تکامل سبکی کتیبه‌ها می‌پردازد. کتیبه‌های نخستین ایران به خط راست‌گوشه بودند و نمونهٔ آن را در قبه‌الصخره و دیگر بناهای امویان می‌توان مشاهده کرد. بلر معتقد است که برگ‌دار و گل‌دار کردن خط در غرب جهان اسلام شکل گرفت و از آنجا به شرق اسلام راه یافته است. نظرهای متفاوتی دربارهٔ منشأ پیدایش کوفی تزیینی وجود دارد. «گروهمان» برخلاف نظریهٔ کسانی چون بلر و یا «هرتسفلد»، مبدأ این خط را آسیای مرکزی می‌داند و معتقد است که منشأ زینت و آرایش سنگ‌های قبر عربی در قاهره به نمونه‌های منسوجات ایرانی منسوب می‌شود و می‌گوید: «مسألهٔ اصل خط کوفی تزیینی را عده‌ای به تونس نسبت می‌دهند که از آنجا به مصر برده شده است، ولی «مارتین هارتمن» دربارهٔ سنگ قبری که در موزهٔ هنر قاهره است و تاریخ ۲۴۳ هـ‌ق دارد، اظهار داشته است که این نمونهٔ برجسته‌ای است که از یک شیوهٔ جدید که فعالانه در نوشته‌های فاطمی بعد از سال ۴۷۰ هـ‌ق خود را ظاهر می‌سازد و گفته شده است که این خط کوفی گلدار تزیینی از شرق به مصر آمده است» (Grohman, 1957, 185). بلر گره‌دار کردن خط را ویژهٔ شرق جهان اسلام می‌داند؛ نخستین گره‌ها در نام «محمد» شکل گرفت و در پایان سدهٔ چهارم/ دهم به‌نام فرمانروایان نیز راه می‌یابد و در دههٔ ۴۱۰ هـ‌ق در کتیبه‌های حاشیهٔ سکه‌ها نیز ظاهر می‌شود. بلر معتقد است درهم پیچیدن حروف با خوانایی متن منافات داشت و به‌همین دلیل بر سکه‌ها فقط حروف کلماتی را این چنین می‌نوشتند که خوانایی‌شان ساده بود؛ مانند محمد. به‌نظر می‌رسد او با دیدگاهی فرمالیستی، با تأکید و توجه به‌عوامل پیرامونی، عوامل مذهبی و اعتقادی را در خلق آثار که می‌تواند باعث بروز توجه ویژه به این نام خاص شود نادیده می‌گیرد و صرف‌نظر از ابعاد اعتقادی و مذهبی به‌بررسی موضوع پرداخته است. در صورتی که «نام «محمد» مظهر و بیانگر

نبوت و دومین بخش از شعار دین اسلام پس از «لا اله الا الله» می‌باشد. در طول دوره‌های مختلف هنرمندان با عشق و علاقه‌ای خاص علاوه‌بر نگارش و نمادپردازی معنا و مفهوم توحید، در بیشتر بناهای مذهبی و دیگر بخش‌های هنر اسلامی به طراحی و نمادپردازی نام پیامبر اسلام پرداخته و آن را به‌صورت لطیف‌ترین و زیباترین شکل ممکن نگاشته‌اند (تصاویر ۷ و ۸). نقش بصری «محمد(ص)» در کیان هنر اسلامی حامل و منشأ اصیل‌ترین شکل «هنر قدسی» است. درواقع هنرمندان با تزیینات بیشتر به‌نحوی عظمت و جایگاه رفیع پیامبر اسلام را نشان می‌دادند» (خزایی، ۱۳۸۷). اما بلر با نگاهی فرمالیستی و فنی به‌بررسی سبک خطوط کتیبه‌ها می‌پردازد و معتقد است یکی از مشکلات این کوفی ساده قرارگیری بیشترین قسمت حروف آن در نیمهٔ پایین نوار بود و این سبب عدم‌توازن در خط می‌شد، بنابراین کتیبه‌نگاران دست به پدید آوردن آلاتی تزیینی برای پر کردن بخش بالای کتیبه زدند، که این تزیینات در غرب اسلام سبب پدید آمدن کوفی مورق (برگ‌دار) گردید و سپس کوفی مزهر (گل‌دار) هم به‌وجود آمد (تصویر ۶). در صورتی که سنت‌گرایان دلیل وجود نقوش تزیینی را امری والاتر می‌دانند و معتقدند، «نقوش گیاهی و اسلیمی‌ها اصولاً بازآفرینندهٔ فرآیندهای کیهانی آفریدگار از طریق طبیعت‌اند. هم‌چنانکه نواخت (ریتم) بنیاد طبیعت است، اسلیمی‌ها نیز معنای نواخت دارند. هر اسلیمی بازنمای تحرکی‌ست که تکرر منتظم ویژگی‌ها، عناصر و پدیده‌ها بر آن دلالت می‌کنند؛ از این روی دارای تناوت است» (اردلان و بختیار، ۱۳۷۹، ۴۳). به‌عقیدهٔ سنت‌گرایان، ازجمله «آنه ماری شیمل»، نقوش تزیینیِ زیاد در کتیبه‌ها، ویژگی سحرآمیز به‌حروف داده و ناخوانا بودن آن‌ها نشانی از قداست و برکت نهفته در معانی و مفاهیم‌شان بود. به‌عقیدهٔ او، «هرچه متن این آثار درک‌ناپذیرتر باشد، پرتوی کیفیت مقدس خود را بیشتر منعکس می‌سازد» (شیمل، ۱۳۸۹، ۳۸).

تصویر ۶. کتیبهٔ کوفی مورق در مدرسهٔ خرگرد خراسان.
منبع: مکی‌نژاد، ۱۳۹۷.

تصویر ۷. کتیبهٔ نام محمد (ص)، محل کشف جرجان (گنبد کاووس)، قرن ۴هـ‌ق، موجود در موزهٔ ملی ایران.
منبع: نگارندگان.

تصویر ۸. کتیبهٔ نام محمد (ص) در گنبد سلطانیهٔ زنجان، دورهٔ ایلخانان. منبع: http://azarbeuty.ir.

در ادامه به‌بررسی پیدایش خط نسخ می‌پردازد و اشاره می‌کند بیشترین شواهد پیدایش خط نسخ را در یادگاری‌های حک شده در محوطه‌های هخامنشی پارسی مانند یادگاری عضدالدوله در سال ۳۴۴ هـ‌ق می‌توان یافت. با بررسی کتیبه‌ها طبق سیر تاریخی، در پایان سدهٔ پنجم هـ‌ق، تمام جریان‌های اصلی کتیبه‌نگاری ایران روشن می‌شود. گونه‌های اصلی کتیبه‌ها شامل یادگاری‌ها و کتیبه‌های احداثیهٔ بناهای گوناگون شامل مساجد و آرامگاه‌ها و کاخ‌ها و مناره و برج و بارو است؛ زبان رسمی کتیبه‌ها عربی بود، ولی افزایش اهمیت پارسی قابل

مشاهده است و از لحاظ سبکی نشان‌دهندهٔ تکامل خط کوفی و پدید آمدن کوفی مورق، مزهر و معقد تا نشانه‌های ورود خط نسخ است.

نتیجه

هدف بلر از مطالعهٔ این کتیبه‌ها، بررسی ساختار کلی کتیبه‌نگاری، دستیابی به اصولی عمومی در تکامل صورت و محتوای کتیبه‌ها و به‌کار بستن این اصول در بررسی و تاریخ‌گذاری کتیبه‌های بی‌تاریخ و ناخوانا بوده است. بلر متأثر از دیدگاه گرابار و فلسفهٔ تاریخ هگل به مستندات تاریخی و نقش مقولات اجتماعی، سیاسی و جغرافیایی توجه دارد. براساس روش تاریخی‌نگر، بلر هنر و معماری اسلامی را پدیده‌ای محصول حقیقت تاریخی می‌داند. بر این اساس، چیزی که در مرحلهٔ نخست در روش پژوهش‌های او، ازجمله در این کتاب، مورد اهمیت قرار دارد، شواهدی مادی و عمدتاً ملموس هستند و تفاسیر عرفانی و معنوی و ماورایی در نگرش او جایی ندارد. بلر بزرگترین علل حضور کتیبه‌های دینی را پیام تبلیغی آن‌ها می‌داند و در بررسی محتوای کتیبه‌های مذهبی با تأکید بر جنبه‌های تاریخی و نگاهی فرمالیستی، به اطلاعات جامعی از این لحاظ دست می‌یابد. پژوهش‌های او ازجمله کتاب مورد بررسی، افزون بر اینکه فهرستی از مهمترین کتیبه‌های دوران اسلامی ایران به‌دست می‌دهد، مرجعی بسیار سودمند در آموختن شیوهٔ پرداختن به کتیبه‌ها می‌باشد. در آخر می‌توان اینگونه جمع‌بندی کرد که بلر با دیدگاهی تاریخی‌نگر به‌ضبط دقیق کتیبه‌ها می‌پردازد و اطلاعات ظریفی در شرح هر کتیبه در زمینهٔ محتوایی، تاریخی و جغرافیایی و تحلیل صوری و خط‌شناسانه در اختیار پژوهشگران قرار می‌دهد که ابعاد گسترده و دقیقی از آثار هنر اسلامی را برای محققان در این زمینه آشکار می‌سازد.

پی‌نوشت

1. Historicism
2. Historism
3. Historismus
4. Max Van Berchem
5. Arabic Calligraphy in Architecture
6. Islamic Inscription
7. Materials for a Corpus of Arabic Inscriptions

۸. بر طبق این حدیث پیامبر اسلام (ص) به ده نفر بشارت بهشت داده است و حتی با وجود گناهان متعدد، هرگز داخل جهنم نخواهند شد. این ده نفر برطبق سنن ترمذی افراد ذیل هستند: «حدثنا قتیبهٔ أخبرنا عبد العزیز بن محمد، عن عبد الرحمن بن حمید، عن أبیه، عن عبد الرحمن بن عوف، قال رسول الله (ص): «أبو بکر فی الجنهٔ، و عمر فی الجنهٔ، و عثمان فی الجنهٔ، و علی فی الجنهٔ، و طلحهٔ فی الجنهٔ، و الزبیر فی الجنهٔ، و عبد الرحمن بن عوف فی الجنهٔ، و سعد بن أبی وقاص فی الجنهٔ، و سعید بن زید فی الجنهٔ، و أبو عبیدهٔ بن الجراح فی الجنهٔ».

۹. در این کتیبه (۳۴۴هـق) امیر دیلمی نام پارسی خود فنا خسرو (پناه خسرو) را در کنار نام عربی‌اش آورده است (بلر، ۱۳۹۴، ۲۴).

منابع

- اردلان، نادر و بختیار، لاله. (۱۳۷۹). *حس وحدت سنت عرفان در معماری ایرانی* (ترجمهٔ حمید شاهرخ). تهران: نشر خاک ادبیات معماری- شهرسازی.

- بلر، شیلا و بلوم، جاناتان. (۱۳۸۷). سراب هنر اسلامی؛ تأملاتی در مطالعهٔ حوزه‌ای سیال (ترجمهٔ فرزانه طاهری). *نشریهٔ باستان‌شناسی و تاریخ*، ۲۳(۴۵)، ۴۸-۹۲.

- بلر، شیلا. (۱۳۹۴). *نخستین کتیبه‌ها در معماری دوران اسلامی ایران‌زمین* (ترجمهٔ مهدی گلچین عارفی). تهران: مؤسسهٔ متن، فرهنگستان هنر.
- پازوکی، شهرام. (۱۳۸۳). تاریخی‌گری و نسبت آن با بنیادهای نظری تاریخ هنر. *فصلنامهٔ خیال*، (۱۰)، ۴-۱۳.
- جلالی، سید هادی، طهوری، نیر و اعتصام، ایرج. (۱۴۰۰). مطالعهٔ تطبیقی سنت‌گرایی و تاریخی‌گری در تبیین معماری مسجد با تمرکز بر آرای تیتوس بورکهارت و الگ گرابار. *نشریهٔ فرهنگ معماری و شهرسازی اسلامی*، ۶(۲)، ۱۱۳-۱۳۲.
- خزایی، محمد. (۱۳۸۷). شمسه؛ نقش حضرت محمد (ص) در هنر اسلامی ایران. *کتاب ماه هنر*، ۱۲۰، ۵۶-۶۲.
- سمعانی، شهاب‌الدین ابوالقاسم احمدبن ابی المظفر منصور. (۱۳۶۸). *روح‌الارواح فی شرح اسماالملک‌الفتاح*. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- شیمل، آنه ماری. (۱۳۸۹). *خوشنویسی و فرهنگ اسلامی* (ترجمهٔ اسدالله آزاد). تهران: به نشر.
- طاهری، علیرضا و ظریفیان، رویا. (۱۳۹۸). تاریخ‌گرایی در حوزهٔ مطالعات هنر اسلامی نقدی بر کتاب معماری ایلخانی در نطنز. *پژوهشنامهٔ انتقادی متون و برنامه‌های علوم انسانی و مطالعات فرهنگی*، ۱۹(۵)، ۱۳۷-۱۵۷.
- عبداللهیان، محمد. (۱۳۸۸). سید آیات. مجلهٔ *آفاق نور*، ۱۹، ۱۶.
- عبدالهی‌فرد، ابوالفضل، اولادقباد، منظربانو و شکرپور، شهریار. (۱۳۹۸). تحلیل محتوایی کتیبه‌های قرآنی مساجد جامع گوهرشاد مشهد و حکیم اصفهان. *مطالعات باستان شناسی پارسه*، ۷(۳)، ۱۶۱-۱۷۶.
- فغفوری، رباب و بلخاری قهی، حسن. (۱۳۹۴). بررسی تطبیقی مضمون کتیبه‌های مسجد گوهرشاد و مبانی اعتقادی شیعه در دورهٔ تیموری و صفوی. *نشریهٔ نگره*، ۱۰(۳۵)، ۵-۱۷.
- قرآن کریم. (۱۳۹۳). ترجمه حسین انصاریان. تهران: سازمان دارالقرآن کریم.
- مانزو، ژان پال. (۱۳۸۰). *هنر در آسیای مرکزی* (ترجمهٔ سید محمد موسوی هاشمی گلپایگانی). مشهد: شرکت به نشر.
- مجلسی، محمدباقر بن محمدتقی. (۱۳۸۸). *بحارالانوار* (جلد ۹۴). تهران: کتاب‌فروشی اسلامیه.
- مکی‌نژاد، مهدی. (۱۳۸۸). سیر تحول کتیبه‌های ثلث در معماری ایران (صفوی تا قاجار). *نگره*، ۴(۱۳)، ۲۹-۳۹.
- مکی‌نژاد، مهدی. (۱۳۹۷). ساختار و ویژگی کتیبه‌های کوفی تزئینی (گل‌دار، گره‌دار) در دورهٔ سلجوقی و ایلخانی. *نگره*، ۱۳(۴۶)، ۲۷-۱۶.
- موسوی گیلانی، سیدرضی. (۱۳۹۰). *درآمدی بر روش‌شناسی هنر اسلامی*. قم: دانشگاه ادیان و مدرسهٔ اسلامی هنر.
- نظام‌الملک طوسی. (۱۳۴۸). *سیاست‌نامه*. تهران: چاپ جعفر شعار.
- هاوزر، آرنولد. (۱۳۸۲). *فلسفهٔ تاریخ هنر* (ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی). تهران: نگاه.
- هجویری، ابوالحسن علی بن عثمان. (۱۳۹۲). *کشف‌المحجوب* (تصحیح محمود عابدی). تهران: سروش.
- Grohman, A. (1957). *The origin and early development of floriated Kufic, Ars orientalist 2*. Nederland: The Smithsonian Institution.
- O'Kane, B. (2006). *The Treasures of Islamic Art in the Museum of Cairo*. New York: The American University in Cairo 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
چگونگی صورت و معنای رقم نگارگران در «مرقع گلشن» (مطالعه موردی پنج نگاره مرقوم)
دوره دوازدهم، شماره۳۲، تابستان ۱۴۰۲ شماره صفحات ۵۰ تا ۷۰
۵۰

زهرا السادات فیروزآبادی[۱] ایرج داداشی[۲]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲،۲،۹ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲،۵،۲ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲،۵،۷

DOI: 10.22055/PYK.2023.18397 **DOR**: 10.22055/PYK.2023.18397
URL: https://paykareh.scu.ac.ir/article_18397.html

ارجاع به این مقاله: فیروزآبادی، زهرا السادات و داداشی، ایرج. (۱۴۰۲). چگونگی صورت و معنای رقم نگارگران در «مرقع گلشن» (مطالعه موردی پنج نگاره مرقوم). پیکره، ۱۲(۳۲)، ۵۰-۷۰.

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله در همین شماره با عنوان زیر منتشر شده است
The Form and Meaning of the Painters' Signature in "Gulshan Album (Muraqqa'-e Gulshan)"(Case Study: Five Signed Paintings)

مقاله پژوهشی

چگونگی صورت و معنای رقم نگارگران در «مرقع گلشن» (مطالعه موردی پنج نگاره مرقوم)

چکیده

بیان مسئله: با نگاه به تحولات نگارگری در ایران شاهد رواج رقم نگارگر یا درج نام و نشان وی از دوران تیموری در ایران و سرزمین‌های متأثر از فرهنگ پارسی همچون هند گورکانی هستیم. از میان آثار این دوران، «مرقع‌گلشن» به‌دلیل نظارت مستقیم جهانگیرشاه (گورکانی) در گردآوری قطعات، از دو جنبهٔ تعداد آثار مرقوم و شیوهٔ رقم‌زنی متفاوت با مکتب اصفهان، جایگاه ویژه‌ای دارد. سؤال اصلی این است که در مرقع‌گلشن و در بستر فرهنگی دوران جهانگیرشاه، نگارگران به‌کدام صورت و در چه ساختار ترکیب‌بندی رقم یا امضای خویش را نگاشته و در فرم رقم آنان چه معانی‌ای مستتر است؟

هدف: شناخت شیوه قرارگیری رقم در نگاره های مرقع گلشن به لحاظ صوری و ساختاری و کشف معانی پنهان آن؛ ازجمله آشکار کردن ارتباط میان نحوه ترکیب‌بندی رقم در اثر، با انگیزه نگارگر در بازنمود موقعیت اجتماعی خویش و برقراری روابط تعاملی (بینافردی) با بیننده به واسطه شیوه رقم‌زنی است.

روش پژوهش: در پژوهش حاضر با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای و مشاهده مستقیم نگاره‌ها و حاشیه‌های مرقوم در مرقع گلشن، اطلاعات گردآوری؛ سپس پنج نمونه غیرتصادفی از آثار مرقوم انتخاب و هر یک متناسب با اهداف پژوهش به روش خوانش تصویری بر پایهٔ سه فرانقش ترکیبی، بازنمودی و تعاملی، تحلیل شد.

یافته‌ها: در بررسی نگاره های مرقوم سه نتیجه حاصل گردید: ابتدا پنج الگوی ترکیب‌بندی به لحاظ ساختاری در رقم نگاره‌های مرقع مشخص شد؛ دوم ارتباط روایی و مفهومی میان نحوهٔ ترکیب‌بندی و محتوا کلامی رقم‌ها با جایگاه اجتماعی نگارگران در دربار و نسبت آنان با تولید مرقع نمایان شد و در نهایت، با مشاهده طرز چینش رقم نگاره‌ها در زاویه، فاصله و اندازهٔ متفاوت، انگیزه نگارگران در تعامل با بیننده آشکار گردید.

کلیدواژه

رقم در نگارگری، نگارگری گورکانی، مرقع گلشن، خوانش تصویر، گونتر کرس و تئو ون لیوون

۱. دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران.
۲. نویسنده مسئول، استادیار پژوهش هنر، دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران.
Email: dadashi@art.ac.ir

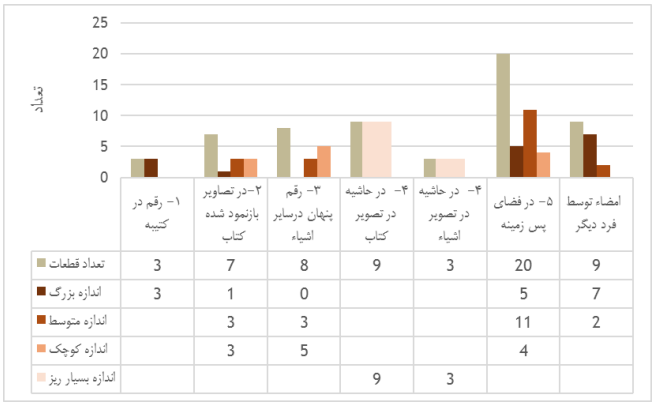
مقدمه

«نقاش ازل کین خط مشکین رقم اوست/ یا رب چه رقم‌های عجب در قلم اوست» [۱]

در تاریخ کتابت و نگارگری ایران شاهد دو جریان متفاوت رقم یا درج نام و نشان هنرمند در قطعات خوشنویسی و نگارگری هستیم که هرکدام با روند متفاوت در محتوای ادبی و صورت (فرم) متحول شده‌اند. خوشنویسان به‌سبب درجهٔ منزلتی و تشخص مقام کتابت «قرآن مجید»، از همان قرون اولیهٔ هجری مقام و جایگاه والای فرهنگی و سیاسی یافتند و نام آنان در کتب بسیاری از کتب الوزرا تا کتب دستوری و دبیری به‌نیکی یاد شد. از این‌رو، رقم آنان بر قطعات خوشنویسی و انجامهٔ کتب ارزشمند بود[۲]. حال آنکه رقم زدن بر نگاره‌ها به‌دلایل گوناگون، ازجمله حرمت تصاویر[۳] در جامعهٔ اسلامی و فروتنی ذاتی هنرمندان، مسیری دیگر پیمود و غیر از چند استثنا، تا دوران تیموری در قرن ۹ هـ‌ق رواج نداشت[۴]. چنانچه تحولات رقم در نگارگری ایرانی را به چهار دوره تقسیم نمود؛ دورهٔ اول پیش از حکومت تیموری که رقم‌زنی نزد نگارگران رایج نبود، اما اواخر تیموری و صفوی در مکتب هرات و تبریز، با رفیع شدن جایگاه نگارگران همتراز خوشنویسان، شاهد گسترش رقم‌هایی بسیار ساده با درج نام تعدادی از هنرمندان بلندپایهٔ دربار در کنار نام حامی خویش (پادشاه) با القابی همچون (العبد، الاحقر و ...) پنهان درون نگاره هستیم. در این دوره، با حضور همایون پادشاه گورکانی در ایران، سنت نگارگری و این نوع رقم‌زنی در هند رایج شد و در زمان اکبرشاه و پسرش جهانگیرشاه نیز با وجود تحول رقم‌زنی در ایران همچنان این شیوه در هند ادامه یافت؛ از این‌رو، دو تحول بعدی رقم‌زنی مکتب اصفهان (رقم همراه با بسط مفصل بر یکه‌صورت‌ها و رقم مسجع) در دربار گورکانی رایج نگردید. نگاره‌های«مرقع گلشن» (موضوع پژوهش حاضر) که از نمونه‌های ارزشمند مرقع‌سازی در جهان است؛ در زمان جهانگیرشاه (شاهزاده سلیم) گردآوری شد. ارزش و اهمیت این مرقع، علاوه‌بر قطعات نگارگری و خوشنویسی، به‌سبب حجم قابل‌توجه و متفاوت نگاره‌های مرقوم نسبت به آثار ایرانی است که به‌شیوهٔ ساده رقم شده است. لذا با بررسی نگاره و حواشی مرقوم «مرقع گلشن» به‌عنوان جامعهٔ هدف سعی بر آن شد تا ویژگی‌های صوری (فرم) و معنایی رقم نگارگران و ارتباط انگیزشی میان فرم رقم هنرمندان و محیطی خلق آثار مورد مداقه قرارگیرد. در پژوهش حاضر، صرفاً تحولات زیبایی‌شناختی یا ساختاری رقم در نگاره، بررسی نمی‌گردد، بلکه با دیدگاه خوانش تصویر بر پایه نشانه‌شناسی اجتماعی تلاش شده است تا به منظور پی بردن به قصد هنرمند در بیان جایگاه خود در جامعه و نحوهٔ ارتباط با بینندهٔ نوعی، آثار مرقوم از منظر اجتماعی نیز مورد تحلیل قرار گیرد. بنابراین، سؤال اصلی این است که در مرقع‌گلشن و در بستر فرهنگی دوران جهانگیرشاه، نگارگران به‌کدام صورت و در چه ساختار ترکیب‌بندی[۵] رقم یا امضای خویش را نگاشته و در فرم رقم آنان چه معانی‌ای مستتر است؟ در راستای سؤال اصلی، هدف نهایی این پژوهش شناخت نحوه قرارگیری رقم نگارگران در مرقع گلشن به لحاظ صوری و ساختاری و کشف معانی پنهان آن در بستر فرهنگی دوران گورکانی است؛ ازجمله آشکار کردن ارتباط میان نحوه ترکیب‌بندی رقم نگارگر در اثر، با انگیزه وی در بازنمود شرایط اجتماعی خویش و برقراری روابط تعاملی بینافردی[۶] با بیننده نوعی[۷] به واسطه شیوه رقم‌زنی، می‌باشد.

روش پژوهش

در پژوهش حاضر با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای و مشاهدهٔ مستقیم تمامی ۲۶۲ قطعهٔ خوشنویسی و نگارگری نسخه خطی مرقع‌گلشن (شامل اوراقی از مرقع‌گلشن و مرقع‌گلستان) و نیز کتاب فهرست مرقعات کتابخانه سلطنتی بدری آتابای؛ ۵۸ قطعه نگاره مرقوم[۸] در این مرقع شناسایی و سپس به پنج دستهٔ کلی، براساس چهار ویژگی: ۱. محل و طرز قرار گیری در نگاره یا حاشیه؛ ۲. اندازه و ابعاد؛ ۳. تعداد رقم در یک قطع (که گاهی چندین‌بار توسط یک یا چند نگارگر مرقوم شده است)؛ ۴. آثار با احتمال اصالت امضا توسط خود هنرمند[۹] تقسیم گردید[۱۰](نمودار ۱) از هردسته به صورت غیرتصادفی، یک قطعه به عنوان نمونه انتخاب و با گردآوری اطلاعات از منابع کتابخانه‌ای، در خصوص هریک از این قطعات، نگارگران و نیز شرایط اجتماعی آن دوران (به کمک کتاب خاطرات شخصی جهانگیرشاه)؛ هر پنج نمونه متناسب با اهداف پژوهش به روش تحلیل گفتمان بصری (خوانش تصویر) توصیف و تحلیل شد.



نمودار ۱. دسته‌بندی ۵۸ قطعهٔ مرقوم در مرقع گلشن، براساس ابعاد رقم‌ها. منبع: نگارندگان.

مدل تحلیلی پژوهش: پس از انتخاب پنج نگارهٔ مرقوم، نمونه‌ها با هدف کشف روابط صوری و مفهومی رقم با عناصر درون‌متنی (کنش ترکیب‌بندی)، رابطه معنایی آن با شرایط اجتماعی هنرمند (کنش بازنمایی) و نحوه تعامل با «بینندهٔ نوعی» (کنش بینافردی)، بر پایهٔ چارچوب نظری، به‌روش نشانه‌شناختی اجتماعی و نظریهٔ خوانش تصویر گونتر کرس، تئو ون لیوون[۱۱]، شکل گرفت. این دو نشانه شناس اجتماعی مکتب استرالیا به منظور کشف معنا از رهگذر نشانه شناسی، با الهام از تئوری زبان شناسی «هلیدی»، روشی دقیق در خوانش تصاویر برپایه سه فرانقش بازنمودی، تعاملی و ترکیب بندی ایجاد نمودند. شیوه مطالعه تصویری ایشان به‌دلایلی همچون تأکید بر جهت‌گیری خوانشی در فرهنگ‌های مختلف و توجه به‌عوامل فرهنگی، اجتماعی، معانی شخصی و عاطفی در تحلیل آثار و نیز نوع تأکید آن بر تعامل بین نگارگر (تولیدکننده) با بینندهٔ نوعی اثر، روشی جدید در تحلیل رقم نگارگران هندی و ایرانی می‌باشد. از این‌رو، با توجه به اهداف اصلی پژوهش حاضر، چارچوب نظری در سه فراکنش و با پنج تغییر در ساختار اصلی نظریهٔ خوانش تصویر شکل گرفت (جدول ۱)[۱۲]. تغییرات در جدول با علامت ستاره مشخص است.

۱. در مطالعه رقم نگارگران، با توجه به شرایط متغاوت این عنصر نسبت به فضای کلی نگاره، بر خلاف نظریه خوانش، ابتدا نحوه ترکیب بندی رقم درون نگاره و سپس فراکنش بازنمودی و تعاملی بررسی گردید.

۲. در فرآکنش ترکیبی[۱۳]: ابتدا صورت ظاهری و فرم بصری رقم در نگاره و ارتباط آن با سایر عناصر درون تصویر از طریق بررسی سه عامل ارزش اطلاعات[۱۴] (محل قرارگیری، برجستگی[۱۵] (وزن بصری)، قاب‌بندی[۱۶] (پیوستگی با عناصر) تحلیل گردید.

۳. در فرآکنش بازنمودی[۱۷]: به‌روابط مفهومی رقم نگارگر با عناصر داخلی تصویر با دو الگوی بدون واسطه[۱۸] با کنش[۱۹] و واکنش[۲۰] میان عناصر و با واسطهٔ[۲۱] کلامی[۲۲] یا ذهنی[۲۳] با اجزای تصویر و در الگوی بعد، از لحاظ مفهومی[۲۴] به‌شکل دسته‌بندی[۲۵] یا تحلیلی[۲۶] (توصیفی- ملکی) و توصیفی نمادین[۲۷] (استعاری) پرداخته شد. با توجه به شرایط اجتماعی آن دوران، موقعیت نگارگر در جامعه دربار آشکار شد.

۴. در فرآکنش تعاملی[۲۸]: ارتباطی که خالق اثر به‌واسطهٔ رقم‌زنی قصد دارد با بینندهٔ نوعی خود برقرار کند؛ از سه جنبهٔ الف. تماس[۲۹] -زاویهٔ دیدی که رقم با بینندهٔ اثر دارد- در دو حالت تقاضا[۳۰] (چرخش رقم به بیننده) و عرضه[۳۱] (چرخش به‌سمت درون تصویر)؛ ب. فاصلهٔ رقم با بیننده براساس اندازهٔ آن نسبت به کادر در چهار حالت نمای غیرشخصی[۳۲] (دور)، نمای اجتماعی[۳۳] (متوسط) و نمای شخصی[۳۴] (نزدیک) و نمای غیرقابل رؤیت (بسیار دور)؛ ج. نگرش هنرمند در انتقال پیام به دو حالت فضای ذهنی (رقم در پرسپکتیو) و فضای عینی (دید دانای‌کل) بررسی گردید.

جدول ۱. چارچوب نظری (با پنج تغییر در نظریهٔ خوانش تصویر کرس و ون لیوون که با ستاره مشخص شده است). منبع: نگارندگان.

<table>
<tr><td rowspan="3">۱) ترکیب‌بندی (متنی)</td><td colspan="8">بررسی نحوهٔ قرارگیری رقم نگارگر در اثر و تعامل آن با سایر عناصر تصویر</td></tr>
<tr><td colspan="2">محل قرارگیری رقم
(ارزش اطلاعاتی)</td><td colspan="3">برجستگی
(وزن بصری)</td><td colspan="2">قاب‌بندی</td></tr>
<tr><td>مرکزی</td><td>قطبی</td><td colspan="3"></td><td>بدون قاب</td><td>قاب‌دار</td></tr>
<tr><td rowspan="5">۲) بازنمودی</td><td colspan="8">روابط مفهومی رقم نگارگر با عناصر داخل تصویر</td></tr>
<tr><td colspan="5">بازنمود یک لحظه</td><td colspan="3">بازنمود یک مفهوم</td></tr>
<tr><td colspan="2">فرآیندها</td><td colspan="3">موقعیت‌ها</td><td rowspan="2">ساختار دسته بندی</td><td rowspan="2">ساختار تحلیلی</td><td rowspan="2">ساختار نمادین</td></tr>
<tr><td colspan="2">عوامل فاعلی</td><td rowspan="2">مکان</td><td rowspan="2">ابزار</td><td rowspan="2">عوامل همراه</td></tr>
<tr><td>بیان بی‌واسطه کنش- واکنش</td><td>بیان باواسطه ذهنی/ کلامی</td></tr>
<tr><td rowspan="3">۳) تعاملی (بینافردی)</td><td colspan="8">تعامل خالق اثر (به‌وسیله نحوه رقم و امضاء) با بیننده نوعی اثر</td></tr>
<tr><td colspan="2">تماس</td><td colspan="4">فاصله</td><td colspan="2">نگرش</td></tr>
<tr><td colspan="2">تقاضا- عرضه</td><td>شخصی- نزدیک</td><td>اجتماعی -متوسط</td><td>غیرشخصی دور</td><td>غیرقابل رؤیت (بسیار ریز)</td><td>ذهنی (سوبژکتیو)</td><td>عینی (ابژکتیو)</td></tr>
</table>

پیشینه پژوهش

با مرور بر پژوهش‌های صورت گرفته، پیرامون رقم نگارگران در مرقع گلشن، تاکنون تحقیق مستقلی یافت نشد. البته به‌سبب منتشر نکردن رسمی تصاویر مرقع گلشن، تاکنون پژوهشی جامع بر این مرقع صورت نگرفته است.

با بررسی مقالات مرتبط در سه حوزه، موارد زیر به‌دست آمد: الف. تحقیقات در زمینهٔ رقم در کتاب و مرقعات سلسلهٔ گورکانی بسیار اندک و اغلب توسط محققین اروپایی با هدف نسخه‌شناسی صورت گرفته است. به‌عنوان نمونه، دو مقاله از «جان سیلر»، ازجمله «نشانه‌ای از هنرشناسی گورکانی» در ۲۰۰۰ م و «حاشیه‌نوشته‌ها در نسخ خطی گورکانی» به ۱۹۸۷ م که بر لزوم توجه به کتیبه‌ها و نوشتارهای حواشی نگاره‌ها اشاره می‌نماید. ب. در حوزهٔ رقم در نگارگری با هدف شناخت نسخه‌ها یا هنرمندان، از سال‌های دههٔ ۴۰ شمسی تاکنون مقالات پرشمار در ایران منتشر شده است. در این بین، تنها سه پژوهشگر به‌طور مشخص به سیر تحول متن نوشتاری و ادبی امضا در نگاره یا انجامهٔ کتاب توجه نموده‌اند، ازجمله «ذکاء» (۱۳۴۲) در «رقم زدن و نمونه‌ای از فروتنی هنرمندان ایرانی» بر علل رواج نیافتن رقم‌زنی پیش از دوران تیموری می‌پردازد. «افشار» (۱۳۸۱) در سلسله مقالات در نامهٔ بهارستان، ازجمله «انجامه در نسخه» به‌بررسی انجامهٔ کتاب و قطعات خطاطی احتمام ورزیده است. «آژند» (۱۳۹۶) در «رقم مسجع: علل و رویکرد مذهبی- اجتماعی آن» این نوع رقم را در نگاره‌های ایرانی تنها به‌لحاظ تاریخی و ادبی تحلیل نموده که این شیوه در بحث پژوهش حاضر نمی‌باشد. ج. در حوزهٔ رقم، از منظر نقد هنری و صوری، یک پایان‌نامهٔ ارشد «بررسی نشانه‌شناختی امضا در آثار نگارگری از دوران ایلخانی تا قاجار» توسط «مساوات» (۱۳۸۸) به تحولات رقم نگارگران ایرانی از منظر نشانه‌شناسی لایه‌ای پرداخته است. بنابراین تاکنون رقم نه در نگاره‌های گورکانی و نه ایرانی از منظر بستر اجتماعی خلق اثر و انگیزهٔ هنرمندان درتعامل با سایر عناصر داخل تصویر و بینندهٔ نوعی آن مطالعه نشده است. از این‌رو، پژوهش حاضر مسیری جدید هم به‌لحاظ موضوع رقم در نگاره‌های مرقع‌گلشن و هم روش تحلیلی آثار فرامی‌نماید.

مفاهیم نظری

۱. رقم: در عرف کاتبان و صورتگران به آن قسمت از قطعات حاوی نام و نشان هنرمند یا تاریخ نگارش که درون صفحات اثر و یا در انجامهٔ[۳۵] کتاب به نگارش درمی‌آید، رقم یا ترقیمه می‌گویند. «افشار» معتقد است: «اصطلاح ترقیمه وضع شدهٔ نسخه‌شناسان هندوستان است ... کلمهٔ رقم میان قدما در مورد نام پدیدآورندهٔ نسخه و سازندهٔ پردهٔ نقاشی یا کاتب قطعهٔ خط مرسوم بوده است» (افشار، ۱۳۸۱). همچنین «مایل هروی» اشاره می‌کند که: «... رقم کردن کنایه‌ای از امضا کردن است که کاتب پس از اتمام کتابت نسخه‌ای، از نام و نشان خود به سال و ماه یاد می‌کند» (مایل هروی، ۱۳۷۲، ۶۶۲)؛ بنابراین رقم، خاصه آنان که درون نگاره یا نقاشی زده می‌شد، نقش امضا را داشت. در این پژوهش، گاه به‌جای رقم از واژهٔ امضا استفاده می‌شود.

۲. صورت و فرم: در پژوهش حاضر، بر پایهٔ نظریهٔ «تاتارکیویچ»[۳۶] ، منظور از واژهٔ صورت (فرم) همزمان دو تعریف تاریخی از فرم یعنی «ایجاد نظم و ترتیب در اجزا و عناصر» ترکیب‌بندی- مفهوم الف و نیز «آنچه مستقیم به حواس درمی‌آید» شکل ظاهری عناصر- مفهوم ب، مدنظر می‌باشد (تاتارکیویچ، ۱۴۰۰، ۳۲۰).

۳. انواع رقم و تحولات آن در نگارگری: رقم در نگاره‌های ایرانی در چهار دوره متحول گردید: دورهٔ اول پیش از حکومت تیموری که به‌دلایل گوناگون، ازجمله تشخص نیافتن مقام اجتماعی نگارگران، خصلت تولیدات گروهی کارگاه‌های سلطنتی و فروتنی ذاتی هنرمندان رقم‌زنی رایج نبود (پاکباز، ۱۳۹۹، ۷۲۰). دورهٔ دوم اواخر تیموری و صفوی در مکتب هرات و تبریز همراه‌با رشد تدریجی مقام نگارگری و رواج نظریهٔ «دو قلم»[۳۹]، شاهد سنت جدید زدن رقم بر نگاره‌ها هستیم، اما همچنان«طرز رقم‌زنی برروی آثار ... بسیار ساده بود و تنها با درج نام و شهرت

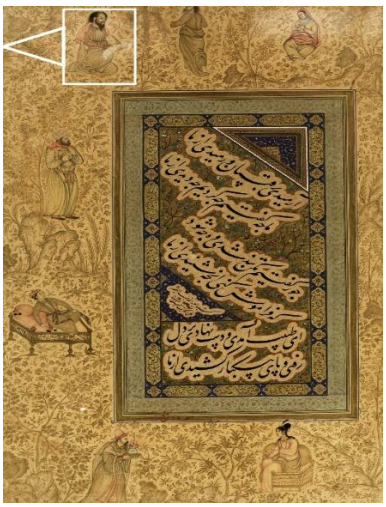
هنرمند و گاهی تاریخ خلق در بین نگاره و یا پایین اثر اکتفا می‌شد» (ذکاء، ۱۳۴۳) و تنها هنرمندان بلندپایه اجازهٔ ثبت نام و نشان خود در کنار یا زیر نام حامی خویش همراه با عباراتی از نشانهٔ خدمت‌گذاری مانند (العبد، بنده، الاحقر ...) را داشتند. همزمان با این دوران به‌واسطهٔ حضور پادشاه گورکانی همایون در دربار ایران و دعوت وی از میرسیدعلی و عبدالصمد به هندوستان، سنت نگارگری ایران، ازجمله شیوهٔ رقم‌زنی، به‌تدریج در هند رواج یافت. دورهٔ سوم نیمهٔ سلطنت شاه طهماسب در قزوین و مقارن با توبهٔ[۴۰] وی، هنرمندان مستقل از دربار و وابسته به نظام بازار شده و شیوهٔ رقم‌زنی جدیدی در ابعاد بزرگ و آشکار همراه با توضیحی یا بیت شعری بر یکه‌صورت‌ها به‌کار بردند؛ در این زمان، در دربار اکبرشاه (سومین پادشاه گورکانی) به‌واسطهٔ مهاجرت هنرمندان ایرانی، مکتب هند و پارسی تحت‌تأثیر مکتب تبریز شکل گرفت و اگرچه از نیمهٔ سلطنت او، نوعی هنر التقاطی هندی- ایرانی- اروپایی رواج یافت، اما نحوهٔ رقم‌زنی به‌سبک دورهٔ قبل (مکتب تبریز) در دربار اکبرشاه و پسرش جهانگیرشاه همچنان ادامه یافت. دورهٔ چهارم، در زمان سلطنت شاه عباس ثانی تا اوایل دوران قاجار، همراه با رواج فرنگی‌سازی در ایران، شیوهٔ دیگری از رقم‌زنی معروف به مسجع رایج شد (آژند، ۱۳۹۶). سخن دربارهٔ دو شیوهٔ سوم و چهارم رقم‌زنی، خارج از موضوع پژوهش حاضر است (جدول ۲).

جدول ۲. تحولات در نگارگری ایران و گورکانی. منبع: نگارندگان.

<table dir="rtl">
<tr><th colspan="5">تحولات رقم‌زنی در نگارگری ایران</th><th colspan="4">تحولات رقم‌زنی در نگارگری گورکانی</th></tr>
<tr><th>پیش از تیموری:</th><td colspan="4">رقم‌زنی بر روی نگاره‌ها رواج نداشت</td><td colspan="4"></td></tr>
<tr><td rowspan="2">تیموری و اوایل صفوی</td><td rowspan="2">رقم‌زنی سبک تبریز</td><td colspan="3">پادشاهان صفوی</td><td colspan="4">پادشاهان گورکانی</td></tr>
<tr><td>شاه طهماسب</td><td>۹۳۰ ه.ق</td><td>۱۵۲۴م</td><td>بابر (ظهیرالدین)</td><td>۹۳۲هـ</td><td>۱۵۲۶م</td><td rowspan="2">رقم‌زنی سبک تبریز</td></tr>
<tr><td rowspan="7">نیمهٔ سلطنت طهماسب (مکتب قزوین و اصفهان)</td><td rowspan="6">رقم‌زنی به‌شیوهٔ دیگر</td><td>پایتخت قزوین</td><td>۹۶۲ه.ق</td><td></td><td rowspan="3">همایون (ناصرالدین)</td><td rowspan="3">۹۳۷ه.ق</td><td>۱۵۳۰م</td></tr>
<tr><td>اسماعیل ثانی</td><td>۹۸۳ه.ق</td><td>۱۵۷۶م</td><td rowspan="3">اکبر (جلال‌الدین)</td><td rowspan="3">۹۶۳ه.ق</td><td rowspan="3">۱۵۵۶م</td></tr>
<tr><td>محمد خدابنده</td><td>۹۸۵ه.ق</td><td>۱۵۷۸م</td></tr>
<tr><td rowspan="2">عباس اول</td><td rowspan="2">۹۹۶ه.ق</td><td rowspan="2">۱۵۸۸م</td><td>۱۰۰۸ه.ق</td><td></td><td rowspan="2">مرقع گشن رقم‌زنی سبک تبریز</td></tr>
<tr><td>جهانگیر (سلیم/ نورالدین)</td><td>۱۰۱۴ه.ق</td><td>۱۶۰۵م</td></tr>
<tr><td>صفی اول</td><td>۱۰۳۸ه.ق</td><td>۱۶۲۹م</td><td>شاه جهان (شهاب‌الدین)</td><td>۱۰۳۷ه.ق</td><td>۱۶۲۸م</td><td rowspan="2">رقم‌زنی ساده، متفاوت از سبک ایرانی</td></tr>
<tr><td>دوران شاه عباس ثانی رواج فرنگی‌سازی</td><td>رقم مسجع</td><td>عباس ثانی</td><td>۱۰۵۳ه.ق</td><td>۱۶۴۲م</td><td>اورنگ زیب (عالمگیر)</td><td>۱۰۶۹ه.ق</td><td>۱۶۵۹م</td></tr>
</table>

۴. مرقع‌گلشن: در زمان جهانگیرشاه (شاهزاده سلیم)، برخلاف سلاطین گذشته، مرقع‌سازی و تصاویر شبیه از افراد و حوادث، بیش از تولید کتاب اهمیت یافت و مرقعاتی مانند مرقع‌گلشن و جهانگیر (برلین) در شمار

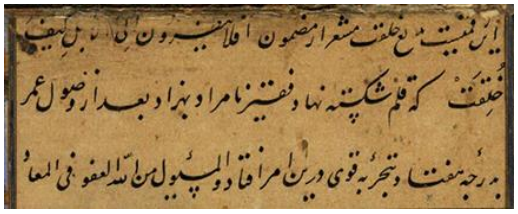
باارزش‌ترین نمونه‌های جهان تهیه شد. مرقع‌گلشن محتملاً بین سال‌های ۱۰۰۷هـ.ق در زمان شاهزادگی وی (با لقب شاه سلیم) تا آخر پادشاهی او جهانگیرشاه ۱۰۳۷ ه.ق گردآوری شد (تصویر ۱).



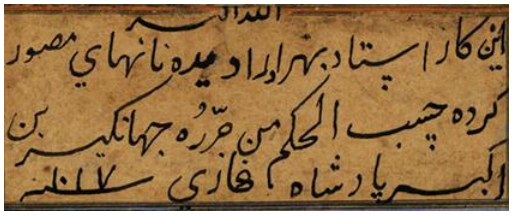
شاه سلیم غلام با اخلاص آقا رضای مصور در بلده آگره فی تاریخ بیست‌وهشت رمضان سنهٔ ۱۰۰۸ هـق- متن رقم درون طومار

تصویر ۱. قطعهٔ خط‌الفقیر علی با حاشیه‌پردازی آقا رضا هروی، قدیمی‌ترین نگارهٔ تاریخ‌دار این مرقع. منبع: مرقع‌گلشن، کتابخانهٔ سلطنتی کاخ گلستان.

اکنون بخش بزرگ این مرقع نفیس از دوران ناصرالدین شاه قاجار در کاخ گلستان تهران نگهداری می‌شود[۳۹]. این کتاب شامل اوراقی از مرقع‌گلشن و مرقع‌گلستان[۴۰] در ۱۳۳ ورق دو رو (آتابای، ۱۳۵۳، ۳۳۶)، متشکل از قطعات مزدوج خط و نقاشی با حاشیه‌هایی حل‌کاری[۴۱] شده (طلاکاری) است. براساس مشاهدات شخصی، تقریباً همهٔ ۱۲۸ قطعهٔ خطاطی این مرقع مرقوم بوده و آثار نستعلیق‌نویسان ایرانی که به‌شیوهٔ وصالی[۴۲]، بر صفحات مذهب، متصل شده‌اند. در حالی که از ۱۱۸ قطعهٔ نقاشی، نگارگران تنها نام و نشان خویش را بر ۴۵ نگاره نگاشته‌اند که از این میان نیز، به استثنای شش قطعه، «کمال‌الدین بهزاد» از لحاظ سبک و موضوع، همگی متعلق به نگارگران هندی و دو تصویرگر ایرانی‌الاصل مقیم دربار گورکانی «عبدالصمد» و «آقارضا هروی» هستند. در انتخاب این قطعات باارزش در مرقع‌گلشن، جهانگیرشاه که ادعای داشتن ذوق تصویر داشت[۴۳] (جهانگیر، بی‌تا، ۲۶۶-۲۶۷) خود به‌صورت مستقیم دخیل بود (تصاویر ۲-۳).



تصویر ۲. تک‌نگارهٔ «رقم بهزاد». منبع: قطعهٔ ۶، مرقع‌گلشن، کتابخانهٔ کاخ گلستان.



تصویر ۳. مثنی‌برداری از بهزاد، «رقم جهانگیرشاه». منبع: قطعهٔ ۷، مرقع‌گلشن، کتابخانهٔ کاخ گلستان.

بحث و تحلیل پنج نمونهٔ منتخب از نگاره‌های مرقوم

آثار مرقوم اعم از نگاره و حاشیه های تشعیر- حل‌کاری، براساس جایگاه قرار گیری آن آثار، به پنج دستهٔ کلی تقسیم و برای هرکدام یک نمونه انتخاب گردید (جدول ۳).

جدول ۳. دسته‌بندی آثار مرقوم. منبع: نگارندگان.

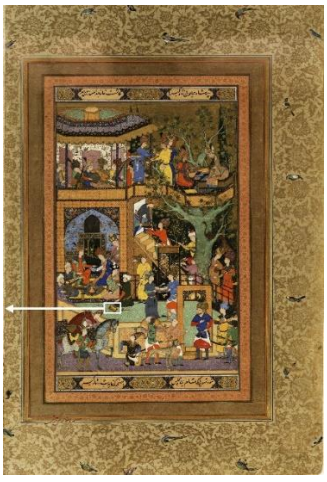
دسته‌بندی براساس نحوهٔ قرارگیری رقم‌ها در قطعات	نمونهٔ آثار منتخب در هر دسته
۱. رقم در کتیبه‌ها	نمونهٔ ۱ و ۲. مجلس بزم همایون و اکبرشاه- رقم عبدالصمد
۲. رقم پنهان در تصاویر بازنمود شده از کاغذها و کتب درون نگاره	
۳. رقم پنهان در سایر اشیا	نمونهٔ ۳. پادشاه سلیم با همراهان در تفرجگاه اثر آقا رضا
۳-۱. رقم در ابعادی بزرگتر درون تصویر اوراق کتاب‌ها	نمونهٔ ۴. پیشوایان مسیحی (قدیس هیرونیموس/ ژروم) عمل نادره‌بانو
۴. رقم در پیکره‌ها در حاشیه (حلکاری)	نمونهٔ ۵. قطعهٔ خط فقیرعلی با حاشیهٔ رقم‌دار از دو هنرمند دولت و ابوالحسن
۵. رقم معلق در فضای پس‌زمینه	نمونه ۶. قطعهٔ گل‌های بهاری اثر منصور (نادرالعصر جهانگیرشاهی)

نمونهٔ اول و دوم: مجلس بزم همایون و اکبرشاه- رقم عبدالصمد

این دو نمونه در دو دستهٔ رقم در کتیبه و رقم پنهان در تصاویر بازنمود شده درون نگاره قرار می‌گیرد. «عبدالصمد شیرین‌قلم»، نقاش و خوشنویس شیرازی‌الاصل، مقیم تبریز است که پس از دعوت همایون پادشاه گورکانی به هند رفت و از اکبرشاه لقب «شیرین‌قلم» گرفت، از پایه‌گذاران اصلی مکتب هند و پارسی به‌شمار می‌آید[۴۴]. وی در رشته‌های گوناگون تصویرسازی و خوشنویسی نستعلیق دستی قوی داشت و امروزه بخش بسیاری از نگاره‌های مرقوم وی (۸ قطعه) در انواع سبک‌های تصویرسازی، در مرقعات کتابخانهٔ کاخ گلستان نگهداری می‌گردد (جدول ۴). در نگارهٔ مجلس بزم همایون و اکبرشاه، حالت پیکره‌ها و جزئیات معماری و قواعد ساختاری مکتب تبریز برای به‌تصویر کشیدن واقعهٔ دربار گورکانی به‌کار رفته است. در توصیف این مجلس نظرات متفاوتی آمده، ازجمله «همایون در طبقهٔ بالا قرار گرفته و نوازندگان و خدمتکاران در کنار وی هستند ...» (کریم‌زادهٔ تبریزی، ۱۳۶۹، ۳۳۶)، اما برخلاف آن براساس مشاهدات و متن کتیبه‌های اطراف نگاره، شخصیت‌هایی ازجمله «جلال‌الدین»

(اکبرشاه) در دو سن متفاوت و تصویر خود نگارگر، عبدالصمد، نشسته در حیاط و در کنار دفتری زردرنگ با رقم«الله اکبر- عبدالصمد شیرین‌قلم» قرار دارد. در این نگاره، سه بار شاهد تکرار چهره و نام عبدالصمد در حیاط، بر روی جلد کتاب و در کتیبهٔ بالای اثر هستیم که امری کم‌سابقه در نگارگری ایرانی و گورکانی بوده است. نام هنرمند ابتدا در کتیبهٔ بالای نگاره آمده است: «شبیه شاه همایون و شاه اکبر را/ نگاشت خامهٔ عبدالصمد زروی هنر» کلمهٔ شبیه[۴۵]، در بازنمودی باواسطه، اشاره به‌تصویر دو شخصیت پایین (همایون و اکبر) دارد و کلمهٔ خامهٔ عبدالصمد[۴۶] در مصرع دوم در راستای پایین به دفتری در دستان فرد سرمه‌ای‌پوش اشاره داشته که با توجه به کتیبهٔ پایین «نمود تصویر آنکه تمام این مجلس/ بصفحه که نماید بشاه شاه اکبر» احتمالاً شاه یا اکبرشاه است. دو بار تکرار نام شاه اکبر در کتیبهٔ بالا و پایین، در راستای دو چهره و سن متفاوت از وی، یکی نوجوان قرمزپوش نیمهٔ راست بالای تصویر یا همان اکبر جوان (شاهزاده جلال‌الدین) در حال نشان دادن نگاره‌ای به همایون (پدرش) پیش از سلطنت و قبل از سقوط و فوت پدر از طبقهٔ دوم کتابخانه و بار دیگر بنابر کتیبهٔ پایین، چهرهٔ وی در سن جوانی نشسته در طبقهٔ پایین، سمت چپ، است. از این‌رو، در این قطعه نوعی ساختار تحلیلی زمان‌مند[۴۷] با مسیر زمانی پنهان، اما دارای بعد زمانی را شاهد هستیم. در اینجا قرارگیری نام هنرمند در کتیبهٔ بالا، دو مفهوم حس قدرت و والایی مقام عبدالصمد و نیز همتراز با نام دو پادشاه، توصیفی تمادین از «رتبهٔ مجالست و مصاحبت»[۴۸] عبدالصمد با پادشاهان را منتقل می‌نماید. سپس رقم دوم «الله اکبر عبدالصمد شیرین‌قلم» بر جلد زرد کتابچه به‌خط نستعلیق خفی، در یک‌سوم پایین تصویر و کنار قلم‌مو و ادوات نگارگری و نزدیک فردی سبزپوش (احتمالاً عبدالصمد) در حیاط، دارای چهار جنبه از ویژگی هنرمند، یکی تعلق وی به کارگاه سلطنتی به‌واسطهٔ واژهٔ «الله اکبر»، دیگر تعلق وی به دو هنر خوشنویسی و نگارگری به‌واسطهٔ کتابچه و ادوات نگارش، سوم پیوستگی هنرمند با دربار با واکنش‌ها و اشارات دست و نگاه‌های از حیاط به اتاق و نهایت مقام استادی وی برای سه پادشاه (همایون، اکبر، شاهزاده سلیم) به‌سبب تصویری که اکبر به همایون در قسمت بالای نگاره و اکبر به شاه در نیمهٔ پایین نشان می‌دهد، آشکار می‌گردد. از طرف دیگر، رقم دوم، روی جلد اگرچه در ابعادی بسیار کوچک، دور از دید و پایین‌تر طراز چشم قرار دارد، اما در جهت چشم مخاطب چرخیده و جنبهٔ اطلاع‌رسانی پیدا کرده است (تصویر ۴ و جدول ۵).

کتیبهٔ بالا. شبیه شاه همایون و شاه اکبر را/ نگاشت خامهٔ عبدالصمد زروی هنر



رقم ۲. در روی جلد کتاب: «الله اکبر- عبدالصمد شیرین‌قلم»

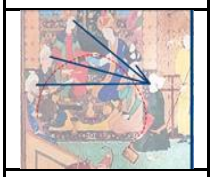
کتیبهٔ پایین. نمود تصویر آنکه تمام این مجلس/ بصفحه که نماید بشاه شاه اکبر

تصویر ۴. قطعهٔ بزم همایون و اکبرشاه- رقم عبدالصمد، منبع: مرقع‌گلشن. کتابخانهٔ کاخ گلستان.

جدول ۴. تحلیل متن رقم پنج نگارگر. منبع: نگارندگان.

نمونه	نام نگارگر	تعداد آثار مرقوم	مضمون رقم‌ها	نحوهٔ قرارگیری در نگاره‌ها
نمونه۱و ۲	عبدالصمد	۸ قطعه	الله اکبر- العبدالصمد شیرین‌قلم- بنده شکسته رقم عبدالصمد شیرین‌قلم- عمل بنده درگاه عبدالصمد	پنهان در اشیای درون نگاره
نمونه ۳	آقا رضا هروی	۱۱ قطعه	القابی مانند: مرید، بااخلاص، غلام، بنده (شاه/ بندهٔ بااخلاص)، کمترین- رضا جهانگیرشاهی (در آخرین اثرش)- «مشق کم‌ترین رضا» (در یک قطعه گرته‌برداری از اثر ایرانی)	در قسمت‌های مختلف قطعات در ذیل نام پادشاه سلیم - پنهان در اشیا- معلق- در حواشی
نمونه ۴	نادره‌بانو	۲ قطعه	بنده پادشاه سلیم/ عمل نادره‌بانو شاگرد آقا رضا دختر میرتقی	پنهان در تصویری از کتاب - درکتیبهٔ درون نگاره
نمونه ۵	دولت مصور	۵ قطعه	عمل کم‌ترین خانه‌زاد- مشق کم‌ترین بنده - راقم فقیرالحقیر	پنهان در اشیا- در حواشی
	ابوالحسن	۲ قطعه	جهانگیرشاهی/ عمل ابوالحسن	در حواشی حل‌کاری
نمونه ۶	منصور	۱ قطعه	عمل منصور (نادرالعصر جهانگیرشاهی)	معلق در فضای اثر

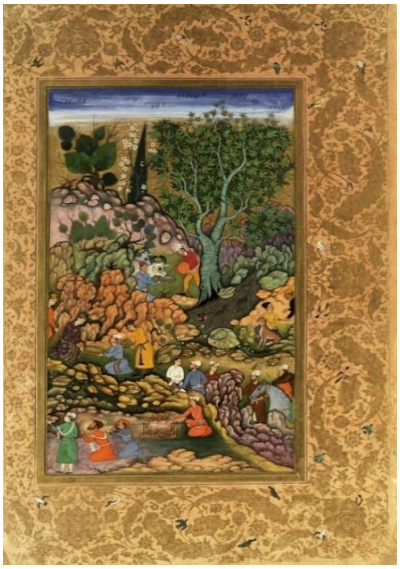
جدول ۵. تحلیل مجلس بزم همایون و اکبرشاه. منبع: نگارندگان.

تحلیل رقم اول			رقم اول	رقم دوم
ترکیب‌بندی	ارزش اطلاعاتی	قطبی	شبیه شاه همایون و شاه اکبر را/ نگاشت خامه عبدالصمد ز روی هنر	
	برجستگی	وزن بصری بالا- پیش‌زمینه		
	قاب‌بندی	گسستگی- قرارگرفته در کتیبه		
بازنمودی	بازنمود ماجرا	بی‌واسطهٔ ذهنی- شناختی باواسطهٔ کلامی- (واژهٔ شبیه)		
	بازنمود مفهوم	دسته‌بندی پنهان- نمادین القایی نمادین توصیفی (خامهٔ عبدالصمد)		
تعاملی	تماس	تقاضا		
	فاصله	نمای اجتماعی		
	نگرش	عینی ابژکتیو		
تحلیل رقم دوم				
ترکیب‌بندی	ارزش اطلاعاتی	قطبی (پایین چپ)		
	برجستگی	برابر با سایر عناصر		
	قاب‌بندی	گسستگی: فضای خالی پیوستگی: واکنش		رقم روی جلد الله اکبر عبدالصمد شیرین‌قلم
بازنمودی	بازنمود ماجرا	باواسطه: واژهٔ الله اکبر (لقب اکبرشاه)		

تحلیل رقم اول			رقم اول	رقم دوم
	بازنمودمفهوم	تحلیلی جامع اتصالی (تعلق به کتاب) نمادین توصیفی: حامل و القای مقام استادی		
تعاملی	تماس	تقاضا/ نگاه روبه‌رو		
	فاصله	نمای غیرشخصی- دور (کوچک)		
	نگرش	عینی ابژکتیو (بدون پرسپکتیو)	نمود تصویر آنکه تمام این مجلس/ بصفحه که نماید بشاه شاه اکبر	

نمونهٔ سوم: پادشاه سلیم با همراهان در تفرجگاه اثر آقا رضا هروی

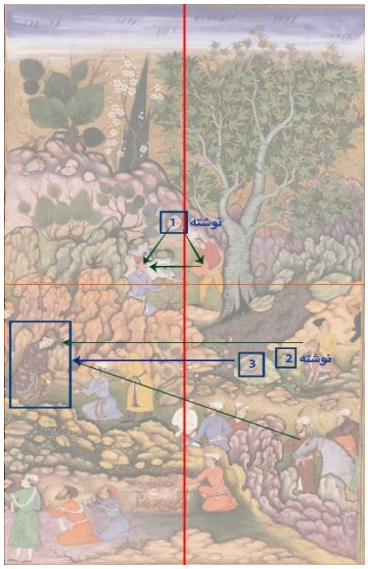
نمونه سوم که در رقم‌های پنهان در اشیاست، متعلق به آقا رضا نگارگر، مهاجر ایرانی زمان شاه عباس صفوی که همراه پسر خردسال خود ابوالحسن به کارگاه شاهزاده سلیم می‌پیوندد[۴۹] و در آنجا علاوه‌بر سرپرستی کتابخانه، تولید کتب کوچک مانند «انوارسهیلی»[۵۰] و آموزش هنرمندان هندی، تولید و جمع‌آوری قطعات مرقعات، ازجمله مرقع‌گلشن را نیز برعهده داشته است. از این‌رو، بیشترین تعداد قطعات مرقوم (۱۱ قطعه) و قدیمی‌ترین نگارهٔ تاریخ‌دار در حاشیهٔ مرقع‌گلشن در سنهٔ ۱۰۰۸ه.ق متعلق به ایشان است (تصویر ۱). آثار وی تلفیقی از نگارگری ایرانی، هندی و باسمه‌های اروپایی است (جدول ۴). در این نگاره، نمونه‌ای از سبک منظره‌پردازی وی را به‌شیوهٔ مکتب تبریز و قزوین شاهد هستیم. تصویری از کوهستان با آسمان آبی طلایی و صخره‌های رنگی که نوشته و رقم‌هایی درون سه صخره، ارغوانی در نیمهٔ بالای نگاره با نام «پادشاه سلیم» و دو صخرهٔ مورب سبزرنگ چپ پایین، در راستای درخت چنار و رودخانه‌ای با ماهی و اردک با رقم «آقا رضا مرید با اخلاص عمل نادرالزمانی» و «ماه ربیع‌الاول تمام شد. روز جمعه دهم» قرار دارد. در این قطعه گروه‌های انسانی و متعلقات آنان به چهار ردهٔ «پنهان»[۵۱] تقسیم شده که به کمک رنگ و فضاسازی تیره- روشن صخره‌ها از یکدیگر جدا و در عین حال به‌وسیلهٔ کنش و واکنش با سایر عناصر و صفحهٔ روبه‌رو در ارتباط هستند. رقم و نوشته‌های کوچک با وزن بصری کم، همچون مکتب تبریز، در سه صخره پنهان شده‌اند. در هر سه مورد، صخره از طرفی مانند قاب، نوشته‌ها را از سایر عناصر گسسته و با حالت مورب خود با سایر عناصر وحدت یافته‌است. صخرهٔ پادشاه سلیم در فرآیند «تک‌سطحی»[۵۲] مانند یک فلش یک‌طرفه چشم را به چهرهٔ پادشاه در سمت چپ پایین و دو صخرهٔ دیگر رقم «آقا رضا ...» و تاریخ «ماه ربیع‌الاول ...» در سمت راست می‌کشاند. این دو صخره نیز در رده‌بندی پنهان همتراز به دو ملازم سمت چپ، اشاره دارد که نمادی توصیفی[۵۳] استعاره‌ای از بندگی آقا رضا به حامی خویش شاهزاده سلیم بوده و با رقم «آقا رضا مرید با اخلاص عمل نادرالزمانی» بر این مفهوم تأکید مضاعف می‌گردید. این نوع رقم‌زنی پنهان درون صخره‌ها با قرارگیری نام حامی وی (شاهزاده سلیم) در بالای نگاره و نام وی همراه با عبارات احترام‌آمیز در صخره‌های پایین در دیگر آثار آقارضا ازجمله کتاب «انوار سهیلی» مشاهده می‌شود. ابعاد بسیار کوچک و زاویهٔ مستقیم رقم‌ها در این نگاره، تعامل دور غیرشخصی هنرمند با بیننده را می‌نماید؛ به این ترتیب، مخاطب بدون دخالت سوژهٔ هنرمند آزادانه به‌هر قسمت از نگاره توجه نموده و با کمی دقت ابتدا نام شاه سلیم و سپس رقم و تاریخ پنهان درون صخره‌ها را کشف می‌کند (جدول ۶ و تصویر ۵).



نوشتهٔ ۱. پادشاه سلیم.

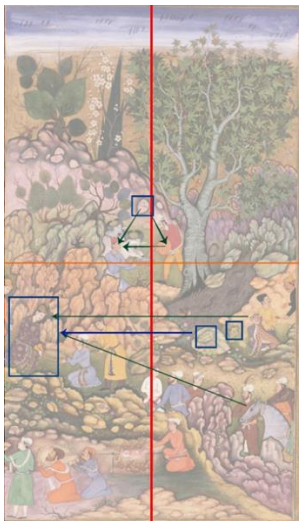
نوشتهٔ ۲. آقا رضا مرید با اخلاص عمل‌نادرالزمان

نوشتهٔ ۳. ماه ربیع‌الاول تمام شد روز جمعه



تصویر ۵. مجلس پادشاه سلیم با همراهان در تفرجگاه، اثر آقا رضا هروی. منبع: مرقع‌گلشن، کتابخانهٔ سلطنتی کاخ گلستان.

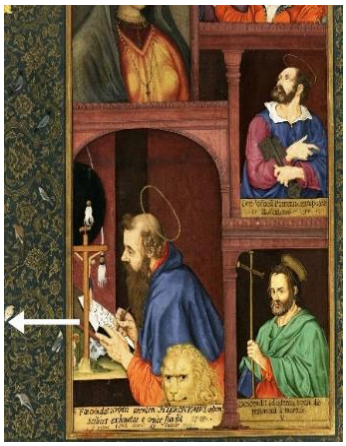
جدول ۶. تحلیل رقم در مجلس پادشاه سلیم با همراهان در تفرجگاه. منبع : نگارندگان.

