فصل‌نامه علمی، دانشکده هنر؛ دانشگاه شهید چمران اهواز
تحلیل ساختار فرمی و زیباشناختی قالی «لیلیان و ریحان»
دوره دوازدهم، شماره۳۳، پاییز ۱۴۰۲ شماره صفحات ۱ تا ۲۰

۱

محمد افروغ[۱] بیتا بهرامی قصر[۲]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲،۲،۱۷ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲،۵،۲۸ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲،۶،۴

DOI: 10.22055/pyk.2023.18437 **DOR:** 20.1001.1.23224622.1402.12.33.1.4
URL: https://paykareh.scu.ac.ir/article_18437.html

ارجاع به این مقاله: افروغ، محمد و بهرامی قصر، بیتا. (۱۴۰۲). تحلیل ساختار فرمی و زیباشناختی قالی «لیلیان و ریحان». پیکره، ۱۲(۳۳)، ۱-۲۰.

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله در همین شماره با عنوان زیر منتشر شده است
A Study on the Formal and Aesthetic Structure of “Lilian and Reyhan” Carpets

مقاله پژوهشی

تحلیل ساختار فرمی و زیباشناختی قالی «لیلیان و ریحان»

چکیده

بیان مسئله: قالی لیلیان از برندهای مهم قالی ایران و خمین در دوران قاجار است که از پژوهش و معرفی محروم مانده است. امروزه اثری از قالی‌های معروف لیلیان در بازارهای داخل یافت نمی‌شود و طرح مشهور ریحان در خمین نیز به‌صورت محدود بافته می‌شود. از این‌رو، در پژوهش حاضر به مطالعه و بررسی دو قالی لیلیان و ریحان از منطقه خمین پرداخته می‌شود. بنابراین پرسش مطرح شده در پژوهش حاضر این است که ساختار شکلی و زیباشناختی قالی لیلیان و ریحان چگونه است؟

هدف: هدف پژوهش حاضرتحلیل طرح‌های لیلیان و به‌طور استثنا طرح ریحان، ازحیث شاخص‌های فنی و ویژگی‌های زیباشناختی، به منظور شناسائی بهتر این دونوع قالی است.

روش پژوهش: رویکرد پژوهش حاضر کیفی و از نوع توصیفی- تحلیلی است. شیوهٔ گردآوری داده‌ها کتابخانه‌ای و از پایگاه‌های اطلاعاتی معتبر است.

یافته‌ها: یافته‌های پژوهش حاضر نشان می‌دهد که قالی لیلیان اغلب بدون لچک و ترنج و شامل ساختاری منحصربه‌فرد، متفاوت و متشکل از گل و بوته‌ها و گل‌دسته‌های محرابی و هلالی‌گون و نیز گلدان‌های متقارن و وارونه است و معمولاً گل‌دسته یا گل‌بوته‌ای جایگزین فضای لچک‌ها شده است. در برخی موارد نیز طرح‌های لچک و ترنج و ماهی درهم نیز در این نمونه‌ها دیده می‌شود. قالی لیلیان شامل نقوش گیاهی است و عاری از نقوش جانوری (حیوانی و پرندگان) و انسانی است. همچنین طرح بند ریحان از طرح‌های روستای ریحان است که دو نقشمایهٔ مهم بَند که مُلّهم از بند (سَد= اِسِل، استل، استخر) بوده و نقشمایهٔ بزکوهی که بازتابی از نقوش بزکوهی در سنگ‌نگاره‌های باستانی منطقهٔ تیمره است از آرایه‌های مهم این طرح است.

کلیدواژه

لیلیان، ریحان، قالی، طرح، رنگ

۱. نویسنده مسئول، دانشیار گروه فرش، دانشکده هنر، دانشگاه اراک، اراک، ایران.
Email: m-afrough@araku.ac.ir
۲. استادیار گروه گرافیک، دانشکده هنر، دانشگاه اراک، اراک، ایران.

مقدمه

استان مرکزی، شُهره به سرزمین آفتاب، از دیرینه‌ترین قطب‌ها و مکاتب قالی ایران است که خمین یکی از مهمترین کانون‌های جنوبی این استان در قالیبافی است. خمین دارای روستاهای زیادی است که از قرن نوزدهم میلادی و همزمان با رشد و رونق قالیبافی در عصر قاجار، با تولیدات مهمی ازجمله قالی‌ها و طرح‌های لیلیان و ریحان، فعالیت قابل توجهی در تولید قالی از خود نشان داد. امروزه طرح‌های لیلیان و ریحان که به‌نام این دو روستا شناخته می‌شود، از مشهورترین طرح‌های قالی در منطقه خمین به‌شمار می‌رود. استمرار یافتن بافت طرح‌ها و قالی‌های لیلیان، به‌واسطهٔ خالی شدن و مهاجرت ساکنان ارمنی، نبود منابع پژوهشی حتی در سطوح پایین، شهرت طرح‌های قالی‌های این دو روستا و نیز بایستگی معرفی و مستندنگاری این طرح‌ها به جامعهٔ مخاطبان، ضرورت نگارش چنین موضوعی را بیش‌از پیش آشکار می‌کند. قالی لیلیان شامل طرح‌های منحصربه‌فرد و خاص این منطقه است که با دیگر مناطق قالیبافی خمین و استان مرکزی متفاوت است؛ چه اینکه ریشه در طرح‌ها و باورهای ارمنی- مسیحی دارد. این طرح‌ها در گذشته بافته شده است و امروزه این روستا خالی از ساکنان و بافندگان ارمنی است. قالی‌های لیلیان غالباً کوچک‌پارچه و نقشمایه‌های محتوایی آن، همه، از نوع گیاهی و شامل انواع متنوعی از گل و بوته‌ها و دسته‌گل‌های گوناگون است. همچنین قالی ریحان شامل یک طرح خاص روستای ریحان است که با نام طرح یا نقشهٔ ریحان شناخته می‌شود و به‌نوعی هویت هنری و فرهنگی این روستا می‌باشد و از سابقه بالایی در بین طرح‌های رایج استان برخوردار است. قالی ریحان امروزه کماکان و به‌صورت محدود و با اندک خلاقیت در فضای حاشیه در این روستا و کارگاه‌های شهر خمین بافته می‌شود. پرسش مطرح شده در پژوهش حاضر این است که ساختار فرمی و زیباشناختی قالی لیلیان و ریحان چگونه است؟ شناخت و یافتن طرح‌های لیلیان از منابع معتبر (این طرح‌ها در ایران یافت نمی‌شود)، بررسی و تحلیل وجوه فنی و زیباشناختی (طرح، نقشمایه‌ها و رنگ)، هدف این پژوهش است.

روش پژوهش

این پژوهش از نوع کیفی و تو سعه‌ای و روش پژوهش تو صیفی-تحلیلی ا ست. هم‌چنین شیوه گردآوری داده‌ها کتابخانه‌ای و تصاویر جستجو شده از پایگاه‌ها و تارنماهای معتبر است. در این پژوهش به معرفی، بررسی و تحلیل تعداد ۳۰ نمونهٔ متفاوت از قالی‌های لیلیان که از دو قرن گذشته به‌جا مانده، پرداخته شده‌است. این نمونه‌ها در ایران و بازارهای داخل وجود ندارد و برای انتخاب آن‌ها، روند گزینش از میان ۷۰ نمونه یافت شده قالی لیلیان، با کنار گذاشتن طرح‌های یکسان و تمرکز بر طرح‌های متفاوت، انجام شده‌است. بررسی و تحلیل بر دو بعد فنی و هنری ا ستوار ا ست. پژوهش حا ضر در شرایطی صورت گرفته که منبعی مربوط به قالی لیلیان که در گذشته تولید شده، وجود ندارد؛ بنابراین تنها وجود تصاویری از این قالی‌ها در سایت‌های معتبر، جهت پژوهش و آورده‌ای تازه و مهم‌تر فرآیند توصیف و تحلیل، دستمایهٔ مطالعه و بررسی قرارگرفت.

پیشینه پژوهش

در ارتباط با موضوع قالی در استان مرکزی و خاصه لیلیان به‌طور مستقل تاکنون پژوهشی نگارش نشده است. اما در برخی م نابع مرتبط با قالی های ارمنی و ارمنی باف ایران و همچنین قالی بافی در خمین و بخش کمره،

اشاره‌هایی کوتاه و گذرا در حد معرفی، به روستای مشهور ارمنی‌نشین لیلیان شده است که در ادامه بیان می‌شوند. «سلطانی‌نژاد، فرهمند بروجنی و ژوله» (۱۳۸۹) در مقالهٔ «مطالعهٔ تطبیقی قالی ارمنستان و قالی ارمنی‌باف ایران»، به‌بررسی و تطبیق قالی و قالیچه‌های ارمنستان و قالی‌های ارمنیان ساکنان ایران، از منظر فن‌شناختی و زیبایی‌شناختی پرداخته است. همچنین «ادوارزد» (۱۳۶۸) در کتاب «قالی ایران»، در فصل نهم و «ژوله» (۱۳۹۰) در کتاب «پژوهشی در فرش ایران» در بخش مربوط به استان مرکزی، به‌طور مختصر، به قالیبافی در خمین، بخش ارمنی کمره و خاصه قالی‌های لیلیان اشاره‌هایی کوتاه داشته‌اند. در حوزه استان مرکزی و ساروق یک مقاله تازه نگارش یافته که از منظر روش‌شناسی و موضوع نیز شبیه به پژوهش حاضر است به انجام رسیده‌است: «افروغ» (۱۴۰۱) در مقاله «تحلیل عناصر ساختاری و زیباشناختی قالی‌های ساروق مجموعه کلرمونت»، به مطالعه و بررسی نمونه‌هایی به‌جا مانده از قالی‌های قدیم ساروق پرداخته است. در پژوهش حا ضر ضمن معرفی و برر سی قالی طرح بند ریحان، به‌طور مف صل و برای نخ ستین‌بار، به ابعاد فنی و زیباشناختی قالی‌های لیلیان، در گذشته و تا پیش از مهاجرت به تهران و یا خارج ار کشور، پرداخته می‌شود.

هنر و مهارت قالیبافی در جامعه ارمنیان ایران

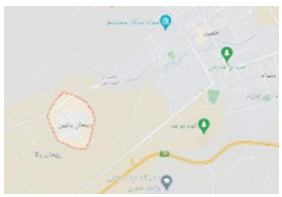
قالیبافی از کهن‌ترین پیشه‌ها و حرفه‌های کاربردی منطقهٔ قفقاز و به‌طور خاص سرزمین ارمنستان بوده است که همواره، به‌عنوان جلوه‌ای از هنرهای بومی، بخش مهمی از فعالیت‌های زنان قالیباف ارمنی به‌شمار می‌رفته است. با مهاجرت ارمنیان به ایران از دورهٔ صفوی (قرن دهم و یازدهم هجری قمری) به این‌سو، فصل نوینی از تاریخ، فرهنگ و هنر این قوم آغاز گشت که منجربه پیوندهای فرهنگی و تمدنی بین دو ملت شد. هنر بومی قالیبافی ازجمله مهمترین هنرها و صنایعی بود که توسط ارمنیان در ایران ضمن حفظ اصالت و سبک بافندگی و نقش‌پردازی، از سنت‌های بافندگی و مضامین زیباشناختی قالی ایران نیز در تولید انواع قالی‌های روستایی و محلی، بهره جست و رواج یافت. ارمنیان در بسیاری از مناطق مختلف ایران همچون تبریز، قزوین، اصفهان، فریدن و فریدونشهر، چهار محال و بختیاری، اراک و به‌طورخاص منطقهٔ خمین، بخش کَمَره و روستاهای آن همچون لیلیان، فرج‌آباد و غیره اسکان یافتند و به توسعهٔ هنر قالیبافی همت گماردند که شهرت آن در دوران قاجار و اوایل پهلوی (قرن نوزدهم و اوایل بیستم میلادی)، رخ نمود.

موقعیت جغرافیایی، تاریخی و فرهنگی لیلیان و ریحان

بخش کمره یکی از دو بخش شهرستان خمین در جنوب اراک و استان مرکزی است. در فرهنگ جغرافیایی ایران، در توصیف روستای لیلیان آمده است: قصبه‌ای است در دهستان دالائی و هشت‌کیلومتری غرب شهر خمین، در جلگه‌ای سرسبز واقع شده و جمعیت آن ۱۶۷۴ نفر است. اهالی آن مسلمان و مسیحی هستند و به زبان‌های فارسی و ارمنی صحبت می‌کنند. محصولات آن غلات، چغندر قند، پنبه، بادام و اهالی آن به‌کار زراعت و قالیچه‌بافی می‌پردازند» (رزم‌آرا، ۱۳۲۸، ۱۹۸). روستای «لیلان در آمارگیری جمعیتی که در[سال] ۱۳۱۸ ش/۱۹۳۹ م، به سفارش کلیسای ارامنهٔ اراک انجام شده، دارای جمعیتی در حدود ۹۱۱ نفر بوده است. در سرشماری عمومی جمعیتی نیز که در سال ۱۳۴۵ ش انجام شده، جمعیت روستا ۹۰۰ نفر برآورد شده است» (شیرزاد و بداقی، ۱۳۹۵ به‌نقل از فرهادی، ۱۳۶۹، ۱۵۵). اغلب ارامنه در این بخش و روستاهای آن ساکن بوده‌اند. «مهمترین

روستاهای ارمنی‌نشین در بخش کمره واقع شده است. لیلیان برجسته‌ترین روستای این ناحیه به‌شمار می‌رود» (ادواردز، ۱۳۶۸، ۱۶۳). در این بخش و به‌طور کلی در خمین، تعداد قابل توجهی روستای ارمنی‌نشین شامل لیلیان، کجارستان، نصرآباد، اسدآباد، دره‌شور [دره‌شوی]، مزرا [مزراع]، دانیان، حاجی‌آباد، میرزاحسین، داوودآباد، قورچی‌باشی، کَنده‌ها، [ساکی]، چهارطاق، وجود داشته است که به بافت قالی اشتغال دارند که مهمترین، بزرگترین و به‌نوعی مرکز آن‌ها لیلیان بوده است. این روستا در بخش کَمَره از توابع شهرستان خمین، در جنوب اراک، یکی از کانون‌های مهم بافندگی ایران و استان مرکزی است که شهرت آن از اواسط قرن نوزدهم تا اواسط بیستم میلادی می‌رسد. بازرگانان و دوست‌داران قالی در آمریکا با این نام آشنایی دارند، در حالی که در اروپا عده‌ای معدود آن را می‌شناسند. لیلیان از منظر جغرافیایی در بین هفت روستای ارمنی‌نشین با ۲۵۰۰ نفر جمعیت که نزدیک به یکدیگر در درهٔ حاصلخیزی واقع در چند مایلی شمال‌غربی شهر خمین قرارگرفته، بزرگتر است (ادوارزد، ۱۳۶۸، ۱۶۳). روستای لیلیان تاریخ بسیار غنی از نظر فرهنگی، اقتصادی، صنعتی، اجتماعی و ... دارد که در نوع خود نمونه است. در قدیم در روستای ارمنی‌نشین لیلیان ۴۵۰ خانوار زندگی می‌کردند. این روستا دارای خیابان‌ها و کوچه‌های وسیع بود. عده‌ای که از کشورهای خارجی ازجمله کشور فرانسه برای معدن لکان آمده بودند، می‌گفتند خیابان‌های این روستا شبیه خیابان‌های فرانسه است. مدرسهٔ هونانیان روستای لیلیان در سال ۱۹۰۲ م. تأسیس شد که در آن زمان در این مدرسه سه زبان فارسی، انگلیسی و ارمنی هم در کنار دروس دیگر تدریس می‌شده است. بسیاری از مردم مناطق اطراف برای تحصیل به این روستا می‌آمدند. در اولین دورهٔ دبیرستان البرز که در تهران دایر شده بود، «آرمناک در پطروسیان»، «خانبابا غازاریان»، «نورایر درهوانسیان»، «ماناواز غازاریان»، «هواساپ هواساپیان» که از شاگردان مدرسهٔ «هونانیان» روستای لیلیان بودند به این دبیرستان راه یافتند و به‌عنوان پزشک، مهندس و خلبان به جامعهٔ خود خدمت کردند[1]. لیلیان هم‌اکنون به خاطر مهاجرت ساکنان اولیه به تهران، آمریکا و اروپا، خالی از ارامنه است (تصویر ۱). همچنین روستای ریحان در جنوب‌غربی خمین، یکی از روستاهای تاریخی و گردشگری خمین است که قالیبافی درآن از دیرینهٔ بالایی برخوردار است. این روستا به‌واسطهٔ طرح و نقشهٔ خاص ریحان مشهور گشته است (تصویر ۲).

تصویر ۱. نمایی از روستای لیلیان. منبع: شیرزاد و بداقی، ۱۳۹۵



تصویر ۲. نمایی از روستای ریحان. منبع: https://www.google.com/maps/place

قالیبافی در لیلیان

همانگونه که از نظر گذشت، لیلیان به‌واسطهٔ بافت قالی و صادرات آن به آمریکا معروف است. قدیمی‌ترین و با توجه به شواهد موجود، گویا تنهاترین منبع قابل اطمینان در توصیف قالی‌های ارمنی‌باف اظهار نظر «سیسیل ادواردز» است که خود در ربع نخست قرن بیستم میلادی از این روستا دیدن کرده است. وی در کتاب «قالی ایران» دربارهٔ قالی‌های ارمنی کَمَره و لیلیان می‌نویسد: مهمترین روستاهای ارمنی‌نشین در بخش کمره واقع شده است. روستای لیلیان برجسته‌ترین روستای این ناحیه به‌شمار می‌رود. بازرگانان و دوستداران قالی در آمریکا با این نام آشنایی زیادی دارند. لیلیان در بین هفت روستای ارمنی‌نشین که نزدیک به یکدیگر در درهٔ حاصلخیزی واقع در شمال‌غربی شهر خمین قرارگرفته، بزرگتر است. مردم کلیهٔ این هفت روستا به قالیبافی اشتغال دارند. اغلب آن‌ها قالیچه و قالی‌هایی به قطع ۱۲×۹ فوت (هر فوت برابر با ۳۰/۴۸ سانتی‌متر) می‌بافند که از لحاظ طرح و رنگ بسیار به‌هم شبیه هستند. قالیچه‌ها معمولاً به قالیچه‌های لیلیان یعنی بزرگترین روستای این ناحیه معروف هستند. مردم این روستاها قالی‌های خود را یک پوده و بسیار فشرده می‌بافند و در پرداخت آن‌ها مهارت بسیار دارند و این کار را طوری انجام می‌دهند که قالی سطحی مخملی و نرم پیدا می‌کند با توجه به توصیفی که این تولیدکننده و پژوهشگر انگلیسی از قالی‌های لیلیان دارد و ذکر دو واژهٔ «نرم و مخملی» معلوم می‌گردد تولیدات قالی مناطق ارمنی‌نشین و خاصه لیلیان، کیفیتی قابل قبول و مورد توجه داشته است. وی در ادامه آورده است: روستاییان در این صنعت از پشمی که از گوسفندان خود به‌دست می‌آورند، استفاده می‌کنند و مراحل ریسندگی و رنگرزی را نیز خود انجام می‌دهند. برای متن قالی‌ها از قرمز دوغی استفاده می‌کنند. (ادوارزد، ۱۳۶۸، ۱۶۳) (تصویر ۳). از زمان مهاجرت ارامنه به مناطق جنوبی‌تر ایران، به‌ویژه نواحی مرکزی ایران، تعداد زیادی از آن‌ها در روستاهای حومهٔ اراک، خمین و چهار محال و بختیاری ساکن شدند. اما در میان این مناطق، روستای لیلیان به‌واسطهٔ تولید فرش‌های خاصی که به‌نام لیلیان معروف است، به شهرت جهانی دست یافت. روستای لیلیان و چند روستای حومهٔ آن ازجمله اولین مراکزی بودند که مهاجران ارامنه در آن ساکن شدند و قالیبافی که از صنایع‌دستی این اقوام مهاجر بود، به‌سرعت در روستاهای حومهٔ خمین آغاز شد. اما هیچ‌یک شهرت بافته‌های لیلیان را پیدا نکردند. این روستا تا سال ۱۹۴۶ میلادی به‌طور کامل ارمنی‌نشین بود و به‌تدریج از حدود ۲۵ سال قبل از ارامنه خالی شد (ژوله، ۱۳۹۰، ۱۹۳). ادواردز همچنین توصیفی در مورد طرح‌هایی از قالی لیلیان دارد که به احتمال قوی اشاره به تولیدات ضعیف‌تر و تکراری دارد. وی می‌نویسد: طرح‌هایی که به‌کار می‌برند، زیبا و جالب نیست و از این‌رو با جنس مرغوب قالی‌هایی که تهیه می‌کنند، مطابقت ندارد. مردم لیلیان مانند هزاران قالیبافی که قالی‌های ساروق را می‌بافند، تصور می‌کنند مردم آمریکا تنها خریدار یک طرح هستند و به این جهت سال‌های متمادی است که همان یک طرح را دربافته‌های خود پدید می‌آورند. طرحی که به‌هیچ وجه نمی‌توان آن را ایرانی خواند (ادوارزد، ۱۳۶۸، ۱۶۳). منظور از این طرح، به احتمال زیاد، طرح «شاخ بزی» لیلیان (تصویر ۳) باشد که نقشهٔ بومی منطقه و ایران نیست، دارای رنگ دوغی و ساختاری ثابت و غریب (نوع طراحی و ترکیب‌بندی و استفاده از گل‌بوته‌های شاخصِ گنبدی‌شکل و همچنین فرم صلیب‌گونهٔ ترنج) که در سنت طراحی قالی ایران دیده نشده است.

تصویر ۳. طرح شاخ بزی در قالی‌های قدیم لیلیان.
منبع: http://derteppich.com/alt-orientteppiche-lilian-persien.

از آن‌جایی که سبک و نوع بافت و تاحدودی رنگ‌بندی قالی‌های ارمنی، روستایی و درشت‌باف است و به‌سبک قالی‌های روستایی همدان نزدیک می‌نماید، از این رو «یساولی» آن‌ها را شبیه به تولیدات همدان می‌داند. در بخش لیلیان در کمره که متشکل از هفت دهات ارمنی‌نشین در [جنوب] اراک است، قالیچه‌هایی تولید می‌شوند که در نظر اول بیشتر به منطقهٔ همدان شبیه‌اند (نصیری، ۱۳۷۵، ۳۸۳به نقل از یساولی، ۱۳۷۵) (تصویر ۴). این شباهت که هم در رنگ‌بندی و ساختار نقشه و ترکیب‌بندی نقشمایه‌ها مشهود است، بدون شک به‌واسطهٔ ارتباط و مراودات تجاری در حوزهٔ قالی شکل گرفته است که در قرن نوزدهم و اوایل بیستم میلادی شهرت قالی اوج شهرت قالی لیلیان است. بافندگان منطقهٔ لیلیان در حال حاضر به بافت روکرسی و قالیچه‌های در قطع کوچک با نقشهٔ خرچنگی و چهارچنگ معروف به ماهی هراتی (تصویر ۵) مبادرت می‌ورزند (نصیری، ۱۳۷۵، ۳۸۳به نقل از یساولی، ۱۳۷۹).

تصویر ۴. نمونه‌هایی از قالی‌های طرح لیلیان. منبع:
http://derteppich.com/alt-orientteppich-lilian-persien

تصویر ۵. قالی با طرح ماهی درهم (هراتی) بافت لیلیان. منبع
https://naintrading.co.uk/oriental-carpets

با مشاهدهٔ نمونه‌هایی از قالی‌های ارمنی‌باف مناطق مختلف و تطبیق با تولیدات لیلیان مشاهده می‌شود که اشتراکات بسیاری در ساختار فرمی و محتوایی این طرح‌ها به‌چشم می‌خورد. علاوه‌بر همدان، منطقهٔ چهار محال و بختیاری و مهاجران در غرب اراک دو نمونه از کانون‌های ارمنی‌باف است که در گذشته شهرت قابل توجهی داشته است. در اینجا به‌اختصار به دو نمونه از این اشتراکات اشاره می‌شود. نمونهٔ نخست در تصویر ۶، نمونه‌ای از قالی‌های بابا حیدر در چهار محال و بختیاری دیده می‌شود که به‌واسطهٔ طرح و سبک نقش‌پردازی، بسیار شبیه به طرح‌های ارمنی‌باف این استان است که از آن‌ها چیز زیادی باقی نمانده است. در این نمونه، همچون قالی‌های لیلیان، شاهد نقشمایهٔ گلدان‌های قرینه با دسته گل‌های محراب‌گون و نیز ریزنقش‌ها و آرایه‌های پُرکننده و متصل

هستیم؛ ویژگی‌هایی که در قالی‌های لیلیان نیز به‌وفور دیده می‌شود. این شباهت و وجه اشتراک حتی در ریزنقش‌های پُرکننده و آرایه‌های تزئینی نیز دیده می‌شود. همچنین در تصاویر ۷ و ۸، نمونه‌هایی از قالی باباحیدر و لیلیان که دارای ترنج صلیب‌گونه هستند و دارای شباهت بسیار نزدیکی نسبت به یکدیگر هستند، دیده می‌شود. همچنین وجود نقشمایهٔ صلیب در تصویر ۹، نمونه‌ای دیگر از قالی‌های بختیاری به‌همراه نقش حاشیهٔ موجود در دست‌بافته‌های عشایری بختیاری، تأکیدی بر حضور، الگوبرداری و اشتراکات نقوش ارمنی در قالی چهار محال و بختیاری است. از تصویر ۱۰ که نمونه‌هایی از طرح‌های ارمنی‌باف لیلیان در خُمین است، می‌توان گمان بُرد که به احتمال قوی بسیاری از طرح‌های قالی ارمنی در مناطق مختلف (چهار محال و بختیاری و خمین) یکسان بوده است. از نکات قابل توجه در این تصویر ریزنقش‌های صلیب (┼) در میان شاخه گل‌های مجاور پایه گلدان است. این ویژگی‌ها به‌همراه شبکهٔ درهم تنیده‌ای از گل‌ها (به‌ویژه گل‌های چهارپر) و ساقه‌ها و ترنج‌ها و قاب‌های لوزی‌گون، به‌صورت تقارن و وارونه، نشان از داشته‌ها و گنجینه‌های مشترک بافندگان ارمنی دارد که بعضاً در مناطق مختلف اسکان یافته و تحت‌تأثیر نظام بافندگی آن منطقه، تفاوت‌هایی همراه با خلاقیت و نوآوری در سنت بافندگی ارمنی ایجاد نموده‌اند. نمونهٔ دوم: پنج تخته از قالی‌های بافت مهاجران قدیم (تصاویر ۱۲و ۱۱) است که ساکنان آن ارامنه بودند و تولیداتی هم‌تراز با ساروق و فراهان تولید می‌کردند. این طرح‌ها و البته بی‌شمار طرح‌های دیگر در مهاجران، از منظر سبک طراحی و ساختار فرمی و محتوایی، قاب‌بندی، فرم نقشمایه‌ها، دسته‌گل‌ها و گلدان‌های متقارن و محرابی‌گون، ترنج‌های صلیبی‌گون و نیز رنگ‌بندی و استفاده از رنگ‌های مشابه به طرح‌های لیلیان و شیوهٔ طراحی آن‌ها بسیار شباهت دارد. در جدول ۱، نمونه‌هایی از قالی‌های چهار محال و بختیاری مشابه قالی‌های لیلیان دیده می‌شود.

تصویر ۶. طرح گلدان‌های وارونه و ریزنقش‌های حاشیه و لچک، بافت باباحیدر. منبع: https://naintrading.co.uk/oriental-carpets.

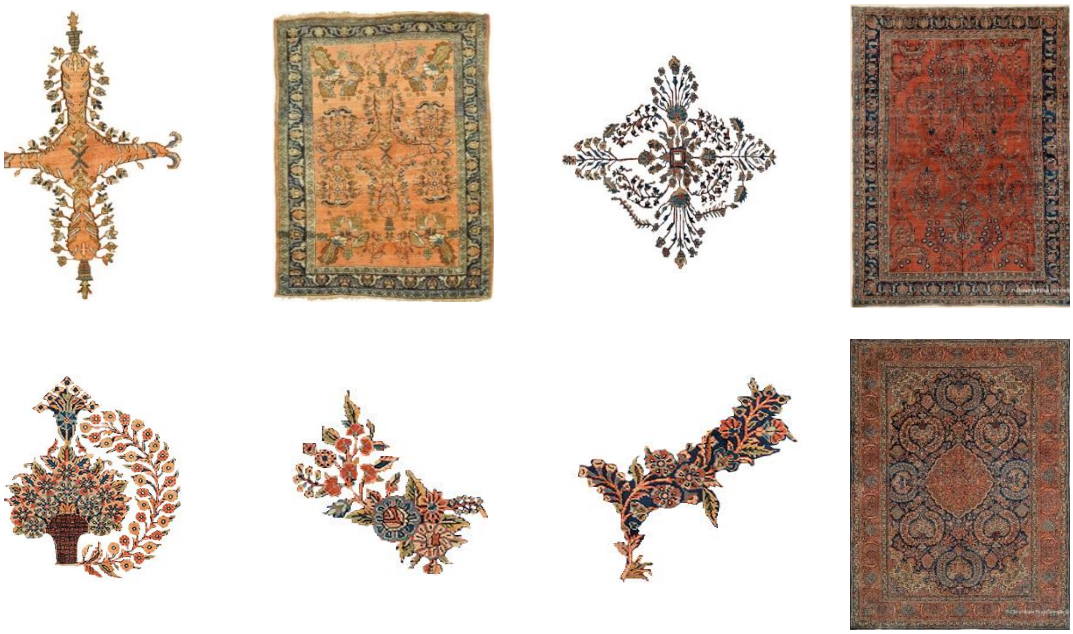
تصویر ۷. قالی باباحیدر با ترنج صلیب‌گون. منبع: https://naintrading.co.uk/oriental-carpets.

تصویر ۸. قالی لیلیان با ترنج صلیب‌گون. منبع: https://naintrading.co.uk/oriental-carpets

تصویر ۹. نقشمایه صلیب در قالی بختیاری به‌همراه نقشمایه‌های رایج عشایری در فضای حاشیه منبع: https://cpersia.com/22912-thickbox_default/bakhtiari-rug-ref-

تصویر ۱۰. نمونه‌هایی از قالی‌های چهارمحال و بختیاری مشابه قالی‌های لیلیان. منبع: Wilborg, 2002, 59-64.

تصویر ۱۱. نمونه‌هایی از گلدان‌های وارونه در قالی لیلیان. منبع: http://derteppich.com/alt-orientteppiche-lilian-persien.



تصویر ۱۲. نمونه‌ای از قالی‌های مهاجران با ساختاری شبیه طرح‌های قالی لیلیان و جزئیاتی از گلدان‌ها و دسته‌گل‌های وارونه و متقارن. منبع: نگارندگان.

تصویر ۱۳. نمونه‌ای از قالی‌های مهاجران با ساختاری شبیه طرح‌های قالی لیلیان و جزئیاتی از گلدان‌ها و دسته‌گل‌های وارونه و متقارن. منبع: نگارندگان.

«صباحی»، پژوهشگر قالی، در ارتباط با ارامنهٔ لیلیان و قالی این منطقه می‌نویسد: در قرن هفدهم هجری قمری، شاه عباس بسیاری از ارامنه، دویست و پنجاه هزار تن از آن‌ها را، از ایروان به ایران کوچانید و در بسیاری از مناطق اسکان داد. برخی از آن‌ها را به جلفا و برخی‌ها در اصفهان و منطقهٔ چهار محال و بختیاری و تعدادی از آن‌ها در اراک، مهاجران و لیلیان در شمال‌غرب خمین اسکان یافتند. قالی‌های تولیدی بافت ارامنهٔ لیلیان به‌همین نام شناخته و معروف هستند» وی در توصیف قالی‌های لیلیان چنین می‌گوید: «قالی‌های لیلیان یک ویژگی خاص

تکنیکی داشت که موجب تمایز آن‌ها از دیگر قالی‌های بافته شده در منطقهٔ [خمین] می‌شد: در واقع، تار در این قالی‌ها از جنس نخ‌پنبه بود و تنها یک پود پس از هر رج [عبور داده می‌شد] و در آن‌ها از گره نامتقارن استفاده می‌شد. از دیگر جهات، قالی‌های لیلیان به قالی‌های ساروق بسیار شبیه بوده است و دارای طرحی ترکیبی از گل‌های ساده شده بود و برای مدت زمان طولانی با موفقیت به ایالات متحده آمریکا صادر می‌شده است» (صباحی، ۱۳۹۳، ۳۸۱). همچنین رنگ به‌کار رفته در این قالی‌ها تفاوت چندانی با رنگ‌های استفاده شده در قالی ساروق ندارد؛ ضمن اینکه رنگ صورتی دوغی بر سایر رنگ‌ها برتری دارد؛ همچنین پشم به‌کار رفته در این قالی‌ها از یک نژاد گوسفندی به‌دست می‌آمد که در منطقهٔ ارمنی‌نشین پرورش می‌یافت و قیمتی ارزان و ارزشی کم داشته است. از دیگر دهات واقع در منطقهٔ لیلیان که تولیدات بافندگی آن‌ها درخور توجه بوده است، می‌توان از کمره و ریحان نام برد که ساکنان این دو روستا مسلمان بوده‌اند. قالی‌های بافته شده در این دو منطقه دارای طرحی خاص متشکل از برگ‌های سادهٔ سفیدرنگ بر روی زمینهٔ قرمز بوده است. قالی‌های بافته شده در [لیلیان] و خمین و همچنین گلپایگان به قالی‌های ساروق آمریکایی شباهت داشتند، اما در آن‌ها از رنگ‌های شادتری استفاده شده بود (صباحی، ۱۳۹۳، ۳۸۱).

ابعاد فن‌شناختی قالی لیلیان

بخش فن‌شناسی تولیدات لیلیان شامل مؤلفه‌های مختلفی نظیر ریسندگی، رنگ‌رزی، دار و ابزار بافندگی، چله‌کشی، رج‌شمار، گره و ابعاد می‌باشد که برخی از آن‌ها از فرآیند تولید قالی حذف و یا از آغاز نبوده است؛ نظیر ریسندگی و رنگ‌رزی خامه‌ها و دار و ابزار که در اراک و یا خمین به‌صورت آماده در دسترس بافندگان قرار می‌گرفت. دارهای قالی در گذشته به‌صورت چوبی و عمودی و در کنار استفاده از پشم دستریس محلی، از نخ‌های فرنگی نیز استفاده شد، به‌ویژه در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم میلادی که نخ‌های تابیده و ریسیده شده ظریف‌تر وارد کشور شد. همچنین رج‌شمار قالی‌های این روستا بین ۲۰ تا ۳۵ گره و به‌طور خاص ۳۰ بوده است. همچنین چله‌کشی و نوع گره از گذشته تا زمان حضور ارمنیان تا به اکنون، متقارن (ترکی) و شیوهٔ پودکشی به‌صورت یک پود ضخیم بوده است. قالی‌های تولیدی در روستای لیلیان، از تنوع چشمگیر برخوردار نیست. بیشتر تولیدات شامل ابعاد ذرع و نیم، دو ذرع، پشتی و در مواردی استثنا، دارای قالی‌های بزرگ‌پارچه (شش و نه متری) بوده است. رایج‌ترین ابعاد قالی لیلیان اغلب شامل انواع قالیچهٔ ذرع و نیم و ابعاد خاص‌تر (۱۲۲ تا ۱۳۰ در ۶۸ تا ۷۵ سانتیمتر)، دو ذرع، مربع (۱×۱، ۱/۵×۱/۵ متر)، کناره و پُشتی (۹۰×۶۰ سانتیمتر)، می‌باشد.

انواع طرح‌ها و رنگ‌های قالی لیلیان

قالی لیلیان از منظر طرح و نقش و رنگ دارای یک هویت ثابت و مشخص است؛ از این‌رو که نسبت به قالی فراهان و ساروق، از تنوع برخوردار نیست. تنوع با تعریف امروزی در آن دیده نمی‌شود، اما طراح (که می‌تواند همان بافنده باشد) به‌خوبی توانسته است فضای متن و زمینه را با خلاقیت و ایده‌پردازی، متحول و متنوع سازد. از نقشمایه‌ها و طرح‌های موجود و رایج درآن بُرهه در ترکیب‌بندی طرح‌ها استفاده نموده و تنوع چشمگیری ایجاد نماید؛ به گونه‌ای که امروزه بیش از ۷۰ نوع از طرح‌های قالی لیلیان در مجموعه‌های معتبر جهانی برجای مانده است. اگرچه قالی لیلیان بیش از این تعداد است، اما پژوهش حاضر، این تعداد از آن‌ها را شناسایی و مشاهده نموده، که علی‌رغم

تنوع در تعداد و ترکیب‌بندی و چینش نقوش در زمینه، ساختار کلی و هویتی طرح‌ها نسبتاً یکسان است و همهٔ آن‌ها را با عنوان طرح یا نقشهٔ لیلیان می‌شناسند. از این‌رو برای بررسی و تحلیل فرمی و محتوایی طرح‌ها، سعی شد نمونه‌های متنوع و متفاوت انتخاب و طرح‌هایی که یکسان بود، حذف گردد. انواع رنگ‌ها در قالی لیلیان محدود و نسبتاً ثابت بوده است که از آن جمله می‌توان به طیف لاکی (قرمز روناسی، آلبالویی)، ارغوانی، آبی (سیر و باز، فیروزه‌ای)، سُرمه‌ای، نخودی (خاکی)، زرد طلایی و پُرمایه (خردلی)، دوغی (صورتی)، پوست‌پیازی (مسی)، قهوه‌ای و سفید، اشاره داشت. ذکر این نکته ضروری است که رنگ دوغی از شناسه‌ها و مؤلفه‌های مهم زیباشناختی و هویتی قالی لیلیان است. در کنار این رنگ، به‌تدریج رنگ پوست‌پیازی (مسی) و رنگ قرمز پُرمایه نیز از رنگ‌های ثابت زمینه شدند.

طرح شاخ بُزی: برجسته‌ترین نقشهٔ قالی لیلیان

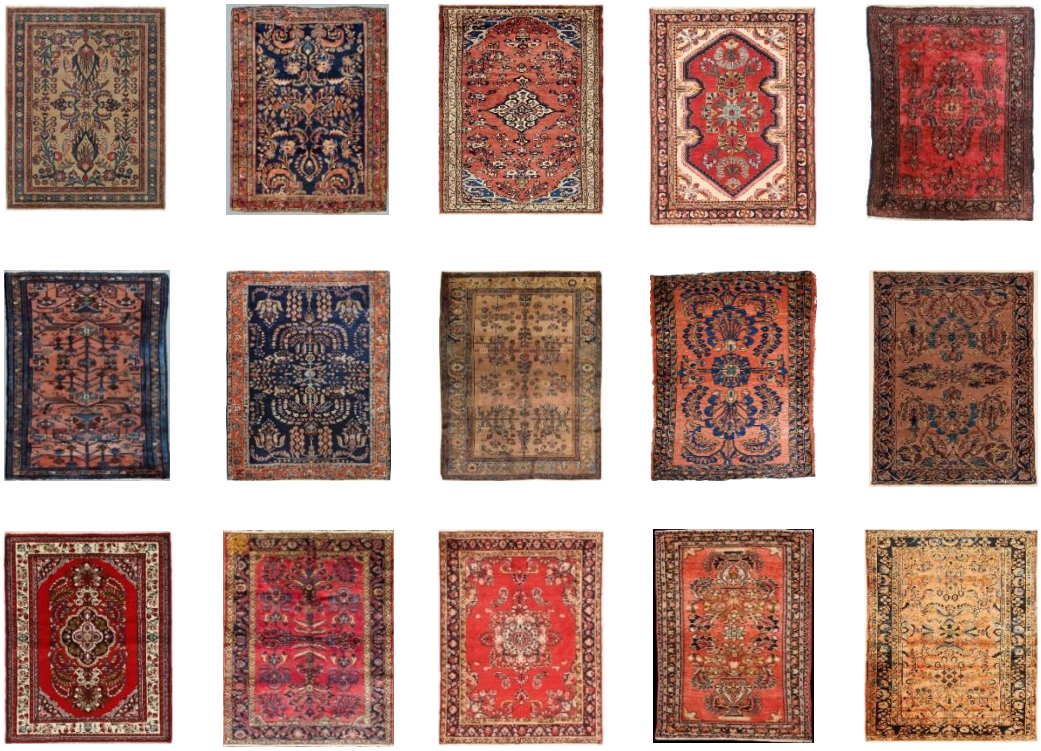
در میان انواع طرح‌ها و نقشه‌های لیلیان، نمونه‌ای خاص وجود دارد که در اصطلاح محلی و بازار به «شاخ بزی» معروف است. با توجه به ساختار و ترکیب‌بندی این طرح، گمان می‌رود که شالودهٔ ابتدایی و اصلی دیگر طرح‌های متنوع لیلیان بوده است. ساختار زمینهٔ طرح‌های نخستین شاخ بزی شامل زمینه‌ای خلوت و عاری از ریزنقش‌های پُرکننده، سازه و ترنج مرکزی (نقش‌مایه‌ای چهارپَر و متشکل از دسته گل‌های گنبدی و هلالی‌فرم در قالب شکل صلیب و تقارن عمودی) که در پَرهای بالایی و پایینی توسط برگ‌هایی بلند و منحنی‌شکل مُحاط شده است. همچنین در فضای لچک‌ها، دسته‌گل‌ها یا گل‌بوته‌هایی کشیده نقش‌پردازی شده است. حضور چنین ویژگی‌هایی در طرح شاخ بزی، این اظهار نظر مبنی‌بر اینکه طرح یاد شده خاستگاه ابتدایی و مبنایی سایر طرح‌ها و نقشه‌های پسین لیلیان می‌باشد، پُر رنگ‌تر و تصدیق می‌نماید. در تصویر ۱۳، دو طرح از طرح‌های نخستین لیلیان دیده می‌شود که با گذر زمان و حضور خلاقیت‌های طراح، زمینهٔ خلوت به فضایی شلوغ و فشرده و مملو از برگ‌ها و گل‌بوته‌هایی در ساختاری واگیره‌ای می‌گراید که نمونه‌ای از آن در تصویر ۱۴ دیده می‌شود. از دیگر نکات قابل توجه در طرح شاخ بزی، طراحی و بافت آن در ابعاد کوچ‌پارچه و پشتی (خَرَک)- معمولاً ۹۰×۱۲۰ سانتیمتر- و حاشیه‌ای سفیدرنگ و باریک از گل و بوته‌های پیوسته و ریزنقش می‌باشد. این نقشمایهٔ بزرگ و صلیب‌گونهٔ ترنج مرکزی به‌همراه گل‌برگ‌هایی متقارن در چهارطرف ترنج و دسته گل‌هایی با فرم محراب‌گونه در موقعیت‌های مختلف زمینه به‌صورت هلال‌گون یا رو به بالا و پایین، نقش‌پردازی شده است.

تصویر ۱۴. طرح‌های نخستین شاخ بزی، مجموعه مهاجرانی. منبع: نگارندگان.

تصویر ۱۵. طرح شاخ بزی با تغییر در ساختار زمینه، مجموعه نظری، بازار اراک. منبع: نگارندگان.

ساختار کلی قالی لیلیان و تحلیل نمونه‌های انتخابی

با مشاهدهٔ انواع نمونه‌های بر جای مانده از قالی‌های قدیم لیلیان، این گزاره آشکار می‌شود که تنوع در قالی لیلیان، جز در مواردی استثنا، از نوع تنوع ساختار و فرم نقشهٔ کلی برخوردار نیست، بلکه تنوع و البته باید گفت تحول، در فرم نقشمایه‌ها و آرایه‌های تزئینی است. به‌واقع در ارتباط با قالی لیلیان غالباً با یک طرح کلی و البته متنوع در فضای زمینه و نقشمایه‌ها روبه‌رو هستیم. اگر طرح‌های استثنا و محدود، همچون برخی لچک و ترنج‌ها و ماهی درهم را کنار بگذاریم، قالی لیلیان به‌صورت کلی و عمده شامل ویژگی‌هایی عمدتاً مشابه و مشترک در ساختار زمینهٔ بدون لچک، ترکیب‌بندی، ترنج صلیبی، فرم نقشمایه‌های پیرامون ترنج و محتوای حاشیه می‌باشد. در حقیقت طراح به‌جای آفرینش طرح‌های متفاوت، سعی در تغییر و تحول و ایجاد خلاقیت در فرم، جای‌گیری و فضابندی نقشمایه‌ها داشته است. از این‌رو، کمتر شاهد خلاقیت‌های بنیادین و تغییرات قابل توجه در متن زمینه و حاشیه‌های قالی‌های لیلیان هستیم و همانگونه که اشاره شد، به‌نظر می‌رسد که بن‌مایه و شالودهٔ تمام این طرح‌ها، نقشمایهٔ گل‌دسته‌های هلالی و محراب‌گون چهارپَر و صلیبی‌شکل با چهار برگ بزرگ در طرفین و در زمینه‌ای کف‌ساده می‌باشد که در گذر زمان دستخوش تغییر و خلاقیت طراح شده و زمینه از سادگی و خلوت بودن به‌فضایی متراکم و شلوغ دچار تحول گشته است. در این بخش، تعداد ۳۰ تخته از میان ۷۰ نمونهٔ یافت شده از قالی‌های قدیم لیلیان، انتخاب و مورد بررسی و تحلیل قرار می‌گیرد (تصاویر ۱۶ و ۱۷). روند انتخاب بر مبنای تنوع و با تکیه بر تفاوت‌های برجسته و کنار گذاشتن نمونه‌های مشابه بوده است. در این نمونه‌ها، به‌واسطهٔ به‌کارگیری انواع نقشمایه‌ها در قالب تحول و خلاقیت یا تغییر موقعیت و چینش‌های تازهٔ نقشمایه‌ها و ترکیب‌بندی جدید، تغییرات اندک در رنگ‌بندی، تغییر چیدمان رنگ‌ها و به‌طور کلی خلق یک طرح جدید در صورت و محتوای کالبد درونی، نمونه‌هایی متنوع، مناسب و مطلوب خلق شد که در عین داشتن شباهت و اشتراکات، از تنوع و تفاوت برخوردارند. در فرآیند تحلیل، ابتدا فضای زمینه شامل فضای مرکزی (ترنج)، فضای لچک، حاشیه و همچنین رنگ‌ها، مطالعه و بررسی خواهند شد. این قالی‌ها به‌جز طرح معروف شاخ بُزی، دارای نام یا عنوان خاصی نیستند و به‌سبب وجود تفاوت و غریب بودن این طرح‌ها[۲]، نمی‌توان نامگذاری دقیقی برای آن‌ها انجام داد. یازده نمونه از آن‌ها دارای طرح و قالب لچک و ترنج است. ضروری است که یادآوری شود به‌دلیل کثرت انواع نقشمایه‌های نمونه‌های انتخابی، سعی شد تا از هر نمونه یک یا دو نقشمایهٔ متفاوت و منحصربه‌فردتر انتخاب و به‌صورت بُرداری جهت مشاهدهٔ مطلوب‌تر، نشان داده شود. از این‌رو در تصاویر ۱۸ و ۱۹، انواع نقوش این قالی‌ها شامل گل‌بوته‌ها، دسته‌گل‌های محرابی‌گون و هلالی‌شکل و همچنین گلدان‌های متنوع نشان داده شده است. البته نقوش جایگزین در فضای لچک‌ها و سازهٔ مرکزی یا ترنج‌های صلیبی‌شکل در بخش‌های مربوط به‌خویش توصیف و تحلیل شده است. علاوه‌بر وجود انواع نقوش یاد شده، نقوشی همچون اسلیمی‌های شاخه‌شکسته (دهن‌اژدری)، نقوش اساطیری همچون سیمرغ، ماهی درهم، بُته‌جقه، سرو، بید مجنون، اشکال هندسی و در برخی موارد خطنگاره، در این نمونه‌ها دیده می‌شود (جدول ۱). از نکات قابل توجه در قالی لیلیان، وجود نقش و نگاره‌های انتزاعی و تجریدی صرفاً گیاهی و عدم‌حضور نقشمایه‌های جانوری در این قالی است.



تصویر۱۶. نمونه‌های انتخابی قالی لیلیان. منبع: نگارندگان.

جدول ۱. نقشمایه‌های خاص قالی‌های ایرانی موجود در قالی لیلیان. منبع: نگارنده.

ماهی درهم	اسلیمی		درخت بید مجنون
بته‌جقه	**سیمرغ**	**اژدها**	**سرو**

تصویر ۱۷. نمونه‌های انتخابی قالی لیلیان. منبع: نگارندگان.

تصویر ۱۸. انواع نقوش گل و بوته و گل‌دسته در قالی لیلیان. منبع: نگارندگان.

تصویر۱۹. انواع دسته گل‌های متنوع هلالی و محرابی‌گون در قالی لیلیان. منبع: نگارندگان.

۱. ترنج (سازهٔ مرکزی): فضای مرکزی که در قالی ایران معمولاً جایگاه ترنج یا حوض است، در قالی لیلیان علاوه‌بر اشکال و فرم‌های متنوع لوزی، بیضی و دایره، در اغلب و اکثر طرح‌ها، به سازه‌ها و نقشمایه‌هایی متنوع اختصاص یافته که دارای ساختاری صلیب‌گون است. این ویژگی مهمترین عنصر هویتی و ملاک تفاوت در قالی‌های لیلیان نسبت به دیگر قالی‌های ایران است. نقشمایه‌های ترکیبی که در مجموع یک ترکیب صلیبی‌شکل از شاخ و برگ‌ها، گل‌بوته‌ها و دسته‌گل‌های ریز و درشت متنوع است، ترسیمی از ترنج میانی است. همانگونه که پیش‌تر نیز ذکر شد، صلیب یکی از نشانه‌های محبوب و نمادهای دینی در مسیحیت و فرهنگ ارمنی است که در انواع هنرها به‌ویژه قالی‌ها حضوری برجسته داشته است. در بخش اعظمی از قالی‌های لیلیان بدون استثنا نیز بافنده آن را در مرکز زمینه به‌صورت تلویحی و غیرمستقیم و در قالب فرم‌های گونه‌گون، به بیننده یادآوری کرده است. این آرایه در قالی‌های لیلیان جدا از کارکرد تزئینی و نمادین، در جایگاه و فضای مرکزی زمینه ظاهر شده است؛ به‌واقع بافنده جنبهٔ تزئینی و نمادین صلیب را در ساختاری صلیبی‌شکل یادآوری کرده است. ساختار اغلب ترنج‌های صلیب‌گونه متشکل از دو یا چهار گل‌دسته (گل‌های لاله) است که به‌صورت محرابی تزئین شده است. در تصاویر ۲۰ و ۲۱ انواع ترنج‌های صلیب‌گونه دیده می‌شود. فرم صلیب، از آرایه‌های مهم و برجسته در قالی ارمنستان و همچنین قالی‌های ارمنی‌باف ایران است که توأمان از جنبهٔ تزئینی و هویت نمادین برخوردار است. «هر نقشمایهٔ تزئینی همزمان می‌تواند دارای معانی نمادین نیز باشد. از این‌رو نقش «صلیب یا هر نوع نقش نمادین دیگر را نباید و نمی‌توان یک طرح تزئینی محض دانست. نقش‌های به‌اصطلاح تزئینی بخشی از بقایایی که در گسترهٔ نفوذ فرهنگ ارمنی توانسته‌اند تا به امروز از بلایای طبیعی و تخریب عمدی جان سالم به‌در برند، همگی در یک خط سیر تکامل واحد، مدام تکرار شده‌اند؛ به‌طوری که یک نقشمایهٔ اصیل و کهن با گذشت زمان به پختگی و کمال رسیده است[۳]» (کاراپتیان، ۱۳۹۱). علاوه‌بر ترنج‌های صلیب‌گون، نمونه‌های دیگری از ترنج‌های معمول و رایج که در قالی ایران به‌وفور دیده می‌شود، در قالی لیلیان وجود دارد که در تصویر ۲۲ دیده می‌شود.

تصاویر ۲۰ و ۲۱. انواع ترنج‌های صلیب‌گون در قالی لیلیان. منبع: نگارنده.

تصویر ۲۲. انواع ترنج‌های غیرصلیبی در قالی لیلیان. منبع: نگارنده.

۲. لچک‌ها و نقشمایه‌های جایگزین: لچک‌ها فضای دیگری از قالی لیلیان است که از منظر ساختار و فضاسازی، با فضای لچک‌های رایج و معمولی که در دیگر قالی‌ها وجود دارد، متفاوت است. در این قالی‌ها و در بخش اعظم آن‌ها، اغلب به‌جای لچک رایج و معمول (شکل سه‌گوش) که در ساختار قالی‌های ایرانی مشهود است، یک نقشمایهٔ متشکل از یک گل و بوته جایگزین فضای لچک شده است. برخی از این نمونه‌ها نیز همراه با لچک است. در چند نمونه نیز نه لچک وجود دارد و نه نقشمایه‌ای جایگزین، بلکه این فضا توسط نقش زمینه پُر شده است (تصویر۲۳).

تصویر۲۳. لچک‌دار و غیرلچک‌دار در نمونه‌های انتخابی.
منبع: نگارندگان.

۳. حاشیه‌ها: در تمام آثار هنری به‌ویژه قالی دست‌بافت، مجموعه‌ای از ساختار، عناصر، نقش‌ها و رنگ‌ها موجود است که ماهیت و جوهرهٔ آن را شکل می‌دهد و در عین داشتن وحدت و کلیت واحد بین عناصر و نقش‌های مستقل، با خلق حریمی معین و محدوده‌ای از فضا و محیط پیرامون خود، جدا شده و به استقلال می‌رسد. این حریم، حاشیه، قاب یا کادر نامیده می‌شود و جزء مهمی از قالی به‌شمار می‌رود. حاشیه به‌عنوان بخش جدایی‌ناپذیر قالی ایرانی، همواره جزیی از ساختار و شاکلهٔ آن به‌شمار می‌رود. حاشیه برمبنای ماهیت خود، موجب جدایی حریم هنری از فضا و محیط بیرونی شده و باعث می‌گردد تا اثر (قالی) قائم به ذات بیان شود (افروغ، ۱۴۰۱). در قالی‌های لیلیان، حاشیه به‌عنوان یک فضای بیرونی در فرم‌ها و نقوش متنوعی وجود دارد. در برخی از آن‌ها حاشیه‌های پنج‌تایی نیز دیده می‌شود. اساساً حاشیه‌ها در این قالی‌ها باتوجه به ابعاد کوچ‌پارچهٔ آن‌ها، نسبت به آنچه در قالی‌های دیگر مناطق ایران دیده می‌شود، باریک و کم‌عرض است. در فضای این حواشی، علاوه‌بر ریز گل‌ها و بوته‌های انتزاعی شکسته و شاخه‌شکسته، اشکال هندسی و خطوط مارپیچ و اسلیمی‌های کم‌حجم، فرم‌های ماهی درهم، گل‌های شاه‌عباسی، نیلوفری و برگ چناری، در این فضا به‌چشم می‌خورد. در تصویر ۲۴، حاشیه‌های نمونه‌های انتخابی ذکر شده است.

تصویر ۲۴. حاشیه‌های نمونه‌های انتخابی قالی لیلیان. منبع: نگارنده

طرح بند ریحان

ریحان یکی از روستاهای مشهور خمین است که قالیبافی در آن و البته در گذشته بسیار رونق داشته است. در این روستا، علاوه‌بر انواع طرح‌ها و نقشه‌های رایج خمین و اراک همچون انواع لچک و ترنج شاه‌عباسی، دارای نقشه‌ای به‌نام «بند ریحان» است که مختص این ناحیه و به‌نوعی «هویت» آن به‌شمار می‌رود. شکل و فرم طرح بندریحان هندسی و شکسته است. در ارتباط با پیشینه و تبارشناسی عنوان «بند ریحان» برای این نقشه، اطلاعی در دست نیست، لیک برطبق یک روایت عامیانه و رایج درمیان خِبرگان قالی خمین، واژهٔ بند به‌معنی آبگیر و اِسل [استل] (جایی برای جمع شدن آب، اصطلاحاً استخر) جهت استفادهٔ کشاورزان در آبیاری مزارع و ریحان نیز برگرفته از نام گیاهی از گونهٔ سبزیجات است که در آن ناحیه رویش دارد. به‌نظر می‌رسد بافندگان از فرم و شکل

کلی و ظاهری بندها، الگوبرداری نموده و نقشمایه‌هایی هندسی و انتزاع‌گونه را در قالب یک واگیره و ساختاری شبکه‌سان که در فضای میانی آن‌ها نقشمایهٔ ماهی (برگ) سان به‌صورت دوتایی به‌همراه نقش بُزکوهی و بته‌جقه دیده می‌شود، نقش‌پردازی شده است (تصویر ۲۵). حضور نقش‌مایهٔ بُزکوهی در متن این قالی، برگرفته از نقوش بزکوهی در سنگ‌نگاره‌های باستانی منطقهٔ تیمره[۴] در خمین است (تصویر ۲۶). رنگ زمینه و حاشیه در قالی ریحان بدون استثنا قرمز و سفید (شِکری) است. طرح بندریحان همواره در اندازهٔ ذرع و نیم و رجشمار ۲۵ تا ۳۰ گره و به‌صورت ذهنی و بدون نقشه، بافته می‌شود. انواع رنگ‌های به‌کار رفته در این قالی محدود و شامل شش الی هفت رنگ رایج نظیر قرمز، آبی، سفید، قهوه‌ای، سبز ماشی، صورتی و سُرمه‌ای است. همچنین فضای حاشیه در طرح بندریحان، دارای ترکیب و قاب‌بندی خاص است. حاشیه متشکل از تکرار یک نقش شش‌ضلعی متصل و متناوب است که درون آن ریزنقش‌هایی از نقش چشم (لوزی‌گون) و چشم‌زخم است همراه با نقوش ماهی (برگ ارەسان) در دو طرف چشم و نقشمایه‌های قوچک (شاخ قوچ به‌عنوان نماد قدرت) و بُته‌جقه بر روی اضلاع، نقش‌پردازی شده است (تصویر ۲۷). حاشیهٔ طرح بندریحان امروزه در برخی موارد به‌سلیقهٔ بافنده دچار تحول شده و به‌جای واگیرهٔ مشهور و بومی، نسبتاً پیچیده و شلوغ، نقشمایه‌ای ساده و خلوت نقش‌پردازی شده که در آن نقش انتزاعی بته‌جقه بر روی یک بند مارپیچ نقش‌پردازی شده است (تصویر ۲۸).

تصویر ۲۵. طرح و نقشه بندریحان به‌همراه جزئیات.
منبع: نگارندگان.

تصویر ۲۶. نقشمایه بزکوهی در زمینه قالی و سنگ‌نگاره‌های خمین بندریحان. منبع: نگارندگان.

تصویر ۲۷. حاشیه قالی بندریحان. منبع: نگارندگان.

تصویر ۲۸. حاشیه متفاوت در قالی بندریحان.
منبع: نگارندگان.

نتیجه

در پژوهش حاضر، قالی مشهور و قدیمی لیلیان برمبنای نمونه‌های بازمانده و انتخابی و همچنین طرح و نقشهٔ مشهور بند ریحان در منطقهٔ خمین معرفی و مورد بررسی و تحلیل قرارگرفت. از این‌رو، تعداد ۳۰ تخته از نمونه‌های متفاوت در طرح و فضای درونی و نیز ابعاد فن‌شناختی انتخاب و بررسی شد. در این نمونه‌ها، آنچه در وهلهٔ نخست قابل توجه می‌نماید، غالباً فضای خلوت و حضور انواع نقشمایه‌های متنوع گیاهی و عاری از هرگونه نقوش جانوری یا انسانی است. به‌طور استثنا، در برخی از آن‌ها تعدادی خطنگاره (چند واژه یا عبارت ارمنی) و اشکال هندسی

دیده می‌شود. در بخش مرکزی با نقش ترنج‌های صلیب‌گونه مواجه‌ایم که در منظومهٔ قالی ایرانی سابقه‌ای نداشته و صرفاً مختص حوزهٔ بافندگی لیلیان و بخش ارمنی‌نشین خمین است و ریشه در فرهنگ ارمنی و مسیحیت دارد. همچنین زمینهٔ قالی‌ها از ساختار نسبتاً مشترکی در نقش‌پردازی برخوردارند. این ساختار که غالب طرح‌ها و نقشه‌های قالی لیلیان را شامل می‌شود، متشکل از انواع گل و بوته‌ها، دسته‌گل‌های لاله و محرابی‌گون، گلدان‌های وارونه و متقارن است. اینگونه طرح‌ها بدون ترنج و لچک بوده که در ابعاد ذرع و نیم، دو ذرع و نهایتاً پرده‌ای (۲۶۰×۱۶۰) بافته شده‌اند. علاوه‌بر این، به‌صورت محدودتر ساختار لچک و ترنج در طرح‌های متنوع نیز وجود دارد. طرح‌های لچک و ترنج در ابعاد ذرع و نیم، کناره‌های دراز و بلند و پرده‌ای بافته شده‌اند. طرح کف‌ساده، گلدانی و ماهی درهم از طرح‌های شناخته شدهٔ ساختار لچک و ترنج به‌شمار می‌رود. در نقش‌پردازی قالی لیلیان، نقوش از نوع گیاهی و نباتی با فرم‌های گونه‌گون و منحصربه‌فرد است و نقوش جانوری، انسانی در این قالی دیده نمی‌شود. در برخی از آن‌ها یک یا دو واژه به‌زبان ارمنی دیده می‌شود. همچنین عنصر رنگ‌بندی محدود و تعداد شش یا هفت رنگ در این قالی دیده می‌شود. طرح و نقشهٔ بندریحان نیز از طرح‌های خاص و متفاوت منطقهٔ خمین است که در روستای ریحان از گذشته‌های دور به‌صورت ذهنی‌بافی تولید می‌شود. در این طرح، نقوشی انتزاعی برگرفته از بَند (سد) و نگارهٔ بزکوهی به‌عنوان یک نقشمایهٔ نمادین و برگرفته از نقوش سنگ‌نگاره‌های منطقهٔ باستانی تیمره در آن قابل توجه و چشمگیر است.

پی‌نوشت

۱. گفت و گوی مریم عبداللهی (روزنامهٔ آلیک [آوای وطن] با شاوارش قازاریان یکی از ارامنهٔ ساکن تهران، منبع:
https://alikonline.ir/fa/news/social/item/

۲. طرح‌ها و نقشه‌های قالی‌های ارمنی‌باف در ایران منحصربه‌فرد بوده و با سایر مناطق متفاوت است.

۳. کهن‌الگوی اولیهٔ این دسته از نقش‌های ارمنی با توجه به انواع آن و برخلاف گوناگونی و تنوعی که در نقوش‌فرش‌های ارمنی مشاهده می‌شود، بسیار محدود است و نمادهای مسیحی به‌کار رفته که «مبنای‌طرح» یا طرح اولیه به‌شمار می‌آیند با تکرارهای بعدی دانسته یا نادانسته تبدیل به‌طرح‌های نوین و پیچیده‌تری شده است. به‌طور کلی، نقش‌های صلیب از تعدادی طرح‌های اولیه مشتق شده‌اند و ساختار همگی آن‌ها براساس بسط و گسترش نقش صلیب ستاره است. صلیب نماد نور، [حقیقت و به‌معنای زندگی] است که ارزش ویژهٔ نمادین دارد. این نقشمایه به‌منزلهٔ نماد، تجلی ظهور یا رستاخیز مسیح است و بهشت را تداعی می‌کند (کاراپتیان، ۱۳۹۱).

۴. تیمره (Teymareh)، در منطقهٔ خمین از توابع استان مرکزی است که به‌گفتهٔ «ناصری‌فرد»، پژوهشگر مواریث فرهنگی، دارای سنگ‌نگاره‌هایی از دوران باستان با قدمت بیش از هفت هزار سال است و بزرگترین تابلوی سنگی کشور در منطقهٔ تیمرهٔ شهرستان خمین به مساحت ۴۰ متر مربع تصویر شده که به کتیبهٔ بزرگ معروف است و در این تابلوی سنگی بیش از ۱۵۰ نقش یکجا جمع شده است. منبع:-https://www.kojaro.com/attraction/23870

منابع

- ادواردز، سیسیل. (۱۳۶۸). *قالی ایران* (ترجمهٔ مهیندخت صبا). تهران: فرهنگ‌سرا.
- افروغ، محمد. (۱۴۰۱). تحلیل عناصر ساختاری و زیباشناختی قالی‌های ساروق مجموعهٔ کِلرمونت. پیکره، ۱۲(۲۸)، ۲۳-۱. Doi: 10.22055/PYK.2022.17671
- رزم‌آرا، حسینعلی. (۱۳۲۸). *فرهنگ جغرافیای ایران* (جلد ۱). تهران: دایرهٔ ستاد ارتش شاهنشاهی ایران.
- ژوله، تورج. (۱۳۹۰). *پژوهشی در فرش ایران*. تهران: یساولی.

- سلطانی‌نژاد، آرزو، فرهمند بروجنی، حمید و ژوله، تورج. (۱۳۸۹). مطالعهٔ تطبیقی قالی ارمنستان و قالی ارمنی‌باف ایران. *گلجام*، ۶(۱۷)، ۵۱-۲۷.
- شیرزاد، غلام و بداقی، ابراهیم. (۱۳۹۵). لیلان، مرکز روستاهای ارمنی‌نشین در شهرستان خمین استان‌مرکزی. *پیمان*، ۱۶(۷۶)، ۵۵-۸۳.
- صباحی، طاهر. (۱۳۹۳). *قالین (چکیده‌ای از تاریخ و هنر قالیبافی مشرق زمین)* (جلد اول). تهران: نشر خانهٔ فرهنگ و هنر گویا.
- کاراپتیان، آرمینه. آ. (۱۳۹۱). پیشینهٔ فرش‌های ارمنی و بازتاب نماد و انگاره در اصالت نقش‌های آن. *پیمان*، ۱۲(۶۰)، ۷-۵۰.
- نصیری، محمدجواد. (۱۳۷۵). *سیری در هنر قالیبافی ایران*. تهران: مؤلف.
- Wilborg, P. (2002). Chahar Mahal va Bakhtiari: Village, Workshop and Nomadic Rugs of Western Persia, J. P. Stockholm: Willborg AB Publisher.

©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
تبارشناسی خط‌نگاره‌های جنبش سقاخانه
دوره دوازدهم، شماره۳۳، پاییز ۱۴۰۲ شماره صفحات ۲۱ تا ۳۵
۲۱

آرمان داوودی آب‌کنار[۱] شمس‌الملوک مصطفوی[۲]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱،۱۱،۲۶ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲،۶،۳ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲،۶،۷

DOI: 10.22055/PYK.2023.18442 **DOR:** 20.1001.1.23224622.1402.12.33.2.5
URL: https://paykareh.scu.ac.ir/article_18442.html

ارجاع به این مقاله: داوودی آب‌کنار، آرمان و مصطفوی، شمس الملوک. (۱۴۰۲). تبارشناسی خط‌نگاره‌های جنبش سقاخانه. پیکره، ۱۲(۳۳)، ۲۱-۳۵.

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله در همین شماره با عنوان زیر منتشر شده است
Genealogy of the Calligraphic Designs in the Saqqakhaneh Movement

مقاله پژوهشی

تبارشناسی خط‌نگاره‌های جنبش سقاخانه

چکیده

بیان مسئله: هرچند بیش از نیم قرن از ظهور جنبش سقاخانه در هنر نوگرای ایران می‌گذرد، ولی هنوز به‌عنوان شاخص نوسنت‌گرایی موجب بحث و اختلاف‌نظر در محافل هنری است. هنرمندان جنبش سقاخانه از نقوش آئینی و نمادهای هنر عامیانه و میراث هنری گذشته و به‌طور اخص نشانگان دیداری خوشنویسی اصیل ایرانی و جنبه‌های فرمالیستی حروف الفبا بهره گرفته‌اند. مسئله‌ای که در این پژوهش مورد توجه است؛ جریان‌شناسی، سیر تکامل تاریخی و نیز تحلیل زبان بصری آثار تحت‌تأثیر خوشنویسی سنتی هنرمندان سقاخانه است.

هدف: مطالعهٔ تطبیقی آثار هنرمندان شاخص جنبش سقاخانه متأثر از خوشنویسی سنتی و آثار قدما در روندی تاریخی (از دورهٔ قاجار تا نیمهٔ دههٔ پنجاه شمسی) از منظر سبک و روش اجرا و توجه به ارزش های بصری خط هدف این پژوهش است.

روش پژوهش: برای دستیابی به نتیجهٔ مطلوب از روش تحلیلی-تاریخی استفاده شده است. جمع‌آوری اطلاعات، تصاویر و مستندات و راستی آزمایی اصالت آثار هنرمندان سقاخانه و نیز آثار قدما از طریق مراجعه به منابعی چون موزه‌ها و مجموعه‌های خصوصی و نیز چند وبگاه رسمی انجام شده است. جامعهٔ آماری مورد مطالعه هنرمندان خوشنویس دوره قاجار و هنرمندان جنبش سقاخانه در حوزه هنرهای تجسمی است.

یافته‌ها: برخی از هنرمندان شاخص و سردمداران جنبش سقاخانه ضمن مطالعهٔ بصری عناصر خوشنویسی سنتی و روش نگارش خط (به‌طور اخص قطعات خوشنویسی قدما در عصر قاجار) به آفرینش آثاری ملهم از این شیوه‌های نوشتاری پرداخته‌اند. این فرآیند با رویکردی فرم‌گرایانه و در تقابل با مأموریت سنتی خط صورت گرفته و نشانه‌هایی بارز از انتزاع در این آثار مشهود است. آثار این گروه از هنرمندان در عین دارا بودن هویتی مستقل به‌نوعی امتداد تجربیات خوشنویسان عهد قاجار تلقی می‌شود. عبور از سنت به مدرنیته در روند خلق خط‌نگاره‌های جنبش سقاخانه تحولی مهم در تاریخ هنر نوگرای ایران به‌شمار می‌رود.

کلیدواژه

جنبش سقاخانه، خوشنویسی سنتی، خوشنویسی قاجار، هنرنوگرای ایران

۱. استادیار گروه هنر، دانشگاه آزاد اسلامی واحد اسلامشهر ، تهران، ایران.
۲. نویسنده مسئول، دانشیار گروه فلسفه دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران شمال، تهران، ایران.
Email: sh_mostafavi@iau-tnb.ac.ir

مقدمه

اگرچه تاریخ هنر پیشرو ایران منحصر به جنبش سقاخانه نیست اما ظهور این جنبش نقطه ی عطفی در شکل گیری و گسترش زبان بصری متفاوت و نوگرا در هنر معاصر ایران به شمار می رود. هنرمندان جنبش سقاخانه هویت آثار خود را در سنن دارای غنای فرهنگی پیشین می جستند و از لحاظ انتخاب مضامین و روش اجرا به میراث پربار گذشتگان رجوع می کردند . آنان عموما برهنرهای تجسمی متمرکز بودند و از عناصر سنتی و عامیانه مختلف برای خلق آثاری خاص استفاده می کردند. تلاش های این هنرمندان برای بازنمایی محتوا و درونمایه ی اصیل ایرانی با خلق آثاری همسو با زبان هنر پیشرو، یادآور افسانه های عامیانه، حماسه های ادبی و آئینی و تداعی کننده ی تفکر پیشامدرن در هنر است. از منظری تاریخ نگارانه بسیاری از خط نگاره های جنبش سقاخانه از لحاظ سبک و نگرش متاثر از آثار خوش نویسان دوره ی قاجار است که شرح این روند در پی خواهد آمد. ایجاد ترکیب بندی های مدرن وام دار عناصر خوش نویسی، نقوش و متیف های فرش و تزئینات معماری و نیز برخورد متفاوت با نشانگان دیداری هنر عامیانه و عناصر آشنای هنر آئینی از مشخصه های آثار هنرمندان شاخص جنبش سقاخانه محسوب می شود. این رویکرد که در عین نمایش تصویری مدرن، مدد گرفته از نماد ها و مولفه های سنتی و بومی بود، منجر به نوعی پاپ آرت[1]وطنی شد که به شکل گیری یکی از مهم ترین جریان های هنر نوگرای ایران منتهی گردید. هنرمندان جنبش سقاخانه نگاهی نو به عناصر مرتبط با پشتوانه های تاریخی و حافظه ی مخاطبان از جمله نمادهای مذهبی، تصاویر و شمایل های نگارگری و نقاشی قهوه خانه ای، فرم های حروف خوشنویسی و حتی برخی اسباب و لوازم زندگی روزمره از جمله قفل ها و طلسم ها و ضریح و علامت های محرم و نقوش پارچه های قلمکار داشتند. به این شکل در واقع استحاله و تغییر شکل یافته ی آن نمادها و لوازم کاربردی در آثارهنرمندان سقاخانه محوریت یافت و با زبان بصری جدیدی به نمایش درآمد. شاید این ادعا که هنرمندان سقاخانه به نوعی به کشف دوباره ی عناصر بصری سنتی نائل شده و با زبانی نو به بازنمایی سمبلیک آن ها پرداختند سخنی به گزاف نباشد. به طور کلی جنبش سقاخانه به عنوان آمیزه ای از شالکله ی هنر نو با عناصر هنر بی تکلف عامیانه و نقش مایه های نوستالژیک سنتی و آئینی قرائتی اصیل و بومی از روایتی جهان شمول ارائه نمود. با مرور آثار این جنبش باید اذعان کرد که هنرمند پیشرو ایرانی یا اتکا به گنجینه ی تصاویر ارزشمند و در دسترس بومی حتی در بیان انتزاعی مقلد صرف هنر مدرن غربی به شمار نمی رود و بر شانه های هنری ریشه دار و اصیل می ایستد.

روش پژوهش

جهت بررسی و مطالعهٔ آثار هنرمندان شاخص سقاخانه براساس روش تحلیلی-تاریخی، در گام نخست به جمع‌آوری آثار اصیل سیاه‌مشق قدما و تفکیک آن‌ها از نمونه‌های مجعول و در پی آن به گزینش و طبقه‌بندی آثار شناسنامه‌دار تزئینی در خوشنویسی سنتی اقدام گردید. سپس با مرور سیر تحول تاریخی خط نقاشی و تطبیق روش خلق و سبک تحریر این آثار با رویکرد فرمالیستی و گاه انتزاعی هنرمندان ساختارشکن جنبش سقاخانه، وجوه مشترک و لحن زبان بصری مشترک آن‌ها مورد بررسی قرارگرفت. در مجموع مقایسهٔ انتخاب اسلوب و توجه به ساختار بصری آثار هنرمندان سقاخانه و آثار خوشنویسی هنرمندان پیشین بر مبنای نمونه‌های گزینش شده، اساس ساختار پژوهشی متن قرارگرفت. در انتخاب آثار به معتبرترین منابع کتابخانه‌ای و پایگاه‌های رسمی هنری اینترنتی

و موزه‌های شاخصی مانند موزۀ خط و کتابت میرعماد واقع در مجموعۀ سعدآباد تهران، بخش باستان‌شناسی و هنر اسلامی موزۀ ملی ایران و موزه رضا عباسی تهران رجوع شده است.

پیشینه پژوهش

با نگاهی گذرا به تاریخ هنر نوگرای ایران و سیر تحول جنبش سقاخانه در می‌یابیم که شماری از هنرمندان شاخص این جنبش به عناصر هنر عامیانه و میراث فرهنگی گذشته (به‌طور اخص خوشنویسی سنتی) توجه خاص داشته‌اند. پژوهش‌های در دسترس به‌شکلی مبسوط و جامع به این موضوع نپرداخته‌اند و مستندات تصویری مرتبط قابل توجهی نیز ضمیمۀ پژوهش‌های مذکور نشده است. برخی از پژوهش‌های قابل استناد که به‌شکلی گذرا و عمدتاً با رویکرد تاریخی به بررسی و تبیین مبحث پرداخته‌اند می‌توانند به‌عنوان پیشینۀ موضوع مطروحه مد نظر قرار گیرند. «رحمانی» (۱۳۹۹)، در کتاب «خطوط تفننی در ایران» از منظری تاریخی به‌موضوع تزئین خط از آغاز تا خطوط تفننی و خط نقاشی در دورۀ قاجار و نیز در بخشی دیگر به گونه‌شناسی خطوط تفننی و خط نقاشی سنتی پرداخته است. «معتقدی و گودرزی» (۱۳۹۹) نیز در کتاب «گرایش‌های نوین در خوشنویسی قاجار» به سبک‌ها و روش‌های مختلف خطوط تزئینی در دورۀ قاجار که همراه با نمونه‌های طراز اول ارائه شده است، پرداخته‌اند. همچنین «شریعت پناهی و یمینی» (۱۳۹۵) در ذیل عنوان«بررسی عوامل مؤثر در تغییر سبک خط نستعلیق در خوشنویسی عهد قاجار» دربارۀ بازگشت هنرمندان به سنت‌های گذشتۀ خوشنویسی مقالۀ مبسوطی ارائه کرده‌اند. «ابراهیمی ناغانی» (۱۳۸۹) در مقالۀ «جنبش سقاخانه، انکشاف و گشودگی تمهیدات و شگردهای زیبا[یی] شناختی هنرهای کهن، قومی و سنتی ایران» با روایتی متفاوت به‌چگونگی کاربست عناصر تصویری و جلوه‌های بصری میراث گذشتگان در جنبش سقاخانه پرداخته است. همچنین «خورشیدیان و زاهدی» (۱۳۹۶) در مقالۀ «مکتب سقاخانه، نگاهی پسا استعماری یا شرق شناسانه؟» نگاهی پدیدارشناسانه به مکتب[۳] (جنبش) سقاخانه داشته‌اند. در این مقاله به تأثیر تحولات اجتماعی بر جنبش سقاخانه و استفادۀ هنرمندان این جنبش از نقشمایه‌ها و موضوع‌های محلی نیز اشاره شده که از جهاتی با رویکرد اصلی مقالۀ حاضر مشابهت دارد. «دادور و کشمیری» (۱۳۹۶) در مقالۀ «باستان‌گرایی، شیوه‌ای بیانگر برای نوسنت‌گرایان با نگاهی بر آثار پیشگامان جریان سقاخانه» به تحلیل موردی و شیوۀ قالب‌شکنی از نقوش باستانی در بستر آثار مدرن پرداخته‌اند که به‌موضوع مقاله از لحاظ بررسی فرآیند خلق آثار جنبش سقاخانه مرتبط است. «اعتمادی» (۱۳۷۷) در مقالۀ «سقاخانه» به اهداف و روند شکل‌گیری جنبش سقاخانه از منظری تاریخی پرداخته است. «فدایی» (۱۳۹۷) در مقالۀ «لتریسم یا نقاشی خط؟» تحلیلی از آثار هنر نوگرای ایران که در آن‌ها از عناصر نوشتاری استفاده شده ارائه داده است. «قلیچ‌خانی» (۱۳۹۴) در مقالۀ «نقاشی‌خط یا خط‌نقاشی» به مبحث مناقشه برانگیز نگاه نقاشانه به خوشنویسی از جنبه‌های نظری و کاربردی پرداخته است. «روان جو»(۱۴۰۱) در مقالۀ «جستاری در جنبش هنر نوگرای ایران در نقاشیخط بر پایه گرایش به سویه های هنر سنتی و مدرن»به این مطلب پرداخته که نقاشیخط در پیروی از جنبش مدرن لتریسم[۳] در غرب، در جنبش سقاخانه با رویکردی هویت محور با استقبال گسترده ای از سوی هنرمندان مواجه شد که به دو گونه سنتی و نوگرا یا رویکرد خوشنویسانه و نقاشانه بخش شده است.

مبانی نظری

نگاه فرم‌گرایانه که در بخش مهمی از آثارپیشگامان جنبش سقاخانه مشاهده می‌شود تداعی‌کنندهٔ مفهوم امر زیباشناختی و نظریهٔ بی‌علقگی و بی‌واسطگی در نقد سوم «ایمانوئل کانت»[۴] با تأکید بر فرم محض است که با ویژگی‌های فرمالیسم هنری مطابقت دارد. شیوه‌هایی مانند سیاه‌مشق که از اواخر دورهٔ قاجار نمونه‌های شاخصی از آن‌ها به‌جا مانده، به‌عنوان آثار مستقل هنری و فارغ از مفاهیم انضمامی تأثیر انکارناپذیری بر هنرمندان نوگرای نسل‌های بعد در ایران نهاد. این فرم‌های نوشتاری موزون و در عین حال غیر کاربردی (از نظر ماهیت خط) دارای خلوصی زیباشناسانه هستند که از این منظر با بخشی از نظریهٔ کانت در نقد قوهٔ حکم همپوشانی دارند، آنجا که صورت‌های غایتمند و صورت ابژه شالودهٔ اصلی داوری ذوقی تلقی می‌شود.

