PAYKAREH
Volume 13 Issue 35 Spring 2024 Pages 1-19

Original Research Article

A Hyper-Textual Interpretation of the Seven Planets` Motif Design in Seljuk Art (Case study «Enamel bowl» and book of «Aja'ib al-Makhluqat» by Zakariya al-Qazwini)

Alireza Azizi Yousefkand[1]; Farnoosh Shamili[2]; Mohammad Khazaei[3]; Bahman Namvar Motlagh[4]
1. PhD in Islamic Arts, Faculty of Industrial Arts, Tabriz University of Islamic Arts, Tabriz, Iran.
2. Corresponding author, Associate Professor, Department of Visual Arts, Faculty of Visual Arts, Tabriz University of Islamic Arts, Tabriz, Iran.
3. Professor of the Department of Islamic Art, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
4. Associate Professor, Department of French and Latin Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran.

Received: 1 September 2023 Revised: 6 December 2023 Accepted: 14 January 2024

Abstract

Introduction: The Seljuk era, was a prosperous time in case of dealing with art; during this time art reached to higher level, as numerous and diverse artworks with cosmological concepts were created, which represents the significance of cosmology in this time. The artists in this era, by considering the position of astronomy and cosmological issues, frequently reflected the relevant concepts and contents as practical decorations and motifs in their works. This study aims to comprehend the concepts of cosmological motifs to target the mutual influence of Seljuk artists on each other while designing these patterns; Therefore, the manner these artists influence each other in designing the planet motifs and their meanings has been addressed in two artworks related to Seljuk era; in this regard, the following questions arises: Which kind of hypertextuality is more likely to be influenced by the design of the target motifs of the planets? And what changes have been made in these motifs while influencing each other? The research aims to understand the manner the design of planets' motifs influence each other and the alterations in the two target works by focusing on the hypertextuality theory of Gerard Genette.

Research Method: A descriptive-analytical method has been adopted and the data was collected by using library sources; The results were analyzed relying on a qualitative method.

Findings: According to the research findings, the cosmological motifs that appeared in the Seljuk manuscripts are rather compatible with other built-in arts, in the case of decoration, besides considering the cosmological criteria; however, some changes have been made according to the artist's priorities. The artists in the Seljuk era were completely aware of the art developments of their own time and also the previous eras, as they tried their best to improve the art of their time by benefiting from the experiences of other artists.

Conclusion: the research finding showed that the planet motifs in «Ajaib al-Makhluqat» (hypertext) which is inspired by the planet motifs in the enamel bowl (pre-text or hypotext) have a transposition or transformation with serious function according to the hypertextuality of Genette. The created transformation in hypertext includes a variety of changes (gender, form, composition, and color). The miniature painter of «Ajaib-ul-Makhluqat» has not simply adopted an imitation attitude in creating a new and independent hypertext, as it has been designed differently.

Keywords

Seljuk Art, Planet, Pottery (Ceramic), Miniature Painting, Hypertextuality of Gérard Genette

How to cite this article: Azizi Yousefkand, A, Shamili, F, Khazaei, M,& Namvar Motlagh, B. (2024). A Hyper-Textual Interpretation of the Seven Planets` Motif Design in Seljuk Art (Case study «Enamel bowl» and book of «Aja'ib al-Makhluqat» by Zakariya al-Qazwini). *Paykareh*, 13 (35), 1-19.
DOI: 10.22055/PYK.2024.18789

©2024 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

Introduction and Problem Definition

Since the beginning of Islam, Muslims paid special attention to astronomy and other scientific phenomena, to know the precise praying time and other Sharia rituals. In the Seljuk era, art reached to highest prosperity, as frequent diverse artworks with cosmological concepts were created, which represents the significance of astronomy in this era. During this time, the artists by knowing the position of astronomy and cosmological issues, have frequently reflected astronomical concepts and themes in their works as decorations and practical motifs. The Seljuk era is one of the flourishing times of the Islamic world in case of dealing with science and art. They ruled over different regions (Iran, Central Asia, Turkey); Their support for artists and wise people (With the guidance of Iranian scientific ministers) as their attempt significantly contributed to the advancement of science and art. During this time, art and science were closely entangled. The art of pottery and book design were unique spaces for representing the cosmological sciences. The book written by Qazvini titled «Ajaib al-Makhluqat» (Wonders of Creatures) is one of the first written illustrated works that targets cosmology in specific parts. In this research, an enamel bowl created in the central regions of Iran and a copy of a book written by Qazvini, «Ajaib al-Makhluqat», illustrated and prepared in Iraq, were selected as two case studies, which both appeared first in the Seljuk era and decorated with the motifs of seven planets of astrology. Despite the expansion of the geopolitical territory of the Seljuqs and the occupied territories art prominently progressed in all fields; beyond this, each region was highly inspired by other regions, which resulted in the progress of art. One of the prominent features of Islamic Iranian art is the stability and evolution of different art schools; As, creating artworks in any school and time, was continuing and progressed in the next schools and eras. By considering this proposition, studying and analyzing artworks in different histories of Islamic-Iranian art requires a theoretical approach that targets the relations between artworks and influences each other in different historical times and regions of this expanded territory. To achieve this purpose, in this research, the «Hypertextuality» approach of «Gérard Genette» has been adopted to study and analyze the data gathered. The concept of hypertextuality is categorized as Transtexualité according to the approach of Gérard Genette, which targets the methods of adopting works from each other. In hypertextuality, creating text (b) without the presence of text (a) or hypotext is impossible, as, inspiration and partial influence are not focused, rather the general influence of one text on another text is addressed. By considering this theoretical background, this study aims to analyze the roles of the seven planets in two artworks that date back to the Seljuk era. The lack of independent research on this topic shows the necessity of doing this research. Therefore, two artworks here called figures decorated with the seven planets in the Seljuk era from the two different geographical regions, Iran and Iraq, were selected for study, which can be one of the best implications of hypertextuality according to the theory of Genette that has been discussed in this research. This research aims to study the relations between two different Seljuk artworks from two distinct geographical regions (A pottery work, or Hypotext from the central regions of Iran and a book design or hypertext from the territory of Iraq) according to the hypertextuality of Gérard Genette. So, the research questions are as follows: 1. Which type of hypertextuality is dominant in drawing the motifs of the planets that appeared in «Ajaib al-Makhluqat» influencing the enamel bowl during the Seljuk era? 2. What changes have been made while drawing these motifs in this process? To answer the research questions, the two case studies have been analyzed based on the two specific indicators of Gerard Genette's theory (Function and Relations).

Research Method

This study is qualitative research in which data analysis is carried out by using descriptive and analytical methods, according to hypertextual approach of Gerard Genette. The research data was collected from reliable library resources and other documents including academic theses, scientific articles, tables, and figures. In this process, initially, the two case study figures, hypotext, and hypertext, were introduced; Then, the establishing relations were presented based on the intra-semiotic, inter-disciplinary, and cross-sectional (Synchronicity) relations. Finally, the case studies have been evaluated according to the two indicators of Gerard Genette (Function and Relations). To address the transformation process of hypertext compared to the hypotext, it has been tried to describe the changes that occurred in the target motifs. The case studies include two artworks, 1. A Seljuk enamel bowl, kept in the Metropolitan Museum of Art, No. (57.36.4) and 2. The book «Ajaib al-Makhluqat» by Qazvini is kept in the Bavarian Library in Munich, No. 464 (in Arabic), which is referred to as hypotext and hypertext accordingly based on the theoretical foundation of this research. The technique of non-random purposive sampling has been selected for this study.

Research Background

According to the literature review, several researches which were addressing the influence of astronomy in Seljuk art were found and studied according to the research foundation as follows: «Canby, Beyazit & Rugiadi» (2016) in a book titled «Court and Cosmos: The Great Age of the Seljuqs»; Initially, the history of this era reviewed and then the influence of astrology and magic, the visual application of medical discovery, royal arts, burial issues, and literature in the artworks of this era studied. The book is a comprehensive study of the extent of Seljuk's achievements, which represents the glory of one of the most magnificent reigns in the Islamic era and provides insights into the rich cultural tradition that has formed the legacy of Islamic culture until now. In a similar study, «Canby, Beyazit and Rugiadi» (2020) in a book entitled «The Seljuqs and their Successors: Art, Culture and History», investigated the Seljuks' rule, the migration of societies and the exchange and combination of various traditions, including Turkmen, Iranian- Arabic-Islamic, Byzantine, Armenian, Crusaders, and other Christian cultures. Moreover, they tried to know how religious beliefs alterations, ideologies of authority, and lifestyles during the Seljuk era affected cultural and artistic productions, urban and rural architecture, memorial inscriptions, royal titles, and religious and magical practices. In the master thesis of «Sistani and Merasi» (2014) with the title «The pictorial Evolution of Symbols and Constellations in Iran's Written Works from the Seljuk to Safavid Eras», the authors studied the development process of aesthetics and symbolization of constellation motifs in astronomical written documents from the Seljuq era to the Safavid reign; they concluded that the constellations motifs and the relevant symbols originally date back to the pre-Islamic art and Muslim-dominated regions, including the territory of Iran. Another study by «Gholami Goodarzi, and Mahmoudi» (2021) thesis entitled «The Role of Astronomy in Pictorial Metal Works in the Seljuk Era» investigated the role of astronomy in making metal works illustration in the Seljuk era. Boyiri Kenari and Shateri (2023) in an article entitled «Review and analysis of decorative arrays of "non-observational astronomical instruments" of the Safavid period», investigated and studied about 35 engraved non-observatory astronomical instruments in the Safavid period and came to the conclusion that most The non-observational tools made in this period had a personal function and were mostly used to find the way and recognize the direction of the Qibla and to know the religious times and were also used as an offering. The most

common motifs are inscriptions and human-animal motifs of constellations and the twelve signs, the name of the maker and the date of manufacture, which were created by engraving and silver plating (To better display the position of the stars) on the works. Based on the literature review of this study, no independent research work similar to the present study was identified, as it has focused on the method of illustration works of Seljuk artists inspired by planets and addressing the hypertextuality theory of Gérard Genette.

Theoretical Foundation

The term intertextuality was first coined by «Kristeva» in 1966, in an article titled «Word, Dialogue and Novel». Her idea is based on the fact that texts are never created simultaneously, as other texts contribute to the creation of a new text (Azar, 2015). According to this idea, any new text is a texture influenced by other past textiles, as it can be said that only the mythical alone person who was attached to the intact world is excluded from the dialogic relationships by having his/her unique words (Todorov, 1998, 126). The idea of intertextuality argues that a new text is not merely inspired by a single or some other source as it is supposed that an emerging text is inspired by multiple sources and influenced by them (Namvar Motlagh, 2016, 34). Gerard Genette believes that intertextuality occurs as the result of the simultaneous presence of two or more texts and the actual presence of one text included in another text and addresses the influence and relations of these texts (Ahmadi, 2001, 320). According to the idea of Gérard Genette, there is no text independent from previous texts. He has considered the concepts of influence and inspiration, especially in hypertextual relations, as he establishes his idea based on the influence of multiple texts from each other (Namvar Motlagh, 2015, 83). Intertextuality is an approach that reveals the visual experiences of visual arts according to partial or deep influence by other texts and investigates the relations of a new work with other previous works (Parvizi, 2003). The concept of intertextuality according to the idea of Genette is classified into two major categories (1. Explicit or Covert 2. Implicit or Overt) (Namvar Motlagh, 2016, 38). By developing the ideas of Kristeva, Genette expressed the relations of one text with another text (s) with the new expression of transtextuality, and classified it into five groups of Intertextualite, Arcitextualite, Paratextualite, Metatextualite, and Hypertextualite (Azar, 2015). Gérard Genette has made many alterations in the general structure of it and presented a coherent approach which he coined «Transtextuality». A term that can be expressed as intertextuality from the point of structural foundation (Allen, 2001, 140). According to the idea of hypertextuality, the relationship between two texts is explained based on the adoption and influence level of two texts from each other (Namvar Motalagh, 2007). Thereby, it can be mentioned that while studying hypertextuality, the way of reproduction and expansion of texts is investigated; To achieve this, three basic conditions must be available as below: 1. The textual nature of the subject 2. The presence of two or more texts 3. Certainty of the relations between hypotext and hypertext (Namvar Motlagh, 2012). Genette, by studying the relations of hypertextuality, considered too many parameters, among them the type of relation is of great importance, and according to this concept, he categorized the relations of texts into the two types of «Homogeneity» (Imitation) and «Transformation» (Change). The criteria for Genette in this grouping is the style of adoption. According to the classification of Genette in addressing the presence of one text in other texts, three kinds of literary-artistic order have been mentioned with essential roles in the transformation from one text to another: funny, humorous, and serious. The emergence of each genre based on the relations between two texts has been briefly stated here (Tables 1 and 2) (Ghani & Mehrabi, 2019).

Table 1. The appearance style of three artistic types in each kind of hypertextual relations .Source: Namvar Motlagh, 2012.

No.	Expressive Genere	Hypertextuality	
		Homogeneity	**Transformation**
1	Entertainment/ Funny	Pastiche	Parody/ Parodie
2	Humoral	Charge Satire Pastiche parody in the common sense of the word	Travestissement parody in the common sense of the word
3	Serious	Forgerie	Transposition

The reason for using the hypertextuality approach in this study is to adapt it to the main purpose of the research, as it aims to investigate how Seljuk artists used to influence each other in creating cosmic motifs and to study the ways of influencing one text on another text according to the hypertextuality of Genette.

Table 2. The various types of relations in artistic hypertextual orders. Source: Ghani & Mehrabi, 2019.

No	Relation Type	Explabaiton
1	Pastiche	In this type, the style has been imitated, but in most cases, another topic has been addressed. Pastiche is a stylistic imitation of the pretext.
2	Charge	The exaggeration of hypertext compared to hypotext, which is accompanied by kind of humor.
3	Forgerie	The serious imitation of the hypertext compared to the hypotext.
4	Parody	There is a transformation in the style of hypertext compared to hypo text.
5	Travestissement/ Transvestism	There is a transformation in sexuality and the nature of hypertext compared to hypotext.
6	Transposition	Serious change in the style of hypotext to transpose multiple texts

Case Studies

The first object of study, which here is known as hypotext is an enamel bowl decorated with royal and astronomical motifs made in central or probably northern Iran, which was made on the order of the Seljuk court in the late 12th century to the early 13th century AD, and is now preserved in the New York Metropolitan Museum (No. 57.36.4) (Fig 1) The target bowl has been decorated with seven rings and a circular band with different motifs**.** The bowl is decorated with seven different circular motifs. The following motifs have been shown in order from first to sixth band: 1. Sun is personified in a human face, 2. Six planets are shown, 3. The profile of ten horseriders is drawn with birds among them. 4. There are two rows of geometric patterns, 5. Two rulers are shown sitting on the throne surrounded by twenty-six figures, 6. An inscription (damaged and repaired) in Kufic script containing words of praise for the Muslim king of the time, which is not readable due to the damage. The inscription content indicates that the artwork was ordered by the royal court. In the seventh and last band, a series of regular geometric motifs, in the shape of a circle surrounded the entire edge of the bowl (Table 3).

A

B

Fig 1. A: Seven planets shown on a clay-made plate, Seljuk era. Source: Ettinghausen, 1975.
B: Some images of constellations taken from Qazvini's «Ajaib al-Makhluqat» book, Munich copy. Source: Munich Bavarian Library.

The second figure or hypertext is the book «Aja'ib al-Makhluqat wa Ghara'ib al-Mawjudat» (Wonders of Creatures and Strangeness of Creatures) authored and gathered by Zakaria Qazvini. The author gave the book to «Abu Talib Tughril ibn Arslan bin Tughril». He was the Seljuk ruler of Iraq, who reigned from 556 to 573 AH. The book was initially written by Zakaria Qazvini in Arabic and later the Persian version provided by him. The Munich version of the book is known as the oldest version of Ajaib al-Makhluqat (Wonders of Creatures) by Qazvini based on the literature review of the research. It is preserved in the «Bavarian» library in Munich (No. 464, Arabic) (Fig 1). By referring to the contents of the opening page, the images presented were taken by «Mohammad bin Ali Dameshqi Moatayeb», in the city of Wasit, located in the south of Baghdad on the banks of the Euphrates River, and completed them in 658 AH/1280 AD [25/24 Shawwal 678 AH] (Von Hees & Schwartz, 2006). According to the title page, the Munich copy of the book was first illustrated and written during the author`s lifetime and completed three years before his death. The text of the book includes 467 images (Beyg Babapour, 2013, 139). This version contains the images and description of the constellations which are presented in the initial part of the book and is the closest source to the hypotext of this research study (Table 3).

Table 3. The characteristics of the Case studies. Source: Authors.

The Figures/ Case Studies			Date & Place of Creation	Owner	Artist	Place of storing Artwork
1	**Hypotext**	A bowl decorated by royal and astronomical motifs	At the end of the 12th century central in Northern Iran (Aja'ib al-Makhluqat wa Ghara'ib al-Mawjudat) «Wonders of Creation and Strangeness of Creatures»	Unknown Seljuk ruler at the time/ The owner of a dedicated inscription work	Unknown	Metropolitan Museum of Part No. (57.36.4)
2	**Hypertext**	The book Aja'ib al-Makhluqat	1280 AD, the city of Wasit, located in the south of Baghdad	Abu Talib Tughrel ibn Arslan ibn Tughrel, Seljuk	Muhammad bin Ali Dameshqi Moatayeb	Munich Bavarian Library No. 464 (Arabic)

Seven Planets

In ancient astronomy, the seven planets in the Solar System, were the sun, the moon, and the five planets Saturn, Jupiter, Mars, Venus, and Mercury. These celestial bodies are visible to the naked eye due to their brightness and were recognized before the invention of the telescope. In two case studies, these planets are personified, which have been discussed in this research (Table 4).

Table 4. The Manifestation of the seven planets in two case studie. Source: Authors.

Planet	Sun	Mars	Mercury	Venus	Moon	Saturn	Jupiter
Arabic Name	Shams	Al-Merrikh	Al-Atarod	Al-Zuharah	Al-Ghamar	Zohal	Mushtarî
Persian Name	Khorshid, Khur, Hoor Mehr	Bahram	Tir	Zohreh, Nahid	Mah	Keyvan	Hormoz
A Pottery from the Seljuk, Era	Fig 2	Fig 3	Fig 4	Fig 5	Fig 6	Fig 7	Fig 8
Wonders of creatures, Munich version	Fig 2	Fig 3	Fig 4	Fig 5	Fig 6	Fig 7	Fig 8

Planet of Sun: The Sun is considered the main celestial body among the other planets of our solar system, and is the first planet that was known by humans who found its essential role in preserving human life and nature. According to early man, the sun was the center of existence, in the place of God with an essential place in many religions including Mithraism. In astronomy, frequent characteristics such as wisdom, knowledge, generousness, pride, purity, calmness, and patience are attributed to the sun (Mosafa, 1978, 248). In the first case study, the enamel bowl, the center of the bowl is decorated with the image of the sun which is a manifestation of it and the six other planets of the solar system have been placed around it, according to the motion of the hands of the clock: Mars, Mercury, Venus, Moon, Saturn and Jupiter. The sun is personified with round eyebrows, big eyes, and small lips which all represent a female character. In this case, only the human face of the sun has been shown, which is surrounded by two rows of radial lines. The artist has used gold, blue azure, and ocher colors in this work (Fig 2). In the second figure, the book «Aja'ib al-Makhluqat wa Ghara'ib al-Mawjudat» (Wonders of Creatures, the Bavarian Library copy), the sun is shown in the form of a complete human body. Despite a distorted figure, the type of design and clothes represent the sun in the character of a man. Sun, the man is sitting on the throne like a king and dressed in a formal royal dress, with a sword on his knees as a sign of power and royalty, in which there is a circle in front of his face representing the sun by using blue, azure and red colors (Fig 2).

A B

Fig 2. A: Sun motif, enamel bowl of Seljuk era. Source: Ettinghausen, 1975. **B:** The sun motif («Ajaib al-Makhluqat», Qazvini). Source: Munich Bavarian Library.

Planet of Mars (Bahram/Persian): Mars is the fourth planet in the solar system. The Persian name of this planet is Bahram, and Mars according to the Arabic-Greek language. Bahram or Warahrān, with the Avestan equivalent of «Verethragna» means victorious, warrior, and conqueror. In Persian poetry, there are frequent references to Mars to remind us the characteristics of anger and valor, which is reminded as Bloody Mars, Haider-e Razm-e Falak (the warrior of felucca battle), and Mars, the Warrior (Mosafa, 1978, 730). This star has been the God of War according to Iranian, Greek, and Roman fiction; Thereby, astrologists have considered Mars as the star of cruel soldiers and rulers, a representative for thieves and corrupters (Mosafa, 1978, 729). In the first figure, the enamel bowl, the planet of Mars appeared as a warrior with a Mongolian face, sitting in a cross-legged position, holding a sword on his left shoulder with a severed head in his right hand. There is a circle around the head of the warrior in which the eyes are looking to the right side. The golden, brown, and juniper colors have been used in this figure. In the second figure, the book «Ajaib al-Makhluqat» (the copy of Bavarian Library), Mars is depicted as a red-robed warrior sitting on a throne, with a sword in his right hand and a severed head in his left hand, while looking at the front side. The ocher, red, and dark blue colors have been used in drawing the figure. Despite the damage of figure faced, the design of the clothes clearly shows that a man is depicted. The ocher, red, and azure colors have been used in drawing the figure (Fig 3).

A B

Fig 3. A: The motif of Mars in the Seljuk enamel bowl. Source: Ettinghausen, 1975. **B:** The place o according to the book «Ajaib al-Makhluqat». Source: Munich Bavarian Library.

A B

Fig 4. A: The motif of Mercury in the Seljuk enamel bowl. Source: Ettinghausen, 1975. **B:** The plac Mercury according to the book «Ajaib al-Makhluqat». Source: Munich Bavarian Library.

Planet of Mercury (Tir/ in Persian: Arrow): It is the closest planet to the Sun. Mercury is the smallest and fastest planet in the solar system. This planet is known as an evasive planet, which is why the ancient Iranians called it Tir which means an edgy arrow. In ancient Rome, it was also known as «Mercury» or «Messanger of the Gods»; In ancient Greece, it was called «Hermes» or «God of Speed». In astrology, the planet Mars is the star attributed to poets, sages, medics, painters, merchants, marketers, and others. It has also been referred to in Persian poetries as Kateb-e Gardoon (The scriber of the sphere), Akhtar-e Danesh (Star of Knowledge), Dabir-e Anjom (Secretary of Stars), and Kateb-e Alavi (Ghahari Gigolo & Mohammadzadeh, 2010, 13). In Persian and Arabic literature, Mercury is also known as Dabir-e Falak, which means the secretary of the planets. Based on these explanations, the illustrated books, it is representing a sitting scriber man. In the first figure, the enamel bowl, Mercury is depicted as a scriber man, representing Mongolian Turkish clothes and appearance, sitting cross-legged, looking right side, while holding a pen in his right hand.

A circle outlines the figure's head from the background (Fig 4). The gold, ocher, and blue colors have been used in creating this work. In the second figure, the book «Ajaib al-Makhluqat» (The copy of Bavarian library), Mercury is depicted as a scriber man, in Persian clothes and appearance, with a pillow at the back of his head, sitting cross-legged, looking at the left side, while holding a pen in his right hand. A colored circle outlines the figure's head from the background. The ocher, pink and blue-green colors can be seen in this artwork (Fig 4).

Venus (Zohreh/Nahid in Persian): Venus is the second planet after Mercury in the solar system. «Venus» in Latin and ancient Greek mythology was derived initially from the goddess of love and beauty (Aphrodite) in ancient Roman. In Persian literature, Venus is referred to as Nahid and Bidokht, the latter in ancient Persian literature was referred to as Baghdokht and means «the Daughter of God». The other names of the planet are Anahita, Anahid or Nahid means purity and perfection, which refers to the guardian angels of water. According to the rules of astrology, this planet is described by characteristics like adornment and luxury, star of women, pleasure, and happiness, sarcasm and false swearing, love and elegance. In Persian literature, the planet Venus is known as a woman who plays the string, and the music, and the woman who sings, as the name of Venus or Zohreh in Persian is associated with poems, and resembles singing and playing (Mosafa, 1978, 345). In the first figure, the enamel bowl, Venus resembles a woman playing the harp, and balbas with a Mongolian Turkish appearance, sitting cross-legged, looking to the right side, and holding a club in her right hand. The device of Barbat or Barbud is in harmony with the circle form surrounding the figure and outlines the background by its color (Fig 5). The golden, maroon, light brown, and blue colors have been used in this figure. In the second figure, the book «Ajaib al-Makhluqat» (The copy of Bavarian library), Venus is depicted as a woman playing harp, in a Persian dress and appearance, with a pillow at the back of the head, sitting cross-legged position, looking at the right side, and holding a club in the right hand. Although the figure is rather damaged, the type of design and clothes represents a woman. The ocher, orange and blue colors have been used for drawing it (Fig 5).

A B

Fig 5. A: Venus in the Seljuk enamel bowl. Source: Ettinghausen, 1975. **B:** The place of Venus in the book «Ajaib al-Makhluqat». Source: Munich Bavarian Library.

A B

Fig 6. A: The motif of Moon/Qamar in the Seljuk enamel bowl. Source: Ettinghausen, 1975. **B:** The motif of Moon/Qamar in the book «Ajaib al-Makhluqat». Source: Munich Bavarian Library

Planet of Saturn (Keyvan): After Jupiter, Saturn is the second-largest planet in the solar system and the most distant planet that ancient astronomers could see at that time. This planet is named after the Roman god of agriculture and wealth who was also the father of Jupiter. This planet was an ancient Roman god of agriculture and wealth which was known as the father of Jupiter. «God Saturnus» was associated with the planet Saturn and the god of agriculture in ancient Rome. This planet was known to early humans, including Babylonians and Far Eastern astronomers. The name of this planet was inspired by the ancient Roman god Saturnus, which was known as «Cronus» in ancient Greeks. The Romans identified the planet Saturn with the Greek goddess Kronos. Saturn or Zohal in Persian, means «to be distant or remote». According to astrologers the planet Saturn is attributed to the lord of castles, elders and peasants, past families, black slaves, desert dwellers, ordinary people, and ascetics with no knowledge, and it is referred to as ignorance, greed, grudge, malice, conflict and laziness (Mosfa, 1978, 237). In the first figure, the enamel bowl, the planet Saturn/Keyvan is depicted in the form of a man in Western clothes and appearance, in a sitting position facing right, holding two ax-like weapons in both hands with a colored circle behind his head (Fig 7). The artist has used golden, maroon, light brown and blue colors in drawing the figure. In the second figure, the book «Ajaib al-Makhluqat» (The copy of Bavarian library), Saturn is depicted in the form of a man in Western clothes and appearance, sitting on a chair facing right, wearing a long cone-shaped hat, with a long sickle on his left shoulder. The artist has used ocher, orange, and blue colors in drawing the figure (Fig 7).

A B

Fig 7. A: Saturn in the Seljuk enamel bowl. Source: Ettinghausen, 1975. **B:** Saturn motif in the book «Ajaib al-Makhluqat». Source: Munich Bavarian Library.

A B

Fig 8. A: Jupiter in Seljuk enamel bowl. Source: Ettinghausen, 1975. **B:** Jupiter in «Ajaib al-Makhluqat». Source: Munich Bavarian Library.

Jupiter (Hormuz): It is the largest planet in our solar system, which was known as «Zeus» in ancient Greek and «Jupiter» (God of nature) in ancient Rome. In Arabic, it is also called Khatib (lecturer) and Judge in Heaven. Jupiter in ancient Iran, was worshiped as the bright/ shining god of the sky (Hormazd/ Hormuzd) which dates back to the mehr religion and even earlier. «Ahuramazda» in the Zoroastrian religion, was the same belief as Hormuzd or Urmuzd and according to astronomical rules, Hormuz planet is the star attributed to judges, scholars, nobles, the owners and lords of astrologers and God-fearers or God-worshippers Tarsayans (Mosafa, 1987, 736). In the first case, the enamel bowl, the planet Jupiter or Hormuz is depicted as a man with a beard in Mongolian Turkish dress and appearance, who is sitting facing right, holding a book-like object in his left hand, raising his right hand, with a colored circle behind his head (Fig 8). The artist has used golden, maroon, light brown and blue colors in drawing the figure. In the second figure, the book «Ajaib al-Makhluqat» (The copy of Bavarian library), the planet Hormuz is depicted in the form of an old man

with Persian clothes and appearance, sitting facing right, with a small device in his left hand and a larger device in his right hand with a pillow behind his head. The artist has used the colors of ocher, orange, and blue in drawing the figure (Fig 8).

Textual Relations between the two figures (case studies)

According to the theory of Genette, texts have different visual or verbal signs. If these texts follow the same sign or models, then they are either in a transtextual (Intra-sign/Intra-semiotic) or (The same semiotic order); Otherwise, their communication will be of inter-textual semiotic relation (Namvar Motlaqh, 2015, 260-261). According to this concept, there is an intra-semiotic relation between the case studies of this research, and both follow a pictorial system. Based on the theory of Genette, the target texts may follow two different models arising from different cultures. If the texts belong to the same culture, their relations are intra-cultural, and if the texts belong to different cultures, there is an inter-cultural relationship between them (Namvar Motlagh, 2015, 260). Based on this, the target texts in this research follow an intra-cultural relationship, as they belong to the same Iranian culture in the Seljuk era. Due to not so long interval between the creation of these two texts, hypo-text and hyper-text, they follow a transverse or simultaneous semiotic relation. If the works under review belong to the same field, their relationship is called (Intra-discipline) and if the works belong to different disciplines, there is an (Inter-discipline) relationship between them. Based on this, the works in this research have had an interdisciplinary relationship, as the first figure belongs to a pottery work and the second one belongs to the art of book design (Table 5).

Table 5. Semiotic Relations between two case studies in the research. Source: Authors.

NO.	Semiotic Relation	Implication
1	Intra-Semiotic	Two case studies follow the same pictorial order.
2	Intra-Cultural	Two case studies belong to Persian/ Iranian culture.
3	Transverse or simultaneous relation	Two case studies belong to the Seljuk era
4	Inter-disciplinary field	Two case studies belong to two different fields: (Hpo-text: pottery, Hyper-text: painting).

Typology of Hypertext

The French literary theorist, Gérard Genette defines two indicators (Function and Relationship) for the typology of works, then classifies the works in one of the six types of hypertext. Gérard Genette typologies of hypertext are: pastiche, charge, forgery, parody, travestysman and transposition.

1. The Index of Function: This index examines the intention or effect of any action that can be funny or humorous (Charge), humorous or serious (Namvar Motalagh, 2012). In humorous function, the relation of the hypertext to the hypotext is for reproducing text, along with a kind of humorous and entertaining aspect. In this textual relation, hypertext follows a kind of devaluation and critical aspect compared to hypotext. In Forgerie, hypertext aims to continue the work and translate the work, with literary and artistic adaptations, and similar functions. Considering that the book «Ajaib al-Makhluqat» was dedicated to the king of that time, it is almost certainly a royal official book that was ordered by the court, and influenced by the pottery belonging to the court. Moreover, there is no sign of criticism, devaluation, or humorous items. So, according to the indicator of function, the influence kind of hypertext by hypotext is known as serious. Finally, based on the

analysis of the hypertext and hypotext, the typology of the hypertext in the book «Ajaib al-Makhluqat» is a kind of «transposition», that means, the hypertext influenced by its hypotext, in another form and texture of reproduction. Transposition includes two fields of visual and thematic forms. The hypertext in this research is classified as visual transposition, as the theme and content have not changed, only the form or the appearance of the planets has altered (transition from the Seljuk style of design to the Persian/Iranian one) and the theme (Cosmology) has remained unchanged. Moreover, regarding the types of transposition, it is a kind of artistic one, under the subgroup of inter-artistic transposition, as the hypertext has been influenced by another art field; in other words, the hypotext and hypertext belong to two different artistic disciplines (Table 6).

Table 6. Types and typology of Transposition. Source: Authors.

Types of Transposition		**Sub-type of Transposition**	
1	Formal Transposition	Literary Transposition	1 .Intralingual Transposition 2. Interlingual Transposition
		Artistic Transposition	Intra-artistic Transposition 2. Inter-artistic Transposition
2	Thematic or Content Transposition	Literary-Artistic Transposition	1.Transposition from literary type to artistic 2.Transposition from artistic type to literary

2. The Indicator of Textual Relation: According to the idea of Gérard Genetet, textual relations mean the degree of adoption in the hypertext or the second text, to the hypotext or the first text. This indicator deals with the Homogeneity or imitation and Transformation or change of the hypertext compared to the hypotext. Genette then introduced his idea on hypertextuality, based on two indicators of relations and function (Table 2). It seems that the artist of «Ajaib al-Makhluqat» in adopting the pictorial figures of an enamel bowl, has been loyal to the whole structure of the work, but not to design elements and details. In other words, hypotext and hypertext in this study, have a relation of transformation kind, as the hypertext is not completely following the hypotext. These changes are noticeable in four types of transformation (Gender, shape, composition, and color).

2-1. Gender Transformation: In this kind of transformation, the changes in the figures' gender of the two works have been considered. The seven planets have been personified in the same sexual characteristic in both examples, except in one case in which the sun is drawn as a female (The first figure), Sun, the Mistress, and in the second figure it is drawn as a male, Sun, the Mister (Table 7).

Table 7. Gender Transformation in the two case studies. Source: Authors.

Planet		**Sun**	**Mars**	**Mercury**	**Venus**	**Moon**	**Saturn**	**Jupiter**
Gender Transformaiton	Hypotext	Female	Male	Male	Female	Female	Male	Male
	Hypertext	Male	Male	Male	Female	Female	Male	Male

2-2. Formal Transformation: In this kind of transformation, the emphasis is on the pictorial and formal changes of the two case studies compared to each other. There are specific figurative changes in the hypertext, compared to hypotext, including changes in appearance, the general appearance of the clothes, outfits, and other decorations. In the first case study, the enamel bowl, which is known as hypotext here, the artist has used the common Turkish-Mongolian dressing to personify the planets. As in most enamel pottery of this time, the figures were characterized by round faces and elongated eyes, bigger heads compared to the body, and a halo around the head to outline the background, which was

under the influence of Manichean art; the clothes are decorated with geometric motifs without wrinkles. As mentioned earlier, the human body of the planets is equipped with some outfits, in harmony with the surrounding circle. In the figure, the book «Ajaib al-Makhluqat» (The copy of Bavarian Library) as hypertext, the artist has not completely followed the hypotext. Opposite to the hypotext, the artist has shown the Sun planet in a male body. Moreover, to cover the planets with human dress, the common clothes of the Abbasid have been shown. These clothes have been taken from the Sasanian dressing form which has some wrinkles inspired by the influence of Byzantine art. The planets personified in male form have beards similar to the Iranian/Persian and Semitic races. Also, as mentioned above, in designing the outfits and other accessories, the artist has not completely followed the hypotext (Table 8).

Table 8: Formal transformation in the two target figures. Source: Authors.

Planet	Formal Transformation	
	Hypotext	**Hypertext**
Sun	Only the face is depicted in Mongolian Turkish appearance	The figure is personified in Iranian appearance (face & clothes)
Mars	Mongolian Turkish face & clothes	Persian face & clothes
Mercury	Mongolian Turkish face & clothes	Persian face & clothes
Venus	Mongolian Turkish face & clothes	Persian face & clothes
Moon	Mongolian Turkish face & clothes Open hairstyle	Persian face & clothes A pillow behind the head
Saturn	A figure in Western Turkish face & clothes, while holding two axes	The figure in Western appearance (face & clothes) while holding a long sickle
Jupiter	Mongolian Turkish face & clothes	Persian face & clothes A pillow behind the head

2-3. Transformation of Composition: In this type of transformation, organizing the position of the work components is considered to create harmony and proportionality in the whole and between different parts of the two figures. The composition of the figures in the hypertext shows significant variations compared to the hypoext, including the angle of view in the figures, the outfits, and the kind of tools in their hands. In the first figure, the enamel bowl as the hypotext, all planets are facing to their right side, except for the moon which is facing the front side. In the second figure, the book «Ajaib al-Makhlughat» as the hypertext, three planets are looking to the right side, three planets facing the front side and only Mercury is looking to the left side. Opposite to the hypotext, the work`s creator has personified the sun in a male body with a sword in his hand. In Mars, the place of the sword and the severed head has been replaced. In Mercury, a pillow has been added to the back of the figure's head. Venus is presented in a square shape, despite the hypotext; Moreover, the bow in her hand has a triangular shape. In moon, the lady moon is holding the circle facing her face. In Saturn, a chair and a long sickle with a long trumpet-shaped hat have been added to the figure. The outfits used for designing Jupiter planet have also been changed and a pillow has been added to the back of the figure's head (Table 9).

Table 9. Transformation of composition in the two case studies. Source: Authors.

Planet	Transposition of Composition	
	Hypotext	**Hypertext**
Sun	The figure is facing the right side	The figure is shown on a royal throne or robes, a sword on his knees, facing to the front side in a round face
Mars	Holding a sword on his left shoulder and a severed head in the right hand, facing to the right side	A sword in his right hand, a severed head in his left hand, looking at the Front.
Mercury	In a cross-legged position, facing right side, holding a pen in his right hand with a circle around his head	A pillow on the back of the head, cross-legged position, facing the left side, a pen in the right hand, and a circle around his head.
Venus	In a cross-legged position, facing to the right side, having a plectrum in the right hand, Barbat or Oud in a circle shape, colored circle behind the figure.	A pillow on the back of the head, in cross-legged position facing to the right side, a club in the right hand, the face of the the figure is distorted.
Moon	Sitting in a cross-legged position, looking at the front, a colored circle in front of the figure	Sitting in a cross-legged position, looking at the front, a circle in front of the figure, a pillow at the back of the head, distorted face
Saturn	Seated facing the right side, holding two ax-like weapon in both hands and a colored circle behind the head	Seating on a chair facing the right side, a long con or trumpet-like cap, long sickle in the left hand holding on shoulder
Jupiter	Seating position, facing right side, book-like object in left hand, right hand raised and colored circle behind the head.	An old man in a Persian dress and face, sitting facing the right side, two tools in both hands, a pillow behind his head.

2-4. Color Transformation: In this kind of transformation, the emphasis is on the color changes of the two figures and their components compared to each other. There are significant changes in the coloring of the figures compared to the hypotext. In the first figure, the enamel bowl, which is known as hypotext here, generally the colors show dark and rough tonalities, while in the second figure, the book «Ajaib al-Makhluqat» (copy of the Bavarian Library), as a hypertext, the artist has used more transparent and brighter colors for planets and related components compared to the hypotext. Light blue has been used instead of dark blue in the hypotext and light brown color instead of dark maroon color. Also, instead of golden color, light and yellow colors have been used (Table 10).

Table 10. Color transformation in the two case studies. Source: Authors.

Planet	Color Transposition	
	Hypotext	**Hypertext**
Sun	Golden, maroon, blue	Ocher, blue, and red
Mars	Golden, brown, and maroon	Ocher, blue, and red
Mercury	Golden, maroon, and blue	Ocher, pink, and green
Venus	Golden, maroon, brown and blue	Ocher, orange, and blue
Moon	Golden, maroon, brown and blue	Ocher, pink, orange, and blue
Saturn	Golden, maroon, brown and blue	Ocher, orange, and blue
Jupiter	Golden, maroon, brown and blue	Ocher, orange, and blue

Conclusion

Art in Persian territory has always been a constant current from the beginning to the present time and has followed an evolutionary process; artists in all historical times have been fully aware of the past art and struggled to develop and prosper the art of their time to its highest level by taking advantage of the past experiences. Considering it, in this research, an attempt has been made to study and analyze the inspiration for the design and drawing of the seven planets in the book «Ajaib al-Makhluqat» (the copy of Bavarian Library) from an enamel bowl in the Seljuk era, based on the hypertextuality of Gerard Genette. In response to the first question to know which type of hypertextuality is more followed under the influence of the planets figure in the book «Ajaib al-Makhluqat» inspired by the enamel bowl in the Seljuk era, the following can be concluded: According to the literature review of the research, it can be concluded that the planets design in the second figure, «Ajaib al-Makhluqat» (thecopy of Bavarian Library) as the hypertext here, shows kind of transformation or changes compared to the hypotext. Moreover, considering the functionality, it is placed in the serious category; as a result, according to hypertextuality of Gerard Genette, it is categorized as textual transposition or a transformation with a serious function. In response to the second question, to know what changes have been made in the design of the planets in this influencing process, it can be mentioned that there are four examples of variation and transformation: (gender, form, composition, and color). Although the artist was influenced by a hypotext of his time in creating the illustrations and motifs of the book «Ajaib al-Makhluqat», but he did not limit himself to repetition and imitation and insisted the artist used his creativity. In other words, the artist of the book «Ajaib al-Makhluqat» has not imitatively followed the artists of his time and has gone beyond his hypotext, as he is more influenced by the Persian traditional painting and his society. In the process of creating hypertext and the influence of the author of the book "Ajaib al-Makhluqat" from the artist of the enamel bowl, due to the difference in the cultural, artistic, and social background, the hypertext has shown a kind of transformation. The changes in the figures of the seven planets of «Ajaib al-Makhluqat» in addition to creating a new and independent work, have also created a hypertext related to the art and society of its time in which the work has been created. In some parts of the paintings, the artist refers to the cultural-artistic and social characteristics of the Persian society, for example, using Iranian common clothes in Abbasid miniatures, the fluid and dynamic lines around the figures, the creation of wrinkles in the clothes of the figures, and the design of the figures according to Persian appearances all refer to the aesthetic rules of Iranian painting. Finally, it can be concluded that although the painter of the seven planets in the target book was influenced by work with Turkish Seljuk cultural-artistic characteristics, he created an independent novel work by applying thoughtful adaptations in which the culture and tradition of Iranian/Persian techniques of painting have been continued.

Author Contributions

This article has been extracted from the Ph.D. thesis of the first author entitled «Intertextual interpretation of the sun motif in the art of the Seljuqs of Iran», which was carried out under the guidance of the second and third authors and the advice of the fourth author at Tabriz Islamic Art University.

Acknowledgment
Not applicable.

Conflict of Interest
The author (s) declare that there are no potential conflicts of interest related to this research, in writing, and publication of this article

Research Funding
The author (s) did not receive any financial support for conducting the research, writing up, and publication of this article.

References
- Ahmadi, B. (2001). *The Structure and Interpretation of the Text* (8th Ed). Tehran: Markaz. **[In Pesian]**
- Allen, G. (2001). *Intertextuality* (P. Yazdanjoo, Trans). Tehran: Markaz. **[In Pesian]**
- Azar, E. (2015). An analysis of Genette intertextuality. *Journal of Literary Criticism and Stylistic Research*, 7(24), 11-31. **[In Pesian]**
- Beyg Babapour, Y. (2013). *Aja'ib al-Makhluqat wa Ghara'ib al-Mawjudat* [The Wonders of Creatures]. Tehran: Safir Ardehal. **[In Pesian]**
- Boveyri kenari, A., & Shateri, M. (2023). Investigating and Analyzing Decorative Designs of "Non-Observational Astronomical Instruments" of the Safavid Period. *Paykareh*, *12*(34), 56-75. doi: 10.22055/pyk.2023.18677 **[In Pesian]**
- Canby, Sh, Beyazit, D, & Rugiadi, M. (2016). *Court and Cosmos: The Great Age of the Seljuqs*. USA: Yale University Press.
- Canby, Sh, Beyazit, D, & Rugiadi, M. (2020). *The Seljuqs and their Successors: Art, Culture and History*. Scotland: Edinburgh University Press.
- Ettinghausen, R. (1975). Islamic Art. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 33(1), 3–52.
- Ghahari Gigolo, M & Mohammadzadeh, M. (2010). Comparative study of Constellation in Sovar al-kavakeb and metal works of the 5th to 7th centuries of Hijri]. *Negare Scientific Research Quarterly*, 5(14), 5-21. **[In Pesian]**
- Ghani, A., & Mehrabi, F. (2019). Analysis and Assessment of the Visual Elements of a Prayer Rug from Safavid Period by Gerard Genette's Theory. *Negareh Journal*, 14(52), 68-83. doi: 10.22070/negareh.2019.4131.2111. **[In Pesian]**
- Gholami Goodarzi, T., Mahmoudi, F. (2021). *The Role of Astronomy in Pictorial Metal Works in the Seljuk Era* (Master's Thesis of Handicrafts). Faculty of Art and Architecture, Mazandaran University, Babolsar, Iran. **[In Pesian]**
- Mosafa, A. (1978). *Encyclopedia of Astronomical Terms Along with Cosmic Words in Persian Poetry*. Tabriz: Institute of History and Culture. **[In Pesian]**
- Namvar Motlagh, B. (2007). Transtextuality, the study of the relations between one text and other texts. *Research Journal of Human Sciences*, (56), 83-98. **[In Pesian]**
- Namvar Motlagh, B. (2012). Typology of Hypertextuality. *Literary Research Quarterly*, 9(38), 139-152. **[In Pesian]**
- Namvar Motlagh, B. (2015). *An Introduction to Intertextuality*. Tehran: Sokhan. **[In Pesian]**
- Namvar Motlagh, B. (2016). *Intertextuality: from structuralism to postmodernism* (Theories and Applications). Tehran: Sokhan. **[In Pesian]**
- Parvizi, M. (2003). Genealogy of the term intertextuality. *Tindis Biweekly*, (15), 8-10. **[In Pesian]**
- Sistani, E., Merasi, Mohsen. (2014). *The pictorial Evolution of Symbols and Constellations in Iran's Written Works from the Seljuk to Safavid Eras* (Master's Thesis of Graphic). Faculty of Arts, Shahed University, Tehran, Iran. **[In Pesian]**
- Todorov, T. (1998). *Mikhail Bakhtin: The Dialogical Principle* (D. Karimi, Trans). Tehran: Markaz. **[In Pesian]**

- Von Hees S., Schwartz E. (2006). The bird illustrations in a thirteenth century Arab natural history.' Interdisciplinary Science Review 29, Nr. 3: 231-247. (A. Aghajani, Trans), *Golestan Art*, 2(2), 78-90. **[In Pesian]**

PAYKAREH
Volume 13 Issue 35 Spring 2024 Pages 20-35

Review Article

Investigating the Emergence of Bright Circles in «Orphism» Based on the Evolution of the Color Element and Geometric Shapes

Amir Shabanipour Foumani[1]; **Marzieh Babaei Chahardeh**[2]
1. Corresponding Author, Faculty Member of Painting Department, Faculty of Art and Architecture, Gilan University, Gilan, Iran.
Email: amirshabanipour@guilan.ac.ir
2. Master of Art Research, Faculty of Art and Architecture, Gilan University, Gilan, Iran.

Received: 19 August 2023 Revised: 7 January 2024 Accepted: 31 January 2024

Abstract

Introduction: «Orphism» is one of the most important artistic movements in world art history, and its bright colors and circular shape are among its most essential features. This movement is a branch of «Cubism» style. Cubism was an advancement in art that influenced artists to abandon existing traditions and form new movements, such as Orphism. The present research first examines the color and form in the works of Orphism, and in order to investigate its evolution, it examines the color and geometric shapes in Cubism to discover the factors that cause changes in the transition from Cubism to Orphism. Then, it explores what is so powerful about the circle shape that drives artists to use it to convey ideas. This research aims to investigate the emergence of bright circles in Orphism based on the evolution of the color element and geometric shapes in the transition from Cubism to Orphism and to identify these developments in the works of artists such as Picasso, Braque, Gris, Delaunay, and Kupka.

Research Method: The current research method is descriptive-analytical, and data collection is conducted using documents and library materials, such as note-taking and photo reading. The statistical population of this research is thirteen paintings in Cubism and Orphism styles.

Findings: The circle shape was the best way to evoke music due to its endless and continuous movement in combination with bright and vibrant colors. When music is depicted, the evidence shows that abstraction and reaching something beyond the material world are concerns for them; this is one of the other reasons for choosing the circle shape, which symbolizes the reflection of the world, unity, sublimity, integrity, and divine nature. The representation of movement, music, and celestial symbols with bright, vibrant colors and a circular shape in the works of Orphism can be seen as the continuation of the geometry of Cubism, and on the other hand, compared them with everyday day and earthly scenes, such as nature and still life with limited colors and dimensions of Cubism.

Conclusion: Cubist artists with a realistic mentality sought to express earthly and material events. Orphisms followed an extraterrestrial and spiritual point of view and displayed it in their works with bright circles, one of the oldest meaningful symbols of humanity.

Keywords

Color, Geometry, Cubism, Orphism, Brilliant Circle

How to cite this article: Sahabanipour Foumani, A, & Babaei Chahardeh, M. (2024). Investigating the Emergence of Bright Circles in «Orphism» Based on the Evolution of the Color Element and Geometric Shapes. *Paykareh*, 13 (35), 20-35.
DOI: 10.22055/PYK.2024.18820

©2024 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

Introduction and Problem Definition

Orphism is an art movement that relies on the feeling of pure color as a means of expression and structure. This movement was always considered a branch of Cubism. Due to the innovation in the way of seeing, Cubism was considered the most revolutionary and predominant artistic movement of the 20th century, which had a significant impact on artistic productions with a different approach and caused many changes after itself, and eventually led to the creation of new trends such as Orphism. In the Orphism movement, the form moved away from simple subjects and still life, based on the geometry of the cone, cylinder, and sphere, which were the favorites of Cubism artists, and moved towards pure abstraction until the circle became the central element of Orphism artists. Another significant development in the transition from Cubism to Orphism was the emergence of Orphism's vibrant color palette in contrast to the primarily monochromatic compositions of Cubism. Robert Delaunay, who was considered the pioneer of Orphism, saw color as an element that could create rhythm and movement as well as the lines and forms of Cubism. Accordingly, the combination of bright colors and circular forms, in general, changed the structure and content of art. Therefore, the current research aims to investigate the emergence of bright circles in Orphism based on the transformation of the color element and geometric shapes in the transition from Cubism to Orphism, according to the works of several artists. In this regard, the works of each artist are studied based on their attitude and approach to form and color. Finally, by examining the course of evolution from Cubism to Orphism and comparing the works of artists of these two movements, their discrepancies in form and color are determined. In line with the aims mentioned above, an attempt has been made to answer the following questions: How are the color and geometry in each of the works of Cubism and Orphism artists? On what basis did the developments in the color element and geometric shapes happen during Orphism? What has made the circle shape become a lasting and recurring element over time? The present research has tried to achieve a clear understanding of the changes in the geometric forms and colors used in the works of Orphism.

Research Method

The current research method is descriptive-analytical, and data collection is conducted using library materials, such as note-taking and photo reading. In the process of this research, the desired information was collected using written documents from library sources and databases, and then the description, analysis, and evaluation were continued. The data analysis method is qualitative. The statistical community is a sample of paintings by the artists «Picasso», «Braque», «Gris», «Delaunay», and «Kupka», in the styles of Cubism and Orphism. The intended time frame is the beginning of the 20th century, and it has been carried out in the territory of European geography. In the present research, the works of two styles have been studied based on changes in color and geometry.

Research Background

Many studies have been done so far about Cubism. One of the essential articles that examines Cubism is «Modern art and movements influencing it» by «Gudarzparvari and Zaimran» (2012). This article explores the most critical work of Cubism (The Young Ladies of Avignon). The result suggests that Cubism describes the foundation of its approach in the art of simplification, and Cubism artists summarized their works in the realm of geometric shapes and volumes. In his thesis entitled «Comparative study of the painting works of the school of Futurism with the school of Cubism having an emphasis on time and movement», «Zamani Tehrani» (2021) discussed items such as the dimension of time in Cubism and compared it with Futurism. He concluded that the compositions of Cubism do not exist in the real world if they are inspired by nature. At the same time, Futurism praised the modern world, the machines, speed, and violence. Regarding the background of studies on Orphism, investigations by «Chipp» (1958), an art historian and critic, can be mentioned, who, in the article entitled «Orphism and color theory» examines the origins, development, and importance of Orphism on the broader framework of modern art. He deals with the theories and techniques used by Orphism artists. Generally, Chipp's writings on Orphism and color theory provide valuable insights into the artistic philosophy and strategies employed by Orphism painters, as well as a broader understanding of art.

Color and Geometric Shapes in Cubism

Cubism artists tried to present the totality of a phenomenon at once on a two-dimensional level. They tried to express the...ir mentality of objects and creatures in the form of geometric shapes (Seyed Hosseini, 1997, 731). Picasso and Braque, two of the most influential artists of this style, stated that the two-dimensional and flat space cannot show multiple perspectives realistically (Stokstad, 2017, 486). During its first six years, from 1906 to 1912, Cubism has been called Analytical Cubism because of the gradual breakdown or disintegration of natural forms. In this period, color was gradually eliminated in the works of artists, especially Braque and Picasso (Barr, 1936, 78). By limiting themselves to brown, ochre, green, and gray shades, they emphasized the form of their work (Bocola, 2014, 169); as in work entitled «My Pretty Girl», the association of music can be seen by placing the treble clef at the bottom of the work close to the stenciled letters. The name of this work is taken from a famous song. Although this image has lost its conventional legibility, it displays a traditional and familiar subject created with limited brown and gray colors (Fig 1). Referring to the mentioned work, it can be seen that Picasso remained indifferent to the temptation of color. It is clear that the literary expression that was present in his earlier works has disappeared, and a reflection of the form that maintains loyalty to nature has begun to take shape (Kahnweiler, 2008, 6). «Georges Braque», one of the other famous artists of this style, used Cézanne's color passage technique to connect all the elements on the same level. Instead of breaking a form, Braque gathers the broken elements together and reassembles them. In fact, the shapes have turned into spherical, cylindrical, and conical shapes, which, according to Cézanne, are the constituent parts of natural forms (Pakbaz, 2016, 480). In the work entitled «Vilon and Candlestick», it seems that the artist has fragmented the image into broken geometric forms that are simple in size and put them together to create the shape of an instrument and a candlestick (Fig 2).

Fig 1. «My Pretty Girl», Pablo Picasso, 1911-12 A.D.
Source: Pablo Picasso, May 28, 2023

Fig 2. «Violin and Candlestick», Georges Braque, 1910 A.D.
Source: Georges Braque and his paintings, June 17, 2023.

In the development of Analytical Cubism, the disintegrated image of the natural body gradually took on a more abstract geometric form. In inanimate nature, every object seems to be an invented geometrical form; therefore, they can be considered not an analysis but a construction or synthesis.

Fig 3. «A Table in a Cafe», Juan Gris, 1912 A.D.
Source: Juan Gris, June 19, 2023.

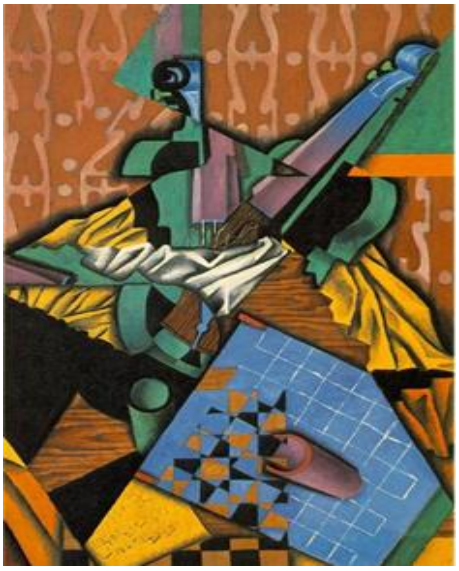


Fig 4. «Violin and Checkerboard», Juan Gris, 1913 A.D.
Source: Juan Gris, June 19, 2023.

The second phase of Cubism is known as Synthetic Cubism because, in this method, the artist created motifs by combining more superficial elements like chemical processes (Stokstad, 2017, 487). At this stage, the Spanish «Juan Gris» joins Braque and Picasso and simplifies the structure of his paintings (Bocola, 2014, 169-170). Gris produced works such as «A Table in a Cafe», in which conventional modeling was abandoned and the tones became almost monochromatic (Fig 3). Before that, such an approach was seen in the works of Picasso and Braque in 1911, who used limited tones of gray, green, and brown, while Gris's palette was seen with a different brilliance that was often not found in the analytical-cubist works of his colleagues (Soby, 1958, 20-25). In this period, Braque and Picasso used the pure elements of form to create a new reality; thus, the image itself became an object (Bocola, 2014, 169-170). By 1913, like Picasso and Braque, Gris began to enrich the color and form of his paintings, in a word, progressing from Analytical to what is commonly called Synthetic Cubism (Soby, 1958, 22). In work «Violin and Checkerboard», color variation is the first thing that separates his work from the Cubism works before him (Picasso and Braque). Bright blue, yellow, green, and orange colors are the main characteristics of Gris' works, which are combined with geometric shapes (Fig 4). In fact, it can be said that Gris brought color back to Cubism painting in his experiences (Pakbaz, 2016, 428). Gradually, Gris became an important colorist (Soby, 1958, 32). Color in Gris' works was a new phenomenon that could influence contemporary or later trends.

Color and Geometric Shapes in Orphism

During 1911-1912, Picasso and Braque were very close to abstract and geometric design in their Cubism and still life works; however, in these years, two painters «Delaunay» and «Kupka» moved further and depicted the first pure abstractions in Western Europe (Barr, 1936, 73), which was called «Orphism» movement. Robert Delaunay, who is considered the pioneer of this movement, saw color as an element that could create rhythm and movement with the same power as Cubism's lines and forms (Chilvers & Osborne, 2003, 41-42). He longed for non-figurative painting based on the optical properties of bright and prismatic colors to function as form (Chipp, 1958). In 1912, Delaunay brought forward windows wholly painted in bright rainbow colors (Barr, 1936, 82). By examining the «Window» work, it is understood that the geometric treatment of Orphism artists, including Delaunay, is

different from that of Cubism artists. Delaunay's geometry with circular forms and bright colors, as much as it follows the rigid geometry with the combination of limited colors of the works of Cubism, also stands in front of it (Fig 5). The Orphic paintings of Delaunay were manifested in his abstract paintings with rainbow colors, which did not have any signs or references to objects. These works were mostly admired for their enchanting richness of color. Orphic is defined as an occult mystic who evokes the melodious and intricate music of «Orpheus» (Chilvers & Osborne, 2003, 41-42). In Greek mythology, Orpheus was known as a lyrical singer and musician whose music was so glamorous that he tamed wild beasts and moved trees, rocks, and rivers to gather around him and listen to his music (Locke, 1997). Therefore, a connection between the myth of Orpheus and the musical sense of Orphism's works can be established. What the painter used to express the musical feeling to the audience was the circular forms of the circle with the combination of bright colors that can be found in the work of «Rhythm». In addition, the name of this work was chosen under the influence of music (Fig 6).

Fig 5. «Window», Robert Delaunay, 1912 A.D.
Source: Robert Delaunay, June 10, 2023.

Fig 6. «Rhythm», Robert Delaunay, 1912 A.D.
Source: Robert Delaunay, June 10, 2023.

The circle was the best form for Delaunay to convey the sense of movement. He retained geometric shapes like Cubist artists; however, by changing the subject from nature and still life to abstract forms, he tried to reflect something beyond the material world. Based on the concepts followed by the circle, Delaunay could be searching for the reflection of the meaning of the world and himself. In fact, in the continuation of his experiences, he reached absolute abstraction, which sometimes gave a colorful interpretation of the objective world (Pakbaz, 2016, 221-222). It is clear that Delaunay was also using the interplay of colors instead of lines to define forms. He used color as the most illustrative means of expression because he was a lyrical painter by nature (Cooper, 2011, 83). As mentioned above, in the works of Robert Delaunay, circular shapes are of particular importance. Since 1906, they appear as landscapes composed of circles and discs or «circular-sun shapes», where the sun is surrounded by dynamic concentric circles that cover the entire sky, and due to the «sun and moon» effect, the rotating suns, with their huge orbits, intersect. It seems that these multi-colored circles and rings, which are reminiscent of the circulation of light, were born from observing the sun (De Beaucorps, 2017, 112) (Fig 7). Delaunay often uses the words «Sun and Moon» in the titles of his paintings in order to make his paintings more understandable and to protect them from superficial and tasteless interpretations. On the one hand, he likes paintings that use musical language. On the other hand, he does not want to cut his connection with the realities of everyday life (Lynton, 2003, 81-84), and this view made him adapt his art to these two opposing trends.

Fig 7. The Sun and the Moon, Robert Delaunay, 1913.
Source: Robert Delaunay, June 10, 2023.

In connection with Orphism, Apollinaire mentioned Frank Kupka, one of the most unknown but early pioneers of abstract painting. Kupka was never a Cubist, but in 1911, he worked in a simple, almost abstract 'neo-impressionist' technique, leading to his 1912 work «Newton's Discs», which seems to have anticipated Delaunay's discs (Fig 8). Kupka's art, like Delaunay's, reflects music not only in the titles of his works, but also through subject, form, and color, revealing a profound purpose for creating «musical» art during the 1890s and throughout his career. In 1912, he further simplified this effect, showing a pattern of circular and oval lines enclosing the red and blue areas (Barr, 1936, 73). It seems that Kupka, like Delaunay, has used circular forms and bright color combinations to express the sense of music that can be found in the naming of his works (Fig 9).

Fig 8. «Newton's Discs», Frank Kupka, 1912.
Source: Robert Delaunay, June 10, 2023.

Fig 9. Amorpha: Fugue in Two Colors.
Frank Kupka, 1912.
Source: Robert Delaunay, June 10, 2023.

Another reason for Kupka's tendency towards the circular form can be examined based on his lifestyle; he was a clergyman throughout his life (Bonsdorff, 2019). Kupka's mystical Orphism is based on the belief in life as a unified moving essence, understood spiritually or scientifically, or both (Taylor-Horrex & Spate, 1982). Accordingly, we can understand why Kupka used the circular form many times. Kupka believed that the principles of spiritual reality and cosmic order are hidden in nature, and the role of the artist's higher consciousness is not to copy nature but to create a parallel order (Bonsdorff, 2019); this can be another reason for using the circle. According to «Jung», the way of artistic expression had undergone changes that could be justified by the living conditions of the people of their time. The circle no longer comprises the world that covers the entire painting. Sometimes, the painter takes the dominant aspect from it and puts a number of relatively irregular and frail circles in its place; sometimes, he draws the circle asymmetrically (Jung, 2021, 377), which can be seen in the works of Orphism artists.

Conclusion

Evolutions in the structure and content of artworks have always been influenced by different factors, such as social conditions and cultural changes, which have led to changes in the subject, shape, technique, color, and presentation of works in different styles. In the present study, two styles of Cubism and Orphism were explored, and the factors that caused the change of form and color structure in the transition from Cubism to Orphism were investigated. Cubists showed typical and traditional subjects such as nature and still life using simple volumes such as spheres, cylinders, and cones with limited colors; therefore, they tried to show common, logical, and earthly subjects in their own way, while the color and geometry in Orphism underwent dramatic changes, and bright colors and the element of movement were taken into consideration. Influenced by music and achieving something beyond the material world, the Orphisms chose the shape of a circle to show movement, fluidity, and smoothness, while in the works of Cubism, all the elements in their most stable state with the help of geometric volumes showed a natural and everyday synthesis. When music is depicted, it can be seen that abstraction and reaching something beyond the material world was a concern for them; this is one of the other reasons for choosing the circle shape, which was a symbol of the reflection of the world, unity, sublimity, integrity, and divine nature. With innumerable circles, they showed a combination of heaven beyond the material world. Accordingly, some of their works were named after astronomical and celestial signs such as the sun and the moon. Therefore, one can look for the circle in the oldest symbols of humanity and find out that its repetition in different historical periods was due to the concepts that always attracted the attention of humanity, which led to its permanence. Also, the representation of movement, music, and celestial symbols with bright and vibrant colors and a circular shape in the works of Orphism can be seen as the continuation of the geometry of Cubism, and on the other hand, they can be placed in front of the display of every day and earthly scenes, such as nature and still life with limited colors and cubism volumes. Therefore, it can be concluded that Cubism artists with a realistic mentality sought to express earthly and material events, while Orphisms followed an extraterrestrial and spiritual point of view and displayed it in their works with bright circles, which were one of the oldest meaningful symbols of humanity.

Author Contributions

In the preparation of this article, the research and data collection was done by the second author, and the first author conducted the data analysis and the careful revisions of the paper. This manuscript was written with the participation of all authors. All authors discussed the results and reviewed and approved the final version of the manuscript.

Acknowledgment

Not applicable.

Conflict of Interest

The author (s) declare that there are no potential conflicts of interest related to this research, in writing, and publication of this article

Research Funding

The author (s) did not receive any financial support for conducting the research, writing up, and publication of this article.

References

- Barr, A. H. (1936). *Cubism and abstract art*. New York: The Museum of Modern Art.

- Bonsdorff, A. M. (2019). Frantisek Kupka: Sounding abstraction- musicality, color, and spiritualism. Ateneum Publications. Helsinki: Finnish National Gallery/ *Ateneum Art Museum*, 114(2), 11–25.

- Bocola, S. (2014). *The art of modernism* (R. Pakbaz, Trans). Tehran: Contemporary Culture.

- Chilvers, I. & Osborne, H. (2003). *Art styles and schools* (F. Goshayesh, Trans.). Tehran: Efaf. **[In Pesian]**

- Chipp, H. B. (1958). Orphism and color theory. *The Art Bulletin journal*, 40(1), 55-63. Doi:10.2307/3047747.

- Cooper, D. (2011). *History of Cubism* (M. Keramati, Trans.). Tehran: Negah. **[In Pesian]**

- De Beaucorps, M. (2017). *The vivant symbols* (J. Sattari, Trans.). Tehran: Markaz. **[In Pesian]**
- Gudarzparvari, P. & Zaimran, M. (2012). Modern art and movements influencing it. Literary *Criticism Studies (Literary Research)*, 6(26), 155-192. **[In Pesian]**
- Jung, C. (2021). *Man and his symbols* (M. Sultanieh, Trans.). Tehran: Diba. **[In Pesian]**
- Kahnweiler, D. H. (2008). *The rise of Cubism.* New York: Wittenborn Art Books.
- Locke, L. (1997). Orpheus and Orphism: Cosmology and sacrifice at the boundary. *Folklore Forum Journal*, 28(2), 3-29.
- Lynton, N. (2003). *Modern art* (A. Ramin, Trans.). Tehran: Ney Publishing. **[In Pesian]**
- Pakbaz, R. (2016). *Encyclopedia of art.* Tehran: Farhange-e Moaser. **[In Pesian]**
- Seyed Hosseini, R. (1997). *Literary schools*. Tehran: Negah. **[In Pesian]**
- Soby, J. T. (1958). *Juan Gris*. New York: The Museum of Modern Art.
- Stokstad, M. (2017). *History of art.* Tehran: Fakhrakia. **[In Pesian]**
- Zamani Tehrani, Sh. (2021). *A comparative study of the paintings of Futurism and Cubism with an emphasis on time and movement* (Master's Thesis of Art Research). Payam Noor University, East Tehran Center, Tehran, Iran. **[In Pesian]**

PAYKAREH
Volume 13 Issue 35 Spring 2024 Pages 20-35

PAYKAREH
Volume 13 Issue 35 Spring 2024 Pages 20-35

PAYKAREH
Volume 13 Issue 35 Spring 2024 Pages 36-57

Original Research Article

Chronology and Typology of Wallpaper in the World until the 19th Century A. D. and the Encounter of Qajar Courtiers with it

Zahra Babaei Kale-Masihi[1]; Melika Yazdani[2]
1. Master of Islamic Art, Faculty of Handicrafts, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran.
2. Corresponding Author, Assistant Professor, Faculty of Handicrafts, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran.
E-mail: m.yazdani@aui.ac.ir

Received: 25 June 2023 Revised: 28 January 2024 Accepted: 2 February 2024

Abstract

Introduction: Wallpaper is one of the oldest and the most widely used decorations in interior architecture in the world, and it has undergone numerous changes so far. Also, besides the evolution in the methods of producing, implementing, and renovating, as well as the complexity and ambiguity of the developments related to this decoration, the sources of its evolution and production methods have been limited and scattered. At the same time, how wallpaper entered Iran, the pioneers of wallpaper in Iran, and their style of choosing types of wallpaper have been largely neglected. The questions of the present research are: «Who are the pioneers of wallpaper in the world and Iran?», «How was the Qajar courtiers' encounter with wallpaper technology?», and «In the evolution of wallpaper, what factors directed this industry to reach its present form?»

Research Method: The present research is conducted using a descriptive-analytical method, and its data collection is based on the field, library, and internet sources.

Findings: The results indicate that despite the distinct opinions of researchers, in the middle of the 15th century, the French pioneered the use of wallpaper in today's sense. The variety in design, color, implementation, and installation could transform it from a worthless product to a product that is a sign of aristocracy and luxury. Therefore, it was used in the homes of kings, courtiers, and merchants in Europe and Iran during the Qajar period. Naser al-Din Shah was the first addressee of this product in Iran. After him, the Qajar courtiers used imported wallpapers to satisfy the sense of modernity and keep pace with the global style. Another finding of the present study is the extent of the design, motif, technique, and space used for wallpaper in Vasigh Ansari's House, which has turned this collection into a wallpaper treasure of the Qajar period.

Conclusion: China (due to the invention of paper and its various uses) and France (due to inventions and progress in wallpaper production until the 19th century) can be considered the founders of wallpaper. Concerning the coincidence of the Era of Naser al-Din Shah with the popularity of wallpaper in the Victorian period, it can be said that the use of wallpaper in Iran by the Qajar court is a reflection of global taste and the political-social conditions of this era.

Keywords

Qajar Architectural Decoration, Wallpaper, Velvet Paper, Marbled Paper, Flock

How to cite this article: Babaei Kale-Masihi, Z, & Yazdani, M. (2024). Chronology and Typology of Wallpaper in the World until the 19th Century A. D. and the Encounter of Qajar Courtiers with it. *Paykareh*, 13 (35), 36-57.
DOI: 10.22055/PYK.2024.18821

©2024 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

Introduction and Problem Definition

The history of wallpaper production probably begins with the first human motivation to decorate the living environment. This thought has been one of the most essential elements for the expansion of architectural decorations. The history of wall decoration goes back to wall painting (Mural) inside caves around 40 to 30 thousand years ago. The trend of diversity in decorating and expressing various concepts on the walls of buildings throughout history necessitated the use of multiple tools, materials, and techniques of art of stone, brick, stucco, tile, wood, mirror, glass, etc., which has faced significant changes so far. Today, wall coverings have brought about a vast transformation in interior decoration, of which wallpaper is one of the most important. Wallpaper in the Western world started with single sheets using block prints and other simple printing techniques. Gradually, with the change from single sheets to roll papers and the invention of the printing machine, today's wallpaper emerged and evolved. These types of wall coverings, which entered Iran during the Qajar period, were actually the continuation of the previous decorations with a new appearance on paper and fabric, which were added to the decorations of this time with the expansion of trade relations between the Qajar people and Europe. Wallpaper chronology is not merely about having access to the history of paper, the evolution of patterns, and decorative designs on paper, but rather presenting a unified and complex process of human technological ingenuity over the centuries. Also, examining this history and the way societies deal with this innovation leads to a better understanding of the process of change in utilization patterns and tastes of different groups of societies. This research aims to investigate the historical course and evolution of wallpapers from the beginning to the time of their arrival in Iran during the Qajar period and seeks to answer the following questions: «Who are the pioneers of wallpaper in the world and Iran?», «How did Qajar era Iranians encounter wallpaper technology?», «In the evolution of wallpaper, what factors led this industry to reach its present form?» In this regard, the history of wallpaper and its evolution trend will be examined first. Then, the types of wallpaper will be identified and classified. In the end, the influential factors in the introduction of wallpaper to Iran and Qajar palaces and houses decorated with wallpaper will also be examined.

Research Method

The basis and method of the present research are descriptive, and the results are presented based on observational data (textual and visual) and content analysis. Considering the focus of this research on the expansion of knowledge in wallpaper history and technology in the world and its search in the style of the Iranian court during the Qajar period, this research is developmental from the point of view of the aim, and the data analysis has been done qualitatively. The study community of this research consists of the available Qajar period wallpapers in three palaces (Golestan Palace in Tehran, Shahrestanak Palace in Tehran, and Baqcheh Jooq Palace in Maku) and three houses (Vasigh Ansari House in Isfahan, Ameri's House in Kashan, and Sartip Sedehi's House in Khomeinishahr of Isfahan). The required data has been collected using a combined method including documentary (library and internet resources) and field methods along with photographing the wallpapers.

Research Background

Wallpaper has been the focus of researchers from various perspectives. Regarding the origin of wallpaper in the world, several viewpoints do not confirm a specific date. «Sanborn» (1905), in the book entitled «Old Time Wallpapers» considers wallpaper to be an invention of the Eastern world (China and Japan). He introduced the first American wallpapers. «Sugden and Edmondson» (1926), in the book entitled «A History of English Wallpaper 1509-1914», consider the emergence of the first wallpapers to be in the late 14th century. «Hammers» (1962) also, in her thesis entitled «A Brief History of Wallpaper» and «Hoskin» (2005), in her article entitled «The Papered Wall», mentioned the technique of block printing, marbled papers, velvet papers, etc., and believed that the first wallpapers appeared in France at the end of the 15th century. «Kelly» (2015), in the research entitled «Toward a history of Canadian wallpaper use» related to the history of Canadian wallpaper (1860-1935 A.D.), considers the first wallpaper to be associated with the 17th century around Western Europe. «Wu» (2018), in her doctoral dissertation entitled «Chinese wallpaper, global histories, and material culture», considered China as the origin of wallpaper and introduced Chinese wallpaper as the mother culture of world wallpaper. In Iran, there are few studies related to wallpaper. Places with wallpaper, especially Vasigh Ansari's House, was a popular subject of researchers such as «Barekat» (1999), in a paper entitled «Study, recognition, and restoration plan of Colonel Vasigh Ansari's House», «Karimi and Holakuie» (2007), in a paper entitled «Technological investigation of paper wall coverings of Vasigh Ansari's House in Isfahan», and «Noghani Behmiri» (2008), in a research entitled «Technology and Pathology of wallpaper and fabrics of Vasigh Ansari's House», with a conservation-restoration approach, which also briefly mentioned the history of wallpaper. «Monjezi» (2015) has a brief look at the history of wallpaper in her thesis «Compilation of the principles of wallpaper design in accordance with Iranian culture based on the Tabriz carpet». «Hashemi Hosseinabadi» (2011), in her thesis entitled «Coexistence of arrays in the decorations of Vasigh Ansari's House in Isfahan», «Mesine Asl» (2015), in her thesis entitled «Wallpaper design based on the paintings of Sardar Maku's Palace», and «Babaei» (2021), in the thesis entitled «The Comparative Study of Wall Textile and Wallpaper Patterns in Qajar Houses», looked at Qajar wallpapers from the point of view of designs and patterns. «Babaei, Yazdani, Zamani, and Jokar» (2022) in the article entitled «The Status of Fabric and Paper Coverings on the Architectural Arrays of the Qajar Period in the House of Vasigh Ansari in Isfahan», have introduced and categorized the wallpapers and fabrics of the Vasigh Ansari's House with a descriptive-analytical approach. It seems that the studies in the field of wallpaper in Iran have been mostly focused on archeology or examining the designs and patterns in the houses of Isfahan. Accordingly, the present study, focusing on the chronology of wallpaper in the world, examines the types of wallpaper and the encounter of Qajar era courtiers with this product.

The Origin of Wallpaper in the World

Wallpaper is a kind of wall decoration to cover the surface deformations, prevent the penetration of insects and dust, increase the strength of the wall, and, most importantly, decorate the interior of the building (Kelly, 2015). The invention of these coverings brought a vast evolution in the history of art and architecture in the world. It can be said that its main origin is the time of the discovery of the first paper in the world. Based on some discoveries (1933 A.D.) in Xinjiang, China, it was believed for a long time that «Ts'ai Lun» discovered paper in 105 A.D. (Porter, 2010, 30); however, by finding some pieces of paper in

«Shaanxi» and «Gansu», archaeologists have estimated the date of paper production in China to the second century B.C. (Eliot & Rose, 2009, 99). The art of papermaking was transferred to Iran in the middle of the 2nd century A.H. by the captives of Chinese papermakers in the war between the Abbasids and China (Mayel Heravi, 1993, 16). After that, the Islamic lands were the suppliers of the paper needed by Europe until this technique reached France (Kargar & Sarikhani, 2011, 174). After being exported to Europe, paper made in Eastern countries was sold in a new industrial form with a different application under the name of wallpaper. It seems that the first trace of these modern wall coverings was seen centuries ago in the architectural decorations of Iran and the world, such as wall painting, Pateh works[1], Canvas-Marouflage murals[2], and curtain making in the decoration of houses and palaces. In medieval Europe, the first class of society installed large patterned curtains (Tapestry) on the walls of their houses, which served as insulation in addition to the decorative aspect; however, the semi-prosperous and poor class, who could not afford these curtains, either because of the high price or lack of availability, turned to wallpaper. If the wall hangings are considered the origin of today's wallpaper, the viewpoint of «Castro» is worthy of consideration. He considered the first wallpaper to be from the beginning of the 13th century in Europe in the houses of religious people, which were made with the theme of religious icons (Monjezi, 2015). Although «Sugden and Edmondson» also attribute wallpaper to religious people, they consider the time of the emergence of the first samples to be at the end of the 14th century, which was reproduced by printing with wooden blocks on cloth or paper (Sugden & Edmondson, 1926, 99). From the 15th century onwards, paper was an essential medium for publishing text and images (Wisse, 2005, 13). According to «Hammers», this industry was created at the end of the 15th century. She considers the history of the use of wallpaper to be indeterminate. Still, she writes that in 1481, Louis XI ordered fifty large rolls of paper with the design of blue angels to Bourdichon painters. Hammers also considers the French engraver Papillon Sr to be the creator of modern wallpaper because she first designed repetitive motifs in 1675 in such a way that they continued from one sheet to another. This method has been used in making wallpapers yet (Hammers, 1962), while «Kelly» believes that wallpaper emerged around 1650 in Western Europe (Kelly, 2015). The disagreement among different researchers regarding the origin of wallpaper is inevitable. Of course, the organic structure of paper, its vulnerability to environmental factors, and its fragility have caused the oldest samples of available wallpaper to be from the 18th century (Hoskin, 2005, 6). Up until the early 19th century, the wallpaper industry made a significant advancement, but then it declined, and wall painting became popular. At this time, producers improved this declining industry by diversifying their motifs and increasing quality. The invention of wallpaper glue by «Sichel» in 1888 A.D. (Garner, 2020) was a development that changed the method of installing paper on a wooden frame or canvas to sticking directly on the wall (Hammers, 1962).

Typology of Wallpaper throughout History until the Qajar Era

With the popularity of paper wall coverings and the widespread use of them by European people, small and large workshops around the world started mass production. With the passage of time and during the development of this newly-established industry, various

tools and facilities were created by the manufacturers to attract and satisfy the taste of customers and surpass the competitors. The historical, geographical, and cultural developments in the evolution of wallpaper led to the production of various coverings. Accordingly, it seems that to understand the exact evolution of what has happened in the past of this industry, the separation of wallpapers from different aspects should be taken into consideration. Therefore, in this research, wallpaper up to the 19th century will be examined in terms of theme, format, size, and construction technique (Diagram 1).