ترکیب‌بندی	ارزش اطلاعاتی	مرکزی- پادشاه سلیم قطبی- آرمانی- آقا رضا غلام بااخلاص		
	برجستگی	وزن بصری کم- کل رقم‌ها وزن بصری بیشتر- نام شاه سلیم		
	قاب‌بندی	گسستگی: کنش صخره‌ها پیوستگی: کنش و واکنش مورب اشخاص		
بازنمودی	بازنمود ماجرا	بی‌واسطه: کنش صخرهٔ مورب پادشاه سلیم باواسطهٔ کلام: مرید بااخلاص (خدمت‌گذاری)		
	بازنمود مفهوم	- فرآیند دسته‌بندی: ۴ردهٔ پنهان (کل نگاره) نام شاه سلیم رده‌بندی آشکار تک‌سطح صخره رقم و تاریخ رده‌بندی پنهان (با دو ملازم) - فرآیند نمادین: نمادین توصیفی- جایگاه رقم (استعارهٔ بندگی) نمادین القایی- کلمهٔ شاه سلیم (دورهٔ شاهزادگی)		
تعاملی	تماس	تقاضا		
	فاصله	غیرشخصی (کوچک و دور)		
	نگرش	عینی ابژکتیو (بدون پرسپکتیو)		

نمونهٔ چهارم: پیشوایان مسیحی (قدیس هیرونیموس یا ژروم) عمل نادره‌بانو

نمونه چهارم در گروه رقم‌های درون نگاره در ابعادی بزرگتر قرار دارد. در این نمونه، یکی از آثار نادره‌بانو، از زنان هنرمند دربار جهانگیرشاه، بررسی می‌گردد[۵۴] تنها اطلاعات از این بانوی هنرمند رقمی وی است که خود را شاگرد آقا رضا و دختر میرتقی (احتمالاً از مهاجران ایرانی) معرفی نموده است (کریم‌زادهٔ تبریزی، ۱۳۶۹، ۱۳۵۷). آثار

وی «تقلید سبکی»[۵۵] از باسمه‌های اروپایی است و بر این نکته اشاره دارد که آقا رضا هروی خود و شاگردانش، ازجمله «نادره‌بانو» و پسرش «ابوالحسن» را به مثنی‌برداری از آثار اروپایی تشویق می‌کرد (سوچک، ۱۳۸۴). با بررسی دو قطعهٔ موجود از این بانوی هنرمند در مرقع گلشن، سه ویژگی متمایز آثار وی، ازجمله قرار دادن تصاویر باسمه‌های (چاپ کالکوگرافی) تک‌رنگ از هنرمندان مختلف اروپایی در چهار یا شش قاب مختلف، با هم‌آرایی خلاقانه در یک قطعه است که برخلاف شیوهٔ رایج، همگی آثار رنگ‌آمیزی و در زیر هر تصویر متنی به‌زبان لاتین چسبانده (وصالی) می‌شد. در قطعهٔ حاضر، پنج تصویر از باسمه‌های اروپایی با موضوع پیشوایان دین مسیح در پنج قاب با تفکیک ستون‌های معماری، قرار دارند که رقم هنرمند «بندهٔ پادشاه سلیم عمل نادره‌بانو شاگرد رضا دختر میرتقی» در قاب پایین چپ درون اوراق کتاب (انجیل) در دست قدیس هیرونیموس[۵۶] و به زبان فارسی نگاشته شده است. این چهره که مثنی‌برداری از مجموعه ۴ تایی باسمهٔ چاپی پدران کلیسا (بین ۱۵۹۰ تا ۱۶۲۹م) اثر اگیدیوس سادِلِر ، هنرمند فلاندری دربار امپراتوری مقدس روم در پراگ است، معاصر شاه عباس اول، در دوران جهانگیرشاه ۱۶۰۵ م است، قدیس را در حال نوشتن «انجیل» در اتاق با حلقهٔ نورانی در اطراف سرش و کلاه اسقفی آویزان به دیوار با نماد شیر، در کنار دست وی، همراه با صلیب و جمجمهٔ روی میز و متنی لاتین که در اثر چاپی در شرح ژروم مقدس به نگارش درآمده است. در اینجا، قرار گرفتن رقم هنرمند به‌زبان فارسی در کنار عناصر لاتین، نوعی پرش زمانی و مکانی[۵۷] را سبب شده است. ابعاد بزرگ رقم و وزن بصری متناسب با متن لاتین به‌واسطهٔ ارتباط کنشی میان کتاب و دست قدیس و کلام «بنده پادشاه سلیم عمل نادره بانو ...» با یکدیگر منسجم شده است و مفاهیمی مانند رابطهٔ ملکی جزء و کل میان کتاب و رقم و قدیس و کتاب و ارتباطی توصیفی[۵۸] میان قدیس هیرونیموس در مقام حامی کتابداران با تصویر رایج از وی در حال نگارش کتاب (انجیل) بازنمود می‌شود. قرار گرفتن رقم نادره‌بانو برروی کتاب، به‌طور نمادین[۵۹] ارتباط هنرمند با تهیهٔ نسخ مرقع را القا می‌نماید. از طرف دیگر، نادره‌بانو با قرار دادن امضای خود در اوراق کتاب قدیس قصد برقراری ارتباطی نزدیکتر با بیننده را دارد و قرار دادن آن به‌صورت مورب به‌سمت عناصر درون تصویر نگرش سوبژکتیو (ذهنی) خویش را بر بیننده تحمیل می‌کند. در حالی که در بیان ادبی رقم «عمل نادره‌بانو شاگرد رضا دختر میرتقی» جنبهٔ اطلاع‌رسانی دارد (جدول ۷ و تصویر ۶).

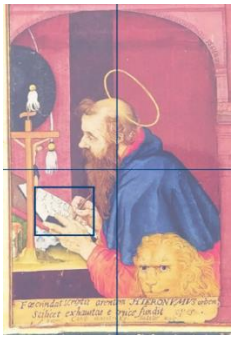


رقم: بنده پادشاه سلیم/ عمل نادره بانو/ شاگرد رضا- دختر میرتقی.

نقاش از این باسمه مثنی برداری کرده است.

تصویر ۶. ۱. قطعهٔ پیشوایان مسیحی عمل نادره‌بانو. منبع: مرقع گلشن، کتابخانهٔ کاخ گلستان. ۲. ژرم قدیس در اتاق مشغول نوشتن است(از مجموعه ۴ تایی پدران کلیسا) اثر اگیدیوس سادِلِر، (بین ۱۵۹۰ تا ۱۶۲۹م).

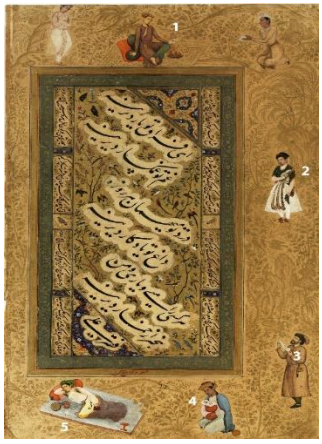
جدول ۷. تحلیل رقم در قطعهٔ پیشوایان مسیحی. منبع: نگارندگان.

ترکیب‌بندی	ارزش اطلاعاتی	قطبی- چپ پایین	
	برجستگی	وزن بصری متوسط	
	قاب‌بندی	کل اثر: گسستگی (۵ قاب) پیوستگی کنش‌ها رقم: گسستگی (در صفحهٔ کتاب) -پیوستگی (کنش دست)	
بازنمودی	بازنمود ماجرا	کشیش: باواسطه- نوشتار زیر تصویر بی‌واسطهٔ القایی: اعتقادی رقم: باواسطهٔ کلامی رقم بی‌واسطهٔ ارتباطی	
	بازنمود مفهوم	تحلیلی: رابطهٔ ملکی جز و کل- متصل رسانا نمادین القایی و توصیفی: قدیس هیرونیموس نمادین القایی: رقم نادره‌بانو	
تعاملی	تماس	تقاضا	
	فاصله	نمای اجتماعی (متوسط)	
	نگرش	ذهنی سوبژکتیو (دارای پرسپکتیو)	

نمونهٔ پنجم: قطعهٔ خط فقیرعلی با حاشیهٔ رقم‌دار از دو هنرمند دولت (مصور) و ابوالحسن

در دستهٔ رقم در حواشی (حلکاری) پیکره‌دار قطعات خوشنویسی می‌باشد. این نوع قطعات خوشنویسی با حواشی تشعیر و حل‌کاری (طلاکاری) ارزش بالایی نزد سلاطین گورکانی داشت[۶۰] در مرقع‌گلشن، تنها حواشی پیکره‌دار انسانی دارای رقم‌هایی ریز (چشم موری) می‌باشند. در قطعهٔ حاضر، حواشی حل‌کاری‌شده توسط دو نگارگر دولت مصور و ابوالحسن (نادرالزمان) مرقوم شده است. «دولت مصور» یا دولت محمد یا شیخ دولت بزرگ، نقاش معروف چهره‌پردازی و شبیه‌سازی هندی در دوران اکبر و جهانگیرشاه، به‌خصوص در مرقعات جهانگیر (برلین) و مرقع‌گلشن بود (کریم‌زادهٔ تبریزی، ۱۳۶۳، ۱۷۶-۱۷۸). از ویژگی رقم‌های وی در حواشی قطعات، قرار گرفتن رقم بر صفحات کتاب یا طومارهایی در دستان پیکره‌ها می‌باشد. «ابوالحسن» فرزند آقارضا هروی (نادرالزمان) به گفتهٔ جهانگیرشاه، متولد و تربیت‌یافتهٔ دربار وی است[۶۱] (جهانگیر گورکانی، ۱۳۵۹، ۲۲۶). قطعهٔ حاضر به تاریخ ۱۰۱۸ه.ق (چهار سال پس از سلطنت جهانگیرشاه) با امضای دو هنرمند، برروی پنج پیکرهٔ مجزا، از سایر عناصر، تنها با حالات سر و دست و تکرار رنگ وحدتی منسجم می‌سازند. رقم «عمل ابوالحسن» در پیکرهٔ بالا پایین‌تر از نام جهانگیرشاه به‌خط نستعلیق در بدنهٔ صراحی، نوعی نظام دوقطبی[۶۲] بالا و پایین یا شاه و خدمتگذار را می‌نمایدکه پیش از این در آثار پدرش آقا رضا هروی نیز مشاهده شد. در حالی که دولت مصور در چهار پیکرهٔ دیگر، رقم خویش را بدون آوردن نام جهانگیرشاه، تنها با القاب احترام‌آمیزِ فقیر، حقیر، کمترین خانه‌زاد، درون اوراق یا کتاب به‌خط دست‌نویس معمولی نگاشته تا با واسطهٔ فرآیند کلامی[۶۳] خدمت‌گذاری به‌حامی خویش را آشکار نماید؛ همچنین رقم‌های کوچک اندازه و غیرقابل رؤیت، برروی اشیای متعلق به پیکره قرار دارند که در فرآیندی جامع[۶۴] کتاب یا اوراق مرقوم (متعلق ملکی) را به پیکره متصل کرده و در مفهومی نمادین، هویت کتابخوانی و محتوای نگارش را به‌حامل خویش (رقم هنرمند) القا می‌نماید. در نهایت تعامل[۶۵] رقم‌های غیرقابل دیدن این قطعه با فاصلهٔ غیرشخصی[۶۶] و بسیار دور و با بینندهٔ نوعی، قصدیت آگاهانهٔ هنرمند در ارتباط تنها با مخاطبان خاصی مانند سرپرستان مرقع را درنگرشی کاملاً عینی[۶۷] (ابژکتیو) و وجه صرفاً اطلاع‌رسانی آشکار

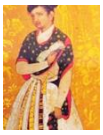
می‌نماید (جدول ۸ و تصویر ۷). در این زمینه با اشاره به نظریه جان سیلر می‌توان انگیزه تعاملی نگارگر در تاکید بر این نحوه رقم‌زنی را می‌توان با شرایط دربار و شیوه استخدام نگارگران مرتبط دانست.[۶۹]

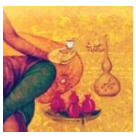
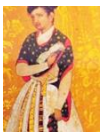
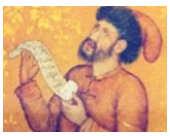


۱. جهانگیرشاهی (بیرون از صراحی) عمل ابوالحسن (بدنهٔ صراحی). ۲. عمل کمترین خانه‌زاد دولت. ۳. ز دوری تو نه مردم چه لاف مهر زنم/ که خاک بر سر من باد بر محبت من: مشق کمترین بندهٔ دولت. ۴. راقم فقیرالحقیر دولت محمد فی شهر ذیقعده ۱۰۱۸ هـق ۵. راقم‌الفقیرالحقیر دولت.

تصویر۷. قطعهٔ خوشنویسی، اثر فقیر علی (۱۰۱۸ هـ ق)، حاشیهٔ پیکره‌دار با رقم ابوالحسن و دولت. منبع: مرقع‌گلشن. کتابخانهٔ کاخ گلستان.

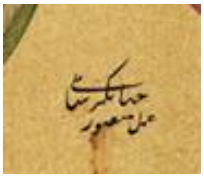
جدول ۸. تحلیل رقم‌های حاشیهٔ قطعهٔ خط فقیرعلی. منبع: نگارندگان.

		ابوالحسن	دولت	دولت	دولت	دولت
						
		کنار صراحی: جهانگیرشاه روی صراحی: ابوالحسن	کمترین خانه‌زاد	یک بیت شعر مشق کمترین بنده/ دولت	راقم فقیر حقیر دولت محمد فی شهر ذیقعده ۱۰۱۸هـ	راقم الفقیر الحقیر دولت
ترکیب‌بندی	محل قرارگیری	پیکرهٔ حاشیهٔ بالا- روی صراحی	پیکرهٔ حاشیهٔ راست- روی نامه	پیکرهٔ حاشیهٔ راست- روی طومار	پیکرهٔ حاشیهٔ پایین راست- درون کتاب	پیکرهٔ زن حاشیهٔ پایین چپ- روی جلد قرمز
	ارزش اطلاعاتی	قطبی بالا پایین- قدرت	-	-	-	-
	برجستگی	وزن بصری بسیار کم- غیرقابل‌رؤیت				
	قاب‌بندی	گسستگی- در صراحی پیوستگی- کنش دست با پیکره	گسستگی- در صفحهٔ کتاب- پیوستگی- کنش دست پیکره	گسستگی درون طومار- پیوستگی کنش دست	گسستگی درون کتاب- پیوستگی واکنش نگاه پیکره	گسستگی جلد کتاب- پیوستگی کنش دست
بازنمودی	بازنمود ماجرا	هر پیکره ماجرای مستقل باز می‌نماید.				
		ارتباط شاهزاده با صراحی	بی‌واسطهٔ کنش پیکره	بی‌واسطهٔ کنش پیکره باواسطهٔ رقم	بی‌واسطهٔ کنش پیکره	بی‌واسطهٔ کنش پیکره باواسطهٔ رقم

		ابوالحسن	دولت	دولت	دولت	دولت
						
		کنار صراحی: جهانگیرشاه روی صراحی: ابوالحسن	کمترین خانه‌زاد	یک بیت شعر مشق کمترین بنده/ دولت	راقم فقیر حقیر دولت محمد فی شهر ذیقعده ۱۰۱۸هـ	راقم الفقیر الحقیر دولت
			باواسطهٔ رقم کمترین خانه‌زاد		باواسطهٔ رقم	
	بازنمود مفهوم	تحلیلی- جامع اتصالی نمادین همنشینی شاه- توصیفی	تحلیلی- جامع اتصالی نمادین بندگی- توصیفی القایی	تحلیلی- جامع اتصالی نمادین بندگی- توصیفی القایی بندگی	تحلیلی- جامع اتصالی نمادین بندگی- توصیفی القایی بندگی	تحلیلی- جامع اتصالی نمادین بندگی- توصیفی القایی بندگی
تعاملی	تماس	عرضه				
	فاصله	نمای غیر قابل رؤیت- عدم ارتباط	نمای غیر قابل رؤیت- عدم ارتباط	نمای غیر قابل رؤیت- عدم ارتباط	نمای غیر قابل رؤیت- عدم ارتباط	نمای غیر قابل رؤیت- عدم ارتباط
	نگرش	عینی ابژکتیو	عینی ابژکتیو	عینی ابژکتیو	عینی ابژکتیو	عینی ابژکتیو

نمونهٔ ششم: قطعهٔ گل‌های بهاری، اثر منصور

دستهٔ رقم‌های معلق در فضای اثر با ویژگی‌های مشابه نمونه‌های پیشین که در اینجا اشاره نمی‌شود (تصویر ۸).



رقم منصور. معلق در فضای پس‌زمینه.
این نوع رقم زنی در ۲۰ قطعهٔ دیگر مشاهده می‌شود.

تصویر ۸. قطعهٔ گل‌های بهاری، اثر منصور (نادرالعصر جهانگیرشاهی). منبع: مرقع‌گلشن، کتابخانهٔ سلطنتی کاخ گلستان.

بحث پیش از نتیجه‌گیری

با مطالعه حاشیه‌های مرقوم در مرقع گلشن، از مرقعات ارزشمند دوران جهانگیرشاه گورکانی (شاهزاده سلیم) که به سبب حجم قابل توجه و متفاوت نگاره‌های رقم‌دار (امضا شده توسط نگارگر) نسبت به آثار دوران صفوی، به عنوان جامعهٔ آماری پژوهش حاضر در نظر گرفته شد؛ پس از طبقه بندی رقم (امضا نگارگران) به پنج الگوی ساختاری مشخص و انتخاب پنج نگارهٔ مرقوم به عنوان نمونه، آثار به روش خوانش تصویر (تحلیل گفتمان بصری) با هدف شناخت نحوه قرارگیری رقم نگارگران در دو زمینهٔ متن نوشتاری و شیوه ترکیب بندی درون نگاره تحلیل شد تا بخشی از معانی پنهان و خود انگیخته نگارگران در خصوص بیان جایگاه اجتماعی خویش در دربار و نحوه ارتباط و تعامل با مخاطبان خاص و عام به واسطه شکل رقم‌زنی، آشکار گردد. براساس یافته‌های پژوهش حاضر، متن رقم‌ها به شیوه سادهٔ مکتب تبریز، تنها شامل نام و شهرت هنرمند و تاریخ خلق اثر، همراه با عباراتی احترام‌آمیز مانند (العبد، حقیر، فقیر و ...) نسبت به حامی خویش، شاهزاده سلیم (جهانگیرشاه)، در کنار یا زیر نام وی دیده می‌شوند (جدول ۴) در تحلیل صوری و ساختاری نگاره «مجلس بزم همایون و اکبرشاه» با تکرار نام عبدالصمد به دو نمونه رقم زنی در کتیبهٔ بالا و روی جلدکتابچه‌ای درون نگاره، چهار جنبهٔ شخصیت وی در مقام خوشنویس، نگارگر، استاد سه پادشاه و همنشین با شاهان نمایان گردید (جدول ۵) در نمونهٔ سوم «مجلس پادشاه سلیم با همراهان در تفرجگاه»، نام شاهزاده، رقم آقا رضا هروی، پنهان در سه صخره، به‌لحاظ ساختاری، ترکیبی و ادبی، بازنمودی از جایگاه هنرمند در دربار و نسبت به حامی خویش است (جدول ۶). در حالی که در نمونهٔ چهارم «پیشوایان مسیحی» رقم متفاوت «بنده پادشاه سلیم/ عمل نادره‌بانو/ شاگرد رضا دختر میرتقی» در ابعاد بزرگ و مورب در قاب چپ پایین تصویر، درون کتاب انجیلی در دستان قدیس ژروم قرار گرفته که علاوه بر جایگاه والای هنرمند به عنوان یک نگارگر زن در دربار ، همچنین برخلاف سایر نمونه‌ها، ارتباط کمتر رقم وی با مخاطب و چرخش آن به سمت عناصر داخل تصویر، نشان می‌دهد(جدول ۷) و نمونهٔ پنجم حاشیهٔ پیکره‌دار اطراف قطعهٔ خط فقیرعلی با دو رقم «ابوالحسن» بر روی یک پیکره و رقم «دولت» بر چهار پیکره، بر عدم تعامل با مخاطب عام به واسطه ابعاد بسیار ریز و غیرقابل رؤیت رقم ها را آشکار می‌کند. (جدول ۸).

نتیجه

در پاسخ به سوال اصلی پژوهش مبنی بر این که در دوران جهانگیرشاه، نگارگران مرقع گلشن امضا (رقم) خود را به چه صورت (چه شکلی) و چگونه در نگاره‌ها رقم‌زدند و چه معانی در رقم هنرمندان مستتر است؛ یا به عبارت دیگر چه ارتباط معناداری می‌توان میان شکل و نحوه ترکیب‌بندی امضا در اثر با هدف هنرمند در بازنمود موقعیت اجتماعی خویش و درنحوه تعامل با بیننده نوعی یافت؛ نتایج ذیل، با تحلیل امضا در هریک از آثار برپایه سه فرانقش ترکیبی، بازنمودی و تعاملی، بدست آمد: نخست، در ترکیب‌بندی رقم، پنج الگوی رقم‌زنی براساس اندازه و محل قرارگیری امضا درون نگاره‌ها طبقه‌بندی شد. این نواحی شامل: ۱. رقم در کتیبه‌های اطراف نگاره، ۲. در تصویری از اوراق کاغذی ۳. پنهان در سایر اشیا درون تصویر، ۴. در حاشیه‌های پیکره دار اطراف قطعات خوشنویسی ۵. در پس زمینه اثر به صورت معلق، می‌باشد. بررسی‌های انجام شده بر مبنای ترتیب زمانی خلق آثار نشان می‌دهد که خواستگاه هر یک از این پنج الگو ابتدا در رقم هنرمندان ایرانی دربار گورکانی مانند بهزاد، عبدالصمد و آقارضا هروی بوده و سپس شاگردان هندی از شیوه‌های رقم‌زنی اساتید ایرانی تقلید کرده‌اند. دوم،

بازنمایی مقام و جایگاه اجتماعی هنرمندان در دربار به واسطه معنای کلامی و نیز شکل ظاهری و طرز ترکیب بندی رقم آنان آشکار می‌گردد. در این راستا می‌توان به رقم زدن نگارگر، هم‌تراز با نام دو پادشاه (در نمونهٔ اول) یا در ذیل نام شاه (در نمونهٔ سوم، چهارم و پنجم) اشاره نمود. از طرف دیگر صاحبان رقم (هنرمندان) در شانزده قطعه از نگاره‌های مرقع به شکلی آگاهانه، ارتباط و تعلق خویش به کارگاه کتاب آرایی را با رقم زدن بر روی تصویری از اوراق یا جلدکتابی درون نگاره، نشان داده اند. سوم، انگیزهٔ هنرمندان در تعامل با بینندهٔ نوعی آثار است که به واسطهٔ انتخاب زاویه، فاصله و اندازهٔ متفاوت رقم‌ها در چهار صورت آشکار می‌گردد: ۱.کاملاً درشت با فاصلهٔ نزدیک، ۲. قابل‌رؤیت با فاصلهٔ اجتماعی،۳. ابعاد کوچک و پنهان در اشیای درون نگاره و ۴. غیرقابل رؤیت با چشم غیر مسلح در حاشیهٔ پیکره‌دار. این گونه استنباط می‌شود که در مورد اول هنرمند به انگیزهٔ تعامل بیشتر با بیننده به این نحوه رقم‌زده اما در مورد دوم صرفاً جنبه اطلاع‌رسانی داشته و در مورد سوم و بخصوص چهارم هدف وی تنها ارتباط با برخی از مخاطبان خاص(شاه یا ناظران مرقع) بوده است. در انتها با اشاره مجدد بر ارزش مادی و معنوی قطعات مرقع گلشن به عنوان بخشی از دارایی‌های جهانگیرشاه، انگیزه اصلی نگارگران مرقع در انتخاب این الگوهای رقم‌زنی را می‌توان با شرایط اجتماعی دربار و مسایل اقتصادی (از جمله نحوه پرداخت دستمزد براساس آثار مرقوم) مرتبط دانست.

پی‌نوشت

۱. بیتی از شعر جامی در آغاز بخش دوم مرقع گلستان قطعهٔ ۲۵۶-۲۵۷.

۲. کاتبان در ترقیمه از القابی چون «سَوَّده»، « مَشقه»، «کتبه» و «نمقه» استفاده می‌نمودند (مایل هروی،۱۳۷۲، ۵۹۵).

۳. در کراهت تصویر (مایل هروی، ۱۳۷۲، ۵۹۹).

۴. قدیمی‌ترین اثر مرقوم نقاش ایرانی (پاکباز، ۱۳۹۲، ۶۶؛ اتینگهاوزن، ۱۳۹۶، ۵۱۹).

۵. در نظریه خوانش تصویر، واژه «شرکت کنندگان بازنمود شده» Represented Participants «به جای وازگان همچون اشیا و عناصر در تصویر به کار می رود .... دو نوع عامل مشارکتی در هر فعالیت نشانه شناختی وجود دارد. «شرکت کنندگان تعاملی» و «شرکت کنندگان بازنمود شده» هستند. (کرس و لیوون،۱۳۹۸، ۱۰۷؛ Kress & Leeuwen. 2006, 74)

6. Interactive Meaning

۷. بینندهٔ نوعی یا خوانندهٔ انتزاعی، براساس نظر باختین همان من آرمانی متفاوت از من واقعی نویسنده و خواننده است که اثر برای وی خلق شده و با خوانندهٔ اصلی که تفاسیر متفاوتی از اثر دارد، متفاوت است (ژپ لینت ولت، ۱۳۹۰، ۶).

۸. تعداد ۵۸ قطعهٔ مرقوم مرقع‌گلشن با امضای دو هنرمند در سه اثر، در مجموع شامل ۶۱ قطعهٔ مرقوم (۱۲ حاشیه و ۴۹ نگاره) می‌باشند.

۹. آثار مرقوم نگارگری، خوشنویسی توسط فردی دیگر- (مایل هروی،۱۳۷۲، ۵۹۶).

۱۰. در مقالهٔ حاضر اگرچه هدف بررسی اصالت امضا نیست و این مورد نیاز به تحقیقات نسخه‌شناسی دارد، اما در گزینش نمونه‌های تحلیل شده، مدنظر قرار گرفت.

۱۱. گونتر کرس و تئو ون لیوون دو نشانه‌شناس آلمانی و هلندی، از بنیان‌گذاران تحلیل گفتمان انتقادی چندوجهی (CDA) و مدل نشانه‌شناسی اجتماعی می‌باشند که در این پژوهش، صرفاً به خوانش تصویر ایشان استناد شده است.

۱۲. چهار تغییر در چارچوب نظریهٔ خوانش تصویر شامل:۱. تغییر مسیر تحلیل آثار از فرانقش ترکیبی. ۲. در فرآنقش ترکیبی، حذف شاخهٔ راست و چپ متن رقم‌ها به‌دلیل مزدوج بودن صفحات و نوشتار ایرانی، اروپایی مرقع‌گلشن. ۳) در فرآنقش بازنمودی، تغییر واژهٔ «روایت» به «بیان ماجرا» به‌سبب تفاوت روایت‌شناسی. ۴. بازتعریف مفهوم تقاضا و عرضه براساس جهت چرخش رقم. ۵. در فرآنقش تعاملی، تعریف جدید نگرش ذهنی و نگرش عینی.

13. composition
14. Information value
15. Salience

16. framing
17. Representation
18. Non projective
19. Action
20. Reaction
21. projective
22. Verbal process
23. Mental process
24. Conceptual
25. Classificatory
26. Analytical
27. Symbolical
28. Interactive Meaning
29. contact
30. Demand
31. Offer
32. impersonal،
33. social
34. personal

۳۵. درخصوص انجامهٔ colophon و انجام (افشار، ۱۳۸۱).

۳۶. کتاب تاریخ شش مفهوم، جستاری در زیبایی‌شناسی نوشتهٔ تاتارکیویچ (در ایران با عنوانِ تاریخ مفاهیم بنیادین زیبایی‌شناسی، ترجمهٔ حمیدرضا بسحاق) شش مفهوم بنیادین زیبایی‌شناسی ازجمله مفهوم «فرم» را براساس آرای اندیشمندان، به ترتیب تاریخی در پنج نوع (الف- هـ) تقسیم کرده و توضیح می‌دهد.

۳۷. نظریهٔ دو قلم در تاریخ‌نگاری عصر صفوی (بلر،۱۳۹۶، ۴۶۶).

۳۸. دلایل کاهش حمایت شاه طهماسب از نقاشان در نیمهٔ سلطنت (آژند، ۱۳۹۴، ۲۴).

۳۹. دربارهٔ ورود مرقع‌گلشن به ایران (آتابای، ۱۳۵۳، ۱۰-۱۱).

۴۰. «... تمامی این اوراق از مرقع‌گلشن نیست» بلکه مرقع‌گلستان نیز اضافه شده است. (آتابای، ۱۳۵۳، ۱۱).

۴۱. حل‌کاری «... تصاویر حیوانات و پرندگان اساطیری یا گیاه که با طلا حل کشیده می‌شوند ...» (مایل هروی، ۱۳۷۲، ۶۳۱).

۴۲. در تعریف وصالی (مایل هروی، ۱۳۷۲، ۸۷۲؛ بلر، ۱۳۹۶، ۵۹۵).

۴۳. جهانگیرشاه در خاطرات نوروز ۱۳ به‌سال ۱۰۲۷ ه.ق بر ذوق و استعداد تصویری خود تأکید می‌نماید (جهانگیر گورکانی، ۱۳۵۹، ۲۶۶-۲۶۷).

۴۴. مکتب هند و پارسی و تاثیر نگارگری ایران بر نقاشی گورکانی (معمر، ۱۳۹۵).

۴۵. عبدالصمد در زمانی که شاه سلیم پادشاه و در سال ۱۰۱۴ هـ به خود لقب جهانگیر داد، در قید حیات نبود، اما علاقه به‌جمع‌آوری آثار وی نشان از اهمیت این نگارگر نزد جهانگیرشاه دارد.

۴۶. کلمهٔ «شبیه» از رسومات نگارگری هندی جهت معرفی افراد به بیننده در اطراف چهرهٔ وی قرار می‌گیرند.

۴۷. خامه: قلم خطاط یا قلم‌موی نقاش است (مایل هروی، ۱۳۷۲، ۶۳۳).

44. Temporal Analytical Structures

۴۹. جهانگیرشاه -نوهٔ همایون در کتاب خاطراتش، بر «رتبهٔ مجالست و مصاحبت ...» عبدالصمد تأکید نمود- (جهانگیر گورکانی، ۱۳۵۹، ۳۲).

۵۰. درباره آقارضا هروی نقاش ایرانی الاصل دربار جهانگیرشاه اطلاعات کاملی وجود ندارد از این رو برخی وی با رضا عباسی اشتباه گرفته اند. (کریم زاده تبریزی، ۱۳۶۳، ۲۰۰). اما براساس تحقیقات شیلا کنبی ۱۹۹۶م رضا، آقارضا و رضا عباسی یک تن هستند. (آژند، ۱۳۹۳، ۱۵۱-۱۵۰) از این رو به نظر می رسد هنرمند نگاره حاضر آقا رضا ملقب به هروی، فرد دیگری باشد.

۵۱. در کتاب انوار سهیلی (محفوظ در کتابخانهٔ بریتانیا- شمارهٔ ۱۸۵۷۹) چندین قطعه از نگاره‌های مرقوم آقا رضا مشاهده می‌گردد.

52. Covert taxonomy
53. Single levels
54. Attributive -Symbolical

۵۵. بانوان هنرپرور گورکانی (بلر، ۱۳۹۶، ۶۰۶)، ازجملهٔ آثار دو بانوی نگارگر نادره‌بانو و رقیه‌بانو در مرقع‌گلشن.

56. Pastiche

۵۷. قدیس Hieronymus یا ژروم قدیس مترجم کتاب مقدس ولگانه از عبری به لاتین.

۵۸. مکانی و زمان پریشی (Anachronism) از مباحث مطروحه در روایت‌شناسی است.

59. Attributive Symbolic
60. Symbolic Suggestive

۶۱. جان سیلر سه معیار ارزشگذاری قطعات در مرقعات گورکانی دخیل می‌داند (بلر، ۱۳۹۶، ۵۹۰).

۶۲. دربارهٔ ابوالحسن و پدرش آقارضا هروی (جهانگیر گورکانی، ۱۳۵۹، ۲۶۶).

63. polorized
64. Verbal process
65. conjoined Exhaustive process
66. Interactive meaning
67. Impersonal social distance
68. Objective Attitude

۶۹. دو نظریه مطرح شده در خصوص اهمیت آثار مرقوم نزد جهانگیرشاه، یکی ارزش این مرقع (بخصوص آثار مرقوم) به عنوان دارایی جهانگیرشاه و دوم نظریهٔ «جان سیلر» مبنی‌بر نظام استخدامی و پرداخت دستمزد هنرمندان براساس تعداد آثار مرقوم است (بلر، ۱۳۹۶، ۵۹۰).

تشکر و قدردانی

نگارندگان این پژوهش از مسئولین محترم مجموعهٔ کاخ گلستان، جهت راهنمایی و فرصت مطالعهٔ بخش هایی از مرقع‌گلشن، کمال تشکر را دارند.

منابع

- اتینگهاوزن، ریچارد و گرابر، الگ. (۱۳۹۶). *هنر و معماری اسلامی* (جلد ۱) (ترجمهٔ یعقوب آژند). تهران: انتشارات سمت.
- افشار، ایرج. (۱۳۸۱). مقام انجامه در نسخه (دفتر پنجم). *نامهٔ بهارستان*، ۳(۱)، ۱۰۰-۳۹.
- آتابای، بدری. (۱۳۵۳). *فهرست مرقعات کتابخانهٔ سلطنتی*. تهران: کتابخانهٔ کاخ گلستان.
- آژند، یعقوب. (۱۳۹۴). *مکتب نگارگری تبریز و قزوین و مشهد*. تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران، مؤسسهٔ تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن».
- آژند، یعقوب. (۱۳۹۶). رقم مسجع: علل و رویکرد مذهبی- اجتماعی آن. *هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی*، ۲۲(۲)، ۱-۸.
- آژند، یعقوب. (۱۳۹۳). *مکتب نگارگری اصفهان*. تهران: مؤسسهٔ متن فرهنگستان هنر.
- بلر، شیلا و بلوم، جاناتان. (۱۳۹۸). *هنر و معماری اسلامی* (جلد ۲) (ترجمهٔ یعقوب آژند). تهران: سمت و فرهنگستان هنر.
- بلر، شیلا. (۱۳۹۶). *خوشنویسی در اسلام* (ترجمهٔ ولی‌الله کاووسی). تهران: فرهنگستان هنر.
- پاکباز، رویین. (۱۳۹۹). *دایرةالمعارف هنر* (جلد ۱-۳). تهران: فرهنگ معاصر.
- پاکباز، رویین. (۱۳۹۲). *نقاشی ایرانی از دیرباز تا امروز*. تهران: انتشارات زرین و سیمین.
- تاتارکیویچ، ووادیسواف. (۱۴۰۰). *تاریخ مفاهیم بنیادین زیبایی‌شناسی* (ترجمهٔ حمیدرضا بسحاق). تهران:گیلگمش.
- جهانگیرگورکانی، نورالدین محمد. (۱۳۵۹). *جهانگیرنامه- توزک جهانگیری* (به کوشش محمد هاشم). تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.
- جهانگیرگورکانی، نورالدین محمد. (بی تا). *مرقع‌گلشن*. تهران: مرجع نسخ خطی کاخ گلستان تهران.
- ذکاء، یحیی. (۱۳۴۳). رقم زدن و نمونه‌ای از فروتنی هنرمندان ایرانی. *هنر و مردم*، ۲۹، ۳۱-۳۰.
- سوچک، پریسیلا. (۱۳۸۴). هنرمندان ایرانی در هند گورکانی: آثار و دگرگونی‌ها (ترجمهٔ عباس آقاجانی). *گلستان هنر*، ۲، ۱۴۰-۱۲۶.
- کرس، گونتر و لیوون، تئوون. (۱۳۹۸). *خوانش تصاویر: دستور طراحی بصری* (ترجمهٔ سجاد کبگانی). تهران: فرهنگ‌سرای میردشتی.

- کریم‌زادهٔ تبریزی، محمدعلی. (۱۳۶۳). *احوال و آثار نقاشان قدیم ایران و برخی از مشاهیر نگارگر هند و عثمانی* (جلد ۱). لندن: کریم‌زادهٔ تبریزی.
- کریم‌زادهٔ تبریزی، محمدعلی. (۱۳۶۹). *احوال و آثار نقاشان قدیم ایران و برخی از مشاهیر نگارگر هند و عثمانی* (جلد ۲). لندن: کریم‌زادهٔ تبریزی.
- کریم‌زادهٔ تبریزی، محمدعلی. (۱۳۷۰). *احوال و آثار نقاشان قدیم ایران و برخی از مشاهیر نگارگر هند و عثمانی* (جلد ۳). لندن: انتشارات مستوفی.
- لینت وِلت، ژَیپ. (۱۳۹۰). *رساله‌ای درباره گونه‌شناسی روایت نقطه دید* (ترجمه علی عباسی و نصرت حجازی). تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- مایل هروی، نجیب. (۱۳۷۲). *کتاب آرائی در تمدن اسلامی*. تهران: انتشارات بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی.
- مساوات، مهشید. (۱۳۸۸). *بررسی نشانه‌شناختی امضا در آثار نگارگری از دوران ایلخانی تا قاجار* (پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد منتشرنشده). دانشکدهٔ هنر، دانشگاه الزهرا (ص)، تهران، ایران. بازیابی‌شده از: https://ganj.irandoc.ac.ir.
- معمر، زهرا. (۱۳۹۵). عوامل اوج‌گیری و افول تأثیرات نگارگری ایران بر مکتب نگارگری گورکانی هند. *نامهٔ فرهنگستان(ویژه‌نامه شبه قاره)*، (۶)، ۱۲۸-۱۱۳.
- هاشم‌پور سبحانی، توفیق. (۱۳۹۷). *تاریخ ادبیات ایران*. تهران: دانشگاه پیام نور.
- Kossak, S. (1997). *Indian court painting16th.19 the century*. New York: the metropolitan museum of art
- Kress, G & Leeuwen, V. (2006). *Reading Images: The grammar of visual design*. London and New York: Routledge, second edition published.
- Seyller, J. (1987).`Scribal Notes on Mughal Manuscript Illustrations`.*Artibus Asia*, 48 (3/4) , 247-277.

©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
طراز اسلامی یا تراز ساسانی، کلاووس- تابلیون مسیحی
دوره دوازدهم، شماره۳۲، تابستان ۱۴۰۲ شماره صفحات ۷۱ تا ۸۷

مریم فدایی تهرانی[۱]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲،۲،۹ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲،۵،۴ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲،۵،۱۱

DOI: 10.22055/PYK.2023.18409 **DOR**: 20.1001.1.23224622.1402.12.32.5.6
URL: https://paykareh.scu.ac.ir/article_18409.html

ارجاع به این مقاله: فدایی تهرانی، مریم. (۱۴۰۲). طراز اسلامی یا تراز ساسانی، کلاووس- تابلیون. پیکره، ۱۲(۳۲)، ۷۱-۸۷.

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله در همین شماره با عنوان زیر منتشر شده است
Islamic Ornamental Textiles or Sassanid Designed Textiles, Christian Clavos-Tablion

مقاله پژوهشی

طراز اسلامی یا تراز ساسانی، کلاووس– تابلیون مسیحی

چکیده

بیان مسئله: طراز اسلامی، تراز ساسانی، کلاووس- تابلیون مسیحی بافته‌هایی هستند که در گذشته به‌دلیل اعتبار اجتماعی و سیاسی به اشخاص خاص روحانی، درباری، به‌ویژه خلفای اسلامی، شاهان ساسانی و امپراتوران مسیحی، تعلق داشت. شیوهٔ نقش‌اندازی و ساخت طراز اسلامی نشانگر تأثیر و تداوم هنر ساسانی و مسیحی است که تاکنون برای انتساب تاریخی آن پژوهشی انجام نشده است. پژوهش حاضر به دو پرسش نقاط تشابه و تفاوت طراز اسلامی با تراز و کلاووس- تابلیون مسیحی چیست؟ و کدام طرح و نقش تراز ساسانی و کلاووس- تابلیون بر طراز اسلامی تأثیر گذاشته است؟ پاسخ می‌دهد.

هدف: هدف این پژوهش توصیف و شناخت تراز ساسانی، کلاووس- تابیلون مسیحی، به‌منزلهٔ شواهدی بر تأثیرپذیری طراز اسلامی، است.

روش پژوهش: روش پژوهش حاضر توصیفی- تاریخی است. داده‌ها از راه کتابخانه‌ای و سایت موزه‌ها گردآوری شده است. در ابتدا بافته‌های اسلامی، ساسانی و مسیحی بر پایهٔ منابع تاریخی و تصویری توصیف و سپس برمبنای اشکال، نقوش و طرح‌ها، میزان تأثیرپذیری طراز اسلامی مشخص و در بخش ارزیابی پژوهش تحلیل کیفی شده است.

یافته‌ها: طراز اسلامی به‌لحاظ ساختار و عناصر تزیینی ادامه‌دهندهٔ سنت پارچه‌بافی ساسانی و مسیحی است. به این مفهوم که ابتدا از لحاظ نوع بافت، شیوهٔ تولید و نقش‌اندازی از تراز ساسانی پیروی کردند و سپس در مسیر نهایی تحول و تغییر خود از اشکال کلاووس- تابلیون مسیحی الگو گرفتند. با این تفاوت که خطوط اولیهٔ اسلامی به‌جای عناصر مسیحی در طراز اسلامی قرار گرفت. طراز اسلامی همانند تراز ساسانی و تابلیون از اهمیت مادی و معنوی بالایی برخوردار بوده است و همانند تابلیون مسیحی شکل تغییر یافتهٔ نوارهای تزیینی کلاووس قبطی مسیحی می‌باشد.

کلیدواژه

طراز اسلامی، ترازساسانی، کلاووس- تابلیون مسیحی، پارچهٔ ساسانی، پارچهٔ مسیحی

۱. دکتری پژوهش هنر، موزه ملی ایران، تهران، ایران.
Email: m.fadaei@alzahra.ac.ir

مقدمه

بنابه نوشتهٔ مورخین اسلامی و مسیحی، پیشینهٔ طراز اسلامی از نظر نوع تزیین و شیوهٔ کار به دوران ساسانی و قبطیان مصر می‌رسد که تاکنون برای اثبات انتساب تاریخی آن پژوهش‌های لازمی انجام نشده است؛ در حالی که نمونه‌هایی از دوران ساسانی و قبطیان در دست است که از راه آن می‌توان سوابق تأثیرپذیری طرازهای اسلامی را شناسایی نمود. مشخص است که نقوش و طرح‌های به‌کار رفته در طرازهای اسلامی همچنان براساس نقشمایه‌های ساسانی و مسیحی اجرا شده‌اند، اما آنچه طرازها را از نمونه‌های مشابه آن‌ها نسبت‌به پارچه‌های عصر ساسانی و مسیحی متمایز می‌کند، حذف تصاویر شاهان ساسانی و عناصر تصویری هلنی- مسیحی است که جای خود را به طرح و نقش‌هایی با محتوای اسلامی و کتیبه با خطوط ثلث، نسخ و کوفی داده است. تراز، طراز و تابلیون پارچه‌هایی نفیس با تزیینات مفصلی هستند که برای اشراف و دربار ساسانی، مسیحی، خلفای اسلامی ساخته می‌شدند و با اشکال متفاوتی در مراسم آیینی، تشریفات مذهبی و سیاسی کاربرد داشتند؛ به این نحو که طراز در ابتدا متأثر از سنت ترازبافی ساسانی تولید شد و بعدها در مسیر رشد خود به تقلید از اشکال نواری بافته‌های قبطی مسیحی برای تزیین دور گردن، مچ، بازو، سینه و حواشی لباس‌ها کاربرد یافت و متن آن‌ها عموماً شاملِ دعا به‌همراه نام خلیفه، حاکم، وزیر، سفارش‌دهنده، محل بافت و تاریخ ساخت است که بافته یا گلدوزی می‌شده‌اند. درواقع طراز، پارچهٔ اسلامی است که با کتیبهٔ خوشنویسی به‌زبان عربی و اشکال نواری و نقوش تزیینی تولید شده و به‌دلیل ارزش مادیِ استفاده از طلا و ابریشم به‌منزلهٔ خلعت یا هدیه از جانب خلیفه به افراد رده‌بالای سیاسی، اجتماعی اهدا می‌گردیده است. همچنین تابلیون مسیحی تکه پارچهٔ ابریشمی با تارو پودهای طلا، جواهردوزی و گلدوزی شده با نمادهای مسیحی است که به اشکال مربع یا ذوزنقه بر قسمت بالای لباس و شانهٔ راست دوخته می‌شد و به‌دلیل ارزش مادی و معنوی به امپراتوران مسیحی، ملکه و برخی از مقام‌های درباری و حکومتی تعلق داشت. این مدل پارچه به‌لحاظ شیوهٔ اجرا و ساختار اولیه برگرفته از نوارهای تزیینی قبطی است که به آن کلاووس گفته‌اند. اعتبار معنوی طراز اسلامی و تابلیون تا این اندازه بود که به‌عنوان پوشش قبر، کفن و بستن دهان و چشم مردگان از آن‌ها استفاده می‌شد و بنابه اسناد تاریخی امپراتوران مسیحی از لحظهٔ تولد تا مرگ با تابلیون همراه بودند و از همه مهمتر تراز ساسانی است که بر دست‌بافته‌های مسیحی و اسلامی تأثیر جدی گذاشت و لفظ ترازِ آن یک واژهٔ پارسی به‌معنای گلدوزی بر پارچه‌های گرانبهایی است که در گذشته به‌دستور شاهان ساسانی تهیه و حکم اهدایی و سفارش دربار را داشته‌اند. آنچه در پژوهش حاضر به آن پرداخته می‌شود، شناخت تراز، تابلیون- کلاووس مسیحی به‌منزلهٔ عناصر مهم تأثیرگذار برتغییر و تحول طراز اسلامی و ردیابی نظرات نویسندگان هنر اسلامی است که از بافته‌های ساسانی- مسیحی به‌عنوان الگوی طراز اسلامی نام برده‌اند. بررسی تاریخی- توصیفی مشخص می‌کند این تأثیرات نه‌تنها دربارهٔ طراز بلکه در ارتباط با سه نوع بافتهٔ مذکور هم در ادوار متفاوت تاریخی اتفاق افتاده است؛ به‌نحوی که تابلیون ابتدا بر پایهٔ تراز ساسانی و بعدها متأثر از نوارهای تزیینی (کلاووس) مصری ساخته شده و حتی در تزیین بافته‌های سنتی و مذهبی مسیحی خود از فرم و تزیینات طراز اسلامی استفاده کرده‌اند. طراز اسلامی با تکیه بر تراز ساسانی و اشکال متفاوت تزیینی قبطی، شکل جدیدی از بافته‌های عصر اسلامی را به‌وجود آورد که به‌منزلهٔ شاخص مهمی از هنر دوران اولیهٔ اسلامی محسوب می‌شوند.

روش پژوهش

روش پژوهش حاضر توصیفی- تاریخی است و به این منظور ابتدا به‌شرح تراز، تابلیون- کلاووس، طراز از راه منابع می‌پردازد تا ماهیت کلیدواژه‌ها اشکال طرح، نقش و کارکرد و همچنین دلایل اهمیت آن‌ها در جهان اسلام، مسیحیت و دورهٔ ساسانی مشخص شود. در این مسیر، برای مشخص شدن تأثیر تراز، تابلیون- کلاووس بر طراز، به منابع تاریخی و تصویری استناد می‌شود تا اهداف عمدهٔ این پژوهش به این شرح تحقق یابد: ابتدا شناخت عوامل مؤثر بر این تأثیرگذاری و دوم تعریف و مفهوم‌سازی بافته‌های تراز، کلاووس- تابلیون مسیحی است که به‌منزلهٔ شاهدی از تأثیرپذیری طراز اسلامی هستند و در منابع فارسی تاکنون به آن‌ها پرداخته نشده است. جامعهٔ آماری۲۹ تصویر از طراز، تراز، تابلیون- کلاووس موجود در موزهٔ ملی ایران و برخی موزه‌های خارجی است. در گردآوری مطالب پژوهش و انتخاب تصاویر به چند مورد تکیه شده است: شناخت تشابه و تفاوت این بافته‌ها از راه تغییر اشکال، تنوع نقش‌ها و طرح‌ها- کاربردهای اجتماعی، سیاسی این سه دست بافته، به‌منزلهٔ شاخصه‌های مشترک و متفاوت توصیف پیشینهٔ تاریخی مراکز بافت و طرح‌ها و نقوش آن‌هاست. در پایان، معیار توصیف کیفی پژوهش حاضر، در بخش ارزیابی، برمبنای تفاوت‌ها، تشابهات مربوط به کارکرد، جایگاه اجتماعی، نقوش و طرح‌های به‌دست آمده قرار گرفته است تا با استفاده از مشخص‌ترین نقش‌های مشترک به‌دست آمده در جدول نهایی این پژوهش، عناصر تزیینی تأثیرگذار بر طراز اسلامی مشخص شود.

پیشینه پژوهش

بر اساس بررسی صورت گرفته پژوهش‌هایی در این راستا صورت گرفته است که بشرح زیر می‌باشند: مقالهٔ «نقش‌های پارچه در شهریاری ساسانی برپایهٔ گزارش عربی حمزه اصفهانی از نگاره‌های کتاب ملوک بنی ساسان» نوشتهٔ «کشمیری » (۱۳۹۷)، برای نخستین‌بار به موضوع تناسب و الگوبرداری نقش و طرح طراز از البسهٔ ساسانی و اسامی تغییریافتهٔ آن‌ها می‌پردازد. این پژوهش در شناسایی اسامی بافته‌های ساسانی در انطباق با طرازهای اسلامی مناسب است. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد «مطالعهٔ پارچه‌های طراز در تمدن اسلامی با تأکید بر دورهٔ فاطمیون مصر» نوشتهٔ «رهرو اصفهانی» (۱۳۹۴)، رویکردی توصیفی- تحلیلی به‌طراز فاطمی مصر در تغییر اشکال بافته‌های اسلامی دارد و به‌لحاظ منبعی مروری بر طراز دوران اسلامی مناسب است. کتاب «تاریخ پارچه و نساجی ایران» نوشتهٔ «طالب‌پور» (۱۳۹۳)، منبع مناسبی به‌منظور شناخت تاریخی مراکز، فنون، اشکال بافته‌های ایران از گذشته تا پایان دوران اسلامی است. مقالهٔ «طراز در تمدن اسلامی» نوشتهٔ «همتی گلیان» (۱۳۸۹)، اولین کتاب دربارهٔ تاریخ طراز است و اهمیت آن را از جنبه‌های متفاوت شرح می‌دهد. مقالهٔ «بررسی تطبیقی پارچه‌های ساسانی و پارچه‌های مصری- قبطی»نوشتهٔ «جعفرپور و محمودی» (۱۳۸۷)، با توصیف تاریخی- تطبیقیِ نمونه‌های مشابه، نکات مرتبط با تأثیرگذاری این بافته‌ها را در دوران ساسانی و قبطیان مصر شرح می‌دهد. کتاب «سیری درهنر ایران» نوشتهٔ «پوپ و آکرمن» (۱۳۸۷) مأخذ مناسبی از منسوجات ایران است و در بخش تصاویر، نمونه‌هایی را ذکر و به‌لحاظ ریشه‌شناسی، مکان، نوع نقوش و طرح‌ها را توصیف تحلیلی می‌کند. کتاب‌های «نگاهی برپارچه‌بافی دوران اسلامی» نوشتهٔ «روح‌فر» (۱۳۸۰) و «بافته‌ها و نقوش ساسانی» نوشتهٔ «ریاضی» (۱۳۸۲)، بافته‌های ایران از دوره پیشاتاریخی تا اسلامی را با تکیه بر منابع باستان‌شناسی و تاریخی توصیف می‌کند و از نظر استناد به مدارک باستانی ارزشمند هستند. کتاب «ابن خلدون» (۱۳۷۵) و «کتاب تاریخ پیامبران، شاهان» نوشتهٔ

«اصفهانی» (۱۳۴۶)، طراز و ویژگی پارچه‌های ساسانی را شرح می‌دهند. کتاب«تاریخ پیامبران، شاهان» سند مهمی از نظر پیشینه، ارزش مادی و معنوی، فنون و مراکز بافت اسلامی متأثر از دوره ساسانی است و برای پژوهشگران حوزۀ بافته‌های سنتی مورد توجه می‌باشد.از مهمترین منابع قابل‌استناد به تأثیرپذیری طراز از تابلیون، مقالۀ «شعر در یک لباس یا قلعه»[۱]، نوشتۀ «بوش»، (۲۰۰۸) میلادی است که به‌صراحت به موضوع تاثیر پذیری طراز اسلامی از کلاووس و تابلیون اشاره می‌کند. در کتاب «لباس بیزانس»[۲]، نوشتۀ « ال بال» در سال ۲۰۰۵ میلادی، پوشاک عموم دربار را شرح و تزیینات و اشکال متفاوت دوره‌های مسیحیت را بررسی می‌کند. سایت «بنیادشاهی بودوئن»[۳] انواع نوارهای کلاووس- تابلیون را توصیف می‌کند و از نظر مقایسۀ تطبیقی و شناخت عناصر تأثیرگذار بر تابلیون قابل توجه است. در پیشینۀ منابع ذکر شده، به اشکال یکسان، به‌موضوع تاریخی طراز پرداخته شده است و فقط کتاب‌های «سیری در هنر ایران» نوشته پوپ و آکرمن، «بافته‌ها و نقوش ساسانی» نوشته ریاضی نگاهی تحلیلی و ریشه‌یابی تاریخی نسبت‌به مقایسه، شناخت بافته‌های ساسانی از گذشته تا پس از اسلام دارد. در این راستا از نکات عطف این مقاله که موجب تفاوت آن با دیگر منابع است، تازگی موضوع از نظر شناخت تراز، تابلیون- کلاووس، به‌منزلۀ نشانه‌هایی از تأثیرپذیری طراز اسلامی است و مقاله یا کتابی به‌زبان فارسی و غیره به اشکال بررسی، تطبیق و توصیف در این باره به‌دست نیامده است؛ ضمن اینکه استناد نویسندۀ مقاله به این دو بافته، خصوصاً براساس برداشتی از منابع لاتینی است که در آن‌ها گذرا به کاربرد تابلیون- کلاووس و تاریخچۀ آن‌ها در پوشاک مسیحی و قبطی اشاره کرده است.

تراز، پارچه دورۀ ساسانی

در تمام منابع پارچه‌بافی ایران، مسیحیت و اسلام «لفظ تراز را واژۀ فارسی می‌دانند و آن را به ترازیدن یا سوزن کردن» (بیکر، ۱۳۸۵، ۶۰) معنا کرده‌اند و یا نوعی«شیوۀ گلدوزی و یا برای بافتن و سرودن شعر هم» (Bush, 2008) به‌کار می‌رود. درواقع اصطلاح طراز، از تراز فارسی گرفته شده و به‌معنی تزیین روی پارچه و لباس است. «ریشۀ آن در تلمود است که به‌شکل تیریز ظاهر شد و های گاون[۴]در بغداد آن را هم‌ریشۀ با فارسی می‌داند. به‌گفتۀ «الازهر»: «تراز واژۀ فارسی به عربی ترجمه شده است» (Stillman, 2003). تراز در فرهنگ معین «نگارجامه» (معین، ۱۳۸۱، ۱۰۵۹) است و نخستین بار «ابن خلدون» از پارچۀ «نگارجامه خبر می‌دهد که مشخص شد همان طراز اسلامی{و منشأ} طراز را از ایران می‌داند» (طالب‌پور، ۱۳۹۳، ۱۴و۷۲). همچنین دایره‌المعارف اسلامی می‌نویسد: «طراز از فارسی مشتق شده و به‌معنای رودوزی است» (Grohman, 1934, 782). صاحب «منتهی الارب» «کلمۀ طراز را معرب از تراز دانسته که به نگارجامه ترجمه می‌شود» (طالب‌پور، ۱۳۹۳، ۱۴) و در فرهنگ «آنندراج» «واژۀ تراز به‌مفهوم علم جامه و به‌معنای تار ابریشم است» (همتی گلیان، ۱۳۸۹). با توجه به تعاریف یکسان، تراز نوعی پارچه است که از لحاظ ساخت و کارکرد در رتبۀ بالایی قرار داشته و در ایران ساسانی تولید می‌شد و کلمۀ (نگار) بر جامه، نشانگر سبک و شیوه تزیینی خاصی است که در آن ابریشم و نخ‌های طلایی به‌کار می‌رفت. با توجه به پارچه‌های ساسانی، لفظ تراز به‌چند علت گویای اصالت و هویت ایرانی این بافته‌هاست. نخست اعتبار پارچه‌های ساسانی که بنابه رسم خلعت و هدیه پیشکش می‌شدند و سنت آن به‌دورۀ اسلامی منتقل شد؛ دوم مراکز ساخت پارچه‌های ساسانی است که در دوران اسلامی به مکان‌های اصلی تولید پارچه‌های ابریشمی مبدل شدند؛ سوم نامگذاری طرح و نقش طرازهای اسلامی است که با انطباق نقوش تن‌پوش‌های شاهان ساسانی در منابع تاریخی به آن‌ها اشاره شده است. برای انتساب نام تراز به بافته‌های ساسانی

فصل‌نامه علمی، دانشکده هنر؛ دانشگاه شهید چمران اهواز
طراز اسلامی یا تراز ساسانی، کلاووس- تابلیون مسیحی
دوره دوازدهم، شماره۳۲، تابستان ۱۴۰۲ شماره صفحات ۷۱ تا ۸۷

می‌بایست به شواهد تاریخی رجوع کرد. برای مثال، به گفتهٔ «فریه»، «پارچهٔ ساسانی در شهرهای ایران، بغداد از حوزه‌های نفوذی ساسانی تولید می‌شد و نام تراز متعلق به شهری در شمال افغانستان است که به‌دلیل بافت تراز شهرت جهانی داشت و تمام بافته‌های خراسان در شهرهای سغدیان، سمرقند، بخارا بافته و به دیگر مناطق ارسال می‌گردید» (فریه، ۱۳۷۴، ۱۵۴). نمونه‌ای از آن ردای اس. تی جاس سدهٔ ۴ ه.ق بافت خراسان موجود در موزهٔ «لوور» فرانسه است که از کلیسای «سن ژوس پادوکاله» فرانسه به‌دست آمد و نام «امیر ابومنصور بختکین امیر سامانی» با خط کوفی بر آن نوشته شده است (تصویر ۱). شهرهای تراز ساسانی بعدها به مراکز ساخت طراز اسلامی مبدل شدند و در بغداد (دورهٔ عباسی)، بخارا، فارس، بم، فسا، شوشتر، گناوه، شوش، طبرستان، ماوراءالنهر، ری، خراسان به فعالیت ادامه دادند. تداوم و بهره‌برداری از شیوهٔ بافت و نقش‌اندازی تراز ساسانی از نمونهٔ اثر مکشوفهٔ آسیای مرکزی مشاهده می‌شود (تصویر ۲)؛ زیرا «طیفی از لباس‌های قفقاز نشان‌دهندهٔ تأثیرپذیری هنر ساسانی و پوشیدن لباس‌های آن دوره در این منطقه است» (Muthesius, 1992). نقوش بافته شده در حاشیهٔ این لباس ابریشمی شاملِ گل رز و حیوان خاص منسوجات ایران ساسانی است.

تصویر ۱. طراز اسلامی، نقش فیل متقارن، خط کوفی، اندازهٔ نامشخص، سبک ساسانی. منبع: موزهٔ لوور.

تصویر ۲. کفتان، آسیای مرکزی، سبک ساسانی، قرن ۷ تا ۹ میلادی، ۱۹۱/۸×۱۴۴/۸×۱۱۱/۸ سانتیمتر. منبع: موزهٔ مترو پولیتن.

ترازبافی با منشأ ایرانی تا پیش از حکومت «عبدالملک بن مروان» کار می‌شد و «مرکز عمدهٔ ابریشم، حریر در شوش خوزستان بود که تاکنون ۶۰ قطعه از پارچهٔ ساسانی دردست است» (موسوی و آیت الهی، ۱۳۹۰). شوش، شوشتر،گندی‌شاپور و بعدها ری بزرگترین مراکز بافندگی پارچه بودند و از دلایل رونق این مراکز «حضور هنرمندان رومی بود که شاپور دوم ساسانی در پی حمله به روم به‌عنوان اسیر به ایران آورد و در شهرهای مذکور جا داد» (روح‌فر، ۱۳۸۰، ۴). در رابطه با اهمیت مراکز ترازبافی ساسانی بیان می‌شود: «شاپور دوم ساسانی تعداد زیادی از بافندگان دیار بکر و سوریه را به ایران و شوش و شوشتر آورد تا انواع پارچه‌های ابریشمی و زری را توسعه دهند (طالب‌پور، ۱۳۹۳، ۵۱؛ ای. وولف، ۱۳۸۴، ۱۵۶؛ گریشمن، ۱۳۵۰، ۲۲۶). به گزارش منابع سریانی اسیر رومی به‌نام «پوسی رئیس کارگاه کاخ شاپور در شوش» (فربود و پورجعفر، ۱۳۸۶؛ ریاضی، ۱۳۸۲، ۳۹) بود که در بافندگی ابریشم مهارت داشت و به‌دستور شاپور ساسانی کارگاه ابریشم‌بافی را به‌راه انداخت. به‌نظر می‌رسد بزرگترین مراکز ساخت ترازبافی ساسانی مانندِ بغداد در زمان اموی مورد توجه قرار گرفتند تا جایی‌که «اکرمن» دربارهٔ «انتساب نقش و طرح پارچه‌های ساسانی به شهرهای خوزستان، بغداد» (طالب‌پور، ۱۳۹۳، ۸؛ پوپ و اکرمن، ۱۳۸۷، ۸۶۱-

۸۹۳) توضیحات مفصلی ارائه می‌کند. عمده‌ترین پژوهش‌های تراز ساسانی، بر نقوش و طرح‌ها انجام شده است که نشان می‌دهد منسوجات ساسانی کالاهای ارزشمندی بوده‌اند و به‌لحاظ مواد اولیه، ایده‌پردازی و تأثیرات هنری طرح و نقش‌ها در تبادل فرهنگی بین ایران ساسانی، مسیحیت و پس از اسلام نقش ارزنده‌ای ایفا کرده‌اند. مطالعه بر پارچه‌های ساسانی مرهون خرید کلیساهای بیزانس است و در حال حاضر قطعات به‌دست آمده حاصل از حفاری‌های ترکستان، قفقاز، مصر، گنجینهٔ شویوئین نشان می‌دهد بیشتر آن‌ها از کارگاه‌های تولید ابریشم‌بافی ساسانی صادر شده‌اند. پارچه‌هایی که با ابریشم و نخ طلا بافته و یا گلدوزی شده و کاربرد خاصی به ترازهای ساسانی بخشیده‌اند. این کاربرد در رسم اهدای لباس فاخر و پارچه نمایان شد و پیشینهٔ آن به دورهٔ ساسانی ایران می‌رسد. از مصادیق این ادعا، در گزارش تاریخی به «بخشش ردای شاهی در بارگاه بسیاری از شهریاران ساسانی {اشاره دارد}که لباس‌های ابریشمی به درباریان خود می‌بخشید و اجازهٔ پوشیدن این جامه‌ها به اشخاص خاصی اعطا شده بود که شاه می‌خواست ایشان را تشرف دهد یا به یک مقام دولتی بگمارد» (کشمیری، ۱۳۹۷؛ Jalili ,2013, 4). در این رابطه، «تاق بستان کرمانشاه، صحنهٔ اعطای منصب را تصویرسازی کرده است که بیش از ۲۵ طرح و نقش متنوع در آن به‌کار رفته است» (پوپ و آکرمن، ۱۳۸۷، ۸۷۴؛ گریشمن، ۱۳۵۰، ۲۲۶). ترتیب قرارگیری این نقوش نشانگر تزیین ترازها و خاص مقام و رتبهٔ هر فرد و نظام طبقاتی اجتماعی دربار ساسانی است. در رابطه با «بخشش ردای شاهی در بارگاه بسیاری از شهریاران ساسانی» (ابن خلدون، ۱۳۷۵، ۴۵۲؛ ثعالبی، ۱۳۶۸، ۳۵۷ و۳۷۹) روایت شده است: «خسرو انوشیروان به امیر برگزیده‌اش خلعتی از دیبای آراسته به‌نقش بخشید و لقب امیر بود» (اصفهانی، ۱۳۴۶، ۵۶). به‌گفتهٔ «بیکر»، «تراز برای توصیف لباس و ردای سلطنتی به‌کار می‌رفت» (بیکر، ۱۳۸۵، ۶۰) و می‌توانست به‌کلمهٔ جامه که به‌رنگی خارج از متن ملون می‌کردند، ترجمه شده باشد. به‌نظر می‌رسد به‌کارگیری نام، لقب و نقش‌های خاص بر لباس‌ها از دورهٔ ساسانی متداول بوده است؛ زیرا «شاهان ایران دستور می‌دادند بر پارچه، صورت و تمثال خودشان یا برخی از اشکال را نقش کنند» (طالب‌پور، ۱۳۹۳، ۵۸). همچنین بنابه روایتی«تراز نوعی رودوزی بوده و توسط حکمران یا فرد عالی‌مقام پوشیده می‌شد» (Grohman, 1934, 782). تراز به‌معنای «کارگاه دیبابافی هم {آمده است}و برای پارچهٔ زربفت استفاده می‌شد» (همتی گلیان، ۱۳۸۹). با این تعاریف، تراز می‌توانست پارچهٔ گلدوزی به‌صورت باز و بلند بر ردای افتخاری باشدکه از لحاظ بصری قدرت موروثی ساسانی است. از دیگر ویژگی تراز ساسانی استفاده از گلدوزی با نخ‌های طلا، ابریشم و فلز بود که نشان می‌دهد نخ‌های قیمتی در بافت پارچه‌های زری {زربافت} لباس روحانیون و خانوادهٔ شاهی {ساسانی} استفاده و جامهٔ شاهان از پارچهٔ گلابتون‌دوزی (ای. وولف، ۱۳۸۴، ۱۵۷-۱۵۸) تهیه می‌شد. پارچه‌بافی ساسانی قرن‌ها با «گسترش ابریشم‌بافی و نقش آزاد در خاورمیانه شهرت داشت و به‌کارگیری نقوش ساسانی ایجاب کرد تا نخ‌های گلابتون و نقره کاربرد بیشتری یابد و این اختراع را زری‌دوزی، نقره‌دوزی نامیدند و گاهی هم به‌صورت قلاب‌دوزی اجرا می‌شدند» (ای. وولف، ۱۳۸۴، ۱۵۶-۱۵۷؛ کریستین سن، ۱۳۶۸، ۱۲۴) تا جایی که به دفعات «از گلابتون‌دوزی، گلدوزی البسهٔ شاهان ساسانی منقول از حمزه اصفهانی[۵] سخن به‌میان آمده است» (ضیاپور، ۱۳۴۳، ۲۵۷-۲۶۶). از نقوش ثابت ترازهای ساسانی، قوچ، بز، طاووس، مرغابی، خروس، گراز، آله (عقاب)، اسب، پلنگ، مار، گاو، شیر، فیل، گل و بته، گل اناری، چند پر، لوتوس، برگ نخل، مو، نیلوفر، درخت زندگی؛ نقش انتزاعی و هندسیِ مدالیون‌های مماس برهم، دایره، سوارکاران، شاهان برتخت نشسته، تیراندازان، شکارچیان، مجالس بزمی و خنیاگران؛ نقش اسطوره‌ایِ سیمرغ، اسب بالدار، طرح‌های جفتی از شیر و گاو و آله با

رعایت اصل قرینگی، نقش مروارید و خط‌دار، نوارهای شناور ساسانی، ردیف حرکت حیوانات، الگوی تکراری تاج‌ها با هلال و توپ سلطنتی است که بر سکه، ظرف‌ها، نقوش برجستهٔ دورهٔ ساسانی دیده می‌شوند (تصاویر ۳ تا ۸).