فرمالیسم کانت و ماهیت خوشنویسی سنتی

تعبیر زیباشناسی فرمالیستی از منظر کانت آنجا معنا پیدا می‌کند که حکم ذوقی را فقط منتج از خصوصیات صوری قلمداد می‌نماید. به‌دیگر سخن، لذت زیباشناسانه‌ای که نتیجهٔ هم‌راستایی قوای ادراکی مخاطب با وحدت صوری امر زیبا است، حکم زیباشناختی را از حکم شناختی تفکیک می‌کند. از منظر کانت داوری دربارهٔ زیبایی اگر با کمترین علاقه‌ای آمیخته یا جانبدارانه باشد یک حکم ذوقی محض تلقی نخواهد شد. به‌باور او یک پدیده بر مبنای خصوصیات فرمی آن شناخته می‌شود و نقش و غایت اثر در این ارزیابی منظور نمی‌شود. این نکته در واقع فصل مشترک فرمالیسم مدرن و زیباشناسی کانت است.داوری ذوقی، آن چنان که کانت آن را بسط می دهد یک داوری درهم پیچیده و تاملی درباره رابطه با ابژه است. علاوه بر این کانت استدلال می کند آن چه از سوی ابژه اجازه ایفای نقش در داوری ذوقی می یابد فقط فرم ابژه است (ونتسل،۱۳۹۵، ۲۶) در هنر نیز فرم‌های بیان‌گرا، کاربردی و حتی انتزاعی زبان بیانی خاص، خود را دارا هستند و راوی سازو کار ذهنی هنرمند در مقام پدیدآورندهٔ فرم. وجه زیباشناختی فرم در گذر زمان و در مقاطع تاریخی مختلف مورد توجه بوده است. زبان بصری فرم‌های تجسمی که ماهیت فلسفی خود را از دیدگاه کانت وام گرفته در قالب‌های متنوع ازجمله خوشنویسی متجلی شده است. استقلال خط از معانی انضمامی و گرایش به فرم محض (در شیوه‌هایی نظیر سیاه‌مشق) در عمل به دور شدن از مفاهیم و اصول خوشنویسی سنتی و ایجاد زمینه‌ای مناسب برای ظهور جنبش‌های نوگرا همچون جنبش سقاخانه در تاریخ هنر پیشرو ایران انجامید.

سیر تحول تاریخی جنبش سقاخانه

ظهور جنبش سقاخانه در ایران با ورود بسیاری از مکاتب هنر نوگرای غربی هم‌زمان بود، اما شاکلهٔ فکری این جریان‌های فکری به‌طور کلی سنخیتی با پیشینهٔ فرهنگی هنر ایران نداشت. گرایش به فرهنگ و تمدن غرب در عهد قاجار و به‌طور مشخص از اوائل قرن نوزدهم و مقارن با سلطنت فتحعلی شاه قاجار و به‌واسطهٔ نظرات عباس میرزا (ولیعهد) و شماری از رجل سیاسی دربار به نتایجی از قبیل سازماندهی ارتش، تأسیس دارالفنون، استخدام معلمان و کارشناسان اروپایی، انتشار روزنامه و کتاب و ... منجرشد (افسریان، ۱۳۹۷، ۱۰۰). پس از نهضت مشروطه و ظهور نخستین بارقه‌های مدرنیزاسیون ایرانی، در زمان پهلوی اول و هم‌زمان با تغییرات سیاسی، اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی گسترده از سوی دولت، هنر معاصر ایران نیز دستخوش تحولات متعددی شد. در این مقطع

تاریخی گذار سنت به مدرنیته در وجوه مختلف زندگی اجتماعی و به‌طور اخص در سیر تحول هنر ایران قابل شناسایی است. در واقع سلسله تغییرات ایجاد شده از زمان جنبش مشروطه زمینه‌های مناسبی برای استقلال هنر درباری و تغییر در نظام آموزش سنتی هنر ایجاد کرد. مجموعهٔ این عوامل و نیز حمایت دولتی از الگوهای غربی در امور فرهنگی سبب شده تا جریان‌های پیشرو در ادبیات، هنرهای دراماتیک و هنرهای تجسمی مجالی برای عرضهٔ آثارشان بیابند. در این زمان شاخص‌ترین هنرمندان نوگرای ایران نسبت به علائق و مطالبات خود به سنتزهای زیباشناختی درخشانی دست یافتند، هرچند که مرزهای پیدا و پنهان این تلاش‌ها با دستاوردهای کم و بیش هم‌زمان مدرنیسم غربی چه در زمینه‌های پیدایش، روش و حتی نتایج مشهود بود. بازیابی هویت فرهنگی با لحن روایت هنر غرب مسیر پر پیچ و خمی بود که هنرمندان جنبش سقاخانه به‌عنوان نمایندهٔ شاخص جریان نوگرای هنر ایران در آن گام نهادند. آثار تجسمی هنرمندان جنبش سقاخانه در ساز و کار پوست‌اندازی هنر معاصر ایران و فرآیند گذار از سنت به مدرنیته نقشی چشمگیر و ثمراتی فراتر از ترویج تأثیرات صوری هنر غرب داشتند. هرچند که تلاش‌های این هنرمندان متجدد در جامعه مقبولیت عام نیافت اما در اکثر محافل روشنفکری به رویکردی کاملاً متفاوت و ساختارشکن تعبیر شد.

مروری بر میراث خوشنویسی سنتی ایران

به استناد شواهد تاریخی نخستین نشانه‌های پیدایش و رشد خوشنویسی ایرانی در دورهٔ سلجوقیان و ایلخانیان مشاهده شد، اما خوشنویسی دارای هویت خاص ایرانی در دورهٔ تیموری شکل گرفت. در این دوره ایران به‌عنوان محور و مرکز ثقل اصلی خوشنویسی جهان اسلام محسوب می‌شد. هم‌زمان با ظهور و قدرت گرفتن حاکمان تیموری (که خود نیز دستی در هنرهای سنتی و به‌طور اخص خوشنویسی داشتند) خط نستعلیق به‌عنوان رقیبی جدی برای خطوط قدیمی در سده‌های نهم و دهم هجری جایگاه خود را تثبیت نمود. اعتلا و توسعهٔ خط نستعلیق در این دوره وامدار ذوق و تلاش «میرعلی تبریزی»[۵] (درگذشت ۸۵۰ ه ق ،۱۴۴۶ م) و نیز «سلطان علی مشهدی»[۶] (۹۲۶-۸۳۹ ه ق) ملقب به «سلطان الخطاطین» است. در سدهٔ ده هجری با درگذشت «سلطان حسین بایقرا» (۹۱۱-۸۴۲ ه ق) و از دست رفتن قدرت و اعتبار حکمرانان تیموری، بسیاری از خوشنویسان به‌منظور یافتن حامی به دربار پررونق صفویان روی آوردند. در اندک زمانی تبریز (نخستین پایتخت سلسلهٔ صفویه) بدل به پایگاه هنرمندان مختلف شد و رشته‌های مختلف هنری ازجمله خوشنویسی و کتابت در دوران سلطنت شاه عباس صفوی مورد حمایت قرار گرفتند. ازجمله نستعلیق‌نویسان برجستهٔ این دوره و معاصر شاه عباس، خوشنویس بزرگ ایرانی، «میر عماد الحسنی»[۷] (۱۰۲۴-۹۶۱ ه ق) بود. وی با تعدیل و پالایش خطوط استادان گذشته و با اتکا به نبوغ بی‌مانند خود نازیبایی‌ها و ناخالصی‌ها را از پیکر خط نستعلیق زدود و نسبت حروف و کلمات را منزه و پیراسته کرد. در دوران صفویه بود که چلیپانویسی که گویا از ابتدا قرین خط نستعلیق بود، به‌شکلی تکامل یافته‌تر عرضه شد و شیوهٔ سیاه‌مشق تمرینی به‌مرور جای خود را به قطعه‌ای فاخر و اثری هنرمندانه داد (کرمانی نژاد، ۱۳۹۱، ۷ تا ۱۳).«پس از به‌قدرت رسیدن قاجار و تثبیت حکومت در دورهٔ فتحعلی‌شاه به‌دلیل علاقه‌مندی وی به‌هنر خوشنویسی، هنرمندان زبده فراخوانده شدند و به انجام سفارشات دربار پرداختند. در این دوره خط نستعلیق بیشتر از سایر اقلام خط مورد توجه قرار گرفت. حمایت از هنرمندان در دوره‌های بعد به‌ویژه در دورهٔ ناصرالدین‌شاه ادامه یافت و خوشنویسان به‌سبک و شیوهٔ خاص خود دست یافتند ... در این مقطع خوشنویسان در خط نستعلیق از میرعماد، در خط شکسته از «درویش عبدالمجید طالقانی»[۸] و در نسخ از خط نسخ ایرانی شیوهٔ «نیریزی»[۹]

پیروی کردند. در اواسط دورهٔ قاجار در نستعلیق به‌ویژه سیاه‌مشق، «میرحسین» (ترک)[۱۰]، «میرزا غلام‌رضا اصفهانی»[۱۱] و «میرزا محمد کاظم»[۱۲] به‌سبک خویش دست یافتند» (یمینی و شریعت‌پناهی، ۱۳۹۵) (تصاویر ۱ و ۲). «قطعات سیاه‌مشق بی‌بدیل خوشنویسان دورهٔ قاجار و به‌طور اخص میرزا غلام‌رضا اصفهانی نشان از نوعی نگرش انتزاعی و رویکردی فرم‌گرایانه در خط دارند که در مقاطع مختلف تاریخ خوشنویسی ایران نمونهٔ دیگری از آن‌ها از لحاظ نگرش زیباشناسانه و اشراف به عناصر خط (تجلی عالی سواد و بیاض و خلوت و جلوت) یافت نمی‌شود. سیاه‌مشق‌های این دوره دارای هویت مستقل بصری و ساختاری یکتا و فارغ از محتوا (متن) هستند و از این منظر به زعم برخی منتقدان سنتی سیاه‌مشق نویسان قاجار از مأموریت ذاتی خط یعنی کتابت و روایت خوانا و زیبای متن، عدول کرده‌اند. سبک دیگری از خوشنویسی در دوران قاجار مورد توجه قرار گرفت که به اقلام تفننی موسوم هستند. نمونه‌هایی که عبارات را به‌شکلی از شمایل انسانی، حیوانی، گیاهی و ... نقش می‌کردند و کم کم تزئینات دیگری نیز بر آن افزوده شد و گاه کمک رنگ هم به‌میان می‌آمد. برخی از این خطوط تفننی شامل گلزار، توأمان، مسلسل، معما، مثنی، ناخنی و ... بودند» (رحمانی، ۱۳۹۹، ۶۲). از میان خوشنویسان صاحب نام خطوط تفننی و تزئینی قاجار می‌توان به «ملک‌محمد قزوینی»[۱۳] و «محمدعلی خیارجی»[۱۴] اشاره کرد (تصاویر ۳ و ۴).

تصویر ۱. سیاه‌مشق نستعلیق اثر میرزا محمد کاظم تهرانی، دورهٔ قاجار. متن: دلقت به چه کارآید و تسبیح و مرقع. منبع: وبگاه انجمن خوشنویسان ایران.

تصویر ۲. سیاه‌مشق نستعلیق اثر میرزا غلام‌رضا اصفهانی، دورهٔ قاجار. متن: مجمع خوبی و لطف است عذار چو مهش (حافظ). منبع: وبگاه مؤسسهٔ کتابخانه و موزهٔ ملی ملک.

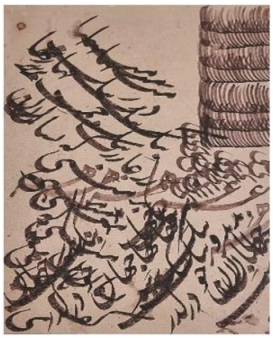
تصویر ۳. خوشنویسی تزئینی الله، محمد (ص)و علی (ع) اثر ملک محمد قزوینی، دورهٔ قاجار. منبع : وبگاه کانون هنر شیعی.

تصویر ۴. اسامی پنج تن با آیه‌الکرسی اثر میرزامحمدعلی خیارجی قزوینی، دورهٔ قاجار. منبع : وبگاه کانون هنر شیعی.

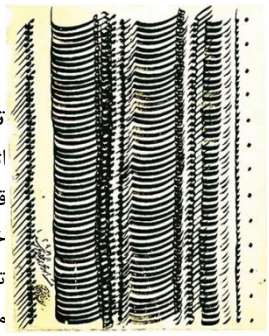
۱. تجلی هویت مستقل خوشنویسی در فرم‌گرایی: اعتلای سیاه‌مشق نستعلیق در دورهٔ قاجار به‌همت خوشنویسانی مانند «میرزا غلام رضا اصفهانی»، «میر حسین ترک» و «میرزا محمد کاظم» تهرانی به بهترین و

کامل‌ترین شکل ممکن محقق شد. آثار به‌جا مانده از این دوره، خصوصاً اواخر عهد قاجار، قطعات سیاه‌مشق بی‌بدیلی هستند که نشان از نبوغ و اشراف کامل خوشنویسان به تکنیک خوشنویسی و تکرار حروف مشابه با تسلط به اصول و مبانی هنرهای تجسمی و نیز رعایت ضرب‌آهنگ ترکیب‌بندی و پلان‌بندی (هم‌ارز با سواد و بیاض و خلوت و جلوت) و سایر اصول اجرایی به‌شکلی خودآموخته و حسی دارد. توجه خاص به‌همنشینی اشکال مختلف حروف و ارجح دانستن فرم به محتوا (متن) در آثار سیاه‌مشق از ویژگی‌های ممتاز نستعلیق‌نویسان این دوره است. بر اساس آموزه‌های سنتی خوشنویسی، رسالت ذاتی خوشنویسی انتقال مفاهیم و مضامین انضمامی است و فرم‌های بصری خط در قالب چیدمان حروف دارای بار معنایی خاصی نیستند و مأموریت اصلی خط نگارش متن تلقی می‌گردد نه ایجاد فرم‌های انتزاعی و فارغ از محتوا. بنابراین خلق سیاه‌مشق‌های هنری که در اواخر قاجار مرسوم شد به‌کلی با عملکرد و هدف سیاه‌مشق تمرینی متفاوت بود که این امر از منظری دیگر تقابل نگرش گروهی از خوشنویسان ساختارشکن را با دیدگاه منتقدان سنتی در پی داشت. به‌لحاظ مفهومی نیز این آثار به‌منزلهٔ نوعی آشنایی‌زدایی از بنیان‌های سنتی خط محسوب شده که در حکم تجلی هویت مستقل خط بدون اتکا به ارزش‌های منتسب از متن بود. هنگامی که در یک قطعهٔ خوشنویسی از تک‌تک حروف الفبا انتظار خوانایی نمی‌رود جنبه روایی زبان جای خود را به فرم تجسمی محض می‌دهد. در این فرآیند خط به استقلال ماهوی خود از طریق چیدمان و ترکیب حروفی که به‌رغم حفظ شکل ظاهری از بار معنایی و حتی آوایی منفک هستند عینیت می‌بخشد. رویکرد فرمالیستی در خوشنویسی به‌عنوان گرایش به‌فرم محض، در جایی که هیچ نیت، منفعت یا کاربردی در آفرینش اثر مدنظر نباشد، تداعی‌گر نظر کانت در نقد قوهٔ حکم است. این نگاه نو به خوشنویسی که به‌لحاظ کتابت متون فاخر و قدسی در طول تاریخ هنرهای سنتی ایران همواره دارای ارج و قرب خاص تلقی می‌شد، به‌نوعی سنگ‌بنای تفکر آوانگارد در بخش مهمی از هنر پیشرو ایران به‌حساب می‌آید.

۲. از سیاه‌مشق تمرینی به سیاه‌مشق هنری: گرایش به سیاه‌مشق نویسی در سنت خوشنویسی قاجار با شیوه‌های نگارشی مختلف به‌تدریج توسعه یافت، اما نسلی از خوشنویسان که «میرزا محمد رضا کلهر»[۱۵] و «عماد الکتاب»[۱۶] برجسته‌ترین نمایندگان آن هستند (تصاویر ۵ و ۶ و ۷)، نوعی از سیاه‌مشق تمرینی را عرضه کردند که به‌عنوان آثاری مستقل و هنرمندانه قابل ارزیابی است. سیاه‌مشق‌های این گروه از خوشنویسان به‌عنوان ساز و کاری حاصل از چیدمان یا مکرر نویسی حروف، نه از منظر پدیدآورنده که از نگاه بینندهٔ خوش‌ذوق به‌عنوان نتیجهٔ ممارست استاد خوشنویس، دارای جذابیت و حلاوت خاصی بود بی‌آنکه نقش متن در آن‌ها نقشی محوری و مؤثر باشد. در واقع این آثار، سیاه‌مشق‌های تمرینی خاصی هستند که نهایتاً در استحاله‌ای تاریخی و از منظری دیگر تبدیل به سیاه‌مشق‌های هنری شده‌اند، هرچند احتمالاً هنرمند خوشنویس از ابتدا نیتی برای خلق ترکیبی انتزاعی در ذهن نداشته ولی به‌هرحال حاصل کار در زمرهٔ آثاری مستقل از نظر هویت بصری قابل طبقه‌بندی است. آوازهٔ این خوشنویسان عمدتاً به سطر نویسی، چلیپا نویسی یا کتابت و به‌طور کلی شیوه‌هایی به‌جز سیاه‌مشق باز می‌گردد. کلهر در کتابت آثاری بدیع از خود به‌جا نهاده اما تعدادی از سیاه‌مشق‌های به‌جا مانده از او نشان از جستجوهایش در ساختار بصری خط دارند. عمادالکتاب نیز در کنار پرداختن به‌شیوه‌های مختلف خوشنویسی به سیاه‌مشق و فرم نوشتاری حروف نگاهی ویژه داشت که ماحصل آن تلاش‌ها زمینه ساز نگرش‌های نوین در هنر معاصر ایران گردید.



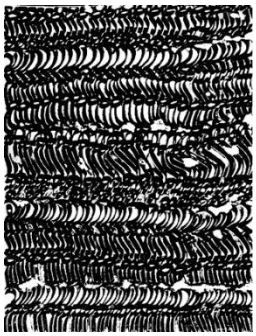
تصویر ۵. سیاه‌مشق نستعلیق اثر میرزا محمد رضا کلهر، دورۀ قاجار. منبع : منبع : مجموعه ای از خطوط مرحوم میرزا محمدرضا کلهر (فخرالکتاب).



تصویر ۶ سیاه‌مشق نستعلیق اثر هنرمند ناشناس، دورۀ قاجار. منبع : نمایشگاه خوشنویسی کرسی، مروری بر تحولات تصویری خط در ایران. منبع: نگارندگان.

تصویر ۷. سیاه‌مشق نستعلیق اثر عمادالکتاب سیفی قزوینی، دورۀ قاجار. منبع: (عمادالکتاب سیفی قزوینی، ۱۳۸۳)

تصویر۸ خط‌نگاره اثر شارل (حسین) زنده‌رودی SE+SE+1+BE,1970s منبع: مجموعۀ مانا جلالیان.



تصویر ۹. خط نگاره اثر شارل (حسین) زنده رودی Composite Letters. منبع: گنجینۀ موزۀ هنرهای معاصر تهران.

۳. تزئین‌گرایی، نگاهی نو به خط: شیوۀ تزئین‌گرایی در دورۀ قاجار با نام خوشنویسانی مانند ملک محمد قزوینی، «اسماعیل جلایر»[۱۷] (تصویر ۱۱) و محمدعلی خیارجی پیوند خورده است. از ویژگی‌های بارز آثار ملک محمد قزوینی می‌توان به زاویۀ نگاه متفاوت وی در روایت‌های مرسوم از خوشنویسی و نقاشی سنتی و نیز ایجاد تغییرات آگاهانه و نوآورانه در خط نستعلیق، نستعلیق‌شکسته، نسخ و طغرا اشاره نمود. شیوۀ بدیع او در تلفیق نقاشی، طراحی و خط با نمونه‌های پیشین به‌جا مانده از تزئینات خط کوفی در قرون اولیۀ میلادی تفاوت داشت و زبان بصری جدیدی را ارائه می‌نمود. آثار ملک محمد قزوینی به‌لحاظ برخورداری از هویت تاریخی، در زمرۀ آثار اصیل و ریشه‌دار محسوب شده و در عین حال نشانه‌هایی از ساختارشکنی در اسلوب و روش خوشنویسی سنتی در آن‌ها به‌چشم می‌خورد. آثار تلفیقی محمدعلی خیارجی نیز با پرداخت‌های ظریف و استفاده از نقوش اصیل ایرانی در ردیف نخستین تلاش‌ها در شیوۀ خط نقاشی قرار می‌گیرند. به‌طور کلی تزئین‌گرایی در خوشنویسی عصر قاجار به‌عنوان نقطۀ عطفی در خطوط تفننی و به‌نوعی ساختارشکن نسبت به اصول خوشنویسی سنتی تلقی می‌شد که نه به‌عنوان انشعابی از خط بلکه به‌منزلۀ تغییراتی ظاهری در نگارش اقلام‌سته اما همچنان تابع متن به‌شمار می‌رفت. «آثاری که در گذشته به‌خط «گلزار» (تصویر ۱۰) موسوم بودند و در دورۀ قاجار به اوج رواج خود رسیدند و بسیاری از خطوط که در آن‌ها قرینه‌سازی دیده می‌شود و بخش‌هایی از حروف به تزئیناتی چون اسلیمی، مشبک، گره‌دار یا معقد و جز این‌ها می‌رسند، جملگی را باید پیشینۀ نقاشی خط معاصر به‌شمار آورد» (قلیچ‌خانی، ۱۳۹۴).

تصویر ۱۰. قطعهٔ خط تزئینی نستعلیق به‌شیوهٔ گلزار، اثر حسن زرین قلم تاج الشعراء (دورهٔ قاجار) با موضوع تبریک نوروز (عید سعید نوروز بدوست مهربان مبارکباد). منبع : موزهٔ خط و کتابت میرعماد، مجموعهٔ سعدآباد تهران.

تصویر ۱۱. نقاشی خط اثر اسماعیل جلایر، دورهٔ قاجار/ منبع: معتقدی و گودرزی، ۱۳۹۹، ۲۰.

تصویر ۱۲. تندیس هیچ (برنزی) اثر پرویز تناولی/ منبع: موزهٔ هنرهای تجسمی بانک پاسارگاد.

زمینه‌های ظهور نگرش پیشرو در خوشنویسی معاصر ایران

گرایش بعضی از خوشنویسان قاجار به خطوط تفننی و فانتزی، سیاه‌مشق و به‌طورکلی قالب‌های نامتعارف در قیاس با نگرش رایج آن عصر، از نگاهی تاریخی به‌نوعی زمینه‌ساز آفرینش آثاری در جنبش سقاخانه محسوب می‌شوند. لازم به‌ذکر است که به‌طور کلی نقاشی کردن با حروف و کلمات آنچنان که مخاطب اثر خلق شده را خوشنویسی تلقی کند اصطلاحاً «نقاشی خط» و آفرینش نقوش با استفاده از فرم کلمات «خط نقاشی» نامیده می‌شود (قلیچ‌خانی، ۱۳۹۴). دستمایهٔ اصلی آثار سقاخانه عناصر بصری خط بوده با علم بر این که اغلب پدیدآورندگان آن آثار در زمرهٔ خوشنویسان صاحب رتبه یا حتی آشنا به فن و مهارت خوشنویسی نبوده‌اند. با این وصف به‌طور مشخص آثار «حسین (شارل) زنده‌رودی»[۱۸] که مهمترین آثار خلق شده با این سبک و سیاق و بر پایهٔ پیشینهٔ مذکور به‌شمار می‌روند توسط هنرمندی عرضه شده‌اند که از تعالیم سنتی خط بهره‌ای نبرده و تنها با اشراف به‌زبان بصری خوشنویسی و کشف روابط نشانگان دیداری آن در قالب فرم‌های تکرار شونده با ضرب‌آهنگی نظیر آنچه در فرم‌های سیاه‌مشق مشاهده می‌کنیم به‌خلق آثار خود پرداخته است (تصاویر ۸ و ۹). می‌توان گفت که عده‌ای از هنرمندان سقاخانه که گرایش به ترکیب حروف به‌عنوان فرم و چیدمان عناصر بصری خط در آثارشان هویداست گوشه چشمی به‌هنر خوشنویسی قاجار و به‌طور مشخص آثار تفننی و سیاه‌مشق‌ها داشته‌اند و به‌طور مستقیم یا غیرمستقیم از این آثار متأثر بوده‌اند. تفاوت اصلی جریان ساختارشکن سقاخانه (تحت تأثیر عناصر خوشنویسی) با آثار خاص و سنت‌گریز دورهٔ قاجار معطوف به‌وجود شرایط مناسب فرهنگی و اجتماعی و حتی سیاسی ویژه‌ای بوده که امکان ظهور و اعتلای جنبش سقاخانه (در بازهٔ زمانی حدوداً پانزده ساله) را فراهم آورد. از دیگر سو تأثیرپذیری (شاید اجتناب‌ناپذیر) هنرمندان سقاخانه از مکاتب پیشرو در هنر غرب و ایرانیزه کردن آن تأثیرات و ترکیب آن با نمادهای بومی و عامیانه نظیر طلسمات و شمایل‌های سنتی و آئینی و به‌طور مشخص عناصر خط باز می‌گردد در حالی که هنرمندان قاجار به‌دلیل عدم هم‌زمانی تاریخی چنین امکان یا فرصتی در اختیار نداشتند. اما نکتهٔ مغفول اینجاست که وجه مشترک هنر خوشنویسی متأخر قاجار و خطنگاره‌های جنبش سقاخانه به‌طور مشخص عبور از اصول متعارف و نگاهی متفاوت به خوشنویسی بوده است.

بازتاب زبان بصری خوشنویسی در آثار پیشگامان جنبش سقاخانه

از میان هنرمندان شاخص سقاخانه که آثاری متفاوت، پیشرو و ساختارشکن براساس فرم‌ها و عناصر بصری خوشنویسی خلق کرده‌اند نام حسین زنده‌رودی، «فرامرز پیلارام»[۱۹] (تصویر ۱۳)، صادق تبریزی[۲۰] (تصویر ۱۴) و نیز پرویز تناولی[۲۱] (تصویر ۱۲) پررنگ‌تر از بقیه به‌چشم می‌خورد. حسین زنده‌رودی با شناخت کافی از ساختار سنت خوشنویسی ایرانی به‌خلق آثاری مدرن و در عین حال متکی بر میراث هنری گذشته پرداخت. او با منفک کردن حروف الفبا از محتوای انضمامی (اعم از متون آیینی، فاخر یا عامیانه) به جوهر و ماهیت درونی آن‌ها توجه کرد با ایجاد حرکت و ضرب‌آهنگ مناسب، منعطف‌ترین و آزادانه‌ترین شکل برخورد با خط را به‌نمایش نهاد. آثار وی مملو از عناصر سنتی و ضیافتی از علائم و سمبل‌های قدیمی نظیر طلسم‌ها، بخشی از یک فرش یا یک اسلیمی یا برداشتی خلاقانه از یک نسخهٔ خطی و نمونه‌های مشابه است از دیر باز مواردی چون تمایل به پیرایشگری و استفاده از تکلف‌های تصویری از ویژگی‌های هنر ایران به‌شمار می‌رفت، بر همین اساس«پرتکلفی و پر پیرایگی نقاشی‌های حسین زنده‌رودی با ریزه‌پردازی‌های نقوش متنوع و بعضاً ناهمگون، قالیچه و گبهٔ روستایی را می‌ماند که به قصد زدن رنگ شادی به محیط زندگی خویش از ترکیب و بهره‌گیری هر نقش خوشایند و مطبوع از حیث زیبایی ظاهری فرو گذار نبوده و ملاحظه‌گری در انتخاب و گزینش آنان دخالتی نداشته است» (ابراهیمی ناغانی، ۱۳۸۹). در آثار زنده‌رودی کنترل فضاهای مثبت و منفی و ترکیب‌بندی خاصی که در سیاه‌مشق‌ها و خطوط تفننی قاجار مشاهده می‌شود به‌صورت مستقیم تقلید نشده، بلکه آنچه این اتصال تاریخی را ذهن بیننده ایجاد می‌کند عمدتاً مبتنی بر رعایت لحن بیان بصری و ضرب‌آهنگ اجرایی خوشنویسی است که نخستین بارقه‌های استقلال آن از آموزه‌های صلب سنتی از عهد قاجار نمایان شده بود. «با وجود اینکه وی ذاتاً خطاط نبود، با کوشش و صرف وقت ترکیبات موزون و مواجی از پاره کلمات به‌هم زنجیر شده در زمینه‌ای از رنگ‌های پراکنده پدید آورد. آثار اولیه‌اش از سطح‌های سازندهٔ هندسی‌ای شکل می‌گرفت که از نوشته و نقش و نگارها و رنگ‌های درخشان پوشیده می‌شدند او کم‌کم شکل‌های محدود کنندهٔ هندسی را رها کرده و به عنصر خطاطی رو آورد و خطاطی را نه در بعد خوشنویسانه‌اش که در حال و هوای کلی ترکیب‌بندی حروف منفرد و کلمات و جملات، بی‌آنکه بخواهد معنا و مفهومی را در آن میان تعقیب کند، به‌کار گرفت. شاید بتوان گفت که زنده‌رودی شیفتهٔ سیاه‌مشق‌های قدیمی شده بود» (اعتمادی، ۱۳۷۷). آثار صادق تبریزی نیز به‌لحاظ فرمالیستی از زبان بصری خاصی متأثر است که زنده‌رودی نیز توجه خاصی به آن داشت. از نخستین تجربه‌های خلق خط‌نگاره بر روی قطعات سرامیک تا استفاده از تکنیک کلاژ (تکه چسبانی) و ایجاد ترکیب با انواع قطعات تزئینی و تلفیق آن‌ها با نقوش ایرانی و نیز الهام از فیگورهای وام گرفته از نگارگری و نقاشی قهوه‌خانه‌ای می‌توان به‌طور اجمالی اثار نقاشی خط صادق تبریزی را مورد ارزیابی قرار داد. آثاری که با هدف ایجاد پلی بین سنت و دنیای نو ارائه شدند تا عملاً زمینه برای گسترش جریانی تأثیرگذار تحت‌عنوان نقاشی خط معاصر از دل جستجوهای خلاقانه هنرمندان سقاخانه فراهم آید. «فرامرز پیلارام» نیز که به‌عنوان هنرمندی شاخص در هنر نوگرای ایران شناخته می‌شود با رجوع به اصول و عناصر اصیل خوشنویسی، با ممارست فراوان موفق به‌خلق مجموعه‌ای از آثار مدرن با استفاده از وجه فرمالیستی خط ایرانی شد که در تاریخ هنر معاصر ایران نمی‌توان از آن‌ها چشم پوشید. سیمای نقاشی خط معاصر ایران مدیون نوسنت‌گرایانی چون پیلارام است که با اشراف به زبان بصری خط در مقام فرم‌های بصری ناخوانا نگاه نقاشانه به خط را وارد آثار خود کرد. پیلارم در مسیر جستجوهایش در نستعلیق و نستعلیق‌شکسته، با استفاده از حرکت‌های آزادانهٔ قلم و تکرار چندبارهٔ کلمات در واقع به‌نوعی بداهه‌نویسی مدرن بر پایهٔ مبانی خوشنویسی سنتی دست

یافت که این راه و ثمرات حاصله از این تلاش‌ها به تحول و رهیافتی نو در هنر پیشرو ایران منتهی گردید. «پرویز تناولی» در مجموعهٔ تندیس‌های هیچ با استفاده از فرم خط نستعلیق و حذف نقطه‌ها در واقع به نگاهی انتزاعی از امکانات بصری خط فارسی نزدیک شد. «تناولی برخلاف دیگر هنرمندان جنبش سقاخانه که تمایل محسوسی به ساختارشکنی در زبان و نوشتار داشتند هیچگاه سه حرف این کلمه (هیچ) را از هم جدا نکرد بلکه برعکس تلاش کرد با الهام از شکل ظاهری آن فیگورهایی را خلق کند که در تعامل با معنای هیچ مفاهیمی را برای مخاطب خود تداعی نمایند. او با کاستن واژگانش تا حد یک شکل قابل تطبیق به اندام انسانی به نوعی تلاش داشت تا در برابر استفادهٔ فراوان همتایانش از خط در جنبش سقاخانه واکنش نشان دهد. این تلاش بیشتر بر مکاشفهٔ شکلی کلمهٔ هیچ معطوف بود، همانگونه که در هویت شکلی و زیباشناختی اشیائی کاربردی همچون قفل و قفس نیز به‌طور هم‌زمان تفحص می‌کرد. او بیش از همهٔ همتایان مجسمه‌سازش یک مدرنیست راسخ بود و در عین حال کارهایش بیش از همهٔ هم نسلان مدرنیست‌اش از هویتی ایرانی برخوردار است. وی با تسلطی خیره کننده عناصری از هنرهای سنتی و فولکوریک، فرهنگ آیینی و شیعی و ادبیات عرفانی ایران را با رویکردی مدرن در مجسمه‌سازی تلفیق کرد تا تجربهٔ سیال میان یک مدرنیسم محلی و نوعی پست مدرنیسم ایرانی را در کارهایش تجسم بخشد» (سمیع‌آذر، ۱۳۹۶، ۹۹ و ۱۰۵).

تصویر ۱۳. نقاشی خط اثر فرامرز پیلارام. منبع: وبگاه رسمی حراج ساتبی لندن.

تصویر ۱۴. نقاشی خط اثر صادق تبریزی. منبع : نمایشگاه آثار صادق تبریزی در نگارخانهٔ سهراب.

لتریسم و نسبت آن با آثار جنبش سقاخانه

پیش از آنکه هنرمندان سقاخانه به استفاده از حروف در آثارشان گرایش پیدا کنند، تلاش‌های پراکندهٔ دیگری نیز در فراز و فرود شکل گیری هنر نوگرای ایران به‌چشم می‌خورد که به‌رغم هم عصر بودن با پیشگامان این جنبش، سقاخانه‌ای محسوب نمی‌شوند اما در عین حال بخش مهمی از تاریخ هنر مدرن ایران به‌شمار می‌روند. استفاده‌های مختلف از حروف در آثار «صادق بریرانی»[۲۲] (تصویر ۱۵)، «غلامحسین نامی»[۲۳]، «بهزاد گلپایگانی»[۲۴]، «محسن وزیری مقدم»[۲۵]، «محمد احصایی»[۲۶] (تصویر ۱۶)، «کامران کاتوزیان»[۲۷]، «کامران دیبا»[۲۸]، «سرژ آواکیان»[۲۹] (نقاشی با حروف ارمنی)، «رضا مافی»[۳۰] و نقاشان و طراحان دیگر گواه این امر است. همین گونه گونی و تنوع رفتار با خط در هنر نوگرای ایران است که سبب اختلاف آرای پژوهشگران در تبیین آن‌ها و البته گاه گفت و گوهای جنجالی میان هنرمندان دربارهٔ نامگذاری و دسته‌بندی انواع آن شده است تا جایی که اغلب پژوهشگران و گاه خود هنرمندان پیشرو بین دو دسته از آثار در این میان تفکیک قائل شده‌اند. آثاری که هنرمندان نقاش

نوگرا با استفاده از خط و عناصر نوشتاری ساخته‌اند (مانند حسین زنده‌رودی، فرامرز پیلارام و صادق تبریزی) و آثار کسانی که با خوشنویسی اصول محور مانوس بودند و ابتدا با دغدغهٔ نوشتن مبتنی بر اصول و رعایت آداب و اسلوب خوشنویسی به‌خلق اثر پرداختند (مانند رضا مافی و سید محمد احصایی) بر اساس دیدگاه فوق‌الذکر در دو بخش قرار می‌گیرند. اطلاق اصطلاح نقاشی خط به آثار گروه دوم به مرور مشمول طیف وسیعی از آثار مشابه با تقدم و تأخر تاریخی گردید و موجب شد تا برخوردهای عوامانه و غیرتخصصی در انتساب بسیاری آز آثار نازل و بی‌کیفیت به نقاشی خط، اکراه و پرهیز هنرمندان شاخص در استفاده از این اصطلاح و بازارگرمی دلالان هنری سودجو را به‌همراه داشته باشد. اطلاق این اصطلاح به آثار سقاخانه نیز تنها از نگاهی سهل‌انگارانه سرچشمه می‌گیرد که این امر سبب شد تا طیفی از هنرمندان نوگرا آثارشان را لتریستی نام نهند. با در نظر گرفتن تفکیک پدیدارشناسانهٔ هنر سنتی از هنر نوگرا و منابع تغذیهٔ داخلی و خارجی هنرمندان نوگرا می‌توان کمی روشن‌تر و منسجم‌تر به تحلیل آثاری نشست که در هنر نوگرای ایران از عناصر نوشتاری بهره جسته‌اند و نسبت آن‌ها را با سنت خوشنویسی و خطاطی یا جنبش‌هایی مثل لتریسم کاوید. لتریسم به‌عنوان جنبشی است در هنر و ادبیات فرانسوی که اوایل دههٔ ۱۹۵۰ شکل گرفت و مشخصهٔ آن رد معنا و کاربرد حروف (غالباً ابداعی) همچون واحدهای مجزا بود. به زعم ایزیدور ایزو (شخصیت اصلی جنبش) زبان، کلمات و اعداد مرده‌اند و باید حروف را به‌صورت بی‌معنا یا رمزآلود و نمادین به‌جای آن‌ها به‌کار برد. «شواهد تاریخی نه تنها موافق کسانی نیست که می‌خواهند رنگی لتریستی به‌صورت بسیاری از آثار نوگرای ایران بزنند بلکه اثر پذیری از بسیاری از جنبش‌های دیگر مثل اکسپرسیونیسم انتزاعی[۳۱] یا پاپ در کار با حروف بیشتر قابل ردیابی است. می‌توان میان کارهای هنرمندانی که از عناصر نوشتاری استفاده کرده‌اند تفکیک قائل شد بدون آن که ضرورتی داشته باشد از لفظ لترسیم استفاده شود» (فدایی، ۱۳۹۷).

تصویر ۱۵. نقاشی خط اثر صادق بریرانی. متن: هرکسی از ظن خود شد یار من. منبع: نمایشگاه دست‌خط‌های صادق بریرانی، گالری بن.

تصویر ۱۶. نقاشی خط اثر سید محمد احصایی. منبع: وبگاه تجسمی آنلاین.

نتیجه

نخستین نشانه‌های ساختارزدایی از اصول و قواعد و نیز مأموریت ذاتی خوشنویسی سنتی که انتقال محتوای انضمامی تلقی می‌شد به عصر قاجار و به‌طور اخص اواخر این دوران باز می‌گردد. خوش‌نویسانی که با گرایش به شیوه‌هایی چون خطوط تزئینی و تفننی، سیاه‌مشق نویسی و نظایر آن به‌تدریج از چارچوب مبتنی بر اصول و

فصل‌نامه علمی، دانشکده هنر؛ دانشگاه شهید چمران اهواز
تبارشناسی خط‌نگاره‌های جنبش سقاخانه
دوره دوازدهم، شماره۳۳، پاییز ۱۴۰۲ شماره صفحات ۲۱ تا ۳۵

قواعد خط فاصله گرفتند، زمینه را برای خلق آثاری پیشرو و در عین حال ملهم از نشانگان دیداری گذشته فراهم آوردند. از آنجا که هنر خوشنویسی به‌عنوان محملی برای ادبیات فاخر و خاصه کلام وحی محسوب می‌شد، هرگونه تغییر یا تعدیل که به نوعی موجب مخدوش شدن ساحت قدسی خط می‌گردید از جانب منتقدان سنتی مورد هجمه قرار می‌گرفت، این تغییرات به‌طور مشخص روی آثاری متمرکز بود که با مجموعه‌ای از روش‌ها و تکنیک‌ها به‌سمت بیان انتزاعی و یافتن هویتی مستقل برای زبان بصری خط گرایش داشتند. خوشنویسانی نظیر ملک محمد قزوینی، میرزا غلام‌رضا اصفهانی و عماد الکتاب در عهد قاجار هریک به‌ترتیب نمایندهٔ گرایش به‌خطوط تفننی و تزئینی، سیاه‌مشق‌های هنری (که از نظر زبان بصری و عملکرد استحاله شدهٔ سیاه‌مشق‌های تمرینی رایج به‌حساب می‌آمد) و فضاسازی و جستجوهای نو در ساختار سیاه‌مشق نستعلیق به‌شمار می‌روند. این فرآیند از منظر تاریخی زمینه‌هایی برای ظهور گرایش‌های نوین در خوشنویسی معاصر و به‌طور کلی هنر نوگرای ایران فراهم نمود. گذار سنت به مدرنیته در سیر تحول هنر ایران پس از نهضت مشروطه و کم‌رنگ شدن هنر درباری با روند مدرنیزاسیون در عصر پهلوی اول و حمایت‌های نهادهای دولتی (به‌ویژه در دهه‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰) از هنرهای پیشرو در ایران جهت معرفی هویت ایرانی به خارج از مرزها شتاب بیشتری گرفت. هنر نوگرای ایران اگرچه گوشهٔ‌چشمی به دستاوردهای مدرنیسم غربی داشت اما به گواه تاریخ شاخص‌ترین جریان‌های آوانگارد در هنر ایران مانند جنبش سقاخانه، به نمادها و عناصر بصری گذشته به‌عنوان دستمایهٔ اصلی آفرینش آثار نوگرا توجه خاص داشته‌اند. هنرمندان جنبش سقاخانه با کند و کاو در گنجینهٔ هنر و فرهنگ اصیل ایرانی و ترکیب نمادها و نشانگان فرهنگ عامه و هنر آئینی با شیوه‌های مدرن به‌دنبال هویت بخشی به‌هنر معاصر ایران برآمدند. برخی از این هنرمندان و سردمداران جنبش سقاخانه ازجمله حسین زنده‌رودی و فرامرز پیلارام با توجه خاص به خط و خوشنویسی در نگرشی نوسنت‌گرایانه با مرور تجربیات و ممارست‌های قدما و نوابغ خوشنویسی و به‌طور اخص خوشنویسان سنت گریز عهد قاجار به‌خلق آثاری دست زدند که در زمرهٔ شاخص‌ترین نمونه‌های جنبش سقاخانه محسوب می‌شوند. ایشان هریک در سبک و شیوه‌ای انحصاری اما در عین حال وام گرفته از میراث گذشتگان و با نگاهی متفاوت از عناصر نوشتاری خط به‌عنوان دستمایهٔ اصلی خلق آثارشان بهره بردند که عمدتاً تلفیقی از عناصر بومی و سنتی و حروف ناخوانا با اتکا به ضرب‌آهنگ تکرار کلمات مانند شیوهٔ سیاه‌مشق یا حروف مزین به آرایه‌های مختلف مربوط به آن عصر بودند. تلاش‌های هنرمندان سقاخانه سبب شد که این جنبش به لحاظ هم‌زمانی با شرایط فرهنگی و اجتماعی دوران پهلوی دوم به مهمترین جریان هنر نوگرای ایران تبدیل شود. نمونه‌های شاخص آثار این هنرمندان و فوجی از آثار اقتباسی هنوز هم در گالری‌های داخل و خارج از کشور و نیز مهمترین حراجهای هنری معتبر بین‌المللی مخاطب فراوانی را جلب می‌کنند.

پی‌نوشت

۱. پاپ آرت Pop Art، جنبشی هنری که در زمینهٔ هنرهای تجسمی در دههٔ ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ میلادی در انگلستان و آمریکا شکل گرفت و اکثر سوژه‌هایش برگرفته از فرهنگ عامه بود.

۲. دیدگاه‌های متنوع و متفاوتی مبتنی بر ادلهٔ گوناگون در باب این که سقاخانه واجد ویژگی‌های یک مکتب مستقل هست یا خیر وجود دارد و این موضوع هنوز هم در بین کارشناسان و صاحب‌نظران محل مناقشه است که پرداختن به این بحث دامنه‌دار خارج از اهداف این مقاله می‌باشد. به‌عنوان مثال آقای دکتر علی‌رضا سمیع‌آذر در کتاب «زایش مدرنیسم ایرانی» و خانم دکتر رائیکا خورشیدیان و آقای حیدر زاهدی در مقالهٔ «مکتب سقاخانه، نگاه پسااستعماری یا شرق شناسانه؟» از اصطلاح مکتب سقاخانه استفاده کرده‌اند که در مقالهٔ

حاضر به‌دلیل مخدوش نشدن ساختار نگارشی و حفظ وحدت رویه در همه‌جا از کلمهٔ جنبش استفاده یا این کلمه جایگزین عبارت مکتب شده است.

۳. لتریسم یا حروف‌گرایی letterism، مکتبی پیشرو که در شعر و ادبیات در فرانسه آغاز و بعدها در زیرشاخه‌ها مختلف هنرهای تجسمی گسترش یافت. از سردمداران این مکتب می‌توان به ایزیدور ایزو اشاره کرد.

۴. ایمانوئل کانت Immanuel Kant (۱۸۰۴-۱۷۲۴ م) فیلسوف شهیر آلمانی در عصر روشنگری.

۵. میر علی تبریزی (درگذشت ۸۵۰ ه.ق /۱۴۴۶ م) خوشنویس برجسته ایرانی ملقب به قدوه‌الکتاب که او را مبدع خط نستعلیق می‌دانند.

۶. سلطان علی مشهدی (۸۴۱-۹۳۶ ه ق) از خوشنویسان مشهور قرن نهم و دهم ایران، صاحب رسالهٔ صراط‌السطور در باب خوشنویسی.

۷. میرعماد حسنی قزوینی (۹۶۱-۱۲۰۴ ه.ق) از سرآمدان و نوابغ خوشنویسی در خط نستعلیق و معاصر شاه عباس صفوی.

۸. درویش عبدالمجید طالقانی (۱۱۵۰– ۱۱۸۵ ه.ق) خوشنویس، شاعر و عارف شهیر ایرانی. بزرگترین شکسته‌نویس در تاریخ خوشنویسی ایران به‌شمار می‌رود.

۹. میرزا احمد نیریزی (۱۰۸۷– ۱۱۵۵ ه.ق) ملقب به سلطانی، از بزرگترین نسخ نویسان و کاتبان قرآن صاحب سبک در عهد صفویه است.

۱۰. میر حسین ترک (۱۲۴۶ –۱۳۰۴ ه. ق) ملقب به خوشنویس‌باشی از نوابغ خط نستعلیق و نستعلیق‌شکسته عهد قاجار و معاصر ناصرالدین شاه است و صاحب قطعات متعدد ممتاز از قلم شش دانگ تا نیم دو دانگ می‌باشد.

۱۱. میرزا غلام‌رضا اصفهانی (۱۲۴۶– ۱۳۰۴ ه.ق) از نوابغ و سرآمدان خط نستعلیق و نستعلیق‌شکسته عهد قاجار است. وی صاحب قطعات متعدد بی‌بدیل ازجمله برجسته‌ترین آثار سیاه‌مشق نستعلیق در تاریخ خوشنویسی ایران است. میرزا اکثر آثارش را با عبارت یا علی مدد امضاء می‌کرده.

۱۲. میرزا محمدکاظم تهرانی (در گذشت ۱۳۲۵ ه.ق) از خوشنویسان چیره‌دست و خلاق عهد قاجار که خط نستعلیق را به‌شیوهٔ میر حسین خوش‌نویس‌باشی و خط شکسته را به‌شیوهٔ درویش عبدالمجید می‌نوشت.

۱۳. ملک محمد قزوینی (درگذشت ۱۲۴۱ ه.ق) از خوشنویسان مجرب و خوش‌ذوق قزوین در دورهٔ قاجارکه خط و نقاشی را با شیوهٔ خاص خود در هم آمیخت و از پیشگامان خطوط ابتکاری و تفننی است.

۱۴. محمدعلی خیارجی (حدود ۱۳۴۵ ه.ق) از خوشنویسان نامدار عهد قاجار در عرصهٔ خطوط تزئینی، گلزار و طغرا به‌شمار می‌رود.

۱۵. میرزا محمدرضا کلهر (۱۲۴۵– ۱۳۰۸ ه.ق) از نوادر خوشنویسی قاجار، استاد کتابت به‌خط نستعلیق و دارای شیوهٔ خاص در خوشنویسی.

۱۶. میرزا محمدحسین سیفی قزوینی (۱۲۸۵-۱۳۶۰ ه.ق) ملقب به عمادالکتاب، از استادان نام‌آور خط نستعلیق معاصر که پیرو و اشاعه دهندهٔ سبک کلهر در خوشنویسی بود.

۱۷. اسماعیل جلایر (۱۲۶۲– ۱۳۲۰ ه.ق) از نقاشان طراز اول عهد ناصری و دانش‌آموختهٔ مدرسهٔ دارالفنون. وی از نخستین هنرمندانی بود که خط را وارد نقاشی کرد و از این منظر از پیش قراولان نقاشی خط امروزی به‌شمار می‌رود.

۱۸. حسین (شارل) زنده‌رودی (متولد ۱۳۱۶ ه.ش در تهران) از پیشگامان جنبش سقاخانه در ایران که تأثیر فراوان در شکل‌گیری ساختار هنر مدرن ایران و معرفی آن در آن سوی مرزها داشت. آثار او در معتبرترین موزه‌های دنیا نگهداری می‌شود.

۱۹. فرامرز پیلارام (۱۳۱۵- ۱۳۶۲ ه.ش) از پیشقراولان جنبش سقاخانه و شیوهٔ نقاشی خط که تلاش‌های وی تأثیر شگرفی بر گسترش هنر نوگرای ایران داشت.

۲۰. صادق تبریزی (۱۳۱۷- ۱۳۹۶ ه.ش) از سردمداران جنبش سقاخانه و شیوهٔ نقاشی خط در ایران.

۲۱. پرویز تناولی (متولد ۱۳۱۶ ه.ش در تهران) نقاش، مجسمه‌ساز، پژوهشگر و مجموعه‌دار نامدار ایرانی است که از سردمداران جنبش سقاخانه محسوب می‌شود. آثار تناولی و خصوصاً مجموعه تندیس‌های هیچ او در سراسر محافل معتبر هنری دنیا شناخته شده هستند.

۲۲. صادق بریرانی (متولد ۱۳۰۲ ه.ش در بندرانزلی) از نقاشان نوپرداز و پیشکسوتان هنر گرافیک ایران.

۲۳. غلامحسین نامی (متولد ۱۳۱۵ ه.ش در قم) از نقاشان نوپرداز و صاحب سبک و از پژوهشگران هنرهای تجسمی ایران.

۲۴. بهزاد گلپایگانی (۱۳۱۷- ۱۳۶۴ ه.ش) طراح گرافیک و از پیشگامان تایپوگرافی نوین فارسی در ایران.

۲۵. محسن وزیری مقدم (۱۳۰۲-۱۳۹۷ ه.ش) طراح، نقاش و مجسمه‌ساز نوپرداز ایرانی و از آغازگران آثار تعاملی پیشرو در هنر معاصر ایران.

۲۶. سید محمد احصایی (متولد ۱۳۱۸ ه.ش در قزوین) از استادان برجسته و صاحب سبک خوشنویسی و نقاشی خط در ایران و چهرهٔ ماندگار خوشنویسی معاصر.

۲۷. کامران کاتوزیان (متولد ۱۳۲۰ ه.ش در تهران) نقاش نوپرداز و از پیشگامان تبلیغات تجاری در ایران و مؤسس شرکت کارپی.

۲۸. کامران دیبا (متولد ۱۳۱۵ ه.ش در تهران) نقاش، شهرساز و معمار مدرنیست ایرانی.

۲۹. سرژ آواکیان (۱۳۱۷– ۱۳۹۹ ه.ش) نقاش و طراح گرافیک پیشکسوت ارمنی تبار ایرانی.

۳۰. رضا مافی (۱۳۲۱– ۱۳۶۱ ه.ش) خوشنویس ایرانی و از پیشگامان نقاشی خط در ایران.

۳۱. اکسپرسیونیسم انتزاعی Abstract Expressionism، مکتبی متأثر از دو شیوهٔ اکسپرسیونیسم و سوررئالیسم که در آن تلاش می‌شود تا شکل و فضا از قید بازنمایی عینی و سنتی رها شود. از پیشگامان این مکتب می‌توان به واسیلی کاندینسکی و پل کله اشاره کرد.

منابع

- ابراهیمی ناغانی، حسین. (۱۳۸۹). جنبش سقاخانه، انکشاف و گشودگی تمهیدات و شگردهای زیبایی‌شناختی هنرهای کهن، قومی و سنتی ایران. *هنرهای زیبا (هنرهای تجسمی)*، (۴۱)، ۳۹- ۵۳.

- اعتمادی، احسان. (۱۳۷۷). سقاخانه، تهران. *مطالعات هنرهای تجسمی*، (۳)، ۲۹- ۴۰.

- افسریان، ایمان. (۱۳۹۷). *در جست و جوی زمان نو(جلد۱ و۲)*. تهران: حرفه هنرمند.

- خورشیدیان، رائیکا و زاهدی، حیدر. (۱۳۹۶). مکتب سقاخانه: نگاهی پسااستعماری یا شرق شناسانه؟. *باغ نظر*، (۵۳)، ۴۱ - ۵۲.

- دادور، ابوالقاسم و کشمیری، مریم. (۱۳۹۶). باستان‌گرایی: شیوه‌ای بیانگر برای نوسنت‌گرایان (با نگاهی بر آثار پیشگامان جریان سقاخانه). *مجله جلوه هنر*، ۱۳۹۶، (۱۸)، ۶۱. Doi: 10.22051/JJH.2017.133.

- رحمانی، تکتم. (۱۳۹۹). *خطوط تفننی در ایران*. بجنورد: نشرعقربه.

- روان جو، احمد(۱۴۰۱)، جستاری در جنبش هنر نوگرای ایران در نقاشیخط بر پایه گرایش به سویه های هنر سنتی ومدرن، مجله پیکره،(۲۸)، ص ۵۳ تا ۶۶ :Doi: 10.22055/PYK.2022.175400

- سمیع‌آذر، علیرضا. (۱۳۹۶). *زایش مدرنیسم ایرانی*. تهران: نشر نظر.

- شریعت‌پناهی، سید ماهیار و یمینی، ماندانا. (۱۳۹۵). بررسی عوامل مؤثر در تغییر سبک خط نستعلیق در خوشنویسی قاجار. *نگارینه هنر اسلامی*، (۱۲)، ۲۰ - ۳۲. Doi: 10.22077/NIA.2018.1275.1085

- عجمی، حمید و صالحی، مسعود. (۱۳۷۱). *مجموعه‌ای از خطوط مرحوم میرزا محمدرضا کلهر (فخرالکتاب)*. تهران: حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی.

- عمادالکتاب سیفی قزوینی، محمدحسین. (۱۳۸۳). *طرفه آثار ایام زندان عمادالکتاب*. تهران: انتشارت سازمان اسناد و کتابخانه ملی ایران.

- فدایی، محمد. (۱۳۹۷). سقاخانه: لتریسم یا نقاشی خط؟. *مجله تخصصی هنرهای تجسمی پشت بام*، (۱)، ۱۶۸- ۱۷۱.

- قلیچ‌خانی، حمیدرضا. (۱۳۹۴). نقاشی خط یا خط نقاشی. *مجله تندیس (دو هفته‌نامه هنرهای تجسمی)*، (۳۰۲)، ۴-۵.

- کرمانی‌نژاد، فرزان. (۱۳۹۱). *هنر خوشنویسی در ایران*. تهران: نشرآبان.

- معتقدی، کیانوش و گودرزی، سحر. (۱۳۹۹). *گرایش‌های نوین در خوشنویسی قاجار*. تهران: خانه کتاب و ادبیات ایران.

- ونتسل، کریستیان ه. (۱۳۹۵). *زیباشناسی کانت، مفهوم ها و مسئله های اصلی*. تهران: نقش جهان.

©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
مطالعهٔ بازنمایی انواع تقدس در نگاره‌های مکتب بغداد براساس هاله- موقعیت
دوره دوازدهم، شماره۳۳، پاییز ۱۴۰۲ شماره صفحات ۳۶ تا ۵۰
۳۶

ناصر ساداتی[۱] سید محمد مهرنیا[۲] حسین العویدی[۳]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱،۱۲،۱۵ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲،۶،۲۵ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲،۷،۳

DOI: 10.22055/PYK.2023.18468 **DOR**: 20.1001.1.23224622.1402.12.33.3.6
URL: https://paykareh.scu.ac.ir/article_18468.html

ارجاع به این مقاله: ساداتی، ناصر، مهرنیا، سید محمد و العویدی، حسین. (۱۴۰۲). مطالعهٔ بازنمایی انواع تقدس در نگاره‌های مکتب بغداد براساس هاله- موقعیت. پیکره، ۱۲(۳۳)، ۳۶-۵۰.

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله در همین شماره با عنوان زیر منتشر شده است
Investigating the Representation of Sanctity Types in the Paintings of the Baghdad School Based on Halo-Stat

مقاله پژوهشی

مطالعهٔ بازنمایی انواع تقدس در نگاره‌های مکتب بغداد براساس هاله– موقعیت

چکیده

بیان مسئله با روی کار آمدن عباسیان، پایتخت از دمشق به بغداد (نزدیک تیسفون پایتخت ساسانی) تغییر مکان داد و به‌دلیل حمایت سیاسی ایرانیان از عباسیان و نزدیکی جغرافیایی دو پایتخت عباسی و ساسانی، ویژگی‌های هنر ایرانی بر دیدگاه‌های زیبایی‌شناختی عباسی تأثیر گذاشت. از طرفی، قلمروی اسلامی در دوران عباسیان بسیاری از مناطق مسیحی‌نشین کلیسای شرق را نیز دربر می‌گرفت. با ورود رجل سیاسی مسیحی به دربار عباسیان، نگاره‌های خلفای عباسی، در کنار رجل سیاسی مسیحی در قصرهای سلطنتی عباسیان رخ نمود و در این دوره شاهد تلفیق‌های آغازین اسلام در نقوش آثار هنری اسلامی- مسیحی هستیم. ازجمله بروز و تجلی تقدس مذهبی در آثار هنری این دوره، وجود هالهٔ دور سر اشخاص در مکتب بغداد است. پرسش اصلی پژوهش حاضر، در خصوص نحوهٔ هاله‌بخشی به افراد در تصاویر و آثار دورهٔ عباسی است و اینکه هنرمند با چه رویکردی افراد را صاحب هاله کرده است؟

هدف: دستیابی به‌نحوهٔ بازنمایی انواع هاله و به‌تبع آن، شناسایی انواع تقدس یا برتری سیاسی، مذهبی و مشاغل نزد خلفای عباسی، از اهداف اصلی این پژوهش است.

روش پژوهش: پژوهش حاضر کیفی و مبتنی‌بر روش توصیفی- تحلیلی است. روش جمع‌آوری نمونه‌ها مبتنی‌بر اطلاعات کتابخانه‌ای است. نمونه‌های مورد مطالعه از بین کتب مصور مکتب بغداد دورهٔ عباسی انتخاب شده است.

یافته‌ها: با استناد به نمونه‌های مطالعه شده، و علی‌رغم این تصور که هالهٔ دورِ سر، مختص افراد صاحب‌منصب و دارای قدرت سیاسی یا صرفاً مذهبی است، هنرمند دورهٔ عباسی با ترسیم هاله، به طبقه‌بندی افراد ازجمله حاکم، مبادرت ورزیده و آنان را در گروه‌های علمی، مذهبی، سیاسی و اجتماعی طبقه‌بندی کرده و جهت برجسته کردن هرکدام از افراد شاخص در زمینه‌های مذکور، آنان را با هاله‌های گوناگون محدود و مصور کرده است. به این ترتیب، افراد به‌واسطهٔ جایگاه، موقعیت اجتماعی و مشاغل خود دارای هاله گردیده‌اند.

کلیدواژه

هالهٔ نور، مکتب بغداد، عصر عباسی، نگارگری، قداست مشاغل

۱. نویسنده مسئول، استادیار گروه صنایع دستی، دانشکده هنر، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران.
Email: n_sadati@semnan.ac.ir
۲.استادیار گروه طراحی و چاپ پارچه* دانشکده هنر، دانشگاه دانشگاه سمنان، سمنان، ایران.
۳. کارشناس ارشد پژوهش هنر، د انشکده هنر، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران.

*این مقاله برگرفته از رساله کارشناسی ارشد نگارنده سوم با عنوان «مطالعه کارکرد بصری هاله نور در بازنمایی تقدس سیاسی- مذهبی مکتب بغداد دوره عباسی» در دانشکده هنر دانشگاه سمنان با هدایت نگارندگان اول و دوم است.

مقدمه

بحث از هالهٔ نور در بسیاری از نظریه‌های فلسفی از دوران یونان تا روزگار ما مهم بوده است و فیلسوفان در تبیین ماهیت عملکرد بصری هاله، دیدگاه‌های متفاوتی داشته‌اند؛ چراکه تحت‌تأثیر متغیرهای متعدد جغرافیایی، تاریخی و ... بوده‌اند. هرچند در طول تاریخ، دال‌های زیادی دلالت بر امر قدسی و تقدس‌نمایی‌های گوناگون داشته‌اند، ولی نقش هالهٔ نور نیز در بازنمایی تقدس عمدتاً مذهبی- سیاسی غیرقابل انکار است. با روی کار آمدن عباسیان، که با حمایت یکی از قدرتمندترین خانواده‌های ایرانی به تاج و تخت رسیده بودند، پایتخت از تیسفون، یکی از بزرگترین پایتخت‌های ساسانی، البته با صرف‌نظر از پایتختی دمشق در دورهٔ اموی، به بغداد تغییر مکان داد و به این ترتیب، هنر ایرانی بر دیدگاه‌های زیبایی‌شناسی عباسی تأثیر گذاشت که از تأثیر آن می‌توان به نگارگری‌های دیواری کاخ‌ها و هنر کتابت کتب خطی بغداد، متأثر از هنر مانویان، اشاره‌کرد. از طرفی، قلمروی اسلامی در دوران عباسیان، بسیاری از مناطق مسیحی‌نشین کلیسای شرق را نیز دربر می‌گرفت. مردم این سرزمین‌ها دارای هنرمندان برجسته‌ای بودند که در خلق آثار هنری خود در مکان‌هایی نظیر کلیساها دارای شاخص‌ها و مهارت‌های بی‌نظیر بودند. با ورود رجل سیاسی مسیحی به دربار عباسیان، نگاره‌های شاهان عباسی در کنار رجل سیاسی مسیحی در قصرهای سلطنتی عباسیان رخ نمود و در این دوره شاهد تلفیق‌های آغازین اسلام در نقوش آثار هنری اسلامی- مسیحی هستیم. درواقع می‌توان گفت دورهٔ خلافت عباسی از دوره‌هایی است که در اقصی‌نقاط خلافت حکمرانان و تحت‌تأثیر همزمان هنر ایرانی و هنر مسیحی، شاهد بروز و تجلی تقدس‌های مذهبی در آثار هنری بوده که توسط هنرمندان آن دوره خلق شده‌اند. هدف اصلی پژوهش حاضر نیز دستیابی به نحوهٔ هاله‌بخشی هنرمند این دوره به افراد با طبقه‌بندی جایگاه افراد بوده و روش کار به این صورت است که ابتدا آثار منطبق با موضوع پژوهش گردآوری و سپس با مشاهدهٔ آثار و مطالعهٔ آن‌ها به توصیف تصویری آن‌ها براساس هالهٔ نور اقدام و در نهایت با تفسیر و تطبیق تصاویر، سعی شده تا مصادیق بازنمایی این تقدس‌بخشی شناسایی و معرفی گردند. وجود هالهٔ دور سر اشخاص، تصاویر و تفاسیر ممکن از آن، این فرصت را برای نگارندگان فراهم کرده تا از رهگذر مطالعهٔ تصویر هاله به بررسی بازنمایی انواع تقدس نزد خلفای عباسی پرداخته و با مطالعهٔ آثار هنری عمدتاً تصویری مکتب بغداد، در پی پاسخ به این سؤالات باشند که نحوهٔ بازنمایی تقدس در شخصیت برخی از رجال عباسی چگونه بوده است؟ و هنرمند چگونه از طریق استفادهٔ بصری از هالهٔ نور به تثبیت این تقدس کمک کرده است؟

روش پژوهش

از مکتب بغداد که بین سال‌های ۱۳۳ تا ۶۵۶ ه.ق رواج داشت، آثار بسیاری به‌جا مانده که ازجمله می‌توان به کتب گوناگون تصویر شده در این دوره و در زمینه‌هایی همچون «الترياق»، «رسائل اخوان‌الصفا»، «عجایب‌المخلوقات قزوینی»، «نسخهٔ قابوس‌نامه»، «دیسقوریدوس»، «فی معرفت‌الخیال‌الهندسیه»، «کلیله و دمنه» و «مقامات حریری» اشاره کرد. همچنین از مؤثرترین هنرمندان این دوره می‌توان به «عبدالله بن فضل» که نسخهٔ خطی کتاب «خواص عقاقیر» از آثار اوست نام برد (ذکرگو، ۱۳۸۶، ۱۹). کتاب «الأغانی» نیز با استناد به روایت تالبوت رایس متعلق‌به عراق شمالی درسال ۵۹۵ ه.ق است (رایس، ۱۳۸۴، ۱۱۶) که در پژوهش حاضر جزو جامعهٔ آماری

آن محسوب می‌شود. نمونه‌های مورد مطالعه، ۱۳ نمونه از تصاویر نسخه‌های خطی مکتب بغداد در دوران عباسی است که توسط هنرمندان مختلف در مرزهای خلافت عباسی یعنی بغداد، موصل، واسط و کوفه به‌تصویر کشیده شده است. لازم به‌ذکر است که به‌جهت دسترسی به منابع عربی توسط یکی از پژوهشگران، تلاش شده تا از کتاب‌ها و مجلات عربی نیز بهره گرفته شود. روش انتخاب نمونه‌ها هدفمند است. تنوع نمونه‌های انتخابی از نظر ایده، ترکیب کلی و تصویرگری فنی، به‌گونه‌ای است که به پژوهشگران این امکان را می‌دهد که نحوهٔ عملکرد بصری در این نمونه‌ها را برای رسیدن به‌هدف پژوهش بررسی نمایند.

پیشینه پژوهش

با بررسی منابع و مقالات و جستجو در پایگاه‌های اطلاعاتی کتاب، مشخص شد گرچه در مورد هاله و مشخصاً هالهٔ نور مطالعات فراوانی صورت گرفته، ولی در خصوص موضوع پژوهش حاضر که بازنمایی تقدس سیاسی، مذهبی و ... در تصویر رجال دورهٔ عباسی است، کار مشخصی صورت نگرفته است. در میان پژوهش‌های انجام شده، یکی از مقالات مرتبط با هاله، مقالهٔ «نیکخواه و پورمند» (۱۳۹۰) با عنوان «بازشناسی نمادهای بنیادین مؤثر در شکل‌گیری هالهٔ تقدس» است که به‌بررسی هالهٔ تقدس و انواع تجلی آن از قبیل خورشید، دایره، نور و آتش در تاریخ و به‌ویژه در ادیان پرداخته و هیچ اشاره‌ای به‌دورهٔ عباسی نکرده است؛ نتایج این پژوهش حاکی از این است که در هنر مذهبی، هاله جلوه‌ای از نور الهی است که در اطراف سر یا بدن شخص مقدس قرار می‌گیرد و قدرت ویژهٔ او را نشان می‌دهد. در همین راستا، «داودی و حسین آبادی» (۱۴۰۱) در مقاله ای با عنوان «بررسی و تحلیل نمادشناسانه نقش آتش در ایران پیش از اسلام با تاکید بر آثار دوره ماد و هخامنشی» به بررسی تقدس عناصر طبیعی همچون آتش پرداخته و از تقدس مشاغل صحبتی نکرده‌اند. همچنین «آژند» (۱۳۸۲) در مقاله‌ای با عنوان «مکتب نگارگری بغداد» مشخصاً در مورد مکتب نگارگری بغداد در دورهٔ جلایریان مطالعه کرده و ارتباطی با نگارگری بغداد دورهٔ عباسیان ندارد. در مقاله فوق اشاره‌ای به هاله و موقعیت آن نشده است. «شایسته‌فر» (۱۳۸۸) در مقاله‌ای با عنوان «مکتب نگارگری بغداد با تأکید بر مضامین شیعی» به شناخت ویژگی‌های مکتب نگارگری بغداد و تداوم آن در مکاتب نگارگری بغداد در دورهٔ آل‌جلایر و در دورهٔ عثمانی پرداخته است؛ نتایج این پژوهش حاکی از آن است که یکی از ویژگی‌های نسخه‌های خطی دوران مکتب نگارگری بغداد استفاده از هاله‌های نورانی دور سر اهل بیت و پوشاندن چهرهٔ پیامبر (ص) است؛ این مقاله نیز به مصادیق هنری دورهٔ عباسیان نپرداخته‌است. رساله کارشناسی ارشد «صمدی» (۱۳۹۵) با عنوان «سیر تحول هاله مقدس به شکل آتش و نور در نگارگری ایرانی» نیز اشارهٔ شایسته‌ای به تقدس هاله در مکتب بغداد دورهٔ عباسی ندارد. در این پایان‌نامه نویسنده به نحوهٔ شکل‌گیری هاله و نیز به شباهت و تفاوت شکل و فرم هاله در ادوار مختلف اشاره داشته است. مقالهٔ «بایرام‌زاده و احمدی علیایی» (۱۳۹۵) با عنوان «تداوم حضور نقشمایهٔ هالهٔ نور از دوران باستان تا هنرهای مسیحی و اسلامی» هیچ اشاره‌ای به دورهٔ عباسیان ندارد و یافته‌های تحقیق نشان می‌دهد هرچند اولین مصادیق نقش مایه هاله نور در تمدن‌های مصری و هندی مشاهده شده اما نمی توان به صورت قطعی خاستگاه اولیه آن را مشخص کرد. تفاوت پژوهش حاضر با نوشته‌های پیشین این است که در تأکید بر مکتب نگارگری مکتب نگارگری بغداد دورهٔ عباسی است. موضوعی که در هیچ یک از پژوهش‌های ذکر شده به آن پرداخته نشده و همچنین مطالعهٔ تخصصی جایگاه مشاغل با توجه به بازنمایی انواع تقدس همچون سیاسی، مذهبی، اجتماعی و ... در تصویر رجال و خلفای عباسی است.

مبانی نظری

عنصر هاله دور سر مردم یکی از ویژگی‌های مهم نگارگری نسخه‌های خطی اسلامی در عصر عباسیان است که در این دوره، هاله در بسیاری از نگاره‌ها ظاهر شده است. به‌نظر می‌رسد هدف از کشیدن هاله دور سر افراد، برجسته کردن اهمیت کسی است که هاله دور سر او کشیده شده و یا با هدف تشخیص چهره بوده و گاهی نیز با هدف صرف تزیین بوده است. اما در این عصر، استفاده از هاله با تصویر گرد یا نیمه‌گرد گسترش یافت و آثار آن در هنرهای چینی و هندی نیز ظاهر شد (حسن، ۱۹۳۵، ۳۱). «مضامین یا مفاهیم نگاره‌های عباسی، گاهی محتوای آموزشی و گاهی روان‌شناختی، اجتماعی یا سیاسی و قبل از هر چیز معنای تعلیمی دارند، ، نویسنده با هر اندیشهٔ مذهبی، ادبی، فلسفی یا سیاسی که بخواهد آن را به اشتراک می‌گذارد. ازجمله نگاره‌هایی که در دوران عباسیان در رقه یافت شده، نگاره‌ای است مربوط به قرن ششم ه.ق، بر روی کاسه‌ای سرامیکی که در آن مبارزی سوار بر اسب خود، در حالی که شمشیری در دست دارد و با هاله‌ای احاطه شده است، نشان داده می‌شود» (تصویر ۱)، (مبارک، ۱۹۷۵، ۲۴۲). در آثار سامرا، پایتخت عباسیان (تصویر ۲)، تصویر هاله‌مانندی اطراف سر انسان را بر روی ظرف آبخوری تزیین شده احاطه کرده است. این هاله، به آثار باستان‌شناسی سفال عراق با ویژگی‌های محلی، وضوح، هویت و تمایز می‌دهد. در طول زمان و در نگاره‌های تمدن‌های همجوار، بیشتر نقاشی‌ها و تزیینات سفالی شامل نقوشی است که زمینه‌هایی را تشکیل می‌دهند که گاه با نقوش انسان و حیوان و یا با نقوش گیاهی و هندسی تزیین شده‌اند (العامری، ۲۰۰۱، ۹۴).

تصویر ۱. ظرف سرامیکی از رقه- نقاشی زیر لعابی. ۶-۷ ه.ق/ ۱۲-۱۳ م. منبع: حسن، ۱۹۷۵، ۲۴۲.

تصویر ۲. ظرف آبخوری در شهر سامراء. منبع: حسین، ۱۹۹۹، ۶۴.

جغرافیای مکتب عباسی بغداد

با روی کار آمدن عباسیان (۱۳۲- ۶۵۶ ه.ق) و حمایت ایرانیان، بغداد به‌عنوان نخستین مکتب نگارگری و تصویرگری کتب توسط خلفای عباسی مطرح گردید. در این دوران، نخستین نمونه‌های تصویرگری در کتب پس از اسلام، که بیشتر جنبهٔ علمی و فنی داشت به‌وجود آمد. سنت نقاشی در دوران عباسی بر پایهٔ هنر ساسانی و هنر بیزانسی شکل گرفته است که در دو شیوهٔ نگارگری و کتاب‌آرایی با نام مکتب بغداد شهرت دارد. به‌دلیل آنکه نقاشان مکتب بغداد، از سرزمین‌های دیگر آمده بودند و همین چند ملیتی بودن هنرمندان مکتب بغدادی باعث شد آثار این دوره را «مکتب بین‌المللی عباسی» نیز بنامند. «گری» در کتاب «نقاشی ایرانی» می‌نویسد: «درواقع

بررسی هنر نگارگری ایران را باید با نسخه‌های خطی دورهٔ عباسیان آغاز کرد. مکتب عباسی نامی جاافتاده برای کلیهٔ نسخ خطی مذهب و مصور است که به‌هنگام حکومت خلفای عباسی در پایتخت آنان یعنی بغداد (۱۳۲-۶۵۶ ه.ق) آفریده شده‌اند» (گری، ۱۳۸۵، ۳۵). «پاکباز» در توضیح مکتب عباسی می‌نویسد: «عنوان کلی مکتب عباسی برای شیوه‌های مختلف مصورسازی کتاب در شهرهای بغداد، موصل، کوفه و واسط به‌کار برده می‌شود. از آن‌رو که بازنویسی و مصورسازی کتاب‌ها توسط هنرمندان مسلمان (عرب و ایرانی) و مسیحی (نسطوری و یعقوبی) صورت می‌گرفت، حضور عناصر و قراردادهای تصویری غیرمتجانس در آن‌ها عجیب نیست» (پاکباز، ۱۳۷۹، ۵۴). با توجه به تعریف واضح و روشن از مکتب عباسی و جغرافیای مرتبط با آن، در پژوهش حاضر، کتاب‌های «الترياق»، «رسائل اخوان‌الصفا»، «عجایب‌المخلوقات»، «کلیله و دمنه»، «مقامات حریری» و «خواص عقاقیر» همگی مربوط به مکتب بغداد شناخته شده و به‌عنوان جامعهٔ آماری مورد استناد قرار گرفته‌اند. لازم به‌ذکر است که همزمان با مکتب بغداد، در ایران نیز یک مکتب هنری دیگری هم‌عصر با مکتب بغداد وجود داشت که حتی در ترسیم شخصیت‌ها با رنگ‌های روشن و لباس‌های گلدوزی شده و چهره‌هایی آرام شبیه نگارگری مکتب بغداد بود. درواقع مرکز آثار این مکتب نه‌تنها در بغداد یا در عراق، بلکه در تصرف وسیع سلجوقیان بود. نقاشان چه عرب و چه ایرانی، برای طبقهٔ حاکم و شاهزادگان سلجوقی کار می‌کردند. شاید بزرگترین گواه بر ارتباط نزدیک این نگاره‌های سلجوقی با ایران این باشد که نگاره‌های آن‌ها شبیه نگاره‌های موجود در سرامیک‌های ایران (مینایی) است که «شهر ری» بزرگترین مرکز ساخت آن بوده است (الجاف، ۲۰۰۳، ۱۳۶-۱۳۷). به‌نظر نگارندگان، مکتب بغداد یا مکتب عباسی را نمی‌توان مکتبی ایرانی نامید؛ چراکه از یک‌سو تحت‌تأثیر هنر بیزانس و از سویی دیگر تحت‌تأثیر هنر ایرانی دورهٔ ساسانی بوده و همانطور که اشاره شد، مشخصاً متفاوت از مکتب سلجوقی است. از ویژگی‌های نقاشی‌های مکتب بغداد می‌توان به موارد زیر اشاره کرد: میل به واقع‌گرایی نسبی/ بسیار ساده، با تعداد محدود پیکرهٔ انسانی/ رنگ‌ها تخت همراه با خطوط مرزی/ لباس‌های منقوش/ درخت و شاخه‌ای به‌نشانهٔ طبیعت بر زمینهٔ کاغذ/ عدم‌تفکیک نقاشی از متن نوشتاری/ تأثیرات مستقیم هنر مانوی به‌صورت هالهٔ دور سر/ تأثیرات هنر بیزانسی با سایه‌روشن در چهره (ذکرگو، ۱۳۸۲، ۲۸).

بررسی نگاره‌های هاله‌دار در کتب مصور شدهٔ مکتب بغداد

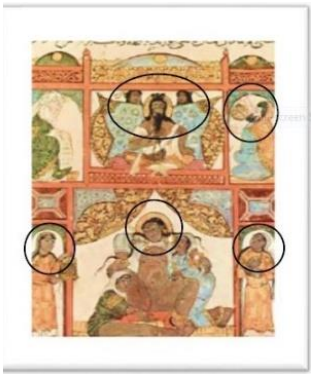
از دوران عباسی نگاره‌های زیادی به‌دست آمده که بخشی از تزیینات بناهای باستانی را شامل می‌شود. در کتاب «هزار و یک شب» چنین ذکر شده که خلیفه هارون‌الرشید در باغ قصر خود در بغداد تالاری ساخته و آن را با نقوشی تزیین کرده است. در سامرا نیز تصاویر آب‌رنگی (فرسکو) که برروی گچ کشیده شده، کشف شد که قدمت آن به دوران عباسیان می‌رسد. ماندگاری تزیینات سامرا به این دلیل است که جز برای مدت کوتاهی سکونتی در آن نبود و پس از خروج خلیفهٔ معتمد در سال ۲۷۶ ه.ق متروکه شد (حمید، ۱۹۸۲، ۱۲۳). ازجمله نگاره‌هایی که در کاوش‌های سامرا کشف شد، دیوارنگاره‌هایی در قصر جوسق‌الخاقانی است که موضوعات آن عبارت‌اند از: نگاره‌های رقصندگان، مبارزها، زنان نیمه‌برهنه، شکارچیان، موسیقی‌دانان، پیکره‌های انسانی با پرندگان. حیوانات، شاخهٔ گیاهان، تصاویر ماهی، پرندگان و نقاشی‌های کشیشان (دیماند، ۱۹۸۲، ۴۱) ازجمله مهمترین این تصاویر، تصاویری از دو رقصندهٔ کاملاً پوشیده با یک کاسهٔ میوه در بین آن‌هاست که به‌نظر می‌رسد در حال رقصیدن هستند و دو لیوان را در دست گرفته‌اند که از دو کاسه‌ای که در پشت سر آن‌ها ظاهر می‌شود، شراب در آن ریخته می‌شود و دو نفری می‌رقصند و گوشواره، مروارید، کمربند و قیطان‌های بلند می‌پوشند و تارهای موی آن‌ها بلند

به‌نظر می‌رسد. سبک نگارگری اسلامی در نسخ خطی پس از گذراندن مراحل مقدماتی که عناصر خود را از سایر هنرها مانند هنرهای ساسانی، هلنیستی، بیزانسی و غیره گرفته و آن‌ها را اقتباس و تلفیق کرده است، به‌سبک مکتب بغداد تبدیل شده است (لونکریک، ۱۹۸۵، ۶۵). آنچه در پژوهش حاضر مورد توجه پژوهشگران قرار گرفته، بررسی اوضاع تاریخی، سیاسی، اجتماعی و مذهبی منطقه در دورهٔ طولانی عصر عباسیان است. بدون شک مطالعهٔ عملکرد خلفا و رجال عباسی در انعکاس اوضاع این دوره را می‌توان از لابه‌لای تصاویر کتبی که به‌دستور مستقیم ایشان و یا با حمایت دربار مصور می‌شده‌اند، دریافت کرد. طولانی بودن دورهٔ خلافت در عهد عباسی و گونه‌گونی تفکر خلفا و تلاش برای حفظ باورهای دینی از ویژگی‌های مکتب عباسی است. علاقهٔ خلفا به‌حفظ سیادت سیاسی خود و نیز بهره‌گیری مذهبی برای مشروعیت‌بخشی به عملکرد خود باعث شده تا نگارگران، این مهم را با کشیدن هالهٔ اطراف سر خلیفه و یا هر شخصیت سیاسی دیگر ابراز نمایند. در کنار این برتری، علاقهٔ خلفا و توجه آن‌ها به علم و علما و در برخی موارد به برخی از مشاغل نیز از موضوعاتی است که این پژوهش قصد دارد تا مصادیق آن را موردواکاوی قرار دهد. در مطالعهٔ عنصر هاله می‌توان به ابعاد فکری، فرهنگی و هنری بسیاری دست یافت، چه در هماهنگی با اندیشهٔ ایمانی و تقدس مذهبی باشد و چه در بیان خواسته‌های جامعه و اهداف فردی. یکی از تمایزات مکتب عباسی با دیگر مکاتب، توجه به شغل و مشاغل روزانه و تقدس‌بخشی به آن است که در ادامه چگونگی این توجه از منظر تصویرگران، تبیین خواهد شد. تصاویر زیر نمونه‌هایی از تصاویر مورد مطالعه را نشان می‌دهد. برای درک بهتر مطلب، تلاش می‌گردد تا توضیحات مختصری دربارهٔ هر تصویر ارائه گردد تا از این منظر بتوان به سؤالات پژوهش پاسخ‌های دقیق‌تری داد.