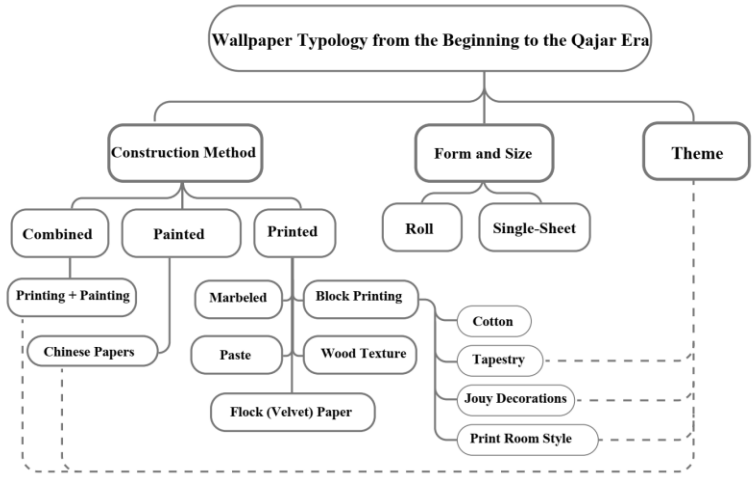


Diagram 1. Wallpaper typology from the beginning to the Qajar era. Source: Authors.

1. Classification of Wallpaper Based on Theme: Themes can reflect society's taste based on culture, geography, time, special events, essential things in life, place, etc. It should be considered that the theme of wallpapers until the 19th century was very dependent on the way of making and performing wallpaper, culture and the order of the audience. In fact, the themes of the wallpapers, which were usually printed or directly painted, have a lot to do with the execution method and the type of wallpaper. Therefore, the theme is considered an inseparable part of the technique and includes tapestry papers, Jouy decorations, Print Room style papers, Chinese papers, etc., which will be thoroughly discussed in the categorization of wallpaper based on the construction technique.

2. Classification of Wallpaper Based on Form and Size: One of the components to distinguish types of wallpaper is their size, which is categorized into single sheets and rolls.

1-2. Single-Sheet Wallpaper: The background of wallpaper or wall hangings in France is considered to belong to the survivors of the «Domino» style (Sugden & Edmondson, 1926, 27). Dominoes were printed or manually colored sheets depicting religious scenes (Wisse, 2005, 13). These early single-sheet papers, apart from the design, were also varied in use, and they were sometimes used to decorate the walls or ceiling. On the other hand, the same papers decorated furniture, boxes, books, closets, chests, etc. (Hoskin, 2005, 6) and prevented the entry of insects and dust (Kelly, 2015). According to Papillon, single-sheet papers did not have much value at first, so they were used to decorate the houses of the poorer classes in the suburbs of Paris; however, as they became popular, they were used in all the luxurious houses of Paris until the end of the 17th century (Wisse, 2005, 14 &15).

2-2. Roll Type Wallpaper: Joining single sheets together before printing provided the basis for the emergence of wallpaper as an independent industry. Single sheets were rolled in England in early 1693 A.D. (Kelly, 2015), and the first wallpaper printing machine was invented in 1785 A.D. by «Oberkampf» in France (Garner, 2020). From another point of view, the French «Robert» first built a small machine in 1799 that produced long papers, and later, it was completed in England. In 1839, the wallpaper printing machine made by «Potter» and «Ross» (Sugden & Edmondson, 1926, 123, 125 & 221) was recorded as an invention in the cotton printing company located in Darwen, «Lancashire» (https://vam.ac.uk Access date 16.4. 2023.). The mentioned machine included four colors, and instead of a block, a roller was used to transfer the design onto the paper. This machine was able to produce 400 rolls of paper per day. The eight-color printing machine was introduced in the 1850s, and the twenty-color printing machine was introduced in 1874 (Garner, 2020). In general, long papers that were first manually printed (Fig 1) and then patterned by a printing machine and whose installation was different from that of single sheets are called rolled wallpaper. In fact, the history of this type of paper goes back to the «Bourdichon» rolled wallpaper (1481) and Louis XI is considered the pioneer of its use (Hammers, 1962).

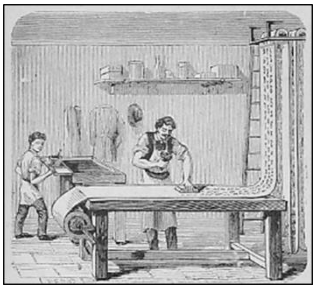


Fig 1. Simulation of block printing on rolled papers. Source: https://thevictorianemporium.com
Access date 27.2.2023.

3. Classification of Wallpaper Based on Construction Method: At the end of the 17th century, the emerging wallpaper industry had a variety of production methods, including wooden blocks, manual painting, stencils, and a combination of them (Hammers, 1962). Accordingly, wallpapers are categorized into three groups: Printed paper, painted paper, and mixed paper.

1-3. Printed Papers: In the late 17th century, there were various types of printed and colored papers that met the high demand of society at that time. In addition to the wallpapers that were made using the technique of printing with wooden blocks, Marbled, Tapestry, Cotton, Paste, and Flock or Velvet Papers were printed manually.

1-1-3. Printed Papers Using Wooden Blocks: Printing with wooden blocks, which was the simplest form of printing, was invented by Chinese people. Probably, «Basmehkari» (block printing) is equivalent to this print in Iran (Hani Tabaei, 1999, 9). In the block printing process for the production of wallpapers, multi-colored patterns were required to use several blocks. Each color was printed separately; then, the paper was hung to dry before the next color was printed. This problematic process required considerable skill; for example, a process with 30 different blocks and 15 colors might take four weeks. Due to the time-consuming nature of this printing, only the rich could afford wallpaper. Illustrations were drawn by Papillon that show the tools and the process of producing the simplest wallpaper (Fig 2) as well as its installation on the wall (Fig 3). Figure 3 suggests that to install the papers after polishing the wall and marking it, the sheets were installed one by one, and the edges were complemented with margin papers to hide the unevenness. At this time, margins were usually scrolls of flowers and foliage, but later, the design of curtains and stucco became popular. They were printed on one sheet at the same time and separated during installation. Another way to install paper was to fix it on fiber canvas and

place it on the wall (Wisse, 2005, 17). However, the first method of wallpaper installation was the direct method using nails, and over time, papers were installed directly on canvas and later on stucco (Sugden & Edmondson, 1926, 17). Until 1840 A.D. (before the invention of the wallpaper printing machine), all wallpapers were produced using the block printing method (https://vam.ac.uk Access date 16.4. 2023) (Fig 1). This type of printing evolved significantly over time and created various papers that included the same method but different themes. The design of the papers ranged from simple motifs that were repeated in succession to motifs with unique and remarkable themes. Among them are cotton papers, tapestries, Jouy decorations, and Basmeh-style papers. A brief description of each feature is provided in the following section.

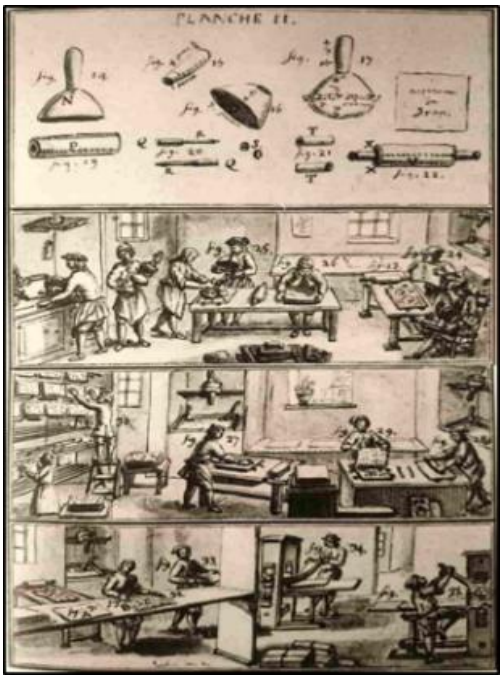


Fig 2. Papillon's drawing of the stages of wallpaper production. 1. Tools needed in the printing process. 2. Mixing the paint, preparing the tool, and using it on the block. 3. Print the sheets, hang them to dry. 4. Dehumidification and arrangement of printed papers. Source: Wisse, 2005, 17.

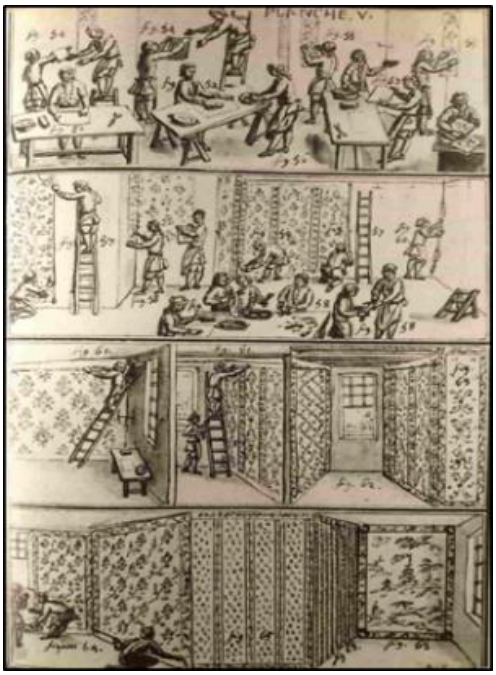


Fig 3. Papillon's drawing of the process of installing paper on the wall.
Source: Wisse, 2005, 17.

1-1-1-3. Printing Papers Known as Cotton Papers: Cotton papers included motifs taken from textiles. These motifs comprised realistic or abstract flowers and motifs modelled on Indian Chintz. Prolonged sanctions on the import of Indian Chintz strengthened the imitation motivation for Europeans to print their designs on paper rather than cloth (Wisse, 2005, 19). Therefore, one of the influential factors in the evolution of wallpaper has been its continuous interaction with textiles.

2-1-1-3. Tapestry Papers: There was a more desirable type of printed paper, where several papers completed a single image, and by adding more scenes, the ability to expand the image endlessly was provided. The subject of these papers was architecture, imitation of Chinese

papers, and tapestries, and probably that is why this name knows them. One of the tapestry papers with the theme of the landscape from the middle 18th century was found in a house in the Canton of Fribourg (Fig 4). This wallpaper, consisting of eight separate sheets, depicts a hunting scene and can be considered as the background of Panorama papers that came to the market around 1800 A.D. (Wisse, 2005, 17).

Fig 4. Tapestry paper. A house in the Canton of Fribourg, Switzerland. 1742-43.
Source: Wisse, 2005, 18.

Fig 5. Wallpaper with Toile de Jouy design.
Source: Hammers, 1962.

3-1-1-3. Jouy Decorations: The French «Jean Baptiste Reveillon» designed «Jouy Decorations» on wallpaper in harmony with the atmospheric fabrics (Hammers, 1962). The term «Toile de Jouy» is used for a type of printed cotton fabric produced in England and France. These fabrics were made for the first time in the Jouy factory, which was set up in 1760 by Oberkampf (the inventor of the wallpaper printing machine). Their designs were printed only with wooden blocks, but since 1770, the use of copper plates has also been common (https://britannica.com Access date 18.12.2022). The Jouy decorations were monochromatic (purple, red, blue, green, and brown) and were printed on plain linen. The motifs of the majority of Jouy papers and fabrics still produced are pastoral, historical, and romantic scenes (Hammers, 1962). Figure 5 is an example of Jouy decoration on wallpaper.
4-1-1-3. Papers in the Style of Print Room: With the development of woodblock printing in the 18th century, various designs such as roses, cloves, architecture, and landscapes were printed in different colors and styles. According to Fig 6, available at Doddington Hall (https://vam.ac.uk Access date 16.4. 2023), it can be inferred that one of the popular styles at this time is the images of various landscapes in frames with flowers and insects. The idea of the landscape inside the frame was probably inspired by the printing rooms that were common in Iran and Europe. In Fig 7, a part of the decorations of the Moshir-al-Molk House in Isfahan can be seen, with painted scenes or different pictures placed on the wall, around which are decorated with decorative motifs.

2-1-3. Printed Papers Imitating the Texture of Wood: In a number of interiors left from the second half of the 16th century A.D., the wall, ceiling, and even furniture, etc., are decorated with papers imitating the texture of wood or woodcarvings (Wisse, 2005, 10, 11, & 13).

Fig 6. Wallpaper similar to the printing room, Doddington Hall, 1760.
Source: https://vam.ac.uk Access date 16.4. 2023.

Fig 7. A part of the decorations of Moshir-al-Molk House in Isfahan.
Source: Authors.

3-1-3. Marbeled Printed Papers: In the late 16th century, papers were produced in France with designs similar to marble (Garner, 2020), which were probably influenced by the art of the East and Iran. It is said that the domino designs that were printed on small papers were copies of the marble designs that came from Iran to Europe as covers and linings of books and boxes. These sheets were neither painted manually nor with a block because the marble technique was achieved by floating colors on the surface of the water and transferring them to special paper sheets (Sugden & Edmondson, 1926, 28). In Fig. 8, a part of the private theater of a palace can be seen, which shows the use of wallpaper with a marbled design. The main surfaces are covered with two-tone marbled paper, and the floral margins and fabric-like bands on the columns were probably printed by blocks and then cut and installed, creating a visual error.

4-1-3. Printed Papers Known as Paste Papers: Another type of wallpaper is paste paper. The first samples of this paper date back to the 17th century and were made in two ways (Wisse, 2005, 19): a. Paste papers with random designs in which two sheets of paper of the same size are covered with a thin layer of glue, after drawing on it, glueing them together and mixing colors, special effects were created. b. Brilliant paste papers, in which the motif was created in a mixture of isinglass and starch, then shiny powder was sprinkled on it. The same method in the 15th century in Iran, it is known as «Zarafshan», in such a way that gold powder was applied on paper. Therefore, «Zarafshan» can be considered as the background of European brilliant papers (Porter, 2010, 73).

5-1-3. Printed Papers Known as Flock (Velvet) Paper: «Flock»[3] is a technique in the textile industry that «Francois» introduced in France around 1620 A.D. (Hammers, 1962). In this style, first, the surface of the fabric is covered with an adhesive, then short fibers (usually viscose) are glued vertically to the surface of the fabric by the machine, and in this way, a texture similar to Velvet or Suede is created. If the adhesive is put on the fabric in a specific pattern, only in the sticky areas will a pattern be made on the fabric (Tavanaei, 1992, 146-147). In 1634, Lanier, applied colored wool to dyed paper instead of fabric and became the inventor of flock paper. Finding this type of wallpaper in the houses of the rich is proof that they are more expensive than other printed papers (https://vam.ac.uk Access date 16.4. 2023). Flock-style wallpapers were found in Vasigh Ansari's House in Isfahan (Fig 9).

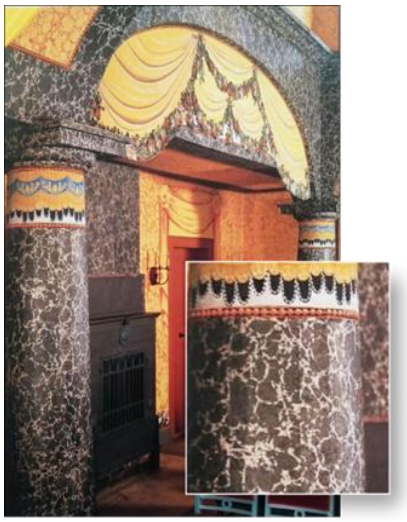


Fig 8. Part of the Kochberg Castle theater complex near Weimar. 1790. Source: Wisse, 2005, 20.

Fig 9. Flock wallpaper, Vasigh Ansari's House, Isfahan. Source: Authors.

2-3. Painted Papers: Painted wallpapers were probably the continuation of painting on the wall or canvas, which only changed the substrate of the creation of the work because they were painted manually and directly, and the printing process had no place in the creation of these works. Chinese wallpapers are among this category, which is different from European ones due to the type of background, execution technique, and theme (https://vam.ac.uk Access date 16.4. 2023).

1-2-3. Chinese Wallpaper: Because of the invention of paper by Chinese, it is often assumed that they were also the first users of wallpaper; however, according to researchers, neither the Chinese nor the Japanese were the first users of wallpaper (Sanborn, 1905, 2). Despite this, the influence of Chinese papers in the wallpaper industry cannot be ignored. «Hammers» believes that the trade of large and popular Chinese paper by Dutch and Portuguese merchants took place from the middle 16th century (Hammers, 1962); however, «Wu» discusses that Chinese wallpapers were imported from China to Europe by the European East India companies (Wells-Cole, 2005, 25) along with products such as tea, silk. and other luxury goods in the late 17th century. Concerning the patterns of these papers,

he also believes that the Chinese artist has created a Chinese-European product by combining images, materials, and techniques derived from the traditions of Chinese pictorial culture with a Western decorative format (Wu, 2018). Unlike European papers, Chinese papers were painted on silk and did not have repeated scenes. Their themes fall into two main categories. The first group represented the daily life activities of Chinese people (Fig 10.a). The second group depicts birds in a landscape of trees and bushes with the utmost elegance and beauty (Fig 10. b.) (https://vam.ac.uk Access date 16.4. 2023). Each of these papers was probably used to cover the walls of one room. «Sugden» believes that the Chinese used wallpaper with architectural designs for ritual purposes (Sugden & Edmondson, 1926, 99); however, according to «Wu», despite the designs borrowed from the Chinese visual culture, the use of wallpapers was not recorded in the history of China, because they were only produced for export to Europe (Wu, 2018). The time-consuming process of production and the different ways of installing Chinese papers were factors that made them more expensive than European ones. They were one of the most popular items among British clients during the 18th and 19th centuries and were used as the centerpiece of the magnificent royal houses in Europe, thus having a significant influence on European decorative traditions. From the point of view of «Clifford», «the interesting issue about these products was their widespread influence against the few that were produced» (Wu, 2018). In the early 1800s in Europe, wall paintings or full-wall pictures were introduced (Wisse, 2005, 17). It seems that the popularity of Chinese papers has strengthened the motivation to imitate these papers in Europeans and led to the production of so-called panorama papers. The technique of making European panoramic papers is a combination of block printing and painting. Since a large number of wooden blocks were necessary for a landscape and its engraving was expensive, some landscapes and margins were painted directly on paper. The invention of machine printing gradually reduced its enormous costs in the mid-19th century (Hammers, 1962).

a **b**

Fig 10. a. Chinese wallpaper with the theme «Daily Activity», 1790-1800 A.D. **b.** Chinese wallpaper with the theme «Plants and Birds», 1750-1800 A.D. Source: https://vam.ac.uk Access date 16.4. 2023.

3-3. Combined Papers: Continuous progress in the wallpaper industry led to the expansion of production and demand for its use. The increase in competitors forced the artisans of this field to produce more attractive designs; however, the limitation in printing methods required them to use the combined techniques of manual printing, painting, and machine printing.

The encounter of Qajar Era Iranians with the Emergence of Wallpaper

The murals (wall paintings) in each period expressed the events of the time, such as progress, change, victory, and decline, which stood out in the expression of the culture of the time. The architectural decorations of the Qajar period are one of the most important documents left over from these changes because of the arrival of modernity in Iran in the Qajar era, and its consequences also affected Iranian art and culture. «Mirza Melkum Khan», the most prominent character of the modernist, expresses his idea about the acquisition of Western civilization (modern discourse): «It is one of the qualifications for the evolution of the society and the creator of human happiness and prosperity. Therefore, it is a condition of wisdom to accept the tradition of European civilization wholeheartedly and to adapt our intellectual direction to the evolution of history and the spirit of the times» (Ajudani, 2003, 282-283). The main and central elements of this discourse include the three main concepts of «Constitutionalism»[4], «Archaist Nationalism»[5], and «Secularism»[6] (Ashraf Nazari, 2009). At the beginning of the Qajar period, Iran became one of the most backward countries in Asia due to its geographical location and distance from developing centers. The existing conditions prompted Naser al-Din Shah to change the structure of the government when he returned from his trip to Europe to raise Iran to the status of a civilized country (Serena, 1984, 75). Therefore, he can be considered one of the most important pioneers of modernity in Iran. The reign of Naser al-Din Shah (1896-1848) coincided with the era of Queen Victoria[7] and major cultural, economic, and technological changes in England (Briggs, 1984, 130-134). Naser al-Din Shah's friendly trips to foreign and non-Muslim lands, which was considered a great action from the point of view of «Curzon»[8] (Curzon, 2001, 530), was one of the important factors in the change and innovation of the style of Iranians. As a powerful king, Naser al-Din Shah supported various arts. His contact with the Western world had a significant impact on the many innovations of his era (Avery, Hambly, & Melville, 2010, 157). The reflection of these international connections was the acceptance of the production and use of new forms of art and culture in society. Simultaneously with the expansion of relations with Western governments and the acceptance of European culture by the king and the court, the people also tried to improve or modernize by imitating them (Shamim, 2008, 172). Among the other important cultural phenomena that had an effective role in changing the taste of Qajar Iranians was the emergence of the press into the cultural space of the society (Shariat Panahi, 1993, 122) and the entry of the photography industry into Iran. All these developments led to the presence of Western architectural elements in the Qajar era. They made their impact on the royal buildings first and then public and religious buildings (Sajadzadeh, Daryaei, Ebrahimi, & Mesri, 2016). The common architectural decorations in most of the buildings of this period that the researchers reported included stuccowork, tilework, brickwork, paintings, wooden decorations, glass decorations, and stone decorations (Sheikhi & Dehghan Manshadi, 2022; Zakerzadeh & Ghorbaninia, 2022). In addition to the mentioned cases, the use of fabric and wallpaper as a commercial-imported product or an exquisite and rare gift found its place in a limited number of Qajar Iranian palaces and houses. The high price of wallpaper, which was considered a luxury product, was an obstacle for the general public of Iran to access it. Only a certain class of society at that time, including the king, government leaders, and merchants, found the possibility of obtaining and using it. Among the surviving places from the Qajar period, where fabric and wallpaper can be seen in some of their decorations, the Golestan Palace, Bagcheh Jug Palace in Maku, Vasigh Ansari's House in Isfahan, Sartip Sedehi House in Khomeinishahr, Ameri House in Kashan, and Shahrestank Palace can be

mentioned. As can be seen in Table 1, in addition to Naser al-Din Shah, the owners of other buildings, who were mainly courtiers, politicians, and rich people, are considered pioneers of using wallpaper in Iran. By covering the walls of the Almas Hall (Diamond Hall) with imported wallpapers, Naser al-Din Shah increased the types of decorations related to architecture in Iran. There is no documentary evidence related to the time of installing the wallpapers in Almas Hall and its manufacturer. What can be seen now are papers in three different designs, with warm colors and mostly red (Fig 11.a). «Heshmati», the restorer of this building, believes that the entire space is covered with a type of French wallpaper, which was damaged during the restoration in the 1960s. Two other paper designs that were close to the original design were selected and installed on the walls (Babaei, Yazdani, Zamani & Jokar, 2022); however, the opinion of «Zoka» is slightly different. He reported (A decade before the restoration of the palace) the existence of different types of wallpaper in this place and said: «The walls are covered with different types of foreign wallpaper» (Zoka, 1970, 282). The design of the original papers, which shows abstract motifs similar to the saffron flower with two dark shades and a loop of ears of wheat in its background, can be seen in Fig 11.a. The design of two other wallpapers that Zoka and Heshmati probably suggested, is presented in Figs 11. b and 11. c.

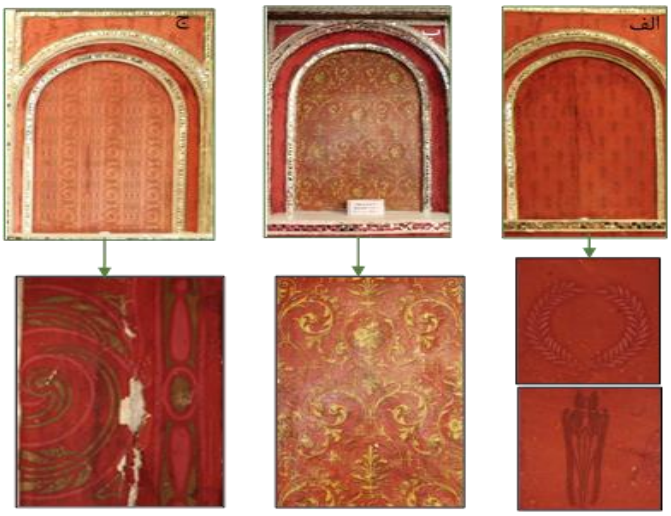
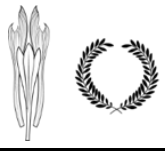
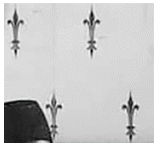
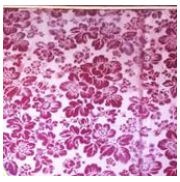


Fig 11. Almas Hall Wallpapers. Golestan palace. **a.** A part of the wallpaper with the pattern of two wheat ears and an abstract plant design. **b & c.** Wallpapers placed on original paper. Probably Pahlavi. Source: Salehieh Yazdi, 2020 (Personal Archive).

Table 1. Pioneers of Using Wallpaper in Iran. Source: Authors.

No.	Image of part of the building	Wallpaper Image	Motif	Description
1				The first pioneer of wallpaper in Iran / French wallpaper with a red background.
Tehran, Golestan Palace/Almas Hall of Naser al-Din Shah Qajar				
2				Citation based on the photo of the wallpaper in this place / Simple European motifs
Tehran, Shahrestanak Palace/ of Naser al-Din Shah Qajar				

No.	Image of part of the building	Wallpaper Image	Motif	Description
3				Covering the ceiling and walls of the Shahneshin (Alcove) room (dining room) and the margin of the halls with wallpaper/metal, flock and cotton sheets /probably imported from India.
Isfahan, Vasigh Ansari's House / Moshir al-Molk Ansari				
4				Covering the plinths of one of the halls / simple European motifs plated with Gold that has changed color today / probably imported from Russia
Kashan, Ameri’s House / Mirza Hossein Khan Saham al-Saltaneh				
5				Covering the ceiling of the spring house hall and hall of Mirrors with Russian wallpaper/plant and animal motifs.
Khomeinishahr, Isfahan, Sartip Sedehi’s House / Mohammad Hossein Amini Sedehi				
6				Complete coverage of the museum room and reception/plant motifs.
Maku, Baqcheh Jooq Palace/ Sardar of Maku				

Another noteworthy point is the unique variety of design and motifs of the wall coverings of some houses, including the Vasigh Ansari's House. The wall coverings of this house, which belongs to «Moshir al-Molk Ansari», the vizier of «Zel al-Sultan», are fabric and paper. The extent of the design and pattern in this place shows the popularity, importance, and prevalence of this product among the courtiers of the Qajar period, so that wallpaper can be considered one of the new decorations in the interior architecture of this period. Mythological motifs compatible with Wayang theater motifs are a different expression of the motifs of the fabric and wallpapers of this building, which describe the story of Arjuna from the book «Mahabharata» (Fig 12). Another wall fabric shows that they were woven in 1299 A.H. by order of Naqshine company during the reign of Zel al-Sultan in Isfahan (Fig 13) (Babaei et al., 2022).

Fig 12. The wall fabric of the side room in Vasigh Ansari's House with the theme of «Wayang Theater».
Source: Authors.

Fig 13. A part of a wall fabric with an inscription, 1299, «Motif of Hazrat Wala Zal al-Sultan Ruhana Fadaho».
«نقشینه حضرت والا ظل‌السلطان روحنا فداه
(In Persian)«
Source: Authors.

a **b** **c**

Fig 14. Samples of wallpapers in the Vasigh Ansari's House in Isfahan. **a.** The ceiling of the dining room and side room. Multicolored printing, **b.** Dining Hall. Motifs of metal sheet on paper, **c.** Side room, multicolored print on gold background.
Source: Authors.

In addition to the various fabric coverings of Vasigh Ansari's House, its paper coverings are also attractive. These wallpapers are installed in the social space of the dining room. As shown in Fig 14, their design and color are mainly European style (14a) with Jasmine, Paeonia, Bellflower, and Begonia flowers, and the production method of some of them is the use of unique gold-colored metal sheets (14.b. & c.), which has not been seen in any of the previous wallpaper categories; therefore, it can be considered as a completely customized and unique product for the owner of Vasigh Ansari's House. Also, the high variety of materials (fabric and paper), the way of execution of patterns (block and machine printing) and the thematic variety of motifs (plant, geometric, figure, narrative, signature, and date) is another reason for their customization. In the Ameri's House in Kashan, the wallpaper covers the plinth space of one of the halls and has simple European motifs. These motifs, which are plated with Gold, are now green in color. These papers were imported from Russia by carpet traders who were close to «Saham al-Saltaneh Ameri» (the ruler of Kashan) (Babaei, 2020). Three groups of wallpaper motifs can be seen in Baqcheh Jooq Palace in Maku: a. The geometric framing of the surface in the form of diagonal squares has a special place in Islamic geometry drawings (Fig 15), b. European frames that can also be seen in Qajar tiles. J. Bouquets of pink flowers filling the entire area (Table 1, Row 6).

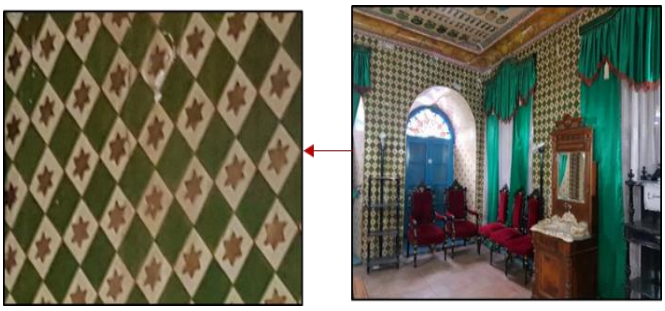


Fig 15. a. A part of Baqcheh Jooq Hall in Maku with wallpaper. **b.** Wallpaper with diagonal square design and six-pointed star. Source: https://upload.wikimedia.org/ /Baghche_joogh Access date (19.10.2023)

Among the buildings of the Qajar period, Golestan Palace is known as the origin of wallpaper used in Iran. Still, Vasigh Ansari's House can be considered one of the most diverse samples of wallpaper. Although the Ameri's House indicates the most limited use of wallpaper, using the method of plating with Gold in drawing patterns has turned it into a unique sample. Baqcheh Jooq Palace in Maku also has the most significant number of surface-filling motifs in the form of flower bouquets and frames. It is the only sample whose wallpaper surfaces are covered with the diagonal square geometric design, which is somewhat indicative of Islamic geometry drawings. As seen in Diagram 2, each of the studied buildings has a unique feature compared to the others. Based on the comparison of the data from Diagram 2 and Table 1, the themes and features of the wallpapers, which were emerging Western images in architectural decorations, can be categorized into four groups: a. All kinds of natural and abstract flowers on light and dark backgrounds next to birds and insects. b. Placement of plant motifs within geometric frames (reminding the frames in tile paintings of this period). c. Geometric motifs or mono-motifs at regular intervals on the background. d. Various frames filling the entire surface.

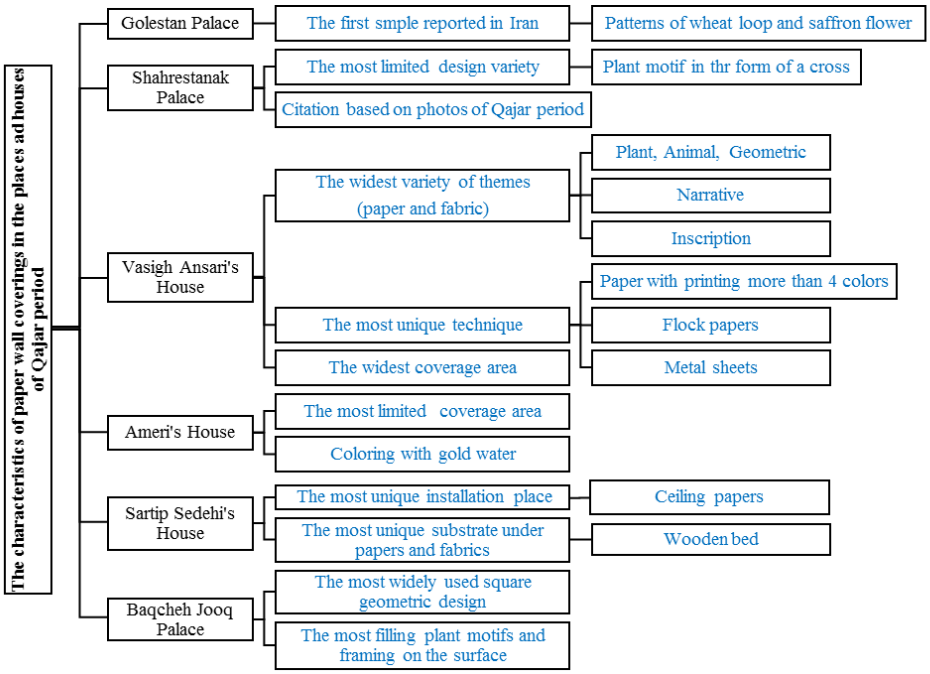


Diagram 2. Comparing the features of wallpapers in the palaces and court houses of the Qajar period. Source: Authors.

Results and Discussion

In terms of the emergence of wallpaper in European societies and different social classes as the clients of this product, it can be said that wallpaper in the world was an alternative to expensive wall hangings and appeared by the lower class of society in order to prepare and use copied and cheaper samples. In contrast, wallpapers in Iran during the Qajar period were a luxury product that synchronized the court with the Western perspective. From another point of view, the absence of a document or a report about the use of wallpaper in the Qajar period's public houses shows that the high price of wall coverings was probably an obstacle to their public use. At first, the wallpapers were single sheets that were not only used to decorate the wall but also decorated all the home accessories. These papers had simple designs. Over time, repetitive designs emerged, and installing them on the wall became necessary to create a continuous large pattern. Despite the rolling of papers and the prosperity of this industry, the use of block printing continued; however, the prolongation of the block printing process was a factor in increasing their prices. A product that was once made for people with low incomes was now considered a luxury item that even the middle classes of society could not use. After over a century (18th century A.D.), important events happened in this industry, one of which was the invention of the wallpaper printing machine in 1758. In 1836, at the same time as the Victorian era, wallpapers and wall coverings became the most essential element in interior decoration, and wall coverings became available to everyone. In fact, the reason for its spread was the invention of mass production techniques and the abolition of the wallpaper tax in 1836 A.D., which was established 124 years ago during the reign of Queen Anne[9] and was a significant obstacle to the widespread use of wallpaper by all people except the rich (Parissien, 1995, 192). In 25 years, the invention of four, eight, and twenty color printing machines led to a decrease in the price of wallpaper, the withdrawal of this product from the monopoly of the rich, and its availability to the public. Table 2 shows the development process and critical historical events in the wallpaper industry.

Table 2. Significant events in the evolution of wallpaper in the world and Iran. Source: Authors.

No.	Wallpaper chronology from the beginning to the 19th century	Date/ A.D.
1	Rice sheets were installed on the wall by the Chinese.	B.C.200
2	The technique of using patterned linen fabrics on the wall spread in the Middle East.	8th century
3	Religious icons were printed or painted on the wall by a wooden block.	Early 13th century
4	50 portable paper rolls with angel motifs were ordered by Louis XI.	1481
5	Single sheets were created to prevent the penetration of dust and insects into the building and to decorate walls and furniture.	Late 15th century
6	Domino papers with marble, cloud and wind designs were invented in France.	1599
7	Chinese wallpapers were imported to Europe.	16-17 century
8	Flock fabrics were introduced by Francois in France.	1620
9	Colored flock papers were invented by Lanier.	1634
10	Constant and repetitive motifs on single sheets were invented by Papillon.	1675
11	Single sheets were used in England in the form of roll.	1693

No.	Wallpaper chronology from the beginning to the 19th century	Date/ A.D.
12	Wallpaper was installed directly on the wall.	second half of the 18th century
13	The first wallpaper printing machine was invented in France by Oberkampf.	1785
14	In France, Robert designed a process to produce endless rolls.	1798
15	In England, machines were made to produce endless long paper in continuous rolls.	1807
16	The 4-color wallpaper roller printing machine was invented in England.	1839
17	An 8-color wallpaper printing machine was invented.	1850
18	The invention of annealing colors increased the variety of colors and reduced the price of wallpaper colors.	1856
19	A 20-color wallpaper printing machine was invented.	1874
20	Wallpaper was imported to Iran by Naser al-Din Shah.	second half of the 19th century
21	Jeffery and his colleagues invented sanitary wallpaper called «Sleeping Beauty» with the feature of being washable and arsenic-free.	1880s
22	Wallpaper glue was invented by Sichel.	1888
23	The first washable wallpaper, especially for kindergartens, was illustrated and produced by «Greenway»[10].	1893
24	«Golden age of wallpaper»: Mechanical silk machines made it possible to produce all kinds of wallpaper.	1920s

What can be seen in the above table shows the process of wallpaper production until its globalization of more than two thousand years, which has not been discussed in a comprehensive source so far. Wallpaper, which had become a universal style in the 19thcentury, entered Iran at the same time as the rule of Naser al-Din Shah Qajar and his successive trips to foreign countries and was used along with other decorations of Golestan Palace, then found its place among the aristocracy. The encounter of the Qajar era courtiers with this new covering can be considered an influential cultural event and a reflection of the political and social conditions of this period; however, the available samples of Qajar did not have the variety of categories of the world-wide wallpapers that were introduced earlier. Also, the small number of existing Qajar samples in Iran indicates that at a time when the use of wallpaper became common in the world and all classes of society with different tastes could use it, in Iran, its use has been merely considered as one of the signs of modernity and distinguishing the wealthy from other classes of society.

Conclusion

According to the findings of this research, wallpaper is not an individual invention but the result of several successive developments in different parts of the world. Also, due to the lack of surviving samples and places from this period, it is not possible to consider a specific time and place as the time of the beginning of its production and use because wallpaper has evolved over time and through many processes and has changed into its present form. Despite this, the Chinese are known to have provided the first idea behind the formation of wallpaper, and the French had a significant impact on the processes done in wallpaper production up to the 19th century. According to the findings, it seems that the coincidence of the Victorian era (which was the peak of the popularity and development of wallpaper)

with the era of Naser al-Din Shah motivated the modernist king of Iran to import wallpaper. In fact, the use of wallpaper in the buildings belonging to the Qajar court reflects the approach towards global style and the political-social conditions of that period because the king and the courtiers pioneered the use of wallpaper despite the diverse and typical architectural decorations derived from Iranian culture. They even used red and yellow tones in the selection of colors. They ordered patterns and frames common in Europe, which is not far from expectations because these papers were ordered from countries such as India, Russia, and France. The peak of this companionship and diversity can be seen in the Vasigh Ansari's House. in Isfahan, which includes the highest level of diversity among the samples studied in this research. The reason is probably the socio-cultural characteristics of the landlord, who has established broader connections with the world due to his business.

Author Contributions

In the preparation of this article, the research and data collection was done by author 2, and both authors conducted the data analysis. Authors 1 and 2 have also made detailed and final modifications. This manuscript was written with the equal participation of the authors. All authors discussed the results and reviewed and approved the final draft of the manuscript.

Acknowledgment

The authors express their gratitude to the officials, professors, colleagues, and friends who pioneered this article, including Dr. Narjes Zamani, for introducing places with wallpaper under the supervision of the Isfahan Cultural Heritage Department and Chahar Mahal and Bakhtiari, Document Center of Cultural Heritage and Tourism Organization of Isfahan Province, the honorable officials of the Vasigh Ansari's House. in Isfahan and the Sartip Sedehi House in Khomeinishahr, Mr. Heshmati, restorer of Almas Palace, Mrs. Maliheh Salehie for the pictures of Golestan Museum Palace and Dr. Ali Nemati Babailu for sending the images of Baqcheh Jooq Palace in Maku and some information about the mentioned building.

Conflict of Interest

The author (s) declare that there are no potential conflicts of interest related to this research, in writing, and publication of this article

Research Funding

The author (s) did not receive any financial support for conducting the research, writing up, and publication of this article.

Appendix

1. «Pateh» is a type of canvas for transferring decorations such as plastering (stuccoworking) and painting to the wall (Soleymani & Shishehbori, 2017).
2. «Fabric wall painting» in the history of Iran is a subcategory of fabric wall covering techniques in architectural decorations, which is pasted on the wall after painting on the canvas fabric (Hamzavi, 2021).
3. «Flock»: The waste material of the woolen fabric industry that was turned into powder; https://vam.ac.uk Access date (16.4. 2023).
4. All citizens are in the position of a nation versus a system called the government (Ashraf Nazari, 2009).
5. Nationalism along with paying attention to the glory of ancient Iran.
6. A kind of ontology of religion and the world, meaning the world versus the hereafter of Westernism (Ashraf Nazari, 2009).
7. The era of Queen Victoria (Alexandrina Victoria, 1819-1901), the Victorian era, the peak of the industrial revolution and the era of great social, economic, and technological changes in Britain.
8. Lord George Nathaniel Curzon arrived in Iran in 1889 as a reporter for the Times newspaper.
9. Queen Anne (1714-1665), Queen of England, Scotland, and Ireland.
10. Catherine Greenaway (1846-1901), English Victorian artist who became famous for illustrating children's books.

References

- Ajudani, M. (2003). *Iranian constitution*. Tehran: Akhtaran. **[In Pesian]**
- Ashraf Nazari, A. (2009). Iranian modernist (motajadedin) discourse in the constitutional revolution's era. *Politics Quarterly*, 39(4), 323-345. **[In Pesian]**
- Avery, P., Hambly, G., & Melville, Ch. P. (2010). The *Cambridge history of Iran* (T. Qaderi, Trans.) (Volume 7). Tehran: Mehtab. (In Persian). **[In Pesian]**
- Babaei Kale-Masihi, Z. (2021). *The comparative study of wall textile and wallpaper patterns in Qajar houses* (Thesis for Master of Islamic Art). Faculty of Handicrafts, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran. **[In Pesian]**
- Babaei Kale-Masihi, Z., Yazdani, M., Zamani, N., & Jokar, J. (2022). The status of fabric and paper coverings on the architectural arrays of the Qajar period in the house of Vasigh Ansari in Isfahan. *Negarineh Islamic Art*, 9(23), 126-144. Doi: 10.22077/NIA.2022.5240.1601. **[In Pesian]**
- Barekat, S. (1999). *Study, recognition, and restoration plan of Colonel Vasigh Ansari's House* (Master's Thesis in Renovation). Faculty of Conservation and Restoration, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran. **[In Pesian]**
- Briggs, A. (1984). *A social history of England.* Viking Press. London: Book Club Ass.
- Curzon, G. N. (2001). *Persia and the Persian question, (*Gh. A. Vahid Mazandarani, Trans.). Tehran: Scientific and Cultural. **[In Pesian]**
- Eliot, S, & Rose, J. (2009). *A companion to the history of the book*. Hoboken: Wiley-Blackwell.
- Garner, M. (2020) *A brief history of wallpaper*. https://multibriefs.com/briefs/exclusive/brief_history_of_wallpaper.html (Accessed April 28. 2023).
- Hammers, M. A. (1962). *A brief history of wallpaper and how it has been influenced by contemporary ways of life master of science*. Oregon State Univercity: Oregon. United States of America.
- Hamzavi, Y. (2021). Investigation of Canvas-Marouflaged murals in Iran with emphasis on reading out the properties of their identity. *Sociological Journal of Art and Literature*, 13(2), 39-78. Doi: 10.22059/jsal.2022.325744.666039. **[In Pesian]**
- Hani Tabaei, P. (1999). *Hand print woodcut printmaking*. Tehran: Basharat. **[In Pesian]**
- Hashemi Hosseinabadi, N. (2011). *The coexistence of arrays in the decorations of Vasigh Ansari's House in Isfahan* (Master's Thesis in Art Research). Faculty of Art and Architecture, Kashan University, Kashan, Iran. **[In Pesian]**
- Kargar, M. R. & Sarikhani, M. (2011). *Book design in the civilization of Islamic Iran.* Qom: Golha. **[In Pesian]**

- Karimi, A. H. & Holakuei, P. (2007). Technical investigation of paper wall coverings of Vasigh Ansari's House in Isfahan. *Proceedings of the 8th Conference on Conservation and Restoration of Historical Cultural Objects of Tehran*, (8), 255-262, Tehran: Research Institute of Cultural Heritage, Handicrafts, and Tourism. **[In Pesian]**
- Kelly, R. M. (2015). Toward a history of Canadian wallpaper use: Mechanization 1860-1935. *Material Culture Review*, 80, 17-37.
- Mayel Heravi, N. (1993). *Book arrangement in Islamic civilization*. Mashhad: Astan Quds Razavi, Islamic Research Foundation. **[In Pesian]**
- Mesine Asl, M. (2015). *Wallpaper design based on the paintings of Sardar palace in Maku* (Master's Rhesis in Art Research). Faculty of Islamic Art, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran. **[In Pesian]**
- Monjezi, M. (2015). *Compilation of the principles of wallpaper design according to Iranian culture based on the Tabriz carpet* (Master's Thesis in Art Research). Faculty of Carpet, Tabriz University of Islamic Arts, Tabriz, Iran. **[In Pesian]**
- Noghani Behmiri, S. (2008). *Technology and pathology of the paper and wall fabrics of Vasigh Ansari's House of and carrying out conservation and restoration operations on a part of it* (Bachelor's Thesis in Restoration of Historical Monuments). Faculty of Conservation and Restoration, Art University of Isfahan, Iran. **[In Pesian]**
- Parissien, S. (1995). *The Georgian house.* London: Aurum Press.
- Porter, Y. (2010). *The principles and techniques of painting and book design (Peinture et Arts du Livre)* (Z. Rajabi, Trans.). Tehran: Matn. **[In Pesian]**
- Sajadzadeh, H., Daryaei, R., Ebrahimi, M. H., & Mesri, S. (2016). The interaction of the spatial pattern of the mosque-schools of the Qajar period with the imported architecture of the West (Case study: Sepah Salar mosque-school in Tehran). *Pazhohesh-ha-ye Bastanshenasi Iran*, 7(14), 221-240. **[In Pesian]**
- Sanborn, K. (1905). *Old time wall papers: An account of the pictorial papers on our forefathers' walls*. Literary Collector Press. New York: Literary Collector Press.
- Serena, C. (1984). *Hommes Et Choses En Perse. «Carla Serena's travelogue»* (Gh. R. Samiei, Trans.). Tehran: New. **[In Pesian]**
- Shamim, A. A. (2008). *Iran during the Qajar dynasty of the 13th century and the first half of the 14th century*. Tehran: Behzad. **[In Pesian]**
- Shariat Panahi, S. H. (1993). *Europeans and Iranian clothes*. Tehran: Ghoomes Publishing. **[In Pesian]**
- Sheikhi, A. R. & Dehghan Manshadi, M. (2022). Architectural decorative arrays of «Mohtasham» and «Salehi» houses in Shiraz; Relics from the Zand and Qajar eras. *Paykareh*, 11(30), 1-28. Doi: 10.22055/pyk.2022.17866. **[In Pesian]**
- Soleymani, P. & Shishehbori, T. (2017). The technical study of paper-support textile inscription of Mulla Ismail's mosque in Yazd, Iran. *Journal of Research on Archaeometry*, 3(1), 65-76. Doi: 10.29252/jra.3.1.65. **[In Pesian]**
- Sugden, A. V. & Edmondson. J. L. (1926). *A history of English wallpaper; 1509-1914.* London: B. T. Batsford. Ltd.
- Tavanaei, H. (1992). *Printing in the textile industry*. Isfahan: University of Technology. **[In Pesian]**
- Wells-cole, A. (2005). *Flocks, florals, and Fancies.* In B. Lesly Hoskins. The Papered Wall: The History. Patterns and Techniques of Wallpaper. 22-41.
- Wisse, G. (2005). *Manifold beginnings: Single sheet papers.* In B Lesly Hoskins. The Papered Wall: The History. Patterns and Techniques of Wallpaper. 9-21.
- Wu, A. (2018). *Chinese wallpaper; Global histories and material culture* (Ph.D. Dissertation). Royal College of Art. London. England.
- Zakerzadeh, A. H. & Ghorbaninia, A. (2022). The house decorations of Qajar period and its effect on creating a sense of place (Case study of the houses of Mushir al-Dawla, Mu'tamun al-Atiba 'and Alam-al-Saltanah). *Quarterly Journal of Intercultural Studies*, 17(52), 127-154. **[In Pesian]**

- Zoka, Y. (1970). *The history of the buildings of the royal citadel of Tehran and the guide to the Golestan palace*. Tehran: Association of National Artifacts. **[In Pesian]**

PAYKAREH
Volume 13 Issue 35 Spring 2024 Pages 58-74

Original Research Article

Typology and Visual Analysis of Seyed Ali Akbar Golestaneh's Shikasta Script Writings

Mehran Behzadi[1]; Seyed Reza Hoseini[2]; Amin Iranpour[3]; Mohammad Sadegh Mirza Abulqasemi[4]

1. Ph.D. Student in Comparative and Analytical History of Islamic Art, Faculty of Art, Shahed University of Tehran, Tehran, Iran.
2. Corresponding Author, Assistant Professor of Painting Department, Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran. Email: rz.hosseini@shahed.ac.ir.
3. Assistant Professor, Department of Islamic Art, Faculty of Art, Shahed University, Tehran, Iran.
4. Associate Professor, Faculty of Art and Architecture, Shiraz University, Shiraz, Iran.

Received: 16 November 2023 Revised: 10 Februaty 2024 Accepted: 12 Februaty 2024

Abstract

Introduction: Seyed Ali Akbar Golestaneh is one of the prominent Shikasta scriptwriters whose works and status in the history of calligraphy have been the focus of calligraphy artists and researchers. Considering the importance of this Shikasta-Nastaliq calligrapher's position, identifying his works' artistic features and styles still seems necessary. Accordingly, the present research deals with the typology and visual analysis of Seyed Ali Akbar Golestaneh's Shikasta script works in terms of good layout (ḥosn-e waż‘) and composition (tarkīb). Identifying the typological and stylistic features of Seyed Ali Akbar Golestaneh's Shikasta script works with an emphasis on good layout (ḥosn-e waż‘) and composition (tarkīb) is the primary goal of this research.

Research Method: The data for the present research has been collected using a library-based method and relying on the original images of the works in Murraqqa's as well as calligraphic and printed pieces. The analysis in this research is conducted qualitatively using a visual analysis method based on the components of visual analysis of visual works and specialized concepts related to the principles and rules of calligraphy (observing Shikasta-Nastaliq script).

Findings: Golestaneh's Shikasta script works include two types of prose and verse texts. Multiple baselines or seatings (korsī) and overlaying (mounted letters and words) are the characteristics of his Linear-script writing (Satr Nevisi), which are directly related to the length of the line. Examples of Golestaneh's Shikata script writings, including a smaller number of his works, include pieces in Khafi Dang (small), executed in a double-diagonal script (Chalipa) and multi-direction form. From the beauty of disposition (ḥosn-e waż‘) perspective, the trend towards the horizontal frame and seating (korsī), at the same time, multiple sub-seatings in most of the works, as well as multi-direction writing in some works, are the characteristics of Golestaneh's Shikasta Scriptwriting.

Conclusion: The dominant aspect of Golestaneh's works is the type of linear script (Satr Nevisi) and the tendency to write in Jali script. The inclination towards horizontal frames and seating (korsī) and, at the same time, multiple sub-seating are the dominant characteristics of his works. Two-Dang writing (Khafi and Jali) can also be seen in several of Golestaneh's works. Regarding simple-letter composition, the features of complex writing, the system of composition and arrangement of elongations (Mads), the tendency to alliance of circular and curved forms in both horizontal and stepped ways, and the composition of micro-elements (including repetition of similar and aligned movements, tangency, intrusion, and merging of letters with each other) in Golestaneh's works can be expressed.

Keywords

Shikasta Scriptwriting, Shikasta Nastaliq, Ali Akbar Golestaneh, Good Layout (ḥosn-e waż‘).

How to cite this article: Behzadi, M, Hoseini, S.R, Iranpour, A,& Mirza Abulqasemi, MS. (2024). Typology and Visual Analysis of Seyed Ali Akbar Golestaneh's Shikasta Script Writings. *Paykareh*, 13 (35), 58-74.
DOI: 10.22055/PYK.2024.18865

©2024 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

Introduction and Problem Definition

Shikasta Nastaliq (šekasta-nastaʿlīq) is one of the essential elements of Iranian calligraphy, which was formed in connection with Taliq (Taʿlīq) and Nastaliq (Nastaʿlīq) scripts. Compared to Nastaliq, this script has more turns and freer movements. Apparently, this script was formed under the influence of areas such as scribe and stenography in the Safavid period, and gradually, the elements of Nastaliq, compared to the elements of the Taliq, prevailed in it and became known as Shikasta Nastaliq. The letters and connections in this calligraphic style have various forms and were mainly used for writing Persian literary and poetic texts. «Morteza Qoli Khan Shamlu» and «Muhammad Shafi' Heravi» (Shafiā) are considered to be the pioneers of this script. «Darvish Abdul Majid Taleqani» (1170-1185 A.H.) can be regarded as the most prominent calligrapher of this style. After him, «Seyed Ali Akbar Golestaneh» (1274-1319 A.H.) is also known as one of the first-class masters of this script, who, while following the style of Darvish Abdul Majid, also made changes and modifications. «Seyed Ali Akbar Hasani Hosseini», nicknamed «Golestaneh», was born in 1274 A.H. in Isfahan. He turned to calligraphy when he was a child and learned Naskh, Nastaliq, and Shiksata scripts. He followed the Shikasta script, became a master, and became one of the famous characters of this script. Golestaneh was one of the students of the Darvish School who reached independence in the Shikasta script due to his style and personality. His pieces in Khafi Dang (small), fine-script (Ketaabat), and Sarfasl are distinguished among the followers of Dervish with their grace and smoothness. In his works, using his knowledge of the relationships between forms, capabilities, and the formal beauty of Shikasta Scripts, Golestaneh has made various tasteful innovations toward creating beauty. Explaining these features and generally identifying his stylistic traits in the evolutionary path of the Shikasta Nastaliq script is essential. By focusing on the principle of good layout (ḥosn-e ważʿ), the current research identifies the visual principles of Shikasta Nastaliq in the Golestaneh style. Accordingly, the research questions are: «1. In what types are Ali Akbar Golestaneh's Shiakasta script works performed?» «2. What are the characteristics of Ali Akbar Golestaneh's Shikasta script works in terms of the beauty of disposition (ḥosn-e ważʿ) and composition (tarkīb)?»

Research Method

The current research investigated Ali Akbar Golestaneh's Shikasta script works using an analytical method. The data for the present study has been collected using a library-based method and relying on the original images of the works in Murraqqa's as well as calligraphic and printed pieces. The analysis in this research is conducted qualitatively using a visual analysis method based on the components of visual analysis of visual works and specialized concepts related to the principles and rules of calligraphy (observing Shikasta-Nastaliq script). The research community includes the Murraqqa's and pieces belonging to Ali Akbar Golestaneh, which consists of a total of 200 works and has been executed in different types (such as linear-script writing (Satr Nevisi), double-line writing (Do-Satr Nevisi), fine-script (Ketaabat) and letterhead-script (Katibeh)).

Research Background

Few studies have been done about the analytical topics of the Shikasta Nastaliq script. In an article entitled «Common methods of Shikasta script writing in the Qajar period», «Farid» (2022) first searched for the foundations of Shikasta Nastaliq script formation and then classified the common Shikasta script writing methods in the Qajar period. He divides the Shikasta script writing of the Qajar period into three styles of Darvish followers, Jali script writing, and Tahrir. Also, in a part of the book entitled «Qajar Calligraphy Style» by

«Hashemi Nejad» (2014), the trend of Shikasta Nastaliq in the Qajar period has been discussed. In this book, the Shikasta script, the causes of the Shikasta script emergence, the stylistics of the Shikasta script in the Qajar period, and the calligraphers of this script are addressed, but the detailed analysis and description of the author's intended works were not included. In an article entitled «Interaction of structure and style in the Shikasta script writing of Shafiā, Darvish, and Golestaneh», «Ma'navi Rad» (2013) examined the general characteristics of the Shikasta script writing of the three calligraphers, based on the stylistics and principles of Shikasta script, but did not exclusively explain Golestaneh's innovations. The difference between this research and the mentioned studies is the focus on the works of Ali Akbar Golestaneh and the typology and investigation of the characteristics of good layout (ḥosn-e waż‘) in these works, which have not been independently studied before.

Theoretical Foundations

1. Composition (tarkīb) and good layout (ḥosn-e waż‘): Composition is considered a principle of good layout (ḥosn-e waż‘), which defines the position of words, sentences, and lines in calligraphy. It consists of a moderate and congruent composition of letters, words, sentences, lines, double lines together, and more, as well as the beauty of their general situation so that it becomes pleasing to the typical taste of the audience (Fazaeli, 1997, 89). «Babashah Isfahani» has introduced the composition (tarkīb) several times. He introduced composition as the first acquired component of the script and gave a relatively detailed explanation of it: «Composition is of two types: wholly or in part... and the wholly is that which combines several single or compound letters to form a script line that has a good quality pleasing to the typical taste of an audience». Further, emphasizing the concept of «elongation (Mad)», he mentioned examples and instructions regarding the place of «elongation (Mad)», in the composition (tarkīb) (Babashah Isfahani, 2012, 18-19). «Good layout (ḥosn-e waż‘)» is also mixed with the concept of «composition», and it consists of placing letters and words in the most favorable position so that the overall shape of the work is in the most pleasant and sound state.

2. Line (Satr) and layer (Tabagheh): The two terms «line» and «layer» refer to the types of composition in calligraphy and its area of application (including calligraphic pieces, inscription writing (letterhead-script (Katibeh)), and seal engraving (writing on seals)). These two terms can be defined as referring to the two types or methods of «Fine-Script (Ketaabat)» and «Letterhead-Script (Katibeh)» calligraphy. In the first method, the structure of the composition is the order of the components of the line. The concept of line here refers to an arrangement of letters and words in a central horizontal position so that the sequence of letters and words is placed in the natural direction of writing and reading (i.e., right to left). In this direction, it is also possible to write overlaying (mounted letters and words) (Savar Nevisi), but this writing style is done so that the right-to-left reading direction is still maintained. Another point is that in this definition, usually the different lines (which are written below each other) do not interfere with each other, except to a minor extent; however, in the second method of composition, which is widely used in inscription writing, the components of the line (inscription) are written based on several horizontal baselines or seatings (korsī), so that these letters and words, in addition to the horizontal arrangement (from right to left), are also overlayed (mounted) on top of each other. In this case, the direction of writing and reading letters does not happen continuously from right to left, and in some parts, the continuation of words and phrases must be followed backward from the upper layer of letters and words. Overlaying (mounted letters and words) (Savar Nevisi) (or multi-seating writing) is, of course, also used in Ketabat and calligraphic pieces, especially in the case of Taliq scripts, such as Shikasta Nastaliq; however, when it is based on pseudo-

inscription compositions and is used to fill a specific frame, the terms layer and arranging in layers can be used for it. In other words, it can be said that arranging in layers based on the use of Jali Dangs of the script, the limitation of the composition space, and, on the other hand, the proportional arrangement of the components in a frame takes place (Mirza Abolghasemi, 2015, 94-95; Seraj Shirazi, 1997, 145).

3. Layered and stepped composition: Within the concepts of «line» and «layer», the conceptual duality of «layered composition» and «stepped composition» can be proposed. In this study, the composition of «layers» refers to two types of compositions of letters and elongations (Mads), which are defined compared to the term «stepped composition».In this sense, layer composition refers to the arrangement of letters and elongations (Mads) that are entirely mounted on each other on the vertical axis. On the other hand, «stepped» composition refers to a type of arrangement of letters and elongations (Mads) that are written obliquely, i.e., along with the vertical arrangement, they also move in the horizontal axis (right-to-left writing direction) concerning the previous letter.

Periodization of Golestaneh's works

The period from 1890 to 1900 (1308-1318 A.H.) includes the signed artworks available to Golestaneh. Golestaneh's works in these years have different qualities and characteristics. In the early years, we see most of Golestaneh's linear-script writings (Satr Nevisi), often common Daftari scripts (Fig 7); however, he gradually creates works in different types and formats of Shikasta script. Golestaneh's linear-script writings (Satr Nevisi) were constantly present throughout this period. By innovating in the form of artwork presentation, Golestaneh created his own type (from around 1898 (1316 A.H.)), which was often a horizontal rectangle with dimensions of approximately 6 × 10 cm (Figs 4, 5, & 19). Most of these works have appeared with the themes of verses and hemistiches (one to three hemistiches). From Golestaneh, there are also pieces of Siahmashq type or intertwined-script writings (Darham Nevisi), which mainly belong to the second half of his professional career (Figs 11 & 18). In the current research, Golestaneh's works have been cited throughout his career.

Typology of Golestaneh's Works

Golestaneh has created works in different types of calligraphy, including single-line, double-line, multi-line (Ketaabat), and Chalipa writing. Evidently, it is impossible to categorize calligraphy works (in general), and Golestaneh works in particular, into the mentioned types because some pieces fluctuate on the border of these divisions due to their integrated features. However, in this study, we try to identify and examine the works mentioned in several categories. It is worth noting that this typology is mainly based on form, but it also considers thematic and content aspects.

1. Single-Line Pieces: In analyzing Golestaneh's works, linear-script writing (Satr Nevisi) seems dominant. This feature is in Golestaneh's works so that the associations and effects of linear script writing can also be seen in other pieces. Considering Golestaneh's linear-script writings, his linear-script works can be classified into two simple and complex groups (Malek Zadeh, 2023, interview). Multiple baselines or seatings (korsī) and mounted letters and words are among the characteristics of these linear-script writings; that is, the letters and words are placed on top of the previous letters and words, and of course, the right-to-left writing direction is also taken into account in this mounted script writing, so that by taking into account the precedence and backwardness of the words, along with the optimal arrangement of blackness and whiteness (sawād o bayāż), the readability of the line is also maintained. The length of the lines is an essential factor in the number of seatings (korsī)

and the amount of mounted writing in this group of Golestaneh's works. The shorter the length of the line, the less the number of seatings (korsī); the longer the length of the line, the increased number of baselines or seatings (korsī). In long lines, mounted or overlayed letters and words create multiple seating (korsī) lines. Writing mounted letters and words in long lines greatly helps the blackness and whiteness (sawād o bayāż) of the line, covers the negative and empty spaces of the line, and plays an essential role in the visual balance and weight of the line. In some cases, the beginning of the line is the seating line (korsī), and gradually the number of seating lines increases. The highest number of seating lines (korsī) occurs in the final part of the line, where the line peaks and writing mounted letters and words intensifies (Fig 1).

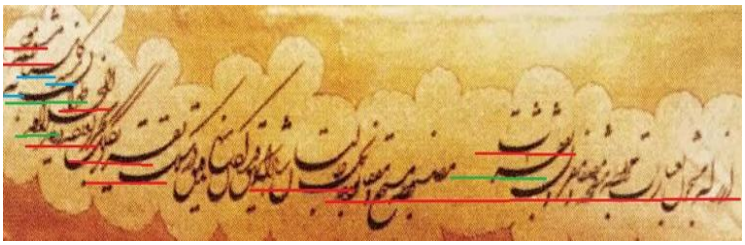


Fig 1. Linear-script writing (Satr Nevisi) with multiple seatings (korsī), Golestaneh's work. Source: Malek Zadeh, 2006, 2.

Several of Golestaneh's linear-script writings (Satr Nevisi) show the tendency toward Jali Dang. Usually, these linear-script writings are written as a single-Dang (Tak Dang); however, in a group of linear-script writings - which belong to a collection or are Murrqqa's - in the margin or background of the main line, Chalipa is written with a Khafi (smaller) script. In this way, according to Dang and direction, a kind of visual diversity has happened in this group of linear-script writings (Satr Nevisi) (Fig 2). Another point in Golestaneh's linear-script writings, especially in the Jali Dangs, is that some spaces are created between the lines, in such a way that the letters and words are written in a chain-like and connected manner, then another group of letters and words are written in a chain-like manner with a space **(**Malek Zadeh**,** 2023, Interview). In this way, a kind of contrast between Blackness and Whiteness (sawād o bayāż) is created throughout the line (Fig 1). Golestaneh's single-line and double-line writings can be considered as subcategories of the more general group of «linear-script writing»(Satr Nevisi). With this consideration, it can be said that the peak of Golestaneh's ability, art, and skill in «linear-script writing» has been more and better than other types, and in general, Golestaneh can be considered a «linear-script writing» calligrapher. The noteworthy point is that some Shikasta scriptwriters have considered linear-script writing to be the end of Shikasta writing (Malek Zadeh, 2023, Interview), and linear-script writing is a significant type among contemporary Shikasta writing styles. From this point of view, we can consider the role of Golestaneh and his linear-script writings in the supremacy of Shikasta linear-script writings in the contemporary era.

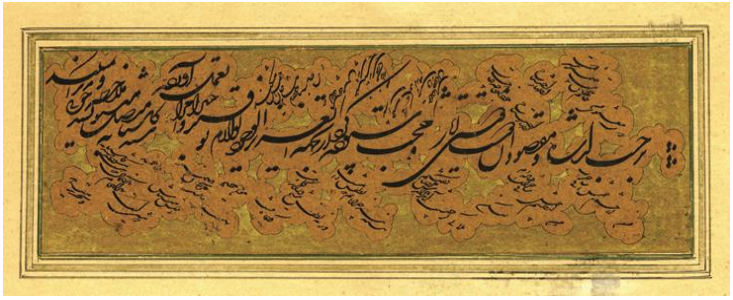


Fig 2. Jali linear-script writing with a Khafi Chalipa background. Source: Islamic Consultative Assembly Library, Murraqqa' No. 6926.

2. Double-Line Pieces: A number of Golestaneh's works include double-line pieces, the content of which is sometimes literary prose texts and sometimes poetic verses. In these two categories, the prose linear-script writings are longer and executed in a more extended frame. Golestaneh's poetic double-line pieces usually write one hemistich of one verse in each line. In a group of these works, the white space in the background is executed with a more Khafi (smaller) script in the form of a Chalipa, and in this way, with the help of the contrast of Dang and direction, visual diversity is created in the composition (Fig 3).

Fig 3. Jali double-line writing with a Khafi background, Seyed Golestaneh.
Source: Homayun Farrokh, 1986, 15.

Two hemistichs are written at a closer distance in a group of these works, which have verse content. This closeness of hemistichs in some examples has led to the intrusion of two lines so that the independence of the lines of the hemistichs has been lost to some extent and, except in a few examples, it is not possible to separate the two hemistichs definitively. By increasing the density and intrusion of lines or hemistichs, some pieces have come out of the double-line state and have become close to multi-layered and Siyah Mashq pieces. In other words, in these examples, the overall composition has gone towards layered arrangement and Siyah Mashq pieces by keeping the Dang of the script and increasing compressed and mounted writing. By expanding the intrusion and the density of letters and words, some of these pieces can be defined as Siyah Mashq. However, it should be considered that the foundation of these pieces was the writing of the following two hemistichs, and from this point of view, they can also be considered in connection with double-line pieces. In some cases, adding explanatory sentences or phrases adds another pseudo-line that completely overlaps the hemistichs. In this case, to increase the density and intrusion, the Siyah Mashq quality has increased in these pieces (Figs 4 & 5).

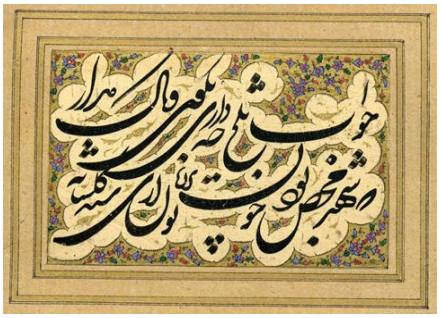


Fig 4. Jali verse writing with minimal intrusion of two lines (hemistichs), Seyed Golestaneh. Source: Islamic Consultative Assembly Library, Murraqqa' No. 9888.

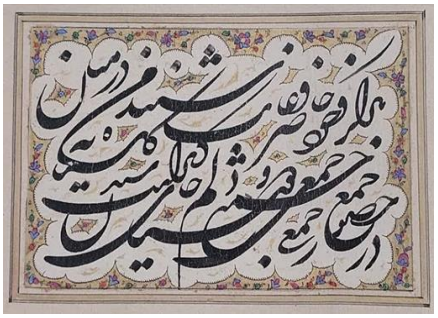


Fig 5. Jali verse writing with maximum intrusion of hemistichs and phrases, Seyed Golestaneh. Source: Sefid Abian, 2012, 35.

3. Multi-Line Pieces: Golestaneh's multi-line pieces are generally executed in a more Khafi and improvisational style. Most of these works, in terms of the style of writing and the content of the pieces, are influenced by the field of written epistles and letters (Monshaât). In this way, in some of these samples, the content and visual characteristics of the samples of the Monshaât become closer, as in them, the calligraphic accuracy has been reduced to a certain extent, and they have been written in the so-called Qalam Andaz (writing rapidly) style and inclined to Tahrir script. This point can be seen especially in a few pieces dated 1310 A.H., which are signed with the following phrase: «Seyed Golestaneh wrote in the manner of the deceased Qaem Maqam» (Fig 9). This signature shows that Golestaneh paid attention to different types of Shikasta writing in the fields of Dabiri and Mashq, as «Mojtaba Malek Zadeh» also considered this feature as one of the factors of the emergence of Golestaneh's special and unique compositions in some of his works (Malek Zadeh, 2023, interview). A number of these works were written in Chalipa and multi-sided seatings (korsī) (Figs 6 & 9), but most of them were written with a horizontal seating (korsī) and in a vertical rectangular frame (Figs 7 & 8). In this area, we can mention a specific sample of Golestaneh's works, a text written in Jali with Khafi Chlipa annotations. This piece is apparently six-lined, but due to the intrusion or compression of the lines, it can also be considered close to multi-layered pieces (Fig 10). One of the characteristics of Golestaneh lines is minimum dotting (Noqte Gozari) in them (Figs 7 & 8) because the numerous and widespread use of the dots is an obstacle and a cover that prevents the representation of more and better effects and beauties of the script (Malek Zadeh, 2023, Interview).

Fig 6. Multi-line writing with Monshaât content in the Chalipa seating (korsī), Golestaneh's work. Source: Qelich Khani, Malekzadeh, Jeddi, & Hamedi., 2021, 110.

Fig 7. Multi-line writing with Monshaât content in a horizontal seating (korsī), Golestaneh's work, 1890 (1308 A.H.). Source: Qelich Khani, 2013, 170.

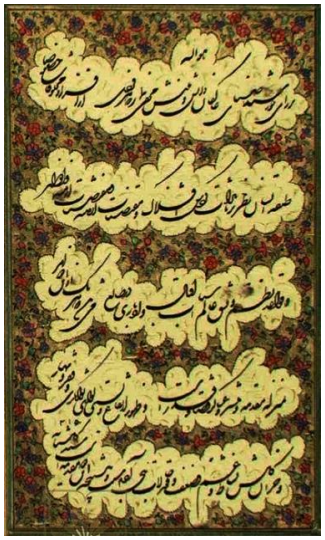


Fig 8. Multi-line writing with Monshaât content in a horizontal seating (korsī), Golestaneh's work, 1898 (1316 A.H.) Source: The National Library and Archives of Iran (NLAI).

Fig. 9. Multi-line writing with Monshaât content in the Chalipa seating (korsī), Golestaneh's work. Source: Sefid Abian, 2012, 25.

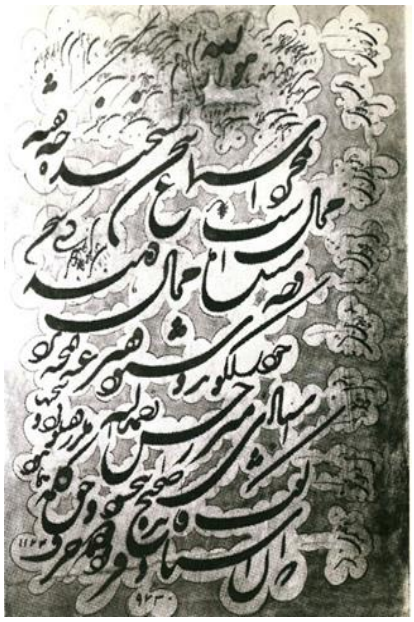


Fig. 10. Jali Multi-line writing inclined to layered compositions. Source: Moshashaei, 1996, 5.

4. Multi-Direction Chalipa Pieces: Samples of Golestaneh's Shikasta script writings, which comprise a smaller number of his works, include pieces in Khafi Dang executed in a Chalipa pattern in several directions. These samples are not written in the conventional Chalipa format; as mentioned, they are written in multi-direction form with horizontal lines. These pieces' content is poetry, written in double hemistichs, which makes it close to the familiar format of Chalipa. These pieces can be seen as Golestaneh's influence on the style of predecessors such as Darvish Abdul Majid Taleqani, who has many pieces in this genre. In these pieces' overall composition, it is impossible to determine a fixed pattern because improvisation plays a dominant role in them. In this way, in some pieces, several consecutive verses are written in Chalipa in the same direction. Other samples are executed in different ways (for example, in alternate order, one Chalipa verse and one horizontal verse). However, a general similarity can be seen in their composition, which places them in one group (Fig 11).

5. Siyah Mashq Pieces: It can be said that there are very few Siyah Mashq pieces in Golestaneh's works. However, as mentioned earlier, some of Golestaneh's works can evoke Siyah Mashq. In these pieces, we often see density and compression more than «repetition» and «intrusion» - the main components of Siyah Mashq writing. In a way, it can be said that these pieces are far from reaching «Siyah Mashq» and are more «Siyah Mashq-like». However, in a few samples of Golestaneh's Shikasta script writings, the qualities of Siyah Mashq are increased in the Jali or combined Dangs so that they can be placed in the category of Siyah Mashq (Fig 12).

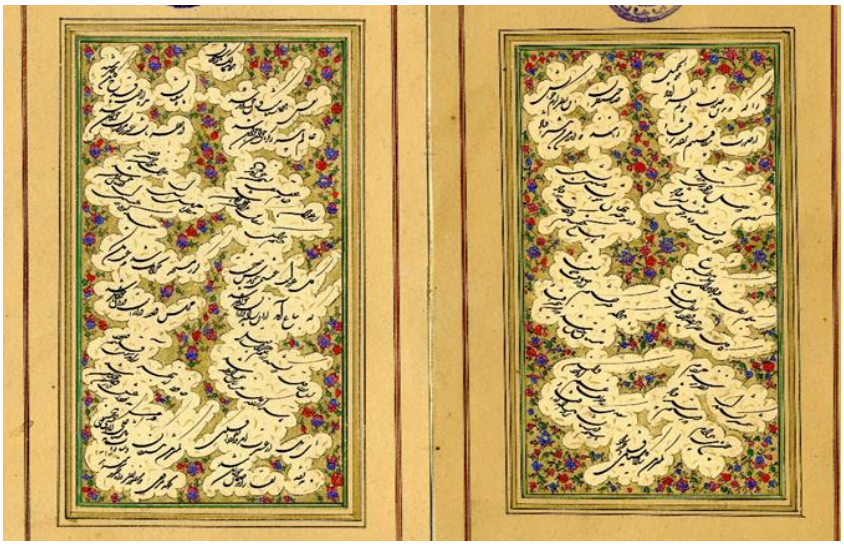


Fig 11. Multi-direction Chalipa writing, Golestaneh's work. Source: Islamic Consultative Assembly Library, Murraqqa' No. 5141.

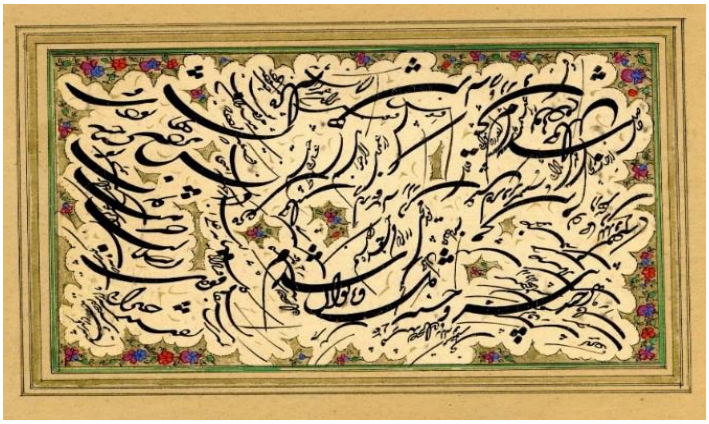


Fig. 12. Siyah Mashq-like Shikasta writing, by Golestaneh. Source: Islamic Consultative Assembly Library, Murraqqa' No. 5141.

Good layout (ḥosn-e waż') and composition (tarkīb) in Golestaneh's works

In the previous section (typology of Golestaneh's works), under the introduction of each type, some components of the composition (tarkīb) and good layout (ḥosn-e waż') of calligraphy elements in that type were also mentioned. In this section, we will examine these components specifically and concerning all the examined works in different types. The components discussed in this section include framing, seating (korsī) arrangement, Dang variety, and simple-letter composition.

1. Framing: The examined works of Golestaneh are written in horizontal and vertical rectangular frames. Among these, multi-line works, multi-direction Chalipa pieces, and some Siyah Mashq pieces mainly have vertical frames and are generally written in a Khafi (small) script. However, single-line and double-line pieces and several Siyah Mashq-like works generally executed in Jali Dang have a horizontal frame. In these two categories, the linear-script writings (Satr Nevisi) are longer and executed in a more extended frame. When these works are converted from one line into three-line writing, the ratio of the length and width of the frame becomes more proportional. In this way, Jali writing and the selection of the horizontal frame in Golestaneh's works can be seen in connection. Also, in comparison, it can be said that Golestaneh's tendency to Jali writing in the horizontal frame is more than the Khafi writing in the vertical frame.

2. Seating (korsī) Arrangement: In Golestaneh's works, the horizontal seating arrangement system is more frequent than the Chalipa seating. This seating system can be seen in different types of Golestaneh's works (one-line, double-line, multi-line, and Siyah Mashq). Even in the Chalipa works, lines and hemistichs can be seen scattered in the horizontal seating (korsī) (Fig 10). In this type (multi-direction Chalipa writing), the composition of horizontal and Chalipa seatings (korsī) has led to visual diversity. Another kind of seating (korsī) arrangement can be observed in Golestaneh's one-line, double-line, and multi-line writings. In these works, the side and peripheral spaces of the work are filled with verses and phrases in multi-direction seating (korsī) (Figs 2, 3, & 10). Another point is the number of secondary seatings (korsī) in line with the main seating, which can be seen more in linear-script writing. As mentioned earlier, in this case, the longer the line, the greater the number of secondary seatings, especially at the end of the line (Fig 1).

3. Dang Variety: Another item in Golestaneh's Shikasta writings is the variety of script Dang. As we said, Golestaneh's tendency is more towards Jali Dang. However, Khafi writing can also be seen in some of Golestaneh's works. Therefore, in Golestaneh's works generally, the variety of Dang can be seen to some extent. Examining Dang variety, while not looking at the whole works but looking at the single work (that is, the internal composition of the works), it can be said that most of Golestaneh's works were executed as a single Dang. At the same time, in some of Golestaneh's works, one can also see the creation of variations with different Dang besides the main Dang. The variety of Dang in these works can be considered in two ways: In the first case, the primary and dominant Dang is Jeli, and the secondary Dang is Khafi. In the second case, the main Dang is Khafi, and the secondary Dang is Jali. The first case can be found in many linear-script writings (one-line, double-line, multi-line), and the second case can be found in some multi-direction and Siyah Mashq pieces. Another point is that in these works, the change of Dang usually happened along with the change of direction in the seating (korsī) (Figs 2, 3, 10, 12).