تصویر ۳. تراز ساسانی- اسب، مرواریدنشان، نوار،گل و گیاه در مدالیون- قرن ۵ تا ۷ م- آسیای مرکزی- ۱۷/۵ سانتی‌متر. منبع: موزهٔ متروپولیتن.

تصویر ۴. تراز ساسانی- نقش سیمرغ در مدالیون و گل اناری- قرن ۵ تا ۷ م- اندازهٔ نامشخص. منبع: موزهٔ ویکتوریاآلبرت لندن.

تصویر ۵. تراز ساسانی- ایران یا عراق- قرن ۷ م- خروس جفتی متقارن در مدالیون- سبک ساسانی- ۴۸/۵×۱۱ سانتیمتر. منبع: موزهٔ دیوید.

اما فقط طرح‌هایی مانندِ «سیمرغ در تراز ساسانی قرن ۵ و ۶ میلادی و مدالیون و نقش جفتی متقارن، تصاویر شاهان در قاب‌های مدور و مماس بر هم غالب بود که به هنر پارچه‌بافی مسیحیت و اسلام هم رسوخ کرد» (جعفرپور و محمودی، ۱۳۸۷؛ طالب‌پور، ۱۳۹۳، ۵۳) (تصاویر ۹ تا ۱۳).

تصویر ۶. تراز ساسانی- شاه، لوتوس، گل اناری، شکارگاه- مدالیون، قرن ۶ م- اندازه نامشخص. منبع: موزهٔ قرون میانهٔ پاریس[۶]. منبع: صابری، ۱۳۹۸.

تصویر ۷. تراز ابریشم طلا- آسیای مرکزی- سبک ساسانی- شیر، گاو بالدار متقارن مدالیون، گل لوتوس- قرن۱۳ م- ۴۸/۸×۱۲۴ سانتیمتر. منبع: موزهٔ دیوید.

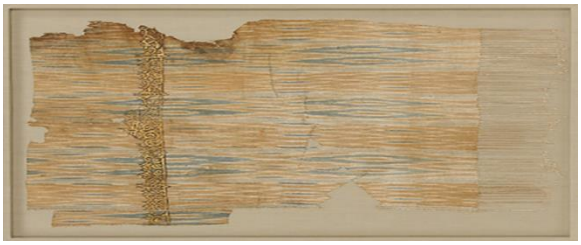
تصویر ۸. ابریشم بیزانس- سبک ساسانی- کشف از زیارتگاه شارلمانی آخن- قرن ۸ م- اندازهٔ نامشخص. منبع: موزهٔ قرون میانهٔ پاریس.

تصویر ۹. ابریشم بافت بیزانس- سبک ساسانی- از مقبرهٔ سلطنتی دانمارک- آله (عقاب)، کتیبهٔ اسلامی یا یونانی، قرن ۱۱ م- ۲۳۰× ۱۹۵ سانتیمتر. منبع: Hedeager Krag, 2016.

تصویر۱۰. ابریشم بیزانس- مدالیون، فیل- شیر، درخت زندگی- سبک ساسانی- خط طراز اسلامی- قرن ۱۲ م- ۲۶۸× ۲۵۵ سانتیمتر . منبع: موزهٔ لئون اسپانیا.

تصویر ۱۱. ابریشم- مصر یا ایران- قرن ۱۱ م- سبک ساسانی- درخت زندگی، اسبان بالدار، طوطی وکتیبهٔ کوفی- ۳۶/۸×۲۳/۵ سانتیمتر. منبع: موزهٔ کلیولند.

تصویر۱۲. ابریشم بیزانس- سبک ساسانی- مدالیون، خروس، شیر بالدار متقارن، درخت زندگی، نوشتار عربی یا یونانی، اندازهٔ نامشخص- قرن ۹ میلادی. منبع: https://study.com/academy/lesson/byzant



تصویر ۱۳. طراز اسلامی- شال یمنی- ایکات (وَشی)- گلدوزی زری‌دوزی حروف کوفی، قرن ۴ ه.ق، ابعاد ۵۸×۴۰ سانتیمتر. منبع: موزهٔ مترو پولیتن.

نویسندگان اسلامی به جامه‌های گوهرین، نقاشی شده و سوزن‌دوزی و انتساب نام تراز اشاره می‌کنند؛ به این معنا که پارچهٔ موسوم به وَشی به‌معنای نگارینه کردن، رنگ‌اندازی، سوزن‌دوزی است. «وشی را پارچه‌ای ابریشمی و لطیف از شهری در ترکستان» (مینوی، بی‌تا، ۷۵۶) می‌شناسند؛ همچنین پارچهٔ مُوَشی مخطط (ایکات) که جاحظ و ثعالبی به آن‌ها بُرد یمنی گفته‌اند و در ری تولید می‌شده است. وشی‌های مخطط رنگین دورهٔ اسلام بازتابی از نمونه پارچه‌های ساسانی است و نمونهٔ آن شال از جنس ایکات و مشهور به طراز یمنی است که با شیوهٔ ساسانی، نخ‌های طلایی را به شیوه ساسانی برآن گلدوزی کرده‌اند (تصویر ۱۳). سنت استفاده از تزیین حاشیهٔ پارچه‌های ابریشمیِ طرازهای اسلامی تقلیدی از سبک تزیین نوارهای کلاووس قبطی است. حمزه اصفهانی در این‌باره می‌نویسد: پارچهٔ وشی مخطط تک‌رنگ بیش از نمونه‌های رنگین، در دوخت تن‌پوش‌های ساسانی فراگیر بوده است همچنین بر پایهٔ گزارش عربی حمزه اصفهانی، نفوذ نقش پارچه‌های ساسانی نشانگر عنصر ثابت طرح و نقش طرازهای اسلامی است که می‌توان سابقهٔ آن‌ها را به ترازهای ساسانی رساند. مانند: جامه‌هایی با نام بِلَون، مُوَشَح، وَشی بِالذَهَب، وَشی مُدَنَر، وَشی بِلَون. نویسنده هرکدام از این جامه‌ها را به این شرح توصیف می‌کند: بلون پارچهٔ تک‌رنگ بدون نقش است؛ موشح پارچهٔ گوهردوزی با سنگ‌های گرانبها، وشی بالذهب بافت‌های زرنگار ساسانی است، وشی مدنر بافته با قاب‌بندیهای گرد {مدالیون} است، وشی بلون پارچه‌های رنگین و مخطط تک‌رنگ ساسانی است (کشمیری، ۱۳۹۷).

کلاووس- تابلیون مسیحی

کلاووس پیشینهٔ تابلیون است و ریشهٔ آن به بافته‌های سنتی قبطیان مصر می‌رسد و به‌دلیل مشابهت در منشأ، ساخت، نوع تزیین و استفاده از طرح و نقوش مشترک، تابلیون و کلاووس را یکی دانسته‌اند؛ زیرا در سیر تکامل تزیینات خاص، شیوهٔ به‌کارگیری کلاووس در گذر زمان تغییر کرد تا به اشکال متفاوت تابلیون ظاهر شود. کلاووس دراصل نوار تزیینی تن‌پوش‌های سادهٔ دورهٔ روم (بیزانس) است که روی شانه و پشت لباس دوخته می‌شد و براساس فرهنگ دوخت لاتین «کلاووس به معنای میخ یا پرچ، نوعی سلاح جنگی، پنجه، سکان، نوار بنفش روی تونیک ترجمه شده است، اما ریشه‌یابی کلاووس به‌معنی (دکلوود- بسته) است. همچنین کلاووس را به راه‌راه روی تن‌پوش معناسازی کرده‌اند و محتوای ریشه‌شناسی آن را گره دانسته‌اندکه به‌عنوان نوار یا باند شانه لباس‌های قبطی را تزیین می‌کرد» (Bender Jorgensen, 2007). درواقع تزیین بافته‌های قبطی به سه شکل متحول شده‌اند:

اشکال مربعی با نام تابولا[۷] یا جدول‌بندی به‌زبان یونانی که به آن تابلیون گفتند- اشکال مدور یا گوی‌مانند به‌زبان یونانی اوربیکیولا[۸] گفته می‌شود- اشکال نواری یا کلاووس که به‌زبان یونانی کلاوو[۹] یا ناخنی گفته شده است[۱۰]. این نوار به «فرم گرد در امتداد یقه و نوار تک یا دوتایی در تزیین آستین هم به‌کار می‌رفت و یا جلو و پشت لباس بافته یا گلدوزی می‌شد» (Janssen, 2013) (تصویر ۱۴).

تصویر۱۴. کلاووس- مصر- قرن ۶ تا ۷ میلادی- متأثر از سبک قبطی، رومی متأخر- اندازۀ ۴۱/۰۸× ۱۱/۲۴ سانتیمتر. منبع: موزۀ منسوجات واشنگتن.

تصویر ۱۵. کلاووس قبطی- مصر- بیزانس- قرن ۷ تا ۹ میلادی- سبک یونانی، رومی- ۱۱۹×۲۰۱ سانتیمتر. منبع: موزۀ متروپولیتن.

به‌نظر می‌رسد منشأ اولیۀ کلاووس به ردای سناتورهای یونان باستان می‌رسد که «خود را با آن از دیگران متمایز می‌کردند و از شانۀ لباس نصب می‌شد و نقش مهمی در تعیین موقعیت اجتماعی آن‌ها داشت» (Bender Jorgensen, 2007). هدف دیگر استفادۀ کلاووس در تزیین لباس، سرپوش، کفش با رنگ رایج قرمز و بنفش بوده است (Bradley, 2013) همچنین از «کلاووس به معنی دستمال سفره یاد کرده‌اند تا جایی که در قرن ۴ میلادی برای توصیف روکش راه‌راه کاناپه و رومیزی هم استفاده می‌شد» (Bender Jorgensen, 2007). بهره‌برداری از کلاووس به اشکال نوارهای عمودی تن‌پوش‌های رومی با رنگ‌های متفاوت ادامه یافت (تصویر ۱۵) و تا دورۀ اسلامی خصوصاً دورۀ فاطمیان مصر با زمینه‌های ساده وکتیبۀ خوشنویسی احیا گردید. هنر مصر با پیش‌زمینه‌های فرهنگی هنری مصر باستان از ایران، یونان، روم و مسیحیت تأثیر گرفت و مهمترین بخش هنر مصر متعلق به «هنر قبطیان است» (جعفرپور و محمودی، ۱۳۸۷). تزیینات قبطی مربوط به نمادهای مذهبی‌اند که ابتدا با خط و نقوش یونانی، ساسانی و بعدها با خط عربی تغییر ماهیت دادند. «تحقیقات علمی نشان داد برخی یافته‌های مقابر مصری منشأ ایران و سوریه دارند و فن ملیله‌کاری آن‌ها برگرفته از نفوذ هنر مدیترانۀ شرقی بر آن‌هاست. همچنین با ورود اسلام بافته‌های قبطی با نقوش علوی و سبک و سیاق عربی تولید شد و سبک‌های طبیعت‌گرایانه با مضامین یونانی، رومی و مسیحی به‌کار رفت و تن‌پوش‌های اسلامی مصری تهیه شد که شکل و هویت جدیدی به هنر قبطی بخشید» (Janssen, 2013؛ جعفرپور و محمودی، ۱۳۸۷) (تصاویر۱۶ تا ۱۸).

تصویر ۱۶. ابریشم گلدوزی با طلا و نقره- دورهٔ بیزانس- نمادهای اناجیل مسیحی، کتیبهٔ یونانی با سبک اسلامی- سال ۱۴۷۷ میلادی- ۱۸۸×۱۰۲ سانتیمتر . منبع: خزانهٔ صومعهٔ پوئنا، منطقهٔ مولداوی.
منبع: Sullivan, 2021.

تصویر ۱۷. کلاووس قبطی- قرن۶ تا ۹ میلادی- نقوش تجریدی و هندسی متأثر از طراز اسلامی- ۳۵×۳۳ سانتیمتر. منبع: موزهٔ مردم‌شناسی باستان‌شناسی پنسیلوانیا.

تصویر ۱۸. تابلیون، کلاووس- قبطی مصر- شیر بالدار متأثر از ساسانی- قرن ۸تا ۹ میلادی- ۱۹/۵× ۵۰ سانتیمتر. منبع: موزهٔ سلطنتی ماریمونت.

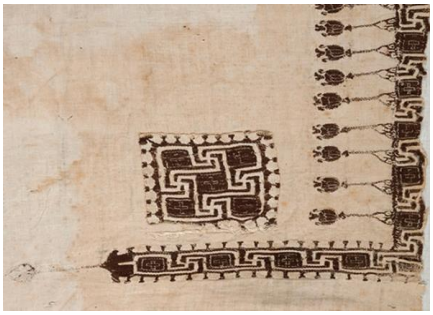
همچنین تابلیون[۱۱] تکه پارچهٔ مستطیلی یا ذوزنقه‌ای‌شکل است که در دوران امپراتوری بیزانس بر لباس تشریفاتی (کلامیس)[۱۲] امپراتور و درباریان گلدوزی می‌شد یا بخشی از لباس رسمی دادگاه‌های بیزانس بود و از میان زنان تنها ملکه‌های بیزانس مجاز به پوشیدن آن بودند (تصاویر ۲۰و۱۹).

تصویر ۱۹. تابلیون- نقش برجستهٔ ملکهٔ آریان- دورهٔ بیزانس- قرن ۶ میلادی- نقش گلدوزی و جواهرنشان صورت امپراتور. منبع: موزهٔ ملی دوبارجلو فرانسه.

تصویر ۲۰. تابلیون- لباس امپراتور و ملکهٔ بیزانس- قرن ۷ میلادی نوارکلاووس، تابلیون. منبع: Houston, 1931, 7.

تابلیون در دربار بیزانس از قرن ۴ میلادی ظاهر شد و «در اصل یک اصطلاح یونانی بود که از واژهٔ تابیولا[۱۳] گرفته شده و ریشه در یکی از اشکال سه‌گانهٔ بافته‌های قبطی مصری دارد» (Grotowski, 2010). تابلیون عضو جدایی‌ناپذیر لباس امپراتور بیزانس بود و «عموماً با نخ‌های طلا دوخته می‌شد و امپراتور از لحظهٔ تولد تا مرگ آن را می‌پوشید» (Ball, 2005, 30). انگیزهٔ استفاده از تابلیون نمایش ثروت، قدرت دنیای مسیحیت و نمادی از حفاظت ماورای طبیعی شخص امپراتور بود. تا جایی که در قرن ۶ میلادی نماد اشراف و موقعیت اجتماعی افراد و یا رتبهٔ نظامی و رسمی قلمداد گردید که از جانب امپراتور اعطا و در سمت راست لباس مردان بیزانس به‌شکل تکه پارچهٔ تزیینی گلدوزی و الماس‌گون به‌کار می‌رفت. تابلیون گاهی به‌رنگ قرمز و طلادوزی در جلوی لباس امپراتور بیزانس نصب می‌شد. یک نمونه از تابلیون‌ها در موزاییک کلیسای سان ویتاله راونا بر لباس امپراتور ژوستنین و همراهانش مشاهده می‌شود (تصویر ۲۱).

تصویر ۲۱. تابلیون بر شنل امپراتور ژوستنین، قرن ۶ میلادی.
منبع: موزائیک کلیسای سان ویتالیه- راونا ایتالیا.



تصویر ۲۲. تابلیون- قرن ۵ تا ۶ میلادی- مصر- نقش انار و هندسی متأثر از یونان و روم- اندازهٔ نامشخص.
منبع: منسوجات قبطی بنیاد شاهی بودوئن.

دربارهٔ کارکرد تابلیون، در کتاب «فرهنگ‌شناسی» (۸۹۹ میلادی) اصطلاح تابلیون را به جعبهٔ لباس شخصی امپراتور که توسط خادمان درطی راهپیمایی حمل می‌گردید، اطلاق می‌کند. «هیوستون» در این‌باره می‌گوید: «تابلیون از ویژگی‌های لباس درباری قرن ۵ تا ۹ میلادی و از تار و پود ابریشم و طلا بود و بر آن جواهردوزی می‌کردند و امپراتور بیزانس از قرن ۸ تا ۱۱ میلادی، تابلیون با گلدوزی فاخر و طرح‌های هندسی و سرشار از جواهر می‌پوشید که از نخ‌های ابریشم و طلا بافته شده بود و استفادهٔ آن فقط برای اشراف و امپراتور معمول بود» (Houston, 1931, 136). درواقع از زمانی که ژوستنین در قرن ۶ میلادی ابریشم را به قسطنطنیه وارد کرد[۱۴] رسم استفاده از تابلیون بیشتر شد که گاهی به آن کلاووس می‌گفتند. عمده‌ترین نقوش استفاده شده بر تابلیون‌ها از ابتدای به‌کارگیری، شاملِ نقش شیر، مگا در لباس امپراتور ژوستنین، عصا، کره، گوی امپراتور و رول، غنچه‌های گل رز، اردک آبی، دایره‌های هشت‌ضلعی، نقوش گلدار، نقش امپراتور، نقش نماد قدرت امپراتور، مروارید در مدالیون و برگ‌های پیچکی، صلیب و طومار و انگور، تزیینات دایره‌ای، نقوش انتزاعی طلایی، قهوه‌ای‌رنگ و نخل طلایی و تصویر دیونوسوس یونانی، نقش ال، اچ و صلیب شکسته و طرح‌های مدور، نمادهای مسیحی با تأثیرات رومی، نقوش مارپیچی زوجی، نقش هندسی و دایره‌ای و نخل و اسطوره‌ای، نیم‌تنهٔ امپراتور با لباس کنسول بر تابلیون ملکه، پرندگان جفتی متقارن همراه با جواهردوزی، نقوش برگرفته از هنر ایران ساسانی، گلدانی و نقش خورشید یا فروهر ایرانی است. «تابلیون از زمان ژوستنین به‌شکل نوار پهن به تقلید از نوارهای تزیینی پوشاک یونانی درآمد که در شکل جدید به فرم مستطیل و رنگ متضاد روی کلامیس قرار می‌گرفت و سابقهٔ استفادهٔ آن به دورهٔ یونان باستان می‌رسد که نشانی از دربار بود» (Glenys & Cleland, 2007, 186) (تصویر ۲۲).

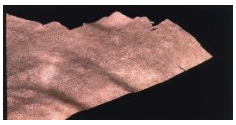
طراز اسلامی

طراز نوعی پارچهٔ اسلامی است که بنابه روایت تاریخی«اولین بار توسط هشام (۱۰۶-۱۲۶ ه.ق) به‌کار رفت» (بیکر، ۱۳۸۵، ۶۰-۶۱). همچنین گفته شد: «طراز احتمالاً متأثر از تابلیون مسیحی است. تکه پارچهٔ تزیینی که برای نشان دادن درجه یا مقام در لباس رومی و بیزانس دوخته یا نصب می‌شد» (Bus, 2008). درواقع به‌نظر می‌رسد «کاربرد اولیهٔ طراز اسلامی برای مراسم کفن و دفن بوده است» (واکر، ۱۳۸۳، ۷۲) که در سنت کهن مصریان باستان در مراسم تدفین استفاده می‌شد و بعدها توسط فاطمیان مصر به دور سر مرده پیچیده و چشمان آن‌ها را می‌پوشاندند(Ekhtiar & Cohen, 2015). طراز در «تزیین روی سینه، لبهٔ لباس، روی بازو لباس مأموران (تصویر ۲۳) و به‌شکل برجسته و ظاهری برلباس نقش می‌شد و به‌رنگ مخالف پارچه بود تا رساتر شود و در معرض دید باشد» (چیت‌ساز، ۱۳۷۹، ۷۵-۳۲). با توجه به‌لفظ ترازیدن پارسی (طراز) به‌نظر می‌رسد فن گلدوزی و بافت با نخ طلا و ابریشم از ویژگی اصلی طرازبافی اسلامی بوده و به‌منزلهٔ اسناد تاریخی قابل ارزیابی می‌باشند؛ زیرا بیشتر متون خوشنویسی شدهٔ آن‌ها بیانگر نام، لقب، جایگاه اجتماعی افراد سیاسی و مکان ساخت است که به طراز اسلامی ویژگی خاصی بخشید. یکی از این ویژگی‌ها نام شهرهای شوشتر و شوش است که همچنان از مهمترین مراکز طرازبافی بودند؛ تا جایی که در «تاریخ یمینی» از طراز شوشتری به‌عنوان مهمترین طراز اموی و عباسی می‌نویسد: «عضدالدوله پس از فتح همدان هزار جامهٔ شوستری مطراز به‌نام ملک منصور، والی امیرالمومنین، برای شاه سامانی به بخارا فرستاد» (احسان‌پور و فربود، ۱۳۹۰). درواقع «شوشتر مرکز ساخت زری (دیبا) در عصر اسلامی» (شایسته‌فر، ۱۳۸۷) و دیبا نام دیگر طرازبافی بود و شاید از دلایل مهم توجه سلاطین مسلمان به آن تولید طرازهای خاصه است؛ زیرا کارگاه‌های «طرازبافی (کارگاه خلیفه: خاصه)- (کارگاه تجاری یا دولتی: عما)» با مدیریت و کنترل خلفای اموی و عباسی «به اشکال کارگاه‌های کوچک و بزرگ فعالیت می‌کردند و به آن‌ها خاصه می‌گفتند» (بیکر، ۱۳۸۵، ۶۰؛ Ekhtiar & Cohen, 2015, 48). طرازهای خاصه و عامه به‌علت وجود شمش‌های طلا، نقره و نخ‌های ابریشم توسط حکومت کنترل می‌شد و آنچه طراز را از بافته‌های دیگر مجزا کرد، وجود نوارهای خوشنویسی است که در (دارالطراز) تولید می‌شدند و اعتبار بالای این مراکز موجب شده بود تا «المعزالدین اولین خلیفهٔ فاطمی مصر، مکانی به‌نام جامه‌خانه احداث کرده و مقادیر زیادی پارچه را که در دارالطراز بافته می‌شد به آنجا بسپارد» (رهرو اصفهانی، ۱۳۹۴). برای درک شاخصه‌های طراز اسلامی می‌بایست به نکاتی مانندِ ارزش تاریخی، ظرافت بافت و نوآوری در اجرای نوشتار، سیر تکاملی و تغییر نقوش و طرح‌های اصلی متأثر از فرهنگ ساسانی، قبطی اشاره کرد که موجب تغییر ماهیت طراز شده است؛ زیرا با ورود به میانهٔ قرن اول ه.ق، طراز اسلامی متفاوت از تراز ساسانی و قبطی با کتیبه‌های خوشنویسی و تأکید به نقوش خطی و نقشمایه‌های انتزاعی ساخته شدند و این تفاوت نوعی تمایز برای طرازهای دورهٔ اموی و عباسی ایجاد کرد که در استفاده از خطوط کوفی، ثلث، نسخ به‌جای نقوش انسانی و تصاویر شاهان ساسانی و نقشمایه‌های مسیحی است. «تا قبل از خلافت اموی، بر طراز خط یونانی به‌کار می‌رفت، اما با جانشینی عبدالملک بن مروان خط عربی به‌جای آن نشست» (Mackie, 2015). دو نمونه طراز موزهٔ باستان‌شناسی و هنر دوران اسلامی موزهٔ ملی ایران با نقش ساسانی موجود است (تصاویر ۲۴، ۲۵ و ۲۶) که در آن‌ها از مدالیون، ترنج، شیر بالدار و آله استفاده شده است و احتمالاً برای کفن یا روپوش تابوت بزرگان به‌کار می‌رفت. «متن کتیبه با نقش آلهٔ دو سر بال‌گشوده به‌نام سعید بن ابوخیمئه حارثی به تاریخ ۳۹۳ ه.ق همزمان با دورهٔ بهاالدوله دیلمی است» (روح‌فر، ۱۳۸۰، ۲۰-۲۱).

تصویر ۲۳. تندیس گچی، قرن ۵ و ۶ ه.ق- دورهٔ سلجوقی، کتیبهٔ کوفی بر بازوی سرآستین: علیک (م)، مؤمنین (مضطرب است) برتو، (مهریان) با مؤمنان، آیهٔ قرآن کریم (۹:۱۲۸)، الملک فرمانروایی (از آن خداست)- ۱۴۴/۱ سانتیمتر. منبع: موزهٔ متروپولیتن.

تصویر ۲۴. طراز اسلامی- شهر ری- سدهٔ ۴ ه.ق- دورهٔ آل بویه- سبک ساسانی- نقوش: آله جفتی دو سر با بال گشوده، نوار تزیینی با خط کوفی، ترنج- بر بال‌ها خط کوفی: «من کبرت همته کثرت قیمه»، کسی که همت والا داشته باشد، ارزشمند است.- کوفی درون قاب بالا: «من طاب اصله زکی فعله»، کسی که اصیل باشد، عملش نیکو است.- ۴۴×۳۵ سانتیمتر. منبع: موزه ملی ایران- شمارهٔ اثر ۸۵۵۹.

تصویر ۲۵. طراز اسلامی- شهر ری- قرن ۵ ه.ق- سبک ساسانی- شیرهای بالدار متقارن و درخت زندگی، خروس و طاووس در مدالیون مماس- ۴۰×۲۳ سانتیمتر. منبع: موزهٔ ملی ایران، شمارهٔ اثر ۸۵۶۰.



تصویر ۲۶. طراز اسلامی- شهر ری- دورهٔ آل بویه- قرن ۴ ه. ق- سبک ساسانی، قبطی- کادرهای دایره و مربع، خط کوفی، نقش هندسی و پرنده- ۱۸۳×۶۸ سانتیمتر. منبع: موزهٔ ملی ایران، شمارهٔ اثر ۸۵۵۸.

از ویژگی طرازهای اسلامی، استفاده از نقوش گیاهی و مفاهیم مذهبی با کتیبه و طرح و نقش‌های ساسانی (خروس، آلهٔ متقابل) و قبطی است که با فن تاپستری، گلدوزی، جدابافته و نقاشی اجرا می‌شدند (تصویر ۲۷). نمونه‌هایی از منطقهٔ خراسان (دورهٔ عباسی، سبک ساسانی) و مصر (دورهٔ فاطمی) در دست است (تصاویر ۲۹و ۲۸)که خط کوفی و متن دعا و آرزوی سلامت و نقوش تراز ساسانی بر آن بافته و گلدوزی شده است.

تصویر ۲۸. طراز اسلامی- فاطمی مصر- قرن ۲ و ۳ هجری قمری- بافت تاپستری- سبک ساسانی- خط کوفی، شیر، شتر، گردونهٔ مهر متأثر از نقوش ایران باستان- ۳۰/۵×۲۰/۳ سانتیمتر. منبع: موزهٔ متروپولیتن.

تصویر ۲۹. طرازاسلامی- قرن ۶ ه.ق- سبک ساسانی- مصر- کبوتر متقارن، آلهٔ دوسر با بال گشوده در مدالیون و درخت زندگی، نوار مدور با خط کوفی- اندازهٔ نامشخص. منبع: محفوظ در موزهٔ دیوید.

تصویر ۲۷. طراز اسلامی- ابریشمی زری‌باف- نقش متأثر از تراز ساسانی، خروس متقارن، گل لوتوس و اناری در مدالیون- قرن ۸ میلادی- کشف آسیای مرکزی- اندازهٔ ۲۲۸×۶۳/۵ سانتیمتر. منبع: موزهٔ دیوید.

بحث و تحلیل یافته‌ها

در این بخش به سؤالات پژوهش حاضر پاسخ داده می‌شود که شاملِ نقاط تشابه، تفاوت طراز با تراز و کلاووس- تابلیون مسیحی و همچنین شناخت طرح و نقش‌های تأثیرگذار تراز ساسانی و کلاووس- تابلیون بر طراز اسلامی است.

۱. تشابه: طراز، تراز، کلاووس- تابلیون مسیحی، از نظر جایگاه اجتماعی، هر سه نمادی از ثروت و قدرت سه دوره محسوب می‌شوند و نشانی از خلعت، هدیه از جانب شاه، خلیفه، امپراتور بوده و عمدهٔ مراکز تولید آن‌ها از زمان ظهور اسلام شهرهای شوش، شوشتر، بغداد، فارس، خراسان، آسیای مرکزی، مصر، سوریه و مدیترانه می‌باشد. همچنین شیوهٔ تولید، بافت و نقش و طرح‌ها از مشابهت زیادی برخوردارند؛ به این نحو که از روش گلدوزی، سوزن‌دوزی به‌همراه بافت پارچه استفاده کرده‌اند و نقوش خروس، آله، طاووس، کبوتر به‌صورت جفتی، درخت زندگی، انار، لوتوس، گل‌های چند پر در قاب‌های مدور، مدالیون مماس بر هم در تزیین آن‌ها مشاهده شده است.

۲. تفاوت: در اشکال طراز، تراز، کلاووس- تابلیون تفاوت‌های بنیادی به‌چشم می‌خورد؛ به این شکل که در طراز اسلامی از نوارهای تکی کتیبه بر حاشیه و با عبارات عربیِ دعا، صلوات، برای خلیفه، وزیر، سفارش‌دهنده به‌همراه درج تاریخ ساخت، مکان تولید، سفارش‌دهنده استفاده می‌شد و بافت خاص آن‌ها تاپستری، چاپ، نقاشی، گلدوزی جدا، نصب بر بافته است. طراز در دورهٔ اسلامی نماد ارزشگذاری اجتماعی- سیاسی خلفا نسبت به دیگران بود و به این لحاظ باعث حذف استفادهٔ انحصاری طراز از خاصه به عامه شده است. از مهمترین تفاوت‌های طراز، حذف نقوش انسانی و غیراسلامی و ایجاد الگوی یکسان در حاشیهٔ لباس‌هاست که شکل جدیدی به پوشاک اسلامی بخشید؛ همچنین در تراز ساسانی نسبت به دو بافتهٔ دیگر موارد متفاوتی مشاهده می‌شود و شاملِ نبود کتیبه، نبود عبارات در ستایش شاهان، نام سفارش‌دهنده، تاریخ ساخت، مکان تولید، چاپ یا نقاشی است و از شیوهٔ بافت ساسانی و گلدوزی و سوزن‌دوزی برای تزیین استفاده می‌کردند. تراز نماد قدرت شاهانه بود و ارزش سیاسی داشت و به نزدیکان شاهی (رتبهٔ اجتماعی) تعلق می‌گرفت و از نقوش رایج آن به‌ویژه تصویر شاهان ساسانی است. این تفاوت‌ها دربارهٔ کلاووس- تابلیون مسیحی صدق می‌کند و مثلاً اندازهٔ تابلیون‌ها نسبت به کلاووس یا نوارهای تزیینی طراز بزرگتر هستند و بر لباس امپراتور و اشخاص حکومتی الصاق می‌گردید. نوارهای کلاووس برای افراد رده بالای اجتماعی بافته می‌شد و سابقهٔ آن به (دورهٔ یونان- روم باستان تا دورهٔ بیزانس) می‌رسد. درکلاووس همانند تراز از عبارات مربوط به سفارش‌دهنده و ستایش افراد استفاده نمی‌شد، اما نام قدیسین و نمادهای مسیحی و سیاسی بر آن دوخته می‌شد. فن بافت در تابلیون به‌شیوهٔ ساسانی اما سوزن‌دوزی بر آن‌ها به‌سبک قبطی است. همچنین برخلاف طراز، تراز، بافته‌های کلاووس- تابلیون در دورهٔ مسیحیت نمادی از قدرت ماورایی امپراتور و حفاظت از او محسوب می‌شد. در جدول ۱ برخی نقوش و طرح‌های تأثیرگذار تراز، کلاووس- تابلیون مسیحی بر طراز، بر پایهٔ تصاویر، معرفی شده است.

جدول ۱. نقوش و طرح‌های تراز ساسانی، کلاووس- تابلیون مسیحی تأثیرگذار بر طراز اسلامی. منبع: نگارنده.

تراز ساسانی: کبوتر، آله، خروس، شتر، درخت‌زندگی، مدالیون،گل‌لوتوس، اسب و شیربالدار، ترنج، گل‌اناری، نقش‌مروارید، گردونهٔ مهر کلاووس؛ تابلیون: طرح نواری، قاب لوزی- دایره- مربع، نقوش هندسی، حرکت حیوانات دوان.		

تراز ساسانی: کبوتر، آله، خروس، شتر، درخت‌زندگی، مدالیون،گل‌لوتوس، اسب و شیربالدار، ترنج، گل‌اناری، نقش‌مروارید، گردونهٔ مهر کلاووس؛ تابلیون: طرح نواری، قاب لوزی- دایره- مربع، نقوش هندسی، حرکت حیوانات دوان.		
خروس متقارن، مدالیون، کتیبهٔ خط کوفی که در بافته‌های مسیحی کاربرد داشت، کبوتر، درخت زندگی، سوزن‌دوزی ساسانی.	درخت زندگی، کبوتر، پرندهٔ بهشتی، آله، مدالیون، اسب بالدار، سوزن‌دوزی ساسانی.	شیربالدار، گل اناری، ترنج، درخت زندگی، نقش مرواریدی، خروس، طاووس، بافت ساسانی.
آلهٔ بال‌گشوده، مدالیون، کتیبهٔ نواری، گل بته، سوزن‌دوزی ساسانی.	کبوتر متقارن، طوطی، دایره، لوزی، مربع، حواشی نواری، کتیبهٔ کوفی، مدالیون، بافت ساسانی.	شیر بالدار ردیفی دوان، گردونهٔ مهر، گل و برگ انتزاعی، حاشیهٔ نواری، مدالیون، کتیبهٔ کوفی، گلدوزی، سوزن‌دوزی ساسانی.

نتیجه

راز پایداری طرازهای اسلامی در شیوهٔ دوخت و اجرای بافت‌ها، تداوم نقش و طرح‌های تزیینی گذشته، حمایت حاکمین دورهٔ اسلامی از پشتوانه‌های فرهنگی- هنری دوران ساسانی و قبطی است که قرن‌ها با قدرت به‌کار خود ادامه دادند. مدیریت خلفای اسلامی بر کارگاه‌های تولید منسوجات متعلق به دوران ساسانی و بعدها مسیحی موجب شد تا سنت ارزش‌گذاری سیاسی و اجتماعی بافته‌های شاهانه از گذشته حفظ و به نمادی از شکوه و قدرت مبدل شود. نتایج پژوهش حاضر نشان داد که طراز اسلامی به‌لحاظ ساختار و عناصر تزیینی ادامه‌دهندهٔ سنت پارچه‌بافی ساسانی، مسیحی است. به این مفهوم که ابتدا به‌لحاظ نوع بافت، شیوهٔ ساخت و نقش‌اندازی از تراز ساسانی پیروی کردند و سپس در مسیر نهایی تحول و تغییر خود از اشکال کلاووس- تابلیون الگو گرفتند؛ با این تفاوت که خطوط اسلامی به‌جای عناصر مسیحی و نقشمایه‌های انسانی ساسانی در طراز اسلامی قرار گرفت. تابلیون مسیحی همانند تراز ساسانی و طراز اسلامی از اهمیت مادی، معنوی بالایی برخوردار بوده است و شکل تغییریافتهٔ نوارهای تزیینی کلاووس قبطی- مسیحی می‌باشد و کلاووس قبطی سهم بسیاری در طرح‌اندازی و تحول فرم‌های تزیینی بافته‌های طراز اسلامی با کتیبه‌های خوشنویسی دارد؛ به‌نحوی که می‌توان تأثیرپذیری طراز اسلامی را در استفاده از طرح و نقش‌های رایج گیاهی، حیوانی، اساطیری به هنر ساسانی و تغییر فرم آن‌ها را از اشکال یکپارچه به نوارهای کلاووس قبطی نسبت داد که با نقوش تکی خوشنویسی شده بر حاشیهٔ بافته‌ها به‌کار می‌رفت و شکلی خاص و جدید از طراز اسلامی را به‌وجود آورد و به آن هویت تازه‌ای بخشید.

پی‌نوشت

1. A Poem is a Robe and a Castle: Inscribing Verses on Textiles and Architecture in the Alhambra
2. Byzantine dress
3. King Baudouin Foundation https://coptictextilesft.collectionkbf.be/iconography
4. Hai Gaon

«های گائون» (۹۳۹-۱۰۳۸ میلادی) با «بن شریرا» از مهمترین مفسیرین به‌زبان عربی می‌نوشت و در آکادمی تلمود خدمت می‌کرد.
۵. کتاب تاریخ «سنی ملوک‌الارض و الانبیا» (۲۸۰ ه.ق) شرح می‌دهد: در سال ۳۰۳ ه.ق در شهر استخر پارس نزد یکی از بزرگ‌زادگان ایران کتاب بزرگی دیدم از علوم و اخبار ملوک و بناها و تدبیرهای ایرانیان مطالب زیادی داشت و در آن تصویر ۲۷ تن از شاهان ایران و خاندان ساسانی بود و هر یک پیر یا جوان با زیور و تاج و ریش و چهره تصویر کرده‌اند.

6. Musee Du Moyen-Age, Paris
7. Tabulae
8. Orbiculi
9. Clavi
10. Marlamallett.com/Coptic-1.htm
11. ταβλίον
12. Clamis- Clavis

اصلی‌ترین تن‌پوش رسمی دربار و غیرنظامیان مسیحی بود و از زمان کنستانتین اول آغاز شد و مهمترین عنصر تاجگذاری بیزانس بود که به‌رنگ بنفش و با نقش آله و رنگ‌های طلایی یا بنفش ساخته می‌شد (Ball, 2005, 30).

13. Tabula

۱۴. ژوستی نیانوس در تکاپوی ابریشم بود و پیشنهاد دو راهب مسیحی برای قاچاق تخم ابریشم را پذیرفت. همچنین روایت است یک ایرانی کاربرد پیلهٔ ابریشم را به رومی‌ها آموخت (ای. وولف، ۱۳۸۴، ۱۶۰).

منابع

- ابن خلدون. (۱۳۷۵). *مقدمهٔ ابن خلدون* (ترجمهٔ محمد پروین گنابادی). تهران: نشر علمی- فرهنگی.
- احسان‌پور، ابریشم و فربود، فریناز. (۱۳۹۰). ماهیت دیبای شوشتری ازمنظر منابع مکتوب. *نشریهٔ هنرهای زیبا*، ۳(۴۵)، ۵۳-۶۲.
- اصفهانی، حمزه بن حسن. (۱۳۴۶). *تاریخ پیامبران و شاهان* (ترجمهٔ جعفر شعار). تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
- ای. واکر، پل. (۱۳۸۳). *پژوهشی در یکی از امپراتوری‌های اسلامی (تاریخ فاطمیان و منابع آن)* (ترجمهٔ فریدون بدره‌ای). تهران: نشر پژوهش فروزان‌روز.
- ای. وولف، هانس. (۱۳۸۴). *صنایع دستی کهن ایران* (ترجمهٔ دکتر سیروس ابراهیم‌زاده). تهران: نشر بانک ملی.
- بیکر، پاتریشیا. (۱۳۸۵). *منسوجات اسلامی* (ترجمهٔ مهناز شایسته‌فر). تهران: نشر مؤسسهٔ مطالعات هنر اسلامی.
- پوپ، آرتور اپهام و اکرمن، فیلیس. (۱۳۸۷). *سیری در هنر ایران* (ترجمهٔ گروه نویسندگان) (جلد دوم). تهران: نشر علمی- فرهنگی.
- ثعالبی، عبدالملک بن محمد. (۱۳۶۸). *تاریخ نخست: ایران باستان* (ترجمهٔ محمد فضائلی). تهران: نشر نقره.
- جعفرپور، محمدرضا و محمودی، فتانه. (۱۳۸۷). بررسی تطبیقی پارچه‌های ساسانی و پارچه‌های مصری- قبطی. *نشریهٔ نقشمایه*، ۱(۱)، ۵-۱۸.
- چیت‌ساز، محمدرضا. (۱۳۷۹). *تاریخ پوشاک ایرانیان از ابتدای اسلام تا حملهٔ مغول*. تهران: نشر سمت.
- روح‌فر، زهره. (۱۳۸۰). *نگاهی بر پارچه‌بافی دوران اسلامی*. تهران: نشر سمت.
- رهرو اصفهانی، لیلا. (۱۳۹۴). *مطالعهٔ پارچه‌های طراز در تمدن اسلامی با تأکیدبر دورهٔ فاطمیون مصر* (پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد طراحی پارچه)، دانشگاه علم و هنر، دانشکدهٔ هنر و معماری اردکان، کرمان، ایران.
- ریاضی، محمدرضا. (۱۳۸۲). *بافته‌ها و نقوش ساسانی*. تهران: گنجینهٔ هنر.
- شایسته‌فر، مهناز. (۱۳۸۷). نگاهی بر هنر نساجی ایران. *کتاب ماه هنر*، (۱۲۰)، ۹۴-۱۰۳.
- صابری، نسترن و مافی‌تبار، آمنه. (۱۳۹۸). ایکونولوژی نقش انسانی در دو قطعه پارچهٔ ساسانی. *نشریهٔ پیکره*، ۸(۱۷)، ۴۱-۶۱. doi: 10,22055/pyk.2019,15359
- ضیاپور، جلیل. (۱۳۴۳). *پوشاک باستانی ایرانیان از کهن‌ترین زمان تا پایان شاهنشاهی ساسانیان*. تهران: نشر هنرهای زیبای کشور.

- طالب‌پور، فریده. (۱۳۹۳). *تاریخ پارچه و نساجی ایران*. تهران: نشر دانشگاه الزهرا.
- فربود، فریناز و پورجعفر، محمدرضا. (۱۳۸۶). بررسی تطبیقی منسوجات ایران ساسانی و روم شرقی(بیزانس). *نشریهٔ هنرهای زیبا*، پیاپی ۳۱(۳۱)، ۶۵-۷۶.
- فریه، ر. دبلیو. (۱۳۷۴). *هنرهای ایران* (ترجمهٔ هادی مرزبان). تهران: پژوهش فرزان‌روز.
- کریستین سن، آرتور. (۱۳۶۸). *ایران در زمان ساسانیان* (ترجمهٔ رشید یاسمی). تهران: انتشارات دنیای کتاب.
- کشمیری، مریم. (۱۳۹۷). نقش‌های پارچه در شهریاری ساسانی بر پایهٔ گزارش عربی حمزه اصفهانی از نگاره‌های کتاب ملوک بنی ساسان. *نشریهٔ هنرهای زیبا*. ۲۳(۳). ۶۹-۷۸. doi: 10,22059/JFAVA.2017,237050,665682
- گریشمن، رومن. (۱۳۵۰). *هنر ایران دوران پارتی و ساسانی* (ترجمهٔ بهرام فره‌وشی). تهران: نشر بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- معین، محمد. (۱۳۸۱). *فرهنگ فارسی*. تهران: نشر معین.
- موسوی، بی‌بی زهرا و آیت‌الهی، حبیب‌اله. (۱۳۹۰). بررسی نقوش منسوجات در دوران هخامنشی- اشکانی- ساسانی. *نشریهٔ نگره*، ۶(۱۷)، ۴۷-۵۷.
- همتی گلیان، عبداله. (۱۳۸۹). طراز در تمدن اسلامی. *مطالعات اسلامی: تاریخ و فرهنگ*، ۴۲(۸۴)، ۱۰۳-۱۲۲. doi: HISTORY.V0I0.11746/10.22067
- Ball, L.J. (2005). *Byzantine dress Representations of Secular Dress*. Palgrave macmillan us.
- Bender Jorgensen, L. (2007). *Clavi and Non-Clavi: Definitions of Various Bands on roman Textiles*. III Symposium Internacional Sobre Textiles Y Tintes Del Mediterraneo en el mundo antiguo. (C.Alfaro, J-P.Brun.Ph.Borgand,R.Pierobon Benoit, eds).
- Bradley, G.C. (2013). *Western world costume an outline history*. Mineola, New York: Daver Publications.
- Bush,O.(2008). *A poem is a Robe and a castle:Inscribing verses on Textiles and Architecture in the Alhambra*. *Textile society of America 11th Biennial Symposium September 24-27*.university of Nebraska-Lincoln.
- Cleland, L., Glenys, D. & Jones, L.L. (2007). *Greek and roman dress from A to Z*. Londen: Rutledge.
- Ekhtiar, M. & Cohen, J. (2015). *Tiraz: inscribed textiles from the early I slamic period*. New York: The Metropolitan Museum of art.
- Grohman, A.(1934).*Encyclopaedia of Islam*. New York: Publisher:Brill.
- Grotowski, P. (2010).*Arms and Armour of the warrior saints*.Tradition and Innovation in Byzantine Iconography(843-1261).Series:The medieval Mediterranean. Volume,87. Brill press.
- Hedeager Krag, A. (2016). *Byzantine and Oriental silks from a Royal Shrine in Denmark AD 1100*. Textile Socity of Merica 15th Biennial Symposium. Savannah.GA.October 19-23.university of Nebraska-Lincoln.
- Houston, G.M. (1931). *Ancient Greek roman & byzantine costume (Dover Fashion and Costumes)*.Pubilisher: Adam & Charles.
- Jalili, M. (2013). *Textiles in Global trade: Sassanian textiles and its distinctive motifs. e-sasanika Gradute*. Smithsonian. Paper 4.1-13.
- Janssen, E. (2013). Coptic textiles in the Rijksmuseum. *Rijksmuseum Bulletin*, 61(3), 227-248. doi: 10.52476/trb.9864
- Mackie, W.L. (2016). Symbols of Power:Luxury Textiles from Islamic Lands, 7th -21st century. *A Journal of Decorative Arts, Design History and material culture*, 23(2), 327-332.
- Muthesius, A M. (1992). *Silk, Power And DiPlomacy In Byzantium*. Textile Society of America Symposium Proceedings.99-110,pp. University of Nebraska-Lincoln.
- Stillman, Y.K. Stillman, N.A. (2003). *Chapter six the opulent world of Tiraz and precious Textiles in: Arab Dress, A short History*, 120-137. Neterdam: Brill.
- Sullivan, A.I. (2021). Byzantine Artistic Traditions in Moldavian church Embroideries. *Open Edition Journal*, 126-159. doi:10.4000/ceb.18529.

©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
تحلیل شیوه‌ها و نقوش آینه‌کاری ابنیهٔ تاریخی شهر اصفهان
دوره دوازدهم، شماره۳۲، تابستان ۱۴۰۲ شماره صفحات ۸۸تا ۱۰۶
۸۸

علیرضا شیخی[۱] راضیه سالمی[۲]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱،۸،۱۵ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲،۵،۱۵ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲،۵،۲۰

DOI: 10.22055/PYK.2023.18424 **DOR**: 20.1001.1.23224622.1402.12.32.6.7
URL: https://paykareh.scu.ac.ir/article_18424.html

ارجاع به این مقاله: شیخی، علیرضا و سالمی، راضیه. (۱۴۰۲). تحلیل شیوه‌ها و نقوش آینه‌کاری ابنیهٔ تاریخی شهر اصفهان. پیکره، ۱۲(۳۲)، ۸۸-۱۰۶.

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله در همین شماره با عنوان زیر منتشر شده است
Analysis of the methods and motifs of mirror work in the historical building of Isfahan city

مقاله پژوهشی

تحلیل شیوه‌ها و نقوش آینه‌کاری ابنیهٔ تاریخی شهر اصفهان*

چکیده

بیان مسئله: آینه‌کاری یکی از هنرهای ظریف و پرکار وابسته به معماری است که از کنار هم گذاشتن قطعات کوچک و بزرگ آینه به‌وجود می‌آید. آرایهٔ یاد شده معمولاً در بخش‌های درونی بناهای مختلف ازجمله اماکن متبرکه، کاخ‌ها و همچنین منازل مسکونی مورد استفاده قرار گرفته که علاوه‌بر بُعد تزیینی دارای جنبه‌های مهم کاربردی نیز هست. این هنر که اوج آن در بناهای دورهٔ قاجار بود، رد پای آن در بناهای مختلف دورهٔ صفوی دیده شده است. در پژوهش حاضر، مطالعات فنی و تحلیل محتوایی نقوش و نمادهای آینه‌کاری در پانزده بنای شهر اصفهان، با توجه به محدودهٔ زمانی، انجام شده است. از این‌رو، پژوهش حاضر به‌دنبال پاسخ به این پرسش‌هاست: که ویژگی‌های تزیینات آینه‌کاری شهر اصفهان از دورهٔ صفوی تا معاصر چیست ؟ و فنون به‌کار گرفته شده در ابنیهٔ تاریخی اصفهان کدام است؟

هدف: بررسی فنون و نقوش تزیینی آینه‌کاری‌های اصفهان هدف پژوهش حاضر است.

روش پژوهش: در پژوهش حاضر، روش تحقیق کیفی و تحلیلی است. گردآوری اطلاعات با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و مشاهدات میدانی بوده است.

یافته‌ها: با توجه به پژوهش صورت گرفته در مجموع، متداول‌ترین آینه‌کاری از دورهٔ صفوی تا معاصر، تکنیک آینه‌کاری برجسته و نیم‌برجسته، به‌صورت آینه‌کاری روی گچ، است. همچنین، در ارتباط با نقوش، نقوش «شمسه» و «قاب‌آینه» از میان هندسی‌ها و ترنج‌های تزیینی و «گلدان»، از بین دستهٔ گیاهی، پرکاربرد تشخیص داده شدند. در بین نقوش، «گل زنبق زرد» و «دم‌جنبانک» نیز جزو نقوش بومی مرتبط با اقلیم اصفهان است که در خانه‌های صفوی و قاجاری مشاهده گردید.

کلیدواژه

آینه‌کاری، آینه‌کاری اصفهان، بناهای تاریخی شهر اصفهان، تزیینات آینه‌کاری

۱. نویسنده مسئول، دانشیار گروه صنایع‌دستی، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
Email: a.sheikhi@art.ac.ir
۲. دانشجوی کارشناسی ارشد، صنایع‌دستی، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر، تهران، ایران.

*این مقاله برگرفته از طرح پژوهشی با عنوان «تبیین ویژگی‌های فنی و هنری آینه‌کاری بناهای تاریخی ایران (مطالعه موردی شهرستان‌های اصفهان، تهران، شیراز، قم و مشهد)» با شماره طرح: ۹۹۰۲۵۵۷۲ (مجری طرح: نگارنده اول) در صندوق حمایت از پژوهشگران و فناوران کشور زیر نظر معاونت علمی و فناوری ریاست جمهوری است.

مقدمه

یکی از هنرهای اصیل ایرانیِ در خدمت معماری آینه‌کاری است. این هنر سنتی بیشتر در تزیینات داخلی اماکن تاریخی و مذهبی کاربرد دارد. آینه‌کاری را باید واپسین ابتکار هنرمندان ایرانی در معماری داخلی و تزیین درون بناها دانست که با ایجاد اشکال و طرح‌های تزیینی منظم و هندسی از قطعات کوچک و بزرگ آینه، در سطوح داخلی بنا، فضایی درخشان پرتلألؤ پدید می‌آورد و حاصل آن بازتاب پی‌درپی نور در قطعات بی‌شمار آینه و ایجاد فضای پرنور دل‌انگیز و رویایی است. این شیوهٔ تزیینی در شیراز، اصفهان و تهران متداول بود و پس از انتقال پایتخت از قزوین به اصفهان، به‌سال ۱۰۰۷ هجری قمری، آینه‌کاری در کاخ‌های تازه‌ساز اصفهان گسترش یافت و در تزیین بسیاری از کاخ‌های سلطنتی اصفهان از این هنر استفاده شد. در عصر صفویان، آینه‌کاری، در آغاز، با نصب جام‌های یک‌پارچهٔ آینه بر بدنهٔ بنا شروع شد، اما، در دورهٔ قاجار، در مسیر تکاملی این هنر، آینه به قطعات کوچکتر تبدیل و با اشکال مختلف هندسی همراه شد و در تزیین زیارتگاه‌ها مورد استفاده قرار گرفت. در دورهٔ معاصر، آینه‌کاری، به‌صورت گسترده، علاوه‌بر زیارتگاه‌ها، در بعضی خانه‌های مسکونی و مراکز عمومی، نظیر فروشگاه‌ها، رستوران‌ها، هتل‌ها و آرامگاه‌های خصوصی به‌کار گرفته شد. پرسش مطرح شده در پژوهش حاضر این است که فنون و تزیینات به‌کار رفته در آینه‌کاری بناهای تاریخی اصفهان کدام‌اند؟ همچنین، هدف از پژوهش حاضر مطالعه و بررسی ویژگی هنری و فنی آینه‌کاری از زمان صفویه تا دوران معاصر شهر اصفهان است.

روش پژوهش

پژوهش حاضر رویکرد کیفی داشته و از منظر هدف، کاربردی و ماهیتی توصیفی- تحلیلی دارد. شیوه‌های آینه‌کاری در اصفهان را با توجه به تجربهٔ نگارندگان مورد بررسی و گونه‌شناسی قرار داده و سعی بر آن داشته است تا نقوش را با تأکید بر نقش زیست‌بوم ارایه کند. جامعهٔ آماری آینه‌کاری در ۱۵ بنای اصفهان بوده و روش نمونه‌گیری هدفمند است. به این ترتیب، بنای شاخص با حداکثر تفاوت انتخاب گردیده است تا بتواند الگوی کاملی از آینه‌کاری‌های ابنیهٔ تاریخی اصفهان باشد.

پیشینه پژوهش

در مطالعات انجام‌شده، در خصوص آینه‌کاری در بناهای معماری، ازجمله معماری اسلامی و خانه‌های مسکونی، پژوهش‌هایی در زمینهٔ تزیینات، نقوش و فنون آینه‌کاری، می‌توان به‌موارد ذیل اشاره کرد: «دل زنده رودی و طوسیان» (۱۳۹۹) در مقالهٔ «جستاری در صورت و معنای هنر آینه‌کاری با تأکید بر هنر مفهومی و معماری اسلامی» به‌ویژگی‌های معماری اسلامی و چگونگی تجلی مفاهیم عرفان اسلامی در هنر آینه‌کاری پرداخته است. «طهوری» (۱۳۹۹) در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، «پژوهشی برای تحول در طراحی و اجرای تزیینات هنر آینه‌کاری در فضاهای داخلی»، تکنیک های آینه کاری در فضاهای داخلی معماری ایران را مورد بررسی قرار داده است و راهکارهایی در جهت احیای این هنر در معماری امروزی بیان می‌کند. «پرگشا» (۱۳۹۹) در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد «تحلیل خصایص صورت و معنا در هنر آینه‌کاری دورهٔ قاجار با اتکابه آرای سهروردی»، رابطهٔ میان نور و آینه‌کاری در دوبنای شاهچراغ و خانه نصیرالملک را مورد تحلیل قرار داده و تأثیر مسائل توحیدی و اندیشه‌های معنوی در بکارگیری این هنر را ذکر می‌کند. «محمدی وکیل» (۱۳۹۸) در مقالهٔ «تأثیرات وجوه

بصری و مفهومی آینه‌کاری حرم حضرت شاهچراغ بر آثار هنری معاصر» به مطالعه تطبیقی مفاهیم آینه کاری حرم شاهچراغ و آثار منیر فرمانروایان پرداخته و ویژگی‌های مشترک معنایی و صوری الهام‌گرفته از آینه‌کاری‌های حرم شاهچراغ، در آثار «منیر فرمانفرماییان» را مورد بررسی قرار داده است. «دهجانی و راهپیما» (۱۳۹۸) در مقالهٔ «بررسی تطبیقی تزیینات آینه‌کاری در خانه‌های تاریخی زینت‌الملوک و نصیرالملک» الگوهای به‌کار رفته در آینه‌کاری خانه‌های مذکور را مورد بررسی قرار داده، و به طبقه بندی نقوش تزیینی آیینه کاری در دو بنا پرداخته است. «میردهقان و عزیزی» (۱۳۹۸) در مقالهٔ «بررسی نقوش نمادین در آینه‌کاری خانه‌های قاجار یزد» به شناسایی و طبقه‌بندی نقوش آینه‌کاری خانه‌های قاجاری یزد و نمادهای مرتبط با آن‌ها، پرداخته، و منشا نمادین نقوش را فرهنگ ایرانی-اسلامی و ادبیات فارسی معرفی می‌کند. «نیک‌پی و سعادت» (۱۳۹۷) در مقالهٔ «بررسی نقش هنر آینه‌کاری در تزیینات معماری» توضیحاتی در خصوص هنر آینه کاری و سیر تحول آن ذکر کرده همچنین به راهکارها و تکنیک‌های آینه‌کاری در تزیینات معماری مدرن اشاره می‌کند. «ترکمان و فرشچیان» (۱۳۹۵) در مقالهٔ «بهره‌وری از هنرآینه‌کاری در تلطیف فضای معماری، با توجه به بازانگاری فضای معماری اسلامی»، توضیحاتی در خصوص هنر آینه کاری و حکمت آن در معماری اسلامی ارایه نموده و نقش نور در عرفان اسلامی و ارتباط آن با آینه کاری را مورد بررسی قرار می‌دهد. تاکنون در زمینهٔ نقوش تزیینی آینه‌کاری بناهای شهر اصفهان کمتر پژوهشی ارایه شده است.

تاریخچهٔ آینه‌کاری

ایرانیان از دیرباز به آب و آینه به‌دیدهٔ دو نماد پاکیزگی، روشنایی، راستگویی، بخت و صفا نگریسته‌اند. آینه‌کاری را باید واپسین ابتکار هنرمندان ایرانی در گروه هنرهای زیبا دانست. آینه‌کاری، در آغاز، با نصب جام‌های یکپارچهٔ آینه بر بدنهٔ بنا آغاز شد، نه‌تنها درون بنا، بلکه دیواره‌های ایوان‌های ستوندار عصر صفوی نیز با آینه‌های بزرگ تزیین می‌شد. مدارک داخلی نشان می‌دهد که تزیین بنا با آینه برای نخستین‌بار، در شهر قزوین، پایتخت شاه طهماسب، به‌سال۹۵۱ ه.ق آغاز شده است. پس از انتقال پایتخت از قزوین به اصفهان، آینه‌کاری در کاخ‌های تازه‌ساز این شهر و کاخ اشرف گسترش یافت. در تزیین بسیاری از کاخ‌های سلطنتی اصفهان که به نوشتهٔ «شاردن» شمار آن‌ها از ۱۳۷ فزون‌تر بود از آینه‌کاری استفاده شده است (کیانی، ۱۳۷۶، ۲۴۲). هنر آینه‌کاری در سدهٔ سیزدهم گسترش یافت تا اینکه در دورهٔ قاجاریه، به‌ویژه در زمان ناصرالدین‌شاه به اوج زیبایی رسید و از رونق خاصی برخوردار شد و به‌عنوان یکی از تزیینات وابسته به معماری، در بسیاری از بناهای مذهبی و حکومتی، معمول گشت. در این دوره، برای تزیینات بناهای سلطنتی و همچنین زیارتگاه‌ها از آینه‌کاری به‌فراوانی استفاده شد و به‌همین علت، این هنر در دوران قاجار روزبه‌روز رونق یافت و آثار شگرفی از متن‌بندی‌ها، رسمی‌بندی‌ها، مقرنس‌ها و انواع کارهای گره و اسلیمی‌سازی و همچنین نقاشی و خطاطی بر پشت آینه به‌وجود آمد. در همین دوره بود که آثار زیبایی مانند تالار آینهٔ کاخ گلستان و اتاق‌های شمس‌العماره پدید آمد (دل‌زنده‌روی و طوسیان شاندیز، ۱۳۹۹). در نیمهٔ دوم سدهٔ چهاردهم هجری، آینه‌کاری همراه با گچبری رواج یافت و در شیوه‌های آن نوآوری‌هایی پدید آمد. کاربرد شیشه‌های رنگی، در سطح وسیع‌تر، ایجاد نقوش و طرح‌های تازه چون گل و بته و نقوش اسلیمی و کاربرد شیشه‌ای محدب از ویژگی‌های این دوره است. کاربرد آینه‌کاری در سده‌های اخیر نیز از مرزهای جغرافیایی ایران گذشته و در برخی از کشورهای همسایه چون عراق و امیرنشین‌های خلیج فارس گسترش یافته است (کیانی،۱۳۷۶، ۲۴۴).

تکنیک‌های آینه‌کاری در اصفهان

درابتدا، آینه‌کاری به‌صورت استفاده از قطعات بزرگ آینه که به‌نام آینهٔ قدی یا بدن‌نما شناخته می‌شدند پدید آمد. در این دوره، بزرگی ابعاد آینه خود به‌عنوان ارزش پذیرفته شده بود، تا جایی که در بسیاری از منابع به آینهٔ جهان‌نما در چهلستون اصفهان اشاره می‌شود و ذکر می‌کنند کسی از درب شرقی چهلستون وارد می‌شده و تصویر وی در آینهٔ ایوان دیده می‌شده است (جابری انصاری، ۱۳۴۲، ۳۲۱).

۱. گچبری روی آینه: گچبری روی آینه را می‌توان به‌عنوان اولین تکنیک آینه‌کاری که رنگ و بوی ایرانی دارد بیان کرد. استفاده از بندهای اسلیمی و ختایی روی آینه، اولین مرحلهٔ جدای آینه‌کاری ایرانی از آینه‌کاری اروپایی است (میش‌مست نهی و عابد اصفهانی، ۱۳۸۶). این تزیینات از تلفیق دو هنر گچبری و آینه‌کاری شکل گرفته و روش معمول اجرای آن انتقال طرح برروی سطوح اجزای این معماری، چسباندن قطعات آینه بر سطح و براساس طرح انتقال‌یافته، اجرای اندود گچی به‌طور یکپارچه و یا موضعی، برش و تراش گچ و نمایان شدن نقش گچبری بر زمینهٔ آینه‌کاری بوده است. طراحی نقش‌ها و در پی آن قرارگیری نواحی گچی تزیین بر سطح کار به‌گونه‌ای انجام شده که تمامی درزهای بین قطعات آینه‌ها در زیر اندود گچی پنهان شده و در ظاهر جلوهٔ یک آینهٔ یکپارچه نمایان گردد (اصلانی و صالحی کاخکی، ۱۳۹۰). تزیینات آینه‌کاری گاه به‌صورت گره و نقوش هندسی منظم و گاه در اشکال غیرمنظم گیاهی به‌تنهایی یا در کنار سایر مواد و مصالح رایج در آرایش معماری ایرانی، به‌ویژه گچ به‌کار گرفته می‌شود (اصلانی، ۱۳۹۴، ۲۵۷). از اولین نمونه‌های این شکل آینه‌کاری، می‌توان به گچبری‌های روی آینه در مقرنس‌های ایوان آینهٔ کاخ چهلستون اصفهان اشاره کرد (میش‌مست نهی و عابد اصفهانی، ۱۳۸۶) (تصویر ۱).

تصویر ۱. گچبری روی آینه؛ ایوان کاخ چهلستون. منبع: نگارندگان.

تصویر ۲. کپ‌بری، سقف اتاق عمارت هشت‌بهشت. منبع: نگارندگان.

تصویر ۳. کپ‌بری، هتل عباسی، سقف لابی هتل. منبع: نگارندگان.

۲. کپ‌بری: واژهٔ کپ برگرفته از cup در زبان انگلیسی است که معادل‌های آن در فارسی فنجان، پیاله، جام، ساغر، گلدان جایزه مسابقات و ... می‌باشد. نزد استادکاران سنتی ایران کپ به گوی‌های بزرگ شیشه‌ای گفته می‌شود که به آینه تبدیل شده و پس از برش در تزیینات کپ‌بری به‌کار می‌رود (اصلانی، ۱۳۹۳، ۲۴۲). در این شیوهٔ آینه‌کاری از آینه‌های محدب استفاده می‌شود. جنس لایهٔ بازتابنده در این آینه‌ها فلز سرب است. با توجه به خصوصیات بصری سطح پشتی این آینه‌ها و وجود خطوطی که نمایانگر استفاده از سرب مذاب است، در فناوری این آینه‌ها از سرب مذاب استفاده شده است (میش‌مست نهی و عابد اصفهانی، ۱۳۸۶). در این شیوه، قطعهٔ

آینه‌های کوژ که براساس طرح منتقل شده بر سطح دیوار بریده شده‌اند، بر روی اندود گچ دیوار چسبانده و سپس سطح دیوار وآینه‌های روی آن با یک لایهٔ اندود گچی پوشانده می‌شود. طرح اولیه دوباره بر روی لایهٔ گچ جدید انتقال یافته و سپس گچبر به بریدن بخش‌های مورد نظر از اندود تا نمایان شدن آینه‌های زیر آن می‌پرداخته است (اصلانی و صالحی کاخکی، ۱۳۹۰). بقایای طرح سروهایی که در ازارهٔ برخی از اتاق‌های کاخ هشت‌بهشت باقی مانده، از کپ‌بری‌های باقی ماندهٔ دوران صفوی است (میش‌مست نهی و عابد اصفهانی، ۱۳۸۶) (تصویر۲) از دیگر بناهای مزین به تکنیک آینه کپ‌بری می‌توان به هتل عباسی اشاره کرد. آینه‌کاری‌های بنای مذکور در سقف و راهروها به‌کار گرفته شده و متعلق به‌دورهٔ معاصر است (تصویر ۳).

۳. آینه‌کاری در ارسی و گره‌چینی چوب و آینه: از دیگر تکنیک‌های به‌کارگیری آینه، در ارسی‌ها و در و پنجره‌های گره‌چینی است. از آینه‌کاری هم به‌صورت تخت و هم به‌شکل برجسته در ارسی‌سازی استفاده می‌شود. رایج‌ترین طرح‌ها در آینه‌کاری نقوش گردان و تکرار شوندهٔ تزیینی در هنرهای ایرانی است. این نقوش بسته به موقعیت و قابلیت‌های اجرایی تغییر کرده و سبب پدید آمدن نقوش متنوع می‌شوند. نقشمایه‌های آینه‌کاری در ارسی‌ها بیشتر شامل نقوش اسلیمی، بته‌جقه، قاب‌قابی، گل‌های چهار پر و ترنج (ساعدی، ۱۳۹۶) و در و پنجره‌های گره‌چینی به‌صورت گره‌های هندسی است. آینه‌کاری در ارسی تعدادی از خانه‌های مسکونی اصفهان، ازجمله خانهٔ مشروطیت (تصویر ۴) به‌کار گرفته شده است. در تزیینات گره‌چینی چوب و آینه، تلفیق آینه و چوب دیده می‌شود، به‌طوری که آلات این گره‌چینی، چوب و لغات آن آینه است. تزیینات آینه‌ای با گره چوبی در دو کاخ چهلستون و هشت‌بهشت، با سایر تزیینات آینه‌ای به‌کار رفته متفاوت بوده و احتمال دارد متعلق‌به‌دورهٔ صفوی نباشد، بلکه در دوره‌های بعد به این دو مکان الحاق شده باشد (شیروانی و خسروی، ۱۳۹۶).