تصویر ۳. موضوع: تاجگذاری حاکم/ ۶۱۴ ه.ق/ ۱۲۱۸ م، برگرفته از کتاب «ألاغانی»- موصل/ العراق، محل نگهداری: مجموعهٔ فیض الله أفندی- استانبول، شمارهٔ ۱۵۶۶، کتابخانهٔ سی. منبع: https://commons.wikimedia.org

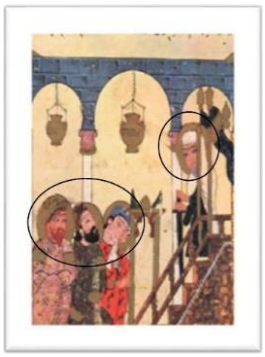
تصویر ۴. جلسهٔ خلیفه در دربار/ ۶۴۸ ه.ق/ ۱۲۵۰ م. برگرفته از: کتاب «التریاق»، موصل/ عراق، محل نگهداری: کتابخانهٔ ملی- وین. منبع: اتنغهاوزن، ۱۹۷۴، ۲۳.

تصویر ۵. مسافران در کشتی/ دورهٔ زمانی: ۶۲۰ ه.ق/ ۱۲۳۰ م/ برگرفته از: کتاب «خواص درختان یا حشاشیش»، عراق/ بغداد. منبع: https://pinterest.com/pin/



تصویر ۶. موضوع: به دنیا آمدن ولیعهد (ولادت ولیعهد)/۶۱۴ ه.ق/ ۱۲۱۸ م/ محل نگهداری: کتابخانهٔ پاریس ۵۸۴۷ عرب/ برگرفته از: «مقامات‌الحریری» .
منبع: اتنغهاوزن، ۱۹۷۴، ۲۳.

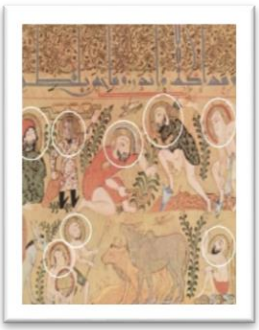
تصویر ۷. موضوع: آداب حضور نزد خلیفه/۶۱۰/ ۱۲۱۰/ برگرفته از: نسخهٔ خطی «کلیله و دمنه»، محل نگهداری: کتابخانهٔ ایالت بایرن آلمان.
منبع: James, 1979, 45.



تصویر ۸. موضوع: شورای قضایی برگرفته از: رسائل «اخوان‌الصفا» /۶۲۶ ه/ ۱۲۲۵ م/ محل نگهداری: کتابخانهٔ ملی پاریس.

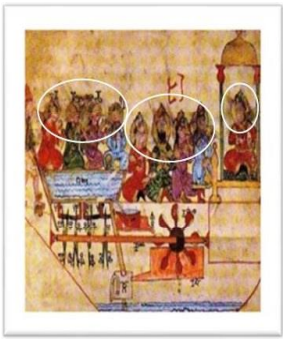
تصویر ۹. موضوع: داروخانه/۶۲۰ ه.ق/ ۱۲۲۴ م/ . منبع: ثروت، ۱۹۹۳، لوحه ۸۵).

تصویر ۱۰. موضوع: پزشکی (خواص گیاهان)/ ۶۲۰ ه.ق/ ۱۲۲۴ م/ برگرفته از: بغداد/ عراق، محل نگهداری: موزهٔ متروپولیتن، ایالات متحده.



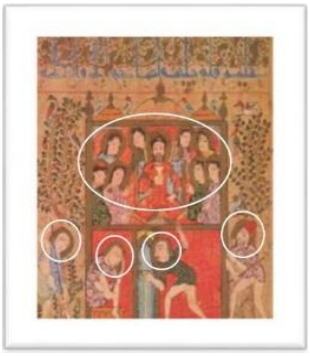
تصویر ۱۱. موضوع: کاشت گیاهان دارویی/ ۵۹۵ ه.ق/ ۱۱۹۹ م/ محل نگهداری: کتابخانهٔ ملی پاریس، برگرفته از: «مقامات‌الحریری»/ بغدادیهٔ ۱۳/ ص: ۳۵. منبع:
آل یاسین، ۱۹۸۷، ۲۱۳.

تصویر ۱۲. موضع: خلیفه و فلاسفه/ برگرفته از: کتاب «رسائل اخوان‌الصفا» و «خلان‌الوفا»، محل نگهداری: کتابخانهٔ سلیمانیه- استانبول.. منبع: اتنهاوزن، ۱۹۷۴، ۲۳.



تصویر ۱۳. موضوع: قایق/ ۵۹۳/ ۱۱۹۰، محل نگهداری: کتابخانهٔ مورگان نیویورک/ برگرفته از: کتاب «المیکانیکا». منبع: ثروت، ۲۰۰۷، ۴۰۰.

تصویر ۱۴. موضوع: مبارز و اسبش/ برگرفته از: کتاب «البیطره» عراق/ بغداد، محل نگهدای: کتاب‌خانهٔ مصر. منبع: ثروت، ۲۰۰۷، ۴۰۴.



تصویر ۱۵. موضوع: صحنهٔ خلیفه در دربار/ ۶۵۰ ه.ق/ ۱۲۶۰ م/ برگرفته از: «التریاق» موصل/ عراق، منبع: اتنهاوزن، ۱۹۷۴، ۸۵.

تصویر ۳: در این تصویر و در مرکز نگاره، خلیفه با چهرهٔ گرد ریش‌دار، احاطه شده توسط هاله، نشسته و کمانی در دست دارد. هیکل درشتش او را از بقیه متمایز کرده است. ارتباط چهرهٔ وسط با شخصیت والی شهر موصل (بدرالدین لولو) با نوشتهٔ متن (تزیینات لباس) به‌نام این حاکم کاملاً مشهود است. به‌نظر می‌رسد این نگاره به‌دستور و یا برای یک شخصیت مهم حکومتی انجام شده است. دو فرشته که سایبانی در دست دارند و سر حاکم را محافظت کرده‌اند و هاله‌ای دوتایی را تشکیل می‌دهند؛ نمادی از اندازهٔ بزرگی که نقاش برای برجسته کردن شخصیت مرکزی استفاده کرده، تمرکز بر جزئیات دقیق تصویر و همچنین اهمیت عظمت و اهمیت شخصیت در واقعیت است. نقاش با تأکید بر ویژگی‌ها، شخصیت محوری را به‌تصویر کشیده است. در این نگاره، رنگ بصورت محدود به کار برده شده که بیش از شش رنگ نیست و به‌طور متناوب بین دو طرف نگاره توزیع شده است. نقاش برای برجسته کردن سایه‌ها و نور از رنگ‌ها استفاده کرده است. ویژگی این رویکرد حساسیتی بود که جز در موارد بسیار اندک در سبک نگارگری اسلامی ظاهر نشده است.

تصویر ۴: شامل تعدادی صحنهٔ متنوع است که به سه قسمت افقی تقسیم شده است. اولین مورد از بالا نمایانگر صحنه‌ای از شکار و سرگرمی مبارزان سوار بر اسب است که کمان‌ها و سلاح‌های خود را حمل می‌کنند. ردیف

دوم به‌نوبهٔ خود به سه بخش عمودی تقسیم می‌شود که در آن بخش میانی با یک منطقهٔ مربعی متمایز می‌شود که موقعیت مرکزی را اشغال کرده است و شامل چهار پیکر انسانی است که یکی از آن‌ها اندازهٔ بزرگی دارد که ظاهراً خلیفه یا حاکم است. در مورد دو بخش جانبی ردیف دوم: شامل چهار نفر در هر دو طرف است که به‌صورت عمودی در یک ساختمان دو طبقه با بالکن توزیع شده‌اند؛ و اما قسمت پایینی آن نمایانگر کاروانی از شتر و اسب با صاحبانشان و صحنه‌ای از فتوحات کاروان است؛ علاوه‌بر آن در نوار بسیار باریکی که بین ردیف اول و دوم قرار گرفته است، خدمتکارانی ظاهر شده‌اند که نان و غذا می‌گذارند؛ رنگ قرمز مایل به نارنجی و رنگ طلایی بر نقش غالب است که این رنگ‌ها برای خلفا دارای مفاهیم نمادین است. گرایش به تجمل‌گرایی و فضای سلطنتی طبقهٔ حاکم، از طریق ترسیم حاکم یا شاه، توسط هنرمند، در حالی که میانهٔ صحنه با هاله‌ای از تجمل که سر شاه و سربازان اطرافش را احاطه کرده است، نشان داده می‌شود. به‌نظر می‌رسد نقاش دو مضمون اصلی را ترکیب کرده، اول موضوع سیاسی که در شخصیت حاکم بازنمایی می‌شود و محل قرارگیری شخصیت‌ها در دربار سلطنتی است. دوم، یک مسألهٔ اجتماعی که در شیوه‌های زندگی عمومی که صحنه‌های نمونه حاوی آن هستند نشان داده می‌شود.

تصویر ۵: در این تصویر یک کشتی را نشان می‌دهد که به هشت مربع تقسیم شده و در هر مربع یک انسان تصویر شده و سر همه با هاله پوشیده شده و ناخدای کشتی با لباس مشکی در جلو ظاهر شده است و یک پارو (فرمان) در دست دارد. پایین تصاویر در بخش میانی، دو مرد را نشان می‌دهد که پاروهایی حمل می‌کنند تا کشتی را به‌سمت خشکی امن هدایت کنند. گیاهان گلدار کوچکی در خط زمین که در ناحیهٔ تصویرها امتداد یافته ظاهر می‌شوند که اطراف کشتی را احاطه کرده‌اند. در بالا نوشته‌هایی دیده می‌شود. هنرمند مسلمان صحنهٔ بین زندگی و امنیت را به‌تصویر کشیده است. تعداد سرنشیتان کشتی یازده نفر هستند که سرهایشان با هاله‌ای از نور و به رنگ سفید احاطه شده است. این چهره‌ها تأیید واضحی بر اصل روشنایی و قداست است که بر روی شخصیت‌های کشتی، ازجمله شخصی که در جلوی کشتی ظاهر شده (ناخدا)، نشان داده شده است. شرح نگاره حکایت از قداست این شخصیت‌ها دارد، یعنی دقیقاً می‌توان این صحنه را از باب تفکر اسلامی در تطبیق با حدیث پیامبر (صلی الله علیه و آله وسلم) که فرمودند: «حسین چراغ هدایت و کشتی نجات است. هر که بر آن سوار شود نجات یافته و هر که آن را ترک کند هلاک شده است، خواند».

تصویر ۶: تصویر یک زن در لحظهٔ ولادت ولیعهد خلیفه را نشان می‌دهد. صحنه‌های مرتبط با این رویداد درون قاب‌های جداگانه توزیع شده‌اند. تصویر به شش بخش تقسیم شده و در بالای نگاره سه گنبد به‌سمت بیرون خانه قرار دارد. در طبقهٔ فوقانی، خلیفه بر تخت نشسته و اطراف سر او را هاله‌ای احاطه کرده است، پشت سر او دو نفر و در طرفین او دو مرد، یکی ظاهراً اسطرلاب یا ساعتی در دست دارد و مضطرب است و دیگری پیرمردی (کاتب) است که روی کاغذ می‌نویسد. طبقهٔ پایین به سه قسمت تقسیم شده است که قسمت وسط آن نمایانگر صحنهٔ زنی در حال زایمان است که سر او با هاله‌ای احاطه شده است و به‌نظر می‌رسد که او همسر خلیفه است. یک ماما در مقابل زن باردار است. در دو ایوان کناری این فضا دو کنیز ایستاده‌اند، یکی در سمت راست کاسه‌ای در دست دارد و دیگری در سمت چپ در دست خود نوعی عود (بخور) دارد. همه بی‌صبرانه منتظر آمدن ولیعهد هستند. هنرمند مسلمان در این صحنه اهمیت مولود خلفا و نقش مهم آنان را گوشزد می‌کند.

تصویر ۷: این تصویر به سه بخش تقسیم می‌شود. بخش بالایی مجموعه‌ای از نوشته‌هاست که ممکن است احادیث، شعر، احکام یا چیزهای دیگر باشد. در بخش دوم، چهار پیکرهٔ انسانی با حالت‌های مختلف به‌تصویر

کشیده شده است. در مورد بخش سوم نیز مجموعه‌ای از نوشته‌ها با معانی و الفاظ مختلف وجود دارد. با توجه به آرایش اشکال و وجود هاله‌های اطراف سرها، تصویر چیزی بیش از تبلیغ برای یکی از مجالس خلفای عباسی نیست. هنرمند عباسی از طریق حضور هاله بر نقش تقدس و اهمیت وجود و تمایز صوری تأکید داشته است. نگاره از منظر معرفتی نشان می‌دهد که این سه نفر به گیرندهٔ اثر معنا و مفهوم ایستادن، گفت‌وگو یا تسلیم در برابر شخصیتی در سطح شخصیت خلیفه را نشان می‌دهند، در حالی که شخصیت خلیفه بر تخت حکومت به او مقام حاکمیت، قدرت تصمیم‌گیری، مناظره و صدور حکم می‌دهد؛ زیرا اهمیت خلافت و نقش خلیفه در برابر عام و خاص، هم از بُعد شرعی و هم از بُعد سیاسی حاکی از قداست آن است.

تصویر ۸: در این تصویر سه نفر هاله‌دار ایستاده‌اند و در حال نگاه کردن به شخصیت مقابل خود هستند که در بالای جایگاه بر منبر نشسته است. به عبارتی، قاضی روی صندلی نشسته است و مردم در مقابل آن ایستاده‌اند. نگاره با توجه به خوانش بصری، تعابیر متعددی را در مورد ماهیت و عملکرد افراد به بیننده منتقل می‌کند. هنرمند از این طریق خواسته به اهمیت و نقش قضاوت در ساختار اجتماعی در عصر عباسیان بپردازد. هنرمند عباسی با توجه به جلوه‌های ادراک بصری، سعی در ایجاد دو طرف متفاوت در یک نگاره داشته که یکی دارای مقامی بالاتر از دیگری است. این فرد (قاضی) شمشیری در دست و پرچمی در اطراف دارد. سه فرد ایستاده، با توجه به هاله‌ای که سرشان را احاطه کرده است، در جامعه از جایگاه ممتازی برخوردارند. هالهٔ دور سر قاضی نشان‌دهندهٔ نقش حوزهٔ قضایی و اهمیت حضور آن در جامعه است، در حالی که هاله‌ای که هنرمند در اطراف سر مردم قرار می‌دهد، هاله‌ای مرسوم است که هدف آن تمایز است و تفسیر هاله در نقش‌های عملکردی و شناختی بین افراد حاضر در نگاره متفاوت است.

تصویر ۹: این تصویر به شش مستطیل تقسیم شده است. سه قاب در بالا و سه قاب در پایین، قسمت پایینی آن شامل دو بالکن کناری با پرده‌های گره خورده و تزیینی شبیه محراب است که در وسط آن داروساز را می‌بینیم که در حال آماده‌سازی دارو درون دیگی است که زیر آن آتش روشن است. شخصی روبه‌روی او قرار دارد. قسمت بالای نگاره شامل سه قاب است. اولین قاب از سمت راست، داروسازی در حال مخلوط کردن یک مادهٔ دارویی در یک شیشه را نشان می‌دهد. قاب وسط، دکان دارو فروشی و قاب آخر، بیماری در حال نوشیدن دارو را نشان می‌دهد که همهٔ شخصیت‌ها هاله دارند. اینگونه تصاویر در دوران نهضت ترجمه در زمان خلافت عباسی گسترش یافت. به‌نظر می‌رسد هنرمند مسلمان در این نگاره، هاله و جایگاه معنوی آن را انتزاع کرده و از طریق تمایز و اهمیت علم، هاله را به پزشک که به نجات جان بیماران از مرگ کمک می‌کند، داده است.

تصویر ۱۰: در این تصویر سگی پای یکی از دو مرد در تصویر را گاز می‌گیرد. ترس در چهرهٔ این دو مرد هویداست. مردی که توسط سگ گاز گرفته شده چوب نازکی در دست دارد، در حالی که دیگری با شمشیری در غلاف، پشت سر او ایستاده است. در تصویر، دو درخت با چند گل در علفزار نمایش داده شده است. چند جمله نیز به‌زبان عربی در بالا و پایین تصویر قید گردیده است. جزئیات تصویر ارتباط مستقیمی با توضیحات علمی مرتبط با علائمی دارد که در صورت گازگرفتگی سگ ممکن است فرد را مبتلا کند. هنرمند مسلمان علم و تقدس را که خلفای عباسی به آن علاقه‌مند بودند، پیوند داده و ایده‌های خود را در تصویر مجسم کرده تا نسبت به پیشرفتی که با کشف علم و پزشکی رخ داده است، واقع‌بینانه‌تر برخورد کرده باشد. درواقع هنرمند با بزرگ نشان دادن درختان موجود در تصویر سعی دارد خواص گیاهان دارویی را برای درمان مشکل پیش‌آمده بازنمایی کند.

تصویر ۱۱: کشاورزانی را نشان می‌دهد که گیاهان دارویی می‌کارند. تصویر مشتمل بر هفت نفر است که به شغل کشاورزی مشغول هستند و یکی از آن‌ها غذا بر سر خود حمل می‌کند تا به آن‌ها تقدیم کند. هالهٔ در تصویر بر سر همهٔ افراد ظاهر شده است. هنرمند افرادی را با حمل ابزار کشاورزی در تصویر نشان می‌دهد. آنان در زمین درخت می‌کارند. روایت هنرمند در این صحنه با اشکال انسانی، گیاهی و حیوانی و همچنین استفاده از خط کوفی بالای تصویر آمیخته شده است. این تصویر نشان‌دهندهٔ علاقهٔ خلفای عباسی به کاشت گیاهان دارویی است. علاقه و احترام دولت حاکمه به کشاورزی به‌عنوان حرفه‌ای مقدس و قابل‌ستایش مشهود است. خداوند متعال نیز در سورهٔ بقره آیه ۳۶ و همچنین سوره اعراف آیه ۲۴ به اهمیت کشت و زرع در زمین اشاره فرموده است و حدیث رسول اکرم (ص) نیز موید این مطلب است؛ «کسی‌که زمین دارد، آن را زراعت کند و اگر نتوانست و ناتوان است، آن را به برادر مسلمانش واگذار نماید و از او اجاره نگیرد» (الزین، ۱۹۷۱). این همان چیزی است که هنرمند را بر آن داشت تا ایده‌های خود را آشکار کند و هاله‌ای از تمایز، توجه و احترام را در اطراف سر کشاورز ترسیم کند. عوامل اقتصادی نیز در تکمیل این تصویر نقش داشته است. هنرمند با مطالب علمی و تصاویر خود توانسته است به صاحبان حیوانات نشان دهد که چگونه با اهلی کردن آن‌ها در تولید منابع اقتصادی بکوشند.

تصویر ۱۲: نمایی از ساختمان دو طبقه را نشان می‌دهد. طبقهٔ اول و در کنار خلیفه دو مرد دانا را در حال گفت‌وگو نشان می‌دهد. خلیفه به‌صورت دراز کشیده مشاهده می‌شود و پشت سر او درسمت راست پسری ایستاده که بادبزن دستی را در هوا حرکت می‌دهد. در حالی که شاگردی در سمت چپ مشاهده می‌شود که کتابی را به سینهٔ خود گرفته است. طبقهٔ دوم شامل چهار بالکن است که فقط دو نفر در آن دیده می‌شوند. در سمت راست مردی کتابی در دست دارد، انگار به مرد سمت چپ دیکته می‌کند که چه بنویسد. دومی مشغول نوشتن روی کاغذ است. این بنا شامل ستون‌های باریک و طاق‌هایی با پرده‌های گره‌دار می‌باشد. تصویر جلسه‌ای را نشان می‌دهد که خلیفه و فلاسفه در آن حضور دارند، درست همانگونه که در مدارس و کانون‌های بغداد برگزار می‌شد. در بغداد حلقه‌های مباحث علمی و فکری، دینی، علمی و فلسفی زیر نظر خود خلیفه برگزار می‌شد. در اینجا نیز کتابی جلوی خلیفه گشوده است. همهٔ افراد به‌جز ندیمه که بادبزن در دست دارد دارای هاله هستند؛ چرا که به‌نظر می‌رسد همه به‌جز ندیمه در حال یادگیری و گفت‌وگوی فلسفی هستند. روابط بین تصویر نشان از گفت‌وگوی چرخشی بین افراد دارد.

تصویر ۱۳: قایقی را نشان می‌دهد که هشت نفر در مرکز آن نشسته‌اند و به مردی نگاه می‌کنند که در جایی شبیه تخت خلیفه نشسته است. همهٔ افراد هاله‌ای در اطراف سر خود دارند، اما در اینجا هاله از نظر تصویر با آنچه در نمونه‌های قبلی نشان داده شد، متفاوت و همچون توده‌ای از آتش فروزان است. در انتهای قایق، شخصی ایستاده است که حرکت قایق را توسط پارویی که در دست دارد هدایت می‌کند. به بیان دیگر، این تصویر صحنه‌ای از دیدارهای خلیفه با وزرا را نشان می‌دهد. این موضوع از جایگاه خلیفه که بر تخت نشسته، تاج دارد، گنبدی بر بالای آن قرار دارد و وزرایی که به شخص خلیفه می‌نگرند، استنباط می‌گردد. این نگاره ترکیبی از اشکال انسانی و مکانیکی است که حاصل توسعه و شکوفایی علم در این دوره است. تنوع رنگی به‌شدت مشهود است. تقدس خلیفه با مرکزیت وی و سرهایی که در حرکتی جهت‌دار به‌سوی او جمع می‌شوند کاملاً آشکار است.

تصویر ۱۴: یک مبارز سوار بر اسب را به رنگ‌های متفاوت و متضاد نشان می‌دهد. هنرمند مبارز را با لباس قرمز و اسب را به رنگ اکر (اخرایی) نشان داده است. هنرمند مسلمان برای دستیابی به اعتبار و جایگاه خلیفه، رنگ

لباس مبارز را به رنگ قرمز درآورده است. این رنگ در طول تاریخ مفاهیم مختلفی پیدا کرده و به نمادی از شجاعت، شور، شادی و آزادی و همچنین به نماد خشم، عصیان و حس تسلط تبدیل شده است. به‌نظر می‌رسد که اسب بر سرزمینی سرسبز با گیاهانی که در زیر سم‌هایش قرار دارد می‌دود. همچنین در پایین تصویر، مجموعه‌ای از کلمات با خط نسخ نشان داده شده که احتمالاً یک بیت شعر، حکمت یا نوعی اشاره به شخصیت یک مبارز است. این صحنه روی جلد کتاب «البیطره» با زمینه‌ای زردرنگ به‌تصویر درآمده است. اشارهٔ نقاش به نقش سلطان و توانایی‌ها و امتیازات او و همچنین ترسیم هالهٔ دور سر در این نگاره، باعث شده تا بتوان او را از سایر انسان‌ها متمایز کرد. حرکت خلیفه در گرفتن افسار با دو دست، نشان‌دهندهٔ میزان قدرت او در کنترل اشیا و امور است و چنین ویژگی‌هایی به او خصلت ممتاز و منحصربه‌فرد می‌دهد. هنرمند مکتب بغداد تعمداً هاله را با هدف برتری دنیوی خلیفه همزمان با برتری معنوی او به ایشان اعطا کرده است.

تصویر ۱۵: خلیفه‌ای را نشان می‌دهد که در وسط صحنه و در قسمت بالای تصویر بر تخت خود نشسته است و سه زن در سمت چپ و سه زن در سمت راست و دو زن بالای سر او قرار دارند. بالای آن‌ها گنبدهایی قرار دارد. بالاتر کتیبه‌ای به‌زبان کوفی است. پایین صحنه، به دو قسمت تقسیم می‌شود؛ قسمت اول از سمت چپ مردی نشسته که پایش را گرفته و نشان می‌دهد که چیزی او را نیش زده است و در سمت راست دکتر باعجله به‌سمت او می‌رود و در سمت چپ تابلو مبارزی است که نیزه‌ای در دست دارد؛ در سمت راست تصویر مردی است که زمین را شخم می‌زند و بالای این دو مرد درختانی قرار دارند و سر هرکدام از افرادی را که در تصویر هستند هاله‌ای احاطه کرده است. عصر عباسی تصویر روشنی در زمینهٔ پزشکی، مهندسی، نجوم، هنر و سایر علوم به‌یادگار گذاشته است. عصری که با ترجمه و حفظ و اشاعهٔ آثار علمی، میراث جهانی را از نابودی و فنا نجات داد و این الگو نشان‌دهندهٔ تأثیر عوامل فکری و شناختی جامعه عباسی بود. این تصویر نشان می‌دهد که حاکم با وجود حضور در پشت صحنه، لیکن به همهٔ اعضا می‌نگرد و با پیگیری و توجه نگاهش به‌همهٔ افراد است. همهٔ افراد هاله دارند و اینکه هاله در این تصویر مختص یک گروه یا یک فرقه نیست؛ بلکه هنرمند مسلمان می‌خواسته همه را در یک قداست قرار دهد و نشان دهد که همهٔ افراد حرمت این قداست یا تمایز را دارند؛ ولی کماکان لباس قرمز خلیفه و مرکزیت وی او را متمایز گردانیده است. درختانی که در دو طرف ظاهر شدند و فردی که بیل در دست دارد و زمین را شخم می‌زند، تصویر واضحی از محیط و کشاورزی را منعکس می‌کند. افزودن گنبدهایی توسط هنرمند مسلمان در بالای نگاره، توجه به معماری را می‌رساند که خلفا در زمان عباسیان در ساختن کاخ یا مساجد از آن استفاده می‌کردند. جدول ۱ تحلیل نگارندگان را از وضعیت هاله، موقعیت افراد و مشاغل هاله‌دار نشان می‌دهد.

جدول ۱. تحلیل و تفسیر جایگاه هاله در نگاره‌ها. منبع: نگارندگان.

تصویر	موضوع نگاره	افراد دارای هاله	نحوهٔ بازنمایی هاله در فرد یا موضوع	نوع تقدس یا برتری
۳	تاجگذاری حاکم	همهٔ افراد	درشت‌نمایی حاکم. دو فرشته در طرفین حاکم. والی شهر موصل (بدرالدین لولو)	سیاسی- مذهبی
۴	جلسهٔ خلیفه در دربار	همهٔ افراد	نشان دادن موقعیت سیاسی حاکم/ قدرت و فتوحات حاکم/ مردم واری حاکم	سیاسی- اجتماعی
۵	مسافران در کشتی	همهٔ افراد	تمثیل حسین (خلیفه)کشتی نجات است.	مذهبی- اجتماعی

تصویر	موضوع نگاره	افراد دارای هاله	نحوهٔ بازنمایی هاله در فرد یا موضوع	نوع تقدس یا برتری
۶	به‌دنیا آمدن ولیعهد	زن و حاکم	جایگاه مولود خلیفه	سیاسی
۷	آداب حضور نزد خلیفه	همهٔ افراد	جایگاه حاکم و نحوهٔ نشستن افراد	سیاسی- مذهبی
۸	شورای قضایی	همهٔ افراد	مردم در صف حکمیت/ عدالت‌محوری حاکم/ مشروعیت	سیاسی- مذهبی- اجتماعی
۹	داروخانه	همهٔ افراد	نشان دادن فرآیند تولید دارو توسط پزشک و مصرف آن توسط بیمار	علمی
۱۰	پزشکی	همهٔ افراد	به‌رخ کشیدن درد و نمایش درخت و گیاه برای درمان آن با بزرگ ترسیم کردن آن	علمی- کشاورزی
۱۱	کاشت گیاهان دارویی	همهٔ افراد	علاقهٔ خلفای عباسی به کاشت گیاهان دارویی با لباس و جایگاه ممتاز	علمی- کشاورزی
۱۲	خلیفه و فلاسفه	همهٔ افراد به‌جز فرد بادبزن به‌دست (ندیمه)	نمایش کتاب/ گفت‌وگومحوری افراد/ توجه خلیفه به مباحث علمی	علمی- فلسفی
۱۳	قایق	همهٔ افراد	مرکزیت خلیفه/ تنوع رنگی مردم و تکثر آن/ به‌رخ کشیدن تکنولوژی قایق	علمی- سیاسی
۱۴	مبارز و اسبش	حاکم	اهمیت به جایگاه خلیفه گرفتن افسار با دو دست/ رنگ قرمز لباس	اجتماعی- فردی
۱۵	خلیفه در دربار	همهٔ افراد	توجه همزمان خلیفه به‌عنوان ناظر به مردم، پزشکی، معماری، مبارز و کشاورزی	تقدیس عموم طبقات و برتری خلیفه بر طبقات

نتیجه

با تجزیه و تحلیل تصاویر و نمونه‌های تحقیق، مجموعه‌ای از نتایج در تعیین برخی از کارکردهای بصری هاله و بازنمایی آن در نقاشی‌های مکتب بغداد در عصر عباسی به‌دست آمد. نمونه‌های مورد تحقیق نشان می‌دهد که هنرمند با انتساب هاله در وهلهٔ اول به حاکم و سپس به هریک از افراد و یا موقعیت‌ها، تلاش داشته تا پیامی مبنی‌بر مورد توجه بودن فرد یا موقعیت، چه از منظر خلفا و یا دیگر رجل و چه از منظر نقاش که البته خود انعکاسی از دیدگاه حامی خود است، صادر نماید. در پاسخ به سؤال پژوهش، در خصوص نحوهٔ هاله‌بخشی به افراد در تصاویر و آثار دورهٔ عباسی می‌توان گفت با توجه به تنوع اشکال، مضامین و سبک بازنمایی، هاله در ساختار نگارگری بغدادی با معانی و کارکردهای متعددی وارد شده است؛ ازجمله آنچه که تقدس را با احاطه کردن بخش خاصی از بدن انسان مانند سر یا تمام اعضای آن با توجه به شخصیت و نقش عملکردی آن تأیید می‌کند. مانند همهٔ تصاویر مورد تحلیل. در پاسخ به این سؤال که هنرمند با چه رویکردی افراد را صاحب هاله کرده است؟ اشاره به موارد زیر ضروری است: با توجه به جدول۱ و تحلیل یافته‌های پژوهش، می‌توان گفت که قداست اعطا شده توسط هنرمند از طریق هاله‌بخشی به افراد، صرفاً مخصوص خلفا نبوده و سایر افراد، مشاغل و موقعیت‌ها نیز فراخور شان علمی، اجتماعی، سیاسی و مذهبی می‌توانسته‌اند دارای هاله گردند. از طرفی خلیفه نیز در قالب

موقعیت‌های پیش‌آمده و با حضور در مجالس علمی و فلسفی و ... سعی در مشروعیت‌بخشی به جایگاه مذهبی، سیاسی و علمی و اجتماعی خود داشته است و سعی داشته همیشه این برتری را حفظ نماید. ازجمله کارکردهای هاله در آثار هنری مکتب نگارگری بغداد، تأکید و تمایز ماهیت کار و فعالیت روزمرهٔ افراد مانند پزشکان و داروسازان، فلاسفه، کشاورزان، قضات، معماران و ... است که نگارگران عربی- اسلامی را بر آن داشت تا هاله را نه صرفاً از روی اصل قداست، بلکه با تشخیص نقش انسانی این مشاغل در ساختار جامعه و اینکه چه نتایج خوبی می‌توان به آن‌ها داد، ترسیم کنند (تصاویر ۸، ۹، ۱۰، ۱۱، ۱۲). ازجمله موضوعات نگارگران مکتب بغداد، مستندسازی برخی از اعمال خاص حاکمان و صاحبان نفوذ در زندگی روزمرهٔ فردی آن‌ها بود، چه در مورد شکار و چه نظارت بر کارگران و دست‌مزدها در زمین‌های کشاورزی یا مجالس لهو و لعب و یا شورای قضایی (تصاویر ۳، ۴، ۶، ۷، ۸، ۱۲، ۱۳). هدف این بود که تصویری روشن از شخصیت آن حاکم، توانایی‌ها و قدرت حکومت او به‌همگان منتقل کند. در انتها می‌توان گفت که نگارگران مکتب بغداد به تأیید بسیاری، به ابعاد فکری و فرهنگی در تمایز هنرمند مسلمان در محیط و زمان خود، نوع بینش، مقتضیات زندگی و سن و نوع ذوق زیبایی‌شناختی عمومی و خصوصی مانند همهٔ نمونه‌ها دست یافتند.

منابع

- اتنغهاوزن، ریتشارد. (۱۹۷۴). *التصویر عندالعرب* (ترجمهٔ عیسی سلمان). بغداد: مطبعهٔ الادیب‌البغدادیهٔ، وزارهٔ الاعلام‌العراقیهٔ، السلسلهٔ الفنیهٔ/ ۲۳.
- آژند، یعقوب. (۱۳۸۲). مکتب نگارگری بغداد (آل جلایر). *مجلهٔ هنرهای زیبا*، ۱۴(۱۴)، ۹۲-۸۳.
- الجاف، حسن. (۲۰۰۳). *الوجیز فی تاریخ إیران، المجلد۲*. بغداد: بیت الحکمهٔ.
- الزین، شوقی. (۱۹۷۱). *جدلیهٔ المرئی واللامرئی فی الفن الإسلامی* (أطروحهٔ دکتوراه، مقدمهٔ إلی مجلس کلیهٔ الفنون الجمیلهٔ(فنون التشکیلیه)). کلیهٔ الفنون‌الجمیلهٔ، جامعهٔ بابل، عراق.
- العامری، ضاری مظهر صالح. (۲۰۰۱). المعطیات‌الجمالیهٔ للون‌الفیروزی فی‌القباب‌العربیهٔ الإسلامیهٔ. *مجلهٔ الموقف الثقافی*، (۳۵).
- بایرام‌زاده، رضا و احمدی علیایی، سعید. (۱۳۹۵). تداوم حضور نقشمایهٔ هالهٔ نور از دوران باستان تا هنرهای مسیحی و اسلامی. *نگارینهٔ هنرهای اسلامی*، ۳(۱۰)، ۵۹-۶۹. Doi: 10.22077/nia.2016.778
- پاکباز، رویین. (۱۳۷۹). *نقاشی ایران از دیرباز تا کنون*. تهران: نارستان.
- ثروت، عکاشهٔ. (۲۰۰۷). *القیم‌الجمالیهٔ فی‌التصویرالإسلامی*. بغداد: مطبعهٔ الخلود.
- حسن، زکی‌محمد. (۱۹۳۵). *الفن‌الاسلامی فی مصر* (مجلد ۱). القاهره: دارالکتب‌المصریهٔ.
- حسین، باقرابراهیم. (۱۹۹۹). *مشکلهٔ العلاقهٔ بین‌الذات و الموضوع فی‌الفلسفهٔ الحدیثهٔ* (أطروحهٔ دکتوراه، کلیهٔ الآداب). جامعهٔ بغداد، العراق.
- حمید، عبدالعزیز (۱۹۸۲). *الفنون‌الزخرفیهٔ‌العربیهٔ‌الاسلامیهٔ*. الجمهوریه العراقیه: وزارهٔ التعلیم‌العالی‌والبحث‌العلمی، جامعهٔ بغداد.
- داودی، حوری و حسین آبادی، زهرا. (۱۴۰۱). بررسی و تحلیل نمادشناسانه نقش آتش در ایران پیش از اسلام با تاکید بر آثار دوره ماد و هخامنشی. *پیکره*، ۱۱(۲۸). ۲۴-۳۸. Doi: 10.22055/PYK.2022.17681
- دیماند موریس. اسون. (۱۹۸۲). *الفنون الإسلامیهٔ* (ترجمهٔ احمد محمد عیسی). ط ۳. القاهره: دارالمعـارف.
- ذکرگو، امیرحسین. (۱۳۸۲). *سیر هنر در تاریخ*. تهران: مدرسه.

- ذکرگو، امیرحسین. (۱۳۸۶). *فلسفهٔ هنر مسیحی و شرقی*. تهران: فرهنگستان هنر.
- رایس، دیوید تالبوت. (۱۳۸۴). *هنر اسلامی* (ترجمهٔ ماه‌ملک بهار). تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- شایسته‌فر، مهناز. (۱۳۸۸). مکتب نگارگری بغداد با تأکید بر مضامین شیعی. *مجلهٔ مطالعات هنر اسلامی*، ۵(۱۰)، ۵۹-۷۵.
- صمدی، محمد. (۱۳۹۵). سیر تحول هالهٔ مقدس به‌شکل نور و آتش در نگارگری ایران (کارشناسی ارشد هنر اسلامی). دانشکدهٔ هنر ادیان و تمدن‌ها، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.
- گری، بازیل. (۱۳۸۵). *نقاشی ایرانی* (ترجمهٔ عربعلی شروه). تهران: دنیای نو.
- لونکریک، ستیفن همسلی. (۱۹۸۵). *اربعهٔ قرون من تاریخ‌العراق‌الحدیث* (ترجمهٔ جعفر الخیاط). بغداد: مکتبهٔ الیقظهٔ العربیهٔ.
- مبارک، زکی. (۱۹۷۵). *النثر الفنی فی‌القرن‌الرابع* (مجلد ۱). بیروت: دارالجیل.
- نیکخواه، هانیه و پورمند، حسن‌علی. (۱۳۹۰). بازشناسی نمادهای بنیادین مؤثر در تصویرگیری هاله تقدس. *کتاب ماه هنر*، (۱۵۴)، ۵۲-۶۳.
- James, D. (1979). *islamic Art an Intruduction* . London: the Hamlyn publishing Grope Limited England.

©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
بازتاب مؤلفه‌های «فلسفی ملاصدرا» در زیبایی‌های محتوایی و صوری آثار نقاشی «مکتب اصفهان»
دوره دوازدهم، شماره۳۳، پاییز ۱۴۰۲ شماره صفحات ۵۱ تا ۶۶
۵۱

حسن رزمخواه[۱] افسانه ناظری[۲] مهدی حسینی[۳] اصغر جوانی[۴] سید مهدی امام جمعه[۵]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲،۱،۳۱ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲،۶،۲۷ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲،۷،۳

DOI: 10.22055/PYK.2023.18469 **DOR**: 20.1001.1.23224622.1402.12.33.4.7
URL: https://paykareh.scu.ac.ir/article_18469.html

ارجاع به این مقاله: رزمخواه، حسن، ناظری، افسانه، حسینی، مهدی، جوانی، اصغر و امام جمعه، سید مهدی. (۱۴۰۲). بازتاب مؤلفه‌های «فلسفی ملاصدرا» در زیبایی‌های محتوایی و صوری آثار نقاشی «مکتب اصفهان». پیکره، ۱۲(۳۳)، ۵۱-۶۶.

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله در همین شماره با عنوان زیر منتشر شده است
The reflection of Mullah Sadra's philosophical components in the content and form beauty of Isfahan school paintings

مقاله پژوهشی

بازتاب مؤلفه‌های «فلسفی ملاصدرا» در زیبایی‌های محتوایی و صوری آثار نقاشی «مکتب اصفهان»*

چکیده

بیان مسئله: ملاصدرا در مؤلفه‌های فلسفی خود به‌گونه‌ای به بیان زیبایی پرداخته که تأثیر این تفکرات در آثار هنری عصر صفوی به‌خصوص در «مکتب نقاشی اصفهان» بازتاب یافته است. مهمترین جریان هنری این مکتب را رضا عباسی و شاگردانش شکل دادند که در آثارشان نقشمایه‌ها و موضوعاتی در ارتباط با جهان پیرامون و جامعهٔ فرهنگی- هنری آن زمان دیده می‌شود و به‌لحاظ کاربست عناصر بصری و همچنین محتوا با مؤلفه‌های فلسفی- عرفانی ملاصدرا به‌ویژه در آرای مرتبط با زیبایی و عشق مطابقت دارد. نگاره‌ها و مرقعات قطعی و منتسب به رضا عباسی و پیروانش جامعهٔ آماری پژوهش حاضر را تشکیل می‌دهند که جهت ارزیابی چگونگی ظهور مؤلفه‌های «فلسفی ملاصدرا» در آثار نقاشی مکتب اصفهان مور دمطالعه قرار می‌گیرند. سوال پژوهش این است که چه ارتباطی بین مؤلفه‌های ملاصدرا در باب زیبایی با نقاشی مکتب اصفهان با تمرکز بر آثار نقاشی مکتب اصفهان وجود دارد؟

هدف: کشف زیبایی‌های نهفته در آثار مصور مکتب نقاشی اصفهان و انطباق آن‌ها با آرای ملاصدرا در باب زیبایی هدف پژوهش حاضر است.

روش پژوهش: روش این پژوهش توصیفی- تحلیلی با رویکرد تطبیقی است که به‌روش جمع‌آوری اطلاعات کتابخانه‌ای- اسنادی انجام شده است. جامعه آماری شامل منتخبی از ممتازترین نگاره‌ها و مرقعات مکتب اصفهان است که توسط رضا عباسی و شاگردانش خلق شده‌اند.

یافته‌ها: داده‌های به‌دست‌آمده مبین آن است که عناصُر به‌کار رفته در نگاره‌ها و مرقعات منسوب به رضا عباسی و شاگردانش بازتاب زیبایی به دو صورت صوری و محتوایی هستند که در مؤلفه‌های فلسفی عرفانی ملاصدرا قابل ردیابی است. در این آثار، زیبایی‌های ظاهری و باطنی که بعضی به‌گونهٔ رمز و نماد به‌نمایش درآمده‌اند، نشان‌دهندهٔ وضعیت فرهنگی- اجتماعی روزگار صفوی و تفکرات فلسفی- عرفانی آن زمان است. به بیان دیگر، آثار رضا عباسی و شاگردانش، به‌عنوان نمونهٔ شاخص و برجسته‌ای از آثار نقاشی مکتب اصفهان، با مؤلفه‌های ملاصدرا در باب زیبایی ارتباط دارند.

کلیدواژه

فلسفهٔ ملاصدرا، مکتب نقاشی اصفهان، رضا عباسی، عشق و زیبایی، زیبایی‌های محتوایی و صوری

۱. نویسنده مسئول، دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.
Email: Razmkhah@neyshabur.ac.ir
۲. دانشیار گروه نقاشی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.
۳. استاد گروه نقاشی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران.
۴. استاد گروه نقاشی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.
۵. استاد گروه کلام و فلسفه اسلامی، دانشکده الهیات و معارف اهل بیت (ع)، دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران.

*این مقاله برگرفته از رساله دکتری نویسنده اول در رشته پژوهش هنر با عنوان «عشق و زیبایی در نقاشی مکتب اصفهان و حکمت صدرا» که با هدایت نویسندگان دوم، سوم، چهارم و پنجم در دانشگاه هنر اصفهان به انجام رسیده است.

مقدمه

«ملاصدرا» معروف به «صدرالمتألهین» از حکمای نیمهٔ دوم عصر صفوی است که بیشتر از فلاسفهٔ اسلامی دیگر به زیبایی پرداخته و جلد هفتم کتاب مشهور خود «اسفار» را به بیان زیبایی و هنر اختصاص داده است. او همچنین در تعریف زیبایی، از فلاسفهٔ قبـل از خود همچون فارابی، ابن سینا و سهروردی تأثیر فراوانی گرفته است. از نظرگاه صدرا، زیبایی امری تحسین‌برانگیز و منشأ زیبایی جمیل مطلق است. ازجمله آثار زیبایی بر روی نفس مُدرِک، لذت بخشی، ایجاد دوستی و عشق، اعجاب و تحسین‌برانگیزی است و زیبایی امری عینی و آفاقی است. به‌نظر وی، زیبایی با وجود، مساوقت دارد؛ پس از ویژگی‌های وجود، مثل اصالت داشتن، مشکک بودن، وحدت داشتن و ... برخوردار است. منشأ هنر در نزد ملاصدرا، مظهر برخی اسم‌های حق‌تعالی مثل احسن‌الخالقین و مصوّر بودن و ... است و خیال، مبدأ قریب همهٔ آثار هنری اسـت. صدرا از قوهٔ خیال و متخیله بحث می‌کند که در آفرینش هنری، نقش مهمی ایفا می‌کنند و معتقد است آنچه از کمال و صورت و جمال در این عالم یافت می‌شود، همه تمثلات چیزی است که در عالم اعلی هستند و بنابراین زیبایی‌های مُلکی تمثل زیبایی‌های مَلکوتی و زیبایی مَلکوتی تمثل زیبایی‌های اسمائی در ذات حق است. تأثیر اندیشه‌های ملاصدرا بر جریان‌های فکری و هنری معاصر او آنچنان است که با مروری بر آثار هنرمندان برجستهٔ مکتب اصفهان، می‌توان بازتاب مؤلفه‌های او را بالأخص در بحث زیبایی و عشق خوانش نمود. از آن جمله، آثار نقاشی رضا عباسی است که امروزه به‌عنوان شاخص‌ترین هنرمند جریان‌ساز مکتب اصفهان شهرت دارند و بسیاری از جهت‌گیری‌های هنری این مکتب، براساس شیوهٔ کاری او شکل گرفت. از آنجایی که ملاصدرا «زیبایی» را به «عشق» ارتباط داده است، بنابراین در جهت یافتن زیبایی‌های صوری و محتوایی مکتب اصفهان و ارتباط آن‌ها با آرای ملاصدرا، از آثار قطعی و منتسب به رضا عباسی و مهمترین شاگردانش بهره گرفت که مفهوم «عشق» در نگاره‌های آن مستتر است و با «زیبایی» ارتباط تنگاتنگی با هم دارند. پرسش پژوهش حاضر این است: آرای ملاصدرا در باب زیبایی چه ارتباطی با زیبایی‌های صوری و محتوایی آثار مکتب نقاشی اصفهان با تمرکز بر آثار رضا عباسی و شاگردانش دارد؟ به‌نظر می‌رسد مؤلفه‌های نظری نگاره‌ها و مرقعات منسوب به رضا عباسی و شاگردانش، درکنار کاربست عناصر بصری که توسط هنرمند به‌درستی چیدمان شده، با آرای ملاصدرا در مورد زیبایی که درکنار عشق نظریه‌پردازی شده، قابل ردیابی و انطباق باشد.

روش پژوهش

ماهیت پژوهش حاضر، توسعه‌ای و روش پژوهش توصیفی- تحلیلی با رویکرد تطبیقی و شیوهٔ گردآوری اطلاعات به‌صورت کتابخانه‌ای- اسنادی است. در این پژوهش، ابتدا مؤلفه‌های ملاصدرا در مورد زیبایی بیان می‌شود و پس از آن ارتباط‌های فکری او در باب زیبایی با مکتب نقاشی اصفهان و به‌خصوص آثار رضا عباسی و پیروانش مطرح می‌شود. زیبایی در مؤلفه‌های ملاصدرا زمینه‌ساز عشق است و پس از مراحل مختلف به عشق نهایی و به تصویر زیبای متمثل‌شده در قلب عاشق و معشوق و اتحاد آن‌ها و در نهایت ذوب در معشوق حقیقی ختم می‌شود؛ بنابراین در پژوهش حاضر ابعاد مختلف زیبایی چه در ظاهر و چه در باطن تحلیل خواهد شد.

پیشینه پژوهش

پژوهش‌های بسیاری به‌معرفی دیدگاه‌های فلسفی ملاصدرا در باب زیبایی پرداخته‌اند. از آن جمله، کتاب «اسفار» نوشتهٔ «ملاصدرا» (۱۳۹۲) است که مجموعه تفکرات ملاصدرا در خصوص عشق، زیبایی و هنر را شرح می‌دهد. ملاصدرا در جلد هفتم این کتاب، در حکمت متعالیه‌اش که به مکتب فلسفی اصفهان معروف است، بین وجودشناسی فلسفی و زیبایی‌شناسی ارتباط برقرار نموده و در خلال شناخت عشق حقیقی در مسائل مختلف زیبایی به تحلیل پرداخته است. «امامی جمعه» (۱۳۸۸) در کتاب «فلسفهٔ هنر در عشق‌شناسی ملاصدرا» به ارتباط بین وجود، عشق، زیبایی و هنر پرداخته است. او با استفاده از آرای «صدرالمتألهین»، معتقد است بین اعمال عاشق در عشق عفیف و هنرمند در خلق اثر هنری مناسبت وجود دارد و عاشق در اعمال خود به زیبایی و هنر توجه دارد. مقالهٔ «هاشم‌نژاد و نعمتی» (۱۳۹۰)، با عنوان «زیباشناسی در فلسفهٔ صدرالمتألهین»، به آرای ملاصدرا در مورد زیبایی و مبانی حکمی آن پرداخته شده، لیکن در خصوص بازتاب آرای ملاصدرا در باب زیبایی با مکتب نقاشی اصفهان تحلیلی صورت نگرفته است. همچنین در بعضی مقالات مرتبط به پژوهش حاضر از نظر فرم و محتوا که به عرفان و عوالم ماوراء وابسته است، یافت شد؛ نظیر: «شایسته‌فر و کریمی» (۱۴۰۱) در مقاله «بازتاب اشعار مثنوی معنوی مربوط به داستان‌های پیامبران در نگاره‌های دوره صفوی» به بیان فضاهای چند ساحتی، عدم بُعدنمایی، کاربرد فرم یا صورت در نگاره‌های دوره صفوی که متأثر از بینش عرفان اسلامی است و نیز از خلال زیبایی‌های این جهان با توجه به عالم ملکوت پرداخته‌اند. در مقاله دیگری «مافی‌تبار» (۱۴۰۰) با عنوان «نشانه‌های تصویری تنعم در پیکرنگاری‌های درباری زنانهٔ عصر زند و قاجار در قیاس با نگارگری مکتب اصفهان» به تبیین اینکه تک‌پیکره نگاری‌های زنانه در عصر زند و قاجار، زنان با حالت ایستاده، حرکات موزون و البته کمتر لمیده، مزین به زیورآلات و پوشش گرانبها تصویر شده‌اند. در حالی که اندام‌های زنانه در نگارگری مکتب اصفهان در تعامل و تناسب با دیگر اجزای صحنه تصویر شده‌است و زنان معمولاً در فضای بیرونی، فارغ از جلوه‌گری و غرق در خویشتن خویش در اندیشه یار، در عزلت نشسته‌اند و توجه‌ای به جهان خارج ندارند. مقالهٔ «رهنورد» (۱۳۸۲) با عنوان «تجلی عشق بر نگارگری ایرانی- اسلامی (بررسی قصهٔ خسرو و شیرین)»، در دو بخشِ بررسی اجمالی عشق و تأثیر عشق بر شکل و محتوای نگارگری قصهٔ خسرو و شیرین، سامان‌دهی شده؛ اگرچه به‌صورت مختصر، عشق از منظر ملاصدرا مطرح شده، اما انطباق مؤلفه‌های ملاصدرا در باب زیبایی با نگاره‌های مکتب اصفهان انجام نگرفته است. در کتابی نوشته شده توسط «بابایی» (۱۳۸۶) با عنوان «پریچهرهٔ حکمت، زیبایی‌شناسی در مکتب صدرا»، به سابقه و تعاریف زیبایی و زیبایی در حکمت متعالیه که شامل مراتب زیبایی، عشق‌شناسی از منظر ملاصدرا، اسما و صفات الهی و تجلی الهی و ارتباط آن با زیبایی، رابطهٔ دعا و زیبایی، حرکت جوهری و زیبایی، هنر در حکمت ملاصدرا و در مجموع هستی‌شناسی هنر و زیبایی و ارتباط آن‌ها با مؤلفه‌های حکمت متعالیهٔ وی، پرداخته ولی در مورد موضوع مورد پژوهش حاضر تحلیل نشده است. «هاشم‌نژاد» (۱۳۹۲) در فصل اول کتاب خود با عنوان «زیباشناسی در آثار ابن سینا، شیخ اشراق و صدرالمتألهین»، به چیستی زیبایی‌شناسی و هنر پرداخته و مسائلی همچون مبدأ زیبایی، غایت زیبایی، منشأ و مبدأ هنر، رابطهٔ هنر با خیال و تخیل، رابطهٔ هنر با معرفت و بقیهٔ فصول کتاب را به وجوه تشابهات و افتراق در مورد مسائل زیبایی‌شناسی در آرای ابن سینا، سهروردی و ملاصدرا پرداخته است. در کتاب‌ها و مقالاتی که دربارهٔ حکمت متعالیهٔ ملاصدرا، هنر، عشق و زیبایی‌شناسی صدرایی مطرح شده، در هیچکدام به‌طور مفصل به ارتباط و انطباق مؤلفه‌های ملاصدرا با نقاشی مکتب اصفهان پرداخته نشده و فقط «امامی جمعه» (۱۳۸۸) در کتاب « فلسفهٔ هنر در عشق‌شناسی

ملاصدرا» در ارتباط با آرای ملاصدرا و مکتب نقاشی اصفهان، اشارهٔ مختصری را نموده و آن هم در مورد عشق‌شناسی است. لذا از این نظر در پژوهش حاضر نوآوری دیده می‌شود.

مبانی نظری پژوهش

۱. ملاصدرا و نظریهٔ او درباب زیبایی: «محمدبن‌ابراهیم قوامی‌شیرازی»، ملقب به «صدرالدین» و «ملاصدرا» و معروف به «صدرالمتألهین»، در شیراز در خانواده‌ای بانفوذ و معروف در حدود سال ۹۷۹- ه.ق متولد شد (نصر، ۱۳۸۲، ۵۳). ملاصدرا به‌عنوان فیلسوف تأثیرگذار آثاری از خود به‌جای گذاشته است که با توجه به آرای پیشینیان، تفکرات جدیدی در فلسفه و عرفان ارئه داده است (نصر، ۱۳۸۲، ۸۲-۶۵). او در تعریف زیبایی، متأثر از فلاسفهٔ قبل از خـود، همچون فارابی، ابن سینا و سهروردی بوده و در آثار خود، به برخی مؤلفه‌های ابن سینا، مانندِ حُسنِ نظم[۱]، حُسن تألیف، حُسن اعتدال و وحدت در زیبایی اشاره کرده است «این عشق یعنی لذت بردن شدید از چهرهٔ زیبا و محبت مفرط نسبت به شخصی که دارای شمایل لطیف، تناسب اعضا و ترکیب خوشایند است. از آنجا که بدون تکلف و تظاهر همانند وجود امور طبیعی در نفوس اکثر مردم وجود دارد» (ملاصدرا،۱۳۶۰، ۱۷۲). شمایل لطیف، تناسـب و ترکیب نیک، واژه‌هایی هستند که در اینجا به‌کار رفته است. از کلمات دیگری که ملاصدرا در توصیف زیبایی به‌کار برده: استحسان، موزون، لطیف، غُنج و دَلال کلماتی هستند که ملاصدرا در بیان زیبایی به‌کار برده است. همچنین واژهٔ «حُسن» از کلمات کلیدی در زیبایی‌شناسی دنیای اسلام اسـت. ملاصدرا در «اسفار» می‌گوید: «الجمیل هو الذی یُستحسن» (ملاصدرا، ۱۳۶۶، ج۱، ۱۲۸). ازجمله آثار زیبایی بر روی نفس مُدرِک، لذت‌بخشی، ایجاد دوستی و عشق، اعجاب و تحسین‌برانگیزی است. زیبایی امری عینی و آفاقی است. به‌نظر صدرا، زیبایی با وجود مساوقت دارد، پس از ویژگی‌های وجود، مثل اصالت داشتن، مشکک بودن، وحدت داشتن، شمول داشتن و ... برخوردار اسـت. منشأ هنر در نزد ملاصدرا، مظهر برخی اسم‌های حق‌تعالی مثل احسن‌الخالقین و مصوّر بودن و ... است. خیال، مبدأ قریب همهٔ آثار هنری است. صدرا از قوهٔ خیال و متخیله بحث می‌کند که در آفرینش هنری نقش مهمی ایفا می‌کنند. او معتقد به وجود عالم خیال منفصل است که انسان‌های عادی در هنگام خواب و دیدن رؤیا با آن مرتبط می‌شوند و عرفا در بیداری و در حالات مکاشفه. انسان‌ها می‌توانند مشاهدات خود را از علم خیال منفصل در قالب‌های هنری بریزند (هاشم‌نژاد، ۱۳۹۲، ۱۸۲-۱۴۰). ملاصدرا می‌گوید آنچه از کمال و صورت و جمال در این عالم یافت می‌شود، همه تمثلات چیزی است که در عالم اعلی هستند و بنابراین زیبایی‌های مُلکی تمثل زیبایی‌های مَلکوتی و زیبایی مَلکوتی تمثل زیبایی‌های اسمائی در ذات حق است (امامی جمعه، ۱۳۸۸، ۲۴۰). «بابایی» زیبایی را از منظر ملاصدرا به زیبایی حسی، زیبایی خیالی، زیبایی وهمی و زیبایی عقلی تقسیم کرده است:

- «زیبایی حسی» متعلق به عالم محسوسات است و قوای حسی آن‌ها را درک می‌کند.
- «زیبایی خیالی» مربوط به عالم خیال است و با قوهٔ خیالی انسان درک می‌شود. یکی از قوای باطنی انسان خیال است که به آن مصوره هم می‌گویند.
- «زیبایی وهمی» به عالم وهمیات تعلق دارد و قوای وهمی از آن سود می‌برد. از نظر ملاصدرا این عالم به عالم خیال برمی‌گردد.

- «زیبایی عقلی» ارتباط با عالم معقولات دارد و قوای عقلیه آن را درک می‌کنند. عالم معقولات عالم آخرت محض بوده که عاری از ماده و هر نوع صورتی اعم از حسی و خیالی است (بابایی، ۱۳۸۶، ۱۱۶-۱۱۰). مؤلفه‌های ملاصدرا در ارتباط‌با زیبایی بعضی صوری هستند و بعضی محتوایی. در پژوهش حاضر مطابق‌های تصویری یافته شد که تحلیل دربارۀ آن‌ها بیان می‌شود؛ ولی در مورد مؤلفه‌های محتوایی که از دیده پنهان هستند، به‌غیر از موارد اندک، مطابق تصویری یافت نشد که در اینجا فقط در جهت کمک و تبیین تحقیق آورده شده است.

۲. مکتب نقاشی اصفهان: با روی کار آمدن شاه عباس اول صفوی، شماری از هنرمندان به‌خدمت شاه درآمدند و کتابخانۀ سلطنتی اصفهان و کارگاه هنری وابسته به آن به‌سرعت شکل گرفت (آژند، ۱۳۹۳، ۵۷). فرآیند تحول نقاشی مکتب اصفهان به‌لحاظ کالبدی، مسیری را سپری نموده که بی‌شباهت با سیر تحول و شکل‌گیری مکتب فلسفی اصفهان نیست. در نقاشی مکتب اصفهان پیکرها دیگر مثالی نیستند و به عالم واقع نزدیک می‌شوند. پایه‌های اولیۀ نقاشی مکتب اصفهان به‌دنبال تحول در نگرش نهاد دینی و حکومتی، از حدود سال ۹۹۵ تا ۱۰۳۸ ه.ق به قوام و تکامل لازم می‌رسد، اما خلاقیت و بدعت با سبک و اسلوب مشخص که تلفیق و ترکیبی است از عناصرگذشته، به بیانی کاملاً ایرانی و شخصی به‌صورت آثار «تکبرگی» و با تأکید بر خط و ارزش‌های آن در ساختار ظاهری و صوری، عالمی را نمودار می‌کند که بیان نظری آن در مکتب فلسفی اصفهان ارائه می‌شود (جوانی، ۱۳۸۵، ۱۷۱). از مهمترین هنرمندان مکتب اصفهان، رضا عباسی بود که با نوآوری در طراحی و انتخاب موضوع‌های جدید، باعث تحول در نگارگری ایرانی شد. او سنت واقع‌گرایی «بهزاد» و «محمدی» را ادامه داد و کوشید حرکات و سکنات آدم‌ها را به‌تصویر بکشد؛ با این حال، هیچگاه به شگردهای طبیعت‌گرایی چون برجسته‌نمایی و پرسپکتیو متوسل نشد. معروف‌ترین پیروان او عبارت‌اند از: «معین مصور»، «محمدقاسم»، «محمدیوسف» و «افضل‌الحسینی» (پاکباز، ۱۳۸۱، ۲۵۵-۲۵۴).

آثار منتخب مکتب اصفهان جهت تحلیل ویژگی‌های محتوایی و بصری

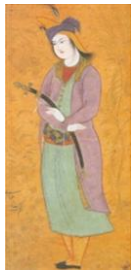
از آنجا که در هنر ایده‌ها و آموزه‌های مذهب در شکل‌دهی و خلق آثار هنری نقش اساسی و بنیادین دارند، می‌توان گفت آنچه که در مکتب نقاشی اصفهان ساخته و پرداخته شده، از ایده و اندیشۀ حاکم بر آن دوران نشأت گرفته است. به این منظور، در این بخش جهت تبیین زیبایی‌های صوری و محتوایی در آثار نقاشی مکتب اصفهان، به تحلیل ویژگی‌های آثار هنرمندان شاخص این مکتب پرداخته می‌شود. جامعۀ آماری شامل ۱۲ نگاره از نُسخ و مرقعات، مربوط به رضا عباسی (تصاویر ۱ تا ۸) و پیروان او (تصاویر ۹ تا ۱۲) می‌باشد که ارتباط بیشتری با مسألۀ عشق و زیبایی و آرای ملاصدرا داشته و از نظر ترکیب و اجرا اهمیت بیشتری دارند.

تصویر ۱. نگریستن خسرو شیرین را. منبع: کن‌بای، ۱۳۹۳، ۱۱۸.

تصویر ۲. دختر چادربه‌سر. منبع: کن‌بای، ۱۳۹۳، ۶۹.

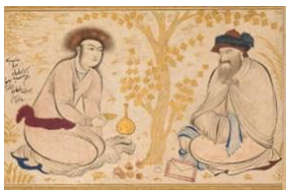
تصویر ۳. جوان نشسته با پای برهنه. منبع: سودآور، ۱۳۸۱، ۲۷۰.

تصویر ۴. جوانی با ردای آبی. منبع: کن‌بای، ۱۳۹۳، ۳۳.



تصویر ۵. مردی با شمشیر. منبع:کن‌بای، ۱۳۹۳، ۱۴۰.

تصویر ۶. در محضر پیر، مرقع گلشن. منبع: http://golestanpalace.ir.



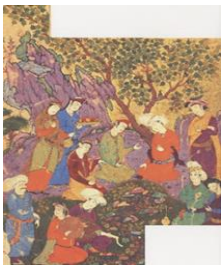
تصویر ۷. در محضر پیر، ۱۰۳۹ ق، مرکب، رنگ شفاف و مات و طلا روی کاغذ، مرقع گلشن. منبع: http://golestanpalace.ir.

تصویر ۸. دادن جوان میوه را به پیرمرد. منبع: کن‌بای، ۱۳۹۳، ۵۶.

تصویر ۹. زن لمیده، هنرمند نامعلوم، مرکب. منبع: Swietochowski & Babaie, 1989, 50.

تصویر ۱۰. دو دلداده، عمل رشید. منبع: http://rezaabbasimuseum.ir

تصویر ۱۱. ضیافت دراویش، منسوب‌به افضل. منبع: سودآور، ۱۳۸۱، ۲۸۴.



تصویر ۱۲. مجلس بزم در طبیعت، هنرمند نامعلوم، مکتب اصفهان. منبع: حسینی راد، ۱۳۸۴، ۵۱۹.

بازتاب مؤلفه‌های ملاصدرا در ارتباط با زیبایی‌های محتوایی و صوری در آثار منتخب

زیبایی در افکار ملاصدرا به مؤلفه‌های اصلی و زیربنایی حکمت متعالیهٔ فلسفی او بازمی‌گردد. اولین و اساسی‌ترین اصل در حکمت متعالیه اصالت وجود است و به‌دلیل اینکه زیبایی با وجود مساوقت دارد، بنابراین هر حکمی که برای وجود هست، برای زیبایی نیز صادق است، مانندِ اصالت زیبایی، تشکیک زیبایی، وحدت زیبایی و غیره.

۱. مؤلفه‌های ملاصدرا در ارتباط با زیبایی‌های محتوایی: ملاصدرا در آرای خود، ضمن بیان زیبایی‌های صوری، به زیبایی‌های محتوایی که در باطن وجود دارد، می‌پردازد. این موارد عبارت‌اند از:

۱-۱. شمایل لطیف: در بعضی گفتارهای ملاصدرا شمایل لطیف، جزو زیبایی ظاهری و حسی است و در بعضی دیگر، جزو زیبایی باطنی.

۱-۲. حسن خلق: همچنان که انسان صورت ظاهری دارد که زیبایی آن به هریک از اعضا متصل است، همچنین باطن انسان ارکانی دارد که باید به زیبایی اخلاق وابسته شود و این ارکان عبارت‌اند از: علم، غضب، شهوت و عقل. قوهٔ علم به توانایی ادراک بین صدق و کذب در اقوال و اعتقادات و شناسایی اعمال زیبا و زشت منتهی می‌شود. اعتدال در قوای شهوت و غضب به نگهداری آن‌ها تحت ضوابط و قواعد شریعت و حکمت و اعتدال قوای عقل و عدل به توانایی نگهداری قوهٔ غضب و شهوت در چارچوب دین مشخص می‌شود (امامی جمعه و احمدی، ۱۳۹۶). زیبایی اخلاق از زیبایی‌های غیرظاهری است که عاشق با احساس آن در معشوق، واجد عشق لطیف و عفیف می‌شود و هنرمند با نمادها و نشانه‌ها درصدد بیان زیبایی‌های ظاهری و باطنی در نگاره‌های عاشقانه می‌باشد.

۱-۳. رقت در طبع و لطافت قلب و نفس: ملاصدرا معتقد است کسانی که طبع دقیق، قلب لطیف، ذهن صاف و نفس رحیمه دارند زندگی‌شان خالی از عشق و علاقه به زیبایی نیست (ملاصدرا، ۱۳۹۲، ۵۴۴). عشق عفیف، سبب لطافت نفس و منور شدن قلب می‌شود (ملاصدرا، ۱۳۹۲، ۵۴۶). طبق گفتار ملاصدرا، قلب رقیق و لطیف باعث به‌وجود آمدن عشق و زیبایی می‌شود.

۱-۴. اعتدال مزاج: صلاحیت موجوداتی که مزاجشان معتدل است برای دریافت فیض ربانی که همان درجات مختلف نفس است بیشتر خواهد بود (سجادی، ۱۳۷۹، ۷۴).

۱-۵. اعتدال در رفتار و عفت و پاکدامنی: اعتدال قوهٔ غضب، شجاعت و شهامت است که‌از اخلاق پسندیده است، افراط در این قوه موجب تهور کبر و عُجب و تفریط در آن سبب صفاتی همچون ترس و ذلت می‌شود. در مورد قوهٔ شهوت، اعتدال آن عفت است و افراط در آن سبب بی‌عفتی و تفریط موجب خمودی می‌شود. از اعتدال قوهٔ عقل و عدل نیز تدبیر و اتقان رأی حاصل می‌شود و از افراط در آن مکر و نیرنگ و از تفریط در آن حماقت و کودنی حاصل می‌شود. ملاصدرا اعتدال در قوای شهوت و غضب را به نگهداری آن‌ها تحت ضوابط و قواعد شریعت و حکمت و اعتدال قوهٔ عقل و عدل را به توانایی نگهداری قوهٔ غضب و شهوت در چارچوب دین. ملاصدرا همچنین برای حد افراط و تفریط هریک از این قوا ویژگی‌هایی را برمی‌شمارد که می‌توان آن‌ها را ملاک زیبایی یا زشتی اخلاقی دانست (ملاصدرا، ۱۳۹۲، ۴۴۹-۴۵۱).

۱-۶. صفت رحمت در نفس انسان: صدرالمتألهین در مورد ارتباط زیبایی انسان‌ها با فضائل نفسانی بیان می‌کند: زیبایی انسان‌ها در بیشتر موارد دلالت بر فضیلت نفسانی آن‌ها دارد، زیرا هنگامی که نورانیت نفس به کمال خویش برسد، این اشراق به بدن نیز سرایت می‌کند و از همین جهت است که گفته می‌شود چهره و چشم آینهٔ باطن انسان هستند و به‌همین دلیل است که آثار خشم، شادی و غم در ظاهر انسان نمایان می‌شود (امامی جمعه و احمدی، ۱۳۹۶).

۱-۷. استحسان: «استحسان» در آرای ملاصدرا به‌معنای طلب دریافت و شناخت و کشف وجوه مختلف زیبایی، اعم از صوری و معنوی در معشوق است که دسترسی به آن در عشق‌های لطیف ممکن است. عشق لطیف سرچشمه و منشأ آن استحسان و ستایش شمایل محبوب است (ملاصدرا، ۱۳۹۲، ج۳، ۵۴۴).

۱-۸. اتحاد بین عاشق و معشوق: ملاصدرا معتقد است: این اتحاد، تماس جسمانی نیست، زیرا اتصال غیر از اتحاد و یگانگی است. همچنین عشق وصف نفس است و نه بدن، اتحاد در عشق، مستلزم حضور دائمی عاشق و

معشوق در نزد یکدیگر است و مراد از اتحاد عاشق و معشوق، اتحاد نفس عاشق است با صورت معشوق و نیاز به‌حضور همیشگی در نزد عاشق است. از این روی، زیبایی‌های صورت و سیرت عاشق و معشوق است که در طی فرآیندی پیچیده سبب چنین اتحادی می‌شود. از عشق‌شناسان کسی گفته است «عشق، افراط در شوق به اتحاد است» (ملاصدرا، ۱۳۹۲، ۵۴۹).

۲. مؤلفه‌های ملاصدرا در ارتباط‌با زیبایی‌های صوری: ملاصدرا در آرای خود به بیان زیبایی‌های صوری پرداخته که عبارت‌اند از:

۲-۱. تناسب اجزا و حسن ترکیب: ملاصدرا عشق را التذاذ شدید در مواجهه با صورت زیبا و محبت مفرط به کسی که دارای شمایل لطیف و تناسب اعضا و نیکویی ترکیب است، معرفی می‌کند (ملاصدرا، ۱۳۹۲، ۵۴۳-۵۴۴).

۲-۲. غنج و دلال: عشق نفسانی به شخص انسانی اگر مبدأ واصل آن افراط شهوت حیوانی نباشد، بلکه استحسان و ستایش شمایل معشوق و زیبایی پیکر و ترکیب و اعتدال مزاج و اخلاق و متناسب بودن حرکات و ناز و کرشمه (غنج و دلال) او باشد، چنین عشقی از فضایل انسانی به‌شمار می آید (ملاصدرا، ۱۳۹۲، ۵۴۵). غنج و دلال حالت ناز و کرشمه و اطوار خاصی است که با چرخش بدن، فیگور به‌خود می‌گیرد و باعث زیبایی می‌شود و عاشق را به‌خود جذب می‌کند و در تصویر زیبایی ایجاد می‌کند.

۲-۳. تناسب حرکات و افعال: تناسب حرکات و افعال در گفتار ملاصدرا در کنار غنج و دلال آمده و غنج و دلال در تصویر اموری هستند که لحظه به لحظه واقع می‌شوند و مانند خوش‌ترکیبی امری ثابت و پابرجا نیست؛ بلکه فیگور در لحظات مختلف زیبایی‌هایی را در حالات و رفتاری که دارد و در هیأت‌هایی که به‌خود می‌گیرد، بروز می‌دهد (امامی جمعه، ۱۳۸۸، ۱۳۰). بنابراین تناسب حرکات و افعال در زیبایی‌شناسی ملاصدرا، اعتدال و مناسب بودن حالات رفتاری و کرداری می‌باشد. نمایش حالات، حرکات، سکنات و اطوار انسانی از ویژگی‌های مکتب اصفهان است.

۲-۴. اعتدال در حجم بدن، راست‌قامتی و قدبلندی: از نظر ملاصدرا زیبایی عبارت است از قدبلندی و راست‌قامتی به‌همراه اعتدال در حجم بدن و تناسب اعضا (ملاصدرا، ۱۳۹۲، ۵۴۵). اندامی نه چاق و نه لاغر و بلکه اعتدال در حجم بدن که زیبایی آن در شکل ظاهری بیشتر است و از زیبایی‌های ظاهری است.

۲-۴-۱. راست‌قامتی: تعبیر «ارتفاع‌القامه فی‌الاستقامه» به‌معنای راست‌قامتی و استواری جسم بیان شده است. استوار بودن در قامت و معتدل بودن تناسبات در حجم بدن و متناسب بودن اجزای چهره با یکدیگر باعث زیبایی چهره و اندام می‌شود که ملاصدرا به‌عنوان زیبایی در ظاهر تبیین نموده است.

۲-۴-۲. قدبلندی: از ملاک‌های ملاصدرا در ارتباط‌با زیبایی ظاهری و فرمی، قدبلندی، راست‌قامتی به‌همراه اعتدال در حجم بدن و تناسب اعضا می‌باشد.

۲-۵. تقارن در شکل: «زیبایی آن نیست که باعث برانگیخته شدن شهوت می‌شود. این همان غریزهٔ مذموم است. بلکه زیبایی عبارت است از تناسب اعضا و تقارن (تناصف) آفرینش چهره به‌گونه‌ای که انسان‌ها از نظر کردن به آن چهره اعراض نمی‌کنند» (ملاصدرا، ۱۳۶۶، ج ۳، ۱۸۲).

۲-۶. غرابت و آشنایی‌زدایی: یکی از صفت‌هایی است که فرمالیست‌ها آن را ملاک زیبایی برای فرم در اثر هنری می‌دانستند. از نظر هنرمند مدرن هر چیز آشنا غیر زیبایی‌شناسانه است و آن پنداری است از واقعیت که

سرچشمهٔ قراردادی آن گم شده و اکنون به‌جای واقعیت معرفی می‌شود که ما از جهان آشنا و معمولی که به آن عادت کرده‌ایم جدا شویم و به‌دنیایی ناشناخته گام بگذاریم (احمدی، ۱۳۷۴، ۳۰۸).

۲-۷. نور و رنگ: ملاصدرا تعبیر وجودی از نور دارد. در بیان معنای نور و زیبایی، آن‌ها را با وجود مساوق می‌داند و معتقد است که وجود شیء ظهور آن است؛ بنابراین، وجود اجسام نیز از مراتب نور است و چون نور کمال موجود بما هو موجود است، وجود و نور دو لفظاند برای بیان یک حقیقت؛ بنابراین وجود رنگ و زیبایی هم ظهور آن است. در آیهٔ «اللّه نورالسموات و الارض» [نور: ۳۵] او «نورالانوار» را به‌معنای «وجودالوجودات» تفسیر می‌کند. به‌نظر وی حقیقت هر شیء عبارت از نوری است که به آن ماهیت آن شیء ظاهر می‌شود، بنابراین وجود هر شیء عبارت است از نوریت آن (ملاصدرا، ۱۳۶۰، ج۴، ۲۵۳- ۳۵۶). پرتوافشانی نور به‌عنوان موضوع فلسفهٔ اشراقی، در هنر ایرانی چشم‌نواز است. درخشش انوار هنر نقاشی را جلوه‌ای زیبا بخشیده است. «بورکهارت» نور را نماد تجلی بی‌واسطه و غیرنظری حقیقت معنوی معرفی می‌کند و معتقد است نور نماد اندیشهٔ بنیادین اسلام یعنی وحدانیت است و هیچ رمزی عمیق‌تر از نور برای بیان وحدت الهی وجود ندارد (بورکهارت، ۱۳۸۶، ۱۶۹). از این‌رو، هنرمندان مکتب اصفهان در ارائهٔ آثارشان کوشش می‌کردند تا نوری را که در جانشان به‌صورت بالقوه، موجود است به بالفعل تبدیل کنند و آن نور را در آثار خویش منعکس سازند. اینگونه تفکر که در آثار صدرا تبیین گشته، در اندیشه‌های پیشینیان همچون سهروردی نوعی پشتوانهٔ مابعدالطبیعهٔ هنر اشراقی است. رنگ‌ها آیینهٔ عالم وجودند. برتر از همه، رنگ سپید کنایه از وجود مطلق است و اصل و اساس تمام مراتب هستی که همهٔ رنگ‌ها را به‌هم پیوند می‌زند. و پست‌تر از همه، رنگ سیاه نشانهٔ نیستی است. میان دو مرز نور و ظلمت، همچون سلسله مراتب هستی، طیف رنگ‌ها قرار گرفته‌اند. البته رنگ سیاه معنای تمثیلی دیگری نیز دارد و آن «ذات خداوند» است که از شدت نورانیت، تیره و ظلمانی می‌نماید و برخی از عرفا آن را نور سیاه خوانده‌اند (نصر، ۱۳۷۱، ۶۸). «کسی که تأمل کند، می‌داند که وجود و نور از نظر معنی و حقیقت یکی هستند و از جهت لفظ فرق می‌کنند و تردیدی نیست وجود برای هر موجودی، از حیث موجود بودنش، خیر است و کمال و خداوند صرف و محض وجود است؛ بنابراین نور محض است. این وجهِ همانیِ وجود با نور این است که نورانیت نور به نور آن است؛ بنابراین اگر نورانیت و روشنایی را از نور بگیریم دیگر نور نیست؛ یعنی الظّاهِرُ بذاتِهِ المُظهِرُ لِغَیرِهِ نخواهد بود» (ملاصدرا، ۱۳۶۰، ج۴، ۱۴۵-۱۴۶).

۲-۸. جذابیت ظاهری و عدم‌رویگردانی: ملاصدرا هدف از زیبایی‌های ظاهری جسم را عدم‌رویگردانی مخاطبی دانسته که با فرم ظاهری مواجه می‌شود.

۲-۹. جُودَهُ‌النّظام و اَشرَفُ‌النّظام: ملاصدرا نظم را مسبب وحدت اثر هنری می‌داند. عواملی که سبب می‌شود اثر هنری به وحدت برسد، از ارکان زیبایی‌شناسی صدرایی است. نظم در اشکال هندسی نظیر گره چینی و نظم در عناصُر طبیعت و ریتم خطوط و سایر اجزا و ساخت و ساز بسیار دقیق برگ‌ها از مشخصات نقاشی ایرانی است و دقت در اجرا سبب وحدت کلی طرح خواهد بود. همچنین در سریان عشق در هستی، بر وجود نظم تأکید دارد: «هرکس که راه عرفای الهی را در این مقام می‌پیماید، سزاوار است که عشق موجودات را بر نظامی مرتب بدارد که هر عشقی نسبت به پایین‌تر، منتهی به عشق بالاتر -به‌گونه‌ای تمام‌تر و کامل‌تر- گردد و همینطور ادامه پیدا کرده تا منتهی به عشق واجب‌الوجود شود» (ملاصدرا، ۱۳۹۲، ۵۸۲).