4. Simple-Letter Composition

1-4. Intertwined-Script Writings: The subject of intertwined-script writing is, in a way, on the border of the two concepts of good shaping (ḥosn-e taškīl) and good layout (ḥosn-e waż‘). From one point of view, it can be proposed in the domain of letter shape and letter connections. But in one way, intertwined-script writing can be viewed from the perspective of good layout (ḥosn-e waż‘) and composition (tarkīb). The issue of intertwined -script writing can be proposed in this topic in two ways: One concerning the concept of composition, which refers to the composition of simple letters and parts of words, and the other in terms of «repetition» and «frequency» of similar words and phrases that are intertwined and joined in Golestaneh's works. In fact, in the latter case, the «repetition» element of these components can be designed under the concept of good layout (ḥosn-e waż‘) and composition (tarkīb). It should be said before that in Golestaneh's Shikasta writing, the letters and words are connected to such an extent that the legibility and clarity of the words have been observed to some extent. However, the tendency to create complex visual compositions in some cases has led to increased connected and intertwined-script writing. The frequency of connected and well-composed words and phrases such as «بهیچوجه من‌الوجوه», connecting «است» to the previous participle in present perfect verbs and similar cases (such as «گردیده است», «رسیده است» and «شده است») is of this type (Fig 13). It can be said that the repetition and frequency of some of these complex compositions in Golestaneh's works, more than the content aspect, was influenced by the attention to their formal and visual qualities.

Fig. 13. intertwined-script writing and repetition of joined elements in Golestaneh's work.
Source: Moshashaie, 2012, 544.

2-4. Composition and Arrangement of Elongations (Mads): Another feature in these works is the composition and connection of elongations (Mads) with each other. The calligrapher's desired elongations (Mads) have been consecutively executed in many of these works. In these samples, the composition of consecutive elongations (Mads) can be witnessed in two ways: In a number of works, the composition of consecutive curved elongations (Mads) or the composition of curved and flat elongations (Mads) has occurred in a layered manner. These samples have considered creating a parallel between recurring elongations (Mads) and Blackness and Whiteness (sawād o bayāż). Repetition of letters and released (Morsal) elongations - such as «ن (Nun)» and «ی (ya)»- can also be placed in this group. In the other group, the common consecutive flats elongations (Mads) (or half-Mads) are written mounted. In several works, the space between the parallel elongations (Mads) is filled with micro-elements to create contrast and visual variety. Released (Morsal) movements such as such as «ن (Nun)» and «ی (ya)» can also be considered as some elongations (Mads) that are performed consecutively and repetitively in samples of Golestaneh's works. Also, the repetition of headstrokes in these works creates a function similar to the repetition of elongations (Mads) (Figs 14 & 15). Also, in some cases, the elongations have been implemented in a non-continuous and single way. In these samples, sometimes, before and after the elongations, we have seen the circles of the letters, which, on the one hand, have a kind of similarity and harmony with the form of the elongation, and on the other hand, they have created a sort of visual contrast because they are more distant than the elongations. In this way, the adjacency of circular letters and elongations brings together the two principles of harmony and visual diversity (Figs 19). Another type of connection between elongations (Mads) in Golestaneh's works is their intersection and contact aligned with each other, which leads to unity in the whole composition. For example, as seen in Fig. 16, the extension of the released «ن (Nun)» (from the word «سخن») in the direction of the elongation (Mad) «ت» (in the word «است») and the extension of the released «ی (ya)» in the direction of «می» (in the word «قلمی») has been placed and has led to visual connection and unity. In some cases, this feature leads to the integration of elongation and released movements in an intensified form. It should be mentioned that the feature of integration can happen in other movements (such as micro-elements) as well (Fig 17). Still, in Golestaneh's works, this feature can mostly be seen in the elongations and released (Morsal) movements. In these samples, sometimes the ends of the letters intersect in two opposite directions and create a unified form. For example, in Fig 17, which is a part of Golestaneh's linear-script writing, the letter «ن» (in the word «امن») is merged with the letter «ه» (in the word «پژمرده»). They are seen in an adjacent form. In another sample, the word «سید» (in an elongation (Mad) form) is applied to «است». Here, the letter س is attached to the beginning of الف and somehow evokes the form of الف. While creating a harmonious space between the two elongations (Mads), this integration has created a visual appeal (Fig. 18). Letter merging may also occur in the middle of letters and words. For example, as seen in Fig 19, the continuation of the letter «ن» is placed in the direction of the word «بندگان» and has merged with it.

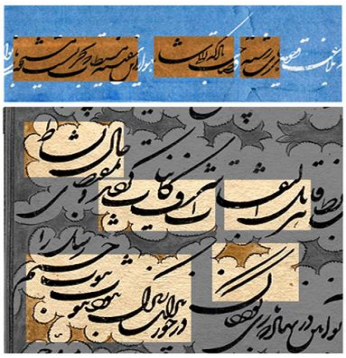


Fig 14. Consecutive stepped and layered elongations (Mads) in Golestaneh's works. Source: Moshashaie, 2012, 544 & 535.

Fig 15. Repetition of released (Morsal) movements in Golestaneh's works Islamic Consultative Assembly Library, Murraqqa' No. 6926. Source: Moshashaie, 1996, 3.

Fig 16. The intersection elongations (Mads) along each other. Piece of Golestaneh's Shikasta writing.Source: Sefid Abian, 2012, 36.

Fig 17. Merging the letters «ن» and «ه» in Golestaneh's linear-script writing (Satr Nevisi). Source: Moshashaie, 2012, 544.

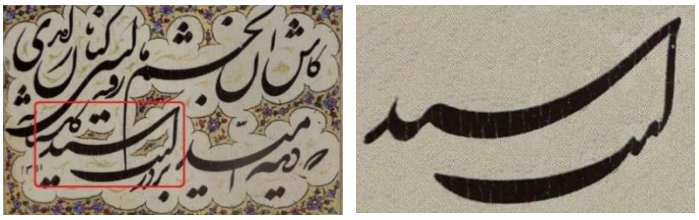


Fig. 18. Merging the brim of «الف» and elongated «س» in Golestaneh's work. Source: Sefid Abian, 2012, 31.

Fig. 19. Merging the released (Morsal) «ن» and elongated middle «ن» by Golestaneh. Source: Moshashaie, 2012, 55.

The next point concerns the elongations (Mads) in composition and their arrangement throughout the work. In many of Golestaneh's works, due to the appropriate and balanced arrangement of the elongations (Mads), unity can be observed in the work's overall composition. This point is particularly evident in Golestaneh's layered and Siyah Mashq-

like compositions. For example, in Fig. 16, the type of distribution and arrangement of the elongations (Mads) in the whole work, along with the appropriate use of micro-elements, has led to the overall balance and unity of the piece. It is possible to consider a triangular system in the composition and connection of elongations (Mads) so that the base of the triangle is placed at the bottom (Fig 20). This point has led to stability and strength in the composition of the work. In another work (Fig 21), elongations (Mads) are dragged to the left side of the image; however, two inverted triangular systems in the composition of elongations (Mads) and circles in this work can be witnessed: One is the triangular composition of «ب», «ک» and «ن» elongations and the other is the triangular composition of «خ», «ص» and «د» circles, which together have led to the stability and unity of the composition. In another sample (Fig 22), the extension of elongations in the lower part of the frame has led to stability in the work's overall composition.

Fig 20. Balanced arrangement of elongations (Mads) in Golestaneh's Shikasta writing.
Source: Islamic Consultative Assembly Library, Murraqqa' No. 9888.

Fig 21. Balanced arrangement of elongations (Mads) and circles in Golestaneh's Shikasta writing.
Source: Islamic Consultative Assembly Library, Murraqqa' No. 9888.

Fig 22. Arrangement of elongations (Mads) and circles in Golestaneh's Shikasta writing.
Source: Moshashaie, 1996, 13.

Fig 23. Arrangement of elongations (Mads) and circles in Golestaneh's Shikasta writing. Source: Islamic Consultative Assembly Library, Murraqqa' No. 9888.

One representation of elegance and manifestation concerning elongations (Mads) is their connection (minimum connection). This principle, which induces visual appeal and pleasure, has great sensitivity and requires the high skill and mastery of the calligrapher because, at the same time, it must observe the same tangencies between the elongations and implement the good composition in the best way (Figs 22 & 23).

3-4. Composition and Adjacency of Circles: In samples of Golestaneh's works, the calligrapher's tendency to adjacency of circular movements, and thus, the creation of rhythm and visual harmony can be witnessed. An example of this type of letter adjacency can be seen in other scripts and other areas, including Nastaliq compositions in seal writing (Mirza Abulqasemi, 2015). In Golestaneh's works, the adjacency of circles has sometimes occurred in horizontal seatings (korsī) and sometimes in stepped and mounted forms. The number of these adjacent circles varies from two to several circles, depending on the text and the composition requirements. It is worth mentioning that sometimes short elongations (Mads) have been adjoined circles in these compositions. These samples can still be related to the composition and adjacency of the circles because the short elongations (Mads), which have more roundness than the long ones, are in some way in sync with the circles (Fig 24). In many cases, it has been tried to write completely adjacent circles with the help of such arrangements. However, in other works, the arrangement of circles with coordinated distances has influenced the composition's unity (Fig 21).

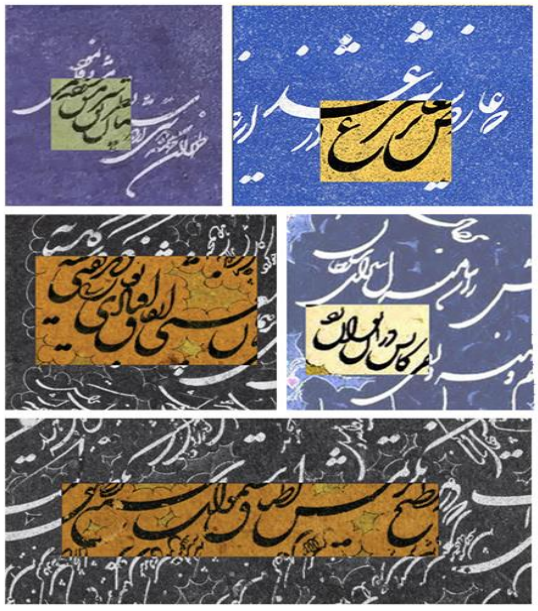


Fig 24. Samples of horizontal and stepped adjacency of circles in Golestaneh's works. Islamic Consultative Assembly Library, Murraqqa' No. 6926. Source: Moshashaie, 2012, 544.

4-4. Composition in Micro-Elements: Besides the system of elongations (Mads) and circles, the connection between micro-elements is also noteworthy in Golestaneh's works. In the execution of these elements, in many samples, the consideration of parallel and isomorphic movements, as well as protracted movements in the vicinity of each other, has led to visual harmony. One of the examples of this case can be seen in Fig 25, where two letters «ر» and double-letter «نه» are arranged in harmony. Also, the composition and adjacency of the letters الف and ل has led to harmony in the composition through intrusion and alignment. In another part, the letter «م» in the word «نگفتیم» with «الف» and «ل» in the word «خیال» have been joined and written in a connected form. In this way, harmony can be seen in the Heightening (ṣoʿūd) and Lowering (nozūl) of the letters «الف», «ل», and «میم». Also, the good adjacency of «لا» with «ل» in this piece is noteworthy. The placement of the letter «ل» in line with and along the «ل» of the word «لا» has led to the intensification of the vertical movement in this part of the work, which contrasts with the horizontal movement of the line. On the other hand, it is in harmony with other vertical movements such as الف, لام, and میم. Creating harmony and visual unity through connecting letters can also be seen in samples of Golestaneh's works. The vital point in this image is the connecting letters and words to each other, which causes greater unity and harmony between the elements in the work. Here, the letter «ل», by joining two other letters, has connected the upper and lower lines and made them more unified (Fig 25). As a final point, it should be mentioned that each of the types of elements examined in calligraphic works (including elongations, circles, micro-elements) should be observed and measured concerning other elements. In combining these elements, depending on the type of artwork and the necessity of the composition, measures such as tangency, intrusion, and overlaying (mounted letters and words) have been used (Fig 26).

Fig 25. Visual connections (including alignments and tangency of letters) in Golestaneh's work. Islamic Consultative Assembly Library, Murraqqa' No. 9888. Source: Moshashaie, 1996, 10 & 16.

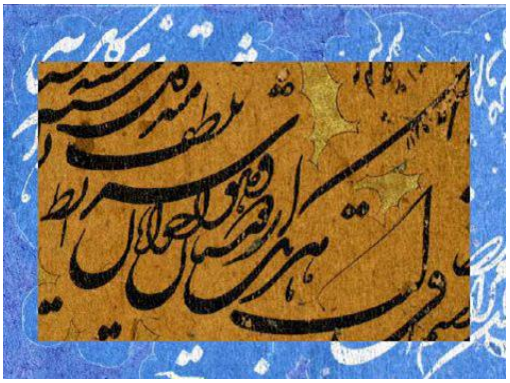


Fig 26. The unified composition of elongations, circles and micro-elements in Golestaneh's work. Source: Islamic Consultative Assembly Library, Murraqqa' No. 6926.

Conclusion

In the present study, Golestaneh's works were examined in terms of typology and then analyzed in terms of good layout (ḥosn-e waż') and composition (tarkīb). In the typology section, Golestaneh's works were identified in five categories of «single-line», «double-

line», «multi-line», «multi-direction Chalipa», and «Siyah Mashq» pieces. Meanwhile, one can notice the dominant aspect of Golestaneh's works in linear-script writing (Satr Nevisi). Also, it should be said that in all of Golestaneh's works, the tendency towards Jali Dang can be observed. The type of Siyah Mashq is not very prominent in Golestaneh's works, but it can be said that some of his works, including verse and Chalipa writings, are close to Siyah Mashq by increasing the density and intrusion of letters and words. In the next step of this study, good layout (ḥosn-e waż') and composition (tarkīb) in Golestaneh's works were examined in four areas: framing, seating (korsī) arrangement, variety of Dang, and composition of simple-letters. The tendency towards a horizontal frame and seating (korsī), at the same time, multiple sub-seatings in most of the works, as well as multi-direction writing in some works, are the characteristics of Golestaneh's Shikasta writing. Also, the tendency to Jali Dang is seen especially in single-line and double-line. Double-Dang writing (Khafi and Jali) can be observed in a number of Golestaneh's works. Regarding the composition of simple letters, several characteristics can be expressed in Golestaneh's works: The first characteristic in these works is the intertwined script writing and repetition of particular words and phrases, some of which can be considered as emerging from official and literary themes. Another feature is the composition and arrangement of elongations (Mads) in the part and the whole work. The noteworthy point in this section is the tendency to combine successive elongations (Mads) and semi-elongations in two ways, «layered» and «stepped». Layered elongations (Mads) generally include curved or flat-curved elongations, and stepped elongations mainly include flat consecutive elongations (Mads). Another feature of the composition of elongations in some of Golestaneh's works is the integration of elongations and the formation of unified forms. Another feature in Golestaneh's works is the tendency to use adjacent circles, which can be seen in horizontal and stepped ways. This adjacency can sometimes be observed in a minimum form (in the adjacency of two circles) and sometimes in a maximum form in the adjacency of multiple circles. A remarkable feature in Golestaneh's works is the type of visual connections in the micro-elements, which happened in several ways. Among these cases, the repetition of similar and aligned movements, tangency and intrusion, and the merging of letters can be pointed out. The sum of these features has led to harmonious yet diverse compositions that show artistic taste and creativity in the works of Seyed Ali Akbar Golestaneh.

Author Contributions

This article is extracted from author 1's doctoral dissertation entitled «Stylistics of Shikasta Nasta'liq script in the works of Darvish Abdul Majid Taleghani and Ali Akbar Golestane», supervised by authors 2, 3, and 4 at Shahed University of Tehran.

Acknowledgment

We are grateful to Professor Mojtaba Malek Zadeh, who expressed valuable ideas while analyzing Golestaneh's works in an interview.

Conflict of Interest

The author (s) declare that there are no potential conflicts of interest related to this research, in writing, and publication of this article.

Research Funding

The author (s) did not receive any financial support for conducting the research, writing up, and publication of this article.

Appendix

1. Mojtaba Malek Zadeh born in Kerman in 1960 (1339 S.H.). When he was a teenager, he started learning Nastaliq calligraphy. Then he left for Shiraz and continued his work under the teaching of calligraphers of Shiraz. From 1984 (1363 S.H.), relying on the works of Darvish, Mirza Gholamreza, and Golestaneh, he started Shikasta script writing. In 1999 (1378 S.H.), he received a master's degree in Shikasta writing from the Iran Calligraphers Association. Malekzadeh, who can be considered the owner of the style in Shikasta writing, has always been loyal to the old style and has written many works in calligraphy (Ketabat) and calligraphic pieces in Shikasta script.

References

- Babashah Isfahani. (2012). *Adab al-mashq* (with the efforts of Hamidreza Qelich Khani). Tehran: Paykareh. **[In Pesian]**
- Farid, A. (2022). Common methods of Shikasta writing in the Qajar period. *Paykareh*, 11(27), 94-81. DOI: 10.22055/PYK2022.17669. **[In Pesian]**
- Fazaeli, H. A. (1997). *Calligraphy Atlas*. Tehran: Soroush. **[In Pesian]**
- Hashemi Nejad, A. R. (2014). *Qajar calligraphy stylistics*. Tehran: Art Academy (Farhangestan-e Honar). **[In Pesian]**
- Homayun Farrokh, R. (1986). *Seven flower leaves of Golestaneh (Haft Barg-e Gol az Golestaneh)*. Tehran: Noghreh. **[In Pesian]**
- Malek Zadeh, M. (2006). *Line (Satr).* Tehran: Paykareh. **[In Pesian]**
- Ma'navi Rad, M. (2013). The interaction of structure and style in Shafiā, Darvish, and Golestaneh's Shikasta writing. *Negare Quarterly*, 8(27), 20-34. **[In Pesian]**
- Mirza Abulqasemi, M. S. (2015). *Principles of seal engraving in Islamic civilization.* Tehran: National Library. **[In Pesian]**
- Moshashaie, Gh. R. (2012). *The status and works of Darvish Abdul Majid Taleqani*. Tehran: Islamic Consultative Assembly Library. **[In Pesian]**
- Moshashaie, R. (1996). *Golestan-e Golestaneh*. Tehran: Yassavoli. **[In Pesian]**
- Qelich Khani, H. R. (2013). *An introduction to Iranian calligraphy*. Tehran: Contemporary Culture (Farhang-e Moaser). **[In Pesian]**
- Qelich Khani, H. R., Malekzadeh, M., Jeddi, M. J., & Hamedi, M. H. (2021). *A selection of the treasured works of the Iran Calligraphy Museum*. Tehran: Tehran Municipality Beautification Organization. **[In Pesian]**
- Sefid Abian, H. (2012). *Golestaneh's Boostan.* Tehran: Sefid Abian. **[In Pesian]**
- Seraj Shirazi, Y. b. H. (1997). *Tohfat al-mohebin (A masterpiece of lovers)* (K. Rana Hosseini & I. Afshar, Ed.). Tehran: Written Heritage. **[In Pesian]**

PAYKAREH
Volume 13 Issue 35 Spring 2024 Pages 75-96

Original Research Article

The Theme and Effective Factors in the Transformation and Development of «Swastika» Motif in Iranian Art from Ancient to Seljuk Period

Mohammad Motevalli[1]; Khashayar Ghazizadeh[2]; Morteza Afshari[3]
1. 1. PhD student in comparative and analytical history of Islamic art, Faculty of Arts, Shahed University, Tehran, Iran.
2. Corresponding author, Assistant Professor, Faculty of Arts, Shahed University, Tehran, Iran.
Email: ghazizadeh@shahed.ac.ir
3. Associate Professor, Faculty of Arts, Shahed University, Tehran, Iran.

Received: 7 June 2023 Revised: 20 February 2024 Accepted: 24 February 2024

Abstract

Introduction: One of the oldest geometric motifs of the ancient world is a motif created from two crossed lines - a cross with broken arms or a ninety-degree angle. In international sources, this motif is known as «Swastika» with the concept of well-being, and in Persian sources, it is known as «Gardune-e Khorshid» and «Mehrane». Researchers consider the origin of this motif to be ancient civilizations such as the Indus Valley, Egypt, China, Mesopotamia, and the Aryan peoples, who, despite different names, have a similar formal structure. In Iran, this motif was depicted on pottery for the first time since the fifth millennium B.C., and its continued use can be seen until the beginning of the Islamic period. Identifying the theme and factors of drawing the Swastika in Iranian art and showing its evolution and development from the point of view of form and content in pre-Islamic Iranian art until the early Islamic era is one goal of the present study. In this regard, the questions of how the form and content of the Swastika have evolved in Iranian art from the ancient period to the Seljuk period and the common and distinctive factors of its drawing in the pre-Islamic and Islamic periods are addressed.

Research Method: The current research used descriptive-analytical and historical approaches. The data collection was conducted using library- and field-based methods. The statistical population included 29 samples from the pre-Islamic and Islamic periods with distinctive and distinctive characteristics that show the evolution of the Swastika.

Findings: The presence of religion, especially the worship of Gods, burial rites and Mithraism in ancient Iran, was one of the essential reasons for drawing the Swastika, and for this reason, it is known as the «Gardune-e Mehr». Astronomical motifs such as twelve constellations and folk beliefs such as good luck, avoiding the evil eye, and being safe from calamity have been influential in representing this motif in both the pre-Islamic and Islamic periods. In Islamic art, this motif is a symbol of light and, accordingly, God. Besides displaying its original form during this period, in some works, it has become «Solomon's knot» and «Shamseh» by combining curved forms and plant motifs.

Conclusion: The Swastika has been a sacred symbol in Iranian art from the ancient period to the early Islamic period and often served ancient myths and religions. In the early period, this motif symbolized the God and Goddesses of the Sun and was gradually associated with the ritual symbols of Mithraism and Zoroastrianism in works of art. In the Islamic period, this motif underwent metamorphosis and was used as a symbol of God and Islamic holy persons.

Keywords

Ancient Iranian Art, Islamic Art, Sun, Swastika, Gardune-e-Mehr

How to cite this article: Motevalli, M, Ghazizadeh, KH, & Afshari, M. (2024). The Theme and Effective Factors in the Transformation and Development of «Swastika» Motif in Iranian Art from Ancient to Seljuk Period. *Paykareh*, 13 (35), 75-96. **DOI**: 10.22055/PYK.2024.18903

©2024 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

Introduction and Problem Definition

Motifs in ancient Iranian art are often formed in connection with mythology, and the form of ancient Iranian religions is based on mythology. The Swastika[1] is an example of these mysterious symbols that contain mythological concepts. This motif has been seen in most of the great civilizations of the world with the common concept of goodness and almost similar forms, and different names have been attributed to it; however, its accepted name in international scientific sources is Swastika. The word swastika comes from the Sanskrit language, which literally means «good luck». In Iran, the Swastika is known as «Gardune-e-Mehr», «Gardune-e Khorshid», «Chalipa-e Shekaste», «Salibe-e Shekaste», «Crux Hamus[2]», and «Mehrane». Most of these names are used for religious and ritual reasons. The Swastika motif has been seen in a wide range of ancient Iranian works of art, from «Tepe Musian» pottery to «Parthian fabrics». In the early Islamic period, it shows a prominent presence on architectural works and pottery, especially vessels from the Samanid to Seljuk periods. In Iranian sources[3], a variety of motifs with the usual Chalipa (cross) to the broken cross forms have been studied under one name, that is, Chalipa; however, in international sources, the Swastika is a pattern consisting of two crossed lines - a cross with broken arms and at a ninety-degree angle. Therefore, in the current research, the name «Swastika» is used because this international word has the most complete and universal expression of the form and content of this motif. The samples studied in this research are only the Swastika, and the motifs branched from it. This motif in Iranian art has formed the basis for the creation of other motifs such as «Solomon's knot» and «Shamseh». Also, the content of this motif in some eras, especially in the early Islamic period, has undergone metamorphosis and change of concept in accordance with various factors such as religion and has become the symbolic motif of its era. The stated cases have led to the formation of the present research. Therefore, first, the root of the Swastika motif and the evolution of form and content in Iranian art from the pre-Islamic period to the beginning of the Islamic period have been addressed. In the next step, the factors that are effective in its formation and continuation are discussed. In this regard, the current research seeks to answer the following questions: 1. What is the evolution of this motif based on form and content in Iranian art from the ancient period to the Seljuk period? 2. What are the common and distinctive factors of drawing this motif in the pre-Islamic and Islamic periods?

Research Method

The current research used descriptive-analytical and historical approaches. The data collection was conducted using document-based (library) methods. In the process of research, first, the artworks containing the mentioned motif in pre-Islamic and Islamic art were collected from printed and digital sources. In the next step, non-random sampling was done. The order of review of the works was based on the time period. From a historical point of view, the statistical community is the art of pre-Islamic Iran until the Seljuk period, and 29 samples have been studied according to the characteristic features of the form and content of the work and the continuation of similar characteristics of this motif from the pre-Islamic period to the early Islamic period. Due to the spread of motifs in the early Islamic period and the statistical society, only clay and metal vessels were used. In this research, by conducting extensive research, various forms of this motif were found in international sources, especially in the great museums of the world, most of which have been displayed and studied for the first time in Iranian art sources. In the content analysis of these motifs, the cultural, political, and social conditions, especially the common rituals and religions, have been studied. Moreover, data was collected, evaluated, and analyzed by

comparing the formal similarities of the examined samples. For a better understanding of the motifs and their evolution, the forms are drawn linearly.

Research Background

Among the papers published in the world's scientific sites, such as Academia and Researchgate, regarding the Swastika, most of the sources have been in the field of the ancient world. The root of this motif has been found in science - especially astronomy and related to the Sun. In an article entitled «The astronomical origins of the Swastika motif», «Coimbra» (2011) mentions the origin of this symbol in comets, which, by observing it in the sky, is considered as a divine manifestation. The article by «Burillo-Cuadrado and Burillo-Mozota» (2014) entitled «The Swastika as a representation of the Sun of Helios and Mithras», considered the Swastika to be a religious symbol in connection with Mithraism, and like Helios - the God and symbol of the Sun in Greece - a symbol of the God of Sun. In the field of Swastika in the Islamic era, we can also refer to studies by «Zidan» (2020) entitled «The concept and utilization of Swastika 'Hooked Cross' on Islamic artefacts» and «Mailland» (2015) entitled «Ibex, crescent, and Swastika as symbols of the God of lunar in the rock art of the ancient Near East and Central Asia», pointed out that they mostly refer to the presence of this motif in the Islamic period and they have not paid much attention to the connection of its concepts. Also, among the sources of Iranian writers in the field of Islamic art, two papers were found that were related to architecture and carpets. «Sattarnezhad, Parvin, and Hendiani» (2020), in their paper entitled «The symbology of Swastika in the Gonbad-e-Sorkh tomb», have considered the presence of this symbol on the tomb of the Seljuk period as a symbol of the burial ritual and in connection with death. «Salavati» (2008) also discussed the presence of this motif in the art of carpet weaving in her article entitled «The manifestation of the Gardune-e Khorshid symbol «Mehrane» in Qashqai carpets». The book authored by «Bakhturtash» (2007) entitled «Mysterious sign: The Gardune-e Khorshid or Gardune-e Mehr (Mithra)» is considered the basis of most related domestic sources. This book includes all types of Chalipa in world culture and civilizations. Regarding the name «Broken Chalipa», the sources related to the types of Chalipa can be found in the books entitled «The origin of Chalipa» by «Nihart» (1987) and «The broken Chalipa, a mysterious symbol» by «Akbari and Elikai Dehno» (2006), and the thesis entitled «Review the position of Gardune-e Mehr in ancient Iranian art» by «Lireh» (2015). Also the articles by «Keshtgar» (2012) entitled «Comparative study of the Chalipa (crucifix) as a religious symbol in the civilizations of ancient Iran, Mesopotamia, India, and China», by «Qaem» (2009) entitled «The message of the Chalipa (crucifix) on Iranian pottery», and by «Esfandiari» (2009) entitled «Chalipa, the secret of the perfect human being» is also related from other sources. Among the differentiating aspects of this research, compared to the mentioned sources, we can mention the rooting of the theme and the evolution of the Swastika in Iranian art from the ancient period to the beginning of the Islamic period, the explanation of the influencing factors on its drawing, and the reasons for its continued use until the period Islamic in a specialized manner, which was neglected in most of the sources or was examined superficially. Also, the diversity of motifs examined from the point of view of form has led to the rooting of some other motifs of the Islamic period, such as Shamseh and Solomon's knot, which is significant from this perspective.

Swastika

Swastika is an international term used in most foreign sources, a crucifix with arms broken at a 90 degree angle. The arms of this motif evoke the feeling of movement and rotation in the mind, and from this point of view, the rotation of the day and night and the rotation of the life can be considered as one of the primary concepts that led to the drawing of the swastika. In ancient Iran, the swastika was a symbol of the cycle of life and blessing (Lireh, 2015). The oldest Swastika dates back to the late Paleolithic and was carved on a 12,000-year-old mammoth bone bracelet in Ukraine (Ibrahimov, 2018). Most Iranian researchers consider the theme of this motif to be derived from the crucifix and call it the broken crucifix (Mohseni & Bastanfard, 2020). Cooper believes that the Swastika is probably a simplified form of a human with two legs and two arms, which are actually the four most important moving parts in the human body (Cooper, 2000, 244-246). In the thoughts of the people of most civilizations of the world, such as the Aryans, the Swastika has been interpreted in connection with mythology, heavenly forces, and especially the Sun. «Müller» believes that the Aryans used this sign, which is a symbol of the Sun, even before their historical dispersion (Zakerin, 2011, quoted by Nejatian, n d, 162). «Zidan» considered the Swastika as a symbol of the Sun, good luck, and fertility (Zidan, 2020).«Nik Kholgh» considers the Swastika as a simplified form of the Sun over time (Nik Kholgh, 2011). Religion is another reason for drawing this motif in Iran. Mithra, or Mehr, was a God worshipped by Iranians before Zoroastrianism, and his symbol was known as the Sun. «According to the Avesta book of Verjavand Ashunamad Zoroaster, Mehr (Mithra) is considered one of Mazdasna's Gods and has a wheel or Gardune» (Bakhturtash, 2007, 149). The God of the Sun in ancient Iran is one of the most famous Zoroastrian deities named «Mithra» (Bajlan Farrokhi, 2010, 108). «If we rotate this sign around its axis, it creates a wheel, so it is called the wheel of life or Gardune-e Mehr» (Keshtgar, 2012). In the sacred texts, Mehr is described as riding on a wheel (Mah Van, 2019). Salavati, citing Pirnia, considers «Mehrane» to be the Persian equivalent of the word Swastika (Salavati, 2008). «Mehrane means the wheel of the Sun and Venus, the manifestation and symbol of «Mithra», the four sides of existence, the four primary elements, namely water, fire, soil, and water» (Daneshgar, 2005, 164).

Swastika in Ancient Iranian Art

1. 5th millennium B.C.: Fig 1 is a piece of pottery discovered in the Tepe Musian dating to the 5th millennium B.C. In fact, this motif can be considered the oldest presence of Swastika on Iranian works of art.

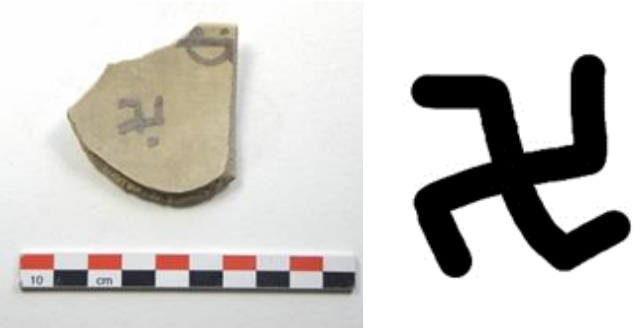


Fig 1. Swastika, part of a clay vessel, Tepe Musian, 4000-5000 B.C., Louvre Museum. Source: Louvre Museum.

Fig 2 is a drawing of a Swastika on the body of a clay bowl in the National Museum of Iran, which is related to the pottery of Tall-e Bakun in the 5th millennium B.C. The form of this motif has been changed according to its location in the container. However, the characteristics of the original motif can still be seen in it, which shows that the artist of this region was familiar with the form of the Swastika. In this figure, with his creativity, he placed its form in a limited space, which has led to greater mobility in this work.

Fig 2. Swastika, Tall-e Bakun pottery, Marvdasht, Fars, 4500-4050 B.C. ource: National Museum of Iran.

Swastika, in addition to the pottery of the Tall-e Bakun region, can also be seen on clay sculptures, which indicates the presence of a particular thought in the drawing of this motif. Figure 3 is a Swastika on a clay statue from 3800- 4200 B.C., according to the figure of a woman or a Goddess. This motif was probably part of a ritual tattoo that was used in the past on the bodies of people with special social status - for example, priests or people in temple service. «The function of this motif in tattooing the body was as a protection against the evil spirit» (Ibrahimov, 2018). In Iran, some nomadic women, especially in Kurdistan, Lorestan, Khuzestan, and the shores of the Persian Gulf, are fond of tattooing, and they tattoo crosses on their hands and faces (Bakhturtash, 2007, 87). Perhaps the presence of this motif in these areas, which were located next to this hill, was an extension of this idea of removing eye sores and staying away from demonic and satanic forces. From another point of view, this statue can be attributed to a Goddess who was worshipped in the past. According to the available sources, it is not clear that the Goddess was worshipped during that time; however, in later times, i.e., early Elam, the worship of a Goddess called «Pinker» or «Pinikir» was expected, which was the embodiment of creation and one of the greatest mother Gods of Elam. If this motif represents the Sun -as the creator God- then worshipping this God as the Sun Goddess before the Elamites is not far-fetched .Also, this Goddess could be worshipped under the influence of other cultures and rituals in the form of Goddesses such as Anahita. From this point of view, one of the oldest pre-Islamic religions in Iran, according to Tall-e Bakun pottery, was the worship of Goddesses. In other sculptures of this region, the Swastika with a different shape is present on female sculptures, which can be considered as the use of this motif related to fertility concepts.

Fig 3. Clay statue from Tall-e Bakun with Swastika on the sides of the body, Fars, 3800-4200 B.C. Source: Institute of Oriental Studies, University of Chicago.

Fig 4 is a piece of pottery belonging to Susa from 3800-4200 B.C. A sacrificial crucifix can be seen in the center, and two swastikas can be seen above and below it. «Gordon Childe, the prominent researcher in the interpretation of the pottery obtained from Susa, considers the broken cross to be a symbol of the Aryan race» (Akbari & Elikai Dehnu, 2006, 12). Of course, this interpretation is not correct because the first migration of Aryans to Iran occurred in the second millennium B.C. This work is related to the fifth and fourth millennia B.C., which was before they arrived in the land of Iran, according to available scientific sources.

Fig 4. Swastika, pottery, Susa, , 3800-4200 B.C. Source: Louvre Museum.

2. 4th millennium: The variety of Swastika motifs on Tall-e Bakun pottery in the 5th and 4th millennium B.C. is unique among all pre-Islamic periods in Iran. This motif includes a variety of broken arms with a 90-degree angle to comb-shaped and inward broken arms. In addition to dishes, this motif is also used on the clay figures of this region, which shows its importance (Fig 5).

Fig 5. Swastika, earthenware vessel, Tel Bakon. Fourth millennium B.C. Source: Institute of Oriental Studies, University of Chicago.

Fig 6, the Swastika, is on a seal belonging to Susa, between 3100-3800 B.C. The outer arms of the effect are curved in accordance with the circle shape, but the central part still has the + shape. This change in motif drawing can be considered as a basis for the next era.

Compared to the previous works, the rotating form of this motif is more consistent with the circular form and, accordingly, the form of the Sun.

Fig 6. Swastika with curved arms on a seal, Susa, 3100-3800 B.C. Source: Louvre Museum.

Fig 7 shows five Swastikas on a seal from Tepe Giyan in Nahavand. The distinctive point of this motif compared to previous works is the completely curved shape of its arms, which is reminiscent of antelope and ram horns on pottery, and it can be said that the artist used the shape of animal horns, especially rams, in drawing this motif. Also, in two clay vessels belonging to the 4th and 2nd millennium B.C., belonging to Susa, there are four goats, whose overall composition of horns and bodies is reminiscent of the Swastika. The ram is one of the sacred animals in the pre-Islamic art of Iran and was a symbol of fertility. «Researchers' studies have shown that most of the seals were located next to the arms of the corpses» (Bakhturtash, 2007, 187). These armbands were usually placed on the arms of people with the features of keeping away from the eyes, good luck, and protection of its owner, and turned this sign into a symbol of good origin that was embedded in the beliefs and thoughts of the ancient people. Therefore, the use of this seal can be considered related to the concept of «happiness«.

Fig 7. Swastika with curved arms, seal, Tepe Giyan, 4th millennium B.C. Source: Louvre Museum.

Figure 8 shows the Swastika on a piece of pottery from Tall-e Bakun. With curved arms that suggest a circular shape, this motif has comb linear decorations that are very common in the design of Susa pottery. The central part of this motif also consists of 9 squares. «Herzfeld» explained that this motif is a checkered square motif that is attached to its four corners, which look like a feather or half of a palm leaf, and it is obvious that they are in a state of circulation and rotation (Herzfeld, 2001, 22). Figure 9 shows the simplified and linear motif of Swastika related to silk pottery. Although the form of this Swastika is similar to the previous examples, it has characteristics that were seen for the first time in pre-Islamic art in this region. The form of the central circle can also be considered as the Sun, and each of the arms is like its radiant rays.

Fig 8. Swastika with shoulder arms, Tall-e Bakun pottery, 4th millennium B.C. Source: Herzfeld, 2001, 22, redraw

Fig 9. Swastika with comb-like arms, pottery, Sialk, redraw. Source: ;Bakhturtash, 2007, 162 .Vandenberg, 1969, 126

3. 3rd millennium B.C.: Fig 10, which is a clay bowl belonging to the southeast of Iran, in the period of 2400-2800 B.C., shows the shape of a Swastika whose arms are drawn in a curve like the effect of Tepe Giyan and Tall-e Bakun, but with the difference that each of the arms appears, based on its internal linear decoration, to be possibly a plant form or an antelope horn.

Fig 10. Swastika with curved arms and plant form, clay bowl, Sistan and Baluchistan, around 2400-2800 B.C. Source: National Museum of Iran.

4. 2nd millennium B.C.: Fig 11 is the Hasanlu Cup, which, according to «Ghirshman», is related to the end of the 2nd millennium to the beginning of the 1st millennium B.C. and is related to religious ceremonies and the motifs on it indicate religious and mythological subjects (Ghirshman, 1992, 29). This cup narrates different stories, and the researchers believe that its origin is the result of the work of «local artists for the prince of Manna» (Ghirshman, 1992, 29), «inspired by a Hurrian epic named Komarbi» (Prada, 2004, 134-136), «Derived from ancient Persian stories» (Behnam, 1945), «related to the religion of love worship» (Jahanian, 1958, 56), «myths of the Manna civilization and their neighbours» (Nafisi, 2005, 209; Najafi Qara Aghaji, 2012). On the part of this vessel, the motif of a lion and its holder, which is probably riding on it, can be seen, and a Swastika is observed on the thigh of the lion. «Kambakhsh Fard» considers the carving of the Swastika in this cup as a symbol of superior power (Kambakhsh Fard, 2001, 35). «Prada» believes that the presence of this motif on the lions was aimed at inducing extraterrestrial and otherworldly power and its belonging among the Gods (Prada, 2004, 124).« Jobes» considered the motif of the lion in the civilizations of the Near East as a symbol of power and royalty, which was equal to the power of the Sun (Jobes, 1991, 75-77). In another part of this cup, there is a figure of a man with a winged circle, which Prada considers to be the God of the Sun (Prada, 2004, 132). All these elements show the connection of this motif with the religion of Mithra and the symbolic form of the Sun.

Fig 11. Swastika on the thigh of a lion, part of Hasanlu cup, late second and early first millennium B.C. Source: Najafi Qara Aghaji, 2012.

«Cooper» considers one of the symbols of the Sun to be the Swastika (Cooper, 2000, 133). In this case, this motif can be regarded as the first appearance of a lion and Sun in Iranian art. «In the culture and mythology of Iran, the lion is the embodiment of strength, power and strength and is considered the representative of the Sun» (Yahaghi, 2007, 280). Astronomy is another reason for drawing this motif. Leo (astrology) is another astronomical concept that is considered the house of the Sun. According to astrologers, whenever the Sun is placed in Leo (astrology), it is a time of comfort and peace. For this reason, in astronomy, the motif of the lion and the Sun as auspicious symbols has attracted the attention of astronomers, artists, and people (Khazaei, 2001). Also, the Swastika has been seen in the middle of the ram's horn on the pottery of Susa in the fourth millennium B.C. and on the petroglyphs of the regions of Iran such as Lakh mazar in Birjand and Dasht-e Toos. The motif of ram or lamb is a symbol of the first sign of the zodiac, Aries, and its presence with the Sun has a scientific basis.

5. 1st millennium B.C.: Fig 12 shows a necklace from the 1st millennium B.C. with three forms of Swastika, known as the Marlik necklace. The presence of this motif on the necklace can be considered in connection with the belief of the people with positive concepts and happiness behind this motif that the people of that period used on their ornaments.

Fig 12. Necklace found at Kaluraz (known as the Marlik Necklace) with a Swastika. 1000 B.C. Source: National Museum of Iran.

6. Achaemenid Period: Fig 13 shows the motif of an Achaemenid king fighting a lion. On the shoulder of the animal, there is a motif that seems to be formed from the repetition and rotation of the Swastika. Due to the prevalence of Zoroastrian religion in the Achaemenid period, elements of older religions such as Mithraism are also seen in this period. In Mithraism, the lion represents the fourth stage of the seeker. In addition to the fact that Iranians considered it to be the fifth sign of the celestial constellations (Leo), in Mithraism, the lion was associated with fire and took care of the sacred flame of the hearth (Hinnels, 2006, 135). The lion in the sculptures and works of art of the Aryans, especially among the Medes and Achaemenians, is a manifestation of Mithras, who was the great angel of the Aryans, and after Ahura Mazda, they respected and cherished it more than other angels. «In the religion of the Aryans before Zoroaster, Mithra, and Anahita were among the great and respected deities of the Aryans, and when Zoroaster appeared and made reforms in the

religion of the Aryans, in order to establish and spread monotheism, he lowered them from their position. However, due to the attention of the people and also because of the obvious characteristics and moral and social status of these Gods, he had to keep them in whatever quality they were, and thus, Mithra was pushed to the back and during the reign of the early Achaemenid emperors. There are no names of Mithra and Anahita in the stone inscriptions for this reason and because of the influence of the Zoroastrian religion. Perhaps the seal of Darius and some other seals that show the king hunting a lion were for this reason and to strengthen the Zoroastrian religion» (Qaem Maghami, 1966).

Fig 13. Achaemenid king fighting a lion with a Swastika symbol, Achaemenid. Source: Louvre Museum.

7. Parthian Period: In the Parthian period, this motif was seen on various works of palace decorations, including the plastering of the palace in Mount Khajeh in Sistan (Fig 14) to the works inside the graves, such as burial cloths and burial vessels in the Germi County Mughan region of Azerbaijan. The widespread of the Mithraism religion can be seen as one of the essential reasons for the expansion of this motif in the Parthian period. «The period of the Parthians was the peak of the expansion of Mithraism in Iran and beyond its borders» (Akbari & Elikai Dehanu, 2006, 46). In the pot graves that followed prehistoric customs in some regions in Iran, the dead head was usually placed facing the Sun at the time of burial . «The allegory of the Sun is mostly used in ritual symbols for the process of death and life again, and it is even a symbol of Simurgh, and the Sun as the God of light is its source» (Davoudi & Hosseinabadi, 2022, 37). The presence of the Swastika in the works related to the burial ritual on these works and the direction of the deceased's head along the Sun can be another reason for the illustration of this motif in the Parthian period.

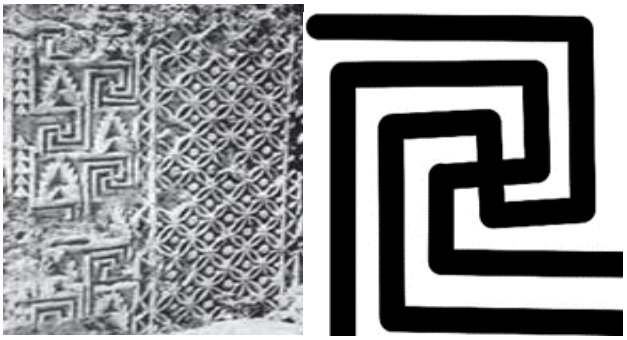


Fig 14. Plastering of a palace in Mount Khajeh in Sistan with a Swastika, Parthian. Source: Qaem, 2009.

8. Sassanid Period: Swastika is in most works of the Sassanid period related to religious architecture -fire temple and non-religious- palaces and castles. This motif is a variety of broken and geometric arms to curvilinear forms that indicate the creativity of the artist of that era. This motif has been observed in the architecture of magnificent palaces such as

Ctesiphon Palace, Bishapur and Kish Palace, Yazdgerd Castle, Chaleh Tarkhan[4] in Ray and Fire Temple of Tappe Mil in Varamin. The use of plant forms along with this motif, which has been seen since the Parthian period, reaches its peak of beauty in this period. In the National Museum of Iran, there is a part of a piece of plaster related to Chaleh Tarkhan or Talkhan in Ray (Fig 15). The overall form of the work is a series of swastika motifs connected by curved arms. Plant motifs are also seen in the central part of all four connected swastikas. The nested curved forms evoke the motif of the wave and the movement of water in the mind, and from this point of view, it can be adapted to the sacred concepts of this sacred element of nature. «Filippou», in his paper on sacred symbols, based on a Christian belief in the four rivers of heaven, believes that drawing the Swastika (curve) was related to the sacred element of water (Filippou, 2016).

Fig 15. A part of stucco with a curved swastika, Sassanid, Chaleh Tarkhan. Rey. Source: National Museum of Iran.

The Role of Swastika in the Art of Iran in the Early Islamic Period

The culture and art of Iran in the Islamic period actually inherited the beliefs, rituals, and culture of civilizations such as pre-Islamic Iran, which were combined with the traditions of native art at that time. In Islamic art, due to the religious prohibition in the representation of reality, the abstraction of various elements can be seen, and this simplification is often present in Islamic forms, animal motifs, and the composition of works. The Swastika is an abstract motif from the pre-Islamic period of Iran, whose traces can be seen in the Islamic era with a new form and content. «Zidan» considered the entry of Swastika in Islamic art under the influence of Mesopotamia and Egyptian art. «Swastika» had found its way to Islamic art through Mesopotamia artistic traditions that had influenced the Anatolian and Shamate civilizations, and its presence in the 10th century A.D. in Baghdad and other areas of the Islamic Caliphate indicates a return to the concepts of immortality in ancient times. Of course, he also mentions another point of view that these motifs may have reached Muslim artisans through Coptic artefacts through the cross motif in ancient Egypt, which was known as the key to life (Zidan, 2020). Meanwhile, due to the long history of using this motif in Iranian art, Iranian art has been mentioned in a very limited way in international sources. Among the early examples of the use of the Swastika at the beginning of Islam - the Umayyad era, we can mention the pavement of Hisham's Palace in Jericho and the Abbasid era for the first time over the gates of Baghdad in Raqqa in the second century A.H. (Zidan, 2020). It seems that Muslim artists used the pre-Islamic Swastika like other motifs in the Islamic period, with a similar form but a new content. One of the elements related to the Swastika in the pre-Islamic art of Iran is the Sun, which was important as a source of light and heat. In the Qur'an, according to verse 35 of Surah Noor, light is mentioned as a sign of God. It seems that one of the aspects of the use of the Swastika in the art of the early Islamic period was the symbolic display of God on works of art in line with the verses of the Quran and Islamic principles. In the Islamic period, the broken crucifix continued with a religious connotation. From the time of the defeat of the Sassanids to the 4th century, it regained its previous position over time and was found again as a vital

religious symbol. In some religious paintings with the subject of ascension, a broken crucifix is engraved on the shiny forehead (Esfandiari, 2009). In the Islamic era, the crucifix, complete and broken, is a sign of the world of unity and a manifestation of the four main directions and the angels overseeing the four seasons and a symbol of the soul and renewed life (Cooper, 2000, 246-242). «Bakhturtash» considers the presence of the swastika motif in the Islamic period as a representative and a diagram of Aryan traditions and beliefs, which also gained influence in the religious thinking of the Islamic period and became related to the beliefs of Muslim Iranians, such as the belief in the family of the Prophet and especially Imam Ali (Bakhturtash, 1972). He considers the extension of some motifs in the Islamic period, including the Swastika, as a result of the thinking of Iranians with good taste and thought, who sometimes mixed it with the names of religious elders for its survival and durability and tried to preserve it (Bakhturtash, 1972, 87). «Ibrahimov» believes that with the progress of Islam, the Swastika, which was an ancient symbol and had nothing to do with the new religion, was combined with the latest concepts proposed in Islam. Among the Sunnis, the Swastika appeared as a manifestation of God and his divine light. The Swastika in the art of Shiite Muslims was composed of Kufic letters that represented the name of Imam Ali (Ibrahimov, 2018). Figure 16 shows the decoration of the entrance tile of the Bastam collection, with the arms of a central swastika ending with the word Ali.

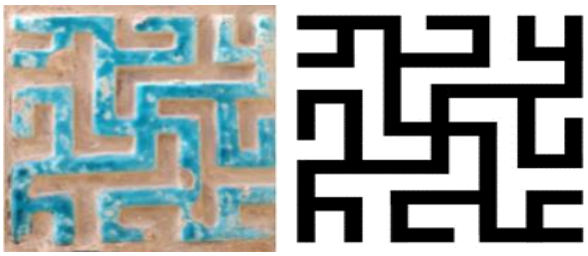


Fig 16. Tile decoration of the entrance gate with the motif of Ali combined with a central Swastika, Bastam. Source: Mohseni & Bastanfard, 2020.

1. Samanid Period: The first appearance of this motif in the pottery and metal works of the early period of Islamic art in Iran is related to the pottery of the Samanid period, which is unique both in terms of number and variety of form. The presence of the Swastika in Islamic art, especially in the Samanid period in Khorasan, can be seen as the result of the presence of pre-Islamic religions such as Mithraism, Zoroastrianism, Manichaeism, and Christianity, and the complete freedom of non-Muslim artists and neighbourhood with ethnic groups such as the Sogdians. «Chengiz and Balkhariqahi» have considered the presence of traces of Zoroastrian, Manichaean and Ismaili religions in Khorasan and Neyshabur during the Samanid period as the result of the policy of softness and tolerance of its rulers (Changiz & Balkhariqahi, 2017, 1). «Shobiri Zanjani» also considers Neyshabur to be one of the four great cities of the Samanid period, where different beliefs and religions coexisted peacefully (Shobiri Dozeini, 2011, 33). «Boyce» also mentions Neyshabur as one of the prominent centers of Iran's spirituality, which was also one of the famous fire temples of that time called Azar Barzin Mehr fire temple in Khorasan, on the slopes of Mount Reont or Rivand Neyshabor (Boyce, 2002, 117). «Frye» also considers the presence of specific Christian motifs on Samanid pottery as a sign of the complete freedom of Christians in this period (Frye, 2007, 359). «Sadeghpour Firouzabadi and Mirazizi» consider the presence of non-Muslim artists and new Muslim artists of the Buyid dynasty as the reasons for the transfer of pre-Islamic-Sassanid motifs to the Islamic art of the Buyid dynasty (Sadeghpour Firouzabadi & Mirazizi, 2019, 27).

In Fig 17, the Swastika is placed negatively within the space of a central design. In Samanid period dishes, these motifs are central. In some cases, they have been accompanied by phrases in Kufic script with moral themes and concepts such as «He who speaks a lot, his mistakes will increase[10]» (Fig 17). The writings around the container are divided into four parts and are placed on the four sides of the container like the four-part form of the central motif. Figure 18 shows a cup in the Metropolitan Museum, on the body of which the Swastika is enclosed in a circular form. On the handle of this dish, the shape of an animal probably shows a lion, which is reminiscent of the motifs of the lion and the Sun of pre-Islamic Iran.

Fig 17. Swastika in negative form in a clay pot, Neyshabur, 10th century, Samanid period. Source: Metropolitan Museum.

Fig 18. A cup with a swastika on its body, half of the 9th century to half of the 10th century A.D./ 3-4 A.H. Source: Melikian Chirvani, 1974, 135.

Figs 19 to 22 show a fusion of the Swastika with plant forms, which presented a new form. This motif changed over time, and with spiral arms and artichoke leaf motifs, it was integrated, creating new motifs that became popular in this period and initiated new decorations in the Islamic art of the later era.

Fig 19. Clay pot with Swastika. 4th century A**.** H**.**, Boston Museum of Fine Arts. Source: Pope & Ackerman, 2008, 581.

Fig 20. Samanid period plate. Source: https://turkotek.com. (access date: 18/12/2023).

Fig 21. Clay pot, 9th and 10th centuries A.D. Source: Victoria and Albert Museum.

Fig 22. Swastika with curved arms combined with plant motifs in the Islamic period. Source: Bonhams auction.

Fig 22 shows a plant motif; the overall composition of its elements is the shape of a Swastika. The twisting and curving forms in the circulation of these motifs are reminiscent

of plant motifs in pre-Islamic artworks, especially silver vessels of the Sassanid period (Figs 23 & 24).

23

Fig 23. Sassanid vessel with vine branches and fruit, British Museum. Source: Toos Foundation.

Fig 24. Sassanid period vessel with the motif of vine branches and its fruit. Source: University of Washington.

24

From the rotation and combination of the Swastika form, other decorative forms are created, some of which can be considered the origin of many suns of the Islamic period. «Mohseni and Bastanfard» believe that even the Sun in geometric motifs (knots) is an evolution of the circle of the Mehr, which found a new meaning in the Islamic period (Mohseni & Bastanfard, 2020). «Khazaei» considers the motif of the Sun in Islamic art as a manifestation and physical symbol of the Prophet of Islam. Also, by quoting poems by poets such as Rumi, Shabestri, Attar, and Sanaei, he related the concepts of the Sun and light in these poems to Prophet Muhammad (Khazaei, 2008). Figure 25 shows a decorative motif on the bottom of a clay vessel, which was created by rotating a Swastika, and its form is similar to a motif on the lion's shoulder from the Achaemenid period (Fig 13).

Fig 25. Bowl, Neyshabur, Samanid period, 10th century A.D., Source: Grubeh, 2005, 59.

In international sources, there is a sign called Solomon's knot, which is also known as «Sigillum Salomonis» in Latin texts. This motif consists of two closed circles that are connected and intertwined dually. As a universal symbol, it is a geometric shape that implies eternity. «Erdeljan and Vranšević» consider the use of this motif in a Christian church as a symbol of the timeless and unchanging eternity of salvation (Jelena Erdeljan, 2016). Since continuous rotation is one of the characteristics of the Swastika, this rotation can be considered to be related to the concepts of immortality, infinity, and eternity, which also coincide with the meaning of Solomon's knot. In this case, it is possible to consider

Solomon's knot derived from Swastika, which was accompanied by changes in its form. Figure 26 shows the motif of Solomon's knot on a Samanid period dish.

Fig. 26. Solomon's knot on a Samanid vessel, 900-1000 A.D., Eastern Iran, Victoria and Albert Museum. Source: Victoria and Albert Museum.

Fig 27 shows a motif with tangled and knot-like lines, the general shape of which is reminiscent of the swastika motif and the tangled linear forms of Solomon's knot motif. This decorative knot can be seen with changes in later works of Islamic art.

Fig 27. A bowl with a knot motif on the door, 4th century/10th century, Neyshabur, Samanid period. Source: Metropolitan Museum of New York.

In Fig 28, there is a motif of a square with revolving arms in the form of a conger leaf, and its overall composition is very similar to the motif of a pottery vessel from Tall-e Bakun in the 4th millennium B.C. (Fig 8).

Fig 28. Clay vessel, Neyshabur, 3rd century A.H., Samanid period, National Museum of Iran. Source: Authors.

2. Buyid Dynasty: Fig 29 shows the motif of a lion and a shape similar to the Swastika or Solomon's knot on its back, which, according to Bakhturtash's book, belongs to the 4th century A.H. in Ray and belongs to the Buyid dynasty. This work is thematically similar to the lion motif in pre-Islamic metal cups, such as the Hasanlu and Marlik cups, and can be considered the first appearance of the lion and sun motif in Iran during the Islamic period. «This Aryan sign was gradually transferred from the thigh of the lion to the top of the lion's

head, and gradually its branches were compressed, took the shape of a star, and became the sun over time, and became the basis of the history of the lion and the Sun, and gained a symbolic value» (Bakhturtash, 1972).

Fig 29. Lion with Swastika, Buyid dynasty, 3rd or 4th century A.H., Ray. Source: Pope & Ackerman, 2008, 583.

In the Islamic period, in some texts, the placement of the lion and the Sun in literature is described, especially its epic type, and it can be one of the reasons for drawing this motif. Ferdowsi, in his Shahnameh, the section of the kingdom of Shapur Zul-Aktaf, begins his verses with the beginning of the day as follows: «When the Sun emerged from the lion tower's bosom, Daylight blossomed, and dreams vanished[11]» (Ferdowsi, 1960, 232). From another point of view, some consider the simultaneous presence of these two motifs to be attributed to Shiite beliefs. «The motif of the Sun as the symbol of the Prophet of Islam and the lion as the symbol of Imam Ali» (Khazaei, 2001). Since the Buyid dynasty was considered a Shiite government and always sought to express this importance, this presence can also be related to religious reasons.

3. Seljuk Period: In the architectural works of the Seljuk period, influenced by pre-Islamic art, the Swastika has been seen in the Alaviyan dome in Hamadan and the Round Tower in Maragheh. «Pope and Ackerman» consider the Swastika as one of the introductory brickwork motifs of the Seljuk period (Pope & Ackerman, 2008, 144). In the Seljuk period, the Swastika on the lion's thigh and Hybrid animals based on the lion's motif, such as sphinxes, Sun and flower, can be seen on the clay works known as Gerrus, which can be considered as signs of the influence of pre-Islamic art. In Fig 30, the arms of the Swastika are drawn with teeth, and their direction of movement is clockwise.

Fig 30. Swastika with serrated arms, pottery, 11th-12th century A.D., probably Amol. Source: Grubeh, 2005, 116.

Fig 31 shows a metal object, which is probably a dish, and decorations similar to the Swastika form of the Samanid period in the shape of a Sun can be seen on it. Also, this motif represents the Sun. Inside these rays of light are also sentences written in Arabic language and script.

Fig 31. A sun - probably Swastika on a Seljuk period metal vessel, 1100-1200 A.D., Department of Islamic Art, Louvre Museum. Source: Louvre Museum.

Discussion

The findings of the present research have been collected and categorized based on the analysis of the Swastika form in the studied works and the analysis of the content of this motif by using various sources related to the culture of the Iranian people in fields such as mythology, religion, popular beliefs, literature, and science . Table 1 shows the factors that influenced the drawing of Swastika during the period of study of Iranian art. The findings were collected according to the studied samples, and if there were more samples, better results would have been obtained without a doubt.

Table 1. Factors influencing the drawing of the Swastika in Iranian art from the pre-Islamic period to the Seljuk period. Source: Authors.

Drawing factors	Pre-Islamic period	Islamic period
Myth	Mythological and sacred concepts due to the presence of Goddesses on the statue, related to the God of the Sun, lion, and goat as animals with symbolic concepts such as power and fertility, related to water and its Gods.	In the Islamic period, myths undergo metamorphosis and a change of meaning due to religious prohibition and become symbolic elements of the Islamic period, just as the pre-Islamic lion and sun motifs are interpreted as a symbol of Islamic holy people and Solomon's knot as a symbol of immortality in the Islamic period.
Religion	One of the symbols of pre-Islamic religions, Goddesses, the worship of Mehr or Mithras	Continuation of pre-Islamic thoughts and a manifestation of God in the Qur'an, attribution of the motif of the lion and the Sun to holy people such as Imam Ali and the Prophet in the continuation of the pre-Islamic religious function, the Sun is a symbol of Prophet Muhammad.
	The use of this motif in religious places such as pre-Islamic temples and works related to funeral ceremonies and rituals such as cups, cloths and pots	The presence on the architecture of tombs and Islamic religious places such as mosques, the influence of other religions such as Mithraism, Zoroastrianism, and Christianity and the presence of non-Muslim artists in drawing this motif
Popular beliefs	It has the concept of goodness and happiness, healing eye wounds, healing the sting of demonic and satanic forces, the presence of plant motifs as blessed and holy symbols, and the lion as a symbol of royalty.	Combined with plant motifs as a symbol of blessing and sustenance, the presence of writing containing moral concepts

Drawing factors	Pre-Islamic period	Islamic period
Literature	In this research, no written document related to these motifs in pre-Islamic literature was found. However, pre-Islamic literature can be considered as one of the fields of the formation of the literature of the Islamic period, especially the Shahnameh, which mentions the presence of elements related to the Swastika, such as the Sun, and its connection with astronomy.	Using the poems of different poets and especially the poems of Shahnameh in drawing this motif
Science	Combination with animal motifs, including ram and lion in connection with astronomical symbols	The combination of animal motifs, including the ram, in connection with astronomical symbols, especially the zodiac

Table 2 shows the evolution and formal development of Swastika in Iranian art from the pre-Islamic period to the Islamic period. The form of some pre-Islamic motifs has been repeated in the art of the Islamic era, despite the long period and the change of religion, and this shows the consistency of the form and content of this motif, which the artist has continued to use in his work after different periods. Also, from the repetition and change of the form of this motif in the Islamic era, motifs such as the Sun and Solomon's knot and other decorative motifs have been created, whose traces can be found in the art of ancient Iran. The combination of Swastika form and plant motifs seen in Iranian art from the Parthian period reaches its peak of beauty and decoration in the art of the Islamic period, which itself becomes the beginning of decorative motifs in the Islamic period. The use of Swastika with right-angled arms and straight lines in the architecture of the Sassanid period, with changes such as combining with holy words such as the name of Imam Ali, entered the architecture of the Islamic period.

Table 2. The evolution of the Swastika form and its subcategories in Iranian art from the pre-Islamic period to the Seljuk period. Source: Authors.

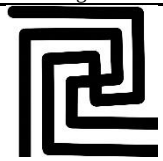
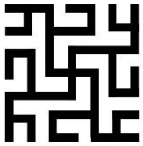
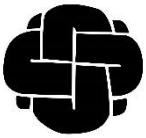
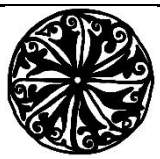
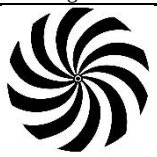
Fig 1	Fig 2	Fig 3	Fig 4	Fig 5	Fig 6
Fig 7	Fig 8	Fig 9	Fig 10	Fig 11	Fig 12
Fig 13	 Fig 14	Fig 15	 Fig 16	 Fig 17	Fig 18

Fig 19	Fig 20	Fig 21	Fig 22	 Fig 23	Fig 24
Fig 25	Fig 26	Fig 27	Fig 28	 Fig 29	

Conclusion

Due to its particular form, the Swastika is one of the few geometric motifs that people with their own thoughts and ideas have used for works of art, and it has always had a meaning beyond mere decoration. This motif was seen for the first time in Iran in the fifth millennium B.C. in the pottery of Tall-e Bakun and Tepe Musian. In Iran, the theory of attributing this motif to Aryans is rejected. This motif has always been a sign of the Sun, and its presence together with the lion as «lion and Sun» is seen for the first time in pre-Islamic art in the Hasanlu Cup- 2nd millennium B.C. and the Islamic period of Iran in Buyid pottery. The presence on the clay statues of ancient Iran indicates the Goddess of the Sun, which existed much earlier than Mithraism. This motif is still present in the Zoroastrian religion in the continuity of the symbolic concepts of the past and then enters the Islamic period. In the art of the Islamic period, it was seen for the first time in the Samanid period on pottery, which showed the continuity of ancient Iranian culture in the Islamic period. In this era, this motif was also introduced as a symbol of the light and manifestation of God in combination with ancient concepts. Religion, especially the worship of Goddesses and Mithraism in pre-Islamic Iranian art and astronomy - the presence of the Sun and animals attributed to him, has been one of the most important reasons for drawing these motifs. The presence of this motif in pre-Islamic tombs - on pots and fabrics and tombs of the Islamic period - indicates the connection of these motifs with life after death. In the Islamic period, probably due to the new conditions and atmosphere, in some cases, its content was changed and attributed to holy people such as Prophet Muhammad and Imam Ali. This motif in the Islamic period, with changes such as composition and rotation in the form, turns into the Sun and Solomon's knot. The presence of moral and instructive texts alongside this motif in the Islamic period shows its importance.

Author Contributions

This paper is extracted from the PhD dissertation of Mohammad Motevalli entitled «Retrieval of the roots of pottery and metalwork motifs of the early Islamic period in Iran: Samanid, Buyid, Seljuk», supervised by Khashayar Ghazizadeh and Morteza Afshari at the Faculty of Art of Shahed University.

Acknowledgment
Not appreciation

Conflict of Interest
The author(s) declare no potential conflicts of interest related to the research, writing, and publication of this paper.

Research Funding
The author(s) received no financial support for the research, writing and publication of this paper.

Appendix
1. Zidan has considered two forms of writing for this motif in his article. Swastika, the widely used clockwise rotation is commonly known as Swastika and the left anti-clockwise rotation is known as Sauvastika (Zidan, 2020).
2. It is known that the Romans called the Swastika, the hooked cross (Coimbra, 2011, 81)
3. «Ziapour, 1974»; «Bakhturtash, 1972»; «Mohsani and Bastan Fard, 2020»; «Keshtgar, 2012» and «Qaem, 2009».
4. Čāl Tarḵān-ʿEšqābād

References
- Akbari, T. & Elikai Dehnu, S. (2006). *Swastika: The secret symbol*. Tehran: Samira. **[In Pesian]**
- Bajlan Farrokhi, M. H. (2010). *In the realm of anthropology*. Tehran: Asatir. **[In Pesian]**
- Bakhturtash, N. (1972). Gardune-e khorshid or Gardune-e Mehr. *Barrasi-haye Tarikhi (Historical reviews)*, 3, 65-100. **[In Pesian]**
- Bakhturtash, N. (2007). *Mysterious symbol, Gardune-e khorshid or Gardune-e Mehr*. Tehran: Fravahar. **[In Pesian]**
- Behnam, I. (1945). A story of Hasanlu and its cup. *Honar va Mardom Magazine (Art and People)*, (36), 2-6. **[In Pesian]**
- Boyce, M. (2002). *Zoroastrians, their religious beliefs and practices* (A. Bahrami, Trans.) Tehran: qoqnoos.
- Burillo-Cuadrado, M P & Burillo-Mozota, F. (2014). The Swastika as representation of the Sun of Helios and Mithras. *Mediterranean Archaeology and Archaeometry*, 14(3), 29-36.
- Changiz, S. & Balkhariqahi, H. (2017). Symbolic numerical, geometrical and animal concepts analysis in a pottery of Nishapur (with Emphasis on Religious Themes of the Fourth Century A.H.). *Journal of Great Khorasan*, 7(25), 1-14. **[In Pesian]**
- Coimbra, F. (2011). The astronomical origins of the Swastika motif. *Proceedings of the International Colloquium - The intellectual and spiritual expressions of non-literate peoples.* Atelier, Capo di Ponte. 78-90.
- Cooper, J. C. (2000). *An Illustrated encyclopaedia of traditional symbols* (translated into Farsi by Malihe Karbasian). Tehran: Farshad. **[In Pesian]**
- Daneshgar, A. (2005). *27 articles of hand-woven carpets*. Tehran: Behjat. **[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]**
- Esfandiari, A. (2009). Chelipa, the secret of the perfect man. *Pazhohesh dar Farhang va Honar (Research in culture and art magazine)*, 1(1), 5-19. **[In Pesian]**
- Ferdowsi, A. (1960). *Shahnameh* (based on the nine-volume edition of the Moscow edition, preface by Yevgeny Eduardich Bertels; rereading and editing of the text by Amin Tavakoli). Moscow: Oriental Literature Publishing House. **[In Pesian]**
- Filippou, C. (2016). Sacred Symbols, Part 1, Svastika- Swastika- Gammadion- Tetraskelion- Fylfot, *SACRED SYMBOLS*, Part 2, 1-9.

- Frye, Richard. N. (2007). *The heritage of Persia* (M. Rajabnia, Trans.). Tehran: Elmi Farhangi. **[In Pesian]**
- Ghirshman, R. (1992). *Iranian art during the Median and Achaemenid periods*. (I. Behnam, Trans.)(3rd edition). Tehran: Elmi-farhangi Publishing Company. **[In Pesian]**
- Grubeh, Ernst, J. (2005*). Islamic pottery* (F. Haeri, Trans.) (Vol. 7). Tehran: Karang. **[In Pesian]**
- Herzfeld, Ernst E. (2001). *Iran in the ancient East* (H. Santhizadeh, Trans). Kerman: Research Institute of Humanities and Cultural Studies and Shahid Bahonar University of Kerman. **[In Pesian]**
- Hinnels, J. (2006). *Understanding Iranian mythology*. (J. Amoozgar & A. Tafzali, Trans) (21st edition). Tehran: Cheshmeh. **[In Pesian]**
- Ibrahimov, T. (2018). Motif 'Moving Swastika' (origin and symbolism of the ancient motive). *Azerbaijan National Academy of Sciences*, Baku. 1-13.
- Jahanian, A. (1958). The golden bowl that was discovered in Hasanlu. *Hokht*, 8. **[In Pesian]**
- Jelena Erdeljan, B V. (2016). Eikōn and Magic. Solomon's Knot on the Floor Mosaic in Herakleia Lynkestis, *IKON Journal of Iconographic Studies*, (9), 99-108.
- Jobes, G. (1991). *Symbols* (M. Baghapour, Trans). Tehran: Markaz Pub. **[In Pesian]**
- Kambakhsh Fard, S. (2001). *IRAN's historic places*. Tehran: Cultural Heritage Research Institute. **[In Pesian]**
- Keshtgar, M. (2012). A comparative study of Chalipa as a religious symbol in the civilizations of ancient Iran, India and China, Mesopotamia. *Naghsh Maye*, 5(12), 63-75. **[In Pesian]**
- Khazaei, M. (2001). The motif of the lion in the Islamic art of Imam Ali. *Ketab-e Mah-e Honar (Book of the Month of Art)*, (31 & 32), 37-39. **[In Pesian]**
- Khazaei, M. (2008).The Sun The motif of Hazrat Muhammad in the Islamic art of Iran. *Ketab-e Mah-e Honar (Book of the Month of Art),* (120), 56-63. **[In Pesian]**
- Lireh, A. (2015). *Investigating the motif of the Gardune-e Mehr in the art of ancient Iran* (master's thesis on art research). Faculty of Art and Architecture, Islamic Azad University, Tehran Markaz Branch, Tehran, Iran. **[In Pesian]**
- Mah Van, F. (2019). The broken cross, the symbol of Mithraism. *Pazh*, 2(34), 166-176. **[In Pesian]**
- Mailland, F. (2015). Ibex, crescent and Swastika as symbols of a lunar god in the rock art of the Ancient Near East and Central Asia. *The intellectual and spiritual expressions of non-literate peoples*. Atelier, Capo di Ponte. 47-52.
- Melikian-Chirvani, A. S. (1974). The white bronzes of early Islamic Iran. *Metropolitan Museum Journal*. Vol 9. New York: Metropolitan Museum of Art.
- Mohseni, M., & Bastanfard, M. (2020). A study of ancient types of cross pattern in Iranian architecture. *Armanshahr Architecture & Urban Development*, 13(31), 125-143.
Doi: 10.22034/aaud.2020.113263. **[In Pesian]**
- Nafisi, S. (2005). *Social history of Iran in pre-history and the beginning of history*. Tehran: Asatir. **[In Pesian]**
- Najafi Qara Aghaji, M.R. (2012). A search on the artistic designs of Hassanlou Tali Cup and the background of its designs. *Naghsh Mayeh*, 4 (7), 81-88. **[In Pesian]**
- Nejatian, M. H. (n d). *And the world turned upside down*. Tehran: Simurgh. **[In Pesian]**
- Nihart, A. (1987). *The origin of Chalipa* (S. Izidy, Trans.). Tehran: Toka. **[In Pesian]**
- Nik Kholgh, A. (2011). *A comparative study of fertility symbols in the Sassanid and Safavid periods* (Master's Thesis of Handicrafts). Applied Arts Unversity, Art University, Tehran, Iran. **[In Pesian]**
- Pope, A. & Ackerman, P. (2008). *A survey of Persian art, from prehistoric times to the present* (Vol. 6). Tehran: Elmi Farhangi pub. **[In Pesian]**
- Prada, E. (2004*). The Art of ancient Iran*. Tehran: Tehran University Press. **[In Pesian]**
- Qaem Maghami, J. (1966). The lion and its motif in Aryan beliefs. *Barrasi-haye Tarikhi (Historical reviews*), (3), 142-91. **[In Pesian]**
- Qaem, G. (2009). The message of cross motif on potsherds. *Soffeh*, 19(49), 31-46. **[In Pesian]**
- Sadeghpour Firuzabadi A. & Mirazizi, M. (2019). Analytic study of the impact of themes and motifs of Sassanid metalwork on Buyid metalwork. *Negareh*, 14(50), 19-37. **[In Pesian]**
- Salavati, M. (2008). The sun symbol of «Swastika» in Qashqa'i carpets. *Goljaam*, 4(9), 35-48. **[In Pesian]**

- Sattarnezhad, S. , Parvin, S., & Hendiani, E. (2020). The symbology of Swastika in the Gonbad-e-Sorkh tomb. *Codrul Cosminului*, 26(1), 7-18.
- Shobeiri Dozeini, M. (2011). *The Investigation of the Illustration Features in Samani Potteries of Nishapur* (Master's Thesis of Illustration). Shahed Unversity, Tehran, Iran. **[In Pesian]**
- Vandenberg. L. (1969). *Archeology of ancient Iran* (I. Behnam, Trans.). Tehran: University of Tehran Press. **[In Pesian]**
- Yahaghi, M. J. (2007). *The culture of myths and stories*. Tehran: Farhang Moaser. **[In Pesian]**
- Zakerin, M. (2011). Investigating the role of the Sun on Iranian pottery. *Honar-Ha-Ye-Ziba - Honar-Ha-Ye- Tajasomi (Fine Arts - Visual Arts)*, 3(46), 23-33. **[In Pesian]**
- Ziapour, J. (1974). *Ornamental motifs of Iran from the most ancient times to the Medes*. Tehran: Ministry of Culture and Arts. **[In Pesian]**
- Zidan, B. (2020). The concept and utilization of Swastika 'hooked cross' on Islamic artefacts. *Journal of the General Union of Arab Archaeologist*s, 5(1), 29-51.

PAYKAREH
Volume 13 Issue 35 Spring 2024 Pages 97-110

Original Research Article

Self-representation: A review on Selfie Photos in Social Media According to Goffman's Dramaturgical Theory

Keyhan Valinejad[1]
1. Faculty member of Photography Department, Faculty of Visual Arts, University of Arts, Shiraz, Iran.
Email: kvalinejad@shirazart.ac.ir

Received: 5 October 2023 Revised: 10 March 2024 Accepted: 16 March 2024

Abstract

Introduction: Presenting a selfie photo as a form of expressing self-identity has turned out a common behavior. Showing our selfie photos in various environments, decorative spaces, and situations, with different attitudes, whether in familiar or unfamiliar groups of people, is built on structures that, despite our desire to present a perfect appearance of ourselves, interactively affect our identity. Partial or major self-censorship of our characteristics that are either undesirable to us or there is no reason to present them arises from being aware of this fact. A huge part of liking or disliking our selfies is the outcome of receiving likes and dislikes from our addressed followers. This research aims to find the reasons for presenting some kind of selfie images on social media based on the theory of 'Presentation of Self' by Erving Goffman or Goffman's Dramaturgical Theory to understand the motivations behind these behaviors in more detail.

Research Method: First, the theory of 'Presentation of Self' by Erving Goffman has been described by adopting a descriptive method; and then by explaining the selfie photos, it has been tried to analyze the implications of this theory to this kind of photography in social media. In this research, by using a qualitative method, and relying on several case studies acquired by the Instagram photo-sharing network, the implications of Goffman's theory have been explained. The photos reviewed in this research (10 photos) were selected out of a hundred photos in user profiles as the research statistical population, based on a comparative classification, and relevant to the research topic. To describe and analyze the theoretical subjects, several original research articles and e-books were adopted.

Findings: The individual and social identical patterns and the attempt to present a proper selfie in social media are more frequent, flexible, and even interactive compared to the real world due to the self-management nature of these environments.

Conclusion: Social media has brought a new public space that enables multiple identities. According to Goffman's theory, uploading a selfie photo can be interpreted as a play, in which the subject consciously manipulates his/her characteristics even in a slight manner. Besides this, by masking/unmasking a personality, the person expresses the kind of characteristics that respond to his/her desire to present an ideal image to acquire social acceptance.

Keywords

Inner Self, Selfie, Self-Presentation, Erving Goffman, Like, Dislike

How to cite this article: Valinejad, K. (2024). Self-representation: A review on Selfie Photos in Social Media According to Goffman's Dramaturgical Theory. *Paykareh*, 13 (35), 97-110.
DOI: 10.22055/PYK.2024.18977

©2024 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

Introduction and Problem Definition

Photography, especially in current times, has a dual identity. On the one hand, it is an objective record and on the other hand, it is a part of our symbolic language in shaping the visual affair and expressing it. As such we give meaning to the concepts of 'who we are' (identity) and 'what the world is (quiddity) through this language. Photography has often been considered a means of representing pre-defined identities and discrete realities as if they were separate and independent. However, according to reliable documents, it can be mentioned that all these photos are part of the integrated realities. Photography has developed our understanding of the representation of cultural-social identity, and subsequently, the way we communicate and the application of visual culture in our modern lives. The functionality of the camera and photography speak more about the contemporary form of knowledge and our current perceptions of the concepts of identity than the external lived realities. According to the present digital culture, the relationship between identity and photo has been so entangled that the famous sentence by Descarte can be revised as below: I am in the photo, therefore I am. Identity is signified in the external form of emergence and now it is appeared in an imaging form. This relation is a kind of dialectical one; Their mutual transformation has evolved such that the subject/object of identity turns into the photo as the object, and on the contrary, the object/subject becomes aware of its identity through participation and response to this imaging process. In other words, turns into an image and the image becomes identity. A personal image, by having a unique meaning for its subject, becomes an icon by being shared in the public space of the social network, which is the image that appears in the form of a self-portrait by the transition from perceived self-image to integrate the fragmented self; Therefore, this emerged self-based on an idea of idealism, influenced by social outlines, struggles to prioritize the innovated self over the objective description of self. Finally, this emerged identity enters a cycle of interpretations and judgments, which represents the quantity and quality of the subject`s social acceptance in the form of likes, comments, shares, and stories. Based on this theory human is an actor in a play that changes his/her appearance according to the play, the theme of the play, and the audience to realize his/her identity persuasion by receiving the highest positive feedback. This research aims to explain this desire for self-awareness in the process of self-evaluation, which takes place in selfie images, and, finally, it addresses the possible integration of the ideal self-image, based on Goffman's theory of self-representation or dramaturgical theory. Therefore, this research by examining some photos on Instagram pages as samples addresses the question of whether taking selfies and sharing them on virtual networks is a one-sided or a multi-sided show to reach success by getting votes from the audience.

Research Method

In this study, firstly, the theory of 'Presentation of Self' by Erving «Goffman» was described by adopting a descriptive method, then by addressing the meaning of selfie, it tried to adopt the theory with the approach of selfie photos in social networks. The relevant research articles and original e-books were used as study resources. By adopting several case studies on Instagram pages, the implications of Goffman's theory in the implementation stage are explained and justified in selfies. In this research, by using a qualitative method, and relying on several case studies on the Instagram pages, the implications of Goffman's theory in selfie photos were explained and documented. The target photos were selected out of one hundred profiles of users on Instagram pages as a statistical population of this study. The photos were classified comparatively, and then 10 images relevant to the research topic

were selected for more analysis. To describe and analysis of theoretical topics, the original research articles and e-books were applied.