تصویر ۴. آینه‌کاری در ارسی، خانهٔ مشروطیت اصفهان. منبع: نگارندگان.

۴. تکنیک آینه‌کاری برجسته و نیم‌برجسته: این روش که به‌صورت گسترده نمای دیوار و سقف را پوشش می‌دهد اینگونه است که بر روی بیرونی‌ترین لایهٔ ملات بر روی بوم چوبی سقف یا بوم گل و گچ دیوار با ملات ساروج یک لایهٔ یکدست ایجاد کرده و تکه‌های آینه و شیشه‌های برش‌خورده را طبق طرح می‌چسبانند. میزان برجستگی بستگی به الگوهای برش‌خوردهٔ آینه و سپس طرح دارد. ساده‌ترین نوع آن که از برجستگی و شیب کمی برخوردار است معمولاً شمسه‌ها یا نقوش هندسی هستند که الگوهای کوچکی دارند و بیشتر بر سطح دیوار اجرا می‌شوند. خانهٔ وثیق انصاری نمونهٔ اجرا شدهٔ این تکنیک است (شیروانی دشتک، ۱۳۹۶). از روش‌های دیگر تکنیک برجسته کنار هم قرار دادن سه تکه آینهٔ مثلث‌شکل به‌گونه‌ای که یک هرم را تشکیل دهند و به‌صورت برجسته درآید. این تکنیک در دیوارها، لچکی‌ها و تزیینات اطراف بخاری دیده می‌شود (هاشمی حسین‌آبادی، ۱۳۹۰) (تصویر ۵).

تصویر ۵. آینه‌کاری برجسته و نیم‌برجسته؛ از راست: خانه‌های وثیق انصاری، شیخ‌الاسلام، قزوینی، امامزاده ابراهیم. منبع: نگارندگان.

۵. نقاشی روی آینه: نقاشی پشت آینه در سردر پستوها، حاشیهٔ درها و قاب‌های تزیینی به‌کار برده شده است. به این ترتیب که پشت آینه‌ها را با طرح‌های گل و مرغ و گل و بته و مناظر طبیعی نقاشی کرده‌اند (خواجه‌احمد عطاری، ۱۳۹۵، ۱۷۷). نقاشی گل و پرنده روی آینه‌های بزرگ، داخل طاقچه‌ها و روی جرزها در چهارچوب درهای خانهٔ حقیقی جاسازی شده‌اند (هاشمی حسین‌آبادی،۱۳۹۰) (تصویر ۶).

تصویر۶. نقاشی روی آینه؛ خانه‌های وثیق انصاری، اخوان حقیقی، قزوینی. منبع: نگارندگان.

تصویر ۷. آینه‌کاری یاقوتی؛ خانهٔ اخوان حقیقی. منبع: نگارندگان.

۶. آینه‌کاری توأم با شیشه (یاقوتی): استفاده از آینه و شیشه‌های رنگی به‌صورت گردان، مدور، بادامی‌شکل و غیره که قطعات آینه روی شیشه چسبانده می‌شوند. تکنیک آینه‌کاری همراه با شیشه نامیده می‌شود (هاشمی حسین‌آبادی، ۱۳۹۰) (تصویر ۷). این شیوهٔ جدید آینه‌کاری به یاقوتی مشهور است. تکه‌های آینه سبب انعکاس نور در فضا شده و علاوه‌بر ایجاد تلألو در روشن کردن محیط، نقش قابل‌توجهی دارد (ساعدی، ۱۳۹۶). نمونهٔ این تکنیک را در بازسازی بخش‌هایی از کاخ مرمر و تزیینات هتل شاه عباس اصفهان و خانهٔ اخوان حقیقی می‌توان دید (کیانی، ۱۳۷۶، ۲۴۳).

جدول ۱. تکنیک‌های آینه‌کاری در اماکن تاریخی اصفهان از صفویه تا معاصر. منبع: نگارندگان.

ردیف	اماکن	دوره	گچبری روی آینه	کپ‌بری	آینه در گره‌چینی	برجسته و نیم برجسته	نقاشی پشت آینه	آینه توأم با شیشه
۱	چهلستون	صفوی	❋		❋			
۲	هشت بهشت	صفوی		❋	❋			
۳	رکیب خانه	صفوی	❋			❋		

ردیف	اماکن	دوره	گچبری روی آینه	کپ‌بری	آینه در گره‌چینی	برجسته و نیم برجسته	نقاشی پشت آینه	آینه توأم با شیشه
۴	هتل عباسی	معاصر		❋	❋	❋		
۵	مقبرهٔ اقا	صفوی				❋		
۶	مقبرهٔ میرفندرسکی	صفوی				❋	❋	
۷	امامزاده شاه میرحمزه	معاصر	❋			❋		
۸	امامزاده ابراهیم	معاصر				❋		
۹	خانهٔ قزوینی	قاجار			❋	❋	❋	
۱۰	خانهٔ مارتاپیترز	صفوی						
۱۱	خانهٔ ارسطویی	قاجار				❋		
۱۲	خانهٔ وثیق انصاری	قاجار				❋	❋	
۱۳	خانهٔ شیخ‌الاسلام	صفوی-قاجار	❋		❋	❋		
۱۴	خانهٔ اخوان حقیقی	صفوی			❋	❋	❋	❋
۱۵	خانهٔ مشروطیت	قاجار			❋			

نقشمایه‌های تزیینی

نقوش به‌کار رفته در آینه‌کاری‌های بناهای اصفهان در سه بخش نقوش هندسی، گیاهی و کتیبه مورد بررسی قرار گرفته است. نقوش هندسی شامل نقوش گره و ترکیبات هندسی، ازجمله مستطیل، بیضی، شمسه و ترنج و نقوش گیاهی شامل انواع گل و طرح گلدان است.

۱. نقوش هندسی: نقوش هندسی از رایج‌ترین نقوش در تزیینات آینه‌کاری بناهای اصفهان است که اشکال مختلفی را شامل می‌شود. اشکال منظم هندسی ازجمله دایره، مستطیل، بیضی به‌صورت قاب‌نما که اطراف آن با تزیینات گچبری و گاهی نقاشی روی آینه همراه شده است و در فضاهای مختلفی همچون ستون‌ها و دیوارهای مجاور طاقچه به‌صورت قرینه تکرار شده‌اند (تصویر ۸).

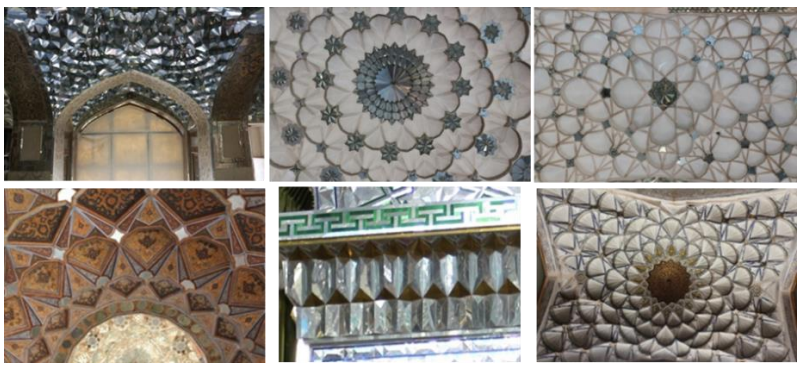
تصویر ۸. قاب‌نما؛ از راست، خانه‌های: وثیق انصاری، قزوینی، اخوان حقیقی، مقبرهٔ میرفندرسکی، چهلستون. منبع: نگارندگان.

۱-۱. شمسه‌های تزیینی: شمسه نوعی طرح ستاره‌ای یا خورشیدمانند است که با نقش‌های اسلیمی و ختایی تزیین می‌شود و جایگاه آن مانند ترنج در مرکز طرح است. تجسم نمادین شمسه (خورشید) جایگاه مهمی در هنر ایران به‌خود اختصاص داده است. شمسه در بیشتر آثار هنری دیده شده و ملهم از نقش مدور خورشید و دارای معانی و مفاهیم نمادین فراوانی است که می‌توان به‌عنوان نماد الوهیت و نور وحدانیت اشاره کرد (خسروی، ۱۳۹۰).

شمسه‌ها ازجمله نقوش پرتکرار در بناهای تاریخی اصفهان هستند که در بناهای متعلق به‌دورهٔ صفوی و قاجار، به‌صورت تک و جداگانه، به‌همراه تزیینات گچبری، در دیوارهای اطراف طاقچه‌ها و در سقف قابل مشاهده هستند (تصویر۹).

تصویر ۹. شمسه‌های آینه‌ای؛ خانه‌های وثیق انصاری، ارسطویی، اخوان حقیقی، شیخ‌الاسلام، مارتاپیترز، قزوینی، مقبرهٔ آقا، هشت بهشت. منبع: نگارندگان.

۲-۱. آینه‌کاری در مقرنس: مقرنس‌های به‌کار رفته در ابنیهٔ قاجاری اصفهان بسیار دقیق و زیبا بر سقف‌های گنبدی و گیلویی‌ها کار شده‌اند. تقریباً تمامی خانه‌های قاجاری اصفهان کمابیش دارای مقرنس هستند (فنایی، مجابی، و آیت‌اللهی، ۱۳۹۰). این شیوه به دو روش قطاربندی مقرنسی در امامزاده میرحمزه، مربوط به دورهٔ معاصر و مقرنس‌های سقف در بناهای دورهٔ صفوی شهر اصفهان، ازجمله بنای رکیب‌خانه، مقبرهٔ آقا، خانهٔ مارتاپیترز، خانهٔ اخوان حقیقی و عمارت هشت‌بهشت به‌کارگرفته شده است. در خانهٔ حقیقی مقرنس شاه‌نشین با ستاره‌های آینه‌ای و با پوشش گچی نشان داده شده است. سطح آینه‌کاری این سقف با خورشیدی در میان و ستاره‌های پیرامون نمادی است از شب که انعکاس نور آن‌ها آسمان پرستاره را رقم می‌زند (خواجه احمد عطاری، ۱۳۹۵، ۱۷۹) (تصویر ۱۰).



تصویر ۱۰. مقرنس‌های سقفی؛ از راست: مقبرهٔ آقا، خانهٔ اخوان حقیقی، خانهٔ مارتاپیترز، رکیب خانه، امامزاده شاه میرحمزه، هشت بهشت. منبع: نگارندگان.

۳-۱. گره: گره‌ها دستهٔ دیگری از ترکیبات هندسی از تزیین‌های معماری ایرانی‌اند که براساس قاعدهٔ معنی و با استفاده از خطوط مستقیم شکل می‌گیرند و آلت‌های گره را به‌وجود می‌آورند (شعرباف، ۱۳۷۲، ۹۲). گره یا بند رومی فقط یک قسم از اقسام نقش است که می‌تواند به‌تنهایی یا در ترکیب با نقوش دیگر به‌کار رود (نجیب اوغلو، ۱۳۹۸، ۱۵۵). با توجه به مضامین طبیعت‌گرایانه در بناها، نماهای آن‌ها که پوشیده از گره دو بعدی و سه بعدی مقید به هندسهٔ ستارهٔ چند ضلعی است، می‌تواند متضمن تلمیحاتی از جهان هستی باشد. از میان نقش‌های هندسی، آن‌ها که ستاره دارند بیشتر تداعی‌کنندهٔ آسمان‌اند. شبکهٔ دوایر هم‌مرکز و مدارگونه‌ای که زیرنقش گره‌های ستاره‌ایست، یادآور مدارات ستارگان است و شعاع‌های هم فاصلهٔ شمسه‌ها همچون پرتوهایی است که در آسمان پرستاره می‌تابند (نجیب اوغلو، ۱۳۹۸، ۱۶۱). گره‌های هندسی از متداول‌ترین نقوش آینه‌کاری در دورهٔ معاصرند که بیشتر در بناهای مذهبی نظیر امامزاده‌ها و تکایا به‌کار گرفته شده‌اند (تصویر ۱۱).

تصویر ۱۱. گره هندسی؛ از راست: امامزاده ابراهیم، امامزاده شاه میر حمزه، رکیب خانه. منبع: نگارندگان.

۲. نقوش گیاهی: هر آنچه به‌طور مستقیم یا غیرمستقیم از انواع گل‌ها، گیاهان و درختان طبیعی الهام گرفته شده باشند، نقوش گیاهی می‌نامند (مکی‌نژاد، ۱۳۸۷، ۵۰). دستهٔ دیگر تزیینات رایج در معماری استفاده از نقوش گیاهی است که در آینه‌کاری برخی از بناهای شهر اصفهان به‌کار رفته و در دسته‌های نقوش اسلیمی و ختایی، فرنگی، نقش ترنج، گلدانی، بته و شاه‌عباسی قابل بررسی می‌باشند. در دورهٔ صفوی، نقوش گیاهی، مخصوصاً، گل‌ها، حالت طبیعت‌گرایانهٔ بیشتری نسبت به دورهٔ تیموری پیدا کردند و گل‌هایی چون صدتومانی به‌جمع تزیینات این دوره پیوستند. حرکات مواج و درهم تنیدهٔ نقوش گیاهی در کاشی‌های هفت‌رنگ، به‌واسطهٔ اجرای آسان‌تر نسبت به سایر فنون بیشتر و کامل‌تر شد. هنرمندان به جزییات نقوش گیاهی توجه کردند و در نتیجه نقوش گیاهی از ظرافت خاصی برخوردار شدند. نقشمایه‌های گیاهی دورهٔ قاجار نیز متأثر از جریان غرب‌گرایی و سایر تغییرات هنری و فرهنگی، به‌سمت واقع‌گرایی سوق یافتند (مکی‌نژاد، ۱۳۸۷، ۴۲-۴۳).

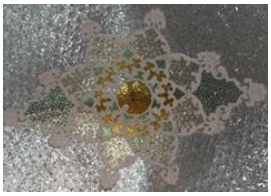
۱-۲. اسلیمی: تزیینات اسلیمی اشکال به‌هم بافته و درهم پیچیدهٔ غنچه، شاخ، برگ، گل و گیاهانی که در قرآن از آن‌ها نام برده شده و به گیاهان بهشتی شهرت دارند (علی‌آبادی و جمالیان، ۱۳۹۱). در آینه‌کاری خانهٔ حقیقی، اسلیمی اژدری در قاب نیم‌دایره و در تزیینات رکیب‌خانه و وثیق انصاری به‌همراه تزیینات گچبری و نقاشی اجرا شده است (تصویر ۱۲).

تصویر ۱۲. آینه‌کاری اسلیمی؛ خانهٔ اخوان حقیقی، رکیب خانه، وثیق انصاری. منبع: نگارندگان.

۲-۲. فرنگی: نقوش گیاهی در دورهٔ قاجار شکل جدیدتری پیدا کرد. به این صورت که هنرمندان از نقوش گیاهی انتزاعی به‌شکل طبیعت‌گرایانه در قالب بوته‌های گل سرخ، ریسه‌های گل، تاج گل، گل و گلدان و حتی میوه‌ها استفاده کردند (فنایی و همکاران، ۱۳۹۰). این نقوش فرنگی نام گرفتند و به تأثیرپذیری از غرب به‌طور واضح در اکثر بناهای قاجاری یافت می‌شوند (تصویر ۱۳).

تصویر ۱۳. تزیینات فرنگی در خانه‌های قاجاری؛ به‌ترتیب از راست: خانهٔ وثیق انصاری، خانهٔ ارسطویی، خانهٔ قزوینی. منبع: نگارندگان.

۲-۳. ترنج‌های تزیینی: از دیگر آرایه‌های تزیینی، می‌توان به ترنج‌ها اشاره نمود که در آینه‌کاری برخی از بناها، ازجمله خانهٔ اخوان حقیقی و خانهٔ وثیق انصاری، به‌همراه تزیینات گچبری در سقف بنا و در خانهٔ شیخ‌الاسلام، به‌صورت ترنج و سرترنج و در امامزاده میرحمزه با آینه‌های رنگی به‌کار رفته‌اند (تصویر ۱۴).



تصویر ۱۴. ترنج‌های آینه‌کاری شده؛ از راست: هشت‌بهشت،خانهٔ اخوان حقیقی، امامزاده شاه میرحمزه، خانهٔ وثیق انصاری، خانهٔ شیخ‌الاسلام. منبع: نگارندگان.

۲-۴. گلدانی: این نقش از فراگیرترین نقوشی است که در اغلب خانه‌ها به‌کار رفته است. گلدان که نماد کهن مرتبط با فراوانی و حاصلخیزی است، از هزارهٔ سوم پیش از میلاد مسیح تا زمان حال به اشکال گوناگون بی‌شماری تجسم یافته است. برطبق تداعی‌های نمادین گلدان، معمولاً آن را به‌حالت مستقر بر پایهٔ هلالی‌شکل ماه نشان

می‌دهند و در آن گیاهانی می‌نهند که نشانهٔ فراوانی و یا از درخت‌های کیهانی است (شیروانی دشتک، ۱۳۹۶) (جدول ۱).

جدول ۲. نقشمایهٔ گلدان و پراکندگی آن در بناهای شناسایی‌شده. منبع: نگارندگان.

ردیف	نوع گلدان	تصویر	مکان	دوره	ردیف	نوع گلدان	تصویر	مکان	دوره
۱	گلدان با پایهٔ باریک با طرح قاب آینه		خانهٔ قزوینی‌ها	قاجار	۴	گلدان با پایه و گردن باریک به‌همراه نقاشی گل و پرنده		خانهٔ ارسطویی	قاجار
۲	گلدان کاسه بشقابی		خانهٔ وثیق انصاری	قاجار	۵	گلدان آینه‌کاری شده با تزیینات گچی گل فرنگ		مقبرهٔ آقا	صفوی
۳	گلدان کاسه بشقابی		هتل شاه عباس	معاصر	۶	گلدان گچبری شده به‌همراه گل فرنگ و پرنده		خانهٔ شیخ‌الاسلام	صفوی

۵-۲. ختایی و شاه‌عباسی: گل‌های ختایی انواع گوناگونی دارد: پنج برگ و هشت برگ پروانه‌ای، شاه‌عباسی، اناری و پیازی. طبق بررسی‌ها در تزیینات آینه‌کاری، بناهای اصفهان از میان گل‌های ختایی تنها گل‌های گرد و به‌طور خاص گل هشت برگ و پنج برگ و گل شاه‌عباسی مشاهده می‌شود. تزیینات ختایی در این بناها به‌صورت نقاشی روی آینه در خانهٔ وثیق انصاری و تکنیک نقاشی توأمان با گچبری در بناهایی چون امامزاده میرحمزه اجرا شده است (تصویر ۱۵).

تصویر ۱۵. ختایی و شاه عباسی؛ ازراست: خانهٔ وثیق انصاری، امامزاده شاه میرحمزه، خانهٔ وثیق انصاری، مقبرهٔ میرفندرسکی. منبع: نگارندگان.

۶-۲. گل: گل‌های به‌کار گرفته شده در اغلب بناهای اصفهان، به‌صورت گروهی، به‌شکل گل و بته، در غالب نقاشی روی آینه و نقاشی روی گچ به‌اجرا درآمده است. انواع و اقسام گل‌های طبیعی، ازجمله گل سرخ یا محمدی، گل مینا، گل نسترن و شکوفهٔ گیلاس را دربرمی‌گیرد. گل سرخ چهار پر نماد کیهان، پنج پر عالم صغیر و شش پر عالم کبیر است. گل سرخ در اسلام با نام گل محمدی نماد خون رسول‌الله بیان شده است (کوپر، ۱۳۷۹، ۳۱۲). نسترن از گل‌های مرجح کیمیاگران است. نسترن سفید و نسترن سرخ نماد اجرای عمل کیمیاگران ذکر شده است (شوالیه، گربران، ۱۳۷۹، ۷۴۸). شکوفهٔ گیلاس نیز نماد ملی کشور چین و ژاپن و نشانهٔ شیرینی زودگذر جوانی است (بروس، ۱۳۹۴، ۹۵). علاوه‌بر نقش گل‌ها، در گونه‌ای از بناها با نقوش گیاهی همچون درختان و میوه‌ها نیز مواجه می‌شویم که در بین آن‌ها درخت سرو، تاک و انار مشهود است.

۲-۷. زنبق: در فرهنگ ایران گل زنبق نماد امرداد و جشن امردادگان است. یکی از نشانه‌های نمادی زنبق آزادی وآزادگی و سمبل آناهیتا در متون کهن معرفی شده است. با شروع دوران صفوی و حتی قبل‌تر از آن، در گوشه و کنار مینیاتورها، تصویر این گل مشاهده می‌شود. از اواسط این دوره، با پاگرفتن مکتب گل و مرغ تصاویر زنبق فزونی یافت و به‌هنرهای دیگر رخنه کرد. شاید بتوان آن‌ها را در ادامهٔ همان نقوش قدیمی دنیای باستان و باورهای گذشته دانست (کریمی پورباصری، ۱۳۸۸). در منظومهٔ «رمزالریاحین»، «محمد هادی کاشانی» مشهور به «رمزی کاشانی» از شاعران دورهٔ صفوی و هم‌دورهٔ شاه عباس دوم که در وصف اصفهان و مناظرهٔ گل‌های باغ هزار جریب نوی اصفهان سروده شده است، از گل زنبق نام برده می‌شود. رمزی کاشانی در این منظومه و در بخشی با عنوان «گل زنبق زرد در تعریف خویش» از زنبق زرد که در آن زمان در باغ هزار جریب اصفهان کاشته می‌شده، نام می‌برد. نقش این گل در دیوارنگاره‌های کاخ هشت‌بهشت، تصاویری از باغ ایرانی را با گل‌های زنبق بنفش به‌تصویر کشیده و به‌نظر می‌رسد نقشی از زنبق معمولی یا زنبق باغی است که به زنبق آلمانی نیز معروف است و با نام علمی Iris germanica از خانوادهٔ زنبق‌ها شناخته می‌شود (کمالی، ۱۳۹۲).

۲-۸. انگور یا تاک: در اساطیر ایرانی انگور مظهری برای خون است که نیروی اصلی است (شجاعی، ۱۳۹۶، ۱۷). انگور در آیین میتراییسم مقدس بوده و نماد برکت است. در اساطیر و افسانه‌های کهن ایرانی، انگور از خون گاوی که خداوند آفرید و در حملهٔ اهریمن کشته شد، پدید آمد. علاوه‌بر میوهٔ انگور، درخت تاک یا انگور دارای مفاهیم نمادین است و به‌همراه درخت پیچک عمدتاً به قوهٔ حیات یا الوهیت ارتباط داده شده است. در اساطیر ایران، نماد باروری و فراوانی و دارای نیروی مقدس جاودانه است (حیدرنتاج و مقصودی، ۱۳۹۸). گیاه پیچک در فرهنگ گذشتهٔ مردم همچون حرز و تعویذی برای دور کردن ارواح خبیث و شریر به‌کار می‌رفت. نقش پیچک بر سردر خانه‌ها ساکنان را از چشم بد و آفت و بلا محفوظ می‌داشت. نقش انگور در برخی از بناهای اصفهان دیده می‌شود. در هتل عباسی، به‌شیوهٔ کپ‌بری و در بنای خانهٔ قزوینی‌ها به‌صورت گچبری اجرا شده است. این نقش در تعدادی از بناهای دورهٔ قاجار، علاوه‌بر شکل اسلیمی، متأثر از غرب، به‌صورت واقع‌گرایانه نیز کار شده است (منصوری جزابادی، حسینی، و شاطری، ۱۳۹۶).

۲-۹. درخت سرو: سرو از روزگاران کهن مورد توجه خاص مردم بوده است. این درخت راست‌قامت مانند مورد و سداب و هوم از دیرباز علامت خاص ایرانیان بوده است. مطابق روایات ایرانی، زرتشت این درخت را از بهشت آورد و در آتشکده کاشت (دادور، ۱۳۸۵، ۱۰۱) درخت سرو به‌عنوان نمادی از حیات در ایران که دارای طبیعت خشک و گرم است، نشانی از زندگی دائمی و سرسبزی است، جایگاه خاصی میان قوم آریایی داشته و در حجاری‌های تخت‌جمشید با ریزه‌کاری بسیار دقیق به‌کار رفته است. علاوه‌بر این، نماد جاودانگی و حیات پس از مرگ و نامیرایی بوده است. سرو در برخی نقوش تزیینی نماد روشنی و آفتاب است؛ همانند نیلوفر که گل خورشید است به‌عنوان درخت خورشید معرفی شده است (حیدرنتاج و مقصودی، ۱۳۹۸). براساس جغرافیای زیست، خاستگاه درخت سرو کوهی در رشته کوه‌های زاگرس می‌باشد و در گذشته جنگلی از این‌گونه موجود بود. ظاهر این درخت به‌صورت بوته‌ای بوده و زیاد بلند نمی‌شود. نگارگران مکتب اصفهان از نقش سرو کوهی بیش از سایر نگارگران در آثار خود استفاده کرده‌اند که می‌توان اینطور پنداشت که فراوانی اینگونه از سرو بیش از سایر گونه‌ها در منطقه است (سیفی و نیک‌نفس، ۲۰۱۶).

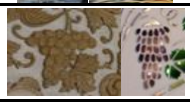
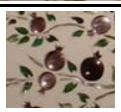
۱۰-۲. انار: از زمان‌های بسیار کهن، مردم درخت و نیروی انار را دارای نیرویی جادویی و رمزگونه می‌انگاشتند و از شاخهٔ انار و میوهٔ آن در شماری از آیین‌ها و مراسم دینی خود استفاده می‌کردند. همچنین از این درخت و میوه در دور کردن ارواح خبیث گزندگان و حتی بیماری‌ها و دردها از تن خانه و محیط‌زیست بهره می‌جستند. مردم ایران انار را مقدس و نشانه‌ای از وحدت و ذات الهی می‌انگاشتند و از آن مرادخواهی می‌کردند (شجاعی، ۱۳۹۶، ص. ۱۳). انار نماد بی‌مرگی، کثرت در وحدت، باروری دراز مدت، حاصلخیزی و و فور است. در اسلام، یکی از درختان بهشتی است (کوپر، ۱۳۷۹، ۴۰). انار در دورهٔ ساسانی همواره مقدس بوده و در آیین مذهبی کاربرد داشته است. پُردانگی آن نماد باروری آناهیتا بوده است (حیدرنتاج و مقصودی، ۱۳۹۸). در باورهای ایرانیان باستان و بعد از اسلام، انار از میوه‌های قدسی و شفابخش است و در ایجاد به‌ورزی و شادکامی آدمی و بهبود زندگیش نقش اساسی دارد (خسروی، ۱۳۹۰). ایرانیان، به‌هنگام به‌جا آوردن مناسک دینی، چوب درخت انار را می‌سوزاندند. در خانه‌ای نوروزی و مهرگان هفت شاخه درخت، ازجمله یک شاخهٔ انار، می‌گذاشتند و به آن‌ها تبرک می‌جستند و تفأل می‌زدند. زرتشتیان در آیین پیوند همسری دختران و پسرانشان به نیت و آرزوی باروری و آوردن فرزند به آن‌ها انار می‌دهند (کریمی پورباصری، ۱۳۸۸). از دورهٔ صفویه رسم است در نوروز چهل مرتبه سورهٔ یاسین را بر انار می‌خوانند و بر سر سفرهٔ نوروزی می‌گذارند و پس از تحویل سال به یمن سلامتی و برکت از آن می‌خورند (نجفی، ۱۳۹۱). خاستگاه جشن‌ها و آیین‌های ایرانی، با پدیده‌های کیهانی و طبیعی و همچنین با ویژگی‌های اقلیمی و زیست‌بومی، پیوندی ژرف دارد (بابازاده چنارانی، ۱۳۹۶). در اصفهان، شهرهای بادرود نطنز و شهرضا ازجمله مناطقی است که درخت انار کشت می‌شد. جشنوارهٔ انار هرساله نیمهٔ آبان‌ماه برگزار می‌شود. با این تفاسیر می‌توان گفت باورهای سنتی مردم اصفهان و نوع اقلیم در محبوبیت نقش انار تأثیر داشته است. نقش انار به‌شیوهٔ کپ‌بری در آینه‌کاری هتل عباسی به‌زیبایی به‌اجرا درآمده است.

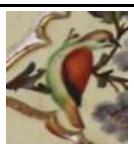
۳. نقوش حیوانی: هنر و تمدن ایرانی، با توجه به‌قدمت و غنای ایران، از آثار هنری فراوانی با نقشمایهٔ جانوران برخوردار است. این نقوش نمادی از تفکر، باورها و اعتقادات گوناگون است که در قالب آثار هنری جلوه‌نمایی می‌کند. در بناهای صفوی و قاجار، نقش مرغان به‌وفور مشاهده می‌شود. ازجمله پرندگانی که از نقش آن‌ها در آینه‌کاری خانه‌های دورهٔ قاجار استفاده شده، می‌توان به طوطی، بلبل، دم‌جنبانک، سینه سرخ و طاووس اشاره کرد که در فضاهای مختلف اتاق مانند سقف، طاقچه‌ها، دیواره‌ها، ستون‌ها و قاب آینه‌ها به‌تصویر کشیده شده‌اند (جدول۳).

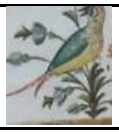
۱-۳. مرغان: یکی دیگر از عناصری که هنرمند آینه‌کار در تزیینات بهره برده، به‌تصویر کشیدن نقش مرغانی است که در کنار بوته‌های گل یا در کنار گلدان و یا برروی شاخه‌های گل و بندهای افشان و گردان نشسته‌اند. نقوش پرندگان با تکنیک‌هایی همچون نقاشی روی آینه، نقاشی روی گچ و کپ‌بری به‌تصویر کشیده و باغی را رقم زده است که به بهشت کنایه می‌زند. موقعیت اصفهان از لحاظ جغرافیایی و وجود زاینده‌رود باعث شده تا این شهر از دیرباز محل امنی برای مهاجرت مرغان گوناگون باشد. همین امر مایهٔ قوت و دستمایهٔ خوبی برای هنرمندان در طراحی مرغان بود که از نمادگرایی صرف پرهیز شده و واقع‌گرایی نیز مدنظر بوده است (فلاح عزیزی، ۱۳۹۵). رضا عباسی توانست نخستین بار پرندهٔ کوچکی را از زمینهٔ آثار نقاشی ایرانی بیرون آورده و به مضمون اصلی نقاشی تبدیل کند. وی پرندگانی را تصویر می‌کرد که بومی باغ‌های اصفهان بوده‌اند (عزیزی، ۱۴۰۰). ازجمله می‌توان به نقش دم‌جنبانک، قرقاول، بلبل هزاردستان، طاووس و ... اشاره کرد. در باورهای مردم اصفهان، طلسم‌گران جهت ارتباط معشوق با طلسم از طلسم‌های مرغ به‌عنوان قاصد عشق و آزادی و آسایش از جور و ظلم

و ستم و سختی بهره می‌گرفتند یا در امور ماوراالطبیعه و طلسمات از نقش مرغان بلبل و کبوتر برای برقراری ارتباط عاشق با معشوق استفاده می‌کردند (نجفی، ۱۳۹۱). از میان پرندگان، نقش طاووس به‌تکرار در بناهای اصفهان به‌کار گرفته شده است. طاووس نماد طبیعی ستارگان آسمان است؛ از این‌رو، مظهرخداگونگی و بی‌مرگی است؛ همچنین مظهر عشق و طول عمر و حیوان شمسی است (کوپر، ۱۳۷۹، ۲۵۲). معنای نماد طاووس تزیینات، تجمل، تکبر، جلال و شکوه، خودبینی و رستاخیز، زندگی توأم با عشق، زندگی درباری، زیبایی، سلطنت، شأن و مقام فناناپذیری و مورد ستایش همگان است (دادور، ۱۳۸۵، ۱۱۴). در اساطیر ایرانی، طاووس‌هایی ایستاده در دو سوی درخت، حیات را مظهر ثنویت و طبیعت دوگانهٔ انسان دانسته‌اند. طاووس نشان‌دهندهٔ سلطنت و تخت سلطنتی پارسیان نیز هست (کوپر، ۱۳۷۹، ۲۵۲). نیز در تزیینات مساجد و اماکن مذهبی از دورهٔ صفویه حضوری چشمگیر دارد. علل حضور این نقش، به‌ویژه در اصفهان، علاوه‌بر اینکه طاووس را یک مرغ بهشتی می‌دانند، شاید همان‌طوری که در اشعار عطار هم اشاره شده است، به‌عنوان دربان و راهنمای مردم به مسجد باشد. طبق نظر عامه، نقش طاووس بر فراز درب ورودی مساجد، همزمان، شیطان را دفع و مؤمنین را استقبال می‌کند (خزایی، ۱۳۸۶).

جدول ۳. دسته‌بندی نقوش گیاهی و حیوانی و پراکندگی آن در ابنیهٔ اصفهان. منبع: نگارندگان.

ردیف	نقوش گیاهی	مکان اجرا	دوره	رابطهٔ اقلیمی	تصاویر
۱	سرو	هتل عباسی	معاصر	*	
		عمارت هشت‌بهشت	صفویه		
۲	انگور	هتل عباسی	معاصر		
		خانهٔ قزوینی	قاجار		
۳	انار	هتل عباسی	معاصر	*	
۴	گل زنبق	خانهٔ حقیقی	صفوی		
		خانهٔ قزوینی	قاجار		
		خانهٔ شیخ‌الاسلام	صفوی و قاجار		
		خانهٔ وثیق انصاری	قاجار		

ردیف	نقوش گیاهی	مکان اجرا	دوره	رابطهٔ اقلیمی	تصاویر
۵	گل ترکیبی	خانهٔ قزوینی	قاجار		
		خانهٔ اخوان حقیقی	صفوی		
		عمارت رکیب خانه	صفوی		
		مقبرهٔ میرفندرسکی	صفوی		
		وثیق انصاری	قاجار		
۶	طاووس	هتل عباسی	معاصر		
۷	دم‌جنبانک	خانهٔ قزوینی‌ها	قاجار	*	
		اخوان حقیقی	صفوی		
		ارسطویی	قاجار		
۸	بلبل هزاردستان	خانهٔ مشروطیت	قاجار	*	
۹	قرقاول	خانهٔ وثیق انصاری	قاجار		
۱۰	مرغ عشق	خانهٔ اخوان حقیقی	صفوی		

ردیف	نقوش گیاهی	مکان اجرا	دوره	رابطهٔ اقلیمی	تصاویر
		خانهٔ وثیق انصاری	قاجار		
۱۱	سینه سرخ	خانهٔ اخوان حقیقی	صفوی		
۱۲	دم‌جنبانک زرد	خانهٔ ارسطویی	قاجار	*	

۴. کتیبه: از دیرباز، در معماری ایران، از انواع خطوط کوفی، نسخ، ریحان، ثلث، نستعلیق و غیره، با روش‌های گوناگون، در بخش‌های مختلف معماری استفاده شده است (مکی‌نژاد، ۱۳۸۲، ۵۳). در کنار مضامین موجود گیاهی و هندسی، خط عربی که زبان وحی بود به‌عنوان یک عنصر تزیینی مطرح شد و در غالب کتیبه‌نگاری تزیینات جدیدی را در معماری به‌وجود آورد (مکی‌نژاد، ۱۳۸۲، ۶۷). کتیبه‌های به‌کار گرفته شده آیه و سوره‌هایی از قرآن و یا احادیث‌اند که در قاب‌آینه‌ها به‌صورت گرداگرد در بنا و یا در ورودی‌ها قرار گرفته‌اند (تصویر ۱۶).

تصویر ۱۶. کتیبه؛ از راست: خانهٔ اخوان حقیقی، خانهٔ ارسطویی، امامزاده شاه میرحمزه، خانهٔ شیخ‌الاسلام. منبع: نگارندگان.

نتیجه

پیش از این بیان شد که پژوهش حاضر بر دو پرسش محوری برقرار است این دو پرسش عبارت بودند از ۱.ویژگی‌های تزیینات آینه‌کاری شهر اصفهان از دورهٔ صفوی تا معاصر چیست ؟ و ۲. فنون به‌کارگرفته‌شده در ابنیهٔ تاریخی اصفهان کدام است؟ در پاسخ به سؤال اول، می‌توان بیان کرد که درمجموع تزیینات بناهای شناسایی‌شدهٔ شهر اصفهان نقوش متعددی، ازجمله اشکال منظم هندسی، همچون مقرنس، قاب‌آینه، شمسه‌های تزیینی، گره‌های هندسی و اشکال غیرهندسی، نظیر ترنج و اسلیمی در قالب آینه‌کاری به‌کارگرفته شده است. با آن‌که درمیان اشکال منظم هندسی، قاب‌آینه‌ها، شکل بیضی و مستطیل به‌کارگرفته شده؛ اما بیش‌ترین فراوانی را شمسه‌های تزیینی دارند که در سقف و جداره قابل‌مشاهده هستند. درمیان نقش‌مایه‌های گیاهی، نقوش ترنج و گلدانی پرتکرارترین نقوش‌اند که در تمامی دوره‌ها موردتوجه هنرمندان قرار گرفته‌اند. دم‌جنبانک نیز دربین نقوش حیوانی از اهمیت ویژه‌ای برخوردار بوده است. به‌طور کلی، استفاده از برخی نقوش گیاهی و حیوانی، همچون

نقش مرغان ضمن دارا بودن نماد خاص خود که ریشه در فرهنگ اسلامی و ایرانی دارد، در برخی از موارد متأثر از اقلیم و شرایط جغرافیایی به‌تصویر کشیده شده‌اند. به‌طور شاخص، می‌توان بیان کرد نقوش مرتبط‌با گیاهان و حیوانات بومی اصفهان بیش‌تر در بناهای مربوط‌به صفویه و قاجاریه مورداستفاده بوده‌اند. در پاسخ به پرسش دوم، در دورهٔ صفویه، تکنیک شاخص به‌کارگرفته‌شده در بناها، گچبری روی آینه و کپ‌بری و در دورهٔ قاجار آینه‌کاری برجسته و نیم‌برجسته بیش‌تر است. در دورهٔ معاصر نیز آینه‌کاری با سبک و سیاق کاخ‌ها و خانه‌ها کمرنگ و بیش‌تر در بناهای مذهبی، همچون امامزاده‌ها به‌اجرا درآمده است.

منابع

- اصلانی، حسام. (۱۳۹۴). *آرایه‌های گچی در معماری دوره اسلامی اصفهان*. تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر و ارتباطات.
- بابازاده چنارانی، غزاله. (۱۳۹۶). تحلیل مردم‌شناسی انار و آیین‌های آن درفرهنگ مردم ایران حوزهٔ جغرافیایی استان‌های اصفهان و گیلان. *فصلنامه مطالعات علوم اجتماعی*،۳(۱)، ۱۵۱-۱۶۷.
- بروس، میراندا. (۱۳۹۴). *دایره‌المعارف مصور نمادها و نشانه‌ها* (ترجمهٔ معصومه انصاری و حبیب بشیرپور). تهران: انتشارات سایان.
- پرگشا، مریم.(۱۳۹۹). *تحلیل خصایص صورت و معنا در هنر آینه‌کاری دورهٔ قاجار با اتکابه آرای سهروردی*(پایان نامه کارشناسی ارشد پژوهش هنر). موسسه آموزش عالی هنر شیراز،ایران.
- ترکمان،علی و فرشچیان، امیرحسین. (۱۳۹۵). بهره‌وری از هنرآینه‌کاری در تلطیف فضای معماری، با توجه به بازانگاری فضای معماری اسلامی. *ماهنامه شباک*، (۱۰)۲، ۴۳-۴۹.
- جابری انصاری، میرزا حسن خان. (۱۳۴۲). *تاریخ اصفهان و ری*. تهران: عمادزاده.
- حیدرنتاج، وحید و مقصودی، میترا. (۱۳۹۸). مقایسهٔ تطبیقی مضامین مشترک گیاهان مقدس در نقشمایه‌های گیاهی معماری پیش از اسلام ایران آرایه‌های معماری دوران اسلامی. *نشریهٔ باغ نظر*، (۷۱). ۳۵-۵۰.
- خزایی، محمد. (۱۳۸۶). تأویل نمادین نقوش طاووس و سیمرغ در بناهای اصفهان عصرصفوی. *مطالعات هنرهای تجسمی*، (۲۶) ،۲۷-۲۴.
- خسروی، راضیه. (۱۳۹۰). *بررسی طرح و نقش‌های کاشی‌های هفت رنگ دورهٔ صفویه در اصفهان* (پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد باستان‌شناسی). دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه سیستان و بلوچستان، سیستان و بلوچستان، ایران.
- خواجه احمد عطاری، علیرضا. (۱۳۹۵). *نقش‌مایه‌های خیال: تجلی نقش‌مایه‌های معماری اسلامی اصفهان در تزیینات داخلی و وسایل کاربردی*. تهران: پژوهشگاه فرهنگ هنر و ارتباطات.
- دادور، ابوالقاسم. (۱۳۸۵). *درآمدی بر اسطوره‌ها و نمادهای ایران و هند در عهد باستان*. تهران: نشر کلهر.
- دل‌زنده‌روی، علی و طوسیان شاندیز، غلامرضا. (۱۳۹۹). جستاری در صورت و معنای هنر آینه‌کاری با تاکید بر هنر مفهومی و معماری اسلامی. *نشریهٔ دستاوردهای نوین در مطالعات علوم انسانی*، ۳(۲۷)، ۳۷-۵۲.
- ده جانی، جواد و راه پیما سروستانی، راضیه. (۱۳۹۸). بررسی تطبیقی تزیینات آینه‌کاری در خانه‌های تاریخی زینت‌الملوک و نصیرالملک. *چهارمین کنفرانس بین المللی پژوهش‌های نوین در عمران، معماری، مدیریت شهری و محیط زیست*،کرج، ایران.
- ساعدی، فرشته. (۱۳۹۶). بررسی ساخت تکنیک آینه‌کاری در تزیینات ارسی‌سازی باتوجه به بازانگاری فضای معماری اسلامی. *نشریهٔ شباک*، ۲(۳)، ۴۵-۵۵.
- سیفی، عاطفه و نیک‌نفس، اقدس. (۲۰۱۶). بررسی نقش درخت سرو درنگارگری مکتب تبریز دوم و مکتب اصفهان. *کنفرانس بین‌المللی علوم و مهندسی دانشگاه استامبول*، ترکیه. ۱-۱۱.

- شجاعی، حیدر.(۱۳۹۶). *نماد شناسی تطبیقی گیاهان*. تهران: نشر پدرام.
- شعرباف، اصغر. (۱۳۷۲). *گره و کاربندی*. تهران: انتشارات سبحان نور.
- شوالیه، ژان و گربران، الن. (۱۳۷۹). *فرهنگ نمادها*(ترجمهٔ سودابه فضایلی). تهران: انتشارات جیحون.
- شیروانی دشتک، سمیه. (۱۳۹۶). *بررسی تزیینات معماری تالار آینه در خانه‌های تاریخی شیراز* (پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد پژوهش هنر). دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران.
- شیروانی، سعیده و خسروی بیژایم، فرهاد. (۱۳۹۶). تجلی مفاهیم بصری در تزیینات آینه‌ای معماری عصر صفوی با تأکید کاخ چهلستون و کاخ هشت بهشت. *اولین کنفرانس ملی نمادشناسی درهنر ایران با محوریت هنربومی*، دانشگاه بجنورد، ایران. ۴۳-۵۶.
- صالحی کاخکی، احمد و اصلانی، حسام. (۱۳۹۰). معرفی دوازده گونه از آرایه‌های گچی در تزیینات معماری دوران اسلامی ایران بر اساس شگردهای فنی و جزییات اجرایی. *نشریهٔ مطالعات باستان‌شناسی*، ۳(۱)، ۸۹-۱۰۶.
- طهوری، صالح. (۱۳۹۹). *پژوهشی برای تحول در طراحی و اجرای تزئینات هنر آینه‌کاری در فضاهای داخلی*(پایان نامه کارشناسی ارشد صنایع دستی). دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر تهران، ایران.
- عزیزی، زهرا. (۱۴۰۰). بررسی گل و مرغ در هنرهای سنتی دورهٔ زند و قاجار. *یازدهمین همایش ملی پژوهش‌های مدیریت و علوم انسانی در ایران*. تهران. ۵۵-۶۷.
- علی‌آبادی، محمد و جمالیان، سمیه. (۱۳۹۱). بازشناسی الگوهای آینه‌کاری در بناهای قاجاری شیراز. *نشریهٔ نگره*، (۲۳)، ۱۶-۲۹.
- فلاح عزیزی، اعظم. (۱۳۹۵). مطالعهٔ تطبیقی کاشی‌های هفت رنگ کاخ هشت بهشت اصفهان با کاشی‌های هفت رنگ حمام ابراهیم خان ظهیرالدولهٔ کرمان. *فصلنامهٔ علمی-تخصصی باستان‌شناسی ایران*، (۱۱). ۷۶-۹۵.
- فنایی، زهرا، مجابی، سیدعلی و آیت‌اللهی، حبیب الله. (۱۳۹۰). بررسی تطبیقی و تحلیلی گچبری در خانه‌های قاجاری اصفهان. *فصلنامهٔ علمی-پژوهشی هنرهای تجسمی نقش‌مایه*، ۴(۸)، ۴۳-۵۶.
- کریمی پورباصری، محمدعلی. (۱۳۸۸). *تبیین نقوش گیاهی در هنرهای تصویری ایران باستان*(پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد ارتباط تصویری). دانشکدهٔ هنر، دانشگاه شاهد، ایران.
- کمالی، محراب. (۱۳۹۲). *گل زنبق نماد جشن امردادگان*. https://mehrabkamali.blogsky.com/1392/12/26/post-885
- کوپر، جی سی. (۱۳۷۹). *فرهنگ مصور نمادهای سنتی* (ترجمهٔ ملیحه کرباسیان). تهران: نشرفرشاد.
- کیانی، محمد یوسف. (۱۳۷۶). *تزیینات وابسته به معماری ایران دوره اسلامی*. تهران:سازمان میراث فرهنگی کشور.
- محمدی وکیل، مینا. (۱۳۹۸). تأثیرات وجوه بصری و مفهومی آینه‌کاری حرم حضرت شاهچراغ بر آثار هنری معاصر. *فصلنامه علمی-پژوهشی شیعه شناسی*، (۶۸)، ۱۰۳-۱۲۶.
- مکی‌نژاد، مهدی. (۱۳۸۷). *تاریخ هنر ایران در دورهٔ اسلامی: تزیینات معماری*. تهران: انتشارات سمت.
- منصوری جزابادی، جمیله، حسینی، سیدهاشم و شاطری، میترا. (۱۳۹۶). بررسی و مطالعهٔ مضامین نقوش کاشی‌کاری در حمام‌های تاریخی شهر اصفهان از آغاز صفویه تا اواخر عصرقاجار. *فصلنامهٔ اثر*، (۷۶)، ۷۳-۸۸.
- میردهقان، سید فضل الله و عزیزی، حمید. (۱۳۹۸). بررسی نقوش نمادین در آینه‌کاری خانه‌های قاجار یزد.نشریه پژوهش های باستان شناسی ایران، ۹(۲۰)، ۲۰۳-۲۲۳.
- میش مست نهی، مسلم و عابدینی اصفهانی، عباس. (۱۳۸۶). تاریخچهٔ آینه و آینه‌کاری در ایران با نگاه ویژه به دورهٔ صفوی. *مجلهٔ مرمت و پژوهش*، (۳). ۴۳-۵۲.
- نجفی، سمانه. (۱۳۹۱). *بازنمود باورهای مردمی در اشیای طلسمی شهر اصفهان* (پایان‌نامه کارشناسی ارشد پژوهش هنر). دانشکدهٔ هنر، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.
- نجیب، اوغلو. (۱۳۹۸). *هندسه و تزیین درمعماری اسلامی* (ترجمهٔ مهراد قیومی). تهران: انتشارات روزنه.

- نیک پی،شقایق و سعادت، داوود. (۱۳۹۷). بررسی نقش هنر آینه‌کاری در تزیینات معماری. *فصلنامه ایوان چهارسو*، ۲(۴)، ۱۶۵-
- هاشمی حسین‌آبادی، نجمه. (۱۳۹۰). *هم‌نشینی آرایه‌ها در تزیینات خانهٔ وثیق انصاری* (پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد پژوهش هنر). دانشکده هنر و معماری، دانشگاه کاشان، ایران.

©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
Teaching Painting to Children Using Vygotsky's Sociocultural Theory of «Zone of Proximal Development»
Volume 12 Issue 32 Summer 2023 Pages 16-33
16

Original Research Article

Mohammad Reza Sodagar[1]
Received: 29 January 2023 Revised:24 April 2023 Accepted: 13 May 2023

DOI: 10.22055/PYK.2023.18227 **DOR:** 20.1001.1.23224622.1402.12.32.1.2
URL: https://paykareh.scu.ac.ir/article_18227.html

How to cite this article: Sodagar, M R. (2023). Teaching Painting to Children Using Vygotsky's Sociocultural Theory of «Zone of Proximal Development». *Paykareh*, 12 (32). 16-33.

The Persian translation of this article is published in the same issue with the following title
آموزش نقاشی به کودکان با بهره‌گیری از نظریهٔ اجتماعی- فرهنگی «منطقهٔ مجاور رشد» ویگوتسکی

Teaching Painting to Children Using Vygotsky's Sociocultural Theory of «Zone of Proximal Development»

Abstract

Problem Definition: The child's painting is a subset of his various activities in children's art. The central taste of this type of activity, which has always been associated with children's games, has challenged the artistry of this activity. While considering the mentioned challenge, painting is an activity aimed at improving children's thinking and creativity, and in this regard, it is necessary to be studied educationally. Therefore, in the present study, an attempt is made to use Vygotsky's «theory of development» to answer the question of «How to teach drawing to children so that their creative activities are not harmed in the natural path of development»?

Objective: From the above-mentioned point of view, children's tasteful and creative activities in painting may be exposed to educational damages with incorrect training. Having the aim of preventing possible damages, one of the effective theories on the development and achievement of children is the evaluation index of this educational activity to witness favorable exploitation in this field.

Research Method: The present study is based on fundamental theoretical research (Vygotsky's socio-cultural theory of «Zone of Proximal Development») and is of a descriptive-analytical type. The research is included in the group of qualitative investigations. The painting will be taught, and after analyzing and presenting 33 painting samples selected from over three thousand works, a suitable educational solution will be suggested.

Results: The findings of this research show that children who, according to the mentioned theory, have faced the mediation and proper training of parents and trainers in teaching painting. Accordingly, they have presented painting works beyond their current level in a social process in line with the natural process of development.

Keywords

Art Education, Children's Painting, Zone of Proximal Development, Vygotsky, P4C

1. Assistant Professor of Painting Department, Faculty of Arts, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran.
Email: mr_sodagar@scu.ac.ir

Introduction

The wide dimensions of human personality require that those involved in education in various fields and majors should not rely merely on the knowledge of experts in one discipline and use the information and opinions of experts in disciplines related to the subject and educational discussion in question. Therefore, the use of interdisciplinary sources and opinions for educational purposes is one of the important goals that has been considered in this research. According to the mentioned goal, this research seeks to prevent possible harm in art education by applying one of the famous theories of education, «Vygotsky's theory of Zone of Proximal Development», and to meet the needs of educators and those interested in teaching children's painting. In the aforementioned theory, Vygotsky believes that the greatest learning of a child occurs in the range within minimum and maximum mental ability. By proposing this concept, he refers to tasks that the child cannot handle alone due to lack of experience while with the help of more skilled people, trainers, parents, and more knowledgeable peers, he can do them. When the discussion of education in a subject or discipline is raised, «What are the educational materials and resources», and «Who are the audience and the trainer of that type of education» are asked. In training that requires a trainer, the manner and quality of the trainer's presence will be defined according to that educational field, so that under- or over-training in education does not harm the children. In teaching drawing to children, which is the subject of the present research, it is assumed that the student is a child who needs a trainer or a helper to learn painting. It is obvious that the trainer or parents need specialized information and knowledge of painting to teach this art, and of course, besides that, they need to obtain information about the characteristics of this age group in order to communicate with children. They should at least benefit from technical and professional knowledge about painting following the age of the child and have knowledge and skills in this field and know that the purpose of teaching art and painting to children is not to make them artists. They also should realize that pursuing effective educational goals in socialization, mind development, creativity and thinking of children is more important than the work that students create as a painting with artistic methods. On the assumption that child educators have this knowledge and basic skill in teaching art methods to learn painting, the necessity of this research is to deal with a specialized and educational subject to prevent possible harm and show where the limits of education are for educators and parents who are aware of the generalities of art education and education so that their education is not considered as unintentional interference in the work and development process of children. Therefore, as it was said, in the current research, an attempt is made to use Vygotsky's theory of development to answer the question of «How to teach painting to children so that children's creative activities are not harmed in the natural path of development»? In other words, this research aims to determine the boundaries, guidance, or interference in children's work for educators, workers, and scaffolders who communicate with them directly or indirectly in painting education, from Vygotsky's sociocultural theory of the Zone of Proximal Development.

Research Method

The current research is based on theoretical and descriptive-analytical fundamental research and is included in the qualitative research category. Based on the theoretical, library, and electronic resources and workshop experiences in teaching children's drawing classes, this research explains a theory and its effect in teaching painting to children with a theoretical approach and a practical view. The samples provided and analyzed in this research include

33 paintings and they were selected from the writer's personal and workshop collection with over 3000 paintings of children between 4-14 years old. The level of involvement of the trainer in these samples is following the theory discussed in this research. Of course, it should be mentioned that various samples in this collection have been chosen under the mentioned theory, but because of the length of the article, limited samples have been provided.

Research Background

Vygotsky's theory and sociocultural perspective and its explanation by different researchers are considered the main backgrounds of the current research, which are discussed in this section. These studies are generally in the field of developmental psychology and have been repeated and proven numerous times, and the guidelines for working on the general issue of education and training in children's age groups have been presented from this point of view. However, these studies lack background and information about art education. Therefore, this research intends to use this theory with a specialized approach to the subject of teaching children's art and painting. In line with the present research, in an article entitled «Examination of Vygotsky's Theory from the psychology perspective and its connection with the theoretical foundations of teaching philosophy to children», «Rashtchi» (2010) examined the theory of Zone of Proximal Development. In this article, after reviewing some theories about child language development, the researcher has taken a special look at Vygotsky's view on language development and thinking, and their relationship with each other. In this article, she used Vygotsky's theory in the interpretation of the relationship between language and thinking and explained from the perspective of the Zone of Proximal Development and mediation that this theory is effective in the process of teaching philosophy to children (P4C[1]). This author has also examined the association of Vygotsky's theory with the basics of the philosophy program for children, children's education, the role of education in improving their thinking process, and the social role of language in promoting children's thinking from various dimensions. She believes that examining Vygotsky's theories explains the necessity of teaching philosophy to children, and this theory is one foundation that are compatible with the teachings mentioned in this program. In this article, there is no mention of art education. «Luriia» (1989) also in the book entitled «Language and Mind of the Child, in the Stages of Development», in the linguistic theories which are considered as the foundations of Vygotsky's socio-cultural theory of proximal development, explains that a person has to go through the animal stage, which is the stage of development of higher neural processes and the product of individual experiences. Because of acquiring the experiences of others, near society, the mind evolves and enters the human stage. In this book, he describes experiments to prove that the child reaches linguistic and mental development compared to individual experiences in a collective relationship and through objective forms of reflection of events and with the cooperation of adults. Another study, in a book entitled «Early childhood curriculum suitable for students and trainers» conducted by «McLachlan, Fleer, & Edward» (2018) simply explained Vygotsky's Zone of Proximal Development. These explanations have been used more in explaining Vygotsky's theory in the current research. Also, in a relatively related article entitled «Necessity of art mediation in teaching philosophical thinking to children», «Sodagar» (2011) discussed the necessity of art mediation in teaching children's thinking. In order to advance the programs of teaching philosophical thinking to children, this article considers art as a medium and a tool that helps to facilitate the reasoning of children in P4C

programs. Also, in this article, it is explained how art can make the abstract resources of P4C for children's education tangible and accessible to them through art. Finally, this research proposes to benefit P4C from art instead of wisdom because he considers children's art education as their intellectual training. In the studies found, where relevant samples were given, there is no discussion of painting education. However, the above interpretations of Vygotsky's theory (the influence of the trainer's mediation in education) and his expanded theory in terms of the current research, of them are considered a model for the effective interaction between trainers and those around the child in his education and development. Based on these interpretations, painting instructors can choose ways to help their students without creating harmful obstacles in the path of the natural development of children and other students, and guide and direct the child or student from their current level to a level beyond what they are.

Vygotsky's Sociocultural Theory (Zone of Proximal Development)

«Lev Simkhovich Vygotsky» (1896-1934) was one of the prolific and prominent Russian psychologists who worked in language and language development and believed that acquiring knowledge is a product of social development. This scientist is an expert in various scientific fields, such as linguistics, psychological analysis of art and literature, and child psychology. Vygotsky presented his thesis on the psychology of art in 1925 and died of tuberculosis in Moscow in 1934 at the age of 38. In the field of cognitive development, he is a prominent theoretician who refers to internal and external forces (Crain, 2005,. 283-285). Vygotsky believes in the theory of the Zone of Proximal Development that the child's greatest learning occurs in the range between his minimum and maximum mental ability. By proposing this concept, he refers to tasks that the child cannot handle alone due to lack of experience while with the help of more skilled people, he can do them (Hedayati, 2009). Also, in another sense, according to Vygotsky, «the Zone of Proximal Development is the distance between the current level of development, which is explained by independent problem solving, and the potential level of development, which is achieved through problem-solving with the guidance of adults or cooperation with more capable peers» (Crain, 2005, 312).

Examining Vygotsky's Point of View in the Theory of Zone of Proximal Development

Various interpretations of Vygotsky's point of view have been developed so far on the Zone of Proximal Development. The generality of these perceptions, in a common way, considers the people around the child, including peers, adults, and trainers, to contribute to his sociocultural development. However, what on which the current research is focused is the role of trainers in this event and the process and how they influence it. One of the most important of these views is that some have considered the Zone of Proximal Development (Diagram 1) as a measurement method (McLachlan et al., 2018). With this view, Vygotsky's Zone of Proximal Development focuses on the development of the child and what he can do with the guidance of an expert. Instead of focusing on what children can do now without the help of others, this view of assessment focuses on what they can achieve on their own in the future. From this point of view, teaching and assessment are completely connected. From the second point of view, the Zone of Proximal Development is proposed as scaffolding in the sense of designing a path for the child, modeling, clear instructions, questions, and discussions about assignments, and in the third point of view, the Zone of

Proximal Development as cultural knowledge refers to the distance between the child's daily experiences and his cultural knowledge set, which can be predicted in the official curriculum. From the fourth point of view, the Zone of Proximal Development is interpreted as collectivist learning. This interpretation of the Zone of Proximal Development considers an active role for the learner and defines it as a distance between the learner's formal knowledge and types of learning. This learning, which is made in the group, often occurs in the teaching process and the child's encounter with learning. This view claims that «children are never able to learn by themselves, and this knowledge never fits into the framework of a person's brain alone; knowledge is collectively constructed, implemented, and given meaning in a social context. For example, in a study conducted by «Fleer and Richardson», a group of young children of different ages and abilities sat next to each other at a drawing table. Older children wrote their names, some younger children wrote some letters that were the first letters of their names, and a two-and-a-half-year-old looked at them and then drew signs on the paper. What happens to children shows how this community of writers (children of different ages) becomes a group that is aware of the concept of writing and tries to learn its knowledge. One child writes a letter on another child's paper, the younger child adds a few more letters they are familiar with, and both children make up a story together. The trainer notices what is happening and asks the two children to talk about their story. The younger child tells him what the words say, and tells what they mean in his story, then the older child adds things by reading the words. The older child moves to another place where the younger child says: I can't say anything else, but I can tell you more about it when my friend comes back» (McLachlan et al., 2018 as cited in Fleer & Richardson, 2004).

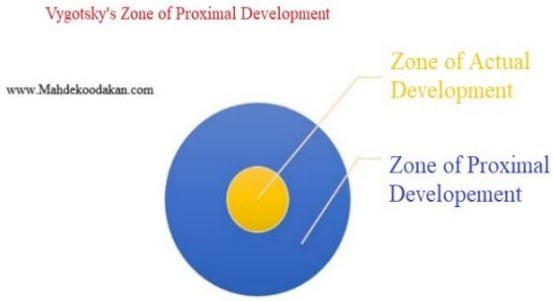


Diagram 1. Zone of Proximal Development
Source: http://mahdekoodakan.com.

In the fifth point of view, which is considered to be a kind of completion of Vygotsky's theory of Proximal Development, the concept of the Zone of Proximal Development has been expanded. In these interpretations, Vygotsky added the «Zone of Potential Development» (Diagram 2) which is wider than the Proximal Development and was further conceptualized by others.

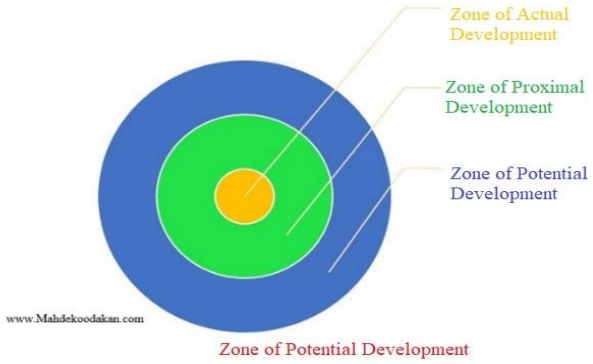


Diagram 2. Zone of Potential Development.
Source: http://mahdekoodakan.com.

The Zone of Potential Development, from another point of view, can be generalized to the entire community of learners and is said to complement Vygotsky's opinion about children's learning and refers to the future of their learning. Vygotsky personally hoped to provide educators with a better index to recognize the child's real potential capacities with the approximate development domain plan (Crain, 2005, 312). «The community of learners well represents the developmental zones introduced by Vygotsky and described by others. The youngest child draws marks on the paper. This child does not write anything, only in his work there is evidence or potential for writing because this child is placed in a context in which other children draw his attention to his ability and potential to learn to write; As Vygotsky (1987) said, this is the future and it is education that begins before transformation» (McLachlan et al., 2018). By examining the explanations given about the Zone of Proximal Development and the Zone of Potential Development and the views raised above, it can be said that these theories are of more interest in this article because they can be generalized to the entire community of learners; Therefore, to benefit from this theory, it is necessary to look at painting and art education for children from this perspective.

Art and Teaching Painting to Children

In various topics of psychology, various theories about child development have been presented that explain different aspects of human development. Child development theories usually provide a framework for thinking about human development and learning. Some of these theories are known as the main theories of child development. They describe different aspects of development and generally take a step-by-step approach. Some of these theories are also known as sub-theories that focus only on aspects of development such as cognitive development or social development. A group is interested in inner development and self-motivated learning and pays attention to the theoretical and practical aspects of development. On the other hand, another group has focused more on environmental influences on development. On the other hand, thinkers have sought to integrate the effects of cognitive and social development. Among the opinions and theories of development, what is intended in this research is Vygotsky's balanced and unifying theories of development, which will be explained for the benefit of teaching painting. In the present research, children's painting and determining its educational limits from the perspective of Vygotsky's theory have been discussed, mainly by examining two major and popular viewpoints in teaching drawing to children, one from the perspective of developmental psychology and the other from the popular educational dominant point of view throughout the history of art and various current schools. It should be noted that each of these views

has opponents and supporters at all levels of art education at all ages and levels. Especially, this difference of opinion in the education of children's art and painting is more prominent because of the possible harm caused by the trainer to children in the education of art.

The first point of view, the trainer's non-interference in children's drawing. Proponents of the first point of view generally believe that «the traditional psychological approach to children's painting leads to the conclusion that it should not take much effort to formally teach children drawing and painting techniques. Many developmental psychologists, such as «Harris» (1963) and «Piaget and Inhelder» (1969), who have dominated the traditional thought in the field of children's painting, have not paid much attention to the drawing process. The consequence of this view is that there is no need to teach painting. Because as children age, their more mature ability will automatically pave the way for further development of mental images, and this process will in turn lead to drawing better images, and they generally agree that a kind of free and «facilitating» approach but non-directive is the most appropriate way to teach children painting. The recommendation of this tradition is that imitation (copying) should not be encouraged» (Thomas & Silker, 1991, 221).

The second point of view, following the trainer's instructions to acquire skills. In a general view, to teach something in the art area, it is necessary to learn techniques and methods and to see patterns in painting and other arts from the trainer to the student. Students of any age need a trainer's help. Countless books on these patterns and how to work based on them are available. Most of these patterns lead to copying by the student in an extreme way. This copying becomes an obstacle to children's creativity until the age when the trainer is not allowed to set definitive instructions for the student (4-9 and up to 12 years old). Opinions supporting children's benefit from trainer's instructions and guiding models in art education indicate that the formulas discovered by art professors in drawing, painting, and teaching techniques play an important role in the development of students' art. From this point of view, "copying is not as harmful as some new experts think; For example, Gardner has noted that copying may also play a constructive role in the acquisition of artistic skills; Because it is a means to achieve more accurate representations. The results of some studies show that children copy anyway and regardless of their trainer's opinion» (Thomas & Silker, 1370, 221). According to some researchers, those who were the most against copying considered children's painting as a form of art in which self-expression is important, while those who gave a role to copying were more concerned with learning painting techniques by children (Thomas & Silker, 1991, 223).

In the comparison and analysis of these two views, the result showed that it seems Vygotsky's theory is the mediator and determines the border between these two views. Although it is considered a criticism of Piaget's opinion or completion of his opinion, it can be a way forward for educators and those involved in the education of children's art. In a way, Vygotsky determined the limits of the trainer's intervention and how to use and utilize the guidance and instructional manuals, and for this reason, he has reduced the differences of opinion in the way of teaching painting to children.