۳. همگامی مؤلفه‌های ملاصدرا با زیبایی‌های صوری در آثار منتخب: ملاصدرا نظم را مسبب وحدت اثر هنری می‌داند. نظم در عناصُر بصری نگاره‌ها همچون نقوش هندسی معماری، آرایش برگ‌های درختان، عناصر تزیینی در لباس‌ها و غیره را هنرمندان نگارگر به‌کار برده‌اند و به‌طور کلی نظمی که سبب می‌شود تصاویر در نگاره‌ها به وحدت برسند و همچنین نظمی که در جهان و اجزای آن وجود دارد، به‌گونه‌ای که در سریان عشق شریک هستند و با شور و شوق در یک حرکت منظم کوشش می‌کنند تا به مراتب بالاتر برسند. ملاصدرا در مورد یکی دیگر از عناصُر بصری مانند نور در آیات قرآن به تأثیر از سهروردی و ابن عربی در مبانی فلسفی‌اش بحث نموده است. نگارگران هم، به تأثیر از فلسفه و عرفان، عالم نورانی بدون سایه را ترسیم کرده‌اند؛ عالمی برتر از جهان مادی و سراسر پُر از نور و زیبایی که نظیر آن را در عالم مثال می‌توان یافت. حرکت نیز از عناصُر دیگری است که ملاصدرا در مورد حرکت در زیبایی‌ها از ظاهر به باطن می‌پردازد و هنرمند همگاهی تمام عناصر را در یک ترکیب که شامل کوه و صخره، درختان و شاخه‌ها و برگ‌ها، انسان‌ها، حیوانات و سایر اجزا را در حرکت و تکاپو ترسیم و نقش‌آفرینی می‌کنند. ملاصدرا بسیاری از مؤلفه‌های فلسفی و عرفانی‌اش در باب زیبایی را به موازات عشق مطرح می‌کند و آن‌ها عبارت‌اند از: «تناسب حرکات و افعال» معشوق که آن عبارت است از اعتدال و نیکو و زیبا بودن حالات رفتاری و کرداری معشوق برای جذب عاشق و دیگری «تناسب اجزا و زیبایی در ترکیب» که شاملِ قد بلند، راست‌قامتی، شمایل لطیف و تناسب اجزای صورت و کل بدن و درکل جذابیت ظاهری است که باعث انگیزه در انسان عاشق می‌شود. غنج و دلال نیز عبارت است از هیأت و صورت زیبایی که معشوق به‌خود می‌گیرد تا معنا و پیامی را برساند و عاشق را جذب نماید (جدول ۱).

جدول ۱. زیبایی‌شناسی صوری نگاره‌ها برمبنای آرای ملاصدرا. منبع: نگارندگان.

تصویر	مؤلفهٔ ملاصدرا	نمود زیبایی در اثر	همگامی اثر با مؤلفهٔ ملاصدار در باب زیبایی
تصویر ۱	تناسب حرکات و افعال در انسان	تنوع در حرکت بالاتنهٔ خسرو که برگشته و انگشت حیرت از زیبایی چهرهٔ شیرین بر دهان برده و سَمت نگاه را از نظر بصری به‌طرف شیرین سوق داده و از طرفی این جهت حرکت نگاه توسط تنه و برگ‌های آن که مانند چتری بالای سر شیرین است، در سراسر صحنه به گردش درآمده است. هنرمند کوشش نموده علی‌رغم زیبایی در رنگ و ترکیب، تناسب حرکات و افعال را در اثر، گاهی به‌صورت ظاهر و گاهی در بطن اثر نهفته به‌نمایش بگذارد.	در تصویر در یک لحظه چشم خسرو به بدن عریان شیرین افتاده و شیرین که پوششی در بالاتنه ندارد، گیسوان خود را به‌حالت شرم به‌صورت خود می‌کشد. منظور از تناسب حرکات و افعال درست همین است؛ حرکات و افعالی که شیرین از خود بروز می‌دهد، اگر برمبنای فطرت، عقل و قلب باشد، عاشق را جلب می‌نماید. اینگونه حرکات زیبایی‌شناسانه باعث پدید آمدن عشق پاک خواهد شد و دریچه‌ای از زیبایی‌های ظاهر به زیبایی باطن بازخواهد شد.
تصویر ۲	غنج و دلال	در تصویر معشوق با چرخشی که به اندام خود داده و کنار زدن چادر، ناز و عشوه، درصدد جذب عاشق است. این چرخش اندام و قلم‌گیری ظریف و همچنین نمایش صورت زیبا و شاخهٔ گل در دست معشوق که احتمالاً از طرف عاشق است، بر زیبایی تصویر افزوده است.	صورت، حالت، نمایش حرکات و اطواری است که معشوق به‌خود می‌گیرد تا منشأ بهجت و لذت در عاشق گردد. و نیز هیأت و صورتی است که معشوق به‌خود می‌گیرد تا معنا و پیامی را برساند؛ پیامی که برای جذب عاشق صورت می‌پذیرد و آغاز عشق مجازی است و طبق آرای ملاصدرا عشق مجازی دریچه‌ای است به‌سوی عشق حقیقی. نمایش حرکات زیبا درپس چادر و عشوهٔ معشوقانه از موضوعات خاص نقاشی مکتب اصفهان می‌باشد.

تصویر	مؤلفهٔ ملاصدرا	نمود زیبایی در اثر	همگامی اثر با مؤلفهٔ ملاصدار در باب زیبایی
تصویر ۳	وجود شمایل لطیف در انسان	ظاهر جذاب مرد جوان با نقش موهای مجعد و قلم‌گیری ظریف و زیبایی در اجرای لطیف پارچه و اندام، گره شال و پیچش امامه، به‌خصوص صورت بشاش، حکایت از آثار دوران اولیهٔ رضا عباسی است. فردی در اوج جوانی با اندام لطیف که در تصویر کاملاً آشکار است.	ملاصدرا به استحسان، که به زیبایی‌های ظاهری و حسی و همچنین زیبایی‌های معنوی و خلقی اشاره دارد، می‌پردازد. به شمایل لطیف و به تناسب اعضا و نیز به نیکویی ترکیب اشاره می‌کند. زیبایی‌های باطن در ظاهر اثر می‌گذارد و همچنین با مشاهدهٔ زیبایی و رفتار ظاهر می‌شود به سیرت و زیبایی‌های باطن پی‌برد
تصویر ۴	قد بلند و اعتدال در حجم (نمایش اندام نه‌چندان چاق و یا لاغر)	اندام انسان به‌جهت زیبایی در تناسبات با طول و عرض جمجمه مقیاس می‌شود که معمولاً ارتفاع آن ۸ طول جمجمه است. هنرمند در تصویر در جهت زیبایی در قد و قامت بلند، حتی اندکی از ۸ ارتفاع جمجمه هم بیشتر ترسیم نموده است.	از ملاک‌های ملاصدرا در ارتباط با زیبایی ظاهری و فرمی، قدبلندی، راست‌قامتی به‌همراه اعتدال در حجم بدن و تناسب اعضا می‌باشد. اندامی نه چاق و نه لاغر و بلکه اعتدال در حجم بدن که زیبایی آن در شکل ظاهری بیشتر است و از زیبایی‌های ظاهری است.
تصویر ۵	راست‌قامتی و خوش‌اندامی	اندام بلند قامت که با مقیاس‌های زیبایی‌شناسی ترسیم شده و از نظر ترکیب منحنی شمشیر با خط صاف پیکره در تضاد است؛ زیرا از منظر زیبایی، این دو هم‌دیگر را بهتر نشان می‌دهند تا دو خط موازی.	استوار بودن در قامت و معتدل بودن تناسبات در حجم بدن و متناسب بودن اجزای چهره با یکدیگر باعث زیبایی چهره و اندام می‌شود که ملاصدرا به‌عنوان زیبایی در ظاهر تبیین نموده است و بدون این زیبایی‌ها به زیبایی باطن که بسیار از نظر مرتبه بالاتر است، نمی‌شود رسید.
تصویر ۶	زیبایی در نور و رنگ	در تصویر آسمان طلایی است و رود نقره‌فام و طلا و نقره نور را از سایر رنگ‌ها بیشتر از خود ساطع می‌کنند و درخشان هستند. رنگ بنفش متمایل به آبی پس‌زمینه و کوه‌های پشت با شکوفه‌های سفید که در همه‌جا پراکنده هستند، بر شفافیت و نورانیت اثر افزوده. رنگ صورت شخصیت اصلی اثر، یعنی شیخ روشن‌تر از بقیه و تمامی رنگ‌ها گویی از درون نور تراوش می‌کنند و زیبا هستند.	تا نور نباشد رنگ‌ها مرئی نمی‌شوند، صدرا تحت‌تأثیر پیشینیان مانند سهروردی و ابن عربی، در تفسیرش از آیهٔ نور در قرآن به‌طور مفصل و با استفاده از مبانی فلسفی‌اش، بحث نموده است. در نگارگری ایرانی، جغرافیای عرفانی اسلامی ترسیم شده توسط حکما و عرفا نمود تجسمی می‌یابد. در نگاره‌های ایران ازجمله مکتب اصفهان آنچه جسمانی است، روحانی می‌شود و آنچه روحانی است، جز با رنگ‌های درخشان، نورانی و لطیف و بدون سایه نمود پیدا می‌کند، جهانی سراسر پر از نور.
تصویر ۷	وجود عشق پاک و معنوی به زیبایی‌های نهفته در صورت و سیرت	درخت مانند چتری بالای سر استاد و شاگردش، آن‌ها را به‌صورت زیبایی احاطه کرده، گرچه لب‌های آن‌ها بسته است، ولی نگاهشان به‌هم دوخته و مثل این است که نقاش تمایل داشته از این طریق ارتباط آن‌ها را مشخص نماید. زیبایی در نقش تصویر، حالت قرارگیری مؤدبانهٔ آن‌ها و احترام متقابل، رابطهٔ عشق پاک و علاقه را در جهت تعلیم و تربیت نشان می‌دهد.	عشق اساتید به جوانان انگیزه‌ای است تا جوانان به غایات مقصود خویش برسند، غایاتی که مقصود از آن‌ها، ایجاد نفوس انسان‌هاست و درحقیقت تحقق مراتب حقیقت نفس انسانی است. در این مراتب، عشق حقیقی بسیار بلند مرتبه و متعالی است. یافتن عشق حقیقی به معشوق حقیقی و معرفت به زیبایی‌های صوری و معنوی و ملکوتی از ویژگی‌های تعلیم بین اساتید و جوانان است.

تصویر	مؤلفهٔ ملاصدرا	نمود زیبایی در اثر	همگامی اثر با مؤلفهٔ ملاصدار در باب زیبایی
تصویر ۸	تعلیم صنایع دقیقه و هنر و شاخه‌های آن	شیخِ در تصویر نقش معلم را دارد، زیرا دفتر مقابل شیخ بر روی زمین از آن حکایت می‌کند. فرد جوان هم از نصایح او استفاده می‌کند. حرکت انگشتان و دستان شیخ نشان‌دهندهٔ تعلیم به شخص جوان است.	در تعلیم و تعلم هنر چون شعر، نغمه، داستان و امثال آن‌ها و به‌طور کلی علوم و فنون، صورتی از معرفت حاصل می‌شود که زمینهٔ توجه انسان را به معرفت‌های متعالی فراهم می‌کند و در اثر آن صورتی از عشق و زیبایی‌شناسی حاصل می‌شود که زمینهٔ توجه انسان را به زیبایی‌های حقیقی فراهم می‌کند.
تصویر ۹	جذابیت ظاهری و عدم‌رویگردانی	پیچش در اندام و خطوط منحنی و نمایش اندام با حرکت زیبایی‌شناسی ریتم خطوط منحنی در سراسر اندام با تناسبات زیبا از زیبایی‌های صوری است که مخاطب را به‌سوی خود جذب می‌کند. حالت چهره غرق در تفکر است؛ در حالی که با انگشت با نقوش روی متکا بازی می‌کند.	ملاصدرا هدف از زیبایی‌های ظاهری جسم را عدم‌رویگردانی مخاطبی دانسته که با فرم ظاهری مواجه می‌شود. عاشق ابتدا زیبایی‌های ظاهر معشوق را می‌پسندد و سپس زیبایی‌های باطن او را کشف می‌کند و دلباختهٔ معشوق می‌شود. پس مشخص است که زیبایی ظاهر نقش مهمی در شیفته شدن عاشق دارد.
تصویر ۱۰	صورت و اندام جمیل	معشوق در حال نوشتن نامه، نگاه موشکافانه‌ای به عاشق دارد و مرد زیباروی با نگاه معصومانه و به‌طریقهٔ نشستن دو زانو درمقابل معشوق، در حال تماشای زیبایی‌هایی است که در جمال معشوق خود مشاهده می‌کند. شعر عاشقانه‌ای نیز در کتیبهٔ بالا و پایین نگاره آمده که عاشقانه بودن نگاره را ثابت می‌کند.	مطابق با آرای صدرا عشق با مواجه با صورت و اندام جمیل و زیبا آغاز و باعث التذاذ می‌شود و عاشق با تکرار مشاهدات ظاهر زیبای معشوق و دریافت زیبایی‌های سیرت و رفتار باطنی معشوق و ترکیب زیبایی ظاهری با زیبایی‌های باطنی و در نتیجه استحسان شمایل محبوب به عشق حقیقی گرفتار می‌شود. عشقی که باعث اتحاد عاشق و معشوق می‌شود.
تصویر ۱۱	هماهنگی در حرکت	در تصویر ضیافت دراویش و رقص عرفانی آن‌ها در جهت رسیدن به بعضی کمالات و دریافت فیض ربانی که بعضی فیض را دریافت کرده و مدهوش شده‌اند و بعضی دیگر که در تکاپو و رسیدن به این منظور هستند، از قاعده حرکت و رسیدن به زیبایی مطلق مستثنی نیست.	صدرا در زیبایی و هماهنگی در حرکت، کل عالم را به رقصنده‌ای تشبیه می‌کند. از نظر او، هنگامی که ظاهر عالم در حرکت و رقص است، باطن آن اهتزاز یافته و غایات این رقص و اهتزاز در شرف و جمال متفاوت خواهد بود. در نهایت هرچه غایت حرکت برای باطن عالم، عالی‌تر باشد، حرکت و اهتزاز باطن بیشتر به‌سمت زیبایی مطلق خواهد بود.
تصویر ۱۲	جوده‌النظام، اشرف‌النظام	در سنت نگارگری تمام اجزا براساس نظمی خاص ساخته و پرداخته می‌شود. جایگزینی سرانداما در تصاویر معمولاً در خیلی از تصاویر براساس منحنی حلزونی استوار است. این منحنی نیل به وحدت و کمال در نظمی خاص است. سایر عناصر نیز در تحرک و نظم هستند. نظم باعث وحدت در زیبایی اثر می‌گردد. نظم را می‌شود در نگارهٔ بزم در طبیعت مشاهده کرد.	ملاصدرا نظم را مسبب وحدت اثر هنری می‌داند و عواملی که سبب می‌شود اثر هنری به وحدت برسد، از ارکان زیبایی‌شناسی صدرایی است. همچنین در سریان عشق در هستی، بر وجود نظم تأکید دارد. عشق در موجودات براساس نظامی مستحکم بنا شده و هر عشقی که در مرحلهٔ پایین است، منتهی به عشق بالاتر می‌شود تا سرانجام به عشق واجب‌الوجود واصل شود.

۴. همگامی مؤلفه‌های ملاصدرا با زیبایی‌های محتوایی: ملاصدرا در ارتباط با زیبایی‌های محتوایی، حسن خلق و زیبایی اخلاق را مطرح می‌کند؛ او چهار قوهٔ علم، غضب، شهوت و عقل را که هرکدام از آن‌ها چنانچه به حُسن و اعتدال آراسته گردد، به زیبایی اخلاق که در انسان‌ها پنهان است منجر می‌شود و این زیبایی‌ها به انضمام

زیبایی‌های ظاهری، سبب ایجاد عشق حقیقی می‌شود. ملاصدرا معتقد است کسانی که اعتدال مزاج دارند جهت دریافت زیبایی‌های صوری و محتوایی ارجحیت دارند و نیز انسان‌هایی که طبع دقیق، قلب لطیف و نفس رحیمه دارند، سراسر زندگی و جهان را پُر از عشق و زیبایی می‌بینند. او د رمورد فضائل نفسانی معتقد است، هنگامی که نورانیت نفس به کمال خویش برسد، این اشراق به ظاهر هم سرایت می‌کند و عاشق با مشاهدهٔ زیبایی‌های ظاهر و دریافت زیبایی‌های باطن و در نتیجه استحسان شمایل معشوق به عشق حقیقی نائل می‌شود. در جدول ۲، مولفه‌های زیبایی‌شناسی ملاصدرا در ارتباط با زیبایی‌های محتوا یا پنهان موجود در تصاویر مکتب نقاشی اصفهان، معرفی و شرح داده شده است. برخی موارد که به زیبایی‌های محتوایی ارتباط دارد، همچون حسن خلق، اعتدال مزاج، اعتدال و پرهیز از افراط و تفریط، تدبیر و اتقان رأی، دقت در طبع، صافی و انتظام ذهن با نمونه‌های منتخب مطابقت عینی ندارد؛ اما بازتاب برخی دیگر از مؤلفه‌ها که زیبایی بصری را تداعی می‌کند، همچون رقت، لطافت قلب و نفس، طیب، پاک و حلال بودن، صفت رحمت در نفس انسان و کمال و شدت وجود در تصاویر دیده می‌شود.

جدول ۲. زیبایی‌شناسی ملاصدرا در ارتباط با زیبایی‌های محتوا یا پنهان در نمونه‌های منتخب نقاشی اصفهان. منبع: نگارندگان.

مولفه زیبایی	ارتباط با نقاشی اصفهان	توضیح مؤلفه‌های نظری صدرالمتألهین
حسن خلق	مطابقت تصویری ندارد.	صورت باطنی انسان ارکانی دارد که برای حسن خلق باید همگی آن ارکان نیکو شوند و این ارکان چهار قوهٔ علم و غضب و شهوت و عقل هستند. علم نوری است مقتبس از مشکوه نبوت در دل بندهٔ مؤمن که به‌وسیلهٔ آن به خدا راه پیدا می‌کند و فرق میان علم و عقل آن است که عقل نوری است فطری که تمایز صلاح از فساد و خیر از شر را انجام می‌دهد. شهوت عبارت است از جنبش نفس در طلب لذت و آنچه را که دوست دارد. لذا قوهٔ شهوت برانگیزاننده یا فراچنگ آوردن و قوهٔ غضب، وادارکننده به دفع زیان منافی شهوت است. زیبایی اخلاق از زیبایی‌های غیرظاهری است که عاشق با احساس آن در معشوق، واجد عشق لطیف و عفیف می‌شود و هنرمند با نمادها و نشانه‌ها درصدد بیان زیبایی‌های ظاهری و باطنی در نگاره‌های عاشقانه می‌باشد.
اعتدال مزاج	مطابقت تصویری ندارد.	صلاحیت موجوداتی که مزاجشان معتدل است برای دریافت فیض ربانی که همان درجات مختلف نفس است بیشتر خواهد بود. حق را مبدأ فیاض می‌دانند و فیضش علی‌الدوام بر موجودات وارد می‌شود و همهٔ موجودات همیشه از فیض رحمانی بهره می‌برند.
اعتدال و پرهیز از افراط‌وتفریط	مطابقت تصویری ندارد.	اعتدال قوهٔ غضب، شجاعت و شهامت است که از اخلاق پسندیده است. افراط در این قوه موجب تهور کبر و عجب و تفریط در آن سبب صفاتی همچون ترس و ذلت می‌شود. از اعتدال قوهٔ عقل و عدل نیز تدبیر و اتقان رأی حاصل می‌شود و از افراط در آن مکر و نیرنگ و از تفریط در آن حماقت و کودنی حاصل می‌شود.
تدبیر و اتقان رأی	مطابقت تصویری ندارد.	از نیکویی قوای عقل و عدل نیز تدبیر و محکم و استوار بودن رأی می‌باشد.
عفت، غیرت و حیا	مطابقت تصویری ندارد.	ملاصدرا اعتدال در قوهٔ علم را به توانایی ادراک بین صدق و کذب در اقوال و اعتقادات و شناسایی اعمال زیبا و قبیح تعریف می‌کند و اعتدال در قوای شهوت و غضب را به نگهداری آن‌ها تحت ضوابط و قواعد شریعت و حکمت و اعتدال قوهٔ عقل و عدل را به توانایی نگهداری قوهٔ غضب و شهوت در چارچوب دین. ملاصدرا همچنین برای حد افراط و تفریط هر یک از این قوا ویژگی‌هایی را برمی‌شمارد که می‌توان آن‌ها را ملاک زیبایی یا زشتی اخلاقی دانست. در مورد قوهٔ شهوت اعتدال آن عفت است و افراط در آن سبب بی‌عفتی و تفریط موجب خمودی می‌شود.

مولفه زیبایی	ارتباط با نقاشی اصفهان	توضیح مؤلفه‌های نظری صدرالمتألهین
طیب، پاک و حلال بودن	مطابقت تصویری ندارد.	طیب صفتی قرآنی است به‌معنای چیزی که هم حواس و هم نفس از آن لذت می‌برند؛ نقیض آن هم صفت خبیث است. طیب به‌معنای دلچسب و طبع‌پسند و همچنین به‌معنای پاک و حلال به‌کار می‌رود و نیز نیکویی هم در جوار طیب به‌کار می‌رود که به‌معنای زیبایی و زیبارو و خوب‌روست.
دقت در طبع	مطابقت تصویری ندارد.	ملاصدرا معتقد است کسانی که طبع دقیق، قلب لطیف، ذهن صاف و نفس رحیمه دارند، زندگی‌شان خالی از عشق مجازی و علاقه به زیبایی نیست.
رقت، لطافت قلب و نفس	مطابقت تصویری ندارد.	عشق عفیف، سبب لطافت نفس و منور شدن قلب می‌شود. طبق گفتار ملاصدرا، قلب رقیق و لطیف باعث به‌وجود آمدن عشق می‌شود. به‌وجود آمدن عشق هم از علاقه به زیبایی آغاز می‌شود و کسانی هم عاشق می‌شوند که دارای قلب لطیف و نفس پاک و رحیم هستند.
صافی و انتظام ذهن	مطابقت تصویری ندارد.	طبق گفتار ملاصدرا، ذهن صاف و منظم و آری از آلودگی‌ها سبب عشق لطیف می‌شود. وی معتقد است هرکجا زیبایی باشد این صفات موجود است و آنجایی که این صفات باشند عشق به‌وجود می‌آید.
صفت رحمت در نفس انسان	در تصویر۶، هنرمند سعی نموده نورانیت در چهرهٔ شیخ را با رنگ‌های روشن که شخصیت عرفانی دارد، نشان دهد.	صدرالمتألهین در مورد ارتباط زیبایی انسان‌ها با فضائل نفسانی بیان می‌کند زیبایی انسان‌ها در بیشتر موارد دلالت بر فضیلت نفسانی آن‌ها دارد، زیرا هنگامی که نورانیت نفس به کمال خویش برسد، این اشراق به بدن نیز سرایت می‌کند. همچنین ظاهر نشان‌هایی از باطن دارد. جمال انسان بسیاری از آثار جمال و جلال الهی را دارد.
کمال و شدت وجود	در تصویر ۶، هنرمند زیبایی عالمی به‌غیر از عالم مادی و برتر از عالم حس را به‌تصویر کشیده، جهان بهاری و درختان پر از شکوفه و زمین سبز و خرم با انواع گل‌ها و گیاهان که تصور زیبایی عالم بالاتر را تداعی می‌کند.	ملاصدرا معتقد است عالم وجود همه نزول مراتب جمال هستند که از جمال مطلق الهی سرچشمه می‌گیرند و مرحله به مرحله از عالم عقول الهی تا مرحلهٔ حس تنزل پیدا می‌کنند. از این‌رو، هرچه به منبع وجود و جمال نزدیکترشویم، با وجود شدیدتر و زیباتری مواجه خواهیم بود. هرچه وجود کامل‌تر و شدیدتر باشد، موجود زیباتر است. هرچه از عالم حس و ماده بالاتر رویم، این شدت وجودی بیش‌تر می‌شود و به‌طور کلی زیبایی‌های باطنی یا معنوی شدیدتر می‌شوند.

نتیجه

یکی از مسائلی که ملاصدرا به آن پرداخته، اما هنوز هم می‌توان به‌مدد اصول او ابعاد جدیدتری از آن را مورد واکاوی قرار داد، مسالهٔ زیبایی و هنر است. ملاصدرا طبق اصول و فلسفهٔ حکمت متعالیه‌اش، زیبایی را اصیل، واحد و اشتدادی می‌داند. جمال از نظر وی، حقیقت واحدی است که برخی از مراتب آن در بالاترین مرتبه از زیبایی بوده است و برخی در مرتبهٔ پایین‌تر قرار دارند. خداوند در بالاترین مرتبه، از حیث شرف و جمال، قرار دارد. زیبایی امری مشکک است، لذا بهرهٔ موجودات گوناگون از این حقیقت امری ذومراتب است. زیبایی با حرکت اشتدادی از پایین به بالا حرکت کرده تا سرانجام به مبدأ زیبایی مطلق خواهد رسید. از این‌رو، عجیب نیست که آثار نگارگری ایرانی خلق زیبایی در عوالم برتر را نشان می‌دهد. به‌نظر ملا صدرا، آنچه که از کمال، صورت، عشق و جمال در این عالم یافت می‌شود، همه تمثلات چیزی است که در عالم اعلی هستند. عالمی که این هنرمندان مصور می‌کنند، مادی نیست. در نگاره‌های نقاشی مکتب اصفهان، نقشمایه‌ها و موضوعاتی دیده می‌شوند که به‌لحاظ عناصُر بصری و نیز محتوا، بیان‌کنندهٔ زیبایی‌های صوری و شکلی و بعضی به‌صورت رمز و نماد که از بصر و دیده پنهان هستند، می‌باشد. همچنین در آرای صدرالدین محمد شیرازی در باب زیبایی نیز مؤلفه‌هایی یافت می‌شوند که بعضی به زیبایی‌های ظاهری ارتباط دارند و دستهٔ دیگر به زیبایی‌های محتوایی. به‌علاوه این دو گروه

زیبایی با هم رابطهٔ متقابل دارند، یعنی ترویج زیبایی‌های ظاهری در انسان‌ها، باعث رشد صفات حسنهٔ اخلاقی می‌شود و برعکس، زیبایی‌های محتوایی در شکل و ظاهر نیز بروز پیدا می‌کنند. بازتاب مؤلفه‌های صوری ملاصدر را در آثار نگارگری، به‌خصوص مکتب اصفهان، می‌توان یافت: ملاصدرا نظم را مسبب وحدت در اثر هنری می‌داند. نظم در عناصر بصری نگاره‌ها، مانند آرایش نقوش هندسی و گل‌ها دیده می‌شود. اندام‌ها با ریتم خاص منحنی حلزونی نیز در ترکیب آثار هنری نگارگری مشهود است. در مؤلفهٔ غنج و دلال که معشوق حرکات و سکناتی برای جذب عاشق از خود بروز می‌دهد، نظیر حرکت اندام و انحنای بدن و نشان دادن زیبایی‌های زنانه مانند مو در پس پوشش چادر، نمونه‌هایی است که پژوهش حاضر در نمونه‌های منتخب به آن رسیده است. وجود لطافت و زیبایی در اندام، در گفتار ملاصدرا، در بعضی از آثار منتخب که باعث جذب معشوق می‌شود، قابل‌مشاهده است. اعتدال در اندام و راست‌قامتی و خوش‌اندامی در تصاویری که در نگارگری سنتی و به‌خصوص مکتب اصفهان به‌کار رفته است، مانند تک‌نگاره‌های رضا عباسی، نمونه‌هایی از زیبایی‌های صوری هستند که در این پژوهش یافته شد. زیبایی در رنگ و نور، در نگارگری ایران، ازجمله مکتب اصفهان، نشانگر آن است که آنچه جسمانی است، روحانی می‌شود و آنچه روحانی است، با رنگ‌های درخشان، نورانی و لطیف نمود می‌یابد. عشق‌های پاک و معنوی به زیبایی‌های نهفته در صورت و سیرت، از مشخصه‌هایی است که عاشق شیفته آن می‌شود. مؤلفهٔ هماهنگی در حرکت کل عالم، در کل موجودات، اعم از نبات و جماد و انسان، حرکت به‌سوی کمال است. در تصویر ضیافت دراویش، کل تصویر از نظر ترکیب ظاهری در حرکت و پویایی است هم در طبیعت و هم در اندام‌ها و همین حرکت ظاهری در رقص عرفانی دراویش سبب حرکت عرفانی آن‌ها به‌سوی کمال و جمال است که پژوهش حاضر به آن رسیده است. سلسلهٔ زیبایی‌های محتوایی و صوری به زیبایی‌های مطلق الهی ختم می‌شوند. اما مؤلفه‌های ملاصدرا را در زیبایی‌های محتوایی بیشتر در مطالب تئوری و نظری می‌توان یافت، مثلاً در مؤلفهٔ محتوایی «حسن خلق» که دارای ارکان علم، غضب، شهوت و عقل است مطابق تصویری برای آن یافت نشد و یا در مؤلفهٔ محتوایی «عفت، غیرت و حیا» که باعث شیفتگی معشوق به عاشق می‌شود پیدا نشد. ولی در بعضی مؤلفه‌ها، مطابق تصویری آن را می‌شود تبیین و اثبات کرد. به‌عنوان مثال، مؤلفهٔ «کمال و شدت وجود» در نگارگری، به‌خصوص در مکتب اصفهان، بعضی مراتب وجود نظیر عالم مثال را می‌توان دریافت کرد که تصاویری است پُر از نور و جهانی بدون سایه که از عالم طبیعت مادی بالاتر رفته و به عالم مثال رسیده و کمال را برتر از عالم ماده ظاهر می‌سازد و بعد از آن به عالم عقول خواهد رسید. البته تصاویر عالم عقول را با رنگ و عناصر مادی نمی‌شود نشان داد و فقط در آن عالم می‌شود تجسم کرد. بنابراین هرچه وجود که عین زیبایی است کامل‌تر باشد، زیبایی آن هم بیشتر خواهد بود تا سرانجام به زیبایی مطلق برسد.

تقدیر و تشکر

ضمن تشکر و قدردانی از اساتید محترم در راهنمایی و هدایت این پژوهش از راهنمایی بی‌دریغ سرکار خانم دکتر فرزانه فرخ‌فر نیز کمال تشکر را دارم. همچنین از سردبیر محترم و کادر اجرایی قدردانی می‌نمایم.

منابع

- احمدی، بابک. (۱۳۷۴). *حقیقت و زیبایی*. تهران: نشر مرکز.
- آژند، یعقوب. (۱۳۹۳). *مکتب نگارگری اصفهان*. تهران: سازمان چاپ و انتشارات.
- امامی جمعه، سیدمهدی. (۱۳۸۸). *فلسفهٔ هنر در عشق‌شناسی ملاصدرا*. تهران: مؤسسهٔ تألیف و نشر آثار هنری.
- امامی جمعه، مهدی و احمدی، جمال. (۱۳۹۶). ملاک‌های زیبایی‌شناسی در فرم و محتوا از نگاه ملاصدرا. *حکمت صدرایی*، ۶(۱)، ۲۵-۴۰. Dor: 20.1001.1.23221992.1396.6.1.2.9
- بابایی، علی. (۱۳۸۶). *زیبایی‌شناسی در مکتب صدرا*. تهران: انتشارات مولی.
- بورکهارت، تیتوس. (۱۳۸۶). *مبانی هنر اسلامی* (ترجمه و تدوینِ امیر نصری). تهران: انتشارات حقیقت.
- پاکباز، رویین. (۱۳۸۱). *دایرةالمعارف هنر*. تهران: فرهنگ معاصر.
- جوانی، اصغر. (۱۳۸۵). *بنیان‌های مکتب نقاشی اصفهان*. تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.
- حسینی راد، عبدالمجید. (۱۳۸۴). *شاهکارهای نگارگری ایران*. تهران: موزهٔ هنرهای معاصر تهران.
- رهنورد، زهرا. (۱۳۸۲). تجلی عشق بر نگارگری ایرانی- اسلامی (بررسی قصهٔ خسرو و شیرین). *هنرهای زیبا*، (۱۶)، ۶۹-۸۲.
- سجادی، سید جعفر. (۱۳۷۹). *فرهنگ اصطلاحات فلسفی ملاصدرا*. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- سودآور، ابوالعلاء. (۱۳۸۱). *هنر دربارهای ایران* (ترجمهٔ ناهید محمدشمیرانی). تهران: کاررنگ.
- شایسته‌فر، مهناز و کریمی، نرگس. (۱۴۰۱). بازتاب اشعار مثنوی معنوی مربوط به داستان‌های پیامبران در نگاره‌های دوره صفوی .*پیکره*، ۱۱(۲۸)، ۶۷-۸۳. Doi: 10.22055/pyk.2022.173670
- شیرازی، صدرالدین محمد(ملاصدرا). (۱۳۶۶). *تفسیر القرآن الکریم* (جلد ۷و ۳و ۱). قم: انتشارات بیدار
- شیرازی، صدرالدین محمد(ملاصدرا). (۱۳۹۲). *حکمت متعالیه در اسفار عقلی اربعه* (ترجمهٔ محمد خواجوی). تهران: انتشارات مولی.
- شیرازی، صدرالدین محمد(ملاصدرا). اسرارالآیات (تصحیح محمد خواجوی). تهران: انجمن حکمت و فلسفه.
- کن‌بای، شیلا. (۱۳۹۳). *رضا عباسی اصلاح‌گر سرکش* (ترجمهٔ یعقوب آژند). تهران: انتشارات متن.
- مافی تبار، آمنه. (۱۴۰۰). نشانه‌های تصویری تنعم در تک پیکر نگاری‌های درباری زنانهٔ عصر زند و قاجار در قیاس با نگارگری مکتب اصفهان. *پیکره*، ۱۰(۲۵)، ۳۴-۴۹. Doi: 10.22055/pyk.2022.17342
- نصر، سید حسین. (۱۳۷۱). *سه حکیم مسلمان* (ترجمهٔ احمد آرام). تهران: انتشارات امیرکبیر.
- هاشم‌نژاد، حسین و نعمتی، جواد. (۱۳۹۰). زیباشناسی در فلسفهٔ صدرالمتألهین. *دوفصلنامهٔ علمی- پژوهشی فلسفه*، ۳۹(۲)، ۱۶۲-۱۳۷.
- هاشم‌نژاد، حسین. (۱۳۹۲). *زیبایی‌شناسی در آثار ابن سینا، شیخ اشراق و صدرالمتألهین*. تهران: انتشارات سمت.

©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
روانشناسی رنگ لباس زنان در نگاره‌های منتخب از «شاهنامهٔ طهماسبی» براساس نظریهٔ «ماکس لوشر»
دوره دوازدهم، شماره۳۳، پاییز ۱۴۰۲ شماره صفحات ۶۷ تا ۸۵

سجاد فطرتی باسمنج [۱] شهریار شکرپور [۲]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲،۲،۲۳ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲،۶،۳۰ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲،۷،۴

DOI: 10.22055/PYK.2023.18472 **DOR**: 20.1001.1.23224622.1402.12.33.5.8
URL: https://paykareh.scu.ac.ir/article_18472.htm

ارجاع به این مقاله: فطرتی باسمنج، سجاد و شکرپور، شهریار. (۱۴۰۲). روانشناسی رنگ لباس زنان در نگاره‌های منتخب از «شاهنامهٔ طهماسبی» براساس نظریهٔ «ماکس لوشر». پیکره، ۱۲(۳۳)، ۶۷-۸۵.

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله در همین شماره با عنوان زیر منتشر شده است
Color Psychology of the Women's Clothing in Selected Paintings of "Tahmasp Shahnameh" Based on the theory of "Max Loescher"

مقاله پژوهشی

روانشناسی رنگ لباس زنان در نگاره‌های منتخب از «شاهنامهٔ طهماسبی» براساس نظریهٔ «ماکس لوشر»*

چکیده

بیان مسئله: رنگ به‌عنوان یکی از عناصر مهم بصری بیشتر مورد توجه هنرمندان مکتب دورهٔ صفوی بوده است. حضور متعدد نقش زن در «شاهنامهٔ طهماسبی» نشان از جایگاه والای زنان در این دوره دارد. از این رو با استعانت از رویکرد روانشناسی رنگ ماکس لوشر می‌توان به مطالعهٔ لباس زنان در «شاهنامهٔ طهماسبی» اقدام کرد. پژوهش فوق درصدد پاسخ‌گویی به این پرسش‌ها صورت گرفته است: براساس نظریهٔ «روانشناسی رنگ ماکس لوشر» هنرمند از چه رابطه‌ای برای ترسیم لباس زنان «شاهنامهٔ طهماسبی» استفاده کرده است؟ و نیز هنرمند بیشتر تحت‌تأثیر کدام‌یک از رنگ‌های سرد یا گرم قرار داشته است؟

هدف: شناخت اندیشه‌های روانی هنرمند صفوی در ترسیم رنگ لباس زنان «شاهنامهٔ طهماسبی» براساس نظریهٔ روانشناسی رنگ ماکس لوشر هدف پژوهش حاضر است.

روش پژوهش: این پژوهش از نوع کیفی و روش انجام آن توصیفی- تحلیلی است. جمع‌آوری اطلاعات به‌روش کتابخانه‌ای و با ابزار فیش‌برداری و تصویرخوانی و جداول، از طریق تحلیل داده‌ها، صورت گرفته است. روش نمونه‌گیری پژوهش هدفمند و به‌جهت تعدد حضور پیکره‌های زنان، از بین ۲۵۸ نگارهٔ «شاهنامهٔ طهماسبی»، ۲ نگاره برای مطالعه با نظریهٔ مذکور انتخاب شده است.

یافته‌ها: هنرمند عصر صفوی از دید روانشناسی رنگ ماکس لوشر در بکارگیری عنصر رنگ برای لباس زنان از رابطهٔ تعادل بین رنگ‌های سرد و گرم استفاده کرده است که به عبارت دیگر از هر دو گروه رنگی سرد و گرم برای رنگ‌آمیزی لباس زنان بهره جسته است. نگاره‌های مورد پژوهش در ارتباط با نظریه حاضر از لحاظ تعدد رنگی و به کاربردن رنگ‌ها نسبت رنگ‌های سرد به رنگ‌های گرم بیشتر است و این بیانگر آن است که هنرمند این دوره بیشتر تحت‌تأثیر رنگ‌های سرد(آبی، سبز) قرار داشته است. مطابق با نظریه مذکور از رنگ خاکستری که یک رنگ خنثی محسوب می‌شود برای لباس زنان استفاده نشده است و همچنین برای نشان دادن جایگاه زنان از منسوجات بهره گرفته شده است.

کلیدواژه

روانشناسی رنگ، لباس زنان، شاهنامهٔ طهماسبی، ماکس لوشر

۱. نویسنده مسئول، کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.
Email: Sajad.fetrati1376@gmail.com
۲. استادیار گروه هنرهای صناعی، دانشکده هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.

*مقالهٔ حاضر برگرفته از پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد نگارنده اول با عنوان «روانشناسی رنگ در لباس شاهان بر تخت نشسته «(شاهنامهٔ طهماسبی) براساس نظریهٔ ماکس لوشر» با هدایت نگارنده دوم در دانشگاه هنر اسلامی تبریز است.

مقدمه

عنصر رنگ[۱] در آثار هنری دارای جایگاه ویژه‌ای است، چراکه رنگ با احساسات آدمی پیوندی عمیق دارد. رنگ توانایی مطالعهٔ ابعاد روانی را در آثار هنری داراست؛ به‌همین منظور می‌توان از نظریه‌های روانشناسی[۲] در تحلیل روانی آثار بهره گرفت. در مورد پژوهش‌های روانشناسی رنگ، می‌توان به افرادی همچون «ماکس لوشر، رورشاخ[۳]، ماکس فیستر[۴]، فابر بیرن [۵]، ریتبرگر[۶]، ایتن و ویلز[۷]، الخویسکی[۸]، عمر مختار[۹]و دودانگه[۱۰] و ...» اشاره کرد؛ که از دیدگاه‌های نظیر فیزیک، بُعد درمانی رنگ و ... دست به مطالعه و پژوهش زده‌اند. تست روانشناسی رنگ ماکس لوشر یک آزمون روانشناسی است که برای تشخیص روحیه روانی فرد مورد آزمون از طریق انتخاب تعدادی مشخص از رنگ‌های سرد، گرم و خنثی موجود در این آزمون و تحلیل آن‌ها مطابق با نظریه یادشده صورت می‌گیرد. در خصوص ارتباط نظریه روانشناسی رنگ ماکس لوشر با پژوهش حاضر می‌توان اظهار داشت که در تاریخ نگارگری ایران همواره عنصر رنگ پیوندی ناگسستنی با روحیهٔ هنرمندان به‌خصوص هنرمندان دورهٔ صفوی داشته است. رنگ به‌دلیل جلوه‌گر بودن بیانگر روحیهٔ فرد و نیز نشان از تیپ شخصی دارد و به‌کارگیری رنگ در لباس پیکره‌های انسانی ازجمله لباس زنان در نسخ خطی ادوار مختلف رایج بوده است. در دوران حکومت شاه طهماسب که خود نیز هنرمند بوده است، شاهنامه‌ای به‌نام او نوشته شده که که نام دیگر آن «شاهنامهٔ هوتن» است. تنوع رنگی در این شاهنامه نشان از علاقه‌مندی هنرمندان به عنصر رنگ است از این‌رو می‌توان با در نظر گرفتن روحیهٔ هنرمندان عصر صفوی و با استفاده از دیدگاه روانشناسی رنگ ماکس لوشر به ابعاد روانی بهره‌گیری از رنگ در ترسیم لباس زنان این شاهنامه پی‌برد. هدف پژوهش حاضر شناخت اندیشه‌های روانی هنرمند صفوی در ترسیم رنگ لباس زنان «شاهنامهٔ طهماسبی» براساس نظریهٔ روانشناسی رنگ ماکس لوشر است. پژوهش حاضر در پی پاسخ به دو سؤال پیش رو است: نخست اینکه؛ براساس نظریهٔ روانشناسی رنگ ماکس لوشر هنرمند از چه رابطه‌ای برای ترسیم لباس زنان «شاهنامهٔ طهماسبی» استفاده کرده است؟ و دوم آنکه: هنرمند بیشتر تحت‌تأثیر کدام‌یک از رنگ‌های سرد یا گرم قرار داشته است؟

روش پژوهش

پژوهش حاضر از نوع توصیفی- تحلیلی و در حیطهٔ پژوهش‌های کیفی است و بر اساس مبانی نظری روانشناسی رنگ ماکس لوشر انجام گرفته است. چگونگی استفاده از این نظریه به اینگونه است که ابتدا ۸ رنگ (آبی، سبز، قرمز، زرد، بنفش، قهوه‌ای، سیاه و خاکستری) موجود در نظریهٔ روانشناسی رنگ ماکس لوشر مطابق‌با جایگاه‌های رنگ‌ها مشخص شده از شمارهٔ ۷ تا ۰ و سپس با مشخص شدن گروه‌های رنگی اصلی و فرعی به تحلیل گروه‌های رنگی پرداخته می‌شود که در این پژوهش لباس زنان منتخب از «شاهنامهٔ طهماسبی» مورد مطالعه قرار گرفته است. جمع‌آوری اطلاعات به‌روش کتابخانه‌ای و با ابزار فیش‌برداری، تصویرخوانی و جداول، از طریق تحلیل داده‌ها، صورت گرفته است. روش نمونه‌گیری پژوهش به‌صورت هدفمند بوده است. از میان ۲۵۸ نگارهٔ «شاهنامهٔ طهماسبی»، ۲ نگاره که دارای بیشترین ارتباط به‌لحاظ بسامد رنگی با نظریهٔ ماکس لوشر بوده، برای مطالعه انتخاب شده است. دلیل انتخاب نمونه‌های مذکور، ویژگی‌های شاخص نگاره‌ها به‌جهت تعدد حضور پیکره‌های

زنان نسبت به دیگر نگاره‌های موجود در «شاهنامهٔ طهماسبی» و نیز رنگ‌های متنوع‌تری بوده است که در لباس زنان نگاره‌های منتخب دیده شده است. در پژوهش حاضر، در ابتدا به مطالعهٔ «مفهوم رنگ، روانشناسی رنگ و تأثیر آن بر روی آدمی، رنگ و شخصیت و جایگاه زنان در دورهٔ صفوی» پرداخته شده و در گام دوم به‌معرفی نمونه‌های مورد مطالعه و در آخر با استفاده از رویکرد نظری به تحلیل داده‌ها در جداول و به رابطهٔ رنگ لباس زنان با جایگاه آنان پرداخته شده است. سرانجام داده‌های به‌دست آمده به روش استدلال استقرایی که مشاهدات و اطلاعات تجربی را برای رسیدن به نتیجه مورد نظر تلفیق می‌کند، تجزیه و نتیجهٔ پژوهش حاصل شده است.

پیشینه پژوهش

نظریه روانشناسی رنگ ماکس لوشر را می‌توان در حوزه ادبیات فارسی و هنرهای تجسمی از جمله نگارگری ایرانی مشاهده کرد. در این خصوص کتاب‌ها و مقالاتی به چاپ رسیده‌اند. از جمله تحقیقاتی که در ارتباط با نظریه روانشناسی رنگ ماکس لوشر در ادبیات و هنر انجام شده است می‌توان به پژوهش‌های زیر اشاره کرد: مقالهٔ «بررسی روانشناسی رنگ در آثار رضا عباسی» نوشتهٔ «عبدالحسینی و صید یوسفی» (۱۳۹۳) اشاره کرد؛ در این پژوهش به‌بررسی رنگ در آثار رضا عباسی با بهره‌گیری از نظریهٔ ماکس لوشر انجام شده است که نشان می‌دهد رنگ قهوه‌ای، بیشترین بسامد رنگی را داراست که بیانگر نبود آسایش و رنگ سیاه نشانگر ترک علاقه، رنگ آبی طلب آرامش، بنفش نوعی احساس عارفانه و رنگ قرمز، رنگ طرد شده در آثار وی است و رنگ خاکستری کمترین فراوانی را دارد. همچنین در مقاله‌ای دیگر با عنوان «روانشناسی رنگ‌ها در شاهنامه» که نوشتهٔ «ذبیح‌نیا عمران و محمدی» (۱۳۹۰) است، به‌بررسی رنگ سیاه که نشان از چشم زیبارویان و رنگ سرخ که بیانگر قدرت، زندگی و آتش می‌باشد، پرداخته شده است. در ارتباط با لباس می‌توان به مقالهٔ «بررسی رابطهٔ جایگاه اجتماعی و انتخاب رنگ البسه در نگاره‌های دورهٔ صفویه» نوشتهٔ «محبی، حسنخانی قوام و امانی» (۱۳۹۷) اشاره نمود. در این مقاله به شیوه‌ی لباس پوشیدن اشخاصی همچون شاه، اشرافیان، عاشقان، رقّاصان، کارگران و دراویش از لحاظ درک نمادها و کشف معانی رنگ پوشاک بر روی نگاره‌های دوره صفوی پرداخته شده است که هدف آن بیان رابطه بین رنگ لباس و شیوه‌ی پوشش شخصیت‌های نگاره‌ها بوده است. نتایج حاصل نشان می‌دهد که از رنگ‌های گرم بیشتر در لباس شاه، اشرافیان، عاشقان، رقّاصان استفاده شده است در حالی که از رنگ‌های سرد و تیره در لباس افرادی همچون: صوفیان و عارفان،دراویش، کارگران و فقرا بهره گرفته شده است. دربارهٔ پوشش زنان و نوشته‌های ایران‌گردان خارجی در سفرنامه‌هایشان می‌توان به مقاله‌ای با عنوان «مطالعهٔ تطبیقی پوشش زنان در سفرنامه‌ها و نگاره‌های دورهٔ صفوی» از «ولی قوجق و مهرپویا» (۱۳۹۶) اشاره کرد. مقاله ذکر شده به تطبیق پوشش زنان در دوره صفوی و انعکاس آن در سفرنامه‌ها بر مبنای تصویر پرداخته شده است. حاصل نتایج نشان می‌دهد که نمی‌توان به طور قطعی به مطالب سفرنامه‌ها استناد کرد چرا که در برخی موارد پوشاک در دوره صفوی دچار تغییر و تحول شده است. کتاب «سفرنامهٔ برادران شرلی» از «دهباشی» (۱۳۷۸) بیانگر مشاهدات بصری برادران شارلی از وضعیت اجتماعی ایران در دوره‌ی صفوی است. در خصوص سیر تحول پوشش در دوران صفوی «بررسی حضور اجتماعی زنان و سیر تحول پوشش در نگاره‌های عصر صفوی» عنوان مقاله‌ای است که توسط «تقوی و موسوی» (۱۳۹۲) نگاشته شده است. این مقاله با رویکرد توصیفی و تحلیلی تاریخی به سیر تحول پوشش زنان پرداخته است. در نتایج این مقاله مشخص گردیده است که زنان غیر درباری در مقایسه با زنان درباری از آزادی عمل در انتخاب پوشش برخوردار بوده‌اند. در مقالهٔ دیگر نیز با عنوان «کارکرد رنگ در مثنوی مولوی» نوشتهٔ

«فاتحی و قهرمانی» (۱۳۹۶) به کارکرد رنگ‌های سیاه و سفید و نیز سرخ و زرد و چگونگی تقابل آن‌ها و نیز همنشینی برخی واژگان پرداخته شده است. همچنین در مقاله‌ای با عنوان «روانشناسی کاربردی رنگ‌ها (پنتون)» نوشتهٔ «قلی‌زاده لداری» (۱۳۹۱) به‌بررسی کاربرد رنگ در صنعت و محصولات پرداخته شده است. مقاله‌ای با عنوان «رنگ در تاریخ ایران» نوشتهٔ «میراحمدی» (۱۳۶۸) به تاریخ رنگ در ایران از منظر ادوار تاریخی و آیات قرآنی پرداخته است. در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل و بررسی رنگ‌ها در هنر اسلامی» نوشتهٔ «میرحسینی» (۱۳۹۸) به معانی رنگ‌ها از دیدگاه اسلام پرداخته شده است. لازم به‌ذکر است در پژوهش‌های ذکر شده بیشتر به ابعاد و سیر تحول اجتماعی لباس در دورهٔ صفوی پرداخته شده است؛ این در حالی است که مقالهٔ حاضر درصدد دستیابی به نتایج جدید با استفاده از رویکرد روانشناسی رنگ در خصوص متن بصری می‌پردازد، چراکه به این موضوع در لباس زنان «شاهنامهٔ طهماسبی» پرداخته نشده و تکمیل این خلأ اطلاعاتی حائز اهمیت و وجه تمایز مقالهٔ حاضر با نتایج پژوهش‌های پیشین است.

مفهوم رنگ

رنگ آنچنان با زندگی بشر سروکار دارد که ما هیچگاه آن را به‌عنوان یک پدیدهٔ ناشناخته نمی‌دانیم، مفهوم رنگ در گسترهٔ زندگی جاری است و نمی‌توان یک تعریف واحدی از رنگ داشت (چیجی‌ئیوا، ۱۳۹۶، ۲۹-۳۰). علوم متنوعی همانند فیزیک، هنر و روانشناسی تعاریف مختلفی در مورد عنصر رنگ ارائه داده‌اند که هریک دارای تفاوت‌هایی هستند. عنصر رنگ را می‌توان جزو شگفت‌انگیزترین رویدادهای علمی بشر دانست. دکتر «الریش بیر» که یک روانشناس مطرح اتریشی است، در مورد رنگ، پژوهش‌های زیادی انجام داده است. او عقیده دارد که موجودات در برابر رنگ‌های موجود در طبیعت به‌طور غریزی نمی‌توانند احساس لذت نکنند؛ زیرا دیدن رنگ‌ها و درک آن‌ها موجب خوشنودی می‌شود (بختیاری‌فرد، ۱۳۸۸، ۱۰). از بُعد فیزیکی، رنگ نتیجهٔ برخورد نور به‌سطح اشیا و منعکس شدن آن به‌چشم انسان است. عمل دیدن رنگ به‌عهدهٔ چشم است و از نظر علمی، رنگ تشکیل یافته از نور است که به کمک قوهٔ بینایی درک می‌شود. یک شعاع نوری شامل انواع متنوعی از طول موج‌های عرضی و طولی است. براساس دیدگاه روانشناسان، عنصر رنگ به‌عنوان یک عامل محیطی محسوب می‌گردد و بر این عقیده‌اند که اگر رنگ به‌صورت آگاهانه و هدفمند توسط فرد انتخاب گردد، باعث پدید آوردن رفتار دلخواه فرد می‌شود. با به‌کارگیری کاربرد رنگ دراطراف افراد می‌توان به افرادی که زیاد هیجانی هستند حس آرامش هدیه داد و ایجاد تغییر در افراد کم‌تحرک شد (خواجه‌پور و سمندی، ۱۳۸۹، ۹). «بدیهی است که نور و رنگ بر بیننده تأثیر روانی و جسمانی دارند؛ چراکه چون با چشم دریافت و با جسم تجربه شده‌اند» (پهلوان، ۱۳۸۷).

روانشناسی رنگ و تأثیر آن بر روی آدمی

در ارتباط با رنگ و تأثیر روانی آن بر روان انسان بیان شده است که رنگ دریچه‌ای است رو به‌سوی عمق ذهن و روح گشوده است و دارای خاصیت مؤثر و نفوذ در تمامی موجودات زنده شده است (گیمبل، ۱۳۸۶، ۲۰). رنگ در وضعیت‌هایی همچون هوشیاری و یا ناهشیاری و نیز در خواب حضور دارد. «قدرت تأثیرگذاری رنگ بر جسم، ذهن و روحمان همان چیزی است که به آن توانایی آرام کردن، به‌هیجان آوردن، الهام بخشیدن و توازن می‌دهد و هماهنگی ایجاد می‌کند و شفا می‌دهد» (ویلز، ۱۳۸۸، ۱۲). رنگ‌ها علاوه‌بر روان آدمی، جسم و فیزیولوژی انسان

را نیز تحت‌تأثیر خود قرار می‌دهند. هنگام آزمایش‌هایی که در آن افراد مجبور به اندیشیدن در مورد رنگ قرمز بودند، معلوم شده است که این رنگ باعث بالا رفتن فشارخون و نیز موجب افزایش ضربان قلب می‌شود. از آنجایی که این رنگ بر روی بخش عصبی، به‌ویژه سیستم سمپاتیک، اثرگذار است، به‌عنوان یک عامل تحریک عصبی قلمداد می‌شود. در خصوص رنگ آبی نتایج به‌دست آمده درست برعکس رنگ قرمز، است؛ به‌عبارت دیگر، این رنگ (آبی) باعث کاهش فشار خون و ضربان قلب می‌شود. لازم به‌ذکر است که رنگ آبی تیره (سرمه‌ای) اثرگذاری آرام‌بخشی دارد که از بخش سیستم عصبی خودکار پاراسمپاتیک حاصل می‌شود (لوشر، ۱۳۸۶، ۲۲).

نظریه روانشناسی رنگ ماکس لوشر

ماکس لوشر یک روانشناس و درمانگر سوئیسی بود که به‌دلیل ابداع آزمون رنگ لوشر که ابزاری برای مشخص کردن چگونگی حالت روانی اشخاص براساس تجربیات رنگی آن‌ها بود، به محبوبیت جهانی رسیده است. در نظریهٔ روانشناسی رنگ ماکس لوشر[۱۱] هشت کارت رنگی حضور دارند که رنگ سبز برخلاف تصور عمومی در این نظریه به‌عنوان رنگ اصلی در نظر گرفته شده است، نه رنگ فرعی یا ثانویه. با توجه به دستورالعمل این نظریه، هر کارت رنگی دارای یک شمارهٔ مشخص به‌خود است که باید در دو مرحلهٔ جداگانه تمامی کارت‌ها توسط فرد مورد آزمون انتخاب شود. لازم به‌ذکر است که در پژوهش حاضر به‌دلیل فقدان هنرمند فقط یک‌بار رنگ‌ها برحسب سطح اشغال رنگ در لباس زنان منتخب «شاهنامهٔ طهماسبی» گزینش شده است. فرد مورد آزمون، رنگ‌های مورد علاقهٔ خود را به‌ترتیب دلخواه خود در هشت جایگاه انتخاب می‌کند. اولین رنگ انتخاب شده نشان‌دهندهٔ آن است که این فرد بیشتر به این رنگ علاقه دارد و تمایل فرد را به‌خود جلب کرده است و رنگی را که در جایگاه هشتم انتخاب می‌کند، بیانگر بی‌علاقگی فرد نسبت به آن رنگ است. در نظریهٔ حاضر، هشت رنگ موجود به دو گروه اصلی و فرعی تقسیم می‌شوند که رنگ‌های اصلی شاملِ آبی، زرد، قرمز و سبز که دارای اولویت روانی هستند و رنگ‌های فرعی عبارت‌اند از بنفش که خود از ترکیب دو رنگ قرمز و آبی حاصل می‌شود، رنگ قهوه‌ای که از ترکیب سه رنگ زرد، قرمز و سیاه ساخته می‌شود و رنگ خاکستری که جزو هیچ رنگی محسوب نمی‌گردد و رنگ سیاه که در اصل باطل‌کنندهٔ هر رنگی است. هشت کارت رنگی موجود در نظریهٔ مذکور با کدهای ۷ تا ۰ مشخص می‌شوند و کارت‌های یاد شده چهار زوج رنگی ایجاد می‌کنند که با توجه به کارکرد آن‌ها دو رنگ اولِ انتخاب شده با علامت به‌علاوه (+)، زوج دوم با علامت ضربدر (×)، زوج سوم با علامت مساوی (=) و زوج آخر با علامت منها (−) تقسیم‌بندی می‌شوند. انتخاب رنگ‌های موجود در این نظریه توسط شخص مورد آزمون، به ترتیبِ جایگاه آن‌ها، نشانگر واکنش روانی فرد نسبت به رنگ‌هاست. از این‌رو نظریهٔ روانشناسی ماکس لوشر، موضوعات ذهنی شامل ضمیر خودآگاه و ناخودآگاه و همچنین روحیهٔ فردی را نمایان می‌کند. این نظریه در ارتباط با رنگ دارای چشم‌انداز نسبی است (لوشر، ۱۳۸۸، ۵۰-۱۸).

رنگ و شخصیت

براساس عقیدهٔ «فابر بیرن»، رنگ‌شناس آمریکایی، اگر افراد به یک یا چند رنگ علاقه داشته باشند نشان‌دهندهٔ وضعیت شخصیتی سالم است و اگر افراد نسبت به یک یا چند رنگ در مواجهه با آن از خود بیشتر واکنش نشان دهند و یا افراد در خصوص رنگ اظهار بیزاری کنند، در هر دو حالت بیان شده افراد دارای شخصیت نامتعادل

هستند (بختیاری‌فرد، ۱۳۸۸، ۷۵). رنگ توانایی کشف شخصیت فرد را دارد، زیرا هر رنگ دارای مفهوم مشخصی است که بر روان انسان تأثیر می‌گذارد. با در نظر گرفتن این مسأله می‌توان با انجام آزمایش‌هایی رنگی شخصیت افراد را از طریق تحلیل حالت‌های عاطفی و طرز تفکر ذهنی مورد مطالعه قرار داد (مختار عمر، ۱۹۹۷، ۸۳).

ویژگی‌های لباس زنان در دورهٔ صفوی

«شاهنامهٔ طهماسبی» به‌عنوان یکی از آثار نفیس به‌جا مانده از دورهٔ حکومت صفویان است که دارای نگاره‌های باشکوه و از لحاظ تنوع رنگی بسیار غنی است. «این نسخه در ابعاد ۴۷ در ۳۲ سانتیمتر و مشتمل بر ۷۵۹ برگ و دارای ۲۵۸ نگاره است که از نظر محتوا و شکوه بی‌نظیرند. از این بین، ۱۱۸ نگاره در ایران و مابقی در موزه‌های خارج از کشور است» (پورجعفر و فرخفر، ۱۳۸۷). «زمان آغاز و تدوین کتاب روشن نیست» (پاکباز، ۱۳۷۹، ۸۷)؛ اما تنها نگارهٔ تاریخ‌دار این نسخه، تصویر اردشیر و گلنار کنیز است که رقم ۹۳۴ را به‌همراه دارد (کنبی، ۱۳۸۲، ۵۰). در رابطه با افراد غیرایرانی که از ایران در دوران صفوی دیدن کرده‌اند و در سفرنامه‌های بعضی از آنان دربارهٔ ویژگی‌های لباس زنان سخن گفته شده است که در این میان، می‌توان به «برادران شرلی»[۱۲] در دورهٔ حکومت شاه عباس اول و «شاردن»[۱۳] در زمان حکومت شاه عباس دوم و شاه سلیمان صفوی اشاره کرد. «شاردن» دربارهٔ پوشاک زنان صفوی بیان می‌کند که «پوشاک ایرانی قد و قامت را بلندتر از پوشاک ما اروپاییان نشان می‌دهد. لباس زنان همانند پوشاک مردان است. پیراهن را قمیص می‌خوانند از جلو تا ناف باز است. بالاپوش‌های بانوان بلندتر از کلیجه‌های مردان است؛ چنانکه تـا پاشـنه می‌رسد. کمربندهای بانوان باریک است و یک شصت پهنا دارد. زنان با نیم‌چکمه‌ای پای خود را می‌پوشانند که تا چهار انگشت بالاتر از قوزک می‌رسد» (شاردن، ۱۳۳۵، ۲۲۲). «تاورنیه»[۱۴] در زمان حکومت شاه عباس دوم و شاه صفی یکی دیگر از افراد غیرایرانی است که نظر مشابهی در خصوص لباس زنان این دوره دارد و در این خصوص می‌نویسد: «لباس‌های زنان ایرانی از بالاتنه و پایین‌تنه مجزا نیست. روی هم و یک‌سره است و با لباس مردان تفاوتی ندارد. از جلو باز و از ماهیچهٔ پا به پایین تجاوز نمی‌کند. کمرشان را تنگ نمی‌بندند، آستینشان به دست و بازو چسبیده و به پشت دست می‌رسد. بلندی شلوار زنان همچون مردان تا پاشنهٔ پا می‌رسد. کفش زنان ایرانی با کفش مردان فرقی ندارد و رنگ آن خصوصاً سبز، قرمز، زرد و بنفش است» (تاورنیه، ۱۳۶۱، ۲۴۱). در سفرنامه‌های یاد شده با توجه به‌زمان حکومت شاهان صفوی هر سه ایرانگرد غیر ایرانی پس از زمان حکومت شاه طهماسب صفوی آثار خود را نگاشته‌اند. مستندنگاری وقایع به‌دست هنرمندان دارای اهمیت والایی است چرا که از طریق آن می‌توان به طرز پوشش لباس آن دوره دست پیدا کرد و سبک پوشش مردمان آن زمان را مطالعه نمود (یارشاطر، ۱۳۸۲، ۱۹۸۶).

نگاره‌های مورد پژوهش

با استنادبه «شاهنامهٔ طهماسبی» به‌عنوان منبع اصلی، در خصوص پژوهش حاضر، ۲ نگاره با موضوع «کابوس ضحاک» و «تولد زال» که به‌دلیل مطابقت بسامد رنگی، تعدد حضور زنان و نیز رنگ‌های متنوع لباس در تطابق با روانشناسی رنگ ماکس لوشر از بین ۲۵۸ نگارهٔ «شاهنامهٔ طهماسبی» انتخاب گردیده است. در نگارهٔ کابوس ضحاک، ۱۲ تن زن و در نگارهٔ تولد زال ۲۳ تن زن حضور دارند، در هر دو نگاره معماری وجود دارد و زنان در داخل عمارت حضور دارند.

نگارهٔ کابوس ضحاک

ضحاک به‌عنوان فردی ستمکار در شاهنامه بیان شده است که از نشانه‌های اسطوره‌ای او می‌توان به دو مار که از بازوهای او برآمده است، اشاره کرد. در این نگاره، ۱۲ زن در قسمت فوقانی تصویر حضور دارند. این نگاره (تصویر ۱) صحنهٔ خواب دیدن ضحاک را روایت می‌کند که ضحاک در عالم خواب نظاره‌گر کشته شدن خود توسط فریدون است. قسمت معماری این تصویر محل حضور زنان را نشان می‌دهد و ضحاک (گوشهٔ سمت چپ) در میان دختران جمشید قرار گرفته است. به‌جهت وجود دیوارها و دیده نشدن اندرونی و بیرونی، قسمتی از بستر ضحاک و برخی از اندام‌های تمامی زنان حاضر در این نگاره قابل دیدن نیستند (بنی‌اسدی، ۱۳۹۳). در نگارهٔ حاضر، پوشش تمامی زنان، از لحاظ موقعیت، مشابه به‌هم هستند، ولی در این میان فقط شهناز (زن مقابل ضحاک) دارای نیم‌تاجی در سر است و از حیث پوشش از دیگر زنان متمایز نمی‌باشد (تقوی و موسوی، ۱۳۹۲).

تصویر ۱. «کابوس ضحاک»، منسوب به میر مصور، قرن ۱۰ هجری، مکتب تبریز صفوی. منبع: موزهٔ هنرهای اسلامی دوحه.

تصویر ۲. «تولد زال»، منسوب به میر مصور و قاسم‌علی، قرن ۱۰ هجری، مکتب تبریز صفوی. منبع: موزهٔ هنرهای معاصر تهران.

نگارهٔ تولد زال

تولد اشخاص اسطوره‌ای در شاهنامه زبان‌زد است. هنرمندان برای به‌تصویر کشیدن این رویداد با توجه به متن شاهنامه الهام گرفته‌اند. زال پدر رستم دستان است که در این نگاره (تصویر ۲)، هنرمند تولد او را در حضور ۲۳ زن ترسیم کرده است. مادر زال دارای تاج در سر به‌همراه ۷ تن از زنان دیگر در شاه‌نشین سمت چپ بالای تصویر دیده می‌شود. در مقابل این صحنه ۳ زن حضور دارند. در بخش میانی تصویر، ۱۲ زن قرار گرفته‌اند که برخی در دست خویش سینی دارند که احتمالاً برای سلامتی مادر زال به‌جهت اتمام زایمان تدارک دیده شده است.

کدهای رنگی و مفهوم روانی هشت کارت رنگی در نظریهٔ ماکس لوشر

۱.آبی: رنگ آبی هیجان محیط را کم می‌کند و باعث آرامش فرد می‌شود. این رنگ همواره یک رنگ درونی محسوب می‌گردد. از ویژگی‌های این رنگ می‌توان به صاف بودن، باطراوت بودن، تسکین‌دهنده بودن اشاره کرد. این رنگ انسان را به تفکر وامی‌دارد و موجب آرامش ذهنی و روحی می‌شود، رنگ آبی در ایجاد شخصیت آرام نقش مهمی را ایفا می‌کند (گامینگ، ۱۳۸۴، ۲۳). رنگ آبی تمثیلی از آرامش دریا و بیانگر آسمان است، همچنین این رنگ نمایانگر اعتقادات و وفاداری در انسان‌هاست، رنگ آبی می‌تواند بیانگر فناوری، هدفمندی قلمداد شود (امیری چولاندیم، ۱۳۹۰، ۲۱۱). آبی تیره (سرمه‌ای) نشان‌دهندهٔ احساسات عمیق است. از جمله ویژگی‌های این

رنگ: خودمحوری، غیرفعال بودن، دارای روحیهٔ مشارکت و همکاری صمیمانه، خوی زودرنجی، درک‌کننده و برخورداری از روحیهٔ اتحاد با دیگران. ازجمله دیدگاه‌های عاطفی شخصیت افراد انتخاب‌کنندهٔ رنگ آبی عبارت‌اند از خواهان صلح و آسایش بودن، خواستار رضایت و خرسندی، خوی سازگاری، عشق و محبت (لوشر، ۱۳۸۶، ۳۸). افرادی که این رنگ را در وضعیت‌های ششم تا هشتم انتخاب می‌کنند، باعث از هم پاشیدن پیوند ارتباطی بین افراد می‌گردد که این حالت موجب اضطراب در فرد می‌شود (لوشر، ۱۳۸۰، ۸۱). رنگ‌های آبی و سبز هر دو از خصلت آرام‌بخشی برخوردار هستند (چیچی‌ئیوا، ۱۳۹۶، ۵۳).

۲. سبز: رنگ سبز بیانگر سرسبزی و شادابی، آرام‌بخش و در عین حال نشان‌دهندهٔ حسادت است. رنگ سبز تیره بیانگر آرامش و تمثیلی از درخت کاج است (چیچی‌ئیوا، ۱۳۹۶، ۵۳). افرادی که رنگ سبز را در اولویت قرار می‌دهند، دارای ویژگی‌های روحی نظیر اراده در انجام کار، پشتکار و استقامت هستند. رنگ سبز مایل به آبی بیانگر پایداری و استقامت این افراد در برابر تغییرات است. این افراد ارزش زیادی برای خود قائل هستند و دارای احساس تعلق می‌باشند. این احساس تعلق باعث می‌شود که فرد به‌خود احترام بیشتری بگذارد. افرادی که این رنگ را در انتخاب نخست خود قرار می‌دهند، درواقع این افراد مایل هستند که اطمینان بیشتری به ارزش‌های فکری خود پیدا کنند و مهمتر از همه اینکه آن‌ها می‌خواهند عقاید خود را بر کرسی بنشانند. آن‌ها خود را به‌عنوان حکیم می‌دانند و خواستار پند و اندرز دادن به دیگران هستند (لوشر، ۱۳۸۶، ۸۳). رنگ سبز دارای خصوصیاتی همچون حس تعلق، خودپسندی، حالت دفاعی، متکی به‌خود بودن، مراقب جان خویش است و تغییرناپذیر است. ازجمله مشخصه‌های شخصیتی این افراد در انتخاب رنگ سبز می‌توان به روحیهٔ یک‌دندگی و سماجت، اظهار وجود کردن، روحیهٔ ستیزه‌جویی اشاره کرد (لوشر، ۱۳۸۶، ۳۹). در نظریهٔ ماکس لوشر اهمیت رنگ سبز زمانی مشخص می‌شود که این رنگ در وضعیت‌های دوم تا چهارم قرار نگرفته باشد (لوشر، ۱۳۸۰، ۸۶). رنگ سبز دارای انواع مختلف است و نسبت به شرایط معانی خاصی به‌خود می‌گیرد، این رنگ در کل یک رنگ آرامش‌بخش محسوب می‌شود (دی و تیلور، ۱۳۹۳، ۵۸).

۳. قرمز: رنگ قرمز نشانگر شادی، تب و تاب عشق و نیز شور و نشاط است. رنگ قرمز تیره که از ادغام رنگ سیاه با رنگ قرمز به‌عمل می‌آید، به‌عنوان یک رنگ اشرافی شناخته می‌شود (چیچی‌ئیوا، ۱۳۹۶، ۵۰). رنگ قرمز بیانگر هیجان و محرکی برای پیروزی و غلبه بر مشکلات، اشتیاق برای رسیدن به موقعیت‌هایی در زندگی و نشان از تمایلات جنسی است. افرادی که در تست لوشر این رنگ را در وضعیت نخست انتخاب می‌کنند، مایل هستند فعالیت‌های پر جنب و جوشی داشته باشند و دارای روحیهٔ رهبری، تلاشگر و بسیار خلاق هستند. این رنگ باعث بالا رفتن فشارخون می‌شود و از لحاظ نمادی شبیه به رنگ خون است که در هنگام پیروزی در نبرد ریخته می‌شود. رنگ قرمز به‌معنای قدرت اراده است، در حالی که رنگ سبز به‌معنی انعطاف‌پذیری اراده است. عصبی شدن افراد و از دست دادن قدرت جسمی و جنسی غالباً با رد کردن این رنگ مشخص می‌شود. رنگ قرمز در کل یک رنگ جذاب و پرانرژی است (لوشر، ۱۳۸۶، ۸۶). این رنگ نمایانگر نیروی اراده، اهل عمل و فعالیت بودن است. صفاتی که در انتخاب‌کنندگان رنگ قرمز و جود دارد عبارت‌اند از: برون‌محور، آزاد و دارای حس رقابت بودن. از لحاظ شخصیت عاطفی این افراد دارای ویژگی‌هایی همچون رغبت و اشتیاق، جوش و خروش و سلطه‌طلبی تمایلات قوی جنسی هستند (لوشر، ۱۳۸۶، ۴۰). از نظر بُعد جنسی افرادی که این رنگ را در وضعیت نخست خود قرار می‌دهند، نسبت به همسر خود صادق هستند، ولی در برخی موارد به آسانی مطیع نفس خویش می‌شوند (لوشر، ۱۳۸۰، ۸۷).

۴. زرد: رنگ زرد در مقایسه با رنگ قرمز روشن‌تر ظاهر می‌شود. این رنگ همچون رنگ قرمز باعث بالا رفتن ضربان قلب و فشارخون می‌شود، ولی عملکرد آن از رنگ قرمز نسبتاً کمتر است. صفات اصلی رنگ زرد عبارت‌اند از: روشنایی، درخشش و شادی. همچنین این رنگ نشان‌دهندهٔ تسکین خاطر و توسعه‌طلبی بلامانع است. رنگ زرد از لحاظ نمادی شبیه به نور آفتاب است. افرادی که این رنگ را در وضعیت نخست خود انتخاب می‌کنند، نشان از رهایی و امید داشتن برای بهبود شرایط دارند. رنگ زرد بیانگر پیشرفت رو به جلو و تحول و ترقی است. این در نقطهٔ مقابل رنگ سبز قرار دارد؛ زیرا رنگ زرد بیانگر تسکین و رهایی از مسئولیت است، در حالی که رنگ سبز در گردهمایی باعث مضطرب شدن و نیز موجب بالا رفتن فشارخون و حتی تشنج می‌شود (لوشر، ۱۳۸۶، ۹۱-۹۰).رنگ زرد رنگی درخشان است و اگر این درخشندگی زیاد باشد، موجب بی‌میلی و دلزدگی در فرد می‌شود (چیجی ئیوا، ۱۳۹۶، ۵۱). ، رنگ زرد از لحاظ نمادین در فرهنگ چین متعلق به امپراتور بود و دیگران حق پوشیدن این رنگ را نداشتند (ایتن، ۱۳۷۸، ۱۶).

۵. بنفش: این رنگ، به‌دلیل اینکه در طبیعت کمیاب است، می‌توان آن را به‌عنوان یک رنگ مصنوعی در نظر گرفت (چیجی ئیوا، ۱۳۹۶، ۵۴). رنگ بنفش ترکیبی از رنگ قرمز و رنگ آبی است. این رنگ تمایل به‌حفظ خصلت‌های دو رنگ قرمز و آبی دارد، صرف‌نظر از اینکه روشنی آن‌ها (قرمز و آبی) را از دست می‌دهد. رنگ بیان شده در تلاش است تا ویژگی‌های تسلط‌گرایانهٔ رنگ قرمز و جنبهٔ آرامش‌بخش رنگ آبی را حفظ نماید و به‌صورت همانندسازی درآورد که این همانندسازی باعث نوعی حالت عارفانه و صمیمیت احساسی می‌شود. در این حالت، ذهن و هدف با هم ادغام می‌شوند؛ به بیان دیگر هر آنچه به آن می‌اندیشیم، می‌بایست واقعیت یابد. رنگ بنفش می‌تواند ترکیبی از دوستی و عشق باشد و همچنین می‌تواند به درک شهودی در کنار خصلت غیرواقعی و خیالی بیانجامد. افرادی که این رنگ را انتخاب می‌کنند، خواهان این هستند که به یک رابطهٔ جادویی دست پیدا کنند. این افراد علاوه‌بر اینکه خواستار عظمت یافتن خودشان هستند، به‌همان نسبت خواستار عظمت یافتن دیگران نیز می‌باشند (لوشر، ۱۳۸۶، ۹۴).

۶. قهوه‌ای: رنگ قهوه‌ای همانند خاک پرنعمت و بابرکت است و مثل برگ‌های پاییزی غم‌انگیز به‌نظر می‌رسد (چیجی ئیوا، ۱۳۹۶، ۵۴). رنگ قهوه‌ای ترکیبی از رنگ زرد و قرمز تیره شده است. براساس عقیدهٔ لوشر این رنگ دارای خصلت بی‌ارادگی است. رنگ قهوه‌ای انگیزهٔ خلاقانهٔ رنگ قرمز و درخشانی رنگ زرد را از دست می‌دهد و به‌صورت یک رنگ انفعالی و غیرفعال درمی‌آید. «لذا رنگ قهوه‌ای نشانگر احساس به‌صورت کاربرد آن در حواس جسمانی است. حالت حسی دارد که مستقیماً به جسم مادی [بدن انسان] مرتبط می‌شود. وضعیت آن در ردیف رنگ حکایت از شرایط حسی بدن دارد» (لوشر، ۱۳۸۶، ۹۵).

۷. سیاه: رنگ سیاه تاریکترین رنگ موجود در آزمایش لوشر است که نقش نهی و باطل شدن را بیان می‌کند و نشان از پوچی و نابودی دارد. سیاه، به‌معنای «نه»، درست نقطهٔ مقابل سفید، به‌معنای «بله»، قرار دارد. رنگ‌های سیاه و سفید حکم آلفا و اُمگا را ایفا می‌کنند. رنگ سفید آغازگر و تمثیلی از پاکی است، در حالی که رنگ سیاه نقطهٔ پایانی محسوب می‌شود. در حالت کلی، این دو رنگ (سیاه و سفید) در دو حد اغراق و اسراف قرار دارند. در آزمایش ماکس لوشر نزدیکترین رنگ به سفید، رنگ زرد است. اگر رنگ‌های زرد و سیاه در یک گروه حاضر باشند، در این صورت موجب رفتار تندرو در فرد می‌شوند (لوشر، ۱۳۸۶، ۹۷). درواقع این رنگ باعث می‌شود انسان ناخودآگاه از محیط جدا شود، چراکه رنگ سیاه نشان‌دهندهٔ گوشه‌گیری کامل است (پورعلی‌خانی، ۱۳۸۰، ۶۱۲).

رنگ سیاه معانی منفی‌ای همچون مرگ و یأس را شامل می‌شود. این رنگ در کنار معانی منفی دارای معانی مثبتی نظیر نیرومند بودن، موذی بودن و زیبا نیز هست که دائماً بر روی روان انسان تأثیر می‌گذارد. در سال‌های گذشته، طرز تفکر افراد نسبت به منفی بودن نقش رنگ سیاه تغییر کرده است. به بیان دیگر، افراد با دید مثبت با رنگ سیاه برخورد می‌کنند (آیزمن، ۱۳۹۳، ۶۳).

۸. خاکستری: از ترکیب رنگ‌های سیاه، سفید، قرمز، آبی و زرد یا از مخلوط زوج‌های مکمل می‌توان رنگ خاکستری را به‌وجود آورد (ایتن،۱۳۹۳، ۵۴). رنگ خاکستری به‌عنوان یک رنگ خنثی محسوب می‌شود؛ چون نه رنگ ذهنی است و نه عینی و حتی جزو رنگ‌های درونی محسوب نمی‌شود. این رنگ نه اضطراب‌آفرین و نه آرام‌بخش است. رنگ خاکستری دارای مرز بین رنگ‌های سرد و گرم نیست. این رنگ دارای ویژگی‌ای همچون عدم‌مشارکت یا «کاری به کار دیگران نداشتن» است (لوشر،۱۳۸۶، ۷۴). رنگ خاکستری، به‌عقیدهٔ روانشناسان، پیام‌هایی نظیر قابل اعتماد و اطمینان را نشان می‌دهد. این رنگ همیشه نو، بی‌طرف و آرام است (آیزمن، ۱۳۹۳، ۵۶). یکی از ویژگی‌های ناسازگار این رنگ آن است که موجب به‌یاد آوردن دوران پیری است. در کل رنگ خاکستری به‌عنوان رنگی بی‌روح شناخته شده است. رنگ خاکستری وقتی در مجاورت رنگ‌های دیگر و رنگ‌های هم‌گروهی خود (خنثی) قرار می‌گیرد، بیانگر نیرومندی یا جرئت است (کوپر، ۱۳۹۳، ۵۰).