Research Background

According to the literature review of Persian resources relevant to the research topic, some articles were obtained that targeted the idea of "Presentation of Self' by Erving Goffman", as follows: «Hosseini, Pirak, and Mir Ala'i» (2019) in an article entitled "Meta-Analysis of Erving Goffman's Theatrical Performance [Dramaturgical Theory], studied this theory based on reflexive thinking and metatheoritical analysis. Some other articles have also reinterpreted interdisciplinary subjects targeting this theory. For instance, 'A review of Erving Goffman's Dramaturgical theory and Harold Karfinkel's ethnomethodology in the play Oleanna by David Mamet' by «Jahangiri and Ahmadian» (2013), «Analysis of the novel Dream of Tibet based on the dramatic metaphor of Goffman's theory» by «Hoseini and Salarkia» (2012) or «A Comparative Study of Women's Role in Two Bahram Gur in. Haft Gonbad (Seven Domes)» Pictorial Rugs Based on Erving Goffman's Dramaturgical Social Theory by «Dianati and Kakavand» (2022). Regarding the selfie photo, studies from different perspectives have been presented, including: «Iranian microcelebrities in the selfie frame: a semiotic study of the wisdom reputation on Instagram» by «Akbarzadeh Jahromi and Taghiabadi» (2019) in which the authors by addressing the subject of microcelebrities has described the Instagram platform as a social network and a space for the non-institutional changing of ordinary people into stars; To get this, five examples of photo profiles on Instagram pages who had more than 10K followers were studied. Finally, they concluded that in the age of digital communication, turning into a star is no longer an institutionalized issue like the traditional way, from top to bottom, in which people emphasize more on their gender characteristics to become stars. In the article titled «From Self-image or Self-concept to Self-portrait: Selfie Photo in the Context of Micro and Macro Analysis» by «Hosseini Davarani» (2013), the author describes the background of a selfie photo, its types and analyzes it from a psychological and social view. «Pouyanfar, Kiyani, and Hashemzadeh» (2020) in an article entitled «The Role of Communication Apprehension and Fear of Negative Evaluation in Using Instagram and Selfie. Human Information Interaction» by using a field study concluded that communication phobia and the use of selfie photos are significantly more among women than men due to the fear of receiving negative comments on Instagram pages. In another article titled «Selfie: The Emergence and Manifestation of Individualism in Art» by «Khankeh and Shokry» (2021), the authors first examined the mind-centered idea of René Descarte from an anthropocentric view, then addressed the self-portraits of some prominent figures throughout the history of art; they finally analyzed the Selffi phenomenon from the idea of contemporary individualism. Considering all these mentioned, among the Persian study resources, there was no direct reference to the concept of self-presentation in selfie photos from the view of Goffman theory. It should be noticed that the relation between a person's desire to show himself/herself in a selfie photo on social networks and the theory of Goffman in addressing self-presentation is considerable since it is imagined social networks in the physical society or corresponding to it and that the concept of self-presentation is considered a dynamic factor of mutual changes in them.

Ervin Goffman and the Theory of Dramaturgical Self

Goffman, by studying self-concept, argues that human action is like a theater performance. According to him, the oneself is a social act with various representations in different

contexts as if it is the real self of the person. The dramatic metaphor is based on the thought that persons have a set of faces, each of them being applied to a specific audience to create and maintain a certain definition of the situation they are placed in. According to the theory of Goffman, presenting an appropriate version of oneself is a specific cultural item, however, this intrinsic ability or desire is the same in all human beings, «The Masque and the threat of being caught in an embarrassing situation is a human constant» (Tseelon, 1995, 40). Here, the value of Goffman's opinion about self-concept is increased. Firstly, the conceptual complexity of his «doctrine of natural expression» is like a critical interpretation of theories that highly focus on cognitive processes or classification of self. The representation of this concept is mutually entangled with social contexts. Secondly, his emphasis on the dramatic aspect of our behaviors draws attention to the fact that our self-representation is always a dynamic process. This side of his theory opens a very necessary insight into concepts addressing self-issues and in this way introduces it as a central, inner, and constant issue. Goffman explains the «doctrine of natural expression» in a study that targets the gender-based nature of advertisements as follows: We believe that many personality characteristics can be expressed: intention, feeling, relationship, quality of information, health, social class, and other relevant issues. Traditional legends and local advice related to these signs, including how to fabricate them and identify the truth behind them, create a kind of folk science (Goffman, 1979, 7). Regarding the semiotic nature of expressive characteristics, he believes that in our daily lives, we are looking for the properties of objects (animate and inanimate) that are permanent and natural principles. This material is about the characteristics or inherent nature of people and objects. Relying on this information the reader of expressive features can interpret them from a semiotic aspect and acquire their achievable concepts. Goffman believes that these signs exist and are displayed, as they are intrinsic and at the same time required to be passed through the mind of the audience's awareness regarding the signs and symbols placed in them. Goffman, by addressing the quiddity of this specific material and presenting it, indicates that although it is the most recognized archetype of expression, [that means] «something that can emerge quickly in any social situation and is also the most fundamental characteristic of any personality» (Goffman, 1979, 6), but it is a complicated issue. He believes that human objects have an expressive feature and align themselves with their expressive concepts; This is how the iconic feature declares its extensive presence. Instead of trying to learn the features of the object's expression, here the object itself gives them to us generously and expresses them through ritualization and placing them in the form of symbols (Goffman, 1979, 7). Considering this structure, at least three items can be mentioned. First of all, assuming that there are probably an unlimited number of individual-specific characteristics, the expressive item is not the general structure of the performance or presentation, but the contexts based on the specific situations. The structural variants of individual expression are dependent on the variable conditions of each context of participation. Secondly, this process of expression has a social characteristic in its nature, so it cannot be defined based on an instinct matter: expression is not something based on an instinct feeling, rather it is a characteristic learned in society with a social role. People do not merely learn how and when to express themselves, as they learn to be the kind of object to which the doctrine of natural expression applies in the process of understanding it. They learn to be an object that has a personality, and to them, this expression is a kind of natural expression of personality (Goffman, 1979, 7). It should be noticed here that these characteristics of natural expression are not something that happens during everyday life, but instead are an integrated part of what we continuously produce in social situations. Thirdly, it is necessary to emphasize the

distinction between «biological elements», or the physical and natural characteristics we are born with; it also focuses on the personal image or acquired behavioral characteristics, according to the idea of Goffman. Our biological characteristics are different from our gender profile. Based on the theory of Goffman: these actions and attitudes are probably adoptable to our natural expression, except in cases when they This comment reflects the idea of Goffman on self-images, which are called «Gestural pictures» of a person's situation or the reality of one's inner self. These signs, symbols, representations, or personal expressions can be proof of our true selves but might be interpreted according to the semiotics and performance language associated with the type of individuality the person insists on. In other words, these can be a means for representing the social group we belong to.

What is a selfie?

According to «Webster's Dictionary», the meaning of selfie is «an image of oneself taken by oneself using a digital camera, especially for posting on social networks» (Fig 1). The online version of the «Oxford» dictionary has provided a similar but slightly more specific definition and has considered its technological aspect as well. The online version of the «Oxford» dictionary has provided a similar but slightly more specific definition by addressing its technological aspect. According to it, a selfie is «a photo that a person takes of themselves, usually with a smartphone or webcam, and shares via social media». Cambridge online dictionary defines this word as "a photograph that you take of yourself, usually with a mobile phone; Selfies are often published through social media. The Collins dictionary presents a relatively similar definition, but focuses more on the technical side of the work: «A selfie is a photo that you take of yourself, especially using a mobile phone camera». According to «Longman» the dictionary emphasizes more on its functional side: «a photo you take of yourself, usually to present it on social networks». These definitions, which entered the vocabulary around the year 2014, are generally complete and practically correct. They all emphasized more on the concept of self-object in a selfie image, its presentation in social media, and its presence in the growing technology of smartphone cameras and the global networks.

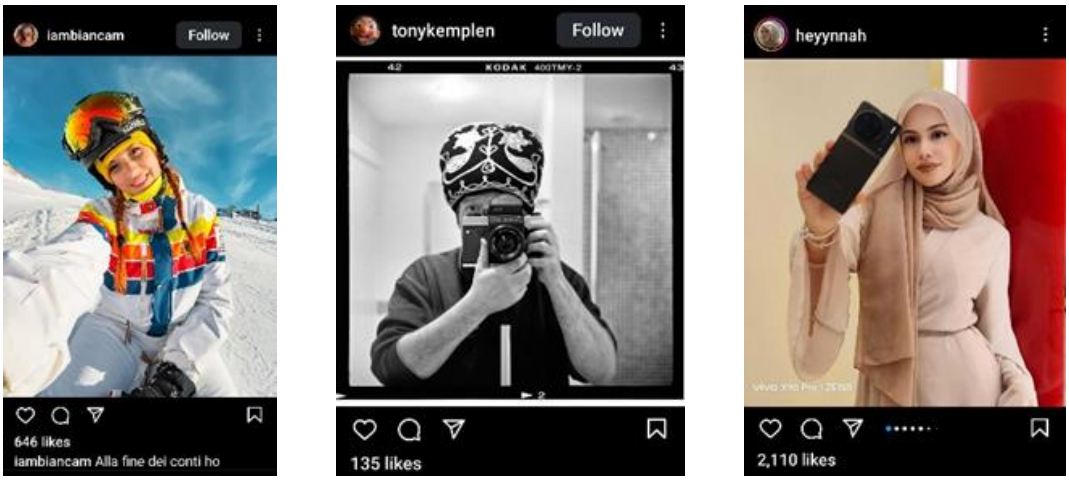


Fig 1. Selfie photography. Source: personal pages, (Right) Iambiancam, (Middle) Tonykemplen, (left) Heyynnah.

A new style of recording self-images with smartphone front cameras flourished with selective backgrounds based on online sharing platforms as technologies of expression relying on a high degree of «critical self-awareness» (Tiidenberg, 2014). From many aspects, selfie photography is a representative of individuality, identity, and digital communication, and a brief review of the fact that our few studies and knowledge on selfies provide a framework for changes in the way of expressing and presenting self-identity in digital platforms. «Butler», in his book, «Bodies that Matter», shows in detail that 'Performativity is thus not a singular «act», for it is always a reiteration of a norm or set of norms' (Butler, 1993, 12). This means that the subject does not express or describe an inner truth, but performs, repeats, and imitates the norms, attributes, and codes of coherent behavior that constitute the idea of an inner core (Butler, 1990, 136). In such context, the gesture behind the selfie is significant due to announcing a certain identity, and at the performative level, it targets the power and continuity of the constitution of that identity (Fig 2). To comprehend this, a simple example can help: the figure shows a person who takes a selfie, intentionally or unintentionally, to draws a self-portrait with some sports equipment arranged to express male identity based on cultural standards, norms and stereotypes of male behavior (Fig 3). This selfie, which may be shared on social networks, is neither a male declaration nor a sign of turning to a man, but rather is a part of the complex chain of functions and modes of expression that people use to generate an integrated, continuous and linear pattern of male identity which is required at different occasions. This is one of the essentials of identity performance to satisfy the cultural demands of integrity, acceptance, and recognition. In this specific context, the selfie is a representative of masculinity that links a masculine identity to a set of characteristics (sports fan and professional athlete), because these kinds of cliches, despite being a challenging and subliminal matter are applicable images of quick and recognizable communication. The digital-based network constantly asks us to perform this, as it is an actual and efficient way to express and constitute behavioral identities.

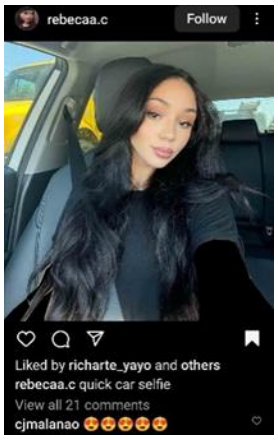


Fig. 2. Selfie photography. (Right) Kandice Reid photography, (left) Rebecca. Source: personal pages,

Fig 3. Selfie photography. Jordanfrostick. Source: Personal Page. Jordanfrostick.

To express ourselves through digital communication in the form of selfies, we are continuously under question in identity-based conditions that can be interpreted in such an image and presentation. The expression of Interpellation was first coined by the French theorist, «Louis Althusser» and expanded by «Foucault» and «Butler» to describe the confrontation of subject with language and founded power. Here, the dual role of the subject as a person who rules his/her identity and as an object should be considered. According to Althusser, subjects are exposed to both concepts due to interpellation. In the recent example of the masculine self-portrait, it can be said that the ideology adopts the subject who has masculine signs, asks him to display masculinity under the characteristics of a man and to choose the subject by finding special characteristics, and represents self-portrait which is specific to masculinity for following. Sports equipment is certainly attractive, as they are not necessarily associated with masculinity in all discourses. Here, selfies are interesting examples of the expanded influence of digital communication, media, and technology on our thoughts of identity, the representation, expression, and engagement in items of identity as social norms. Selfie photos are continuously shared on social networks in which, our profile data, the shared images, the relevant conversations, and past attitudes are all expressed with intention and with eagerness. However, due to the actions of liking, disliking, responses, and tagging by followers, whether friends or family, these self-presentations are challenged and cause the next presenting identity in these networks to be complicated and subject to constant changes. Therefore, selfie photos are part of expressing our individuality through adaptation, which are not away from constant criticism, as they are subject to judgment, liking, and tagging by followers through sharing, and are not necessarily under our control as a producer or even a consumer. Moreover, selfie photos act like a player's appearance and functional form of identity in the media context whether old or new. This means that the factors that identify selfie photos as selfies include the amateur photography tradition (Lister, Dovey, Giddings, Grant, & Kelly, 2013, 7) and are the outcome of certain gaps in cultural practices and attitudes towards the art of photography, initial idea, representation and individuality, especially in the context of present way of recording, captioning and sharing the representations of daily life that expose us to the more judgment from other people (Gabriel, 2014, 104). This includes a shift from the analog production of occasional selfie photos to the capabilities of digital recording, revising, selecting, and removing a large number of digital photos according to our priorities, and

also the current smartphone features to easily record selfies. Such cultural artworks of selfie photos sometimes have an unexpected presence, which indicates the complex and pleasant use of tools designed for other purposes, as they cause surprises arising from the desire for self-presentation and the need to be shared online.

Self-presentation in a selfie photo

People with social positions play certain roles or roles. Self-presentation behavior is in line with the social kind of self. It is a kind of behavior that a person shows to create, modify, or maintain an image in other people`s minds or an attempt to direct the way others look at that person. It is a very significant dominant aspect of a person's social self, as it facilitates social interaction, social acceptance, and self-improvement. Self-presentation raises questions about identity formation and social behavior, thereby facilitating the way people build up and normalize themselves in a social environment. According to the words of «Jill Walker Retberg», by introducing online graphic software, self-representation on social networks is initiated first by using texts, and then by adding images and sound. He says: «In the past few years, especially by increasing access to smartphones equipped with cameras and high-speed Internet for downloading images and video files, social media has also shown a greater attention to the images» (Rettberg, 2014, 3). In the history of taking self-portraits, some artists by applying body painting represented themselves through their art even before the advent of digital technology. According to «Rettberg», «some of the most interesting pre-digital self-portraits are those created by early photographers». (Rettberg, 2014, 8). Accordingly, just like today's digital cameras and cell phones, the first cameras functioned as powerful appendages to the photographer's body, sometimes showing fragmented and separate versions of themselves. Compared to early photographic self-portraits, digital self-portraits or selfies are shared on social media and not taken for showing in art galleries. Selfie photos, as a form of self-representation, are considered a form of self-documentation as well. According to «Rettberg» by sharing an online post, a person not only thinks about how to introduce himself/herself to others but also thinks about recording the moments of his/her life. Digital technologies allow us to see our image at the same time as recording it. He also claims that «...creating and sharing a selfie photo or a set of selfies is an act of self-perspective and self-creation» (Rettberg, 2014, 12) (Fig 4). According to him, creating a selfie photo is like creating a text. In social media, people see others as texts which are meant to be read and interpreted. In this way, people, as readers or interpreters of texts, consider the self-expression of others as a representation of themselves. In addition, in the article «We are what we post? Self-Presentation in Personal Web Space» (2003), «Hope Jensen-Schau and Mary C. Gilly» address self-presentation and self-expression in digital virtual spaces. According to them, consumption can be defined as a self-definition and self-expression behavior, as the products or brand names that people use are usually those appropriate for themselves and can express their identities. With the emergence of digital technologies and wide networks, the virtual world has become an emerging platform for customers to introduce and present themselves. «Web-based networks are virtual digital environments that occupy neither space nor time and are discursive environments, where people actively interact with each other for work, learning, or entertainment» (Schau & Gilly, 2003). About 30 years ago, this consumed culture of photography was discussed by «Sontag». According to him, «taking a photograph means placing oneself in a particular relationship with the world that feels like knowledge - and, therefore, like power» (Sontag, 1977, 2). Based on this idea, with the emergence of photography in social media, people try to control and frame their perfect lives to represent

them to others and themselves, as they purposefully manipulate and present the images of social spaces on Facebook, Instagram, and other similar environments. It is considered a form of violence inflicted by social media for self-expression, where people make their identity to be presented, idealized, and become famous. Shaw and Gilley added that «consumers ... communicate through symbolic and digital motivations. The personal web space provides them the possibility to use symbols and signs to create digital collages to display and express their self-concepts. The consumers who build up personal websites engage in acts of identity confirmation and ... reveal their true self and multiple true selves» (Schau & Gilly, 2003). Accordingly, new modes of self-expression by consumers represent innovative strategies of self-presentation that influence the discourse of self-presentation and individual belongings. According to them, «self-presentation is mediated consumption practices and depends on the influencers who show signs, symbols, brands, and actions» (Schau & Gilly, 2003). «Rettberg» affirms that the self-representation of Shaw and Gilly express different images or minimalist presentations of oneself (Rettberg, 2014, 35). Self-presentation is something about the manipulation of signs and representation and a kind of embodied experience. In a similar argument, «Warfield» in his article «Making Selfies/Making Self: Digital Subjectivities in the Selfie» (2014), discusses that selfie is a camera, mirror, and stage for young women (Warfield, 2014, 2). He also used the Dramaturgical Theory theory of Goffman as a model to describe the subject in a selfie as a performer of self-expression. Goffman compares social interaction to theatrical scenes, the one-self to the actor on stage who acts in different roles, and other people representative of the audience reacting to the performances. «Goffman» says that people try to control the impression they make on others according to the situation in front of others (Goffman, 1959, 8). According to him, the inner self is aware of the multiple roles that a person should play in different situations and circumstances (Elliot, 2001, 50). Therefore, a person is a creative thinker in making his identity to perform these different roles on stage (Elliot, 2001, 34). Warfield believes, many young women also think of moral considerations while presenting themselves online. For example, according to a young woman, «I'm looking for the best [photo], but I'm not going to post a selfie in my bedroom ... you are going to get judged by others». (Warfield, 2014, 4). Another young woman said, «I post a nice picture on Facebook, but not a s e x u a l one. If so, I might have put it on Instagram». These alerts and awareness in posting and sharing selfies show how these young women control their actions on social media, whether online or offline, in public spaces or private (Fig 5).

Fig 4. Selfie photography. Source: personal page .devarj_raut.

Fig 5. Selfie photography. Source: personal page. heyynnah.

This reflection of Goffman's idea targets two areas: front stage and backstage. The front stage refers to the stage where the actors are in connection with the audience, but the backstage refers to the place where the actors and audience show their inner selves away from their roles. Self-presentation creates an identity for the inner self because it acquires meaning and confirmation by influencing the audience. «Goffman» indicates that «the frontstage of self-presentation usually ignore aspects of identity that are meant to be inappropriate in the social environment or public interaction, in opposite to the back area where the person is not concerned with revealing the inner-self» (Elliot, 2001, 36) (Fig 6). Goffman believes that this dramaturgical performance image of oneself clearly describes the way people present themselves to others. This kind of representation determines how individuals show themselves in selfie photos. In agreement with this approach, «Rottberg» states that selfie pictures reflecting self-presentation and self-perspective are growing with the continuous expansion and increasing rates of posts in social media. People represent different appearances of themselves and change these self-manifestations in social media over time (Rettberg, 2014, 35). In other words, we are presenting a different image of ourselves by choosing variant profile images (Fig 7).

Fig 6. Selfie photography. Source: personal page .devarj_raut :.clodxplore.

Fig 7. Selfie photography. Source: personal page. Andersson.

On social networks, we not only represent our different appearances to different groups of audiences but also continuously change our self-presentation over time. The analysis of Goffman's dramaturgical theory provides a proper structure for addressing identity expression. Social networks, by showing a broader picture of cultural behaviors and focusing on individuality, self-narrative, and mutual relations, are highly entangled with Goffman's theory. He also refers to self-consciousness and self-presentation in different contexts and its practical implications; it means «what people give» and what «is given off». According to Goffman, a person performs identity through both controlled and uncontrolled forms of expression. On social networks and other virtual forms of communication, the applicant's approach to performing self-expression refers to the various forms of activities including posting, updating, and uploading photos and videos that appear both in controlled and uncontrolled forms of expression, which have up and down according to the intention of the user. people have become more aware of each other's lives. Today's users provide more information and control over their profiles. Knowing that social networks as a place of interaction play an important role in introducing their individual and social status, they try to play a favorable game in these societies that are defined in a bipolar way between themselves and the Internet. To understand the ritual elements in online social interactions, one should also refer to a term called face32. According to Goffman, face is a positive social value that a person considers very seriously and expresses in an individual or collective relationship. By increasing the use of social media and platforms, people have become more aware of each other's lifestyle. The current users of social networks, provide more information and have more control over their profiles. Knowing that social networks are a platform of interaction that plays an important role in introducing their individual and social

status, the users try to perform an acceptable play in these network societies that have a dual characteristic linked both to our inner-self and social media. To understand the culture of social interactions, it is required to address another term called “face”. According to «Goffman», ‘face is the positive social value that a person claims for himself very effectively, by the line others assume he has taken during a particular [social or personal] contact’. If a person cannot provide the necessary information about his social value, his social face will be questioned. Moreover, if a person can't adapt himself to the situation in a social communication consisting of different people, his face will have no value (Goffman, 1979, 5-8). With rapid growth and changes in graphic filters in social media like Instagram, people continuously change their appearance based on the priorities of their followers. Fashion bloggers are constantly trying to show off their special beauty by controlling their faces and fashion items to show a kind of cultural style and to persuade their followers. In this particular case, the Instagram platform acts like the play stage and fashion bloggers try to make the best possible impression by posting the most favorable photos of their lifestyles. It is interesting to know that the happenings of their personal life, or backstage, may never be reflected in their photos. «A person's ability to express himself effectively involves two completely different types of signified actions: the expressive mode he offers and the expressive mode he expresses» (Goffman, 1959, 2). “The second example is actually out of a person's verbal or visual control. According to the self-presentation theory of Goffman, in a social network, like Twitter, a real person expresses a character (=personage) in different ways, plays on a stage, and communicates with different types of audiences. Users are increasingly involved in the culture of being attractive to receive more likes. Receiving likes is a symbol of reputation and popularity. The definition of attractiveness, although is defined as a very subjective concept, it seems it conveys a new significance. All kinds of manipulations to display body gestures, ambiance, accessories, time, and space govern the scene, presentation tricks, and so on, have set new standards for captivating. The photos we post address significant identity clues. Self-presentation on digital networks, according to the interpretation and comprehension of the audience, has put us in a very unstable and shaking position. However, these social environments have provided us with multiple identities, which gives a sense of freedom to many people. At the same time, we should not ignore the fact that this situation can put us in danger of feeling empty inside while presenting ourselves. These emerging digital media have become an identity symbol, which has turned our inner selves into single words and actions.

Conclusion

Social media has created a new public space that provides us with multiple identities. These conditions allow persons to present themselves in many different ways to add value to their real selves. It is hard to ignore the relevance and significance of Goffman's theory regarding the emerging time. This new media has provided a suitable source of feeding for creating multiple self-presentations. By using personal profiles, web links, digital biographies, web blogs, photos, and status updates, people can now create a new list of followers. This emerging media allows users to reveal features of their identity that have been hidden until now, and at the same time, they can show a free sense of their appearance. According to Goffman's theory, posting a selfie photo can be considered as a play on stage, in which, the subject consciously handles his/her appearance with his influencing management, even if only partially. After all, by masking/unmasking, the subject reveals the personality traits that will introduce a beautiful and ideal image of him in the social media environment. Moreover, by masking/unmasking, the subject reveals the personality that represents a

beautiful perfect image in social media. It can be indicated that the kind of personal identity we present in real life, based on our learning, occasions, agreements, desires, and social class, now has an additive interactive form in virtual spaces. This increased interaction continuously updates our self-concept and brings us a huge amount of identity images for a positive effect. So it is clear that, based on social acceptance, we will post those acts, decorations, plays, and gestures that, by satisfying our followers, are highly attractive to our future followers and also confirm our self-image.

Author Contributions
Not participation.

Acknowledgment
Not appreciation

Conflict of Interest
The author (s) declare that there are no potential conflicts of interest related to this research, in writing, and publication of this article

Research Funding
The author (s) did not receive any financial support for conducting the research, writing up, and publication of this article.

References
- Akbarzadeh Jahromi, S. J., & Taghiabadi, M. (2019). Iranian microcelebrities in the Selfie Frame The semiotic study of microcelebrity in Instagram. *Journal of Culture-Communication Studies*, 20(46), 113-156. Doi: 10.22083/jccs.2019.120410.2376. **[In Pesian]**
- Butler, J. (1990). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. London: Routledge.
- Butler, J. (1993). *Bodies that matter: On the discursive limits of 'sex'*. London: Routledge.
- Elliot, A. (2001). *Concepts of the self*. 2nd ed. London: Polity Press.
- Gabriel, F. (2014). Sexting, selfies, and self-harm: young people, social media and the performance of self-development. *Media International Australia*, 151(1), 104–112.
- Goffman, E. (1959). *The presentation of self in everyday life*. Garden City NY: Penguin.
- Goffman, E. (1979). *Gender advertisements.* London: Macmillan.
- Hoseini, M. (2012). Analysis of the novel Dream of Tibet» by the Dramatic Metaphor of Goffman's Theory. *Literary Text Research*, 16(53), 81-108. Doi: 10.22054/ltr.2012.6586. **[In Pesian]**
- Hosseini Davarani, S.A. (2013). From self-image to self-portraits: selfie photo in the context of micro and macro analysis. *Chidman Quarterly Journal*, 7, 38-45. **[In Pesian]**
- Hosseini, J., Pirak, M. a& Miralai, A.M. (2019). Meta Analysis of Erving Goffman's Theaterical performance [Dramaturgical Theory]. *Journal of Social Cultural Knowledge*, 14(45), 59-79. **[In Pesian]**
- Jahangiri, M. & Ahmadian, N. (2013). a review of Erving Goffman's Dramaturgical theory and Harold Karfinkel's ethnomethodology in the play Oleanna by David Mamet. *Teatar Quarterly*, 28(59), 124-141. **[In Pesian]**
- Kakavand, S., & Dianati, S. (2022). A Comparative Study of Women's Role in Two «Bahram Gur in Haft Gonbad (Seven Domes)» Pictorial Rugs Based on Erving Goffman's Dramaturgical Social Theory. *Paykareh*, 10(26), 1-15. Doi: 10.22055/pyk.2022.17450. **[In Pesian]**
- Khankeh, M., & Shokry, M. (2021). Selfie: The Emergence and Manifestation of Individualism in Art. *Theoretical Principles of Visual Arts*, 5(2), 124-139. Doi: 10.22051/jtpva.2020.30289.1165. **[In Pesian]**

- Lister, M., Dovey, J., Giddings, S., Grant, I., & Kelly, K. (2013). *New media: A critical introduction*. London: Routledge.
- PouyanFar M, Kiani M R, and HashemZadeh M J. (2020). The Role of Communication Apprehension and Fear of Negative Evaluation in Using Instagram and Selfie. *Human Information Interaction*, 7(2), 16-31. **[In Pesian]**
- Rettberg, J. W. (2014). *Seeing ourselves through technology: How we use, selfies, blogs and*
- Schau, H. J. & Gilly, M. C. (2003). We are what we post. Self-presentation in personal web space. *Journal of Consumer Research*, 30(3), 385-404.
- Sontag, S. (1977). *On Photography*. New York: Picador.
- Tiidenberg, K. (2014). Bringing sexy back: reclaiming the body aesthetic via self-shooting. *Cyberpsychology: Journal of Psychosocial Research on Cyberspace*, 8(1), 32-48.
- Tseelon, E. (1995). *The Masque of Femininity: The Presentation of Women in Everyday Life.* London: Sage.
- Warfield, K. (2014). *Making selfies/making self: Digital subjectivities in the selfie*. Image Conference Berlin, Berlin. Garden City, NY.
wearable devices to see and shape ourselves. New York: Palgrave MacMillan.

پیکره
دوره ۱۳، شماره۳۵، بهار۱۴۰۳ صفحه ۱ تا۱۹

مقاله پژوهشی

خوانش بیش‌متنی طراحی نقوش سیارات هفت‌گانه در هنر سلجوقیان (نمونۀ موردی «کاسۀ مینایی» و کتاب «عجایب‌المخلوقات» قزوینی)

علیرضا عزیزی یوسفکند[۱]؛ فرنوش شمیلی[۲]؛ محمد خزایی[۳]؛ بهمن نامور مطلق[۴]

۱. دانشجوی دکتری هنرهای اسلامی، دانشکده هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.
۲. نویسنده مسئول، دانشیار گروه هنرهای تجسمی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.
Email: f.shamili@tabriziau.ac.ir
۳. استاد گروه هنر اسلامی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
۴. دانشیار گروه زبان و ادبیات فرانسه و لاتین، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲،۶،۱۰ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲،۹،۱۵ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲،۱۰،۲۴

چکیده

مقدمه: در عصر سلجوقیان، هنر به شکوفایی و کمال نسبی رسید و آثار هنری متعدد و متنوعی با مضامین نجومی خلق شد که نشان‌دهندۀ اهمیت نجوم در این دوره است. هنرمندان این دوره، با آگاهی از جایگاه نجوم و مسائل نجومی، مفاهیم و مضامین نجومی را به‌عنوان تزیینات و نقوش مؤثر در زندگی، در آثار خود، به‌وفور منعکس کرده‌اند. پژوهش حاضر به‌دنبال شناخت مفاهیم نقوش نجومی و تأثیر متقابل هنرمندان سلجوقی از همدیگر در طراحی این نقوش در آثارشان است؛ بنابراین، شیوۀ تأثیر هنرمندان از همدیگر در طراحی نقوش سیارات ثابت و معانی آن‌ها در دو اثر دورۀ سلجوقی مورد بررسی و مطالعه واقع شده است و در این راستا، به‌دنبال پاسخ‌گویی به این پرسش‌هاست که شیوۀ تأثیر طراحی نقوش سیاره‌های ثابت از همدیگر، بیشتر به‌کدام گونه از بیش‌متنیت تمایل دارد؟ و اینکه در فرآیند تأثیرپذیری چه تغییراتی در طراحی این نقوش ایجاد شده است؟ هدف پژوهش حاضر شناخت شیوۀ تأثیر طراحی نقوش سیاره‌های ثابت از همدیگر و نوع تغییرات در دو اثر مورد نظر پژوهش با رویکرد بیش‌متنیت ژرار ژنت است.

روش پژوهش: این پژوهش با روش توصیفی- تحلیلی انجام شده است و داده‌ها با استفاده از منابع کتابخانه‌ای جمع‌آوری و به‌صورت کیفی مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته است.

یافته‌ها: بر اساس یافته‌های پژوهش، نقوش نجومی ترسیم‌شده در نسخه‌های خطی سلجوقی علاوه بر ملاک‌های نجومی، به لحاظ تزیینی تا حدودی منطبق با سایر نمونه‌های هنرهای صناعی ترسیم‌شده و بعضاً به اقتضای سلیقۀ هنرمند، تغییراتی در آن‌ها صورت گرفته است. هنرمندان سلجوقی دارای شناخت کامل از تحولات هنر دوره خود و دوره‌های پیشین بوده‌اند و تلاش کرده‌اند با بهره‌گیری از تجارب سایر هنرمندان، هنر خویش را به‌حداعلای خود برسانند.

نتیجه‌گیری: با توجه به پژوهش صورت گرفته، نتایج نشان داد که تأثیر طراحی نقوش سیارات ثابت در کتاب «عجایب‌المخلوقات» (بیش‌متن) از طراحی نقوش سیارات ثابت در کاسۀ مینایی (پیش‌متن) براساس گونه‌شناسی بیش‌متنیت ژنت در دستۀ جایگشت (ترانسپوزیشن) و تراگونگی با کارکرد جدی است. تراگونگی‌های ایجاد شده در بیش‌متن شامل تغییرات (جنسی، شکلی، ترکیب‌بندی و رنگی) است. نگارگر «عجایب‌المخلوقات» در خلق یک بیش‌متن جدید و مستقل نگاه تقلیدی صرف نداشته و به‌گونه‌ای متفاوت‌تر به طراحی آن پرداخته است.

کلیدواژه

هنر سلجوقیان، سیاره‌های ثابت، سفال‌گری، نگارگری، بیش‌متنیت ژرار ژنت

ارجاع به این مقاله: عزیزی یوسفکند، علیرضا، شمیلی، فرنوش، خزایی، محمد و نامور مطلق، بهمن. (۱۴۰۳). خوانش بیش‌متنی طراحی نقوش سیارات هفت‌گانه در هنر سلجوقیان (نمونۀ موردی «کاسۀ مینایی» و کتاب «عجایب‌المخلوقات» قزوینی). پیکره، ۱۳(۳۵)، ۱-۱۹.
DOI: 10.22055/PYK.2024.18789

©2024 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

مقدمه و بیان مسئله

از همان آغاز اسلام، مسلمانان، با توجه به نیاز آگاهی دقیق از اوقات شرعی برای اقامهٔ نماز سرِ وقت و سایر مسائل شرعی، توجه ویژه‌ای به نجوم و سایر پدیده‌های علمی نشان دادند. در عصر سلجوقیان، هنر به شکوفایی و کمال نسبی رسید و آثار هنری متعدد و متنوعی با مضامین نجومی خلق شد که نشان‌دهندهٔ اهمیت نجوم در این دوره است. هنرمندان این دوره، با آگاهی از جایگاه نجوم و مسائل نجومی، مفاهیم و مضامین نجومی را به‌عنوان تزیینات و نقوش مؤثر در زندگی، در آثار خود به‌وفور منعکس کرده‌اند. دورهٔ سلجوقی یکی از ادوار پویای جهان اسلام در حوزهٔ علوم و هنر است. سلجوقیان در مناطق مختلف (ایران، آسیای مرکزی، ترکیه) حکمرانی می‌کردند. حمایت حاکمان سلجوقی (با راهنمایی وزیران دانشمند ایرانی) از هنرمندان و حکیمان باعث گسترش چشمگیر علوم و هنر در این دوره شد. در این دوره، هنر و علوم بسیار نزدیک و بعضاً در هم تنیده شده‌اند. سفالگری و کتاب‌آرایی عرصه‌ای بی‌بدیل برای انعکاس علوم کیهان‌شناسی شد. کتاب «عجایب‌المخلوقات» قزوینی جزو اولین آثار مکتوب و مصور است که در بخش‌هایی مستقل به کیهان‌شناسی پرداخته است. در پژوهش حاضر، به‌عنوان نمونهٔ مطالعاتی، یک سفال مینایی که در نواحی مرکزی ایران تولید شده و نسخه‌ای از کتاب «عجایب‌المخلوقات» قزوینی که در عراق مصور و تهیه شده، به‌عنوان دو پیکرهٔ مطالعاتی پژوهش انتخاب شده است که هر دو در دورهٔ سلجوقی تولید شده و منقوش به نگاره‌های سیارات هفت‌گانه در علم کیهان‌شناسی می‌باشند. با وجود گستردگی جغرافیای سیاسی سلجوقیان و مناطق اشغال شده، هنر در همهٔ زمینه‌ها پیشرفت چشمگیر داشته و هنر هر منطقه از سایر مناطق تأثیر گرفته و تداوم داشته است. درواقع یکی از ویژگی‌های بارز و برجستهٔ هنر ایران اسلامی، تداوم و تکامل مکاتب مختلف هنری است؛ به این صورت که روند خلق آثار هنری در هر مکتب و دوره از تاریخ، در مکاتب و ادوار بعدی، ادامه داشته و رویکردی تکاملی به‌خود گرفته است. با این پیش‌فرض، بررسی و تحلیل آثار هنری در ادوار تاریخی هنر ایران اسلامی مستلزم رویکردی نظری است که به بررسی و مطالعهٔ تأثیر و روابط میان آثار هنری در ادوار و مناطق مختلف این سرزمین پهناور بپردازد. به این منظور در این پژوهش برای مطالعه و تحلیل داده‌ها، رویکرد «بیش‌متنی[۱]» «ژرار ژنت[۲]» انتخاب شده است. بیش‌متنیت یکی از اقسام «ترامتنیت[۳]» در دستگاه ژرار ژنت است که به بررسی شیوه‌های اشتقاق و برگرفتگی آثار از یکدیگر می‌پردازد. در رابطهٔ بیش‌متنی، امکان خلق متن (ب) بدون حضور متن (الف) یا پیش‌متن وجود ندارد. در این نوع از رابطه نه به الهام و تأثیر جزئی، بلکه به تأثیرپذیری کلی یک متن بر متن دیگر توجه می‌شود. این پژوهش با این زمینهٔ نظری قصد دارد نقشمایه‌های سیارات هفت‌گانه را در دو اثر سلجوقیان مورد بررسی و تحلیل قرار دهد. نبود پژوهش مستقل در باب نقشمایهٔ سیارات هفت‌گانه در دورهٔ سلجوقیان ضرورت این پژوهش را برای نگارندگان ایجاب کرده است. از این رو دو پیکرهٔ مطالعاتی منقوش به سیارات هفت‌گانه در دورهٔ سلجوقیان از دو منطقهٔ جغرافیایی ایران و عراق جهت مطالعه انتخاب شده که می‌تواند یکی از بهترین مصادیق رابطهٔ بیش‌متنی ژنت باشد که در این پژوهش به آن پرداخته شده است. هدف از این پژوهش شناخت چگونگی ارتباط دو اثر هنری متفاوت سلجوقیان از دو منطقهٔ جغرافیایی متفاوت (اثر سفالین یا پیش‌متن[۴] از نواحی مرکزی ایران و اثری کتاب‌آرایی یا بیش‌متن[۵] از منطقهٔ عراق) با روش بیش‌متنیت ژرار ژنت است. بر این اساس، سؤالات پژوهش به این‌صورت مطرح شده است: ۱. شیوهٔ تأثیر ترسیم نقوش سیاره‌های ثابت کتاب «عجایب‌المخلوقات» از کاسهٔ مینایی در دورهٔ سلجوقی بیشتر به‌کدام گونه از بیش‌متنیت تمایل دارد؟ ۲. در این فرآیند، چه تغییراتی در ترسیم این نقوش ایجاد شده است؟ به‌منظور پاسخ به سؤالات پژوهش، پیکره‌های مطالعاتی، براساس شاخص‌های دوگانهٔ ژرار ژنت (کارکرد و رابطه)، مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته‌اند.

روش پژوهش

پژوهش حاضر به‌لحاظ ماهیت، از نوع کیفی و تحلیل داده‌ها به‌روش توصیفی و تحلیلی و با رویکرد بیش‌متنیت ژرار ژنت انجام شده است. در این پژوهش اطلاعات با استفاده از منابع دست اول کتابخانه‌ای گردآوری شده و از ابزارهای اندازه‌گیری مانند پایان‌نامه‌ها، مقاله‌های علمی، جدول‌ها و شکل‌ها استفاده شده است. در روند پژوهش، ابتدا پیکره‌های مطالعاتی، شامل پیش‌متن و بیش‌متن معرفی‌شده‌اند؛ سپس روابط موجود بین آن‌ها براساس درون‌نشانه‌ای، بینارشته‌ای و عرضی (هم‌زمانی) ارائه شده است. در نهایت پیکره‌های مطالعاتی با توجه به شاخص‌های دوگانهٔ ژنت، یعنی رابطه و کارکرد، ارزیابی شده‌اند. در تراگونگی[۶] که بیش‌متن نسبت به پیش‌متن ایجاد شده است، سعی شده تغییرات برروی نقوش مطالعاتی شرح داده شود. نمونه‌های پژوهش شامل دو اثر، یکی کاسهٔ مینایی سلجوقی، نگهداری‌شده در موزهٔ متروپولیتن[۷] به‌شمارهٔ (۵۷,۳۶,۴) و دیگری کتاب «عجایب‌المخلوقات» قزوینی محفوظ در کتابخانهٔ باواریا در مونیخ به‌شمارهٔ ۴۶۴ (عرب) است که براساس رویکرد نظری مورد استفاده در این مطالعه، به‌عنوان پیکره‌های مطالعاتی و تحت‌نام پیش‌متن و بیش‌متن قلمداد شده‌اند. روش انتخاب نمونه‌ها (غیرتصادفی) و به‌صورت هدفمند است.

پیشینه پژوهش

با بررسی‌های به‌عمل‌آمده، چندین پژوهش پیرامون انعکاس نجوم در هنر سلجوقیان شناسایی و در راستای پژوهش، مورد مطالعه واقع گشت: «کن‌بی[۸] ،بیازیت[۹] و روگادی[۱۰]» (۲۰۱۶) در کتابی با عنوان «دیوان و کیهان: عصر بزرگ سلجوقیان»، پس از مرور تاریخی این سلسله، به مطالعهٔ انعکاس موضوعاتی مانند توسعهٔ طالع‌بینی و جادو، بیان بصری اکتشافات در علم پزشکی، هنرهای درباری، تدفین و ادبیات در آثار هنری این دوره می‌پردازد. این کتاب مطالعه‌ای جامع دربارهٔ وسعت دست‌آوردهای سلجوقی است که شکوه یکی از باشکوه‌ترین سلسله‌های دوره اسلامی را روشن می‌کند و بینش‌هایی را دربارهٔ سنت فرهنگی غنی ارائه می‌دهد که میراث فرهنگ اسلامی را تا به امروز شکل داده است. همچنین «کن‌بی، بیازیت و روگادی» (۲۰۲۰) در کتابی دیگر با عنوان «سلجوقیان و جانشینان آن‌ها: هنر، فرهنگ و تاریخ»، به مطالعهٔ دوران حکومت سلجوقیان، مهاجرت مردم و تبادل و ترکیب سنت‌های گوناگون، ازجمله فرهنگ‌های ترکمنی، ایرانی- عربی- اسلامی، بیزانسی، ارمنی، صلیبیون و سایر فرهنگ‌های مسیحی پرداخته‌اند. آن‌ها همینطور بررسی می‌کنند که چگونه تغییر باورهای مذهبی، ایدئولوژی‌های اقتدار و سبک زندگی در دوران سلجوقی بر تولیدات فرهنگی و هنری، معماری شهری و روستایی، کتیبه‌های یادبود و عنوان سلطنتی و اعمال دین و جادو تأثیر گذاشته است. در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد «سیستانی و مرآثی» (۱۳۹۴) نیز با عنوان «سیر تحول تصویرسازی نمادها و صور فلکی در آثار مکتوب ایران از دورهٔ سلجوقی تا صفوی»، روند تطور زیبایی‌شناسی و نمادپردازی نقوش صور فلکی در نسخه‌های مکتوب نجومی از دورهٔ سلجوقی تا صفوی مطالعه شده و به این نتیجه رسیده است که نقوش صور فلکی و نمادهای آن به‌مقدار زیادی در هنر قبل از اسلام و سرزمین‌های تحت‌سلطهٔ مسلمانان ازجمله ایران ریشه دارد. همچنین «غلامی گودرزی و محمودی» (۱۴۰۰) در پایان‌نامهٔ کارشناسی خود با عنوان «نقش نجوم در مصورسازی آثار فلزی دورهٔ سلجوقی»، به بررسی نقش نجوم در مصورسازی و ساخت آثار فلزی دورهٔ سلجوقی پرداخته است. «افسانه بویری کناری و میترا شاطری» (۱۴۰۲) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی و تحلیل آرایه‌های تزئینی « ابزارهای نجومی غیر رصدی » دورهٔ صفوی»، به بررسی و مطالعه حدود ۳۵ ابزار نجومی غیر رصدی منقوش در دوره صفوی پرداخته و به این نتیجه رسیده‌اند

که عمده ابزارهای غیر رصدی ساخته‌شده این دوره کارکرد شخصی داشته و بیشتر جهت راه‌یابی و تشخیص جهت قبله و اطلاع از اوقات شرعی به کار می‌رفته‌اند و به‌عنوان پیشکشی نیز کاربرد داشته‌اند. رایج‌ترین نقوش، نقوش کتیبه‌ای و انسانی- جانوری صور فلکی و بروج دوازده‌گانه، نام سازنده و تاریخ ساخت بوده که با شیوه‌های حکاکی و نقره‌کوبی (جهت نمایش بهتر موقعیت ستارگان) بر روی آثار ایجادشده است. به این ترتیب، با بررسی و مطالعهٔ بیش‌تر، پژوهشی مستقل با مضمون پژوهش حاضر شناسایی نشد و این پژوهش، شیوهٔ تصویرسازی هنرمندان سلجوقی در مصورسازی سیاره‌های ثابت با دیدگاه بیش‌متنیت ژرار ژنت مورد مطالعه قرار گرفته است.

مبانی نظری

در سال ۱۹۶۶ «کریستوا»[۱۱] اصطلاح بینامتنیت را برای اولین بار در مقالهٔ «کلمه، گفت‌وگو، رمان» به‌کار برده است. بینامتنیت کریستوا بر این اساس است که متن‌ها، هیچ‌وقت یک‌باره خلق نمی‌شوند و در خلق متن جدید، متن‌های دیگر حضور دارند (آذر، ۱۳۹۵). بر این اساس هر متن جدیدی بافتی است که تار و پود آن از متون پیشین تأثیر گرفته است و فقط آدم اسطوره‌ای و به‌کلی تنهاست که با اولین سخن خود به‌دنیایی بکر و هنوز بیان نشده نزدیک می‌شود و از این جهت‌گیری متقابل مستثنا می‌گردد (تودوروف[۱۲]، ۱۳۷۷، ۱۲۶). بینامتنیت محدود کردن متن جدید به یک یا چند منبع را قبول نداشته و بر این باور بوده که متن جدید به‌سراغ منابع می‌رود و از آن‌ها تأثیر می‌گیرد (نامورمطلق، ۱۳۹۵، ۳۴). ژرار ژنت اساس بینامتنیت را حضور همزمان دو یا چند متن و حضور بالفعل یک متن در متنی دیگر می‌داند و به بررسی تأثیر و روابط متون می پردازد (احمدی، ۱۳۸۰، ۳۲۰). در نگاه ژرار ژنت، هیچ متنی مستقل از متون پیشین نیست. او به‌صراحت در جستجوی روابط تأثیرگذاری و تأثیرپذیری هست و به‌ویژه در روابط بیش‌متن، تأثیرگذاری میان دو یا چندین متن را اساس مطالعات خود قرار داده است (نامورمطلق، ۱۳۹۴، ۸۳). بینامتنیت رویکردی است که تجربه‌های تجسمی را در برداشت دم‌دستی یا ریشه‌ای آن از دیگران نمایان می‌کند، یعنی پیدا کردن اینکه اثر جدید چه رابطهٔ موضوعی با آثار دیگر دارد؟ (پرویزی، ۱۳۸۲). بینامتنیت ژنت به دودستهٔ کلان (۱. صریح و آشکار ۲. ضمنی و پنهان) تقسیم می‌شود (نامورمطلق، ۱۳۹۵، ۳۸). ژنت با توسعهٔ مطالعات کریستوا، رابطهٔ میان یک متن با متون دیگر را با اصطلاح جدید ترامتنیت بیان کرده و آن را در پنج‌گونه گروه‌بندی می‌کند: بینامتنیت، سرمتنیت، پیرامتنیت، فرامتنیت و بیش‌متنیت (آذر، ۱۳۹۵). ژرار ژنت بازنگری‌های زیادی در کردار بوطیقا صورت داده است و رویکرد منسجمی که «ترامتنیت» نامیده ارائه داده است. اصطلاحی که می‌توان آن را بینامتنیت از منظر بوطیقای ساختاری بیان کرد (آلن، ۱۳۸۰، ۱۴۰). در رویکرد بیش‌متنیت، رابطهٔ میان دو متن براساس برگرفتگی این متون از همدیگر تبیین می‌شود (نامورمطلق، ۱۳۸۶). به این شیوه می‌توان بیان کرد که در یک مطالعهٔ بیش‌متنی چگونگی تکثیر و گسترش متن‌ها بررسی شده و برای این مطالعه باید سه شرط اساسی وجود داشته باشد: ۱. متنی بودن موضوع ۲. دارا بودن دو یا بیش از دو متن ۳. مسلم داشتن رابطهٔ پیش‌متن و بیش‌متن (نامورمطلق، ۱۳۹۱). ژنت، در بررسی روابط بیش‌متنیت، به پارامترهای زیادی توجه دارد که مهمترین آن‌ها نوع ارتباط بوده و بر این اساس ارتباط متون را در دوگونهٔ «همان‌گونگی» (تقلید) و «تراگونگی» (تغییر) دسته‌بندی کرده است. شاخص ژنت در این گروه‌بندی سبک می‌باشد. در گروه‌بندی‌ای که ژنت از تجلی یک متن در متون دیگر بررسی می‌کند، به سه گونه نظام ادبی- هنری اشاره کرده که در گذار از یک متن به متن دیگر نقش اساسی بازی می‌کنند: تفننی، طنزی و جدی. شیوهٔ ظهور هر یک از این نظام‌ها براساس ارتباط بین دو متن، به‌صورت موجز، به‌شرح ذیل بیان شده و در جداول ذیل (جدول ۱ و ۲) ارائه گردیده است (قانی و مهرابی، ۱۳۹۸).

جدول ۱. شیوهٔ ظهور گونه‌های سه‌گانهٔ هنری در هر یک از انواع ارتباط بیش‌متنی. منبع: نامور مطلق، ۱۳۹۱.

ردیف	نظام بیانی	بیش‌متنیت	
		همان‌گونگی	تراگونگی
۱	تفننی	پاستیش	پارودی در معنای خاص آن
۲	طنزی	شارژ پاستیش‌طنزی پارودی در معنای رایج کلمه	تراوستیسمان پارودی در معنای رایج کلمه
۳	جدی	فورژری	جایگشت[۱۳] (ترانسپوزیشن)

دلیل استفاده از رویکرد بیش‌متنیت در این پژوهش، تطبیق بیشتر این رویکرد با هدف اصلی پژوهش است، زیرا هدف این پژوهش، بررسی شیوه‌های تأثیرپذیری هنرمندان سلجوقی از همدیگر در ترسیم نقوش کیهانی می‌باشد و در بیش‌متنیت ژنت شیوه‌های تأثیر یک متن بر متن دیگر مورد بررسی قرار می‌گیرد.

جدول ۲. توضیح انواع ارتباط در نحوهٔ ظهور نظام‌های سه‌گانهٔ هنری بیش‌متنی. منبع: قانی و مهرابی، ۱۳۹۸.

ردیف	نوع ارتباط	تشریح معنی
۱	پاستیش	در این گونه شیوه تقلید شده، اما در اکثر موارد موضوع دیگری مورد استفاده قرار گرفته است. درواقع پاستیش تقلید سبکی بیش‌متن از پیش‌متن می‌باشد.
۲	شارژ	به‌معنی غلو کردن بیش‌متن نسبت به پیش‌متن است که همراه با طنز می‌باشد.
۳	فورژری	تقلید جدی بیش‌متن از پیش‌متن می‌باشد.
۴	پارودی	تراگونگی سبکی بیش‌متن نسبت به پیش‌متن می‌باشد.
۵	تراوستیسمان	به‌معنی دگرگون کردن جنسیت و تغییر سرشت پیش‌متن و خلق بیش‌متن از این طریق می‌باشد.
۶	جایگشت	به‌شکل جدی به تغییر سبک و تکثیر متن پرداخته است.

پیکره‌های مطالعاتی

پیکرهٔ اول مطالعاتی یا پیش‌متن این پژوهش، کاسهٔ سفالی تزیین شده با نقوش درباری و نجومی ساخت مرکز یا شمال ایران است که به سفارش دربار سلجوقی در اواخر قرن ۱۲ تا اوایل قرن ۱۳ میلادی ساخته شده و اکنون در موزهٔ متروپولیتن نیویورک به‌شمارهٔ (۵۷,۳۶,۴) نگهداری می‌شود (تصویر ۱) کاسهٔ مورد نظر پژوهش با هفت حلقه و نوار دایره‌ای با نقوش مختلف تزیین شده است. در اولین نوار، خورشید با چهرهٔ انسانی، در نوار دوم، شش عدد سیاره، در نوار سوم، ده سوارکار به‌صورت نیم‌رخ و در فاصلهٔ بین سوارکاران پرنده‌ای ترسیم شده است. در نوار چهارم، دو ردیف نقوش هندسی، در نوار پنجم، دو فرمانروای بر تخت نشسته که توسط بیست و شش پیکره احاطه شده‌اند و در نوار ششم، کتیبه‌ای آسیب دیده و مرمت شده با خط کوفی حاوی ذکر و ثنای پادشاه مسلمین وقت است که به‌علت صدمه دیدن، اسم او مشخص نیست. محتوای کتیبه نشانگر سفارش اثر توسط دربار سلطنتی است. در نوار هفتم، یکسری نقوش هندسی منظم، به‌شکل دایره، کل لبهٔ کاسه را احاطه کرده است (جدول ۳).

الف

ب

تصویر ۱. الف: هفت اختر در بشقاب سفالی، دورهٔ سلجوقی. منبع: Ettinghausen, 1975. **ب:** چند تصویر صورالکواکب از کتاب «عجایب‌المخلوقات» قزوینی، نسخهٔ مونیخ. منبع: کتابخانهٔ باواریا مونیخ.

پیکرهٔ دوم مطالعاتی یا بیش‌متن این پژوهش کتاب «عجایب‌المخلوقات و غرائب‌الموجودات» تألیف وگردآوری زکریای قزوینی است. مؤلف کتاب را به «ابوطالب طغرل بن ارسلان بن طغرل» اهدا کرده است. این حاکم از سلاجقهٔ عراق است که از سال ۵۵۶ تا ۵۷۳ ه. ق. سلطنت داشته است. زکریای قزوینی ابتدا کتاب را به‌زبان عربی نوشت و بعداً نسخهٔ فارسی آن را ارائه کرد. نسخهٔ مونیخ تا این لحظه از پژوهش، قدیمی‌ترین نسخهٔ به‌دست آمده از «عجایب‌المخلوقات» قزوینی محسوب می‌شود. این نسخه به‌شمارهٔ ۴۶۴ (عرب) در کتابخانهٔ «باواریا»[۱۲] در مونیخ نگهداری می‌شود (تصویر ۱). استناد به مطالب صفحهٔ افتتاحیه، تصاویر نسخه را «محمد بن علی دمشقی مطیب»، در شهر واسط، واقع در جنوب بغداد در کرانهٔ رود فرات استنتاخ کرده و آن را در ۶۵۸ ه.ش/ ۱۲۸۰ م [۲۴/۲۵ شوال ۶۷۸ ق] به پایان برده است (فن هس[۱۴] و شوارتس[۱۵]، ۱۳۸۵). با توجه به تاریخ کتاب، نسخهٔ مونیخ در زمان حیات مؤلف تصویرگری و کتابت شده و سه سال پیش از وفات وی به‌پایان رسیده است. متن نسخهٔ مورد نظر با ۴۶۷ نگاره کامل شده است (بیگ باباپور، ۱۳۹۲، ۱۳۹). این نسخه حاوی تصاویر و تشریح صورالکواکب در بخش نخست کتاب است که نزدیکترین منبع به پیش‌متن مطالعاتی پژوهش حاضر است (جدول ۳).

جدول ۳. مشخصات پیکره‌های مطالعاتی پژوهش. منبع: نگارندگان.

پیکره مطالعاتی			تاریخ اثر	صاحب اثر	هنرمند	محل نگهداری
۱	پیش‌متن	کاسه‌ای با نقوش درباری و نجومی	در اواخر قرن ۱۲ م منسوب به ایران مرکزی یا شمالی	حاکم سلجوقی وقتناشناس دارای کتیبهٔ تقدیمی مخدوش	ناشناس	موزهٔ متروپولیتن به‌شمارهٔ (۵۷,۳۶,۴)

پیکره مطالعاتی			تاریخ اثر	صاحب اثر	هنرمند	محل نگهداری
۲	بیش‌متن	کتاب «عجایب‌المخلوقات وغرائب‌الموجودات»	۱۲۸۰ م، در شهر واسط واقع‌در جنوب بغداد	ابوطالب طغرل بن ارسلان بن طغرل، سلجوقی	محمدبن علی دمشقی مطیب	کتابخانهٔ باواریا مونیخ به‌شمارهٔ ۴۶۴(عرب)

سیاره‌های هفت‌گانه (کواکب سبعه)

در نجوم قدیم، هفت عضو منظومهٔ خورشید، شامل خورشید و ماه و پنج سیارهٔ زحل، مشتری، مریخ، زهره و عُطارِد، سیاره‌های هفت‌گانه یا کواکب سبعه نامیده می‌شدند. این اجرام به‌سبب درخشندگی‌شان با چشم غیرمسلح دیده می‌شوند و پیش از اختراع تلسکوپ نیز کاملاً شناخته شده بوده‌اند. در هر دو نمونهٔ مورد نظر پژوهش این سیارات در قالب انسانی ترسیم شده‌اند که در ادامهٔ پژوهش به‌صورت مجزا مورد بررسی قرار می‌گیرند (جدول ۴).

جدول ۴. سیارات هفت‌گانه در دو پیکرهٔ مطالعاتی. منبع: نگارندگان.

سیاره	Sun	Mars	Mercury	Venus	Moon	Saturn	Jupiter
نام عربی	شمس	مریخ	عطارد	زهره	قمر	زحل	مشتری
نام ایرانی	خورشید، خور، هور، مهر	بهرام	تیر	زهره، اهید	ماه	کیوان	هرمز
سفال سلجوقی	تصویر۲	تصویر۳	تصویر۴	تصویر۵	تصویر۶	تصویر۷	تصویر۸
عجایب المخلوقات مونیخ	تصویر۲	تصویر۳	تصویر۴	تصویر۵	تصویر۶	تصویر۷	تصویر۸

۱. سیارهٔ خورشید: سیارهٔ خورشید مهمترین سیاره بین سیاره‌های آسمان محسوب شده و اولین سیاره‌ای است که بشر شناخته و متوجه اهمیت و نقش اساسی آن در حفظ زندگی بشر و طبیعت شده است. انسان نخستین خورشید را قلب و مرکز پیکرهٔ هستی قلمداد کرده و برای آن نقش خدایی در نظر گرفته‌اند تا جایی که در بسیاری از ادیان همچون دین مهر جایگاه اساسی و ویژه دارد. در احکام علم نجوم، صفت‌هایی مانند خرد، معرفت، بزرگواری، غرور، پاکیزگی، آرامیدن و بردباری در وصف خورشید آورده شده است (مصفی، ۱۳۵۷، ۲۴۸). در پیکرهٔ اول، یعنی کاسهٔ مینایی، مرکز کاسه با نقشمایهٔ خورشید به نشان سیارهٔ خورشید تزیین شده است و تعداد شش سیاره به دور آن به‌ترتیب با توجه به حرکت عقربه‌های ساعت: مریخ، عطارد، زهره، قمر، زحل و مشتری نقش بسته‌اند. خورشید در قالب انسانی ترسیم شده و نحوهٔ ترسیم ابروهای گرد با چشمان درشت و لب‌های کوچک نشان از جنس مؤنث آن دارد. در اینجا فقط صورت انسانی خورشید ترسیم شده و گرداگرد صورت خورشید خانم را شعاع‌های زیاد در دو ردیف دایره‌ای احاطه کرده است. هنرمند از رنگ‌های طلایی، آبی لاجوردی و اخرایی بهره گرفته است (تصویر ۲) در پیکرهٔ دوم، یعنی نسخهٔ خطی «عجایب‌المخلوقات» نگهداری شده در کتابخانهٔ باواریا، خورشید در قالب و پیکرهٔ یک انسان کامل ترسیم شده است. اگرچه متأسفانه چهرهٔ پیکره مخدوش شده است، اما نوع طراحی پیکره و لباس آن کاملاً مذکر بودن خورشید را هویدا می‌کند. خورشید آقا روی تخت به‌حالت پادشاهان و لباس آراسته و رسمی سلطنتی نشسته، در حالی که شمشیری را به نشان قدرت و شاهی روی زانوهای خود قرار داده است و روبه‌روی صورت آن یک دایره به نشان خورشید قرارگرفته است (تصویر ۲) هنرمند از رنگ‌های اکر، آبی لاجوردی و قرمز بهره گرفته است.

الف

ب

تصویر ۲. الف: نقش‌مایهٔ خورشید، کاسهٔ مینایی سلجوقی. منبع: .Ettinghausen, 1975 **ب:** نقشمایهٔ خورشید در کتاب «عجایب المخلوقات» قزوینی. منبع: کتابخانهٔ باواریا مونیخ.

۲. سیارهٔ مریخ (بهرام): مریخ چهارمین سیاره در منظومهٔ خورشیدی است. نام فارسی این سیاره بهرام و نام عربی- یونانی آن مِریخ است. بهرام یا ورهران که در اصل «ورثرغن» به‌معنی جنگجو و فتح‌کننده است. در ادبیات منظوم زبان فارسی هم به صفت خشم و سلحشوری مریخ بسیار اشاره شده و عنوان‌هایی مانند مریخ خون‌آلود، حیدر رزم فلک و مریخ سلحشور به او داده شده است (مصفی، ۱۳۵۷، ۷۳۰). این ستاره در تصورات ایرانی، یونان و روم ایزد خدای جنگ بوده است؛ به‌همین علت، منجمان احکامی مریخ را کوکب لشکریان و امرای ظالم، دزدان و مفسدان شمرده‌اند (مصفی، ۱۳۵۷، ۷۲۹). در پیکرهٔ اول، یعنی کاسهٔ مینایی، سیاره مریخ به‌صورت مرد جنگجویی با صورت مغولی، چهارزانو نشسته و شمشیری به‌دست روی شانهٔ چپ و سر بریده‌ای در دست راستش تصویر شده است. گرداگرد سر جنگجو یک دایره قرار گرفته و چشمان او سمت راست را نظاره می‌کند. هنرمند در ترسیم پیکره از رنگ‌های طلایی، قهوه‌ای و عنابی استفاده کرده است. در پیکرهٔ دوم، یعنی کتاب «عجایب‌المخلوقات» نسخهٔ کتابخانهٔ باواریا، مریخ در هیبت یک جنگجو با لباس قرمز نشسته بر تخت، شمشیر در دست راست و یک سر بریده در دست چپ، در حالی که روبه‌رو را نظاره می‌کند، ترسیم شده است. هنرمند در ترسیم پیکره از رنگ‌های اکر، قرمز و آبی‌تیره استفاده کرده است. اگرچه چهرهٔ پیکره مخدوش شده است، اما نوع طراحی پیکره و لباس آن بسیار واضح به مذکر بودن آن اشاره دارد. هنرمند در ترسیم پیکره از رنگ‌های اکر، قرمز و آبی‌لاجوردی استفاده کرده است (تصویر ۳).

الف

ب

تصویر ۳. الف: نقشمایهٔ سیارهٔ مریخ در کاسهٔ مینایی سلجوقی. منبع: Ettinghausen, 1975. **ب:** نقشمایهٔ سیارهٔ مریخ در کتاب «عجایب المخلوقات». منبع: کتابخانهٔ باواریای مونیخ.

الف

ب

تصویر ۴. الف: نقشمایهٔ سیارهٔ عطارد در کاسهٔ مینایی سلجوقی. منبع: Ettinghausen, 1975. **ب:** نقشمایهٔ سیارهٔ عطارد در کتاب «عجایب المخلوقات». منبع: کتابخانهٔ باواریای مونیخ.

۳. سیارهٔ عطارد (تیر): سیارهٔ عطارد نزدیکترین سیاره به خورشید است. عطارد کوچکترین و سریع‌ترین سیاره در منظومهٔ شمسی است. این سیاره گریزپاست و به‌همین دلیل ایرانیان باستان آن را تیر نامیده‌اند. در روم باستان نیز عطارد را به‌عنوان «مرکوری» یا «پیک خدایان» می‌شناسند و نام یونانی آن «هرمس» یا «خدای سرعت» بوده است. در احکام نجوم، سیارهٔ تیر، ستارهٔ شاعران، حکیم‌ها و طبیب‌ها، نقاش‌ها، تاجرها، بازاریان و غیره است. به‌همین دلیل از ستارهٔ تیر در اشعار فارسی با عناوینی مانند کاتب گردون، اختر دانش، دبیر انجم و کاتب علوی نام برده‌اند (قهاری گیلگو و محمدزاده، ۱۳۸۹، ۱۳). عطارد در ادبیات فارسی و ادبیات عربی دبیر فلک نیز خوانده شده است. به‌همین جهت در آثار مصور در هیبت مردی کاتب و نشسته تصویر شده است. در پیکرهٔ اول یعنی کاسهٔ مینای، عطارد در قالب مردی کاتب، با لباس و چهرهٔ ترکی مغولی، چهارزانو نشسته رو به‌سمت راست، در حالی که قلمی در دست راست دارد، ترسیم شده است. دایره‌ای سر پیکره را از پس‌زمینه جدا کرده است (تصویر ۴). هنرمند در ترسیم پیکره از رنگ‌های طلایی، اخرایی و آبی استفاده کرده است. در پیکرهٔ دوم یعنی کتاب

«عجایب‌المخلوقات» نسخهٔ کتابخانهٔ باواریا، عطارد در قالب مردی کاتب، با لباس و چهرهٔ ایرانی، متکایی در پشت سر، چهارزانو نشسته رو به‌سمت چپ، در حالی که قلمی در دست راست دارد، ترسیم شده است. دایره‌ای رنگی سر پیکره را از پس‌زمینه جدا کرده است. هنرمند در ترسیم پیکره از رنگ‌های اکر، صورتی و سبزآبی استفاده کرده است (تصویر ۴).

۴. سیارهٔ زهره (ناهید): زهره یا ناهید دومین سیاره بعد از تیر (عطارد) در منظومهٔ خورشیدی است. نام این سیاره به لاتین «ونوس»، در اساطیر یونان و روم برگرفته از نام خدای عشق و زیبایی روم باستان (آفرودویت[۱۶]) بوده و الههٔ زیبایی است. در ادبیات فارسی این سیاره با عناوینی مانند ناهید و بیدخت اشاره شده و واژهٔ بیدُخت در ادبیات قدیم، بَغدخت و به معنی «دختر خدا» معنی شده است. نام دیگر سیاره آناهیتا ، اناهید یا ناهید به معنی پاکی و بی‌نقصی بوده و از فرشتگان نگهبان آب محسوب شده است. این سیاره در احکام نجوم با صفاتی مانند اهل زینت و تجمل، کوکب زنان، لهو و شادی، سخریه و سوگند دروغ، عشق و ظرافت بیان شده است. در ادبیات فارسی، سیارهٔ زهره زن بربط نواز، زن خنیاگر و زن مطربه ملقب شده و اکثراً در هر شعری نام زهره می‌آید، به سرود و نوازندگی اشاره شده است (مصفی، ۱۳۵۷، ۳۴۵). در پیکرهٔ اول، یعنی کاسهٔ مینای، سیارهٔ زهره در قالب زنی نوازندهٔ بربط، بالباس و چهرهٔ ترکی مغولی، چهارزانو نشسته رو به‌سمت راست که مضراب را به‌دست راست دارد، ترسیم شده است. ساز بربط با فرم دایرهٔ احاطه‌کنندهٔ پیکره، هماهنگ ترسیم شده و دایره‌ای رنگی سر پیکره را از پس‌زمینه جدا کرده است (تصویر ۵). هنرمند در ترسیم پیکره از رنگ‌های طلایی، عنابی، قهوه‌ای روشن و آبی استفاده کرده است. در پیکرهٔ دوم، یعنی کتاب «عجایب‌المخلوقات» نسخهٔ کتابخانهٔ باواریا، سیارهٔ زهره در قالب‌زنی نوازندهٔ بربط، بالباس و چهرهٔ ایرانی، متکایی در پشت سر، چهارزانو نشسته رو به‌سمت راست، در حالی که مضراب در دست راست دارد، ترسیم شده است. اگرچه چهرهٔ پیکره مخدوش شده است، اما نوع طراحی پیکره و لباس آن کاملاً به مؤنث بودن پیکره اشاره می‌کند. هنرمند در ترسیم پیکره از رنگ‌های اکر، نارنجی و آبی استفاده کرده است (تصویر ۵).

۵. سیارهٔ ماه: سیارهٔ ماه بعد از خورشید دومین جرم آسمانی درخشان است. سیارهٔ ماه نزدیکترین سیاره به سیارهٔ زمین است که بعد از خورشید از همهٔ اجرام آسمانی بزرگ‌تر بوده و در تفکر و زندگی انسان تأثیر داشته است. در باب قمر و خورشید و تأثیر آن کاملاً در فصول رسایل «اخوان‌الصفا» بحث شده است. اخوان همچنین معتقدند که عمر حیوانات در این عالم به منازل قمر بستگی دارد (قهاری گیگلو و محمدزاده، ۱۳۸۹). در پیکرهٔ اول، یعنی کاسهٔ مینای، سیارهٔ ماه در قالب‌زنی با لباس و چهرهٔ ترکی مغولی، چهارزانو نشسته رو به‌سمت روبه‌رو، گیسوان باز شده، دست‌های باز شده به‌سمت بالا و دایره‌ای روبه‌روی صورت ترسیم شده است (تصویر ۶). هنرمند در ترسیم پیکره از رنگ‌های طلایی، عنابی، قهوه‌ای روشن و آبی استفاده کرده است. در پیکرهٔ دوم، یعنی کتاب «عجایب‌المخلوقات» نسخهٔ کتابخانهٔ باواریا، سیارهٔ ماه در قالب زنی با لباس و چهرهٔ ایرانی، متکایی در پشت سر، چهارزانو نشسته رو به‌سمت روبه‌رو، دست‌های باز شده به‌سمت بالا و دایره‌ای روبه‌روی صورت ترسیم شده است. اگرچه چهرهٔ پیکره مخدوش شده است، اما نوع طراحی پیکره و لباس آن کاملاً به مؤنث بودن پیکره اشاره می‌کند. هنرمند در ترسیم پیکره از رنگ‌های اکر، صورتی، نارنجی و آبی استفاده کرده است (تصویر ۶).

الف

ب

تصویر ۵. الف: نقشمایهٔ سیارهٔ زهره در کاسهٔ مینایی سلجوقی. منبع: .Ettinghausen, 1975 **ب:** نقشمایهٔ سیارهٔ زهره در کتاب «عجایب‌المخلوقات». منبع: کتابخانهٔ باواریای مونیخ.

الف

ب

تصویر ۶. الف: نقش‌مایهٔ سیارهٔ قمر در کاسهٔ مینایی سلجوقی. منبع: .Ettinghausen, 1975 **ب:** نقشمایهٔ سیارهٔ قمر در کتاب «عجایب‌المخلوقات». منبع: کتابخانهٔ باواریای مونیخ.

۶. سیارهٔ زحل (کیوان): سیاره زُحَل یا کیوان بعد از سیارهٔ مشتری، دومین سیارهٔ بزرگ منظومهٔ خورشیدی و دورترین سیاره از زمین است. این سیاره به‌عنوان خدای کشاورزی و ثروت رومی که پدر مشتری نیز بوده نامگذاری شده است. «ایزد ساترنوس»[۱۸] در روم باستان با سیارهٔ زحل و ایزد کشاورزی ارتباط داشته است. این سیاره برای انسان‌های اولیه، ازجمله بابلی‌ها و منجمین خاور دور شناخته شده بود. نام این سیاره از خدای رومی ساترنوس الهام گرفته شده است و یونانیان آن را «کرونوس»[۱۹] می‌نامیدند. رومی‌ها معتقد بودند که سیارهٔ ساترنوس معادل خدای یونانی کرونوس است. سیارهٔ کیوان دورترین سیارهٔ منظومهٔ شمسی است و واژهٔ (زحل) به‌معنای بسیار دور گریخته است. منجم‌ها سیارهٔ زحل را ستارهٔ ارباب قلعه‌ها، پیرها و دهقان‌ها، خاندان‌های گذشته، غلام‌های سیاه، صحرانشینان، مردم عادی، زاهدان بدون علم و موصوف به صفات جهل، بخل، مکر، کینه، ستیزه و کاهلی شمرده اند (مصفی، ۱۳۵۷، ۲۳۷). در پیکرهٔ اول، یعنی کاسهٔ مینای، سیارهٔ کیوان در قالب مردی با لباس و چهرهٔ غربی،

نشسته رو به‌سمت راست، دو اسلحهٔ تیشه‌مانند در دو دست و دایره‌ای رنگی پشت سر ترسیم شده است (تصویر ۷). هنرمند در ترسیم پیکره از رنگ‌های طلایی، عنابی، قهوه‌ای روشن و آبی استفاده کرده است. در پیکرهٔ دوم، یعنی کتاب «عجایب‌المخلوقات» نسخهٔ کتابخانهٔ باواریا، سیارهٔ کیوان در قالب مردی با لباس و چهرهٔ غربی، روی صندلی نشسته رو به‌سمت راست، کلاه شیپوری بلند و داسی بلند به‌دست چپ روی شانه ترسیم شده است. هنرمند در ترسیم پیکره از رنگ‌های اکر، نارنجی و آبی استفاده کرده است (تصویر ۷).

الف ب

تصویر ۷. الف: نقشمایهٔ سیارهٔ کیوان در کاسهٔ مینایی سلجوقی. منبع: Ettinghausen, 1975. **ب:** نقشمایهٔ سیارهٔ کیوان در کتاب «عجایب‌المخلوقات». منبع: کتابخانهٔ باواریا مونیخ.

الف ب

تصویر ۸. الف: نقشمایهٔ سیارهٔ هرمز در کاسهٔ مینایی سلجوقی. منبع: Ettinghausen, 1975. **ب:** نقشمایهٔ سیارهٔ هرمز در کتاب «عجایب‌المخلوقات». منبع: کتابخانهٔ باواریا مونیخ.

۷. سیارهٔ مشتری (هرمز): سیارهٔ مشتری یا هرمز، بزرگترین سیاره در منظومهٔ شمسی است. این سیاره در تمدن یونانی «زئوس»[۲۰] خوانده شده و در روم باستان، «ژوپیتر» (خدای طبیعت) نامیده می‌شد. در زبان عربی خطیب و قاضی فلک نیز نامیده شده است. سیارهٔ مشتری در ایران باستان با عنوان خدای درخشان آسمان (هورمزد) پرستش شده که به مذهب مهر و حتی قبل از آن برمی‌گردد. «اهورامزدا» در آیین زردشتی، هورمزد یا اورمزد پیرو همان اعتقاد بوده و در احکام نجومی سیارهٔ هرمز ستارهٔ قاضی‌ها، عالمان، اشراف، اصحاب و ارباب

نوامیس و ترسایان بوده است (مصفی، ۱۳۵۷، ۷۳۶). در پیکرهٔ اول، یعنی کاسهٔ مینای، سیارهٔ هرمز در قالب مردی ریش‌دار با لباس و چهرهٔ ترکی مغولی، نشسته رو به‌سمت راست، شیء کتاب‌مانند در دست چپ، دست راست را بلند کرده و دایره‌ای رنگی پشت سر ترسیم شده است (تصویر ۸). هنرمند در ترسیم پیکره از رنگ‌های طلایی، عنابی، قهوه‌ای روشن و آبی استفاده کرده است. در پیکرهٔ دوم، یعنی کتاب «عجایب‌المخلوقات» نسخهٔ کتابخانهٔ باواریا، سیارهٔ هرمز در قالب پیرمردی با لباس و چهرهٔ ایرانی، نشسته رو به‌سمت راست، وسیله‌ای کوچک در دست چپ و وسیله‌ای بزرگتر در دست راست و متکایی پشت سر ترسیم شده است. هنرمند در ترسیم پیکره از رنگ‌های اکر، نارنجی و آبی استفاده کرده است (تصویر ۸).

روابط موجود بین پیکره‌های مطالعاتی

در نظر ژنت، متن‌ها دارای نظام‌های نشانه‌ای مختلف (کلامی، تصویری و غیره) هستند. اگر متن‌های مطالعاتی دارای نظام نشانه‌ای یکسان باشند، ارتباط بین آن‌ها (درون‌نشانه‌ای) یا (نظام نشانه‌ای همسان) است؛ در غیر این صورت ارتباط آن‌ها از نوع بینانشانه‌ای یا نظام نشانه‌ای غیرهمسان خواهد بود (نامور مطلق، ۱۳۹۴، ۲۶۰-۲۶۱). بر این اساس، بین پیکره‌های مطالعاتی این پژوهش، رابطهٔ درون‌نشانه‌ای حکم‌فرماست و هر دو نمونهٔ مورد مطالعه دارای نظام تصویری هستند. در نظر ژنت، متن‌های مطالعاتی از نظر فرهنگی ممکن است دو حالت داشته باشند. اگر متن‌ها متعلق به یک فرهنگ خاص باشند، رابطهٔ آن‌ها درون‌فرهنگی و اگر متن‌ها به فرهنگ‌های متفاوتی تعلق داشته باشند، میان آن‌ها رابطهٔ بینافرهنگی وجود دارد (نامور مطلق، ۱۳۹۴، ۲۶۰). بر این اساس متن‌های مورد مطالعه در این پژوهش دارای رابطهٔ درون‌فرهنگی بوده؛ چراکه هر دو متعلق به فرهنگ ایرانی و دورهٔ سلجوقی می‌باشند. به‌دلیل نبود وجود فاصلهٔ زمانی زیاد متون، پیش‌متن و بیش‌متن، رابطهٔ این دو متن را می‌توان از نوع عرضی (هم‌زمانی) در نظر گرفت. اگر آثار مورد مطالعه در یک رشته باشند، رابطهٔ آن‌ها (درون‌رشته‌ای) و اگر آثار به رشته‌های متفاوتی تعلق داشته باشند، میان آن‌ها رابطهٔ (بینارشته‌ای) وجود دارد. بر این اساس آثار مورد مطالعه در این پژوهش دارای رابطهٔ بینارشته‌ای بوده؛ چراکه پیکرهٔ اول متعلق به سفال‌گری و پیکرهٔ دوم متعلق به کتاب‌آرایی است (جدول ۵).

جدول ۵. خلاصهٔ روابط موجود در دو پیکرهٔ مورد مطالعهٔ پژوهش. منبع: نگارندگان.

ردیف	نظام ارتباطی	مصداق
۱	درون‌نشانه‌ای	هر دو نمونهٔ مورد مطالعهٔ پژوهش دارای نظام یکسان تصویری هستند.
۲	درون‌فرهنگی	هر دو نمونهٔ مورد مطالعهٔ پژوهش متعلق به فرهنگ ایرانی می‌باشند.
۳	عرضی (هم‌زمانی)	هر دو نمونهٔ مورد مطالعهٔ پژوهش متعلق به دورهٔ سلجوقی می‌باشند.
۴	بینارشته‌ای	دو نمونهٔ مورد مطالعهٔ پژوهش متعلق به دو رشتهٔ متفاوت هستند: (پیش‌متن: سفالگری، بیش‌متن: نگارگری).