Child and Childhood

From Vygotsky's socio-cultural point of view, as well as from a cultural-educational point of view, the conceptualization of childhood, as a social phenomenon, is a forgotten or ambiguous necessity. In simple language, our familiar child is still strange and unknown to us. Nature wants children to be children before they become adults. Therefore, it is necessary to pay special attention to the social structure in which the child grows while

recognizing the natural needs of this age (Jenks, 2009, 20-12). Vygotsky's socio-cultural theory, while recognizing the natural state of childhood development, pays attention to this social structure. According to the natural period of development, in the Universal Convention on the Rights of the Child[2], until the age of eighteen is childhood. But the child in question in this research is the one who can draw on any surface and with anything from around the age of two to the activities that are at the age of natural development of children's art up to the end of fourteen. Also, the education in question is a child-centered approach. From this point of view, art consists of explaining the changes of the child in the process of his development. They look at the child as a person whose artistic expression reflects the place of his life and the way he relates to the environment around him. The child-centered approach is based on developmental psychology and proposes the theory of child development in art. Art education, which is based on the aforementioned theory, uses the stages of child development as guidelines and strategies for designing art education programs (Gaudelius & Speirs, 2011, 23).

Children's Art

The works that children do during their natural development within the scope of artistic activities can be called «art» from the perspective of expressing feelings and emotions (expressing, drawing, or expressing what they have seen and heard), creative explanation, and the use of artistic tools and equipment. However, from the perspective of a stage of natural development in childhood, because children unknowingly draw these roles in their natural development process (like any other natural work during the general development period, such as learning a language, etc.), they are not considered «art» because they are not compatible with the criteria of defining art which is based on human consciousness and intention. In the stage of natural development, children unknowingly and playfully express their feelings in designs, colors, patterns, and other actions. They use various tools and equipment at their disposal, including tools for creating works of art or other daily life tools, to explore their surroundings, practice living and learning, and in this way, they are willingly or unwillingly exposed to the judgment and actions of adults. Therefore, the performance of adults, whether parents or trainers, affects the child's continuous behavior, and that is why it is important and needs to be taken care of. In this collection of behaviors and games, painting is the most famous part and sub-category of children's art by them, and among other arts that are known as children's art (pottery, handicrafts, etc.), it has a special generality and extension in different dimensions. Therefore, many parents, educators, psychologists, and researchers are trying to get to know him beyond children's drawings; it is as if a child's painting is a mirror that reveals all the personality traits of this young being, a mirror that may be destroyed by the carelessness and ignorance of adults, including parents and trainers. On the other hand, appropriate and conscious action toward this character mirror may have a significant contribution to improving the child's personality and thinking. The author's experiences in the educational classes have shown that when children's drawings are criticized, they consider this to be their personality and are strongly affected, whereas when criticism is introduced to the works of adults, they seek to improve or strengthen that skill or defend themselves. Adults do not realize the problem and want to review their works to learn more; Therefore, encountering children's works can be considered as encountering them themselves. As a result, it is necessary to manage this situation consciously and to develop the child's personality by making the necessary use of this feature in his comprehensive education.

Children's Painting

From a psychological perspective, some child art researchers believe that children's painting is an activity whose evolutionary significance has yet to be overlooked, and their reason why painting should be considered important is that child painting is a complex cognitive activity that appeals numerous children and they engage in it on a wide scale. The cumulative effects of painting together with other forms of play can have a significant effect on the development of early childhood intelligence and increasing ability in a range of activities in later years (Thomas & Silker, 1991, 232-3). From this point of view, children's painting can be studied in at least three areas of child psychology, including the psychology of emotional expression (measurement of personality and emotional compatibility), the psychology of writing (learning to write), and the psychology of thinking (Painting is a product of thought). In the psychology of thinking, drawing a picture by a child is a complex achievement, and according to «Freeman», it is a cognitive task worthy of attention. Painting is a product of thought and its facilitator (Thomas & Silker, 1991, 230). During natural development, the development stages of a child in the painting, according to the opinion of «Victor Lowenfeld», happen in successive stages. From 2 to 4 years of age, infants draw randomly, and from 4 to 7 years of age, doodles, colors, and shapes become symbolic and schematic control. From 7 to 9 years, they describe their surroundings, and from 9 to 12 years, they turn to realism. At the ages of 12 to 14, the natural development of children's art ends when they engage in the stage of naturalism to understand proportions, depth, and color changes, and it is necessary to engage in skill training at this stage (Gaudelius & Speirs, 2011, 25).

Discussion and Analysis of Samples

As it was said, painting is a way of expressing the mentality, and as a result, of the child's thinking. This way of expression will undergo normal changes in a natural development process along with the age of the child. Mostly in groups of children of the same age, the mentioned changes are the same unless they are familiar with educational procedures, with more expressive methods and techniques. Children's acquaintance with different techniques and methods of painting with the said recommendations happens in the optimal situation in the Zone of Proximal Development so that it is not considered undue interference in the child's work, and of course, the suggestion emphasized in this article is to determine the limits and boundaries of this interference. As explained, Vygotsky believes that the most learning of a child occurs in a range between his minimum and maximum mental ability, which he called the Zone of Proximal Development. By proposing this concept, he refers to tasks that the child cannot handle alone due to lack of experience but can do with the help of more skilled people. Vygotsky considers the Zone of Proximal Development as an area where the child can move beyond his current level, so conventional tests in the current educational system (educational systems influenced by Piaget or the like, without the help of people) do not detect the child's cognitive capabilities because they can only measure the current level of development and cannot determine the child's cognitive capacities (Hedayati, 2009). Therefore, in response to the level of involvement and assistance in children's painting education from the perspective of the proposed theory (the socio-cultural perspective of Vygotsky's Zone of Proximal Development), samples with brief explanations have been presented. These samples are presented and examined within the permissible scope of mutual understanding and indirect help of the trainer and children's drawing. Samples of children's paintings before and after the help of the trainer and others are:

1. The child's painting before the trainer's training and assistance, at the level of the child's minimum ability (in the period of natural development, regardless of Vygotsky's theory)

As it was said, in the child-centered approach, which is based on the psychology of development and considers the stages of child development as guidelines for the design of educational programs, children's art and painting experts believe that the stages of child development in painting happen sequentially at different ages, even if the child does not receive special education. «During these stages, the child uses any means at his disposal for necessary activities and painting. That is why, in response to the question of families teaching their children how to draw, it has been pointed out many times that children only need the right drawing tools and how to use them before primary school or even during the elementary education period, unless a knowledgeable trainer takes charge of their child's education. In this period, the child's trainer should either be aware of the role, duty, and limits of his involvement in the child's art education, or he should only guide the child to use the tools so as not to suppress their creativity and not harm their development» (Sodagar, 2020). From this perspective and the author's experience, the idea is also true that first, the period of the natural development of children (Jean Piaget's staged maturity period) should be considered seriously in painting education; Second, the trainer's guidance for children up to the age of at least 9 should be based on the student's spontaneity and to the extent of their ability to teach painting. The trainer's questions about the techniques, subjects, and phenomena around the child, as will be explained in the future, will cause this spontaneity, and teaching art to children will open the way to create original and unique works that will distinguish the children's works from each other and have a scaffolding effect. It also will show the positive role of the trainer in their work. Two samples painted by students (7-year-old Morteza Ghafourian and 9-year-old Seyyed Mohammad Hossein Amini) (Fig 1 & 2) show children's works which were painted without the involvement of the trainer or the family in the child's painting and mentality, using ordinary tools to which most children have access. These students can create many works at a level higher than their current level with a little guidance or change in tools or with the explanations and mediation of a knowledgeable instructor. In the following samples, the influence of the tool and the trainer's opinion is clear.

Fig 1. Morteza Ghafourian, 7 years old (with no intervention of the trainer /colored pencils). Source: Author.

Fig 2. Seyyed Mohammad Hossein Amini, 9 years old (with no intervention of the trainer /colored pencil). Source: Author.

In the following samples, the works of a 5-year-old child (Mohammed Hossein Rekabsaz) (Fig 3 & 4) are presented. These devices have been provided to him by the recommendation of a trainer and his family; devices with which the child can easily create an effect and do not pose any danger to him. From the family's point of view, the change in work tools has

created a great passion for painting in the child and has increased the number of the child's work.

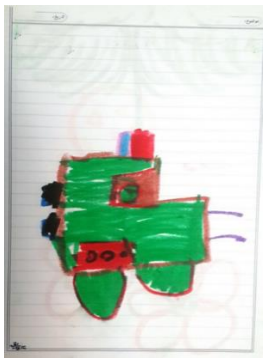


Fig. 3 & 4. Mohammad Hossein Rekabsaz, 5 years old (with no intervention of the trainer, in these samples, instead of ink, the new tool of oil crayons is provided to the child). Source: Author.

2. Children's painting after the trainer's scaffolding and educational conversation (according to Vygotsky's theory of the Zone of Proximal Development)

In this section, we will encounter samples of children's paintings that were formed with the guidance of the trainer and the educational models explained. This guidance is done in two general headings, including the method and technique of using work tools and then focusing on the subject and developing the mindset and developing the student's perspective by the instructor (Fig 5 & 6). In these samples, generally, the entire painting page is painted according to the trainer's recommendation; while in the samples where children draw without the trainer's intervention, they do so on a white screen with no color.

Fig 5. Saeedeh Yousefpour Yousefi, 11 years old
Technique: Crayon, color pencil and gouache with the guidance of the trainer in teaching the technique of combining materials, crayon, and watercolor.
Source: Author.

Fig 6. Maryam HoushmandZadeh, 8 years old
Technique: fabric collage and gouache, with the help of a trainer in teaching fabric collage technique and use of gouache paint. Source: Author.

After observing these samples, important questions are raised that generally express the amount of help the trainer or parents give to the child. The answer to these questions is important for trainers because it determines the extent and contribution of the trainer's or adult's involvement in the child's thinking, creativity, and expression.

Models for the level of trainer involvement based on Vygotsky's socio-cultural theory (Zone of Proximal Development).

Based on the author's experiences working with children and studies conducted in educational methods (memory-based or thinking-based methods), the idea was obtained that children need to «know the working tools» (as a tool for expressing thoughts and stimulating the mind by creating questions and inquisition), acquire hand skills, and have «a careful look and an inquisitor mind». Therefore, programs and work patterns were designed in stages based on knowledge of work tools, hand training, and eye and mind strengthening. Samples and descriptions of each painting are related to one of these stages. The theoretical basis of benefiting from these models for teaching painting to children are the models that are currently under the title of teaching philosophy to children (P4C) in the program of teaching philosophical thinking. These models believe in strengthening the inquiring mind for the development of children's thinking in the thinking-oriented educational method, in contrast to the memory-oriented educational method. This model is a criticism of Piaget's thinking (developmental thinking and staged development in the stages of cognitive development[3]), which considers the child's mind immature for abstract thinking except in the stage of formal operations from around the age of 11 to 15 years. Also, this model takes Vygotsky's theory of the Zone of Proximal Development as its supporter. Vygotsky's theory, as mentioned, emphasizes the use of the help of adults or more skilled peers to raise the child's mental ability (in the Zone of Proximal Development) to teach children to think from childhood.

The first model: Recognizing work tools and increasing hand skills

The intended program for learning about work tools was designed in such a way that the child gets to know the tools of painting with different characteristics of the tools and then uses them on a topic of his choice. In the samples, the child has learned to work with gouache, crayons, and other tools, experienced the characteristics of combining materials such as thin gouache and crayons in manual exercises, and then presented with a topic of his choice. In this process, the trainer's verbal scaffolding is always done with no manual intervention. The trainer's assistant is a guide, and the child learns how to use techniques, methods, and materials based on his experiences and exercises. In his conversations with the child, the trainer asks questions in the manner of the Philosophical Thinking Training Program (P4C) to engage the child's mind, and finally, the child's answer to these questions appears in his painting (Fig 7 & 8). The questions that the trainer considers for this program include: Why do you get the equipment and work tools like this? Can you use this tool in another way? Without a stencil, what can you use instead of a stencil for painting? If you combine colors (a) and (b), what color will it be? What happens if you combine (c) and (d)? What will happen if you use the substance (g) a little more diluted? What happens if you use the substance (c) unusually and conventionally that you have learned so far? and questions can have answers that even the trainer himself has not experienced some of those answers. The trainer asks questions according to his theoretical and practical information

and in this way awaits the student to personally achieve the joy of discovering colors and combining materials.

Fig 7. Dariush Sangari, 7 years old. Technique: Crayons and watercolors with the help of a trainer in understanding techniques and colors. Source: Author.

Fig 8. Amir Meysam Jahandideh, 9 years old/ Technique: Painting with a stencil, brush, and gouache with the help of a trainer in learning the technique of painting with a brush and gouache. Source: Author.

The second model: Training a careful look

In a program that was designed based on the training of the eye and increasing the accuracy of observing, the child was told through a conversation to prepare tools, look around him, and observe the things he has seen once more, and carefully and curiously draw what he saw. The events of everyday life and being careful in one's own life and those around are the most suitable subjects that the child deals with in this practice. The presented samples are paintings that are based on the program of developing a careful look. The questions that the trainer considers for this program include: Have you ever looked down on your surroundings? Look out the window, are the colors of things the same as the colors that are near you? Are colors better seen in the light or the dark? Why? Can you show the difference in colors in your drawing? Focus on the surrounding people, what is in their hands? Can you draw them walking, talking, fighting, etc.? (Fig 9 & 10).

Fig 9. Iman Qazvinian, 8 years old Technique: Pencil and gouache with the help of a trainer in giving a mindset to reach the subject. Source: Author.

Fig 10. Fatemeh Musapour, 9 years old Technique: Pencil and watercolor with the help of a trainer in giving a mindset to reach the topic. Source: Author.

The third model: Educating the inquiring mind

Storytelling and imagination are the first steps to developing the child's mind. In this program, the child is guided by story-based dialogue toward things he has never seen and may imagine and picture in his mind. In this program, topics such as «life under the sea», «what happens in space and the world of stars», «the invention and discovery of impossible things», and «the depiction of dreams and imagination» are among the topics towards which

children are guided. The topics that the trainer considers for this program include a painting of a journey to the night sky and picking stars, a journey to fall in the veins of leaves, a journey to the depths of the earth, etc., a painting of a rainbow device, a rain-making device, a wish-changing device, etc. (Fig 11 & 12).

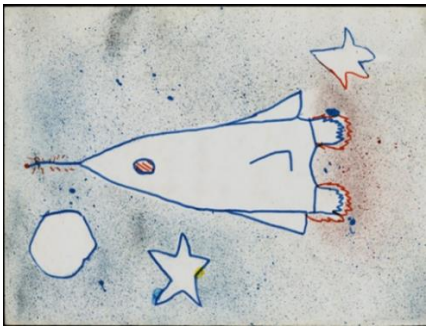


Fig 11. Ehsan Emami, 8 years old Technique: Marker and spraying with a brush and gouache with the help of the trainer in explaining the method of spraying and the idea of the subject. Source: Author.

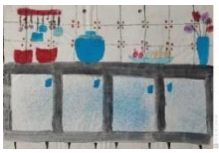
Fig. 12. Najmeh Mahdian, 10 years old Technique: Gouache and crayon with the scratch board method with the help of the trainer in the method and idea of the subject. Source: Author.

Other samples of children's painting before and after being influenced by targeted education

These samples show the difference between students' work before and after training. In line with Vygotsky's theory of the Zone of Proximal Development, the trainer has played a guiding role in the process of creating these works in a pre-defined range proportional to the minimum and maximum ability of the child. The operational and educational recommendations of the trainer (guidance and scaffolding of the trainer and parents) following the child's ability to draw pictures and how to use techniques have a visible and favorable effect on their work. In the table below, it is summarized as models for trainers to deal with students in teaching painting to children.

Table 1. Samples of children's paintings before and after using the trainer's recommendations in line with Vygotsky's sociocultural theory of the Zone of Proximal Development. Source: Author.

No	Student profile	Painting before the intervention and scaffolding of others (trainers, elders, parents)	Painting after the intervention and scaffolding of the trainer and others in line with the theory of the Zone of Proximal Development	The model and titles of the training recommendations of the trainer and others in line with the theory
1	Milad Khorasani 6 years old			Guidance on the same topic; advice to look differently; Using a pencil to draw and paint with watercolor

No	Student profile	Painting before the intervention and scaffolding of others (trainers, elders, parents)	Painting after the intervention and scaffolding of the trainer and others in line with the theory of the Zone of Proximal Development	The model and titles of the training recommendations of the trainer and others in line with the theory
2	Abd ol-Reza Fazeli 8 years old		 	1. Guidance for using the technique of combining materials (Crayon and thick gouache) in the scratchboard way. 2. A guide to using surrounding objects to make a stencil combined with painting and using the spraying method.
3	Mohammad Ansari Jaber 9 years old			Recommendation to continue the topic and change the material; Using thin and thick gouache after drawing with a pencil.
4	Nastaran Mirdamadi 6 years old	 	 	1. ecommendation to continue the topic and draw some parts bigger and use thick watercolor and crayon. 2.Recommendation to continue the topic and draw some parts bigger and use thin gouache and drawing pencil.
5	Mohammad Ali Akhavan 8 years old	 	 	1. ecommendation to observe other things in nature and change the materials according to the subject and change the technique from ink to thick watercolor. 2. ecommendation to draw another part of the house along with changing the materials; Using pencil in drawing and painting with watercolor.

No	Student profile	Painting before the intervention and scaffolding of others (trainers, elders, parents)	Painting after the intervention and scaffolding of the trainer and others in line with the theory of the Zone of Proximal Development	The model and titles of the training recommendations of the trainer and others in line with the theory
6	Mohsen Namdar 9 years old			1. Recommending to observe other things in nature and changing the materials according to the subject and changing the technique from ink to watercolor. 2. ecommendation to draw other family members along with changing materials; Using gouache for coloring.
7	Ehsan Tanhaee 8 years old			guidance on the same subject (house and tree) and recommendation to change materials; Collage with handmade colored paper.

Pre-Conclusion Discussion

The current research is based on a theory in developmental psychology studies entitled «Socio-Cultural Theory of the Zone of Proximal Development» by Leo Vygotsky, and seeks to answer the question that «in the methods of art education in teaching painting to children, which is a creative activity and sometimes with no need for trainer's scaffolding is being done by the children, what role should the trainer play so that it is not a roadblock in the development of young students?» In other words, this research seeks to determine «where the limits of the child's trainer 's involvement in teaching children to draw are». In response to these questions, explanations were provided showing that the art trainer should be a facilitator, a scaffolder, or a mediator who guides and directs the child or student from their current level to a level beyond what they are. While examining the samples, solutions were given to explain this mediation. Also, in the sample of paintings of this research, the works of children were presented, with no trainer's scaffolding, to the extent of his usual ability, and also with the scaffolding and mediation of the trainer, which led to the improvement of the quality and quantity of the works. In this process, the reviewed paintings are the works that have been done according to the models following Vygotsky's theory of the Zone of Proximal Development. As mentioned, the mediation of the trainer and the help given to the child has been done to the extent of providing a solution for the student to familiarize himself with the technique, topics, and explanations according to the mentioned models (under the supervision of the trainer or with the parents). The method of using the applied technique (pencil and other tools), topics, and patterns are verbal and questioning, and in the process of learning experiences during the educational program, along with recommendations and troubleshooting, they are given to children. Awareness of the subject, from the sum of what is heard, the media and the school during different times,

and the social and economic status of the families has also been effective in advancing this program. According to the mentioned cases, the findings of the research show that Vygotsky's Zone of Proximal Development can be called the process to open the way and the extent of the trainer's involvement in teaching drawing to a child. Of course, it seems that this theory is more supportive of children. Because the basic foundations of the development of the child's personality and individuality are built at this age and flow throughout his life, and future as a human being, it is of special importance, and therefore, it is the focus and emphasis of psychologists. However, since the upbringing, development, and education of a human being is always important and ongoing, this theory can be extended to all methods of teaching art to teach painting in all grades and age groups. Because usually, all those who are trained in art programs need to be encouraged to do personal experiences with the mediation and guidance of their trainer to realize their abilities, and in the next step, they go beyond their imagined abilities, which can be defined within the scope of each person's development. If the art trainer does not provide this opportunity for discovery and experience along with the guidance and workshop for the student, he has blocked the path of creative and audacious activities for the student. In other words, the art trainer should be able to guide and scaffold each person's potential abilities in the area and region of their development without interfering wrongly in the work of their students, without suppressing their creativity, so that these abilities in the actual situation become works that result from the trainer's scaffolding and the student's work, not the reproduction of the trainer and his usual methods. In this case, each of the students continues his artistic activity in his creative way and with an idea that he has achieved personally but with the guidance and teachings of the instructor, without having an industrial activity similar to others or the trainer in his career.

Conclusion

According to Vygotsky's socio-cultural theory of the Zone of Proximal Development and the samples of the presented paintings, the defined abilities of each person change beyond the current level, because these people undergo artistic training with the mediation and scaffolding of a knowledgeable trainer. In the same way, the correct role of the trainer leads to the motivation, persuasion, and encouragement of children and students, and will motivate them to review the surroundings, topics, research in the issues, and types of aesthetics. According to this theory, the trainer, through his conscious mediation, introduces each student as a unique human being and forces him to reconsider his previous ideas, rather than multiplying them with the unnecessary interference of similar students. The experience of the author, who has followed various topics of art education from pre-primary school to post-graduate courses in the same way and with the knowledge of the mentioned theory in different age groups, shows that with this method, the trainer can also play an effective role in teaching students skills (at the maximum level of their ability) and changing their aesthetic taste. This change of attitude was also clear in the works created by the students, and it was helpful for their careers.

Research Recommendations

Based on Vygotsky's sociocultural theory of the Zone of Proximal Development, this research takes a different look at the theory explained in an analytical view and even beyond education in children's age groups, to expand the Zone of Proximal Development theory and generalizes it to the way of scaffolding children's drawing trainers. The whole

community of art students is also in all age groups. This ability to expand because of the potential and increase ability of people in managing trainer's scaffolding, mediating, facilitating, or correctly guiding, is the recommendation and subject of the present research. It is also suggested that the results of this research be conducted in other studies for the education of other fields of art.

Appendix

1. Philosophy for children; this program in Iran has been called «P4C» by the Research Institute of Humanities and Cultural Studies of the Ministry of Science, under the name of «P4C», philosophy for children and teenagers.
2. According to the current agreement, a child means any human being under 18 years of age, unless a lower legal age is determined according to the law applicable to the child (Article 1).
3. Piaget's stages of cognitive development: The first stage; Sensory-motor intelligence (from the birth to 2 years old) stage of knowing objects through senses and motor activities. The second stage; The pre-operational stage (2 -7 years old), the pre-operational thinking period and the strengthening of sensory-motor abilities combined with exploration and experience and the child's self-control period. The third stage; The concrete operational thinking stage (7-11 years old), the period of decentralization and reversibility only about the objects he has already experienced. The fourth stage; The formal operational thinking (11-15 years old), the stage of new thinking skills along with understanding abstract issues and matters (Dalvandi, 2010, 45).

References

- Crain, W. (2005). *Theories of development: Concepts and applications* (Gh. R. Khoynejad & A. R. Rajaei). Tehran: Roshd Publications. **[In Pesian]**
- Dalvandy, H. (2010). *Art education in elementary school*. Tehran: SAMT Publications. **[In Pesian]**
- Gaudelius, Y. & Speirs, P. (2011). *Contemporary issues in art education* (F. Saheb Qalam, Trans.). Tehran: Nazar Publishing House. **[In Pesian]**
- Hedayati, M. (2009). *Investigating the effect of the implementation of P4C as a research community on increasing self-esteem and improving interpersonal relationships* (consultation doctorate thesis). Faculty of Literature, Humanities and Social Sciences, Azad University, Science and Research Unit, Tehran, Iran. **[In Pesian]**
- Jenks, Ch. (2009). *Childhood* (S. Imanian, Trans.). Tehran: Akhtaran publishing house. **[In Pesian]**
- Luriia, A. R. (1989). *Child's language and mind* (B. EzbDaftari, Trans.). Tabriz: Nima Publications. **[In Pesian]**
- McLachlan, C. Fleer, M., & Edward, S. (2018). *Early childhood curriculum suitable for students and trainers* (S. N. QasemTabar & M. HajiTabar Firouzjaei, Trans.). Tehran: Roshd-e Farhang. **[In Pesian]**
- Rashtchi, M. (2010). Examining Vygotsky's theory from the point of view of psychology and its relationship with the theoretical foundations of teaching philosophy to children. *Bi-Quarterly Scientific-Specialized Journal of Thinking and Child*, 1(1), pp. 3-20. **[In Pesian]**
- Sodagar, M. R. (2020). *Investigation of children's correspondence painting training and virtualization of university art courses in Iran (experience and solution in virtual art education).* National Conference of Virtualization of workshop and practical courses in the field of art, challenges, and solutions. Ahvaz (pp. 1-23). **[In Pesian]**
- Sodagar, M. R., Dibaj, M., & Islami, Gh. R. (2011). The necessity of art mediation in teaching philosophical thinking to children. *Thinking and Child*, 2(1), pp. 25-50. **[In Pesian]**
- Thomas, Glyn, V. & Silker, Angele M. J. (1991). *An introduction to the psychology of children's drawing* (A. Mokhber, Trans.). Tehran: New Design (Tarh-e now) Publications. **[In Pesian]**

©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
Thematic Evaluation of Islamic Art Studies in the "Scopus" Database with an Emphasis on the Articles of Iranian Researchers
Volume 12 Issue 32 Summer 2023 Pages 1-15
1

Original Research Article
Elham AbdolahPour[1] Fatemeh Abjadian[2]
Received: 9 April 2023 Revised:16 June 2023 Accepted: 27 June 2023

DOI: 10.22055/PYK.2023.18322 **DOR**: 20.1001.1.23224622.1402.12.32.2.3
URL: https://paykareh.scu.ac.ir/article_18322.html

How to cite this article: AbdolahPour, E. & Abjadian, F. (2023). Thematic Evaluation of Islamic Art Studies in the Scopus Database with an Emphasis on the Articles of Iranian Researchers. *Paykareh*, 12 (32), 1-15.

The Persian translation of this article is published in the same issue with the following title
ارزیابی موضوعی پژوهش‌های حوزۀ هنر اسلامی در پایگاه اطلاعاتی اسکوپوس با تأکید بر مقالات پژوهشگران ایرانی

Thematic Evaluation of Islamic Art Studies in the Scopus Database with an Emphasis on the Articles of Iranian Researchers

Abstract

Problem Definition: The art of the Islamic period, with a scope beyond the geographical borders of the Islamic countries, has always been reproduced and represented under its function or application in all parts of the world and has been the focus of the work of researchers of scientific and research centers. Among the forms in which these studies are published are articles indexed in reliable databases, of which the international database «Scopus» is outstanding. Therefore, the current research seeks to evaluate the Islamic Art articles in the indexed journals of this database thematically, and to answer the following questions: «How the publication process is?», «What are the main topics of research in Islamic Art?», and "What countries and organizations are involved in the production of this research?". Also, introducing the best journals and articles in this subject area and the status of Iranian studies in the Scopus databases are other problems of this research.

Objective: The aim is to identify the thematic approach of researchers in Islamic Art as well as the main and frequent topics of this area in the Scopus citation database.

Research Method: This research is descriptive, and based on Scientometric indicators, it examines the statistical community of 475 Islamic Art documents indexed in the Scopus database. Using co-word analysis, the key Islamic Art topics were investigated and a co-occurrence map was drawn using "VOSviewer" software, and by analyzing the data in Excel software, the articles, journals, countries, and the top authors of this area were identified.

Results: The present research showed that most Islamic Art studies have been conducted on topics such as Islamic Art, museums, handicrafts, art, and geometry of motifs. «Haill» was introduced as the best journal in Islamic Art with the most published articles in this area. It was also found that the United States had the most productions in this area and «Mohammed Bin Abdullah», «Oxford» and «Islamic Art» University of Tabriz had the first rank in the co-ownership of productions in this field. The results showed that the trend of publishing Islamic Art studies is upward, and in 2016, it had the most scientific productions in this field. Also, Iran ranks fifth in the production of publications in this area.

Keywords

Islamic Art Studies, Scopus, Iranian Researchers, Database, Thematic Evaluation, Scientometrics

1. Corresponding author, M.A Knowledge and Information Science, Shahid Chamran University Ahvaz, Ahvaz, Iran. Email: abdolahpour14@scu.ac.ir
2. M.A Knowledge and Information Science, Islamic World Science Citation Center(ISC), Shiraz, Iran.

Introduction

The multiplicity of art branches of the Islamic period and their abundance in all parts of the world has caused this field to attract the attention of researchers and enthusiasts, and to establish research centers, universities, and specialized journals for it. Considering the depth of studies and the breadth and diversity of the field of Islamic Art, this article should investigate the studies of this field using scientific indicators. Scientometrics examines the paths taken by a scientific field and presents the topics created within the field, their role, importance, progress, or their shortcomings. Determining the position of art with the category of Scientometrics is like restoring the reference position of this area. Since Islamic Art studies include a significant percentage of explorations related to the field of art, this research seeks to respond to questions about the process of publishing Islamic Art studies, identify the main topics of this field, recognize the active countries, introduce the most popular researchers in this field, and determine the best publications and the number of references. Considering the importance of Islamic Art, besides identifying the existing gaps, the current research aims to examine the literature on this field during 1941-2022 in the Scopus database and present a conceptual map of this field to help researchers in the fields related to Islamic Art and the use of required resources according to the current knowledge of the world. The necessity of this subject is because it gives the researchers of Islamic Art sufficient awareness and knowledge of the comprehensive plan of scientific studies in this area, and identifies the influential colleagues and their scientific works.

Research Method

This study is a type of applied research, the purpose of which is to evaluate studies in the field of Islamic Art. The statistical population of the current research is all scientific productions, including 475 documents, in Islamic Art during 1941-2022 indexed in the Scopus database. The current research has used a library-based method, and the data is collected from the Scopus database. In this process, the retrieved research information, including the title, author, year, journal name, keywords, and the number of citations, was saved in an Excel CSV format file and entered by Excel software for analysis, and also to show the main topics of this field, the data was entered VOSviewer software. The keyword «Islamic Art» as a search topic in the Scopus database has been the criterion for selecting studies related to the field of Islamic Art.

Research Background

In the review of the national records, it was seen that in a study entitled «Drawing the scientific map of the art and architecture researchers of Islamic Azad University in the Web of Science database», «Sory, Norouzi, FamilRouhani, and Zarei» (2020) have analyzed scientific productions of the art and architecture researchers in the Web of Science database. They have shown that the first indexed scientific record of Islamic Azad University in art and architecture in the Web of Science database was in 2008 and the most scientific productions were in 2016, and the countries of Australia and Malaysia had the most scientific cooperation with the researchers of this university. They concluded that the state of scientific productions of this university in art and architecture is unfavorable in terms of quantity and quality, and Islamic Azad University has played a minor role in promoting Iranian art and Islamic architecture at the world level so that only 0.35% of Islamic Azad University's contribution to scientific production goes back to the field of art and architecture. In an article entitled «Investigating the status of painting styles in the citation

index of art and humanities: A citation frequency analysis», «Asemi and Safari Nejad» (2020) determined the status of scientific productions in painting styles in the Web of Science database and showed that 10 styles of op art, expressionism, impressionism, realism, renaissance, superrealism, surrealism, cubism, and abstract art have the most citations. They introduced France as the origin of the most style and the University of Washington with the most citations as the first rank in the production of articles as well as the top journal in this field. In an article entitled «Study of the status of scientific productions in music information retrieval in Scopus», «Vafaian» (2017) analyzed the scientific productions in music information retrieval in Scopus and presented a comprehensive picture of the state of scientific activities in this area. He showed that since 2004, the scientific production of this field grew and in 2008, it reached its growth period. He also introduced the most prolific authors in this field and showed the United States and the «Johannes Kepler» research institute as the most active country and research institute, respectively, and stated that most of the works in this field are related to computer science, humanities, and engineering. In a research entitled «Study of the status of scientific productions of the faculty members of humanities and arts, and social sciences faculties of state universities in the years 2000-2008», «Jafari and Goltaji» (2011) checked the status of scientific productions in humanities, arts, and social sciences in the Web of Science database. During this research, they showed the evolution of the productions of this field in Iran's state universities, and also identified the top journals in this field and determined their impact factor. Also, in a research entitled «Review of articles in art with an emphasis on their research methodology», «AbdolahPour and Kolahkaj» (2022) examined articles from scientific-research journals in the field of art to identify and introduce the methods of analysis of articles in this field to know and understand the types of analysis of this field. They stated that although many articles in art have different thematic approaches and diverse contexts, a significant part of these articles (45%) and their types of analysis are descriptive and analytical. Although this analysis is often under the field of qualitative research approaches and the qualitative approach is mainly researcher-oriented, it seems that considering the predominantly visual nature of artistic articles, the variety of analysis types can make the results more accurate and limit the authors' taste in conclusions. «AbdolahPour» (2021) has also analyzed the content and citations of studies in the field of art in an article entitled «Content and Citation Analysis of Paykareh Quarterly Articles» and analyzed the citation behavior of researchers in this field. It has shown that most of the studies on the subject under investigation have been done with group participation and the most used method has been descriptive-analytical, and also the subject areas go through an unequal and dissimilar process. She has also stated in her research that the publication with an average of 20 citations for each article shows that researchers in this field are well aware of the importance of citations, but that the sources used are book-oriented and old is noteworthy and it is necessary to pay attention to modern sources. In the review of foreign backgrounds, «Greer» (2016) has investigated the information-seeking behavior of art students with the citation analysis of art theses in an article entitled «Citation Analysis of Master Theses of Visual Arts». «Ewalt» (2016) also analyzed the visual resources of the American Scholarship Organization during 2010-2014 in a research entitled «Citation Analysis of American Scholarship Resources». A review of the previous research shows that no research has been done on Islamic Art research in Iran. The article of Suri et al. (2020) examined the researchers of a university, while their database was not Scopus, and it considered the two fields of art and architecture as a combination, not a sub-category of

the field of art. Asmi and Safari (2020) examined the scientific productions of an art field other than Islamic Art in a citation database other than Scopus. Vafaian (2016), in the Scopus database, examines the scientific productions of one field of art, but not in Islamic Art. Jafari and Goltaji (2012) have examined the scientific productions of the field of art together with two fields of humanities and social sciences, not merely the field of art or one field of art. AbdollahPour and Kolahkaj also investigated the ways of analyzing art research in Iran, not at the international level. In a general summary of the studies done abroad, it can be said that most of them are related to reference analysis in arts and sciences. Because so far no research has been done regarding the status of scientific research and the effectiveness of the field of Islamic Art, it seems necessary to conduct such research.

Theoretical concepts of research

Policy making of science and knowledge is necessary to get knowledge and reasoned evaluation of the state of a scientific field, and the Scientometrics of the scientific field can be effective in this direction (Ahmadi, Salimi, & Zangisheh, 2013). A map in the term of a map of science is not in the sense that it is used in mapping, but it is like geographical maps that have helped us for centuries to explore and navigate (Ramezani, Alipour Hafezi, & Momeni, 2014). In the same way, science maps support the retrieval of knowledge and illustrate scientific results (Zandi Ravan, Davarpanah, & Fattahi, 2016). The scientific progress of any field is due to the efforts of researchers and the scientific works of the predecessors of that field, and the scientists of each field study the original works of the past to see beyond the knowledge in their specialized field and by relying on the past of science, they advance the scientific future of their specialized field to reach a general understanding of the scientific framework of the field in question (Soheili, Shabani, & Khase, 2015). On the other hand, because different scientific fields are growing and spreading rapidly, it has made it difficult to monitor scientific trends. Therefore, experts in scientometrics and computer science have presented a map of scientific fields by combining indicators visualization tools and scientometric techniques to create a complete and comprehensive idea of different sciences (Ramezani, et al., 2014). Co-occurrence analysis of terms is a type of co-reference analysis that visualizes the relationships between scientific concepts and explores the network of concepts of scientific fields using a quantitative analysis method (Small & Griffith, 1974). Soheili et al. believe that scientific maps are made up of elements called the outputs of research fields, in these maps, scientific fields that are placed next to each other have a stronger conceptual connection, and the farther they are from each other, the weaker this conceptual connection is (Soheili, Tavakolizadeh Ravari, Hazeri, & DoustHoseini, 2018). Therefore, drawing the scientific map of the field of Islamic Art can promote the scientific production of this field. Jenkins-Madina et al. believe that Islamic Art is the visual arts created in the Islamic world; Although these arts may not conform to the teachings and Sharia of Islam sometimes, the influence of Islamic and regional culture is visible in it (Jenkins-Madina, Ettinghausen, & Grabar, 2001, 3). Some texts define Islamic Art: It is an art that harmonizes and adapts to religious and ethical frameworks, principles and perspectives, or in other words, Islamic Art is a type of activity and works of art that are compatible with Islamic standards (Sultanzadeh, 2013).

Scopus Database

Scopus database is a reference database with a long history that has been active in document indexing since 1788. The Dutch publisher established this citation index called Elsevier[6]

which contains over 24,600 journal titles, over 194,000 books from 5,000 reputable publishers, over 75,000,000 articles, and 1.4 billion references. Since 1970, this database includes over 9.5 million conference papers, 437 million patents from the five largest patenting countries around the world, 16 million author profiles, and about 70,000 membership profiles (Jamali & Ghaffari, 2022 quoted by Cascajares et al., 2020).

Discussion and Analysis of Research Findings

1. Investigating the publication process of Islamic Art studies in the Scopus database:

The total number of studies published in Islamic Art in the Scopus database is about 475, which includes 331 articles and other studies (144), conference articles, books, etc. The growth process of research publication in Islamic Art is shown in Diagram 1. As this graph shows, scientific production in this field has been increasing since 2005. Most studies are related to 2016 with 42 studies (Table 1). The statistics in the table below are valid until data extraction from the Scopus database in 2022.

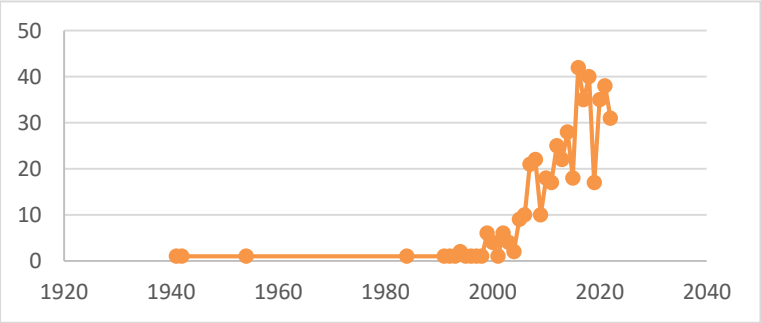


Diagram 1. Time series of researches in the field of Islamic art. Source: Authors.

Table 1 shows that the first document published in Islamic Art is from 1941, and after that, no document was found in this area until 1954. This lack of publication can be seen during 1954-1984 and 1984-1991. Since 1991, we have witnessed the nonstop publication of documents in this field consecutively.

Table 1. number of researches in the field of Islamic art. Source: Authors.

Year	No. Researches	Year	No. Researches	Year	No. Researches
2022	31	2010	18	1998	1
2021	38	2009	10	1997	1
2020	35	2008	22	1996	1
2019	17	2007	21	1995	1
2018	40	2006	10	1994	2
2017	35	2005	9	1993	1
2016	42	2004	2	1992	1
2015	18	2003	4	1991	1
2014	28	2002	6	1984	1
2013	22	2001	1	1954	1
2012	25	2000	4	1942	1
2011	17	1999	6	1941	1

2. The co-occurrence status of the keywords of Islamic Art articles (major topics):
Figure 1 shows the co-occurrence map of keywords in Islamic Art. The most common methods of co-occurrence analysis include 1. Distance-based method, 2. Graph-based method, 3. Time-based method (Abdinasab, Momeni, & Taheri, 2018). In the distance-based method, nodes are placed in a network in such a way that the distance between two nodes shows the relationship between the nodes. In general, the smaller the distance between two nodes, the greater the connection between them. Since the greater the dispersion in the map, the greater the thematic diversity in that area, the dispersion of words in Islamic Art (Fig1) shows that this area has a limited thematic diversity. According to the size of the circles on the map, the frequency of repeating the word «Islamic Art» is more than other words. The size of the circles shows the number of repetitions of keywords, and the larger the size of the circle, the higher the frequency of repetition of words in that field. The close distance of the circles in the words «cultural history, Sufism» and «textile art, museum»[12] shows that these concepts are more related to each other because in the map, the closer the keywords are to each other, the greater the connection between the concepts. Also, the thickness of the lines between the words «geometric art, rosette»[13], «symmetry, star pattern»[14] and «textile art, museum» (green circles) show their relatively strong connection with each other because the thicker the lines, the stronger the connection between the words.

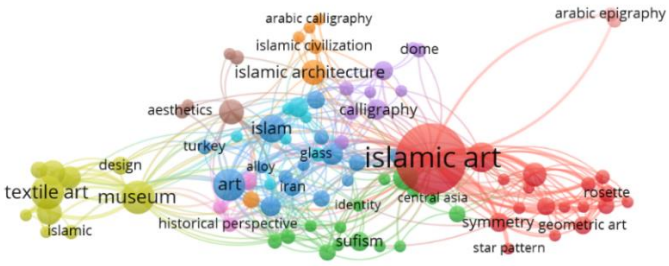


Fig 1. Co-occurrence map of key words of researches in the field of Islamic art in Scopus. Source: Authors.

In the keyword co-occurrence map, there are 10 clusters with different colors, which are used to distinguish the clusters from different colors. In each cluster, the concept that has the most repetition is shown with a larger size which is the key concept of the cluster. Table 2 shows the clusters with main and important topics in Islamic Art. The phrase "Islamic Art" in the red cluster shows the main and important concept of this field.

Table 2. Islamic art subjects in Scopus. Source: Authors.

Row	Cluster color	Number cluster items	Key words
1	Red	18	Andalusia, Computer Graphics, Geometric Art, Geometric Patterns, Geometry, Islamic Art, Islamic Patterns, Islamic Star Patterns, Pattern Generation, Periodic Pattern, Quasi-Periodic, Quasiperiodic Patterns, Rosette, Star, Star Pattern, Stars, Symmetry, Symmetry Groups

Row	Cluster color	Number cluster items	Key words
2	Green	15	Alhambra, Architecture, Central Asia, Cleaning, Cultural History, Europe, Iconography, Identity, Mediterranean, Middle Ages, Middle East, North Africa, Silver, Sufism, Symbolism
3	Dark Blue	15	Alloy, Arab Spring, Art, Cultural Heritage , Culture, Egypt, Heritage, Iconoclasm, Iran, Islam, Islamic Metalwork, Islamism, Medieval, Photogrammetry, Turkey
4	Olive	10	Carpet, Design, Exhibition, Islamic, Museum, Rug, Textile Art, Textile History, Textile Industry, Weaving
5	Purple	9	Calligraphy, Ceramics, Dome, Dome, Modernism, Mosque, Religion, Spain, Textiles
6	Blue	7	Article, Cultural Anthropology, Glass, History, History-Medieval, Iraq, United Kingdom
7	Orange	6	Arabic Calligraphy, Historiography, Islamic Architecture, Islamic Arts, Islamic Civilization, Malaysia
8	Brown	5	Aesthetics, Cultural Heritages, Historic Preservation, Interior Design, Museums
9	Pink	3	Historical Perspective, Material Culture, Orientalism
10	Pale pink	2	Arabic Epigraphy, Dagestan

Several keywords that have the most co-occurrences are shown in Table 3.

Table 3. Keywords with high co-occurrence. Source: Authors.

Row	Key words	Frequency	Row	Key words	Frequency
1	Islamic art	91	7	Exhibition	12
2	Museum	21	8	Textile History	12
3	Textile Art	20	9	Museums	12
4	Art	19	10	Architectuer	12
5	Geometry	17	11	Islamic Architectuer	12
6	Islam	14	12	Carpet	10

3. Countries and organizations taking part in the production of Islamic Art studies:

Diagram 2 shows the countries that produce studies under review. As can be seen, the United States with 78 studies, England with 50, and Turkey with 32 studies are the first three countries in terms of the amount of scientific production in this field, and Iran with 24 studies is in fifth place after Germany. Therefore, Iran is the second Islamic country after Turkey in the scientific production of Islamic Art.

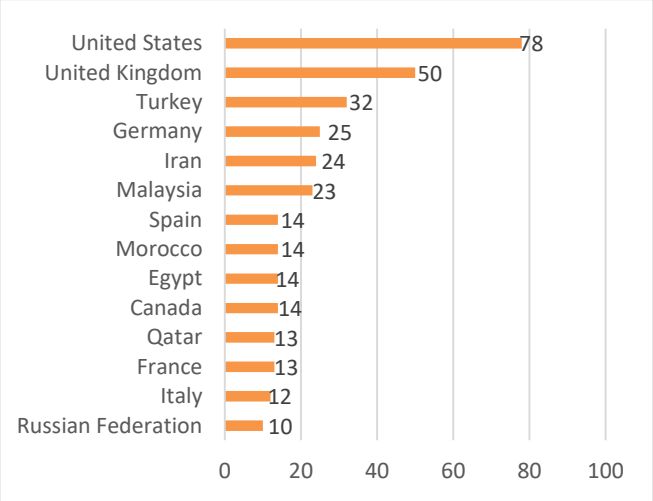


Diagram 2. The number of researches of different countries In the field of Islamic art in Scopus. Source: Authors.

Diagram 3 shows the number of studies of eleven productive universities in Islamic Art. According to this diagram, Tabriz, Oxford, and Muhammad bin Abdulla[16] universities of Islamic Art with 7 studies have the first rank of scientific productions in Islamic Art, and Mara Technical University, International Islamic University of Malaysia, London, Malaya with 6 studies are in the second rank and Harvard universities, Boston, Qatar, and Tarbiat Modares are ranked the third with 5 studies.

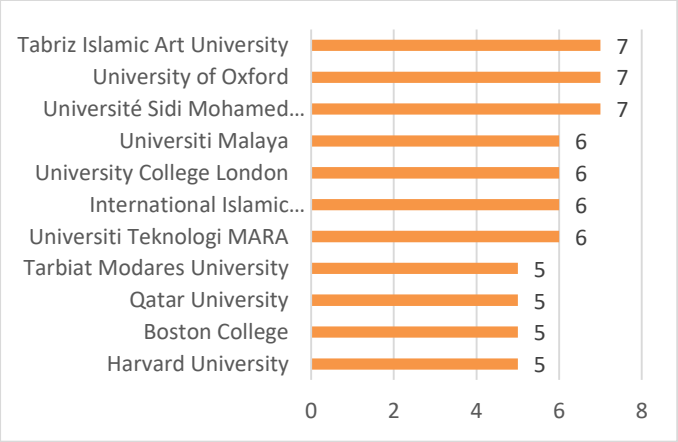


Diagram 3. Organizations participating in production of research in the field of Islamic art in the Scopus. Source: Authors.

4. Journals that publish Islamic Art studies: Table 4 shows the journals that publish the most studies on Islamic Art. With the publication of 28 articles on Islamic Art, the «Haill» journal ranks first in the number of articles published in this field. The «International Journal of Islamic Architecture», with the publication of 23 articles, and «Muqarnas», with 10 articles have taken the second and third ranks, respectively. Also, «The Journal of Mathematics and the Arts» has the highest rank among highly cited journals with 32 citations (Table 5). In this regard, using Tables 4 and 5, researchers in Islamic Art can identify leading journals in this field and retrieve active research fields.

Table 4. The most productive journals in the field of Islamic art. Source: Authors.

Rank	Journal	Publisher	Country	Number of article
1	Hali	Hali Publications Ltd	United Kingdom	28
2	International Journal Of Islamic Architecture	Intellect Ltd	United Kingdom	23
3	Muqarnas	Brill Academic Publishers	Netherlands	10
4	Wit Transactions On The Built Environment	WITPress	United Kingdom	9
5	Islamic History And Civilization	Brill Academic Publishers	Netherlands	7
5	Turk Kulturu Ve Haci Bektas Veli Arastirma Dergisi	Ankara Haci Bayram Veli University	Turkey	7
6	Journal Of Islamic Manuscripts	Brill Academic Publishers	Netherlands	5
7	Arts Of Asia	Arts of Asia Publications Ltd	Hong Kong	4
7	Journal Of Mathematics And The Arts	Taylor and Francis Ltd	United Kingdom	4

Table 5. Highly cited journal in the field of Islamic art. Source: Authors.

Rankd	Journal	Publisher	Country	Number of citations
1	Journal Of Mathematics And The Arts	Taylor and Francis Ltd	United Kingdom	32
2	Islamic History And Civilization	Brill Academic Publishers	Netherlands	28
3	Wit Transactions On The Built Environment	WITPress	United Kingdom	27
4	Muqarnas	Brill Academic Publishers	Netherlands	20

5. The most cited Islamic Art articles: The articles that receive the most citations in their subject area are the most cited articles. These articles are among the top one percent of articles in that field. The 10 most cited articles in Islamic Art, according to the publication date of the article, are shown in Table 6. According to Table 5, the article entitled «Disorder-enhanced transport in photonic quasicrystals», with 145 citations in 2011 is the most referenced in this field. After that, in 2003, the article entitled «The mirage of Islamic Art: Reflections on the study of an unwieldy field» ranks second with 65 citations. Table 6 shows researchers in Islamic Art what articles should be written to increase the citation of the author and what topics are of high importance for research.

Table 6. Highly cited articles in the field of Islamic art. Source: Authors.

Number of citations	Year	Author	Title of article
145	2011	Levi L., Rechtsman M., Freedman B., Schwartz T., Manela O., Segev M	Disorder-enhanced transport in photonic quasicrystals
65	2003	Blair S.S., Bloom J.M	The mirage of Islamic art: Reflections on the study of an unwieldy field
51	2008	Winegar J	The humanity game: Art, Islam, and the war on terror
43	2013	Abdullahi Y., Embi M.R.B	Evolution of Islamic geometric patterns
43	2012	Colomban P., Tournié A., Caggiani M.C., Paris C	Pigments and enamelling/gilding technology of Mamluk mosque lamps and bottle
40	2000	Özdural A	Mathematics and Arts: Connections between Theory and Practice in the Medieval Islamic World
30	2008	O'Neill M	Museums, professionalism and democracy
23	2011	Ahmed H.E., Ziddan Y.E	A new approach for conservation treatment of a silk textile in Islamic Art Museum, Cairo
22	2018	Schibille N., Meek A., Wypyski M.T., Kröger J., Rosser-Owen M., Haddon R.W	The glass walls of Samarra (Iraq): Ninth-century Abbasid glass production and imports
18	2018	Koptseva N.P., Reznikova K.V., Razumovskaya V.A	The construction of cultural and religious identities in the temple architecture

6. The state of published Islamic Art studies in Iran: It seems that the discussions related to some works and Islamic Arts in Iran from about five decades ago were brought up with the translation of works by Henry Carbone, Nicholson, Titus Buchhardt by the Wisdom and Philosophy Association of Iran and thinkers such as Seyed Hossein Nasr and up to now, it has continued with trials, and some Iranian researchers and thinkers have conducted studies and published works in this field for several decades (Sultanzadeh, 2013). The total number of published studies in Islamic Art in the Scopus database is about 475, and Iran has published 24 articles in this field in the Scopus database, which include 19 journal articles and 5 conference papers, and they have received 29 citations. Out of 24 articles in Iran, 6 articles have one author, 8 articles have two authors, 7 articles have three authors, and 3 articles have four authors.

6. 1. The trend of publishing Iranian articles: The most published articles in Islamic Art in Iran are related to 2020 with 4 articles and 2016 and 2023 with 3 articles (Diagram 4). In 2007, 2009-2011, 2014, 2015, and 2017, there are no articles published in Islamic Art.

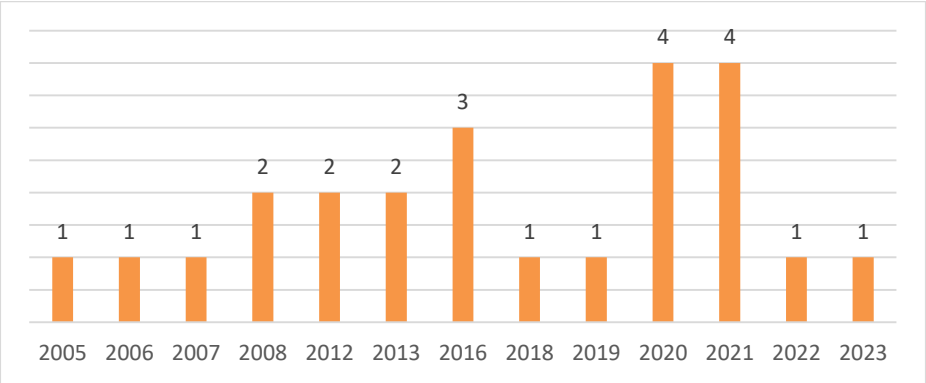


Diagram 4. The number of Iranian articles indexed in the Scopus in the field of Islamic art based on the year of publication. Source: Authors.

Table 6 shows the contribution of Iranian articles to the publication of Islamic Art articles indexed in the Scopus database.

Table 6. The ratio of Iranian articles in the field of Islamic art, indexed in the Scopus. Source: Authors.

Year	Relation to all articles	Year	Relation to all articles
2020	21.5	2006	5.26
2016	15.79	2008	5.26
2021	15.79	2012	5.26
2013	10.53	2018	5.26
2022	10.53	2019	5.26
2005	5.26	2023	5.26

6. 2. The most cited Iranian Islamic Art articles: Out of 24 Iranian articles in Islamic Art indexed in the Scopus database (up to data extraction from the Scopus database), 6 articles have received citations (5 journal articles and 1 conference paper). As Table 7 shows, the article by «Mahdavinejad, Siahroud, Qasimpour Abadi, and Poulad» entitled «Development of intelligent pattern for modeling a parametric program for public space (case study: Isfahan, Mosalla, Iran)» has the most references (9 citations) in this area. The article entitled «Affective interaction: Using emotions as a user interface in games» was published in 2021, was the newest article in this field, and has been cited 5 times so far, and it can be said that this article will receive more citations in the coming years because the speed of receiving citations for this article is higher than others.

Table 7. Highly cited Iranian articles in the field of Islamic art. Source: Authors.

Number of citations	Year	Publisher	Author	Title of article
9	2021	Applied Mechanics and Materials	Mahdavinejad, M., Siyahrood, S.A., Ghasempourabadi, M., Poulad, M.	Development of intelligent pattern for modeling a parametric program for public space (case study: Isfahan, Mosalla, Iran)

Number of citations	Year	Publisher	Author	Title of article
7	2016	Nexus Network Journal	Kasraei, M.H., Nourian, Y., Mahdavinejad, M.	Girih for Domes: Analysis of Three Iranian Domes
6	2018	Archnet-IJAR	Asefi, M., Imani, E	Effects of active strategic teaching model (Astm) in creative and critical thinking skills of architecture students
5	2021	Multimedia Tools and Applications	Sekhavat, Y.A., Sisi, M.J., Roohi, S.	Affective interaction: Using emotions as a user interface in games
1	2020	Codrul Cosminului	Sattarnezhad, S., Parvin, S., Hendiani, E.	The symbology of swastika in the gonbad-e-sorkh tomb | [Simbolistica svasticii în mormântul gonbad-e-sorkh]
1	2005	Central Asiatic Journal	Khazâie, M.	The source and religious symbolism of the Arabesque in medieval Islamic art of Persia

6.3. Prolific Iranian Islamic Art researchers: Khazaie, M., Mahdavinejad, M., and Parvin, S., each has the most studies in this field with two articles (Table 8). Both Khazaei and Mahdavinejad are from the Graphic and Architecture Department of Tarbiat Modares University, and Parvin is from Mohaghegh Ardabili University. The first author as a single author and the second and third authors have done their research as a collaborative work.

Table 8. The number of articles by Iranian authors in the field of Islamic art. Source: Authors.

Authors	Number of article	Each author's contribution to the production of the article
Khazâie, M. / Mahdavinejad, M / Parvin, S.	2	10.53
Abi, O.S./Alibabaei, G. /Aref, M./Asefi, M. /Attarabbasi, Z./Azizi Naserabad, A./Bahmani, P./Damaliamiri, M./Ekvani, A./Farrokhi, S./Ghanbaran, A./Goodarzparvari, P./Haghighi, S./Hayaty, H./Hendiani, E./Imani, E./Karami, B./Karimi, M./Karimi, S./Kasraei, M.H./Kheirollahi, M././Malekzade, P./Mastalizadeh, M./Mianji, M.M./Nahidiazar, F./Nejad Ebrahimi, A./Nourian, Y./Pargari, S./Roohi, S./Samanian, K./Sattarnezhad, S./Sekhavat, Y.A./Sisi, M.J./Zeilabi, N./Zoghi, N.	1	5.26

6. 4. Iranian universities taking part in studies: In the survey of universities taking part in scientific productions in Islamic Art, 15 Iranian universities were identified; Tabriz University of Islamic Arts ranked the first with 7 studies, Tarbiat Modares University ranked the second with 5 studies. Moreover, Tabriz University of Islamic Art was recognized as the first rank in the world, and Tarbiat Modares University as the third rank in the world and the second rank in Iran in publishing articles in Islamic Art.

Conclusion

The evaluation of the publication of articles in the Scopus database showed that during 1941-2022, the trend of the publication of articles in Islamic Art was upward, and in 2016, it had the highest number of articles. Although the number of articles indexed in the Scopus database has not been significant, the growing trend of publishing articles in recent years indicates this field can promise to conduct new studies with knowledge-enhancing, and appropriate and worthy innovation. Also, the results showed that there are 10 major subjects in Islamic Art. In this research, some new study areas and topics that have been less explored have also been identified. In this survey, the most frequent keywords in the entire time frame, except for Islamic Art, were museum, handicrafts, art, and geometry of motifs, which shows the researchers' attention to these areas of Islamic Art. Researchers affiliated with American and British scientific institutions are among the main scientific producers in Islamic Art at the international level. This statistic is usually not based on nationality, but based on the affiliation of the authors to their scientific centers. Two countries of Turkey and Iran, with a slight difference, are ranked third and fifth in the production of research in this field. As two Islamic countries, these countries have been able to occupy a proper position in the production of research in Islamic Art. Among national institutions, Tabriz University of Arts has the most scientific productions, and among foreign institutions, the researchers of Muhammad Bin Abdullah University and Oxford University have the most productions, on par with the Tabriz University of Islamic Arts. This shows that although the United States has the most production, in terms of institutions, Iran, on par with the other two institutions, has been able to claim the first rank of research in this field. Also, the findings showed that Haill Journal published the most articles on Islamic Art, and the Journal of Mathematics and the Arts had the highest number of references among the journal in this field. Because researchers need to be aware of specialized journals to publish their articles internationally, the introduction of core and highly cited journals can be a tool for researchers in Islamic Art. The most referenced article is related to the research of Levy et al. (2011). The lively research article on Islamic Art belongs to Schoubi et al. (2018). Considering the novelty of this article, researchers can use it to write new articles. Iranian researchers had only 24 studies in this field, which shows the low share of Iranian publications at the international level, which might have various reasons, such as the fact that most of the journals indexed in the Scopus database are in English and Iranian authors are less willing to publish articles in English. Also, other factors such as the lack of financial and moral support of organizations and universities for the international publications of researchers and the lack of sufficient motivation of researchers are effective in the low level of international publications. However, Iranian publications in 2016 have grown significantly compared to previous years, which shows efforts to improve Iran's position at the international level. Also, among Iranian writers, Mohammad Khazaei, Mohammad Javad Mahdavinejad, and Samad Parvin are the most prolific Iranian researchers in this field. Meanwhile, Mahdavinejad et al. (2021) had the most cited article. Among Iranian universities, Tabriz University of Islamic Arts is the most active institution in the country in producing articles at the international level, and this university ranks first in the world and Tarbiat Modares University ranks third in the world and the second in Iran in publishing articles in Islamic Art.

Research Proposals

Considering the low amount of scientific production of Iran at the international level, it is suggested to consider incentives for Iranian researchers to encourage them to conduct research in Islamic Art to improve Iran's scientific growth. Also, it is recommended to provide promotion instructions to encourage the production of science with researchers from other countries, and to support influential and key identified national researchers in the current research. Moreover, it is also suggested that the topics mentioned in this research be used for future research in Islamic Art and that the factors and obstacles of the scientific production of Islamic Art be investigated in further study.

Acknowledgments

The current research results from the efforts of researchers in information science and epistemology. Documenting some findings, sources, and specialized terms in Islamic Art has been done with the cooperation of experts in this field. The writers consider it necessary to express their gratitude to the respected faculty members of the Shahid Chamran University of Ahvaz and Tarbiat Modares of Tehran.

References

- Abdinasab, A., Mo'meni, E., & Taheri, S. M. (2018). Designing a Model of Validation Software System for Academic Textbooks Based on Text Mining. *University Textbooks; Research and Writting*, *22*(42), 38-77. **[In Pesian]**
- Abdolahpour, E. (2022). Content and Citation Analysis of Articles in Paykareh Scientific Quarterly. *Paykareh*, *10*(26), 82-90, doi: 10.22055/pyk.2022.17572. : 10.22055/PYK.2022.17572
- Abdolahpour, E., & Kolahkaj, M. (2022). Review of art articles with emphasis on their research methodology. *Journal of Studies in Library and Information Science*, doi: 10.22055/slis.2022.37799.1846. **[In Pesian]**
- Ahmadi, H, Salimi, A, & Zangisheh, E. (2013). Scientometrics, clustering and the role of knowledge of scientific productions of comparative literature in Iran. *Research Journal of Comparative Literature*, 11(1), 1-28.
- Asemi, A., & Safari Nejad, A. (2020). A survey on the painting different styles in A&HCI: A citation frequency analysis. *Scientometrics Research Journal*, *6*(11), 261-276. DOI: 10.22070/RSCI.2020.2961.1160 **[In Pesian]**
- Ewalt, J. (2016). Image as Evidence: A Citation Analysis of Visual Resources in American History Scholarship, 2010-2014. Art Documentation: *Journal of the Art Libraries Society of Norht America*,35(2), 206-217.
- Greer, K. (2016). Undergraduate Studio Art Information Use: A Multi-School Citation Analysis.
- Jafari F, & Goltaji M. (2012). The Study of Scientific Outputs Status of Faculty Members of Humanities, Art and Social Sciences Faculties of State Universities of Iran during 2000-2008. *Iranian Journal of Information Processing & Management*, 27(3), 561-575. **[In Pesian]**
- Jamali, S, & Ghaffari, S. (2022). Drawing a Thematic Map of the Scientisic Articles in the Field of "Business in Libraries" at the Scopus. CJS, 9(1), 69-81. DOI:10.22088/cjs.9.1.69 **[In Pesian]**
- Jenkins-Madlin, Ettinghausen, R & Grabar, O. (2001). *Islamic Art and Architecture*. Yale University Press.
- Ramezani, H., Alipour-Hafezi, M., & Momeni, E. (2014). Scientific Maps: Methods and Techniques. *Popularization of Science*, *5*(1), 53-84. **[In Pesian]**
- Small, H., & Griffith, B. C. (1974). The structure of scientific literatures I: Identifying and graphing specialties. *Science studies*, 4(1), 17-40.

- Soheili F, Shaban A, Khase A. (2016). Intellectual Structure of Knowledge in Information Behavior: A Co-Word Analysis. *Human Information Interaction*, 2(4), 21-36. DOR: 20.1001.1.24237418.1394.2.4.3.6 **[In Pesian]**
- Soheili, F, Tavakolizadeh Ravari, M, Hazeri, A, & Dost Hosseini, N. (2017). *Drawing a map of science*. Tehran: Payam Noor University. **[In Pesian]**
- Sory, F., Norouzi, Y., FamilRohani, A., & Zarei, A. (2020). Drawing the scientific map of Islamic Azad university researchers' products in the field of Art and Architect in Web of Science site. *Scientometrics Research Journal*, *6*(11), 127-148. . DOI:10.22070/RSCI.2019.4377.1286 **[In Pesian]**
- Sultanzadeh, H. (2013). Examining the views of Farabi, Ibn Khaldoun and Burckhardt on Islamic arts. *Iranian Journal Of Antheropology*, *11*(18), 43-68. DOR: 20.1001.1.17352096.1392.11.18.2.2 **[In Pesian]**
- Vafaeian, A. (2017). A Study of the Scientific Research Output on Music Information Retrieval Indexed in Scopus. *Scientometrics Research Journal*, *3*(5), 33-48. DOI: 10.22070/RSCI.2017.792 **[In Pesian]**
- Zandi Ravan, N., Davarpanah, M., & Fattahi, R. (2016). Review of Science Map Visualization and its Methodology. *Scientometrics Research Journal*, *2*(3), 57-76. DOI: 10.22070/RSCI.2016.469 **[In Pesian]**

©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
Inscriptions of Early Islamic Buildings in Iran from a Historical Perspective, Based on Sheila Blair's Viewpoints
Volume 12 Issue 32 Summer 2023 Pages 34-46
34

Original Research Article

Mahsa Tondro[1] Alireza Taheri[2]
Received: 14 March 2023 Revised: 17 June 2023 Accepted: 1 July 2023

DOI: 10.22055/PYK.2023.18329 **DOR**: 20.1001.1.23224622.1402.12.32.3.4
URL: https://paykareh.scu.ac.ir/article_18329.html

How to cite this article: Tondro, M & Taheri, A. (2023). Inscriptions of Early Islamic Buildings in Iran from a Historical Perspective, Based on Sheila Blair's Viewpoints. *Paykareh*, 12 (32), 34-46.

The Persian translation of this article is published in the same issue with the following title
کتیبه‌نگاری بناهای قرون اولیهٔ اسلامی ایران از منظر تاریخی‌نگری، براساس آرای شیلا بلر

Inscriptions of Early Islamic Buildings in Iran from a Historical Perspective, Based on Sheila Blair's Viewpoints

Abstract

Problem Definition: There are different approaches in the study of Islamic art, each of which offers different interpretations of Islamic art. Among these, the historical approach emphasizes the two components of contextualization and interpretation and seeks the genealogy of Islamic art by referring to the characteristics of the historical sequence. Influenced by this point of view, «Sheila Blair» investigates Islamic studies, and the most important orientation of her thought, when dealing with Islamic art, is to pay attention to the historical context in which the work is formed. Therefore, the current research seeks to answer the following question: «How can Sheila Blair's method and perspective reveal the understanding and acceptance of Islamic artworks»?

Objective: This research aims to pinpoint the historical perspective of Sheila Blair in the identification and reading of inscriptions in Islamic architecture.

Research Method: The current research was carried out using a descriptive-analytical method and qualitatively analyzed library information and documents.

Results: The results show that by using this type of study, it is possible to achieve a specific pattern of establishing the structure of the inscriptions, which is effective in identifying the date of anonymous works. Based on the historicist method, Blair considers Islamic art and architecture as a phenomenon that is the product of historical truth. Based on this, what is important in the first stage of his research method, including in the book entitled «The first inscriptions in the architecture of the Islamic period of Iran», are material and mostly tangible evidence, and mystical, spiritual, and transcendental interpretations have no place in her attitude. Blair considers the main reasons for the presence of religious inscriptions to be their preaching message and, in examining the content of religious inscriptions with an emphasis on historical aspects and a formalistic view, she obtains comprehensive information in this regard. Her research, including the book under review, besides providing a list of the most important inscriptions of the Islamic era of Iran, is a very useful reference for learning how to deal with inscriptions. In general, Blair records the inscriptions with a historical perspective and provides researchers with detailed information on the description of each inscription in terms of content, history, and geography, as well as formal and calligraphic analysis, which reveals a wide range of Islamic artworks for researchers in this field.