تحلیل نگارهٔ کابوس ضحاک «شاهنامهٔ طهماسبی» براساس نظریهٔ ماکس لوشر

در نگارهٔ حاضر، براساس روانشناسی رنگ ماکس لوشر، از ۸ رنگ موجود در این نظریه، ۶ رنگ (آبی، سبز، قرمز، زرد، بنفش و سیاه) برای رنگ‌آمیزی لباس زنان این شاهنامه استفاده شده است. در مجموع، ۲۵ رنگ در لباس زنان این نگاره به‌کار گرفته شده است که از میان آن، ۷ بار سهم رنگ آبی، ۶ بار سهم رنگ سبز، همچنین از رنگ‌های قرمز و بنفش هرکدام ۳ بار و از رنگ زرد ۵ بار و از رنگ سیاه تنها ۱ بار برای لباس زنان «شاهنامهٔ طهماسبی» بهره گرفته شده است. آنچه بیان شد، در جداول ۱ تا ۳ به‌صورت تحلیل یک نگاره از هر رنگ قابل‌مشاهده است و همچنین درصد فراوانی رنگ‌های نگارهٔ مورد بحث در نمودار ۱ بیان شده است.

جدول ۱. رنگ‌های اصلی سرد در نگارهٔ کابوس ضحاک، براساس نظریهٔ ماکس لوشر. منبع: نگارندگان.

رنگ‌ها			
رنگ	نگاره	رنگ	نگاره

جدول ۲. رنگ‌های اصلی گرم در نگاره کابوس ضحاک، براساس نظریهٔ ماکس لوشر. منبع: نگارندگان.

رنگ‌ها			
رنگ	نگاره	رنگ	نگاره

جدول ۳. رنگ‌های فرعی در نگارهٔ کابوس ضحاک، براساس نظریهٔ ماکس لوشر. منبع: نگارندگان.

رنگ‌ها			
رنگ	نگاره	رنگ	نگاره

نمودار ۱. درصد فراوانی رنگ‌ها در نگارهٔ کابوس ضحاک. منبع: نگارندگان.

تحلیل نگارهٔ تولد زال براساس نظریهٔ ماکس لوشر

در لباس زنان نگارهٔ ذکر شده ۵۲ رنگ به‌کار گرفته شده است که در این میان همانند نگارهٔ کابوس ضحاک از رنگ آبی ۱۴ بار بیشتر از سایر رنگ‌ها برای رنگ لباس زنان بهره جسته‌اند و از رنگ‌های سبز و قرمز هرکدام ۱۳ بار، رنگ زرد ۸ بار، از رنگ‌های بنفش و قهوه‌ای هرکدام ۲ بار استفاده شده است (جداول ۴ تا ۶). در این نگاره همانند نگارهٔ پیشین از رنگ خاکستری و نیز از رنگ سیاه برای لباس زنان «شاهنامهٔ طهماسبی» استفاده نشده است. در نمودار ۲ ارتباط درصد فراوانی رنگ‌ها در خصوص نگارهٔ حاضر ذکر شده است.

جدول ۴. رنگ‌های اصلی سرد در نگاره تولد زال، براساس نظریهٔ ماکس لوشر. منبع: نگارندگان.

رنگ‌ها			
رنگ	نگاره	رنگ	نگاره

جدول ۵. رنگ‌های اصلی گرم در نگارهٔ تولد زال، براساس نظریهٔ ماکس لوشر. منبع: نگارندگان.

رنگ‌ها			
رنگ	نگاره	رنگ	نگاره

جدول ۶. رنگ‌های فرعی در نگارهٔ تولد زال، براساس نظریهٔ ماکس لوشر. منبع: نگارندگان.

رنگ‌ها			
رنگ	نگاره	رنگ	نگاره

نمودار ۲. درصد فراوانی رنگ‌ها در نگار تولد زال. منبع: نگارندگان.

تحلیل یافته‌های پژوهش

براساس یافته‌های پژوهش، در نگارهٔ کابوس ضحاک و با توجه به ترتیب چیدمان رنگ‌ها در (جدول ۷)، می‌توان چنین اظهار کرد که رنگ‌های آبی، سبز، زرد، قرمز، بنفش و سیاه به‌ترتیب در کنار هم قرار گرفته‌اند. زوج‌های رنگ تشکیل شده برحسب میزان اشغال رنگ از دید بصری شامل ۳ گروهِ بعلاوه، ضربدر و مساوی (= × +) است. در (جدول ۸)، گروه‌بندی زوج‌های رنگی و در (جدول ۹) بیان روانی زوج‌های رنگی مطرح شده است. گروه زوج رنگی آبی (۱+)- سبز (۲+) براساس نظریهٔ ماکس لوشر نشان‌دهندهٔ محیطی ساکت، آرام و به‌دور از فشارهای روحی است؛ با زحمات بسیار زیاد رخدادها را در کنترل خود قرار می‌دهند؛ خوی حساس و چشمی عاقبت‌اندیش دارند (لوشر، ۱۳۸۰، ۴۴). زوج رنگی قرمز (۳×)- زرد (۴×) نشانگر دمدمی‌مزاج و اجتماعی بودن است. این زوج رنگی نیاز دارند که شرایط برطبق انتظار آن‌ها پیش رود، در غیر این‌صورت تحریک می‌تواند باعث تلاش‌های ناپایدار یا سرسری شود (لوشر، ۱۳۸۰، ۱۶۵).زوج رنگی بنفش (۵=)- سیاه (۷=) بیانگر عدم‌نزدیکی به‌دیگران است (لوشر، ۱۳۸۸، ۱۸۷). لازم به‌ذکر است که در نگارهٔ مذکور از رنگ‌های قهوه‌ای و خاکستری برای رنگ لباس زنان استفاده نشده است. جالب توجه است که استفاده از زوج‌های رنگی (آبی- سبز) و (قرمز- زرد) در نگارهٔ مورد بحث درکنار هم به‌کار رفته‌اند، ولی زوج رنگی (بنفش- سیاه) این چنین نیستند.

جدول ۷. ترتیب چیدمان رنگ‌ها در نگارهٔ کابوس ضحاک. منبع: نگارندگان.

رنگ	آبی	سبز	قرمز	زرد	بنفش	سیاه
کد رنگی	۱+	۲+	۳×	۴×	۵=	۷=

جدول ۸. گروه‌بندی زوج‌های رنگی در نگارهٔ کابوس ضحاک. منبع: نگارندگان.

گروه ۱ (+)	گروه۲ (×)	گروه ۳ (۷=)
آبی	قرمز	بنفش
سبز	زرد	سیاه

جدول ۹. بیان روانی زوج‌های رنگی در نگارهٔ کابوس ضحاک، براساس نظریهٔ ماکس لوشر. منبع: نگارندگان.

زوج رنگی	(آبی- سبز)	(قرمز-زرد)	(بنفش- سیاه)
نگاره			
بیان روانی	رهایی از فشارهای روحی	دمدمی‌مزاج بودن	عدم‌نزدیکی به دیگران

ترتیب چیدمان رنگ‌ها در نگارهٔ تولد زال به این شرح است: رنگ‌های آبی، سبز، قرمز، زرد، بنفش و قهوه‌ای به‌ترتیب در کنار هم قرار گرفته‌اند (جدول ۱۰). برحسب میزان اشغال رنگ از دید بصری همانند نگارهٔ کابوس ضحاک از ۳ گروه و ۳ زوج رنگی (×، + و=) بهره گرفته شده است. (جدول ۱۱) گروه‌بندی زوج‌های رنگی و (جدول ۱۲) بیان روانی زوج‌های رنگی را نشان می‌دهند. رنگ آبی (۱+)- زرد (۴+): بیانگر اشتیاق و نبوغ عاطفی سرشار است (لوشر، ۱۳۸۸، ۱۴۵). زوج رنگی قرمز (۳×)- سبز (۲×): نشان از احساس نیرومندی و قدرت است (لوشر، ۱۳۸۸، ۱۶۵). زوج رنگی بنفش (۵=)- قهوه‌ای (۶=): مفهوم فردی مغرور و در عین حال خجالتی در بیان احساسات است (لوشر، ۱۳۸۸، ۱۸۷). استفاده از زوج‌های رنگی (آبی- زرد) و (قرمز- سبز) در نگارهٔ مورد بحث همچون نگارهٔ پیشین در کنار هم قرار گرفته‌اند، ولی زوج رنگی (بنفش- قهوه‌ای) این چنین نیستند.

جدول ۱۰. ترتیب چیدمان رنگ‌ها در نگارهٔ کابوس ضحاک. منبع: نگارندگان.

رنگ	آبی	سبز	قرمز	زرد	بنفش	قهوه‌ای
کد رنگی	۱+	۲+	۳×	۴×	۵=	۶=

جدول ۱۱. گروه‌بندی زوج‌های رنگی در نگارهٔ کابوس ضحاک. منبع: نگارندگان.

گروه ۱ (+)	گروه۲ (×)	گروه ۳ (=)
آبی	قرمز	بنفش
سبز	زرد	قهوه‌ای

جدول ۱۲. بیان روانی زوج‌های رنگی در نگارهٔ تولد زال، براساس نظریهٔ ماکس لوشر. منبع: نگارندگان.

زوج رنگی	(زرد- آبی)	(قرمز- سبز)	(بنفش- قهوه‌ای)
نگاره			
بیان روانی	یاری‌طلبی از دیگران و درک متقابل	تسلط به موانع و مشکلات	خودمحور بودن

براساس آنچه که از تحلیل نگاره‌های مورد پژوهش می‌توان بیان کرد، این است که در زوج‌های رنگی نگاره‌های مورد پژوهش غالباً از سه گروه زوج رنگیِ بعلاوه (+) و ضربدر (×) و مساوی (=) در لباس زنان «شاهنامهٔ طهماسبی» الهام گرفته شده است ،در حالی که از زوج گروه منها (-) در نگاره‌های فوق بهره‌ای گرفته نشده است. از گروه زوجی به‌علاوه (+) به‌ترتیب رنگ‌های (آبی- سبز) در نگارهٔ کابوس ضحاک و رنگ‌های (آبی- زرد) در نگارهٔ تولد زال، از گروه زوجی ضربدر (×) (قرمز- زرد) و (قرمز- سبز) و از گروه زوجی مساوی (=)، رنگ‌های (بنفش- سیاه) و (بنفش- قهوه‌ای) در نگاره‌های مورد بحث استفاده شده است. با توجه به آنچه بیان شد، در نگارهٔ کابوس ضحاک از میان ۸ رنگ موجود در نظریهٔ ماکس لوشر، ۶ رنگ (آبی، سبز، قرمز، زرد، بنفش و سیاه) در لباس زنان «شاهنامهٔ طهماسبی» به‌کار رفته است، در حالی که این رقم برای نگارهٔ تولد زال نیز صادق است، با این تفاوت که در این نگاره از رنگ سیاه و در نگارهٔ کابوس ضحاک از رنگ قهوه‌ای استفاده نشده است. رنگ خاکستری در هیچ یک از نگاره‌ها به‌چشم نمی‌خورد. لازم به‌ذکر است که از نظر تعدد رنگی غلبهٔ رنگ‌های سرد (آبی و سبز) بر رنگ‌های گرم (قرمز و زرد) در نگاره‌های مورد پژوهش بیشتر است.

هنرمند صفوی برای بیان رنگ از تعادل رنگی در ترسیم لباس زنان نگاره‌های کابوس ضحاک و تولد زال «شاهنامهٔ طهماسبی» براساس نظریهٔ روانشناسی رنگ ماکس لوشر استفاده کرده است؛ زیرا لباس زنان دارای رنگ‌های اصلی و فرعی موجود براساس نظریهٔ حاضر است و در برخی از اشخاص حضور رنگ اصلی یا فرعی بیشتر است. هنرمند در نگارهٔ کابوس ضحاک برای آنکه این رنگ‌ها بهتر دیده شوند، زنان را در فضای فوقانی تصویر و در زمینهٔ آبی رنگ که بیانگر آرامش است، قرار داده است. این در حالی است که در نگارهٔ تولد زال، با توجه به رنگ فضای کل نگاره، بیشتر رنگ‌های گرم (قرمز و زرد) به‌چشم می‌خورد و همچون نگارهٔ پیشین در این نگاره نیز به‌کارگیری رنگ در لباس زنان با تعادل در کل فضای نگاره مشهود است.

رابطهٔ رنگ لباس زنان با جایگاه آنان

در عصر صفوی، برخلاف دوران پیش از خود شاهد حضور گستردهٔ زنان در نگاره‌ها هستیم. این به این معنی است که جایگاه زنان در این دوره از تاریخ ایران دارای منزلت اجتماعی والایی بوده است. در نگاره‌ها مشاهده می‌شود که زنان در جایگاه‌های متنوعی حضور دارند. در دوران صفوی، نوع پوشش زنان و تزئینات به‌کار رفته در آن نشان از رتبهٔ اجتماعی بوده و نمود آن در نگاره‌ها قابل‌مشاهده است. نقش مصور شدهٔ زنان در نگاره‌های این دوره بیشتر شامل ندیمه، شاهزاده، عاشق و رقاص هستند (محبی و همکاران، ۱۳۹۶). لباس پادشاهان اغلب با رنگ‌های گرم همچون قرمز و طلایی نشان داده شده است و این می‌تواند بیانگر قدرت، غرور و شکوه باشد. از رنگ‌های زرد و سبز بیشتر برای لباس زنان بهره گرفته شده است که می‌توان اظهار کرد این رنگ‌ها القاکنندهٔ پاکی و سرشت زیبایی هستند و نقاش برای بیان این صفات در لباس زنان نگاره‌های مورد مطالعه بهره جسته است. در نگاره‌های فوق، حالت متعجب شدن از واقعه در چهره‌ها و دست‌های اغلب پیکره‌های انسانی به‌چشم می‌خورد. درکل می‌توان گفت که هنرمند صفوی با تکیه بر رنگ‌شناسی، ترکیب‌بندی رنگی و نیز آگاهی از بیان مفهوم روانی رنگ‌ها برای رنگ‌آمیزی لباس زنان بهره گرفته است؛ چراکه با در نظر گرفتن رنگ‌های اصلی و فرعی بر فضای نگاره‌های مورد پژوهش جایگاه زنان را با توجه به منسوجات مقامی مثل تاج برای تأکید بیشتر مورد توجه قرار داده است.

بحث پیش از نتیجه‌گیری

در پژوهش حاضر، پس از مطالعهٔ رنگ‌های لباس زنان منتخب از «شاهنامهٔ طهماسبی» مطابق با نظریه روانشناسی رنگ ماکس لوشر، درصد فروانی رنگ‌ها در لباس زنان نتایج زیر حاصل گشته است:

جدول ۱۳. فراوانی رنگ‌ها در نگارهٔ کابوس ضحاک. منبع: نگارندگان.

کد رنگ	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷
فراوانی	۷	۶	۳	۵	۳	-	۱
درصد ٪	٪۲۸	٪۲۴	٪۱۲	٪۲۰	٪۱۲	-	٪۴

جدول ۱۴. فراوانی رنگ‌ها در نگارهٔ تولد زال. منبع: نگارندگان.

کد رنگ	۱	۲	۳	۴	۵	۶	۷
فراوانی	۱۴	۱۳	۱۳	۸	۲	۲	-
درصد ٪	٪۲۷	٪۲۵	٪۲۵	٪۱۵	٪۴	٪۴	-

جدول ۱۵. فراوانی رنگ‌های سرد (آبی- سبز) به رنگ‌های گرم (قرمز- زرد) در نگاره‌ها. منبع: نگارندگان.

کد رنگ	نگاره	۱	۲	۳	۴
فراوانی	کابوس ضحاک	۷	۶	۳	۵
	تولد زال	۱۴	۱۳	۱۳	۸
درصد ٪		٪۳۷	٪۳۳	٪۲۸	٪۲

با توجه به جداول ۱۳ تا ۱۵ درصد فراوانی و به کاربردن رنگ در لباس منتخبی از زنان شاهنامه طهماسبی می‌توان اظهار داشت که: درصد فراوانی رنگ‌های سرد (آبی، سبز) نسبت به رنگ‌های گرم (قرمز، زرد) بیشتر است که به عبارت دیگر هنرمند عصر صفوی در ترسیم رنگ لباس زنان شاهنامه یاد شده بیشتر تحت‌تأثیر رنگ‌های سرد قرار داشته است تا رنگ‌های گرم و نیز از رابطه تعادل رنگی میان رنگ‌های سرد و گرم بهره جسته است به این معنی که از گروه رنگی سرد و گرم برای رنگ‌آمیزی لباس زنان وام گرفته است.

نتیجه

در نگارگری ایران دورهٔ صفوی، تنوع رنگی در لباس زنان بسیار به چشم می‌خورد که این امر بیانگر استعداد هوشی، شناخت رنگ‌ها و علاقه‌مندی هنرمندان این دوره نسبت به عنصر رنگ را نشان می‌دهد. براساس روانشناسی رنگ ماکس لوشر در لباس زنان «شاهنامهٔ طهماسبی» مشخص گردید که استفاده از رابطهٔ تعادل رنگی صرف‌نظر از تعدد رنگی در نگاره‌های مورد پژوهش، مشهود است و بهره‌گیری از رنگ‌های سرد (آبی، سبز) نسبت به رنگ‌های گرم (قرمز، زرد) از لحاظ تعدد رنگی بیشتر است. هنرمند این دوره با در نظر گرفتن خاصیت روانی رنگ‌های گرم و سرد در ایجاد تعادل کوشیده است، این در حالی است که هنرمند آگاهانه و با توجه به موضوع نگاره‌ها و ترکیب‌بندی رنگی و آگاهی از مفهوم رنگی لباس زنان، نگاره‌های این شاهنامه را ترسیم کرده

است. در نگارهٔ کابوس ضحاک، از رنگ آبی که نشان از آرامش دارد، در مقابل حالت تعجب‌آمیز حضار و فضای داخلی سمت بالای عمارت استفاده شده است. در نگارهٔ تولد زال، هنرمند بیشتر به‌رنگ زرد در لباس زنان تأکید دارد و با توجه به آسمان طلایی‌رنگ و رنگ غالب بر نگاره، القاکنندهٔ هیجان به مخاطب است. در نگاره‌های فوق، از رنگ خاکستری که یک رنگ خنثی است برای لباس زنان استفاده نشده است. هنرمند برای بیان جایگاه زنان در نگاره‌های مورد پژوهش از منسوجات استفاده کرده است.

پیشنهادات پژوهش

پژوهش‌های بینارشته‌ای کمک شایانی در راستای شناخت سبک شخصی هنرمند و شاعران و امثال این‌ها ایفا می‌کند. درحوزهٔ پیشنهادات، دیگر پژوهشگران با استفاده از این نوع پژوهش‌ها می‌توانند تشابهات و تفاوت‌های سبک شخصی فرد یا افراد مورد نظر را ارزیابی کنند. در زمینهٔ هنر و ادبیات که ارتباط تنگاتنگی میان این دو وجود دارد می‌توان از دید روانشناسی رنگ و انواع مختلف رواشناسی، همانند روانشناسی گشتالت آثار نگارگری نظیر «گلستان» و «بوستان» سعدی و نیز شاهنامهٔ بزرگ «ایلخانی» از دید بصری مورد مطالعه و تحلیل قرار داد تا ابعاد روانی این آثار از زوایای جدید بیان گردد.

پی‌نوشت

1. Color
2. Psychology
3. Rorschach
4. Max fister
5. Faber birren
6. Reitberger
7. Itten and wells
8. Elkwesky
9. Omar mukhtar
10. Dodangeh
11. Max loescher
12. Shirley brothers
13. Chardin
14. Tavernier

منابع

- امیری چولاندیم، عیسی. (۱۳۹۰). *مواد و ابزار هنری ۲*. تهران: آبان.
- ایتن، یوهانس. (۱۳۷۸). *عناصر رنگ* (ترجمهٔ بهروز ژاله‌دوست). تهران: انتشارات عفاف.
- ایتن، یوهانس. (۱۳۹۳). *هنر رنگ* (ترجمهٔ عربعلی شروه). تهران: انتشارات یساولی.
- آیزمن، لئاتریس. (۱۳۹۳). *روان‌شناسی کاربردی رنگ‌ها (پنتون)* (ترجمهٔ روح‌الله زمزمه). تهران: بیهق کتاب.
- آیزمن، لئاتریس، و شیوا، قباد. (۱۳۹۰). *روانشناسی کاربردی رنگ‌ها (پنتون): به انضمام بررسی ۴۶۸ گروه همنشینی در رنگ‌ها* (ترجمهٔ روح‌الله زمزمه). تهران: بیهق کتاب.
- بختیاری‌فرد، حمیدرضا. (۱۳۸۸). *رنگ و ارتباطات*. تهران: فخراکیا.

- بنی‌اسدی، محمدعلی. (۱۳۹۳). بررسی نگاره‌های مرتبط با داستان ضحاک در «شاهنامهٔ طهماسبی» از منظر تصویرسازی. *نگره*، ۹(۳۲)، ۲۵-۴.
- پاکباز، روئین. (۱۳۷۹). *نقاشی ایران: از دیروز تا امروز*. تهران: نارستان.
- پناهی، مهین. (۱۳۸۵). روانشناسی رنگ در مجموعه اشعار نیما یوشیج براساس نظریهٔ روانشناس رنگ ماکس لوشر. *فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی*، ۳(۱۲ و ۱۳)، صص. ۸۲-۴۹.
- پورجعفر، محمدرضا و فرخ‌فر، فرزانه. (۱۳۸۷). بررسی تطبیقی نگارگری مکتب تبریز و مکتب گورکانی هند (قرن ۱۰ هجری. *هنرهای زیبا*، (۳۵)، صص. ۱۲۴-۱۱۵.
- پورعلی‌خانی، هانیه. (۱۳۸۰). *دنیای اسرارآمیز رنگ‌ها*. تهران: نشر هزاران.
- پهلوان، فهیمه. (۱۳۸۷). ارتباط تصویری از چشم‌انداز نشانه‌شناسی. تهران: نشر دانشگاه هنر.
- تاورنیه، ژان‌باتیست. (۱۳۶۱). *سفرنامه* (ترجمهٔ ایوب نوری). اصفهان: سنایی.
- تقوی، عابد و موسوی، سیده مونا. (۱۳۹۲). بررسی حضور اجتماعی زنان و سیر تحول پوشش در نگاره‌های عصر صفوی. *فصلنامهٔ زن و فرهنگ*، ۵(۱۸)، ۱۰۲-۸۱.
- چیجی‌ئیوا، هایداکی. (۱۳۹۶). *هارمونی رنگ‌ها* (ترجمهٔ هاشم جوادزاده). مشهد: انتشارات ترانه.
- خواجه‌پور، میلاد و سمندی، ساناز. (۱۳۸۹). رنگ روانشناسی زندگی. تهران: ناشر سبزان.
- دهباشی، علی. (۱۳۷۸). *سفرنامهٔ برادران شرلی* (ترجمهٔ آوانس). تهران: به‌دید.
- دی، جاناتان و تیلور، لسی. (۱۳۹۳). *روانشناسی رنگ* (ترجمهٔ مهدی گنجی). تهران: ساوالان.
- ذبیح‌نیا عمران، آسیه و محمدی، نگین. (۱۳۹۰). روانشناسی رنگ‌ها در شاهنامه. *مجلهٔ نامهٔ پارسی*، (۵۶ و ۵۷)، ۱۵۰-۱۲۹.
- شاردن، ژان. (۱۳۳۵). *سفرنامهٔ شاردن* (ترجمهٔ محمد عباسی). تهران: امیرکبیر.
- عبدالحسینی، سجاد و صید یوسفی، معصومه. (۱۳۹۳). بررسی روانشناسی رنگ در آثار رضا عباسی. *کنگرهٔ ملی پژوهش‌های کاربردی علوم انسانی اسلامی*. مرکز علمی و کاربردی خانهٔ کارگر گرگان. گرگان. ۲۱.
- فاتحی، شبنم و قهرمانی، علی. (۱۳۹۶). کارکرد رنگ در مثنوی مولوی. *بهارستان سخن*، ۱۴(۳۵). ۱۶۶-۱۴۱.
- قلی‌زاده لداری، آزاده. (۱۳۹۱). روانشناسی کاربردی رنگ‌ها (پنتون). *ماهنامهٔ کتاب ماه هنر*، (۱۶۶)، ۱۲۶-۱۳۳.
- کنبی، شیلا. (۱۳۸۲). *عصر طلایی هنر ایران* (ترجمهٔ حسن افشار). تهران: مرکز.
- کوپر، مایمی. (۱۳۹۳). *دانش و روانشناسی رنگ‌ها : بهره‌گیری از رنگ‌ها برای پیشرفت در زندگی شخصی و کاری* (ترجمهٔ امیرحسین مکی). تهران: آریا گهر.
- گامینگ، کاترین و ایتالیانو، دبورا. (۱۳۸۴). *کتاب کوچک انرژی (رنگ‌های شفابخش)* (ترجمهٔ پریسا غفاری). تهران: انتشارات جاجرمی.
- گیمبل، تئو. (۱۳۸۶). (کتاب راهنمای رنگ درمانی). (ترجمهٔ فروغ حسن شعبانی و مریم فرزانه). تهران: سائسی.
- لوشر، ماکس. (۱۳۸۰). *روانشناسی رنگ‌ها* (ترجمهٔ ویدا ابی‌زاده). تهران: درسا.
- لوشر، ماکس. (۱۳۸۶). *روانشناسی رنگ‌ها* (ترجمهٔ ویدا ابی‌زاده). تهران: درسا.
- لوشر، ماکس. (۱۳۸۸). *روانشناسی رنگ‌ها* (ترجمهٔ ویدا ابی‌زاده). تهران: درسا.
- محبی، بهزاد، حسنخانی قوام، فریدون و امانی، مریم. (۱۳۹۷). بررسی رابطهٔ اجتماعی و انتخاب رنگ البسه در نگاره‌های دورهٔ صفویه. *دو فصلنامهٔ هنرهای صناعی اسلامی*، ۳(۱)، ۱۳۹-۱۲۷.
- مختار عمر، احمد. (۱۹۹۷). *اللغه و اللون*. قاهره: عالم الکتب.
- میراحمدی، مریم. (۱۳۶۸). رنگ در تاریخ ایران. *مطالعات تاریخی*، (۱). ۲۰-۱.
- میرحسینی، سیده الناز. (۱۳۹۸). تحلیل و بررسی رنگ‌ها در هنر اسلامی. *مطالعات هنر و فرهنگ*، ۴(۱۰)، ۴۵-۴۰.

- ولی قوجق، منصور و مهرپویا، حسین. (۱۳۹۶). مطالعهٔ تطبیقی پوشش زنان در سفرنامه‌ها و نگاره‌های دورهٔ صفوی. *فصلنامهٔ پژوهش هنر*، ۷(۱۳)، ۱۲۳-۱۰۹.
- ویلز، پائولین. (۱۳۸۸). *رنگ‌ها و تأثیرات درمانی‌شان: تمرینات و الهاماتتی برای زندگی بهتر* (ترجمهٔ مینا اعظامی). تهران: صورتگر.
- یارشاطر، احسان. (۱۳۸۲). *پوشاک در ایران‌زمین* (ترجمهٔ پیمان متین). تهران: امیرکبیر.

©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

تأملی بر ماندگاری نقوش کهن در قالی‌های ذهنی‌باف (مطالعهٔ موردی عشایر ساکن منطقهٔ حفاظت‌شدهٔ بهرام گور در شرق نیریز و قشقایی در استان فارس)

دوره دوازدهم، شماره۳۳، پاییز ۱۴۰۲ شماره صفحات ۸۶ تا ۹۷

۸۶

بهنام حاجی‌وندی[۱]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱،۸،۷ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲،۶،۱۸ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲،۷،۵

DOI: 10.22055/PYK.2023.18449 **DOR**: 20.1001.1.23224622.1402.12.33.6.9
URL: https://paykareh.scu.ac.ir/article_18449.html

ارجاع به این مقاله: حاجی‌وندی، بهنام. (۱۴۰۲). تأملی بر ماندگاری نقوش کهن در قالی‌های ذهنی‌باف (مطالعهٔ موردی عشایر ساکن منطقهٔ حفاظت‌شدهٔ بهرام گور در شرق نیریز و قشقایی در استان فارس). پیکره، ۱۲(۳۳)، ۸۶-۹۷.

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله در همین شماره با عنوان زیر منتشر شده است
A reflection on the permanence of ancient motifs in mentally woven carpets (A case study of carpets of nomac

مقاله پژوهشی

تأملی بر ماندگاری نقوش کهن در قالی‌های ذهنی‌باف (مطالعهٔ موردی عشایر ساکن منطقهٔ حفاظت‌شدهٔ بهرام گور در شرق نیریز و قشقایی در استان فارس)

چکیده

بیان مسئله: نقوش قالی به مانند سایر نقوش سرشار از رمز و راز و پیچیدگی ساختاری و معانی نمادین است. برخی از این نقوش در طول زمان تغییرکرده و برخی از آن‌ها در بستر اقلیم، فرهنگ یا جوامع با فرهنگ خاص در طول تاریخ دوام آورده و ماندگارشده و هم اکنون هم به خاستگاه خود متصلند با توجه به آنچه گفته شد، علل ماندگاری و استمرار این نقوش در طول دوره‌های تاریخی در بستر و زمینه‌ها سوالی است که با مطالعه موردی قالی‌های عشایری منطقه بهرام‌گور نیریز و قشقایی استان فارس به آن پاسخ داده می‌شود.

هدف: شناخت دلایل استمرار نقوش قالی‌های عشایری در دوره‌های مختلف تاریخی هدف این پژوهش است.

روش پژوهش: رویکرد این پژوهش کیفی است که با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای و میدانی و همچنین شواهد بصری به شیوه تحلیلی تاریخی، یافته‌های آن ارائه می‌شود.

یافته‌ها: یکی از عوامل موثر در تغییر و تحولات هنری تغییرات اجتماعی و سبک زندگی است. با وجود مستقل بودن جامعه عشایری از جوامع شهری در طی قرون متمادی، احتیاج جامعه شهری به قالی‌های عشایری باعث دخل و تصرف گاه به گاه در نقش‌پردازی برخی از قالی‌های عشایری در طول تاریخ شده و علت دیگر تغییرات در نقوش تبادلات و ارتباطات یا برخوردهای فرهنگی بوده است. اما ثبات امکانات مادی و عدم تغییر نحوه زندگی جامعه عشایری در طی قرن‌های متمادی موجب شده تا برخی از نقوش قالی جامعه عشایری در طول دوره‌های تاریخی، با ثبات متداوم‌تر باشد.

کلیدواژه

قالی ذهنی‌باف، نقشمایه، جامعهٔ عشایری، هنر عوام، هنر خواص

۱. هیأت علمی گروه ارتباط تصویری، دانشکده هنر، دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران.
Email: be.hajivandi@scu.ac.ir

مقدمه

در فرآیند تولید یک قالی، از یک‌سو، بافنده فقط کارگری است که منویات هنری طراح یا سفارش‌دهنده را می‌بافد. (فرش‌های بافته شده از روی نقشه و طرحی که قبلاً به‌وسیلهٔ شخص دیگری انجام شده است و معمولاً به درخواست بازار و جامعهٔ شهری که بیان‌کنندهٔ سلیقه‌های دیگران یا به‌تعبیری هنر خواص است، انجام می‌شود.) و از سویی دیگر قالی‌های غیرسفارشی و خویش‌فرمایی که بافنده خود تصمیم می‌گیرد نقش و نقشمایهٔ فرش را چگونه انتخاب کند و غالباً آن فرش را «قالی ذهنی‌باف» می‌خوانند. حداقل در این نوع فرش است که بخش مهمی از قابلیت‌های فرهنگی و هنری جامعهٔ بافندهٔ مشخص می‌شود. به‌طور معمول و تا پیش از نفوذ نقش و طرح‌های امروزی در نقوش ذهنی‌باف، که حداقل بر اثر پیشرفت ارتباطات بصری و تصویری در نیم قرن اخیر رخ داده است، بافنده اغلب از طرح و نقوشی که در قالی‌های بومی خود موجود بوده استفاده می‌کرد و نقشمایه‌ها را از روی نقش قالی‌های مرسوم محل خود، اما با اختیار در انتخاب نقشمایه و رنگ‌آمیزی، انجام می‌داد؛ چون دامنهٔ ذخیرهٔ نقشمایه‌های انتخابی فراتر از نمونه‌های محیط زندگی او نبود و از سویی، زندگی مستقل عشایر و تا حدود زیادی زندگی در روستاها، از تحولات فرهنگی جامعهٔ شهری هم‌عصر خود در طول زمان جدا بوده و باعث می‌شد تا نقوش دستبافته‌ها به‌ندرت متأثر از دیگر جوامع باشد؛ اما در این میان، جریانات و تحولات اجتماعی و تاریخی، بافتهٔ این بافندگان را هر از گاهی دچار تحول یا تغییر و اثرپذیری می‌کرد و نقوشی به این فرش‌ها راه می‌یافت، نقوشی که بعضی از آن‌ها در طول قرن‌ها ماندگار می‌ماند. در این راستا، می‌توان گفت، مطالب بسیاری دربارهٔ قالی‌های دستباف، به‌ویژه مربوط به عشایر استان فارس، گفته شده که اغلب به طرح و نقش و در بعضی مواقع به جنبه‌های تاریخی آن‌ها اشاره شده است؛ اما در باب موضوع تاریخی، به یک مسألهٔ مهم کمتر اشاره شده است. این مسأله از ارتباط بین ویژگی‌های اجتماعی و طبقاتی جامعهٔ بافنده و نحوهٔ تولید و نقش‌پردازی اینگونه دستبافت‌ها حکایت دارد. شاید اگر به این موضوع بیشتر پرداخته شود، بتوان ارزیابی واقع‌بینانه‌تری نسبت به تحولات هنری فرش‌بافی به‌دست آورد. بنابراین، در پژوهش حاضر، بنابه شواهد مکتوب، به چگونگی ورود و ماندگاری این نقوش کهنسال پرداخته می‌شود لازم به‌ذکر است که نمونه مورد بحث این پژوهش، در منطقه شهرستان نیریز در روستاهای منطقه حفاظت شده بهرام گور مشاهده شده اما در شمال استان، در شهرستان‌های آباده ، اقلید و مرودشت نیز در میان نقشمایه‌های قشقائی از نقشمایه‌های باستانی همچون «خورشید سواستیکا» استفاده می‌شود که در منابع مکتوب به تفصیل در مورد باستانی بودن این نقش هم صحبت شده است. به همین جهت در تحقیق میدانی، این مناطق و رفتارشناسی برخی بافندگان آن‌ها در مورد انتخاب نقشمایه‌ها ارزیابی شده است. بافندگانی که با آن‌ها مصاحبه و کارهایشان بررسی گردید نیز به طور تصادفی انتخاب شدند.

روش پژوهش

روش پژوهش حاضر، از لحاظ ماهیت نوشتاری، توصیفی- تحلیلی است. همچنین در زمرهٔ پژوهش‌های بنیادی قرار می‌گیرد و براساس مطالعهٔ اسناد کتابخانه‌ای و مشاهدات میدانی انجام شده است و با توجه به نظرات جامعه‌شناسی که به ارتباط هنر و تحولات و ویژگی طبقات اجتماعی می‌پردازند و به‌نوعی با چارچوب موضوع این پژوهش مرتبط بوده‌اند، شکل گرفته است. در این تحقیق سه موضوع بررسی شده است: در وحله اول اثبات وجود

نقشمایه‌های اساطیری در میان بعضی قالی‌ها که این موضوع با مقایسه نقشمایه موردی قالی، با تصویر نقشمایه ارائه شده نویسنده، در منبع مکتوب حاصل شده است. مورد دوم شناخت ویژگی اجتماعی و طبقاتی جامعه عشایری و اثرات آن در اهداف فرشبافی و نقشپردازی است که این مورد نیز هم در منابع مکتوب و هم در جامعه میدانی بررسی شد. مورد سوم، رفتارشناسی بافندگان در انتخاب طرح و نقشمایه های فرش است که در این رابطه نیز تحقیقات منتشر شده در کنار تحقیق میدانی ارزیابی شده است.

پیشینه پژوهش

در رابطه با وجود نقشمایه‌های کهن در دستبافته‌های ذهنی، به‌خصوص عشایری، مطالب بسیاری موجود است. همچنین در تشریح اثرپذیری نقشمایه‌های فرش، خارج از جامعهٔ بافنده نیز مستندات کفایت می‌کند. اما در رابطه‌ای نزدیکتر با موضوع پژوهش حاضر، می‌توان به کتاب «دستبافت‌های عشایری و روستایی فارس» نوشتهٔ «پرهام» (۱۳۷۱) در دو مجلد اشاره کرد. نویسنده در این کتاب دربارهٔ وجود نقشمایه‌های تاریخی در میان بعضی قالی‌ها به‌تفصیل سخن گفته است و در مقدمهٔ جلد اول، به وضعیت اجتماعی و طبقاتی حاکم و اثرگذار در این فرآیند نیز پرداخته است و در ادامه به منشاء اساطیری مرغ یا بز دوسری که در قالیچه این مقاله ذکر شده صحه می‌گذارد. همچنین، «کیانی» (۱۳۸۸) در بخشی از کتاب «سیه‌چادرها» دربارهٔ تأثیرپذیری دستبافته‌های قشقایی از دیگر اقوام، در طی حرکت تاریخی خود و اسکان در منطقهٔ استان فارس سخن گفته است. به این معنی که قالی عشایر فارس تعصبی در عدم فرهنگ‌پذیری از دیگر جوامع همگون،که دارای فرش‌بافی بوده‌اند نداشته است؛ جوامعی که در طول تاریخ به طرق گوناگون با عشایر فارس ارتباط داشته‌اند. «کاکاوند» در مقاله«تحلیل طرح بندی لوزی به عنوان الگوی رایج درقالی عصر زندیه» به نقشی واگیره‌ای از ترکیب گل و چارچوبی لوزی شکل اشاره دارد ، نقشمایه ای که سرتاسر زمینه فرش را می‌پوشاند و نمونه‌ای از فرهنگ بصری غالب دوره زندیه است؛ متاثر از ورود سبک هندی-کشمیری زمان افشاریه که در معماری این دوره هم مشاهده می‌شود؛ مورد قابل ذکر، نمونه‌هایی از فرش‌های موزه‌ای با همین طرح اما با شکلی بسیار ابتدائی است که به احتمال زیاد زائیده ذهنی بافی است؛ با توجه به اشاره نویسنده مبنی بر ریشه عشایری زندیان بسیار محتمل است که این فرش‌ها خارج از چارچوب‌های فرش‌های شهری بافته شده است. در میان عشایر قشقائی هم طرح هراتی یا لانه زنوری نیز که یک طرح واگیره‌ای است بسیار رایج بوده است، نقشمایه‌ای که از فرهنگ شهری به جامعه عشایری رسیده است. در همین راستا، در ارتباط با تغییر و اثرپذیری دیگر نقشمایه‌ها در قالی‌های روستایی و عشایری که با نمونه و منطقهٔ مورد مطالعهٔ پژوهش حاضر ارتباط نزدیک دارد، علاوه‌بر کتاب «دستبافته‌های عشایری و روستایی» سیروس پرهام، می‌توان به این پژوهش‌ها اشاره کرد: «عوامل مؤثر در آفرینش نقوش انتزاعی و تجریدی» نوشتهٔ «افروغ، جوانی، چیتسازیان و قشقایی» (۱۳۹۵) که در آن به این نکته اشاره می‌شود که عموماً بافندگان تعصبی در نداشتن نوآوری و استفاده از نقوش دیگری که در دسترسشان باشد، نداشته‌اند. اما این به این معنی نیست که بافنده به راحتی بتواند و یا بخواهد دست به نوآوری بزند. با توجه به این برداشت می‌توان گفت ماندگاری بعضی نقوش تا این برهه از تاریخ، به‌جهت نبود برخوردهای مداوم فرهنگی و ثبات جامعهٔ عشایری، تا همین اواخر، در چندین دههٔ پیش بوده است. همچنین مقالهٔ «طرح و نقش، رنگ و بافت قالی‌های عشایر عرب خمسه اسکان‌یافته در روستاهای شهرستان سرچهان» نوشتهٔ «رحمانی، مقنی‌پور و تفکری» (۱۴۰۰) با بررسی فرش‌های بافته شده در

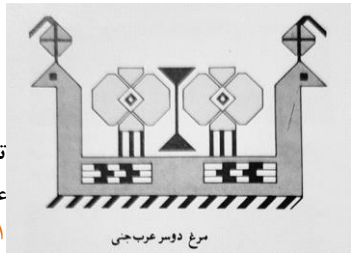
چند دههٔ اخیر به این نتیجه می‌رسد که نقوش به‌کار رفتهٔ معمول قالی‌های روستایی و عشایری، انتزاعی،گیاهی و جانوری است که نامگذاری نقوش تجریدی به عناصر موجود در زندگی اطراف بافنده مربوط بوده، نه به مواردی که از واقعیات زندگی او بیگانه بوده است. به این ترتیب، با توجه به مواردی که ذکر شد، پژوهشی که به دلایل ورود و ماندگاری نقوش کهن و تحلیل آن بپردازد، یافته نشد و موضوع پژوهش حاضر تا این زمان در نوع خود بی‌سابقه بوده است.

نقشمایه‌ای باستانی در میان قالی

در راستای هدف پژوهش حاضر، به یک نمونه از بافته‌های معاصر که حاوی یک نقش ظاهراً اسطوره‌ای است، اشاره می‌شود: در تصویر ۱، یک قالی بافته شده در منطقهٔ حفاظت‌شدهٔ بهرام گور، در شرق استان فارس، همجوار استان کرمان، مشاهده می‌شود. تصویر این قالی در سال ۱۳۷۸ شمسی به‌وسیلهٔ نگارنده گرفته شده است. بنابه گفتهٔ بافنده آن، این فرش در اوایل دههٔ ۱۳۶۰ شمسی بافته شده بود. در آن ایام، تنها منبع تصویری برای طراحی و نقش‌بندی قالی، نمونه‌های موجود از بافندگان پیشین همان روستا بوده است و بافندهٔ قالی جز این، هیچ منبع تصویری دیگری در دسترس نداشته است. طرح این قالی به حور«جنگل» معروف است و در میان بافندگان افشار کرمان و حوزهٔ نیریز در شرق استان فارس مرسوم است. تمامی نقشمایه‌های فرش از ترکیب نقوش حیوانی (پرندگان) و گیاهی است. براساس اصول روانشناسی ترسیم، تمامی نقشمایه‌ها دارای ویژگی «بازنمایی مرسوم[1]» هستند. «هوشبرگ[2]» اصطلاح «فرم مرسوم» را برای توصیف آن زاویهٔ دیدی از شیء به‌کار برده است که هدف عام دارند و در آن‌ها شیء به‌آسانی قابل‌بازشناسی است. برای مثال، بازنمایی مرسوم خانه یا چهرهٔ انسان معمولاً نمای روبه‌روی آن و بازنمایی مرسوم اتومبیل یا ماهی نمای جانبی آن است. زاویهٔ دید مرسوم یک شیء بهترین زاویه برای انعکاس اطلاعات ساختاری مربوطبه آن شیء است» (گلین، ۱۳۸۹، ۱۱۶). در این قالی بافنده از معمولی‌ترین و ساده‌ترین موضوعات مورد علاقه که به‌نوعی به زندگی او مربوط می‌شود، استفاده کرده است. بعضی نقشمایه‌های حیوانی بسیار ساده‌اند و بعضی با رنگ‌آمیزی ونقش‌پردازی تزیین شده‌اند و در هر صورت موضوعاتی هستند که می‌توانند مصداق خارجی و طبیعی داشته باشند. اما در این میان، موردی کاملاً متضاد با واقعگرایی مفهومی نقشمایه‌ها در زمینهٔ قالی، تصویر بز دوسری (تصویر ۱) است که بر روی کمرش یک گلدان یا دستهٔ گیاهی موجود است. هنگامی که از بافنده پرسیده شد که چرا این تصویر دو سر دارد؟ به‌سادگی پاسخ داد: «قشنگ است ... تو قالی‌هامون هست، ما هم می‌بافیم».

تصویر ۱. نقش بز یا آهوی دوسر قبل از هخامنشی در زمینهٔ قالی نقش جنگل نیریز. منبع: نگارنده.

این نقش‌مایهٔ مرغ یا بز دو سر در قالی اعراب ایل خمسه استان فارس نیز به‌وفور یافت می‌شود. در شرح تفسیر موضوع و ماهیت این نقشمایه می‌خوانیم: «در این فرش شگرف است که نخست بار با نمونهٔ کامل از مرغان دو سر روبه‌رو می‌شویم (تصویر ۲) که در فرش‌بافی طایفه‌هایی از ایلات عرب جایگاه بلند دارند. نسب این مرغان دو سر را می‌توان به جانورانی رساندکه دارای دو سر بوده (تصویر ۳) و از زمان‌های دور (هزارهٔ دوم پیش از مسیح) و طی قرون متمادی در قاموس رمزها و نمادهای تمدن‌های شرق میانه مفهوم بارز داشته و نشانهٔ سیر اجرام سماوی در آسمان بودند و یکی از کهن‌ترین نمونه‌های آن‌ها از دوران پیش از هخامنشیان بوده است» (پرهام، ۱۳۷۱، ۲۳۹). باید پذیرفت که با توجه به شباهت نقشمایهٔ فرش تصویر ۱ با تصویر ۳ بسیار نامحتمل است که این نگاره زاییدهٔ تفکر بافنده و نیاکان او باشد، زیرا اگرچه در میان فرش‌ها نقوش انتزاعی و تجریدی به‌وفور دیده می‌شود، اما بافندگان واقعگرا هستند و بی‌جهت دست به دست‌کاری و عجیب‌الخلقه کردن تصاویر نمی‌زنند و اگر تصویری معنادار مانند یک پرنده، دچار اعوجاج یا غیرطبیعی، مشاهده می‌شود، ماحصل عواملی چون محدودیت بافت، نبود مهارت در بازنمایی یا تجرید و منتزع شدن نقشمایه در طی زمان، به‌علت کم‌دقتی بافندگان در طول نسل‌ها یا سلایق زیباشناختی اوست. در این رابطه، «افروغ و همکارانش» اشاره کرده‌اند که، «بافندهٔ عشایر به این ممیزه به‌صورتی کاملاً نیاموخته و مکتب‌نرفته آگاهی دارد و اصلاً هدفش این است که اشکالی ساده و دم دستی را بگیرد و به‌نفع نیروهای جنبشی و فعال دیداری تبدیل کند. اگر هم در این انتزاع‌گری به‌دنبال ابلاغ پیامی باشد، پیام وی از جنس همان بیان خلاقانهٔ احساس به‌زعم کالینگوود است و نه احساس مشخص از پیش تعیین شده که در هنر جادویی و هنر سرگرمی سراغ داریم» (افروغ، جوانی، چیت‌سازیان و قشقایی‌فر، ۱۳۹۵). اگرچه در پژوهش حاضر دربارهٔ قالی ذهنی‌بافت سخن می‌گوییم، اما باید اذعان کرد، در تمامی مناطق بازدید شده، هیچ بافنده‌ای که یک نقشمایه را خود طراحی کرده باشد، مشاهده نشد و قریب به اتفاق، نقشمایه‌ای را به‌کار می‌بردند که در دیگر دستبافته‌های حوزهٔ خود موجود بوده‌اند. در این حال، یا آن نقشمایه را حفظ کرده بودند و می‌بافتند یا برای بافت به نقش قالی‌های دیگر نگاه می‌کردند. اما بافنده‌ها در جای‌گذاری نقوش در زمینهٔ قالی و همچنین در تغییر رنگ و آرایش نقشمایه خودمختار بودند. در هر صورت، مقصود نگارنده این است که بافنده از سنت‌های خود در طراحی و نقش‌پردازی پیروی و اقتباس می‌کند.


مرغ دوسر عرب جنی

تصویر ۳. مرغ دو سر عرب جنی. منبع: پرهام، ۱۳۷۱، ۲۳۹.

پایهٔ برنزی، بز یا آهوی دوسر، پیش از هخامنشی

تصویر ۴. پایه برنزی،بز یا آهوی دوسر،پیش از هخامنشی. منبع: پرهام، ۱۳۷۱، ۲۳۹.

به‌هر صورت، این نقوش از سالیان دور در دستبافته‌ها وارد شده‌اند و تاکنون برجای مانده‌اند؛ اما مسأله این است که با توجه به تحولات صدهاساله و بلکه چندین هزارسالهٔ تمدن (ایران و مخصوصاً مناطق استان فارس و همجوار)، چگونه این نقوش در قالی‌های روستایی و عشایری آمده‌اند و تا این زمان پایدار مانده‌اند؟ با توجه به اینکه در نقل‌قول زیر، با پرسش از بافنده‌های فعلی که هنوز در جوامع عشایری زندگی می‌کنند، چنین ارزیابی شده است

تصویر ۴. استفاده از نقشه و نقش‌مایه‌های جدید در قالی عشایری شهرستان آبادهٔ استان فارس. منبع: نگارنده.

که آنان تعصبی همگانی در نداشتن نوآوری در موضوع و شکل بازنمایی نقش‌ها ندارند، بافندگانی که در حال حاضر امکان دسترسی به نقوش غیربومی را نیز دارند، نقوشی که معمولاً، برای راحتی در بافت، بر روی نقشه‌های فرش طراحی شده است. در این نقل‌قول اینگونه مطرح شده است که از بافندگان پرسیده شد آیا تمایل به بافت از روی نقشه و الگو دارید یا بافت به‌صورت ذهنی و حفظی‌بافی؟ چرا؟ نگارنده با پاسخ‌های قابل توجه و تأملی روبه‌رو شد. بافندگان حاضر در پاسخ به این پرسش به سه گروه تقسیم شدند. گروه نخست (۱۳ نفر) که به بافتن به‌صورت ذهنی‌بافی و حفظی‌بافی تمایل و رغبت بیشتری داشتند و گروه دوم (۱۰ نفر) که بافتن از روی نقشه را بیشتر می‌پسندیدند- و گروه سومی (۷ نفر) نیز وجود داشت که چگونگی بافتن و شکل نقش‌ها برایشان تفاوتی نداشت و تأکید بر کیفیت بافت جهت علاقهٔ خریدار و صرفاً فروش بهتر و بیشتر داشتند؛ ضمن اینکه هر سه گروه نقش‌های واقع‌گرا یا طبیعی را نسبت به نقش‌های انتزاعی و تجریدی بیشتر پسند کرده و دوست داشتند» (افروغ و همکاران، ۱۳۹۵). با توجه به نقل‌قول بالا واقعیت این است که اگر در فرشی مانند فرش تصویر ۱ چنین نقشمایه‌ای مشاهده می‌گردد، به این علت است که در طول نسل‌ها، تا چندین دههٔ پیش، امکانات تصویری متنوعی در ذخیرهٔ نقش‌های فرش و قالی‌های موجود در جامعهٔ بافنده مهیا نبوده است که بتواند در طول زمان جانشین اینگونه نقش‌ها بشوند؛ حتی با وجود امکانات فعلی در ابتیاع نقشه برای استفاده از نقشمایه‌های جدید، در زمینهٔ فرش، اغلب بافندگان هنوز به ذهنی‌بافی که در حقیقت همان نقوش سنتی است، پایبندند. باید توجه داشت تغییراتی که در حال حاضر در موضوع و یا شکل نقش‌های دستبافته‌های فعلی مشاهده می‌شود، به‌خاطر جریان ارتباطات چندین دههٔ جامعهٔ غیرشهری با مظاهر شهری است. حداقل در این دهه‌های اخیر، ارتباط فرد عشایری یا روستایی با جامعهٔ شهری بیشتر شده است؛ در نتیجه، در این دستبافته‌ها، طرح‌ها و نقشمایه‌های دیگری مشاهده می‌شوند که قبلاً در بافته‌ها نبوده است؛ نقشمایه‌هایی که اغلب موضوعات مشخص دارند و برای بیننده قابل‌فهم‌اند. با وجود این، تا حال حاضر نیز اگرچه بسیاری از طرح‌ها و نقشمایه‌ها از صحنهٔ فرش محو شده‌اند، اما آن‌هایی که باقی مانده‌اند، هویت خویش را هنوز حفظ کرده‌اند. در تصویر ۴، تصویری از یک فرش بافته شده و نقشه‌ای را که از آن در بافت فرش استفاده شده است، مشاهده می‌کنیم. فرش مورد نظر یک فرش قشقائی است که در شهرستان آباده در شمال استان فارس بافته شده است. در این نقشه، تعدادی از نقشمایه‌های معمول و سنتی، به‌ویژه نقشمایهٔ اصلی ترنج این نقشه که به قالی « هیبت‌لو » معروف است، مشاهده می‌شود. اما از سوی دیگر، دو نقشمایهٔ گربه در وسط و گلدان با گل‌های نامتقارن در سمت چپ هم دیده می‌شوند که پیش‌از این در نمونه‌های سنتی رواج نداشته است (اقتباس از تصاویر خارج از نقشمایه‌های مرسوم قالی). بنابراین، تا قبل از تغییرات این چند دهه، کاربرد و ماندگاری اغلب نقوش در قالی دلیلی برای تغییر نداشته‌اند و از سویی سنت‌ها نیز به‌سادگی و بدون دلیل تغییر نمی‌پذیرفته‌اند و همچنین جریان بازار هم تا همین چند دههٔ پیش، به‌طور کامل، در پی تغییرات اساسی در دستبافته‌های ذهنی‌باف محلی (در استان فارس) نبوده است. به همین دلیل، سیر تغییر و تحول در نقوش کاری روزمره نبوده است. برای بیان دلیل وجود نقشمایه‌های کهن در میان نقش‌های زمینهٔ بعضی فرش‌های ذهنی‌باف، تا قبل از تغییرات گفته شده در دوران معاصر، باید به متغیرهایی که باعث این سکون طولانی هستند، اشاره کرد؛ باید بررسی کرد علت تحول نکردن و ماندگاری نقوش در جامعهٔ بافنده چیست؟ در این رابطه، می‌توان چندین عامل را بررسی کرد:

۱. قالی عشایری میراثی از زندگی ابتدایی و غیر طبقاتی است: نقوش ذهنی‌باف معمولاً در دو گروه روستایی و عشایری در جوامع ایرانی وجود داشته است، جوامعی که روابط تولید در آن ساده بوده و شیوهٔ تولید فارغ از تاریخ مناسبات متغیر طبقاتی درون جامعهٔ شهری است. معنای ساده و ابتدایی بودن چیست و چگونه می‌توان آن را به جوامع غیرشهری و به‌خصوص عشایری تعمیم داد؟ «شاربونیه»، مردم‌شناس و جامعه‌شناس شهیر فرانسوی، دربارهٔ ویژگی جوامع مبتنی‌بر طبقات و بی‌طبقهٔ بدوی، با آوردن مثالی در مورد کارکرد دو نوع ماشین صنعتی چنین می‌گوید: «ماشین‌های مکانیکی از انرژی‌هایی که از آغاز در آن‌ها تعبیه شده است، استفاده می‌کنند و اگر خوب ساخته شده باشند، اصطحکاک در کار نباشد و گرم نشوند، از لحاظ نظری تا ابد می‌توانند با همان انرژی کار کنند؛ اما ماشین ترمودینامیکی، مثل ماشین بخار، براساس اختلاف دمایی که میان دو جزء از اجزای سازندهٔ آن‌ها، یعنی دیگ و چگالنده وجود دارد، کار می‌کنند. این ماشین‌ها می‌توانند کارهای عظیم انجام دهند، اما در این میان، انرژی خود را تباه و بی‌مصرف می‌سازند» (شاربونیه ، ۱۳۷۲، ۲۴). منظور شاربونیه از ماشین‌های بدون اصطحکاک مکانیکی جوامعی است که شیوهٔ تولید و ساختار آنان طبقاتی نیست، همچون جوامع ابتدایی و منظور از ماشین‌های ترمودینامیکی جوامع طبقاتی است که گرچه بزرگ و پیچیده‌اند، اما به‌هر حال دچار بحران یا تغییرات اختلاف طبقاتی، از درون خود یا وارده از بیرون خواهند شد. بنابراین، این مردم‌شناس شهیر خصوصیت طبقاتی تمدن را به جامعه (محل کار و زندگی متضاد طبقات مالک سرمایه و طبقات نیروی کار) و فرهنگ (دستاوردهای مثبت تضاد که به‌صورت شکل‌های مختلف پیشرفت تکنولوژی و تمدن و هنر ... که گاه در جهت توجیه و آسان‌سازی حفظ روابط طبقاتی کمک می‌کنند) تقسیم می‌کند و معتقد است که این تضاد در واقع موتور تمدن است، اما به‌هر حال، تضادها چه به‌صورت خسران و چه در جهت پیشرفت، در بدنهٔ جامعه که معمولاً در شهرها متبلور است، خود را نشان می‌دهد: از نوع به نوع شدن حکومت‌ها تا ادیان و فرهنگ و هنر ... به‌تعبیری، وقایعی که در جامعه‌های مبتنی‌بر طبقات حاصل می‌شود، از قبیل پیشرفت‌ها و پسرفت‌ها، انقلاب و جنگ‌ها، جابه‌جایی حکومت، تغییرات فرهنگی و هنری، نمودهای تضاد در جوامع متمدن است که بعضی در جهت تسهیل تضادهای درون جامعه عمل می‌کند و بعضی به فرسایش آن؛ اما جامعهٔ ابتدایی از این تضادهای درونی مبراست و در صورت مداخله نکردن سال‌ها و قرن‌ها دوام می‌آورد. در اینجا می‌توان جامعهٔ عشایری را، به‌لحاظ شیوهٔ تولید، نوعی جامعهٔ ابتدایی و غیرطبقاتی دانست. «فرش‌بافی فارس به‌طور عمده بدون حضور و دخالت و سلطهٔ کارفرما و سرمایه‌دار و بدون استثمار انسان سامان گرفته و جامعهٔ عشایری یا روستایی، بیشترین دستباف‌های خود را برای خود و به ارادهٔ خود و به استقلال می‌بافند و انگیزهٔ اصلی آنان سوداگری نیست. هرچند که داد و ستد بخش مهمی از تولید را در بر می‌گیرد» (آزادی و پرهام، ۱۳۷۰، ۴۵).

۲. بقای جامعهٔ عشایری در کنار جامعهٔ شهری ایران: دومین عامل پایداری نقوش کهن در فرش‌های ذهنی‌باف و وجود نمونه‌های احتمالی و متقن تا این دوران، ماندگاری این نوع جامعه تا همین زمان است و آن نیز احتیاج جامعهٔ سنتی شهرهای ایرانی به جامعهٔ عشایری بوده است. برای بیان این موضوع باید متذکر شد در جوامع صنعتی، تولیدات کشاورزی و پروتئینی مکانیزه است و تولیدکنندگان از لحاظ ارتباطات اجتماعی و فرهنگی، از جوامع شهرنشینی چندان دور نیستند، هرچند محیط تولید خارج از شهر باشد. پس به لحاظ فرهنگ و هنر و سلایق اختلاف چشمگیری با فرهنگ شهری ندارند و به‌طور کلی بخشی از آن هستند. اما در جامعهٔ ایرانی، به‌خصوص از زمان گسترش دین اسلام که خوردن گوشت خوک حرام بوده است، مهمترین عرضهٔ پروتئین و

گوشت، به‌جز ماکیان و گاو، به‌عهدهٔ گله‌های گوسفند و بز بوده است و صرفه‌جویانه‌ترین و ارزان‌ترین تهیهٔ این قلم خوراکی فقط برعهدهٔ جامعهٔ عشایری بوده است. جامعه‌هایی که قرن‌ها شیوهٔ زندگی یکسانی داشته‌اند. حداقل تا اوایل قرن۲۰ میلادی و تا اوایل حکومت پهلوی، به‌طور اهم، غالب شیوهٔ تولید پروتئین برای همهٔ ساکنین فلات ایران همان پرورش و چرای گوسفندان در مراتع ییلاق و قشلاق بوده است. تا چندین دههٔ پیش، سرپناه دامداران همان سیاه‌چادرهای دورهٔ شبانی بود و هنوز هم ماندگاری برخی جوامع عشایری تاکنون ماحصل همین مورد بوده است.

۳. ویژگی غیرطبقاتی جامعهٔ عشایری: عشایر برای تولید پروتئین که اغلب برعهدهٔ پرورش گوسفند و مشتقات آن بوده است، مجبور به کوچ بوده‌اند. همچنین منبع اصلی مواد اولیهٔ تولید فرش نیز الیاف گوسفندی است؛ بنابراین، با توجه به وسعت و امکانات مراتع، حرکت عشایر از جایی به‌جای دیگر امری واجب بوده است. به‌همین علت، جامعهٔ عشایری برخلاف اینکه در قالب طوایف تعریف می‌شده‌اند، باز به‌صورت پراکنده زندگی می‌کردند. تولید در جامعهٔ عشایری با تشکیل گروه‌های بزرگ انسانی همخوانی نداشته است. همین ویژگی باعث می‌شده است که مالکیت تولید و یا همان گوسفندان که مهمترین منبع پروتئینی جامعهٔ شهری است، در دست خود دام‌پرور باشد؛ درواقع جامعهٔ شهری با همهٔ تحولاتی که از درون و بیرون روبه‌رو بوده است، به‌خاطر نیاز خود در شکل مناسبات و فرهنگ روستایی و عشایری دخالتی نمی‌کرده است؛ چه به محصول این جوامع احتیاج داشته است، زیرا ویژگی زندگی عشایری کوچرو باعث به‌دست آوردن ارزان‌ترین شکل علوفه و غذای دام، بی‌نیاز از افزارهای دیگر تولید بوده است. در حال حاضر نیز ویژگی زندگی عشایر باقی مانده و کوچرو، بخش مهمی از بازار پروتئین کشور را مهیا می‌کند، اگرچه برخلاف قبل، به‌جای راهپیمایی برای قشلاق و ییلاق از وسایل نقلیه استفاده می‌کنند. به‌همین دلیل، جامعهٔ عشایری کوچرو به‌حالت خویش‌فرمایی باقی مانده است و اقتصاد خانوادگی تا چند دههٔ پیش، در سایهٔ حمایت ایلخانی، دوام داشته، اما بدون روابط طبقاتی که باعث اوج و فرودهای اجتماعی باشد؛ زیرا کنترل متمرکز به‌وسیلهٔ خوانین را میسر نمی‌کرده است. عمدهٔ قدرت خوانین عشایر نیز در گرفتن سهم مالکانه از مالکیت بر زمین‌ها و مراتع بوده است، هرچند آنان نیز دارای احشام بوده‌اند که حداکثر به‌وسیلهٔ چند چوپان نگهداری می‌شده است، اما عمدهٔ ثروتشان از سهم مالکانه در شکل گرفتن درصدی از احشام عشایر و فرآورده‌های آنان بوده است. خوانین عشایر توانایی در اختیار داشتن تمامی رمه و حشم را که منبع اصلی ثروت بوده است نداشتند؛ زیرا جمع‌آوری و کنترل آن‌ها در گله‌های بزرگ غیرممکن بود. «اختلاف طبقاتی در ایل محسوس است، اما دردآور نیست و این اختلاف موجب عصیان نمی‌شود؛ چراکه افراد طبقهٔ بالاتر دارای یکسری سجایای اخلاقی بوده و در ضمن، ثروت سران ایل آن‌قدرها نیست که ایجاد یک نوع حسادت عمیق نماید. بسیارند افرادی از مردم عادی ایل که مال و ثروتشان از سران طایفه بیشتر است؛ به‌علاوه در ایل سرمایه‌داری با وضعی که در شهرها دیده می‌شود، وجود ندارد» (کیانی، ۱۳۸۸، ۸۴). در اینجا، منظور از اختلاف طبقاتی، اختلاف میزان دارایی‌های افراد ایل و نه رابطهٔ طبقاتی است؛ بنابراین با وجود ارتباط تنگاتنگ معیشتی دامداران با جامعهٔ شهری، شکل مستقل تولید و زندگی جامعهٔ عشایر باعث ماندگاری وضعیت زندگی او طی هزاران سال شده است؛ ویژگی‌ای که از خوداشتغالی غیرطبقاتی و تقسیم تمامی امور زندگی در قالب تقسیم کار در درون خانواده و بهره‌کشی نکردن مستقیم طبقه‌ای بر طبقه‌ای دیگر که همان ویژگی جامعهٔ ابتدایی است، حکایت می‌کند. مهمترین علت اتحاد طوایفی در قالب ایل، به‌لحاظ ایجاد همبستگی برای محافظت در مقابل افراد و گروه‌های دیگر بوده است.

برای مثال، در تاریخ ایل قشقایی، نشانی از ظلم و ستم خوانین بر عشایر خوانده نشده است، زیرا خوانین مذکور هماهنگ با روال زندگی عشایر و بخشی از آن بوده‌اند. اگرچه در مجاورت آن‌ها در ایل خمسه تاریخ ظلم و ستم خوانین تحمیلی و خارج از مدار ایلی مشاهده می‌شود و آن هم به‌علت تحمیل حاکمان حکومتی و غیرایلاتی به این جمعیت در دوره قاجار بوده است. همچنین، تا شروع عصر پهلوی، عشایر عمدتاً ساکن نبودند؛ به‌همین سیاق، زندگی و فرهنگ و هنر او هم بدون تغییر ماند، زیرا زمینه و عللی جهت دست‌کاری در آن وجود نداشت و تقریباً از تقابل و تغییرات فرهنگی زودبه‌زود به‌دور بود. برای همین نیز این شکل مستقل دارای مشتقات فرهنگی مستقل و دائمی بوده، اگرچه این نیز به‌معنای قطع کامل فرهنگی نبوده است. منطقی است اگر براساس مراوده با دیگر جوامع تصور شود؛ برای مثال، روزی تصویری بر روی پارچه یا دستبافته و امثال آن‌ها به درون جامعهٔ ایلی وارد شده و در نقوش فرش‌ها هم وارد شده است.

تصویر ۵. یک فروشگاه فرش‌های سنتی قشقایی در فیروزآباد فارس. منبع: نگارنده.

۴. گمانهٔ ورود نقشمایه‌های شهری در نقوش عشایری: چنانچه می‌دانیم و اسناد تاریخی گواه است، از هزاران سال پیش در برهه‌هایی، جامعه شهری، دارای فرش‌بافی بسیار قابل‌توجهی بوده است. «قالی‌بافی در امپراطوری ایران سنتی دیرین و مضبوط بوده است. «گزنفون» نوشته است که در دورهٔ هخامنشیان، شهر کهن ساردیس، که در آن زمان در تصرف ایرانیان بود، به قالی‌های خود فخر می‌کرده است. گزارش‌های اختصاصی از قالی‌های گره‌باف ساردیس به‌قلم آنتونیوس نکراتیسی (حدود ۱۹۰ تا ۲۳۰ میلادی) در کتابش با عنوان «ضیافت دانشوران» آمده بود. وی همچنین وصف مشروحی از «قالی ایرانی با حاشیهٔ خوش‌نقش و هیکل‌های مردان و ریخت‌های عجیب از شیردال‌های افسانه‌ای ایران و دیگر جانورانی از آن قبیل» به‌میان آورده بود» (فریه، ۱۳۷۴، ۱۱۸). «جغرافی‌نویسان عرب در آثار خود آورده‌اند که ایالت مازندران واقع بر ساحل دریای خزر، در سدهٔ سوم هجری قمری، یکی از مراکز مهم قالی‌بافی بوده و در سدهٔ چهارم هجری، بخارا رقیب آن گردیده است و از آن پس ایالات خوزستان و فارس به شهرت مرکزیت قالی‌بافی دست یافته‌اند ... روی کلاویخو (فرستادهٔ پادشاه اسپانیا به دربار امیر تیمور در سمرقند) سفرنامهٔ خود (۸۰۸ هجری قمری) پس از توصیف پرده‌های ابریشمین و نفایس دربار تیمور در سمرقند چنین می‌افزاید «... و همه‌جای زمین مفروش به قالی‌ها و حصیرباف‌ها بود»» (فریه، ۱۳۷۴، ۱۱۸ و ۱۱۹). اگرچه اسناد تاریخی در برهه‌های مختلف از وجود فرش‌بافی شهری در تاریخ تمدن ایرانی صحبت می‌کنند، اما وجود صنف فرش‌باف شهری و یا وجود فرش‌بافی شهری دائمی نبوده است، همانطور که حداقل تاریخ پانصدسالهٔ ایران به این سمت نشان می‌دهد که اوج فرش‌بافی شهری را می‌توان فقط در دورهٔ صفویه دید و بعد از آن، از نیمهٔ دوم قرن ۱۸ میلادی، در اواخر دورهٔ قاجار دانست که آشنایی مجدد جامعهٔ اروپایی از فرش ایرانی بود که باعث شد در بعضی شهرهای ایران ازجمله تبریز، اصفهان، کرمان، سلطان‌آباد (اراک) و ... بار دیگر فرش‌بافی شهری اوج بگیرد و تا قبل از بحران بزرگ اقتصادی دههٔ ۲۰ از قرن ۲۰ میلادی در آمریکا و فروکش کردن واردات فرش‌های شرقی به غرب ادامه یابد و می‌توان تصور کرد که این تاریخ طولانی فرش‌بافی زمینهٔ تأثیرپذیری فرش‌های عشایری و روستایی را از نقشمایه‌های باستانی، در طول تاریخ، میسر کرده باشد. اما برخلاف اوج و حضیض فرش‌بافی شهری، وضعیت فرش‌بافی، تقریباً، به‌طور دائم، اگرچه با اوج و فرود در جامعه‌های روستایی و عشایری ایران ادامه داشت، نیاز جامعهٔ شهری یکی از دلایل عمدهٔ این حیات بوده است و این ارتباط دوطرفه بعضاً باعث راهیابی نقوش مورد دلخواه جامعهٔ شهری یا خواص در جامعهٔ روستایی و عشایری (هنر عوام) می‌شده است. اما در این مواقع هم اصل حاکم در طرح‌ها و نقوش، همان نقشمایه‌های بومی سنتی بوده است، هرچند با تأثیرات گریزناپذیر همراه با جامعهٔ

شهری و فرهنگ آن در طول زمان‌های مختلف عجین شده بود. از حدود اوایل سال‌های پس از انقلاب اسلامی، آخرین موج رسوخ سلیقهٔ جوامع شهری و غربی (هنر خواص) در فرش‌بافی ایران، به‌خصوص در منطقهٔ استان فارس با جریان «گبه‌بافی» اتفاق افتاد و تقریباً تمامی صحنهٔ قالی‌بافی استان را فراگرفت، اما این موج هم کم‌کم شدت خود را از دست داد و باعث نشد تا نقوش بومی به‌کلی محو شود (تصویر ۵).

۵. تبادلات فرهنگی: با توجه به اسنادی که به‌عنوان مثال دربارهٔ عشایر فارس، به‌خصوص عشایر قشقایی، موجود است، ظاهراً این ایل طی چندین سده یا بیشتر، چندین بار تغییر مکان داده است تا به منطقهٔ استان فارس و همجوار آن رسیده و احیاناً در این تغییر مکان‌ها با فرهنگ‌های دیگر تقابل و اثرپذیری داشته است. «از طرح‌های اصیل و سنتی ایل قشقایی تا آنجا که دست‌نخورده باقی مانده، برخی به نقش‌های قفقاز و آسیای صغیر شباهت دارد، مثل بافته‌های تیرهٔ شکرلو و بعضی نگاره‌ها از خلج و کرد و لر اقتباس شده، مانند یلمه و جوشقانی و برخی هم از نقشمایه‌های محل سکونت خود، یعنی فارس برگرفته‌اند» (کیانی، ۱۳۸۸، ۹۴). البته ایل قشقایی از نژاد یکدستی برخوردار نیست و طی قرون به‌لحاظ مسائل اجتماعی از طوایف با نژادهای مختلفی شکل گرفته است و به‌همین شکل با توجه به نقل‌قولی که ذکر آن رفت، می‌توان نتیجه گرفت که چه‌بسا گروه‌های متشکل دیگر در این ایل هم در طی سده‌ها و حتی چندین سده در طی طریق و حرکت‌های ایلی با فرهنگ‌های مختلفی برخورد داشته‌اند و از چنین سخنانی می‌توان شکلی از تداخل متقابل نقوش را در عرصهٔ فرش‌بافی‌های ذهنی استنباط کرد. البته این موضوع تنها شامل ایل قشقایی نیست و همین موارد در طایفه و ایل‌های دیگر نیز مشاهده می‌شود؛ همچون ایلات عرب فارس. «عشایر عرب، برخلاف عشایر ترک، پیش از آمدن به فارس هیچگونه فرش‌بافی نداشته‌اند. با توجه به این واقعیت تاریخی و نیز اینکه عرب‌ها قرن‌ها پیش از ترکان به فارس کوچیده‌اند، بافندگان ایل عرب را نیز مانند بافندگان فارسی‌زبان نیریز و بوانات و قنقری و سرحد چهار دانگه و عشایر لر و باصری باید وارث کهن‌ترین سنت‌های فرش‌بافی فارس دانست. به‌همین دلیل است که بسیاری از حلقه‌های گمشده و گسستهٔ فرآیند تطور و تکامل نقشمایه‌های باستانی را در دست‌بافته‌های ایل عرب باید جست» (پرهام، ۱۳۷۱، ۲۰۰). باید متذکر شد که نقشی که در تصویر ۱ آورده شده و زمینه‌ای برای دلیل پژوهش حاضر است، در مناطق اسکان بخشی از ایلات عرب فارس مشاهده شده است. بنابراین حداقل از این طریق می‌توان، بنابه شکل برخوردهای گاه‌به‌گاه فرهنگی، راهیابی نقش‌های دیگر را در نقوش جامعه‌های عشایری توجیه کرد و از سویی تحول نکردن جامعهٔ عشایری و هنر آن در مدت‌های طولانی را باعث ماندگاری نقوش دانست.

نتیجه

با توجه به تحلیلی که مردم‌شناس شهیر، شاربونیه، در رابطه با ویژگی تاریخی طبقات اجتماعی و سیر تطور آن‌ها در طول تاریخ که باعث تغییرات اجتماعی و فرهنگی می‌شود، ارائه داده است، هنر و به‌خصوص هنرهای بصری در مفاهیم و اشکال بازنمایی نیز دچار تغییرات خواهند بود، به این معنی که تحولات مثبت و منفی در هر جامعه و تغییرات آن به‌علت تضاد طبقاتی است و ویژگی‌های این تضاد ایجاد تحولات اجتماعی، اقتصادی ... و در نتیجه فرهنگ و هنر است. اما با تحول نکردن مناسبات و شیوه‌های فرهنگی جامعه‌های ساده و غیرپیچیدهٔ روستایی و به‌خصوص عشایری، در طول زمان و ماندگاری صدهاساله، مشخص شد که ماندگاری نقوش در دستبافته‌های ذهنی‌باف ایرانی به‌علت ثبات طولانی‌مدت نحوهٔ زندگی بافندگان غیرشهری و نبود دست‌کاری کامل و دائم جوامع مسلط حکومتی و شهری در مناسبات اقتصادی و فرهنگی آنان است. در طول تاریخ بارها اوج‌گیری فرش‌بافی

شهری یا به‌تعبیری مدیریت شده مشاهده می‌شود، و به احتمال زیاد، نقوش قالی‌های شهری به‌علت ارتباط ناگزیر این جامعه وارد جریان بافته‌های غیرشهری شده (همانطور که در عصر حاضر نمونه‌های آن واضح است) و بعضی نقوش در آن ماندگار شده‌اند، اما از آنجا که این ارتباط دائمی نبوده و بعضاً با اوج و فرودهای چند صدساله اتفاق می‌افتاده است، حرکتی ماندگار نبوده؛ هرچند در بعضی مناطق به‌کلی جای نقوش داخلی را گرفته‌اند.

پیشنهادهای پژوهش

با توجه به تغییراتی که در حال حاضر در جوامع عشایری رخ داده است، به طوری که دیگر نمی‌توان آن‌ها را جامعه‌ای مستقل از جامعه شهری دانست، لازم است تا دلایل تولید فرش عشایری و به خصوص دراستان فارس را که هنوز هم تا حدودی رواج دارد بررسی شود. از این جهت که دلایل این تولید چگونه است و هم از این روی که چارچوب‌های نقش‌پردازی در این دست‌بافته‌ها از چه معیاری تبعیت می‌کند.

تقدیر و تشکر

در اینجا نگارنده بر خود لازم می‌داند از بافندگان نامبرده در زیر که در انجام تحقیق میدانی همکاری صمیمانه را داشته و پاسخگوی محقق بوده‌اند تشکر و قدردانی گردد. بافندگان روستاهای بشنه، ده‌برین، چشمه شیرین در منطقه بهرام گور شهرستان نیریز؛ همچنین بافندگان مناطق شمالی استان فارس: عشایر قشقائی ساکن در شهرستان آباده، شهرک سوریان در شهرستان بوانات، عشایر قشقائی ساکن در روستاهای آردکپان، ایگدر، قوتلو و روستای شول بزی کامفیروز، به علاوه عشایر ساکن روستای آتشکده فیروزآباد و جمعی از فروشندگان فرش فیروزآباد، ساکنان روستای سه‌چاه در شهرستان جهرم و عشایر ساکن طایفه نفر در روستای باغ در جنوب شهرستان لارستان فارس.

منابع

- آزادی، سیاوش و پرهام، سیروس. (۱۳۷۰) *دستبافته‌های عشایری و روستائی فارس* (ج ۱). تهران: انتشارات امیرکبیر
- افروغ، محمد، جوانی، اصغر، چیتسازیان، امیرحسین و قشقایی‌فر، فتحعلی. (۱۳۹۵). عوامل مؤثر برآفرینش نقوش انتزاعی و تجریدی در دستبافته‌های قشقایی. *باغ نظر*، ۱۳(۴۵). ۷۷-۹۰.
- پرهام، سیروس. (۱۳۷۱). *دست‌بافته‌های عشایری و روستایی فارس*. تهران: امیرکبیر.
- توماس ،گلین وی و آنجل.ام.جی.سیلک. (۱۳۸۹). *مقدمه‌ای بر روانشناسی نقاشی کودکان* (ترجمهٔ عباس مخبر). تهران: انتشارات طرح نو.
- رحمانی، اشکان، مقنی‌پور، مجیدرضا و تفکری، حسین. (۱۴۰۰). مطالعهٔ ویژگی‌های طرح و نقش، رنگ و بافت در قالی‌های عرب خمسه اسکان‌یافته در روستاهای شهرستان سرچهان (مطالعهٔ موردی: طایفهٔ غنی). پیکره، ۱۰(۲۵)، ۱۵-۳۳.
Doi :10.22055/PYK.2021.17278

- شاربونیه، ژرژ. (۱۳۷۲). *مردمشناسی و هنر* (ترجمهٔ حسین معصومی همدانی). تهران: گفتار.
- فریه، ر، دبلیو. (۱۳۷۴). *هنرهای ایران* (ترجمهٔ پرویز مرزبان). تهران: انتشارات فرزان.
- کیانی، منوچهر. (۱۳۸۸). *سیه‌چادرها، تحقیقی از زندگی مردم ایل قشقایی*. شیراز: کیان نشر شیراز.
- کاکاوند، سمانه .(۱۴۰۱). *تحلیل طرح «لوزی بندی» به عنوان الگوی رایج در قالی عصر زندیه*. پیکره،۱۱(۳۰)، ۲۹-۴۷
Doi: 10.22055/PYK.2022.17859

©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
A Study on the Formal and Aesthetic Structure of «Lilian and Reyhan» Carpets
Volume 12 Issue 33 Autumn 2023 Pages 18-35
18

Original Research Article

Mohammad Afrough[1] Bita Bahrami-Ghasr[2]
Received: 7 May 2023 Revised: 19 August 2023 Accepted: 26 August 2023

DOI: 10.22055/pyk.2023.18437 **DOR:** 20.1001.1.23224622.1402.12.33.1.4
URL: https://paykareh.scu.ac.ir/article_18437.html

How to cite this article: Afrough, M & Bahrami-Ghasr, B. (2023). A Study on the Formal and Aesthetic Structure of «Lilian and Reyhan» Carpets. *Paykareh*, 12 (33), 18-35.

The Persian translation of this article is published in the same issue with the following title
تحلیل ساختار فرمی و زیباشناختی قالی «لیلیان و ریحان»

A Study on the Formal and Aesthetic Structure of «Lilian and Reyhan» Carpets

Abstract

Problem Definition: The Lilian carpet is one of the important carpet brands of Iran in general, and Khomeyn in particular, dating back to the Qajar era, about which there has been little research to date. Actually, no trace of the popular Lilian carpets can be found in the domestic markets of Iran, and the popular Reyhan design is woven in a limited number in Khomeyn. With this in mind, this study sought to investigate the two Lilian and Reyhan carpets from Khomeyn, Iran. The research question is: «What are the technical and aesthetic dimensions (structure, design, and color) of Lilian and Reyhan carpets?»
Objective: This study aims to analyze Lilian and Reyhan designs in terms of technical indicators and aesthetic features for better identification of these carpets.
Research Method: This is a qualitative, developmental, and descriptive-analytical study. Data were collected using the desk-based method as well as through searches on reliable websites.
Results: The findings of this study demonstrate that Lilian carpets are often woven without medallions and corners with a unique structure comprising flowers and bushes, altar- and crescent-shaped wreaths as well as symmetrical and upside-down vases, and usually a wreath or a flower bush has replaced the space of the corner. Medallion-corner and In-and-Out-Fish designs are also seen in these carpets. Lilian carpets contain plant motifs but they have no animal (bird and non-bird) and human motifs. However, the Band-e Reyhan (Reyhan Dam) design is one design of Reyhan village with two important motifs, namely the important motif of the dam (pool) and the ibex motif, which reflects the ibex motifs found in the ancient petroglyphs of Teymareh region.