گونه‌شناسی بیش‌متنی

ژرار ژنت برای گونه‌شناسی آثار ابتدا دو شاخص (کارکرد و رابطه) را ارائه می‌دهد، سپس آثار را دریکی از گونه‌های شش‌گانهٔ بیش‌متنی طبقه‌بندی می‌کند. گونه‌شناسی بیش‌متنی ژرار ژنت عبارت‌اند از: پاستیش[۲۱]، شارژ[۲۲]، فورژری[۲۳]، پارودی[۲۴]، تراوستیسمان[۲۵] (تراپوشی) و ترانسپوزیشون[۲۶] (جایگشت).

۱. شاخص کارکرد: این شاخص به بررسی نیت یا تأثیر هر عمل که می‌تواند تفننی، طنزی یا جدی باشد، می‌پردازد (نامورمطلق، ۱۳۹۱). در کارکرد تفننی، نسبت بیش‌متن با پیش‌متن، برای تکثیر، همراه‌با شوخی و تفنن است و جنبهٔ سرگرم‌کننده دارد. در کارکرد طنزی نسبت آن با پیش‌متن ارزش‌زدایی و نقدی است. در کارکرد جدی، هدف ادامه دادن اثر، ترجمهٔ اثر، اقتباس‌های ادبی و هنری و غیره است. با توجه به اینکه کتاب «عجایب‌المخلوقات» به پادشاه وقت تقدیم شده، به احتمال قریب به یقین، کتابی سلطنتی، رسمی و سفارش شده از جانب دربار بوده که از اثر سفالین متعلق به دربار تأثیر گرفته است. همچنین هیچگونه از نشانه‌های نقد، ارزش‌زدایی، شوخی و غیره نسبت به پیش‌متن نمی‌توان در آن سراغ گرفت. از این‌رو براساس شاخص کارکرد، شیوهٔ تأثیر بیش‌متن این پژوهش از پیش‌متن در دستهٔ جدی قرار می‌گیرد. در نهایت با توجه به تحلیل‌های صورت‌گرفته از بیش‌متن و پیش‌متن، گونه‌شناسی بیش‌متنی نگاره‌های کتاب «عجایب‌المخلوقات» در گونهٔ «جایگشت» (ترانسپوزیشن) قرار می‌گیرد، یعنی بیش‌متنی متأثر از پیش‌متن خود که در فرم و بافتی دیگر بازتولید شده است. جایگشت دو نوع (صوری و مضمونی) را دربر می‌گیرد. به‌لحاظ گونهٔ جایگشت، بیش‌متن پژوهش حاضر در گونهٔ جایگشت صوری قرار می‌گیرد؛ چراکه مضمون و محتوا تغییر نکرده و فقط صورت یا شیوهٔ طراحی و ترسیم سیاره‌ها تغییر کرده (گذر از شیوهٔ طراحی سلجوقی به‌شیوهٔ طراحی ایرانی) و مضمون (کیهان‌شناسی) ثابت است. همچنین به‌لحاظ انواع جایگشت در گروه جایگشت هنری و زیرمجموعهٔ جایگشت بیناهنری قرار می‌گیرد؛ زیرا که بیش‌متن از نوعی هنر دیگر متأثر شده است؛ به‌عبارت دیگر بیش‌متن و پیش‌متن متعلق به دو رشتهٔ هنری متفاوت هستند (جدول ۶).

جدول ۶. انواع و گونه‌شناسی جایگشت (ترانسپوزیشن). منبع: نگارندگان.

گونه‌های جایگشت		انواع جایگشت	
۱	جایگشت صوری	جایگشت ادبی	۱. جایگشت درون‌زبانی ۲. جایگشت بین زبانی
		جایگشت هنری	۱. جایگشت درون‌هنری ۲. جایگشت بیناهنری
۲	جایگشت مضمونی	جایگشت ادبی- هنری	۱. جایگشت ادبی به هنری ۲. جایگشت هنری به ادبی

۲. شاخص رابطه: رابطه در نظر ژرار ژنت به‌معنی میزان وفاداری بیش‌متن یا متن دوم به پیش‌متن یا متن اول است. شاخص رابطه به بررسی همان‌گونگی یا تقلید و تراگونگی یا تغییر بیش‌متن نسبت به پیش‌متن می‌پردازد. در ادامه ژنت جدول بیش‌متنی خود را، براساس دو شاخص رابطه و کارکرد، به این‌گونه ارائه می‌دهد (جدول ۲). به‌نظر می‌رسد نگارگر کتاب «عجایب‌المخلوقات» در فرآیند اقتباس از نگاره‌های کاسهٔ مینایی، در ساختار کلی اثر به پیش‌متن تصویری خود وفادار بوده است، ولی در برخی از عناصر طراحی و جزئیات چندان تقلیدگر صرف نبوده است. به‌عبارت دیگر، بین پیش‌متن و بیش‌متن پژوهش حاضر، رابطهٔ تراگونگی برقرار است و بیش‌متن دقیقا مثل پیش‌متن اجرا نشده است. این تغییرات در چهار نوع تراگونگی قابل ملاحظه است: (جنسی، شکلی، ترکیب‌بندی و رنگی).

۱-۲. تراگونگی جنسی: در تراگونگی جنسی، به تغییرات جنسیت نگاره‌ها در دو پیکرهٔ مطالعاتی نسبت به یکدیگر توجه می‌شود. هفت سیاره در هر دو پیکره در قالب انسانی ترسیم شده‌اند. جنسیت انسانی دو پیکره دقیقاً مثل هم ترسیم شده و تنها یک مورد از هفت مورد تغییر داشته است. آن هم در سیارهٔ خورشید، به این‌صورت که

در پیکرۀ اول، خورشید در قالب مؤنث، یعنی خورشید خانم و در پیکرۀ دوم، به‌صورت مذکر، یعنی خورشید آقا ترسیم شده است (جدول ۷).

جدول ۷. تراگونگی جنسی در دو پیکرۀ مورد مطالعۀ پژوهش. منبع: نگارندگان.

سیاره		خورشید	بهرام	تیر	زهره	ماه	کیوان	هرمز
تراگونگی جنسی	پیش‌متن	زن	مرد	مرد	زن	زن	مرد	مرد
	بیش‌متن	مرد	مرد	مرد	زن	زن	مرد	مرد

۲-۲. تراگونگی شکلی: در تراگونگی شکلی، تأکید بر روی تغییرات ترسیمی و فرمی نگاره‌های دو پیکرۀ مطالعاتی نسبت به یکدیگر می‌باشد. در نوع طراحی پیکره‌ها در بیش‌متن، تغییراتی چشمگیر نسبت به پیش‌متن اعمال‌شده است و این تغییرات شامل طراحی چهره، حالت کلی لباس، ادوات و سایر تزیینات می‌شود. در پیکرۀ اول مطالعاتی، یعنی کاسۀ مینای به‌عنوان پیش‌متن پژوهش، هنرمند برای پوشش قالب انسانی اغلب سیاره‌ها از لباس رایج ترکی مغولی استفاده کرده است. چنانکه در اغلب سفال‌های مینایی این دوره رایج است، چهره‌های گرد و چشمانی بادامی‌شکل، سرها بزرگتر از بدن و هالۀ دور سر جهت جدا نمودن پیکره از پس‌زمینه، به تأثیر هنر مانوی، سطح لباس‌ها با نقوش هندسی و بدون چین و چروک تزیین شده است. چنانکه پیش‌تر نیز ذکر شد، پیکرۀ انسانی سیاره‌ها با ادوات مورد استفاده، در هماهنگی با دایره‌ای که درون آن قرار گرفته‌اند، ترسیم شده‌اند. در پیکرۀ دوم، یعنی کتاب «عجایب‌المخلوقات» نسخۀ کتابخانۀ باواریا به‌عنوان بیش‌متن، هنرمند چندان از پیش‌متن تبعیت نکرده است. او برخلاف پیش‌متن، سیارۀ خورشید را در قالب یک انسان کامل و جنسیت مذکر طراحی کرده است. همچنین برای پوشش قالب انسانی سیاره‌ها از لباس رایج دورۀ عباسی در نگارگری استفاده کرده است. این لباس‌ها از فرم لباس ساسانی تأثیر گرفته و به تأثیر هنر بیزانسی چین و چروک گرفته‌اند. سیاره‌هایی که در قالب مذکر ترسیم شده‌اند، دارای ریش و چهرۀ آن‌ها شبیه به نژاد ایرانی و سامی ترسیم شده است. همچنین چنانکه در بالاتر ذکر شد، در طراحی ادوات و سایر لوازم همراه پیکره‌ها، چندان به پیش‌متن خود متعهد نبوده است (جدول ۸).

جدول ۸. تراگونگی شکلی در دو پیکره مورد مطالعه پژوهش. منبع: نگارندگان.

سیاره	تراگونگی شکلی	
	پیش متن	بیش متن
خورشید	فقط چهره با صورت ترکی مغولی ترسیم شده	پیکرۀ انسانی کامل با صورت و لباس ایرانی
بهرام	صورت و لباس ترکی مغولی	صورت و لباس ایرانی
تیر	صورت و لباس ترکی مغولی	صورت و لباس ایرانی
زهره	صورت و لباس ترکی مغولی، بربط مدور	صورت و لباس ایرانی
ماه	صورت و لباس ترکی مغولی، گیسو باز شده	صورت و لباس ایرانی، متکا پشت سر
کیوان	صورت و لباس ترکی غربی دو تیشه در دست	صورت و لباس غربی یک داس بلند در دست
هرمز	صورت و لباس ترکی مغولی	صورت و لباس ایرانی، متکا پشت سر

۳-۲. تراگونگی ترکیب‌بندی: در تراگونگی ترکیب‌بندی به تنظیم جایگاه اجزای تشکیل‌دهندهٔ اثر به‌منظور ایجاد وحدت و تناسب در کلیت و بین بخش‌های مختلف پیکرهٔ سیاره‌ها، در دو پیکرهٔ مطالعاتی نسبت به یکدیگر، توجه می‌شود. در نوع ترکیب‌بندی پیکره‌های ترسیمی در بیش‌متن تغییراتی چشمگیر نسبت به پیش‌متن اعمال شده است و این تغییرات شامل زاویهٔ دید پیکره‌ها، ادوات در دست پیکره‌ها و نوع ابزار مورد استفادهٔ پیکره‌ها می‌شود. در پیکرهٔ اول مطالعاتی، یعنی کاسهٔ مینای به‌عنوان پیش‌متن پژوهش، به‌جز سیارهٔ ماه که روبه‌رو را نگاه می‌کند، بقیهٔ سیاره‌ها همگی در حال نگاه به‌سمت راست خویش طراحی شده‌اند. در پیکرهٔ دوم، یعنی کتاب «عجایب‌المخلوقات» نسخهٔ کتابخانهٔ باواریا به‌عنوان بیش‌متن، سه سیاره در حال نظاره کردن سمت راست، سه سیاره رو به‌سمت روبه‌رو و تنها سیارهٔ تیر در حال نظاره کردن سمت چپ ترسیم شده است. هنرمند برخلاف پیش‌متن، سیارهٔ خورشید را با یک قالب انسانی کامل و مسلح به شمشیر ترسیم کرده است. در ترسیم سیارهٔ بهرام جای شمشیر و سر بریده را عوض کرده است. در سیارهٔ تیر، متکایی به پشت سر پیکره اضافه کرده است. سیارهٔ زهره برخلاف پیش‌متن در یک قالب مربعی‌شکل طراحی شده؛ همچنین بربط او در قالب مثلث‌شکل طراحی شده است. در سیارهٔ ماه، ماه‌بانو دایرهٔ روبه‌روی صورت خود را در دست گرفته است. در طراحی سیارهٔ کیوان، یک صندلی و داس بلند با کلاه شیپوری بلند به پیکره اضافه کرده است. نوع ابزار مورد استفادهٔ سیارهٔ هرمز نیز تغییر کرده و متکایی به پشت سر پیکره اضافه شده است (جدول ۹).

جدول ۹. تراگونگی ترکیب‌بندی در دو پیکرهٔ مورد مطالعهٔ پژوهش. منبع: نگارندگان.

سیاره	تراگونگی ترکیب‌بندی	
	پیش متن	بیش متن
خورشید	پیکره سمت راست را نظاره می‌کند	پیکره روی تخت شاهی با لباس سلطنتی، شمشیری روی زانو، روبه‌رو صورت یک دایره، رو به‌سمت روبه‌رو
بهرام	شمشیری به‌دست روی شانهٔ چپ و سر بریده‌ای در دست راست و نظاره‌گر سمت راست	شمشیر در دست راست و یک سر بریده در دست چپ در حالی که روبه‌رو را نظاره می‌کند
تیر	چهارزانو نشسته رو به‌سمت راست، قلمی در دست راست، دایره‌ای دور سر پیکره	متکایی در پشت سر، چهارزانو نشسته رو به‌سمت چپ، قلمی در دست راست، دایره‌ای دور سر پیکره
زهره	چهارزانو نشسته رو به‌سمت راست، مضراب در دست راست، ساز بربط بافرم دایره، دایره‌ای رنگی پشت سر پیکره	متکایی در پشت سر، چهارزانو نشسته رو به‌سمت راست، مضراب در دست راست، اگرچه چهرهٔ پیکره مخدوش
ماه	چهارزانو نشسته رو به‌سمت روبه‌رو، دایره‌ای رنگی روبه‌روی سر پیکره	چهارزانو نشسته رو به‌سمت روبرو، دایره‌ای روبه‌روی سر پیکره، متکایی در پشت سر، چهرهٔ پیکره مخدوش
کیوان	نشسته رو به‌سمت راست، دو اسلحهٔ تیشه‌مانند در دو دست و دایره‌ای رنگی پشت سر	روی صندلی نشسته رو به‌سمت راست، کلاه شیپوری بلند و داسی بلند به دست چپ‌روی شانه
هرمز	نشسته رو به‌سمت راست، شیء کتاب‌مانند در دست چپ، دست راست را بلند کرده و دایره‌ای رنگی پشت سر	پیرمردی با لباس و چهرهٔ ایرانی، نشسته رو به‌سمت راست، دو وسیله در دو دست، متکایی پشت سر

۴-۲. تراگونگی رنگی: در تراگونگی رنگی تأکید بر روی تغییرات رنگی پیکرهٔ سیاره‌ها و اجزای تشکیل‌دهندهٔ آن‌ها در دو پیکرهٔ مطالعاتی نسبت به یکدیگر می‌باشد. در نوع رنگ‌گذاری پیکره‌های ترسیم شده در بیش‌متن تغییراتی چشمگیر نسبت به رنگ پیکرهٔ سیاره‌ها در پیش‌متن اعمال شده است. در پیکرهٔ اول مطالعاتی، یعنی کاسهٔ مینای به‌عنوان پیش‌متن پژوهش، رنگ‌ها در کلیت آثار دارای تنالیته‌های تیره و زمخت هستند؛ اما هنرمند

در پیکرهٔ دوم، یعنی کتاب «عجایب‌المخلوقات» نسخهٔ کتابخانهٔ باواریا به‌عنوان بیش‌متن، برای رنگ‌گذاری پیکرهٔ سیاره‌ها و اجزای مربوطه، از رنگ‌های شفاف‌تر و روشن‌تری استفاده کرده است. هنرمند به‌جای آبی سیر در پیش‌متن، رنگ آبی روشن انتخاب کرده و به‌جای رنگ عنابی تیره از رنگ قهوه‌ای روشن بهره برده است. همچنین به‌جای رنگ طلایی از رنگ اکر روشن و زرد استفاده کرده است (جدول ۱۰).

جدول ۱۰. تراگونگی رنگی در دو پیکرهٔ مورد مطالعهٔ پژوهش. منبع: نگارندگان.

سیاره	تراگونگی رنگی	
	پیش متن	بیش متن
خورشید	طلایی، عنابی، آبی	اکر، آبی و قرمز
بهرام	طلایی، قهوه‌ای و عنابی	اکر، قرمز و آبی
تیر	طلایی، عنابی و آبی	اکر، صورتی و سبز
زهره	طلایی، عنابی، قهوه‌ای و آبی	اکر، نارنجی و آبی
ماه	طلایی، عنابی، قهوه‌ای و آبی	اکر، صورتی، نارنجی و آبی
کیوان	طلایی، عنابی، قهوه‌ای و آبی	اکر، نارنجی و آبی
هرمز	طلایی، عنابی، قهوه‌ای و آبی	اکر، نارنجی و آبی

نتیجه‌گیری

هنر در ایران از آغاز تا زمان حال یک جریان به‌هم‌پیوسته بوده و همواره سویهٔ تکاملی داشته و هنرمندان در همهٔ دوره‌های تاریخی دارای شناخت کامل از هنر دوره‌های پیشین خود بوده‌اند و تلاش کرده‌اند با بهره‌گیری از تجارب گذشتگان، هنر زمان خویش را به حدّ اعلای خود برسانند. با این پیش‌فرض، در این پژوهش سعی شد تأثیرپذیری طراحی و ترسیم نگارهٔ سیاره‌های هفت‌گانه در کتاب «عجایب‌المخلوقات» نسخهٔ کتابخانهٔ باواریا از یک کاسهٔ مینایی در دورهٔ سلجوقی، با رویکرد بیش‌متنی ژرار ژنت بررسی و تحلیل شود. در پاسخ به سؤال اول که شیوهٔ تأثیر ترسیم نقوش سیاره‌های ثابت کتاب «عجایب‌المخلوقات» از کاسهٔ مینایی در دورهٔ سلجوقی بیش‌تر به کدام گونه از بیش‌متنیت تمایل دارد؟ با توجه به بررسی و مطالعات ذکر شده می‌توان نتیجه گرفت که طراحی و ترسیم پیکرهٔ سیاره‌ها در پیکرهٔ دوم، یعنی کتاب «عجایب‌المخلوقات» نسخهٔ کتابخانهٔ باواریا به‌عنوان بیش‌متن این پژوهش، به‌لحاظ شاخص رابطه نسبت به پیش‌متن دارای تراگونگی (تغییر) است؛ همچنین براساس رابطهٔ کارکرد در دستهٔ جدی قرار می‌گیرد، در نتیجه در رویکرد بیش‌متنی ژرار ژنت در گونهٔ ترانسپوزیشن یا تراگونگی با کارکرد جدی قرار می‌گیرد. در پاسخ به سؤال دوم که در این فرآیند تأثیرپذیری، چه تغییراتی در ترسیم پیکرهٔ سیاره‌ها ایجاد شده است؟ می‌توان به‌تفکیک، به چهار نمونه از تراگونگی و تغییرات اشاره کرد: (جنسی، شکلی، ترکیب‌بندی، رنگی). با وجود اینکه هنرمند در خلق نگاره‌های کتاب «عجایب‌المخلوقات» از یک پیش‌متن هم‌دورهٔ خود تأثیر گرفته است، اما او خود را محدود به کپی‌برداری صرف از آن نکرده و از خلاقیت خود نیز بهره برده است. به‌عبارت دیگر، هنرمند نگارگر کتاب «عجایب‌المخلوقات» در تأثیرپذیری از هنرمندان هم‌دورهٔ خود نگاهی تقلیدی ندارد و سعی می‌کند تا از پیش‌متن خود فراتر رود و در این مسیر از سنت نقاشی ایرانی و جامعهٔ خود تأثیر می‌پذیرد. در فرآیند خلق بیش‌متن و تأثیرپذیری نگارگر کتاب «عجایب‌المخلوقات» از هنرمند کاسهٔ مینایی، به‌دلیل تفاوت در پیشینه و بافت فرهنگی، هنری و اجتماعی، بیش‌متن دچار تراگونگی و تغییر شده است. تغییرات ایجاد شده در

نگارۀ سیارات هفت‌گانۀ کتاب «عجایب‌المخلوقات» علاوه‌بر اینکه موجب خلق اثری جدید و مستقل شده است، سبب ایجاد بیش‌متنی مرتبط با هنر و جامعۀ خلق اثر نیز شده است. هنرمند در برخی از قسمت‌های نگاره‌ها به ویژگی‌های فرهنگی- هنری و اجتماعی جامعۀ ایران اشاره دارد، مثلاً استفاده از پوشاک و البسۀ ایرانی رایج در نگارگری عباسی، خطوط سیال و روان دورگیری پیکره‌ها، خلق چین و چروک لباس پیکره‌ها و طراحی صورت و اندام ایرانی پیکره‌ها، اشاره به قواعد زیبایی‌شناسی نگارگری ایرانی دارد. در نهایت می‌توان چنین اذعان کرد که اگرچه نگارگر سیارات هفت‌گانۀ کتاب مذکور از یک اثر با خصوصیات فرهنگی- هنری ترکی سلجوقی، تأثیر گرفته است، ولی با اقتباس‌های سنجیده به اثری مستقل و جدید دست‌یافته که در آن فرهنگ و سنت نگارگری ایرانی استمرار و تداوم یافته است.

مشارکت‌های نویسنده

این مقاله مستخرج از رساله دکتری نویسنده ۱ با عنوان «خوانش بینامتنی نقش متن خورشید در هنر سلجوقیان ایران » است که با راهنمایی نویسندگان ۲ و ۳ و مشاوره نویسنده ۴ در دانشگاه هنر اسلامی تبریز انجام گرفته است.

تقدیر و تشکر

فاقد قدردانی

تضاد منافع

نویسنده (نویسندگان) هیچ تضاد منافع احتمالی پیرامون تحقیق، تألیف و انتشار این مقاله را اعلام نکردند.

منابع مالی

نویسنده (نویسندگان) هیچ گونه حمایت مالی برای تحقیق، تألیف و انتشار این مقاله دریافت نکردند.

پی‌نوشت

1. Hypertextuality
2. Gérard Genette
3. Transtexualité
4. Hypotext
5. Hypertext
6. Transformation
7. Metropolitan Museum of Art
8. Sheila R. Canby
9. Deniz Beyazit
10. Martina Rugiadi
11. Julia Kristeva
12. Tzvetan Todorov
13. Transpositio
14. Bayerische Staatsbibliothek
15. Syrinx von Hees
16. Edward Schwartz
17. Aphrodite
18. Saturn
19. Cronus

20. Zeus
21. Pastiche
22. Charge
23. Forgerie
24. Parodie
25. Travestiman
26. Transposition

منابع

- احمدی، بابک. (۱۳۸۰). *ساختار و تأویل متن*. تهران: مرکز.
- آذر، اسماعیل. (۱۳۹۵). تحلیلی بر نظریه‌های بینامتنیت ژنتی. *فصلنامهٔ علمی- پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی*، ۷(۲۴)، ۳۱-۱۱.
- آلن، گراهام. (۱۳۸۰). *بینامتنیت* (ترجمهٔ پیام یزدان جو). تهران: مرکز.
- بویری کناری، افسانه و شاطری، میترا. (۱۴۰۲). بررسی و تحلیل آرایه‌های تزئینی « ابزارهای نجومی غیر رصدی » دورهٔ صفوی. پیکره، ۱۲(۳۴)، ۵۶ – ۷۵. Doi: 10.22055/pyk.2023.18677
- بیگ باباپور، یوسف. (۱۳۹۲). *نسخه برگردان عجایب‌المخلوقات و غرایب‌الموجودات*. تهران: سفیر اردهال.
- پرویزی، محمد. (۱۳۸۲). تبارشناسی اصطلاح بینامتنیت. *دوهفته‌نامهٔ تندیس*، (۱۵)، ۸-۱۰.
- تودوروف، تزوتان. (۱۳۷۷). *منطق گفت‌وگویی میخائیل باختین* (ترجمهٔ داریوش کریمی). تهران: مرکز.
- سیستانی، الهام و مرآثی، محسن. (۱۳۹۴). سیر تحول تصویرسازی نمادها و صور فلکی در آثار مکتوب ایران از دورهٔ سلجوقی تا صفوی (پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد تصویرسازی). دانشکدهٔ هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.
- غلامی گودرزی، طاهره و محمودی، فتانه. (۱۴۰۰). *نقش نجوم در مصورسازی آثار فلزی دورهٔ سلجوقی* (پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد صنایع دستی). دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران.
- فن هس ، سیرینکس و شوارتس، ادوارد. (۱۳۸۵). نقش مرغ در نسخهٔ عجایب‌المخلوقات (ترجمهٔ عباس آقاجانی). *گلستان هنر*، ۲(۲)، ۹۰-۷۸.
- قانی، افسانه و مهرابی، فاطمه. (۱۳۹۸). بررسی و تحلیل عناصر بصری قالیچه جانمازی صفوی براساس آرای ژرار ژنت. *فصلنامهٔ علمی نگره*، ۱۴(۵۲)، ۶۹-۸۳. Doi: 10.22070/NEGAREH.2019.4131.2111
- قهاری گیگلو، مهناز و محمدزاده، مهدی. (۱۳۸۹). بررسی تطبیقی صور نجومی در نسخهٔ صورالکواکب و آثار فلزی سده‌های پنجم تا هفتم هجری. *فصلنامهٔ علمی نگره*، ۵(۱۴)، ۵-۲۱.
- مصفی، ابوالفضل. (۱۳۵۷). *فرهنگ اصطلاحات نجومی همراه با واژه‌های کیهانی در شعر فارسی*. تبریز: مؤسسهٔ تاریخ و فرهنگ.
- نامورمطلق، بهمن. (۱۳۸۶). ترامتنیت مطالعهٔ روابط یک متن با دیگر متن‌ها. *پژوهشنامهٔ علوم انسانی*، (۵۶)، ۸۳-۹۸.
- نامورمطلق، بهمن. (۱۳۹۱). گونه‌شناسی بیش‌متنی. *فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی*، ۹(۳۸)، ۱۳۹-۱۵۲. Doi: 20.1001.1.17352932.1391.9.38.7.7
- نامورمطلق، بهمن. (۱۳۹۴). *درآمدی بر بینامتنیت*. تهران: سخن.
- نامورمطلق، بهمن. (۱۳۹۵). *بینامتنیت: از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم (نظریه‌ها و کاربردها)*. تهران: سخن.
- Canby, Sh, Beyazit, D, & Rugiadi, M. (2016). *Court and Cosmos: The Great Age of the Seljuqs*. USA: Yale University Press.
- Canby, Sh, Beyazit, D, & Rugiadi, M. (2020). *The Seljuqs and their Successors: Art, Culture and History*. Scotland: Edinburgh University Press.
- Ettinghausen, R. (1975). Islamic Art. *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 33(1), 3–52.

پیکره

دوره ۱۳، شماره۳۵، بهار۱۴۰۳ صفحه ۲۰ تا ۳۵

مقاله مروری

بررسی پیدایش دایره‌های درخشان در «اورفیسم» بر پایهٔ تحول عنصر رنگ و اشکال هندسی

امیر شعبانی‌پور فومنی[۱] مرضیه بابایی چهارده[۲]

۱. نویسنده مسئول، هیأت علمی گروه نقاشی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه گیلان، گیلان، ایران.
Email: amirshabanipour@guilan.ac.ir

۲. کارشناس‌ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه گیلان، گیلان، ایران.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲،۵،۲۸ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲،۱۰،۱۷ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲،۱۱،۱۱

چکیده

مقدمه: «اورفیسم» از مهمترین جریان‌های هنری تاریخ هنر جهان محسوب می‌شود که رنگ‌های درخشان و فرم دایره از مهمترین ویژگی‌های آن است. این جنبش از انشعابات سبک «کوبیسم» است. کوبیسم پیشرفتی در هنر محسوب می‌شد که هنرمندان را تحت‌تأثیر قرار داد تا سنت‌های موجود را کنار بگذارند و جریان‌های جدیدی چون اورفیسم را شکل دهند. پژوهش حاضر در ابتدا به بررسی رنگ و فرم در آثار اورفیسم می‌پردازد و به‌جهت بررسی تحولات آن، رنگ و اشکال هندسی را در کوبیسم بررسی می‌کند تا عواملی را که سبب تحولات در گذار از کوبیسم به اورفیسم می‌شود کشف کند. در ادامه به این مسأله می‌پردازد که چه‌چیزی در شکل دایره آنقدر قدرتمند است که هنرمندان را به استفاده از آن برای انتقال مفاهیم سوق می‌دهد. هدف از انجام پژوهش حاضر بررسی پیدایش دایره‌های درخشان در اورفیسم بر پایهٔ تحول عنصر رنگ و اشکال هندسی در گذار از کوبیسم به اورفیسم و شناسایی این تحولات در آثار هنرمندانی چون پیکاسو، براک، گریس، دولونه و کوپکاست.

روش پژوهش: روش تحقیق حاضر توصیفی- تحلیلی است و روش گردآوری مطالب، اسنادی و کتابخانه‌ای از طریق فیش‌برداری و تصویرخوانی است. جامعهٔ آماری این پژوهش، سیزده اثر نقاشی در سبک‌های کوبیسم و اورفیسم است.

یافته‌ها: فرم دایره به‌دلیل بی‌انتها بودن و حرکت بی‌وقفه در ترکیب با رنگ‌های درخشان و زنده به بهترین شکل می‌توانست تداعی‌گر موسیقی باشد. وقتی موسیقی به‌تصویر درمی‌آید، می‌توان دریافت که مسألهٔ انتزاع و دست یافتن به چیزی فراتر از جهان مادی برای آن‌ها دغدغه بوده است. این مسأله از دیگر دلایل برای برگزیدن فرم دایره است که نمادی از انعکاس جهان، وحدت، تعالی، تمامیت و طبیعت الهی بود. نمایش حرکت، موسیقی و نمادهای آسمانی با رنگ‌های درخشان، زنده و فرم دایره در آثار اورفیسم را از یک جهت می‌توان ادامهٔ هندسهٔ کوبیسم دانست و از سوی دیگر آن‌ها را در مقابل نمایش صحنه‌های روزمره و زمینی، همچون طبیعت و طبیعت بی‌جان با رنگ‌های محدود و احجام کوبیسم قرار داد.

نتیجه‌گیری: هنرمندان کوبیسم با ذهنیتی واقع‌گرایانه در پی بیان رویدادهای زمینی و مادی بودند، در حالی که اورفیسم‌ها دیدگاهی فرازمینی و معنوی را دنبال می‌کردند و آن را با دایره‌های درخشان که از کهن‌ترین نمادهای معنادار بشر بودند، در آثارشان به‌نمایش می‌گذاشتند.

کلیدواژه

رنگ، هندسه، کوبیسم، اورفیسم، دایره درخشان

ارجاع به این مقاله: شعبانی‌پور فومنی، امیر و بابایی چهارده، مرضیه. (۱۴۰۳). بررسی پیدایش دایره‌های درخشان در «اورفیسم» بر پایهٔ تحول عنصر رنگ و اشکال هندسی. پیکره، ۱۳(۳۵)، ۲۰-۳۵.

DOI: 10.22055/PYK.2024.18820.

©2024 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

پیکره
دوره ۱۳، شماره۳۵، بهار۱۴۰۳ صفحه ۲۰ تا ۳۵

مقدمه و بیان مسئله

«اورفیسم[۱]» جنبشی هنری است که بر احساس رنگ خالص به‌عنوان وسیله‌ای برای بیان و ساختار تکیه دارد. این جنبش همواره شاخه‌ای از کوبیسم[۲] در نظر گرفته می‌شد. کوبیسم به‌سبب نوآوری در روش دیدن، انقلابی‌ترین و نافذترین جنبش هنری سدهٔ بیستم میلادی به‌شمار می‌آمد که با رویکردی متفاوت تأثیری چشمگیر در تولیدات هنری گذاشت و باعث ایجاد بسیاری از تحولات پس از خود شد که در نهایت به ایجاد جریان‌های جدیدی چون اورفیسم انجامید. در جنبش اورفیسم فرم با تغییرات قابل توجه از موضوعات ساده و طبیعت بی‌جان بر پایهٔ هندسهٔ احجام مخروط، استوانه و کره که مورد علاقهٔ هنرمندان کوبیسم بود، فاصله گرفت و به‌سمت انتزاع محض گام برداشت، تا جایی که شکل دایره عنصر اصلی هنرمندان اورفیسم شد. دایره که از گذشته مفهومی خاص برای بشر داشته به‌کرّات در آثار تصویری در سراسر جهان دیده شده است. دیگر تحول چشمگیر در گذار از کوبیسم به اورفیسم ظهور پالت رنگی پر جنب و جوش اورفیسم در تضاد با ترکیب‌بندی‌های اغلب تک‌رنگ کوبیسم‌ها بود. «رابرت دولونه[۳]» که پیش‌آهنگ اورفیسم محسوب می‌شد، به رنگ به‌عنوان عنصری می‌نگریست که قابلیت خلق ریتم و حرکت را به‌همان قدرت خطوط و فرم‌های کوبیسمی داشت. به این ترتیب ترکیب رنگ‌های درخشان و فرم‌های دایره به‌طور کلی ساختار و محتوای هنر را متحول کرد. تا جایی که از آثار کوبیسم با رنگ‌های خاکستری و محدود و هندسه‌ای بر پایهٔ احجام ساده به آثار اورفیسمی با رنگ‌های درخشان و فرم‌های دایره‌وار رسید. از این رو، هدف از پژوهش حاضر، بررسی پیدایش دایره‌های درخشان در اورفیسم بر پایهٔ تحول عنصر رنگ و اشکال هندسی در گذار از کوبیسم به اورفیسم، براساس آثار چند تن از هنرمندان، است. در این راستا، آثار هر هنرمند براساس نگرش و شیوهٔ برخورد او نسبت‌به فرم و رنگ مطالعه می‌شود و در نهایت با بررسی سیر تحول کوبیسم تا اورفیسم و مقایسهٔ آثار هنرمندان این دو جریان تفاوت‌های فرمی و رنگی آن‌ها مشخص می‌شود. در راستای اهداف مذکور، تلاش شده است تا به پرسش‌های ذیل پاسخ داده شود. ۱. رنگ و هندسه در هریک از آثار هنرمندان کوبیسم و اورفیسم چگونه است؟ ۲. تحولات پیش‌آمده در عنصر رنگ و اشکال هندسی بر چه اساسی در جریان اورفیسم اتفاق افتاده است؟ ۳. چه‌چیزی باعث شده است تا فرم دایره به یک عنصر ماندگار و تکرارشونده در طی دوران تبدیل شود در پژوهش پیش‌رو تلاش شده تا به درک روشنی از تغییرات پیش‌آمده در فرم‌های هندسی و رنگ‌های به‌کار رفته در آثار اورفیسم دست یابد.

روش پژوهش

روش تحقیق توصیفی- تحلیلی است. روش گردآوری مطالب، کتابخانه‌ای و از طریق فیش‌برداری و تصویرخوانی است. در فرآیند این پژوهش، اطلاعات مورد نظر، با بهره‌گیری از اسناد مکتوب از میان منابع کتابخانه‌ای و پایگاه‌های اطلاعاتی گرد آمده و سپس با توصیف، تحلیل و ارزیابی تداوم یافته‌اند. روش تجزیه و تحلیل داده‌ها کیفی است. جامعهٔ آماری، سیزده نقاشی از هنرمندان «پیکاسو[۴]»، «براک[۵]»، «گریس[۶]»، «دولونه» و «کوپکا[۷]» در سبک‌های کوبیسم و اورفیسم است. محدودهٔ زمانی پیش‌رو، اوایل قرن بیستم میلادی و در قلمرو جغرافیای اروپا انجام پذیرفته است. در انجام پژوهش حاضر، آثار دو سبک براساس تحولات رنگ و هندسه مورد مطالعه قرار گرفته‌اند.

پیشینه پژوهش

تاکنون مطالعات متعددی دربارهٔ کوبیسم انجام گرفته است. عمدهٔ این پژوهش‌ها در ارتباط با چگونگی پدید آمدن، تأثیرگذاری بر دیگر سبک‌ها و بررسی آثار هنرمندان آن ازجمله پیکاسو بوده است. بررسی ویژگی آثار هنرمندان کوبیسم و تجزیه و تحلیل آن‌ها دستمایهٔ پژوهش محققان مختلف بوده که اغلب به آثار معروف دورهٔ کوبیسم اشاره می‌کند. یکی از مقالات مهم که به بررسی کوبیسم پرداخته است، «هنر مدرن و جنبش‌های تأثیرگذار آن» نوشتهٔ «گودرزپروری و ضیمران» (۱۳۹۱) است. این مقاله به بررسی مهمترین اثر کوبیسم (دوشیزگان آوینیون) پرداخته و کوبیسم تحلیلی و ترکیبی را مورد بررسی قرار داده است. نتیجهٔ حاصل از این پژوهش به این ترتیب است که کوبیسم شالودهٔ رهیافت خود را در هنر ساده‌سازی توصیف می‌کند و هنرمندان کوبیسم آثار خویش را در قلمرو شکل و حجم‌های هندسی خلاصه نمودند. «زمانی طهرانی» (۱۴۰۰) نیز در پایان‌نامه‌اش با عنوان «بررسی تطبیقی آثار نقاشی مکتب فوتوریسم با مکتب کوبیسم با تأکید بر زمان و حرکت» به مواردی چون شکل‌گیری کوبیسم، کوبیسم تحلیلی و ترکیبی و بعد زمان در کوبیسم پرداخته و آن را با فوتوریسم مقایسه کرده است. از این پژوهش این نتیجه به‌دست آمده است که ترکیب‌های کوبیسم در دنیای واقعی وجود ندارند، در صورتی که از طبیعت الهام گرفته‌اند، و این در حالی است که فوتوریسم‌ها به ستایش دنیای نوین، ماشین، سرعت و خشونت پرداختند و می‌خواستند هنر را به زندگی نزدیک کنند و همچنین حرکت را جوهر زندگی امروز می‌دانستند. در ارتباط با بررسی پیشینهٔ پژوهش‌هایی دربارهٔ اورفیسم می‌توان به پژوهش‌های «چیپ[۸]» (۱۹۵۸)، مورخ و منتقد هنر، اشاره کرد که در مقالهٔ «اورفیسم و تئوری رنگ» ریشه‌ها، توسعه و اهمیت اورفیسم را در چارچوب وسیع‌تر هنر مدرن بررسی می‌کند. او به تئوری‌ها و تکنیک‌های به‌کار گرفته شده توسط هنرمندان اورفیسم می‌پردازد. به‌طور کلی نوشته‌های چیپ در مورد اورفیسم و نظریهٔ رنگ، بینش‌های ارزشمندی را در مورد فلسفهٔ هنری و تکنیک‌های به‌کار گرفته شده توسط نقاشان اورفیسم و همچنین درک گسترده‌تر در هنر ارائه می‌دهد. به این ترتیب می‌توان گفت تا به حال پژوهش‌هایی دربارهٔ سبک‌های کوبیسم و اورفیسم انجام شده است که به بررسی رنگ، فرم و آثار هنرمندان هریک از دو سبک پرداخته است، اما جنبهٔ نوآورانهٔ این پژوهش بررسی علل تغییر ساختار در اورفیسم و پیدایش دایره‌های درخشان است و این تحولات بر پایهٔ مقایسهٔ دو سبک کوبیسم و اورفیسم که از متعلقات کوبیسم بود بررسی شده است و این مهم پیش از این در مقالات پژوهشی داخلی و حتی خارجی کمتر مشاهده شده است.

مبانی نظری

۱. کوبیسم: آغاز جنبش کوبیسم را می‌توان در سال ۱۹۰۷ میلادی، یعنی سالی که «پیکاسو» اثر «دوشیزگان آوینیون» را نقاشی کرد، جستجو نمود. این نقاشی یک ترکیب هندسی است که پیکاسو را به پدر کوبیسم شهره نمود. این اثر به آثار «پل سزان[۹]» که برخی او را پیشرو و پیام‌آور کوبیسم می‌دانند، پیوند نزدیکی داشت. مرگ سزان در سال ۱۹۰۶ میلادی و برپایی نمایشگاه بزرگی از آثار او در سال ۱۹۰۷ میلادی نقش اساسی‌ای در پیدایش کوبیسم داشت. پیشگامان کوبیسم مضمون‌های تاریخی، روایی، احساسی و عاطفی را رها کردند و عمدتاً طبیعت را موضوع کار قرار دادند. در این عرصه نیز با امتناع از برداشت‌های عاطفی و شخصی دربارهٔ چیزها، صرفاً به ترکیب صوری هندسی اشیا پرداختند. آنان بازنمایی فضا، نور و جاذبهٔ رنگ را که دستاورد امپرسیونیست‌ها[۱۰] بود، از نقاشی حذف کردند. با کاربست شکل‌های هندسی از خط‌های موزون آهنگین چشم پوشیدند و

انگیزش‌های احساسی در موضوع یا تصویر را تابع هدف عقلانی خود کردند (گودرزپروری و ضیمران ، ۱۳۹۱). هنرمندان کوبیسم با تجزیهٔ صور اشیا به سطوح هندسی یا به بیان دیگر به فرم‌های غیرشبیه‌سازی شده و ترکیب مجدد این سطوح در مجموعه‌ای منسجم و درهم بافته می‌پردازند یا با جابه‌جایی اشکال و شکستن تناسب‌ها با توجه به ترسیم نیم‌رخ و تمام‌رخ انسان‌ها در کنار هم که احتمال می‌رود از مصرباستان به عاریت گرفته شده باشند، مانند ترسیم دو نیم‌رخ منطبق برهم، به‌فضای چند وجهی راه می‌گشایند و با ایجاد روابط بین اشکال به‌هم‌پیوسته و گفتمان بین آن‌ها توجه مخاطب را به کثرت معانی آن جلب می‌کنند (سلطان کاشفی، ۱۳۸۸). دو دورهٔ اصلی کوبیسم، کوبیسم تحلیلی[۱۱] و کوبیسم ترکیبی [۱۲]است. کوبیسم تحلیلی آثار پیکاسو و براک از سال ۱۹۰۸ تا ۱۹۱۲ میلادی را پوشش می‌دهد و بیشتر به هندسی بودن فرم‌ها و تصویر کردن آن‌ها از چند نما می‌پردازد. از سوی دیگر، در دورهٔ کوبیسم ترکیبی، هنرمندان برروی مواد جدید کار می‌کردند و آن‌ها را روی بوم ترکیب می‌کردند (Arpa, Bulbul, Capin, Ozguc, 2012).

۲. اورفیسم: در باب توسعهٔ نقاشی انتزاعی، جنبش مختصری که به‌نام اورفیسم شناخته می‌شود، شاخه‌ای از کوبیسم تحلیلی در نظر گرفته شده است که در آن رنگ‌ها و فرم‌ها به‌خاطر خودشان جایگزین انتزاع از طبیعت می‌شوند (Chipp, 1958). اورفیسم جریانی است که فقط از فرم و رنگ برای انتقال معنا استفاده می‌کند، بنابراین یک هنر انتزاعی اولیه را تشکیل می‌دهد. مراحل اولیهٔ تکامل این هنر به‌صورت تجربی از طریق فرآیند نقاشی تحقق یافت. آنچه که تنوع ظاهراً گیج‌کنندهٔ نقاشان اورفیسم را متحد می‌کند، این باور است که آن‌ها در کشف آگاهی خود از طریق فرآیند نقاشی، قادر به نزدیک شدن به‌حالت‌های آگاهی معنادار برای دیگران هستند (Taylor-Horrex & Spate, 1982). این جنبش با ویژگی‌های پویای رنگ و تلفیق مشخصات سبک‌های فوویسم[۱۳]، کوبیسم و فوتوریسم[۱۴] مرتبط بود. هنرمندان فوتوریسم تحت‌تأثیر رشد و گسترش شهرها، سرعت و ظهور ماشین‌ها بودند و قصدشان به‌نمایش درآوردن تمام این حالات در آثار هنریشان بود (زمانی طهرانی، ۱۴۰۰). موضوع و مضمون اثر هنرمندان فوتوریسم، محیط شهری و صنعتی بود و بعدها آرمان نوین سرعت به آن اضافه شد که می‌توانست به‌حرکت تعبیر شود (گودرزپروری و ضیمران، ۱۳۹۱). فوویسم که از دیگر سبک‌های مورد توجه اورفیسم بود، آثاری سرشار از ابتکار و حرارت، با بافت غنی در سطح، نقش و نگار زندهٔ خطی آفریدند و شجاعانه با جلوه‌های رنگ‌های اصلی درافتادند (گاردنر، ۱۳۹۱، ۶۱۷). هستهٔ اصلی اورفیسم با عنوانی که توسط «آپولینر[۱۵]» در سال ۱۹۱۲ میلادی ابداع شد، از افراد بسیار کمی تشکیل شده بود که معمولاً به «سونیا[۱۶]» و «رابرت دولونه» نسبت داده می‌شد (Puskin, 2021). این جنبش طی سال‌های ۱۹۱۲ تا ۱۹۱۴ میلادی دوام آورد. کلمهٔ اورفیسم بیشتر از سوی سمبولیسم‌ها[۱۷] به‌کار می‌رفت و اشاره به «اورفئوس[۱۸]» شاعر و آوازخوان اسطوره‌ای یونان داشت و بازتاب اشتیاق هنرمندان مرتبط با جنبش برای به‌خدمت گرفتن عناصر جدید تغزلی و رنگ در کوبیست عقلانی و پارسایانهٔ پیکاسو، براک و گریس بود. آنان رنگ را به‌عنوان اصلی‌ترین ابزار بیان هنری به‌خدمت گرفتند و «دلونه» و «کوپکا» از اولین کسانی بودند که تصاویر کاملاً باز نمایانگر را نقاشی کردند و تشابهاتی بین انتزاع ناب و موسیقی می‌دیدند. اورفیسم اگرچه عمر کوتاهی داشت، اما تأثیر شدیدی بر نقاشی آلمان و نیز بر شکل‌گیری سبک تلفیق‌گری رنگ نهاد (چیلورز و آزبورن، ۱۳۸۲، ۴۱).

رنگ و اشکال هندسی در کوبیسم

هنرمندان سبک کوبیسم کوشش می‌کردند تا کلیت یک پدیده (وجوه مختلف یک شی) را در آن واحد در یک سطح دو بعدی عرضه کنند. کوبیسم به‌همین دلیل مدعی رئالیسم بود، ولی نه رئالیسم بصری، بلکه رئالیسم مفهومی. آن‌ها تلاش می‌کردند تا ذهنیت خود را از اشیا و موجودات به‌صورت اشکال هندسی بیان کنند. از این رو نمی‌توان اشیا و موجودات را آنگونه که در واقعیت در چشمان ما قابل رؤیت هستند، در آثار کوبیسم دید (سیدحسینی، ۱۳۷۶، ۷۳۱). پیکاسو و براک، دو تن از مهمترین هنرمندان این سبک، بیان داشتند که فضای دوبعدی و تخت نمی‌تواند پرسپکتیوهای (ژرف‌نمایی) را به‌طور واقعی نشان دهد؛ به‌همین دلیل همانند سزان در نقاشی‌های آخرش، آزادانه با فرم‌ها کار می‌کردند (استاکستد، ۱۳۹۶، ۴۸۶). کوبیسم در طول شش سال اول آن از ۱۹۰۶ تا ۱۹۱۲ میلادی به‌دلیل درهم شکستن یا از هم پاشیدگی تدریجی اشکال طبیعی، کوبیسم تحلیلی نامیده شده است. در این دوره رنگ به‌تدریج در آثار هنرمندان، به‌ویژه در کارهای براک و پیکاسو، حذف شد (Barr, 1936, 78). آن‌ها رهیافت‌های ساختاری سزان را فارغ از شیوهٔ رنگ‌پردازی‌اش برگرفتند و با محدود کردن خویش به رنگ‌سایه‌های قهوه‌ای، اخرایی، سبز و خاکستری بیشتر بر فرم کارشان تأکید ورزیدند. آن‌ها از طریق تجربهٔ موزون جسم و فضا گام‌به‌گام شکل چیزها را ساخت‌گشایی کردند و ساختاری مستقل از شی آفریدند، چنانکه نقاشی‌هایشان خوانایی تصویری مرسوم را از دست دادند و به شکل‌بندی‌های صوری خودسامان تبدیل شدند (بکولا، ۱۳۹۳، ۱۶۹). چنانچه در اثر «دختر زیبای من»، تداعی موسیقی با قرار دادن کلید سل در پایین اثر نزدیک به‌حروف شابلون شده دیده می‌شود. نام این اثر از یک ترانهٔ معروف گرفته شده است. در این نقاشی تصویری از یک زن به‌چشم می‌خورد که با توجه به سرنخ‌هایی همچون فرم مثلثی‌مانند گیتار بنددار و چهارانگشت در زیر رشته‌ها قابل شناسایی است. این عناصر نشان می‌دهد زنی یک آلت موسیقی در دست دارد. اگرچه این تصویر خوانایی مرسوم را از دست داده، اما موضوعی سنتی و آشنا را نمایش می‌دهد که با رنگ‌های محدود شدهٔ قهوه‌ای و خاکستری خلق شده است (تصویر ۱). با استناد به اثر نام برده می‌توان دریافت که پیکاسو نسبت به وسوسهٔ رنگ بی‌تفاوت مانده بود. واضح است که بیان ادبی که در آثار قبلی او وجود داشت، ناپدید شده و بازتابی از فرم که وفاداری به طبیعت را حفظ کرده، شروع به شکل‌گیری کرده است (Kahnweiler, 2008, 6). «ژرژ براک» از دیگر هنرمندان مطرح این سبک، با استفاده از تکنیک پاساژ رنگی سزان، همهٔ عناصر را در یک سطح به‌هم پیوند می‌داد تا به گسستگی کامل موضوعات دست یابد. او در این روش موضوعات را به‌گونه‌ای به قطعاتی تقسیم می‌کرد که گویی آن‌ها را تحلیل می‌کند. براک به‌جای شکستن یک شکل، عناصر شکسته را کنار هم گرد آورده و دوباره می‌چید. او نقاشی‌های منظره، پیچیدگی‌های طبیعت را با شکل‌های هندسی اصلی نشان داد (اکستاکستد، ۱۳۹۶، ۴۸۷-۴۸۶). در حقیقت شکل‌ها به صور کروی، استوانه و مخروط بدل شده‌اند که به تعبیر سزان اجزای متشکلهٔ فرم‌های طبیعی‌اند (پاکباز، ۱۳۹۵، ۴۸۰). در اثر «ویلون و شمعدان» به‌نظر می‌رسد هنرمند تصویر را به‌صورت فرم‌های شکستهٔ هندسی که احجام ساده هستند تکه‌تکه کرده و کنار یکدیگر قرار داده تا شکلی از یک ساز و شمعدان حاصل شود. در حقیقت او این اثر را به‌شکل‌های هندسی تقسیم نکرد، بلکه اشکال هندسی را چون پازل کنار هم قرار داد تا تجسمی از ویلون و شمعدان به‌وجود آید (تصویر ۲).

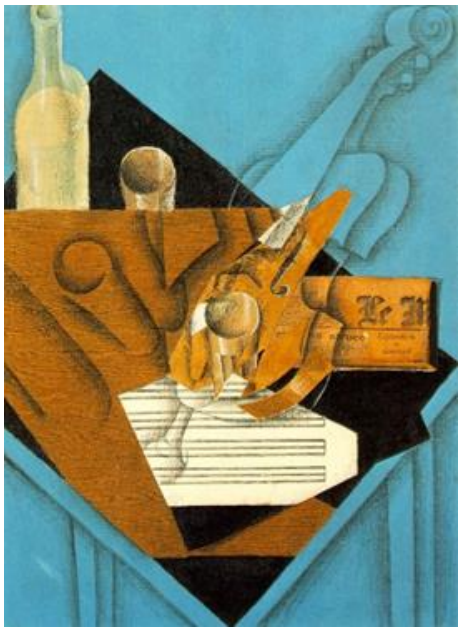
تصویر ۱. «دختر زیبای من»، پابلو پیکاسو، ۱۲ -۱۹۱۱ میلادی. منبع: Pablo Picasso, https://art-picasso.com. May 28, 2023.

تصویر ۲. «ویلون و شمعدان»، ژرژ براک، ۱۹۱۰ میلادی. منبع: Georges Braque and his paintings, June 17, 2023 .https://georgesbraque.org

در توسعهٔ کوبیسم تحلیلی، تصویر متلاشی شدهٔ جسم طبیعی به‌تدریج شکل هندسی انتزاعی‌تری به‌خود گرفت. در طبیعت بی‌جان‌ها، به‌نظر می‌رسد هر شیء از اشکال هندسی اختراع شده باشد. بافت‌هایی که به آثار اضافه می‌شدند، به‌واقعیت مستقل هر فرم کمک می‌کردند؛ بنابراین می‌توان آن‌ها را نه یک تجزیه یا تجزیه و تحلیل، بلکه یک ساختن یا ترکیب در نظر گرفت. این نوآوری‌ها در این دوره (۱۹۱۲ م) با افزودن کلاژ (چسباندن نوارهای کاغذ، بلیط اتوبوس، روزنامه، ورق‌های بازی و ...) برروی بوم به‌عنوان بخشی از ترکیب مشخص شدند (Barr, 1936, 78). در حقیقت هنرمند با اسلوب تکه‌چسبانی[۱۸] (کلاژ) توانست تأکید بیشتر بر مادیت اشیا را نشان دهد (پاکباز، ۱۳۹۵، ۴۲۸). این تکه‌ها در ابتدا کمی بیشتر از سطوح بودند، اما تنها یک‌سال بعد از اولین کاغذ چسبانده شده، پیکاسو شروع به ساختن «نقش برجسته» از قرقره‌های چسبانده، ماشین‌های تراش، قالب‌گیری و دیگر اشیای جامد کرد. در سال‌های ۱۹۱۲-۱۹۱۴ میلادی پیکاسو، براک، گریس و دیگران در تنوع و اصالت کلاژهای خود با یکدیگر رقابت کردند و مواد چسبانده شده را با طراحی و نقاشی ترکیب کردند (Barr, 1936, 82) (تصاویر ۳ تا ۵).

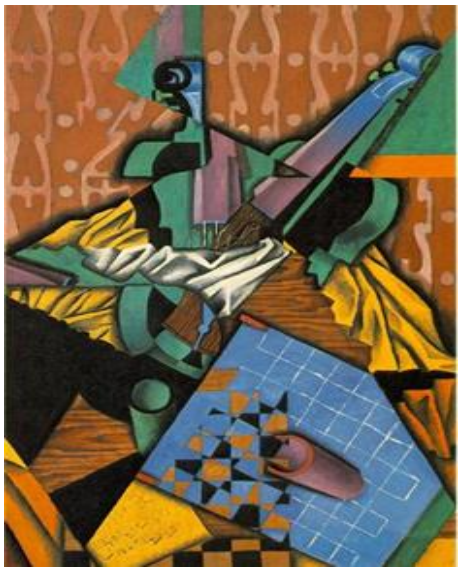
تصویر ۳. «بطری، شیشه، گیتار و روزنامه»، پابلو پیکاسو، ۱۹۱۰ م. منبع: Pablo Picasso, .https://art-picasso.com May 28, 2023

تصویر ۴. «زن با گیتار»، ژرژ براک، ۱۹۱۳ م.
منبع:https://georgesbraque.org.



تصویر ۵. «میز موسیقی»، خوان گریس، ۱۹۱۴ م.
منبع: https://artchive.com.

تصویر ۶. «میزی در کافه»، خوان گریس، ۱۹۱۲ م. منبع: Georges Braque and his paintings, https://artchive.com June 17, 2023 .



تصویر ۷. «ویلون و شطرنجی»، خوان گریس، ۱۹۱۳ م.
منبع:https://artchive.com Juan Gris, June 19, 2023.

فاز دوم کوبیسم با عنوان کوبیسم ترکیبی شناخته شده است، زیرا در این روش هنرمند همانند فرآیندهای شیمیایی نقوش را با استفاده از ترکیب عناصر ساده‌تر خلق می‌کرد (استاکستد، ۱۳۹۶، ۴۸۷). در این مرحله «خوان گریس» اسپانیایی به براک و پیکاسو می‌پیوندد و به ساده‌سازی ساختار نقاشی‌های خود می‌پردازد (بکولا، ۱۳۹۳، ۱۷۰-۱۶۹). گریس آثاری مانند «میزی در کافه» را تولید کرد که در آن مدل‌سازی معمولی کنار گذاشته

و تناژها تقریباً تک‌رنگ شد (تصویر ۶) و پیش از آن چنین برخوردی در آثار پیکاسو و براک در ۱۹۱۱ میلادی دیده می‌شد که از تناژهای محدود خاکستری، سبز و قهوه‌ای استفاده می‌کردند. از سویی این برخورد رنگی یادآور «دورهٔ آبی» پیکاسو (۱۹۰۳ م) است. دورهٔ آبی در کار پیکاسو گامی سنجیده به‌سوی بازنمایی تجسمی فرم و دورنمای عاطفی و دور از جلوه‌های فضایی امپرسیونیستی به‌شمار می‌آمد که در این دوره پیکاسو منظره‌ها، صحنه‌های خیابان، سالن‌های رقص و گل‌های پرتنوع را کنار گذاشت و به‌تصویر کردن پیکر انسانی متمرکز شد و آن‌ها را تنها و خاموش در برابر پس‌زمینهٔ ساده و تقریباً انتزاعی قرار دارد (بوخ هایم، ۱۳۷۹، ۵۸). در حالی که در دورهٔ تحلیلی، پیکاسو و براک رنگ‌های خاکستری خاموش را ترجیح می‌دادند، پالت گریس با درخششی متفاوت دیده می‌شد که اغلب در آثار تحلیلی- کوبیستی همکارانش یافت نمی‌شد (Soby, 1958, 20-25). در کوبیسم ترکیبی اجزای منفرد در ترکیب‌بندی‌ها بزرگتر شدند. ایجاز، تباین و قوت بیشتری در خطوط و اشکال پدید آمد. شکل‌بندی‌های متغیر سطوح برهم نهاده و هم‌پوشان جلوهٔ کوبیستی مرحلهٔ قبل (تحلیلی) را گرفتند. پیکاسو و براک به‌مدد این سطوح برهم نهاده امکان یافتند که مسطح بودن را با عمق تصویری درآمیزند. کوبیسم ترکیبی از طریق گسترش دامنهٔ وسایل تصویری، چشم‌اندازهای بدیعی را در عرصهٔ هنرهای تجسمی گشود. در این دوره هدف براک و پیکاسو تفسیر مفروضات یا استخراج یک فرم خاص از دل مفروضات نیست، بلکه آن‌ها عناصر ناب فرم را به‌کار گرفتند تا واقعیتی جدید بسازند: بدین‌سان، تصویر خود به شیء تبدیل شد (بکولا، ۱۳۹۳، ۱۶۹-۱۷۰). در سال ۱۹۱۳ میلادی، گریس، مانند پیکاسو و براک، شروع به غنی‌سازی رنگ و فرم نقاشی‌های خود کرد و در یک کلام، از تحلیلی به چیزی که معمولاً کوبیسم ترکیبی می‌گویند، پیشرفت کرد (Soby, 1958, 22). در اثر «ویلن و شطرنجی» تنوع رنگی اولین چیزی است که اثر او را از آثار کوبیسمی پیش از خود (پیکاسو و براک) جدا می‌کند. رنگ‌های درخشان آبی، زرد، سبز و نارنجی از مشخصه‌های اصلی آثار گریس است که با اشکال هندسی ترکیب شده است (تصویر ۷). در حقیقت می‌توان گفت که گریس در تجربه‌های خود رنگ را به نقاشی کوبیسم بازآورد (پاکباز، ۱۳۹۵، ۴۲۸). به‌تدریج، گریس تبدیل به رنگ‌ساز مهم شد. درواقع، رنگ او یکی از بی‌نظیرترین تجربه‌های هنری او بود، که تاحدی غیرقابل پیش‌بینی و متغیر بود (Soby, 1958, 32) رنگ در آثار گریس اتفاق جدیدی بود که توانست بر جریان‌های هم‌زمان یا بعد از خود تأثیرگذار باشد.

رنگ و اشکال هندسی در اورفیسم

پیکاسو و براک در سال‌های ۱۹۱۲-۱۹۱۱ میلادی به طراحی انتزاعی و هندسی در آثار کوبیسمی و طبیعت بی‌جان‌های خود بسیار نزدیک شدند، اما در این سال‌ها دو نقاش «دولونه» و «کوپکا»، فراتر رفتند و اولین انتزاعات ناب را در اروپای غربی به‌تصویر کشیدند (Barr, 1936, 73)، که جنبش «اورفیسم» نام گرفت. این جنبش از ناخوشنودی هنرمندان مشخص از سبک کوبیسم و دل‌مشغولی همدلانهٔ آنان با فوتوریسم رشد یافت. رابرت دولونه که پیش‌آهنگ این جنبش محسوب می‌شود، به رنگ به‌عنوان عنصری می‌نگریست که قابلیت خلق ریتم و حرکت را به‌همان قدرت خطوط و فرم‌های کوبیسمی و فوتوریسمی داشت (چیلورز و آزبورن، ۱۳۸۲، ۴۱-۴۲). او در آرزوی نقاشی غیرفیگوراتیو براساس ویژگی‌های نوری رنگ‌های درخشان و منشوری بود تا به‌عنوان فرم عمل کنند. نظریه‌های او به‌طور کامل به رنگ و نور مربوط می‌شد (Chipp, 1958). رنسانس رنگ‌های درخشان در میان کوبیسم‌ها توسط براک و پیکاسو آغاز نشد، بلکه توسط «دولونه» و «پیکابیا[۱۹]» آغاز شد. در سال ۱۹۱۲ میلادی، دولونه پنجره‌هایی را به‌نمایش گذاشت که کاملاً با رنگ‌های رنگین‌کمان و درخشان رنگ‌آمیزی شده بودند. پنجره از نظر مفهومی بسیار انتزاعی بود و در عرض یک سال با نوعی ترکیب کاملاً انتزاعی که «آپولینر» آن را اورفیسم

نامید دنبال شد (Barr, 1936, 82). با بررسی اثر «پنجره» دریافته می‌شود که برخورد هندسی هنرمندان اورفیسم ازجمله دولونه با هنرمندان کوبیسم متفاوت است. هندسهٔ دولونه با فرم‌های دوار و رنگ‌های درخشان به‌همان اندازه که دنباله‌رو هندسهٔ خشک با ترکیب رنگ‌های محدود آثار کوبیسم است، در مقابل آن قرار دارد. این تفاوت را می‌توان در موضوع آثار این دو سبک بررسی کرد. همانطور که در اثر «پنجره» مشهود است، رویکرد اثر انتزاعی و غیرفیگوراتیو است، در حالی که موضوعات آثار کوبیسم‌ها اغلب طبیعت و طبیعت بی‌جان و بعضاً فیگور انسان بود (تصویر ۸). نقاشی‌های اورفیک دولونه در تابلوهای انتزاعی با رنگ‌های رنگین‌کمانی او تجلی می‌یافت که هیچ نشان و اشاره‌ای به اشیا نداشت. این آثار بیشتر به‌دلیل غنای سحرانگیز رنگی آن تحسین می‌شد، به‌همان نحو که ممکن است یک قطعهٔ موسیقی بدون آنکه چیزی مادی را در ذهن مجسم سازد، تحسین شود. از همین‌رو واژهٔ اورفیک به‌عنوان عرفان غیبگو تعریف شده که موسیقی ملودی‌وار و درهم پیچیدهٔ «اورفئوس» را تداعی می‌کرد (چیلورز و آزبورن، ۱۳۸۲، ۴۱-۴۲). در اسطوره‌های یونان اورفئوس به‌عنوان خواننده و نوازندهٔ غنایی شناخته می‌شد که موسیقی او چنان مسحورکننده بود که جانوران وحشی را رام می‌کرد و درختان، صخره‌ها و رودخانه‌ها را به‌حرکت درمی‌آورد، تا اطراف او جمع شوند و به موسیقی گوش دهند (Locke, 1997). از این‌رو می‌توان ارتباطی میان اسطورهٔ اورفئوس و حس موسیقیایی آثار اورفیسم برقرار کرد. آنچه نقاش برای بیان حس موسیقیایی به مخاطب به‌کار می‌گرفت، فرم‌های چرخان دایره با ترکیب رنگ‌های درخشانی بود که در اثر «ریتم» پیداست. علاوه‌بر این نام این اثر تحت‌تأثیر موسیقی انتخاب شده است (تصویر ۹). پس از این، تکرار دایره به‌کرات در آثار دولونه و دیگر نقاشان اورفیسم مشاهده می‌شود. در حقیقت دایره فرمی است که بارها در تاریخ تصویری و تجسمی بشر تکرار شده است. «یونگ» معتقد بود که تکرار مداوم دایره را باید مورد توجه قرار داد. به‌نظر او نیاز روانی با نماد کردن دایره می‌خواهد توجه خودآگاه را همواره به عوامل اساسی حیاتی جلب کند. این شکل که در بعضی آثار انتزاعی در هنر همچون آثار دولونه به‌چشم می‌خورد، می‌تواند بیانگر نطفه‌های یک بالندگی جدید باشد (یونگ، ۱۴۰۰، ۳۷۹).

تصویر ۸. «پنجره»، رابرت دولونه، ۱۹۱۲ م. منبع: Robert Delaunay, June 10, 2023 .https://wikiart.org

تصویر ۹. «ریتم»، رابرت دولونه، ۱۹۱۲ م. منبع: Robert Delaunay, June 10, 2023.https://wikiart.org

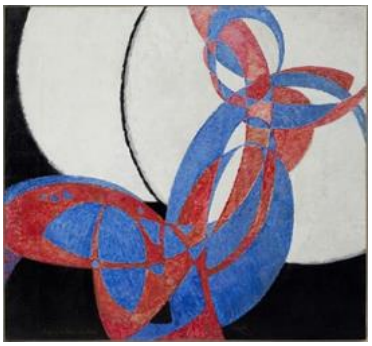
دولونه بی‌درنگ بهره‌گیری از ابداعات براک و پیکاسو را آغاز کرد، اما به تجزیه و تحلیل فرمی و یا بازآفرینی واقعیت ملموس علاقه‌ای نشان نداد، برعکس با استفاده از تکنیک پاره‌پاره کردن که در کارهای سزان و همچنین بعضی آثار براک و پیکاسو دیده بود، سعی کرد تا نوع تازه‌ای از فضای غیرپرسپکتیوی و حسی از حرکت را نشان دهد (کوپر، ۱۳۹۰، ۸۳). دایره بهترین فرم برای دولونه بود تا بتواند حس حرکت را منتقل کند. نگاه کردن به یک دایره مانند نگاه کردن در آینه است. بشر دایره‌ها، استوانه‌ها و کره‌ها را به‌طور غیرقابل مقاومتی خلق می‌کند و به آن‌ها پاسخ می‌دهد، زیرا خود را در آن‌ها می‌شناسد. دایره انعکاس جهان و کمال عمیق، وحدت، تعالی، تمامیت و طبیعت الهی است. به این ترتیب می‌توان گفت دولونه اشکال هندسی را همچون هنرمندان کوبیسم حفظ کرد، اما با تغییر موضوع از طبیعت و طبیعت بی‌جان به فرم‌های انتزاعی سعی در انعکاس چیزی فراتر از جهان مادی داشت. براساس مفاهیمی که دایره دنبال می‌کند، دولونه می‌توانست در جستجوی انعکاس معنای جهان و خود باشد. در حقیقت او در ادامهٔ تجربیاتش به انتزاع مطلق رسید که گاهی به تفسیر رنگی از جهان عینی می‌پرداخت (پاکباز، ۱۳۹۵، ۲۲۱-۲۲۲)؛ می‌توان مشاهده کرد که تداوم دایره‌ها و فرم‌های پیچان در اثر «فرم‌های دایره‌ای» که اثری مربوط به ۱۹۳۰ میلادی است حفظ شده است (تصویر ۱۰). واضح است که دولونه برای مشخص کردن فرم‌ها نیز، به‌جای خط، از تأثیر متقابل رنگ‌ها استفاده می‌کرد. او می‌کوشید تا میان اجزای اثر ارتباط تصویری معناداری پیدا کند، اما نه برای ملموس کردن فضا در رابطه با اشیا، بلکه به قصد ایجاد یک تأثیر دراماتیک، نمایش نقش شکنندهٔ نور، و ارائهٔ یک تجربهٔ فضایی. او رنگ را به‌عنوان گویاترین وسیلهٔ بیان به‌کار گرفت، زیرا ذاتا یک نقاش تغزلی بود (کوپر، ۱۳۹۰، ۸۳). نقاشی‌های دولونه در این دوره -که گاه «ارفیسم کوبیسمی» نیز نامیده می‌شوند- ترکیبی تغزلی از دایره‌ها، پاره‌سطح‌ها و ریتم‌های رنگین را نشان می‌دهند و شالودهٔ هندسی آن‌ها بر تجربه‌های کوبیسم او در اواخر دههٔ نخست سدهٔ بیستم میلادی استوار شده است (پاکباز، ۱۳۹۵، ۱۳-۱۴). همانطور که گفته شد، در آثار رابرت دولونه، اشکال دایره‌وار اهمیت خاصی دارند و از سال ۱۹۰۶ میلادی، به‌صورت مناظری مرکب از دایره و قرص یا «اشکال مدور- خورشید»، ظاهر می‌شوند؛ به این وجه که خورشید در دوایر متحدالمرکز پویایی که سراسر آسمان را پوشانده، محاط است و در اثر «خورشید و ماه»، خورشیدهای چرخزن، با مدارهای عظیمشان، با هم تلاقی می‌کنند و چنین می‌نمایند که این دوایر و حلقه‌های چند رنگ که یادآور گردش نورند، از مشاهدهٔ خورشید زاده شده باشند (دوبوکور، ۱۳۹۶، ۱۱۲) (تصویر ۱۱). به این ترتیب می‌توان ارتباطی میان دایره‌های دولونه و معنای آسمانی آن‌ها برقرار کرد. دایره نمادی معمول برای خداوند است. بیشتر ادیان آن را با کره آسمانی و حرکات ستارگان و سیارات برابر می‌دانند (میتفورد، ۱۳۹۴، ۲۸۴) و از این‌رو بشر در ادوار مختلف به پرستش اجرام آسمانی پرداخته است. آسمان و افلاک به‌طور تلویحی دارای معانی و مفاهیم تعالی و قدسی است (الیاده، ۱۳۹۳، ۱۱۹). در دوران کهن و باستانی تاریخ ادیان اعتقاد داشتند که خورشیدپرستی دین تمام بشریت بوده است (الیاده، ۱۳۹۹، ۱۲۹). درواقع بخش بزرگی از تاریخ ادیان کهن ابتدایی را می‌توان به اینگونه تجلی‌ها و مکاشفات کیهانی تقلیل داد، یعنی به پرستش ذات قدسی که مستقیماً در جهان و کائنات تجلی یافته و آشکار می‌شود (الیاده، ۱۳۹۳، ۱۱۸). در دیدگاه سنتی، آسمان و حرکات آن به‌شکل دایره‌ای فرض شده است و افق در یک دایره جای دارد (کمبل، ۱۳۸۰، ۳۱۵). دولونه به‌کرات از واژه‌های «خورشید و ماه» در عناوین تابلوهایش استفاده می‌کند تا به این وسیله، نقاشی‌هایش را قابل فهم‌تر سازد و نیز آن‌ها را در برابر تأویل‌های سطحی و عاری از ذوق محافظت کند. او از یک‌سو آنگونه نقاشی را می‌پسندد که زبان موسیقایی دارند و از سوی دیگر، به‌هیچ‌وجه مایل نیست که پیوند خود را با واقعیات زندگی هرروزه قطع کند (لینتن، ۱۳۸۲، ۸۱-۸۴) و همین دیدگاه باعث شد که وی هنر خود را با این دو گرایش متضاد سازگار گرداند.

تصویر ۱۰. «فرم‌های دایره‌ای»، رابرت دولونه، ۱۹۳۰ م. منبع: https://wikiart.org Robert Delaunay, June 10, 2023.

تصویر ۱۱. «خورشید و ماه»، رابرت دولونه، ۱۹۱۳ م. منبع: https://wikiart.org Robert Delaunay, June 10, 2023.

در ارتباط با اورفیسم، آپولینر از فرانک کوپکا، یکی از ناشناخته‌ترین اما اولیه‌ترین پیشگامان نقاشی انتزاعی یاد کرد. کوپکا هرگز یک کوبیسم نبود، اما در سال ۱۹۱۱ میلادی در تکنیک «نئوامپرسیونیستی[۲۱]» ساده و تقریباً انتزاعی کار کرد. نظریه‌های سورا در مورد کنتراست (تضاد) رنگ، او را به مطالعه و استفاده از رنگ‌های منشوری برانگیخت. این منجر به تولید اثر «دیسک‌های نیوتن» در سال ۱۹۱۲ میلادی شد که به‌نظر می‌رسد دیسک‌های دولونه را پیش‌بینی کرده است (Barr, 1936, 73) (تصویر ۱۲). هنر کوپکا همچون دولونه موسیقی را نه‌تنها در عنوان آثار، بلکه از طریق موضوع، فرم و رنگ منعکس و هدف عمیق‌تری برای خلق هنر «موسیقی» در طول دهۀ ۱۸۹۰ میلادی و در طول زندگی حرفه‌ای‌اش آشکار می‌کند. درواقع، کوپکا نقاشی‌های خود را با کار به‌صورت ترکیب صفحات رنگی، فرم‌های موزون هندسی و دادن عناوینی به آثارش مانند «آمورفا، فوگ در دو رنگ» خلق کرد که این عنوان از نمونه آثار «یوهان سباستین باخ[۲۲]» (۱۶۸۵-۱۷۵۰) الهام گرفته شده است (Bonsdorff, 2019). او در سال ۱۹۱۲ میلادی با ساده‌سازی بیشتر، این اثر را به‌نمایش گذاشت که شکلی از خطوط دایره‌ای و بیضی بود که نواحی قرمز و آبی را در بر می‌گرفت (Barr, 1936, 73). به‌نظر می‌رسد کوپکا نیز مانند دولونه برای بیان حس موسیقیایی که در نامگذاری آثارش پیداست، از فرم‌های چرخان دایره و ترکیب رنگ‌های درخشان استفاده کرده است (تصویر ۱۳).

تصویر ۱۲. «دیسک‌های نبوتون»، فرانک کوپکا، ۱۹۱۲ م. منبع: https://wikiart.org Robert Delaunay, June 10, 2023.



تصویر ۱۳. «فوگ در دو رنگ: آمورفا»، فرانک کوپکا، ۱۹۱۲ م. منبع: https://wikiart.org Robert Delaunay, June 10, 2023.

یکی دیگر از دلایل گرایش کوپکا به فرم دایره را می‌توان براساس شیوهٔ زندگی او بررسی کرد که در طول زندگی خود یک روحانی بود. او علاوه‌بر خواندن ادبیات کلاسیک و کتاب‌هایی در مورد آناتومی، نجوم، شیمی و تاریخ طبیعی به کاوش در فلسفه پرداخت و نه‌تنها «افلاطون»، بلکه «شوپنهاور» و «نیچه» را نیز خواند (Bonsdorff, 2019). اورفیسم عرفانی کوپکا مبتنی بر اعتقاد به زندگی به‌عنوان یک جوهر متحرک یکپارچه است که از نظر معنوی یا علمی یا هر دو درک می‌شود (Taylor-Horrex & Spate, 1982). در تاریخ ادیان هرگز دیده نشده که موضوعی کیهانی یا زمینی به‌خاطر خود آن موضوع پرستیده شود. موضوعی قدسی به‌هر شکل و با هر ذات و جوهر، از این‌رو قدسی است که نشانگر برترین واقعیت و یا بهره‌مند از آن است (الیاده، ۱۳۹۳، ۱۶۴). به این ترتیب می‌توان دریافت که به چه علت کوپکا از فرم دایره به‌کرات استفاده کرده است. کوپکا معتقد بود که اصول واقعیت معنوی و نظم کیهانی در طبیعت مستتر است و نقش آگاهی عالی هنرمند، کپی‌برداری از طبیعت نیست، بلکه ایجاد نظمی موازی است. کوپکا با مفهوم ابرآگاهی، حالتی رویایی که در آن اجسام بدون گرانش یا موقعیت مکانی هستند، موافق بود (Bonsdorff, 2019). این مسأله می‌تواند دلیل دیگری در به‌کارگیری نقش دایره باشد. «فون فرانتس[۲۳]»، روانشناس سوییسی، دایره را نماد خود نامیده است. این شکل تمامیت روان را در تمام جنبه‌های آن ازجمله رابطهٔ میان انسان و کل طبیعت بیان می‌کند. کارکرد دایره در اسطوره‌ها، رویاها، ماندالاها و آیین‌های پرستش خورشید و نیز نقشهٔ قدیم شهرها بیانگر توجه به تمامیت به‌عنوان اصلی‌ترین و حیاتی‌ترین جنبهٔ زندگی انسان است (یونگ، ۱۴۰۰، ۳۶۵). انسان دینی کشف می‌کند که این جهان دارای اهمیت و معنای مقدس در ساختار خود است، همچنین چیزی بیشتر را کشف می‌کند، زیرا خودش را در مقابل موجودی می‌یابد که دارای شکل و قالب و یک سرگذشت یا اسطوره یعنی یک تاریخچهٔ الهی است (الیاده، ۱۳۹۳، ۱۱۸-۱۱۹). به‌گفتهٔ «یونگ» شیوهٔ بیان هنری دچار تغییراتی شده بود که با وضع زندگی انسان دورهٔ خود قابل توجیه بود. دایره دیگر در برگیرندهٔ جهان نیست که تمامی نقاشی را بپوشاند. گاه نقاش جنبهٔ غالب را از آن می‌گیرد و تعدادی دایرهٔ نسبتاً نامنظم و سست را به‌جای آن می‌نشاند، گاهی هم دایره را نامتقارن می‌کشد (یونگ، ۱۴۰۰، ۳۷۷) که آن را در آثار هنرمندان اورفیسم می‌توان مشاهده کرد.