Keywords

Historicism, Sheila Blair, Islamic art and architecture, inscriptions

1. Ph.D. student, Department of Comparative and Analytical History of Islamic Art, Faculty of Theories & art Studies University of Art, Tehran, Iran.
2. Corresponding author, Professor of the Department of Comparative and Analytical History of Islamic Art, Faculty of Theories & art Studies, University of Art, Tehran, Iran.
Email: al.taheri@art.ac.ir

Introduction

The historicism method is based on liberating man from understanding the world based on timeless and absolute truths. In this method, the researcher's opinion is that a phenomenon such as a work of art and even the interests and tastes of the artist or his imagination came into existence under the influence of the specific contexts of the era or the elements and factors of his predecessors, in such a way that the historical context determines the identity of the work of art. Among these researchers, Sheila Blair is one of the most prominent researchers who is currently working in Islamic art studies, and in the way of study, she continues the path that «Grabar» opened for the researchers of this field for the first time in modern studies of Islamic art. «Grabar» considers the method of general discussion about Islamic art to be wrong and pointless in details. He believes, The research of Islamic arts should be dedicated to specific periods and actually be based on the distinction of time and region.Although it is possible to use different methods in examining Islamic art, these methods sometimes provide different interpretations of Islamic art. It should also be acknowledged that even among historians, there are differences of views and attitudes, and since the most important factor in the disagreement of Islamic art thinkers is based on perspective and method, therefore, it is necessary to examine this approach in understanding Islamic art. The purpose of the current research is to pinpoint the historical perspective of Sheila Blair in identifying and reading inscriptions in Islamic architecture, and seeks to answer the following question: «How can Sheila Blair's method and perspective reveal the understanding and acceptance of Islamic artworks?» Therefore, by examining these works, a clear understanding of Blair's historical approach to Islamic art is obtained.

Research Method

The present research method is descriptive-analytical and its data was collected by searching library sources and documents through photography. To achieve this goal, Sheila Blair's book entitled «The First Inscriptions in the Architecture of the Islamic Era of Iran» has been chosen as an example of one of Blair's valuable works in identifying inscriptions and examining their content and historical and geographical analysis. Therefore, the statistical community of this research includes several inscriptions of early Islamic buildings that Blair examined in 79 entries. It should be mentioned that among these works, according to the purpose of the research, some works have been examined by the method of qualitative analysis to determine the indicators of Blair's point of view and method in the analysis of inscriptions.

Research Background

In describing the background of the research, the following studies can be mentioned, which mostly deal with the methodological foundations of Islamic art: «Pazuki» (2004) in «Historicism and its relationship with the theoretical foundations of art history», examines the theoretical foundations of art historiography, especially Historicism, and then discusses phenomenology as a reaction against this point of view. «Blair & Bloom» (2008) in an article entitled «Mirage of Islamic Art; Reflections on the study of a fluid domain», looked at Islamic art from a historiographical perspective and examined the works of researchers in this field from the beginning of the 19th century until today in Islamic art studies. «Mousavi Gilani» (2011) has discussed method issues in the book entitled «Introduction to the method of Islamic Art». In general, detailed studies have not been done in Blair's historical perspective in the study of Islamic inscriptions. The current research studies

Sheila Blair's historical perspective in Islamic studies and how it is understood and received from Islamic works, and it has the innovation.

Historicism

«Historicism» or «Historism» is the translation of the German word «Historismus», which in Persian has been translated into «تاریخی‌گری» or «تاریخی‌نگری». This is a term that German historians coined in the middle of the 19th century, by which they called their school (Pazuki, 2004). The position of historicism according to the teachings of Hegel's philosophy of history, in Orientalism, based on the characteristics of historical sequence, seeks the genealogy of Islamic art and architecture. Hegel's philosophy of history deals with specific historical events that were the beginning of a new way in Western philosophy because none of the great philosophers before him considered history or the philosophy of history as important. Hegel calls the evolution of history a dialectical process or «historical dialectic». In a sense, his philosophy is considered a kind of philosophy of history (Jalali, Tahori, & Etesam, 2021). Historicism or historical authenticity is based on this reading and understanding of the world that all phenomena are determined historically and depend on their era and the set of social, cultural, etc. elements of their time. His own history (Hauser, 2003, 149) always enclosed and limited the artist in special historical conditions and can never go beyond the limits of his time, and in fact, every person and every work is made and dealt with. Among the historians of Islamic art, people like «Andre Godard», «Eleg Grabar», «Terry Allen», «Richard Ettinghausen», etc. have a Historicism tendency toward Islamic art. They consider Islam as a cultural phenomenon born of their historical background and do not accept its trans-historical and psychic issues that a certain background can influence. «On the other hand, Considering Islamic art as trans-historical and the inability of historical analysis to explain the nature of art is one belief of the traditionalist group in Islamic art, which is pointed out by people such as «Burckhardt». He believes that Islamic art has been influenced by Byzantine, Iranian, and Hindu-Mongolian elements from a historical point of view, but more attention should be paid to the religious components and orientations that have caused these different elements to come together in a single composition. Burckhardt believes that the root and origin of Islamic art must be found within Islamic concepts and that the religious approach has elements beyond history and time that do not fit within the scope of historicism and its perceptions» (Faghfouri, Bolkhari Ghahi, 2015). Historicism historians stand in opposition to such opinions, and at the same time they believe in the connection of religious artworks and even some non-religious works of Islam, they consider it a historical matter and avoid general, fixed, and trans-historical attribution to these works. In general, the Historicism view is an effort that leads to the classification of works and the stylistic framework of works through the collection of evidence and documentation. Therefore, «historicism is dealing with the cultural past that, in addition to presenting the past, has interpreted it, and by placing cultural works and belongings in a broader context, besides stating what factor caused the creation of these works, it should also state its meaning. It is in this explanation and interpretation of the mind that a lot of previous beliefs and knowledge, theories and viewpoints are raised and understanding is done based on the mind» (Taheri & Zarifian, 2019). Influenced by this point of view, Blair also conducts research in Islamic studies, and therefore, the most important orientation of her thought in dealing with Islamic art is to pay attention to the historical context in which the work is formed.

Sheila Blair's view on Islamic inscriptions

Sheila Blair has so far written valuable books in Islamic art studies that show her method and perspective on examining Islamic artworks. One of these works is the book entitled «The first inscriptions in the architecture of the Islamic era of Iran», which includes the introduction and analysis of a collection of the oldest Islamic inscriptions of Iran. In fact, this study covers the first five centuries of Islam, from the beginning of Islam in Iran to 500 A.H., which coincides with the middle of the Seljuk dynasty. Blair considers the reason for choosing this time range to be the relatively smaller number of inscriptions compared to after the 5th century, and from a historical point of view, she believes that «the examination of inscriptions after this time, in smaller geographical areas, is more reasonable» (Blair, 2015, 14). In order to better understand and identify her study method in Islamic inscriptions, this book has been selected, and among the examined inscriptions, a number of those that show Blair's method and perspective in the study of Islamic art were selected for the analysis in this research. In the first part of the book, the author has written a detailed introduction about the identification of inscriptions, which contains key points in epigraphy and provides the reader with Blair's perspective and methodology in identifying and dealing with Islamic works of art. In the table of contents, there are 79 entries that examine each of the inscriptions separately in an entry in chronological order. Blair's purpose of examining these inscriptions historically is to reach a specific pattern for writing different texts and a way to follow the evolution of the style of the inscriptions. In fact, «Max van Berchem» was the first person to collect such a collection of inscriptions based on the geographical region. He first went to Egypt, then to Syria and Asia Minor, and in the fourth part, he examined the inscriptions on the Arabian Peninsula. This book deals with the fifth geographical area, i.e. Iran. In relation to this type of regional approach, Blair has given explanations in another article entitled «Mirage of Islamic art, reflections on the study of a fluid domain» (2008), and points out: «One of the usual approaches is to deal with Islamic art temporally; i.e., as an art, it is a period in a certain region. In this view, the broad spiritual classification of «Islamic art» loses meaning in comparison with more focused regional terms such as «Iranian», «Turkish» or «Egyptian» art» (Blair & Bloom, 2008). She further points out that the geographical limitation to the political borders of today's Islamic Republic of Iran fades away compared to its extraordinary glory, and this limitation has caused the architecture of some periods that are outside the borders of today to be ignored. Therefore, by considering this problem in the regional approach, Blair has considered cultural Iran, «apart from today's political and geographical borders; That is, from the middle of the rivers to the headwaters and from the Caspian Sea to the Caucasus» (Blair, 2015, 14), and besides geographical boundaries, a historical scope (the first five centuries of Islam) has also been assigned to this research. Blair's purpose in choosing this method is to achieve general principles in the form's evolution and content of inscriptions and to apply these principles in the examination and dating of undated and illegible inscriptions. In addition, with this method of distinguishing different inscriptions, it is also clarified in terms of content, and with the obtained criteria, the function of anonymous buildings can be recognized. However, in order to get a more complete list of the first Islamic inscriptions in Iran, we can add to this list the inscriptions found in the Saveh Grand Mosque, the minaret inscription of the Saveh Meydan Mosque, and the Robat Ziarat inscription in the mountains south of the road from Zavareh to Khaf, which the author has not mentioned. In addition, there are inscriptions in the museums of Iran and the world, some of which can be considered from the first five centuries of the Islamic era of Iran. An example of these works

is a stone tablet in the Pars Museum of Shiraz, which seems to have belonged to the Atiq Mosque in Shiraz before that.

Classification of inscriptions texts

Since the beginning of the Islamic period, Muslim artists and rulers has always considered the art of inscriptions to provide religious, historical, and cultural identity. Regarding religious inscriptions and the reasons for their presence in Islamic architecture, different theories can be extracted from the works of Islamic art historians. According to the caliphs proposed the theory of Historicism, including Grabar, the use of Islamic inscriptions after the political and social stability of Muslims in the Umayyad period. In the early years of the formation of Islamic civilization, emphasis was put on promoting Islamic culture and familiarizing other conquered nations and civilizations with the religious concepts of Islam and the verses of the Holy Quran in the form of religious inscriptions to make ideological comments on the buildings of that period. According to the researchers, «With the establishment of Islamic rule in different regions of Central Asia, decorative inscriptions gradually gained a dominant role. Inscriptions in the Arabic language that had religious, moral, or educational content and followed a specific goal, because of the impressive beauty that was used in their construction and decorations, had a very useful effect in promoting and expanding the religious principles of Islam» (Manzo, 2001, 20). In general, in each of the Islamic buildings, we face different inscriptions, which are diverse in terms of language, theme, type of writing, and implementation. In the mentioned book, Sheila Blair divides the inscriptions into two categories, historical and religious, and believes that each of these was a subset of memorial texts, funeral texts, endowments, verses, hadiths, and supplications. This classification became a model for researchers. For example, in the book entitled «Arabic Calligraphy in Architecture» (1999), in the fourth chapter namely «Functional Classification of Inscriptions», a similar classification of the content of inscription can be seen, which was compiled by Sheila Blair regarding the book «Islamic Inscriptions» (1998). Therefore, in this research derived from Blair's method, to achieve a specific goal and pattern, the inscriptions are divided into four categories: historical texts, religious texts, language, and style.

1. Historical Texts

Such inscriptions are inscriptions with historical importance and contain information such as the name of the building, date of construction, signature of the architect, introduction of rulers, etc. In this section, in addition to historical inscriptions, this study also includes mementos; In Iran, it has been common to write their names on the magnificent ancient ruins. She believes these inscriptions are a kind of declaration and claim of the connection of the current official with that brilliant past, and this feature of meaning, which is of special importance from the political and social point of view, justifies the presence of the mementos in this collection. Blair seeks to find a specific pattern in the text of these mementos and identifies key and recurring words in them. After examining this group of inscriptions, she comes to the structure of the construction inscriptions: «The structure of all these inscriptions is: the introduction, the verb, the title that represents the building, the name of the founder or supporter, the date. Sometimes the name of the ruler of the time comes after the name of the building, and sometimes the name of the artisan is added to the end of the inscription» (Blair, 2015, 16). She believes that identifying these official principles and rules is beneficial in identifying and investigating disputes. Then she

discussed the verbs that were common in this category and pointed out that the official verb in the first Islamic inscriptions of Iran is «Amr Bebana (امر ببناء)» (command to build). Another verb is «Amara (عَمَرَ)», which she believes was used to build up the building. This verb (command to build) can be seen in various inscriptions of works, including a part of the inscription of the wooden tablet of the tomb of Imam Ali (AS) near Kufa (Najaf), which is one of the most important actions of Azd al-Dawlah in 363 A.H. (Fig 1). The text of the inscription: امر بعماره بقعه الشريفه تاج المله الشاهنشه ابی شجاع فناخسرو و لا زال عضدالدوله سنه ثلث و ستين و ثلث مائه Translation: Taj-ul-Mulleh, the emperor Abu Shuja' Fana-Khusro, who remains the assistant and helper of wisdom, ordered the development of his cherished tomb in 363 A.H. (Blair, 2015, 68-69).

Fig 1. The wooden tablet of Imam Ali's tomb, Cairo Arab Museum. Source: O'Kane, 2006, 272.

Fig 2. Dome of Nezam al-Molk Mosque of Isfahan. Source: https://commons.wikimedia.org.

«Max van Berchem» in the first volume of the book namely «A corpus of Arabic inscriptions» entitled Egypt, which is Blair's model for examining the collection of inscriptions in this book, considers the meaning of this verb (أَمَرَ، عَمَرَ) to build up, enrich, and bring to life. In addition to the buildings, she has spoken about its use for the institutions and foundations in which the buildings are located. By carefully examining these verbs, it is clear that the widest circle of words belongs to tomb buildings. Mentioning the examples of the words Mausoleum (Boghe), Mashhad, Torba, Tomb (Maghbare), Dorm (Persian inscription), Blair extracted Grave (Ghabr) and Palace (Ghasr) from the tomb buildings. Then she examines the attributes that are mentioned along with the names of people. From the names, attributes, and titles in these inscriptions, it can be seen that over time, the titles of Iranian officials have become more detailed and elaborated, and the use of titles in the inscriptions is so precise that their presence can be considered as the basis for dating the inscriptions. She used the same method to date the dome of Nezam al-Molk mosque in Isfahan. In the inscription at the base of the dome of Nezam-ul-Molk (Fig 2), it is mentioned that during the reign of Malik Shah, his vizier, Nizam-al-Mulk, ordered the construction of this dome. Khargerd school was also built between 465 and 470 A.H. by Nizam al-Mulk, and there he was called: « (امام عادل نظام‌الملک قوام‌الدین ابوعلی حسن بن علی بن اسحاق رضی امیرالمومنین) Honorable Imam, Nizam al-Mulk Qawam al-Din Abu Ali Hasan bin Ali bin Ishaq Radi Amirul Momineen, may God prolong his life». But here it is read like this: « (الفقیر الی رحمه الله حسن بن علی بن اسحاق) Al-Faqeer Ali, may God have mercy on him, Hasan bin Ali bin Ishaq» (Blair, 2015, 251). Not mentioning titles in the inscriptions of dedicated buildings is common and it can be attributed to the piety of the vizier who built the city mosque. However, with a historical view and considering all the ruling dimensions, Blair believes

that this difference in titles is the result of the difference in the financial resources of the work. It seems that Khwaja Nizam al-Mulk built the Khargerd school from his personal property and the financial source for the construction of the Isfahan mosque dome was the government treasury. In any case, the possibility of Sheila Blair as the reason for not including the titles in the inscription seems more logical considering Nizam al-Mulk's statement. «Khwaja Nizam al-Mulk» mentions the importance of titles in the book namely «Politics (SiasatNameh)» and writes: «The titles have become many and the more they have become, it should be appreciated and there should be no danger. The kings and caliphs have always been narrow in terms of titles, while is one of the honors of the country to keep everyone's title, rank, and influence since the title of a businessman and a peasant is the same as the title of a leader and famous man, there was no difference between the high-status and honored people in the famous or unknown places. Sometimes, the title of an Imam or a scholar or a judge was «Mu'in al-Din» and the title of a Turkish student or a Turkish alderman who had no knowledge of science and Sharia and did not know how to read or write, was also «Mu'in al-Din», so what is the difference? It was supposed that between the scholars and the ignorant, the judges and the students of the Turks, the title of both should be the same, and this was not permissible. Also, the titles of the Turkish rulers were «Hesam al-Dawlah», «Saif al-Dawlah», «Yamin al-Dawlah», «Shams al-Dawlah» and the like, and the eunuchs' titles were «Ain al-Dawlah Amidan», «Motaserefan Amid al-Dawlah», «Zahir al-Mulk», «Qawam al-Mulk», «Nizam al-Mulk». However now, the distinction has been made, and the Turks call themselves eunuchs, and eunuchs are the title of the Turks, and it has always been a cherished title ... The purpose of the title is to recognize the man by that title» (Nizam al-Mulk, 1969, 229). Blair believes that inscriptions are not the only instruments in finding the official titles of very famous personalities, and texts and coins can also be used. Kakuye, Al-Ziyar, etc. are very helpful; however, the study of the first inscriptions is very helpful in understanding the history and titles of not-so-famous people in small dynasties such as Hasanwayhids, Kakuyids, Ziyarid dynasty, etc. In fact, Blair's aim in examining and explaining Islamic inscriptions is to discover their forms and structure based on the process of historical evolution. Her opinions are based on the principles of historicism and the understanding of the world based on the facts in the context of time. She emphasizes that all historical phenomena depend on the set of social, political, and cultural components of their time are determined in the context of history, and cannot exceed the boundaries of their time. This historical perspective of Blair can be seen in all her works, including in the book entitled «Ilkhanate Architecture in Natanz» which focuses on the social status and the type of activity and the influence they have on the creation of architectural collections and inscriptions. Her main goal is to show how private commitments and economic investments affect Islamic art activities.

2. Religious Texts

In the scope of Islamic art, architecture has always been a place for divine verses and the words of prophets, and Islamic buildings can be considered the most obvious works that Islamic thought has been influential in their construction and decoration. One of the most used decorations in these buildings is inscriptions. Religious inscriptions contain religious themes and they can be considered as having decorative and functional aspects like some other decorative arts in Islamic architecture. Religious texts include Qur'anic verses, hadiths, prayers, and invocations. Although it is common to ignore inscriptions with repeated texts, sometimes these same repeated texts reveal signs in the recognition of the

building's use. «One of the important goals of inscriptions is to create a spiritual atmosphere by using the Quranic verses, as Martin Lingsahawje has interpreted it as a Quranic view, and according to him, «It should not be forgotten that one of the important goals of the Qur'an script is to create visual sanctity, looking attentively in the Quranic inscriptions to seek mercy and blessings from them». In hadiths, looking at Quranic verses is also mentioned. The Holy Prophet (PBUH) said: «Looking at the lines of the Qur'an without reading is also worship» (Makinezhad, 2009). On the other hand, Blair has examined religious texts with a formalistic view and it can be said that she does not give much importance to their place and meaning among Muslims since religious inscriptions in Islamic works have different aspects that depend on the beliefs of Muslim artists, including the protective aspect that can be seen in the works of Islamic architecture. For example, there is this belief among Muslims that reading and carrying the Ayat al-Kursi will save you from evils and calamities, and there are various hadiths in this regard. «Among others, Imam Sadiq (PBUH) said: "When the height of the roof of the house is over four meters, write the Ayah al-Kursi around the house to protect yourself from the evil of the jinn and the devil» (Abdullahiyan, 2009). Therefore, the frequent use of Ayah al-Kursi in buildings has a direct connection to the opinions of artists and those who commissioned Islamic buildings, which Blair did not consider. For example, she considered the phrase «Al-Mulk Allah (الملک لله)» which is repeated in many buildings such as Pir Alamdar and Damghan's Chehel Dokhtaraan, as merely a tool to fill empty spaces (Blair, 2015, 21) (Fig 3), while this phrase is one of the divine names that Muslims believe that its repetition causes the exaltation and ascension of the soul and «is among the invocations that refer to the absolute power of God and the commandment of the heavens and the earth» (Faghfouri & Balkhari Qahi, 2015). In «Kashf al-Mahjub», in the description of this name, "Hajwiri" points out: «The dominance of the name of the Lord (الملک) over the servant is such that the obligation of the servant falls from it, and against this domination, the servant's efforts are fruitless» (Hajwiri, 2013, 548). In «Ruh al-Arwah», in the chapter on the description of God's ownership, «Samaani» talks about the misery and slavery of the servant and «the severity of the mastery of the true owner, which compels him to put his will before his own and to remove pride and dignity from himself» (Samaani, 1989, 14). Therefore, the repetition of this name in original buildings was not just for filling the space and had a meaningful value for the builder or the customer that cannot be easily ignored.

Fig 3. Inscription of Damghan's Chehel Dokhtaraan with the phrase «Al-Mulk Allah». Source: Authors.

Also, she seeks to relate and connect Quranic verses with the use of buildings. Based on this, she examined the verses and mentioned, for example, verses 78 and 79 of Surah «Isra». Translation of the verses: Perform the prayer from the beginning of the sun's inclination towards the Maghrib [which is the beginning of the Islamic noon] until the end of the

darkness of the night, and [also] perform the morning prayer, because it is observed by [the angels of the night and the angels of the day], and stay awake for a part of the night for worship and servitude, which is special for you in addition to the obligation, it is hoped that your god will raise you to a place of praise [because of this special worship]. Blair considered these verses to be a good choice for altars because of the theme of prayer and vigil. However, she does not find a logical answer for these verses in the soiled dome of Jame Mosque in Isfahan and calls its use in a place other than the altar inappropriate (Blair, 2015, 22). While this verse has many applications for Muslims, its importance becomes clearer by studying hadiths and its connection with the location seems logical. «In a hadith from Imam Sadiq (PBUH), it is said that he said: Every servant of God who recites this Surah (Isra) on Friday night will realize Hazrat Qaim (PBUH) during his lifetime and will be one of his companions» (Abdullahi Fard, Oladaghobad, & Shekarpour, 2019). Blair introduces the most common verse in the first Islamic inscriptions of Iran, verse 18 of Surah Al-Imran, and believes that this verse's testimony to the superiority of Islam has made it a suitable slogan for mosques. Translation of the verse: While God is the upholder of justice [with the logic of revelation, with the sound system of creation and with the language of all creatures], he testifies that there is no god but him, and the angels and the possessors of knowledge testify that there is no god but him; a god who is powerful, invincible, and wise. This verse contains the purest monotheistic beliefs and points out that God and the angels and scholars who stand up for justice bear witness to the oneness of God and further consider Islam as the true religion. The Prophet of Islam mentions the importance of this verse in various hadiths. For example: «Whoever writes these verses (testimony verse) and carries them with him is safe from God and the angels protect him from calamities and disasters» (Majlesi, 2009, 217). This verse can be seen in various buildings such as «The Facade of Jurjir Mosque», «Shirkabir Altar in Dehistan», «Rotunda of Jame Nazanz Mosque», «Minar Altar in Zavareh» and «Minaret of Robat Malik». Therefore, Blair considers the biggest factor in the presence of religious inscriptions to be their preaching message, which even through their identification, one can see a picture of sectarian conflicts and boundaries in them (Blair, 2015, 23), and this is effective in recognizing the attribution of monuments to different periods. For example, verse 33 of Surah «Ahzab» (purification verse) is about the Prophet's family. This verse became the banner of the Shiites. This verse can be seen in Yahya's tomb in Sarpul Khatib in Afghanistan, and if there were no other signs in this building, this inscription was enough to attribute it to the Shiites and Imamzadeh. Another Shiite slogan is «Al-Taybin Al-Taherin» whose example can be seen under the dome of Naeein's Grand Mosque. Certainly, these slogans were not exclusive to the Shiites and the Sunnis also had similar tools. One of the Sunni themes used on the altars of the Seljuk period is the hadith «Ashrah Mubashara[1]». This hadith is attributed to the Messenger of God (PBUH) and is one of the most important and famous texts in the hadith and theology of Sunnis, in which the Prophet prophesied that ten of his companions would reach heaven. This hadith can be seen in various buildings, such as the altar of Golpayegan's Jame Mosque and the inscription of Naeein's Muhammadiyah Sarkoche Mosque. It is worth mentioning that to investigate the influence of the Fatimids in Egypt, they also followed the signs of the use of the same expressions (Blair, 2015, 23).

3. The language of inscription

In the language section, Blair examines the languages of the inscriptions used in the buildings, using a regional study method. The official language of Iranian inscriptions was Arabic, and they were arranged based on the established rules of Arabic inscriptions.

However, the examination of the inscriptions according to the dating shows the influence of the Persian language. First, it was seen the mementos, had a lower ceremonial status than the inscriptions of the construction and foundation of the buildings. Blair introduces the first use of the Persian language in the inscription as a memento of Azad al-Dawla in Persepolis[2] (Blair, 2015, 52) (Fig 4). In fact, the Persian language was first used in the founding inscriptions of eastern Iran, and even from the middle of the 6th/12th century in eastern Iran, Persian inscriptions became common on vessels and other objects. On the other hand, in more independent areas such as around the Caspian Sea, where older traditions existed, the Pahlavi script was used alongside the Arabic script, and these works were first attributed to the Sassanid era, However, now, they are considered to belong to the early Islamic era (Blair, 2015, 24). Bilingual inscriptions are abundantly found in these areas; Such as «Radkan Tower» (Fig 5), «Lajim Tower», and «Rasget Tower». Blair believes that the structure of the foundation inscriptions and the use of Pahlavi language and script are all the result of conscious imitation of the older buildings of the same region, and it seems that in these remote areas, pre-Islamic traditions were still alive until the middle of the Islamic era (Blair, 2015, 25).

Fig 4. Azad al-Dawla memento inscription in Persepolis, 322 A.H. Source: Blair, 2015, 57.

Fig 5. Pahlavi inscription on the Arabic side of Radkan East Tower. Source: https://iranmonument.com.

4. Inscription Style

In the style section, the author deals with the technical examination of the scrips and the stylistic evolution of the inscriptions. The first inscriptions in Iran were in a straight-angled (Rast Gooshe) script, and its example can be seen in the Dome of the Rock (Qoba Sakhra) and other Umayyad buildings. Blair believes that leafy and floral calligraphy was developed in the west of the Islamic world and from there it made its way to the east of Islam. There are different opinions about the origin of decorative Kufic. Contrary to the theory of people like Blair and Hertzfeld, «Grohman» considers the origin of this script to be in Central Asia and believes that the origin of the decoration and arrangement of the Arab tombstones in Cairo is attributed to samples of Iranian textiles. She says: «The issue of the origin of decorative Kufic script is attributed by some to Tunisia, from where it was taken to Egypt, however, «Martin Hartman» has stated about the tombstone that is in the Cairo Museum of Art and has a date of 243 A.H. It is an outstanding example of a new style that actively appeared in Fatimid writings after 470 A.H., and it has been said that this decorative floral Kufic script came to Egypt from the east» (Grohman, 1957, 185). Blair considers the knotting of the script to be characteristic of the East of the Islamic world. The first knots were formed in the name «Muhammad» and at the end of the 4th/10th century, it also appeared in the names of rulers, and in the 410s A.H., it also appeared in the inscriptions on the margins of coins. Blair believes that intertwining the letters was contrary to the readability of the text, and for this reason, only the letters of the words were written on the coins in such a way that their readability was simple; like Muhammad. It seems that with a

formalistic point of view, by emphasizing and paying attention to the surrounding factors, she ignores the religious and belief factors in creating works that can cause special attention to this title, and she has investigated the issue regardless of the belief and religious dimensions. While the name «Muhammad» is the manifestation and expression of prophecy and the second part of the motto of the Islamic religion after «There is no God but God « لا اله الا الله». During different periods, artists with special love and interest, besides writing and symbolizing the meaning and concept of monotheism, have designed and symbolized the name of the Prophet of Islam in most religious buildings and other parts of Islamic art and have written it in the most delicate and beautiful way possible (Fig 7 & 8). The visual role of «Muhammad (PBUH)» in the universe of Islamic art is the carrier of the most original form of «sacred art». In fact, artists showed the greatness and superior status of the Prophet of Islam with more decorations» (Khazaei, 2018). However, Blair examines the style of the scripts of the inscriptions with a formalistic and technical point of view and believes that one problem of this simple Kufic was that most of the letters were in the lower half of the strip, and this caused an imbalance in the script. Therefore, the scribes created decorative tools to fill the upper part of the inscription, and these decorations led to the appearance of the floral Kufic script in the west of Islam, and then the floriated Kufic also appeared (Fig 6). The traditionalists consider the reason for the existence of decorative motifs to be a higher matter and believe, «plant and Islamic motifs are basically re-creators of creative cosmic processes through nature. Just as rhythm is the foundation of nature, Arabesque scripts also have the meaning of rhythm. Every Arabesque script is a representation of movement that is showed by the regular repetition of features, elements, and phenomena; Therefore, it has consistency» (Ardalan & Bakhtiar, 2000, 43). According to traditionalists, including «Anne Marie Schimmel», the many decorative motifs in the inscriptions, the magical feature of the letters, and their illegibility were a sign of the holiness and blessing hidden in their meanings and concepts. According to her, «the more incomprehensible the text of these works, the more the ray of its holy quality reflects» (Schimmel, 2010, 38).

Fig 6. Kufic Movraq inscription in Khargerd School, Khorasan.
Source: Makinezhad, 2018.

Fig 7. The inscription of the name of Muhammad (PBUH), the discovery site of Jurjan (Kavos Dome), 4th century A.H., Source: Authors.

Fig 8. The inscription of the name of Muhammad (PBUH) in the Zanjan's Sultanie dome, Ilkhanid period. Source: http://azarbeuty.ir.

In the following, she examines the origin of the inscription script and points out that the most evidence of the origin of the inscription script can be found in the monuments carved in Persian Achaemenid sites, such as the monument of Azad al-Dawlah in 344 A.H. By examining the inscriptions according to the historical course, at the end of the fifth century

A.H., all the main currents of Iranian inscriptions become clear. The main types of inscriptions include mementos and inscriptions of the construction of various buildings, including mosques, tombs, palaces, minarets, towers, and ramparts. The official language of the inscriptions was Arabic, but the increase in the importance of Persian can be seen, and in terms of style, it shows the evolution of the Kufic script and the emergence of Movraq, Mozahar (floriated), and Maqad Kufic until introducing the Naskh script.

Conclusion

Blair's purpose in studying these inscriptions was to investigate the general structure of inscriptions, obtain general principles in the form's evolution and content of inscriptions, and apply these principles to the examination and dating of undated and illegible inscriptions. Influenced by Grabar's view and Hegel's philosophy of history, Blair pays attention to historical documents and the role of social, political, and geographical issues. Based on the historicist method, Blair considers Islamic art and architecture as a phenomenon that is the product of historical truth. Accordingly, what is important in the first stage of his research method, including in this book, is material and mostly tangible evidence, and mystical, spiritual, and transcendental interpretations have no place in her attitude. Blair considers the biggest reason for religious inscriptions to be their preaching message and in examining the content of religious inscriptions with emphasis on historical aspects and a formalistic view, she obtains comprehensive information in this regard. Her research, including the book under review, besides providing a list of the most important inscriptions of the Islamic era of Iran, is a very useful reference in learning how to deal with inscriptions. In the end, it can be concluded that Blair carefully records the inscriptions with a historical perspective and provides researchers with detailed information on the description of each inscription in terms of content, history, and geography, as well as formal and calligraphic analysis, which reveal the broad and detailed dimensions of Islamic artworks for researchers in this field.

Appendix

1. According to this hadith, the Prophet of Islam (PBUH) gave the good news of heaven to ten people, and even with the presence of many sins, they will never go to hell. These ten people, according to the traditions of Tirmidhi, are the following people: "Our Hadith Qutaiba told us Abdul Aziz bin Muhammad, from Abd al-Rahman bin Hamid, from Abiyyah, Abd al-Rahman bin Awf heqrd that the Messenger of God (PBUH) said: "Abu Bakr, Umar, Uthman, Ali, Talha, al-Zubayr, Abd al-Rahman bin Auf, Saad bin Abi Waqqas, Saeed bin Zayd, and Abu Ubaidah bin Al-Jarrah are in heaven.
2. In this inscription (344 A.H.), Amir Deylami gave his Persian name Fana Khosrow (Panah Khosrow) next to his Arabic name (Blair, 2015, 24).

References

- Abdulhaifard, A., Oladaghobad, M. B., & Shekarpour, Sh. (2019). Content analysis of Quranic inscriptions of Goharshad mosques in Mashhad and Hakim in Isfahan. *Parse Archaeological Studies*, 7(3), 161-176. **[In Pesian]**
- Abdullahiyan, M. (2009). Sayyid Ayat. *Afaq Noor Magazine*, (19),. 16. **[In Pesian]**
- Ardalan, N. & Bakhtiar, L. (2000). *The sense of unity of the mystical tradition in Iranian architecture* (H. Shahrokh, Trans.). Tehran: Khak Publishing House of Architecture-Urban Planning. **[In Pesian]**
- Blair, Sh. & Bloom, J. (2008). Mirage of Islamic art; Reflections on the study of fluid domains (F. Taheri, Trans.). *Journal of Archeology and History*, 23(45), 48-92. **[In Pesian]**

- Blair, Sh. (2015). *The first inscriptions in the architecture of the Islamic era of Iran* (M. Golchin Arefi, Trans.). Tehran: MATN Institute, Art Academy. **[In Pesian]**
- Faghfouri, R. & Balkhari Ghahi, H. (2015). A comparative study of the content of the Goharshad Mosque inscriptions and Shia religious foundations in the Timurid and Safavid periods. *Negare Journal*, 10(35), 5-17. **[In Pesian]**
- Grohman, A. (1957). *The origin and early development of floriated Kufic, Ars orientalist*. Nederland: The Smithsonian Institution. **[In Pesian]**
- Hajwiri, Abul Hasan Ali bin Othman. (2013). *Kashf al-Mahjub* (M. Abedi, Edit). Tehran: Soroush. **[In Pesian]**
- Hauser, A. (2003). *Philosophy of art history* (M.T. Faramarizi, Trans.). Tehran: Negah. **[In Pesian]**
- Jalali, S. H., Tahori, N., & Etesam, I. (2021). A comparative study of traditionalism and historicism in the explanation of mosque architecture, focusing on the opinions of Titus Burkhardt and Oleg Grabar. *Journal of Islamic Architecture and Urbanism*, 6(2), 113-132. **[In Pesian]**
- Khazaei, M. (2008). Shamse; The role of Hazrat Muhammad (PBUH) in the Islamic art of Iran. *Book of Mah-e Honar*, 120, 56-62. **[In Pesian]**
- Majlesi, Mohammad Bagher bin Mohammad Taqi. (2009). *Bahar Al-Anwar* (Volume 94). Tehran: Islamic bookstore. **[In Pesian]**
- Makinezhad, M. (2009). The evolution of Thuluth inscriptions in Iranian architecture (Safawi to Qajar). *Negareh*, 4(13), 29-39. **[In Pesian]**
- Makinezhad, M. (2018). The structure and characteristics of decorative Kufic inscriptions (floriated, knotted) in the Seljuq and Ilkhanid periods. *Negareh*, 13(46), 16-27. **[In Pesian]**
- Manzo, J. P. (2001). *Art in Central Asia* (S. M. Mousavi Hashemi Golpayegani, Trans.). Mashhad: Beh Nashr Company. **[In Pesian]**
- Mousavi Gilani, S. R.. (2011). *An introduction to the methodology of Islamic art.* Qom: University of Religions and Islamic School of Arts. **[In Pesian]**
- Nizam al-Mulk Tusi. (1969). *Siasatnameh*. Tehran: Jafar Shaar Publishing. **[In Pesian]**
- O'Kane, B. (2006). *The treasures of Islamic art in the museum of Cairo.* New York: The American University in Cairo Press.
- Pazuki, Sh. (2004). Historicism and its relationship with the theoretical foundations of art history. *Khyal Quarterly*, (10), 4-13. **[In Pesian]**
- Samaani, Shahab al-Din Abul Qasim Ahmad bin Abi al-Muzaffar Mansour. (1989). *Spirits in the description of Asma al-Mulk al-Fatah* (روح‌الارواح فی شرح اسماالملک‌الفتاح). Tehran: Scientific and Cultural Publishing Company. **[In Pesian]**
- Schimmel, A. (2010). Islamic calligraphy and culture (A. Azad, Trans.). Tehran: Beh Nashr. **[In Pesian]**
- Taheri, A. & Zarifian, R. (2019). Historicism in the field of Islamic art studies, a review of the book Ilkhanid architecture in Natanz. *Critical Research Journal of Humanities and Cultural Studies Texts and Programs*, 19(5), 137-157. **[In Pesian]**
- The Holy Quran (2014). (H. Ansarian, Trans.). Tehran: Dar al-Qur'an Organization. **[In Pesian]**

©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 Form and Significance of Painters' Signatures in the «Gulshan Album (Muraqqa'-e Gulshan)»: Case Study: Five Signed Paintings
Volume 12 Issue 32 Summer 2023 Pages 81-102
81

Original Research Article

Zahra Sadat Firouz Abadi[1] Iraj Dadashi[2]
Received: 29 April 2023 Revised: 24 July 2023 Accepted: 29 July 2023

DOI: 10.22055/PYK.2023.18397 **DOR**: 10.22055/PYK.2023.18397
URL: https://paykareh.scu.ac.ir/article_18397.html

How to cite this article: Firouz Abadi, Z & Dadashi, I. (2023). The Form and Significance of Painters' Signatures in the «Gulshan Album (Muraqqa'-e Gulshan)»: Case Study: Five Signed Paintings. *Paykareh*, 12 (32), 81-102

The Persian translation of this article is published in the same issue with the following title
چگونگی صورت و معنای رقم نگارگران در «مرقع گلشن» (مطالعه موردی پنج نگاره مرقوم)

The Form and Significance of Painters' Signatures in the «Gulshan Album (Muraqqa'-e Gulshan)»: Case Study Five Signed Paintings

Abstract

Problem Definition: Looking at the developments of Iranian painting, we witness the prevalence and inclusion of painters' names and signatures from the Timurid era in Iran and the lands influenced by Persian culture, such as Gūrkānī India. Among the works of this era, «Gulshan Album (Muraqqa'-e Gulshan)» holds a special place due to Jahāngīr Shāh's (Gūrkānī) direct supervision in collecting the pieces. The significance of this collection lies in two main aspects: 1) the number of signed works, and 2) the style of calligraphy, which differs from the Isfahan school. This study seeks primarily to examine the form the painters' signature, and also to study the significance of the signatures in the «Gulshan Album (Muraqqa'-e Gulshan)».

Objective: To identify the form and structure of the signatures embedded in Gulshan Album's paintings, and to investigate their hidden meanings. Specifically, we will examine how the composition of the signatures reveals the artist's motivation for representing his social status and establishing interactive (interpersonal) relationships with the viewer through his signature. By identifying patterns in how the signatures have been in how the signatures have been incorporated into the artwork, we can gain insight into how the artist used this form of self-representation to engage with his audience.

Research Method: Desk research was conducted in addition to the analysis of the originals. Five non-random samples of signed works were selected, and each one was analyzed according to our research objectives. A visual reading method was employed, based on the three metafunctions of composition, representation, and interaction.

Results: The examination of the signed paintings yielded three results. First, five compositional patterns were identified based on structural elements present in the signed paintings. Second, the narrative and conceptual relationship between the composition method and the verbal content of the signatures, in relation to the position of the painters in the court and their involvement in the production of Gulshan Album, was revealed. Finally, the motivation of the painters in engaging with the viewer was examined by analyzing the arrangement of signed paintings in different dimensions, distances, and size.

Keywords

Signature in Paintings, Gūrkānī Paintings, Gulshan Album (Muraqqa'-e Gulshan), Reading Images, Gunther Kress, Theo van Leeuwen.

1. Ph.D. candidate of Art Research, Faculty of Theories and Art Studies, Tehran University of Art, Tehran, Iran.
2. Corresponding author, Assistant Professor of Art Studies, Faculty of Theories and Art Studies, Tehran University of Art, Tehran, Iran. Email: dadashi@art.ac.ir

Introduction

«نقاش ازل کین خط مشکین رقم اوست/ یا رب چه رقم‌های عجب در قلم اوست»[1]

In Iranian writing and painting history, two different processes have been observed for adding an artist's name and signature (raqam) to calligraphic works and paintings. Each process evolved differently in literary content and form. As a result of the esteemed position reserved for the Quran and its transcribers, calligraphers held a highly regarded socio-political status from the first century A.H. Their names were respectfully mentioned in various books, including Asar al-Vozara and instructional texts. Therefore, signing the colophons of manuscripts or calligraphic works was deemed an important act[2]. However, for various reasons, such as the sanctity of images[3] in Islamic societies, and the humbleness of artists, putting signatures on paintings took a different path and, with a few exceptions, was not popular until the Timurid rule in the 9th century A.H.[4] The evolution of signature in Iranian painting can be divided into four periods. The first period, before the rule of Timur, saw signatures not being common among painters. However, towards the end of the Timurid and Safavid periods in the Herat and Tabriz schools, with the elevations of the status of painters and calligraphers, signatures emerged, often appearing as very simple signatures, which included the names of several high-ranking court artists accompanied by their patron (the king). These often had titles such as al-'abd, "the servant", al-aḥqar, "the most humble", etc. hidden inside the image. Due to his time in Iran, this tradition was adopted in India during the reign of Humayun, and it continued to be practiced in India during the reigns of Akbar Shāh and Jahāngīr Shāh. However, it is worth noting that this tradition was undergoing changes back in Iran. Therefore, the next two stages in the evolutions in signatures in the Isfahan school (elaborate signatures stressing on forms and the rhymed signature (Raqam-e Mosaja)) were not common in the Gūrkānī court. The paintings of "Gulshan Album (Muraqqa'-e Gulshan" (the subject of the present research), which is one of the valuable examples of Muraqqa' making in the world, were created during the reign of Jahāngīr Shāh (Prince Salīm). In addition to the inclusion of paintings and calligraphic works, the value and significance of this Muraqqa' is due to the considerable number of its signed paintings and the unique forms of its signatures, compared to Iranian couterparts which yield fewer signed paintings, which often depict simple signatures. By examining the paintings and signatures of the «Gulshan Album» this study aims to analyze the formal and semantic features of the painters' signatures and the motivational relationship between these signatures and the creation environment of the artistic works. Indeed, the present research does not merely focus on the aesthetic or structural changes of the signatures in question. Rather, utilizing a viewpoint of image reading grounded in social semiotics, this study seeks to analyze the signed artistic works from a social perspective to understand the artist's intention in expressing his social status and communicating with the audience. Hence, the main question this research seeks to answer is «Within the Gulshan Album, how did the painters structure their signature compositions and what meanings do these signature forms convey within the cultural context of Jahāngīr Shāh's period»

Research Method

As mentioned earlier, the materials and data for this research were studied and collected through desk research and observing the originals. Thus, all 262 pieces of calligraphy and paintings of the Gulshan Album's manuscripts (including folios from Gulshan and Golestān Albums) as well as the list of Muraqqa' of the Badri Atabai Royal Library. Fifty-eight pieces of signed paintings[5] are identified in this Muraqqa' and then divided into five general

categories, based on four criteria: 1. its position in the painting or in the margin; 2. its size and dimensions; 3. the number of signatures in a single painting (i.e., signed several times by one or more painters); 4. the artistic works with the possibility of having been signed by the artist himself[6] (Diagram 1[7]). From each category, one piece was chosen as a sample through a non-random selection, and information was gathered from previously published sources. This information mainly pertains to the painters, and the social landscape of the time, which was gleaned from Jahāngīr Shāh's memoirs. Based on the research objectives, these samples are described and analyzed below using the visual discourse analysis method (image reading).

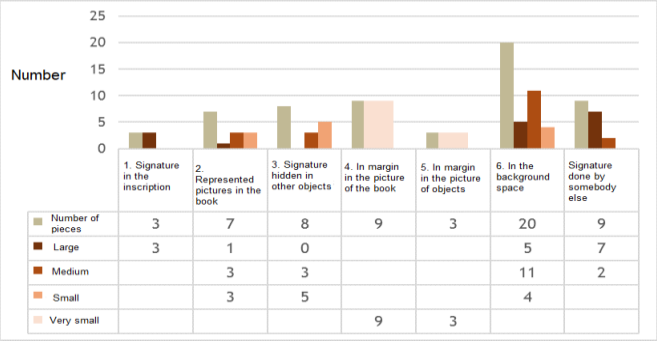


Diagram 1. Classification of 58 signed pieces in Gulshan Album, based on the dimensions of the signatures. Source: Authors.

Analytical Model of Research: After selecting the five signed paintings, we analyzed them to examine the forms and conceptual relationships between the signatures and the elements of the text (textual function), their semantic relationship with the artist's social status (ideational function), and their ability to interact with the «typical viewer» (interpersonal function). Our analysis was based on the theoretical framework of the social semiotic method and the theory of image reading developed by Gunter Kress and Theo van Leeuwen[8]. These two social semioticians of the Australian school, drew upon «Halliday's» linguistics theory to develop a precise method of reading images based on three meta functions of ideational, interpersonal, and textual. Their method of exploring images has been valuable for several reasons such as its emphasis on understanding the direction of reading in different cultures and its focus on exploring cultural, social, personal and emotional meanings in works of art. Additionally, their approach emphasized the interaction between the painter (producer) and the viewer of a particular type of work. This method has potential for application in the analysis of signatures by Indian and Iranian painters, as it provides a new and innovative way of exploring the meaning behind these signatures and their contexts Based on the primary objectives of the current research, the theoretical framework was developed in three stages and involved five modifications to the primary structure of the image reading theory (Table 1)[9]. The changes made in the table are marked with an asterisk.

1. In the study of signatures of painters, contrary to the theory of reading, according to the different conditions of this element compared to the general space of the painting, , first, the textual feature of signatures within the painting and then the ideational and interpersonal process were investigated.
2. In the compositional function of the text, three factors of information value (placement, salience (visual weight), and framing (connection with elements) were examined to analyze

the appearance and visual form of the signature in the image and its relationship with other elements.

3. In the representational (ideational) function, the conceptual relations between the painter's signature and the internal elements of the image were analyzed using two non-projective patterns: action and reaction between the elements and projective verbal or mental processes with the components of the image. The signatures were also examined conceptually as classificatory or analytical (descriptive-property) and symbolic description (metaphorical). Additionally, the painter's status in court and society was revealed in light of the social conditions of that time.

4. In the interactive (interpersonal) function, the creator's intended relationship with the typical viewer through the signature was analyzed from three perspectives. Firstly, the perspective of contact was explored, examining the two modes of demand (signature is readable from the viewer's side) and offer (signature facing inside the image) to understand the signature's connection with the viewer. Secondly, the distance between the signature and the viewer was analyzed based on its size relative to the frame in four modes: impersonal view (far), social view (medium), personal view (close), and invisible view (very far). Finally, the artist's attitude in conveying the message was examined in two modes of mental space (signature in perspective) and objective space (omniscient view).

Table 1. Theoretical framework (with five modifications to Kress and van Leeuwen's image reading theory marked with an asterisk). Source: Authors.

<table>
<tr><td rowspan="2">1. Composition</td><td colspan="10">Investigating the placement of the painter's signature in the artwork and its interaction with other elements of the image</td></tr>
<tr><td colspan="2">Place of signature (information value)</td><td colspan="4">Salience (visual weight)</td><td colspan="4">Framing</td></tr>
<tr><td>Central</td><td>Peripheral*</td><td colspan="4"></td><td colspan="3">No frame</td><td>Framed</td></tr>
<tr><td rowspan="4">2. Representation</td><td colspan="10">Conceptual relations between the painter's signature and the elements inside the image</td></tr>
<tr><td colspan="6">Representation of a moment*</td><td colspan="4">Representation of a concept</td></tr>
<tr><td colspan="2">processes</td><td colspan="4">situations</td><td rowspan="2">Classificatory structure</td><td rowspan="2">Analytical structure</td><td rowspan="2">Symbolic structure</td></tr>
<tr><td colspan="2">Agent factors</td><td rowspan="2">place</td><td rowspan="2">tool</td><td colspan="2" rowspan="2">Participant factors</td></tr>
<tr><td>Non-projected expression action-reaction</td><td>Projected expression mental/ verbal</td></tr>
<tr><td rowspan="3">3. Interaction</td><td colspan="10">The interaction of the creator of the artwork (using the way of signing) with the typical viewer of the artwork</td></tr>
<tr><td colspan="2">Contact*</td><td colspan="4">Distance</td><td colspan="4">Perspective*</td></tr>
<tr><td colspan="2">Demand-Offer</td><td>Personal-near</td><td>Social-medium</td><td>Impersonal-far</td><td>Invisible -very far</td><td colspan="3">Mental (subjective)</td><td>Objecti ve</td></tr>
</table>

Research Background

After reviewing previous studies, no independent research was found regarding the painters' signatures in the Gulshan Album. The lack of comprehensive research is mostly due to the fact that paintings of the Golshan Album have not been published. However, related articles in three areas provide some insight: a) few studies, mostly by European researchers, have been conducted on signatures in books and Muraqqa's of the Gūrkānī Dynasty, with a focus on manuscriptological purposes. For example, two of «Seyller» articles, namely «Annotation in Gūrkānī manuscripts» (1987), and «An indication of Gūrkānī art» (2000), point to the existing gap in studying the inscriptions and annotations of the paintings. b) since the 1940s, many articles have been published in Iran focusing on signatures in paintings mainly to identify manuscripts or artists. Meanwhile, only three researchers have specifically focused on the evolution of the written and literary text of the signatures in the paintings, or the colophons, including «Zoka» (1964) in «Signature and a Case of Humbleness of Iranian Artists», which deals with the reasons why the signature was not common before the Timurid period. In a series of articles appeared in the Nāme-ye Bahāristān, including «Colophon in Manuscripts», «Afshar» (2002) focused on the analysis of the colophons and calligraphic pieces. In his article, «Mossajja‘ (Rhymed) signature: Its raisons d’être and socio-religious contexts», «Ajand» (2017) analyzed this type of signature in Iranian paintings only from the historical and literary perspective. This approach is not address in this research. c) In the field of signature studies and from an artistic and formal criticism point of view, «Mosavat» Master’s thesis (2009) «Semiological examination of signature in paintings from the Ilkhanid to the Qajar periods» deals with the evolution of signatures of Iranian painters from a layered semiotics point of view. However, to date, the signature has not been previously studied either in Gūrkānī or Iranian paintings from the perspective of the social background of the creation of the work and the motivation of the artists in interaction with other elements in the image and its typical viewer. Therefore, the current research opens a new path both in terms of signature in the Gulshan Album paintings and the analytical method of the works.

Theoretical Concepts

1. Signature (Raqam): In the tradition of scribes and artists, thae part of the artistic work containing the artist's name and signature, or the date of creation, written on the pages of the work or at the colophon of the book, is referred to as signature or Raqam (Tarqīmeh). Afshar believed that «The term «Tarqīmeh» (signature) is established by the scribes of India ... The word «Raqam» has been used historically to refer to the name of the creator of the manuscript, the creator of canvas, or the scribe of a calligraphic piece» (Afshar, 2002). Also, Mayel Heravi emphasized that Raqam is a reference to the signing process during which the scribe mentions the year and month of his work and sign his name upon finishing the manuscript (Mayel Heravi, 1993, 662). Therefore, the Raqams (signatures), especially those placed within a painting, served as a signature. In this research, Raqam and signature are used interchangeably.

2. Form: In the present study, employing «Tatarkiewicz’s» theory[10], the term «form» encompasses two distinct historical definitions at the same time. The first definition refers to the act of organizing parts and elements to create order or composition (concept A). The second definition pertains to «what is directly related to the senses», the appearance of the elements (concept B) (Tatarkiewicz, 2021, 320).

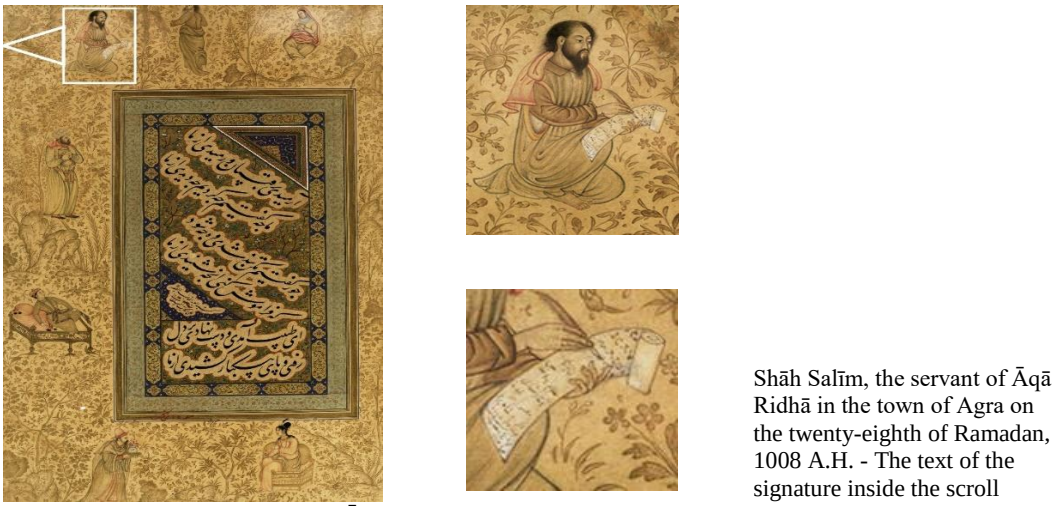
3.Types of Raqam (Signature) and Its Evolution in Painting: The evolution of Raqam (signature) in Iranian paintings can be seen in four periods: The first period was before the Timurid's rule, during which Raqam was not common because of various reasons, including the lack of identification of the social status of painters, the characteristic of group productions of royal workshops and the typical humbleness of artists who signed the paintings (Pakbaz, 2020, 720). During the second period of the late Timurid and Safavid periods, in the school of Herat and Tabriz, along with the gradual growth of the authority of painters and the spread of the theory of «two pens (Qalam)»[11], we notice a new tradition of signature on paintings, but still «the way of paintings on works... was very simple and only the artist's name and sometimes the date of creation was included within the painting or at the bottom of the work» (Zoka, 1964). Only high-ranking artists were allowed to record their names next to or under their patron's name along with terms of service like «Al-'Abd, Haqīr, Faqīr...». At the same time, with Gūrkānī king Humayun being present in the Iranian court, and then his invitation to Mir Seyyed Ali and Abdus-Samad to India, the tradition of Iranian painting, including the method of painting, gradually spread in India. During the latter half of Shāh Tahmasp's reign in Qazvin, concurrent with his repentance, artists began to operate independently from the court and joined the market system. They also introduced a new style of signature, which was large and prominent, accompanied by an explanation or a poem on individual illustrations, known as Yeke Sourat. At this time, with the migration of Iranian artists to the court of Akbar Shāh (the third Gūrkānī king), the Indo-Persian school emerged influenced by the Tabriz school. Although from the middle of his reign, a type of Indian-Iranian-European eclectic art became popular, the method of signature in the style of the previous period (Tabriz school) continued in the court of Akbar Shāh and his son Jahāngīr Shāh. In the fourth period, spanning from the reign of Shāh Abbas II until the beginning of the Qajar period, there was a prevalence of foreignization in Iran. During this time, another method of signature known as Mosaja (Rhymed) emerged (Ajand, 2017). The details and analysis of the third and fourth signature methods are beyond the scope of the present research (Table 2).

Table 2. Developments in Iranian and Gūrkānī painting. Source: Authors.

<table>
<tr><th colspan="6">Developments of signature in Iranian painting</th><th colspan="4">Developments of signature in Gūrkānī painting</th></tr>
<tr><td>Pre-Timurid</td><td colspan="5">Signature on pictures was not common</td><td colspan="4"></td></tr>
<tr><td rowspan="2">Timurid and early Safavid era</td><td rowspan="2">Tabriz style signature</td><td colspan="3">Safavid Kings</td><td colspan="4">Gūrkānī kings</td></tr>
<tr><td>Shāh Tahmasp</td><td>930 A.H.</td><td>1524 A.D.</td><td>Babur (Zahirudin)</td><td>932 A.H.</td><td>1526 A.D.</td><td></td></tr>
<tr><td rowspan="5">Middle of Tahmasp's reign (Qazvin and Isfahan schools)</td><td rowspan="5">Other styles of signature</td><td></td><td></td><td></td><td>Homāyūn (Naser al-din)</td><td>937 A.H.</td><td>1530 A.D.</td><td rowspan="4">Tabriz style signature</td></tr>
<tr><td>Qazvin capital</td><td>962 A.H.</td><td></td><td rowspan="3">Akbar (Jalal al-din)</td><td rowspan="3">963 A.H.</td><td rowspan="3">1556 A.D.</td></tr>
<tr><td>Esmaeil II</td><td>983 A.H.</td><td>1576 A.D.</td></tr>
<tr><td>Mohammad Khodabandej</td><td>985 A.H.</td><td>1578 A.D.</td></tr>
<tr><td>Abbas I</td><td>996 A.H.</td><td>1588</td><td>1008 A.H.</td><td></td><td>Gulshan Album</td></tr>
</table>

Developments of signature in Iranian painting					Developments of signature in Gūrkānī painting			
				A.D.	Jahāngīr (Salīm - Noor al-din)	1014 A.H.	1605 A.D.	Tabriz style
		Safi I	1038 A.H.	1629 A.D.	Shāh Jahan(Shahab al-din)	1037 A.H.	1628 A.D.	A simple signature, different from the Iranian style
The era of Shāh Abbas II The prevalence of foreignization	Mosaja (Rhymed) signature	Abbas II	1053 A.H.	1642 A.D.	Aurangzeb (Alamgir)	1069 A.H.	1659 A.D.	

4. Gulshan Album: During the reign of Jahāngīr Shāh (Prince Salīm), there was a shift in the focus of artistic production from books to murqqa'-making and similar images of people and events. Some of the most valuable sample of this form of art were the Muraqqa' albums such as Gulshan Album and Jahāngīr (Berlin). The Gulshan Album was probably compiled around 1007 AH during his reign (with the title of Shāh Salīm) and around the end of his reign styled as Jahāngīr Shāh 1037 AH (Fig 1).



Shāh Salīm, the servant of Āqā Ridhā in the town of Agra on the twenty-eighth of Ramadan, 1008 A.H. - The text of the signature inside the scroll

Fig 1. Khat Al-Faqīr Alipiece with Āqā Ridhā Heravī's annotation, the oldest dated image of this Muraqqa'. Source: Gulshan Album, Royal Library of Golestān Palace.

Now, a large part of this exquisite Muraqqa' from the era of Naser al-Din Shāh Qajar is kept in the Golestān Palace in Tehran[12]. This book contains 133 double-sided sheets of Muraqqa' Gulshan and Muraqqa' Golestān (Atabai, 1974, 336)[13], made up of paired calligraphic and pictorial pieces bordered with finely decorated margins (gilded)[14]. Based what we observed, almost all of the Muraqqa's 128 calligraphic pieces bear the signatures of Iranian Nasta'līq calligraphers. These works, done in the Wassālī style[15], are featured on the pages of the gilded pieces. Though there are 118 paintings in the Gulshan Album, only 45 comprise the names of the painters. Of these, six pieces were signed by "Kamāl-ud-Dīn Bihzād" and attributed to him in terms of style and subject, while the rest of them belongs to Indian painters and two illustrators of Iranian descent living in Gūrkānī court, namely «Abdus-

Samad» and «Āqā Ridhā Heravī». Jahāngīr Shāh, who claimed to have a taste for paintings (Jahāngīr n.d., 266-267)[16], was directly involved in selecting these precious pieces in the Gulshan Album (Figs 2-3).

Fig 2. Monograph of «Behzad signature». Source: Piece 6,Gulshan Album,Golestān PalaceLibrary.

Fig 3. Text taken from Behzad, «Raqam of Jahāngīr Shāh».Source: Piece 7, GuleshanAlbum, Golestān Palace Library.

Discussion and Analysis of Five Selected Samples of Signed Paintings

Signed artistic works, including paintings and annotations in margins, are divided into five general categories based on the location of these artworks, and one sample was selected for each category (Table 3).

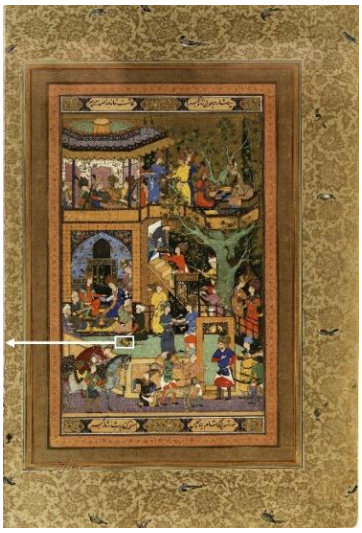
Table 3. Classification of signed works. Source: Authors.

Classification based on the placement of signatures in pieces	Samples of selected works in each category
1. Signature in inscriptions	Samples 1 & 2. Assembly of Homāyūn and Akbar Shāh - Abdus-Samad's signature
2. The hidden signature in the images represented by the papers and books inside the image	
3. The hidden signature in other objects	Sample 3. King Salīm with his companions at the promenade by Āqā Ridhā
3.1. The signature in larger dimensions inside the images of books	Sample 4. Christian leaders (Saint Hieronymus/Jerome) by Nādirah Banoo
4. Signatures in figures in the margin (dissolve)	Sample 5. Faqīr Ali calligraphy piecewith a signedmargin by two artists, Dawlat and Abul Hassan
5. A signature suspended in the background	Sample 6. Spring flowers piece by Mansour (Nādir al-Asr Jahāngīr Shāhi)

First and Second Samples: Homāyūn and Akbar Shāh 's Assembly - Abdus-Samad's Signature

These two samples represent two categories of signatures: in the inscription and hidden in the image. «Abdus-Samad Shīrīn Qalam», a painter and calligrapher of Shirazi origin and a resident of Tabriz, who went to India following an invitation from the Gūrkānī King, Homāyūn, received the title of «Shīrīn Qalam» from Akbar Shāh. He was one of the main founders of the Indo-Persian school.[16] He was skillful at various fields of painting and calligraphy. Presently, the Golestān Palace Library houses eight pieces of his paintings in various painting styles (Table 4)[17]. In the painting of Homāyūn and Akbar Shāh's assembly, the pose of the figures, architectural details, and structural rules of the Tabriz school are used to portray the event of the Gūrkānī court. Different opinions about this assembly have been presented; for instance, "Homāyūn is situated on the upper floor, with musicians and servants next to him" (Karimzadeh Tabrizi ,1990, 336). However, this view contradicts the descriptions found in the inscriptions surrounding the painting. These inscriptions feature characters such as «Jalal al-din» (Akbar Shāh) depicted at two different ages and the painter himself, Abdus-Samad, portrayed sitting in the courtyard next to a yellow notebook which bears the signature «Allah-o Akbar-Abdus-Samad Shīrīn Qalam». It is noteworthy that Abdus-Samad's name and visage are repeated three times in this painting, which is a rare incidence in both Iranian and Gūrkānī paintings. The name of the artist is first mentioned in the inscription above the picture: «شبیه شاه همایون وشاه اکبررا/ نگاشت خامهٔ عبدالصمد ز روی هنر». The term شبیه[18] refers to the depiction of two lower figures (Humayun and Akbar). The word خامهٔعبدالصمد[19] in the second stanza in the bottom line refers to a notebook held by a person, who is wearing a dark blue clothes, which according to the bottom inscription « نمود تصویرآنکه تمام این مجلس/ بصفحه که نماید بشاه شاه اکبر», probably portrays Shāh or Akbar Shāh. The name of Akbar Shāh is repeated twice in the upper and lower inscriptions, along with two images of him at different ages: once a teenager in red in the upper right half of the picture, that is, young Akbar (Prince Jalāl ad-Dīn) showing a picture to Homāyūn (his father) before himself ascending the throne and before his father's death, ;and once, according to the lower inscription, he is depicted in the lower left at a young age. Therefore, in this piece, we witness a kind of temporal analytical structure with a hidden time path, but with distinct sequences of his life. The inclusion of Abdus-Samad's name in the inscription serves to convey two ideas: first, it suggests the artist's sense of power and superiority, as he is deemed worthy of being mentioned alongside the names of two kings. Second, it speaks to the close relationship between Abdus-Samad and the kings, highlighting the artist's "level of communication and companionship"[20] with them. These ideas are conveyed through the placement of Abdus-Samad's name above the painting, indicating his importance and contribution to the work, as well as his close proximity to the kings. The second signature «الله اکبرعبدالصمد شیرین قلم» in Nasta'līq Khafī script is placed on the yellow cover of the book in the lower third of the picture next to the brush and painting tools and close to a person wearing green (probably Abdus-Samad) in the yard. It conveys four aspects of the artist's characteristics: firstly, his affiliation with the royal workshop through the phrase «(الله اکبر) Allah-o Akbar»; secondly. His proficiency in both calligraphy and painting through the depiction of a notebook and writing tools; thirdly, his connection with the court through reactions, hand gestures, and glances from the courtyard towards the room; and finally, his position as a teacher to the three kings Humayun, Akbar, and Prince Salīm, as shown by

Akbar's action of presenting artwork to Homāyūn and the king. Furthermore, the second signature on the cover, despite being small and inconspicuous, has turned towards the viewer's gaze and has become an informative element in the painting (Fig 4 & Table 5).



The upper inscription. شبیه شاه همایون و شاه اکبر را/ نگاشت خامهٔ عبدالصمد زروی هنر

Signature 2. On the cover of the book: «Allah-o Akbar - Abdus-Samad Shīrīn Qalam»«الله اکبر- عبدالصمد شیرین‌قلم»

The lower inscription. نمود تصویر آنکه تمام این مجلس/ بصفحهکه نماید بشاه شاه اکبر

Fig 4. A piece from Homāyūn and Akbar Shāh assembly- Abdus-Sama's signature.
Source: Gulshan Album. Golestān Palace Library.

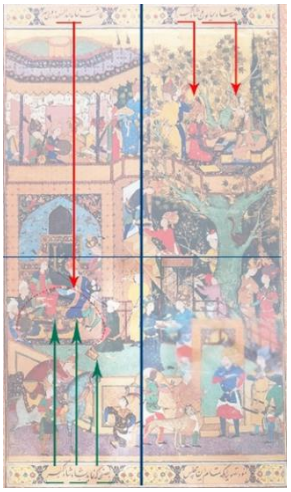
Table 4. Analysis of the text offive painters' signatures. Source: Authors.