Keywords

Lilian, Reyhan, Carpet, Design, Color

1. Corresponding author, Associate Professor Department of Carpet, Faculty of Arts, Arak University, Arak, Iran.
Email: m-afrough@araku.ac.ir
2. Assistant Professor, Arak University, Faculty of Arts, Department of Graphics, Arak, Iran.

Introduction

Markazi Province, known as the land of sunshine, is one of the oldest carpet centers and schools in Iran, and Khomeyn is one of the major southern centers of this province in carpet weaving. This county has many villages, engaged in carpet weaving from the 19th century onwards with the growth of carpet weaving in the Qajar era, having important products such as Lilian and Reyhan carpets. These two designs, derived from the names of two villages, are considered to be the most popular carpet designs in Khomeyn County. The non-continuity of Lilian designs due to the emigration of Armenian residents, the lack of related research even at low levels, the fame of the carpet designs of these two villages, and the need to introduce and document these designs to the audience are among the reasons why the researcher sought to conduct this study. Lilian carpets have unique designs specific to the region, which differ from the designs of other parts of Khomeyn and Markazi Province. It is rooted in Armenian-Christian designs and beliefs. These designs were woven in the past, but this village is currently empty of Armenian residents and weavers. Lilian carpets are often small carpets with content motifs of plant type, including various types of flowers, bushes, and wreaths. The Reyhan carpet also has a design specific to the village of Reyhan, known as the Reyhan design. It shows the artistic and cultural identity of that village and has a long-standing history among the common designs of the province. Reyhan carpets are still found in a limited number and with little creativity in the marginal space in this village and the workshops of Khomeyn city. The research question is: «What are the technical dimensions, features, and formal and aesthetic structure of Lilian and Reyhan carpets?» Identifying and finding Lilian designs from reliable sources (which are not found in Iran), and analyzing their technical and aesthetic aspects (design, motifs, and color) are among the goals of this study.

Research Method

This is a qualitative and developmental study conducted using the descriptive-analytical research method. The required data were collected using the desk-based method, and the images were searched from reliable databases and websites. A total of 30 different Lilian carpets surviving from the past two centuries have been introduced and analyzed. These samples do not exist in Iran and domestic markets, and they were selected from among the 70 found samples of Lilian carpets, leaving aside the identical designs and focusing on unique designs. The analysis is based on two technical and artistic dimensions. This study was carried out in a situation where there was no source related to the previously woven Lilian carpets. Therefore, only their images found on reliable websites were used for the description and analysis processes.

Research Background

There has been no research on the carpets of Markazi Province in general and Lilian designs in particular. However, some sources related to Armenian- and Armenian-woven carpets of Iran as well as carpet weaving in Khomeyn and Kamareh District have referred briefly to the famous Armenian-settled village of Lilian, which are described below. «Soltani Nejad, Farahmand Borojeni, and Jooleh» (2010) conducted a study entitled «Armenian and Irano-Armenian Carpets: A Comparative Study», in which they evaluated and compared Armenian carpets with those woven by Armenians living in Iran from technical and aesthetic perspectives. In addition, «Edwards» (1989), in the ninth chapter of the book entitled «The Persian Carpet», and «Jooleh» (2011), in «A Research on Persian Carpet», in the section related to Markazi Province briefly mentioned carpet weaving in Khomeyn, the

Armenian District of Kamareh and particularly Lilian carpets. A paper has recently been published in this regard about Markazi Province and Sarouk, which is similar to the present study in terms of method and topic: In «Analyzing the Structural and Aesthetic Elements of the Sarouk Carpets of the Claremont Collection», «Afrough» (2022) studied and examined the surviving antique carpets of Sarouk. While introducing and examining the Band-e Reyhan carpet, the current study is the first work to deal in detail with the technical and aesthetic dimensions of Lilian carpets in the past and before the migration.

Art and skill of carpet weaving in the Armenian community of Iran

Carpet weaving has been one of the oldest practical professions in the Caucasus region in general and in Armenia in particular. As an instance of local arts, it has always been considered an important part of the activities of Armenian carpet-weaving women. However, the migration of Armenians to Iran from the Safavid era (10th and 11th centuries A.H.) onwards opened a new chapter in the history, culture, and art of this nation, which led to cultural and civilizational ties between the two nations. The indigenous art of carpet weaving was one of the most important artistic crafts used by Armenians in Iran. While preserving the original Armenian style of weaving and patterning, they benefited from the weaving traditions and aesthetic themes of Persian carpets in the production of various types of rural and local carpets. Armenians settled in many different regions of Iran, such as Tabriz, Qazvin, Isfahan, Faridan and Fereydunshahr, Chaharmahal and Bakhtiari, Arak, and especially in Khomeyn County, including in Kamareh district and its villages such as Lilian, Farajabad, etc. They developed the art of carpet weaving in these regions, particularly during the Qajar and early Pahlavi eras (19th and early 20th centuries A.D.).

Geographical, historical, and cultural location of Lilian and Reyhan

Kamareh is one of the two districts of Khomeyn County, in the south of Arak and Markazi Province. According to «A Dictionary of Iranian Geography», Lilian is a hamlet in Dalai village, eight kilometers from the west of Khomeyn City. It is located in a green plain with a population of 1674. Its inhabitants are Muslim and Christian and they speak Persian and Armenian languages. It has a variety of products, including grains, sugar beets, cotton, and almonds. Its inhabitants are engaged in agriculture and carpet weaving» (Razmara, 1989,198). «This village had a population of about 911 people, according to the census commissioned by the Armenian Church of Arak and conducted in 1939. In the general population census conducted in 1966, the population of the village was 900 people» (Farhadi, 1990 quoted from Shirzad & Badaghi, 2016, 155). Most Armenians had settled in this district and its villages. «The most important Armenian-settled villages are located in Kamareh District, where Lilian is considered the most prominent village» (Edwards, 1989, 163). In Khomeyn in general, and this district in particular, are a significant number of Armenian-settled villages, including Lilian, Kajarestan, Nasrabad, Asadabad, Derreshoor [Darreshooy], Mazra, Danian, Hajiabad, Mirza Hossein, Davoudabad, Ghourchibashi, Kandeha [Saki], and Chahartagh, the people of which are engaged in carpet weaving. The largest and most important village in this district, which is indeed the center of carpet weaving, is Lilian. This village is located in Kamareh District of Khomeyn County in the south of Arak, and is one of the important centers of weaving in Iran and Markazi Province, particularly from the middle of the 19th century to the middle of the 20th century. American carpet traders and lovers are familiar with this name, while it is less known to European people. It is the largest of the seven Armenian-settled villages with a population of 2,500, which are located close to each other in a fertile valley a few miles from the northwest of

Khomeyn city (Edwards, 1989, 163). It has a very rich cultural, economic, industrial, and social history. A total of 450 families used to live in this Armenian-settled village. It had wide streets and alleys. Several people coming from foreign countries, including France, for the Lakan Mine, said that the streets of this village were similar to those of French cities. Hunanian School was established in this village in 1902, in which Persian, English, and Armenian languages, along with other courses, were taught. Many people from the surrounding villages used to go to this village to study. In the first year of the establishment of Alborz High School in Tehran, «Armenak Der Petrosyan», «Khanbaba Ghazarian», «Norayr Der Hovhannisyan», «Manavaz Ghazaryan» and «Hovasap Hovasapyan» who were students of «Hovnanian» School in this village, attended this high school and served their community as physicians, engineers, and pilots[1]. However, this village is currently devoid of Armenians due to the migration of the original residents to Tehran, the U.S.A., and Europe (Fig 1). The village of Reyhan in the southwest of Khomeyn is another historical and touristic village of this county, where carpet weaving has a long-standing history. This village has become famous for the special design of Reyhan (Fig 2).

Fig 1. A view of Lilian Village. Source: Shirzad and Badaghi, 2016.

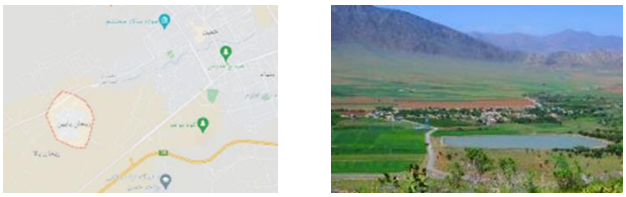


Fig 2. A view of Reyhan Village. Source: https://www.google.com/maps/place

Carpet weaving in Lilian

As mentioned earlier, Lilian is famous for carpet weaving and export to the U.S.A. The oldest and indeed the only reliable source for the description of Armenian-woven carpets is "The Persian Carpet" by Cecil Edwards, who himself visited this village in the first quarter of the 20th century and described the Armenian carpets of Kamareh and Lilian as follows: "The most important Armenian-settled villages are located in Kamareh District, where Lilian Village is considered the most prominent village. American carpet traders and lovers are quite familiar with this name. Lilian is the largest of the seven Armenian-settled villages located close to each other in a fertile valley in the northwest of Khomeyn City. All the people of these seven villages are engaged in carpet weaving, most of whom weave carpets and carpets of 9 × 12 feet (each foot equals 30.48 cm) which are very similar in design and color. The carpets are usually known as Lilian Carpets, named after Lilian, the largest village in this district. The people of these villages weave single-wefted densely knotted carpets so skillfully that the carpets have a velvety and soft surface". According to the description of this English producer and researcher about Lilian carpets and his mentions of the two words «soft» and «velvety», we can state that the carpets woven in the Armenian-settled regions, especially Lilian, had an acceptable and considerable quality. He added: "In this industry, the villagers use the wool of their sheep, and they perform the spinning and

dyeing processes themselves. They use the doughi (a color mostly used in the carpet weaving industry for a pale blue variety) red color in the texture of the carpets" (Edwards, 1989, 163) (Fig 3). As Armenians migrated to the southern regions of Iran, especially its central regions, many of them settled in the suburbs of Arak, Khomeyn, and Chaharmahal and Bakhtiari. However, Lilian village gained worldwide fame among all these regions thanks to the production of special carpets known as Lilian. This village and several neighboring villages were among the first centers where Armenian immigrants settled, and carpet weaving, which was one of their handicrafts, boomed quickly in the suburbs of Khomeyn. However, none of the designs became as famous as Lilian. This village was completely inhabited by Armenians until 1946, but it was gradually emptied of them about 25 years ago (Jooleh, 2011, 193). Edwards also had a description of some designs of Lillian Carpet, most probably for the lower-quality, duplicated products. He wrote: «The designs they use are not beautiful and interesting and therefore do not match the quality of the carpets they produce. The people of Lilian, like thousands of Sarouk carpet weavers, think that the American people purchase only one design, which is why they have been using the same design in their textiles for many years, a design that can never be called a Persian design» (Edwards, 1989, 163). This design is most likely the Lilian «Shakh Bozi» (Ibex Horn) Design (Fig 3), which is not an indigenous design of the region and Iran. It has a doughi color, and a fixed and strange structure (a type of design and composition with the use of dome-shaped flowers as well as a Medallion cross-shaped form) which has never been seen in the Persian carpet design tradition.

Fig 3. Ibex Horn Design in antique Lilian carpets. Source: http://derteppich.com/alt-orientteppiche-lilian-persien4.

The style and type of texture as well as the coloring of Armenian carpets are rustic and coarsely woven and are close to the style of rural carpets of Hamadan, which is why «Yassavoli» considers them to resemble Hamadan carpets. In Lilian village of Kamareh District, which comprises seven Armenian-settled villages in [southern] Arak, the carpets woven seem to resemble those woven in Hamadan (Nasiri, 1996 quoted from Yassavoli, 1996, 383) (Fig 4). This similarity, which is clear in the coloring and structure of the design as well as in the composition of motifs, is obviously because of the carpet trade relations in the 19th and early 20th century when Lilian Carpet was at the peak of fame. The weavers of Lilian are currently engaged in weaving bedcovers and small-size carpets with a crab pattern known as Jumble (Herati) Fish Design (Fig 5).(Nasiri, 1996 quoted from Yassavoli, 2000)

Fig 4. Samples of Lilian carpets with the Medallion-Corn Design. Source: http://derteppich.com/alt-orientteppich-lilian-persien

Fig 5. A carpet with a Jumble (Herati) Fish Design woven in Lilian. Source: https://naintrading.co.uk /oriental-carpets

A comparison of the Armenian-woven carpets from different regions and Lilian products shows that there are many similarities in the formal structure and content. Besides Hamadan, Chaharmahal and Bakhtiari, and Mohajeran in the west of Arak are two well-known Armenian-weaving centers. You can notice this similarity in the figures. Figure 6 displays a Baba Heydar carpet woven in Chaharmahal and Bakhtiari, which is very similar to the Armenian-woven designs of this province in terms of the design and patterning style, of which there is not much left. Like Lilian carpets, they have motifs of symmetrical vases with altar-like wreaths, as well as micro-patterns and filling and connected patterns, i.e. features abundantly seen in the Lilian carpets as well. This resemblance can be seen even in the filling micropatterns and decorative patterns. Figures 7 and 8 also show Baba Heydar and Lilian carpets with cross-shaped medallions that are very similar to each other. Additionally, the presence of the cross-shaped motif in Fig 9, which is a Bakhtiari carpet, together with the margin pattern found in Bakhtiari nomadic handwovens, show the presence, modeling, and resemblance of Armenian motifs in Chaharmahal and Bakhtiari carpets. Figure 11, which is a Lilian Armenian-woven carpet in Khomeyn, shows that many Armenian carpet designs were most probably the same in different regions (Chaharmahal and Bakhtiari and Khomeyn). A point to note in this image is the cross (┼) micro-patterns among the wreaths near the base of the vase. These features, together with an interwoven network of flowers (especially four-petaled flowers), stems, medallions, and rhombus frames, symmetrically and upside-down, show the common treasures of Armenian weavers who were settled in different regions and, under the influence of the weaving system of those regions, used their creativity and innovation to make differences in the Armenian weaving tradition. The next images show five carpets woven in Mohajeran (Figs 13 & 12), settled by Armenians who wove products on par with those woven in Sarouk and Farahan. These designs and other designs in Mohajeran are very similar to Lilian designs in terms of the design style, form and content structure, framing, motif, symmetrical and altar-like wreaths and vases, cross-shaped medallions, coloring, and use of similar colors. Figure 10 shows Chaharmahal and Bakhtiari carpets which resemble Lilian carpets.

Fig 6. A carpet with an upside-down vase design and details, Baba Heydar texture. Source: https://naintrading.co.uk/oriental-carpets.

Fig 7. A Baba Heydar carpet with cross-shaped medallions and details. Source: https://naintrading.co.uk/oriental-carpets.

Fig 8. A Lilian carpet with cross-shaped medallions. Source: https://naintrading.co.uk/oriental-carpets.

Fig 9. The cross-shaped motif in a Bakhtiari carpet, along with common nomadic motifs in the margin space. Source: https://cpersia.com

Fig 10. Samples of Chaharmahal and Bakhtiari carpets similar to Lilian carpets. Source: Wilborg, 2002, 59-64.

Fig 11. Upside-down vases in Lilian carpet. source: http://derteppich.com/alt-.orientteppiche-lilian-persien

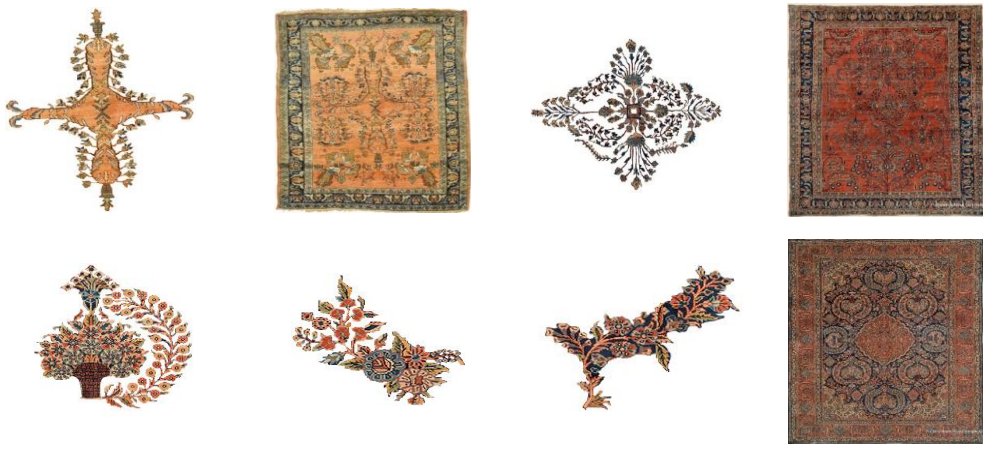


Fig 12. A carpet woven in Mohajeran with a structure similar to Lilian Carpet with details of upside-down and symmetrical vases and wreaths. Source: Author's Photo Archive.

Fig 13. Samples of carpets woven in Mohajeran with a structure similar to Lilian Carpet with details of upside-down and symmetrical vases and wreaths. Source: Author's Photo Archive.

«Sabahi», a carpet researcher, wrote about Lilian-settled Armenians and carpets of this region: «In the 17th century A.H., Shah Abbas made as many as 250000 Armenians migrate from Yerevan to Iran and settle in various regions. They were settled in Jolfa, Isfahan, and Chaharmahal and Bakhtiari, while some others were settled in Arak, Mohajeran, and Lilian

in the northwest of Khomeyn. Lilian Armenian-woven carpets are known as Lilian». He described Lilian carpets as follows: «Lilian carpets had a special technical feature making them different from other carpets woven in the region [Khomeyn]. In fact, the warps in these carpets were made of cotton thread and there was only one weft after each wate, in which an asymmetric knot was used. Lilian carpets were very similar to Sarouk carpets in many respects. They had a blended design of simplified flowers and were successfully exported to the U.S.A for a long time» (Sabahi, 2014, 381). These carpets were not much different from Sarouk carpets in terms of color, although the doughi pink color was preferred over other colors. The wool used in these carpets was obtained from a breed of sheep raised in the Armenian-settled region and had a low price and value. Kamareh and Reyhan were two other villages in Lilian, with popular weaving productions. Their residents were Muslims. Their woven carpets have a special design comprising plain white leaves on a red background. The carpets woven in Lilian of Khomeyn and Golpayegan were similar to American Sarouk carpets, although they used happier colors (Sabahi, 2014, 381).

Technological aspects of Lilian Carpet

The technological part of Lilian products includes a variety of components such as spinning, dyeing, looms and weaving tools, warp winding, linage, knots, and dimensions, some of which were removed from or were not originally in the carpet production process, such as spinning and dyeing of piles and looms and tools that were readily presented to weavers in Arak or Khomeyn. Carpet looms used to be wooden and vertical, and local wool as well as European yarns were used, especially in the late 19th and early 20th centuries when finer twisted and spun yarns entered Iran. Furthermore, the linage of the carpets of this village ranged from 20 to 35 knots, specifically 30 knots. Warp winding and the type of knot from the past until the presence of Armenians and the present time have been symmetrical (Turkish) and a thick weft has been used as the wefting method. The carpets woven in Lilian village lacked considerable variety. Most of them had dimensions of one and a half cubits or two cubits, back, and in exceptional cases, they had large carpets (six- and nine-meter carpets). The most common dimensions of Lilian carpets often had one and a half cubits and more specific dimensions (122 to 130 cm × 68 to 75 cm), two square cubits (1×1, 1.5×1.5 meters), and side and back (90× 60 cm).

Lilian carpet designs and colors

Lilian carpet has a fixed and distinct identity in terms of design, motif, and color. Therefore, it does not have as much variety as do Farahan and Sarouk carpets. Although it lacks diversity in the modern sense of it, designers (who can be the weavers) have been able to change and diversify the texture and background through creativity and innovation. They have used the common motifs and designs in that period in the composition of the designs, thereby, creating such a noticeable variety that over 70 types of designs have survived in prestigious collections across the world. Although the number of Lilian carpets exceeds this number, we could identify and observe only this number of them. Despite the diversity in the number, composition, and arrangement of motifs in the background, the overall structure and identity of the designs are relatively the same and all of them are referred to as Lilian carpets. Therefore, to analyze the form and content of the designs, we tried to select diverse and different samples and remove those with identical designs. A limited and relatively fixed number of colors have been used in the Lilian carpet, including the range of lacquer (alizarine, cherry red), purple, blue (dark and light, turquoise), navy blue, pale (dusty), golden and strong yellow (mustard)), doughi (pink), onion skin (copper), brown and white.

It is important to note that the doughi color is one of the important aesthetic markers of the Lilian carpet. Besides this color, the onion skin (copper) and strong red colors gradually became fixed background colors.

Ibex Horn Design: The most prominent design of Lilian carpets

Among the various designs of Lilian is a special design locally known as the «Ibex Horn Design». Considering the structure and composition of this design, it may have been the main foundation of other diverse designs of Lilian. The background structure of the Ibex Horn designs includes a quiet background free of filler micro-patterns, a structure, and a central medallion (a four-petaled motif comprising dome-like and crescent-shaped wreaths as a cross and vertical symmetry), which is surrounded by long and curved leaves in the upper and lower petals. The space of corners also includes decorative long wreaths or bushes. The presence of such features in the Ibex Horn Design confirms the idea that this design has been the basis of other subsequent designs of Lilian. Figure 14 shows two primary designs of Lilian where, thanks to the designer's creativity, the secluded background gradually turns into a crowded space replete with leaves and flower bushes in a complex structure, an example of which is shown in Fig. 15. Another point to note in the Ibex Horn Design is its design and texture in the dimensions of 90 ×120 cm - with a narrow white margin of continuous and small flowers and bushes. This large and cross-shaped medallion-centered motif, along with symmetric petals on the four sides of the medallion and altar-shaped wreaths in different positions of the background, has been used in a crescent shape or upside-down.

Fig 14. The primary Ibex Horn designs, Mohajerani Collection. Source: Author.

Fig 15. Ibex Horn Design with a change in the background structure. Nazari Collection, Arak Bazaar. Source: Author.

Overall structure of Lilian carpet and the analysis of selected samples

The samples surviving from the antique Lilian carpets indicate they lack variety, except in exceptional cases, in the structure and form of their overall pattern, although they have variety, or say transformation, in motifs and decorative patterns. In fact, these carpets often have a general and, of course, diverse design in their background and motifs. If we leave aside the exceptional and limited designs, such as Crosses, Medallions, and In-and-Out-Fish designs, the Lilian carpet generally has similar and common features in their corner-free background structure, composition, cross-shaped medallion, the form of the motifs surrounding the medallion and the margin content. In fact, instead of creating unique designs, the designer has tried to use changes creatively in the form, placement, and space of motifs. Hence, we rarely see fundamental creativity and significant changes in the background and margins of these carpets, and as mentioned earlier, it seems that the basis and foundation of all these designs is the four-petaled cross-like crescent- and altar-shaped wreaths with four large leaves on the sides and in a plain background that has undergone changes over time through the designer's creativity, and the plain and secluded background

has turned into a dense and crowded space. In this section, 30 carpets of the 70 found samples of antique Lilian carpets are selected and analyzed (Figs 16 & 17). The selection process was based on diversity and prominent differences as well as the exclusion of the identical samples. In these samples, due to the use of various motifs through transformation and creativity or change of position and new arrangements of motifs and new composition, small changes in coloring, changes in the arrangement of colors, and generally the creation of a new design in the form and content of the inner body, the created samples had diversity and differences despite their similarities and commonalities. In the analysis process, initially, the background space, including the central space (medallion), the corner space, the margin, as well as the colors, will be analyzed. Except for the popular Ibex Horn Design, these carpets do not have a specific name or title, and it is impossible to assign precise terms to them due to their differences and strangeness[2]. Eleven samples of them have the Medallion-Corner Design. A point to note is that, because of the diversity of motifs in the selected samples, we tried to select one or two different and unique motifs from each sample and show them in vector form for better viewing. Therefore, Figs 19 & 20 display the different motifs of these carpets, including flower bushes, altar- and crescent-shaped wreaths as well as various vases. However, alternative motifs in the space of corners and the central structure or cross-shaped medallions have been described and analyzed in their respective sections. In addition to the mentioned types of motifs, they contain other motifs such as Branched Arabesque (Dragon-Fire), mythological motifs such as Phoenix, In-and-Out-Fish, Paisley, Cypress, Weeping willow, geometric shapes, and sometimes inscriptions (Fig 18). A noteworthy point about the Lilian carpet is the presence of pure plant-made and abstract patterns and the absence of animal motifs.

Fig 16. Selected samples of Lilian carpets. Source: Authors.

Table 1. Special motifs of Persian carpets found in the Lilian carpet. Source: Authors.

In-and-Out-Fish	Arabesque		Weeping Willow
Paisley	**Phoenix**	**Dragon**	**Cypress**

Fig 17. Selected samples of the Lilian carpet. Source: Authors.

Fig 18. Types of motifs of flowers, bushes and wreaths in the Lilian carpet. Source: Authors.

Fig 20. Different types of crescent- and arch-shaped wreaths in the Lilian carpet. Source: Authors.

1. Medallion (central structure): The central space is usually the place of a medallion or pond in Persian carpets. In the Lilian carpet, this space hosts not only the various shapes and forms of rhombuses, ovals, and circles but also a variety of motifs with a cross-shaped structure. This feature is the most important identity element, making Lilian carpets different from other Persian carpets. The combined motifs, which are a cross-shaped blend of leaves, flowers, and various small and large wreaths, are a delineation of the central medallion. As mentioned earlier, the cross is a popular sign and religious symbol in Christianity and Armenian culture, which has had a prominent presence in all types of art, particularly in carpets. The weaver of Lilian carpets has implicitly reminded the viewers of it in the center of the background through various forms. In these carpets, apart from its decorative and symbolic function, this pattern has appeared in the central space of the background. In fact, the weaver has reminded the viewers of the decorative and symbolic aspect of the cross. The structure of most cross-shaped medallions comprises two or four wreaths (tulips) decorated as an altar. Figures 21 and 22 display different cross-shaped

medallions. The form of the cross is one of the important and prominent patterns used in Armenian carpets as well as Armenian-woven carpets in Iran, which has both a decorative aspect and a symbolic identity. «Each decorative motif can convey symbolic meanings as well. Hence, the cross or any other symbolic pattern should not and cannot be considered a purely decorative design. The decorative patterns of some remnants that have survived natural disasters and deliberate destruction in Armenian culture have all been constantly repeated in a single evolutionary trend in such a way that an original and ancient motif has reached maturity and perfection over time[3]» (Karapetian, 2012). Besides cross-shaped medallions, other common medallions that are abundantly found in Persian carpets are also found in the Lilian carpet, as can be seen in Fig 23.

Figs 20 & 21. Types of cruciform bergamots in Lillian's carpet. Source: Author

Fig 23. Different types of non-cross-shaped medallions in the Lilian carpet. Source: Authors.

2. Corners and alternative motifs: Corners fill another space of Lilian carpets, which are structurally and spatially different from the common and ordinary corners found in other carpets. Instead of the common and ordinary corners (with a triangular shape) which are found in the structure of Persian carpets, there is a motif comprising a flower and a bush. However, corners are found in some of these samples as well. A few others have neither a corner nor an alternative motif; rather, this space has been filled by the background pattern (Fig 24).

Fig 23. Elastic and non-elastic in selected samples. Source: Authors.

3. Margins: All works of art, particularly hand-woven carpets, contain a set of structures, elements, patterns, and colors that form their nature and essence. Although there is a unity between independent elements and patterns, they create a certain boundary, thereby, being separated from the surrounding environment and becoming independent. This boundary is called the margin or frame and is considered an important part of the carpet. As an integral part of Persian carpets, the margin is always considered a part of its structure and shape. Based on its nature, the margin separates the artistic boundary from the outer space and environment, thus making the work (carpet) independent (Afrough, 2022). In the Lilian carpets, the margin is found as an outer space in various forms and patterns. Some of them have five-line margins. Basically, the margins in these carpets are narrow and less wide than what is seen in the carpets woven in other regions of Iran because of their dimensions. The space of these margins includes not only small flowers and broken and branched abstract bushes but also geometric shapes and spiral lines and small arabesques, in-and-out-fish forms, Shah Abbasi flowers, lotus, and plane leaves. Figure 25 displays the margins of the selected samples.

Fig 24. Margins of the selected samples of Lilian carpet. Source: Authors.

Band-e Reyhan Design

Reyhan is one of the famous villages of Khomeyn with a long-standing history in the carpet industry. In addition to the designs and patterns commonly used in Khomeyn and Arak, such as different types of corners and Shah Abbasi medallions, this village has a pattern called «Band-e Reyhan», which is specific to this area and is considered its «identity». The Band-e Reyhan Design is geometric. There is no information about the background and genealogy of the title «Band-e Reyhan» for this pattern, but according to a popular and common narrative among the experts of Khomeyn carpet, the word «Band» means a dam (a place where water is collected, i.e. a pool) to be used by farmers in the irrigation of fields and the term «Reyhan» was also derived from the name of a vegetable plant growing in that area. It seems that the weavers have modeled the overall shape of the dams, and geometric and abstract motifs have been patterned through a network-like structure, in the middle space of which the motif of a fish (leaf) motif can be seen in a pair along with the ibex and paisley patterns (Fig 26). The presence of ibex motifs in the texture of this carpet is derived from ibex motifs in the ancient petroglyphs of Teymareh[4] in Khomeyn (Fig 27). The background and margin of the Reyhan carpet are red and (sugar) white. The Band-e Reyhan Design is always mentally woven in the dimensions of one and a half cubits and the linage of 25 to 30 knots. The types of colors used in this carpet are limited, comprising six to seven common colors such as red, blue, white, brown, mung bean green, pink, and navy blue. Additionally, the margin space in the Band-e Reyhan Design has a special composition and framing. The margin comprises the repetition of a connected and alternating hexagonal pattern, inside which there are micro-patterns of the eye (rhombus) and evil eye, along with fish motifs (saw-shaped leaves) on both sides of the eye, and motifs of a ram (ram's horn as a symbol of power) and a paisley on the sides (Fig 28). Nowadays, the margin of the Band-e Reyhan Design has been transformed sometimes according to the taste of the weaver, and the well-known local, rather complicated and crowded pattern has been replaced by a plain and secluded pattern, in which the abstract pattern of paisley has been patterned on a spiral dam (Fig 29).

Fig 25. Band-e Reyhan Design and petroglyphs pattern with details. Source: Authors' Photo Archive.

Fig 26. The ibex motif in the carpet's background and petroglyphs of Khomeyn Band-e Reyhan. Source: Authors.

Fig 27. The margin of the Band-e Reyhan carpet. Source: Authors.

Fig 28. A different margin in Band-e Reyhan carpet. Source: Authors.

Conclusion

This study introduced and analyzed the popular antique Lilian carpet based on the surviving selected samples, as well as the famous Band-e Reyhan Design in Khomeyn. A total of 30 carpets of unique designs, interior spaces, and technical dimensions were selected and analyzed. The noticeable point in these samples was the plain and secluded space as well as the presence of various types of plant motifs and the absence of animal or human motifs. Some of them contained several inscriptions (a few Armenian words or phrases) and geometric shapes. The central part was filled with cross-shaped medallions, which have no history in Persian carpets and are only specific to Lilian and the Armenian-settled area of Khomeyn and have their roots in Armenian and Christian culture. Moreover, the carpets have a relatively similar structure in patterning. This structure, which dominates most of Lilian's carpet designs and patterns, comprises all kinds of flowers and bushes, tulip and altar-shaped wreaths, and upside-down and symmetrical vases. These designs had no medallions and corners, and they were woven in the dimensions of one and a half cubits, two cubits, and finally in the dimensions of a curtain (160 x 260). Furthermore, a corner and medallion structure is found in various designs in a more limited number. Corner and medallion designs were woven in the dimensions of one and a half cubits, with long sides. The Plain Floor, Vase, and In-and-Out-Fish designs are among the well-known designs of the corner and medallion structures. The motifs of the Lilian carpet are of plant type with various unique forms, with no animal and human motifs seen in the carpet. Some of them contain one or two words in the Armenian language. A limited number of colors (6 to 7) were used in the carpets. The Band-e Reyhan Design is also one of the special and distinct designs of Khomeyn, mentally woven in Reyhan village in the distant past. This design encompasses abstract motifs derived from the dam and an ibex figure as a symbolic motif derived from the petroglyphs of the ancient region of Teymareh.

Appendix

1. Maryam Abdullahi's Interview (Alik [Wave] Newspaper) with Shavarsh Kazaryan, an Armenian living in Tehran, Source: https://alikonline.ir/fa/news/social/item/
2. The designs and motifs of Armenian-woven carpets in Iran are unique and different from those of other regions.
3. The original archetype of this category of Armenian motifs is very limited, considering its types and in contrast to the diversity observed in the motifs of Armenian carpets. Christian symbols are used, which are considered the «base of the design» or the primary design, combined with subsequent iterations to compose new and more complex designs. In general, the cross-shaped motifs are derived from a number of primary designs, all of which are structurally based on the extension of the star cross-shaped motif. The cross is a symbol of light [truth and the meaning of life] with a special symbolic value. This motif is a symbol of the appearance or resurrection of Christ and evokes heaven (Karapetian, 2011).
4. Teymareh is a region in Khomeyn County, Markazi Province. According to «Naserifard», a cultural heritage researcher, it has ancient petroglyphs dating back to over seven thousand years ago. It also hosts the largest stone panel in Iran with an area of 40 square meters, known as the Large Inscription, accommodating over 150 motifs. Source: https://www.kojaro.com/attraction/23870-%D8%B3%D9%86%DA%AF-

References

- Edwards, C. (1989). *The Persian carpet* (M. Saba, Trans.). Tehran: Farhangsara Publication. **[In Pesian]**
- Afrough, M. (2022). Analyzing the structural and aesthetic elements of the Sarouk carpets of the Claremont Collection. *Paykareh*, 12(28), 1-23. Doi: 10.22055/PYK.2022.17671. **[In Pesian]**
- Jooleh, T. (2011). *A research on Persian carpets*. Tehran: Yassavoli Publication. **[In Pesian]**
- Razmara, H. A. (1989). *A Dictionary of Iranian Geography* (Vol. 1). Tehran: Department of the Imperial Army of Iran. **[In Pesian]**
- Soltani Nejad A., Farahmand Borojeni, H., & Jooleh, T. (2010). Armenian and Irano-Armenian carpets: A comparative study. *Goljam*, 6(17), 27-51. **[In Pesian]**
- Shirzad, Gh. & Badaghi, E. (2016). Lilian, the center of Armenian villages in Khomeyn, Markazi province. *Payman*, 16(76), 55-83. **[In Pesian]**
- Sabahi, T. (2014). *Ghalin (An abstract from the history and art of Oriental carpet weaving)*. Tehran: Honar-e Gooya and Khane Farhang Publication. **[In Pesian]**
- Farhadi, M. (1990). *Kamareh letter* (Vol. 1). Tehran: Amir Kabir Publication. **[In Pesian]**
- Nasiri, M. J. (1996). *An overview of the art of carpet weaving in Iran*. Tehran: Moalef Publication. **[In Pesian]**
- Yassavoli, J.(1996). *An introduction to Persian carpets: A survey of the carpet-weaving industry in Persia*. Tehran: Farhangsara (Yasavoli). **[In Pesian]**
- Karapetian, A. A. (2012). The history of Armenian carpets and the reflection of symbol in the originality of their design. *Payman*, 12(60), 7-50. **[In Pesian]**
- Wilborg, P. (2002). *Chahar Mahal va Bakhtiari: Village, workshop, and nomadic carpets of Western Persia*. J. P. Willborg AB Publisher.

©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
Genealogy of the Calligraphic Designs in the Saqqakhaneh Movement
Volume 12 Issue 33 Autumn 2023 Pages 36-49
36

Original Research Article

Arman Davoudi Abkenar[1] Shams al-Molok Mostafavi[2]
Received: 15 February 2023 Revised: 25 August 2023 Accepted: 29 August 2023

DOI: 10.22055/PYK.2023.18442 **DOR:** 20.1001.1.23224622.1402.12.33.2.5
URL: https://paykareh.scu.ac.ir/article_18442.html

How to cite this article: Davoudi Abkenar, A & Mostafavi, Sh. (2023). Genealogy of the Calligraphic Designs in the Saqqakhaneh Movement. *Paykareh*, 12 (33), 36-49.

The Persian translation of this article is published in the same issue with the following title
تبارشناسی خطنگاره‌های جنبش سقاخانه

Genealogy of the Calligraphic Designs in the Saqqakhaneh Movement

Abstract

Problem Definition: Although more than half a century has passed since the emergence of the Saqqakhaneh movement in Iranian modern art, it is still a subject of debate and disagreement as a symbol of modernism. Saqqakhaneh artists have drawn on ritualistic patterns, folk art symbols, and the artistic heritage of the past, particularly the visual elements of traditional Iranian calligraphy and formalistic aspects of the alphabet. This research focuses on the historical analysis, evolution, and visual language of works influenced by the calligraphy of Saqqakhaneh artists.

Objective: This research aims to conduct a comparative study of the artworks of prominent Saqqakhaneh artists influenced by traditional calligraphy and ancient works in a historical context (from the Qajar period to the mid-1950s) in terms of style, execution method, and attention to the visual values of the script.

Research Method: An analytical-historical method has been employed to achieve the desired results. Data collection, images, and documents, as well as the verification of the authenticity of Saqqakhaneh artists' works and ancient works, have been conducted by referring to sources such as museums, private collections, and several official websites. The statistical population of the study includes calligraphers from the Qajar period and Saqqakhaneh artists in the field of visual arts.

Results: Some prominent artists and pioneers of the Saqqakhaneh movement have created works inspired by traditional calligraphy and the script writing method (specifically calligraphic pieces from the Qajar era). This process, conducted with a formalistic approach and in contrast to the traditional function of calligraphy, exhibits prominent features of abstraction in these works. While possessing an independent identity, the works of this group of artists are considered to be an extension of the experiences of calligraphers during the Qajar era. The transition from tradition to modernity in the process of creating calligraphic designs in the Saqqakhaneh movement is a significant transformation in the history of Iranian modern art.

Keywords

Saqqakhaneh Movement, Traditional Calligraphy, Qajar Calligraphy, Iranian Modern Art

1. Assistant Professor, Department of Art, Islamic Azad University, Islamshahr Branch, Tehran, Iran.
2. Corresponding author, Associate Professor, Department of Philosophy, Islamic Azad University, Tehran North Branch, Tehran, Iran.
Email: sha_mostafavi@yahoo.com

Introduction

Although the history of Iranian art is not limited to the Saqqakhaneh movement, the emergence of this movement marks a turning point in the formation and expansion of a distinct and progressive visual language in contemporary Iranian art. The artists of the Saqqakhaneh movement sought the identity of their works in the traditions of past cultural richness and drew upon the rich heritage of their predecessors in terms of subject matter and execution methods. They mainly focused on visual arts and employed various traditional and folk elements to create distinctive works. Their efforts to represent the authentic Iranian content and inner essence through harmonizing with the language of progressive art evoke folk legends, literary epics, and ritualistic symbolism, reflecting premodern thought in art. From a historical perspective, many calligraphic works of the Saqqakhaneh movement are stylistically and conceptually influenced by the works of Qajar-era calligraphers, which will be described further. The creation of modern compositions adopted from calligraphy elements, patterns, carpet motifs, architectural decorations, and a different approach towards visual folk art and familiar elements of ceremonial art are considered characteristic features of the prominent artists of the Saqqakhaneh movement. While presenting a modern visual display, this approach, which incorporated traditional and local symbols and components, led to the emergence of a form of patriotic pop art and became one of the most important trends in contemporary Iranian art. The artists of the Saqqakhaneh movement brought a fresh perspective to elements related to historical backgrounds and the audience's memory, including religious symbols, coffeehouse-style paintings, beautiful calligraphy forms, and even some typical objects such as locks, talismans, tombstones, and motifs of embroidered fabrics. In this way, the transformed and reshaped versions of these symbols and functional objects gained central attention in the artworks of Saqqakhaneh artists, presented through a new visual language. Perhaps the claim that the Saqqakhaneh artists rediscovered traditional visual elements and represented them with a new language is not an exaggeration. In general, the Saqqakhaneh movement can be interpreted as a combination of the essence of modern art with unpretentious folk art elements and motifs of traditional and ritualistic nostalgic elements, presenting an original and native reading of a universal narrative. Reviewing the works of this movement, one must acknowledge that the pioneering Iranian artist, even in abstract expressions that imitated Western modern art, does not solely rely on the treasury of valuable and accessible images and does not simply adhere to Western modern art. Instead, they resort to the rooted and authentic artistic traditions.

Research Method

To investigate and study the works of prominent artists in the Saqqakhaneh movement using an analytical-historical approach, the first step involves collecting authentic original works of Siyahmashq (drawings made on old practice notebooks) and distinguishing them from forged samples. Following that, the selection and classification of certificated decorative calligraphic works in traditional calligraphy were carried out. Then, by reviewing the historical development of calligraphy and comparing the method of creation and stylistic approach of these works with the formalist and sometimes abstract approach of the Saqqakhaneh artists, their commonalities and shared visual language were examined. The overall research structure of the text is based on the comparison of the selection of style and attention to the visual structure of the works of Saqqakhaneh artists with the works of previous calligraphic artists based on the selected samples. In the selection of works, reference was made to reputable library sources, official art websites, and prominent

museums such as the Calligraphy and Typography Museum of Mir Emad, in the Sa'dabad Collection in Tehran, the Archaeology and Islamic Art Department of the National Museum of Iran, and the Reza Abbasi Museum in Tehran.

Research Background

With a brief look at the history of modern art in Iran and the evolution of the Saqqakhaneh movement, we find that some prominent artists of this movement have paid particular attention to elements of popular art and the cultural heritage of the past, especially traditional calligraphy. The available research works have not extensively and comprehensively addressed this topic, and significant related visual documentation has not been included in these studies. Some of the reliable research works that have briefly and mostly approached the subject from a historical perspective can be considered as the background for the proposed research. «Rahmani» (2020) in the book entitled «Fancy Scripts in Iran» has discussed the topic of calligraphy decoration from the beginning to fancy scripts and calligraphic painting in the Qajar era from a historical perspective and has also addressed the typology of fancy scripts and traditional calligraphic painting. In the book entitled «Modern Trends in Qajar Calligraphy» «Mo'tamedi and Godarzi» (2020) discussed the various styles and methods of decorative scripts in the Qajar era, presented with examples of the first Taraz. «Shari'at Panahi and Yamini» (2016) have presented an extensive article entitled «Investigating the Effective Factors in Changing Nastaliq Script Style in Qajar Calligraphy» regarding the return of artists to the traditions of calligraphy. They have also discussed the application of visual elements and visual effects of the heritage of the past in the Saqqakhaneh movement. In the article entitled «Saqqakhaneh Movement, Development, and the Opening of Beautiful Cognitive Measures of Ancient, National, and Traditional Arts of Iran» «Ebrahimi Naghani» (2010) discussed how visual elements and visual effects of the heritage of the past are used in the Saqqakhaneh movement. Additionally, in the article entitled «The Saqqakhaneh School, a Postcolonial or Orientalist Look?» «Khurshidian and Zahedi» (2017) have taken a perceptual approach to the Saqqakhaneh movement. In this article, they have referred to the influence of social changes on the Saqqakhaneh movement and the use of local symbols and themes by the artists, which have similarities with the main approach of the present article. In the article entitled «Archaeologism, an Expressive Method for Modernists with a Look at the Works of the Pioneers of the Saqqakhaneh Movement» «Dadvar and Kashmiri» (2017) have addressed the analysis and deconstructing method of ancient motifs in modern works, which is related to the present research topic to examine the process of creating Saqqakhaneh works. In the article entitled «Saqqakhaneh» «Etemadi» (1998) discussed the goals and process of the formation of the Saqqakhaneh movement from a historical perspective.) In another article entitled «Letterism or Calligraphic Painting?» «Fadaei» (2018) has presented an analysis of Iranian modern artworks that use calligraphic elements. Also, in the article entitled «Calligraphic Painting or Calligram» «Qhelichkhani» (2015) discussed the controversial view of calligraphy from theoretical and practical aspects. «Ravanjo» (2022) in the article «Investigation in Iran's modern art movement in calligraphy based on the trend towards traditional and modern art» discussed that calligraphy follows the modern movement of letterism3 in the West, in the Saqaqhana movement with an identity approach The axis was widely welcomed by artists, which has been divided into two types, traditional and modern, or calligraphic and painting approaches.

Theoretical Foundations

The formalist approach, which can be observed in a significant portion of the works of the pioneers of the Saqqakhaneh movement, reflects the concept of aesthetic judgment and the theories of disinterestedness and non-intermediary in the third critique of «Immanuel Kant», with an emphasis on a pure form that corresponds to the characteristics of artistic formalism. Techniques such as Siyahmashq (drawings made on old practice notebooks), which have survived as prominent examples from the late Qajar period, have established an undeniable influence on the postmodernist artists of subsequent generations in Iran as independent artistic works detached from inclusionary concepts. These rhythmic and yet non-functional writing forms (in terms of the nature of the script) have an aesthetic purity, which, from this perspective, overlap with a part of Kant's theory in criticizing the power of judgment, where purposive forms and object forms are considered the main basis of aesthetic judgment.

Formalism of Kant and the Nature of Traditional Calligraphy

The formalist interpretation of Kant finds its meaning in considering aesthetic judgment as solely derived from the formal qualities. In other words, the aesthetic pleasure that arises from the harmony of the viewer's comprehension with the unity of the formal elements of beauty distinguishes aesthetic judgment from cognitive judgment. According to Kant, if the judgment about beauty is mixed with the slightest interest or bias, it will not be considered a pure aesthetic judgment. In his belief, a phenomenon is known based on its formal qualities, and the role and purpose of the artwork are not considered in this evaluation. This point is actually the point of intersection between modern formalism and Kant's aesthetics (Ventsel, 2016, 26). In art, expressive, utilitarian, and even abstract forms have their own particular expressive language, and the artist's mental process is the creator of the form. The aesthetic aspect of form has been a significant focus over different historical periods and in various artistic contexts. The visual language of representational forms, deriving its philosophical nature from Kant's perspective, has manifested itself in various forms, including calligraphy. The independence of calligraphy from inclusionary meanings and its inclination toward pure form (as seen in techniques like Siyahmashq) practically resulted in distancing from traditional calligraphic concepts and principles, creating a suitable ground for the emergence of modernist movements such as the Saqqakhaneh movement in the history of contemporary art in Iran.

Historical Evolution of the Saqqakhaneh Movement

The emergence of the Saqqakhaneh movement in Iran coincided with the influx of various Western art movements, but the intellectual framework of these intellectual trends did not align with the cultural heritage of Iranian art as a whole. The inclination towards Western culture and civilization during the Qajar period, particularly from the early nineteenth century onwards, in conjunction with the reign of Fath-Ali Shah Qajar and the influence of Abbas Mirza (the Crown Prince) and some political figures in the court, led to outcomes such as the organization of the military, the establishment of the School of Fine Arts, the employment of European teachers and experts, the publication of newspapers and books, and so on (Afsarian, 2018). Following the Constitutional Revolution and the emergence of the first signs of Iranian modernization, during the time of the First Pahlavi and simultaneous with extensive political, economic, social, and cultural changes by the government, contemporary art in Iran also underwent various transformations. In this historical juncture, the transition from tradition to modernity can be identified in various aspects of social life, particularly in the evolution of Iranian art. In fact, the series of changes

started since the Constitutional Movement provided suitable grounds for the independence of court art and a change in the traditional art education system. These factors, along with government support for Western models in cultural affairs, enabled pioneering movements in literature, dramatic arts, and visual arts to find a platform for presenting their works. During this time, the most prominent Iranian modernist artists achieved remarkable syntheses of aesthetics, despite the visible and hidden boundaries of these efforts compared to the achievements of Western modernism, whether in terms of emergence, method, or even results. The process of reclaiming cultural identity with a Western art narrative tone was a winding path that the Saqqakhaneh artists took as prominent representatives of the Iranian modernist art movement. The visual works of the Saqqakhaneh artists had a significant role in the structure of contemporary Iranian art and the transition process from tradition to modernity, yielding remarkable outcomes beyond the promotion of Western art's formal influences. Although the endeavors of these artists did not gain widespread acceptance in society, they were interpreted in most intellectual circles as a completely different and deconstructive approach.

An Overview of the Heritage of Traditional Calligraphy in Iran

Based on historical evidence, the earliest signs of the emergence and development of Iranian calligraphy were observed during the Seljuk and Ilkhanid periods. However, calligraphy gained its distinct Iranian identity during the Timurid era. During this period, Iran was considered the major center and hub of calligraphy in the Islamic world. Simultaneously with the rise and dominance of the Timurid rulers (who themselves had a hand in traditional arts, particularly calligraphy), the Nastaliq script established its position as a serious rival to the older scripts in the 9th and 10th centuries A.H. The rise and expansion of the Nastaliq script during this period owed much to the taste and efforts of «Mir Ali Tabrizi» (d. 850 A.H., 1446 C.E.) and «Soltan Ali Mashhadi» (839-926 A.H.), known as the «Soltan of Calligraphers». In the 10th century A.H., with the passing of «Soltan Hussein Bayqara» (842-911 A.H.) and losing power and credibility of the Timurid rulers, many calligraphers sought support at the glorious Safavid court. In a short period, Tabriz (the first capital of the Safavid dynasty) transformed into a base for various artists, and various artistic disciplines, including calligraphy and manuscript writing, received support during the reign of Shah Abbas Safavi. Among the prominent calligraphers of this period and contemporaries of Shah Abbas was the great Iranian calligrapher, «Mir Emad al-Hasani» (961-1024 A.H.). He refined the scripts of previous masters, removed inelegance and impurities from the body of the Nastaliq script, and purified and beautified the proportions of letters and words. During the Safavid era, the «Chalipa» script, which apparently had been influenced by the Nastaliq script from the beginning, developed and gradually transformed its practice of black exercises into a splendid and artistic form (Kermani Nejad, 2012). After the Qajar dynasty came to power and established its rule during the Fath Ali Shah period, due to his interest in calligraphy, skilled artists were summoned and engaged in fulfilling the court's orders. In this period, the Nastaliq script received more attention than other calligraphic styles. Support for artists continued in subsequent periods, especially during the Naser al-Din Shah period, and calligraphers developed their own unique style and approach. In this period, in Nastaliq script, they followed the style of Mir Emad, in broken (Shikasta) script, the style of «Dervish Abdul Majid Taleghani», and in Naskh script, the Iranian style of «Neyrizi».« In the mid-Qajar period, calligraphers, especially in Nastaliq script, like «Mir Hossein» (Turk), «Mirza Gholam Reza Isfahani», and «Mirza Mohammad Kazem», developed their own styles (Shariat Panah &Yamini, 2016) (Figs 1&2).

«Siyahmashq pieces of calligraphers of the Qajar era, especially Mirza Gholamreza Esfahani, show an abstract attitude and a formalistic approach to calligraphy which in different periods of the history of Iranian calligraphy, no other example of them can be found in terms of aesthetic and aristocratic attitude to the elements of calligraphy (a great manifestation of Savad and Bayaz, Khalvat and Jelvat). The Siyahmashq of this period has a unique visual and structural identity and is independent of the content (text). From this point of view, and according to some traditional critics, Qajar writers have deviated from the inherent function of calligraphy, i.e. writing and narrating a readable and beautiful text. During the Qajar period, another style of calligraphy gained attention, known as «Tafannuni» or fancy scripts. Examples that depicted phrases in the form of human, animal, plant, etc., figures emerged, and gradually, other decorations were added, sometimes accompanied by the use of colors. Some of these decorative scripts included «Golzar», «Toaman», «Mosalsal», «Moamma», «Mosana», «Nakhoni», etc. (Rahmani, 2020). Among the calligraphers known for their decorative and ornamental scripts during the Qajar era were «Malik Mohammad Qazvini» and «Mohammad Ali Khiaraji» (Figs 3 & 4).

Fig 1. Siyahmashq Nastaliq by Mirza Mohammad Kazem Tehrani, Qajar era.
Text: دلقت به چه کارآید و تسبیح و مرقع.
Source: Iranian calligraphers association website

Fig 2 Siyahmashq Nastaliq by Mirza Gholamreza Esfahani, Qajar era.
Text: مجمع خوبی و لطف است عذار چو مهش (حافظ)
Source: Malek National Library and Museum website.

Fig 3. Decorative calligraphy of Allah, Muhammad (PBUH) and Ali (PBUH) by Malik Muhammad Qazvini, Qajar era.
Source: Shia Art Center website.

Fig 4. The names of five holy people with Ayah al-Kursi by Mirza Mohammad Ali Khayarji Qazvini, Qajar period.
Source: Shia Art Center website

1. Manifestation of the Independent Identity of Calligraphy in Formalism: The rise of the Siyahmashq in Nastaliq script during the Qajar period, by the efforts of calligraphers such as «Mirza Gholam Reza Isfahani», «Mir Hossein Turk», and «Mirza Mohammad Kazem Tehrani», was realized in the best and most complete form possible. The remaining works from this period, especially in the late Qajar era, are irreplaceable Siyahmashq pieces that demonstrate the genius and complete mastery of calligraphers in calligraphy

techniques. They show a mastery of the principles and foundations of visual arts, as well as observing rhythmic composition and arrangement (equivalent to eloquence, whiteness, seclusion, and prominence) and other executive principles in a self-taught and intuitive manner. Special attention to the juxtaposition of different letter forms and prioritizing form over content (text) in Siyahmashq works is a distinctive feature of calligraphers in this period. According to the traditional teachings of calligraphy, the inherent function of calligraphy is to convey integrated concepts and ideas, and the visual forms of the script in the arrangement of letters do not conduct a specific semantic load. The primary function of calligraphy is considered to be the writing of the text, not the creation of abstract forms detached from content. Therefore, the creation of artistic Siyahmashq that became prevalent in the late Qajar period was entirely different from the practice and purpose of practice-based Siyahmashq, which represented another perspective in contrast to the views of deconstructive calligraphers and traditional critics. Conceptually, these works were considered a kind of departure from the traditional foundations of calligraphy, where the manifestation of the independent identity of the script was achieved without relying on the attributed values of the text. When the legibility of individual letters of the alphabet is not expected in a calligraphy piece, the narrative aspect of language gives way to pure visual form. In this process, calligraphy attains its inherent independence through the arrangement and combination of letters, which, despite preserving their visual form, are detached from their semantic and even phonetic significance. The formalist approach in calligraphy, as a tendency towards the pure form, where there is no intention, utility, or function in creating the desired effect, represents Kant's views on the critique of aesthetic judgment. This new perspective on calligraphy, which has always been regarded with special respect and sanctity in the writing of exquisite and sacred texts throughout the history of traditional arts in Iran, can be considered a cornerstone of avant-garde thinking in a significant part of Iran's pioneering art.

2. From Practice-Based Siyahmashq to Artistic Siyahmashq: The inclination towards Siyahmashq writing in the Qajar calligraphy tradition gradually developed through various writing styles. However, a generation of calligraphers, notably «Mirza Mohammad Reza Kalhor» and «Imad al-Ketab», introduced a type of practice-based Siyahmashq that could be evaluated as independent and artistic works (Figs 5, 6, & 7). The Siyahmashq produced by this group of calligraphers were intriguing and delightful due to their arrangement or repeated writing of letters, rather than the intention of the calligrapher as the result of a master calligrapher's practice, without the text playing a central or influential role. In fact, these works are a particular kind of practice-based Siyahmashq that eventually transformed into artistic Siyahmashq through a historical evolution and from another perspective. Although it is possible that the calligrapher did not have an initial intention to create an abstract composition in mind, the resulting works can still be classified as independent visual works. The focus of these calligraphers primarily lies in line writing, chalipa writing, or overall techniques other than Siyahmashq. Kalhor has left behind some exquisite examples of his writing, but a few remaining Siyahmashq by him demonstrate his explorations in the visual structure of the script. Similarly, Imad al-Ketab, alongside his exploration of various calligraphy styles, paid special attention to Siyahmashq and the visual form of letter writing, which became the basis for new perspectives in contemporary art in Iran through his efforts.

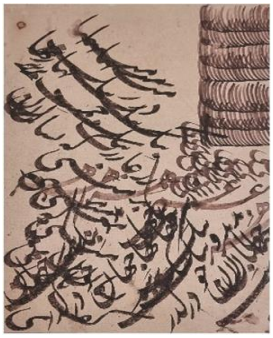


Fig 5. Siyahmashq Nastaliq by Mirza Mohammad Reza Kalhor, Qajar era. Source: A collection of scripts of the Mirza Mohammad Reza Kalhar (Fakhr al-Ketab), Publications of the Islamic Propaganda Organization's artistic field.

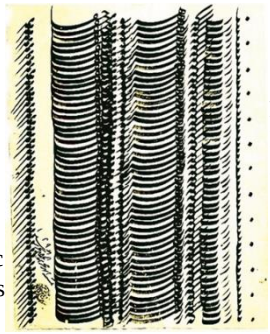


Fig 6. Siyahmashq Nastaliq by an unknown artist, Qajar period. Source: Korsi calligraphy exhibition, a review of calligraphy visual developments in Iran (June 2022), authors.

Fig 7. Siyahmashq Nastaliq by Emadal Kitab Seifi Qazvini, Qajar era. Source: Mohammad Hossein Emadal's book, Saifi Qazvini's book, Publications of Iran National Library and Records Organization.

Fig 8 Calligraphic design by Charles (Hossein) Zendaroudi E+SE+1+BE, 1970s.Source: Mana Jalalian Group.

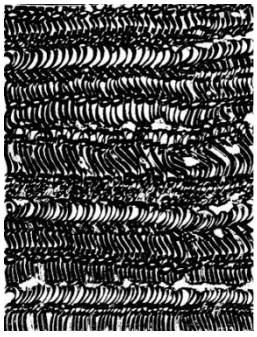


Fig 9. Calligraphic design by Charles (Hossein) Zendaroudi Composite Letters. Source: Treasure of Tehran Museum of Contemporary Arts.

3. Decorativism; A Fresh Perspective on Calligraphy: The style of decorativism in the Qajar period has been associated with calligraphers such as Malek Mohammad Ghazvini, «Ismail Jalayer» (Fig 11), and Mohammad Ali Khiaraji. Prominent features of Malek Mohammad Ghazvini's works include his unique perspective on conventional narratives of calligraphy and traditional painting, as well as conscious and innovative alterations in Nastaliq, broken (Shikasta) Nastaliq, Naskh, and Tughra scripts. His unique approach in combining painting, design, and calligraphy with remnants of Kufic script decorations from the early centuries of the Christian era presented a new visual language. Malek Mohammad Ghazvini's works are considered authentic and rooted in their historical identity, while also displaying signs of deconstructing the traditional structure and style of calligraphy. Mohammad Ali Khiaraji's combined works also represent the earliest attempts in the style of calligraphic painting with delicate arrangements and the use of authentic Iranian patterns. Overall, decorativism in Qajar calligraphy was seen as a turning point in fancy scripts and a kind of deviation from the principles of traditional calligraphy. It was not considered as a branch of calligraphy, but rather as visual changes in the six Arabic scripts writing while still preserving the text. «The works that were previously referred to as «Golzar» script (Fig 10) and reached their peak popularity during the Qajar period, many of which exhibit intertwining lines and decorative elements such as Islamic patterns, latticework, and knotted Kufic script, should be regarded as precursors to contemporary calligraphy» (Qhelichkhani, 2015).

Fig 10. A piece of Nastaliq decorative calligraphy in the style of Golzar, by Hasan Zareen, Taj Al-Shaara'a pen (Qajar period) with the theme of Nowruz greetings (Eid Saeed Nowruz with kind greetings).
Source: Mir Emad Calligraphy Museum, Saad Abad Collection, Tehran Authors.

Fig 11. Calligraphic painting by Ismail Jalair, Qajar period
Source: Motagedi and Guderzi, 2020, 20.

Fig 12. Hich statue (bronze) by Parviz Tanavoli
Source: Pasargad Bank Museum of Visual Arts.

Emergence of Progressive Perspectives in Contemporary Iranian Calligraphy

The inclination of some Qajar calligraphers towards artistic and fancy scripts, Siyahmashq, and unconventional forms, compared to the prevalent mindset of that era, can be considered as a historical foundation for the creation of works within the Saqqakhaneh movement. It should be noted that the term «Calligraphic Painting» refers to the act of painting with letters and words, and the creation of patterns using the form of words is referred to as «Calligrm» (Qhelichkhani, 2015). The primary elements of Saqqakhaneh works are visual elements of the script, and it is important to acknowledge that most of the creators of these works were not ranked calligraphers or even familiar with the art and skill of calligraphy. Thus, it is evident that the works of «Hossein (Charles) Zendehroudi», which are the most significant creations in this style and context and are based on the aforementioned tradition, have been produced by an artist who did not adhere to the traditional teachings of calligraphy but instead focused on the visual language of calligraphy and the discovery of its visual manifestations through recurring forms, similar to what we see in Saqqakhaneh (Figs 8 & 9). It can be said that some Saqqakhaneh artists, who tended to combine letters as forms and arrange visual elements of calligraphy in their works, indirectly or directly drew inspiration from Qajar calligraphy. They were influenced by the fancy scripts and Siyahmashq works, and their works demonstrate a trace of Qajar calligraphy. The main difference between the deconstruction movement of Saqqakhaneh (under the influence of calligraphic elements) and the distinctive and tradition-avoiding works of the Qajar period is attributed to the existence of favorable cultural, social, and even political conditions that enabled the emergence and growth of the Saqqakhaneh movement within approximately fifteen years. On the other hand, the influence (perhaps inevitable) of Saqqakhaneh artists from pioneering schools of Western art and their Iranianization, along with the combination of local and folk symbols such as talismans, traditional and ritualistic motifs, specifically goes back to calligraphic elements; while Qajar artists did not have such an opportunity or possibility because of the lack of historical synchronicity. However, the overlooked point here is that the common aspect between late Qajar calligraphy art and the calligraphic works of the Saqqakhaneh movement is the departure from conventional principles and a different perspective on calligraphy.

Reflection of the Visual Language of Calligraphy in the Works of the Pioneers of the Saqqakhaneh Movement

Among the prominent artists of the Saqqakhaneh movement who have created innovative and deconstructive works based on the forms and visual elements of calligraphy, the names of Hossein Zendehroudi, «Faramarz Pilaram» (Fig 13), Sadegh Tabrizi (Fig 14), and Parviz Tanavoli (Fig 12) stand out more vividly than others. Hossein Zendehroudi, with sufficient knowledge of the structure of Iranian calligraphy tradition, has created modern works while being rooted in the artistic heritage of the past. By detaching the letters of the alphabet from the integrated content (including religious, sublime, or colloquial texts) and focusing on their basis and inner essence, he showed the most flexible and liberated approach to dealing with the line by creating suitable movement and rhythm. His works are filled with traditional and festive elements, such as talismans, parts of a carpet or an Islamic pattern, or a creative interpretation of a calligraphic sample, similar to the cases of the past, such as the inclination towards ornamentation and the use of visual intricacies, which were considered characteristics of Iranian art. Therefore, «the details and ornaments of Hossein Zendehroudi's paintings, with delicate embellishments of diverse and sometimes heterogeneous patterns, remain like a carpet or a rural cloak that aims to infuse joyous colors into its living environment through the combination and utilization of each delightful and impressionable element, and the observer's observation and selection have no interference» (Ebrahimi Naghani, 2010). In Zendehroudi's works, the control of positive and negative spaces and the specific composition observed in Siyahmashq and fancy scripts of the Qajar era was not imitated directly. Instead, what creates this historical connection in the viewer's mind is mainly based on the observance of the visual expression tone and the executive rhythm of calligraphy, which first manifested the sparks of its independence from the rigid teachings of the Qajar era. «Although he was not inherently a calligrapher, he produced balanced and rhythmic combinations of fragmented words, chained together in an area of scattered colors. His initial works took the form of geometric structures that were covered with writings, designs, and vibrant colors. Gradually, he abandoned the constraining geometric shapes and turned to the calligraphic element. He employed calligraphy not in the calligraphic sense, which involves the general composition of individual letters, words, and sentences without necessarily pursuing meaning and concept, but in his own way. It can be said that Zendehroudi was fascinated by the old Siyahmashq» (Etemadi, 1998). The works of Sadegh Tabrizi are also influenced by a specific visual language from a formalistic perspective, to which Hossein Zendehroudi also paid special attention. From the earliest experiences of creating calligraphic compositions on ceramic pieces to the use of collage techniques and the combination of various decorative elements and their integration with Iranian patterns, as well as inspiration from figures derived from coffeehouse painting and drawing, one can generally evaluate the works of Sadegh Tabrizi's calligraphic paintings. These works were presented with the aim of bridging the gap between tradition and the contemporary world, providing a practical foundation for the influential movement entitled «Contemporary Calligraphy Painting» from the heart of the creative searches of the Saqqakhaneh artists. «Faramarz Pilaram», who is recognized as a prominent artist in Iranian modern art, successfully created a collection of modern works using the formalistic aspect of Iranian calligraphy, which cannot be overlooked in the history of contemporary Iranian art. The view of contemporary calligraphic painting in Iran owes much to the Neo-Traditionists like Pilaram, who introduced a painterly look at calligraphy by observing the visual language in the form of unreadable visual forms. In his exploration of Nastaliq and broken (Shikasta) Nastaliq scripts, Pilaram achieved a form of modern improvisation based

on the foundations of traditional calligraphy through free movements of the pen and repeated words, resulting in a new approach and transformation in pioneering Iranian art.
Parviz Tanavoli, in his series of «Hich (هیچ)» sculptures, approached an abstract perspective of the visual possibilities of Persian calligraphy by eliminating dots. Unlike other artists of the Saqqakhaneh movement who had a noticeable inclination towards deconstructing language and writing, Tanavoli never separated the three letters of this word «Hich (هیچ)» but, on the contrary, endeavored to create figurative representations inspired by its visual form that evoke meanings for the viewer. With a reductionist approach to language, he attempted to establish a reaction against his contemporaries' abundant use of calligraphy in the Saqqakhaneh movement. This effort was primarily focused on the visual revelation of the word «Hich (هیچ)» as well as the simultaneous exploration of the formal and aesthetic identity of functional objects, such as locks and cages. Tanavoli, more than his fellow sculptors, was a steadfast modernist, and his works possess an Iranian identity that surpasses many of his modernist counterparts. With an impressive mastery of elements from traditional and folk arts, cultural rituals, Shia spirituality, and Iranian mystical literature, he combined them with a modern approach in sculpture to embody a fluid experience between local modernism and a kind of Iranian post-modernism in his works (Samii Azar, 2017, 99-105).

Fig. 13. Calligraphic painting by Faramarz Pilaram. Source: Official website of Sotheby's London auction

Fig. 14. Calligraphic painting by Sadegh Tabrizi. Source: Exhibition of Sadegh Tabrizi's works at Sohrab Gallery

Letterism and its relation to the works of the Saqqakhaneh movement

Before Saqqakhaneh artists inclined towards using letters in their works, other scattered efforts were noticeable in the rise and fall of the formation of Iran's modern avant-garde art. Despite being contemporaneous with the pioneers of this movement, these efforts are not considered part of the (Fig 15) Saqqakhaneh movement. However, they are still regarded as an important part of the history of modern art in Iran. The various uses of letters in the works of «Sadegh Barirani», «Gholamhossein Nami», «Behzad Golpayegani», «Mohsen Vaziri Moghdam», «Mohammad Ahsaei», (Fig 16) «Kamran Katozian», «Kamran Diba», «Serge Avakian» (painting with Armenian letters), Reza Mafi, and other painters and designers testify to this fact. It is this diversity and variety of approaches to calligraphy in Iranian avant-garde art that has led to differences among researchers in their interpretation, and of course, controversial conversations among artists regarding the naming and categorization of these types of works. As a result, most researchers, and sometimes even pioneering artists, have distinguished between two categories of works within this context. The first category includes works created by avant-garde painters using calligraphy and

typographic elements (such as Hussein Zenderoudi, Faramarz Pilaram, and Sadegh Tabrizi). The second category includes works by those who were primarily focused on traditional calligraphy principles and initially approached creating their works based on the principles and observance of calligraphy etiquette and style (such as Reza Mafi and Seyyed Mohammad Ahsaei). According to the aforementioned perspective, the term «Calligraphic Painting» has been applied over time to a wide range of similar works with historical precedence and variations, leading to casual and non-specialized associations of many inferior and low-quality works with calligraphic painting. This has caused reluctance among prominent artists to use this term and has also fueled the commercial enthusiasm of opportunistic art dealers. The application of this term to Saqqakhaneh works also stems solely from a simplistic viewpoint, leading to a group of avant-garde artists to name their works «Letterist». By considering the distinction made by traditional art historians between traditional and avant-garde art and the internal and external sources of nourishment for avant-garde artists, a clearer and more cohesive analysis of works that have utilized typographic elements in Iranian avant-garde art and their relation to calligraphy traditions and movements like Letterism can be achieved. Letterism is a movement in French art and literature that emerged in the early 1950s, characterized by the rejection of meaning and the use of (often invented) letter forms as separate units. According to Isidore Isou (the major figure of the movement), language, words, and numbers are dead and letters should be used instead in a meaningless or symbolic and allegorical manner. «Historical evidence not only does not agree with those who wish to attribute a Letterist quality to a significant number of Iranian avant-garde works but also shows the influence of various other movements such as abstract expressionism or pop art in working with letters. It is possible to differentiate between the works of artists who have used typographic elements without necessarily using the term Letterism» (Fadaei, 2018).

Fig 15. Calligraphic painting by Sadegh Berrani.
Text: هرکسی از ظن خود شد یار من
Source: Exhibition of Sadegh Berirani's handwriting, Ben Gallery

Fig 16. Calligraphic painting by Seyyed Mohammad Ehasaei.
Source: online visualization website

Conclusion

The first signs of the deconstruction of principles and rules, as well as the inherent function of traditional calligraphy, which was perceived as transferring incorporated content, date back to the Qajar era, specifically the late period of this era. Calligraphers who gradually moved away from the framework based on the principles and rules of calligraphy, with inclinations towards decorative and ornamental styles, Siyahmashq writing, and similar

approaches, provided the groundwork for creating pioneering works that were both innovative and inspired by visual signs of the past. Since calligraphy was considered a carrier of exquisite literature, especially divine words and special eloquence, any changes or modifications that in any way distorted the sanctity of the script were criticized by traditional critics. These changes specifically focused on works that, through a set of techniques and methods, aimed towards abstract expression and finding an independent identity for the visual language of calligraphy. Calligraphers such as Malek Mohammad Qazvini, Mirza Gholam Reza Esfahani, and Emad al-Ketab, in the Qajar era, represent inclinations towards decorative and ornamental styles, artistic Siyahmashq (which were considered common practice-based Siyahmashq in terms of visual language and performance), and spatialization and new explorations in the structure of Nastaliq Siyahmashq. This process historically provided the foundation for the emergence of modern tendencies in contemporary calligraphy and, more generally, Iranian avant-garde art. The transition from tradition to modernity in the evolution of Iranian art, following the Constitutional Revolution and the fading of courtly art with the process of modernization in the Pahlavi era, gained more momentum with the support of governmental institutions (especially in the 1960s and 1970s) for pioneering arts in Iran to introduce Iranian identity beyond borders. Although Iranian avant-garde art had some influence from the achievements of Western modernism, it is clear in history that the most prominent avant-garde movements in Iranian art, such as the Saqqakhaneh Movement, paid special attention to past symbols and visual elements as the main foundation for creating their innovative works. Artists of the Saqqakhaneh Movement, through their slow and meticulous exploration of the treasury of Iranian indigenous art and culture, and the combination of popular cultural and ritualistic elements with modern approaches, sought to give identity to contemporary Iranian art. Some of these artists and leaders of the Saqqakhaneh Movement, including Hossein Zendehroudi and Faramarz Pilararm, focusing particularly on calligraphy in their innovative perspective, drew on the experiences and practices of the predecessors and, in particular, nonconformist calligraphers of the Qajar era, to create works that were primarily a fusion of local and traditional elements and unreadable letters, relying on the rhythmic repetition of words, such as the style of Siyahmashq writing or letters adorned with various elements related to that era. The efforts of the Saqqakhaneh artists led this movement to become the most important avant-garde art movement in Iran at the same time as the cultural and social conditions of the second Pahlavi era. Prominent examples of these artist's works and a multitude of derivative works still attract a large audience in galleries both inside and outside the country, as well as in the most prestigious international art auctions.

References

- Afsarian, I. (2018). *In search of a new time* (V0l. 1 & 2). Tehran: Herfe Honarmand. **[In Pesian]**
- Dadvar, A. & Kashmiri, M. (2017). Antiquarianism: An expressive method for neo-traditionalists (with a look at the works of the pioneers of the Saqqakhaneh movement). *Jelveh Honar Journal*, (18), 61. Doi: 10.22051/JJH.2017.133. **[In Pesian]**
- Ebrahimi Naghani, H. (2010). Saqqaqkhanh movement, the development and openness of the aesthetic arrangements and techniques of ancient, ethnic, and traditional Iranian arts. *Fine arts (visual arts)*, (41), 39-53. **[In Pesian]**
- Etemadi, E. (1998). Saqqaqkhanh. Tehran. *Visual Arts Studies*, (3), 29-40. **[In Pesian]**
- Fadaei, M. (2018). Saqqaqkhanh: Letterism or calligraphic painting?. *Posht-e Bam Specialized Journal of Visual Arts*, (1), 168-171. **[In Pesian]**
- Kermaninejad, F. (2012). *The art of calligraphy in Iran*. Tehran: Aban Publication. **[In Pesian]**

- Khorshidian, R. & Zahedi, H. (2017). Saqqaqkhanh school: A post-colonial or oriental perspective?. *Bagh Nazar*, (53), 41-52. **[In Pesian]**
- Motaghedi, K. & Gudarzi, S. (2020). *New trends in Qajar calligraphy*. Tehran: House of Book and Literature of Iran. **[In Pesian]**
- Qhelichkhani, H. R. (2015). Calligraphic painting or calligram. *Tandis Journal (Visual Arts Bi-weekly)*, (302), 4 -5. **[In Pesian]**
- Rahmani, T. (2020). *Fancy scripts in Iran*. Bojnourd: Aghrabeh Publications. **[In Pesian]**
- Ravanjo, A (2022). A survey in Iran's modernist art movement in calligraphy based on the trend towards traditional and modern art, *Paykare*h, (28), 53- 66. Doi: 10.22055/PYK.2022.175400. **[In Pesian]**
- Samii Azer, A. R. (2017). *The birth of Iranian modernism*. Tehran: Nazar Publication. **[In Pesian]**
- Shariatpanahi, S. M. & Yamini, M. (2016). Investigating the effective factors in changing the style of Nastaliq calligraphy in Qajar calligraphy. *Islamic Art Collection*, (12), 20-32. Doi: 10.22077/NIA.2018.1275.1085. **[In Pesian]**
- Ventsel, Ch H. (2016). *Kant's aesthetics, concepts and main issues*. Tehran: Naqsh Jahan.

©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
Investigating the Representation of Sanctity Types in the Paintings of the Baghdad School Based on Halo-Status
Volume 12 Issue 33 Autumn 2023 Pages 68-82
68

Original Research Article

Naser Sadati[1] Seyyed Mohammad Mehr Nia[2] Hossein al-Avidi[3]
Received: 6 March 2023 Revised: 16 September 2023 Accepted: 25 September 2023

DOI: 10.22055/PYK.2023.18468 **DOR**: 20.1001.1.23224622.1402.12.33.3.6
URL: https://paykareh.scu.ac.ir/article_18468.html

How to cite this article: Sadati, N, Mehr Nia, S.M & al-Avidi, H. (2023). Investigating the Representation of Sanctity Types in the Paintings of the Baghdad School Based on Halo-Status. *Paykareh*, 12 (33), 68-82.

The Persian translation of this article is published in the same issue with the following title
مطالعهٔ بازنمایی انواع تقدس در نگاره‌های مکتب بغداد براساس هاله- موقعیت

Investigating the Representation of Sanctity Types in the Paintings of the Baghdad School Based on Halo-Status*

Abstract

Problem Definition: When the Abbasids came to power, the capital was moved from Damascus to Baghdad (near Tisphon, the Sassanid capital), and due to the political support of the Iranians to the Abbasids and the geographical proximity of the two capitals, the characteristics of Iranian art influenced the Abbasid aesthetic views. On the other hand, the Islamic territory during the Abbasid era also included many Christian areas of the Eastern Church. With the arrival of the Christian politicians to the Abbasid court, the images of the Abbasid Caliphs appeared next to the Christian politicians in the royal palaces of the Abbasids. In this period, we witnessed the initial integration of Islam in the motifs of Islamic-Christian artworks. Regarding the emergence and manifestation of religious sanctity in the artworks of this period, a halo around the heads of individuals in the Baghdad School is prominent. The critical question of the current research is: «How did the artist assign a halo to people in the paintings and artworks of the Abbasid period, and with what approach did the artists design the halo around people?»

Objective: The present research aims to find a way of representing the halo and, accordingly, identifying the sanctity or political, religious, and business superiority among the Abbasid Caliphs.

Research Method: The current research is qualitative and based on the descriptive-analytical method. The method of collecting samples is based on the library data. The studied samples are selected from the illustrated books of the Baghdad School of the Abbasid period.

Results: The result of the present research, based on the studied samples, shows that although the halo around the head is reserved for people who hold positions and have political or religious power, by drawing the halo, the artist of the Abbasid period attempted to categorize people, including the ruler and classified them into scientific, religious, political, and social groups. Moreover, to highlight each of the prominent people in the mentioned fields, the artist has limited and illustrated them with a different halo. Accordingly, people have a halo due to their status, social position, and occupations.

Keywords

Halo of light, Baghdad School, Abbasid Era, Painting, Sanctity of Occupations

1. Corresponding author, Assistant Professor of Handicrafts Department, Faculty of Arts, Semnan University, Semnan, Iran. Email: n_sadati@semnan.ac.ir
2. Assistant Professor, Textile Design and Printing Department, Faculty of Arts, Semnan University, Semnan, Iran.
3. M.A of Art Research, Faculty of Arts, Semnan University, Semnan, Iran.

* This article is extracted from the master's thesis of the third author entitled «Study of the visual function of light halo in the representation of the political-religious sanctity of the Baghdad School of the Abbasid period», in the Faculty of Arts of Semnan University under the supervision of the first and second authors.

Introduction

The discussion of the halo of light has been crucial in many philosophical theories from the Greek era to our days, and philosophers have had different views in explaining the nature of the visual function of the halo because many geographical, historical, etc., variables have influenced them Although, throughout history, there have been many signs indicating the holy matter and various sanctifications, the role of the halo of light in the representation of sanctity, mainly religious-political, is undeniable. With the coming to power of the Abbasids, who had reached the thrown with the support of one of the most powerful Iranian families, the capital was moved from Tisfon, one of the largest Sassanid capitals, to Baghdad, although the capital was Damascus in the Umayyad period. In this way, Iranian art influenced the views of Abbasid aesthetics, whose influence can be seen in the wall paintings of palaces and the art of writing calligraphy books in Baghdad, influenced by the art of the Manichaeans. On the other hand, the Islamic territory during the Abbasid era included many Christian areas of the Eastern Church. The people of these lands had outstanding artists who had unique characteristics and skills in creating their works of art in places such as churches. With the arrival of the Christian politician in the Abbasid court, the paintings of the Abbasid kings appeared next to the Christian politician in the royal palaces of the Abbasids, and in this period, we witness the initial integration of Islam in the motifs of Islamic-Christian works of art. In fact, it can be said that the period of the Abbasid caliphate is one of the periods that at the corners of the caliphate of the rulers and under the simultaneous influence of Iranian art and Christian art, witnessed the emergence and manifestation of religious sanctity in the works of art created by the artists of that period. The main goal of the current research is to achieve the halo-designing of the artist of this period to people by classifying the position of the people, and the working method is to first collect the works that match the subject of the research, and then by observing and studying the works, describe them visually based on the halo of light. Finally, by interpreting and matching the images, it has been tried to identify and introduce examples of the representation of this sanctification. The existence of the halo around the heads of people, its images and possible interpretations, has provided this opportunity for writers to investigate the representation of the types of sanctity among the Abbasid Caliphs through the study of the image of the halo and by studying the mainly pictorial artworks of the Baghdad School, seek answers to these questions: «How has sanctity been represented in the personality of some Abbasid men?» and «how has the artist helped to establish this sanctity through the visual use of the halo of light?»