نتیجه‌گیری

تحول در ساختار و محتوای آثار هنری همواره تحت‌تأثیر عوامل متفاوتی چون شرایط اجتماعی و تحولات فرهنگی شکل گرفته که به تغییر موضوع، شکل، تکنیک، رنگ و نحوهٔ ارائهٔ آثار در سبک‌های مختلف انجامیده است. در پژوهش حاضر دو سبک کوبیسم و اورفیسم مورد بررسی قرار گرفتند و عواملی که سبب تغییر ساختار فرمی و رنگی در گذار از کوبیسم به اورفیسم بود، بررسی شدند. کوبیسم یکی از مهمترین سبک‌های هنری در طول تاریخ با تغییر در نحوهٔ دیدن به تحولی در تاریخ هنر دست زد. هنرمندانی چون پیکاسو و براک موضوعات معمول و سنتی چون طبیعت و طبیعت بی‌جان را با استفاده از احجام ساده چون کره، استوانه و مخروط با رنگ‌های محدود به‌نمایش می‌گذاشتند، زیرا آن‌ها مدعی رئالیسم مفهومی بودند؛ به این منظور سعی کردند موضوعات معمول، منطقی و زمینی را به‌شیوهٔ خود نشان دهند. این در حالی است که رنگ و هندسه در اورفیسم دچار تحولات چشم‌گیری شد. هرچند که اورفیسم از متعلقات کوبیسم محسوب می‌شد، اما تحت‌تأثیر فوویسم و فوتوریسم رنگ‌های درخشان و عنصر حرکت را مورد توجه قرار داد و به اینگونه در مقابل رنگ‌های محدود قهوه‌ای و خاکستری و فضای خشک هندسی آثار کوبیسم قرار گرفت. اورفیسم‌ها تحت‌تأثیر موسیقی و دست یافتن به چیزی فراتر از جهان مادی، شکل دایره را برای نمایش حرکت، سیالیت و روان بودن برگزیدند؛ این در حالی بود که در

آثار کوبیسم تمام عناصر در پایدارترین حالت خود با کمک احجام هندسی به نمایش ترکیبی واقعی و روزمره پرداختند. علاوه‌بر این، فرم دایره به‌دلیل بی‌انتها بودن و حرکت بی‌وقفه در ترکیب با رنگ‌های درخشان و زنده به بهترین شکل می‌توانست تداعی‌گر موسیقی باشد. ارتباط اورفیسم‌ها با اسطورهٔ اورفئوس و نامگذاری آثارشان براساس قطعات معروف موسیقی نمایانگر پیوند آن‌ها با موسیقی و نمایش آن در آثارشان بود. وقتی موسیقی به‌تصویر درمی‌آید، می‌توان دریافت که مسألهٔ انتزاع و دست یافتن به چیزی فراتر از جهان مادی برای آن‌ها دغدغه بوده است. این مسأله از دیگر دلایل برای برگزیدن فرم دایره است که نمادی از انعکاس جهان، وحدت، تعالی، تمامیت و طبیعت الهی بود. به این ترتیب آن‌ها از موضوعات زمینی کوبیسم‌ها چون طبیعت و طبیعت بی‌جان که با احجام ساده تصویر می‌شد، گذر کردند و برای نمایش چیزی فراتر از مسائل روزمره، آشنا و زمینی انتزاع محض را برگزیدند و با دایره‌های بی‌شمار ترکیبی آسمانی و فراتر از جهان مادی را به‌نمایش گذاشتند. تا جایی که بعضی آثارشان را با نام نشانه‌های نجومی و آسمانی چون خورشید و ماه نامگذاری کردند و دایره‌ها و فرم‌های پیچان را برای نمایش کهن‌ترین نمادهای بشر چون خورشید و ماه که روزگاری پرستیده می‌شدند، انتخاب کردند. به این ترتیب می‌توان دایره را در کهن‌ترین نمادهای بشر جستجو کرد و دریافت که تکرارش در ادوار مختلف تاریخی به‌دلیل مفاهیمی بود که همواره مورد توجه بشر قرار می‌گرفت که این مسأله به ماندگاری آن منجر شد. همچنین، نمایش حرکت، موسیقی و نمادهای آسمانی با رنگ‌های درخشان و زنده و فرم دایره در آثار اورفیسم را از یک جهت می‌توان ادامهٔ هندسهٔ کوبیسم دانست و از طرف دیگر می‌توان آن‌ها را در مقابل نمایش صحنه‌های روزمره و زمینی، همچون طبیعت و طبیعت بی‌جان با رنگ‌های محدود و احجام کوبیسم قرار داد؛ به این ترتیب می‌توان نتیجه گرفت هنرمندان کوبیسم با ذهنیتی واقع‌گرایانه درپی بیان رویدادهای زمینی و مادی بودند، در حالی که اورفیسم‌ها دیدگاهی فرازمینی و معنوی را دنبال می‌کردند و آن را با دایره‌های درخشان که از کهن‌ترین نمادهای معنادار بشر بود در آثارشان به‌نمایش می‌گذاشتند.

مشارکت های نویسنده

در تهیه مقاله حاضر؛ پژوهش و گردآوری داده‌های مقاله، بر عهده نویسنده ۲ و تجزیه و تحلیل اطلاعات و اصلاح موشکافانه مقاله بر عهده نویسنده ۱ بوده است. این دست نوشته با مشارکت همه نویسندگان نوشته شده است. همه نویسندگان نتایج را مورد بحث قرار دادند، نسخه نهایی دست‌نوشته را بررسی و تایید کردند.

تقدیر و تشکر

فاقد قدردانی

تضاد منافع

نویسنده (نویسندگان) هیچ تضاد منافع احتمالی در مورد تحقیق، تألیف و انتشار این مقاله را اعلام نکردند.

منابع مالی

نویسنده (نویسندگان) هیچ گونه حمایت مالی برای تحقیق، تألیف و انتشار این مقاله دریافت نکردند.

پی‌نوشت‌ها

۱. اورفیسم (Orphism) اصطلاحی که توسط شاعر فرانسوی گیوم آپولینر در سال ۱۹۱۲ ابداع شد، شاخه‌ای از کوبیسم بود که بر انتزاع خالص و رنگ‌های روشن متمرکز بود.

۲. کوبیسم (Cubism) جنبشی هنری است که به سبب نوآوری در روش دیدن، انقلابی‌ترین و نافذترین جنبش هنری سده بیستم به شمار می‌آید.

۳. رابرت دولونه (Robert Delaunay) هنرمند فرانسوی (زاده ۱۲ آوریل ۱۸۸۵ – درگذشته ۲۵ اکتبر ۱۹۴۱) بود که به همراه همسرش سونیا دلونی و دیگران، جنبش هنری اورفیسم را پایه‌گذاری کردند. او از نخستین نقاشانی بود که تجربه کوبیست‌ها در خرد کردن شکل را به عرصه رنگ تعمیم داد.

۴. پابلو پیکاسو (Pablo Picasso) (زاده ۲۵ اکتبر ۱۸۸۱ – درگذشته ۸ آوریل ۱۹۷۳) نقاش، پیکره‌ساز، طراح، چاپگر و سفالگر اسپانیایی به دلیل جستجوگری، نوآوری، پرکاری، و اثرگذاری بر معاصران، مهم‌ترین هنرمند سده بیستم به‌شمار می‌آید.

۵. ژرژ براک (Georges Braque) (زاده ۱۳ مه ۱۸۸۲ – درگذشته ۳۱ اوت ۱۹۶۳) نقاش و چاپگر فرانسوی، از پیشگامان برجسته هنر مدرن، و یکی از بنیانگذاران جنبش کوبیسم به شمار می‌آید.

۶. خوان گریس (Juan Gris) (زاده ۲۳ مارچ ۱۸۸۷ – درگذشته ۱۱ می۱۹۲۷) نقاش، پیکره‌ساز و تصویرگر اسپانیایی، به سبب اهمیت کوشش‌هایش در پیشبرد کوبیسم، یکی از پیشگامان هنر مدرن به شمار می‌آید.

۷. فرانتیشک کوپکا (František Kupka) (زاده ۲۳ سپتامبر ۱۸۷۱ - درگذشته ۲۴ ژوئن ۱۹۵۷) نقاش و گرافیست اهل چک بود. او یکی از پیشگامان و پدیدآورندگان جنبش هنر انتزاعی و سبک اورفیسم بوده است.

۸. هرشل چیپ (Herschel Browning Chipp) (زاده ۱۹۱۳- درگذشته ۱۹۹۲) استاد تاریخ هنر در دانشگاه کالیفرنیا در برکلی و نویسنده نظریه‌های هنر مدرن بوده است.

۹. پل سزان (Paul Cézanne) (زاده ۱۹ ژانویه ۱۸۳۹ - درگذشته ۲۲ اکتبر ۱۹۰۶) نقاش فرانسوی به سبب تجربه‌های نو و دستاوردهای ارزشمند هنری‌اش، به عنوان «پدر هنر مدرن» شناخته شده است.

۱۰. امپرسیونیسم (Impressionism) مهم‌ترین پدیده هنر اروپایی قرن نوزدهم، و نخستین جنبش نقاشی مدرن به شمار می‌آید.

۱۱. کوبیسم تحلیلی (Analytical Cubism) (۱۹۱۰-۱۹۱۲) اصول زیبایی‌شناسی در این دوره کامل‌تر شد. پیکاسو و براک به نوع مسطح‌تری از انتزاع صوری روی آوردند که در آن ساختمان کلی اهمیت داشت و اشیای بازنمایی شده تقریباً غیرقابل تشخیص بودند.

۱۲. کوبیسم ترکیبی (Synthetic cubism) (۱۹۱۴-۱۹۱۲) در این دوره آثاری منتج از فرایند معکوس انتزاع به واقعیت پدید شدند. دستاوردهای این دوره بیشتر نتیجه کوشش‌های گریس بود.

۱۳. فوویسم (Fauvism) نخستین جنبش مهم در نقاشی سده بیستم به شمار می‌آید. اهمیت آن در ترکیب برخی جنبه‌های صوری نقاشی پست امپرسیونیسم، و در بهره‌گیری جسورانه از رنگ-آزادسازی رنگ از کارکرد توصیفی محض، و تاکید بر ارزش‌های تزیینی و بیانی آن-بود.

۱۴. فوتوریسم (Futurism) نام جنبشی هنری و ادبی است که توسط مارینتی-شاعر و نویسنده ایتالیایی- در میلان شکل گرفت.

۱۵. گیوم آپولینر (Guillaume Apollinaire) (زاده ۲۶ اوت ۱۸۸۰ در رم- در گذشته ۹ نوامبر ۱۹۱۸ در پاریس) برجسته‌ترین شاعر نخستین دهۀ قرن بیستم میلادی در فرانسه به‌شمار می‌رود.

۱۶. سونیا دولونه (Sonia Delaunay) (زاده ۱۳ نوامبر ۱۸۸۵- درگذشته ۵ دسامبر ۱۹۷۹) نقاش و طراح روسی در روسیه و آلمان هنرآموزی کرد. به پاریس رفت. در آنجا اقامت گزید و تحت تاثیر آثار پل گوگن قرار گرفت. پس از ازدواج با رابرت دولونه به نخستین تجربه‌های نقاشی انتزاعی دست زد.

۱۷. سمبولیسم (Symbolism) در معنای خاص، جنبشی در ادبیات و هنرهای بصری، که ریشه در رمانتیسم داشت-به خصوص، در شعر- پیش درآمد جنبش‌های نوین سده بیستم بود.

۱۸. کلاژ (Collage) نام تکنیکی در هنرهای بصری و نیز نام اثر هنری ساخته شده به‌وسیلۀ این تکنیک است. در این روش مواد و چیزهای گوناگونی مانند تکه‌های روزنامه، کاغذهای رنگی، مقوا، پارچه، عکس، اشیای دور ریختنی و جز این‌ها را برروی یک سطح صاف مانند بوم، تخته یا مقوا می‌چسبانند تا یک ترکیب جدید به‌وجود آورند. گاهی نیز با طراحی یا نقاشی آن را تکمیل می‌کنند.

۱۹. فرانسیس پیکابیا (Francis Picabia) (زاده ۲۲ ژانویه ۱۸۷۹- درگذشته ۳۰ نوامبر ۱۹۵۳) هنرمندی خلاق، نوجو، تنوع‌طلب، و یکی از پیشگامان جنبش دادا به‌شمار می‌آید.

۲۰. اورفئوس (Orpheus) شاعر و آوازه‌خوان افسانه‌ای اساطیر یونان و پسر اویگاروس و کالیوپه، یکی از میوزها یا آپولو و کالیوپه بود. او را بنیانگذار و پیام‌آور فرقه مذهبی ارفیک نیز دانسته‌اند.

۲۱. نئوامپرسیونیسم (Neo-Impressionism) اصطلاحی است که توسط منتقد هنری فرانسوی فلیکس فنئون در سال ۱۸۸۶ برای توصیف یک جنبش هنری که توسط ژرژ سورات تأسیس شد ابداع شد.

۲۲. یوهان سباستین باخ (Johann Sebastian Bach) (زاده ۲۱ مارس ۱۶۸۵- درگذشته ۲۸ ژوئیه ۱۷۵۰) آهنگساز و موسیقی‌دان آلمانی اواخر دوره باروک بود.

۲۳. فون فرانتس (Marie-Louise von Franz) (زاده ۴ ژانویه ۱۹۱۵- درگذشته ۱۷ فوریه ۱۹۹۸) روانشناس و محقق یونگی سوئیسی بود که به خاطر تفسیرهای روانشناختی‌اش از افسانه ها و دست‌نوشته های کیمیاگری شهرت داشت.

منابع

- استاکستد، مریلین. (۱۳۹۶). *تاریخ هنر*. تهران: فخراکیا.
- الیاده، میرچا. (۱۳۹۳). *نمادپردازی، امر قدسی و هنرها* (ترجمهٔ مانی صالحه علامه). تهران: نیلوفر.
- الیاده، میرچا. (۱۳۹۹). *رساله در تاریخ ادیان* (ترجمهٔ جلال ستاری). تهران: سروش.
- بکولا، ساندرو. (۱۳۹۳). *هنر مدرنیسم* (ترجمهٔ رویین پاکباز). تهران: فرهنگ معاصر.
- بوخ‌هایم، لوتار. (۱۳۷۹). زندگی و هنر پیکاسو (ترجمهٔ علی‌اکبر معصوم‌بیگی). تهران: نگاه.
- پاکباز، رویین. (۱۳۹۵). *دایرةالمعارف هنر*. تهران: فرهنگ معاصر.
- چیلورز، ایان و آزبورن، هارولد و دیگران. (۱۳۸۲). *سبک‌ها و مکتب‌های هنری* (ترجمهٔ فرهاد گشایش). تهران: عفاف.
- دوبوکور، مونیک. (۱۳۹۶). *رمزهای زنده جان* (ترجمهٔ جلال ستاری). تهران: مرکز.
- زمانی طهرانی، شاهین. (۱۴۰۰). *بررسی تطبیقی آثار نقاشی مکتب فوتوریسم با مکتب کوبیسم با تأکید بر زمان و حرکت* (پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد پژوهش هنر)، دانشگاه پیام نور، مرکز تهران شرق، تهران، ایران.
- سلطان کاشفی، جلال‌الدین. (۱۳۸۸). بررسی عناصر چندوجهی در کوبیسم و ارتباط آن با چندصدایی در موسیقی. *نامه هنرهای تجسمی و کاربردی*، ۲(۴). ۵۱-۶۱. Doi: 10.30480/VAA.2010.666.
- سیدحسینی، رضا. (۱۳۷۶). *مکتب‌های ادبی*. تهران: نگاه.
- کمبل، جوزف. (۱۳۸۰). *قدرت اسطوره* (ترجمهٔ عباس مخبر). تهران: مرکز.
- کوپر، دوگلاس. (۱۳۹۰). *تاریخ کوبیسم* (مترجم محسن کرامتی). تهران: نگاه.
- گاردنر، هلن. (۱۳۹۱). *هنر در گذر زمان* (مترجم محمدتقی فرامرزی). تهران: نگاه.
- گودرزپروری، پرناز و ضیمران، محمد. (۱۳۹۱). هنر مدرن و جنبش‌های تأثیرگذار بر آن. *مطالعات نقد ادبی (پژوهش ادبی)*، ۶(۲۶)، ۱۵۵-۱۹۲.
- لینتن، نوربرت. (۱۳۸۲). *هنر مدرن* (مترجم علی رامین). تهران: نشر نی.
- میتفورد، میراندا بوروس. (۱۳۹۴). *دایره المعارف مصور نمادها و نشانه‌ها* (مترجمین معصومه انصاری و حبیب بشیرپور). تهران: نشر سایان.
- یونگ، کارل. (۱۴۰۰). *انسان و سمبول‌هایش* (مترجم محمود سلطانیه). تهران: دیبا.
- Arpa, S, Bulbul, A., Capin, T., Ozguc, B. (2012). Perceptual 3D rendering based on principles of analytical cubism. *Computers & Graphics journal*, 36(8), 991-1004. Doi: 10.1016/j.cag.2012.06.003.
- Barr, A H. (1936). *Cubism and Abstract Art*. New York: The Museum of Modern Art.
- Bonsdorff, A-M. (2019). Frantisek Kupka: Sounding Abstraction- Musicality, Color and Spiritualism. Ateneum Publications. *Helsinki: Finnish National Gallery/ Ateneum Art Museum*, 114(2), 11–25.
- Chipp, Herschel B. (1958). Orphism and Color Theory. *The Art Bulletin journal*, 40(1), 55-63. Doi:10.2307/3047747.
- Kahnweiler, D-H. (2008). *The Rise of Cubism*. New York: Wittenborn Art Books.
- Locke, Liz. (1997). Orpheus and Orphism: Cosmology and Sacrifice at the Boundary. *Folklore Forum journal*. 28(2), 3-29.

- Puskin, M. (2021). Rayonism in early modern art- a fleeting pays of light. *Imgelem*, 5(9), 313- 327. Doi: 10.53791/imgelem.986881.
- Soby, J T. (1958). *Juan Gris*. New York: The Museum of Modern Art.
- Taylor-Horrex, S., & Spate, V. (1982). Orphism: The Evolution of Non-Figurative Painting in Paris 1910-14. *The Modern Language Review*, 77(2), 459-461. Doi:10.2307/3726860.

پیکره

دوره ۱۳، شماره۳۵، بهار۱۴۰۳ صفحه ۳۶ تا ۵۷

مقاله پژوهشی

گاه‌نگاری و گونه‌شناسی کاغذدیواری تا سدهٔ ۱۹ میلادی و مواجههٔ درباریان عصر قاجار با آن

زهرا بابائی کله‌مسیحی[۱] ملیکا یزدانی[۲]

۱. کارشناس ارشد هنر اسلامی، دانشکده صنایع‌دستی، دانشگاه هنراصفهان، اصفهان، ایران.

۲. نویسنده مسئول، استادیار، دانشکده صنایع‌دستی، دانشگاه هنراصفهان، اصفهان، ایران.

. E-mail: m.yazdani@aui.ac.ir.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲،۴،۴ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲،۱۱،۸ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲،۱۱،۱۳

چکیده

مقدمه: کاغذدیواری، یکی از قدیمی‌ترین و در عین حال پرکاربردترین آرایه‌های معماری داخلی در جهان که از گذشته تاکنون تحولات زیادی را طی کرده و علاوه‌بر تکامل شیوه ساخت و اجرا و ابداع و نیز پیچیده و مبهم بودن تحولات مرتبط با این آرایه، منابع سیر تکامل و شیوه‌های تولید آن هم محدود و پراکنده بوده است. در عین حال چگونگی ورود کاغذدیواری به ایران، پیشگامان کاغذدیواری در ایران و سلیقهٔ آن‌ها در انتخاب انواع کاغذدیواری نیز تا حد زیادی مغفول مانده است. سؤال پژوهش حاضر این است که پیشگامان کاغذدیواری در جهان و ایران کدامند؟ و مواجههٔ درباریان عصر قاجار با فن‌آوری کاغذدیواری چگونه بوده است؟

روش پژوهش: پژوهش حاضر مبتنی‌بر شیوهٔ توصیفی- تحلیلی تدوین شده و گردآوری داده‌های آن به‌روش میدانی، کتابخانه‌ای و از منابع اینترنتی است.

یافته‌ها: نتایج این پژوهش نشان می‌دهد با وجود نظرات متفاوت پژوهشگران، فرانسوی‌ها در اواسط سدهٔ ۱۵ میلادی پیشگام استفاده از کاغذدیواری به‌معنای امروزی بودند. تنوع در طرح، رنگ، اجرا و نصب توانست این محصول را از کالایی بی‌ارزش به کالایی تبدیل کند که نشانی از اشرافی‌گری و تجمل‌گرایی است و از این‌رو در خانهٔ شاهان، درباریان و تجار در اروپا و ایران دورهٔ قاجار استفاده شد. ناصرالدین‌شاه به‌عنوان نخستین مخاطب این محصول در ایران بود. پس از وی، درباریان قاجار، برای برآوردن حس نوگرایی و همگام شدن با سلیقهٔ جهانی، از کاغذدیواری‌های وارداتی استفاده کردند. از دیگر نتایج پژوهش، گستردگی طرح، نقش، تکنیک و فضای مورد استفاده برای کاغذدیواری در خانهٔ وثیق انصاری است که این مجموعه را به گنجینهٔ کاغذدیواری دورهٔ قاجار بدل کرده است.

نتیجه‌گیری: دو کشور چین (به‌خاطر اختراع کاغذ و استفاده‌های متنوع از آن) و فرانسه (به‌دلیل اختراعات و پیشرفت در تولید کاغذ دیواری تا سده ۱۹ میلادی)، را می‌توان ازجمله بنیان‌گذاران کاغذ دیواری برشمرد. با توجه به همزمانی عصر ناصری با محبوبیت کاغذ دیواری در دوره ویکتوریا می‌توان گفت کاربرد کاغذ دیواری در ایران توسط دربار قاجار، انعکاس دهنده سلیقه جهانی و شرایط سیاسی- اجتماعی این دوره است.

کلیدواژه

آرایهٔ معماری قاجار، کاغذدیواری، کاغذ مخمل‌نما، کاغذ مرمرنما، فِلاک

ارجاع به این مقاله: بابائی کله‌مسیحی، زهرا و یزدانی، ملیکا. (۱۴۰۳). گاه‌نگاری و گونه‌شناسی کاغذدیواری سدهٔ ۱۹ میلادی و مواجههٔ درباریان عصر قاجار با آن. پیکره، ۱۳(۳۵)، ۳۶-۵۷.

DOI: 10.22055/PYK.2024.18821

©2024 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

مقدمه و بیان مسئله

پیشینهٔ تولید کاغذدیواری احتمالاً از انگیزهٔ نخستین انسان جهت تزبین محیط زندگی آغاز می‌شود. این تفکر یکی از مهمترین عناصر کلیدی برای گسترش آرایه‌های معماری بوده است. تاریخچهٔ تزیین دیوار به دیوارنگاری درون غارها و حدود ۴۰ تا ۳۰ هزار سال پیش بازمی‌گردد. سیر تنوع در زینت‌دادن و بیان مفاهیم گوناگون بر دیوار بناها در گذر تاریخ، استفاده از ابزار، مصالح و تکنیک‌های متنوعی از هنر سنگ، آجر، گچ، کاشی، چوب، آینه، شیشه و... را به‌وجود آورد که تاکنون با تحولات قابل‌توجهی مواجه شده است. امروزه پوشش‌های دیواری تحول گسترده‌ای در دکوراسیون داخلی به‌وجود آورده‌اند که کاغذدیواری یکی از مهمترین آن‌هاست. کاغذدیواری در دنیای غرب، با تک‌برگ‌ها و با استفاده از چاپ‌های قالبی و دیگر فنون چاپی ساده آغاز شد. به‌تدریج با تغییر تک‌برگ‌ها به کاغذهای رولی و اختراع ماشین چاپ، کاغذدیواری امروزی پدیدار شد و تکامل یافت. این نوع پوشش‌های دیواری که در زمان قاجار وارد ایران شدند، درواقع ادامهٔ تزیینات قبل با ظاهر جدید برروی کاغذ و پارچه بودند که با گسترش روابط تجاری قاجاریان و اروپا به تزیینات این زمان اضافه شدند. گاه‌نگاری کاغذدیواری صرفاً دستیابی به تاریخچهٔ کاغذ، تحولات الگوها و طرح‌های زینتی برروی کاغذها نیست، بلکه ارایهٔ فرآیندی منسجم و پیچیده از نبوغ تکنولوژیکی بشر در طی سده‌هاست. همچنین بررسی این تاریخچه و شیوهٔ برخورد جوامع با این نوآوری سبب شناخت بهتری از روند تغییر در الگوهای مصرف و ذائقهٔ قشرهای مختلف جوامع نیز هست. این پژوهش با هدف بررسی سیر تاریخی و تکامل کاغذهای دیواری از ابتدا تا زمان ورود به ایران در دورهٔ قاجار، در پی پاسخ‌گویی به سؤالات پیش رو است. پیشگامان کاغذدیواری در جهان و ایران کدامند؟ مواجههٔ ایرانیان عصر قاجار با فن‌آوری کاغذدیواری چگونه بوده است؟ در مسیر تکامل کاغذدیواری چه عواملی این صنعت را برای رسیدن به شکل امروزی آن هدایت کرد؟ در این راستا ابتدا تاریخچهٔ کاغذدیواری و مسیر تکامل آن بررسی شده سپس به شناخت و دسته‌بندی انواع کاغذدیواری‌ها انجام خواهد و در انتها عوامل تأثیرگذار در ورود کاغذدیواری به ایران و کاخ‌ها و خانه‌های قاجاری تزیین شده با کاغذدیواری نیز بررسی خواهد شد.

روش پژوهش

ماهیت و روش پژوهش پیش رو توصیفی است و نتایج براساس داده‌های مشاهده‌ای (متنی و تصویری) و تحلیل محتوا ارائه می‌شود. با توجه به تمرکز این پژوهش بر گسترش دانش در زمینه تاریخ و تکنولوژی کاغذ دیواری در جهان و جستجوی آن در سلیقه دربار ایران دوره قاجار، این تحقیق از منظر هدف، توسعه‌ای است و تجزیه و تحلیل داده‌ها به‌شیوهٔ کیفی انجام شده است. جامعهٔ مطالعاتی این پژوهش را کاغذ دیواری‌های دردسترس دوره قاجار موجود در سه کاخ (کاخ گلستان، کاخ شهرستانک تهران و کاخ باغچه جوق ماکو) و سه خانه (خانهٔ وثیق انصاری اصفهان، خانهٔ عامری‌ها کاشان و خانهٔ سرتیپ سدهی خمینی‌شهر اصفهان) تشکیل می‌دهد. اطلاعات مورد نیاز با استفاده از شیوه ترکیبی اسنادی (کتابخانه‌ای و منابع اینترنتی) و میدانی همراه با تصویربرداری مستقیم از آثار جمع‌آوری گشته است.

پیشینه پژوهش

کاغذدیواری از منظر گوناگون مورد توجه پژوهشگران بوده است. در زمینهٔ خاستگاه کاغذدیواری در جهان، نظرات متعددی وجود دارد که تاریخ مشخصی را تأیید نمی‌کند. «سانبورن»[۱] (۱۹۰۵) در کتاب «Old Time Wall Papers» کاغذدیواری را از اختراعات دنیای شرق (چین و ژاپن) می‌داند. وی نخستین کاغذدیواری‌های آمریکا را معرفی کرده‌است. «سوگدن»[۲] و ادموندسون»[۳] (۱۹۲۶)، در کتاب «A history of English wallpaper 1509-1914 » ظهور اولین کاغذدیواری‌ها را مربوط به اواخر سدهٔ ۱۴ میلادی می‌دانند. «هامرز»[۴] (۱۹۶۲) نیز در پایان نامه‌ای با عنوان «A Brief History of Wallpaper» و «هاسکین»[۵] (۲۰۰۵) در مقالهٔ «The Papered Wall» از تکنیک چاپ قالبی، کاغذهای مرمرنما، مخمل‌نما و ... یاد کرده و معتقدند اولین کاغذدیواری‌ها در اواخر سدهٔ ۱۵ میلادی در فرانسه ظهور می‌کنند. «کِلی»[۶] (۲۰۱۴) در پژوهش «Toward a History of Canadian Wallpaper Use » مرتبط با تاریخچهٔ کاغذدیواری کانادا (۱۸۶۰- ۱۹۳۵ م)، اولین کاغذدیواری را مربوط به سدهٔ ۱۷ میلادی اطراف اروپای غربی می‌داند. «وو»[۷] (۲۰۱۸) در پایان‌نامه دکترای خود با عنوان « Chinese Wallpaper, Global Histories and Material Culture»، چین را خاستگاه پیدایش کاغذدیواری دانسته و کاغذدیواری چینی را به‌عنوان فرهنگ مادری کاغذدیواری جهان معرفی کرده است. در ایران، پژوهش‌های اندکی مرتبط با کاغذدیواری وجود دارد. مکان‌های دارای کاغذدیواری به‌خصوص خانهٔ وثیق انصاری، موضوع محبوب پژوهشگرانی همچون «برکت» (۱۳۷۸) با عنوان «مطالعه، شناخت، طرح مرمت و احیا خانه سرهنگ وثیق انصاری»، «کریمی و هلاکویی» (۱۳۸۶) به نام «بررسی فن شناختی پوشش‌های دیواری کاغذی خانهٔ وثیق انصاری اصفهان» و «نوغانی» (۱۳۸۷) با موضوع « فن‌شناسی و آسیب‌شناسی کاغذ و پارچه‌های دیواری خانهٔ وثیق انصاری» با رویکرد حفاظتی- مرمتی بوده که اشارهٔ مختصری نیز به پیشینهٔ کاغذدیواری داشته‌اند. «منجزی» (۱۳۹۴) در پایان‌نامه «تدوین اصول طراحی کاغذ دیواری متناسب با فرهنگ ایرانی بر اساس قالی تبریز» نگاه مختصری به تاریخچه کاغذ دیواری دارد. «هاشمی حسین‌آبادی» (۱۳۹۰) در پایان نامه خود با موضوع «همنشینی آرایه‌ها در تزیینات خانهٔ وثیق انصاری اصفهان»، «مسینه‌اصل» (۱۳۹۴) در پایان‌نامه «طراحی کاغذدیواری براساس نقاشی‌های کاخ سردار ماکو» و «بابائی» (۱۳۹۹) در پایان‌نامه «مطالعهٔ تطبیقی نقوش پارچه‌ها و کاغذهای دیواری در خانه‌های قاجاری» کاغذدیواری‌های قاجار را از منظر طرح و نقش نگریسته‌اند. «بابائی، یزدانی، زمانی و جوکار» (۱۴۰۱) در مقالهٔ «جایگاه پوشش‌های پارچه‌ای و کاغذی بر آرایه‌های معماری دوره قاجار در خانه وثیق انصاری اصفهان» با رویکرد توصیفی- تحلیلی کاغذها و پارچه‌های دیواری خانهٔ وثیق را معرفی و تقسیم‌بندی کرده‌اند. به‌نظر می‌رسد پژوهش‌ها در زمینهٔ کاغذدیواری در ایران بیشتر با محوریت باستان‌سنجی و یا بررسی طرح و نقش در خانه‌های اصفهان انجام شده است. بر این اساس پژوهش پیش‌رو با تمرکز بر گاه‌نگاری کاغذدیواری در جهان به بررسی گونه‌های کاغذدیواری و مواجههٔ درباریان عصر قاجار با این محصول می‌پردازد.

خاستگاه کاغذدیواری در جهان

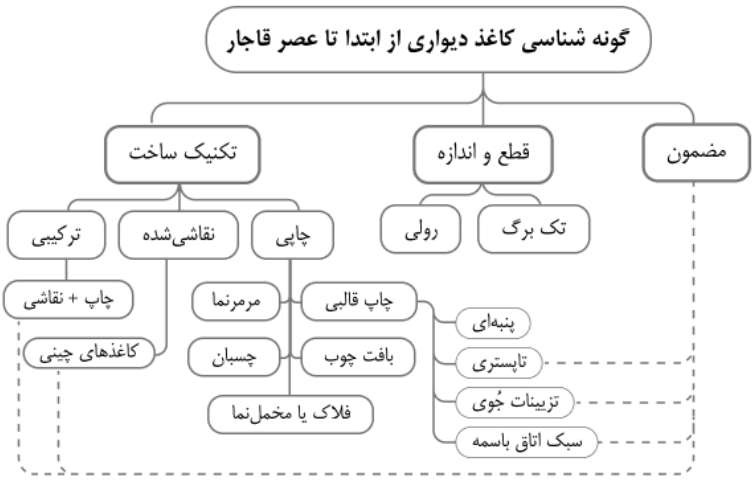
کاغذدیواری نوعی پوشش برای دیوار، به‌منظور پوشاندن عیوب ظاهری، جلوگیری از نفوذ حشرات و گرد و غبار، افزایش استحکام دیوار و مهمتر از همه زینت بخشیدن به فضای داخلی ساختمان است(Kelly, 2015). ابداع این پوشش‌ها، تحولی گسترده در تاریخ هنر و معماری جهان به‌وجود آورد. می‌توان خاستگاه اصلی آن را زمان کشف نخستین کاغذ در جهان دانست. براساس برخی کشفیات در «سین کیانگ» چین (۱۹۳۳ م) تا مدت‌ها عقیده بر

این بود که «تسای‌لون»[۹] در سال ۱۰۵ میلادی کاغذ را کشف کرده است (پورتر، ۱۳۸۹، ۳۰)، اما با یافتن چند تکه کاغذ در «شاآنسی»[۱۰] و «گانسو»[۱۱] باستان‌شناسان تاریخ تولید کاغذ را سدهٔ دوم پیش از میلاد در چین تخمین زده‌اند (Eliot & Rose, 2009, 99). فن کاغذسازی در اواسط سدهٔ دوم هجری توسط اسیران کاغذساز چینی در جنگ میان عباسیان و چین به ایران انتقال یافت (مایل هروی، ۱۳۷۲، ۱۶). پس از آن، سرزمین‌های اسلامی تأمین‌کنندهٔ کاغذ مورد نیاز اروپا تا پیش از رسیدن این فن به فرانسه بودند (کارگر و ساریخانی، ۱۳۹۰، ۱۷۴). کاغذ ساخته شده در کشورهای شرقی پس از صادرات به اروپا، به‌صورت صنعتی نو و کاربردی متفاوت، تحت‌عنوان کاغذدیواری عرضه شدند. به‌نظر می‌رسد بارقه‌های نخستین این پوشش‌های دیواری نوین، سده‌ها پیش در آرایه‌هایی همچون دیوارنگاری، پته‌کاری[۱۲]، دیوارنگاره‌های بوم‌پارچه[۱۳] و پرده‌سازی در تزیین خانه‌ها و کاخ‌ها زده شده بود. در اروپای قرون وسطی، طبقهٔ طراز اول جامعه پرده‌های نقش‌دار[۱۴] بزرگ را بر دیوار خانه‌های خود نصب می‌کردند که علاوه‌بر جنبهٔ تزیینی به‌عنوان عایق عمل می‌کرد، اما طبقهٔ نیمه‌مرفه و فقیر که یا به‌خاطر قیمت گزاف یا عدم‌دسترسی، توان خرید این پرده‌ها را نداشتند، به کاغذدیواری روی‌آوردند. در صورتی که دیوارآویزها، خاستگاه کاغذدیواری امروزی در نظر گرفته شوند، نظر «کاسترو»[۱۵] قابل تأمل است. وی نخستین کاغذدیواری را مربوط به اوایل سدهٔ ۱۳ میلادی اروپا در خانهٔ مذهبیون دانسته که با مضمون شمایل مذهبی کار می‌شدند(منجزی، ۱۳۹۴)؛ گرچه «سوگدن و ادموندسون» نیز کاغذدیواری را به مذهبیون نسبت می‌دهند، اما زمان ظهور اولین نمونه‌ها را اواخر سدهٔ ۱۴ میلادی می‌دانند که به‌وسیلهٔ چاپ با قالب‌های چوبی برروی پارچه یا کاغذ تکثیر می‌شد (Sugden & Edmondson, 1926, 99). کاغذ از سدهٔ ۱۵ میلادی به‌بعد رسانه‌ای مهم برای انتشار متن و نگاره بود (Wisse, 2005, 13). به‌نظر «هامرز»[۱۶] نیز این صنعت اواخر سدهٔ ۱۵ میلادی به‌وجود آمد. وی تاریخچهٔ استفاده از کاغذدیواری را نامشخص دانسته، اما می‌نویسد که لویی یازدهم در سال ۱۴۸۱ میلادی پنجاه رول بزرگ کاغذی با طرح فرشته‌های آبی را به بوردیچون[۱۷] نقاش سفارش داد. هامرز همچنین «پاپیلون پدر»[۱۸] حکاک فرانسوی را به‌عنوان خالق کاغذدیواری امروزی دانسته، زیرا او برای اولین بار در سال ۱۶۷۵ میلادی، نقوش تکرارشونده را به‌گونه‌ای طراحی کرد که از یک ورق به ورق دیگر تداوم داشتند. این روش در ساخت کاغذهای دیواری تا امروز استفاده شده است (Hammers, 1962). این در حالی است که «کِلی» عقیده دارد، کاغذدیواری در حدود سال ۱۶۵۰میلادی در اطراف اروپای غربی متولد شد (Kelly, 2015). آنچه مسلم است عدم‌توافق میان پژوهشگران مختلف در ارتباط با خاستگاه کاغذدیواری است. البته ساختار آلی کاغذ، آسیب‌پذیر بودن آن در برابر عوامل محیطی و شکنندگی سبب شده قدیمی‌ترین نمونه‌های کاغذدیواری در دسترس مربوط به سدهٔ ۱۸ میلادی باشند (Hoskin, 2005, 6). تا اوایل سدهٔ ۱۹ میلادی صنعت کاغذدیواری پیشرفت چشمگیری داشت، اما پس از آن افول کرد و رنگ‌آمیزی دیوارها محبوب شد. در این زمان تولیدکنندگان با ایجاد تنوع نقش و افزایش کیفیت، این صنعت رو به افول را بهبود بخشیدند. اختراع چسب کاغذدیواری توسط «سیچل»[۱۹] در سال ۱۸۸۸میلادی (Garner, 2020) تحولی بود که سبب شد روش نصب کاغذ برروی قاب چوبی یا بوم به چسباندن مستقیم برروی دیوار تغییر یابد (Hammers, 1962).

گونه‌شناسی کاغذدیواری درطول تاریخ تا عصر قاجار

با محبوب شدن پوشش‌های دیواری کاغذی و استفادهٔ گستردهٔ مردم اروپا از آن‌ها، کارگاه‌های کوچک و بزرگ در سراسر دنیا، تولید انبوه آن را شروع کردند. با گذر زمان و در جریان توسعهٔ این صنعت نوپا، ابزارها و امکانات

متنوعی توسط تولیدکنندگان، برای جذب و تأمین سلیقهٔ مشتریان و پیشی گرفتن از رقبا به‌وجود آمد. گستردگی تاریخی، جغرافیایی و فرهنگی در تکامل کاغذدیواری منجر به تولید پوشش‌های متنوع شد. با این تفاسیر به‌نظر می‌رسد، برای شناخت سیر تحول دقیق آنچه بر روزگار این صنعت گذشته، تفکیک کاغذهای دیواری از جهات مختلف باید مورد نظر قرار گیرد. بنابراین، در این پژوهش، کاغذدیواری تا سدهٔ ۱۹ میلادی از جهت مضمون، قطع و اندازه و تکنیک ساخت بررسی خواهد شد (نمودار ۱).

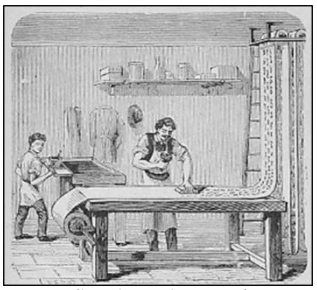


نمودار ۱. گونه‌شناسی کاغذدیواری از آغاز تا عصر قاجار. منبع: نگارندگان.

۱. تقسیم‌بندی کاغذدیواری براساس مضمون: مضامین می‌توانند بازتاب‌دهندهٔ سلیقهٔ جامعه براساس فرهنگ، جغرافیا، زمان، وقایع خاص، امور مهم زندگی، مکان و ... باشند. باید در نظر داشت که مضمون کاغذدیواری‌ها تا سدهٔ ۱۹ میلادی بسیار وابسته به‌شیوهٔ ساخت و اجرای کاغذدیواری، فرهنگ و سفارش مخاطب بوده است. درواقع مضمون کاغذدیواری‌ها که معمولاً به‌وسیلهٔ چاپ قالبی اجرا و یا به‌طور مستقیم نقاشی می‌شدند، با شیوهٔ اجرا و نوع کاغذدیواری ارتباط بسیاری دارند. بنابراین، مضمون بخشی جدانشدنی از تکنیک به‌شمار می‌رفته و شامل کاغذهای تاپستری، تزیینات جوی، کاغذهای به‌سبک اتاق باسمه، کاغذهای چینی و ... است که در قسمت تقسیم‌بندی کاغذدیواری براساس تکنیک ساخت به‌طور کامل به آن پرداخته خواهد شد.

۲. تقسیم‌بندی کاغذدیواری براساس قطع و اندازه: یکی از مؤلفه‌ها برای تفکیک انواع کاغذدیواری اندازهٔ آن‌هاست که در دو دستهٔ تک‌برگ و رولی قرار می‌گیرند.

۱-۲. کاغذدیواری گونهٔ تک برگ: پیشینهٔ کاغذدیواری یا دیوارآویزها را در فرانسه، متعلق به بازماندگان شیوهٔ «دومینو»[۲۱] می‌دانند (Sugden & Edmondson, 1926, 27). دومینو برگه‌های رنگی چاپی یا دستی بود که صحنه‌های مذهبی را به‌تصویر می‌کشید (Wisse, 2005, 13). این کاغذهای تک‌برگ اولیه، به‌جز طرح، در کاربرد نیز تنوع داشتند که گاه برای تزیین دیوار یا سقف استفاده می‌شدند. ازسوی دیگر، همین کاغذها مبلمان، جعبه، کتاب، کمد، صندوق و ... را نیز زینت می‌دادند (Hoskin, 2005, 6) و از ورود حشرات و نفوذ گرد و غبار جلوگیری می‌کردند (Kelly, 2015). طبق نظر پاپیلون، تک برگ‌ها ابتدا ارزش چندانی نداشتند، از این رو زینت‌بخش خانه‌های اقشار ضعیف جامعه در حومهٔ پاریس بودند، اما با محبوب شدن آن‌ها تا پایان سدهٔ ۱۷ میلادی در تمامی خانه‌های مجلل پاریس کاربرد داشتند (Wisse, 2005, 14&15).



تصویر ۱. شبیه‌سازی چاپ قالبی روی کاغذهای رولی. منبع: https://thevictorianemporium.com .Access date27.2.2023

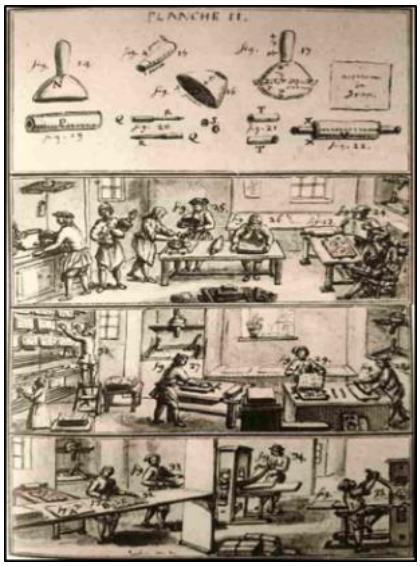
۲-۲. کاغذدیواری گونهٔ رولی: پیوستن تک‌برگ‌ها قبل از چاپ به‌هم، زمینهٔ ظهور کاغذدیواری به‌عنوان صنعتی مستقل را فراهم کرد. تک‌برگ‌ها در انگلستان و از اوایل ۱۶۹۳ میلادی به‌صورت رول درآمدند (Kelly, 2015) و نخستین دستگاه چاپ کاغذدیواری در سال ۱۷۸۵ میلادی، توسط «اوبرکمپ»[۲۲] در فرانسه اختراع شد (Garner, 2020). از منظری دیگر، «رابرت»[۲۳] فرانسوی برای اولین بار در سال ۱۷۹۹ میلادی ماشین کوچکی ساخت که کاغذهایی با طول زیاد تولید می‌کرد و بعدها در انگلستان کامل شد. در سال ۱۸۳۹ میلادی دستگاه چاپ کاغذدیواری ساخته شده توسط «پاتر»[۲۴] و «راس»[۲۵] (Sugden & Edmondson, 1926, 123, 125 & 221) در شرکت چاپ پنبه مستقر در دارون «لنکاوی»[۲۶] به‌عنوان یک اختراع به‌ثبت رسید (https://vam.ac.uk Access date 16.4. 2023). ماشین مزبور چهاررنگ بود و به‌جای قالب از غلتک برای انتقال طرح برروی کاغذ استفاده می‌شد. این دستگاه توانایی تولید ۴۰۰ رول کاغذ در روز داشت. دستگاه چاپ هشت‌رنگ در دههٔ ۱۸۵۰ میلادی و دستگاه چاپ بیست‌رنگ در سال ۱۸۷۴ میلادی معرفی شدند (Garner, 2020). به‌طور کلی کاغذهای طویلی که ابتدا با چاپ دستی (تصویر ۱) و سپس به‌وسیلهٔ ماشین چاپ منقش می‌شدند و نصب آن نیز با تک‌برگ‌ها متفاوت بود، کاغذدیواری رولی می‌نامند. درواقع پیشینهٔ این نوع کاغذها به کاغذدیواری‌های رولی «بوردیچون» (۱۴۸۱ میلادی) بازمی‌گردد و لویی یازدهم پیشگام استفاده از آن به‌شمار می‌رود (Hammers, 1962).

۳. تقسیم‌بندی کاغذدیواری براساس شیوه ساخت: در اواخر سدهٔ ۱۷ میلادی صنعت نوظهور کاغذدیواری روش‌های متنوعی برای تولید داشت که شامل قالب چوبی، نقاشی دستی، استنسیل و ترکیبی از آن‌ها بود (Hammers, 1962). بر این اساس کاغذهای دیواری از نظر شیوهٔ ساخت به سه گروه کاغذهای چاپی، کاغذهای نقاشی شده و کاغذهای ترکیبی تقسیم می‌شوند.

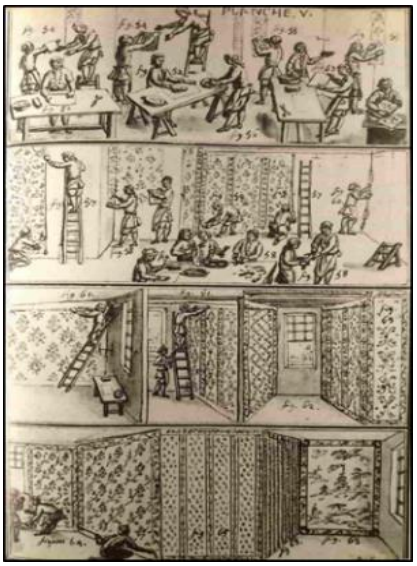
۱-۳. کاغذهای چاپی: اواخر سدهٔ ۱۷ میلادی، گونه‌های متنوعی از کاغذهای چاپی و رنگی وجود داشت که پاسخ‌گوی تقاضای بالای جامعهٔ آن زمان بود. علاوه‌بر کاغذهای دیواری که با تکنیک چاپ قالب چوبی ساخته می‌شدند، کاغذهایی با عنوان مرمرنما[۲۷]، تاپستری[۲۸]، پنبه‌ای[۲۹]، کاغذهای چسبان[۳۰] و فلاک یا مخمل‌نما[۳۱] به‌شیوهٔ چاپ‌دستی اجرا می‌شدند.

۱-۱-۳. کاغذهای چاپی به‌شیوهٔ قالب چوبی: چاپ با قالب‌های چوبی که ساده‌ترین شکل اولیهٔ چاپ بود، توسط مردم چین ابداع شد. احتمالاً «باسمه‌کاری»[۳۲] معادل این چاپ در ایران است (هانی طبائی، ۱۳۷۸، ۹). در روند چاپ قالبی برای تولید کاغذهای دیواری، الگوهای چندرنگ نیاز به استفاده از چندین قالب داشت. هر رنگ به‌طور جداگانه چاپ می‌شد، سپس کاغذ را آویزان می‌کردند تا قبل از چاپ رنگ بعدی خشک شود. این فرآیند دشوار به مهارت قابل توجهی نیاز داشت. به‌عنوان مثال، عملیاتی با ۳۰ قالب مختلف و ۱۵ رنگ ممکن بود ۴هفته طول بکشد. با توجه به زمان‌بَر بودن این چاپ، تنها ثروتمندان توانایی تأمین مخارج کاغذدیواری را داشتند. تصاویری توسط پاپیلون طراحی شده که در آن ابزارها و روند تولید ساده‌ترین کاغذدیواری (تصویر ۲) و همچنین نصب آن برروی دیوار (تصویر ۳) را نشان می‌دهد. تصویر ۳ نشان می‌دهد برای نصب کاغذها پس از صیقلی کردن دیوار و علامت‌گذاری، ورق‌ها یکی‌یکی نصب و لبه‌ها با کاغذ حاشیه کامل می‌شدند تا ناصافی‌ها را پنهان کنند. حاشیه‌ها در این زمان معمولاً طومارهای گل و شاخ و برگ بودند، اما بعدها طرح پرده‌سازی و گچبری نیز رواج یافت. کاغذ حاشیه کامل می‌شدند تا ناصافی‌ها را پنهان کنند. حاشیه‌ها در این زمان معمولاً طومارهای گل و شاخ و برگ بودند، اما بعدها طرح پرده‌سازی و گچبری نیز رواج یافت. آن‌ها همزمان و برروی یک ورق، چاپ شده و در حین نصب جدا می‌شدند. راه دیگر برای نصب کاغذ، ثابت کردن آن برروی بوم الیافی و قرار دادن برروی دیوار بود

(Wisse, 2005, 17). البته اولین شیوهٔ نصب کاغذدیواری، روش مستقیم با استفاده از میخ بود که با گذر زمان، کاغذها برروی بوم و بعدها به‌صورت مستقیم برروی گچ نصب شدند (Sugden & Edmondson, 1926, 17). تا سال ۱۸۴۰ میلادی (پیش از اختراع ماشین چاپ کاغذدیواری) همهٔ کاغذدیواری‌ها با روش چاپ قالبی تولید می‌شدند (https://vam.ac.uk Access date 16.4. 2023) (تصویر ۱). این نوع چاپ در گذر زمان تکامل قابل‌توجهی داشت و کاغذهای متنوعی را به‌وجود آورد که روش یکسان اما مضمون متفاوتی داشتند. طرح کاغذها از نقشمایه‌های ساده که بی وقفه تکرار می‌شدند به نقوش با مضامین و خاص و قابل توجه رسیدند. از جملهٔ آن‌ها می‌توان به کاغذهای پنبه‌ای، تاپستری، تزیینات جوی و کاغذهای سبک اتاق باسمه اشاره کرد. در ادامه به شرح مختصری از ویژگی‌های هر یک پرداخته می‌شود.



تصویر ۲. طراحی پاپیلون از مراحل تولید کاغذدیواری. ۱. ابزار مورد نیاز در فرآیند چاپ. ۲. مخلوط کردن رنگ، آماده‌سازی ابزار و استفاده از آن روی قالب. ۳. چاپ ورق‌ها، آویزان کردن آن‌ها به‌منظور خشک‌شدن. ۴. رطوبت‌گیری و مرتب‌کردن کاغذهای چاپ شده. منبع: Wisse, 2005, 17.



تصویر۳. طراحی پاپیلون از عملیات چسباندن کاغذ برروی دیوار. منبع: Wisse, 2005, 17.

۱-۱-۱-۳. کاغذهای چاپی موسوم به کاغذ پنبه‌ای: کاغذهای پنبه‌ای، نقوش برگرفته از منسوجات داشتند. این نقوش شامل گل‌های واقع‌گرایانه یا خلاصه شده و نقوش الگو گرفته از چیت‌های هندی می‌شد. تحریم‌های طولانی‌مدت واردات چیت‌های هندی، انگیزهٔ تقلید را در اروپاییان تقویت کرد تا طرح‌های خود را به‌جای پارچه برروی کاغذ چاپ کنند (Wisse, 2005, 19). بنابراین از عوامل تأثیرگذار در سیر تحول کاغذدیواری، تعامل مداوم آن با منسوجات بوده است.

۲-۱-۱-۳. کاغذهای تاپستری: نوع مرغوب‌تری از کاغذهای چاپی وجود داشت که چند کاغذ تکمیل‌کننده تصویری واحد بود و با افزودن صحنه‌های بیشتر، قابلیت گسترش تصویر تا بی‌نهایت فراهم می‌شد. موضوع این

کاغذها، معماری، تقلید از کاغذهای چینی و تاپستری‌ها بود و احتمالاً به‌همین خاطر به این نام مشهور شده‌اند. یکی از کاغذهای تاپستری با موضوع منظرهٔ مربوط به اواسط سدهٔ ۱۸ میلادی، در خانه‌ای در کانتون فریبورگ[۳۳] یافت شده که در تصویر ۴ مشاهده می‌شود. این کاغذدیواری متشکل از هشت برگ جداگانه، صحنهٔشکاری را به‌تصویر کشیده و می‌توان آن‌ها را پیش‌زمینهٔ کاغذهای سراسرنما[۳۴] دانست که حدود سال ۱۸۰۰ میلادی به‌بازار آمدند (Wisse, 2005, 17).

تصویر ۴. کاغذ تاپستری. خانه‌ای در کانتون فریبورگ سوئیس. ۱۷۴۲-۴۳ میلادی. منبع: Wisse, 2005, 18.

تصویر ۵. کاغذدیواری با طرح Toile de Jouy . منبع: Hammers, 1962.

۳-۱-۱-۳. تزیینات جُوی: «جان باتیست رِویلون»[۳۵] فرانسوی «تزیینات جُوی» را در هماهنگی با پارچه‌های جُوی، برروی کاغذدیواری طراحی کرد (Hammers, 1962). اصطلاح «Toile de Jouy» برای نوعی پارچهٔ نخی چاپی که در انگلیس و فرانسه تولید می‌شود به‌کار می‌رود. این پارچه‌ها برای اولین بار در کارخانهٔ جُوی که در سال ۱۷۶۰ میلادی توسط اوبرکمپ (مخترع دستگاه چاپ کاغذدیواری)، راه‌اندازی شده بود، تولید شدند. طرح‌های آن‌ها فقط با قالب‌های چوبی چاپ می‌شد، اما از سال ۱۷۷۰ میلادی استفاده از صفحات مسی نیز رایج شد (https://britannica.com Access date 18 .12.2022)، تزیینات جُوی تک‌رنگ (بنفش، قرمز، آبی، سبز و قهوه‌ای) بوده و بر زمینهٔ کتانی ساده چاپ می‌شد. نقوش اکثر کاغذها و پارچه‌های جُوی که هنوز هم تولید می‌شوند، صحنه‌های چوپانی، تاریخی و عاشقانه هستند (Hammers, 1962). تصویر ۵ نمونه‌ای از تزیینات جُوی برروی کاغذدیواری است.

۴-۱-۱-۳. کاغذهایی به‌سبک اتاق باسمه: با پیشرفت چاپ قالب چوبی در سدهٔ ۱۸ میلادی، طرح‌های متنوعی همچون گل‌های رُز، میخک، معماری و منظره در رنگ‌ها و سبک‌های مختلف چاپ می‌شد. با توجه به تصویر ۶، موجود از تالار دودینگتون[۳۶](https://vam.ac.uk Access date 16.4. 2023)، می‌توان اینگونه استنباط کرد که یکی از سبک‌های رایج در این زمان، تصاویر مناظر متنوع در قاب‌بندی‌هایی با گل‌ها و حشرات است. احتمالاً ایدهٔ منظره‌های درون‌قاب از اتاق‌های چاپ که در ایران و اروپا رایج بود، الهام گرفته شده‌اند. در تصویر ۷، قسمتی از تزیینات خانهٔ چرمی اصفهان مشاهده می‌شود که مناظر نقاشی‌شده یا عکس‌های مختلف برروی دیوار نصب شده و اطراف آن‌را با قاب‌بندی به‌وسیلهٔ نقوش تزیینی زینت داده‌اند.

۲-۱-۳. کاغذهای چاپی به تقلید از بافت چوب: در شماری از فضاهای داخلی به‌جامانده از نیمهٔ دوم قرن ۱۶ میلادی، دیوار، سقف و حتی مبلمان و ... با کاغذهایی که دارای طرح تقلیدی از بافت چوب یا منبت‌کاری هستند، تزیین شده است (Wisse, 2005, 10, 11 & 13).

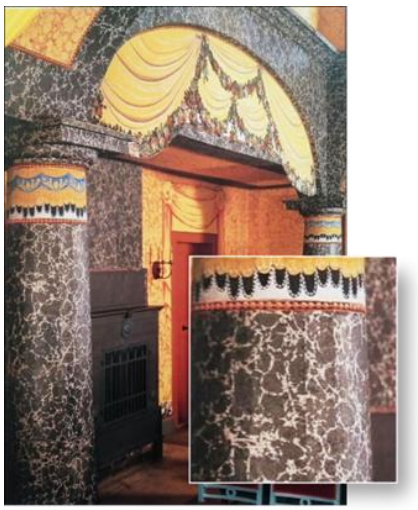
تصویر ۶. کاغذدیواری مشابه اتاق چاپ، تالار دودینگتون، ۱۷۶۰میلادی. منبع: (https://vam.ac.uk Access date 16.4. 2023).

تصویر ۷. قسمتی از تزیینات خانهٔ چرمی اصفهان. منبع: نگارندگان.

۳-۱-۳. کاغذهای چاپی به‌شیوهٔ مرمرنما: در اواخر سدهٔ ۱۶ میلادی، در فرانسه کاغذهایی تهیه می‌شد که طرح‌هایی مشابه سنگ مرمر داشت (Garner, 2020) که احتمالاً بی‌تأثیر از هنر شرق و ایران نبوده‌اند. گفته شده طرح‌های دومینو که بر کاغذهای کوچک چاپ می‌شدند، کپی از طرح‌های ابر و بادی بود که به‌عنوان جلد و آستر کتاب و جعبه از ایران به اروپا می‌آمدند. این ورق‌ها نه به‌صورت دستی رنگ‌آمیزی شده بودند و نه با قالب، چراکه تکنیک ابر و بادی، با شناور کردن رنگ‌ها روی سطح آب و انتقال به ورق‌های کاغذ مخصوص حاصل می‌شد (Sugden & Edmondson, 1926, 28). در تصویر ۸، بخشی از تئاتر خصوصی یک قصر مشاهده می‌شود که کاربرد کاغذدیواری با طرح مرمرنما را نشان می‌دهد. سطوح اصلی با دو رنگ کاغذ مرمرنما پوشیده و حاشیه‌های گل و نوارهای پارچه‌نما روی ستون‌ها احتمالاً به‌صورت قالبی چاپ و سپس بریده و نصب شده‌اند و اینگونه خطای بصری ایجاد کرده‌اند.

۴-۱-۳. کاغذهای چاپی موسوم به کاغذ چسبان: نوع دیگری از کاغذدیواری کاغذهای چسبان هستند. اولین نمونه‌های این کاغذ مربوط به سدهٔ ۱۷ میلادی است و به دو روش ساخته می‌شدند (Wisse, 2005, 19): الف. کاغذهای چسبان با طرح‌های اتفاقی که در آن دو ورق کاغذ هم‌اندازه با یک لایهٔ نازک چسب پوشانده شده، پس از طراحی برروی آن، چسباندن آن‌ها به‌هم و مخلوط شدن رنگ‌ها، جلوه‌های ویژه‌ای به‌وجود می‌آمد. ب. کاغذهای چسبان درخشان[۳۶] که در این روش نقش را در مخلوطی از سریشم ماهی و نشاسته به‌وجود آورده، سپس پودر براق برروی آن می‌پاشیدند. این روش تقریباً مشابه کاغذ زرافشان ایرانی در سدهٔ ۱۵ میلادی است که از پودر طلا در آن استفاده می‌شده است. بنابراین می‌توان زرافشان را پیش‌زمینهٔ کاغذهای درخشان اروپایی دانست (پورتر، ۱۳۸۹، ۷۳).

۵-۱-۳. کاغذهای چاپی موسوم به کاغذ فلاک (مخمل‌نما): «فلاک» تکنیکی در صنایع نساجی است که «فرانسیس»[۳۷] در حدود ۱۶۲۰ میلادی در فرانسه معرفی کرد (Hammers, 1962). در این شیوه ابتدا سطح پارچه با چسب پوشانیده، سپس الیاف کوتاه[۳۸] (معمولاً ویسکوز) توسط ماشین به‌صورت عمودی به سطح پارچه چسبانده شده و به این ترتیب، بافتی مشابه مخمل یا جیر ایجاد می‌شود. چنانچه چسب به‌صورت طرحی مشخص برروی پارچه آورده شود، فقط در نواحی چسبناک، نقش برروی پارچه ایجاد می‌شود (توانایی، ۱۳۷۱، ۱۴۶- ۱۴۷). در سال ۱۶۳۴ میلادی لانیر[۳۹]، پشم‌های رنگی را به‌جای پارچه، روی کاغذهای رنگ شده اعمال کرد و مخترع کاغذ فلاک شد. یافت شدن این نوع کاغذدیواری در خانه‌های ثروتمندان، دلیلی بر گران بودن آن‌ها نسبت به دیگر کاغذهای چاپی است (https://vam.ac.uk Access date 16.4. 2023). در خانهٔ وثیق انصاری اصفهان کاغذهای دیواری به‌سبک فلاک یافت شده که در تصویر ۹ دیده می‌شود.



تصویر ۸. بخشی از مجموعهٔ تئاتر قلعهٔ کوچبرگ در حوالی ویمار. ۱۷۹۰ میلادی. منبع: Wisse, 2005, 20.

تصویر ۹. کاغذدیواری فلاک، خانهٔ وثیق انصاری، اصفهان. منبع: نگارندگان.

۲-۳. کاغذهای نقاشی شده: کاغذدیواری‌های نقاشی شده احتمالاً تداوم نقاشی برروی دیوار یا بوم بودند که تنها بستر خلق اثر را تغییر دادند؛ چراکه به‌صورت دستی و مستقیم نقاشی می‌شدند و فرآیند چاپ در خلق این آثار جایگاهی نداشت. کاغذدیواری‌های چینی ازجملهٔ این دسته هستند که به‌دلیل جنس زمینه، فن اجرا و مضمون، از کاغذهای اروپایی متمایزند(https://vam.ac.uk Access date 16.4. 2023).

۱-۲-۳. کاغذدیواری چینی: اغلب فرض بر این است که چون چینی‌ها مخترع کاغذ بودند، پس اولین کاربران کاغذدیواری نیز بوده‌اند، اما به عقیدهٔ پژوهشگران، چینی‌ها و ژاپنی‌ها هیچکدام نخستین کاربران کاغذدیواری نبودند (Sanborn, 1905, 2). با وجود این، نمی‌توان تأثیر کاغذهای چینی را در صنعت کاغذدیواری نادیده گرفت. «هامرز» معتقد است که تجارت کاغذهای بزرگ و محبوب چینی، توسط بازرگانان هلندی و پرتغالی، از اواسط سدهٔ ۱۶ میلادی اتفاق افتاد (Hammers, 1926)، اما «وُو» بر این نظر است که کاغذدیواری‌های چینی توسط کمپانی‌های هند شرقی اروپا (Wells-Cole, 2005, 25) به‌همراه کالاهایی مثل چای، ابریشم و دیگر کالاهای تجملی در اواخر سدهٔ ۱۷ میلادی از چین به اروپا وارد می‌شدند. وی همچنین در ارتباط با نقوش این کاغذها

معتقد است که هنرمند چینی از ترکیب تصاویر، مواد و تکنیک‌های برگرفته از سنت‌های فرهنگ تصویری چینی با یک قالب تزیینی غربی، کالایی چینی- اروپایی خلق کرده است (Wu, 2018). کاغذهای چینی برخلاف کاغذهای اروپایی برروی ابریشم نقاشی می‌شدند و صحنه‌های تکراری نداشتند. مضمون آن‌ها در دو دستهٔ عمده جای می‌گیرند. دستهٔ اول نمایانگر فعالیت‌های زندگی روزمرهٔ چینیان بود (تصویر ۱۰ الف). دستهٔ دوم پرندگان را در منظره‌ای از درختان و بوته‌ها با نهایت ظرافت و زیبایی به‌تصویر می‌کشید (تصویر ۱۰ ب) https://vam.ac.uk (Access date 16.4. 2023). احتمالاً هرکدام از این کاغذها برای پوشش دیوارهای یک اتاق به‌کار می‌رفت. «سوگدن» می‌نویسد که چینی‌ها از کاغذدیواری‌هایی با طرح معماری برای اهداف آیینی استفاده می‌کردند (Sugden & Edmondson, 1926, 99). اما به عقیدهٔ «وُو» باوجود طرح‌های وام‌گرفته از فرهنگ تصویری چینی، کاربرد کاغذدیواری‌ها در تاریخ چین ثبت نشده، چراکه تنها جهت صدور به اروپا تولید می‌شدند (Wu, 2018). فرآیند زمان‌بَر تولید و شیوهٔ متفاوت نصب کاغذهای چینی، عاملی جهت گران‌تر شدن آن‌ها نسبت به کاغذهای اروپایی بود. آن‌ها یکی از محبوب‌ترین کالاها در میان مخاطبان بریتانیایی در طول سدهٔ ۱۸ و ۱۹ میلادی بودند و به‌عنوان کانون تزیینی خانه‌های باشکوه سلطنتی اروپا به‌کار گرفته می‌شدند، از این رو تأثیر به‌سزایی در سنت‌های تزیینی اروپا داشتند. از دیدگاه «کلیفورد»[۴۰]، «مسأله جالب‌توجه در مورد این کالاها، تأثیرگذاری گستردهٔ آن‌ها در مقابل تعداد اندکی بود که تولید می‌شد» (Wu, 2018). در اوایل دههٔ ۱۸۰۰ میلادی در اروپا نقاشی‌های دیواری یا تصاویر تمام‌دیواری معرفی شد (Wisse, 2005, 17). به‌نظر می‌رسد محبوبیت کاغذهای چینی انگیزهٔ تقلید این کاغذها را در اروپاییان تقویت و به تولید کاغذهای موسوم به پانوراما منجر شده است. تکنیک ساخت کاغذهای پانوراما‌ی اروپایی، ترکیبی از روش چاپ قالبی و نقاشی بوده است. از آنجا که تعداد زیادی قالب چوبی برای یک منظره لازم است و حکاکی آن هزینه‌بَر، برخی منظره‌ها و حاشیه‌ها مستقیماً برروی کاغذ نقاشی می‌شدند. اختراع چاپ ماشینی به‌تدریج هزینه‌های هنگفت آن را در اواسط سدهٔ ۱۹ میلادی کاهش داد (Hammers, 1962).

الف ب

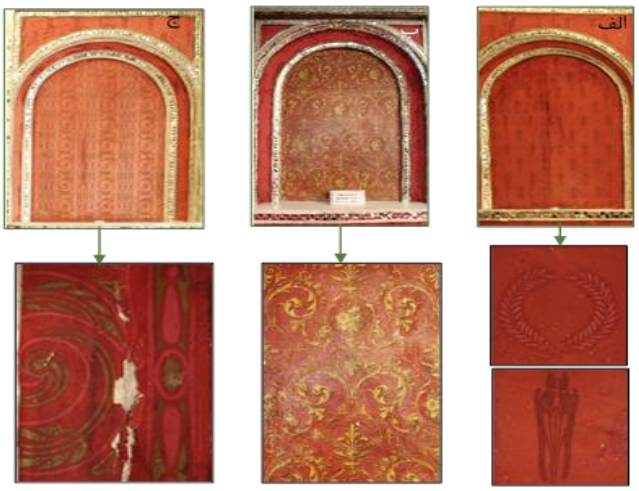
تصویر ۱۰. الف. کاغذدیواری چینی با موضوع «فعالیت روزانه»، ۱۷۹۰-۱۸۰۰ میلادی. **ب.** کاغذدیواری چینی با موضوع «گیاهان و پرندگان»، ۱۷۵۰-۱۸۰۰ م. منبع: https://vam.ac.uk Access date 16.4. 2023.

۳-۳. کاغذهای ترکیبی: پیشرفت مداوم در صنعت کاغذدیواری منجربه گسترش تولید و تقاضا برای استفاده از آن شد. افزایش رقبا، صنعت‌گران این حوزه را به تولید طرح‌هایی جذاب‌تر واداشت، اما محدودیت در روش‌های چاپ، آن‌ها را ملزم به استفاده از روش‌های ترکیبی چاپ دستی، نقاشی و چاپ ماشینی کرد.

مواجههٔ ایرانیان عصر قاجار با ورود کاغذدیواری

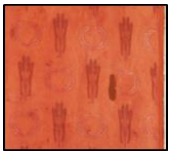
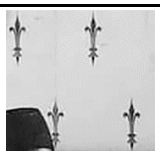
دیوارنگاره‌ها در هر دوره بیانگر رویدادهای زمان ازجمله پیشرفت، تغییر، پیروزی و انحطاط بودند که در بیان فرهنگ زمانه خودنمایی می‌کردند. آرایه‌های معماری دورهٔ قاجار یکی از مهمترین اسناد برجای مانده از این تغییرات هستند؛ چراکه ورود مدرنیته به ایران در عصر قاجار و پیامدهای ناشی از آن، هنر و فرهنگ ایرانی را نیز تحت‌تأثیر قرار داد. «میرزا مِلکُم خان»- به‌عنوان بارزترین چهرهٔ تجددگرا، دربارهٔ فراگیری مدنیت غربی (گفتمان تجدد) عقیده دارد: «از شرایط تکامل هیئت اجتماع و موجد خوشبختی و سعادت آدمی است. بنابراین شرط فرزانگی و خردمندی آن است که آیین تمدن اروپایی را از جان و دل بپذیریم و جهت فکری خود را با سیر تکامل تاریخ و روح زمان دمساز کنیم» (آجودانی، ۱۳۸۲، ۲۸۲- ۲۸۳). عناصر اصلی و محوری این گفتمان، شامل سه مفهوم اصلی «مشروطه‌گرایی»[۴۱]، «ناسیونالیسم باستان‌گرایانه»[۴۲] و «سکولاریسم»[۴۳] است (اشرف نظری، ۱۳۸۸). در اوایل دورهٔ قاجار، ایران به‌سبب موقعیت جغرافیایی و دوری از مراکز در حال پیشرفت، به یکی از عقب‌مانده‌ترین کشورهای آسیایی تبدیل شد. شرایط موجود، ناصرالدین‌شاه را بر آن داشت که در بازگشت از سفر اروپا برای رسانیدن ایران به جایگاه کشورهای متمدن، ساختار حکومت را تغییر دهد (سرنا، ۱۳۶۳، ۷۵). بنابراین وی را می‌توان به‌عنوان یکی از مهمترین پیشگامان ورود مدرنیته به ایران دانست. سلطنت ناصرالدین‌شاه (۱۸۴۸-۱۸۹۶ میلادی) همزمان با عصر ملکه ویکتوریا[۴۴] و تغییرات عمدهٔ فرهنگی، اقتصادی و فن‌آوری در انگلستان بود (Briggs, 1984, 130-134). مسافرت‌های دوستانهٔ ناصرالدین‌شاه به سرزمین‌های بیگانه و غیرمسلمان که از منظر «کُرزُن»[۴۵] اقدامی بزرگ تلقی شده (کرزن، ۱۳۸۰، ۵۳۰) یکی از عوامل مهم در تغییر و نوآوری سلیقهٔ ایرانیان بود. ناصرالدین‌شاه به‌عنوان پادشاهی قدرتمند حامی هنرهای گوناگون بود. تماس او با دنیای غرب نیز بر نوآوری‌هایِ متعدد عصر وی، تأثیر به‌سزایی گذاشت (اوری، هامبلی و ملویل، ۱۳۸۹، ۱۵۷). انعکاس این ارتباطات بین‌المللی، استقبال تولید و استفاده از اشکال جدیدی از هنر و فرهنگ در جامعه بود. همزمان با گسترش ارتباط با دولت‌های غربی و پذیرش فرهنگ اروپایی توسط پادشاه و دربار، مردم نیز سعی می‌کردند با الگوبرداری از آن‌ها، پیشرفت کرده یا به اصطلاح متجدد شوند (شمیم، ۱۳۸۷، ۱۷۲). ازجمله پدیده‌های مهم فرهنگی دیگر که نقش مؤثری در تغییر سلیقه‌ی ایرانیان قاجار داشت، ورود مطبوعات به فضای فرهنگی جامعه (شریعت‌پناهی، ۱۳۷۲، ۱۲۲) و ورود صنعت عکاسی به ایران بود. مجموع این تحولات سبب حضور عناصر معماری غربی در عصر قاجار شد و ابتدا تأثیر خود را بر ساختمان‌های سلطنتی و اشراف، سپس بناهای عمومی و بناهای مذهبی گذاشت (سجادزاده، دریایی، ابراهیمی و مصری، ۱۳۹۵). تزیینات معماری رایج در اغلب بناهای این دوره که پژوهشگران گزارش داده‌اند شاملِ انواع گچبری، کاشیکاری، آجرکاری، نقاشی، تزیینات چوبی، تزیینات شیشه‌ای و تزیینات سنگی بوده است (شیخی و دهقان منشادی، ۱۴۰۱؛ ذاکرزاده و قربانی‌نیا، ۱۴۰۱). علاوه‌بر موارد مذکور، استفاده از پارچه و کاغذدیواری به‌عنوان کالای تجاری- وارداتی یا هدیه‌ای نفیس و کمیاب در تعداد محدودی از کاخ‌ها و خانه‌های ایرانی قاجاری جای خود را باز کرد. قیمت بالای کاغذدیواری که محصولی تجملی محسوب می‌شد، مانعی جهت دسترسی عموم مردم ایران به آن بود و تنها طبقهٔ خاصی از جامعه آن زمان شامل شاه، سران حکومتی و تجار، امکان تهیه و استفاده از آن را پیدا کردند. ازجمله مکان‌های بازمانده از دورهٔ قاجار که در بخشی از تزیینات آن‌ها پارچه و کاغذدیواری قابل مشاهده است، می‌توان به کاخ گلستان، کاخ باغچه جوق ماکو، خانهٔ وثیق انصاری اصفهان، خانهٔ سرتیپ سدهی خمینی‌شهر، خانهٔ عامری‌های کاشان و کاخ شهرستانک اشاره کرد. همانگونه که در جدول ۱ مشاهده می‌شود، علاوه‌بر ناصرالدین‌شاه، مالکان دیگر بناها نیز که عمدتاً از درباریان، رجال سیاسی و

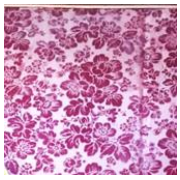
ثروتمندان بودند، از پیشگامان استفاده از کاغذدیواری در ایران به‌حساب می‌آیند. ناصرالدین‌شاه با پوشاندن دیوارهای عمارت الماس با کاغذدیواری‌های وارداتی، گونه‌های آرایهٔ وابسته به معماری در ایران را افزایش داد. مدرک مستندی در ارتباط با زمان نصب کاغذدیواری‌ها در تالار الماس و تولیدکنندهٔ آن وجود ندارد. آنچه در حال حاضر مشاهده می‌شود، کاغذهایی در سه طرح مختلف، با رنگ‌های گرم و عمدتاً قرمز هستند (تصویر ۱۱. الف). اگرچه «حشمتی»، مرمت‌گر این بنا، عقیده دارد، کل فضا با یک‌گونه طرح از کاغذدیواری فرانسوی، پوشانده شده که به‌دلیل آسیب‌دیدگی در طی مرمت دههٔ ۶۰ شمسی دو طرح کاغذ دیگر که به طرح اصلی نزدیک بود، انتخاب و برروی دیوارها نصب شده است (بابائی کله‌مسیحی، یزدانی، زمانی و جوکار، ۱۴۰۱) اما نظر «ذکا» قدری متفاوت است. وی یک دهه پیش از مرمت کاخ از وجود انواع کاغذدیواری در این مکان گزارش می‌دهد و می‌گوید: «دیوارها با انواع کاغذدیواری خارجی پوشانیده شده است» (ذکا، ۱۳۴۹، ۲۸۲). طرح کاغذهای اصلی که نقوش انتزاعی شبیه به گل زعفران با دو سایهٔ تیره‌رنگ و حلقهٔ خوشه‌های گندم در پس‌زمینهٔ آن را نشان می‌دهد، در تصویر ۱۱. الف مشاهده می‌شود. طرح دو کاغذدیواری دیگر که احتمالاً ذکا و حشمتی مطرح می‌کنند، تصویر ۱۱. ب و ۱۱. ج هستند.



تصویر ۱۱. کاغذدیواری‌های عمارت الماس. کاخ گلستان. **الف.** قسمتی از کاغذدیواری با نقش دو خوشهٔ گندم و یک طرح گیاهی انتزاعی. **ب و ج.** کاغذهای دیواری قرار گرفته روی کاغذ اصلی. احتمالاً پهلوی. منبع: صالحیه، ۱۳۹۹(آرشیو شخصی).

جدول ۱. پیشگامان استفاده از کاغذدیواری در ایران. منبع: نگارندگان.

ردیف	تصویر بخشی از بنا	تصویر کاغذدیواری	نقش‌مایه	توضیحات
۱				نخستین پیشگام کاغذدیواری در ایران/ کاغذدیواری فرانسوی زمینه قرمز.
تهران، کاخ گلستان/ تالار الماس ناصرالدین‌شاه قاجار				
۲				استناد براساس عکس موجود از کاغذدیواری در این مکان.
تهران، کاخ‌شهرستانک/ ناصرالدین‌شاه قاجار				

ردیف	تصویر بخشی از بنا	تصویر کاغذدیواری	نقش‌مایه	توضیحات
۳				پوشش سقف و دیوارهای اتاق شاه‌نشین (سفره‌خانه) و بخش حاشیهٔ تالارها با کاغذهای دیواری/ ورق فلزی، فلاک و پنبه‌ای/ احتمالاً وارداتی از هند.
اصفهان، خانهٔ وثیق انصاری/ مشیرالملک انصاری				
۴				استناد براساس عکس موجود از کاغذدیواری در این مکان.
کاشان، خانهٔ عامری‌ها/ میرزا حسین‌خان سهام‌السلطنه				
۵				پوشش سقف تالار حوض‌خانه و تالار آینه به‌وسیلهٔ کاغذدیواری روسی/ نقوش گیاهی و جانوری.
خمینی‌شهر اصفهان، خانهٔ سرتیپ سدهی/ محمدحسین امینی سدهی				
۶				پوشش کامل اتاق موزه و پذیرایی/ نقوش گیاهی.
ماکو، کاخ باغچهٔ جوق/ سردار ماکو				

نکتهٔ قابل‌توجه دیگر، تنوع بی‌نظیر طرح و نقش پوشش‌های دیواری بعضی خانه‌ها، ازجمله خانهٔ وثیق انصاری است. پوشش‌های دیواری این خانه که متعلق به «مشیرالملک انصاری»، وزیر «ظل‌السلطان» است، پارچه‌ای و کاغذی هستند. گستردگی طرح و نقش در این مکان نشان‌دهندهٔ محبوبیت، اهمیت و رواج این محصول در میان درباریان زمان قاجار است به‌گونه‌ای که می‌توان کاغذدیواری را یکی از آرایه‌های نوین در تزیینات فضای داخلی معماری این دوره دانست. نقوش اسطوره‌ای و قابل‌تطبیق با نقوش تئاتر وایانگ، بیان متفاوتی از مضامین نقوش پارچه‌ها و کاغذدیواری‌های این بناست که داستان آرجونا را از کتاب «مهابهاراتا» شرح می‌دهد (تصویر ۱۲). پارچهٔ دیواری دیگر نشان می‌دهد در سال ۱۲۹۹ هـ‌ق به‌سفارش شرکت نقشینه در زمان حکومت ظل‌السلطان بر اصفهان بافته شده‌اند (تصویر ۱۳) (بابائی کله مسیحی و همکاران، ۱۴۰۱).

تصویر ۱۲. پارچهٔ دیواری اتاق جانبی در خانهٔ وثیق انصاری با مضمون «تئاتر وایانگ». منبع: نگارندگان.

تصویر ۱۳. قسمتی از پارچهٔ دیواری با کتیبه، ۱۲۹۹، «نقشینهٔ حضرت والا ظل‌السلطان روحنا فداه». منبع: نگارندگان.

الف ب ج

تصویر ۱۴. نمونه کاغذهای دیواری در خانه وثیق انصاری اصفهان. **الف.** سقف سفره‌خانه و اتاق جانبی. چاپ چندرنگ، **ب.** تالار سفره‌خانه. نقوش ورق فلزی روی کاغذ، **ج.** اتاق جانبی، چاپ چندرنگ روی زمینه طلایی. منبع: نگارندگان.