Sample	Painter's name	No. of signed artworks	Theme of signatures	Position of signatures in the paintings
1 & 2	Abdus-Samad	8 pieces	Allah-o Akbar-Abdus-Samad Shīrīn Qalam Signature of Abdus-Samad Shīrīn Qalam /Work of Abdus-Samad 's servant الله اکبر- العبدالصمد شیرین‌قلم- بنده شکستهرقم عبدالصمد شیرین‌قلم- عمل بنده درگاه عبدالصمد	hidden in the objects inside the picture
3	Āqā Ridhā Heravī	11 Pieces	Titles like Devotee, sincere, servant (King/Sincere servant), Low-level servant, Reza Jahāngīr Shāhi مرید، بااخلاص، غلام، بنده (شاه/ بندهٔ بااخلاص)، کمترین- رضا جهانگیرشاهی (in his last artwork) The practice of Reza, the low-level servant «مشق کم‌ترین رضا» (in a fragment taken from an Iranian work)	In different parts of the pieces under the name of King Salīm - hidden in objects - suspended - in the margins
4	Nādirah Banoo	2 pieces	بنده پادشاه سلیم/ عمل نادره‌بانو شاگرد آقا رضا دختر میرتقی	hidden in a picture of the book - in the inscription inside the picture

PAYKAREH
Journal of Art Faculty, Shahid Chamran University of Ahvaz
The Form and Significance of Painters' Signatures in the «Gulshan Album (Muraqqa'-e Gulshan)»: Case Study: Five Signed Paintings
Volume 12 Issue 32 Summer 2023 Pages 81-102

Sample	Painter's name	No. of signed artworks	Theme of signatures	Position of signatures in the paintings
5	Dawlat Mansour	5 pieces	Work of the low-level slave - the practice of the low-level servant- Raqem Faqīr Haqīr عمل کمترین خانه‌زاد- مشق کم‌ترین بنده -راقم فقیرالحقیر	Hidden in objects - in the margins
	Abul Hasan	2 pieces	Jahāngīr Shāhi /Work of Abul Hasan جهانگیرشاهی/ عمل ابوالحسن	In the dissolved margin
6	Mansour	1 piece	Work of Mansour (Nādir al-Asr Jahāngīr Shāhi) (عمل منصور (نادرالعصر جهانگیرشاهی	Suspended in the space of the artwork

Table 5. Analysis of Homāyūn and Akbar Shāh Assembly. Source: Authors.

Analysis of the first signature			First signature	Second signature
Composition	Information value	Peripheral	شبیه شاه همایون و شاه اکبر را/ نگاشت خامه عبدالصمد ز روی هنر	
	Saliency	High visual weight - foreground		
	Frame	Discontinuity - located in the inscription		
Representation	Representation of the story	non-projectedmental - cognitive projected verbal (the word شبیه)		
	Representation of the concept	hidden category- symbolic induction descriptive symbolic (خامهٔ عبدالصمد)		
Interaction	Contact	demand		
	Distance	Social view		
	Perspective	objective		
Analysis of the second signature				
Composition	Information value	Peripheral (lower left side)		
	saliency	equal to other elements		
	Frame	Discontinuity: empty space Continuity: reaction		The signature on the cover Allah-o Akbar Abdus-Samad Shīrīn Qalam (الله اکبر عبدالصمد شیرین‌قلم)
Representation	Representation of the story	Projected: the word Allah-o Akbar الله اکبر		

Analysis of the first signature			First signature	Second signature
		(the title of Akbar Shāh)		
	Representation of the concept	A comprehensive attachment analysis (attachment to the book) Descriptive symbolic: carrying and inducing the status of a master		
Interaction	Contact	Demand/face-to-face view		
	Distance	impersonal view - distant (small)		
	Perspective	Objective (without perspective)	نمود تصویر آنکه تمام این مجلس/ بصفحه که نماید بشاه شاه اکبر	

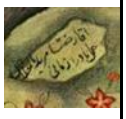
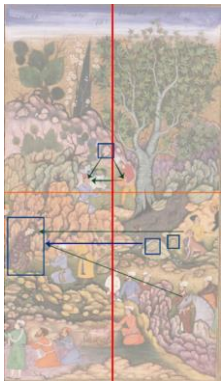
The Third Sample: King Salīm with His Companions at the Promenade by Āqā Ridhā Heravī

The third sample features hidden signatures in the objects, and belongs to Āqā Ridhā Nagargar, an Iranian immigrant who came to India during the reign of Safavid King Shāh Abbas. Āqā Ridhā Nigārgar joined Prince Salīm's workshop with his son Abul Hasan.[21] There, in addition to managing the library, he produced small books such as «Anwāri Soheīly»[22], trained Indian artists, and was responsible for producing and collecting pieces of Moraqqa‘, including the Gulshan Album. Therefore, the largest number of Muraqqa' pieces (11 pieces) and the oldest painting in the margin of the Gulshan Album (1008 AH) belong to him (Fig 1). His works are a blend of Iranian, Indian, and European influences (Table 4). In the painting being analyzed here, we can observe an example of his landscape painting, influenced by the Tabriz and Qazvin schools. This work depicts a mountain with a blue sky embellished with golden hues. The landscape shows colored rocks that contain inscriptions and signatures. In the upper half of the image, there is a purple rock with the name «King Salīm» inscribed on it. Moving to the lower left corner, two green diagonal rocks are aligned with a plane tree and a river containing fish and duck. Among the intricate details, there are the signatures «آقا رضا مرید با اخلاص عمل نادرالزمانی» and «The month of Rabī‘ ol-Awwal is over. Friday the 10th (ماه ربیع‌الاول تمام شدروز جمعه دهم)». In this piece, groups of people and their belongings are divided into four «covert taxonomy» categories, which are separated from each other with the help of color and light-dark spatialization of the rocks, and at the same time, they are connected with other elements and the opposite plane through action and reaction. Signatures and small writings with little visual weight, like the Tabriz School, are hidden in three rocks. In all three cases, the rock, like a frame, separates the writings from other elements and unites them with its diagonal position. The way King Salīm's rock is positioned in the painting suing a «single-level» process created a one-way arrow that draws the viewer’s attention towards the king's face on the lower left side. The other two rocks with the signature «Āqā Ridhā...» and the date of «Rabī‘ ol-Awwal...» on the right side, enhance the overall composition. The two rocks on the right side of the painting, aligned with the two attendants on the left, show that they are attributive - symbolical, a metaphor of Āqā Ridhā’s servitude to his patron, Prince Salīm. This idea is further emphasized by the signature «Āqā Ridhā, a sincere devotee of Nādir az-Zamānī رضا

مرید با اخلاص عمل نادرالزمانی». This type of hidden signature in the rocks is observed in other works by Āqā Ridhā, such as the book "Anwār Soheily", where he places the name of his patron (Prince Salīm) at the top of the image and his name, along with respectful expressions, on the rocks below. The very small dimensions and direct perspective of the signatures in this painting show the artist's impersonal interaction with the viewer, allowing the audience to freely explore every part of the painting without the interference of the artist's subject. A closer inspection reveals the name of Shāh Salīm, followed by the signature and the date, both hidden within the rocks (Table 6 & Fig 5).

Fig. 5. King Salīm 's assembly with his companions at the promenade, by Āqā Ridhā Heravī. Source: Gulshan Album, Royal Library of Golestān Palace.

Table 6. Analysis of signatures in the assembly of King Salīm with his companions at the promenade. Source: Authors.

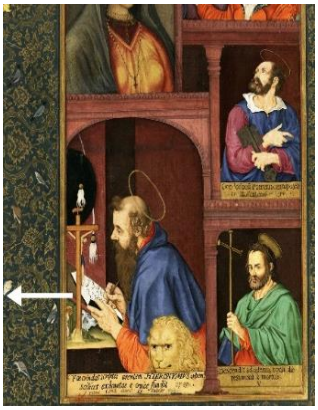
Composition	**Information value**	Central –پادشاه سلیم Peripheral-Ideal- آقا رضا غلام بااخلاص	  	
	Salience	Low visual weight-all the signatures More visual weight - Shāh Salīm's name		
	Frame	Discontinuity: action of rocks Continuity: Diagonal action and reaction of individuals		
Representation	**Representation of the story**	Non-projected: the action of King Salīm's diagonal rock Projected verbal: a sincere devotee (serving)		
	Representation of the concept	- Classification process: 4 covered categories (entire ofpainting) -The name of Shāh Salīm is one-level ranking		

		Rock of signatures and history of covered classification (with two attendants) -Symbolic process: attributive symbolism - position of the signature (servitude metaphor) Symbolic induction - the words of Shāh Salīm (princely period)		
Interaction	**Contact**	Demand		
	Distance	Impersonal (small and far)		
	Perspective	Objective (without perspective)		

Fourth sample: Christian leaders (Saint Hieronymus or Jerome) by Nādirah Banoo

The fourth sample in the group of signatures in the image is a larger compared to other samples. The sample examined here belongs Nādirah Banoo, one of the female artists of Jahāngīr Shāh's court[23]. The only information available about this artist is that she introduced herself as Mirtaqi's daughter (probably from Iranian immigrants) and a student of Āqā Ridhā (Karimzadeh Tabrizi, 1990, 1978). Her works are «pastiches» of European prints, indicating that Āqā Ridhā Heravī encouraged her and his other students, including his son «Abul Hasan», to imitate European works (Soucek, 2005). In examining the two existing pieces by Nādirah Banoo in the Gulshan Album, three distinctive features of her works are apparent. The first is the use of monochrome prints (calcographic prints) from different European artists, arranged creatively in four or six different frames. This design contradicts the usual method in which all the pieces were painted, and below each picture a Latin text was attached (glued). This piece features five pictures from European prints depicting Christian leaders. The pictures are separated by architectural columns and, the artist's Persian signature, «بندهٔ پادشاه سلیم عمل نادره‌بانو شاگرد رضا دختر میرتقی», appears in the lower left frame inside the pages of the book (Bible) in Saint Hieronymus's hand[24]. This image is one of four prints depicting Church Fathers (between 1590 and 1629 A.D.) by Egidius Sadeller, a Flemish artist who worked at the court of the Holy Roman Empire in Prague and a contemporary of Jahāngīr Shāh. It shows Saint Jerome writing the Gospel in the room. He is shown with a halo around his head while a bishop's hat with the symbol of a lion hangs on the wall next to him. The image also includes a cross and a skull on the table, as well as a Latin text that describes Saint Jerome in a printed work. The placement of the artist's signature in Persian next to the Latin elements creates a sense of anachronism[25]. The large dimensions of the signature and its visual weight are also interact with the Latin text, creating a sense of balance between the book and Saint Jerome's hand, and the words «King Salīm's servant, Nādirah Banoo's servant...». Concepts such as the royal relationship between the part and the whole, between the book and the signature, the saint and the book, as well as attributive relationship between Saint Hieronymus as the supporter of librarians are represented by the common image of him writing the book (Bible). The placement of Nādirah Banoo's signature on the book symbolically suggests the contribution of the artist to the preparation of the Muraqqa' manuscript. Furthermore, by placing her signature on the pages of the holy book, Nādirah Banoo intends to establish a closer relationship with the viewer. By placing it diagonally towards the elements in the image, she imposes her subjective (mental) attitude on the audience. On the other hand, the expression of the

signature «عمل نادره‌بانو شاگرد رضا دختر میرتقی», only serves to inform the reader (Table 7 & Fig 6).



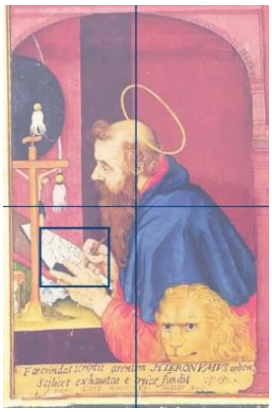
Signature: Servant of King Salīm/ Nādirah Banoo's work / Student of Reza, daughter of Mīrtaqī

The painting is copied from this print

Fig. 6. 1. The piece of the Christian leaders, Nādirah Banoo's work. Source: Gulshan Album, Golestān Palace Library. 2. Saint Jerome is writing in the room (from the collection of 4 Church Fathers) by Egidius Sadeler, (between 1590 and 1629 A.D.).

Table 7. Analysis of signatures in the Christian leaders' piece. Source: Authors.

Composition	Information value	Peripheral- Lower left side
	Saliency	Medium Visual weight
	Frame	The entire work: discontinuity (5 frames) continuity of actions Signature: discontinuity (on the book page) - continuity (hand action)
Representation	Representation of the story	Priest: Projective- the text under the picture Non-projective induction: Belief Signature: Verbal projection of signature Non-projective communication
	Representation of the concept	Analytical: The relationship between the part and the whole - conductive connection Two inductive and attributive symbols: St. Hieronymus Two inductive symbols: Nādirah Banoo's signature
Interaction	Contact	Demand
	Distance	Social perspective (medium)
	Perspective	Mental subjective (with perspective)

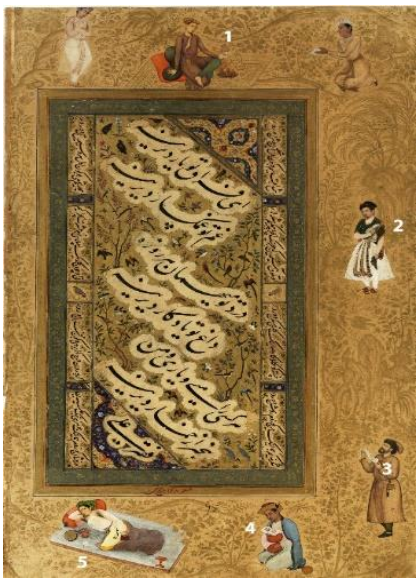


Signature: بنده پادشاه سلیم/ نادره بانو/ شاگرد رضا- عمل دختر میرتقی Servant of King Salīm/ Nādirah Banoo's work / Student of Reza, daughter of Mīrtaqī

The Fifth Sample: Faqīr Ali's Calligraphic Piece Including Margin with Signatures of Two Artists: Dawlat (Mosawwar) and Abul Hasan

Calligraphic pieces fall under the category of signatures in gilded margins with figures, which were highly valued among the Gūrkānī kings. This type of a calligraphic works often features poetic pieces in gilded margins[26]. In the Gulshan Album, only the margins that include the human figures have small signatures (Cheshm Moori). In the present piece, the margins have been signed by two painters, Dawlat Mosawwar and Abul Hasan (Nādir az-Zamān). Dawlat Mosawwar or Dawlat Muhammad or Great Sheikh Dawlat was a famous

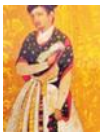
Indian portraitist during the reigns of Akbar Shāh and Jahāngīr Shāh, who particularly contributed to the Jahāngīr (Berlin) and Gulshan (Karīmzādeh Tabrīzī, 1984, 176-178) Muraqqa's. One of the characteristics of his signature in the margins is the placement of the signature on the pages of books or scrolls held by figures. According to Jahāngīr Shāh, Abul Hasan was the son of Āqā Ridhā Heravī (Nādir az-Zamān) and born and raised in his court[27](Jahāngīr Gūrkānī, 1980, 226). The present piece, which is dated 1018 AH (four years after the reign of Jahāngīr Shāh), features the signature of two artists and creates a coherent unity among five separate figures through the expressions of the head and hands and the repetition of color. The signature of «(عمل ابوالحسن) workd of Abul Hasan» appears below the name of Jahāngīr Shāh in Nastaliq script on the pitcher. This signature demonstrates a kind of bipolar system of upper and lower status, or king and servant, which is also observed in the works of Abul Hasan's father, Āghā Rezā Heravī. Dawlat Mosawwar in the other four figures does not mention Jahāngīr Shāh by name, instead using respectful titles such as "poor", "humble" and "slave", in ordinary handwriting to reveal his service to his patron through the verbal process. Also, the objects belonging to the figure bear small and invisible signatures. Through a conjoined exhaustive process, the book or the signed documents (belonging to Maleki) are attached to the figure. Symbolically, this communicate the idea of reading books and writing contents with its holder (the artist's signature). In the end, the interaction of the invisible signatures of this piece with an impersonal and any distant viewer reveals the artist's conscious intention to communicate only with special audiences such as the guardians of Muraqqa'. This approach reveals an objective and purely informative approach (Table 8 & Fig 7). In this context, John Seyller's theory suggests that the painter's interactive motive for emphasizing this signature style can be linked to the conditions of the court and the methods of hiring painters[28].



1. Jahāngīr Shāhi (outside of pitcher) Work of Abul Hasan (عمل ابوالحسن) (body of pitcher). 2. Work of low-level slave, Dawlat (عمل). 3. ز دوری تو نه مردم چه لاف مهر زنم/ که خاک بر سر من باد بر کمترین خانه‌زاد دولت) محبت من Practice of low-level slave, Dawlat. Signature by Faqīr al-Haqīr Dawlat Muhammad in the Ziqadeh 1018 A.H. Signature by Faqīr al-Haqīr Dawlat Muhammad.

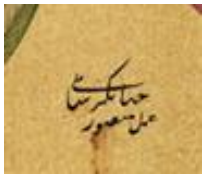
Fig 7. A calligraphic piece, by Faqīr Ali (1018 A.H.), the margin is decorated with figures of Abul Hasan and Dawlat. Source: Gulshan Album. Golestān Palace Library.

Table 8. Analysis of the marginal signatures of Faqīr Ali's calligraphy. Source: Authors.

		Abul Hasan	**Dawlat**	**Dawlat**	**Dawlat**	**Dawlat**
						
		Beside pitcher: Jahāngīr Shāh On the pitcher: Abul Hasan	low-level slave (کمترین خانه‌زاد)	A poem couplet The practice of low-level slave/ Dawlat	Signature by Faqīr al-Haqīr, Dawlat Muhammad in the Ziqadeh 1018 A.H.	Signature by Faqīr al-Haqīr,Dawlat
Composition	**Placement**	Upper marginal figure-on the pitcher	Right marginal figure-on the letter	Right marginal figure-on the scroll	Lower right marginal figure-inside the book	Lower left marginal female figure-on the red cover
	Information Value	Peripheral up and down-Power	-	-	-	-
	Saliency	Very low visual weight - invisible				
	Frame	Discontinuity - in the pitcher Continuity - the action of the hand with the body	Discontinuity - on the page of the book - Continuity - the action of the hand of the body	The discontinuity in the scroll - the continuity of the action of the hand	The discontinuity in the book - the continuity, the reaction of the figure's gaze	The discontinuity, the book cover - the continuity, the action of the hand
Representation	**Representation of the story**	Each figure opens an independent story.				
		The prince's communication with the pitcher	Non-projective action of the figure projective signature, low-level slave	Non-projective action of the figure Projective signature	Non-projective action of the figure Projective signature	Non-projective action of the figure Projective signature
	Representation of the concept	Analytical-conjoined exhaustive Symbolic cohabitation of the king - attributive	Analytical-conjoined exhaustive Symbolic servitude-attributive induction	Analytical-conjoined exhaustive Symbolic servitude-attributive induction	Analytical-conjoined exhaustive Symbolic servitude-attributive induction	Analytical-conjoined exhaustive Symbolic servitude-attributive induction
Interaction	**Contact**	Offer				
	Distance	Invisible view-lack of communication	Invisible view-lack of communication	Invisible view-lack of communication	Invisible view-lack of communication	Invisible view-lack of communication
	Perspective	Objective	Objective	Objective	Objective	Objective

The Sixth Sample: Spring Flowers Piece, by Mansour

The group of signatures suspended in the artwork space is another example of the signature in Gulshan's paintings. This group of signatures often has the same characteristics as the previous samples, so it will not be mentioned here again to avoid repetition (Fig 8).



Mansour's signature. Suspended in the background. This type of signature can be seen in 20 other pieces.

Fig 8. A spring flowers piece, by Mansour (Nādir al-Asr Jahāngīr Shāhi).
Source: Gulshan Album, Royal Library of Golestān Palace.

Discussion

This study focuses on the signatures founds in the margins in the Gulshan Album, a valuable Muraqqa' from the Jahāngīr Shāh Gūrkānī (Prince Salīm) period. Due to the great number of the paintings signed by artists, it was selected as the sample for this research, as it differed from the works of the Safavid era. After categorizing the Raqams (i.e., painters' signatures) into five distinct structural patterns and selecting five signed paintings as samples, the image reading method (visual discourse analysis) was used to analyzed the placement of the signatures within the written text and the composition of the artworks. The purpose of this analysis was to uncover the hidden and self-motivated meanings behind the placement of signatures by the painters. By examining their social status in the court, as well as their communication and interaction with different audiences, we sought to understand the significance of these signatures. The results of the study revealed that the text of the signatures in the simple manner of the Tabriz school only contains the name and fame of the artist, the date of creation of the work, along with respectful expressions like Al-'Abd, Haqīr, Faqīr, etc., towards his supporter, Prince Salīm (Jahāngīr Shāh), which are typically placed next to or under his name (Table 4). In our formal and structural analysis of the painting «Assembly of Homāyūn and Akbar Shāh», we observed that the name of Abdus-Samad was repeated in two signature samples, one in the upper inscription and another on the cover of booklet within the painting. Through this observation, we revealed four aspects of his personality as a calligrapher, painter, teacher of three kings, and companion of the kings (as detailed in Table 5). Additionally, in the third sample, «King Salīm's Assembly with His Companions at the Promenade», we noted that Āqā Ridhā Heravī's signature was hidden within three rocks, serving as a structural, compositional, and literary representation of the artist's position in the court and his relationship with his patron (Table 6). In the fourth sample, «Christian Leaders», a different signature was observed which reads «Servant of King Salīm/ Nādirah Banoo's work / Student of Reza, daughter of Mīrtaqī (بنده پادشاه سلیم/ عمل نادره‌بانو/ شاگرد رضا دختر میرتقی)». It was placed within the large and diagonal

dimensions of the lower left frame of the painting, inside the Bible being held by St. Jerome. This painting not only highlights the artist's high status as a female painter in the court but also demonstrates a departure from the other samples as it appears less connection to the audience and rather turns towards the elements inside the image (Table 7). The fifth sample of the signatures in the margin around the Faqīr Ali calligraphy piece shows two signatures of «Abul Hasan» on one figure and the signature of Dawlat on four figures. These signatures ae barely visible and exceedingly small, indicating a lack of interaction with the general audience (Table 8).

Conclusion

In response to the main research question of how the painters of the Gulshan Album made their signatures during the era of Jahāngīr Shāh, and what meanings are hidden in the artists' signatures, the following results were obtained from an analysis of the signatures in each artwork based on three functions: composition, representation, and interaction. Five signature composition patterns were identified based on the size and placement of the signature in the paintings. These can be enumerated as follows: 1. the signature in the inscriptions around the painting; 2. in the images of papers and books within the painting; 3. signatures were hidden and covered within the objects in the painting: 4. signatures were placed around calligraphic pieces in the margins which also bear figures; 5. signatures were located in the background of the work in a suspended form. Based on the studies conducted in chronological order of the creation of the works, it was found that the five signature composition patterns were first used by Iranian artists of the Gūrkānī court such as Behzad, Abdus-Samad, and Āqā Ridhā Heravī. Later, Indian students imitated the painting methods of these Iranian masters. The representation of the status and social position of the artists in the court is reflected through the verbal meaning as well as the appearance and composition of their signatures. For example, the artist's signature may be placed parallel to the names of the two kings (in the first sample) or below the king's name (in the third, fourth, and fifth samples). Furthermore, the artists who created sixteen pieces of Muraqqa'paintings showed their connection and belonging to the book-design workshop by intentionally placing their signatures on a picture of papers or a book cover inside the painting The motivation of the artists to interact with the viewer is shown through four ways: 1. signatures are totally large with a close distance; 2. signatures are visible with a social distance; 3. signatures are small and covered within the objects inside the painting; and 4. signatures are invisible to the naked eye in the margins which also include figures. It can be deduced that in the first case, the artist aims to interact more with the viewer, while in the second case, the signature is purely informative. In the third and fourth cases, the artist's gola is only to communicate with a special audience such as the king or observer of Muraqqa'. Considering the material and spiritual value of Gulshan Album pieces as part of Jahāngīr Shāh's assets, in can be concluded that the main motivation of Muraqqa'painters in choosing these signature patterns can be related to the social conditions of the court and economic issues, including the payment method based on Muraqqa' works.

Appendix

1. A couplet from Jami's poem at the beginning of the second part of the Golestān Album, section 256-257.
2. Scribes used titles such as «Sawwadeh», «Mashaqa», «Katabah» and «Namaqah» in the Tarqimah (Mayel Heravi, 1993, 595).
3. In the abhorrence of the image (Mayel Heravi, 1993, 599).

4. Indeed, the oldest known signed artistic work of an Iranian painter belongs to the Timurid period (Pakbaz, 2013, 66; Ettinghausen, 2017, 519).
5. This collection of 61 signed pieces includes three works signed by two artists. 12 signatures are in the margins while 49 within the main scene.
6. Artworks signed by painters, calligraphy done by another person (Mayel Heravi, 1993, 596).
7. In the present article, while the purpose is not to examine the authenticity of the signatures, as this case requires manuscript research, it was taken into consideration in the selection of the samples presented here.
8. Gunter Kress and Theo van Leeuwen, two German and Dutch semioticians, are the founders of multifaceted Critical Discourse Analysis (CDA) and the social semiotics model, which in this research is solely based on their image reading method.
9. Four changes in the framework of image reading theory include: 1. Changing the analysis trend of the artworks from the textual function. 2. In the textual function, removing the right and left branches of the text of the signatures due to the conjugation of Iranian and European pages and writing of Gulshan Album. 3. In the ideational function, changing the word «narrative» to «telling the story» due to the difference in narration. 4. Redefining the concept of demand and supply based on the direction of rotation of the signature. 5. In the interpersonal function, a new definition of mental attitude and objective attitude.
10. The book of "History of Six Concepts", a study in aesthetics written by Wladyslaw Tatarkiewicz (in Iran with the title of History of Basic Concepts of Aesthetics, translated by Hamidreza Bashaq) divides the six basic concepts of aesthetics, including the concept of "form", in historical order into five types (A-E) based on the opinions of thinkers.
11. The theory of two qalams (pens) in Safavid era historiography (Blair, 2017, 466).
12. For the arrival of the Gulshan Album in Iran see (Atabai, 1974, 10-11).
13. «... all these papers are not exclusive to the Gulshan album» as the Golestān album has also been included (Atabai, 1974, 11).
14. «... images of mythical animals and birds or plants that are painted with mixtures of gold dissolved in them ...» (Mayel Heravi, 1993, 631).
15. For a definition of Vesali, see (Mayel Heravi, 1993, 872; Blair, 2017, 595).
16. Jahāngīr Shāh in his memoirs of Nowruz 13, 1027 A.H. emphasizes his taste and talent in painting (Jahāngīr Gūrkānī, 1980, 266-267).
17. The Indo-Persian school and the influence of Iranian painting on Gourkani painting (Moammar, 2016).
18. Abdus-Samad was not alive when King Salīm gave himself the title of Jahāngīr in 1014 A.H., but the interest in collecting his works shows the importance of this painter to Jahāngīr Shāh.
19. The word (Shabih) شبیه from Indian painting is placed around his face to introduce people to the viewer.
20. (Khāmeh) خامه A calligrapher's pen or a painter's brush (Mayel Heravi, 1993, 633).
21. Jahāngīr Shāh - Homāyūn's grandson, in his memoirs - emphasized on Abdus-Samad's «level of communication and companionship» (Jahāngīr Gūrkānī, 1980, 320).
22. There is no complete information about Āqā Ridhā Heravī, an Iranian painter originally from Jahāngīr Shāh's court, so some have confused him with Ridhā Abbasi (Karimzadeh, Tabrizi, 1984, 200). But according to Sheila Kanbi's research in 1996, Ridhā, Āqā Ridhā, and Reza Abbasi are one and the same (Ajand, 2015, 150-151). Therefore, it seems that the present painting artist Āqā Ridhā nicknamed Heravī, is another person.
23. In Anwār Soheily's book (stored in the British Library - No. 18579), several pieces of Āqā Ridhā's paintings can be seen.
24. Gūrkānī artistic women (Blair, 2017, 606), including the works of two female painters, Nadreh Banoo and Ruqiyeh Banoo, in Gulshan Album.
25. Saint Hieronymus or Saint Jerome, the translator of the Holy Bible from Hebrew to Latin.
26. Anachronism is one of the topics discussed in narrative studies.
27. John Seyller considers three criteria for valuing pieces in Gūrkānī Muraqqa's (Blair, 2017, 590).
28. About Abul Hasan and his father Āqā Ridhā Heravī (Jahāngīr Gūrkānī, 1980, 266).
29. Two theories have been proposed regarding the importance of signed artworks for Jahāngīr Shāh. One of them concerns the value of this Muraqqa' (especially signed works) as the property of Jahāngīr Shāh. The other one is the John Seller's theory regarding the employment system and payment of artists' wages based on the number of signed works (Blair, 2017, 590).

Acknowledgments
The authors are grateful to the respected staff of the Golestān Palace in Tehran for their invaluable assistance and for providing a delightful environment for studying parts of the Gulshan Album.

References
- Afshar, I. (2002). The position of the colophon in the manuscript (the fifth booklet). *Baharestan Letter*, 3(1), 39-100.
- Ajand, Y. (2014). *Isfahan painting school*. Tehran: MATN Institute of Art Academy.
- Ajand, Y. (2015). *Painting school in Tabriz, Qazvin, and Mashhad*. Tehran: Art Academy of the Islamic Republic of Iran, Authorship Institute, Translation and Publication of artistic works; MATN.
- Ajand, Y. (2017). Rhymed Signature (MosajaRaqam): Its causes and religious-social approach. *Fine Arts - Visual Arts*, 22(2), 1-8.
- Atabai, B. (1974). *The list of Muraqqa'in the royal library*. Tehran: Golestān Palace Library.
- Blair, Sh. (2017). *Calligraphy in Islam* (V. Kavousi, Trans.). Tehran: Farhangestan-e Honar (Art Academy).
- Ettinghausen, R. & Graber, A. (2017). *Islamic art and architecture* (volume 1) (Y. Ajand, Trans.). Tehran: SAMT Publications.
- Jahāngīr Gūrkānī, N. M. (1980). *Jahangir Nameh - TuzakJahangiri* (with the efforts of Mohammad Hashem). Tehran: Farhang-e Iran Foundation Publications.
- Jahāngīr Gūrkānī, N. M. (n.d.). *Gulshan album*. Tehran: Golestān Palace Manuscript Reference, Tehran.
- Karīmzādeh Tabrīzī, M. A. (1984). *The status and works of ancient Iranian painters and some famous Indian and Ottoman painters* (Volume 1). London: KarimzadehTabrizi
- Karīmzādeh Tabrīzī, M. A. (1984). *The status and works of ancient Iranian painters and some famous Indian and Ottoman painters* (Volume 2). London: KarimzadehTabrizi
- Karīmzādeh Tabrīzī, M. A. (1984). *The status and works of ancient Iranian painters and some famous Indian and Ottoman painters* (Volume 3). London: KarimzadehTabrizi
- Kossak, S. (1997). *Indian court painting 16th,19th century*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Kress, G &Leeuwen, V. (2006). *Reading Images: The grammar of visual design*. London and New York: Routledge, second edition published.
- Kress, G. &Leeuwen, T. (2019). *Reading images: Visual design instructions* (S. Kabgani, Trans.). Tehran: Mirdashti Cultural Center.
- Mayel Heravi, N. (1993). *Book design in Islamic civilization*. Tehran: Astan Quds Razavi Islamic Research Foundation Publications.
- Moammar, Z. (2016). Factors of the rise and fall of the influence of Iranian painting on the Gūrkānī school of painting in India. *Name Farhangestan* (subcontinental special letter), (6), 113-128. Retrieved from https://www.noormags.ir/ 12762294
- Mosavat, M. (2009). *Semiotic investigation of signature in painting works from Ilkhani era to Qajar* (unpublished master's thesis). Faculty of Arts, Al-Zahra University, Tehran, Iran. Retrieved from: https://ganj.irandoc.ac.ir.
- Pakbaz, R. (2013). *Iranian painting from ancient times to today*. Tehran: Zarin and Simin Publications.
- Pakbaz, R. (2020). *Encyclopedia of art* (Vol. 1-3). Tehran: Farhang-e Moaser (Contemporary Culture.
- Seyller, J. (1987). `Scribal Notes on Mughal Manuscript Illustrations`. *Artibus Asia*, 48 (3/4), 247-277.Doi:10.2307/3249873
- Soucek, P. (2005). Iranian artists in Gūrkānī India: Works and transformations (A. Aghajani, Trans.). *Golestan-e Honar*, 2, 126-140. Retrieved from 4066https://ensani.ir/fa/article/

- Tatarkiewicz, W. (2021). *The history of the basic concepts of aesthetics* (H.R. Bashaq, Trans.). Tehran: Gilgamesh.
- Zoka, Y. (1964). Making a signature and a sample of the humility of Iranian artists. *Art and People*, 29, 31-30.

©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
Islamic Tiraz or Sassanid Tiraz, Christian Clavos-Tablion
Volume 12 Issue 32 Summer 2023 Pages 47-63

Original Research Article

Maryam Fadaei Tehrani[1]
Received: 29 April 2023 Revised: 26 July 2023 Accepted: 2 August 2023

DOI: 10.22055/PYK.2023.18409 **DOR**: 20.1001.1.23224622.1402.12.32.5.6
URL: https://paykareh.scu.ac.ir/article_18409.html

How to cite this article: Fadaei Tehrani, M. (2023). Islamic Tiraz or Sassanid Tiraz, Christian Clavos-Tablion. *Paykareh*, 12 (32), 47-63.

The Persian translation of this article is published in the same issue with the following title
طراز اسلامی یا تراز ساسانی، کلاووس- تابلیون مسیحی

Islamic Tiraz or Sassanid Tiraz, Christian Clavos-Tablion

Abstract

Problem Definition: Islamic Ornamental Textiles (Islamic Tiraz) or Sassanid Designed Textiles (Sassanid Tiraz), Christian Clavos- Tablion are weavings that, in the past, belonged to certain spiritual and courtiers, especially Islamic caliphs, Sassanid kings, and Christian emperors, because of their social and political prestige. The design and making of the Islamic Ornamental Textiles show the influence and continuity of Sassanid and Christian art, which has not been researched for its historical attribution. The present research addresses two questions: «What are the points of similarity and difference between Islamic Tiraz or Sassanid Tiraz and Christian Clavos-Tablion?» and «Which design of the Sassanid style and Clavos-Tablion has influenced the Islamic Tiraz?»

Objective: This research aims to describe and recognize Sassanid Tiraz, Christian Clavos- Tablion, as evidence to influence the Islamic Tiraz.

Research Method: The current research method is descriptive-historical. The data has been collected through library and museum websites. First, the Islamic, Sassanid, and Christian textiles are described based on historical and visual sources, and then according to the shapes, motifs, and designs, the influence of the Islamic Tiraz has been determined and qualitatively analyzed in the evaluation section of the research.

Results: In terms of structure and decorative elements, the Islamic Tiraz continues the tradition of Sassanid and Christian textile weaving. They first followed the Sassanid style in terms of the type of textile, production method, and design, and then, in the final path of their transformation and change, they modeled themselves on the Christian Clavos-Tablion forms, with the difference that the early Islamic scripts were placed in the Islamic Tiraz instead of the Christian elements. Like Sassanid Tiraz and Tablion, the Islamic Tiraz has prime material and spiritual importance, and like the Christian Tablion, it is a modified form of the Christian Coptic Clavos decorative strips.

Keywords

Islamic Tiraz, Sassanid Tiraz, Christian Clavos-Tablion, Sassanid Fabric, Christian Fabric

1. PhD in Art Research, National Museum of Iran, Tehran, Iran.
Email: m.fadaei@alzahra.ac.ir

Introduction

According to the writings of Islamic and Christian historians, the history of the Islamic Ornamental Textiles (Islamic Tiraz) in terms of the type of decoration and the work method goes back to the Sassanid and Coptic eras of Egypt. No necessary research studies have been done to prove its historical attribution so far, while there are examples from the Sassanid and Coptic eras that can identify the influence of Islamic styles. It is clear that the motifs and designs used in Islamic Tiraz are still based on Sassanid and Christian motifs; However, what differentiates the designs from their similar examples compared to Sassanid and Christian era fabrics is the removal of Sassanid kings' images and Hellenistic- Christian pictorial elements, which have been replaced by designs and patterns with Islamic content and inscriptions with Thuluth, Naskh, and Kufic Scripts. Tiraz (Islamic Ornamental or Sasanid Designed Textiles) and Tablion are exquisite fabrics with detailed decorations that were made for the Sassanid, Christian, and Islamic nobles and courts, and were used in different forms in rituals, religious, and political ceremonies. In this way, Islamic Tiraz was initially produced under the influence of the Sassanid tradition of weaving. Later, in its development path, Sassanid Tiraz was used to decorate the neck, wrist, arm, chest, and edges of clothes by imitating the band shapes of Coptic Christian textiles. Their text generally included a prayer along with the name of the caliph, ruler, minister, orderer, the place of weaving, and the date of making, which are woven or embroidered. In fact, Islam Tirz is a fabric that is produced with calligraphic inscriptions in Arabic, strip shapes, and decorative motifs, and because of the material value of using gold and silk, it was given as a garment or a gift by the Caliph to high-ranking political and social people. Also, the Christian Tabilon is a piece of silk with gold threads, jeweled and embroidered with Christian symbols, which was sewn as a square or trapezoid on the upper part of the dress and the right shoulder, and because of its material and spiritual value, it belonged to Christian emperors, queens, and some court and government officials. This fabric model is derived from the Coptic decorative strips, which are called Clavos, in terms of implementation method and basic structure. The spiritual validity of the Islamic Tiraz and the Tablion was so great that they were used as grave coverings, shrouds, and a cloth for keeping the mouth and eyes of the dead closed. According to historical documents, the Christian emperors were accompanied by the Tablion from the moment of birth to death. The most important is the Sassanid Tiraz, which had a serious impact on Christian and Islamic handwoven. The word Tiraz is a Persian word that means embroidery on precious fabrics that were prepared in the past by order of the Sassanid kings and were ordered to be donated and commissioned by the court. What is discussed in the present research is the recognition of Sassanid Tiraz, Christian Clavos-Tablion as important influential elements in the change and transformation of Islamic style and tracing the opinions of Islamic art writers who mentioned Sassanid- Christian weavings as a model of Islamic Tiraz. The historical- descriptive study shows that these effects have happened not only in the Islamic Tiraz but also in connection with the three types of fabric mentioned in different historical periods in such a way that the Tablion was first made based on the Sasanid Tiraz and later influenced by the decorative bands (Clavos) of Egypt. They even used the form and decorations of the Islamic Tiraz in the decoration of their traditional and religious Christian weavings. The Islamic Tiraz based on the Sasanid Tiraz and different Coptic decoration created a new form of Islamic era weavings, which are considered an important indicator of the art of the early Islamic period.

Research Method

The present research method is descriptive-historical, and for this purpose, it first describes Sassanid Tiraz, Tablion- Clavos, and Islamic Tiraz through sources to determine the nature of keywords, forms of design, role, and function, as well as the reasons for their importance in the world of Islam, Christianity, and the Sassanid period. Accordingly, historical and visual sources are cited to determine the influence of Tablion- Clavos on the Islamic Tiraz, so that the main goals of this research are realized: The first is to identify the effective factors of this impact and the second is to define and conceptualize the Sassanid Tiraz, Christian Tablion- Clavos textiles, which are a witness of the influence of the Islamic Tiraz and have not been discussed in Persian sources so far. The statistical community has 29 images of Islamic Tiraz and Sassanid Tiraz, Tablion- Clavos available in the National Museum of Iran and some foreign museums. In collecting the research materials and selecting the images, several issues have been considered: recognizing the similarities and differences of these textiles through the change of shapes, the variety of motifs and designs- the social and political applications of these three hand weaves, as the common and different characteristics of describing the historical background of weaving centers and their designs and motifs. In the end, the qualitative description criterion of the present research, in the evaluation section, is based on the differences, and similarities related to the function, social status, motifs, and designs obtained, so that using the most specific common roles obtained in the final table of this research, the influential decorative elements in the Islamic Tiraz can be identified.

Research Background

Based on the investigation, studies have been conducted in this direction, which is: The article entitled «Fabric motifs in Sassanid empire based on Hamza Esfahani's arabic report on the paintings of the book of Kings of Bani Sasan» by «Kashmiri» (2018), for the first time, deals with the issue of proportion and motif modeling of Sassanid clothing and their changed names. This research is suitable for identifying the names of Sasanid textiles under Islamic Tiraz. The master's thesis entitled «Study of Tiraz fabrics in Islamic civilization with an emphasis on the Fatimid period of Egypt» by «Rahro Esfahani» (2015) adopts a descriptive-analytical approach in the Tiraz of Fatimid Egypt in changing the forms of Islamic textiles and is suitable as a source for a review of the Tiraz of the Islamic era. The book entitled «History of fabrics and textiles of Iran» by «Talebpour» (2014) is a proper source for the historical knowledge of the centers, techniques, and forms of textiles in Iran from the past to the end of the Islamic era. The article entitled «Tiraz in Islamic Civilization» by «Hemmati Golian» (2010), is the first book about the history of Islamic Tiraz and explains its importance from different aspects. The article entitled «Comparative study of Sassanid and Egyptian-Coptic fabrics» by «Jafarpour and Mahmoudi» (2008), with a historical-comparative description of similar examples, explains the points related to the influence of these fabrics in the Sassanid and Coptic eras of Egypt. The book entitled «Survey of Iranian Art» by «Pope and Ackerman» (2008) is a suitable source of Iranian textiles in the section on images, examples are mentioned, and in terms of etymology, the location, type of motifs, and designs are analytically described. The books entitled «Looking at the weaving of the Islamic Era» by «Rouhfar» (2001) and «Sassanid textiles and motifs» by «Riyazi» (2003) describe Iranian textiles from the prehistoric to the Islamic period, relying on archaeological and historical sources. The books of «Ibn Khaldun» (1996) and «The History of Prophets, Kings» by «Esfahani» (1967) describe the Islamic Tiraz and characteristics of Sassanid fabrics. The book «History of Prophets, Kings» is an

important document in terms of background, material, and spiritual value, techniques, and centers of Islamic weaving influenced by the Sassanid period and interests researchers in traditional textiles. One of the most important sources that can be cited for the influence of the Tabloid on Islamic Tiraz is the article entitled «A Poem is a Robe and a Castle: Inscribing verses on textiles and Architecture in the Alhambra» by «Bush» (2008), which points to the influence of Tablion-Clavos on Islamic Tiraz. In the book entitled «Byzantine Dress», by «Ball» (2005), the general clothing of the court is described and the decorations and different the Christian periods are examined. The website of «King Baudouin Foundation[1]» describes the types of Tablion-Clavos bands. This is remarkable in terms of comparative comparison and recognition of the elements influencing Tablion. In the background of the mentioned sources, the historical topic of Islamic Tiraz has been discussed in the same way and only the books entitled «Survey of Iranian Art» by Pope and Ackerman, «Sassanid Textiles and Patterns» by «Riazi» have an analytical view and historical rooting concerning the comparison, knowing Sassanid textiles from the past to after Islam. In this regard, one of the turning points of this article, which makes it different from other sources, is the novelty of the topic to understand Sassanid Tiraz, Tablion-Clavos, as a sign of the influence on the Islamic Tiraz. No article or book in Persian, etc., as review, comparison, and description has been found. In addition, the author of the article refers to these two fabrics, especially based on the perception of Latin sources, in which he briefly mentioned the use of Clavos- Tablion and their history in Christian and Coptic clothing.

Tiraz, fabric of the Sassanid period

In all sources of textile weaving in Iran, Christianity, and Islam, «the word Tiraz is considered a Persian word and it means to decorate or sew with a needle» (Baker, 2006, 60) or some kind of «embroidery method for weaving and writing poetry» (Bush, 2008, 3). In fact, the term Tiraz is taken from the Persian word and means decoration on fabrics and clothes. «Its root is in the Talmud, which appeared as Tiraz, and Hai Gaon[2] in Baghdad considers it to have the same root as Persian. According to «Al-Azhar»: «The Persian word Tiraz has been translated into Arabic» (Stillman, 2003, 22). Tiraz in Moein's culture is «Nagarjameh (illustrative cloths)» (Moein, 2002, 1059) and for the first time «Ibn Khaledun» reported about the fabric of «Nagarjameh, which was found to be the same Islamic Tiraz style {and origin} from Iran» (Talebpour, 2014, 72-14). Also, the Islamic encyclopedia writes: «Tiraz is derived from Persian and means embroidery» (Grohman, 1934, 782). The author of «Montahi al-Arb» «considered the word Islamic Tiraz to mean Sassanid style Tiraz, which is translated as (Nagarjameh (illustrative cloths))» (Talebpour, 2014, 14). In the «Anandraj» dictionary, «the word Tiraz refers to the science of garments and means silk thread» (Hemmati Golian, 2010). According to the same definitions, Tiraz is a type of fabric that was at a high level in terms of construction and functionality and was produced in Sassanid Iran and the word (Negar) on the garment shows a special style and decorative method in which silk and gold threads were used. Concerning Sassanid fabrics, the word Tiraz indicates the Iranian identity and authenticity of these fabrics for several reasons: First, the validity of Sassanid cloths, which were offered according to the custom of Khalat and gifts, and its tradition was transferred to the Islamic period; The second is the Sassanid fabric manufacturing centers, which became the main places of silk fabric production in the Islamic era; The third is the naming of the design and patterns of Islamic Tiraz, which are mentioned in historical sources by adapting the motifs of Sassanid kings' costumes. To assign the name Tiraz to Sassanid textiles, one should refer to historical evidence. For example, according to «Ferrier», «Sassanid fabric was produced in the cities

of Iran and Baghdad, from Sasanian spheres of influence. The name of Tiraz belongs to a city in the north of Afghanistan, which was famous worldwide because of the fabric of Tiraz and all Khorasan textiles were woven in the cities of Sogdia, Samarkand, Bukhara and sent to other regions» (Ferrier, 1995, 154). An example is S. T. Jas robe of 4th century A.H., Khorasan texture found in the «Louvre» Museum in France, which was obtained from the «Saint-Jose-Padoucale» church in France, and the name «Amir Abu Mansour Bakhtkin Amir Samani» is written on it in Kufic script (Fig 1). The cities of the Sassanid Tiraz later turned into centers of Islamic Tiraz and continued to operate in Baghdad (Abbasid period), Bukhara, Fars, Bam, Fasa, Shushtar, Genaveh, Shush, Tabaristan, Mavara al-Nahr, Ray, Khorasan. Continuity and exploitation of the design and texture of Sassanid Tiraz can be seen from the sample of the Central Asian artifact (Fig 2) because «a range of Caucasian clothes shows the influence of Sassanid art and the wearing of clothes of that period in this region» (Muthesius, 1992). The motifs woven in the hem of this silk dress include roses and animals typical of Sassanid Iranian textiles.

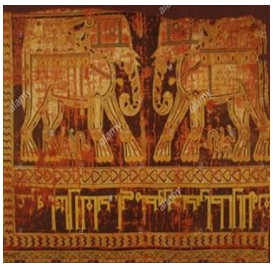


Fig 1. Islamic Tiraz, symmetrical elephant pattern, Kufic script, unknown size, Sassanid style. Source: Louvre Museum.

Fig 2. Kaftan, Central Asia, Sassanid style, 7th to 9th century AD,191/8×144/8×11 1/8 cm. Source: Metropolitan Museum.

Tiraz weaving of Iranian origin was done before the rule of «Abd al-Malik bin Marwan» and «the main center of silk was Harir in Shush Khuzestan, where 60 pieces of Sassanid fabric are still available» (Mousavi & Ayat Alahi, 2011). Shush, Shushtar, Gundeshapur and later Ray were the biggest cloth weaving centers, and one reason for the prosperity of these centers was «the presence of Roman artists who were brought to Iran as captives by Sassanid Shapur II after the attack on Rome and settled in the mentioned cities» (Rouhfar, 2001, 4). Concerning the importance of Sassanid weaving centers, it is stated: «Shapur II Sassanid brought many weavers from Diyar Bakr and Syria to Iran and Shush and Shushtar to develop all kinds of silk and gold fabrics» (Talebpour, 2014, 51; Wulff, 2005, 156; Grishman, 1971, 226). According to Syriac sources, it was a Roman captive named «Possi, the head of the workshop of the Shapur Palace in Shush» (Farboud & Pourjafar, 2007; Riazi, 2003, 39), who was skilled in silk weaving, and under the orders of Sassanid Shapur, he opened the silk weaving workshop. It seems that the biggest Sassanid Tiraz weaving centers such as Baghdad were noticed during the Umayyad period to the extent that «Akerman» provides detailed explanations about «attributing the pattern and design of Sassanid fabrics to the cities of Khuzestan, Baghdad» (Talebpour, 2014, 8; Pope and Akerman, 2018, 861-893). The main research of the Sassanid period has been done on motifs and designs, which shows that Sassanid textiles were valuable goods, and in terms of raw materials, ideas, and artistic effects of designs and patterns, they played a valuable role in the cultural exchange between Sassanid Iran, Christianity, and after Islam. The study of Sassanid fabrics is because of the purchase of Byzantine churches, and currently, the pieces obtained from the excavations of Turkestan, Caucasus, Egypt, and Shuswin's treasure show that most of them were exported from Sassanid silk weaving workshops. Fabrics that are woven or embroidered with silk and gold thread have given special use to Sassanid Tiraz. This usage

was revealed in the tradition of donating luxurious clothes and fabrics, and its history goes back to the Sassanid period of Iran. Among the examples of this claim, the historical report refers to the «giving of royal robes in the court of many Sassanid princes who gave silk clothes to their courtiers and the permission to wear these clothes was granted to certain persons whom the king wanted to honor or assign as a government official» (Kashmiri, 2018; Jalili, 2013, 4). In this regard, «Taq-e Bostan of Kermanshah has illustrated the scene of conferment of office, in which over 25 unique designs and motifs are used» (Pope & Ackerman, 2008, 874; Grishman, 1971, 226). The arrangement of these motifs indicates the decoration of the Tiraz the special position and rank of each person and the social class system of the Sassanid court. Regarding the «donation of royal robes in the court of many Sassanid princes» (Ibn Khaldoun, 1996, 452; Thaalabi, 1989, 357 & 379), it is narrated: «Khosrow Anushirvan gave his chosen Amir a robe of decorated silk and he was called Amir» (Esfahani, 1967, 56). According to «Baker», «Tiraz was used to describe royal clothes and robes» (Baker, 2006, 60) and it could have been translated to the word «jame» which was colored out of context. It seems that the use of names, nicknames, and special motifs on clothes has been common since the Sassanid period because «the kings of Iran ordered to design their faces, pictures or some shapes on the fabric» (Talebpour, 2014, 58). Also, according to a narration, «Tiraz was a kind of embroidery and was worn by the ruler or a high-ranking person» (Grohman, 1934, 782). Tiraz means «the weaving workshop» and it was also used for brocade fabric (Hemmati Golian, 2010). With these definitions, Tiraz could be the embroidered cloth in an open and long-form on the robe of honor, which visually showed the hereditary power of Sassanid. Another feature of the Sassanid era was the use of embroidery with gold, silk, and metal threads, which shows that precious threads were used in the weaving of brocade fabrics, the clothes of the clergy and the royal family, and the kings' clothes were made of braid sewing textiles (Wulff, 2005, 157-158). Sassanid textile weaving was famous for centuries for «the spread of silk weaving and free pattern in the Middle East, and the use of Sassanid motifs caused the use of gold and silver threads, and this invention was called gold embroidery, silver embroidery, and sometimes they were executed as crochet» (Wulff, 2005, 156-157; Christensen, 1989, 124), if braid sewing, «The embroidery of Sassanid kings' clothing, narrated by Hamza Esfahani[3] has been mentioned» (Ziyapour, 1964, 257-266). From the fixed motifs of Sassanid Tiraz, ram, goat, peacock, duck, rooster, boar, ale (falcon), horse, leopard, snake, cow, lion, elephant, flower and plant, pomegranate flower, multi-lobe plants, lotus, palm leaf, hair, lotus, tree of life; the abstract and geometric pattern of the medallions of tangents, circles, horsemen, seated kings, archers, hunters, assemblies, and minstrels; mythological Simurgh pattern, the winged horse, paired designs of lion, cow, and goddess according to the Symmetric principle, pearl and line pattern, Sassanid floating bands, a row of animal movement, repeated pattern of crowns with crescent and royal ball, which are prominent motifs on coins, dishes, can be seen from the Sassanid period (Fig 3-8). But only designs such as «Simurgh in the Sassanid Tiraz of the 5th and 6th centuries A.D. and medallions and symmetrical pairs, the images of the kings in circular and tangential frames prevailed, which permeated the textile art of Christianity and Islam» (Jafarpour & Mahmoudi, 2008; Talebpour, 2014) (Fig 9-13).

Fig 3. Sassanid Tiraz- horse, pearls, strips, flower and plant in medallion- 5th to 7th century A.D.- Central Asia- 17.5 cm.
Source: Metropolitan Museum.

Fig 4. Sassanid Tiraz- Simurgh motif in medallion and pomegranate flower- 5th to 7th century A.D.- unknown size.
Source: Victoria Albert Museum, London..

Fig 5. Sassanid Tiraz- Iran or Iraq- 7th century A.D.- Symmetrical pair of roosters in medallion- Sassanid style- 11×48/5 cm.
Source: David Museum.

Fig 6. Sassanid Tiraz- king, lotus, pomegranate flower, hunting ground- medallion, 6th century A.D.- Unknown size.
Source: Medieval Museum of Paris[4].
Source: Sabri, 2019, 41.

Fig 7. Gold silk Tiraz- Central Asia- Sassanid style- lion, medallion symmetrical winged cow, lotus flower- 13th century A.D.- 124×48/8 cm.
Source: David Museum.
https://clevelandart.org/art/1989.50.

Fig 8. Byzantine silk- Sassanid style- Discovered from Charlemagne shrine of Aachen- 8th century A.D.- Unknown size.
Source: Medieval Museum of Paris.

Fig 9. Byzantine woven silk- Sassanid style- from the royal tomb of Denmark- Aleh (falcon), Islamic or Greek inscription, 11th century A.D.- 195×230 cm.
Source: Hedeager Krag, 2016.

Fig 10. Byzantine silk- medallion, elephant- lion, tree of life- Sassanid style- Islamic calligraphy- 12th century A.D.- 255×268 cm.
Source: Museum of Leon, Spain.

Fig 11. Silk- Egypt or Iran- 11th century A.D.- Sassanid style- Tree of life, winged horses, parrot and Kufic inscription- 23/5×36/8 cm.
Source: Cleveland Museum.

Fig 12. Byzantine silk- Sassanid style- medallion, rooster, symmetrical winged lion, tree of life, Arabic or Greek writing, unknown size- 9th century A.D. Source:https://study.com/academy/lesson/byzantine-textiles-characteristics-.

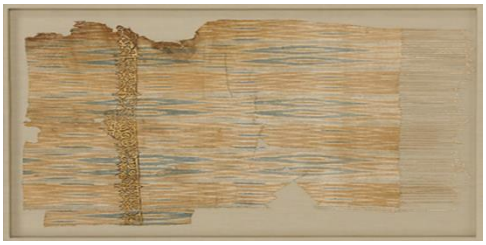


Fig 13. Islamic Tiraz - Yemeni shawl- Ikat (Vashi)- gold embroidery, Kufic letters, 4th century A.H., dimensions 40×58 cm. Source: Metropolitan Museum.

Islamic authors refer to jeweled, painted, and needlework clothes, for which they assign the name «Tiraz»; this implies that the fabric called Vashi means painting, dyeing, and needlework. «Vashi is known as a soft and silky fabric from a city in Turkestan» (Minavi, 2008, 756). Also, it is known as the striped Movashi fabric (Ikat) which Jahiz and Thaalabi called Yemeni cloth and was produced in Ray. The colorful striped Vashi clothes of the Islamic period reflect the example of Sassanid fabrics, and the example is the famous Yemeni-style Ikat shawl, which is embroidered with golden threads in the Sassanid style (Fig 13). The tradition of using the hem decoration of Islamic Tiraz of silk fabrics is an imitation of the decoration style of Coptic Clavos strips. Hamze Esfahani writes about this: Monochrome striped Vashi fabric was more common in the sewing of Sassanid costumes than colored samples. Also, based on the Arabic report of Hamze Esfahani, the influence of Sassanid fabrics shows a constant element of the design and motifs of Islamic Tiraz, which can be traced back to the Sassanid Tiraz. For example, clothes with the names Belawn, Mowashah, Vashi Belzahab, Vashi Modanar, and Vashi Belawn. The author describes each of these clothes: Belawn is a single-color fabric without a motif; Mowashah is a fabric embroidered with precious stones, and Vashi Belzahab is the Sassanid jeweled textile; Vashi Modanar is woven with round frames {medallions}; Vashi Belawn is a Sassanid monochrome striped fabric (Kashmiri, 2018).

Christian Clavos-Tablion

Clavos is the background of Tablion and its roots reach the traditional Egyptian Coptic textiles, because of the similarity construction, type of decoration, and the use of common designs and motifs, Tablion and Clavos have been considered the same because in the evolution of special decorations, the way of using Clavos changed over time to appear in different Tablion. Clavos is a decorative band of Roman (Byzantine) period simple clothing that was sewn on the shoulder and back of the dress and according to Latin sewing culture, «Clavos is translated as nail or rivet, a kind of weapon of war, claw, rudder, purple stripe on the tunic; However, the root of Clavos means (declawed- closed). They have also interpreted Clavos as a stripe on the tunic and considered its etymological content to be a knot, which decorated Coptic clothes as a band or shoulder band» (Bender Jorgensen, 2007). In fact, the decoration of Coptic textiles has evolved into three forms: Square shapes with the name of Tabulae or Tabulation in the Greek language, which was called Tablion; circular or sphere-like shapes called Orbiculi in the Greek language; band shape or Clavos,

which is called Clavi or nail in Greek language[5]. This band was used in «a round form along the collar and a single or double band was used to decorate the sleeves, or it was woven or embroidered on the front and back of the dress» (Janssen, 2013. 229) (Fig 14).

Fig 14. Clavos- Egypt-6th to 7th century A.D.-influenced by Coptic, late Roman style- size 41/08×11/24 cm. Source: Washington Textile Museum.

Fig 15. Coptic Clavos- Egypt-Byzantium- 7th to 9th century A.D.-Greek, Roman style- 201×119 cm. Source: Metropolitan Museum.

It seems that the origin of the Clavos goes back to the robes of the ancient Greek senators, who «distinguished themselves from others with it and was installed on the shoulder of the dress and played an important role in determining their social status» (Bender Jorgensen, 2007). Another purpose of using Clavos is to decorate clothes, hats, and shoes with common red and purple colors (Bradley, 2013). Also, «Clavos has been mentioned as a napkin to the extent that in the 4th century A.D., it was also used to describe the striped cover of a couch and a tablecloth» (Bender Jorgensen, 2007). Using Clavos continued as vertical strips of Roman tunics with different colors (See Figure 15) and was revived until the Islamic period, especially the Fatimid period of Egypt, with simple backgrounds and calligraphy inscriptions. Egyptian art was influenced by ancient Egyptian artistic cultural backgrounds from Iran, Greece, Rome, and Christianity, and the most important part of Egyptian art belongs to «Coptic art» (Jafarpour & Mahmoudi, 2008). Coptic decorations are related to religious symbols, which changed their nature first with Greek, and Sassanid scripts and motifs, and later with Arabic script. «Scientific research has shown that some findings of Egyptian tombs are of Iranian and Syrian origin, and their filigree technique is derived from the influence of Eastern Mediterranean art. Also, with the arrival of Islam, Coptic textiles with Alzvi motifs and Arabic style were produced, and naturalistic styles with Greek, Roman, and Christian themes were used. Moreover, Egyptian Islamic costumes were prepared, which gave a new shape and identity to Coptic art» (Janssen, 2013; Jafarpour & Mahmoudi, 2008) (Fig 16-18).

Fig 16. Silk embroidered with gold and silver- Byzantine period- Symbols of the Christian Gospels, Greek inscription with Islamic style- 1477 A.D.- 102×188 cm Source: Sullivan, 2021, 147.

Fig 17. Coptic Clavos- 6th to 9th century A.D.- abstract and geometric motifs influenced by Islamic Tiraz- 33×35 cm. Source: Pennsylvania Museum of Archaeological Anthropology.

Fig 18. Tablion, Clavos- Egyptian Coptic- winged lion influenced by Sassanid- 8th to 9th century A.D.- 19/5×50 cm. Source: Mariemont Royal Museum. https://coptictextilesft.collectionkbf.be/clavus-cabled-fringed-tunic-line-wild-animals.

Also, Tablion[6] is a rectangular or trapezoidal piece of cloth that was embroidered on the ceremonial dress (Clamis/Clavis)[7] of emperors and courtiers during the Byzantine Empire or was part of the official dress of the Byzantine courts, and among the women, only Byzantine queens were allowed to wear it (Fig 19&20).

Fig 19. Tablion- Queen Ariane's relief- Byzantine period- 6th century A.D.- Embroidery and jewelry of the emperor's face. Source: National Museum of France./

Fig 20. Tablion- Clothes of Byzantine Emperor and Queen- 7th century A.D. Clavos, Tablion. Source: Houston, 1931, 7.

The Tablion appeared in the Byzantine court from the 4th century A.D. and «it was originally a Greek term derived from the word Tabula and has its roots in one of the triple forms of Egyptian Coptic textiles» (Grotowski, 2010, 282). The Tablion was an integral part of the Byzantine emperor's clothing and was «generally sewn with gold threads and worn by the emperor from birth to death» (Ball, 2005, 30). The motivation for using the Tablion was to show the wealth, and power of the Christian world, and was the symbol of the supernatural protection of the emperor to the extent that in the 6th century, it was considered a symbol of nobility and social status of individuals or military and official rank, which was granted by the emperor and was used on the right side of Byzantine men's clothes as a piece of embroidered and diamond-shaped decorative fabric. Sometimes red and gold-embroidered Tablions were placed in front of Byzantine emperor's clothes. An example of Tablion can be seen in the church's mosaic of San Vitale in Ravenna on the dress of Emperor Justinian and his companions (Fig 21).

Fig 21. Tablion on the cloak of Emperor Justinian, 6th century A.D. Source: Mosaic of San Vitale Church- Ravenna, Italy.

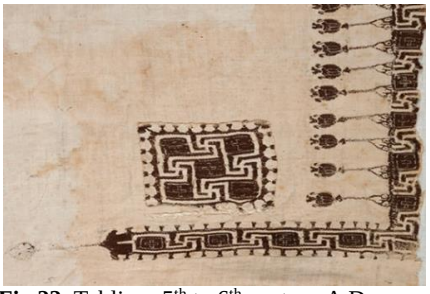


Fig 22. Tablion- 5th to 6th century A.D.- Egypt- Pomegranate and geometric patterns influenced by Greece and Rome- Unknown size. Source: Coptic textiles of the Royal Baudouin Foundation.

Regarding the function of Tablion, in the book «Cultural Studies» (899 A.D.), the term Tablion refers to the box of the emperor's personal clothes that was carried by the servants during the march. «Houston» says about this: «The Tablion was one feature of the court dress from the 5th to the 9th century A.D. and was made of silk and gold, and jewels were embroidered on it. From the 8th to the 11th century, Byzantine emperors wore Tablion with rich embroidery and geometric designs, rich in jewels, woven from silk and gold threads, and its use was common only for the nobility and the emperor» (Houston, 1931, 136). In fact, since Justinian brought silk to Constantinople in the 6th century A.D[8]., the custom of using Tablion, which was sometimes called Clavos, increased. The main motifs used on the Tablions since the beginning of their use, including the motif of a lion, Mega in Emperor Justinian's dress, scepter, sphere, the emperor's orb and roll, rose buds, ducks, octagonal circles, floral motifs, the motif of the emperor, the motif of the symbol of the emperor's power, Pearls in medallions and ivy leaves, crosses and scrolls and vines, circular decorations, abstract gold, brown, and gold palm motifs and the Greek Dionysus image, L, H, and swastika motifs and circular designs, Christian symbols with Roman influences, double spiral motifs, Geometric, circular, palm and mythic motifs, the bust of the emperor wearing the consul's dress on the queen's Tablion, symmetrical pair of birds with jewel embroidery, motifs taken from Sassanid Iranian art, vases and Iranian sun or Fravashi motifs. «From the time of Justinian, the Tablion came as a wide strip, imitating the decorative strips of Greek clothing, which in its new form was placed on the Chlamys in a rectangular shape and contrasting color, and its history of use dates back to the ancient Greek period, which was a sign of the court» (Glenys & Cleland, 2007, 186) (Fig 22).

Fig 23. Plaster statue, 5th and 6th century A.H.- Seljuq period, Kufic inscription on the arm of the sleeve: عليک (م)، مؤمنين (مضطرب است) برتو، (مهريان) با مؤمنان، verse of the Holy Quran (9:128), الملک فرمانروايی (از آن خداست))- 144/1 cm. Source: Metropolitan Museum.

Islamic Tiraz

Tiraz is a type of Islamic fabric which, according to the historical narrative, «was used for the first time by Hisham (106-126 A.H.)» (Baker, 2006, 60-61). It was also said: «Tiraz is probably influenced by Christian Tablion. A piece of decorative cloth that was sewn or installed in Roman and Byzantine clothing to show rank or status» (Bush, 2008, 3). In fact, it seems that «the first use of the Islamic Tiraz was for burial ceremonies» (Walker, 2004, 72), which was used in the ancient tradition of the ancient Egyptians in burial ceremonies, and was later wrapped around the head of the dead by the Fatimids of Egypt and covered their eyes (Ekhtiar & Cohen, 2015). Islamic Tiraz was used in «decoration on the chest, the hem of the dress, on the arm of the officer's dress (See Figure 23), and it was embossed on the dress, in the opposite color of the fabric, so that it would be more visible» (Chitsaz,

2000, 32-75). According to the Persian word Tirazidan (Tiraz), it seems that the technique of embroidery and weaving with gold and silk threads is the main characteristic of Islamic Tiraz-weaving and can be evaluated as historical documents because most of their calligraphic texts express the name, title, social status of political people and the place of construction, which gave a special characteristic to the Islamic Tiraz. One of these features is the name of the cities of Shushtar and Shush, which were still one of the most important centers of weaving, to the extent that, in «Tarikh Yamini», Shushtr Tiraz as the most important Umayyad and Abbasid Tiraz is introduced: «After the conquest of Hamadan, Azad al-Dulaw sent a thousand Tiraz cloths to Bukhara on the behalf of Malik Mansour, governor of Amir al-Mu'minin, to Shah Samani» (Ehsanpour & Farboud, 2011). In fact, «Shushtar was the center of brocade production (Diba) in the Islamic era» (Shayestefar, 2008) and Diba was another name for weaving, and perhaps one of the important reasons for Muslim Sultans to pay attention to it is the production of special designs; Because «the Tiraz-weaving workshops (Khalifa workshop: Private (Khaseh)- (Commercial or government workshop: Public (Amme)» under the management and control of the Umayyad and Abbasid caliphs «operated in the form of small and large workshops and they were called Khaseh (private and special)» (Baker, 2006, 60; Ekhtiar & Cohen, 2015. 48). Because of the presence of gold, silver, and silk threads, the private (Khase) and public (Amme) Tiraz were controlled by the government, and what separated the Islamic Tiraz from other weaves was the presence of calligraphy strips that were produced in Dar Al Tiraz (Tiraz-weaving house). The high prestige of these centers had caused «Al-Mu'azuddin, the first Fatimid caliph of Egypt, to build a place called Jameh Khana and leave large quantities of cloth that were woven in Dar al-Tiraz» (Rahro Esfahani, 2015). To understand the characteristics of the Islamic Tiraz, it is necessary to mention points such as the historical value, the elegance of the texture and the innovation in the writing's execution, the evolution and the change of the motifs and the main designs influenced by the Sassanid, Coptic culture, which has caused the change like the Islamic Tiraz; because by the middle of the first century A.H., an Islamic style different from the Sassanid and Coptic Tiraz was created with calligraphic inscriptions and an emphasis on script and abstract motifs, and this difference created a kind of distinction for the styles of the Umayyad and Abbasid periods, in using Kufic, Thuluth, and Naskh scripts instead of human motifs and images of Sassanid kings and Christian motifs. «Before the Umayyad caliphate, it was used in the style of the Greek script, but with the succession of Abd al-Malik bin Marwan, the Arabic script took its place» (Mackie, 2015). There are two examples of the Museum of Archeology and Art of the Islamic Era of the National Museum of Iran with Sassanid motifs (Fig 24, 25 & 26) in which medallions, bergamot, winged lions, and other elements were used, and were probably used for the shroud or covering of the coffin of the elders. «The text of the inscription with the design of the two-headed winged falcon named Saeed bin Abu Khaimeh Harithi dated 393 A.H. coincides with the period of Baha al-Dawlah Daylami» (Rouhfar, 2001, 20-21).