Research Method

From the Baghdad School, which was prevalent between 133 and 656 A.H., many works have been left, including various books illustrated in this period and in fields such as «Al-Tariaq», «Rasa'il al-Ikhwan al-Safa», «Aja'ib al-Makhluqat», «Qabus-Nama Manuscript», «Dioscorides», «Fi Marfat al-Khiyal Al-Handsiyeh», «Kalila and Demna» and «Maqamat Hariri». Also, one of the most influential artists of this period can be named «Abdullah bin Fazl», whose manuscript of the book «Khavas-e Aqaqir» is one of his works (Zekrgoo, 2007, 19). The book «Al-Aqani» also belongs to Northern Iraq in 595 A.H. and is based on Talbot Rice's narration (Rice, 2005, 116), which is considered part of the statistical community of the current research. The studied examples are 13 samples of the manuscripts of the Baghdad School during the Abbasid period, which were depicted by different artists in the borders of the Abbasid caliphate, namely Baghdad, Mosul, Wasit, and Kufa. It should

be mentioned that to access Arabic sources, one of the researchers tried to use Arabic books and magazines. The method of selecting samples is purposeful. The diversity of the selected samples in terms of ideas, overall composition, and technical imaging is such that it allows researchers to examine the visual performance of these samples to achieve the research goal.

Research Background

By reviewing the sources and articles and searching in the book databases, it became clear that although there have been many studies about the halo and especially the galo of light, regarding the subject of the present research, which is the representation of political, religious, etc. sanctity in the image of the rulers of the Abbasid period, no specific work has been done. Among the conducted studies, one of the articles is related to the halo entitled «Recognition of the fundamental symbols effective in the formation of the halo of sanctity» by «Nikkhah and Pourmand» (2011), which investigated the halo of sanctity and its various manifestations such as sun, circle, light, and fire in history and especially in religions, and did not mention anything about the Abbasid period. The results of this research indicate that in religious art, the halo is a manifestation of divine light placed around the head or body of a holy person and shows his extraordinary power. In this regard, «Davoudi and Hosseinabadi» (2022) in an article titled «Symological analysis of the role of fire in pre-Islamic Iran with an emphasis on the works of the Median and Achaemenid periods» examined the sanctity of natural elements such as fire. Jobs have not spoken.Also, «Azhand» (2003), in an article entitled «Baghdad School of Painting», specifically studied the Baghdad School of Painting during the Jalayirids period, and it has no connection with Baghdad painting during the Abbasid period. The halo and its status are not mentioned in the above article. In an article entitled «Baghdad School of Painting with an emphasis on Shiite Themes», «Shayestehfar» (2009) explored the characteristics of the Baghdad School of Painting and its continuity in the Baghdad School of Painting in the Jalayirids period and the Ottoman period. The results of this research indicate that one of the characteristics of the manuscripts of the Baghdad School of Painting is the use of luminous halos around the heads of the Ahl al-Bayt and covering the face of the Prophet (PBUH). This article also does not deal with the artistic examples of the Abbasid period. «Samadi's» (2016) master's thesis entitled «The Evolution of the Sacred Halo in the Form of Fire and Light in Iranian Painting» also does not have a proper reference to the sanctity of the halo in the Baghdad School of the Abbasid period. In this thesis, the author has mentioned how the halo is formed and the similarities and differences in the shape and form of the halo in different periods. The article by «Bayramzadeh and Ahmadi Oliyaie» (2016) entitled «Continuity of the Presence of Halo of Light Motifs from Ancient Times to Christian and Islamic Arts», does not make any reference to the Abbasid period. The research findings show that although the first examples of the halo of light motif have been observed in the Egyptian and Indian civilizations, its origin cannot be definitively determined. The difference between the present research and the previous writings is that it emphasizes the Baghdad School of Painting in the Abbasid period. A subject that has not been addressed in any of the mentioned studies, as well as a specialized study of the position of occupations with regard to the representation of types of sanctity such as political, religious, social, etc., is in the image of Abbasid rulers and Caliphs.

Theoretical Foundations

The halo around people's heads is one of the essential features of Islamic manuscripts paintings in the Abbasid era, and during this period, the halo appeared in many paintings. It seems that the purpose of drawing a halo around people's heads is to highlight the importance of the person whose head is drawn or it was to recognize the face, and sometimes it was for decoration. However, in this age, the use of a halo with a round or semi-round image developed, and its works appeared in Chinese and Indian arts as well (Hasan, 1935, 31). «The themes or concepts of Abbasid paintings are sometimes educational and sometimes psychological, social, or political, and above all, they have an educational meaning. The author shares it with any religious, literary, philosophical, or political idea he wants. Among the paintings found in Raqqah during the Abbasid period, there is a painting from the 6th century A.H., on a ceramic bowl, which shows a warrior on his horse, holding a sword and surrounded by a halo» (Fig 1) (Mubarak, 1975, 242). In the works of Samarra, the capital of the Abbasids (Fig 2), a halo-like image surrounds the human head on a decorated drinking vessel. This halo gives clarity, identity, and distinction to the Iraqi pottery archaeological works with local characteristics. Over time and in the paintings of neighboring civilizations, most pottery paintings and decorations include motifs that form backgrounds that are sometimes decorated with human and animal motifs or plant and geometric motifs (Al-Ameri, 2001, 94).

Fig 1. Ceramic vessel from Raqqah - underglaze painting. 6-7 A.H./ 12-13 A.D. Source: Hasan, 1935, 242.

Fig 2. Drinking vessel in the city of Samarra.
Source: Hossein, 1999, 64.

Geography of the Abbasid School of Baghdad

With the coming to power of the Abbasids (656-132 A.H.) and the support of the Iranians, Baghdad emerged as the first school of painting and illustration of books by the Abbasid Caliphs. The first illustration examples in post-Islamic books, which were primarily scientific and technical, appeared during this period. The tradition of painting in the Abbasid era was formed based on Sassanid art and Byzantine art, known as the Baghdad School, which had two styles of painting and book design. Because the painters of the Baghdad School came from other lands and the multi-nationality of the artists of the Baghdad School made the works of this period also called the «International Abbasid School».«Gray» writes in the book entitled «Iranian Painting»: «Actually, the study of Iranian painting art should be started with the manuscripts of the Abbasid period. The Abbasid School is an established title for all religious and illustrated manuscripts that were created during the rule of the Abbasid Caliphs in their capital, Baghdad (656-132 A.H.)» (Gray, 2006, 35). In explaining

the Abbasid School, «Pakbaz» writes: «The general title of the Abbasid School is used for different ways of illustrating books in the cities of Baghdad, Mosul, Kufa, and Wasit. Since books were rewritten and illustrated by Muslim (Arab and Iranian) and Christian (Nestorian and Ya'qubi) artists, the presence of incongruous visual elements and conventions in them is not strange» (Pakbaz, 2000, 54). According to the clear definition of the Abbasid School and the geography related to it, in the present study, the books entitled «Al-Tariaq», «Rasa'il al-Ikhwan al-Safa», «Aja'ib al-Makhluqat», «Kalila and Demna», «Maqamat Hariri», and «Khavas-e Aqaqir», all are known to belong to the Baghdad School and have been cited as a statistical community. It should be noted that at the same time as the Baghdad School, there was another Art School in Iran that was contemporary with the Baghdad School, which, even in drawing characters with bright colors, embroidered clothes, and calm faces, was similar to the painting of the Baghdad School. In fact, the center of this school's work was not only in Baghdad or Iraq but also in the vast occupation of the Seljuqs. Both Arab and Iranian painters worked for the ruling class and Seljuk princes. Perhaps the most significant proof of the close connection of these Seljuk paintings with Iran is that their paintings are similar to the paintings found in Iranian ceramics (enamel), of which «Rey City» was the largest production center (Al-Jaf, 2003, 136-137). According to the authors, the Baghdad School or the Abbasid School cannot be called an Iranian School because, on the one hand, it was influenced by Byzantine art and, on the other hand, it was influenced by the Iranian art of the Sassanid period and, as mentioned, it is clearly different from the Seljuk School. Among the characteristics of Baghdad School paintings, the following can be mentioned: The desire for relative realism/straightforward, with a limited number of human figures/ flat colors with border lines/ patterned clothes/ a tree and a branch representing nature on paper/ the lack of separation of painting from written text/ direct influences of Manichean art in the form of a halo around the head/ the effects of Byzantine art with bright shadows on the face (Zekrgoo, 2003, 28).

Investigating Halo-Designed Paintings in the Illustrated Books of the Baghdad School

Many paintings have been obtained from the Abbasid period, which includes some of the decorations of ancient buildings. It is mentioned in the book entitled «One Thousand and One Nights» that Caliph Harun al-Rashid built a hall in the garden of his palace in Baghdad and decorated it with motifs. In Samarra, watercolor paintings (Frescoes) drawn on plaster were discovered, dating back to the Abbasid era. The durability of Samarra's decorations is due to the fact that it was not inhabited except for a short time and was abandoned after the departure of the trusted Caliph in 276 A.H. (Hamid, 1982, 123). Among the paintings that were discovered in the excavations of Samarra, there are wall paintings in the Jawsaq al-Khaqani palace, the subjects of which are paintings of dancers, fighters, half-naked women, hunters, musicians, and human figures with birds. Animals, branches of plants, pictures of fish, birds, and paintings of priests (Dimand, 1982, 41). Among the most important of these images are images of two fully clothed dancers with a bowl of fruit between them, who appear to be dancing and holding two glasses into which wine is poured from two bowls that appear behind their heads, and two people are dancing, wearing earrings, pearls, belts, and long braids, and their hair looks long. After passing the preliminary stages that took its elements from other arts such as Sasanids, Hellenistic, Byzantine, etc., the style of Islamic painting in manuscripts has adapted and integrated these arts and changed into the style of the Baghdad school (Loncreek, 1985, 65). In the current research, the researchers' attention

is to examine the region's historical, political, social, and religious conditions during the long period of the Abbasid era. Undoubtedly, the performance of Abbasid Caliphs and princes in reflecting the situation of this period can be obtained from the written images illustrated by their direct orders or with the court's support. The long period of the caliphate in the Abbasid era, the variety of thinking of the Caliphs, and the effort to preserve religious beliefs are the characteristics of the Abbasid School. The Caliphs' interest in maintaining their political sovereignty and using religion to legitimize their actions has caused painters to express this importance by drawing a halo around the head of the Caliph or any other political character. In addition to this superiority, the interest of the Caliphs and their attention to science and scholars and, in some cases, to some occupations is also one of the issues that this research intends to analyze. In studying the halo element, many intellectual, cultural, and artistic dimensions can be achieved, whether in harmony with the thought of faith and religious sanctity or in expressing the demands of society and individual goals. One of the distinctions of the Abbasid School from other schools is the attention to daily jobs and occupations and sanctifying them, which will be explained from the point of view of illustrators. The following figures show examples of the studied images. For a better understanding of the subject, an attempt is made to provide brief explanations about each image so that, from this point of view, more detailed answers can be given to the research questions.

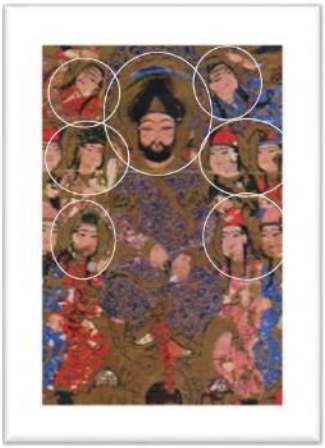


Fig 3. Coronation of the ruler/ 614 A.H./ 1218 A.D., taken from the book entitled «Alaqani» - Mosul / Iraq. Location: Faizullah Effendi Collection - Istanbul, No. 1566, Library C.
Source: https://commons.wikimedia.org

Fig 4. Caliph's meeting in the court/ 648 A.H./ 1250 A.D.. Taken from the book entitled «Al-Tariaq», Mosul/ Iraq, location: National Library-Vienna.
Source: Ottenhausen, 1974, 23.

Fig 5. Passengers on the ship/ Time period: 620 A.H. / 1230 A.D./ Taken from: the book entiltled «Characteristics of Trees or herbs (Hashashish)», Iraq/ Baghdad. Source: https://pinterest.com/pin/.

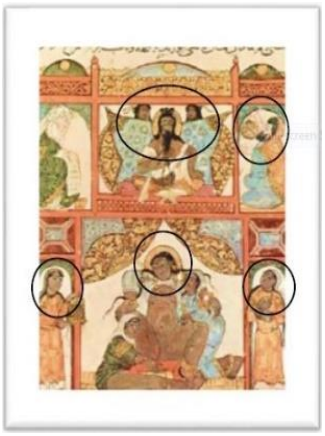


Fig 6. Birth of the Crown Prince/614 A.H./ 1218 A.D./ Location: Paris Library 5847 Arab/ Taken from: «Maqamat of al-Hariri»/ Source: Ottenhausen, 1974, 23.

Fig 7. Etiquette of attending the Caliph/1210/610/ Taken from: «Kalilah and Damneh» manuscript, location: State Library of Bavaria, Germany.
Source: James, 1979, 45.

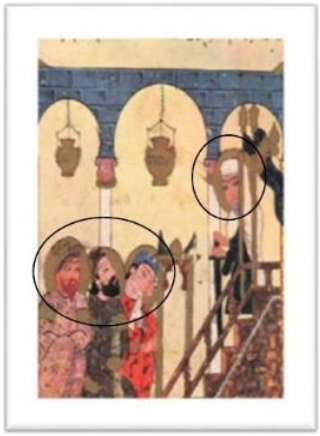


Fig 8. Judicial Council. Taken from: «Rasa'il al-Ikhwan al-Safa»/ 626 A.H./ 1225 A.D./ Source: Paris National Library.

Fig 9. Pharmacy/620 A.H./1224 A.D./
Source: «Khavas-e Aqaqir».
Source: Serwat, 1993, 85.

Fig 10. Medicine (properties of plants)/ 620 A.H./ 1224 A.D./ Taken from: Baghdad/ Iraq, Source: Metropolitan Museum, United States.

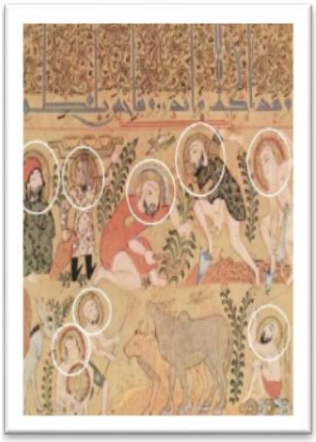


Fig 11. Planting medicinal herbs/ 595 A.H./ 1199 A.D./ Location: National Library of Paris, taken from: «Maqamat al-Hariri»/ Baghdadiya 13/ p. 35.

Fig. 12. Caliphs and Philosophers/ Taken from: «Rasa'il al-Ikhwan al-Safa» and «Khalan al-Vafa», location: Sulaymaniyah Library - Istanbul. Ottenhausen, Richard: Painting among the Arabs (translated by Isa Salman), published by Al-Adeeb al-Baghdadi.
Source: Ottenhausen, 1974, 23._

Fig. 13. Boat/ 593/ 1190, Location: Morgan Library, New York/ Taken from the book entitled «Al-mechanica».
Source: Serwat, 2007, 400.

Fig. 14. Warrior and his horse/ Taken from: The book entitled «Al-Bitra», Iraq/Baghdad, location: Egypt Library.
Source: Serwat, 2007, 404.

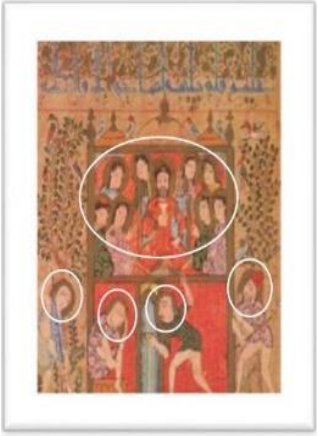


Fig. 15. Caliph in the court scene / 650 A.H./ 1260 A.D./ Taken from: «Al-Tariaq». Mosul/ Iraq, Source: Ottenhausen, 1974, 85.

Figure 3: In this image and the center of the painting, the Caliph with a round bearded face, surrounded by a halo, is sitting and holding a bow. His large body has distinguished him from the rest. The connection of the middle face with the character of the governor of Mosul city (Badr al-Din Lulu) is evident with the inscription of the text (clothing decorations) in the name of this ruler. It seems that this painting was done by order or for an important government figure. Two angels holding a canopy and protecting the ruler's head and forming a double halo; a symbol of the large scale used by the painter to highlight the central character is the focus on the fine details of the image, as well as the importance of the grandeur and significance of the character in reality. The painter has depicted the central

character by emphasizing the features. In this painting, color is used in a limited way, which is not more than six colors, and is distributed alternately between the two sides of the painting. The painter has used colors to highlight shadows and light. The characteristic of this approach was a sensitivity that has not appeared in the style of Islamic painting except in very few cases.

Figure 4: It contains several diverse scenes that are divided into three horizontal parts. The first one from the top represents a hunting and entertainment scene of warriors on horseback carrying their bows and weapons. The second row, in turn, is divided into three vertical sections, in which the middle section is distinguished by a square area that occupies a central position and contains four human figures, one of which is large, apparently a Caliph or ruler. The two lateral sections of the second row consist of four people on both sides, vertically distributed in a two-story building with a balcony. Its lower part represents a caravan of camels and horses with their owners and a scene of caravan conquests. In addition, servants who put bread and food have appeared in the very narrow strip between the first and second rows. Red-orange and golden colors dominate the motif, symbolizing the Caliphs. The artist's drawings of the ruler or the king show the tendency towards luxury and the royal atmosphere of the ruling class. In contrast, the middle of the scene is shown with a halo of luxury that surrounds the head of the king and the soldiers around him. It seems that the painter has combined two main themes; the first is the political theme represented in the ruler's character and the characters' location in the royal court. Second is a social issue defined in the public ways of life that the sample scenes contain.

Figure 5: This image shows a ship that is divided into eight squares, and in each square, a human is depicted, and everyone's head is covered with a halo. The ship's captain appeared in front with a black dress and a tiller (rudder) in his hand. Below the images, in the middle section, are two men carrying oars to guide the ship to safe land. Small flowering plants appear on the ground line, extending into the image surrounding the ship. There are some inscriptions above. The Muslim artist has depicted the scene between life and security. There are eleven people on the ship whose heads are surrounded by a halo of light in white. These figures are an explicit confirmation of the principle of brightness and sanctity, which is shown in the ship's characters, including the person who appears in front of the ship (the captain). The description of the painting tells about the sanctity of these characters; that is, this scene can be precisely interpreted in terms of Islamic thinking following the hadith of the Prophet (PBUH), who said: «Hussein is a beacon of guidance and a ship of salvation. Whoever rides on it is saved, and whoever leaves it is lost».

Figure 6: It shows the picture of a woman at the moment of the birth of the Crown Prince Caliph. The scenes related to this event are distributed in separate frames. The image is divided into six parts, with three domes facing the outside of the house at the top of the painting. On the upper floor, the Caliph is sitting on a throne with a halo surrounding his head, two people behind him and two men on either side of him, one holding an astrolabe or a clock in his hand and is anxious, and the other is an old man (scribe) who is writing on paper. The lower floor is divided into three parts, the middle part representing the scene of a woman giving birth, whose head is surrounded by a halo. It seems that she is the wife of the Caliph. A midwife is in front of a pregnant woman. Two maids are standing on the two side porches of this space; one is holding a bowl on the right side, and the other is holding a type of incense (fumigation) on the left side. Everyone is impatiently waiting for the arrival of the Crown Prince. In this scene, the Muslim artist points out the importance of the Caliphs and their essential role.

Figure 7: This image is divided into three parts. The upper part is a collection of inscriptions that may be hadiths, poetry, rules, or other things. In the second part, four human bodies are depicted in different states. The third part contains a collection of inscriptions with different meanings and words. Considering the arrangement of shapes and the presence of halos around the heads, the image is nothing more than an advertisement for one of the gatherings of the Abbasid Caliphs. Through the presence of the halo, the Abbasi artist has emphasized the role of sanctity and the importance of existence and formal distinction. From an epistemological point of view, the painting shows that these three people show the receiver of the work the meaning and concept of standing, talking, or surrendering to a character at the level of the Caliph's character while the character of the Caliph on the throne of government gives him the position of sovereignty, the power to make decisions, debate, and rules setting; because the importance of the caliphate and the role of the Caliph concerning the public and the private, both from the Shari'a dimension and the political dimension, indicate its sanctity.

Figure 8: In this image, three people with halos are standing and looking at the person in front of them who is sitting on the pulpit above the platform. In other words, the judge is sitting on the chair, and the people are standing before it. According to the visual reading, the painting conveys several interpretations about the nature and performance of people to the viewer. In this way, the artist wanted to address the importance and role of judgment in the social structure in the Abbasid era. Considering the effects of visual perception, the Abbasi artist has tried to create two different sides in the same painting, one of which has a higher status than the other. This person (the judge) has a sword in his hand and a flag around him. Due to the halo surrounding their heads, The three standing people have a privileged societal position. The halo around the judge's head shows the judiciary's role and the importance of its presence in society. In contrast, the halo that the artist places around the people's heads is a conventional halo whose purpose is distinction, and the interpretation of the halo in functional and cognitive roles is different between the people in the painting.

Figure 9: This image is divided into six rectangles. Three frames at the top and three at the bottom; its lower part includes two side balconies with tied curtains and altar-like decoration, in the middle of which we see the apothecary preparing medicine in a cauldron under a lighted fire. Someone is in front of him. The upper part of the painting contains three frames. The first frame from the right shows an apothecary mixing a drug in a jar. The middle frame shows the drug store, and the last frame shows the patient drinking medicine, with all the characters wearing halos. Such images spread during the Translation Movement during the Abbasid Caliphate. The Muslim artist seems to have abstracted the halo and its spiritual status in this painting. Through the distinction and importance of science, he has given the halo to the medic who helps save the patients' lives from death.

Figure 10: In this image, a dog bites the leg of one of the two men in the painting. Fear is evident on the faces of these two men. A man bitten by a dog holds a stick in his hand while another stands behind him with a sheathed sword. In the image, two trees with some flowers are shown in the meadow. A few sentences are written in Arabic at the top and bottom of the painting. The details of the image are directly related to the scientific explanations related to the symptoms that may affect a person in case of a dog bite. The Muslim artist linked science and sanctity, which the Abbasid Caliphs were interested in, and embodied his ideas in the image to be more realistic about the progress that occurred with the discovery of science and medicine. In fact, the artist is trying to represent the properties of medicinal plants to treat the problem by making the trees in the picture bigger.

Figure 11: It shows farmers who grow medicinal plants. The image consists of seven people engaged in agricultural work, and one carries food on his head to present to them. The halo in the image has appeared on the heads of all people. The artist shows people moving agricultural tools in the image. They plant trees on the land. The artist's narration in this scene is mixed with human, plant, and animal forms, as well as the use of Kufic script above the image. This painting shows the interest of the Abbasid Caliphs in planting medicinal plants. The ruling government's interest and respect for agriculture as a sacred and praiseworthy profession is evident. Almighty God also mentioned the importance of cultivation in the land in Surah Al-Baqarah verse 36 and Surah Al-A'raf verse 24. The hadith of the Holy Prophet (PBUH) also confirms this: «A person who has land should cultivate it, and if he is unable to, he should leave it to his Muslim brother and not take rent from him» (Elzein, 1971). It prompted the artist to reveal his ideas and draw a halo of distinction, attention, and respect around the farmer's head. Economic factors also played a role in completing this image. With his scientific materials and images, the artist has shown the owners of animals how to try to produce economic resources by domesticating them.

Figure 12: It shows a view of a two-story building. The first floor offers two wise men talking next to the Caliph. The Caliph is reclining, and behind him on the right is a boy waving a hand fan in the air, while a student is on the left holding a book to his chest. The second floor includes four balconies where only two people can be seen. On the right, a man is holding a book, as if dictating what to write to the man on the left. The second is writing on paper. This building includes narrow pillars and arches with knotted curtains. The image shows a meeting in which the Caliph and philosophers are present, just as it was held in schools and centers in Baghdad. In Baghdad, circles of scientific and intellectual, religious, scientific, and philosophical discussions were held under the supervision of the Caliph himself. Here, too, a book is open in front of the Caliph. All the people except the maid holding the hand-fan have halos because it seems that everyone except the maid is learning and having a philosophical conversation. The relationships between the images show a rotating conversation between people.

Figure 13: It shows a boat with eight people sitting in the center and looking at a man sitting on what looks like the throne of the Caliph. All people have a halo around their heads; however, the halo is different from what was shown in the previous samples and looks like a burning fire. At the end of the boat, a person directs the boat's movement with an oar in his hand. In other words, this image shows a scene of the Caliph's meetings with the viziers. It is inferred from the position of the Caliph, who sits on the throne, has a crown, a dome placed on top of it, and the viziers who look at the Caliph. This painting is a combination of human and mechanical forms, resulting from the development and flourishing of science in this period. Color variation is very evident. The sanctity of the Caliph is apparent with his centrality and the heads that move towards him in a directional movement.

Figure 14: It shows a warrior on a horse in different and contrasting colors. The artist has shown the warrior in red clothes and the horse in Ocher. The Muslim artist changed the color of the warrior's clothes to red to achieve the prestige and status of the Caliph. Throughout history, this color has acquired various meanings. It has become a symbol of courage, passion, joy, freedom, anger, rebellion, and a sense of dominance. The horse seems to be running on a green land with plants under its hooves. Also, at the bottom of the image, a set of words is shown in Naskh script, which is probably a verse of poetry, advice, or some reference to the character of a warrior. This scene is depicted on the cover of the book «Al-Bitra» with a yellow background. The painter's reference to the role of the Sultan, his

abilities and privileges, and the drawing of the halo around the head in this painting have made it possible to distinguish him from other people. The movement of the Caliph in holding the reins with both hands shows the extent of his power in controlling affairs, and such characteristics give him a privileged and unique character. The artist of the Baghdad School has deliberately given the halo to the Caliph for his worldly superiority at the same time as his spiritual superiority.

Figure 15: It shows the Caliph sitting on his throne in the middle of the scene and the upper part of the image; three women are on the left side, three are on the right side, and two are above him. There are domes above them. Above is an inscription in the Kufic script. The bottom of the scene is divided into two parts. In the first part, on the left side, a man is sitting holding his leg, showing that something has bitten him, and on the right side, the doctor is rushing towards him, and on the left side, there is a warrior with a spear in his hand. On the right side of the image is a man plowing the land, and above these two men are trees, and a halo surrounds the head of each person in the image. Abbasid era left a clear image in the fields of medicine, engineering, astronomy, art, and other sciences; an era that saved the world heritage from destruction and demolition by translating, preserving, and disseminating scientific works, and this pattern showed the influence of the intellectual and cognitive factors of the Abbasid society. Despite being behind the scenes, this image indicates that the Caliph attentively looks at all the members. All people have a halo, and the halo in this image is not specific to a group or a sect; rather, the Muslim artist wanted to place everyone in the same sanctity level and show that all people have the sanctity of this distinction, however, still the red dress of the Caliph and his centrality have made him distinct. The trees that appeared on both sides and the person holding a shovel and plowing the land reflect a clear image of the environment and agriculture. The inclusion of domes by the Muslim artist at the top of the painting draws attention to the architecture that the Caliphs used during the Abbasid period to build palaces or mosques. Table 1 shows the authors' analysis of the status of the halo, the position of people, and occupations with halo.

Table 1. Analysis and Interpretation of Halo Status in Paintings. Source: Authors.

Figure Number	Theme of Painting	People with halo	Representation of the halo in a person or subject	Kind of sanctity or superiority
3	Coronation of the ruler	All people	Ruler's magnificence. Two angels on the sides of the ruler. Governor of Mosul (Badr al-Din Lu'lu')	political-religious
4	Caliph's meeting in the court	All people	Showing the ruler's political position/ the ruler's power and conquests/ the ruler's populism	political-social
5	Passengers on the ship	All people	The allegory of Hussain (Caliph) is a lifeboat	religious-social
6	The birth of the Crown Prince	Woman and ruler	The status of the Caliph's Prince	political
7	Etiquette of attending the Caliph	All people	The status of the ruler and the way people sit	political-religious
8	Judicial Council	All people	People in line for arbitration Ruler justice/legitimacy	political-religious-social
9	Pharmacy Drug store	All people	Showing the process of drug production by the doctor and its consumption by the patient	scientific

Figure Number	Theme of Painting	People with halo	Representation of the halo in a person or subject	Kind of sanctity or superiority
10	Medicine	All people	Flaunting the pain and showing the tree and plant to cure it by drawing it big	scientific-agricultural
11	Planting medicinal herbs	All people	Abbasid Caliphs' interest in planting medicinal plants with clothes and a privileged status	scientific-agricultural
12	Caliphs and philosophers	All people except the one with the hand fan (Maid)	book display/dialogue-centered people / Caliph's attention to scientific discussions	Scientific-philosophical
13	Boat	All people	The centrality of the Caliph/ the color diversity of the people and its plurality/ the flaunting of boat technology	Scientific-political
14	Warrior and his horse	Ruler	The importance of the Caliph's status/ Holding the reins with both hands/ red color of the dress	social-individual
15	Caliph at court	All people	Simultaneous attention of the Caliph as a supervisor to people, medicine, architecture, battle, and agriculture	The sanctification of all classes and the supremacy of the Caliph over classes of people

Conclusion

By analyzing the research images and samples, a series of results were obtained in determining some of the visual functions of the halo and its representation in the paintings of the Baghdad School in the Abbasid era. The studied samples show that by attributing the halo first to the ruler and then to each person or status, the artist has tried to send a message that a person or a status is of interest, either from the perspective of the Caliphs or other men or from the perspective of the painter, which of course is a reflection of the point of view of his supporter. In response to the research question regarding the method of assigning a halo to people in the images and works of the Abbasid period, it can be said that due to the variety of forms, themes, and styles of representation, the halo has entered the structure of Baghdadi painting with multiple meanings and functions; including functions which affirms sanctity by surrounding a particular part of the human body such as the head or all its parts according to its character and functional role (e.g., all studied samples). In response to this question, «With what approach has the artist made people own the halo?», it is necessary to mention the following: According to Table 1 and the analysis of the research findings, it can be said that the sanctity granted by the artist through assigning halo to people was not merely for the Caliphs, and other people, occupations and situations could also have halo due to their scientific, social, political, and religious status. On the other hand, the Caliph has tried to legitimize his religious, political, scientific, and social status by attending scientific and philosophical meetings and trying to maintain this superiority. Among the functions of the halo in the artworks of the Baghdad School of Painting, it emphasizes and differentiates the nature of work and daily activities of people such as doctors and pharmacists, philosophers, farmers, judges, architects, etc., which prompted Arab-Islamic painters to draw the halo not only from the principle of sanctity but also by recognizing the human role of these occupations in the structure of society and what good

results can be given to them (Figs 8, 9, 10, 11, 12). Among the themes of the Baghdad School painters was documenting some of the specific actions of the rulers and those who influenced their daily lives, whether it was about hunting or monitoring the workers and wages in agricultural lands, pleasure parties, or the judicial council (Figs 3, 4, 6, 7, 8, 12, 13). The goal was to convey a clear picture of that ruler's personality, abilities, and government power to everyone. In the end, the painters of the Baghdad School achieved intellectual and cultural dimensions in distinguishing the Muslim artist in their environment and time, the type of vision, the requirements of life and age, and the public and private aesthetic taste, as can be observed in all samples.

References

- Azhand, Y. (2003). School of painting in Baghdad (Al-Jalair). *Fine Arts Journal*, 14(14), 83-92. **[In Pesian]**
- Al-Jaf, H. (2003). *A summary of Iran's history (الوجيز فى تاريخ إيران)*(Vol. 2). Baghdad: Bait al-Hikmah. **[In Pesian]**
- Al-Ameri, Z. M. S. (2001). Aesthetic analysis for the turquoise color in Islamic Arabic domes (المعطياتالجمالية للونالفيروزى فىالقبابالعربية الإسلامية). *Al-Mawqef al-Thaqafi Journal*, (35). **[In Pesian]**
- Bayramzadeh, R. & Ahmadi Oliyaie, S. (2016). Continuity of presence of halo motif from ancient times to Christian and Islamic arts. *Journal of Islamic Arts*, 3(10), 59-69. Doi: 10.22077/nia.2016.778. **[In Pesian]**
- Davoudi, H., & Hosseinabadi, Z. (2022). Symbological Investigation and Analysis of Fire Motifs in Pre-Islamic Iran: Emphasizing Works of the Median and Achaemenid Periods. *Paykareh*, *11*(28), 24-38. Doi: 10.22055/pyk.2022.17681**[In Pesian]**
- Dimand, M. S. (1982). *Islamic arts (الفنون الإسلامية)*(A. M. Isa, Trans.). Cairo: Dar al-Ma'arif. **[In Pesian]**
- Elzein, Sh. (1971). *The discussion of the visible and the invisible in Islamic art (جدلية المرئى واللامرئى فى الفن الإسلامى)* (Doctoral dissertation, submitted to the Council of the College of Fine Arts (Fine Arts)). College of Fine Arts, University of Babel, Iraq. **[In Pesian]**
- Gray, B. (2006). *Iranian painting* (A. Sherveh, Trans.). Tehran: New World. **[In Pesian]**
- Hamid, A. A. (1982). *Arabic-Islamic decorative arts (الفنونالزخرفيةالعربيةالاسلامية)*. The Republic of Iraq: Ministry of Higher Education and Scientific Research, University of Baghdad. **[In Pesian]**
- Hasan, Z. M. (1935). *Islamic art in Egypt (الفنالاسلامى فى مصر)* (Vol. 1). Cairo: Egyptian Book House. **[In Pesian]**
- Hossein, B. (1999). *The problem of the relationship between subject and object in modern philosophy (مشكلة العلاقة بين الذات و الموضوع فى الفلسفة الحديثة)*(PhD Dissertation, Faculty of Arts). University of Baghdad, Iraq. **[In Pesian]**
- James, D. (1979). *Islamic art: An introduction.* England: London The Hamlyn Publishing Grope Limited.
- Loncreek, S H. (1985). *My four centuries of Tarikh al-Iraq al-Hadith* (translated by Jafar al-Khayat). Baghdad: Al-Yaqzah Al-Arabiya Library. **[In Pesian]**
- Mubarak, Z. (1975). *Artistic prose in the fourth century (النثر الفنى فى القرن الرابع)* (Vol. 1). Beirut: Dar Al-Jeel. **[In Pesian]**
- Nikkhah, H. & Pourmand, H. A. (2011). Recognizing the fundamental symbols effective in portraying the halo of sanctity. *Ketab Mah-e Honar*, (154), 52-63. **[In Pesian]**
- Ottenhausen, R. (1974). *Photography among the Arabs (التصوير عندالعرب)*(I. Salman, Trans.). Baghdad: Al-Adeeb al-Baghdadiyya Press, Iraqi Ministry of Information, Technical Series/ 23. **[In Pesian]**
- Pakbaz, R. (2000). *Iranian painting from ancient times until now.* Tehran: Naristan. **[In Pesian]**

- Rice, D. T. (2005). *Islamic art (الفنون الإسلامية)*(M. Bahar, Trans.). Tehran: Scientific and Cultural Publishing Company. **[In Pesian]**
- Samadi, M. (2016). *The evolution of the sacred halo in the form of light and fire in Iranian painting* (master's thesis in the field of Islamic art). School of Art of Religions and Civilizations, Isfahan Art University, Isfahan, Iran. **[In Pesian]**
- Serwat, A. (1993). *Encyclopaedia of Islamic photography(موسوعه التصويرالإسلامى)*. Lebanon: Beirut. **[In Pesian]**
- Serwat, A. (2007). *Aesthetic values in Islamic imagery (القيم الجمالية فى التصويرالإسلامى)*. Baghdad: Al-Khalood Press. **[In Pesian]**
- Shayestehfar, M. (2009). Baghdad school of painting with emphasis on Shia themes. *Journal of Islamic Art Studies*, 5(10), 59-75. **[In Pesian]**
- Zekrgoo, A. H. (2003). *The course of art in history*. Tehran: School. **[In Pesian]**
- Zekrgoo, A. H. (2007). *Philosophy of Christian and Eastern art*. Tehran: Art Academy. **[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
Reflecting the Philosophical Components of Mulla Sadra in the Content and Form Beauty of "Isfahan School of Paintings"
Volume 12 Issue 33 Autumn 2023 Pages 50-67
50

Original Research Article

Hasan Razm Khah[1] Afsaneh Nazeri[2] Mehdi Hosseini[3] Asghar Javani[4] Seyyed Mehdi Imami Jomeh[5]
Received: 20 April 2023 Revised: 18 September 2023 Accepted: 25 September 2023

DOI: 10.22055/PYK.2023.18469 **DOR**: 20.1001.1.23224622.1402.12.33.4.7
URL: https://paykareh.scu.ac.ir/article_18469.html

How to cite this article: Razm Khah, H, Nazeri, A, Hosseini, M, Javani, A & Imami Jomeh, S.M. (2023). Reflecting the Philosophical Components of Mulla Sadra in the Content and Form Beauty of Isfahan School of Paintings. *Paykareh*, 12 (33), 50-67.

The Persian translation of this article is published in the same issue with the following title
بازتاب مؤلفه‌های «فلسفی ملاصدرا» در زیبایی‌های محتوایی و صوری آثار نقاشی «مکتب اصفهان»*

Reflecting the Philosophical Components of Mulla Sadra in the Content and Form Beauty of "Isfahan School of Paintings"

Abstract

Problem Definition: In his philosophical components, Mulla Sadra expressed beauty in such a way that the influence of these thoughts was reflected in the artworks of the Safavid era, especially in the "Isfahan Painting School". Reza Abbasi and his students formed this school's most essential artistic trend; in their works, motifs and topics related to the surrounding world and the cultural-artistic society of that time can be seen. In terms of the use of visual elements as well as the content, it corresponds to the philosophical-mystical components of Mulla Sadra, especially in the viewpoints related to beauty and love. The paintings and Muraqqa pieces attributed to Reza Abbasi and his followers form the statistical community of the present research, which are studied to evaluate how the «philosophical components of Mulla Sadra» appear in the paintings of the Isfahan School. The study question is: «What is the relationship between the philosophical components of Mulla Sadra and Isfahan School of Painting in terms of beauty by focusing on Isfahan School of Painting works»?

Objective: The present study aims to discover the beauty hidden in the illustrated works of the Isfahan School of Painting and to match them with Mulla Sadra's views on beauty.

Research Method: This study applies a descriptive-analytical method with a comparative approach, which was done by collecting library-documentary data. The statistical population includes a selection of the most distinguished paintings and Muraqqas of the Isfahan School, which Reza Abbasi and his students created.

Results: The analysis shows the elements used in the paintings and Muraqqas attributed to Reza Abbasi and his students reflect the beauty in both form and content and can be traced back to the mystical-philosophical components of Mulla Sadra. In these works, the external and internal beauties, some of which are shown as codes and symbols, show the social-cultural situation of the Safavid period and the philosophical-mystical thoughts of that time. In other words, the works of Reza Abbasi and his students, as an outstanding example of the Isfahan School of painting, are related to the components of Mullah Sadra in terms of beauty.

Keywords

Mulla Sadra's Philosophy, Isfahan School of Painting, Reza Abbasi, Love and Beauty, Content and Form Beauty

1. Corresponding author, Ph.D. student of Art Research, Faculty of Art and Entrepreneurship, Isfahan University of Art, Isfahan, Iran.
Email: Razmkhah@neyshabur.ac.ir
2. Associate Professor of Painting Department, Faculty of Visual Arts, Isfahan Art University, Isfahan, Iran.
3. Professor of Painting Department, Faculty of Visual Arts, Tehran University of Art, Tehran, Iran.
4. Professor of Painting Department, Faculty of Visual Arts, Isfahan Art University, Isfahan, Iran.
5. Professor of Islamic Theology and Philosophy Department, Faculty of Theology and Ahl-al-Bayt (Prophet's Descendants) Studies, Isfahan University, Isfahan, Iran.
*This article is taken from the doctoral thesis of the first author in the field of art research entitled "Love and beauty in the painting of the Isfahan school and Hekmat Sadra" which was completed under the guidance of the second, third, fourth and fifth authors at Isfahan Art University.

Introduction

«Mulla Sadra» known as «Sadr al-Mutalahin» is one of the philosophers of the second half of the Safavid era who paid more attention to beauty than other Islamic philosophers and dedicated the seventh volume of his famous book «Asfar (journeys)» to the expression of beauty and art. He is also greatly influenced by philosophers before him, such as Farabi, Ibn Sina, and Suhrawardi, in defining beauty. From Sadra's point of view, beauty is an admirable issue and the source of absolute beautiful beauty. Among the effects of beauty on the wise soul are being enjoyable and creating friendship, love, and admiration; beauty is an objective and universal issue. In his opinion, beauty is concomitant with existence; After all, it has the characteristics of existence, such as principality, gradation, unity, etc. According to Mulla Sadra, the origin of art is the manifestation of some supreme names such as Ahsan-ul-khâliqîn and Mosawer, etc., and imagination is the origin of almost all works of art. Sadra discusses the power of imagination, which plays an essential role in artistic creation, and he believes that what is found in perfection, form, and beauty in this world are all representations of what is in the supreme world; therefore, the worldly beauties are representative of the over-worldly beauties and the over-worldly beauty is the representative of the heavenly beauties in the divine essence. The influence of Mulla Sadra's thoughts on his contemporary intellectual and artistic trends is such that by reviewing the works of prominent artists of the Isfahan School, one can read his components, especially in the discussion of beauty and love; among them are the paintings of Reza Abbasi, who are known today as the most influential artist of the Isfahan School, and many of the artistic directions of this school were formed based on his work style. Since Mulla Sadra connected «beauty» with «love», therefore, to find the form and content beauties of the Isfahan School and their connection with Mulla Sadra's views, it is possible to take advantage of particular works attributed to Reza Abbasi and his most important students, because the concept of «love» is hidden in their paintings and they are closely related to «beauty». The question of the present research is: «What is the relationship between Mulla Sadra's opinions about beauty and the form and content beauty of the works of the Isfahan School of painting, focusing on the works of Reza Abbasi and his students»? It seems that the theoretical components of the paintings and Muraqqas attributed to Reza Abbasi and his students, along with the use of visual elements arranged correctly by the artist, can be traced and adapted to Mulla Sadra's views on beauty, which is theorized along with love.

Research Method

The nature of the current research is developmental, and the research method is descriptive-analytical using a comparative approach. The method of data collection is in the form of library documents. In this research, the components of Mulla Sadra regarding beauty are first stated. Then, his intellectual connections regarding beauty with the Isfahan School of painting and especially the works of Reza Abbasi and his followers are discussed. Beauty in the components of Mulla Sadra is the foundation of love, and after various stages, it ends in the final love and the beautiful image represented in the heart of the lover and the beloved, and their union, and finally dissolving in the true lover; therefore, in the current research, different dimensions of beauty will be analyzed both externally and internally.

Research Background

Many studies have presented Mulla Sadra's philosophical views on beauty, among which is the book entitled «Asfar (journeys)» written by «Mulla Sadra» (2013), which describes the collection of thoughts of Mulla Sadra regarding love, beauty, and art. In the book entitled «Philosophy of Art in Mulla Sadra's Knowledge of Love» «Imami Jomeh» (2009) has discussed the relationship between existence, love, beauty, and art. Using the opinions of «Sadr al-Mutalahin», he believes there is a connection between the actions of a lover in pure love and an artist in creating a work of art, and the lover pays attention to beauty and art in his actions. In the article entitled «Aesthetics in the Philosophy of Sadr al-Mutalahin», «Hashemnezhad and Nemati» (2011) dealt with Mulla Sadra's views on beauty and its wisdom principles, but no analysis has been made regarding the reflection of Mulla Sadra's views on beauty with the Isfahan School of painting. It was also found in some articles related to the present research in terms of form and content that are related to mysticism and other worlds; For example: «Shaistefar and Karimi» (2022) in the article «Reflection of Masnawi Manavi poems related to the stories of the Prophets in Safavid era paintings« to express the multidimensional spaces, lack of dimension, the use of form or form in the Safavid era paintings which is influenced by the vision of Islamic mysticism. And also through the beauties of this world, they have paid attention to the realm of the kingdom. In another article «Mafi-Tabar» (2021) with the title «Imaginary signs of pleasure in female court portraits of the Zand and Qajar eras in comparison with the painting of the Isfahan school» to explain that female single portraits in the Zand and Qajar eras, women with a standing posture, rhythmic movements and Of course, they are depicted less delicately, decorated with ornaments and precious coverings. While the female organs in the Isfahan school of painting are depicted in interaction and harmony with other elements of the scene, and women usually sit in solitude in the outer space, free from showing off and immersed in their own thoughts, and do not pay attention to the outside world. The article entitled «Manifestation of Love in Iranian-Islamic Painting (exploring the story of Khosrow and Shirin)», by «Rahnavard» (2003) is organized into two parts: the overview of love and the effect of love on the form and content of the painting of the story of Khosrow and Shirin. Although love is presented briefly from Mulla Sadra's point of view, the adaptation of Mulla Sadra's components regarding beauty with the paintings of the Isfahan School has not been made. A book by «Babaei» (2007) entitled «The Fairy Face of Wisdom, Aesthetics in the Sadra School», has pointed to the background and definitions of beauty and beauty in transcendental wisdom, which includes the levels of beauty and love from Mulla Sadra's point of view, divine names and attributes, and divine manifestation and its relationship with beauty, the relationship between prayer and beauty, essential movement and beauty, art in Mulla Sadra's wisdom, and in general, the ontology of art and beauty and their relationship with the components of his transcendental wisdom, however, it has not been analyzed the case study of the current research. In the first chapter of his book entitled «Aesthetics in the Works of Ibn Sina, Sheikh Ashraq, and Sadr al-Mutalahin», «Hashemnejad» (2013) discussed what aesthetics and art are and addressed issues such as the origin of beauty, the end of beauty, the origin of art, the relationship between art and imagination, the relationship between art and knowledge. The rest of the book chapters dealt with similarities and differences regarding aesthetic issues in the opinions of Ibn Sina, Suhrawardi, and Mulla Sadra. In the books and articles that have discussed Mulla Sadra's transcendental wisdom, art, love, and aesthetics, none have discussed in detail the connection and adaptation of Mulla Sadra's components with Isfahan school painting. Only

«Imami Jomeh» (2009), in the book entitled «Philosophy of Art in Mulla Sadra's Knowledge of Love», made a brief reference to Mulla Sadra's views and the Isfahan School of Painting concerning the knowledge of life. Therefore, from this point of view, novelty might be observed in the current research.

Theoretical Foundations of Research

1. Mulla Sadra and his theory about beauty: «Mohammed bin Ibrahim Qawami Shirazi», nicknamed «Sadr al-Din» and «Mulla Sadra» and known as «Sadr al-Mutalahin», was born in Shiraz in a well-connected and famous family around 979 A.H. (Nasr, 1992, 53). As an influential philosopher, Mulla Sadra has left his works, which, according to the opinions of his predecessors, presented new thoughts in philosophy and mysticism (Nasr, 1992, 65-82). In his definition of beauty, he was influenced by philosophers before him, such as Farabi, Ibn Sina, and Suhrawardi, and in his works, he mentioned some components of Ibn Sina, such as beauty in order (Husn al-Nazm), beauty in composition (Husn al-Ta'lif), beauty in symmetry and unity (Husn al-I'tidal). «This love means intense enjoyment of a beautiful face and excessive affection for a person who has a delicate appearance, proportion of body parts, and pleasant composition because it exists in the souls of most people without pretense or formality, just like the existence of natural things» (Mulla Sadra, 1981, 172). Delicate appearance, proportion, and good combination are the expressions used here. Among the other expressions that Mulla Sadra used to describe beauty are appreciation (Istehsan), Harmonious (Mozoon), Delicate (Latif), Ghonj (Coquetry), and Dalal are the words that Mulla Sadra used to describe beauty. Also, the word «Husn (beauty)» is one of the keywords in the aesthetics of the Islamic world. Mulla Sadra says in «Asfar»: «Al-Jamil Howa Al-Dhi Yustahsan» (Mulla Sadra, 1987, 128). Among the effects of beauty on the wise soul is being enjoyable and creating friendship, love, and admiration; beauty is an objective and universal issue. In his opinion, beauty is concomitant with existence; after all, it has the characteristics of existence, such as principality, gradation, unity, etc. According to Mulla Sadra, the origin of art is the manifestation of some supreme names such as Ahsan-ul-khâliqîn and Mosawer, etc., and imagination is the origin of almost all works of art. Sadra discusses the power of imagination, which plays a vital role in artistic creation. He believes in a separate imaginary world to which ordinary people are connected when they sleep and dream, and mystics are connected to it when they are in the wake and revelation states. Humans can represent their observations from science and fantasy in artistic formats (Hashemnezhad, 2013, 140-182). Mulla Sadra says that what is found in this world of perfection, form, and beauty are all representations of what is in the supreme world; therefore, the worldly beauty is representative of the over-worldly beauty, and the over-worldly beauty is the representative of the heavenly beauties in the divine essence (Imami Jomeh, 2009, 240). «Babaei» has divided beauty from Mulla Sadra's point of view into sensual beauty, imaginary beauty, illusory beauty, and rational beauty:

- «Sensual beauty» belongs to the world of senses and understands their sensory powers.
- «Imaginary beauty» is related to the world of imagination and is understood by human imaginative faculty. One of the inner powers of a human being is imagination, which is also called Mosawareh.
- «Illusory beauty» belongs to the world of illusions, and illusionary powers benefit from it. According to Mulla Sadra, this world returns to the world of fantasy.

- «Rational beauty» is related to the world of reason, and the rational powers understand it. The world of the reasons is the world of the pure hereafter, free from matter and any form, both sensory and imaginary (Babaei, 2007, 110-116). The components of Mulla Sadra are related to beauty; some are related to form, and some to content. In the present research, visual correspondents were found, which are analyzed; however, regarding the hidden content components, except for a few cases, no visual correspondent was found, which is given here only for the purpose of helping and explaining the research.

2. Isfahan School of Painting: With the coming to power of Shah Abbas I Safavid, a number of artists served the king, and the Royal Library of Isfahan and its related art workshops were formed quickly (Azhand, 2014, 57). The evolution process of painting in the Isfahan School physically has passed a path that is not dissimilar to the evolution and formation of the Philosophical School of Isfahan. In the painting of Isfahan School, the figures are no longer instances and are closer to the real world. The early foundations of the Isfahan School of Painting reached the necessary consistency and evolution from around 995 to 1038 A.H. following the change in the attitude of the religious and governmental institutions. However, creativity and innovation with a specific style that is a combination of past elements, in an entirely Iranian and personal expression in the form of «unifoliate» works and by emphasizing the script and its values in the external and formal structure, depicts a world whose theoretical expression is presented in Isfahan Philosophical School (Javani, 2006, 171). One of the most influential artists of the Isfahan School was Reza Abbasi, who revolutionized Iranian painting with his innovation in the design and selection of novel subjects. He continued the realism tradition of «Behzad» and «Mohammadi» and tried to depict the movements and places of people; however, he never resorted to naturalistic techniques such as highlighting and perspective. The most famous of his followers are: «Moein Mosawar», «Mohammed Qasim», «Mohammed Yusuf», and «Afzal Al-Hosseini» (Pakbaz, 2002, 254-255).

Selected Works of the Isfahan School to Analyze the Content and Visual Characteristics

Since the ideas and teachings of religion play a fundamental role in designing and creating works of art, it can be said that what was created and discussed in the Painting School of Isfahan originated from the dominant ideas and thoughts of that era. For this purpose, in this section, to explain the beauty of form and content in the painting works of the Isfahan School, the characteristics of the works of prominent artists of this school are analyzed. The statistical collection includes 12 paintings of manuscripts and Muraqqas related to Reza Abbasi (Figs 1-8) and his followers (Figs 9-12), which are more related to the issue of love and beauty and Mulla Sadra's opinions and are more critical in terms of composition and execution.

PAYKAREH
Journal of Art Faculty, Shahid Chamran University of Ahvaz
Reflecting the Philosophical Components of Mulla Sadra in the Content and Form Beauty of "Isfahan School of Paintings"
Volume 12 Issue 33 Autumn 2023 Pages 50-67

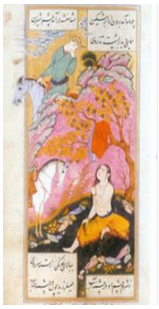


Fig 1. Khosrow looking at Shirin. Source: Canby, 2014, 118.

Fig 2. A girl wearing a veil Source: Canby, 2014, 69.

Fig 3. Young man sitting with bare feet. Source: Soodavar, 2002, 270.

Fig 4. A youth in a blue robe. Source: Canby, 2014, 33.

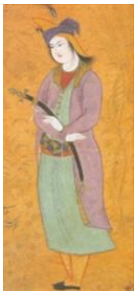


Fig 5. A man with a sword. Source: Canby, 2014, 140.

Fig 6. In the presence of Master Golshan Muraqqa. Source: http://golestanpalace.ir.

Fig 7. In the presence of Master
1039 A.H., ink, transparent and matte color and gold on paper, Golshan Murarqqa. Source: http://golestanpalace.ir.

Fig 8. The young man giving the fruit to the old man. Source: Canby, 2014, 56.

Fig 9. Recumbent woman, unknown artist, ink. Source: Swietochowski & Babaie, 1989, 50.

Fig 10. Two loved ones, Rashid's artwork. Source: http://rezaabbasimuseum.ir.

Fig 11. Dervish banquet, attributed to Afzal. Source: Soodavar, 2002, 284.

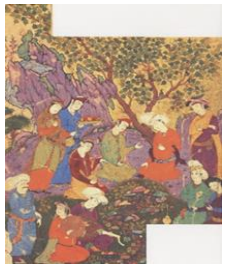


Fig 12. Banquet in nature, unknown artist, School of Isfahan. Source: Hosseini Rad, 2005, 519.

Reflecting on the Components of Mulla Sadra concerning the Beauty of Content and Form in the Selected Works

Beauty in Mulla Sadra's thoughts returns to his transcendental philosophical wisdom's primary and underlying components. The first and most fundamental principle in transcendental wisdom is the principality of existence, and because beauty is equal to existence, every ruling that exists for existence is also actual for beauty, such as the principality of beauty, the gradation of beauty, the unity of beauty, etc.

1. The components of Mulla Sadra concerning the beauty of content: In his opinion, while expressing the beauty of the form, Mulla Sadra deals with the beauty of the internal content. These are:

1.1. Shamayel-e Latif (Delicate Appearance): In some statements of Mulla Sadra, Shamayel Latif is part of external and sensual beauty, and in others, it is part of internal beauty.

1.2. Husn-e Kholq (Good Temper): As a human being has an external face whose beauty is connected to each of its parts, the inside of a human being has elements that must be related to the beauty of morality, and these elements are: knowledge, rage, lust, and reason. The power of knowledge leads to the ability to recognize truth and untruth in words and beliefs and to identify beautiful and ugly actions. Moderation of the powers of lust and rage is determined by maintaining them under the rules and regulations of the Sharia, and wisdom and moderation of the powers of reason and justice are determined by the ability to maintain the power of rage and lust within the framework of religion (Imami Jomeh & Ahmadi, 2017). The beauty of morals is one of the non-appearance beauties that the lover, when feeling it by the beloved, experiences tender and virtuous love, and the artist tries to express the external and internal beauty in romantic paintings with symbols and signs.

1.3. Subtility in the nature and tenderness of the heart and soul: Mulla Sadra believes that those who have a precise nature, gentle heart, clear mind, and compassionate soul, their lives are not devoid of love and interest in beauty (Mulla Sadra, 2013, 544). Virtuous love causes soul tenderness and heart enlightenment (Mulla Sadra, 2013, 546). Mulla Sadra states an affectionate and tender heart creates love and beauty.

1.4. Moderation in temperament: Those with a moderate temperament will be more qualified to receive God's grace, the same as the different degrees of the soul (Sajadi, 2000, 74).

1.5. Moderation in behavior and virtue: Moderation is the power of rage, courage, and bravery that is liked by morality, excess in this power causes arrogance and wonder, and excess in it causes qualities such as fear and humiliation. As for the power of lust, its moderation is a virtue, and its excess causes immorality, and excess causes lethargy. From the moderation of the power of reason and justice, prudence and certainty of opinion are obtained, and from its excesses, cunning and deceit, and exaggeration, stupidity is obtained. Mulla Sadra defines moderation in the powers of lust and rage by keeping them under the rules and regulations of Sharia and wisdom and moderation in the power of reason and justice by the ability to maintain the power of rage and lust in the framework of religion. Mulla Sadra also enumerates the characteristics of each of these powers that can be considered moral criteria of beauty or ugliness (Mulla Sadra, 2013, 449-451).

1.6. The attribute of mercy in the human soul: Sadr al-Mutalahin discusses the connection between human beauty and virtues. In most cases, the beauty of people indicates their human virtue because when the brightness of the soul reaches its perfection, this light

spreads to the body as well, and it is for this reason that it is said that the face and eyes are the mirror of the inner person. Also, it is for this reason that the effects of rage, joy, and sadness are visible in human appearance (Imami Jomeh & Ahmadi, 2017).

1.7. Istihsan: According to Mulla Sadra, «Istihsan» means seeking to receive, recognize, and discover different aspects of beauty, both physical and spiritual, in the beloved, which can be accessed in tender love. Tender love is the source and origin of the Istihsan and praise of the beloved image (Mulla Sadra, 2013, 544).

1.8. Union between lover and beloved: Mulla Sadra believes this union is not physical contact because connection differs from unity. Also, love is a description of the soul and not the body; union in love requires the constant presence of the lover and the beloved, and the meaning of the union of the lover and the beloved is the union of the soul of the lover with the appearance of the beloved and the need for the constant presence. Therefore, the beauty of the appearance and character of the lover causes such a union during a complex process. One love expert said that «love is an excess of enthusiasm for union» (Mulla Sadra, 2013, 549).

2. Mulla Sadra's components concerning external beauty: Mulla Sadra expressed external beauty in his opinions, which are:

2.1. Proportion of body parts and good composition: Mulla Sadra introduces love as intense lust when faced with a beautiful face and excessive love for someone who has a delicate appearance and proportion of body parts and goodness of composition (Mulla Sadra, 2013, 543-544).

2.2. *Ghonj* (Coquetry), and *Dalal*: Sensual love for a human person, if the source of it is not the excess of animal lust, but the admiration and praise of the lover's image, the beauty of the body, the combination and moderation of temperament, morals, the appropriateness of his gestures, the cuteness and coquetry (Ghonj and Dalal), such love is considered one of the human virtues (Mulla Sadra, 2013, 545). Ghonj and Dalal is a state of cuteness, coquetry, and a particular mood that takes on a figure with the body's rotation, causes beauty, attracts the lover, and creates beauty in the image.

2.3. Proportion of gestures and actions: Proportion of gestures and actions, in Mulla Sadra's opinion, comes next to Ghonj and Dalal, and they are in the image of things that happen from moment to moment and are not a fixed item like good composition. Instead, the figure manifests beauty in different moments in its states and behavior and in the representations it takes (Imami Jomeh, 2009, 130). Therefore, the appropriateness of gestures and actions in Mulla Sadra's aesthetics is the moderation and appropriateness of behavioral states. Representation of human states, gestures, manners, and moods is one of the characteristics of Isfahan School.

2.4. Moderation in body size, uprightness, and tallness: According to Mulla Sadra, beauty is tallness and uprightness, along with moderation in body size and proportion of body parts (Mulla Sadra, 2013, 545). A body that is neither fat nor thin but moderate in body size, which is more beautiful in appearance and is one of the external beauties.

2.4.1. Uprightness: The expression «Ertefa al-Qamah fi al-Istaqamah» means the uprightness and firmness of the body. Firmness in stature, moderate proportions in body size, and proportionality of facial parts with each other make the face and body beautiful, which Mulla Sadra explained as beauty in appearance (external beauty).

2.4.2. Tallness: One of Mulla Sadra's criteria concerning appearance and form beauty is tallness, uprightness, moderation in body size, and proportion of body parts.

2.5. Symmetry in form: «It is not beauty that arouses lust. It is the reprehensible instinct. Rather, beauty consists of the proportion of the body parts and the symmetry (proportion) of the creation of the face in such a way that people do not complain about looking at that face» (Mulla Sadra, 1987, 182).

2.6. Peculiarity and defamiliarization: It is one of the attributes that formalists consider to be a criterion of beauty for the form in a work of art. From the point of view of the modern artist, everything familiar is non-aesthetic, and it is an idea of reality that has lost its conventional source and is now introduced instead of the reality that we are separated from the familiar and ordinary world that we are used to and step into an unknown world (Ahmadi, 1995, 308).

2.7. Light and Color: Mulla Sadra has an existential interpretation of light. In expressing the meaning of light and beauty, he considers them concomitant. He believes that the existence of an object is its appearance. Therefore, the existence of objects is also from the levels of light. Since the light of perfection is being qua being (Bema Howa Mojood), existence and light are two words to express the same truth. So, the presence of color and beauty is also its emergence. In verse «Allah is light of heaven and earth» [Noor: 35], he interprets «light of lights (Noor al-Anvar)» as meaning «the existence of existences (Vojood al-Vojoodat)». According to him, the truth of any object is the light by which the nature of that object appears. Hence, the existence of any object is its lightness (Mulla Sadra, 1981, 253-356). The radiation of light as a subject of the lluminationism is eye-catching in Iranian art. The shine of the lights has given the art of painting a beautiful effect. «Burckhardt» introduces light as a symbol of the direct and non-theoretical manifestation of spiritual truth and believes that light is a symbol of the fundamental idea of Islam, which is unity, and there is no deeper code than light to express divine unity (Burckhardt, 2007, 169). Therefore, the artists of the Isfahan School tried to transform the potential light in their lives into reality and reflect that light in their works. This kind of thinking, which is explained in Sadra's works, is a kind of metaphysical support of the Illumination Art in the thoughts of predecessors such as Suhrawardi. Colors are the mirror of the world. Above all, the white color is an allusion to absolute existence and the essence of all levels of existence that connect all colors. On the other hand, worst of all, the color black is a sign of nothingness. Between the two boundaries of light and darkness, like the hierarchy of existence, is placed the spectrum of colors. Of course, the color black has another symbolic meaning, and it is the «essence of God», which looks dark due to light intensity. Some mystics call it black light (Nasr, 1992, 68). «Whoever reflects knows that existence and light are the same in terms of meaning and truth, and they differ in wording, and there is no doubt that existence is suitable for every existent, in terms of its existence, and perfection and God exist absolutely and purely. Therefore, light is pure. This aspect of existence with light is that the luminosity of light is in its light. If we take the luminosity and light from the light, there is no more light; it means it is not something that appears by itself and makes other things appear (الظّاهِرُ بذاتِه المُظهِرُ لِغَيرِه)» (Mulla Sadra, 1981, 145-146).

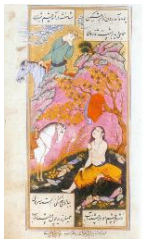
2.8. Appearance attractiveness and non-refusal: Mulla Sadra considers the objective of the external beauty of the object to be the non-refusal of the audience who encounters the external form.

2.9. Juvada al-Nazzam and Ashraf al-Nazzam (جُودَه‌النّظام و اَشرَفُ‌النّظام): Mulla Sadra considers the order to be the cause of the unity in the work of art. The factors that make the work of art reach unity are one of the main elements of Sadra's aesthetics. Order in

geometric shapes such as Girih Tiles, order in the elements of nature and the rhythm of lines and other components, and the exact construction of leaves are characteristics of Iranian painting, and precision in execution will be the cause of the overall unity of the design. Also, in the course of love in existence, it emphasizes the existence of order: «Whoever follows the path of divine mystics in this position deserves to have a love of creatures in an orderly manner that every love towards a lower one leads to a higher love -more completely and perfectly- and continues in the same way until it leads to a self-existent love» (Mulla Sadra, 2013, 582).

3. Synchronization of Mulla Sadra's components with formal beauty in the selected works: Mulla Sadra considers order to be the cause of the unity of the work of art. Order in the visual elements of paintings, such as architectural geometric motifs, arrangement of tree leaves, decorative elements in clothes, etc., have been used by painters. In general, it includes the order that causes the images in the paintings to reach unity, as well as the order that exists in the world and its parts, in such a way that they share in the course of love and strive with enthusiasm in a regular trend to reach higher levels. Mulla Sadra has discussed another visual element, such as light in the Qur'an verses under the influence of Suhrawardi and Ibn Arabi in his philosophical foundations. Influenced by philosophy and mysticism, painters have drawn a luminous world without shadows, a world superior to the material world and full of light and beauty, the like of which can be found in the world of imagination. Gestures are another element that Mulla Sadra discusses about movement in beauty from the outside to the inside. The artist draws and portrays all the elements in a composition, including mountains and rocks, trees and branches and leaves, people, animals, and other elements in movement and prowling. Mulla Sadra presents many of his philosophical and mystical components about beauty in parallel with love, and they include the «Proportion of gestures and actions» of the lover, which means the moderation, goodness, and beauty of the behavior and actions of the lover to attract the lover, and the other is «proportion of parts and beauty in combination» which includes height, straightness, delicate appearance and proportion of parts of the face and the whole body and overall attractiveness that motivates a person to fall in love. Ghonj and Dalal are also representations and beautiful faces that the lover takes to convey meaning and a message and attract the lover (Table 1).

Table 1. Formal aesthetics of paintings based on Mulla Sadra's opinions. Source: Authors.

Selected Paintings	Mulla Sadra's component	Beauty appearance in the artwork	Synchronization of the work with the Mulla Sadra's component about beauty
	Proportion of gestures and actions in humans	Variation in the movement of Khosrow's upper body, who turned around and raised his finger to his mouth in amazement at the beauty of Shirin's face and visually shifted the direction of his gaze towards Shirin, and on the other hand, in this direction, the movement of the gaze is circulated throughout the scene by its stem and leaves, which are like an umbrella on top of Shirin's head. Despite the beauty in color and composition, the artist tried to show the appropriateness of gestures and	In the picture, Khosrow's eyes fall on Shirin's naked body, and Shirin, who has no covering on her upper body, pulls her hair to her face in shame. It is what is meant by the appropriateness of gestures and actions. Shirin's gestures and actions will attract the lover if they are based on nature, intellect, and heart. Such aesthetic movements will lead to the emergence of pure love and will open a window

Selected Paintings	Mulla Sadra's component	Beauty appearance in the artwork	Synchronization of the work with the Mulla Sadra's component about beauty
		actions in work, sometimes in appearance and sometimes hidden in the interior.	from external beauty to inner beauty.
	Ghonj and Dalal	In the picture, the beloved tries to attract the lover by twisting his body and pulling aside the veil with coquetry and flirtatious. This turning of the body and delicate delineation, as well as showing the beautiful face and the flower branch in the hand of the beloved, which is probably from the lover's side, have added to the beauty of the image.	The face and posture are the display of movements and moods that the beloved takes to become the source of pleasure in the lover, and it is also the representation and form that the lover takes to convey meaning and a message; a message that is used to attract a lover and is the beginning of virtual love, and according to Mulla Sadra, virtual love is a gateway to real love. Showing beautiful gestures behind the veil and coquetry of the beloved is one of the particular painting subjects in Isfahan School.
	Gentle appearance of human	The attractive appearance of the young man with curly hair and delicate and beautiful delineation in the delicate execution of the fabric and body, the knot of the shawl, and the twisting of the Imama, especially the cheerful face, is an indication of Reza Abbasi's early works. A person in the prime of his youth with a gentle body is quite evident in the image.	Mulla Sadra deals with Istihsan, which refers to physical and sensual beauty and spiritual and emotional beauty. It refers to the delicate appearance and the proportion of the body parts, as well as the goodness of the composition. Inner beauty affects appearance, and by observing beauty and behavior, one can understand the inner nature and beauty.
	Tallness and moderation in size (showing not too fat or thin body)	The human body is scaled for beauty in proportion to the length and width of the skull, which usually has a height of 8 skull lengths. In the image, the artist has drawn even a little more than the 8 height of the skull to show the beauty in tall stature.	One of the criteria of Mullah Sadra in connection with the beauty of appearance and form is tallness, uprightness, moderation in body size, and proportion of body parts. A body that is neither fat nor thin but moderate in body size is more beautiful in appearance and is one of the beauties of appearance.

Selected Paintings	Mulla Sadra's component	Beauty appearance in the artwork	Synchronization of the work with the Mulla Sadra's component about beauty
	Uprightness and gracefulness	The tall body, which is drawn with aesthetic scales, contrasts with the straight line of the body in terms of the curved composition of the sword because, from the point of view of beauty, these two show each other better than two parallel lines.	Being firm in stature and having moderate proportions in body size and the proportionality of the parts of the face with each other causes the beauty of the face and body, which Mulla Sadra has explained as beauty on the outside. Without these beauties, inner beauty, which is much higher in order, cannot be reached.
	Beauty in the light and color	The sky is golden in the picture, and the river is silvery. Gold and silver emit more light than other colors and are brilliant. The blue-tinged purple color of the background and the mountains behind with white flowers scattered everywhere add to the transparency and brightness of the artwork. The color of the face of the main character of the artwork, that is, Sheikh, is brighter than the others, and all the colors seem to emanate from the light and are beautiful.	The colors cannot be seen as long as there is no light. Under the influence of predecessors such as Suhrawardi and Ibn Arabi, Sadra has discussed the light verse in the Qur'an in detail and uses its philosophical foundations. In Iranian painting, the mystical Islamic geography drawn by sages and mystics is visualized. In the paintings of Iran, including the Isfahan School, what is physical becomes spiritual, and what is spiritual is manifested with bright, light, and subtle colors and without shadows, a world full of light.
	The pure and spiritual love for the beauty hidden in the face and character	The tree, like an umbrella above the head of the master and his student, surrounds them beautifully; although their lips are closed, their gaze is fixed, and it is as if the painter wanted to define their relationship in this way. Beauty in designing the image, their polite posture, and mutual respect show the relationship of pure love and interest in education and training.	The love of the masters for the youth is an incentive for the youth to reach their intended goals, the goals that are designed to create human souls, and, in fact, it is the realization of the accurate level of the human soul. At this level, true love is very high and sublime. Finding true love for a true lover and knowledge of physical, spiritual, and royal beauty is one of the characteristics of training between masters and young people.

Selected Paintings	Mulla Sadra's component	Beauty appearance in the artwork	Synchronization of the work with the Mulla Sadra's component about beauty
	Teaching a craft and its art and branches	The Sheikh in the picture has the role of a teacher because the notebook in front of the Sheikh on the ground tells about it. The young person also receives his advice. The movement of Sheikh's fingers and hands shows teaching to a young person.	In the teaching and learning of arts such as poetry, songs, stories, and the like, and sciences and techniques in general, a form of knowledge is obtained that provides the basis for human attention to sublime knowledge. As a result, a form of love and aesthetics is obtained, which provides the basis for human attention to natural beauty.
	Appearance attractiveness and non-refusal	Twisting in the body and curved lines and showing the body with aesthetic movement, the rhythm of curved lines throughout the body with beautiful proportions are of facial beauties that attract the audience. The status of the face is immersed in thought while he plays with the motifs on the pillow with his finger.	Mulla Sadra considers the objective of the external beauty of the object to be the non-refusal of the audience who encounters the external form. The lover first likes the beauty of the beloved's appearance and then discovers the beauty of her inner self and falls in love with the beloved. So it is clear that the beauty of appearance plays an essential role in a lover's falling in love.
	Beautiful face and body	While the beloved is writing a letter, she looks closely at the lover and the beautiful man, with an innocent look, sitting on his knees in front of the beloved, watching the beauty he sees in his beloved. There is also a romantic poem in the inscriptions above and below the painting, which proves the romantic nature of the painting.	According to Sadra's opinions, love begins with the encounter with a beautiful face and body and causes pleasure. The lover is caught in true love by repeating the observations of the beloved's attractive appearance, receiving the beauty of the beloved's character and inner behavior, and combining the external beauty with the inner beauty as a result of the admiration of the beloved appearance, he falls into true love; the love that unites the lover and the beloved.
	Harmony in movements	In the image of the dervish banquet and their mystic dance to reach some perfections and receive the grace of God, some of them have received the grace and are bewildered, and some others who are striving to achieve this goal are not excluded from the rule of moving and achieving absolute beauty.	Sadra compares the whole world to a dancer in its beauty and harmony in movement. From his point of view, when the external world moves and dances, its interior is shaken, and the ends of this dance and shaking will be different in terms of honor and beauty. Finally, the higher the goal of movement for the world's interior, the more the

Selected Paintings	Mulla Sadra's component	Beauty appearance in the artwork	Synchronization of the work with the Mulla Sadra's component about beauty
			movement and vibration of the interior will be toward absolute beauty.
	Juvada al-Nazzam and Ashraf al-Nazzam (جُودَه‌النّظام و اَشرَفُ‌النّظام)	In the painting tradition, all parts are made and treated according to a specific order. The replacement of head-parts in images is usually based on a spiral curve in many images. This curve is the achievement of unity and perfection in a specific order. Other elements are also in motion and order. Order creates unity in the beauty of the artwork. The order can be seen in the painting of a banquet in nature.	Mulla Sadra considers order to be the cause of the unity of the work of art, and the factors that cause the work of art to reach unity are among the foundations of Sadra's aesthetics. It also emphasizes the existence of order in the course of love in existence. Love in creatures is based on a solid system, and any love that is at a lower level leads to a higher love until it finally reaches self-existent love.

4. Synchronization of Mulla Sadra's components with the beauty of content: Mullah Sadra proposes a good temper (Husn-e Kholq) and moral beauty concerning content beauty. He introduces the four powers of knowledge, rage, lust, and reason, each of which, if adorned with virtue and moderation, leads to the beauty of morality hidden in humans, and these beauties, combined with external beauties, create true love. Mulla Sadra believes that those who have a moderate temper are preferred to receive form and content beauty, and also, people who have a precise nature, a tender heart, and a compassionate soul see the whole life and the world as full of love and beauty. Regarding the sensual virtues, he believes when the brightness of the soul reaches its perfection, this radiance spreads to the appearance, and the lover achieves true love by seeing the external beauty and receiving the internal beauty, and as a result, admiring the appearance of the beloved. In Table 2, the aesthetic components of Mulla Sadra are introduced and described concerning the content or hidden beauties in the images of the Isfahan School of Painting. Some cases that are related to the beauty of the content, such as good temper, moderation of temper, moderation and avoiding excesses, prudence of judgment, precision in nature, clarity, and order of mind, do not correspond objectively with the selected examples; however, the reflection of some other components that evoke visual beauty, such as subtility, tenderness of the heart and soul, goodness, purity, the attribute of mercy in the human soul, and perfection and intensity of existence can be seen in the images.

Table 2. Mulla Sadra's aesthetics in relation to the content or hidden beauties in selected examples of Isfahan painting. Source: Authors.

Beauty component	Relation to Isfahan painting	Explanation of the theoretical components of Sadr al-Mutalahin
Good temper	No image correspondence	The inner face of a human being has elements that must all be good for a good temper, and these elements are the four powers of knowledge, rage, lust, and reason. Science is a light adapted from the light of prophecy in the heart of a believer, through which he

Beauty component	Relation to Isfahan painting	Explanation of the theoretical components of Sadr al-Mutalahin
		finds a way to God, and the difference between science and reason is that reason is a natural light that differentiates righteousness from immortality and good from evil. Lust is the movement of the soul seeking pleasure and what it likes. Therefore, the power of lust is inciting or grasping, and the power of rage is forcing to repel the harm that is contrary to lust. The beauty of morals is one of the non-appearance beauties that the lover, when feeling it by the beloved, has tender and chaste love, and the artist tries to express the external and internal beauty in romantic paintings with symbols and signs.
Moderation of temper	No image correspondence	Beings with a moderate temperament will be more qualified to receive God's grace, which is the same as the different degrees of the soul. They consider the truth to be the source of grace; its grace is always applied to creatures, and all creatures always benefit from the grace of mercy.
Moderation and avoiding excesses	No image correspondence	Moderation in the power of rage is courage and bravery, which is a good moral. An excess of this power causes great arrogance and wonder, and an excess of it causes such qualities as fear and humiliation. From the moderation of the power of reason and justice, prudence and certainty of opinion are obtained, and from its excess, cunning and trickery are obtained, and from its exaggeration, stupidity is obtained.
Prudence and certainty of opinion	No image correspondence	One of the virtues of the powers of reason and justice is the firmness and certainty of judgment.
Chastity, zeal, and modesty	No image correspondence	Mulla Sadra defines moderation in the power of knowledge as the ability to distinguish truth and untruth in words and beliefs and to recognize beautiful and ugly actions, moderation in the powers of lust and rage by keeping them under the rules and regulations of Sharia and wisdom, and the moderation of the power of reason and justice with the ability to maintain the power of rage and lust in the framework of religion. Mulla Sadra also enumerates the characteristics of each of these powers that can be considered as criteria of moral beauty or ugliness. Regarding the power of lust, its moderation is chastity, and its excess causes immorality, and excess causes lethargy.
Being delightful (Tayyib), pure, and lawful (Halal)	No image correspondence	Tayyib is a Qur'anic attribute that means something that both the senses and the soul enjoy; Its opposite is the quality of evil. Tayyib means pleasant and delightful. It is also used to indicate purity and halal attributes. Goodness is also used next to Tayyib, which means beautiful and elegant.
Precision in nature	No image correspondence	Mulla Sadra believes that for those with a precise nature, a tender heart, a clear mind, and a compassionate soul, their lives are not devoid of virtual love and love for beauty.

Beauty component	Relation to Isfahan painting	Explanation of the theoretical components of Sadr al-Mutalahin
Subtility, tenderness of heart and soul	No image correspondence	Virtuous love makes the soul tender and the heart enlightened. According to Mulla Sadra, a tender heart causes love to arise. The emergence of love also begins with an interest in beauty, and those with a tender heart and a pure and kind soul fall in love.
Clarity and order of mind	No image correspondence	According to Mulla Sadra, a clear and orderly mind, free from impurity, causes tender love. He believes that wherever there is beauty, these qualities are present; wherever these qualities exist, love arises.
The attribute of mercy in the human soul	In Fig. 6, the artist has tried to show the radiance of the Sheikh's face with bright colors that have a mystical character.	Sadr al-Mutalahin says about the connection between human beauty and human virtues that the beauty of humans, in most cases, indicates their human virtue because when the brightness of the soul reaches its perfection, this light also spreads to the body. Also, the appearance has signs of the interior. Human beauty has many effects on God's beauty and glory.
Perfection and intensity of existence	In Fig. 6, the artist has depicted the beauty of a world other than the material world and superior to the sense world: the spring world and trees full of blossoms and green earth and dates with all kinds of flowers and plants that evoke the idea of the beauty of the higher world.	Mulla Sadra believes that the world of existence is all the descent levels of beauty, which derive from the absolute beauty of God, and step by step, they descend from the world of divine reason to the stage of sense. Therefore, the closer we get to the source of existence and beauty, we will encounter a more intense and beautiful existence: the more complete and intense the being, the more beautiful the being. The higher we go from the world of sense and matter, the greater the intensity of existence and the more intense the inner or spiritual beauties.