علاوه‌بر پوشش‌های پارچه‌ای متنوع خانهٔ وثیق، پوشش‌های کاغذی آن نیز جالب‌توجه هستند. این کاغذهای دیواری در فضای اجتماعی سفره‌خانه نصب شده‌اند. همانگونه که در تصویر ۱۴ مشخص است، طرح و رنگ آن‌ها عمدتاً نقشمایه‌های اروپایی (۱۴ الف) با گل‌های یاس، صدتومانی، زنگوله‌ای و بگونیا هستند و شیوهٔ تولید تعدادی از آن‌ها استفاده از ورق‌های فلزی و منحصربه‌فرد طلایی‌رنگ است (۱۴ ب و ج) که در هیچ‌یک از تقسیم‌بندی‌های پیشین کاغذدیواری مشاهده نشده است؛ بنابراین می‌توان آن را کالایی کاملاً سفارشی و ویژه برای صاحبِ خانهٔ وثیق انصاری در نظر گرفت. همچنین تنوع بالای جنس (پارچه و کاغذ)، شیوهٔ اجرای نقش (چاپ قالبی و ماشینی) و تنوع مضمونی نقوش (گیاهی، هندسی، پیکره‌ای، روایی، رقم و تاریخ)، دلیل دیگری بر سفارشی بودن آن‌هاست. در خانهٔ عامری‌های کاشان، کاغذدیواری فضای ازاره یکی از تالارها را پوشانیده و دارای نقشمایه‌های سادهٔ اروپایی است. این نقوش که با آب‌طلا طراحی شده، امروزه به‌رنگ سبز درآمده‌اند. این کاغذها توسط تاجران فرش که از نزدیکان «سهام‌السلطنه عامری» (حاکم وقت کاشان) بودند از روسیه وارد شدند (بابائی، ۱۳۹۹). در کاخ باغچه جوق ماکو سه گروه نقش کاغذدیواری مشاهده می‌شود: الف. قاب‌بندی هندسی سطح به‌صورت مربع قناس که در ترسیمات هندسهٔ اسلامی جایگاه ویژه‌ای دارد (تصویر ۱۵)، ب. قاب‌بندی‌های اروپایی که در کاشی‌های قاجاری نیز مشاهده می‌شود. ج. دسته گل‌های صورتی پُرکنندهٔ کل سطوح (جدول ۱، ردیف ۶).

تصویر ۱۵. الف. بخشی از تالار باغچه جوق ماکو دارای کاغذدیواری. **ب.** کاغذدیواری با طرح مربع قناس و ستاره شش‌پر. منبع: https://upload.wikimedia.org/ /Baghche_joogh Access date (19.10.2023)

در میان بناهای دورهٔ قاجار، کاخ گلستان به‌عنوان خاستگاه کاربرد کاغذدیواری در ایران مطرح است، اما خانهٔ وثیق انصاری را می‌توان از متنوع‌ترین نمونه‌های کاغذدیواری به‌شمار آورد. خانهٔ عامری‌ها گرچه محدودترین کاربرد کاغذدیواری را نشان می‌دهد، اما کاربرد آب‌طلا در ترسیم نقوش، آن را به نمونه‌ای منحصربه‌فرد تبدیل کرده است. کاخ باغچه جوق ماکو نیز از بیشترین میزان نقوش پُرکنندهٔ سطح به‌صورت دسته‌گل و قاب‌بندی برخوردار است و تنها نمونه‌ای است که سطوح کاغذدیوارهای آن با طرح هندسی مربع قناس که تا حدودی گویای ترسیمات هندسهٔ اسلامی است پوشیده شده است. همانگونه که در نمودار ۲ مشاهده می‌شود، هریک از بناهای مورد پژوهش ویژگی منحصربه‌فردی نسبت به دیگری دارد. براساس داده‌های حاصل از نمودار ۲ و جدول ۱ می‌توان مضمون و ویژگی کاغذدیواری‌ها را که به‌گونه‌ای تصاویر نوظهور غربی در آرایه‌های معماری بودند، به ۴ نوع تقسیم‌بندی کرد: الف. انواع گل‌های طبیعی و انتزاعی برروی زمینه‌های روشن و تیره در کنار پرندگان و حشرات. ب. قرارگیری نقوش گیاهی درون قاب‌بندی‌های هندسی (یادآور قاب‌بندی در کاشی‌نگاری‌های این دوره). ج. نقوش هندسی یا تک‌نقش‌ها به‌فواصل منظم روی زمینه. د. قاب‌بندی‌های متنوع پُرکنندهٔ کل زمینه.

نمودار ۲. ویژگی کاغذدیواری‌ها در کاخ‌ها و خانه‌های درباری دورهٔ قاجار. منبع: نگارندگان.

بحث پیش از نتیجه‌گیری

از نظر ورود کاغذدیواری به‌جوامع اروپایی و طبقات مختلف اجتماعی به‌عنوان مخاطبان این محصول، می‌توان گفت که کاغذدیواری در دنیا جایگزینی برای دیوارآویزهای گران‌قیمت بود و توسط طبقهٔ پایین جامعه وارد عرصه شد تا از این طریق از نمونه‌های کپی شده و ارزان‌تر تهیه و استفاده کنند، با این تفاوت که کاغذهای دیواری در ایران دورهٔ قاجار، محصولی تجملاتی جهت همگام شدن دربار با دیدگاه غرب‌گرایی بود. از منظری دیگر، نبود سند یا گزارشی مبنی‌بر کاربرد کاغذدیواری در خانهٔ عوام دورهٔ قاجار نشان می‌دهد که احتمالاً قیمت بالای پوشش‌های دیواری مانعی برای استفاده از آن‌ها به‌صورت عمومی بوده است. کاغذدیواری‌ها ابتدا تک‌برگ‌هایی بودند که نه‌تنها برای تزیین دیوار به‌کار می‌رفتند، بلکه کلیهٔ لوازم خانه را زینت می‌دادند. این کاغذها نقوش ساده‌ای داشتند، اما با گذر زمان طرح‌های تکرارشونده به‌وجود آمد و لزوم نصب شدن برروی دیوار برای ایجاد یک الگوی بزرگ متداوم ضرورت یافت. با وجود رول شدن کاغذها و شکوفایی این صنعت، همچنان استفاده از چاپ قالبی تداوم داشت، اما طولانی شدن فرآیند چاپ قالبی، عاملی جهت افزایش قیمت آن‌ها بود. محصولی که زمانی برای فقرا ساخته شده بود، اکنون کالایی تجملی به‌حساب می‌آمد که اقشار متوسط جامعه نیز نمی‌توانستند از آن استفاده کنند، اما با گذشت بیش از یک قرن (سدهٔ ۱۸ میلادی)، رخدادهای مهمی در این صنعت به‌وقوع پیوست. از مهمترین آن‌ها می‌توان به اختراع ماشین چاپ کاغذدیواری در سال ۱۷۵۸ میلادی اشاره کرد. در سال ۱۸۳۶ میلادی همزمان با عصر ویکتوریا، کاغذدیواری‌ها و دیوارپوش‌ها به مهمترین عنصر در دکوراسیون داخلی تبدیل شد و پوشش‌های دیواری در دسترس همه قرار گرفت. درواقع دلیل فراگیر شدن آن، اختراع تکنیک‌های تولید انبوه و لغو مالیات کاغذدیواری در سال ۱۸۳۶ میلادی بود که از ۱۲۴ سال قبل در زمان سلطنت ملکه آنه[۴۶] برقرار شده و مانعی بزرگ برای استفادهٔ گسترده از کاغذدیواری توسط همهٔ افراد به‌جز ثروتمندان بود (Parissien, 1995, 192). اختراع ماشین چاپ چهار، هشت و بیست رنگ طی ۲۵ سال، منجربه کاهش قیمت کاغذدیواری، خارج شدن این محصول از انحصار ثروتمندان و قرار گرفتن در دسترس عموم جامعه شد. در جدول ۲ روند تکامل و رویدادهای مهم تاریخی در صنعت کاغذدیواری ذکر شده است.

جدول ۲. رویدادهای مهم در سیر تحول کاغذدیواری در جهان و ایران. منبع: نگارندگان.

ردیف	گاه‌نگاری کاغذدیواری از ابتدا تا سدهٔ ۱۹ میلادی	زمان/ میلادی
۱	کاغذ برنج توسط چینیان به دیوار چسبانیده شد.	۲۰۰ پ. م
۲	تکنیک استفاده از پارچه‌های کتانی طرح‌دار روی دیوار در خاورمیانه گسترش یافت.	سده ۸
۳	شمایل مذهبی روی دیوار توسط کلیشهٔ چوبی چاپ و یا رنگ‌آمیزی می‌شد.	اوایل سده ۱۳
۴	۵۰ رول کاغذ قابل‌حمل با نقش فرشتگان توسط لویی یازدهم سفارش داده شد.	۱۴۸۱
۵	جهت جلوگیری از نفوذ گردوغبار، حشرات به بنا و تزیین دیوار، مبلمان و تک‌برگ‌ها به‌وجود آمدند.	اواخر سده ۱۵
۶	کاغذهای دومینو با طرح‌های مرمرنما و ابر و بادی در فرانسه اختراع شد.	۱۵۹۹
۷	کاغذدیواری‌های چینی به اروپا وارد شد.	سده ۱۶-۱۷
۸	پارچه‌های فلاک توسط فرانسیس در فرانسه معرفی شد.	۱۶۲۰
۹	کاغذهای فلاک رنگی توسط لانیِر ابداع شد.	۱۶۳۴
۱۰	طرح‌های متداوم و تکرارشونده برروی تک‌برگ‌ها توسط پاپیلون اختراع شد.	۱۶۷۵
۱۱	تک‌برگ‌ها در انگلستان به‌شیوهٔ رولی مورد استفاده قرار گرفت.	۱۶۹۳

ردیف	گاه‌نگاری کاغذدیواری از ابتدا تا سدهٔ ۱۹ میلادی	زمان/ میلادی
۱۲	کاغذدیواری به‌صورت مستقیم برروی دیوار نصب شد.	نیمه دوم سده ۱۸
۱۳	اولین دستگاه چاپ کاغذدیواری در فرانسه توسط اوبرکمپ اختراع شد.	۱۷۸۵
۱۴	رابرت در فرانسه فرآیندی را برای تولید رول‌های بی‌پایان طراحی کرد.	۱۷۹۸
۱۵	در انگلستان ماشین تولید کاغذهای طولی بی‌پایان و به‌صورت رول‌های پیوسته ساخته شد.	۱۸۰۷
۱۶	دستگاه چاپ غلتکی کاغذدیواری ۴ رنگ در انگلستان اختراع شد.	۱۸۳۹
۱۷	دستگاه چاپ ۸ رنگ کاغذدیواری اختراع شد.	۱۸۵۰
۱۸	اختراع رنگ‌های آنیلین سبب افزایش تنوع رنگ و کاهش قیمت رنگ‌های کاغذدیواری شد.	۱۸۵۶
۱۹	دستگاه چاپ ۲۰ رنگ کاغذدیواری اختراع شد.	۱۸۷۴
۲۰	کاغذدیواری توسط توسط ناصرالدین‌شاه به ایران وارد شد.	نیمه دوم سده ۱۹
۲۱	جِفری و همکاران کاغذدیواری‌های بهداشتی موسوم به «زیبای خفته» با ویژگی قابلیت شستشو و بدون آرسنیک را اختراع کردند.	دهه ۱۸۸۰
۲۲	چسب کاغذدیواری توسط سیجِل اختراع شد.	۱۸۸۸
۲۳	نخستین کاغذدیواری قابل‌شستشو، ویژهٔ مهدکودک‌ها، توسط «گرین‌وی»[۴۷] تصویرسازی و تولید شد.	۱۸۹۳
۲۴	«عصر طلایی کاغذدیواری»: دستگاه مکانیکی ابریشم امکان تولید انواع کاغذدیواری را فراهم کرد.	دهه ۱۹۲۰

آنچه در جدول بالا ملاحظه می‌شود، روند تولید کاغذدیواری تا جهانی شدن آن بیش از دو هزار سال را بیان می‌کند که تاکنون در منبع جامعی به آن پرداخته نشده است. کاغذدیواری که در سدهٔ ۱۹ میلادی به یک سلیقهٔ جهان‌شمول تبدیل شده بود، همزمان با حکومت ناصرالدین‌شاه قاجار و سفرهای پیاپی او به فرنگ وارد ایران شد و در کنار دیگر آرایه‌های کاخ گلستان به‌کار گرفته شد، سپس جایگاه خود را در میان طبقهٔ اشراف باز کرد. مواجههٔ درباریان عصر قاجار با این پوشش نوین را می‌توان یک رویداد تأثیرگذار فرهنگی و بازتاب‌دهندهٔ شرایط سیاسی و اجتماعی این دوره دانست. با این وجود نمونه‌های در دسترس قاجاری، تنوع تقسیم‌بندی کاغذدیواری‌های سطح جهانی را که پیش‌تر معرفی شد نداشتند. همچنین تعداد اندک نمونه‌های موجود قاجاری در ایران نشان می‌دهد، در زمانی که کاربرد کاغذدیواری در دنیا عمومیت یافته و همهٔ اقشار جامعه با سلایق گوناگون می‌توانستند از آن استفاده کنند، اما در ایران استفاده از آن صرفاً به‌عنوان یکی از نشانه‌های نوگرایی و وجه تمایز متمولین از دیگر اقشار جامعه بوده است.

نتیجه‌گیری

باتوجه به یافته‌های پژوهش می‌توان دریافت که کاغذدیواری یک اختراع فردی نبوده، بلکه نتیجهٔ چندین تحول پیاپی در نقاط مختلف دنیاست. همچنین به‌خاطر نبود نمونه‌ها و مکان‌های بازمانده از این دورهٔ زمانی، نمی‌توان زمان و مکان مشخصی را به‌عنوان زمان آغاز تولید و استفاده از آن در نظر گرفت، چراکه کاغذدیواری در طول زمان و طی فرآیندهای متعددی تکامل یافته و به‌شکل امروزی درآمده است. با وجود این چینیان با اختراع کاغذ به‌عنوان نخستین تفکر شکل‌گیری کاغذدیواری و فرانسوی‌ها با تأثیر به‌سزایی که بر فرآیندهای مورد استفادهٔ کاغذدیواری تا سدهٔ ۱۹ میلادی گذاشتند، مطرح هستند. براساس یافته‌های پژوهش به‌نظر می‌رسد همزمانی دوران ویکتوریا (که اوج محبوبیت و پیشرفت کاغذدیواری بود) با عهد ناصری، پادشاه نوگرای ایران را برای وارد کردن کاغذدیواری تحت‌تأثیر قرار داده باشد. درواقع به‌کارگیری کاغذدیواری در ساختمان‌های متعلق به دربار

قاجار انعکاس‌دهندۀ رویکرد به‌سمت سلیقۀ جهانی و شرایط سیاسی- اجتماعی این دوره است؛ چراکه پادشاه و درباریان، با وجود آرایه‌های معماری متنوع و رایج برگرفته از فرهنگ ایرانی، پیشگام کاربرد کاغذدیواری شدند. آن‌ها حتی در گزینش رنگ‌ها از تنالیته‌های قرمز و زرد استفاده کرده و نقوش و قاب‌بندی‌های رایج در اروپا را سفارش دادند که البته به‌دلیل سفارش این‌کاغذها از کشورهایی همچون هند، روسیه و فرانسه این موضوع دور از انتظار هم نیست. اوج این همراهی و تنوع‌خواهی را می‌توان در خانۀ وثیق انصاری اصفهان مشاهده کرد که بالاترین سطح تنوع در میان نمونه‌های مطالعه شده در این پژوهش است. دلیل این امر احتمالاً ویژگی‌های اجتماعی- فرهنگی صاحبخانه بوده که به‌دلیل تجارت‌پیشگی، ارتباط‌های گسترده‌تری را با دنیا برقرار کرده است.

مشارکت های نویسنده

در تهیه این نوشتار؛ پژوهش و گردآوری داده‌های مقاله بر عهده نویسنده ۱ و تجزیه و تحلیل داده‌ها بر عهده هر دو نویسنده بوده است. همچنین اصلاحات دقیق و نهایی را نویسنده ۲ انجام داده است. این دست نوشته با مشارکت برابر نویسندگان نوشته شده است. همه نویسندگان نتایج را مورد بحث قرار دادند، نسخه نهایی دستنوشته را بررسی و تایید کردند.

تقدیر و تشکر

نویسندگان مراتب قدردانی را نسبت به همراهی مسؤولین، اساتید، همکاران و دوستان راهگشای این مقاله ازجمله سرکار خانم دکتر نرجس زمانی جهت معرفی مکان‌های دارای کاغذدیواری زیرنظر ادارۀ میراث فرهنگی اصفهان و چهار محال و بختیاری، مرکز اسناد سازمان میراث فرهنگی و گردشگری استان اصفهان، مسؤولین محترم خانۀ وثیق انصاری اصفهان و خانۀ سرتیپ سدهی خمینی‌شهر، جناب آقای حشمتی، مرمتگر کاخ الماس، خانم ملیحه صالحیه جهت تصاویر کاخ موزۀ گلستان و آقای دکتر علی نعمتی بابای‌لو جهت ارسال تصاویر کاخ باغچۀ جوق ماکو و برخی اطلاعات مربوط به بنای مزبور، اعلام می‌دارد.

تضاد منافع

نویسنده (نویسندگان) هیچ تضاد منافع احتمالی در مورد تحقیق، تألیف و انتشار این مقاله را اعلام نکردند.

منابع مالی

نویسنده (نویسندگان) هیچ گونه حمایت مالی برای تحقیق، تألیف و انتشار این مقاله دریافت نکردند.

پی‌نوشت‌ها

1. Sanborn, Kate.
2. Sugden. A. V
3. Edmondson. J. L
4. Hammers, Margery Anne
5. Lesly Hoskin
6. The Papered Wall
7. Kelly, Robert
8. Anna Wu

9. Ts’ai Lun, Cai Lun
10. Shaanxi
11. Gansu

۱۲. «پته» نوعی بوم پارچه‌ای جهت انتقال تزییناتی همچون گچبری و نقاشی به دیوار است (سلیمانی و شیشه‌بری، ۱۳۹۶).

۱۳. «دیوارنگاره بوم پارچه» در تاریخ ایران زیرمجموعهٔ تکنیک‌های دیوارپوش پارچه‌ای در آرایه‌های معماری است که پس از اجرای نقاشی روی پارچهٔ کرباس، نقاشی برروی دیوار چسبانده می‌شده است (حمزوی، ۱۴۰۰).

14. Tapestry
15. Castro, K.
16. Hammers .Margery Anne
17. Jean Bourdichon
18. Jean-Michel Papillon
19. Ferdinand Sichel
20. Domino
21. Christophe-Philippe Oberkampf (1737-1815).
22. Louis Robert
23. Charles Harold Potter
24. William Ross
25. Darwen, Lancashire
26. Marbled Papers
27. Papiers de Tapisserie
28. Cotton Papers
29. Paste Papers
30. Flock Papers

۳۱. تصویر چاپ شده روی پارچه.

32. Canton of Fribourg
33. Panorama
34. Jean Baptiste Reveillon
35. Doddington
36. Papiers brillants
37. Le Francois

۳۸. «فلاک»: مادهٔ زائد صنعت پارچهٔ پشمی که به‌صورت پودر درمی‌آمد (16.4. 2023) Access date https://vam.ac.uk.

39. Jerome Lanier
40. Helen Clifford, ‘Chinese Wallpaper: From Canton to the Country House’, in The East India Company at Home, 1757-1857.

۴۱. همهٔ شهروندان، در جایگاه یک ملت و در برابر دستگاهی به‌نام دولت قرار دارند (اشرف نظری، ۱۳۸۸).

۴۲. ملی‌گرایی درکنار توجه به شکوه دوران کهن ایران.

۴۳. نوعی هستی‌شناسی از دین و جهان به‌معنای دنیا در برابر آخرت غرب‌گرایی (اشرف‌نظری، ۱۳۸۸).

۴۴. دوران ملکه ویکتوریا (Alexandrina Victoria، ۱۸۱۹-۱۹۰۱)، عصر ویکتوریایی، اوج انقلاب صنعتی و عصر تغییرات بزرگ اجتماعی، اقتصادی و فن‌آوری در بریتانیا.

۴۵. Lord George Nathaniel Curzon وی در سال ۱۸۸۹ به‌عنوان خبرنگار روزنامهٔ تایمز وارد ایران شد.

۴۶. ملکه آن استوارت (Queen Anne) (۱۶۶۵ –۱۷۱۴)، ملکهٔ انگلستان، اسکاتلند و ایرلند.

۴۷. Catherine Greenaway: (1846-1901) هنرمند انگلیسی دوران ویکتوریا وی با تصویرسازی کتاب کودکان به شهرت رسید.

منابع

- آجودانی، ماشالله. (۱۳۸۲). *مشروطه ایرانی*. تهران: اختران.

- اشرف‌نظری، علی. (۱۳۸۸). گفتمان هویتی تجددگرایان ایرانی در انقلاب مشروطیت. *فصلنامهٔ سیاست*، ۳۹(۴)، ۳۴۵-۳۲۳.

- اوری، پیتر، هامبلی، گاوین و ملویل، چارلز. (۱۳۸۹). *تاریخ ایران کمبریج* (ترجمهٔ تیمور قادری)(جلد ۷). تهران: مهتاب.

- بابائی کله‌مسیحی، زهرا. (۱۳۹۹). *مطالعهٔ تطبیقی نقوش پارچه‌ها و کاغذهای دیواری در خانه‌های قاجاری* (پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد هنر اسلامی). دانشکدهٔ صنایع‌دستی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.

- بابائی کله‌مسیحی، زهرا، یزدانی، ملیکا، زمانی، نرجس و جوکار، جلیل. (۱۴۰۱). جایگاه پارچه و کاغذدیواری بر آرایه‌های معماری دورهٔ قاجار در خانهٔ وثیق انصاری اصفهان. *نگارینهٔ هنر اسلامی*، ۹(۲۳)، ۱۲۶-۱۴۴. Doi: 10.22077/NIA.2022.5240.1601.

- برکت، سعید. (۱۳۷۸). *مطالعه، شناخت، طرح مرمت و احیا خانه سرهنگ وثیق انصاری* (پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد مرمت). دانشکدهٔ حفاظت و مرمت، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.

- پورتر، ایو. (۱۳۸۹). *آداب و فنون نقاشی و کتاب آرایی* (ترجمه زینب رجبی). تهران: متن.

- توانایی، حسین. (۱۳۷۱). *چاپ در صنعت نساجی*. اصفهان: دانشگاه صنعتی.

- حمزوی، یاسر. (۱۴۰۰). بررسی دیوارنگاره‌های بوم پارچهٔ ایران با تکیه‌بر بازخوانی ویژگی‌های هویتی آن در حوزهٔ هنر نقاشی. *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، ۱۳(۲)، ۳۹-۷۸. Doi: 10.22059/jsal.2022.325744.666039.

- ذاکرزاده، امیرحسین و قربانی‌نیا، انیسه. (۱۴۰۱). تزیینات خانه‌های دورهٔ قاجاریه و تأثیر آن در ایجاد حس مکان (نمونه موردی خانه‌های مشیرالدوله، مؤتمن الاطباء و اعلم السلطنه). *فصلنامهٔ علمی مطالعات میان‌فرهنگی*، ۱۷(۵۲)، ۱۲۷-۱۵۴.

- ذکا، یحیی. (۱۳۴۹). *تاریخچهٔ ساختمان‌های ارگ سلطنتی تهران و راهنمای کاخ گلستان*. تهران: انجمن آثار ملی.

- سجادزاده، حسن، دریایی، رحمت، ابراهیمی، محمدحسین و مصری، سارا. (۱۳۹۵). تعامل الگوی فضایی مسجد ـ مدرسه‌های دورهٔ قاجار با معماری وارداتی غرب. *پژوهش‌های باستان شناسی ایران*، ۷(۱۴)، ۲۲۱-۲۴۰.

- سرنا، کارلا. (۱۳۶۳). *مردم و دیدنی‌های ایران «سفرنامه کارلاسرنا»* (ترجمهٔ غلامرضا سمیعی). تهران: نو.

- سلیمانی، پروین و شیشه‌بری، طاهره. (۱۳۹۶). شناسایی مواد بوم پارچه با تکیه‌گاه کاغذی مسجد ملا اسماعیل یزد، ایران. *پژوهۀ باستان‌سنجی*، ۳(۱)، ۶۵-۷۶. Doi: 10.29252/jra.3.1.65.

- شریعت‌پناهی، سید حسام‌الدین. (۱۳۷۲). *اروپایی‌ها و لباس ایرانیان*. تهران: نشر قومس.

- شمیم، علی‌اصغر. (۱۳۸۷). *ایران در دورهٔ سلطنت قاجار قرن سیزدهم و نیمهٔ اول قرن چهاردهم*. تهران: بهزاد.

- شیخی، علیرضا و دهقان منشادی، مینا. (۱۴۰۱). آرایه‌های تزیینی معماری خانه‌های «محتشم» و «صالحی» شیراز؛ یادگارهایی از دوران زند و قاجار. *پیکره ۱۱(۳۰)*، ۱-۲۸، Doi: 10.22055/pyk.2022.17866

- کارگر، محمدرضا و ساریخانی، مجید. (۱۳۹۰). *کتاب‌آرایی در تمدن ایران اسلامی*. قم: گل‌ها.

- کرزن، جورج ناتانیل. (۱۳۸۰). *ایران و قضیهٔ ایران (ترجمهٔ غلامعلی وحید مازندرانی)*. تهران: علمی و فرهنگی.

- کریمی، امیرحسین و هلاکویی، پرویز. (۱۳۸۶). بررسی فن شناختی پوشش‌های دیواری کاغذی خانهٔ وثیق انصاری اصفهان. *مجموعه مقالات هشتمین همایش حفاظت و مرمت اشیای تاریخی فرهنگی تهران*، (۸)، ۲۵۵-۲۶۲، تهران: پژوهشگاه میراث فرهنگی و صنایع دستی و گردشگری.

- مایل هروی، نجیب. (۱۳۷۲). *کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی*. مشهد: آستان قدس رضوی، بنیاد پژوهش‌های اسلامی.

- مسینه‌اصل، مریم. (۱۳۹۴). *طراحی کاغذدیواری براساس نقاشی‌های کاخ سردار ماکو* (پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد پژوهش هنر). دانشکدهٔ هنرهای صناعی اسلامی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.

- منجزی، مهلا. (۱۳۹۴). *تدوین اصول طراحی کاغذدیواری متناسب با فرهنگ ایرانی براساس قالی تبریز* (پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد پژوهش هنر). دانشکدهٔ فرش، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران.

- نوغانی بهمیری، سمیه. (۱۳۸۷). *فن‌شناسی و آسیب‌شناسی کاغذ و پارچه‌های دیواری خانهٔ وثیق انصاری و انجام عملیات حفاظت و مرمت بر بخشی از آن* (پایان‌نامهٔ کارشناسی مرمت آثار تاریخی). دانشکدهٔ حفاظت و مرمت، دانشگاه هنر اصفهان، ایران.

- هاشمی حسین‌آبادی، نجمه. (۱۳۹۰). *همنشینی آرایه‌ها در تزیینات خانهٔ وثیق انصاری اصفهان* (پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد پژوهش هنر). دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه کاشان، کاشان، ایران.

- هانی‌طبائی، پروین. (۱۳۷۸). *حکاکی و چاپ چوب*. تهران: بشارت.

- Briggs, A. (1984). *A Social History of England*. Viking Press. London: Book Club Ass.

- Eliot, S, & Rose, J. (2009). *A Companion to the History of the Book*. Hoboken: Wiley-Blackwell.
- Garner, M. (2020) A brief history of wallpaper.
https://multibriefs.com/briefs/exclusive/brief_history_of_wallpaper.html (Accessed April 28. 2023).
- Hammers, M A. (1962). *A brief history of wallpaper and how it has been influenced by contemporary ways of life master of science.* Oregon State Univercity: Oregon. United States of America.
- Kelly, Robert. M. (2015). Toward a History of Canadian Wallpaper Use: Mechanization 1860-1935. *Material Culture Review*. 80, 17-37.
- Parissien, Steven. (1995). *The Georgian House.* London: Aurum Press.
- Sanborn, K. (1905). Old Time Wall Papers: An Account of the Pictorial Papers on Our Forefathers' Walls. Literary Collector Press. New York: Literary Collector Press.
- Sugden, A. V.; Edmondson. J. L. (1926). *A history of English wallpaper 1509-1914*. London: B. T. Batsford. Ltd.
- Wells-cole, A. (2005). Flocks, Florals and Fancies. In B Lesly Hoskins. The Papered Wall: The History. *Patterns and Techniques of Wallpaper*. 22-41.
- Wisse, G. (2005). Manifold Beginnings: Single Sheet Papers. In B Lesly Hoskins. *The Papered Wall: The History*. Patterns and Techniques of Wallpaper. 9-21.
- Wu, A. (2018). *Chinese wallpaper. Global histories and material culture*(PhD thesis). Royal College of Art. London. England.

پیکره

دوره ۱۳، شماره۳۵، بهار۱۴۰۳ صفحه ۵۸ تا۷۴

مقاله پژوهشی

گونه‌شناسی و تحلیل بصری شکسته‌نویسی‌های سید علی اکبر گلستانه*

مهران بهزادی[۱]؛ سید رضا حسینی[۲]؛ امین ایرانپور[۳]؛ محمدصادق میرزاابوالقاسمی[۴]

۱. دانشجوی دکتری رشته تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد تهران، تهران، ایران.

۲. نویسنده مسئول، استادیار گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.

Email: rz.hosseini@shahed.ac.ir

۳. استادیار گروه هنر اسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.

۴. دانشیار، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه شیراز، شیراز ایران.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲،۸،۲۵ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲،۱۱،۲۱ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲،۱۱،۲۳

چکیده

مقدمه: سید علی‌اکبر گلستانه از شکسته‌نویسان صاحب سبک و برجسته در خط شکسته است که آثار و جایگاه وی در تاریخ خوشنویسی بیش‌وکم مورد توجه هنرمندان و پژوهشگران خوشنویسی بوده است. نظر به اهمیت جایگاه این خوشنویس شکسته‌نستعلیق، شناسایی ویژگی‌های هنری و سبک‌آثار وی همچنان ضروری به‌نظر می‌رسد. با این ملاحظه، پژوهش حاضر به گونه‌شناختی و تحلیل بصری آثار شکسته‌نویسی سید علی‌اکبر گلستانه از نظر حسن وضع و ترکیب می‌پردازد. شناسایی ویژگی‌های گونه‌شناختی و سبک‌شناسانه‌ی آثار شکسته‌نویسی سید علی‌اکبر گلستانه با تأکید بر حُسن وضع و ترکیب، هدف اصلی پژوهش حاضر است.

روش پژوهش: داده‌های پژوهش حاضر به‌روش کتابخانه‌ای و با اتکا به تصویر اصل آثار در مرقعات و قطعات خطی و چاپی گرد آمده است. نوع تحلیل در این پژوهش، کیفی و به شیوه تحلیل بصری است که براساس مؤلفه‌های تحلیل بصری آثار تجسمی و مفاهیم تخصصی مربوط به آداب و قواعد خوشنویسی (ناظر بر خط شکسته‌نستعلیق) صورت گرفته است.

یافته‌ها: آثار شکسته‌نویسی گلستانه دو گونه متون منثور و منظوم را در بر می‌گیرد. کرسی چندگانه و سوارنویسی حروف و کلمات از ویژگی‌های سطرنویسی‌های وی است که با طول سطر نسبت مستقیم دارد. نمونه‌هایی از شکسته‌نویسی‌های گلستانه، که تعداد کمتری از آثار وی را دربر می‌گیرد، شامل قطعاتی در دانگ خفی است که به‌صورت چلیپایی و چندسویه اجرا شده‌اند. از نظر حسن وضع، گرایش به کادر و کرسی افقی، در عین حال کرسی‌های چندگانهٔ فرعی در اغلب آثار و نیز چندسویه‌نویسی در برخی از آثار از ویژگی‌های شکسته‌نویسی گلستانه است.

نتیجه‌گیری: وجه غالب آثار گلستانه در گونهٔ سطرنویسی و تمایل به جلی‌نویسی است. گرایش به کادر و کرسی افقی و در عین حال کرسی‌های چندگانهٔ فرعی، خصوصیات غالب آثار وی است. همچنین دودانگ‌نویسی (خفی و جلی) در شماری از آثار گلستانه دیده می‌شود. در مبحث ترکیب مفردات نیز ویژگی‌های پیچیده‌نویسی، نظام ترکیب و توزیع مدّات، گرایش به همنشینی دوایر به دو صورت افقی و پلکانی و ترکیب خرداندام‌ها (شامل تکرار حرکات مشابه و هم‌راستا، تماس، تداخل و ادغام حروف با همدیگر) در آثار گلستانه، قابل بیان است.

کلیدواژه

شکسته‌نویسی، شکسته‌نستعلیق، سید علی‌اکبر گلستانه، حُسن وضع

ارجاع به این مقاله: بهزادی، مهران، حسینی، سید رضا، ایرانپور، امین و میرزاابوالقاسمی، محمدصادق. (۱۴۰۳). گونه‌شناسی و تحلیل بصری شکسته‌نویسی‌های سید علی اکبر گلستانه. پیکره، ۱۳(۳۵)، ۵۸-۷۴.

DOI: 10.22055/PYK.2024.18865

©2024 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

مقدمه و بیان مسئله

شکسته‌نستعلیق از اقلام مهم خوشنویسی ایرانی است که در پیوند با خطوط تعلیق و نستعلیق شکل گرفته است. این خط، در مقایسه با نستعلیق، دارای دور و گردش‌های بیشتر است و حرکات آزادانه‌تری دارد. ظاهراً این خط متأثر از زمینه‌هایی چون حوزۀ دبیری و تندنویسی در دورۀ صفوی شکل گرفته است و به‌تدریج عناصر نستعلیقی، نسبت به عناصر تعلیقی، در آن غلبه یافته و با نام شکسته‌نستعلیق معروف شده است. حروف و اتصالات در این قلم از شکل‌های متنوعی برخوردار است و بیشتر برای نوشتن متون ادبی و شاعرانه‌ی فارسی کاربرد داشته است. «مرتضی‌قلی‌خان شاملو» و «محمدشفیع هروی» (شفیعا) را از پیشگامان و متقدمان این خط می‌دانند. «درویش عبدالمجید طالقانی» (۱۱۸۵- ۱۱۷۰ ه.ق) را می‌توان شاخص‌ترین خوشنویس این قلم به‌شمار آورد. پس از او، «سید علی‌اکبر گلستانه» (۱۳۱۹- ۱۲۷۴ ه.ق) را نیز از سرآمدان و استادان طراز اول این خط می‌شناسند که ضمن پیروی از سبک درویش عبدالمجید تغییرات و تصرفاتی را نیز در این قلم شکل داده است. «سید علی‌اکبر حسنی حسینی» ملقب به «گلستانه» در سال ۱۲۷۴ ه.ق در اصفهان چشم به‌جهان گشود. از کودکی به خوشنویسی روی آورد و خطوط نسخ، نستعلیق و شکسته را آموخت. وی خط شکسته را پی گرفت، به استادی رسید و از نام‌آوران این خط گردید. گلستانه از شاگردان مکتب درویش بود که از جهت سبک و شخصیت فردی در خط شکسته به استقلال رسید. قطعات با دانگ‌های خفی، کتابت و سرفصلی او با ویژگی ملاحت و شیرینی در میان پیروان درویش ممتاز است. گلستانه در آثار خود با بهره‌گیری از شناختی که از روابط اَشکال، قابلیت‌ها و زیبایی‌های فرمی خط شکسته داشته است، دست به ابداعات ذوقی متنوع در جهت زیباآفرینی زده است. تبیین این ویژگی‌ها و به‌طور کلی شناسایی خصیصه‌های سبکی او در مسیر تکاملی خط شکسته‌نستعلیق از ضروریات است. پژوهش حاضر با تمرکز بر اصل حسن وضع به شناسایی اصول بصری شکسته‌نستعلیق در شیوۀ گلستانه می‌پردازد. بر این مبنا، پرسش‌های پژوهش عبارت‌اند از: ۱. آثار شکسته‌نویسی علی‌اکبر گلستانه در چه گونه‌هایی اجرا شده است؟ ۲. شکسته‌نویسی‌های علی‌اکبر گلستانه، از نظر ترکیب و حسن وضع، واجد چه ویژگی‌هایی است؟

روش پژوهش

پژوهش حاضر به‌روش تحلیلی به مطالعۀ آثار شکسته‌نویسی علی‌اکبر گلستانه می‌پردازد. داده‌های پژوهش به‌روش کتابخانه‌ای و با اتکا به تصویر اصل آثار در مرقعات و قطعات خطی و نیز چاپی گرد آمده است. نوع تحلیل در این پژوهش، کیفی و به‌روش تحلیل بصری است که براساس مؤلفه‌های تحلیل بصری آثار تجسمی و مفاهیم تخصصی مربوط به آداب و قواعد خوشنویسی (ناظر بر خط شکسته‌نستعلیق) صورت پذیرفته است. جامعۀ پژوهش شامل مرقعات و قطعات متعلق به علی‌اکبر گلستانه است که مجموعاً ۲۰۰ اثر را دربر می‌گیرد و در گونه‌های مختلف (نظیر سطرنویسی، دوسطرنویسی، کتابتی و چلیپایی) اجرا شده است.

پیشینه پژوهش

پیرامون مباحث تحلیلی خط شکسته‌نستعلیق پژوهش‌های اندکی صورت گرفته است. «فرید» (۱۴۰۱) در مقاله‌ای با عنوان «شیوه‌های مرسوم شکسته‌نویسی در دورۀ قاجار»، نخست جستجویی در بنیان‌های شکل‌گیری خط شکسته‌نستعلیق داشته است و سپس به دسته‌بندی شیوه‌های مرسوم شکسته‌نویسی در دورۀ قاجار پرداخته است. وی شکسته‌نویسی دورۀ قاجار را به سه شیوۀ پیروان درویش، جلی‌نویسی و تحریری تقسیم می‌کند. همچنین در

بخشی از کتاب «سبک‌شناسی خوشنویسی قاجار» از «هاشمی‌نژاد» (۱۳۹۳) به جریان شکسته‌نستعلیق در دورۀ قاجار پرداخته شده است. در این کتاب، مطالبی در مورد خط شکسته، علل پیدایش خط شکسته، سبک‌شناسی خط شکسته در دورۀ قاجار و خوشنویسان این خط آمده است، اما تحلیل و تشریح جزئیات آثار مدنظر مؤلف نبوده است. «معنوی‌راد» (۱۳۹۲) نیز در مقاله‌ای با عنوان «تعامل ساختار و سبک در شکسته‌نویسی شفیعا، درویش و گلستانه» براساس سبک‌شناسی و اصول‌شناسی خط شکسته، ویژگی‌های کلی شکسته‌نویسی سه خوشنویس مذکور را بررسی کرده، اما منحصراً به تبیین ابداعات گلستانه نپرداخته است. وجه تمایز مقالۀ حاضر با پیشینه‌های مذکور، تمرکز بر آثار علی‌اکبر گلستانه و گونه‌شناسی و مطالعۀ ویژگی‌های «حسن وضع» در این آثار است که پیش‌تر به‌نحو مستقل مورد مطالعه قرار نگرفته است.

مبانی نظری

۱. ترکیب و حُسن وضع: ترکیب را از قاعدۀ حُسن وضع شمرده‌اند که وضعیت و جایگاه کلمه، جمله و سطر را در خوشنویسی تعریف می‌کند و آن عبارت است از آمیزش معتدل و موافق حرف، کلمه، جمله، سطر، دو سطر با هم و بیشتر و نیز خوبی اوضاع کلی آن‌ها، به‌طوری که خوشایند طبع سلیم و ذوق مستقیم گردد (فضائلی، ۱۳۷۶، ۸۹). «باباشاه اصفهانی» ترکیب را در چند مرتبه معرفی کرده است. او ترکیب را اولین جزء تحصیلی خط برشمرده و توضیحی نسبتاً مفصل از آن آورده است: «ترکیب بر دو قسم است: جزئی و کلی ... و کلی آن است که چند حرف مفرد یا مرکب یا مفرد و مرکب را ترکیب کرده سطری سازند بنهجی که مرغوب طبع سلیم باشد». او در ادامه، با تأکید بر مفهوم «مدّ»، مثال‌ها و دستورالعمل‌هایی را ناظر به جایگاه مدّ در ترکیب ذکر کرده است (باباشاه اصفهانی، ۱۳۹۱، ۱۸-۱۹). «حسن وضع» نیز با مفهوم «ترکیب» آمیخته است و عبارت است از استقرار حروف و کلمات در مطلوب‌ترین جایگاه، به‌گونه‌ای که شاکلۀ کلی اثر در مطبوع‌ترین و نیکوترین حالت باشد.

۲. سطر و طبقه: دو اصطلاح «سطر» و «طبقه» ناظر به گونه‌های ترکیب در خوشنویسی و حوزه‌های کاربردی آن (ازجمله قطعه‌نویسی، کتیبه‌نویسی و مهرنویسی) است. این دو اصطلاح را می‌توان ناظر به دو گونه یا شیوۀ «کتابتی» و «کتیبه‌ای» خوشنویسی تعریف کرد. در شیوۀ نخست، بنای ترکیب به‌ترتیب اجزای سطر است. مفهوم سطر در اینجا ناظر به چینشی از حروف و کلمات در یک کرسی افقی اصلی است به‌گونه‌ای که توالی حروف و کلمات در مسیر طبیعی نگارش و خوانش (یعنی جهت راست به چپ) قرار گیرند. در این مسیر، امکان سوارنویسی حروف نیز وجود دارد، اما این سوارنویسی به‌نحوی صورت می‌پذیرد که مسیر خوانش راست به چپ همچنان حفظ شود. نکتۀ دیگر آن است که در این تعریف معمولاً سطور مختلف (که ذیل هم نگاشته می‌شوند) تداخلی با هم ندارند، مگر در حدی جزئی. اما در شیوۀ دوم ترکیب که در حوزۀ کتیبه‌نگاری کاربرد بسیار دارد، اجزای سطر (کتیبه) برمبنای چند کرسی افقی نوشته می‌شود، به‌طوری که این حروف و کلمات، در کنار چیدمان افقی (از راست به چپ)، روی سر هم نیز سوار می‌شوند. در این حالت، مسیر نگارش و خوانش حروف به‌شکل پیوسته از راست به چپ اتفاق نمی‌افتد و در بخش‌هایی ادامۀ کلمات و عبارت را باید به‌شکل برگشتی از طبقۀ بالایی حروف و کلمات دنبال کرد. سوارنویسی (یا چندکرسی‌نویسی) البته در حوزۀ کتابت و قطعه‌نویسی، به‌ویژه در خصوص خطوط معلق، همچون شکسته‌نستعلیق نیز کاربرد دارد، اما هنگامی که مبنای ترکیبات شبه‌کتیبه‌ای و به قصد پر کردن یک کادر مشخص به‌کار می‌رود، می‌توان اصطلاح طبقه و طبقه‌سازی را برای آن به‌کار برد. به‌عبارتی

می‌توان گفت طبقه‌سازی ناظر به کاربرد دانگ‌های جلی قلم، محدودیت فضای ترکیب و از طرفی توزیع متناسب اجزا در یک کادر اتفاق می‌افتد (میرزاابوالقاسمی، ۱۳۹۴، ۹۴-۹۵؛ سراج شیرازی، ۱۳۷۶، ۱۴۵).

۳. ترکیب طبقاتی و پلکانی: درادامهٔ مفاهیم «سطر» و «طبقه»، دوگان مفهومی «ترکیب طبقاتی» و «ترکیب پلکانی» قابل طرح است. ترکیب «طبقاتی» در این مطالعه ناظر به دو گونهٔ ترکیب حروف و مدّات است که در برابر اصطلاح «پلکانی» تعریف می‌شود. در این معنی، ترکیب طبقاتی ناظر به چیدمان حروف و مدّاتی است که در محور عمودی کاملاً روی هم سوار می‌شوند. در برابر، ترکیب «پلکانی» به‌نوعی از چیدمان حروف و مدّات اطلاق می‌شود که به‌شکل مایل سوارنویسی می‌شوند، یعنی، ضمن چیدمان عمودی، نسبت به حرف ماقبل، در محور افقی (جهت نگارش راست به چپ) نیز حرکت می‌کنند.

دوره‌بندی آثار گلستانه

محدودهٔ سال‌های ۱۳۰۸تا ۱۳۱۸ه.ق. آثار رقم‌دار در دسترس گلستانه را در بر می‌گیرند. آثار گلستانه در این سال‌ها از کیفیات و خصوصیات متفاوتی برخوردارند. در سال‌های اولیه، بیشتر سطرنویسی‌های غالباً دفتری متداول را از گلستانه شاهد هستیم (تصویر ۷)، اما رفته‌رفته در گونه‌ها و قالب‌های مختلف خط شکسته به‌خلق اثر می‌پردازد. در تمام این دوره، سطر نویسی‌های گلستانه حضور ثابت دارند. گلستانه از حوالی سال ۱۳۱۶ ه.ق. با نوآوری در فرم ارائهٔ اثر، گونهٔ مختص خود را که غالباً مستطیل افقی به ابعاد تقریبی ۶ × ۱۰ سانتیمتر است، پدید می‌آورد (تصاویر ۴، ۵ و ۱۹). اغلب این آثار با مضامین ابیات و مصاریع (یک تا سه مصرع) ظهور یافته‌اند. از گلستانه، قطعات سیاه‌مشق‌گونه یا درهم‌نویسی هم به‌جای مانده که بیشتر مربوط به نیمهٔ دوم دوران فعالیت وی هستند (تصاویر ۱۱ و ۱۸). در پژوهش حاضر، از تمام دورهٔ فعالیت گلستانه به آثار وی استناد شده است.

گونه‌شناسی آثار گلستانه

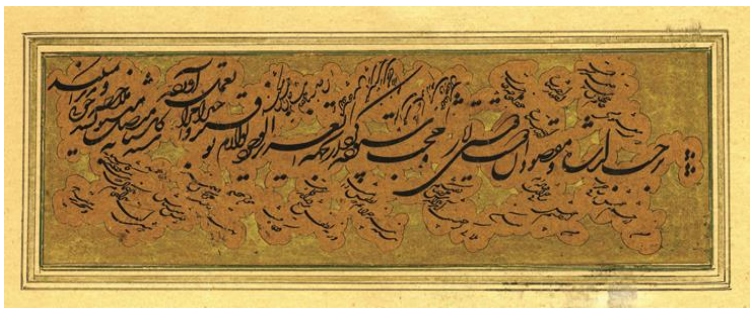
گلستانه در گونه‌های مختلف خوشنویسی، ازجمله سطری، دوسطری، چندسطری (کتابت) و چلیپانویسی، به‌خلق اثر پرداخته است. البته، دسته‌بندی آثار خوشنویسی (به‌طور عمومی) و به‌ویژه آثار گلستانه، به گونه‌های مذکور، به‌نحو قطعی امکان‌پذیر نیست؛ چراکه برخی قطعات، به‌سبب ویژگی‌های تلفیقی، در مرز این تقسیم‌بندی‌ها سیال هستند. با این حال، در این بررسی می‌کوشیم آثار مذکور را در چند دستهٔ مشخص مورد شناسایی و بررسی قرار دهیم. شایان ذکر است که این گونه‌شناسی بیش از همه به اعتبار فرم است، اما جنبه‌های مضمونی و محتوایی را نیز در نظر می‌گیرد.

۱. قطعات تک‌سطری: در بررسی آثار گلستانه، به‌نظر می‌رسد که سطرنویسی وجه غالب دارد. این ویژگی در آثار گلستانه به‌گونه‌ای است که در سایر قطعات نیز مختصات و تأثیرات سطرنویسی قابل مشاهده است. با ملاحظهٔ سطرنویسی‌های گلستانه، می‌توان آثار سطری او را به دو گروه ساده و پیچیده دسته‌بندی کرد (ملک‌زاده، ۱۴۰۲، مصاحبه). کرسی چندگانه و سوارنویسی حروف و کلمات از ویژگی‌های این سطرهاست، یعنی حروف و کلمات برروی حروف و کلمات پیشین قرار می‌گیرند و البته در این سوارنویسی جهت نوشتاری راست به چپ نیز لحاظ می‌شود، به‌طوری که با در نظر گرفتن تقدم و تأخر کلمات، ضمن توزیع مطلوب فضاها و سواد و بیاض، خوانایی سطر نیز حفظ شود. یک عامل مهم در تعداد کرسی و میزان سوارنویسی در این گروه از آثار گلستانه طول سطر

است. هرچه طول سطر کوتاه‌تر باشد، تعداد کرسی کمتر و هرچه طول سطر بلندتر باشد، بر تعداد خطوط کرسی افزوده می‌شود. در سطرهای بلند، سوارنویسی یا روی‌هم‌نویسی منجر به ایجاد چندین خط کرسی می‌شود. سوارنویسی در سطور بلند به سواد و بیاض سطر کمک شایانی می‌کند، فضاهای منفی و خالی سطر را می‌پوشاند و در تعادل بصری و وزنی سطر نقش اساسی ایفا می‌کند. در مواردی، شروع سطر خط کرسی است و رفته‌رفته بر تعداد خطوط کرسی افزوده می‌شود. بیشترین تعداد خط کرسی در بخش پایانی سطر که سطر اوج می‌گیرد و سوارنویسی تشدید می‌شود، اتفاق می‌افتد (تصویر ۱).

تصویر ۱. سطرنویسی با کرسی چندگانه، اثر گلستانه.
منبع: ملک‌زاده، ۱۳۸۵، ۲.

در شماری از سطرنویسی‌های گلستانه تمایل به دانگ جلی مشهود است. معمولاً این سطرنویسی‌ها به‌صورت تک‌دانگ نگارش شده‌اند، اما در گروهی از سطرنویسی‌ها -که متعلق به یک مجموعه یا مرقع‌اند- در حاشیه یا زمینهٔ سطر اصلی، با قلمی خفی‌تر، چلیپانویسی شده است. به این ترتیب، به‌لحاظ دانگ و راستا، نوعی تنوع بصری در این دسته از سطرنویسی‌ها اتفاق افتاده است (تصویر ۲). نکتهٔ دیگر در سطرنویسی‌های گلستانه، به‌ویژه در دانگ‌های جلی‌تر، آن است که بین سطر فواصل یا سکته‌هایی ایجاد می‌شود، به این ترتیب که حروف و کلمات به‌شکل زنجیروار و مرتبط با هم نگاشته شده، سپس با فاصله‌ای گروه دیگری از حروف و کلمات زنجیروار نگاشته می‌شوند (ملک‌زاده، ۱۴۰۲، مصاحبه). به این ترتیب نوعی تباین سواد و بیاض در طی سطر ایجاد می‌شوند (تصویر ۱). به‌نوعی، می‌توان تک‌سطری‌ها و دوسطری‌های گلستانه را ذیل گروه کلی‌تر «سطرنویسی» ملاحظه کرد. با این ملاحظه، می‌توان گفت اوج توانمندی، هنر و مهارت گلستانه در گونهٔ «سطرنویسی»، نسبت به سایر گونه‌ها بیشتر و بهتر نمود یافته است و به‌طور کلی می‌توان گلستانه را خطاطی «سطرنویس» دانست. نکتهٔ قابل توجه آن است که برخی شکسته‌نویسان سطرنویسی را غایت شکسته‌نویسی دانسته‌اند (ملک‌زاده، ۱۴۰۲، مصاحبه) و سطرنویسی گونه‌ای بسیار مهم در میان سبک‌های شکسته‌نویسی معاصر است. از این نظر، می‌توان نقش گلستانه و سطرنویسی‌های او را در تفوق سطرنویسی شکسته در دوران معاصر در نظر گرفت.

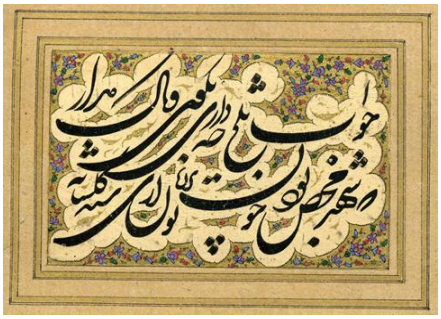


تصویر ۲. سطرنویسی جلی با زمینهٔ چلیپایی خفی. منبع: کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی ایران، مرقع ش ۶۹۲۶.

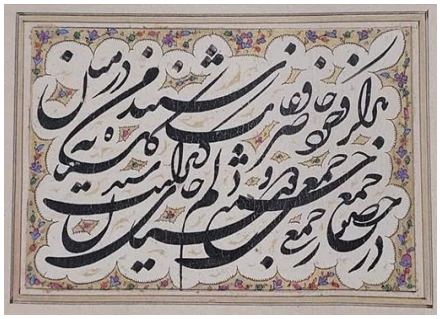
۲. قطعات دوسطری: شماری از آثار گلستانه شامل قطعاتی دوسطری‌اند که محتوای آن‌ها گاه متون منثور منشیانه و گاه ابیات منظوم است. در این دو دسته، سطرنویسی‌های منثور طول بیشتری دارند و در کادری کشیده‌تر اجرا شده‌اند. در دوسطرنویسی‌های منظوم گلستانه، معمولاً در هر سطر یک مصرع از یک بیت نگارش شده است. در گروهی از این آثار، فضای بیاض در زمینه با قلمی خفی‌تر، به‌شکل چلیپایی، کار شده و به این ترتیب، به یاری تضاد دانگ و جهت، در ترکیب‌بندی تنوع بصری ایجاد شده است (تصویر ۳).

تصویر ۳. دوسطرنویسی جلی با زمینهٔ خفی، سیدگلستانه. منبع: همایون‌فرخ، ۱۳۶۵، ۱۵.

در گروهی از این آثار، که محتوای منظوم دارند، دو مصرع در فاصلهٔ نزدیکتری نگارش شده‌اند. این نزدیکی مصاریع در برخی نمونه‌ها به تداخل دو سطر انجامیده است، به‌طوری که استقلال سطری مصاریع تاحدی از میان رفته و جز در نمونه‌هایی معدود تفکیک قطعی میان دو مصرع مقدور نیست. برخی از این قطعات، با افزایش تراکم و تداخل سطور یا مصاریع از حالت دوسطری خارج شده و به قطعات چندطبقه‌ای و سیاه‌مشقی نزدیک شده‌اند. به‌عبارتی، در این نمونه‌ها، ترکیب کلی، با حفظ دانگ قلم و افزایش فشرده‌نویسی و سوارنویسی به‌سمت طبقه‌سازی و همچنین قطعات سیاه‌مشقی رفته است. با افزایش تداخل و تراکم حروف و کلمات، می‌توان برخی از این قطعات را در گونهٔ سیاه‌مشق تعریف کرد. با این حال، باید در نظر گرفت که بنیاد این قطعات، به‌طور مشترک، نگارش دو مصرع ذیل هم بوده است و از این نظر در ارتباط با قطعات دوسطری نیز قابل ملاحظه‌اند. در برخی موارد، با افزودن جملات یا عباراتی توضیحی، شبه‌سطر دیگری نیز به‌شکل کاملاً متداخل با مصاریع افزوده می‌شود. در این حالت نیز، به‌جهت افزایش تراکم و تداخل، کیفیت سیاه‌مشقی در این قطعات افزایش یافته است (تصاویر ۴ و ۵).



تصویر ۴. بیت‌نویسی جلی با تداخل حداقلی دو سطر (مصاریع)، سیدگلستانه. منبع: کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی اسلامی، مرقع ش ۹۸۸۸.

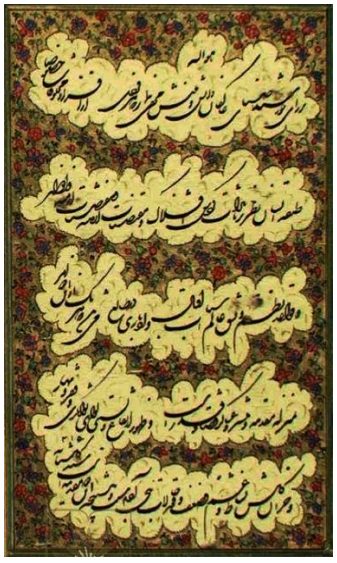


تصویر ۵. بیت‌نویسی جلی با تداخل بیشینهٔ مصاریع و عبارات، سید گلستانه. منبع: سفیدآبیان، ۱۳۹۱، ۳۵.

۳. قطعات چندسطری: قطعات چندسطری گلستانه عموماً در دانگ خفی‌تر و ارتجالی‌تر اجرا شده‌اند. عمدهٔ این آثار، از لحاظ شیوهٔ نگارش و مضمون قطعات، متأثر از حوزهٔ منشآت است. به این ترتیب، در برخی از این نمونه‌ها، ویژگی‌های محتوایی و بصری به نمونه‌های منشآت نزدیکتر می‌شود، چنانکه در آن‌ها تاحدی از دقت‌های خوشنویسانه کاسته شده و اصطلاحاً قلم‌انداز و متمایل به خطوط تحریری نگارش شده‌اند. این نکته را به‌ویژه در چند قطعه به‌تاریخ ۱۳۱۰ ه.ق می‌تواند دید که با عبارتی بدین مضمون رقم یافته است: «سید گلستانه به‌شیوهٔ مرحوم قائم‌مقام تحریر نمود» (تصویر ۹). این رقم نشان می‌دهد که گلستانه به‌شیوه‌های مختلف شکسته‌نویسی در حوزه‌های دبیری و مشق توجه داشته است، چنانکه «مجتبی ملک‌زاده» نیز همین ویژگی را از عوامل پیدایش ترکیبات خاص و منحصربه‌فرد گلستانه در بعضی آثارش دانسته است (ملک‌زاده، ۱۴۰۲، مصاحبه). شماری از این آثار در کرسی چلیپایی و چندسویه تحریر شده‌اند (تصاویر ۶ و ۹)، اما عموم آن‌ها با کرسی افقی و در کادر مستطیل عمودی نگارش یافته‌اند (تصاویر ۷ و ۸). در همین ارتباط، می‌توان از یک نمونهٔ خاص از آثار گلستانه اشاره کرد که متنی جلی‌نویسی است با حاشیه‌نویسی خفی چلیپایی. این قطعه ظاهراً شش‌سطری است، اما به‌جهت تداخل یا فشردگی سطور می‌توان آن را نزدیک به قطعات چندطبقه‌ای نیز دانست (تصویر ۱۰). از خصوصیات سطرهای گلستانه نقطه‌گذاری کمینه در آن‌هاست (تصاویر ۷ و ۸). چراکه استفادهٔ عدیده و گسترده از نقطه، مانع و پوششی است که از نمود بیشتر و بهتر جلوه‌ها و زیبایی‌های خط جلوگیری می‌کند.

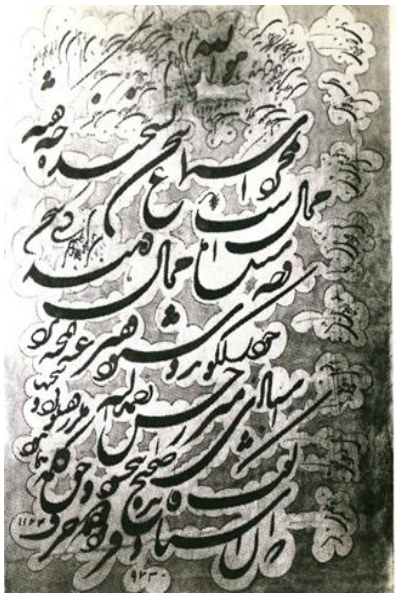
تصویر ۶. چندسطرنویسی با محتوای منشآتی در کرسی چلیپایی، اثر گلستانه. منبع: قلیچ‌خانی، ملک‌زاده، جدی و حامدی، ۱۴۰۰، ۱۱۰.

تصویر ۷. چندسطرنویسی با محتوای منشآتی در کرسی افقی، اثر گلستانه، ۱۳۰۸ ه.ق. منبع: قلیچ‌خانی، ۱۳۹۲، ۱۷۰.



تصویر ۸. چندسطرنویسی با محتوای منشآتی در کرسی افقی، اثر گلستانه، ۱۳۱۶ ه.ق. منبع: سازمان اسناد و کتابخانهٔ ملی.

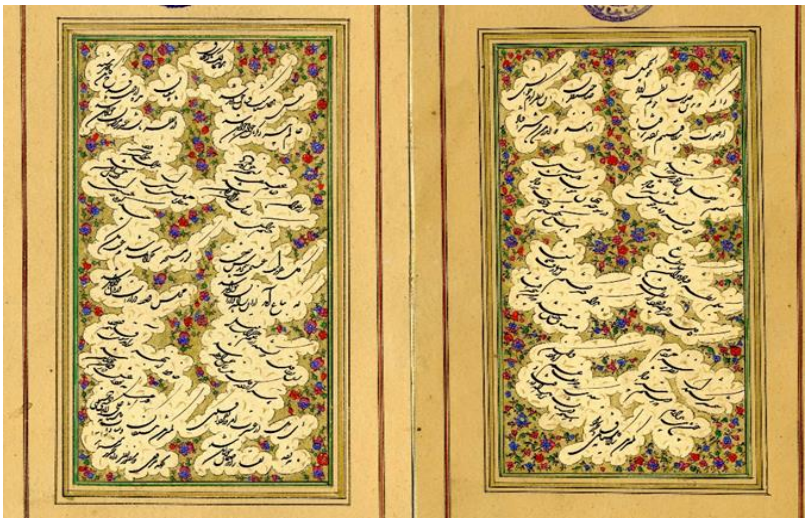
تصویر ۹. چندسطرنویسی با محتوای منشآتی در کرسی چلیپایی، اثر گلستانه. منبع: سفیدآبیان، ۱۳۹۱، ۲۵.



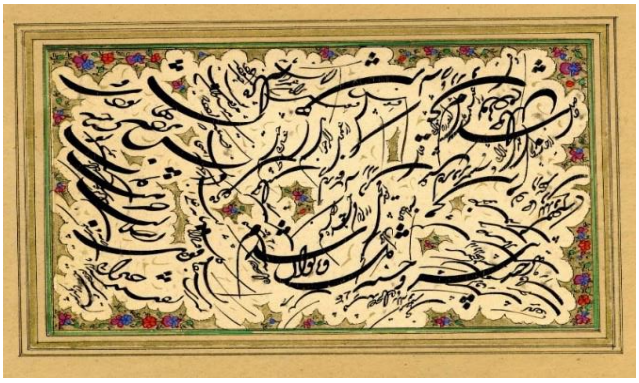
تصویر ۱۰. چندسطرنویسی جلی متمایل به ترکیبات طبقه‌ای. منبع: مشعشعی، ۱۳۷۵، ۵.

۴. قطعات چلیپایی چندسویه: نمونه‌هایی از شکسته‌نویسی‌های گلستانه، که تعداد کمتری از آثار وی را دربر می‌گیرد، شامل قطعاتی است در دانگ خفی که به‌صورت چلیپایی در چندین راستا اجرا شده‌اند. این نمونه‌ها البته در قالب چلیپای متعارف نوشته نشده‌اند و چنانکه گفته شد، به‌صورت چند سویه همراه با سطرهای افقی نگارش شده‌اند. محتوای این قطعات منظوم (شعر) است که نگارش مصاریع دوتایی موجب نزدیکی آن به قالب آشنای چلیپا شده است. این قطعات را می‌توان تأثیرپذیری گلستانه از سبک مقدمانی چون درویش عبدالمجید طالقانی دانست که در این ژانر قطعات متعددی دارد. در ترکیب‌بندی کلی این قطعات، نمی‌توان الگوی ثابتی را معین کرد، چراکه بداهه‌نویسی در آن‌ها سهمی غالب دارد. به این ترتیب، در برخی قطعات، چند بیت متوالی در یک راستا چلیپانویسی شده و نمونه‌هایی دیگر به‌اشکالی متفاوت (مثلاً یک در میان، یک بیت چلیپایی و یک بیت افقی) اجرا شده است. با این حال، نوعی شباهت کلی در ترکیب‌بندی آن‌ها قابل مشاهده است که آن‌ها را در یک گروه قرار می‌دهد (تصویر ۱۱).

۵. قطعات سیاه‌مشقی: می‌توان گفت قطعات سیاه‌مشقی در آثار گلستانه بسیار معدود است. البته، چنانکه پیش‌تر اشاره شد، برخی از آثار گلستانه می‌تواند گونه‌ای از سیاه‌مشق را تداعی کند، اما غالباً در این قطعات بیش از «تکرار» و «تداخل» -یعنی مؤلفه‌های اصلی سیاه‌مشق‌نویسی- شاهد تراکم و فشردگی هستیم. به‌نوعی می‌توان گفت این قطعات تا رسیدن به «سیاه‌مشق» قدری فاصله دارند و بیشتر «سیاه‌مشق‌گونه»اند. با این حال، در نمونه‌های معدودی از شکسته‌نویسی‌های گلستانه در دانگ‌های جلی یا تلفیقی کیفیات سیاه‌مشقی افزایش یافته، چنانکه می‌توان آن‌ها را ذیل گونهٔ سیاه‌مشق قرار داد (تصویر ۱۲).



تصویر ۱۱. چلیپایی‌نویسی چندسویه، اثر گلستانه. منبع: کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی ایران، مرقع ش ۵۱۴۱.



تصویر ۱۲. شکسته‌نویسی سیاه‌مشق‌گونه، اثر گلستانه. منبع: کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی ایران، مرقع ش ۵۱۴۱.

ترکیب و حسن وضع در آثار گلستانه

در بخش پیشین (گونه‌شناسی آثار گلستانه)، ذیل معرفی هریک از گونه‌ها، تاحدی به برخی از مؤلفه‌های ترکیب و حسن وضع عناصر خط در آن گونه نیز اشاره شد. در این بخش، این مؤلفه‌ها را اختصاصاً و ناظر بر کل آثار مورد بررسی در گونه‌های مختلف بررسی می‌کنیم. مؤلفه‌های مورد بررسی در این بخش شامل کادربندی، کرسی‌بندی، تنوع دانگ و ترکیب مفردات است.

۱. کادربندی: آثار مورد بررسی از گلستانه در کادرهای مستطیلی افقی و عمودی نگارش یافته‌اند. از این میان، آثار چندسطری و قطعات چلیپایی چندسویه و برخی قطعات سیاه‌مشقی عمدتاً دارای کادر عمودی‌اند و عموماً نیز با قلم خفی نگارش یافته‌اند. اما قطعات تک‌سطری، دوسطری و شماری از آثار سیاه‌مشق‌گونه -که عموماً با دانگ جلی اجرا شده‌اند- دارای کادر افقی هستند. در این دو دسته، سطرنویسی‌های منثور طول بیشتری دارند و در کادری کشیده‌تر اجرا شده‌اند. هنگامی که این آثار با افزایش یک سطر به سه‌سطرنویسی تبدیل می‌شوند، نسبت طول و عرض کادر متناسب‌تر می‌شود. به این ترتیب، جلی‌نویسی و انتخاب کادر افقی در آثار گلستانه می‌تواند در ارتباط با هم دیده شود. همچنین، در مقایسه، می‌توان چنین گفت که تمایل گلستانه به جلی‌نویسی در کادر افقی بیش از خفی‌نویسی در کادر عمودی است.

۲. کرسی‌بندی: در آثار گلستانه، نظام کرسی‌بندی افقی، نسبت به کرسی چلیپایی، بسامد بیشتری دارد. این نظام کرسی‌بندی را می‌توان در گونه‌های مختلف آثار گلستانه (اعم از سطری، دوسطری، چندسطری و نیز سیاه‌مشقی) شاهد بود. حتی در آثار چلیپایی نیز به‌شکل پراکنده سطور و مصاریعی را می‌توان در کرسی افقی مشاهده کرد (تصویر۱۰). در اینگونه (چلیپانویسی چندسویه)، تلفیق کرسی‌های افقی و چلیپایی به تنوع بصری انجامیده است. نوع دیگری از تنوع کرسی‌بندی را در شماری از سطرنویسی‌ها و دوسطری‌ها و چندسطری‌های گلستانه شاهدیم. در این آثار، فضاهای کناری و پیرامونی اثر را ابیات و عباراتی در کرسی‌های چندسویه پر کرده‌اند (تصاویر ۲ و ۳ و ۱۰). نکتهٔ دیگر تعدد کرسی‌های فرعی در راستای کرسی اصلی است که این مورد نیز بیشتر در گونهٔ سطرنویسی قابل مشاهده است. چنانکه پیش‌تر اشاره شد، در اینگونه، هرچه طول سطر بیشتر باشد، تعدد کرسی‌های فرعی، به‌ویژه در قسمت پایانی سطر، بیشتر است (تصویر ۱).

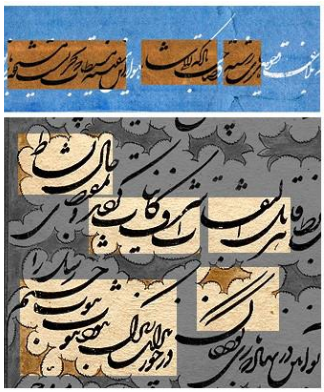
۳. تنوع دانگ: موضوع دیگر در شکسته‌نویسی‌های گلستانه تنوع دانگ قلم است. چنانکه گفتیم، گرایش گلستانه بیشتر به دانگ جلی است. با این حال، خفی‌نویسی را نیز می‌توان در شماری از آثار گلستانه شاهد بود. بنابراین، در کلیت آثار گلستانه، تاحدی تنوع دانگ مشاهده می‌شود. اگر موضوع تنوع دانگ را، نه ناظر به کلیت آثار، بلکه ناظر بر تک‌اثر (یعنی ترکیب درونی آثار) بررسی کنیم، می‌توان گفت اغلب آثار گلستانه، به‌صورت تک‌دانگ اجرا شده‌اند. در عین حال، در برخی از آثار گلستانه، می‌توان در کنار دانگ اصلی ایجاد تنوع با دانگی متفاوت را نیز دید. تنوع دانگی در این آثار را می‌توان به دو صورت در نظر گرفت: در حالت اول، دانگ اصلی و غالب در اثر جلی و دانگ فرعی خفی است. در حالت دوم، دانگ اصلی اثر خفی و دانگ فرعی جلی است. حالت اول را در شماری از سطرنویسی‌ها (اعم از تک‌سطر، دوسطری، چندسطری) و حالت دوم را در برخی از قطعات چندسویه و سیاه‌مشقی می‌توان سراغ گرفت. نکتهٔ دیگر آن است که در این آثار معمولاً تغییر دانگ همراه با تغییر راستا و جهت در کرسی‌بندی اتفاق افتاده است (تصاویر ۲، ۳، ۱۰، ۱۲).

۴. ترکیب مفردات

۴-۱. پیچیده‌نویسی: موضوع پیچیده‌نویسی به‌نوعی در مرز دو مفهوم حسن تشکیل و حسن وضع قرار می‌گیرد. درواقع، از یک نظر می‌توان آن را در مبحث شاکلهٔ حروف و اتصالات حروف طرح کرد. اما از جهتی نیز می‌توان پیچیده‌نویسی را از منظر ترکیب و حسن وضع نگریست. در اینجا، به دو لحاظ می‌توان موضوع پیچیده‌نویسی را در این مبحث طرح کرد: یکی با نظربه مفهومی از ترکیب که ناظر به ترکیب مفردات و اجزای کلمات است و دیگری به‌لحاظ «تکرار» و «بسامد» کلمات و عباراتی مشابه که به‌صورت پیچیده و پیوسته در آثار گلستانه نمود یافته‌اند. درواقع، در حالت اخیر، مؤلفه‌ی «تکرار» این اجزا را ذیل مفهوم ترکیب و حسن وضع قابل طرح می‌سازد. البته پیش‌تر باید گفت که در شکسته‌نویسی‌های گلستانه، متصل‌نویسی حروف و کلمات درحدی است که تاحدی خوانایی و وضوح کلمات نیز رعایت شده است. با این حال، گرایش به ایجاد ترکیب‌های پیچیدهٔ بصری در مواردی به افزایش متصل‌نویسی و پیچیده‌نویسی انجامیده است. بسامد کلمات و عبارات متصل و خوش‌ترکیب مانند «بهیچوجه من‌الوجوه»، متصل‌نویسی «است» به جزء قبلی در افعال ماضی نقلی و موارد مشابه (مانند «گردیده است»، «رسیده است» و «شده است») از این دست است (تصاویر ۱۳). می‌توان گفت تکرار و بسامد برخی از این ترکیبات پیچیده در آثار گلستانه، بیش از جنبهٔ محتوایی، متأثر از توجه به کیفیات فرمی و بصری آن‌ها بوده است.

تصویر ۱۳. پیچیده‌نویسی و تکرار عناصر پیوسته در اثر گلستانه. منبع: مشعشعی، ۱۳۹۱، ۵۴۴.

۲-۴. ترکیب و توزیع مدّات: ویژگی دیگر در این آثار نوع ترکیب و ارتباط مدّات با هم‌دیگر است. در بسیاری از این آثار، اجرای متوالی مدّات مدنظر خوشنویس بوده است. در این نمونه‌ها، ترکیب مدّات متوالی را به دو صورت می‌توان شاهد بود: در شماری از آثار، ترکیب مدّات منحنی متوالی یا ترکیب یک منحنی و یک مدّ تخت به‌صورت طبقاتی رخ داده است. در این نمونه‌ها، ایجاد توازی بین مدّات تکرارشونده و سواد و بیاض هماهنگ مدّنظر بوده است. تکرار حروف و مدّات مرسل -مانند نون و یاء- را نیز می‌توان در همین گروه به‌شمار آورد. در گروه دیگر، عموم مدّات (یا نیم‌مدّات) تخت متوالی، به‌شکل پلکانی، سوارنویسی شده‌اند. در شماری از آثار، فضای میان مدّات موازی با حروف خرداندام پر شده که می‌توان گفت در جهت ایجاد تباین و تنوع بصری بوده است. حرکات مرسل مانند نون و یاء را نیز می‌توان در شمار مدّات محسوب کرد که در نمونه‌هایی از آثار گلستانه به‌صورت متوالی و تکرارشونده اجرا شده‌اند. همچنین، تکرار سرکج‌ها در این آثار عملکردی مشابه تکرار مدّات ایجاد می‌کند (تصاویر ۱۴ و ۱۵). همچنین، در مواردی نیز مدّات به‌شکل نامتوالی و تک اجرا شده‌اند. در این نمونه‌ها، گاهی، قبل و بعد مدّات، دوایر حروف را شاهدیم که از سویی نوعی هم‌سنخی و هماهنگی با شاکلهٔ مدّات دارند و از طرفی، به‌جهت دور بیشتر نسبت به مدّات، نوعی تباین بصری ایجاد کرده‌اند. به این ترتیب، همجواری حروف مدور و مدّات دو اصل هماهنگی و تنوع بصری را کنار هم آورده است (تصویر ۱۹). نوع دیگری از ارتباط مدّات در آثار گلستانه تلاقی و تماس آن‌ها در امتداد و محاذات همدیگر است که به انسجام در کل ترکیب می‌انجامد. برای مثال، چنانکه در تصویر ۱۶ دیده می‌شود، امتداد نون مرسل (از کلمهٔ «سخن») در راستای مدّ «ت» (از کلمهٔ «است») و امتداد «ی» مرسل در راستای «می» مرسل (از کلمهٔ «قلمی») قرار گرفته و به اتصال و انسجام بصری انجامیده است. این ویژگی در مواردی به‌شکل تشدیدیافته به ادغام حرکات مدّی و ارسالی می‌انجامد. گفتنی است که ویژگی ادغام می‌تواند در سایر حرکات (مانند خرداندام‌ها) نیز اتفاق بیفتد (تصویر ۱۷)، اما در آثار گلستانه این ویژگی را بیشتر در مدّات و حرکات مرسل شاهدیم. در این نمونه‌ها، گاهی انتهای حروف در دو جهت مخالف با همدیگر تلاقی کرده و فرمی یکپارچه ایجاد می‌کنند. برای مثال، در تصویر ۱۷، که بخشی از سطرنویسی گلستانه است، حرف «ن» (از کلمهٔ «امن») با حرف «ه» (از کلمهٔ «پژمرده») ادغام شده و در پیوستگی با هم دیده می‌شوند. در نمونهٔ دیگر، کلمهٔ «سید» (به‌شکل مدّی) برروی «است» اجرا شده است. در اینجا، حرف سین به ابتدای الف متصل شده و به‌نوعی طرهٔ الف را تداعی می‌کند. این ادغام، ضمن ایجاد فضای هماهنگ بین دو مد، نوعی جذابیت بصری ایجاد کرده است (تصویر ۱۸). ادغام حروف ممکن است در میانهٔ حروف و کلمات نیز رخ دهد. برای مثال، چنانکه در تصویر ۱۹ مشاهده می‌شود، ادامهٔ حرف «ن» در راستای کشیدهٔ کلمهٔ «بندگان» قرار گرفته و با آن یکی شده است.

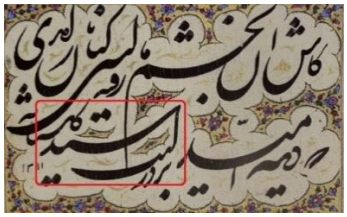


تصویر ۱۴. مدّات متوالی پلکانی و طبقاتی در آثار گلستانه. منبع: مشعشعی، ۱۳۹۱، ۵۴۴ و ۵۳۵.

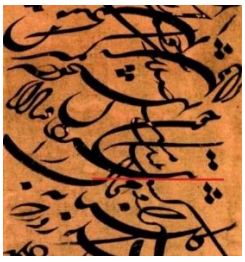
تصویر ۱۵. تکرار حرکات مرسل متوالی در آثار گلستانه. کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی ایران، مرقع ش ۶۹۲۶. منبع: مشعشعی، ۱۳۷۵، ۳.

تصویر ۱۶. تلاقی مدّات در امتداد همدیگر. قطعهٔ شکسته‌نویسی گلستانه. منبع: سفیدآبیان، ۱۳۹۱، ۳۶.

تصویر ۱۷. ادغام حروف «ن» و «ه» در سطرنویسی گلستانه. منبع: مشعشعی، ۱۳۹۱، ۵۴۴.



تصویر ۱۸. ادغام طرهٔ الف و حرف سین کشیده در اثر گلستانه. منبع: سفیدآبیان، ۱۳۹۱، ۳۱.



تصویر ۱۹. ادغام نون مرسل و نون میانی مدّی، اثر گلستانه. منبع: مشعشعی، ۱۳۹۱، ۵۵.

نکتهٔ بعدی در خصوص مدّات ترکیب‌بندی و توزیع آن‌ها در کل اثر است. در بسیاری از آثار گلستانه، به‌واسطهٔ توزیع مناسب و متوازن مدّات، انسجام در ترکیب کلی اثر را شاهدیم. این نکته به‌ویژه در خصوص ترکیب‌بندی‌های

طبقه‌ای و سیاه‌مشق‌گونهٔ گلستانه نمود دارد. برای مثال، در تصویر ۱۶، نوع توزیع و تنظیم مدّات در کل اثر، به‌همراه استفادهٔ مناسب از حروف خرداندام، به تعادل و انسجام کلی قطعه انجامیده است. می‌توان، در ترکیب و ارتباط مدّات، نظامی مثلثی را درنظر گرفت، به‌طوری که قاعدهٔ مثلث در پایین قرار گرفته است (تصویر ۲۰). این نکته به استقرار و استحکام در ترکیب‌بندی اثر انجامیده است. در اثر دیگر (تصویر ۲۱) مدّات تاحدّی به‌سمت چپ تصویر کشیده شده‌اند؛ با این حال، می‌توان دو نظام مثلثی وارونه در ترکیب مدّات و دوایر در این اثر شاهد بود: یکی ترکیب مثلثی مدّات «ب»، «ک» و «ن» و دیگری ترکیب مثلثی دوایر «خ»، «ص» و «ن»، که روی هم رفته به ثبات و انسجام ترکیب انجامیده است. در نمونهٔ دیگر (تصویر ۲۲) شاهدیم که توسعهٔ مدّات در بخش پایینی کادر همچنان منجر به ایجاد ثبات و استقرار در ترکیب کلی اثر شده است.

تصویر ۲۰. توزیع متوازن مدّات در شکسته‌نویسی اثر گلستانه. منبع: کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی ایران، مرقع ش ۹۸۸۸.