Fig 24. Islamic Tiraz- Ray city- 4th century A.H.- Al Buyeh period- Sassanid style- Motifs: a double-headed falcon with open wings, a decorative band with Kufic script- Kufic script on the wings: «من کبرت همته کثرت قیمه», the one who has a great effort is valuable.- Kufic in the upper frame: «من طاب اصله زکی فعله», the one who is original, his actions are good.- 44×35 cm. Source: National Museum of Iran- work number 8559.

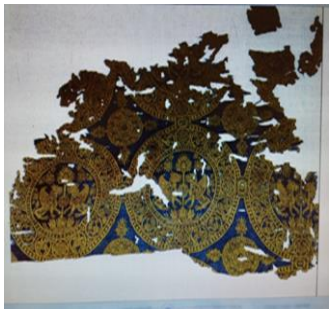


Fig 25. Islamic Tiraz- Ray city- 5th century A.H.- Sassanid style- Symmetrical winged lions and tree of life, rooster and peacock in tangent medallion- 23×40 cm. Source: National Museum of Iran, work number 8560.

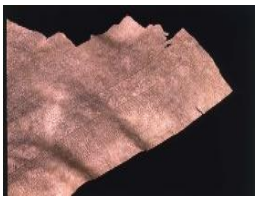


Fig 26. Islamic Tarz- Ray city- Al Buyeh period- 4th century AH.- Sassanid, Coptic style- circle and square frames, Kufic script, geometric and bird pattern- 68×183 cm. Source: National Museum of Iran, work number 8558.

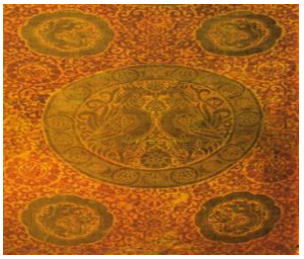


Fig 27. Islamic Tiraz- gold woven silk- pattern influenced by Sassanid style, symmetrical rooster, lotus flower and pomegranate in the medallion- 8th century A.D.- Discovery of Central Asia- size 63/5×228 cm. Source: David Museum.

One characteristic of Islamic Tiraz is the use of plant motifs and religious concepts with inscriptions and Sassanid designs and patterns (rooster, symmetrical falcon) and Coptic, which were executed with tapestry, embroidery, and painting (Fig 27). There are examples from the region of Khorasan (Abbasid period, Sassanid style) and Egypt (Fatimid period) (Fig 29 & 28) on which Kufic script and the text of prayers and wishes for health and Sassanid motifs are woven and embroidered.

Fig 28. Islamic Tiraz- Fatimid Egypt- 2nd and 3rd century A.H.- tapestry texture- Sassanid style- Kufic script, lion, camel, Chalipa influenced by ancient Iranian motifs- 20/3×30/5 cm. Source: Metropolitan Museum.

Fig 29. Islamic Tiraz- 6th century A.H.- Sassanid style- Egypt- symmetrical dove, two-headed falcon with open wings in medallion and tree of life, circular band with Kufic script- Unknown size. Source: Preserved in the David Museum.

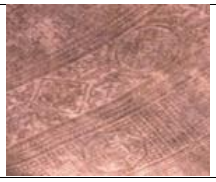
Discussion and Analysis of Findings

In this section, the questions of the present research are answered, which include the points of similarity, the difference between Islamic Tiraz with Sassanid Tiraz, Christian Clavos-Tablion, as well as the recognition of the design and the influential roles of the Sassanid Tiraz and the Clavos-Tablion on the Islamic Tiraz.

1. Similarity: Islamic Tiraz, Sassanid Tiraz, Clavos-Tablion Christian, in terms of social status, all three are symbols of wealth and power of three eras, and it is a sign of Khalat, a gift from the king, caliph, emperor, and the main centers of their production since Islam. The cities of Shush, Shushtar, Baghdad, Fars, Khorasan, Central Asia, Egypt, Syria, and the Mediterranean. Also, the production method, the texture, the motifs, and the designs are very similar; they have used the method of embroidery, and needlework along with the texture of the fabric, and motifs of roosters, birds, peacocks, pigeons in pairs, the tree of life, pomegranates, lotuses, multi-lobed flowers in circular frames, medallions tangent to each other have been observed in their decoration.

2. Difference: Fundamental differences can be seen as Islamic Tiraz, Sassanid Tiraz, Clavos-Tablion; in the Islamic Tiraz, single bands with inscriptions on the hem and with Arabic expressions of prayers for the caliph, the vizier, the orderer, along with the date of manufacture, the place of production, and the customer were used, and their special texture is tapestry, printing, painting, embroidery installed on the fabric. In the Islamic period, Islamic Tiraz was a symbol of the socio-political valuing of caliphs over others, and in this sense, it has removed the exclusive use of Tiraz from private to public. One of the most important differences in style is the removal of human and non-Islamic motifs and the creation of the same pattern on the hems of the clothes, which gave a new shape to Islamic clothing. Also, there are different things in the Sassanid Tiraz compared to the other two fabrics, including the absence of inscriptions, the absence of phrases in praise of the kings, the name of the orderer, the date of manufacture, the place of production, printing or painting, and they used the Sassanid style of weaving and embroidery and needlework for decoration. Sassanid Tiraz was a symbol of royal power that had political value and was given to royal relatives (social rank) and one of its common motifs is especially the image of Sassanid kings. These differences apply to the Christian Clavos-Tablion and, for example, the size of the Tablion is larger than the Clavos or decorative strips of Islamic Tiraz, and they are attached to the clothes of the emperor and government officials. Clavos strips were woven for people of high social class and its history goes back to the Greco-Roman period to the Byzantine period. In Clavos, as in Sassanid Tiraz, phrases related to the orderer and praise of people were not used, but the names of saints and Christian and political symbols were sewn on it. The Weaving technique of the Tabloins is in the Sassanid style, but the needlework on them is in the Coptic style. Also, in contrast to the Islamic Tiraz, the Clavos-Tablion textiles were considered a symbol of the emperor's supernatural power and his protection during the Christian era. In Table 1, some impressive motifs and designs of Sassanid Tiraz, Christian Clavos-Tablion are introduced based on images.

Table 1. Designs and motifs of the Sassanid Tiraz, Christian Clavos- Tablion influencing the Islamic Tiraz. Source: Author.

Sassanid Tiraz: Pigeon, falcon, rooster, camel, tree of life, medallion, lotus flower, horse and winged lion, bergamot, pomegranate flower, pearl motif, chalipa Clavos; Tablion: Striped design, rhombus- circle- square frame, geometric motifs, movement of running animals.		
Symmetrical rooster, medallion, inscription in Kufic script used in Christian textiles, pigeon, tree of life, Sassanid needlework.	Tree of life, pigeon, bird of paradise, falcon, medallion, winged horse, Sassanid needlework.	Winged lion, pomegranate flower, bergamot, tree of life, pearl motif, rooster, peacock, Sassanid texture.
		
Open-winged falcon, medallion, strip inscription, flower, Sassanid needlework.	Symmetrical pigeon, parrot, circle, rhombus, square, striped margins, Kufic inscription, medallion, Sassanid texture.	Winged lion in a row, chalipa, abstract flower and leaf, striped margins, medallion, Kufic inscription, embroidery, Sassanid needlework.

Conclusion

The secret of the stability of the Islamic Tiraz sewing method and implementing textures, the continuity of motifs and decorative designs of the past, is the support of the rulers of the Islamic period from the cultural-artistic backgrounds of the Sassanid and Coptic eras, which continued to work vigorously for centuries. The management of the Islamic caliphs over the textile production workshops belonging to the Sassanid era and later the Christian era caused the tradition of political and social value of royal textiles to be preserved from the past and turned into a symbol of glory and power. The results of the present research showed that the Islamic Tiraz is Christian in terms of structure and decorative elements that continue the tradition of Sassanid textile weaving; they first followed the Sassanid Tiraz regarding the type of texture, the method of construction, and design, and then in the final path of their transformation and change, they adopted the shapes of Clavos-Tablion forms with the difference that Islamic scripts were placed in the Islamic Tiraz instead of Christian elements and Sassanid human motifs. Like the Sassanid Tiraz and the Islamic Tiraz, the Christian Tablion has had high material and spiritual importance, which is a modified form of the Coptic- Christian Clavos decorative strips, and Coptic Clavos has a lot of contribution in designing and developing the decorative forms of Islamic Tiraz textiles with calligraphy inscriptions; the influence of the Islamic style in using the common plant, animal, and mythological motifs can be attributed to Sassanid art and their change from unified forms to Coptic Clavos strips, which were used with single calligraphic motifs on the hem of the textiles and created a special and new form of Islamic Tiraz and gave it a new identity.

Appendix

1.King Baudouin Foundation https://coptictextilesft.collectionkbf.be/iconography.
2. «Hai Gaon» (939-1038 AD) wrote in Arabic language with «Ben Sharira» and served in the Talmud Academy.

3. The book of history entitled «Sunni Muluk al-Ard and al-Anbiya سنی ملوک‌الارض و الانبیا» (280 A.H.) explains: In 303 A.H., in the city of Estakhr, Pars, I saw a large book about the sciences and news of the monarchs and the buildings and plans of the Iranians. That picture was of 27 kings of Iran and the Sassanid dynasty, and each of them was depicted as young or old with ornaments, crowns, beards, and faces.
4. Musee Du Moyen-Age, Paris
5. Marlamallett.com/Coptic-1.htm
6. ταβλίον
7. The main official clothing of the court and civilians was Christian and it started from the time of Constantine I and it was the most important element of the Byzantine coronation, which was made in purple color and with the design of Ale and golden or purple colors (Ball, 2005, 30).
8. Justinian was in pursuit of silk and accepted the offer of two Christian monks to smuggle silk eggs. It is also said that an Iranian taught the use of silk cocoons to the Romans (Wulff, 2014, 160).

References

- Baker, P. (2006). *Islamic textiles* (M. Shayestefar, Trans.). Tehran: Institute of Islamic Art Studies. **[In Pesian]**
- Ball, L. J. (2005). *Byzantine dress Representations of Secular Dress*. Palgrave Macmillan us.
- Bender Jorgensen, L. (2007). *Clavi and non-Clavi: Definitions of various bands on Roman textiles.* III Symposium Internacional Sobre Textiles Y Tintes Del Mediterraneo en el mundo antiguo. (C. Alfaro, J-P. Brun. Ph. Borgand, R. Pierobon Benoit, eds.).
- Bradley, G.C. (2013). *Western world costume an outline history.* Mineola, New York: Daver Publications.
- Bush, O. (2008). *A poem is a robe and a castle: Inscribing verses on textiles and architecture in the Alhambra.* Textile society of America 11th Biennial Symposium September 24-27. University of Nebraska-Lincoln.
- Chitsaz, M. R. (2000). *The history of Iranian clothing from the beginning of Islam to the Mongol invasion*. Tehran: SAMT Publishing House. **[In Pesian]**
- Christensen, A. (1989). *Iran during the Sassanid era* (R. Yasemi, Trans.). Tehran: Donyaye Ketab Publications. **[In Pesian]**
- Cleland, L., Glenys, D. & Jones, L.L. (2007). *Greek and roman dress from A to Z*. London: Rutledge.
- Ehsanpour, A. & Farboud, F. (2011). The nature of Shushtr Diba from the point of view of written sources. *Journal of Fine Arts*, 3(45), 53-62. **[In Pesian]**
- Ekhtiar, M. & Cohen, J. (2015). *Tiraz: Inscribed textiles from the early Islamic period.* New York: The Metropolitan Museum of art.
- Esfahani, H. H. (1967). *The history of prophets and kings* (J. Sha'ar, Trans.). Tehran: Iran Culture Foundation (Farhang-e Iran). **[In Pesian]**
- Farboud, F. & Pourjafar, M. R. (2007). Comparative study of Sassanid Iranian and Eastern Roman (Byzantine) textiles. *Journal of Fine Arts*, 31(31), 65-76. **[In Pesian]**
- Ferrier, R. W. (1995). *Arts of Persia* (H. Marzban, Trans.). Tehran: FarzanRouz Research. **[In Pesian]**
- Grishman, R. (1971). *Iranian art of the Parthian and Sassanid eras* (B. Farahvashi, Trans.). Tehran: Bogah-e Tarjome and Nashr-e Ketab Publication. **[In Pesian]**
- Grohman, A. (1934). *Encyclopedia of Islam.* New York: Brill.
- Grotowski, P. (2010). *Arms and armor of the warrior saints*. Tradition and Innovation in Byzantine Iconography (843-1261). Series: The medieval Mediterranean. Volume,87. Brill press.
- Hedeager Krag, A. (2016). *Byzantine and Oriental silks from a Royal Shrine in Denmark A.D. 1100*. Textile Society of Mercia 15th Biennial Symposium. Savannah. GA. October 19-23. University of Nebraska-Lincoln.
- Hemmati Golian, A. (2010). Tiraz in Islamic civilization. *Islamic Studies: History and Culture*, 42(84), 103-122.doi: 10.22067/HISTORY.V0I0.11746 **[In Pesian]**
- Houston, G.M. (1931). *Ancient Greek roman & byzantine costume* (Dover Fashion and Costumes). Usa: Adam & Charles Publication.

- Ibn Khaldoun. (1996). *Introduction by Ibn Khaldoun* (M. Parvin Gonabadi, Trans.). Tehran: Scientific-cultural publication. **[In Pesian]**
- Jafarpour, M. R. & Mahmoudi, F. (2008). Comparative study of Sassanid fabrics and Egyptian-Coptic fabrics. *Naqshmayeh Journal*, 1(1), 5-18. **[In Pesian]**
- Jalili, M. (2013). *Textiles in Global trade: Sassanian textiles and its distinctive motifs. e-sasanika Gradute*. Smithsonian. Paper 4.1-13.
- Janssen, E. (2013). Coptic textiles in the Rijksmuseum. *Rijksmuseum Bulletin*, 61(3), 227-248. doi: 10.52476/trb.9864
- Kashmiri, M. (2018). Fabric motifs in Sassanid Shahriari based on the Arabic report of Hamza Esfahani from the illustrations of the Book of Sasanian Kings. *Fine arts magazine*, 23(3), 69-78. doi: 10,22059/JFAVA.2017,237050,665682**[In Pesian]**
- Mackie, W.L. (2015). Symbols of power: Luxury textiles from Islamic lands, 7th -21st century. *A Journal of Decorative Arts, Design History and material culture*, 23(2), 327-332.
- Minavi, M. (2008). *Siri in Iran's art* (Edited by Cyrus Parham) (Vol 2). Tehran: Scientific and Cultural Publications. **[In Pesian]**
- Moein, M. (2002). *Persian culture.* Tehran: Moein Publication. **[In Pesian]**
- Mousavi, B. Z. & Ayatollahi, H. (2011). Investigation of textile motifs in the Achaemenid-Parthian-Sassanid period. *Negare Journal*, 6(17), 47-57. **[In Pesian]**
- Muthesius, A M. (1992). *Silk, power and diplomacy in Byzantium.* Textile Society of America Symposium Proceedings (pp. 99-110). University of Nebraska-Lincoln.
- Pope, A. U. & Ackerman, Ph. (2008). *A survey of Persian art, from prehistoric times to the present* (authors' group, Trans.) (Volume II). Tehran: Scientific-cultural publication. **[In Pesian]**
- Riazi, M. R. (2003). *Sassanid textiles and motifs.* Tehran: Ganjineh Honar. **[In Pesian]**
- Rouhfar, Z. (2001). *A look at textile weaving in the Islamic era.* Tehran: SAMT Publishing House. **[In Pesian]**
- Rahro Esfahani, L. (2015). *The study of Tiraz fabrics in Islamic civilization with an emphasis on the Fatemid period of Egypt* (Master's thesis in textile design), University of Science and Art, Ardakan School of Art and Architecture, Kerman, Iran. **[In Pesian]**
- Saberi, N. & Mafi-Tabar, A. (2019). Iconology of human motif in two pieces of Sassanid fabric. *Paykareh Journal*, 8(17), 41-61. doi: 10,22055/pyk.2019,15359 **[In Pesian]**
- Stillman, Y. K. Stillman, N. A. (2003). *Chapter six the opulent world of Tiraz and precious Textiles in: Arab Dress, A short History* (pp. 120-137). Neterdam: Brill.
- Sullivan, A.I. (2021). Byzantine artistic traditions in Moldavian church embroideries. *Open Edition Journal*, 126-159. Doi:10.4000/ceb.18529.
- Shayestefar, M. (2008). A look at the textile art of Iran. *Ketab Mah-e Honar*, (120), 94-103. **[In Pesian]**
- Talebpour, F. (2014). *History of Iran's fabric and textile.* Tehran: Al-Zahra University Publication. **[In Pesian]**
- Thaalabi, A. M. M. (1989). *First History: Ancient Iran* (M. Fazaeli, Trans). Tehran: Noghreh Publishing House. **[In Pesian]**
- Walker, P. E. (2004). *Exploring on Islamic empire: Fatimid history and its sources* (F. Badrei, Trans.). Tehran: Forouzan Rooz Research Publication. **[In Pesian]**
- Wulff, H. E. (2005). *Traditional handicrafts of Persia* (S. Ebrahimzadeh, Trans.). Tehran: Bank Melli Publication. **[In Pesian]**
- Ziyapour, J. (1964). *The ancient clothing of Iranians from the earliest times to the end of the Sassanid dynasty*. Tehran: Iran's Fine Arts Publishing House (Honarhaye Ziba). **[In Pesian]**

©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
Analysis of the Mirror Work Methods and Motifs in the Historical Buildings of Isfahan City
Volume 12 Issue 32 Summer 2023 Pages 63-80

Original Research Article

AliReza Sheikhi[1] Razieh Salemi[2]
Received: 6 November 2022 Revised: 6 Auguset 2023 Accepted: 11 Auguset 2023

DOI: 10.22055/PYK.2023.18424 **DOR**: 20.1001.1.23224622.1402.12.32.6.7
URL: https://paykareh.scu.ac.ir/article_18424.html

How to cite this article: Sheikhi, AR & Salemi, R. (2023). Analysis of the Mirror Work Methods and Motifs in the Historical Buildings of Isfahan City. *Paykareh*, 12 (32), 63-80.

The Persian translation of this article is published in the same issue with the following title
تحلیل شیوه‌ها و نقوش آینه‌کاری ابنیهٔ تاریخی شهر اصفهان

Analysis of the Mirror Work Methods and Motifs in the Historical Buildings of Isfahan City*

Abstract

Problem Definition: Mirror work is one of the delicate and productive arts related to architecture, which is created by putting together small and large mirror pieces. The mentioned array is usually used in the interior parts of various buildings, including sacred places, palaces, and residential houses, which besides the decorative dimension, also has important practical aspects. Traces of this art were observed in various buildings of the Safavid period, and its development and peak can be seen in the buildings of the Qajar period. In the current research, technical studies and content analysis of motifs and symbols of mirror work in fifteen buildings of Isfahan City have been carried out, according to the time frame. Therefore, the present research seeks to answer these questions: 1. What are the characteristics of the mirror work decorations in Isfahan from the Safavid period to the present? 2. What are the techniques used in the historical building of Isfahan?
Objective: This study aims to investigate the techniques and decorative motifs of Isfahan mirror works.
Research Method: In the current study, the research method is qualitative and analytical. The data was collected using library sources and field observations.
Results: According to the research conducted the most common mirror work from the Safavid period to the present is the embossed and semi-embossed mirroring technique, as mirror work on plaster. Also, concerning the motifs, the motifs of «shamsa» and «mirror-frame» among the geometric and decorative bergamot and among the plant category were found to be the most widely used. Among the motifs, «yellow lily flower» and «wagtail» are among the local motifs related to the region of Isfahan, which were observed in Safavid and Qajar houses.

Keywords

Mirror Work, Isfahan Mirror Work, Historical Buildings of Isfahan City, Mirror Work Decorations

1. Corresponding author, Associate Professor, Department of Handicrafts, Faculty of Applied Arts, University of Arts, Tehran, Iran.
Email: a.sheikhi@art.ac.ir
2. Master's student of Handicrafts, Faculty of Applied Arts, University of Arts, Tehran, Iran.

* This article is extracted from the research project entitled «Explanation of the technical and artistic features of mirror work of historical monuments of Iran (A case study of the cities of Isfahan, Tehran, Shiraz, Qom, and Mashhad)» with the project number: 99025572 (project manager: the corresponding author) in the support fund for researchers and technologists of the country under the supervision of the vice president for Science and Technology.

Introduction

One of the original Iranian arts that serve architecture is mirror work. This traditional art is mostly used in the interior decoration of historical and religious places. Mirror work should be considered the latest innovation of Iranian artists in interior architecture and decoration of buildings, which creates a bright and sparkling atmosphere in the interior areas of the building by creating regular and geometric decorative shapes and designs from small and large mirror pieces, and the result is the successive reflection of light in countless pieces of the mirror while creating a pleasant and dreamy bright space. This decoration style was common in Shiraz, Isfahan, and Tehran, and after transferring the capital from Qazvin to Isfahan in 1007 A.H., mirror work was spread in the newly built palaces of Isfahan and this art was used in the decoration of many royal palaces of Isfahan. In the Safavid era, mirror work started with the installation of one-piece mirrors on the body of the building; However, in the Qajar period, in the evolutionary path of this art, the mirror was transformed into smaller pieces, combined with various geometric shapes, and used in the decoration of shrines. In the contemporary period, besides shrines, mirror work was widely used in some residential houses and public centers, such as shops, restaurants, hotels, and private tombs. The question raised in the current research is: «What are the techniques and decorations used in the mirror work of historical buildings in Isfahan?» Also, the purpose of the present research is to study and investigate the artistic and technical characteristics of mirror works from the Safavid era to the contemporary era of Isfahan City.

Research Method

The current research is a qualitative approach and, regarding the goal, it is applied and has a descriptive-analytical basis. The statistical population is mirror work in 15 buildings in Isfahan and the sampling method is purposeful. Therefore, the target building with the maximum difference has been chosen so that it can be a perfect example of the mirror work of Isfahan's historical building.

Research Background

Regarding mirror work in architectural buildings, including Islamic architecture and residential houses, and studies in decorations, motifs, and mirror work techniques, the following can be mentioned: In the article entitled «Inquiry into the form and meaning of mirror art with an emphasis on conceptual art and Islamic architecture», «Delzenderoudi and Tousian Shandiz» (2019), have discussed the characteristics of Islamic architecture and how the concepts of Islamic mysticism are manifested in mirror art. In his master's thesis, «Research for the transformation in the design and implementation of the decoration of mirror art in interior spaces», «Tahouri» (2020) examined the techniques of mirror work in the interior spaces of Iranian architecture and provided solutions to revive this art in today's architecture. In his master's thesis, «Analysis of the characteristics of form and meaning in the mirror work art of the Qajar period by relying on the opinions of Sohrevardi», «Pargosha» (2020) analyzed the relationship between light and mirror work in the two buildings of Shahcheragh and Nasir al-Mulk House and the influence of monotheistic issues and spiritual thoughts in applying this art. In the article entitled «Effects of visual and conceptual aspects of the mirror work of Hazrat Shahcheragh's Shrine on contemporary works of art», «Mohammadi Vakil» (2019) «studied the comparative study of the concepts of mirror work of Shahcheragh's Shrine and the works of «Monir Farmanfarmaian» and the common semantic and formal characteristics inspired by the mirror work of the Shahcheragh Shrine have been investigated in the works of «Monir Farmanfarmaianin». In

the article entitled «Comparative study of mirror work decorations in the historical houses of Zinat al-Muluk and Nasir al-Mulk» «Deh Jani and Rah Peyma» (2019) examined the patterns used in the mirror work of the mentioned houses and classified the mirror work decorative motifs in these two buildings. In the article entitled «Investigation of symbolic motifs in the mirror work of Qajar houses of Yazd», «Mirdehghan and Azizi» (2019) identified and classified the mirror work motifs of Qajar houses of Yazd and their related symbols and introduced the symbolic origin of motifs in Iranian-Islamic culture and Persian literature. In the article entitled «Investigation of the role of the mirror work art in architectural decorations», «Nikpey and Saadat» (2018) provided explanations about the art of mirror work and its evolution, and also referred to the solutions and techniques of mirror work in modern architectural decorations. In the article entitled «Efficiency of the art of mirror works in beautifying the architectural space, considering the re-imagining of the space of Islamic architecture», «Turkman and Farshchian» (2016) provided explanations about the art of mirror work and its philosophy in Islamic architecture, and examined the role of light in Islamic mysticism and its relationship with mirror work. Less research has been presented so far in mirror work decorative motifs of buildings in Isfahan City.

The history of mirror work

Iranians have long considered water and mirror as two symbols of purity, light, truthfulness, fate, and purity. Mirror work should be regarded as the last initiative of Iranian artists in the fine arts group. Mirror work, in the beginning, started with the installation of integrated mirror pieces on the body of the building, not only inside the building but also on the walls of the pillared porches of the Safavid era decorated with large mirrors. Local documents show that the decoration of the buildings with mirrors started for the first time in the city of Qazvin, the capital of Shah Tahmasb, in 951 A.H. After transferring the capital from Qazvin to Isfahan, mirror work was spread in the newly built palaces of this city and Ashraf Palace. Mirror work has been used in the decoration of many royal palaces in Isfahan, which according to «Chardin» numbered over 137 (Kiani, 1997, 242). The art of mirror work expanded in the 13th century until it reached its peak of beauty in the Qajar period, especially during the time of Naser al-Din Shah, enjoyed special prosperity, and became common as one decoration related to architecture, in many religious and government buildings. During this period, mirror work was used a lot to decorate royal buildings and shrines, and for this reason, this art flourished day by day during the Qajar era. Moreover, wonderful works of Matn Bandi, Rasmi Bandi, Muqarnas, and all kinds of knit works and arabesque work as well as painting and calligraphy were created on the back of the mirror. It was during this period that beautiful works such as the Hall of Mirrors of Golestan Palace and the rooms of Shams Ol-Emareh appeared (Delzenderoudi & Tousian Shandiz, 2019). In the second half of the 14th century, mirror work along with plasterwork (stucco) became popular and innovations emerged in its methods. Using colored glass on a wider level, the creation of new motifs and designs such as flowers and arabesque motifs, and the use of convex glass are the characteristics of this period. In recent centuries, the use of mirror work has also gone beyond the geographical borders of Iran and has spread to some neighboring countries such as Iraq and the Persian Gulf emirates (Kiani, 1997, 244).

Mirror Work Techniques in Isfahan

At first, mirror work was created by using large pieces of mirror which were known as full-length mirrors or body-view mirrors. In this period, the size of the mirror itself was accepted as a value, to the extent that many sources refer to the world-view mirror in Chehelsotoon,

Isfahan, and mention that someone entered through the eastern door of Chehelsotoon and his image was seen in the mirror of the porch (Jaberi Ansari, 1963, 321).

1. Plaster work on the mirror: Plastering on the mirror can be described as the first technique of mirror work that has an Iranian flavor. Using arabesque and Khataee bands on the mirror is the first stage of separation of Iranian mirror work from that of Europeans (Mishmast Nahi & Abed Esfahani, 2007). These decorations are formed by combining the two arts of plaster and mirror works. The typical method of its implementation is transferring the design on the surfaces of the components of this architecture, gluing the mirror parts on the surface and based on the transferred design, applying plaster coating integrally or locally, cutting and trimming the plaster, and making the plaster pattern visible on the mirror work. The design of patterns and placing decorative plaster areas on the work surface are done in such a way that all the seams between the pieces of mirrors are hidden under the plaster coating and the appearance of a single mirror is visible (Salehi Kakhaki & Aslani, 2011). Sometimes mirror work decorations are used in the form of knots and regular geometric motifs and sometimes in irregular plant shapes alone or along with other common materials in Iranian architecture, especially plaster (Aslani, 2015, 257). Among the first examples of this form of mirror work, the plasterwork (stucco) on the mirror in the mirror porch (Eyvan-e Ayeneh) of the Chehlsotoon Palace in Isfahan can be mentioned (Mishmast Nahi & Abed Esfahani, 2007) (Fig 1).

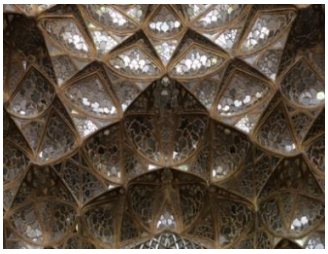


Fig 1. Plaster work on the mirror; the porch of Chehelsotoon Palace. Source: Authors.

Fig 2. Cupbori, ceiling of Hasht Behesht building. Source: Authors.

Fig 3. Cupbori, Abbasi Hotel, hotel lobby ceiling. Source: Authors**.**

2. Cupbori: This word is derived from «cup» in English, whose equivalents in Farsi include mug, bowl, goblet, wineglass, competition prize cup, etc. According to the traditional artisans of Iran, a cup refers to large glass spheres that are turned into mirrors and are used in Cupbori decorations after being cut (Aslani, 2015, 242). Convex mirrors are used in this mirror work method. The material of the reflected layer in these mirrors is lead metal. Considering the visual characteristics of the back surface of these mirrors and the existence of lines that represent the use of molten lead, it has been used in the technology of these mirrors (Mishmast Nahi & Abed Esfahani, 2007). In this method, the pieces of curved mirrors, which are cut based on the plan transferred to the wall surface, are glued on the plastered wall, and then the wall surface and the mirrors on it are covered with a layer of plaster coating. The initial design is transferred again to the new layer of plaster and then the plaster worker cuts the desired parts of the coating until the mirrors under it are visible (Salehi Kakhaki & Aslani, 2011). The remains of the design of the cedars that have been left in the plinths of some rooms of the Hasht Behesht Palace are from the remaining Cupbori of the Safavid era (Mishmast Nahi & Abed Esfahani, 2007) (Fig 2). Abbasi Hotel

can be mentioned among other buildings decorated with Cupbori mirror technique. The mirror works of the mentioned building are used in the ceiling and corridors and belong to the contemporary period (Fig 3).

3. Mirror works in sashes and knot design (Girih Tiles) of wood and mirrors: Another technique of using mirrors is in sashes and knot-designed doors and windows. Mirror work is used both flat and embossed in sash making. The most common designs in mirror work are turning and repeating decorative motifs in Iranian art. These motifs change depending on the situation and performance capabilities and cause various motifs to emerge. The motifs of mirror work in sashes mostly include arabesque motifs, paisley (Bote Jeghe), framed (Ghab Ghabi) motifs, four-lobed flowers, and bergamot (Saedi, 2017) and doors and windows made of knot patterns in the form of geometric knots. Mirror work has been used in the sash of several residential houses in Isfahan, including the Constitutional House (Fig 4). In the knot-designed decorations of wood and mirror, the combination of mirror and wood can be seen, so that the background (Alat) of this knot pattern is wood and the knot shapes (Loghat) of that are mirrors. The mirror decorations with wooden knots in Chehelsotoon and Hasht Behesht palaces differ from other mirror decorations used, and it is possible that they do not belong to the Safavid period, but were added to these two places in later periods (Shirvani & Khosravi, 2017).

Fig 4. Mirror work on the sash, Isfahan Constitutional House. Source: Authors.

4. Embossed and semi-embossed mirror work technique: This method, which covers the wall and ceiling widely, creates a uniform layer on the outermost layer of mortar on the wooden canvas of the ceiling or the canvas of mud and plaster of the wall with Sarooj (plaster of lime and ashes or sand) mortar. The amount of protrusion depends on the cutting patterns of the mirror and then the design. The simplest type, which has a small protrusion and slope, is usually shamsa (decorated rosette) or geometric motifs that have small patterns and are mostly implemented on the surface of the wall. Vathiq Ansari's house is an example of this technique (Shirvani Dashtak, 2017). Another method is the technique of placing three embossed pieces of triangular mirrors together in such a way that they form a pyramid and become protruded. This technique can be seen in the walls, gables (lachaki), and decorations around the fireplace (Hashemi Hosseinabadi, 2011) (Fig 5).

Fig 5. Embossed and semi-embossed mirror work; From the left: Vathiq Ansari, Sheikh ol-Islam, Qazvini, Imamzadeh Ebrahim Houses. Source: Authors.

5. Painting on the mirror: Painting on the back of the mirror is used in the head of the closets, the margins of the doors, and decorative frames; the backs of the mirrors were painted with designs of flowers, birds, bushes, and natural landscapes (Khawaja Ahmad Attari, 2016, 177). Paintings of flowers and birds are placed on large mirrors, inside the niches and on the door frames of the Haghighi House (Hashemi Hosseinabadi, 2011) (Fig 6).

Fig 6. Painting on the mirror; Vathiq Ansari, Akhavan Haghighi, Qazvini Houses.
Source: Authors.

Fig 7. Ruby (Yaghooti) mirror work; Akhavan Haghighi House.
Source: Authors.

6. Mirror work combined with glass (Ruby): Using mirrors and colored glasses in the form of turning, circular, almond-shaped, etc., where the pieces of the mirror are glued on the glass, is called the technique of mirroring with glass (Hashemi Hosseinabadi, 2011) (See Figure 7). This new method of mirror work is known as ruby (Yaghooti). Mirror pieces cause light reflection in the space and, besides creating shimmer, they play a significant role in illuminating the environment (Saedi, 2017). An example of this technique can be seen in the reconstruction of parts of Kakh-e Marmar, the decorations of the Shah Abbas Hotel in Isfahan, and the house of the Akhavan Haghighi (Kiani, 1997, 243).

Table 1. Mirror work techniques in historical places of Isfahan from Safavid to contemporary. Source: Authors.

No.	Places	Era	Plaster work on the mirror	Cupbori	Mirror in knot design	Embossed & semi-embossed	Painting on the back of the mirror	Mirror combined with glass
1	Chehel Sotoon	Safavid	*		*			
2	Hasht Behesht	Safavid		*	*			
3	Rakib Khaneh	Safavid	*			*		
4	Abbasi Hotel	Contemporary		*	*	*		
5	Tomb of Agha	Safavid				*		
6	Mirfenderesk i Tekye	Safavid				*	*	
7	Emamzadeh Shahmirhamzeh	Contemporary	*			*		

No.	Places	Era	Plaster work on the mirror	Cupbori	Mirror in knot design	Embossed & semi-embossed	Painting on the back of the mirror	Mirror combined with glass
8	Emamzadeh Ebrahim	Contemporary				*		
9	Qazvini House	Qajar			*	*	*	
10	Martha Peters House	Safavid						
11	Aristotelian House	Qajar				*		
12	Vathiq Ansari House	Qajar				*	*	
13	Sheikh ol-Islam House	Safavid-Qajar	*		*	*		
14	Akhavan Haghighi House	Safavid			*	*	*	*
15	Constitution House	Qajar			*			

Decorative Motifs

The motifs used in the mirror works of Isfahan buildings have been analyzed in three sections: geometric motifs, plant motifs, and inscriptions. Geometric patterns include knot patterns and geometric combinations, including rectangles, ovals, shamsa, and bergamots, and plant patterns include types of flowers and vase designs.

1. Geometric Motifs: Geometric motifs are one of the most common motifs in the mirror works of Isfahan buildings, which include various shapes. Regular geometric shapes such as circles, rectangles, and ovals in the form of a frame, surrounded by plasterwork (stucco) decorations and sometimes painted on mirrors, are repeated in different spaces, such as columns and walls adjacent to the niche (Fig 8).

Fig 8. Frame view; From the left, the houses of: Vathiq Ansari, Qazvini, Akhavan Haghighi, Mirfenderski Tomb, Chehelsotoon. Source: Authors.

1.1. Decorative Shamsa: A shamsa is a type of star or sun-like design that is decorated with arabesque and Khataee patterns, and its position is like a bergamot in the center of the design. The symbolic representation of shamsa (Sun) has taken an important place in Iranian art. The shamsa is seen in most works of art and is inspired by the circular motif of the sun and has many symbolic meanings and concepts that can be referred to as a symbol of divinity and the light of unity (Khosravi, 2011). Shamsa is among the most frequent motifs in the historical buildings of Isfahan, which can be seen in buildings belonging to the

Safavid and Qajar periods, individually and separately, along with plasterwork decorations, on the walls around the niches and the ceiling (Fig 9).

Fig 9. Mirror shamsa; Vathiq Ansari, Aristotelian, Akhavan Haghighi, Sheikh ol-Islam, Marthapeters, Qazvini, Tomb of Agha, Hasht Behesht houses. Source: Authors.

1.2. Mirror work in Muqarnas: The Muqarnas used in the Qajar buildings of Isfahan are very detailed and beautifully worked on the domed ceilings and giloeys. Almost all Qajar houses in Isfahan have more or less Muqarnas (Fanaei, Mojabi, & Ayatollahi, 2011). This method has been applied to two methods of Muqarnas arrangement in Imamzade Mirhamzeh, related to the contemporary period and ceiling Muqarnas in buildings of the Safavid period in Isfahan city, including Rakib Khaneh, Tomb of Agha, Martha Peters House, Akhavan Haghighi House, and Hasht Behesht Building. In the Haghighi House, Muqarnas of Shahneshin (Tablinum) is shown with mirrored stars and covered with plaster. The mirrored surface of this ceiling with the sun in the middle and the surrounding stars is a symbol of the night, whose light reflection forms the starry sky (Khwaja Ahmad Attari, 2016, 179) (Fig 10).

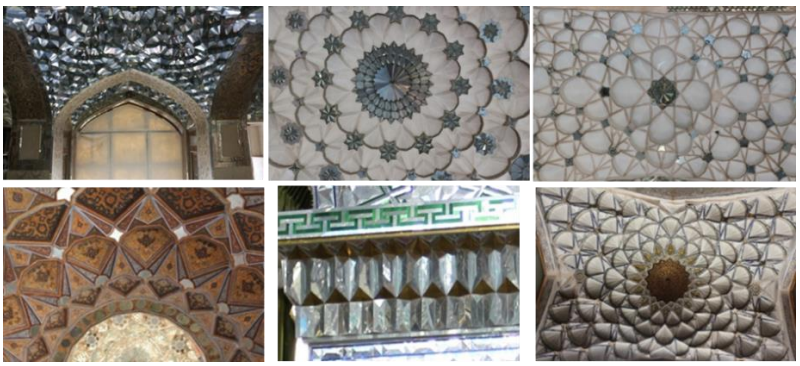


Fig 10. Ceiling Muqrnas; From the right: Tomb of Agha, Akhavan Haghighi House, Martha Peters House, Rakib Khaneh, Imamzadeh Shah Mirhamzeh, Hasht Behesht. Source: Authors.

1.3. Knot: Knots are another group of geometrical combinations of Iranian architectural decorations that are formed based on the principle of meaning and using straight lines, and create the background (Alat) of the knot (Sherbaf, 1993, 92). Roman knot is only one type of motif that can be used alone or in combination with other motifs (Najib, 2019, 155). Considering the naturalistic themes in the buildings, their facades, which are covered with

two-dimensional and three-dimensional knots bound to the geometry of the polygonal star, can contain implications for the universe. Among the geometric patterns, those with stars are more reminiscent of the sky. The network of concentric and orbital circles, which is the sub-motif of star knots, is reminiscent of the orbits of the stars, and the equidistant rays of the shamsa are like those that shine in the starry sky (Najib, 2019, 161). Geometric knots are one of the most common mirror motifs in the contemporary period, which are mostly used in religious buildings such as Imamzadehs and Takayas (Fig 11).

Fig 11. Geometric knot; From the right: Imamzadeh Ibrahim, Imamzadeh Shah Mirhamzeh, Rakib Khaneh. Source: Authors.

2. Plant Motifs: whatever is directly or indirectly inspired by all kinds of natural flowers, plants, and trees are called plant motifs (Makinejad, 2008, 50). Another category of common decorations in architecture is the use of plant motifs, which are used in the mirror works of some buildings in Isfahan City, and can be examined in the categories of Arabesque, Khataee, Farangi, Bergamot, Guldani (vase), Bote (bushes), and Shah Abbasi motifs. In the Safavid period, plant motifs, especially flowers, became more naturalistic than in the Timurid period, and flowers such as Peony were added to the decorations of this era. The wavy and interlaced movements of plant motifs in the over-glazed painted tiles became more and more complete due to the easier implementation compared to other techniques. The artists paid attention to the details of plant motifs, and as a result, the plant motifs have a special elegance. The plant motifs of the Qajar period were also influenced by the Westernization trend and other artistic and cultural changes and were moved towards realism (Makinejad, 2008, 42-43).

2.1. Arabesque: Arabesque decorations are interwoven and tangled shapes of buds, branches, leaves, flowers, and plants that are mentioned in the Quran and are known as heavenly plants (Aliabadi & Jamalian, 2011). In the mirror work of the Haghighi House, Dragon Arabesque is executed in a semi-circle frame and applied in the decorations of Rakib Khane and Vathiq Ansari along with plasterwork decorations and paintings (Fig 12).

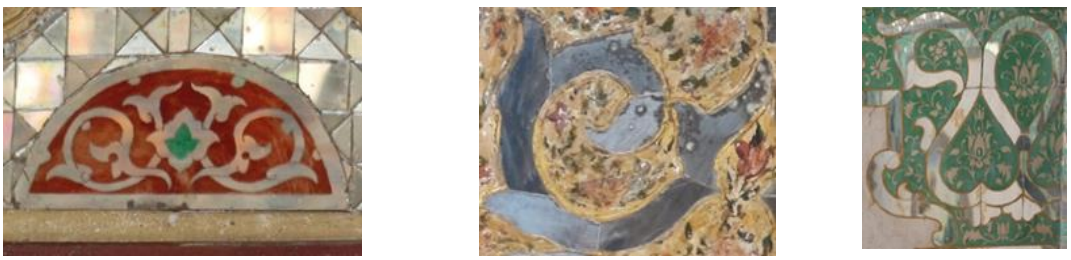


Fig 12. Arabesque mirror work; From the right: Akhavan Haghighi House, Rakib Khaneh, Vathiq Ansari. Source: Authors.

2.2. Farangi: Plant patterns got a newer form in the Qajar period. The artists used abstract plant motifs in a naturalistic form in the form of rose bushes, flower threads, flower crowns, flowers and vases, and even fruits (Fanaei et al., 2011). These motifs were called Farangi and they are clearly found in most Qajar buildings due to the influence of the West (Fig 13).

Fig 13. Farangi decorations in Qajar houses; From the right: Vathiq Ansari house, Aristotelian House, Qazvini house. Source: Authors.

2.3. Decorative Bergamots: Among other decorative arrays, the bergamots used in the mirror work of some buildings can be mentioned, including the Akhavan Haghighi House and the Vathiq Ansari house, along with the plasterwork decorations on the ceiling of the building. In the house of Sheikh ol-Islam, they are used in the form of bergamot, and in the Imamzadeh of Mirhamza, they are used with colored mirrors (See Figure 14).

Fig 14. Mirror worked bergamots; From the right: Hasht Behesht, Akhavan Haghighi House, Imamzadeh Shah Mirhamzeh, Vathiq Ansari House, Sheikh ol-Islam House. Source: Authors.

2.4. Vase-form design (Goldani): This pattern is one of the most widespread motifs that is used in most houses. The vase, which is an ancient symbol associated with abundance and fertility, has been embodied in countless different forms from the third millennium BC to the present. According to the symbolic associations of the vase, it is usually shown as being placed on the crescent-shaped base of the moon, and plants are placed in it, which is a sign of abundance or cosmic trees (Shirvani Dashtak, 2017) (Table 1).

Table 2. Vase motif and its distribution in the identified buildings. Source: Authors.

No.	Vase type	Image	Place	Era	No.	Vase type	Image	Place	Era
1	Vase with narrow base with mirror-frame design		Qazvini House	Qajar	4	A vase with a base and a narrow neck with flower and bird painting		Aristo telian House	Qajar
2	Plate-bowl vase		Vathiq Ansari House	Qajar	5	Mirror worked vase with Golfarang		Tomb of Agha	Safavid

No.	Vase type	Image	Place	Era	No.	Vase type	Image	Place	Era
						plasterwork decorations			
3	Plate-bowl vase		Shah Abbasi Hotel	Contemporary	**6**	Plaster worked vase with Golfarang and bird		Sheikh ol-Islam House	Safavid

2.5. Khataee and Shah Abbasi: There are different types of Khataee flowers: five-leaved and eight-leaved butterflies, Shah Abbasi, Anari, and Piazi. According to the investigations in the mirror work decoration of the buildings of Isfahan, only round flowers can be seen among the Khataee flowers, specifically eight-leaved and five-leaved flowers, and Shah Abbasi flowers. Khataee decorations in these buildings have been implemented in the form of painting on the mirror in Vathiq Ansari house and the technique of combining painting with plasterwork (stucco) in buildings such as Imamzadeh Mirhamzeh (Fig 15).

Fig 15. Khataee and Shah Abbasi; From the right: Vathiq Ansari House, Imamzadeh Shah Mirhamzah, Vathiq Ansar House, Mirfendersky Tomb. Source: Authors.

2.6. Flowers: The flowers used in most of Isfahan's buildings are used in groups, in the form of flowers and bushes, mostly in mirror and plaster paintings. It includes all kinds of natural flowers, including red Rose or Mohammadi flower, Marguerite, Nasturtium, and Cherry Blossom. The four-leaved rose symbolizes the cosmos, the five-leaved microcosm, and the six-leaved macrocosm. In Islam, the red rose (Mohammadi) is a symbol of the blood of the Prophet (Cooper, 2000, 312). Dog-rose is one of the favorite flowers of alchemists. The white nasturtium and the red nasturtium are symbols of alchemists' performance (Chevalier, Gheerbant, 2000, 748). The Cherry Blossom is also the national symbol of China and Japan and a sign of the fleeting sweetness of youth (Bruce, 2015, 95). In addition to flower motifs, in some buildings, plant motifs such as trees and fruits, among which the Cypress, Grapevine, and Pomegranate trees are evident.

2.7. Lily: In Iranian culture, the lily is a symbol of immortality and the Amordadegan (immortality) festival. One of the symbolic signs of the lily of freedom and liberality has been introduced as the symbol of Anahita in ancient texts. With the beginning of the Safavid era and even before that, the image of this flower can be seen in the corners of the miniatures. From the middle of this period, with the establishment of the flower and bird school, lily images increased and engaged in other arts. Perhaps they can be seen as a continuation of the same old motifs of the ancient world and past beliefs (Karimi Pourbaseri, 2009). In the poem entitled «Ramz al-Riahin» by «Mohammed Hadi Kashani» known as «Ramzi Kashani» (one of the poets of the Safavid period and the contemporary of Shah Abbas II), which was written in the description of Isfahan and the discussion on the flowers of Isfahan's Hezar Jarib Garden, the lily is mentioned. Ramzi Kashani mentions the yellow lily in this poem and in the section entitled «Yellow lily flower in its definition» which was planted in the Hezar Jarib Garden of Isfahan at that time. The motif of this flower in the

wall paintings of Hasht Behesht Palace depicts images of an Iranian garden with purple lily flowers and it seems to be a pattern of common Iris or garden Iris, which is also known as German Iris and is known by the scientific name of Iris germanica from the Iris family (Kamali, 2013).

2.8. Grapes or Grapevines: In Iranian mythology, grapes are a symbol of blood, which is the dominant force (Shojaei, 2017, 17). In Mithraism, grapes are sacred and a symbol of blessing. In ancient Iranian myths and legends, grapes emerged from the blood of a cow that was created by God and killed in the attack of Ahriman. In addition to the grapefruit, the grapevine or grape tree has symbolic meanings, and along with the ivy tree (Bindweeds), it is mainly associated with the life force or divinity. In Iranian mythology, it is a symbol of fertility and abundance and has eternal sacred power (Heydarntaj & Maqsoodi, 2019, 138). The bindweeds were used as a charm and talisman to ward off evil spirits in the past culture of the people. The pattern of bindweeds on the front of the houses protected the residents from the evil eye and pestilence. The motif of grapes can be seen in some buildings in Isfahan. In the Abbasi Hotel, it is executed in the Cupbori style, and in the Qazvini House, it is made in the form of plaster work (stucco). In addition to the Islamic form, influenced by the West, this motif has also been applied realistically in several buildings of the Qajar period (Mansouri Jazabadi, Hosseini, & Shateri, 2017, 81).

2.9. Cypress Tree: Cypress has been a special concern of people since ancient times. This upright tree, like Myrtle, Common rue, and Ephedra, has long been a special symbol of Iranians. According to Iranian traditions, Zoroaster brought this tree from heaven and planted it in the fire temple (Dadvar, 2006, 101). As a symbol of life in Iran, which has a dry and warm nature, the cypress tree is a sign of permanent life and greenery, it has a special place among the Aryan people, and it is used in the sculptures of Persepolis with very detailed techniques. In addition, it has been a symbol of immortality and life after death. In some decorative patterns, Cypress is a symbol of light and sunshine; like the lotus, which is the flower of the sun, it has been introduced as the tree of the sun (Heydaranataj & Maqsoudi, 2019). According to biogeography, the origin of the mountain Cypress tree is in the Zagros mountains, and there was a forest of this species in the past. The appearance of this tree is bushy and does not grow very high. Painters of the Isfahan school have used the image of mountain cypress (Juniper) in their works more than other painters, which can be considered that the abundance of this type of cypress is more than other species in the region (Seyfi & Niknafs, 2017).

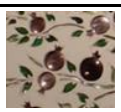
2.10. Pomegranate: Since ancient times, people considered the pomegranate tree to have a magical and mystical power and used the pomegranate branch and its fruit in a number of their religious rituals and ceremonies. Also, this tree and fruit were used to ward off the evil spirits of rodents and even diseases and pains in the body and environment. Iranian people considered pomegranate to be sacred and a sign of unity and divine essence, and they used to pray for it (Shojaei, 2017, 13). The pomegranate is a symbol of immortality, multiplicity in unity, long-term fertility, and abundance. In Islam, it is one of the heavenly trees (Cooper, 2000, 40). Pomegranate was always sacred in the Sassanid period and was used in religious rituals. Its abundant seeds have been a symbol of Anahita's fertility (Heydaranataj & Maqsoudi, 2019). In the beliefs of ancient and post-Islamic Iranians, pomegranate is one of the holy and healing fruits and plays an essential role in making a person healthy and happy and improving his life (Khosravi, 2011). Iranians used to burn the wood of the pomegranate tree while performing religious rituals. In a house during Nowruz and Mehregan, seven tree branches, including a pomegranate branch, were placed, and they were blessed. Zoroastrians give pomegranates to their daughters and sons in the ceremony of marriage

with the intention and desire of fertility and having children (Karimi Pourbaseri, 2009). Since the Safavid era, it is customary to recite Yasin Surah forty times on the pomegranate and put it on the Nowruz table, and after turning the year, they eat it for health and blessings (Najafi, 2012). The origin of Iranian celebrations and rituals has a deep connection with cosmic and natural phenomena, as well as climatic and ecological characteristics (Babazadeh Chenarani, 2017, 178). In Isfahan, the cities of Badroud, Natanz, and Shahreza are among the areas where pomegranate trees were cultivated. The pomegranate festival is held every year in November. With these interpretations, it can be said that the traditional beliefs of the people of Isfahan and the type of climate have influenced the popularity of pomegranate motifs. The pomegranate motif in the Cupbori style has been beautifully implemented in the mirror work of the Abbasi Hotel.

3. Animal Motifs: Iranian art and civilization, due to the antiquity and richness of Iran, has many artworks with animal motifs. These motifs are a symbol of various thoughts, beliefs, and convictions that are manifested in the form of works of art. In Safavid and Qajar buildings, the birds' motifs are abundantly observed. Among the birds whose motif was used in the mirror work of the Qajar period houses, the Parrot, Nightingale, Wagtail, Linnet, and Peacock can be mentioned, which are depicted in different spaces of the room such as the ceiling, niches, walls, pillars, and mirror frames (Table 3).

3.1. Birds: Another element used by the mirror work artist in the decorations is depicting birds sitting next to the flower bushes, next to the vase, or on the branches of the flowers and the small and turning stems. Bird motifs have been depicted with techniques such as painting on the mirror, painting on plaster, and Cupbori, and creating a garden that alludes to heaven. The geographical location of Isfahan and the existence of Zayandehroudi have made this city a safe place for the migration of various birds. This was a source of strength and a good item for artists in the design of birds, which avoided mere symbolism and considered realism (Fallah Azizi, 2016). For the first time, Reza Abbasi could take out a small bird from the field of Iranian paintings and turn it into the major theme of the painting. He depicted birds that were native to the gardens of Isfahan (Azizi, 2021). Among them, the motifs of Wagtail, Pheasant, Rufous Nightingale, Peacock, etc. can be mentioned. In the beliefs of the people of Isfahan, spell casters used birds spells as messengers of love, freedom, and comfort to communicate between lovers and spells, or in supernatural matters and spells, nightingales and doves were used to communicate between lovers (Najafi, 2012). Among the birds, the peacock motif has been repeatedly used in the buildings of Isfahan. The peacock is a natural symbol of the stars in the sky; therefore, it is a manifestation of godliness and immortality; it is also the embodiment of love and longevity and the solar animal (Cooper, 2000, 252). The meaning of the peacock symbol is decorations, luxury, arrogance, glory, and splendor, egoism, and resurrection, life combined with love, court life, beauty, royalty, dignity and status, immortality, and praised by all (Dadvar, 2006, 114). In Iranian mythology, peacocks standing on both sides of the tree have considered life as a manifestation of the duality and dual nature of man. The peacock also represents the monarchy and the royal throne of the Persians (Cooper, 2000, 252). It also has a significant presence in the decorations of mosques and religious places during the Safavid period. The reasons for the presence of this motif, especially in Isfahan, besides the fact that the peacock is considered a bird of paradise, perhaps as a gatekeeper and guide for people to the mosque, as mentioned in Attar's poems. According to popular opinion, the image of a peacock over the entrance door of mosques simultaneously repels the devil and welcomes the believers (Khazaei, 2007).

Table 3. Classification of plant and animal motifs and their distribution in Isfahan buildings. Source: Authors.

No.	Plant motifs	Place	Era	Climate Association	Images
1	Cypress	Abbasi Hotel	Contemporary	*	
		Hasht Behesht Building	Safavid		
2	Grape	Abbasi Hotel	Contemporary		
		Qazvini House	Qajar		
3	pomegranate	Abbasi Hotel	Contemporary	*	
4	Lily flower	Haghighi House	Safavid		
		Qazvini House	Qajar		
		Sheikh ol-Islam	Safavid & Qajar		
		خانهٔ وثیق انصاری	Qajar		
5	Combined flowers	Qazvini House	Qajar		
		Akhavan Haghighi House	Safavid		
		Rakib Khane Building	Safavid		
		Mirfendereski Tomb	Safavid		
		Vathiq Ansari House	Qajar		

No.	Plant motifs	Place	Era	Climate Association	Images
6	Peacock	Abbasi Hotel	Contemporary		
7	Wagtail	Qazvini House	Qajar	*	
		Akhavan Haghighi House	Safavid		
		Aristotelian House	Qajar		
8	Rufous Nightingale	Constitution House	Qajar	*	
9	Pheasant	Vathiq Ansari House	Qajar		
10	Budgerigar	Haghighi House	Safavid		
		Vathiq Ansari House	Qajar		
11	Linnet	Akhavan Haghighi House	Safavid		
12	Yellow Wagtail	Aristotelian House	Qajar	*	

4. Inscription: Since long ago, in Iranian architecture, all kinds of Kufic, Naskh, Reyhan, Thuluth, Nastaliq, etc. scripts have been used in different parts of architecture with different methods (Makinejad, 2008, 53). Along with existing plant and geometrical themes, the Arabic script, which was the language of revelation, was brought up as a decorative element and created new decorations in architecture, mainly inscriptions (Makinejad, 2008, 67). The

inscriptions used are verses and surah from the Quran or hadiths, which are placed in mirror frames around the building or at the entrances (Fig 16).

Fig 16. Inscription; From the right: Akhavan Haghighi House, Aristotelian House, Imamzadeh Shah Mirhamzeh, and Sheikh ol-Islam House. Source: Authors.

Conclusion

It was mentioned before that the current research is based on two central questions. These two questions are: 1. What are the characteristics of the mirror work decorations of Isfahan city from the Safavid period to the present day? 2. What are the techniques used in the historical building of Isfahan? In response to the first question, it can be stated that in total the decorations of the identified buildings of Isfahan city, many motifs, including regular geometric shapes, such as Muqrans, mirror frames, decorative shamsa, geometric knots, and non-geometric shapes, such as bergamot and arabesque, have been used in the form of mirror work. Although among regular geometric shapes, mirror frames, oval and rectangle shapes, the most abundant are the decorative sahmsa that can be seen on the ceiling and wall. Among the plant motifs, bergamot and vase motifs are the most frequent motifs that have been noticed by artists in all periods. Wagtail has also been of special importance among animal motifs. In general, the use of some plant and animal motifs, such as bird motifs, while having their own symbols rooted in Islamic and Iranian culture, are depicted in some cases influenced by climate and geographical conditions. As an indicator, it can be said that motifs related to native plants and animals of Isfahan were mostly used in buildings related to the Safavid and Qajar periods. In response to the second question, in the Safavid period, the main technique used in the buildings was plasterwork on the mirror and Cupbori, and in the Qajar period, it was more embossed and semi-embossed mirror work. In the contemporary period, mirror work with the palaces and houses style has been minor, and it has been implemented mostly in religious buildings, such as Imamzadehs.

References

- Aliabadi, M. & Jamalian, S. (2011). Recognition of mirror work patterns in Qajar buildings of Shiraz. *Negare Journal*, (23), 16-29. **[In Pesian]**
- Aslani, H. (2015). *Plaster arrays in Islamic period architecture of Isfahan*. Tehran: Art, Culture, and Communication Research Institute. **[In Pesian]**
- Azizi, Z. (2021). *Study of flowers and birds in traditional arts of Zand and Qajar periods.* The 11th National Conference on Management and Humanities Research in Iran. Tehran (55-67). **[In Pesian]**
- Babazadeh Chenarani, Gh. (2017). Anthropological analysis of pomegranate and its rituals in the culture of Iranian people in the geographical area of Isfahan and Gilan provinces. *Social Science Studies Quarterly*, 3(1), 151-167. **[In Pesian]**
- Bruce-Mitford, M. (2015). *Illustrated encyclopedia of symbols and signs* (M. Ansari & H. Bashirpour, Trans.). Tehran: Sayan Publications. **[In Pesian]**
- Chevalier, J. and Gheerbrant, A. (2000). *Dictionary of symbols* (S. Fazaeli,Trans.). Tehran: Jeyhoon Publications. **[In Pesian]**

- Cooper, J. C. (2000). An Illustrated dictionary of traditional symbols (M. Karbasian, Trans.). Tehran: Farshad Publication. **[In Pesian]**
- Dadvar, A. Gh. (2006). *An introduction to the myths and symbols of Iran and India in ancient times.* Tehran: Kalhor Publication. **[In Pesian]**
- Deh Jani, J. & Rah Peyma Sarvestani, R. (2019). *A comparative study of mirror work decorations in the historical houses of Zinat al-Moluk and Nasir al-Maluk.* The fourth international conference on modern researches in civil engineering, architecture, urban management and environment, Karaj, Iran. **[In Pesian]**
- Delzenderoudi, A. & Tousian Shandiz, Gh. R. (2019). A research on the form and meaning of mirror work art with an emphasis on conceptual art and Islamic architecture. *Journal of New Achievements in Humanities Studies, 3*(27), 37-52. **[In Pesian]**
- Fallah Azizi, A. (2016). A comparative study of the glazed painted tiles of the Hasht Behesht Palace in Isfahan with the glazed painted tiles of the Ibrahim Khan Zahir ad-Doleh bath in Kerman. *Iranian Archeology Scientific Quarterly*, (11), 76-95. **[In Pesian]**
- Fanaei, Z., Mojabi, S. A., & Ayatollahi, H. (2011). Analytical study of stucco in Qajar houses of Isfahan. *Naqshmayeh visual arts scientific-research quarterly*, *4*(8), 43-56. **[In Pesian]**
- Hashemi Hosseinabadi, N. (2011). *Coexistence of arrays in the decorations of Vathiq Ansari's house* (Thesis of Master of Art Research). Faculty of Art and Architecture, Kashan University, Iran. **[In Pesian]**
- Heydaranataj, V. & Maqsoudi, M. (2019). A comparison of the common themes of sacred plants in pre-Islamic plant motifs of Iranian: Architectural arrays of the Islamic era. *Bagh-e Nazar journal*, (71), 35-50. **[In Pesian]**
- Jaberi Ansari, M. H. Kh. (1963). *History of Isfahan and Ray*. Tehran: Emadzadeh. **[In Pesian]**
- Kamali, M. (2013). *The lily, the symbol of the celebration of Amordadgan*. https://mehrabkamali.blogsky.com/1392/12/26/post-885. **[In Pesian]**
- Karimi Pourbaseri, M. A. (2009). *Explanation of plant motifs in visual arts of ancient Iran* (Master's Thesis of Visual Communication). Faculty of Arts, Shahid University, Iran. **[In Pesian]**
- Khawaja Ahmad Attari, A. R. (2016). *Motifs of imagination: The manifestation of the motifs of Islamic architecture of Isfahan in interior decorations and practical devices.* Tehran: Art, Culture, and Communication Research Institute. **[In Pesian]**
- Khazaei, M. (2007). Symbolic interpretation of peacock and Simurgh motifs in Safavid Isfahan buildings. *Visual arts studies*, (26), 24-27. **[In Pesian]**
- Khosravi, R. (2011). *Investigating the designs and patterns of the glazed painted tiles of the Safavid period in Isfahan* (Master's Thesis in Archaeology). Faculty of Literature and Human Sciences, University of Sistan and Baluchistan, Sistan and Baluchistan, Iran. **[In Pesian]**
- Kiani, M. Y. (1997). *Decorations related to the architecture of Iran during the Islamic period.* Tehran: Iran's Cultural Heritage Organization. **[In Pesian]**
- Makinejad, M. (2008). *History of Iranian art in the Islamic period: Architectural decorations.* Tehran: SAMT Publications. **[In Pesian]**
- Mansouri Jazabadi, J., Hosseini, S. H., & Shateri, M. (2017). Investigating and studying the themes of tiling motifs in the historical baths of Isfahan city from the beginning of the Safavid era to the end of the Qajar era. *The quarterly of Asar*, (76), 73-88. **[In Pesian]**
- Mirdehghan, S. F. & Azizi, H. (2019). Investigating the symbolic motifs in the mirror work of the Qajar houses of Yazd. *Iranian Archaeological Research Journal*, 9(20), 203-223. **[In Pesian]**
- Mish Mast Nahi, M. & Abedini Esfahani, A. (2007). The history of mirrors and mirror work in Iran with a special look at the Safavid period. *Restoration and Research Journal*, (3), 43-52. **[In Pesian]**
- Mohammadi Vakil, M. (2019). Effects of the visual and conceptual aspects of the mirror work of Hazrat Shahcheragh shrine on contemporary works of art. *Scientific-Research Quarterly of Shiism*, (68), 103-126. **[In Pesian]**
- Najafi, S. (2012). *Representation of popular beliefs in the talismanic objects of Isfahan city* (Master's thesis in art research). School of Art, Isfahan University of Art, Isfahan, Iran. **[In Pesian]**
- Najib, O. (2019). *Geometry and decoration in Islamic architecture* (M. Qayyumi, Trans.). Tehran: Rozaneh Publications. **[In Pesian]**

- Nikpey, Sh. & Saadat, D. (2018). Examining the role of mirror art in architectural decorations. *Ivan Chaharsoo Quarterly*, 2(4), 165. **[In Pesian]**
- Pargosha, M. (2020). *Analyzing the features of form and meaning in the mirror work art of the Qajar period, relying on Sohrevardi's viewpoints* (master's thesis in art research). Shiraz Art Higher Education Institute, Iran. **[In Pesian]**
- Saedi, F. (2017). Investigating the construction of mirror work technique in sash decorations according to the reimagining of Islamic architectural space. *Shabak Journal*, 2(3), 45-55. **[In Pesian]**
- Salehi Kakhaki, A. & Aslani, H. (2011). Introducing twelve types of plaster arrays in the architectural decorations of the Islamic era of Iran based on technical methods and executive details. *Journal of Archaeological Studies*, 3(1), 89-106. **[In Pesian]**
- Seyfi, A. & Niknafs, A. (2017). Investigating the cypress tree motif in the paintings of Tabriz II and Isfahan schools. Istanbul University International Science and Engineering Conference, Turkey (1-11). **[In Pesian]**
- Sherbaf, A. (1993). *Knot and karbandi*. Tehran: Sobhan Noor Publishing House. **[In Pesian]**
- Shirvani Dashtak, S. (2017). *Investigating the architectural decorations of the Hall of Mirrors in the historical houses of Shiraz* (Master's Thesis of Art Research). Faculty of Art and Architecture, Shiraz University, Shiraz, Iran. **[In Pesian]**
- Shirvani, S. & Khosravi Bejaim, F. (2017). *The manifestation of visual concepts in the mirror decorations of the Safavid era architecture with the emphasis of Chehelsotoon and Hasht Behesht Palaces.* The first national conference on symbology in the art of Iran with a focus on Bhoomi art, Bojnord University, Iran (43-56). **[In Pesian]**
- Shojaei, H. (2017). *Comparative symbology of plants*. Tehran: Pedram Publishication. **[In Pesian]**
- Tahouri, S. (2020). *A research for evolution in the design and implementation of mirror work art decorations in interior spaces* (Master's thesis of handicrafts). Faculty of Applied Arts, Tehran University of Art, Iran. **[In Pesian]**
- Turkman, A. & Farshchian, A. H. (2016). Efficiency of mirror work art in the refinement of the architectural space, considering the reimagining of the Islamic architectural space. *Shabak Monthly*, 2(10), 43-49. **[In Pesian]**

©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