Conclusion

One of the issues that Mulla Sadra dealt with, but still new aspects can be analyzed through his principles, is beauty and art. According to the principles and philosophy of his transcendental wisdom, Mulla Sadra considers beauty to be original, unified and intensified. According to him, beauty is a single truth, some of which are at the highest level of beauty, and some are at a lower level. God is at the highest level in terms of honor and beauty. Beauty is a fuzzy matter, so the benefit of various creatures is a matter of levels and ranks. Beauty moves from the bottom to the top until it finally reaches the origin of absolute beauty. Therefore, it is not strange that Iranian paintings show the creation of beauty in the higher worlds. According to Mulla Sadra, what is found in perfection, form, love, and beauty in this world are all representations of what is in the supreme world. The world that these artists depict is not material. In the paintings of the Isfahan School, motifs and subjects can be seen which, in terms of visual elements and content, express the beauty of form and figure, and some of them are symbols and signs that are hidden from sight. Also, in Sadr al-Din Mohammad Shirazi's opinions about beauty, some components are related to external beauty and others to content beauty. In addition, these two groups of beauty have a mutual relationship; that is, promoting external beauty in humans causes the development of good moral attributes. Contrastingly, content beauty is also manifested in form and appearance. The reflection of Mulla Sadra's formal components can be found in his paintings, especially the Isfahan School: Mulla Sadra considers order to be the cause of unity in art. Order can be seen in the visual elements of paintings, such as the arrangement of geometric patterns

and flowers. Body parts with a special spiral curve rhythm are also evident in the composition of painting artworks. In the Ghonj and Dalal component, the beloved exhibits movements and gestures to attract the lover, such as body movements and body curves, and showing feminine beauty, such as hair behind the cover of the veil; these are the examples that the current research has reached in the selected samples. The presence of tenderness and beauty in the body can be seen in Mulla Sadra's statements and in some selected works that attract the beloved. Moderation in the body, uprightness, and good body in the images used in traditional painting, especially the Isfahan School, such as the graphemes of Reza Abbasi, are examples of formal beauty in this research. Beauty in color and light in Iranian painting, including the Isfahan School, shows that what is physical becomes spiritual, and what is spiritual is expressed with bright, luminous, and delicate colors. Pure and spiritual love for the beauty hidden in appearance and nature is one of the characteristics with which a lover falls in love. The component of harmony in the movement of the whole universe, in all beings, including plants and inanimate objects and humans, is the movement towards perfection. In the image of the dervish banquet, the whole image is in movement and dynamics in terms of the apparent combination, both in nature and in the body parts, and this evident movement in the mystical dance of the dervish is the cause of their mystical movement towards perfection and beauty, which the current research has reached. The chain of content and form beauty ends with absolute divine beauty. However, the components of Mulla Sadra can be found in the beauty of content more in theoretical materials; for example, in the content component of «good temper (Husn-e Kholq)» which has the elements of knowledge, rage, lust, and reason, no corresponding image was found for it, or in the content component of «Chastity, Zeal», and modesty, which causes the lover to fall in love with the beloved, was not found. However, in some components, it can be explained and proved according to an image. For example, in the «perfection and intensity of existence» component in painting, especially in the Isfahan School, some levels of existence, such as the world of imagination, can be understood, which are images full of light and a world without shadows that have risen above the world of material nature and reached the world of imagination, and it makes perfection appear superior to the world of matter, and after that, it will get to the world of reason. Of course, the images of the reason world cannot be shown with color and material elements and can only be visualized in that world. Therefore, the more perfect the being, which is the same thing as beauty, the more beautiful it will be until it finally reaches absolute beauty.

Acknowledgments

In addition to thanking and appreciating the respected professors for the guidance and direction of this research, I am also grateful for the unwavering guidance of Dr. Farzaneh Farrokhfar. I am also grateful to the editor and the executive staff.

References

- Azhand, Y. (2014). *Isfahan painting school*. Tehran: Printing and Publishing Organization. **[In Pesian]**
- Ahmadi, B. (1995). *Truth and beauty*. Tehran: Markaz Nashr. **[In Pesian]**
- Babaei, A. (2007). *Aesthetics in Sadra school*. Tehran: Mola. **[In Pesian]**
- Burckhardt, T. (2007). *Fundamentals of Islamic art* (A. Nasri, Trans. & Ed.). Tehran: Haqiqat. **[In Pesian]**

- Canby, Sh. (2014). *Reza Abbasi, the rebellious reformer* (Y. Azhand, Trans.). Tehran: Mah. **[In Pesian]**
- Hashemnezhad, H. (2013). *Aesthetics in the works of Ibn Sina, Shaikh al-ʿIshraq and Sadr al-Mutalahin*. Tehran: SAMT Publications. **[In Pesian]**
- Hashemnezhad, H. & Nemati, J. (2011). Aesthetics in the philosophy of Sadr al-Mutalahin. *Scientific-Research Journal of Philosophy*, 39(2), 137-162. **[In Pesian]**
- Hosseini Rad, A. M. (2005). *Masterpieces of Iranian painting*. Tehran: Tehran Museum of Contemporary Arts. **[In Pesian]**
- Imami Jomeh, S. M. (2009). *The philosophy of art in Mulla Sadra's knowledge of love*. Tehran: Authoring and Publishing of Works of Art. **[In Pesian]**
- Imami Jomeh, S. M. & Ahmadi, J. (2017). Aesthetic criteria in form and content from Mulla Sadra's point of view. *Sadrā'i Wisdom*, 6(1), 25-40. Dor: 20.1001.1.23221992.1396.6.1.2.9. **[In Pesian]**
- Javani, A. (2006). *Foundations of Isfahan painting school*. Tehran: Farhangestan-e Honar. **[In Pesian]**
- Mafitabar, A. (2021). The Visual Signs of Affluence in the Single Figurative Paintings of the Court Women in the Zand and Qajar eras and their Comparison with the Paintings of the Isfahan School. *Paykareh*, *10*(25), 34-49. doi: 10.22055/pyk.2022.17342. **[In Pesian]**
- Nasr, S. H. (1992). *Three Muslim sages* (A. Aram, Trans.). Tehran: Amir Kabir Publications. **[In Pesian]**
- Pakbaz, R. (2002). *Encyclopedia of art.* Tehran: Farhang-e Moaser (Contemporary Culture). **[In Pesian]**
- Rahnavard, Z. (2003). Manifestation of love on Iranian-Islamic painting (examining the story of Khosrow and Shirin). *Fine Arts*, (16), 69-82. **[In Pesian]**
- Sajadi, S. J. (2000). *Mulla Sadra's dictionary of philosophical terms*. Tehran: Department of Culture and Islamic Guidance. **[In Pesian]**
- Soodavar, A. A. (2002). *Art of Iranian courts* (N. Mohammad Shemirani, Trans.). Tehran: Karrang. **[In Pesian]**
- Shayestehfar, M., & Karimi, N. (2022). Manifestation of the Masnavi (Masnavi-ye-Manavi) poems related to the prophets stories in Safavid paintings. *Paykareh*, *11*(28), 67-83. doi: 10.22055/pyk.2022.173670 **[In Pesian]**
- Shirazi, S. M. (Mulla Sadra). (2013). The Transcendent philosophy of the four journeys of the intellect (M. Khajawi, Trans.). Tehran: Mola Publications. **[In Pesian]**
- Shirazi, S. M. (Mulla Sadra). (1987). *Interpretation of the Holy Quran*. (Vol. 7, 3, & 1). Qom: Bidar Publications. **[In Pesian]**
- Shirazi, S. M. (Mulla Sadra). *Secret of verses (اسرارالآیات)* (M. Khajawi, Ed.). Tehran: Wisdom and Philosophy Association. **[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
Color Psychology of the Women's Clothing in Selected Paintings of «Tahmasp Shahnameh» Based on the Theory of «Max Loescher»
Volume 12 Issue 33 Autumn 2023 Pages 1-17
1

Original Research Article

Sajjad Fetrati Basmenj[1] Shahryar Shokrpour[2]
Received: 12 May 2023 Revised: 21 September 2023 Accepted: 26 September 2023

DOI: 10.22055/PYK.2023.18472 **DOR**: 20.1001.1.23224622.1402.12.33.5.8
URL: https://paykareh.scu.ac.ir/article_18472.htm

How to cite this article: Fetrati Basmenj, S & Shokrpour, Sh. (2023). Color Psychology of the Women's Clothing in Selected Paintings of «Tahmasp Shahnameh» Based on the Theory of «Max Loescher». *Paykareh*, 12 (33), 1-17.

The Persian translation of this article is published in the same issue with the following title
روانشناسی رنگ لباس زنان در نگاره‌های منتخب از «شاهنامهٔ طهماسبی» براساس نظریهٔ «ماکس لوشر»*

Color Psychology of the Women's Clothing in Selected Paintings of «Tahmasp Shahnameh» Based on the Theory of «Max Loescher»*

Abstract

Problem Definition: Color, as one of the important visual elements, has been the Safavid school artists' focus. The numerous presence of women motifs in «Tahmasap Shahnameh» shows the high status of women in this period. Therefore, utilizing Max Loescher's approach to color psychology, we can study women's clothes in «Tahmasap Shahnameh». The present research is trying to answer these questions: According to Max Loescher's «color psychology» theory, what relationship did the artist use to draw women's clothes in «Tahmasp Shahnameh»? and "Which of the cold or warm colors has the artist been more influenced by"?

Objective: This research aims to identify the psychological ideas of the Safavid artist in drawing the color of women's clothes in «Tahmasp Shahnameh» based on Max Loescher's theory of color psychology.

Research Method: This research is qualitative and its method is descriptive-analytical. The data collection has been done using a library-based approach and through note-taking and reading images and tables as well as data analysis. The sampling method has been purposeful and due to the frequent presence of female figures, among the 258 paintings of «Tahmasp Shahnameh», 2 paintings have been selected for study using the mentioned theory.

Results: According to Max Loescher's color psychology, the artist of the Safavid era used the relationship of balance between cold and warm colors in using the element of color for women's clothes; in other words, he used both cold and warm color groups to color women's clothes. Regarding the current theory, the researched paintings are more colorful than warm colors in terms of color variety and the use of colors, and this shows that the artist of this period was more influenced by cold colors (blue, green). According to the mentioned theory, gray color, which is considered a neutral color, was not used for women's clothes, and textiles were also used to show the status of women.

Keywords

Color Psychology, Women's Clothing, Tahmasp Shahnameh, Max Loescher.

1. Corresponding author, M.A. in Art Research, Faculty of Visual Arts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran.
Email: Sajad.fetrati1376@gmail.com
2. Assistant Professor, Artificial Arts Department, Faculty of Artificial Arts, Tabriz Islamic Arts University, Tabriz, Iran.

*The present article is extracted from the master's thesis of the corresponding author entitled «The psychology of color in the clothes of kings sitting on the throne (Tahmasp Shahnameh) based on the theory of Max Loescher» under the supervision of the second author at Tabriz Islamic Art University.

Introduction

The element of color has a special status in works of art because color has a deep connection with human emotions. Color can study psychological dimensions in works of art; therefore, psychological theories can be used in the psychological analysis of works. Regarding color psychology studies, authors like «Max Loescher, Rorschach, Max Fister, Faber Birren, Rietberger, Itten and Wells, Elkwesky, Omar Mukhtar, Dodangeh, etc». can be mentioned who have studied and researched from various perspectives such as physics, the therapeutic dimension of color, etc. Max Loescher's color psychology is a psychological test that is used to identify the mental state of the subject by selecting a specific number of cold, warm, and neutral colors in this test and analyzing them according to the mentioned theory. Regarding the relationship between Max Loescher's theory of color psychology and the present research, it can be stated that in the history of Iranian painting, the element of color has always had an unbreakable connection with the spirit of artists, especially the artists of the Safavid period. Due to its expressiveness, color represents a person's mood and also indicates personal type, and the use of color in the clothes of human figures, including women's clothes, has been common in manuscripts of different periods. During the reign of Shah Tahmasp, who was also an artist, a Shahnameh was written in his name, whose other name is «Houghton Shahnameh». The variety of colors in this Shahnameh shows the artists' interest in the element of color, therefore, by considering the spirit of Safavid era artists and using Max Loescher's perspective on color psychology, we can understand the psychological dimensions of using color in drawing of women's clothes in this Shahnameh. The purpose of the current research is to identify the psychological ideas of the Safavid artist in drawing the color of women's clothes in «Tahmasp Shahnameh» based on Max Loescher's theory of color psychology. The current research seeks to answer two questions: «According to Max Loescher's theory of color psychology, what relationship did the artist use to draw women's clothes in «Tahmasp Shahnameh»? and “Which of the cold or warm colors was the artist more influenced by»?

Research Method

The present research is descriptive-analytical and qualitative, and it was conducted based on the theoretical foundations of color psychology of Max Loescher. Based on this theory, first, the 8 colors (blue, green, red, yellow, purple, brown, black, and gray) in Max Loescher's theory of color psychology correspond to the positions of the specified colors from number 7 to 0. Then, by identifying the main and secondary color groups, the analysis of the color categories is done. In this research, selected women's clothes from «Tahmasap Shahnameh» are studied. The data collection has been done using the library-based method and through note-taking, reading images and tables, as well as data analysis. The sampling method of the research was purposeful. Among the 258 paintings of «Tahmasp Shahnameh», 2 paintings that have the most connection to Max Loescher's theory in terms of color frequency have been selected for the study. The reason for the selection of the mentioned samples was the characteristics of the pictures, in terms of the presence of female figures in comparison to other pictures in «Tahmasp Shahnameh» and also the more diverse colors that were seen in the women’s clothes in the selected paintings. In the present research, first, «the concept of color, psychology of color, and its effect on a person, color, and personality, and the status of women in the Safavid period» was studied, and in the second step, the examples studied were introduced, and finally, using a theoretical approach, the data analysis in the tables and the relationship between the color of women's clothes and

their status have been discussed. In the end, the collected data were analyzed and the results were obtained by the inductive reasoning method that combines observations and experimental information to reach the desired conclusion.

Research Background

Max Loescher's theory of color psychology can be seen in Persian literature and visual arts, including Iranian painting. Books and articles have been published in this regard. Among the studies conducted in connection with Max Loescher's theory of color psychology in literature and art, the following can be mentioned: The article entitled «Investigating color psychology in the works of Reza Abbasi» written by «Abdul Hosseini and Sayed Yousefi» (2014). In this research, the color in Reza Abbasi's works has been investigated using Max Loescher's theory, which shows that brown color has the highest color frequency expressing the lack of comfort and the black color indicates the abandonment of interest, the blue color seeks peace, the purple color is a mystical feeling, the red color is the rejected color in his works, and the gray color is the least frequent. Also, in another article entitled «Psychology of Colors in the Shahnameh» written by «Zabihnia Omran and Mohammadi» (2011), the black color which represents the eyes of the beautiful and the red color which represents power, life, and fire been investigated. Regarding clothes, the article entitled «Examining the relationship between social status and the choice of clothing color in the paintings of the Safavid period» written by «Mohebi, Hasankhani Qavam, and Amani» (2018) can be mentioned. In this article, the dressing style of people such as the king, nobles, lovers, dancers, workers, and dervishes is discussed in terms of understanding the symbols and discovering the meaning of the color of the clothes on the paintings of the Safavid period the purpose of which was to express the relationship between the color of the clothes and the dressing style of the characters of painting. The results show that warm colors are mostly used in the clothes of kings, aristocrats, lovers, and dancers, while cold and dark colors are used in the clothes of people such as Sufis and mystics, dervishes, workers, and the poor. Regarding the clothing of women and the writings of foreign Iranian travelers in their travelogues, the article entitled «Comparative study of women's clothing in the travelogues and paintings of the Safavid period» by «Vali Qojaq and Mehrpuya» (2017) can be mentioned. The mentioned article deals with the adaptation of women's clothing in the Safavid era and its reflection in travelogues based on images. The results show that it is not possible to definitively refer to the contents of the travelogues because in some cases, clothing has undergone changes and transformations during the Safavid period. The book entitled «Travelogue of the Shirley Brothers» by «Dehbashi» (1999) expresses the visual observations of the Shirley brothers on the social situation of Iran during the Safavid era. Regarding the evolution of clothing during the Safavid period, «Investigating the social presence of women and the evolution of clothing in the paintings of the Safavid era» is the title of an article written by «Taqavi and Mousavi» (2013). This article deals with the evolution of women's clothing with a descriptive and historical analytical approach. In the results of this article, it has been determined that non-court women had more freedom of action in choosing clothing compared to court women. In another article entitled «The function of color in Maulavi's Masnavi» written by «Fatehi and Qahremani» (2017), the function of black and white, as well as red and yellow colors and how they contrast and also the coexistence of some words are discussed. Also, in an article entitled «Applied Psychology of Colors (Pantone)» written by «Qolizadeh Ledari» (2012), the use of color in industry and products has been investigated. An article entitled «Color in the History of

Iran» written by «Mir Ahmadi» (1989) deals with the history of color in Iran from the perspective of historical periods and Quranic verses. In an article entitled «Analysis and review of colors in Islamic art» written by «Mir Hosseini» (2019), the meanings of colors from the perspective of Islam are discussed. It should be mentioned that in the mentioned research studies, the dimensions and the course of the social evolution of clothing in the Safavid period have been discussed more. The present article seeks to achieve new results by using the psychology of color approach regarding the visual text because this topic has not been addressed in the women's clothing of «Tahmasp Shahnameh» and filling this information gap is important and might be the difference of the present article with the results of previous studies.

The Concept of Color

Color deals with human life so much that it never is considered an unknown phenomenon. The concept of color is present in all dimensions of life and there cannot be a single definition of color (Chijiiwa, 2017, 30-29). Various sciences such as physics, art, and psychology have provided different definitions of the element of color, each of which has distinctions. The element of color can be considered one of the most amazing scientific events of mankind. Dr. Elrich Beer, who is a famous Austrian psychologist, has done a lot of research on color. He believes that creatures cannot instinctively feel pleasure from the colors in nature because seeing colors and understanding them gives pleasure (Bakhtiari Fard, 2009, 10). From the physical aspect, color is the result of light hitting the surface of objects and reflecting it to the human eye. The act of seeing color is the responsibility of the eye, and from a scientific point of view, color is made up of light that is perceived using the power of vision. A light ray includes various types of transverse and longitudinal wavelengths. According to psychologists, the element of color is considered as an environmental factor and they believe that if the color is chosen consciously and purposefully by the person, it will cause the desired behavior of the person. By using color around people, it is possible to give people who are very emotional a feeling of relaxation and bring about change in less active people (Khajehpour & Samandi, 2010, 9). «Obviously, light and color have a psychological and physical effect on the viewer because they have been perceived by the eyes and experienced by the body» (Pahlavan, 2008).

Psychology of Color and Its Effect on People

Regarding color and its psychological effect on the human psyche, it has been stated that color is a window that opens to the depth of the mind and soul and has an effective influence on all living beings (Gimbel, 2007, 20). Color is present in states like consciousness or unconsciousness, as well as sleep. «The power of color to influence our body, mind, and soul is what gives it the ability to calm, excite, inspire and balance, create harmony and heal» (Wills, 2009, 12). In addition to the human psyche, colors also affect the human body and physiology. During experiments in which people were forced to think about the red color, it was found that this color increases blood pressure and also increases heart rate. Since this color affects the nervous system, especially the sympathetic system, it is considered a nerve stimulation agent. Regarding the blue color, the obtained results are just contrary to the red color; in other words, this color (blue) lowers blood pressure and heart rate. It should be noted that the dark blue color (navy) has a calming effect that results from the part of the parasympathetic autonomic nervous system (Loescher, 2007, 22).

Max Loescher's Theory of Color Psychology

Max Loescher was a Swiss psychologist and therapist who gained worldwide popularity due to the invention of the Loescher color test, which was a tool to determine the psychological state of people based on their color experiences. There are eight color cards in Max Loescher's theory of color psychology. Contrary to popular belief, green is considered the main color in this theory, not a secondary color. According to the instructions of this theory, each colored card has a specific number of its own, which must be selected by the testee in two separate stages of all the cards. It should be noted that in the present study, due to the lack of an artist, the colors were selected only once according to the level of color application in the selected women's clothes of «Tahmasp Shahnameh». The testee chooses his favorite colors in the order of his choice in eight positions. The first color chosen shows that this person is more interested in this color and has attracted the person's desire, and the color that he chooses in the eighth place shows that the person is not interested in that color. In this theory, the existing eight colors are divided into two primary and secondary groups; the primary colors include blue, yellow, red, and green, which have psychological priority, and the secondary colors are purple, which is obtained from the combination of red and blue, brown, which is made from the combination of three colors of yellow, red, and black, and gray, which is not considered as any color and black color which basically nullifies any color. The eight color cards in the mentioned theory are marked with codes 0 to 7, and the said cards create four color pairs, according to their function; the first two colors are categorized by a plus sign (+), the second pair by a cross sign (×), the third pair by an equal sign (=), and the last pair by a minus sign (-). The choice of the colors in this theory by the testee, in the order of their position, indicates the person's psychological reaction to the colors. Therefore, Max Loescher's theory of psychology reveals mental issues including the conscious and unconscious as well as the individual spirit. This theory has a relative perspective concerning color (Loescher, 2009, 18-50).

Color and Personality

According to Faber Birren, an American colorist, if people are interested in one or more colors, it indicates a healthy personality, and if people react more than themselves to one or more colors when faced with it, or people express distaste for the color, in both of these situations, people have an unbalanced personality (Bakhtiari Fard, 2009, 75). Color has the ability to discover a person's personality because each color has a specific meaning that affects the human psyche. Accordingly, it is possible to study people's personalities by conducting color experiments through the analysis of emotional states and mental thinking (Mukhtar Omar, 1997, 83).

Characteristics of Women's Clothing in the Safavid Period

«Tahmasp Shahnameh» is one of the exquisite works from the Safavid period, which contains magnificent paintings and is very rich in color variety. «This manuscript is 47×32 cm and contains 759 pages and 258 illustrations, which are unique in terms of content and glory. Among these, 118 paintings are in Iran and the rest are in museums abroad» (Pourjafar & Farrokhfar, 2008). «The time of the starting and editing of the book is not clear» (Pakbaz, 2000, 87); however, the only dated image of this manuscript is the image of Ardeshir and Gulnar Kaniz (bondwoman), which contains the number 934 (Canby, 2003, 50). Regarding non-Iranians who visited Iran during the Safavid era, and in the travelogues of some of them, the characteristics of women's clothing have been notified, among which,

«Shirley brothers» during the reign of Shah Abbas I and «Chardin» during the reign of Shah Abbas II and Shah Suleiman Safavid can be mentioned. «Chardin» says about Safavid women's clothing that «Iranian clothing shows the height and size more than the clothing of us Europeans. Women's clothes are the same as men's clothes. The shirt is called qamīṣ, it is open from the front to the navel. Women's top covers are longer than men's tops, as they reach to the heel. Women's belts are narrow and one thumb wide. Women cover their feet with half-boots that reach up to four fingers above the ankle» (Chardin, 1956, 222). During the reign of Shah Abbas II and Shah Safi, «Tavernier» was another non-Iranian person who had a similar opinion about the women's clothing of this period and wrote in this regard: «Iranian women's clothing is not separate from the upper body and the lower body. It is the overall clothing and is no different from men's clothes. It is open from the front and does not go down from the leg muscles. They don't tie their waists tight, their sleeves are attached to their hands and arms, and reach the back of their hands. The length of women's pants, like men's, reaches the heel. Iranian women's shoes are no different from men's shoes, and their colors are especially green, red, yellow, and purple» (Tavernier, 1982, 241). In the aforementioned travelogues, according to the time of the rule of the Safavid kings, all three non-Iranian travelers wrote their works after the time of the rule of Tahmasp Safavid king. Documenting events by artists is of great importance because through it one can find the clothing style of that period and study the style of the people of that time (Yarshater, 2003, 1986).

Research Paintings

Referring to «Tahmasp Shahnameh» as the main source and regarding the current research, 2 paintings with the theme of «Nightmare of Zahhak» and «Birth of Zal» which due to the matching color frequency, the presence of many women and the various colors of clothes are following Max Loescher's color psychology, has been selected among 258 illustrations of «Tahmasp Shahnameh». There are 12 women in Nightmare of Zahhak painting and 23 women in Zal's birth painting. In both paintings, there is architecture and women are present inside the mansion.

Nightmare of Zahhak Painting

Zahhak is described as a cruel person in the Shahnameh, and one of his mythological symbols is the two snakes that grow out of his arms. In this painting, 12 women are present in the upper part of the picture. This painting (Fig 1) narrates the scene of Zahhak's dream, where Zahhhak is watching himself being killed by Fereydun in his dream world. The architectural part of this painting shows the presence of women and Zahhak (left corner) is placed among the girls of Jamshid. Due to the presence of walls and the inability to see the inside and outside, a part of Zahhak’s bed and some organs of all the women present in this picture cannot be seen (Bani Asadi, 2014). In the present painting, the clothing of all the women is similar in terms of position, but only Shahnaz (the woman in front of Zahhak) has a coronet on her head, and she is not different from other women in terms of clothing (Taqavi & Mousavi, 2013).

Birth of Zal Painting

The birth of legendary people is outstanding in the Shahnameh. Artists have been inspired to depict this event according to the text of Shahnameh. Zal is Rostam Dastan's father, in this painting (Fig 2), the artist has drawn his birth in the presence of 23 women. Zal's mother

is seen with a crown on her head along with 7 other women in the upper left corner of the picture. There are 3 women in front of this scene. In the middle part of the picture, there are 12 women, some of whom are holding trays, which are probably prepared for the health of Zal's mother to complete the delivery.

Fig 1. «Nightmare of Zahhak», attributed to Mir Mosavar, 10th century A.D., Tabriz Safavid school. Source: Doha Museum of Islamic Arts.

Fig 2. «The Birth of Zal», attributed to Mir Mosavar and Qasem Ali, 10th century A.D., Tabriz Safavid school. Source: Tehran Museum of Contemporary Arts.

Color codes and the psychological concept of eight color cards in Max Loescher's theory

1. Blue: Blue color reduces the excitement of the environment and calms the person. This color is always considered an interior color. The characteristics of this color can be mentioned as being smooth, refreshing, and soothing. This color makes a person think and causes mental and spiritual peace; blue color plays an important role in creating a calm personality (Cumming, 2005, 23). Blue is an allegory of the calmness of the sea and represents the sky, also this color represents beliefs and loyalty in humans; blue color can be considered to represent technology, and purposefulness (Amiri Chulandim, 2011, 211). Dark blue (navy) shows deep feelings. Among the characteristics of this color are self-centeredness, being inactive, having a spirit of partnership and sincere cooperation, irritability, understanding, and having a spirit of unity with others. Among the emotional views of the personality of people choosing blue color are seeking peace and comfort, wanting satisfaction, adaptability, love, and affection (Loescher, 2007, 38). People who choose this color in 6th to 8th positions cause the communication link between people to fall apart, which causes anxiety in the person (Loescher, 2001, 81). Blue and green colors both have a calming feature (Chijiiwa, 2017, 53).

2. Green: The green color represents greenness, freshness, calming, and at the same time showing jealousy. The dark green color represents peace and an allegory of the palace tree (Chijiiwa, 2017, 53). People who prioritize the color green have spiritual qualities such as the will to do work, perseverance, and endurance. The bluish-green color represents the stability and endurance of these people against changes. These people value themselves a lot and have a sense of belonging. This sense of belonging makes a person respect himself more. The people who put this color in their first choice, in fact, want to find more confidence in their intellectual values, and most importantly, they want to have their own way. They consider themselves sages and want to advise others (Loescher, 2009, 83). Green color has characteristics such as a sense of belonging, self-righteousness, defensiveness, self-reliance, and taking care of one's life and is unchangeable. Among the personality features of these people in choosing the green color, the spirit of unity and persistence, self-assertion, and militant spirit can be mentioned (Loescher, 2007, 39). In Max Loescher's

theory, the importance of green color is determined when this color is not placed in the second to fourth positions (Loescher, 2001, 86). Green color has different types and takes on certain meanings according to the conditions, this color is generally considered a relaxing color (Dee & Taylor, 2014, 58).

3. Red: Red color indicates happiness, passion, and enthusiasm. Dark red color, which is made by combining black color with red color, is known as an aristocratic color (Chijiiwa, 2017, 50). Red color represents excitement and motivation to win and overcome problems, desire to achieve situations in life, and show sexuality. People who choose this color in the first position in Loescher's test are willing to have lively activities and have a spirit of leadership, effort, and creativity. This color causes blood pressure to rise, and in terms of symbolism, it is similar to the color of blood that is shed during victory in battle. Red color means strength of will, while green color means flexibility of will. Nervousness of people and loss of physical and sexual power are often identified by rejecting this color. Red is an attractive and energetic color in general (Loescher, 2007, 86). This color represents the power of will, action, and activity. The traits that are present in red color selectors are: extroverted, free, and having a sense of competition. In terms of emotional personality, these people have characteristics such as desire and enthusiasm, excitement, and dominant strong sexual desires (Loescher, 2007, 40). In terms of the sexual aspect, people who put this color in their primary state are honest towards their spouses, but in some cases, they easily obey their egos (Loescher, 2001, 87).

4. Yellow: Yellow color appears brighter than red. This color, like red, increases heart rate and blood pressure, but its performance is relatively less than red color. The main attributes of yellow color are brightness, shine, and happiness. Moreover, this color shows peace of mind and unimpeded development. Yellow is symbolically similar to sunlight. For people who choose this color in their first situation, it shows their liberation and hope for improvement. The yellow color represents forward progress and development. This is the opposite of green because yellow represents relief and freedom from responsibility, while the color green generally causes anxiety and also causes high blood pressure, and even seizures (Loescher, 2007, 90-91). Yellow is a bright color, and if this brightness is high, it causes reluctance and boredom in a person (Chijiiwa, 2017, 51). In Chinese culture, the yellow symbolically belonged to the emperor and others did not have the right to wear this color (Itten, 1999, 16).

5. Purple: Because it is rare in nature, purple can be considered an artificial color (Chijiiwa, 2017, 54). Purple is a combination of red and blue. This color tends to preserve the characteristics of red and blue colors, regardless of the fact that it loses its (red and blue) brightness. The expressed color is trying to retain the domineering features of red color and the relaxing aspect of blue color and make it into a form of identification, which causes a kind of mystical state and emotional intimacy. In this case, the mind and the goal merge together; In other words, everything we think about must come true. Purple color can be a combination of friendship and love and can also lead to intuitive understanding along with unrealistic and imaginary characters. People who choose this color want to achieve a magical relationship. In addition to wanting to find glory for themselves, these people also want to find glory for others (Loescher, 2007, 94).

6. Brown: The brown color is like fertile and blessed soil and looks sad like the autumn leaves (Chijiiwa, 2017, 54). Brown is a combination of yellow and dark red. According to Loescher's opinion, this color has the character of passivity. Brown color loses the creative motivation of red color and the brilliance of yellow color and becomes a passive and inactive

color. «Therefore, the brown color indicates the feeling as it is applied to the physical senses. It has a sensory state that is directly related to the physical body [human body]. Its position in the color category tells about the sensory conditions of the body» (Loescher, 2009, 95).

7. Black: It is the darkest color in Loescher's test, which expresses the role of prohibition and invalidation and shows emptiness and destruction. Black, meaning «no», is just the opposite of white, meaning «yes». Black and white colors act as alpha and omega. The white color is the beginning and an allegory of purity, while the black color is considered the endpoint. In general, these two colors (black and white) are at extremes of exaggeration and extravagance. In Max Loescher's test, the closest color to white is yellow. If yellow and black colors are present in the same group, then they cause extreme behavior in the individual (Loescher, 2007, 97). In fact, this color makes a person unconsciously separate from the environment, because black color shows complete isolation (Pour Alikhani, 2001, 612). Black color includes negative meanings such as death and despair. Besides negative meanings, this color also has positive meanings such as being strong, insidious, and beautiful, which constantly affects the human psyche. In the past years, the way people think about the negativity of the role of black color has changed. In other words, people with positive vision deal with black color (Eiseman, 2014, 63).

8. Gray: The color gray can be created from the combination of black, white, red, blue, and yellow colors or a mixture of complementary pairs (Itten, 2014, 54). The gray color is considered as a neutral color because it is neither a subjective nor an objective color, and it is not even considered as an internal color. This color is neither anxiety-inducing nor calming. Gray color does not have a boundary between cold and warm colors. This color has a feature such as non-participation or «having nothing to do with others» (Loescher, 2007, 74). According to psychologists, the gray color shows messages such as reliability and confidence. This color is always new, neutral, and calm (Eiseman, 2014, 56). One of the incompatible features of this color is that it reminds us of old age. In general, gray color is known as a soulless color. When the gray color is placed in the vicinity of other colors and the colors of its group (neutral), it expresses strength or courage (Cooper, 2014, 50).

Analysis of Nightmare of Zahhak in «Tahmasp Shahnameh» based on Max Loescher's Theory

In this painting, based on the color psychology of Max Loescher, out of the 8 colors in this theory, 6 colors (blue, green, red, yellow, purple, and black) have been used to color the women's clothes in this Shahnameh. In total, 25 colors are used in the women's clothes in this image, among which, blue is used 7 times, green is applied 6 times, also, red and purple colors are used 3 times each, yellow color 5 times, and black color only 1 time for women's clothes in «Tahmasp Shahnameh». What has been said can be seen in Tables 1 to 3 as an analysis of one image of each color, and also the frequency percentage of the colors of the discussed image is shown in Diagram 1.

Table 1. The main cold colors in Nightmare of Zahhak painting, based on Max Loescher's theory. Source: Authors.

Colors			
Blue		Green	
Color	Painting	Color	Painting

Table 2. The main warm colors in Nightmare of Zahhak painting, based on Max Loescher's theory. Source: Authors.

Colors			
Red		Yellow	
Color	Painting	Color	Painting

Table 3. The secondary colors in Nightmare of Zahhak painting, based on Max Loescher's theory. Source: Authors.

Colors			
Purple		Black	
Color	Painting	Color	Painting

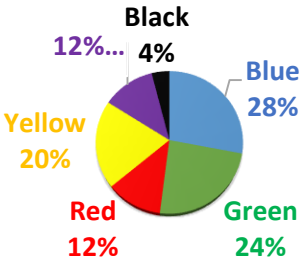


Diagram 1. The percentage of colors in Nightmare of Zahhak painting. Source: Authors.

Analysis of the birth of Zal painting based on Max Loescher's Theory

Fifty-two colors have been used in the women's clothing of the above-mentioned painting, among which blue is used 14 times more than other colors for the color of women's clothing. Green and red colors are used 13 times each, and yellow colors 8 times. Purple and brown colors have been used twice each (Tables 4 to 6). In this painting, like the previous painting, gray and black colors are not used for the women's clothes of «Tahmasp Shahnameh». Diagram 2 shows the relationship between the frequency of colors in the present painting.

Table 4. The main cold colors in the Birth of Zal painting, based on Max Loescher's theory. Source: Authors.

Colors			
Blue		Green	
Color	Painting	Color	Painting

Table 5. The main warm colors in the Birth of Zal painting, based on Max Loescher's theory. Source: Authors.

Colors			
Red		Yellow	
Color	Painting	Color	Painting

Table 6. The secondary colors in the Birth of Zal painting, based on Max Loescher's theory. Source: Authors.

Colors			
Purple		Brown	
Color	Painting	Color	Painting

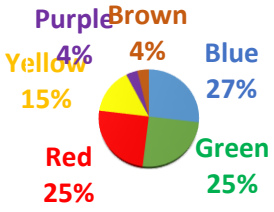


Diagram 2. The percentage of colors in the Birth of Zal painting. Source: Authors.

Analysis of Research Findings

Based on the findings of the research, in the Nightmare of Zahhak painting, and according to the arrangement of colors in Table 7, it can be stated that accordingly blue, green, yellow, red, purple, and black colors are placed together. The color pairs formed according to the amount of color occupation from the visual point of view include 3 groups of plus, cross, and equal (= × +). In Table 8, the classification of color pairs and in Table 9 the psychological expression of color pairs are proposed. The blue (+1)-green (+2) color pair group, according to Max Loescher's theory, represents a quiet, peaceful environment away from mental pressures; they put the events under their control with a lot of effort. They have a sensitive temperament and an eye for the future (Loescher, 2001, 44). The red (×3)-yellow (×4) color pair indicates inconstancy and sociability. This color pair needs the situation to go according to their expectations, otherwise, the stimulation can cause unstable or cursory efforts (Loescher, 2001, 165). The color pair purple (=5)-black (=7) indicates a lack of closeness to others (Loescher, 2009, 187). It should be noted that brown and gray colors are not used for the color of women's clothes in the mentioned painting. It is interesting to mention that the color pairs (blue-green) and (red-yellow) are used together in the painting under discussion, but the color pair (purple-black) is not like this.

Table 7. The arrangement of colors in the Nightmare of Zahhak painting. Source: Authors.

Color	Blue	Green	Red	Yellow	Purple	Black
Code	+1	+2	×3	×4	=5	=7

Table 8. Classification of color pairs in the Nightmare of Zahhak painting. Source: Authors.

Group 1 (+)	Group 2 (×)	Group 3 (=7)
Blue	Red	Purple
Green	Yellow	Black

Table 9. Psychological expression of color pairs in the Nightmare of Zahhak painting, based on Max Loescher's theory. Source: Authors.

Color Pairs	(Blue-Green)	(Red-Yellow)	(Purple-Black)
Painting			
Psychological Expression	Freedom from spiritual pressure	Inconstancy	No proximity to others

The arrangement of colors in the Birth of Zal painting is as follows: blue, green, red, yellow, purple, and brown colors, placed next to each other (Table 10). According to the amount of color occupied from the visual viewpoint, 3 groups and 3 pairs of colors (x, +, and =) have been used, just like in the Nightmare of Zahhak painting. Table 11 shows the classification of color pairs and Table 12 presents the psychological expression of color pairs. Blue (+1)-yellow (+4) pair expresses passion and emotional ingenuity (Loescher, 2009, 145). Red (×3)-green (×2) pair shows the feeling of strength and power (Loescher, 2009, 165). Purple (=5)-brown (=6) pair presents the concept of a proud and at the same time shy person in expressing feelings (Loescher, 2009, 187). The (blue-yellow) and (red-green) pairs in the painting under discussion are placed together like the previous painting, but the (purple-brown) pair is not like that.

Table 10. The arrangement of colors in the Birth of Zal painting. Source: Authors.

Color	**Blue**	**Green**	**Red**	**Yellow**	**Purple**	**Black**
Code	+1	+2	×3	×4	=5	=6

Table 11. The classification of color pairs in the Birth of Zal painting. Source: Authors.

Group 1(+)	**Group 2(×)**	**Group 3(=)**
Blue	Red	Purple
Green	Yellow	Black

Table 12. Psychological expression of color pairs the Birth of Zal painting, based on Max Loescher's theory. Source: Authors.

Color Pair	(Yellow-Blue)	(Red-Green)	(Purple-Brown)
Painting			
Psychological Expression	Seeking help from others and mutual understanding	Dominance over obstacles and problems	Being self-centered

Based on what can be said from the analysis of the researched paintings, the three groups of color pairs, including plus (+), cross (×), and equal (=) were utilized in the women's clothes of «Tahmasp Shahnameh» while the pair of minus group (-) has not been used in the above paintings. From the pair group of plus (+) respectively (blue-green) in the Nightmare of Zahhak painting and (blue-yellow) in the Birth of Zal painting, from the pair group of cross (x) (red-yellow) and (red-green) and from pair group of Equal (=), (purple-black) and (purple-brown) are used in the paintings under discussion. According to what has been said, in the Nightmare of Zahhak painting, among the 8 colors in Max Loescher's theory, 6 colors (blue, green, red, yellow, purple, and black) are used in the women's clothes in «Tahmasp Shahnameh» while this number is also true for the Birth of Zal painting, with the difference that black color is not used in this painting and brown color is not used in the

Nightmare of Zahhak painting. The gray color is not visible in any of the paintings. It should be noted that in terms of the multiplicity of colors, cold colors (blue and green) predominate over warm colors (red and yellow) in the researched paintings. To express color, the Safavid artist has used color balance in the drawing of women's clothes in the paintings of the Nightmare of Zahhak and the Birth of Zal in «Tahmasp Shahnameh» based on Max Loescher's theory of color psychology; Because women's clothes have main and secondary colors available according to the current theory, and in some people, the presence of the main or secondary color is more. In order to see these colors better, the artist has placed the women in the upper part of the painting and in the blue background, which represents peace. Meanwhile, in the Birth of Zal painting, according to the color of the whole picture, mostly warm colors (red and yellow) can be seen, and like the previous painting, in this picture, the use of color in women's clothes with balance is evident.

The relationship between the color of women's clothes and their status

In the Safavid era, unlike its previous period, we see a wide presence of women in paintings. This means that the position of women in this period of Iran's history had a high social status. In the paintings, it can be seen that women are present in various positions. During the Safavid period, the type of women's clothing and the decorations used in it were a sign of social rank and its appearance can be seen in the paintings. The illustrated roles of women in the paintings of this period mostly include maids, princes, lovers, and dancers (Mohebi et al., 2018). The clothes of kings are often shown in warm colors such as red and gold, and this can express power, pride, and glory. Yellow and green colors are mostly used for women's clothes; it can be said that these colors inspire purity and beautiful nature, and the painter used the studied paintings to express these qualities in women's clothes. In the above paintings, the state of being surprised by the event can be seen in the faces and hands of most of the human figures. In general, it can be said that the Safavid artist relied on colorism, color composition, and knowledge of expressing the psychological meaning of colors to paint women's clothes because by considering the main and secondary colors in the space of the researched paintings, the place of women has been considered for more emphasis concerning official textiles such as the crown.

Discussion

In the current research, after studying the colors of selected women's clothes from «Tahmasp Shahnameh», and according to Max Loescher's theory of color psychology, the following results were obtained:

Table 13. Frequency of colors in the Nightmare of Zahhak painting. Source: Authors.

Color Code	1	2	3	4	5	6	7
Frequency	7	6	3	5	3	-	1
Percentage%	%۲۸	%۲۴	%۱۲	%۲۰	%۱۲	-	%۴

Table 14. Frequency of colors in the Birth of Zal painting. Source: Authors.

Color Code	1	2	3	4	5	6	7
Frequency	14	13	13	8	2	2	-
Percentage%	%۲۷	%۲۵	%۲۵	%۱۵	%۴	%۴	-

Table 15. Frequency of cold colors (blue-green) to warm colors (red-yellow) in paintings. Source: Authors.

Color Code	Painting	1	2	3	4
Frequency	Nightmare of Zahhak	7	6	3	5
	Birth of Zal	14	13	13	8
Percentage %		%۳۷	%۳۳	%۲۸	%۲

According to Tables 13 to 15 frequency percentage and the use of color in the clothes of selected women of Tahmasp Shahnameh, it can be stated that: The frequency of cold colors (blue, green) is higher than warm colors (red, yellow). In other words, the artist of the Safavid era was more influenced by cold colors than warm colors in drawing the color of women's clothes in the mentioned Shahnameh. He also used the relationship of color balance between cold and warm colors; it means that he borrowed from the cold and warm color group to color women's clothes.

Conclusion

In Iranian paintings of the Safavid period, there is a lot of color diversity in women's clothes, which shows the talent of intelligence, knowledge of colors, and the interest of the artists of this period towards the element of color. Based on Max Loescher's color psychology, it was found that the use of color balance relationship is evident in women's clothing in «Tahmasp Shahnameh» regardless of the multiplicity of colors in the paintings under research and the use of cold colors (blue, green) is more than warm colors (red, yellow) in terms of the multiplicity of colors. The artist of this period has tried to create a balance by considering the psychological properties of warm and cold colors, while the artist has consciously drawn the pictures of this Shahnameh, taking into account the subject of the paintings and the color composition, and knowing the color concept of women's clothes. In the Nightmare of Zahhak painting, the color blue, which shows peace, is used against the surprised state of the audience and the interior of the upper part of the mansion. In the Birth of Zal painting, the artist emphasizes yellow in women's clothes, and due to the golden sky and the dominant color of the painting, it inspires excitement in the audience. In the above paintings, gray color, which is a neutral color, is not used for women's clothes. The artist has used textiles to express the position of women in the paintings under study.

Suggestions for Further Study

Interdisciplinary research plays a useful role in understanding the personal style of artists and poets and the like. Considering suggestions, other researchers can evaluate the similarities and differences in the personal style of the person or people in question by using this type of research. In the field of art and literature, where there is a close relationship between the two, from the point of view of color psychology and different types of psychology, such as Gestalt psychology, paintings such as «Golestan» and «Boostan» by Saadi, as well as the great "Ilkhanid" Shahnameh can be studied from a visual point of view. The analysis was done to express the psychological dimensions of these works from new perspectives.

References

- Abdul Hosseini, S. & Sayd Yousefi, M. (2014). *Studying the psychology of color in the works of Reza Abbasi*. National Congress of Islamic Humanities Applied Research. Scientific and practical center of Gorgan worker's house. Gorgan 21. **[In Pesian]**
- Amiri Chulandim, I. (2011). *Materials and artistic expression II*. Tehran: Aban. **[In Pesian]**
- Bakhtiari Fard, H. R. (2009). *Color and communication*. Tehran: Fakhrakia. **[In Pesian]**
- Bani Asadi, M. A. (2014). Examining the pictures related to the story of Zahhak in «Tahmasp Shahnameh» from the perspective of illustration. *Negreh*, 9(32), 4-25. **[In Pesian]**
- Canby, Sh. (2003). The golden age of Iranian art (H. Afshar, Trans.). Tehran: Markaz. **[In Pesian]**
- Chardin, J. (1956). *Chardin's travelogue* (M. Abbasi, Trans.). Tehran: Amir Kabir. **[In Pesian]**
- Chijiiwa, H. (2017). *Color Harmony* (H. Javadzadeh, Trans.). Mashhad: Taraneh Publications. **[In Pesian]**
- Cooper, M. (2014). *Knowledge and psychology of colors: Using colors to progress in personal and work life* (A. H. Makki, Trans.). Tehran: Aria Gohar. **[In Pesian]**
- Cumming, C. & Italiano, D. (2005). *Small book of energy (healing colors)* (P. Qaffari, Trans.). Tehran: Jajromi Publications. **[In Pesian]**
- Dee, J. & Taylor, L. (2014). *Color psychology* (M. Ganji, Trans.). Tehran: Savalan. **[In Pesian]**
- Dehbashi, A. (1999). Travelogue of the Shirley brothers (Avance translation). Tehran: Behdid. **[In Pesian]**
- Eiseman, L. (2014). *The applied psychology of colors (Panton)*. Tehran: Bayhaq Ketab. **[In Pesian]**
- Fatehi, Sh. & Qahramani, A. (2017). The function of color in Masnavi. *Baharestan-e Sokhan*, 14(35), 166-141. **[In Pesian]**
- Gimbel, Th. (2007). *Color therapy handbook.* (F. Hassan Shabani & M. Farzaneh, Trans.). Tehran: Saesi. **[In Pesian]**
- Itten, J. (1999). *Elements of color* (B. Jaledoost, Trans.). Tehran: Efaf Publications. **[In Pesian]**
- Itten, J. (2014). *Art of color* (A. A. Sharveh., Trans.). Tehran: Yesavali Publications. **[In Pesian]**
- Khajehpour, M. & Samandi, S. (2010). *Color psychology of life.* Tehran: Sabzan Publisher. **[In Pesian]**
- Loescher, M. (2001). *Color psychology* (V. Abizadeh, Trans). Tehran: Dorsa. **[In Pesian]**
- Loescher, M. (2007). *Color psychology* (V. Abizadeh, Trans). Tehran: Dorsa. **[In Pesian]**
- Loescher, M. (2009). *Color psychology* (V. Abizadeh, Trans). Tehran: Dorsa. **[In Pesian]**
- Mir Ahmadi, M. (1989). Color in Iran's history. *Historical studies*, (1), 1-20. **[In Pesian]**
- Mir Hosseini, S. E. (2019). Analysis and investigation of colors in Islamic art. *Art and Culture Studies*, 4(10), 45-40. **[In Pesian]**
- Mohebi, B., Hasankhani Qavam, F., & Amani, M. (2018). Investigating the social relationship and choosing the color of clothes in the paintings of the Safavid period. *Bi-Quarterly Journals of Islamic Art*, 3(1), 139-127. **[In Pesian]**
- Mukhtar Omar, A. (1997). *Language and color (اللغه و اللون)*. Cairo: Alam al-Ketab. **[In Pesian]**
- Pakbaz, R. (2000). *Iranian painting: From yesterday to today*. Tehran: Narestan. **[In Pesian]**
- Pourjafar, M. R. & Farrokhfar, F. (2008). A comparative study of the painting of the Tabriz school and the Gurkan school of India (10th century A.H.). *Fine Arts (Honarhaye Ziba)*, (35), 124-115. **[In Pesian]**
- Pouralikhani, H. (2001). *The mysterious world of colors.* Tehran: Hezaran Publishing House. **[In Pesian]**
- Pahlavan, F. (2008). *Visual communication from a semiotic perspective*. Tehran: University of Art Publishing. **[In Pesian]**
- Qolizadeh Ledari, A. (2012). Applied Psychology of Colors (Pantone). *Monthly Journal of Ketab-e Mah-e Honar*, (166), 126-133. **[In Pesian]**
- Taqavi, A. & Mousavi, S. M. (2013). Investigating the social presence of women and the evolution of clothing in Safavid paintings. *Women and Culture Quarterly*, 5(18), 81-102. **[In Pesian]**
- Tavernier, J. B. (1982). *Travelogue* (A. Nouri. Trans.). Isfahan: Sanaie. **[In Pesian]**

- Vali Qojaq, M. & Mehrpouya, H. (2017). A comparative study of women's clothing in travelogues and paintings of the Safavid period. *Art Research Quarterly*, 7(13), 109-123. **[In Pesian]**
- Wills, P. (2009). *Colors and their therapeutic effects: Exercises and inspirations for a better life* (M. Ezami, Trans.). Tehran: Souratgar. **[In Pesian]**
- Yarshater, E. (2003). *Clothing in Iran* (P. Matin, Trans.). Tehran: Amir Kabir. **[In Pesian]**
- Zabihnia Omran, A. & Mohammadi, N. (2011). Psychology of colors in Shahnameh. *Parsi Nameh Journal*, (56 & 57), 129-150. **[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
A Reflection on the Permanence of Ancient Motifs in Mentally Woven Carpets (Case Study: Nomads Living in the Protected Area of Bahram Gur in the East of Neyriz and Qashqai in Fars Province)
Volume 12 Issue 33 Autumn 2023 Pages 83-93
83

Original Research Article

Behnam Haji Vandi[1]
Received: 30 October 2022 Revised: 9 September 2023 Accepted: 30 September 2023

DOI: 10.22055/PYK.2023.18449 **DOR**: 20.1001.1.23224622.1402.12.33.6.9
URL: https://paykareh.scu.ac.ir/article_18449.html

How to cite this article: Haji Vandi, B. (2023). A Reflection on the Permanence of Ancient Motifs in Mentally Woven Carpets (Case Study: Nomads Living in the Protected Area of Bahram Gur in the East of Neyriz and Qashqai in Fars Province). *Paykareh*, 12 (33), 83-93.

The Persian translation of this article is published in the same issue with the following title
تأملی بر ماندگاری نقوش کهن در قالی‌های ذهنی‌باف (مطالعهٔ موردی عشایر ساکن منطقهٔ حفاظت‌شدهٔ بهرام گور در شرق نیریز و قشقایی در استان فارس)

A Reflection on the Permanence of Ancient Motifs in Mentally Woven Carpets (Case Study: Nomads Living in the Protected Area of Bahram Gur in the East of Neyriz and Qashqai in Fars Province)

Abstract

Problem Definition: Carpet motifs, like other motifs, are full of mystery, structural complexity, and symbolic meanings. Some of these motifs have changed over time, and some of them have survived in climate, culture, or societies with a specific culture throughout history and are still connected to their origins. According to what has been said, the reason for the permanence and continuity of these motifs during historical periods in various contexts is a question that will be answered by a case study of nomadic carpets in Bahram Gur of Neyriz and Qashqai regions in Fars province.

Objective: This research aims to recognize the reasons for the continuity of nomadic carpet patterns in different historical periods.

Research Method: The approach of this research is qualitative, and its findings are presented in a historical analytical way using library and field sources as well as visual evidence.

Results: Social and lifestyle alterations are one influential factor in artistic changes. Despite the independence of nomadic communities from urban communities for many centuries, the need of urban societies for nomadic carpets has caused occasional interference in the motifs of some nomadic carpets throughout history. The other reason for motif alterations has been various exchanges and communication or cultural encounters; however, the stability of the material facilities and no change in the lifestyle of the nomadic community over many centuries has caused some of the carpet motifs of the nomadic community to be more stable throughout the historical periods.

Keywords

Mentally-Woven Carpets, Motif, Nomadic Community, Urban Community, Public Art, Private Art

1. Faculty Member of Visual Communication Department, Faculty of Art, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran.
Email: be.hajivandi@scu.ac.ir

Introduction

In the process of producing a carpet, on the one hand, the weaver is just a worker who weaves the artistic intentions of the designer or the customer (Carpets woven from a design that has already been done by someone else and are usually done at the request of the market and the urban community that expresses the tastes of others or, in other words, the art of public). On the other hand, regarding non-customized and self-made carpets, the weaver decides on the pattern and design of the carpet, often called «mentally woven carpets». At least, in this type of carpet, an essential part of the cultural and artistic capabilities of the weaving community is defined. Typically, and before the influence of today's motifs and designs in mental weaving motifs, which occurred at least as a result of the progress of visual communication in the last half century, the weaver often used the designs and motifs that were present in his native carpets and made the patterns based on the design of the traditional carpets of his place, however, with authority over choosing the motif and coloring; because the scope of the collection of selected motifs was not beyond the samples of his life environment. Moreover, the independent lives of the nomads and, to a large extent, the lives in the villages were detached from the cultural developments of the contemporary urban community over time, which rarely caused the handwoven patterns to be influenced by other communities. In the meantime, the trends and social and historical developments caused the weaving of these weavers to change from time to time, and patterns found their way into these carpets, some of which remain permanent throughout the centuries. In this regard, it can be said that many ideas have been presented about handwoven carpets, primarily related to the nomads of Fars Province, which often refer to their designs and patterns and sometimes to their historical aspects; however, regarding the historical aspect, an important issue has been mentioned less. This issue tells about the relationship between the social and class characteristics of the weaving community and the production and design methods of such handwoven. Perhaps if this subject is addressed more, a more realistic evaluation of the artistic developments of carpet weaving can be obtained. Therefore, according to the written evidence, the procedure based on which these ancient motifs emerged and persisted is discussed in the present research. It should be mentioned that the sample discussed in this research was observed in the villages of the protected area of Bahram Gur in Neyriz City; however, in the North of the province, in the cities of Abadeh, Eqlid, and Marvdasht, among the Qashqai motifs, ancient motifs such as «Swastika» are used, which have been discussed in detail in written sources about the antiquity of this motif. For this reason, in the field research, these areas and the behavior of some of their weavers have been explored regarding the selection of motifs. The weavers who were interviewed and whose works were reviewed were also randomly selected.

Research Method

The method of the present research is descriptive-analytical in terms of composition approach. It also falls in the category of fundamental studies, and it was conducted based on the examination of library documents and field observations, according to the opinions of sociologists that deal with the relationship between art and the changes and characteristics of social classes which were somehow related to the framework of this research. In this research, three items have been investigated: the first is the proof of the existence of mythological motifs among some carpets, which was obtained by comparing the motifs of a particular carpet with the image of the motifs presented by the author in the written source. The second is to recognize the social and class characteristics of the nomadic

community and their effects on the purposes of carpet weaving and designing, which were also investigated in written sources and the field community. The third is the behavior of weavers in choosing carpet designs and motifs, and in this regard, published research has been evaluated along with field research.

Research Background

There are many sources available regarding the existence of ancient motifs in mental handwovens, especially nomadic ones. Also, there are enough documents to explain the impressibility of carpet motifs outside the weaving community. In a closer relationship with the topic of the present research, the book entitled «Nomadic and Rural Handwovens of Fars», authored by «Parham» (1992) in two volumes can be mentioned. In this book, the author has discussed in detail the existence of historical motifs among some carpets, and in the introduction of the first volume, he has also discussed the social and class situation that is dominant and influential in this process. Further, it confirms the mythological origin of the two-headed bird or goat mentioned in the carpet of this research. Also, in a part of the book entitled «Black Tents», «Kiani» (2009) discussed the impressibility of Qashqai handwovens from other ethnic groups during their historical movement and settlement in the region of Fars Province. It means that the carpets of the Fars nomads did not have a prejudice in not being cultured from other homogeneous communities that had carpet weaving; communities that have been connected with Fars nomads in various ways throughout history. In the article entitled «Analysis of the» Lattice (Lozenge-Band) «Pattern as a Common Design in the Zand Era Rugs», «Kakavand» (2022) refers to a repetitious motif of the combination of flowers and a lozenge-shaped frame; a motif that covers the entire carpet and is an example of the dominant visual culture of the Zand era influenced by the arrival of the Indo-Kashmir style of the Afsharid period, which can also be seen in the architecture of this era. The case to be mentioned is samples of museum carpets with the same design but a very primitive shape, which is most likely the product of the weaver's mind. According to the author's reference to the nomadic origin of the Zand dynasty, it is very likely that these carpets were woven outside the framework of urban carpets. Among the Qashqai nomads, the Herati or Honeycomb design, a repetitious design, has been prevalent; a motif that has reached the nomadic community from the urban culture. In this regard, concerning the change and impressibility of other motifs in rural and nomadic carpets that are closely related to the sample and the region studied in the current research, in addition to the book «Nomadic and Rural Handwovens» by «Parham», the following studies can be mentioned: «Effective Factors in the Creation of Abstract Motifs» by «Afrough, Javani, Chitsazian, and Qashqaei» (2016), in which it is pointed out that generally, the weavers did not have a prejudice in not being innovative and using other motifs available to them; however, this does not mean that the weaver can or wants to innovate efficiently. According to this perception, it can be said that the permanence of some motifs up to this point in history was due to the lack of continuous cultural encounters and the stability of the nomadic community until recently, several decades ago. Also, in the article entitled «A Study of the Design, Pattern, Color, and Weaving Characteristics of Arab Khamseh Nomadic Carpets Settled in the Villages of Sarchehan», «Rahmani, Moghanipour, and Tafakori» (2021) concluded that the commonly used motifs of rural and nomadic carpets are abstract, plant, and animal, and the nomination of abstract motifs is related to the elements in the life around the weaver, not to the things that were unrelated to the realities of his life. Accordingly, no research has been found that deals with the reasons for

the emergence and permanence of ancient motifs and their analysis, and the subject of the current study has been unprecedented up until now.

An Ancient Motif in the Middle of the Carpet

In line with the aim of the present study, a sample of contemporary weavings that contains a mythological motif is mentioned: In Fig. 1, a carpet woven in the protected area of Bahram Gur, in the east of Fars Province, adjacent to Kerman Province, can be seen. The picture of this carpet was taken by the author in 1999. According to its weaver, this carpet was woven in the early 1360s A.D. (1981s). In those days, the only visual source for designing carpets was the samples of previous weavers of the same village, and the carpet weaver had no other visual source. The design of this carpet is known as «Hourise of Forest» and is shared among the weavers of Afshar of Kerman and Neyriz area in the East of Fars Province. All the carpet motifs combine animal (birds) and plant motifs. Based on the principles of the psychology of drawing, all motifs have the characteristic of «conventional representation». «Hochberg» has used the term «conventional form» to describe the angle of view of the object with a general purpose and in which the object is easily recognizable. For example, a conventional representation of a house or a human face is usually its front view and a conventional representation of a car or a fish is its side view. The conventional viewing angle of an object is the best angle to reflect structural information related to that object» (Thomas & Silk, 2010, 116). In this carpet, the weaver has used the most common and straightforward favorite subjects pertaining to his life. Some animal motifs are elementary, and some are decorated with colors and patterns, and in any case, they are subjects that can have external and natural meanings. In the meantime, a case that is opposite to the conceptual realism of motifs in the area of carpets is the image of «a two-headed goat» (Fig 1), which has a vase or bunch of plants on its back. When the weaver was asked, «Why does this image have two heads?», he answered: «It's beautiful ... it's in our carpets, so we weave it».

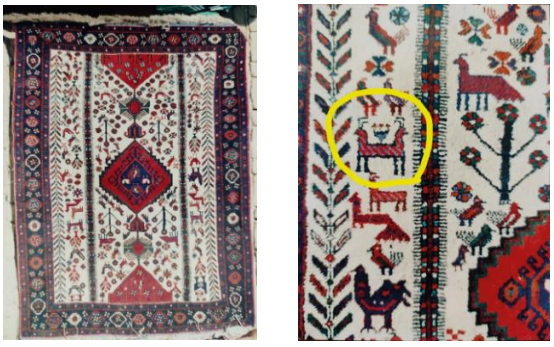


Fig 1. Pre-Achaemenid motif of a two-headed goat or gazelle in the background of Neyriz Forest carpet. Source: Author.

This motif of a two-headed bird or goat is also found in abundance in the carpets of the Khamseh Arab tribe of Fars Province. In the description of the interpretation of the topic and the nature of this motif, we read: «It is remarkable in this carpet that for the first time, we come across a complete example of two-headed birds (Fig 2), which have a high status in the carpet weaving of some clans of Arab tribes. The origin of these two-headed birds can be traced to animals that have two heads (Fig 3). Since ancient times (2nd millennium B.C.) and over many, it has had a prominent meaning in the lexicon of codes and symbols of Middle Eastern civilizations, and they were a sign of the course of celestial bodies in the

sky, one of the oldest samples of which was from the pre-Achaemenid period» (Parham, 1992, 239). It must be accepted that due to the similarity of the motifs of the carpet in Fig 1 and Fig 3, it is improbable that this painting is the result of the imagination of the weaver and his ancestors because although there are many abstract motifs among the carpets, the weavers are realistic and do not manipulate and make the images look strange. Suppose a meaningful image, such as a bird, is distorted or unnatural. In that case, it results from the limitation of weaving, lack of skill in representation or abstraction, and abstraction of motifs over time due to weavers' lack of precision over generations or their aesthetic tastes. In this regard, «Afrough et al.» have pointed out that «the nomadic weaver is aware of this feature in a completely uneducated and unschooled way, and his goal is to take a simple and handy form and transform it into the benefit of dynamic and active visual forces. Suppose he seeks to convey a message in this abstraction. In that case, according to Collingwood, his message is of the same creative expression of feeling, and not a specific predetermined feeling that we find in magic art and entertainment art» (Afrough, Javani, Chitsazian, & Qashqaifar, 2016). Although in the present research, we are discussing mentally woven carpets, it must be acknowledged that in all the visited areas, no weaver who designed a motif by himself was observed, and almost all of them used motifs that were present in other handwovens in their region. Meanwhile, they either kept that pattern and wove it or looked at the pattern of other carpets for weaving; however, the weavers were independent in placing motifs in the carpet and changing the color and arrangement of motifs. In any case, the author intends that the weaver follows and adapts his traditions in designing carpets.

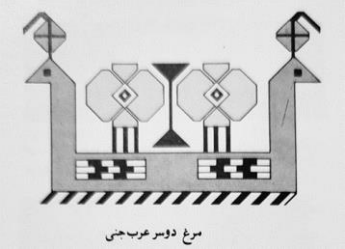


Fig 2. Two-headed bird, Arab Jinni. Source: Parham, 1992, 239.

Fig 3. Bronze base, two-headed goat or gazelle, pre-Achaemenid. Source: Parham, 1992, 239.

In any case, these motifs have been included in handwovens for many years and have remained up to now; however, the problem is that considering the developments of hundreds of years and even thousands of years of civilization (Iran and especially Fars Province and neighboring regions), how these motifs appeared in rural and nomadic carpets and have remained stable up to now. Considering that in the following quote, by asking the current weavers who still live in nomadic societies, it has been assessed that they do not have a general prejudice in not being innovative in the subject and the form of representation of motifs, weavers now also have access to non-native motifs, which are usually designed on carpet maps for ease of weaving. This quote mentions that the weavers were asked if they preferred to weave from a map and pattern or weave mentally and by imagination and why the author was faced with remarkable and reflective answers. The present weavers were divided into three groups in response to this question: The first group (13 Weavers) was more interested in weaving mentally and by imagination, and the second group (10 weavers) liked weaving from the map more. There was a third group (7 People) who did not care about how to weave and the shape of the motifs, and they emphasized the quality of the weaving for the buyer's interest and simply for better and more sales. In addition, all three groups were more interested in realistic or natural motifs than abstract ones» (Afrough et

al., 2016). According to the above quote, the fact is that if such a motif can be seen in a carpet like that in Fig 1, it is because during the generations, until several decades ago, there were no various visual facilities provided in the storage of carpet and rug designs in the weaving community that can replace such motifs over time. Even with the current possibilities in inventing new patterns for using new motifs, in the field of carpets, most of the weavers still stick to mental weaving, which is actually the traditional motifs. It should be noted that the changes that are currently observed in the subject or the form of the current handwoven motifs are due to the communication between non-urban communities and urban manifestations for several decades. At least in these recent decades, the relationship between the nomadic or rural people and the urban community has increased. As a result, other designs and motifs not in the textures can be seen in these handwovens; motifs often have specific themes and are understandable to the viewer. Despite this, up to now, although many designs and motifs have disappeared from the carpet area, those that remain have still preserved their identity. In Fig 4, an image of a woven carpet and a map that was used in the carpet weaving can be seen. The mentioned carpet is a Qashqai carpet woven in Abadeh County in the North of Fars Province. In this map, several common and traditional motifs can be seen, especially the medallion's central motif, known as the «Haybetlou» carpet. On the other hand, two motifs of a cat in the middle and a vase with asymmetric flowers on the left can be seen, which was not common in traditional samples before (adapted from images outside traditional carpet motifs). Therefore, before the changes of these few decades, the use and permanence of most motifs in carpets did not have a reason to change, and on the other hand, traditions did not accept changes simply and without explanation. Also, until a few decades ago, the market trend did not fully follow the fundamental changes in the local mentally woven handwovens (in the Fars Province). For this reason, the course of change and evolution in motifs has not been a daily work. To explain the reason for the existence of ancient motifs among the background motifs of some mentally woven carpets, before the mentioned changes in the contemporary era, it is necessary to point out the variables that cause this long stagnation. Also, the reason for the non-transformation and persistence of motifs in the weaving community should be investigated. In this regard, several factors can be considered:

Fig 4. The use of new maps and motifs in nomadic carpets of Abadeh County, Fars Province. Source: Author.

1. Nomadic carpet is a legacy of primitive and non-class life: Mentally woven motifs usually existed in two rural and nomadic groups in Iranian communities; communities in which production relations are simple and the production method is independent of the history of changing class relations within the urban community. What is the meaning of being simple and primitive, and how can it be extended to non-urban and primarily nomadic societies? «Charbonnier», a famous French anthropologist and sociologist, says the following about the characteristics of class-based and primitive classless communities, giving an example of the operation of two types of industrial machines: «Mechanical machines use the energies that are built into them from the beginning, and if they are well made, there is no friction, and they do not heat up, they can theoretically run on the same energy forever; but thermodynamic machines, such as steam engines, work based on the temperature difference that exists between two of their constituent components, i.e., boiler and condenser. These machines can do great things, but they waste their energy» (Charbonnier, 1993, 24). By machines without mechanical friction, Charbonnier means societies whose production method and structure are not class-based, such as primitive societies, and by thermodynamic machines, he means class-based societies which, although large and complex, in any case, will experience a crisis or changes in class differences, from

within themselves or from outside. Therefore, this famous anthropologist categorizes the class characteristic of civilization into the community (the place of work and life of the opposing classes of capital owners and labor classes) and culture (the positive achievements of the contradiction, which are in the form of various forms of technological progress, civilization, and art that sometimes help to justify and facilitate the maintenance of class relations). He believes that this contradiction is the engine of civilization. Still, in any case, contradictions, both in the form of losses and in the direction of progress, show themselves in the body of the community, which is usually crystallized in cities; from different types of governments to religions, culture, and art. In other words, the events that occur in class-based communities, such as progress and regression, revolution and wars, change of government, and cultural and artistic changes, are manifestations of conflict in civilized communities that some work to facilitate contradictions within the community and some work to erode it; however, the primitive community is free from these internal contradictions, and if there is no intervention, it will last for years and centuries. Here, the nomadic community can be considered a primitive and non-class community regarding production methods. «Persian carpet weaving is mainly organized without the presence, interference, and domination of employers and capitalists, and human exploitation, and the nomadic or rural community weaves most of their handwovens for themselves and of their own free will and independence, while their main motivation is not commercialism; although trade includes an important part of the production» (Azadi & Parham, 1991, 45).

2. The survival of the nomadic community next to the urban community of Iran: The second factor of the permanence of the ancient motifs in mentally woven carpets and the existence of probable and well-established samples up to this time is the survival of this type of community until this time, and that was the need of the traditional community of Iranian cities for the nomadic community. In industrial societies, agricultural and protein production is mechanized, and producers are not far from urban communities in terms of social and cultural connections, even though the production environment is outside the city. Therefore, in terms of culture, art, and tastes, they do not have significant differences with urban culture and are generally a part of it. However, in the Iranian community, especially since the spread of Islam, when eating pork was forbidden, the most crucial supply of protein and meat, except for chickens and cows, has been from sheep and goat herds, and the most economical and cheapest preparation of this food item has been the responsibility of merely the nomadic community; communities that have had the same way of life for centuries. At least until the beginning of the 20th century and until the start of the Pahlavi regime, most importantly, the dominant method of protein production for all the inhabitants of the Iranian plateau was the breeding and grazing of sheep in the pastures of warm-season dwellings (Yaylaq) and cold-season dwellings (Qishlaq). Until several decades ago, the shelter of the herders was the same as the black tents of the pastoral period, and the survival of some nomadic communities was the result of this event.

3. The non-class characteristic of the nomadic community: The nomads have had to migrate to produce protein, often included in raising sheep and its derivatives. Also, the primary source of raw materials for carpet production is sheep fibers (wool); therefore, according to the size and facilities of pastures, the movement of nomads from one place to another has been obligatory. For this reason, the nomadic community, despite being defined in the form of tribes, lived in a scattered manner. Production in the nomadic community did not coincide with the formation of large human groups. This feature has made the livestock breeder the owner of the production or sheep, which is the most important source of protein

in the urban community. In fact, the urban community, with all the changes it has faced from inside and outside, has not interfered in the form of relations and culture of rural and nomadic people because of its requirements; because the characteristic of nomadic life has been to obtain the cheapest form of fodder and animal feed, without the need of other production tools. The characteristics of the remaining nomadic and nomadic life are an essential part of the country's protein market. However, unlike before, they use vehicles instead of hiking to warm-season dwellings (Yaylaq) and cold-season dwellings (Qishlaq). For this reason, the nomadic community has remained self-employed, and the family economy lasted until a few decades ago, in the shadow of Ilkhanate support without class relations that caused social ups and downs because it did not enable centralized control by the tribal chiefs. The main power of the tribal chiefs was also in taking the ownership share of lands and pastures, although they also had cattle that were kept by a few shepherds at most; however, the majority of their wealth was from the ownership share in the formation of a percentage of the nomadic cattle and their products. Tribal chiefs could not have all the flocks and herds, the primary source of wealth, because it was impossible to collect and control them in large herds. «The class difference in a tribe is noticeable, but it is not painful, and this difference does not cause rebellion because the people of the upper class have a series of moral qualities, and at the same time, the wealth of the tribe heads is not such that create a kind of deep jealousy. There are many people among the common people of the tribe whose wealth is more than that of the tribal chief. In addition, there is no capitalism in tribe regarding the situation seen in the cities» (Kiani, 2009, 84). Here, the meaning of class difference is the distinction in the number of assets of the members of the tribe and not the class relationship; therefore, despite the close relationship between stockbreeder and the urban community, the independent form of production and life of the nomadic community has made their living conditions last for thousands of years; a feature that discusses non-class self-employment and the allotment of all life affairs in the form of division of labor within the family and not directly exploiting one class over another, which is characteristic of the primitive community. The most important reason for the unity of clans as a tribe has been creating solidarity to protect against other people and groups. For example, in the history of the Qashqai tribe, there is no indication of the oppression of tribal chiefs on the nomads because the mentioned heads were in harmony with the lifestyle of the nomads and were a part of it. Although in their vicinity, in the tribe of Khamseh, the history of oppression of tribal chiefs is observed outside the principles of the tribe, that was due to the imposition of state and non-tribal rulers on this population during the Qajar period. Also, until the beginning of the Pahlavi era, the nomads were not mainly settled. Accordingly, their life, culture, and art remained unchanged because there were no grounds or reasons to manipulate them, and they were almost far away from frequent cultural confrontations and changes. For this reason, this independent form has independent and permanent cultural derivatives. However, this does not mean a complete cultural disconnection. It is logical if it is based on relationships with other communities; for example, once an image on cloth or handwoven and the like entered the tribal community and was also included in the motifs of carpets.

4. The assumption of the introduction of urban motifs in nomadic motifs: As we know and the historical documents confirm, since thousands of years ago, at some point, the urban community has had a very significant carpet weaving. «Carpet weaving has been an old and strong tradition in the Iranian Empire. «Xenophon» wrote that during the Achaemenid period, the ancient city of Sardis, which the Iranians occupied at that time, was proud of its

carpets. Exclusive reports of the Sardis knotted carpets were written by Antonius Necratisi (around 190-230 A.D.) in his book entitled «The Banquet of the Scholars». He also described an «Iranian carpet with a well-formed margin and figures of men and strange shapes of the legendary Griffin of Iran and other such animals» (Ferrier, 1995, 118). «Arab geographers have mentioned in their works that Mazandaran state, located on the coast of the Caspian Sea, was one of the important centers of carpet weaving in the 3rd century A.H., and Bukhara became its rival in the 4th century A.H. Since then, the states of Khuzestan and Fars have achieved the fame of being the center of carpet weaving. After describing the exquisite silk curtains of Timur's court in Samarkand, Ruy Clavijo (sent by the King of Spain to the court of Amir Timur in Samarkand), in his travelogue (808 A.H.), adds, «... and everywhere the land was furnished with carpets and mats»» (Ferrier, 1995, 118 & 119). Although historical documents at different times discuss the existence of urban carpet weaving in the history of Iranian civilization, the existence of the urban carpet weaving guild or urban carpet weaving has not been permanent. As the history of at least five hundred years in Iran shows, the peak of urban carpet weaving can be seen only in the Safavid period and after that, from the second half of the 18th century to the end of the Qajar period. It was the reacquaintance of the European community with Iranian carpets that caused urban carpet weaving to rise once again in some cities of Iran, including Tabriz, Isfahan, Kerman, Sultanabad (Arak), and once again, urban carpet weaving rise and continue until the great economic crisis of the 20th century in America and the decline of the import of Eastern carpets to the West. It can be supposed that this long history of carpet weaving has enabled the influence of nomadic and rural carpets from ancient motifs throughout history. However, unlike the transformations of urban carpet weaving, almost permanently, the situation of carpet weaving continued with fluctuations in the rural and nomadic societies of Iran, while the need of the urban community has been one of the main reasons for this life. This two-way communication has sometimes led to finding motifs desired by the urban community or properties in the rural and nomadic community (Public Art). However, in these cases, the ruling principle in the designs and motifs has been the traditional native motifs, although it was mixed with the inevitable influences of the urban community and its culture during different times. From around the beginning of the years after the Islamic Revolution, the last wave of infiltration of the taste of urban and Western communities (Private art) in Iranian carpet weaving, especially in Fars Province, began with the «Gabbeh weaving» trend. It covered almost the entire carpet weaving ground of the province, but this trend also gradually lost its intensity and did not cause the local motifs to disappear completely (Fig 5).

Fig 5. A traditional Qashqai carpet store in Firouzabad, Fars. Source: Author.

5. Cultural exchanges: According to the available documents, for example, about Fars nomads, especially Qashqai nomads, this tribe has changed its location several times over several centuries or more until it reached Fars Province and its neighboring region; perhaps, in this change of places, it has had a confrontation and impressibility with other cultures. «From the original and traditional designs of the Qashqai tribe, as far as they remain intact, some are similar to the designs of the Caucasus and Asia Minor, like weavings of the Shekarlu tribe and some paintings are adapted from Khalaj, Kurd and Lur, like Yalameh and Joshghani, and some of them are taken from the motifs of their place of residence, i.e., Fars» (Kiani, 2009, 94). Of course, the Qashqai tribe does not have a homogeneous race, and, over the centuries, it has been formed from clans with different races in terms of social issues. According to the quote that was mentioned, it can be concluded that maybe other groups in this tribe have dealt with different cultures during the centuries and even several

centuries during the movements of the tribe. Accordingly, we can infer a form of mutual interference of motifs in mental carpet weaving. Of course, this issue does not only include the Qashqai tribe; the same cases are also observed in other clans and tribes, like the Arab tribes of Fars. «The Arab nomads, unlike the Turkish ones, had no carpet weaving before coming to Fars. Considering this historical fact that the Arabs migrated to Fars centuries before the Turks, the weavers of the Arab tribe, like the Persian-speaking weavers of Neyriz, Bavanat, Ghonghori, Sarhad-e Chardangeh, and the Lur and Basseri tribes, should be considered the inheritors of the oldest traditions of carpet weaving of Fars. For this reason, many lost and broken links in the development and evolution of ancient motifs should be found among the Arab handwovens» (Parham, 1992, 200). It should be noted that the motif shown in Fig 1, which is the basis for the problem of the present research, was observed in the settlement areas of a part of the Arab tribes of Fars. Therefore, at least in this way, it is possible to justify emerging other motifs within the motifs of nomadic communities based on the form of occasional cultural encounters and, on the other hand, the non-transformation of the nomadic community and its art over a long period can be considered as the reason for the permanence of the motifs.

Conclusion

According to the analysis provided by the famous anthropologist Charbonnier concerning the historical characteristics of social classes and their evolution throughout history, which causes social and cultural changes, art, especially visual arts, will change the concepts and forms of representation. It means that the positive and negative developments in every community and its changes are due to class contradiction, and the characteristics of this contradiction are the creation of social and economic, and as a result, culture and art changes. However, with not changing the relations and cultural practices of simple and uncomplicated rural and mainly nomadic communities, over time and lasting for hundreds of years, it was found that the permanence of motifs in Iranian mental handwovens is due to the long-term stability of the non-urban weavers' lifestyle and the absence of complete and permanent manipulation by the dominant governmental and urban communities in their economic and cultural relations. Throughout history, the rise of managed urban carpet weaving has been observed many times, and most likely, the patterns of urban carpets emerged within the trend of non-urban weavings due to the inevitable connection of this community (as its examples are apparent in the present era) and some motifs have remained in it. Since this connection was not permanent and sometimes happened with fluctuations over several hundred years, it was not a durable movement; however, in some areas, they have completely replaced the local motifs.

Suggestions for further research

Considering the changes that have occurred in the nomadic communities so that they can no longer be regarded as an independent community from the urban society, it is necessary to find out the reasons for the production of nomadic carpets, especially in Fars, which is still somewhat prevalent. Further investigation is required regarding the reasons for this production and the criteria which the designing frameworks in these handwovens follow.

Acknowledgments

Here, the author considers it necessary to thank and appreciate the weavers mentioned below who have cooperated sincerely in conducting the field research and have been

responsive: Weavers of Bishneh, Deh Barin, Cheshmeh Shirin villages in Bahram Gur region of Neyriz County. Also, the weavers of the Northern areas of Fars Province: Qashqai nomads living in Abadeh County, Suryan Town in Bavanat County, Qashqai nomads living in the villages of Ardakpan, Igder, Qutlu and Shul-e Bozi village of Kamfirouz. In addition, the nomads living in the village of Atashkadeh in Firuzabad and, a group of Firouzabad carpet sellers, residents of She Chah village in Jahorm County, and the nomads living in the Nafar tribe in the village of Bagh in the South of Larestan of Fars.

References

- Afrough, M., Javani, A., Chitsazian, A. H., & Qashqaifar, F. A. (2016). Effective factors in the creation of abstract motifs in Qashqai handwovens. *Bagh-e Nazar*, 13(45), 77-90. **[In Pesian]**
- Azadi, S. & Parham, S. (1991). *Fars nomadic and rural handwovens* (Vol. 1). Tehran: Amir Kabir Publications. **[In Pesian]**
- Charbonnier, G. (1993). *Anthropology and art* (H. Masoumi Hamedani, Trans.). Tehran: Goftar. **[In Pesian]**
- Ferrier, R., W. (1995). *Arts of Iran* (P. Marzban, trans.). Tehran: Farzan Publications. **[In Pesian]**
- Kakavand, S. (2022). Analysis of the lattice (lozenge-band) pattern as a common design in the Zand era rugs. *Paykareh*, 11(30), 29-47. Doi: 10.22055/PYK.2022.17859. **[In Pesian]**
- Kiani, M. (2009). *Black tents, a study of the life of Qashqai tribe*. Shiraz: Kian-e Nashr Shiraz. **[In Pesian]**
- Parham, S. (1992). *Nomadic and rural handwovens of Fars.* Tehran: Amir Kabir. **[In Pesian]**
- Rahmani, A., Moghanipour, M. R., & Tafakori, H. (2021). Studying the features of design and pattern, color, and texture in Khamseh Arab carpets settled in the villages of Sarchehan city (Case Study: Ghani tribe). *Paykareh*, 10(25). 15-33. Doi:10.22055/PYK.2021.17278. **[In Pesian]**
- Thomas, G. V. & Silk, A. M. J. (2010). *An introduction to the psychology of children's drawing* (A. Mokhber, Trans.). Tehran: 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