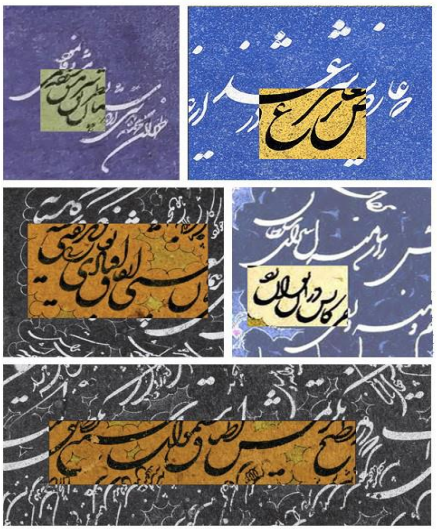
تصویر ۲۱. توزیع مدّات و دوایر در شکسته‌نویسی اثر گلستانه. منبع: کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی ایران، مرقع ش ۹۸۸۸.

تصویر ۲۲. توزیع مدّات و دوایر در شکسته‌نویسی اثر گلستانه. منبع: مشعشعی، ۱۳۷۵، ۱۳.

تصویر ۲۳. توزیع مدّات و دوایر در شکسته‌نویسی اثر گلستانه. منبع: کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی ایران، مرقع ش ۹۸۸۸.

از موارد نمود ظرافت و جلوهٔ بیشتر در روابط مدّات، جوش دادن (اتصال کمینه) آن‌ها به یکدیگر است. این قاعده که القاکنندهٔ گیرایی و حظ بصریست، از حساسیت زیادی برخوردار بوده و تبحر و تسلط بالای خوشنویس را می‌طلبد؛ چراکه همزمان هم بایستی تماس‌های یکسان میان مدّات را مراعات کند و هم حُسن تشکیل را به بهترین نحو اجرا نماید (تصاویر ۲۲ و ۲۳).

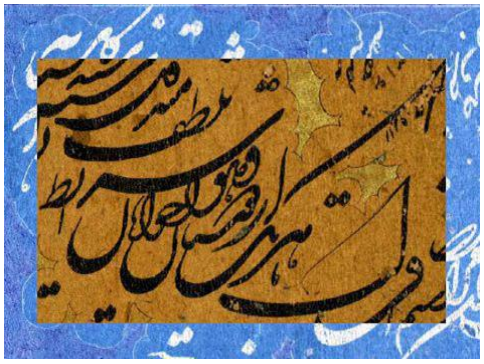
۳-۴. ترکیب و همجواری دوایر: در نمونه‌هایی از آثار گلستانه، می‌توان شاهد گرایش خوشنویس به‌همجواری و همنشینی حرکات مدور و در نتیجه ایجاد ریتم و هماهنگی بصری بود. نمونهٔ این نوع همجواری حروف را می‌توان در خطوط و حوزه‌های دیگر ازجمله ترکیب‌های نستعلیقی در آداب مهرنویسی نیز مشاهده کرد (میرزاابوالقاسمی، ۱۳۹۴). در آثار گلستانه، همجواری دوایر گاهی در کرسی افقی و گاه به‌صورت پلکانی و سوارنویسی رخ داده است. تعداد این دوایر همنشین، بسته به متن و اقتضای ترکیب، از دو تا چند دایره در نوسان است. شایان ذکر است در این ترکیبات گاهی مدّات کوتاه همنشین دوایر شده‌اند. این نمونه‌ها را همچنان می‌توان در ارتباط با ترکیب و همجواری دوایر قرار داد، زیرا مدّات کوتاه، که واجد دور بیشتری نسبت به مدّات بلند هستند، به‌نوعی در سنخیت با دوایر قرار می‌گیرند (تصویر ۲۴). در بسیاری از موارد، کوشیده شده که به‌کمک تمهیداتی چون این دوایر کاملاً همجوار هم نگاشته شوند. با این حال، در دیگر آثار، توزیع دوایر با فواصل هماهنگ در انسجام ترکیب مؤثر افتاده است (تصویر ۲۱).



تصویر ۲۴. نمونه‌هایی از همجواری افقی و پلکانی دوایر در آثار گلستانه. کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی، مرقع ش ۶۹۲۶. منبع: مشعشعی، ۱۳۹۱، ۵۴۴.

۴-۴. ترکیب در خردانداما: علاوه‌بر نظام مدّات و دوایر، ارتباط میان خردانداما نیز در آثار گلستانه حائز توجه است. در اجرای این اجزا، در نمونه‌های متعدد، ملاحظهٔ حرکات موازی و هم‌شکل و همچنین حرکات دنباله‌دار در محاظات یکدیگر به هماهنگی بصری منجر شده است. یکی از مصادیق این مورد را می‌توان در تصویر ۲۵ مشاهده کرد که در بخشی از آن دو حرف «ر» و در امتداد آن‌ها دوحرفی «نه» در هماهنگی با هم قرار گرفته‌اند. همچنین، ترکیب و همنشینی حرف الف سروی و لام از طریق تداخل و توازی به هماهنگی در ترکیب انجامیده است. در بخش دیگر، همنشینی حرف «م» در کلمهٔ «نگفتیم» با «الف» و «ل» کلمهٔ «خیال» که حروف با هم برخورد کرده و چسبیده به‌هم نوشته شده‌اند. به این ترتیب، در صعود و نزول‌های حروف «الف»، «ل» و «میم» هماهنگی دیده می‌شود. همچنین حسن همجواری «لا» با «ل» در این قطعه حائز توجه است. جای‌گیری حرف «ل» در راستا و امتداد «ل» کلمهٔ «لا» منجر به تشدید حرکت عمودی در این بخش از اثر شده است که در تضاد با حرکت افقی سطر و از سویی در هماهنگی با دیگر حرکات عمودی نظیر الف و لام و میم قرار گرفته است. ایجاد هماهنگی و انسجام بصری از طریق تماس حروف با همدیگر نیز در نمونه‌هایی از آثار گلستانه مشاهده می‌شود. نکتهٔ مهم در این تصویر جوش دادن حروف و کلمات به یکدیگر است که باعث انسجام و هماهنگی بیشتر بین عناصر موجود در اثر می‌شود. در اینجا حرف «ل»، با جوش خوردن به دو حرف دیگر، سطور بالا و پایین را به‌همدیگر اتصال داده و باعث همبستگی بیشتر آن‌ها شده است (تصویر ۲۵). به‌عنوان نکتهٔ پایانی، این موضوع قابل ذکر است که هر یک از انواع عناصر مورد بررسی در آثار خوشنویسی (ازجمله مدّات، دوایر، خردانداما) بایستی در ارتباط با دیگر عناصر دیده و سنجیده شوند، چنانکه در نمونه‌های متعدد از آثار گلستانه، ترکیب منسجم این عناصر را می‌توان شاهد بود. در نظام ترکیب این عناصر نیز، بسته به گونهٔ اثر و اقتضای ترکیب، تمهیداتی مانند تماس و تداخل و سوارنویسی به‌کار رفته است (تصویر ۲۶).

تصویر ۲۵. اتصالات بصری (شامل محاذات و تماس حروف) در اثر گلستانه. کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی، مرقع ش ۹۸۸۸. منبع: مشعشعی، ۱۳۷۵، ۱۰ و ۱۶.



تصویر ۲۶. ترکیب منسجم مدّات، دوایر و خردانداما در اثر گلستانه. منبع: کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی، مرقع ش ۶۹۲۶.

نتیجه‌گیری

در پژوهش حاضر، آثار گلستانه به لحاظ گونه‌شناختی بررسی شد و پس از آن، از نظر ترکیب و حسن وضع، مورد تحلیل قرار گرفت. در بخش گونه‌شناسی، آثار گلستانه در پنج دستهٔ قطعات «تک‌سطری»، «دوسطری»، «چندسطری»، «چلیپایی چندسویه» و «سیاه‌مشقی» مورد شناسایی قرار گرفت. در این میان، می‌توان وجه غالب

آثار گلستانه را در گونهٔ سطرنویسی ملاحظه کرد. همچنین، باید گفت در کلیت آثار گلستانه تمایل به دانگ جلی قابل مشاهده است. گونهٔ سیاه‌مشق در آثار گلستانه نمود چندانی ندارد، اما می‌توان گفت برخی از آثار وی، ازجمله بیت‌نویسی‌ها و چلیپانویسی‌ها، با افزایش تراکم و تداخل حروف و کلمات به سیاه‌مشق نزدیک شده‌اند. در گام بعدی این مطالعه، حسن وضع و ترکیب در آثار گلستانه در چهار محور بررسی شد: کادربندی، کرسی‌بندی، تنوع دانگ و ترکیب مفردات. گرایش به کادر و کرسی افقی، در عین حال کرسی‌های چندگانهٔ فرعی در اغلب آثار و نیز چندسویه‌نویسی در برخی از آثار از ویژگی‌های شکسته‌نویسی گلستانه است. همچنین، گرایش به دانگ جلی به‌ویژه در تک‌سطری‌ها، و دوسطری‌ها و در عین حال دودانگ‌نویسی (خفی و جلی) در شماری از آثار گلستانه دیده می‌شود. در مبحث ترکیب مفردات نیز چند ویژگی در آثار گلستانه قابل بیان است: ویژگی نخست در این آثار پیچیده‌نویسی و تکرار برخی کلمات و عبارات خاص است که بخشی از آن را می‌توان برآمده از مضامین دیوانی و منشیانه برشمرد. ویژگی دیگر نظام ترکیب و توزیع مدّات در جزء و کل اثر است. نکتهٔ قابل توجه در این بخش گرایش به ترکیب مدّات و نیم‌مدّات متوالی به دو صورت «طبقاتی» و «پلکانی» است. مدّات طبقاتی عموماً شامل مدّات منحنی یا تخت- منحنی و مدّات پلکانی عمدتاً شامل مدّات متوالی تخت بوده‌اند. ویژگی دیگر ترکیب مدّات در برخی آثار گلستانه ادغام مدّات و تشکیل فرم‌های یکپارچه است. ویژگی دیگر در آثار گلستانه گرایش به همنشینی دوایر است که به دو صورت افقی و پلکانی در آثار گلستانه مشاهده می‌شود. این همنشینی گاهی به‌شکل کمینه (در همجواری دو دایره) و گاه به‌شکل بیشینه در همجواری دوایر متعدد قابل مشاهده است. ویژگی قابل توجه دیگر در آثار گلستانه نوع اتصالات بصری در خرداندام‌هاست که به چند صورت اتفاق افتاده است. ازجملهٔ این موارد می‌توان به تکرار حرکات مشابه و هم‌راستا، تماس و تداخل و ادغام حروف با همدیگر اشاره کرد. مجموع این ویژگی‌ها به ترکیب‌های منسجم هماهنگ و در عین حال متنوعی انجامیده که نشانگر ذوق و خلاقیت هنری در آثار سید علی‌اکبر گلستانه است.

مشارکت‌های نویسنده

این مقاله برگرفته از رسالهٔ دکتری نویسنده ۱ با عنوان «سبک‌شناسی خط شکسته نستعلیق در آثار درویش عبدالمجید طالقانی و علی اکبر گلستانه» با هدایت نویسندگان ۲، ۳ و ۴ در دانشگاه شاهد تهران است.

تقدیر و تشکر

نگارندگان این پژوهش مراتب سپاس و قدردانی خود را از استاد مجتبی ملک‌زاده دارند که در مصاحبه نگارندگان نکاتی ارزنده را در تحلیل آثار گلستانه بیان کردند.

تضاد منافع

نویسنده (نویسندگان) هیچ تضاد منافع احتمالی پیرامون تحقیق، تألیف و انتشار این مقاله را اعلام نکردند.

منابع مالی

نویسنده (نویسندگان) هیچ گونه حمایت مالی برای تحقیق، تألیف و انتشار این مقاله دریافت نکردند.

پی‌نوشت

۱. مجتبی ملک‌زاده در سال ۱۳۳۹ ش. در کرمان به دنیا آمد. از دوران نوجوانی، به یادگیری خط نستعلیق پرداخت. سپس به شیراز عزیمت کرد و تحت تعلیم خوشنویسان شیراز فعالیت خود را پی‌گرفت. از ۱۳۶۳ با اتکاء به آثار درویش، میرزا غلامرضا و گلستانهْ شروع به شکسته‌نویسی کرد. در سال ۱۳۷۸ درجه‌ی استادی در خط شکسته را از انجمن خوشنویسان ایران دریافت کرد. ملک‌زاده که می توان او را در خط شکسته صاحب سبک دانستْ همواره به شیوه‌ی قُدما وفادار بوده و آثار متعددی در حیطه‌های کتابت و قطعه‌نویسی به‌خط شکسته ارائه کرده است.

منابع

- باباشاه الاصفهانی. (۱۳۹۱). آداب المشق (به‌کوشش حمیدرضا قلیچ‌خانی). تهران: پیکره.
- سراج شیرازی، یعقوب بن حسن. (۱۳۷۶). *تحفه المحبین* (تصحیح کرامت رعنا حسینی و ایرج افشار). تهران: میراث مکتوب.
- سفیدآبیان، حمید. (۱۳۹۱). *بوستان گلستانه*. تهران: سفیدآبیان.
- فرید، امیر. (۱۴۰۱). شیوه‌های مرسوم شکسته‌نویسی در دورهٔ قاجار. *پیکره*، ۱۱(۲۷)، ۹۴-۸۱. Doi: 10.22055/PYK.2022.17669
- فضائلی، حبیب‌اله. (۱۳۷۶). *اطلس خط*. تهران: سروش.
- قلیچ‌خانی، حمیدرضا. (۱۳۹۲). *درآمدی بر خوشنویسی ایرانی*. تهران: فرهنگ معاصر.
- قلیچ‌خانی، حمیدرضا، ملک‌زاده، مجتبی، جدی، محمدجواد و حامدی، محمدحسن. (۱۴۰۰). *گزیده ای از آثار گنجینه موزه خوشنویسی ایران*. تهران: سازمان زیباسازی شهرداری تهران.
- مشعشعی، رضا. (۱۳۷۵). *گلستانی از گلستانه*. تهران: یساولی.
- مشعشعی، غلامرضا. (۱۳۹۱). *احوال و آثار درویش عبدالمجید طالقانی*. تهران: کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی.
- معنوی راد، میترا. (۱۳۹۲). تعامل ساختار و سبک در شکسته نویسی شفیعا، درویش و گلستانه. *فصلنامه نگره*، ۸(۲۷)، ۳۴-۲۰.
- ملک‌زاده، مجتبی. (۱۳۸۵). *سطر*. تهران: پیکره.
- میرزاابوالقاسمی، محمدصادق. (۱۳۹۴). *آداب مهرنویسی در تمدن اسلامی*. تهران: کتابخانهٔ ملی.
- هاشمی‌نژاد، علیرضا. (۱۳۹۳). *سبک‌شناسی خوشنویسی قاجار*. تهران: فرهنگستان هنر.
- همایون‌فرخ، رکن‌الدین. (۱۳۶۵). *هفت برگ گل از گلستانه*. تهران: نقره.

پیکره

دوره ۱۳، شماره۳۵، بهار۱۴۰۳ صفحه ۷۵ تا۹۶

مقاله پژوهشی

بن‌مایه و عوامل تحول و تطور «نقش سواستیکا» در هنر ایران از دورهٔ باستان تا سلجوقی

محمد متولی؛[۱] خشایار قاضی‌زاده؛[۲] مرتضی افشاری[۳]

۱. دانشجوی دکتری تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.

۲. نویسنده مسئول، دانشیار دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.

Email: ghazizadeh@shahed.ac.ir

۳. دانشیار دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲،۳،۱۷ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲،۱۲،۱ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲،۱۲،۵

چکیده

مقدمه: یکی از کهن‌ترین نقوش هندسی دنیای باستان نقشی است که از دو خط متقاطع- چلیپا با بازوهایی شکسته شده یا زاویهٔ نود درجه ایجاد شده است. این نقش در منابع بین‌المللی به «سواستیکا» با مفهوم هستی نیک و در منابع فارسی به «گردونهٔ خورشید» و «مهرانه» معروف است. محققان منشأ این نقش را تمدن‌های کهنی همچون درهٔ سند، مصر، چین، بین‌النهرین و اقوام آریایی می‌دانند که با وجود نام‌های مختلف دارای ساختار فرمی مشابهی هستند. این نقش در ایران، نخستین‌بار از هزارهٔ پنجم قبل از میلاد برروی سفال مصور شده و تداوم به‌کارگیری آن تا اوایل دورهٔ اسلامی نیز دیده می‌شود. شناسایی بن‌مایه و عوامل ترسیم نقش سواستیکا در هنر ایران و نمایش سیر تحول و تطور آن، از منظر فرم و محتوا، در هنر ایران پیشااسلامی تا اوایل دوران اسلامی، از اهداف پژوهش حاضر است. که در این راستا به پرسش‌های، چگونگی سیر تحول فرمی و محتوایی این نقش در هنر ایران از دورهٔ باستان تا دورهٔ سلجوقی و عوامل مشترک و متمایز ترسیم آن در دورهٔ پیشااسلامی و اسلامی پاسخ داده می‌شود.

روش پژوهش: پژوهش حاضر به روش توصیفی- تحلیلی و با رویکرد تاریخی صورت گرفته و شیوهٔ گردآوری اطلاعات، کتابخانه‌ای و میدانی بوده است. در این راستا، تعداد ۲۹ نمونه از دورهٔ پیشااسلامی و اسلامی با ویژگی شاخص و متمایز که نمایش‌دهندهٔ سیر تحول و تطور نقش سواستیکا بوده، مورد بررسی و مطالعه قرار گرفته است.

یافته‌ها: حضور مذهب، به‌ویژه پرستش ایزدان، آیین‌های تدفین و مهرپرستی در ایران‌باستان، از دلایل مهم ترسیم نقش سواستیکا بوده و از این‌رو به «گردونهٔ مهر» معروف است. نقوش نجومی همچون بروج دوازده‌گانه، اعتقادات و باورهای عامیانه همچون خوش‌شانسی، دوری از چشم بد و ایمن شدن از بلا، در نمایش این نقش، در دو دورهٔ پیشااسلامی و اسلامی تأثیرگذار بوده است. در هنر اسلامی، این نقش نمادی از نور و به‌تبع آن خداوند معرفی شده است. در این دوران، علاوه‌بر نمایش فرم اولیهٔ خود، در برخی آثار با ترکیب فرم‌های منحنی و نقوش گیاهی به «گره سلیمان» و «شمسه» تبدیل گشته است.

نتیجه‌گیری: سواستیکا در هنر ایران از دوره باستان تا اوایل دوره اسلامی، نمادی مقدس و اغلب در خدمت اساطیر و مذاهب کهن بوده است. این نقش در دوران اولیه، نمادی از خدای خورشید و ایزدبانوان و به‌مرور مرتبط با نمادهای آیینی میترائیسم و زرتشتی در آثار هنری حضور یافت. در دوره اسلامی این نقش دچار استحاله و دگردیسی گردید و نمادی از خداوند و اشخاص مقدس اسلامی مورد استفاده قرار گرفت.

کلیدواژه

هنر ایران باستان، هنر اسلامی، خورشید، سواستیکا، گردونهٔ مهر

ارجاع به این مقاله: متولی، محمد، قاضی‌زاده، خشایار و افشاری، مرتضی. (۱۴۰۳). واکاوی بن‌مایه و عوامل تحول و تطور «نقش سواستیکا» در هنر ایران از دورهٔ باستان تا سلجوقی. پیکره، ۱۳(۳۵)، ۷۵-۹۶.

DOI: 10.22055/PYK.2024.18903

©2024 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

مقدمه و بیان مسئله

نقوش در هنر ایران‌باستان اغلب در ارتباط با اساطیر شکل گرفته و صورت ادیان کهن ایرانی بر طبق اساطیر پایه‌ریزی شده است. «سواستیکا» یا «صلیب شکسته» یک نمونه از این نمادهای پر رمز و راز است که مفاهیم اساطیری را در خود نهفته است. این نقش در اغلب تمدن‌های بزرگ جهان با مفهوم مشترک خیر و نیکی و با فرم‌های تقریباً مشابهی دیده شده و نام‌های متفاوتی به آن منسوب شده است، اما نام پذیرفته شدهٔ آن در منابع علمی بین‌المللی، سواستیکا[1] است. در ایران، سواستیکا به «گردونهٔ مهر»، «گردونهٔ خورشید»، «چلیپای شکسته»، «صلیب شکسته»، «صلیب گره‌دار[2]» و «مهرانه» معروف است. اغلب این نام‌ها به‌دلایل مذهبی و آیینی مورد استفاده قرار گرفته‌اند. نقش سواستیکا در گسترهٔ متنوعی از آثار هنر ایران باستان از سفال‌های «تپه موسیان» تا «پارچه‌های اشکانی» دیده شده است. در اوایل دورهٔ اسلامی نیز برروی آثار معماری و سفال‌ها، به‌ویژه ظروف از دورهٔ سامانی تا سلجوقی، حضور پررنگی دارد. بسیاری از منابع داخلی[3] همه، انواع نقوش با فرم‌های چلیپا (صلیب)ی معمولی تا صلیب شکسته را در زیرمجموعهٔ یک نام، یعنی چلیپا، مورد مطالعه قرار داده‌اند؛ اما در منابع بین‌المللی، سواستیکا نقشی است که از دو خط متقاطع- چلیپا با بازوهای شکسته شده و با زاویهٔ نود درجه تشکیل شده است. از این‌رو در پژوهش حاضر از نام «سواستیکا» بهره گرفته شده، زیرا این واژهٔ بین‌المللی کامل‌ترین و جهان‌شمول‌ترین بیان فرم و محتوای این نقش را داراست و نمونه‌های مورد مطالعه در این پژوهش تنها سواستیکا و نقوش منشعب شده از آن است. این نقش در هنر ایران زمینه‌ساز تشکیل نقوش دیگری همچون «گره سلیمان» و «شمسه» شده است. همچنین محتوای این نقش نیز در برخی دوران، به‌ویژه اوایل دورهٔ اسلامی، متناسب با عوامل مختلفی همچون مذهب دچار استحاله و تغییر مفهوم شده و به عناصر نمادین دورهٔ خود تبدیل گشته است. موارد بیان شده، منجربه شکل‌گیری پژوهش حاضر شده است. از این‌رو، در این پژوهش، ابتدا به ریشه‌یابی بن‌مایهٔ نقش سواستیکا و سیر تحول فرم و محتوا در هنر ایران دورهٔ پیشااسلامی تا اوایل دورهٔ اسلامی پرداخته شده و سپس در قدم بعدی به بیان عوامل شکل‌گیری و تداوم ترسیم آن پرداخته شده است. در این راستا پژوهش حاضر درپی پاسخ به پرسش‌های زیر است: ۱. سیر تحول این نقش براساس فرم و محتوا در هنر ایران از دورهٔ باستان تا دورهٔ سلجوقی چگونه است؟ ۲. عوامل مشترک و متمایز ترسیم این نقش در دورهٔ پیشااسلامی و اسلامی چیست؟

روش پژوهش

روش پژوهش در مقالهٔ حاضر توصیفی- تحلیلی و براساس داده‌های تاریخی بوده و روش گردآوری اطلاعات نیز به‌شیوهٔ اسنادی (کتابخانه‌ای) بوده است. در روند پژوهش، ابتدا آثار دارای نقش مذکور در هنر پیشااسلامی و اسلامی در منابع چاپی و دیجیتالی در دسترس داخلی و خارجی جمع‌آوری و در مرحلهٔ بعد، نمونه‌گیری غیرتصادفی انجام گرفته است. ترتیب بررسی آثار، براساس بازهٔ زمانی بوده است. جامعهٔ آماری پژوهش حاضر، از منظر تاریخی، هنر ایران پیشااسلامی تا دورهٔ سلجوقی بوده و تعداد ۲۹ نمونه با توجه به ویژگی‌های شاخص در نمایش فرم و محتوای اثر و تداوم ویژگی‌ها و شاخصه‌های مشابه این نقش از دورهٔ پیشااسلامی تا اوایل دوره اسلامی مورد مطالعه قرار گرفته است. به‌دلیل گستردگی نقوش اوایل دورهٔ اسلامی و جامعهٔ آماری رساله، تنها به ظروف سفالی و فلزی بسنده شده است. در این پژوهش، با جستجو و مطالعات گسترده، فرم‌های متنوعی از این نقش در منابع بین‌المللی به‌ویژه موزه‌های بزرگ جهان یافت شد که اغلب آن‌ها برای نخستین‌بار در منابع هنر

ایران، نمایش داده شده و مورد مطالعه قرار گرفته‌اند. در تجزیه و تحلیل محتوایی این نقوش، شرایط فرهنگی، سیاسی، اجتماعی و به‌ویژه آیین و مذاهب رایج مورد مطالعه قرار گرفته و با مقایسه شباهت‌های فرمی نمونه‌های مورد مطالعه، داده‌ها جمع‌آوری، ارزیابی، و تجزیه و تحلیل گشته است. برای درک بهتر نقوش و سیر تحول آن‌ها، فرم‌ها به‌صورت خطی ترسیم شده است.

پیشینه پژوهش

در میان مقالات معتبر منتشر شده در سایت‌های علمی جهان همچون آکادمیا[۴] و ریسرچ‌گیت[۵] در حوزهٔ نقش سواستیکا، اغلب منابع در حوزهٔ جهان باستان بوده است و ریشهٔ این نقوش را در علوم- به‌ویژه نجوم و مرتبط با خورشید، دانسته‌اند. «کویمبرا[۶]» (۲۰۱۱) در مقالهٔ خود با عنوان «ریشه‌های نجومی نقش سواستیکا» ریشهٔ این نقش را در ستاره‌های دنباله‌دار ذکر کرده که با مشاهدهٔ آن در آسمان، به‌عنوان تجلی الهی در نظر گرفته می‌شده است. مقالهٔ «بوریلو موزوتا و بوریلو کوادرادو[۷]» (۲۰۱۴) با عنوان «سواستیکا، نمایانگر هلیوس و میترا»، نقش سواستیکا را نمادی مذهبی و در ارتباط با میتراییسم دانسته و او را نیز همانند هلیوس -ایزد و نماد خورشید در یونان- نمادی از خدای خورشید می‌داند. در حوزهٔ نقش سواستیکا در دوران اسلامی نیز می‌توان به مقالات «زیدان[۸]» (۲۰۲۰) با عنوان «مفهوم و کاربرد سواستیکا، «صلیب قلاب‌دار» در صنایع اسلامی» و «می‌لند[۹]» (۲۰۱۵) با عنوان «بزکوهی، هلال و سواستیکا به‌عنوان نمادهای خدای قمری در هنر صخره‌ای خاور نزدیک و آسیای مرکزی باستان» اشاره نمود که بیشتر بر حضور این نقش در دورهٔ اسلامی اشاره دارند و به ارتباط مفاهیم آن، کمتر پرداخته‌اند. همچنین در میان مقالات نویسندگان داخلی در حوزهٔ هنر اسلامی، دو مقاله یافت شده که مرتبط با معماری و فرش بوده است. «ستارنژاد و هندیانی[۱۰]» (۲۰۲۰) در مقالهٔ خود با عنوان «سمبولیسم (نمادگرایی) سواستیکا در آرامگاه گنبد سرخ»، حضور این نقش برروی آرامگاه دورهٔ سلجوقی را نمادی از آیین تدفین و در ارتباط با مرگ دانسته‌اند. «صلواتی» (۱۳۸۷) نیز در مقالهٔ خود با عنوان «تجلی نماد گردونهٔ خورشید «مهرانه» در قالی‌های ایل قشقایی»، به‌حضور این نقش در هنر قالی‌بافی پرداخته است. کتاب «بختورتاش» (۱۳۸۶) نیز با عنوان «نشان رازآمیز: گردونهٔ خورشید یا گردونهٔ مهر»، زیربنای اغلب منابع مرتبط داخلی محسوب می‌گردد. این کتاب همهٔ انواع نقوش چلیپا در فرهنگ و تمدن‌های جهان را شامل می‌شود. با توجه به‌نام «چلیپای شکسته»، از منابع مرتبطبا انواع چلیپا می‌توان از کتاب‌های «سرچشمهٔ پیدایش چلیپا» اثر «نیهارت» (۱۳۵۷) و «چلیپای شکسته، نماد رازآمیز» اثر «اکبری و الیکای دهنو» (۱۳۸۵) و پایان‌نامهٔ «بررسی جایگاه نقش گردونهٔ مهر در هنر ایران باستان» اثر «لیره» (۱۳۹۴) نام برد. همچنین مقالات «کشتگر» (۱۳۹۱) با عنوان «بررسی تطبیقی چلیپا به‌عنوان نماد دینی در تمدن‌های ایران‌باستان، بین‌النهرین، هند و چین»، «قائم» (۱۳۸۸) با عنوان «پیام چلیپا بر سفالینه‌های ایران» و «اسفندیاری» (۱۳۸۸) با عنوان «چلیپا، رمز انسان کامل» نیز از دیگر منابع مرتبط است. با توجه به پیشینه‌های مورد بررسی، از وجوه تمایز این پژوهش، نسبت به منابع ذکر شده، می‌توان به ریشه‌یابی بن‌مایه و سیر تحول و تطور نقش سواستیکا در هنر ایران از دورهٔ باستان تا اوایل دورهٔ اسلامی، تبیین عوامل تأثیرگذار بر ترسیم آن و علل تداوم به‌کارگیری تا دورهٔ اسلامی به‌صورت تخصصی اشاره نمود که در اغلب منابع مغفول واقع شده و یا به‌صورت سطحی مورد بررسی قرار گرفته است. همچنین تنوع نقوش مورد بررسی از منظر فرم، منجربه ریشه‌یابی برخی دیگر از نقوش دورهٔ اسلامی همچون شمسه و گره سلیمان گردیده که از این منظر قابل توجه است.

سواستیکا

سواستیکا، یک چلیپا با بازوهای شکسته شده با زاویهٔ ۹۰ درجه است که حس حرکت و چرخش را در ذهن متبادر می‌کند و مرتبط با مفاهیمی همچون گردش شبانه‌روز و چرخش روزگار است. سواستیکا در ایران باستان نماد چرخهٔ زندگی و برکت بوده است (لیره، ۱۳۹۴). قدیمی‌ترین سواستیکا مربوط به اواخر پارینه‌سنگی است و در اوکراین بر روی یک دستبند از استخوان ماموت ۱۲۰۰۰ساله حک شده است (Ibrahimov, 2018). اغلب محققان داخلی، بن‌مایه فرم این نقش را منبعث شده از نقش چلیپا می‌دانند و آن را چلیپای شکسته می‌نامند (محسنی و باستان‌فرد، ۱۳۹۹). کوپر معتقد است که احتمالاً سواستیکا شکل ساده‌شدهٔ انسان با دو پا و دو بازو نیز هست که درواقع این چهار عضو حرکتی مهم در بدن انسان به شمار می‌روند (کوپر، ۱۳۷۹، ۲۴۴- ۲۴۶). در تفکرات مردمان اغلب تمدن‌های جهان، همچون اقوام آریایی‌ها، سواستیکا در ارتباط با اساطیر، نیروهای آسمانی و به‌ویژه خورشید تفسیر شده است. «مولر[۱۱]» معتقد است آریایی‌ها این علامت را که نماد خورشید است، حتی قبل از پراکندگی تاریخی‌شان به کار برده‌اند (ذاکرین، ۱۳۹۰ به نقل از نجاتیان، بی‌تا، ۱۶۲). «زیدان[۱۲]» سواستیکا را به‌عنوان نماد خورشید، اقبال خوب و باروری دانسته است (Zidan, 2020). «نیک‌خلق» سواستیکا را فرم ساده شدهٔ خورشید در طی زمان می‌داند (نیک‌خلق، ۱۳۹۰). مذهب نیز از دیگر دلایل ترسیم این نقش در ایران بوده است. میترا یا مهر -خدای مورد پرستش ایرانیان پیش از زرتشت- بوده است و نماد او را خورشید می‌دانستند. «بر پایهٔ اوستا کتاب ورجاوند اشو زرتشت، مهر یکی از ایزدان مزدیسنا به‌شمار آمده و دارای گردونه بوده است» (بختورتاش، ۱۳۸۶، ۱۴۹). خدای خورشید در ایران باستان یکی از معروف‌ترین ایزدان زرتشتی به نام «میترا» است (باجلان‌فرخی، ۱۳۸۹، ۱۰۸). «اگر این نشان را حول محور خود بچرخانیم، ایجاد چرخ می‌کند از این جهت آن را چرخ زندگی یا گردونهٔ مهر می‌گویند» (کشتگر، ۱۳۹۱). در متون مقدس مهر سوار بر گردونه‌ای وصف شده است (ماه‌وان، ۱۳۹۸). صلواتی به نقل از پیرنیا، «مهرانه» را معادل فارسی واژهٔ سواستیکا می‌داند (صلواتی، ۱۳۸۷). «مهرانه را به معنای گردونهٔ خورشید و ناهید، مظهر و نماد مهرپرستی، گویای چهار جانب هستی، گویای چهار عنصر اولیه، یعنی آب، آتش، خاک، آب دانسته‌اند» (دانشگر، ۱۳۸۴، ۱۶۴).

نقش سواستیکا در هنر ایران باستان

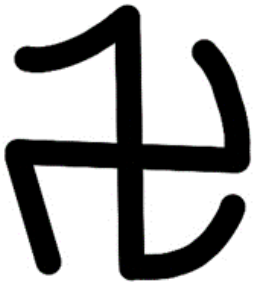
۱. هزارهٔ پنجم ق.م: تصویر ۱ یک تکه سفال کشف شده در تپهٔ موسیان مربوط به هزارهٔ پنجم ق.م است. درواقع این نقش را می‌توان از کهن‌ترین حضور سواستیکا برروی آثار هنری ایران در نظر گرفت.

تصویر ۱. سواستیکا، بخشی از یک ظرف سفالی، تپه موسیان، ۵۰۰۰-۴۰۰۰ ق.م، موزهٔ لوور.
منبع: موزهٔ لوور.

تصویر ۲ نقشی از یک سواستیکا برروی بدنهٔ یک کاسهٔ سفالی در موزهٔ ایران‌باستان است که مربوط به سفال تل باکون در هزارهٔ پنجم ق.م است. فرم این نقش متناسب با محل قرارگیری در ظرف تغییر یافته است، اما همچنان شاخصه‌های نقش اولیه در آن دیده می‌شود که نشان می‌دهد هنرمند این منطقه با فرم سواستیکا آشنا بوده و در این تصویر، با خلاقیت خود، فرم آن را در فضای محدود قرار داده و منجربه تحرک بیشتر این اثر شده است.

تصویر ۲. سواستیکا، سفال تل باکون، جلگهٔ مرودشت، فارس، ۴۵۰۰-۴۰۵۰ ق.م.
منبع: موزه ملی ایران.

نقش سواستیکا، علاوه‌بر سفال‌های منطقهٔ تل باکون، برروی مجسمه‌های سفالی نیز دیده می‌شود که حکایت از حضور تفکری خاص در ترسیم این نقش دارد. تصویر ۳ نقش سواستیکا برروی یک مجسمهٔ سفالی مربوط به بازهٔ ۴۲۰۰- ۳۸۰۰ ق.م است و با توجه به پیکر یک زن یا الهه است. این نقش احتمالاً بخشی از یک خالکوبی آیینی بوده که در گذشته برروی بدن افراد با موقعیت‌های خاص اجتماعی -به‌عنوان مثال موبدان و روحانیون یا افراد در خدمت معبد- استفاده می‌شده است. «کارکرد این نقش در خالکوبی بدن به‌عنوان محافظت در برابر روح شیطان بوده است» (Ibrahimov, 2018). در ایران، برخی از زنان عشایر، به‌ویژه در کردستان، لرستان، خوزستان و کرانه‌های خلیج پارس به خالکوبی دلبستگی دارند و بر دست خود چلیپا و بر چهره خالکوبی می‌کنند (بختورتاش، ۱۳۸۶، ۸۷). شاید حضور این نقش در این مناطق که در همجواری با این تپه قرار داشتند، امتداد این تفکر رفع چشم‌زخم و دوری از نیروهای اهریمنی و شیطانی بوده است. از منظری دیگر، می‌توان این مجسمه را منتسب به یک الهه دانست که در گذشته پرستش می‌شده است. اینکه در آن دوران ایزدبانویی پرستیده می‌شده، با توجه به منابع موجود، مشخص نیست؛ اما در دوران بعدتر، یعنی ایلام آغازین، پرستش ایزدبانویی به‌نام «پین‌کر» یا «پینیکیر»[۱۳] رایج بوده که مظهر آفرینش و از بزرگترین مادرخدایان ایلام بوده است. اگر این نقش، نمایندهٔ خورشید -به‌عنوان خدای آفریننده- بوده، پس پرستش این ایزد به‌عنوان الههٔ خورشید پیش از ایلامیان دور از ذهن نیست. همچنین این ایزدبانو می‌توانسته در دوران بعدتر تحت‌تأثیر فرهنگ و آیین‌های دیگر در قالب ایزدبانوانی همچون آناهیتا مورد پرستش قرار گیرد. از این منظر، از کهن‌ترین ادیان پیشااسلامی در ایران، با توجه به سفال تل‌باکون، پرستش ایزدبانوان بوده است. در دیگر مجسمه‌های این منطقه نیز نقش سواستیکا با شکلی متفاوت‌تر برروی مجسمه‌های زنانه حضور دارد که می‌توان به‌کارگیری این نقش را مرتبط با مفاهیم باروری در نظر گرفت.



تصویر ۳. مجسمهٔ سفالی مربوط به تل باکون با سواستیکا برروی طرفین بدن، فارس، ۳۸۰۰-۴۲۰۰ ق.م. منبع: مؤسسهٔ شرق‌شناسی دانشگاه شیکاگو.

تصویر ۴ یک قطعه سفال متعلق به شوش مربوط به دوران ۴۲۰۰-۳۸۰۰ ق.م است. یک نقش چلیپای خاج‌گونه در مرکز و در بالا و پایین آن دو نقش سواستیکا دیده می‌شود. «گوردون چایلد محقق برجسته در تفسیر سفال‌های به‌دست‌آمده از شوش، صلیب شکسته را نشان نژاد آریایی می‌داند» (اکبری و الیکای دهنو، ۱۳۸۵، ۱۲). البته این تفسیر درست نیست، زیرا اولین مهاجرت آریاییان به ایران در هزارهٔ دوم ق.م رخ داده و این اثر مربوط به هزارهٔ پنجم و چهارم ق.م است که پیش از ورود آنان به سرزمین ایران طبق منابع علمی موجود است.

تصویر ۴. سواستیکا، ظرف سفالی، شوش، ۳۸۰۰-۴۲۰۰ ق.م. منبع: موزهٔ لوور.

۲. هزارهٔ چهارم: تنوع نقوش سواستیکا برروی آثار سفالی تل‌باکون در هزارهٔ پنجم و چهارم ق.م، در میان همهٔ ادوار پیشااسلامی در ایران بی‌نظیر است. این نقش تنوعی از بازوهای شکسته با زاویهٔ ۹۰ درجه تا فرم شانه‌مانند و بازوهای شکستهٔ به‌سمت داخل را شامل می‌شود. همچنین این نقش علاوه‌بر ظروف، روی پیکره‌های سفالی این منطقه نیز به‌کار رفته که نشان از اهمیت آن دارد (تصویر ۵).

تصویر ۵. سواستیکا با بازوهای شانه‌ای، ظرف سفالی، تل باکون. هزارهٔ چهارم ق.م. منبع: مؤسسهٔ شرق‌شناسی دانشگاه شیکاگو.

تصویر ۶ نقش سواستیکا، برروی مهری متعلق به شوش، در بازهٔ ۳۸۰۰-۳۱۰۰ ق.م، است. بازوهای بیرونی اثر متناسب با فرم دایره به‌صورت منحنی درآمده، اما بخش مرکزی همچنان فرم + را دارد. این تغییر در ترسیم نقش

را می‌توان مبنایی برای دوران بعد در نظر گرفت. در مقایسه با آثار قبلی، فرم دوار این نقش تطابق بیشتری با فرم دایره و به‌تبع آن نقش خورشید دارد.

تصویر ۶. سواستیکا با بازوهای منحنی روی یک مهر، شوش، ۳۸۰۰-۳۱۰۰ ق.م. منبع: موزهٔ لوور.

تصویر۷ نقش پنج سواستیکا را برروی مهری از تپهٔ گیان نهاوند نشان می‌دهد. نکتهٔ متمایز این نقش نسبت به آثار قبلی، فرم کاملاً منحنی بازوهای آن است که یادآور شاخ بزکوهی و قوچ برروی سفال‌هاست و می‌توان گفت هنرمند در ترسیم این نقش از فرم شاخ حیوانات به‌ویژه قوچ بهره گرفته است. همچنین در دو ظرف سفالی مربوط به هزارهٔ چهارم و دوم ق.م متعلق به شوش نقش چهار بزکوهی دیده می‌شود که ترکیب کلی شاخ و بدن آن‌ها یادآور نقش سواستیکاست. قوچ یکی از حیوانات مقدس در هنر پیشااسلامی ایران و مظهر باروری و حاصل‌خیزی بوده است. «بررسی‌های پژوهشگران نشان داده که بیشتر مهرها در کنار بازوی اجساد قرار داشته است» (بختورتاش، ۱۳۸۶، ۱۸۷). این بازوبندها، معمولاً با ویژگی‌های دوری از چشم‌زخم، خوش‌شانسی و محافظت از صاحب آن روی بازوی افراد قرار می‌گرفت و این نشان را به نمادی با منشأ خیر تبدیل می‌کرد که در عقاید و تفکرات مردم باستان جای گرفته بود. از این جهت، می‌توان کاربرد این مهر را مرتبط با مفهوم «خوشبختی» در نظر گرفت.

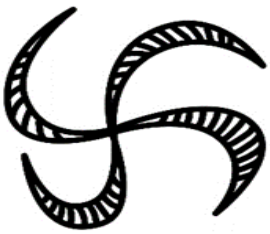
تصویر ۷. سواستیکا با بازوهای منحنی، مهر، تپه گیان، هزارهٔ چهارم ق.م. منبع: موزهٔ لوور.

تصویر ۸ نقش سواستیکا را برروی قطعهٔ سفالی از تل‌باکون نشان می‌دهد. این نقش با بازوهای منحنی که فرم دایره را به ذهن القا می‌کند، دارای تزیینات خطی شانه‌ای است که در طراحی سفال‌های شوش بسیار دیده می‌شود. بخش مرکزی این نقش نیز از ۹ مربع تشکیل شده است. «هرتسفلد» در توضیح این نقش آورده که این نقش مربعی شطرنجی است که به چهار گوشهٔ آن، چهار آویزه که مثل پر یا نیمی از برگ درخت خرما می‌نماید، وصل شده و آشکار است که در وضعیت گردش و چرخش‌اند (هرتسفلد، ۱۳۸۱، ۲۲). تصویر ۹ نقش ساده‌شده و خطی سواستیکا مربوط به سفال سیلک را نشان می‌دهد. فرم این سواستیکا با وجود ساختار مشابه با نمونه‌های قبلی، اما دارای شاخصه‌هایی است که برای نخستین بار در هنر پیشااسلامی در این منطقه دیده شده است. فرم دایرهٔ مرکزی نیز می‌تواند خورشید در نظر گرفته شود و هرکدام از بازوها در حکم شعاع‌های تابشی آن است.

تصویر ۸. سواستیکا با بازوهای شانه‌ای، سفال تل باکون، هزارهٔ چهارم ق.م. منبع: هرتسفلد، ۱۳۸۱، ۲۲، ترسیم مجدد.

تصویر ۹. سواستیکا با بازوهای شانه‌ای، سفال، سیلک، ترسیم مجدد. منبع: بختورتاش، ۱۳۸۶، ۱۶۲ ؛ واندنبرگ، ۱۳۴۸، ۱۲۶.

۳. هزارهٔ سوم: تصویر ۱۰ که یک کاسهٔ سفالی، متعلق به جنوب شرقی ایران، در شهر سوخته، در بازهٔ زمانی ۲۴۰۰-۲۸۰۰ ق.م است، فرم سواستیکایی را نشان می‌دهد که بازوهای آن همانند اثر تپه گیان و تل‌باکون به‌صورت منحنی ترسیم شده، اما با این تفاوت که به‌نظر می‌رسد هریک از بازوها، براساس تزیینات خطی داخلی آن، احتمالاً یک فرم گیاهی یا شاخ بزکوهی است.



تصویر ۱۰. سواستیکا با بازوهای منحنی و فرم گیاهی، کاسهٔ سفالی، شهر سوخته، سیستان و بلوچستان، حدود ۲۴۰۰-۲۸۰۰ ق.م. منبع: موزهٔ ملی ایران.

۴. هزارهٔ دوم ه.ق: تصویر ۱۱ جام حسنلو است که طبق نظر «گیرشمن» مربوط به اواخر هزارهٔ دوم تا اوایل هزارهٔ اول ق.م است و مرتبط با تشریفات مذهبی بوده و نقوش روی آن حکایت از موضوعات مذهبی و اساطیری دارد (گیرشمن، ۱۳۷۱، ۲۹). این جام روایتگر داستان‌های متفاوتی است و محققان منشأ آن را نتیجهٔ کار «هنرمندان محلی برای شاهزادهٔ کشور مانایی» (گیرشمن، ۱۳۷۱، ۲۹)، «ملهم از یک حماسهٔ هوریانی[۱۴] به نام کوماربی[۱۵]» (پرادا، ۱۳۸۶، ۱۳۴-۱۳۶)، «برگرفته از داستان‌های کهن فارسی» (بهنام، ۱۳۴۴)، «مرتبط با آیین مهرپرستی» (جهانیان، ۱۳۳۷، ۵۶)، «اساطیر تمدن مانا و همسایگان آن‌ها» (نفیسی، ۱۳۸۴، ۲۰۹) می‌دانند (نجفی قره‌آغاجی، ۱۳۹۰). برروی بخشی از این ظرف، نقش یک شیر و شیربان دیده می‌شود که احتمالاً برروی آن سوار است و بر ران شیر نقش سواستیکا دیده می‌شود. «کامبخش‌فرد»، حکاکی نقش سواستیکا در این جام را به‌عنوان نماد قدرت برتر می‌داند (کامبخش‌فرد، ۱۳۸۰، ۳۵). «پرادا» معتقد است حضور این نقش برروی شیرها، در جهت القای نیروی فرازمینی و ماورایی و تعلق آن در زمرهٔ خدایان، بوده است (پرادا، ۱۳۸۶، ۱۲۴). «جابز» نقش شیر در تمدن‌های خاور نزدیک را نمادی از قدرت و سلطنت دانسته که با قدرت خورشید برابری می‌کرده است (جابز، ۱۳۷۰، ۷۵-۷۷). در بخشی دیگر از این جام نقش مردی با دایرهٔ بالدار دیده می‌شود که پرادا آن را خدای خورشید می‌داند (پرادا، ۱۳۸۶، ۱۳۲). همهٔ این عناصر ارتباط این نقش با دین مهرپرستی و شکل نمادین خورشید را نشان می‌دهند.

تصویر ۱۱. سواستیکا برروی ران شیر، بخشی از جام حسنلو، اواخر هزارۀ دوم و اوایل هزارۀ اول ق.م. منبع: نجفی قره‌آغاجی، ۱۳۹۰.

«کوپر» یکی از نمادهای خورشید را صلیب شکسته می‌داند (کوپر، ۱۳۷۹، ۱۳۳). در این صورت می‌توان این نقش را اولین حضور شیر و خورشید در هنر ایران درنظر گرفت. «شیر در فرهنگ و اساطیر ایران، مظهر قدرت، توان و نیروست و نمایندۀ خورشید محسوب می‌شود» (یاحقی، ۱۳۸۶، ۲۸۰). نجوم از دیگر دلایل ترسیم این نقش بوده است. برج اسد یا شیر نیز یکی دیگر از مفاهیم نجومی است که آن را به‌عنوان خانۀ خورشید می‌دانند. از نظر منجمین هرگاه کوکب خورشید در برج اسد (شیر) جای گیرد، زمان آسایش و آرامش است. به‌همین دلیل، در علم نجوم، نقش شیر و خورشید به‌عنوان نمادی خوش‌یمن مورد توجه منجمین، هنرمندان و مردم بوده است (خزایی، ۱۳۸۰). همچنین برروی سفال‌های شوش در هزارۀ چهارم ق.م و سنگ‌نگاره‌های مناطق ایران همچون لاخ‌مزار بیرجند و دشت‌توس، سواستیکا در میان شاخ قوچ دیده شده است. نقش قوچ یا بره، نمادی از اولین علامت منطقه‌البروج، برج حمل است و حضور آن با خورشید مبنای علمی نیز دارد.

۵. هزارۀ اول ق.م: تصویر ۱۲ یک گردنبند مربوط به هزارۀ اول ق.م با سه فرم سواستیکا را نشان می‌دهد که به گردنبند مارلیک مشهور است. حضور این نقش برروی گردنبند را می‌توان در ارتباط با اعتقاد مردم با مفاهیم مثبت و خوشبختی در پس این نقش در نظر گرفت که مردم آن دوره برروی زیورآلات خود به‌کار می‌بردند.

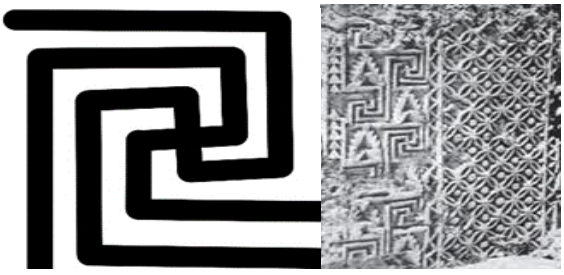
تصویر ۱۲. گردنبند یافت شده در کلورز (مشهور به گردنبند تپه مارلیک) با نشان سواستیکا. ۱۰۰۰ ق.م. منبع: موزه ملی ایران.

۶. دورۀ هخامنشی: تصویر۱۳ نقش یک شاه هخامنشی را نشان می‌دهد که در حال نبرد با یک شیر است. در کتف جانور، یک نقش حضور دارد که به‌نظر می‌رسد از تکرار و چرخش نقش سواستیکا به‌وجود آمده است. با توجه به رواج دین زرتشتی در دورۀ هخامنشی، عناصری از ادیان کهن‌تر همچون مهرپرستی نیز در این دوره دیده می‌شود. شیر در آیین مهرپرستی، نمایانگر مرحلۀ چهارم سالک است. علاوه‌بر این‌که ایرانیان آن را نشان پنجم از برج‌های آسمانی (اسد) می‌دانسته‌اند، در آیین مهری، شیر با آتش در ارتباط بوده و مراقبت از شعلۀ مقدس آتشدان را برعهده داشته است (هینلز، ۱۳۸۵، ۱۳۵). شیر در حجاری‌ها و آثار هنری آریایی‌ها و به‌خصوص نزد مادها و هخامنشیان، جلوه‌ای از جلوه‌های میترا یا مهر است که فرشتۀ بزرگ آریایی‌ها بوده و پس از اهورامزدا آن را بیش از سایر فرشتگان محترم و گرامی می‌داشته‌اند. «در مذهب آریایی‌های قبل از زرتشت، مهر و آناهیتا از ایزدان

بزرگ و مورد احترام آریایی‌ها بودند و چون زرتشت ظهور کرد و در آیین آریایی‌ها اصلاحاتی به‌عمل آورد، برای آنکه یکتاپرستی را تثبیت نموده و اشاعه دهد، آن دو را از مقام خود پایین آورد، ولی البته به‌علت توجه مردم و همچنین به‌سبب صفات بارز و مقام اخلاقی و اجتماعی که این خدایان داشتند، مجبور بود به هر کیفیتی که هست آن دو را نگاه دارد و بدین ترتیب مهر به پشت رانده شد و اینکه در دورهٔ پادشاهی شاهنشاهان اولیهٔ هخامنشی هیچ اسمی از مهر و آناهیتا در سنگ‌نبشته‌ها نیست به‌همین علت و به‌سبب نفوذ مذهب زرتشت بوده است و شاید نقش مهر داریوش و بعضی مهرهای دیگر که نشان می‌دهد شاه شیری را شکار می‌کند به‌همین خاطر و برای تقویت مذهب زرتشت بوده است» (قائم‌مقامی، ۱۳۴۵).

تصویر ۱۳. شاه هخامنشی در حال نبرد با یک شیر با نماد سواستیکا، دورهٔ هخامنشی. منبع: موزهٔ لوور.

۷. دورهٔ اشکانی: در دورهٔ اشکانی، این نقش برروی آثار مختلفی از تزیینات کاخ‌ها ازجمله گچبری کاخی در کوه خواجه سیستان (تصویر ۱۴) گرفته تا آثار درون گورها، مانند پارچه و خمره‌های تدفینی منطقهٔ گرمی دشت مغان آذربایجان دیده شده است. رواج گستردهٔ دین مهری را می‌توان از دلایل مهم گسترش این نقش در دورهٔ اشکانی دانست. «دوران پارت‌ها، اوج گسترش دین مهری در ایران و خارج از قلمرو مرزهای آن بود» (اکبری و الیکای‌دهنو، ۱۳۸۵، ۴۶). در گورهای خمره‌ای که از رسوم ماقبل تاریخ در برخی از مناطق در ایران تبعیت می‌کرده، معمولاً سر مرده را در زمان تدفین، روبه سمت خورشید قرار می‌دادند. «تمثیل خورشید در رمزپردازی‌های آیینی بیشتر برای فرایند مردن و حیات دوباره به‌کاررفته و حتی رمز سیمرغ است و خورشید به‌عنوان خدای نور و روشنایی سرچشمه آن است» (داودی و حسین‌آبادی، ۱۴۰۱، ۳۷). حضور سواستیکا در آثار مربوط به آیین تدفین روی این آثار و جهت سر متوفی در امتداد خورشید می‌تواند از دیگر دلایل مصور شدن این نقش در دورهٔ اشکانی باشد.



تصویر ۱۴. گچبری کاخی در کوه خواجه سیستان با نقش سواستیکا، دورهٔ اشکانی. منبع: قائم، ۱۳۸۸.

۸. دورهٔ ساسانی: نقش سواستیکا در اغلب آثار دورهٔ ساسانی در ارتباط با معماری مذهبی -آتشکده و غیرمذهبی- کاخ و قلعه‌هاست. این نقش تنوعی از بازوهای شکسته و هندسی تا فرم‌های تغییریافتهٔ منحنی‌وار است که حکایت از خلاقیت هنرمند آن دوران دارد. این اثر در معماری کاخ‌های باشکوهی همچون کاخ تیسفون، بیشاپور و کیش،

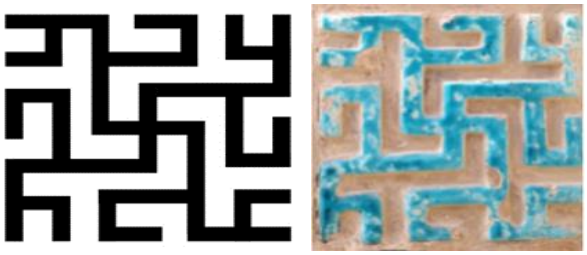
قلعه یزدگرد، چال ترخان(عشق‌آباد) ری و آتشکدۀ تپۀ میل ورامین مشاهده شده است. استفاده از فرم‌های گیاهی همراه با این نقش که از دورۀ اشکانی دیده شده، در این دوره به اوج زیبایی خود می‌رسد. در موزۀ ایران‌باستان، بخشی از یک قطعۀ گچبری شده، مربوط به چال ترخان یا تلخان در ری وجود دارد (تصویر ۱۵). فرم کلی اثر، مجموعه‌ای از نقش سواستیکاست که با بازوهای منحنی به یکدیگر متصل شده‌اند. نقوش گیاهی نیز در بخش مرکزی هر چهار سواستیکای به‌هم پیوسته دیده می‌شود. فرم‌های منحنی تودرتو، نقش موج و حرکت آب را در ذهن متبادر می‌نماید و از این منظر می‌تواند آن را با مفاهیم مقدس دربارۀ این عنصر طبیعت و مقدس تطبیق داد. «فیلیپو[۱۶]» در مقالۀ نمادهای مقدس، بر پایۀ یک اعتقاد مسیحی به چهار رودخانه بهشت معتقد است ترسیم سواستیکا (منحنی) در ارتباط با عنصر مقدس آب بوده است (Filippou, 2016).

تصویر ۱۵. بخشی از یک گچبری با فرم سواستیکا منحنی، دورۀ ساسانی، چال ترخان (عشق‌آباد). ری. منبع: موزۀ ملی ایران.

نقش سواستیکا در هنر ایران اوایل دورۀ اسلامی

فرهنگ و هنر ایران در دورۀ اسلامی درواقع میراث‌دار اعتقادات، آیین‌ها و فرهنگ تمدن‌هایی همچون ایران پیشااسلامی بوده که با سنت‌های هنر بومی در زمانۀ خود تلفیق گردیده است. در هنر اسلامی با توجه به منع مذهبی در نمایش واقعیت، تجرید عناصر مختلف دیده می‌شود و این ساده‌سازی، اغلب در فرم‌های اسلیمی، نقوش حیوانی و ترکیب‌بندی آثار حضور دارد. سواستیکا نقشی تجریدی از دورۀ پیشااسلامی ایران است که ردپای آن در دوران اسلامی با فرم و محتوایی نو مشاهده می‌گردد. «زیدان» در مقالۀ خود، ورود نقش سواستیکا در هنر اسلامی را تحت‌تأثیر هنر بین‌النهرین و مصر دانسته است. «سواستیکا» از طریق سنت‌های هنری بین‌النهرین که بر تمدن‌های آناتولی و شامات تأثیر گذاشته بود، به‌هنر اسلامی راه پیدا کرده بود و حضور آن در قرن ۱۰ م در بغداد و دیگر مناطق خلافت اسلامی را بازگشت به مفاهیم جاودانگی دوران کهن ذکر می‌کند. البته وی از دیدگاه دیگری نیز نام می‌برد که این نقوش ممکن است از طریق نقش صلیبی[۱۷] در مصرباستان که به‌عنوان کلید زندگی شناخته می‌شد، به‌واسطۀ مصنوعات قبطی به صنعتگران مسلمان رسیده است (Zidan, 2020). این در حالی است که با توجه به پیشینۀ طولانی به‌کارگیری این نقش در هنر ایران، در منابع بین‌المللی، به‌صورت بسیار محدود به‌هنر ایران اشاره شده است. از نمونه‌های اولیۀ کاربرد سواستیکا در صدر اسلام- دوران اموی، می‌توان به سنگفرش کاخ خربه‌المفجر در اریحا و در عصر عباسی برای اولین بار بر سر دروازه‌های بغداد در الرقه در قرن دوم ه.ق اشاره کرد (Zidan, 2020). به‌نظر می‌رسد هنرمندان مسلمان، سواستیکای پیشااسلامی را همانند دیگر نقوش در دورۀ اسلامی، با فرمی مشابه اما محتوایی نو به‌کار بردند. یکی از عناصر مرتبط با سواستیکا در هنر پیشااسلامی ایران، خورشید است که به‌عنوان منبع نور و گرما دارای اهمیت بوده است. نور در قرآن طبق آیۀ ۳۵ سورۀ نور، به‌عنوان نشانه‌ای از خداوند مطرح شده است. به‌نظر می‌رسد یکی از جنبه‌های به‌کارگیری نقش سواستیکا در هنر اوایل دورۀ اسلامی، نمایش نمادین خداوند برروی آثار هنری در راستای آیات قرآن و مبانی اسلامی بوده است. پس از

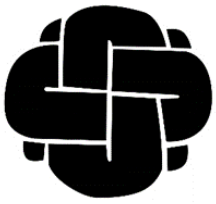
اسلام، چلیپای شکسته با صبغه‌ای دینی تداوم یافت. از زمان شکست ساسانیان تا سدهٔ چهارم، به‌مرور زمان جایگاه پیشین خود را بازیافت و به‌عنوان یک نماد مذهبی حیاتی دوباره پیدا گشت. در برخی نگاره‌های دینی با موضوع معراج، چلیپای شکسته بر پیشانی براق نقش بسته است (اسفندیاری، ۱۳۸۸). چلیپا به‌صورت کامل و شکسته در دورهٔ اسلامی، نشانهٔ عالم وحدت و مظهر چهار جهت اصلی و فرشتگان ناظر بر چهار فصل و نماد روح و حیات مجدد به‌شمار می‌آید (کوپر، ۱۳۷۹، ۲۴۲-۲۴۶). «بختورتاش» حضور نقش سواستیکا در دورهٔ اسلامی را معرف و نمودار سنت و عقاید آریایی می‌داند که در تفکرات مذهبی دورهٔ اسلامی نیز نفوذ پیدا کرد و مرتبط با اعتقادات ایرانیان مسلمان همچون اعتقاد به خاندان پیامبر (ص) و به‌ویژه حضرت علی(ع) گردید (بختورتاش، ۱۳۵۱). وی امتداد برخی نقوش در دورهٔ اسلامی ازجمله سواستیکا را ناشی از تفکرات ایرانیان فکور و خوش‌ذوقی می‌داند که گاهی برای بقا و دوام آن با نام بزرگان دین درآمیخته و به حفظ و نگاهبانی آن می‌کوشیدند (بختورتاش، ۱۳۵۱، ۸۷). «ابراهیموف[۱۸]» معتقد است با پیشرفت اسلام نماد صلیب شکسته که یک نماد باستانی بوده و ارتباطی با دین جدید نداشته است، با مفاهیم جدید مطرح شده در اسلام ترکیب شد. در میان اهل سنت، صلیب شکسته به‌عنوان یک نماد از خداوند و نور الهی او ظاهر شد. صلیب شکسته در هنر مسلمانان شیعه از حروف کوفی تشکیل شده بود که نمایشگر نام حضرت علی(ع) بود (Ibrahimov, 2018). تصویر ۱۶ تزیین کاشی سردر ورودی مجموعهٔ بسطام را نشان می‌دهد که نقش بازوهای یک سواستیکای مرکزی به کلمهٔ علی ختم شده است.



تصویر ۱۶. تزیین کاشی سردر ورودی با نقش علی و تلفیق با یک سواستیکای مرکزی، بسطام.
منبع: محسنی و باستان‌فرد، ۱۳۹۹.

۱. دورهٔ سامانی: نخستین‌بار حضور این نقش در آثار سفالی و فلزی دوران اولیهٔ هنر اسلامی در ایران مربوط به سفال‌های دورهٔ سامانی است که هم از منظر تعداد و هم تنوع فرم بی‌نظیر است. حضور نقش سواستیکا در هنر اسلامی به‌ویژه در خراسان دورهٔ سامانی را می‌توان ناشی از تأثیرهای حضور ادیان پیشااسلامی همچون مهرپرستی، زرتشتی، مانوی و مسیحیت و آزادی کامل هنرمندانی غیرمسلمان و همسایگی با اقوامی همچون سغدیان دانست. «چنگیز و بلخاری‌قهی» حضور رگه‌هایی از اندیشه‌های ادیان زرتشتی، مانوی و فرقهٔ اسماعیلیه در خراسان و نیشابور دورهٔ سامانی را نتیجهٔ سیاست نرمش و تسامح حکمرانان آن دانسته‌اند (چنگیز و بلخاری‌قهی، ۱۳۹۵، ۱). «شبیری زنجانی» نیز نیشابور را یکی از چهار شهر بزرگ دورهٔ سامانی می‌داند که عقاید و مذاهب گوناگون به‌صورت مسالمت‌آمیز کنار هم می‌زیستند (شبیری دوزینی، ۱۳۸۹، ۳۳). «بویس[۲۰]» نیز از نیشابور به‌عنوان یکی از کانون‌های برجستهٔ روحانیت و معنویت ایران نام می‌برد که همچنان یکی از آتشکده‌های معروف آن زمان به آتشکدهٔ آذر برزین مهر در خراسان بر دامنهٔ کوه رئونت یا ریوند نیشابور قرار داشت (بویس، ۱۳۸۹، ۱۱۷). «فرای[۲۱]» هم حضور نقوش خاص مسیحیان برروی سفالینه‌های سامانی را نشانی از آزادی کامل مسیحیان در این دوره می‌داند (فرای، ۱۳۷۷، ۳۵۹). «صادقپور فیروزآباد و میرعزیزی» حضور هنرمندان غیرمسلمان و هنرمندان تازه‌مسلمان آل‌بویه را از دلایل انتقال نقوش پیشااسلامی -ساسانی بر هنر اسلامی- آل‌بویه می‌دانند (صادقپور

فیروزآباد و میرعزیزی، ۱۳۹۸، ۲۷). در تصویر ۱۷ نقش سواستیکا به‌صورت منفی در درون فضای یک طرح مرکزی قرار گرفته است. در ظروف دورهٔ سامانی، این نقوش به‌عنوان نقش مرکزی در برخی موارد همراه با عباراتی به‌خط کوفی با مضامین و مفاهیم اخلاقی همچون «من کثر کلامه کثر سقطه»، «کسی که گفتارش بسیار است خطایش افزون گردد» (تصویر ۱۷) همراه بوده است. نوشته‌های اطراف ظرف به چهار بخش تقسیم شده و مانند فرم چهاربخشی نقش مرکزی در چهار سمت این ظرف قرار گرفته‌اند. تصویر ۱۸ یک فنجان در موزهٔ متروپلیتن را نشان می‌دهد که برروی بدنهٔ این ظرف، نقش سواستیکا درون یک فرم دایره‌ای محاط شده است. روی دستهٔ این ظرف فرم یک حیوان احتمالاً شیر را نشان می‌دهد که یادآور نقوش شیر و خورشید پیشااسلامی ایران است.



تصویر ۱۷. نقش سواستیکا به‌صورت منفی در یک ظرف سفالی، نیشابور، قرن ۱۰ م، دورهٔ سامانی. منبع: موزهٔ متروپلیتن.

تصویر ۱۷. فنجانی با نقش سواستیکا برروی بدنهٔ آن، نیمهٔ قرن ۹ تا نیمهٔ قرن ۱۰ م/ ۳-۴ ه.ق. منبع: Melikian Chirvani, 1974, 135.

تصاویر ۱۹ تا ۲۲، تلفیقی از نقش سواستیکا با فرم‌های گیاهی را نشان می‌دهد که فرم جدیدی را به‌نمایش گذاشته است. این نقش به‌مرور تغییر نمود و با بازوهایی با فرم حلزونی و نقوش برگ‌های کنگری، تلفیق و مبدع نقوش جدیدی شد که در این دوره رایج گردید و آغازگر تزیینات جدیدی در هنر اسلامی دوران بعد شد.

تصویر ۱۸. ظرف سفالی با نقش سواستیکا. قرن چهارم ه.ق، موزهٔ هنرهای زیبای بوستون. منبع: پوپ و اکرمن، ۱۳۸۷، ۵۸۱.

تصویر ۲۰. بشقاب دورهٔ سامانی. منبع: https://turkotek.com. (access date: 18/12/2023).

تصویر۲۱. ظرف سفالی، قرن ۹ و ۱۰ م. منبع: موزهٔ ویکتوریا و آلبرت.

تصویر۲۲. نقش سواستیکا با بازوهای منحنی و تلفیق‌شده با نقوش گیاهی در دورهٔ اسلامی. منبع: حراجی بونهامز

تصویر ۲۲ یک نقش گیاهی را نشان می‌دهد که ترکیب کلی عناصر آن فرم یک سواستیکاست. فرم‌های پیچان و منحنی‌وار در حال گردش این نقش، یادآور نقوش گیاهی در آثار هنر پیشااسلامی به‌ویژه ظروف نقرهٔ دورهٔ ساسانی است (تصاویر ۲۳ و ۲۴).

۲۳

تصویر۲۳. ظرف دورهٔ ساسانی با نقش شاخه‌های درخت تاک و میوهٔ آن، موزهٔ بریتانیا. منبع: توس فاندیشن.

تصویر ۲۴. ظرف دورهٔ ساسانی با نقش شاخه‌های درخت تاک و میوهٔ آن. منبع: دانشگاه واشنگتن.

۲۴

از چرخش و ترکیب فرم سواستیکا، فرم‌های تزیینی دیگری به‌وجود می‌آید که برخی از آنان را می‌توان سر منشأ بسیاری از شمسه‌های دورهٔ اسلامی دانست. «محسنی و باستان‌فرد» معتقدند حتی شمسه در نقوش هندسی (گره‌ها) تکامل‌یافتهٔ گردونه مهر است که در دورهٔ اسلامی معنای جدیدی یافته است (محسنی و باستان‌فرد، ۱۳۹۹). «خزایی» نقش شمسه در هنر اسلامی را به‌عنوان تجلی و نماد تجسمی پیامبر اسلام می‌داند. همچنین او با نقل اشعاری از شاعرانی همچون مولوی، شبستری، عطار و سنایی مفاهیم مربوط به آفتاب، خورشید و نور در این شعرها را به حضرت محمد مرتبط دانسته است (خزایی، ۱۳۸۷). تصویر ۲۵ یک نقش تزیینی را بر کف یک ظرف سفالی نشان می‌دهد که از چرخش یک سواستیکا به‌وجود آمده و فرم آن مشابه با نقشی برروی کتف شیر در اثر دورهٔ هخامنشی (تصویر ۱۳) است.

تصویر ۲۵. کاسه، نیشابور، دورهٔ سامانی، قرن دهم م، منبع: گروبه، ۱۳۸۴، ۵۹.

در منابع بین‌المللی، نقشی به‌نام گره سلیمان[۱۱] وجود دارد که در متون لاتینی به‌معنای «مهر سلیمان[۱۲]» نیز معروف است. این نقش از دو حلقهٔ بسته تشکیل شده که به‌صورت دوگانه به‌هم پیوسته و در هم تنیده شده‌اند و به‌عنوان یک نماد جهانی، شکلی هندسی است که دلالت بر ابدیت دارد. «اردلیان و ورانشویچ» کاربرد این نقش در یک کلیسای مسیحی را نماد ابدیت بی‌زمان و تغییرناپذیر رستگاری می‌دانند (Jelena Erdeljan, 2016). از آنجایی که گردش مداوم یکی از شاخصه‌های سواستیکاست، می‌توان این چرخش را مرتبط با مفهوم جاودانگی و بی‌پایانی و ابدیت دانست که با معنای گره سلیمان نیز منطبق است. در این صورت، می‌توان نقش گره سلیمان را

منبعث شده از نقش سواستیکا در نظر گرفت که با تغییراتی در فرم آن همراه بوده است. تصویر ۲۶ نقش گره سلیمان را برروی یک ظرف دورۀ سامانی نشان می‌دهد.

تصویر ۱۹. گره سلیمان روی یک ظرف دورۀ سامانی، ۱۰۰۰-۹۰۰ م، شرق ایران، موزۀ ویکتوریا و آلبرت. منبع: موزۀ ویکتوریا و آلبرت.

تصویر ۲۷ نقشی با خطوط درهم پیچیده و گره‌مانند دیده می‌شود که شکل کلی آن یادآور نقش سواستیکا و درهم بودن فرم‌های خطی نقش گره سلیمان را به ذهن متبادر می‌نماید. این گره تزیینی در آثار بعدی هنر اسلامی با تغییراتی دیده می‌شود.

تصویر ۲۰۷. کاسه با نقش گره‌دار، قرن ۱۰م/ ۴ ه.ق، نیشابور، دورۀ سامانی. منبع: موزۀ متروپلیتن نیویورک.

در تصویر ۲۸، نقشی از یک مربع با بازوهای چرخان با فرم برگ کنگری است و ترکیب کلی آن، بسیار مشابه با نقش ظرفی سفالی از تل‌باکون در هزارۀ چهارم ق.م (تصویر۸) است.

تصویر ۲۱۸. ظرف سفالی، نیشابور، قرن ۳ ه.ق، دورۀ سامانی، موزۀ ملی ایران. منبع: نگارندگان.

۲. دورۀ آل‌بویه: تصویر ۲۹ نقش یک شیر و فرمی شبیه سواستیکا و یا گره سلیمان بر پشت آن را نشان می‌دهد که برطبق کتاب بختورتاش، مربوط به سدۀ چهارم ه.ق در ری و متعلق‌به آل‌بویه است. این اثر به‌لحاظ مضمونی مشابه با نقش شیر در جام‌های فلزی پیش از اسلام همچون جام حسنلو و مارلیک است و می‌توان از آن به‌عنوان اولین حضور نقش شیر و خورشید در ایران دورۀ اسلامی یاد نمود. «این نشانۀ آریایی کم‌کم ازروی ران شیر به بالای سر شیر انتقال پیدا کرده و رفته‌رفته شاخه‌های آن فشرده شده، شکل ستاره گرفته و به‌مرور زمان به‌صورت

خورشید درآمده است و مبنای سابقهٔ شیر و خورشید گردیده و ارزش نشانه‌ای (سمبولیک) یافته است» (بختورتاش، ۱۳۵۱).

تصویر ۲۲۹. نقش شیر به‌همراه نقش سواستیکا، دورهٔ آل‌بویه، سدهٔ سوم یا چهارم ه.ق، ری. منبع: پوپ و اکرمن، ۱۳۸۷، ۵۸۳.

در دورهٔ اسلامی، در برخی متون، قرارگیری شیر و خورشید در ادبیات به‌ویژه نوع حماسی آن توصیف شده و می‌تواند از دلایل ترسیم این نقش باشد. فردوسی در شاهنامه، بخش پادشاهی شاپور ذوالاکتاف، شروع ابیات خود را با آغاز روز، این چنین آورده است: چو بَرزد سر از برج شیر آفتاب/ ببالید روز و بپالود خواب (فردوسی، ۱۹۶۰، ۲۳۲). از منظری دیگر، برخی حضور همزمان این دو نقش را منتسب به عقاید شیعی می‌دانند. «نقش خورشید به‌عنوان نماد پیامبر اسلام (ص) و شیر به‌عنوان نماد حضرت علی (ع) منظور شده است» (خزایی، ۱۳۸۰). از آنجایی که آل‌بویه حکومتی شیعی محسوب می‌شد و همواره درپی بیان این مهم بوده، می‌توان این حضور را نیز به‌دلایل مذهبی مرتبط دانست.

۳. دورهٔ سلجوقی: در آثار معماری دورهٔ سلجوقی، به تأثیر از هنر پیشااسلامی، نقش سواستیکا در گنبد علویان در همدان و برج مدور مراغه دیده شده است. «پوپ و اکرمن» سواستیکا را یکی از نقش‌های مقدماتی آجرچینی دورهٔ سلجوقی به‌شمار می‌آورد (پوپ و اکرمن، ۱۳۸۰، ۱۴۴). در دورهٔ سلجوقی، برروی آثار سفالی معروف به گروس، سواستیکا برروی ران شیر و جانوران ترکیبی بر پایهٔ نقش شیر همچون اسفنکس‌ها، نقش خورشید و گل دیده می‌شود که می‌توان آن را از نشانه‌های تأثیر هنر پیشااسلامی در نظر گرفت. در تصویر ۳۰، بازوهای سواستیکا با دندانه ترسیم شده و جهت حرکت آن نیز در جهت عقربه‌های ساعت است.

تصویر ۳۰. نقش سواستیکا با بازوهای دندانه‌دار، سفال، قرن یازدهم و دوازدهم م، احتمالاً آمل. منبع: گروبه، ۱۳۸۴، ۱۱۶.

تصویر ۳۱ یک شی فلزی را نشان می‌دهد که احتمالاً یک ظرف بوده و تزییناتی شبیه فرم سواستیکای دورهٔ سامانی به‌شکل شمسه روی آن دیده می‌شود. همچنین این نقش نمایانگر خورشید است. درون این شعاع‌های نوری نیز جملاتی به‌زبان عربی و خط نسخ نگارش شده است.

تصویر۳۱. نقش یک خورشید- احتمالاً سواستیکا برروی یک ظرف فلزی دورۀ سلجوقی، ۱۱۰۰-۱۲۰۰ م، دپارتمان آثار اسلامی موزۀ لوور. منبع: موزۀ لوور.

بحث پیش از نتیجه‌گیری

یافته‌های پژوهش حاضر براساس تجزیۀ فرم سواستیکا در آثار مورد مطالعه و تحلیل محتوای این نقش با بهره‌گیری از منابع مختلف مرتبط با فرهنگ مردم ایران در زمینه‌هایی همچون اسطوره، مذهب، باورها و اعتقادات مردمی، ادبیات و علوم جمع‌آوری و دسته‌بندی گردیده است. جدول ۱ عوامل تأثیرگذار بر ترسیم نقش سواستیکا در دوران موردمطالعه هنر ایران را نشان می‌دهد. یافته‌ها با توجه به نمونه‌های مورد مطالعه، جمع‌آوری شده و در صورت داشتن نمونه‌های بیشتر، بدون شک نتایج بهتری حاصل می‌شد.

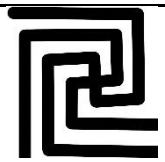
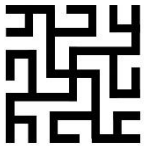
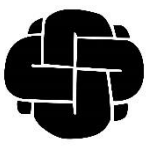
جدول ۱. عوامل تأثیرگذار بر ترسیم نقش سواستیکا در هنر ایران از دورۀ پیشااسلامی تا سلجوقی. منبع: نگارندگان.

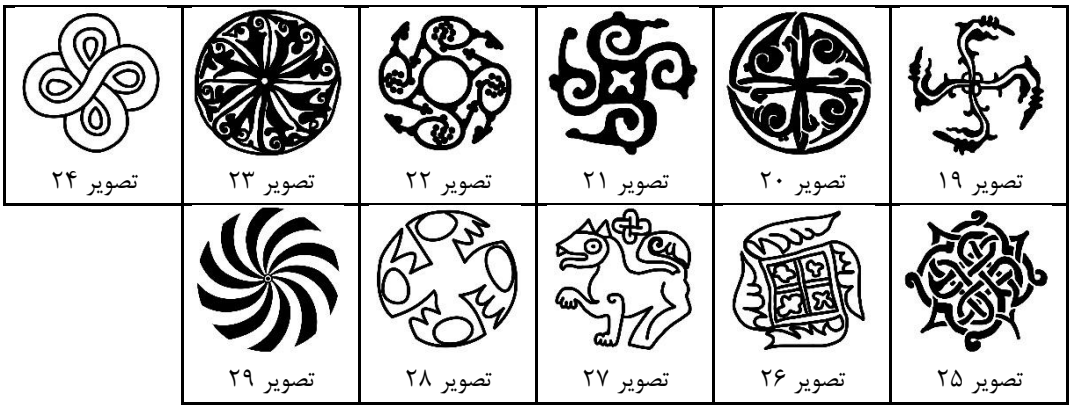
عوامل ترسیم	دورۀ پیشااسلامی	دورۀ اسلامی
اساطیر	مفاهیم اساطیری و مقدس با توجه به‌حضور برروی مجسمۀ ایزدبانوان، مرتبط با ایزد خورشید، شیر و بزکوهی به‌عنوان حیواناتی دارای مفاهیم نمادین همچون قدرت و حاصلخیزی و باروری، مرتبط با آب و خدایان آن	در دورۀ اسلامی، اساطیر با توجه به‌منع مذهبی دچار استحاله و تغییر مفهوم می‌شوند و به عناصر نمادین دورۀ اسلامی تبدیل می‌گردند، همچنان‌که نقوش شیر و خورشید پیشااسلامی به‌عنوان نمادی از افراد مقدس اسلامی و گره سلیمان نمادی از جاودانگی در دورۀ اسلامی تفسیر می‌گردند
مذهب	یکی از نمادهای مذاهب پیشااسلامی، ایزدبانوان، پرستش مهر یا میترا	تداوم تفکرات پیشااسلامی و نماد خداوند در قرآن، انتساب نقش شیر و خورشید به افراد مقدس همچون حضرت علی و پیامبر در تداوم کارکرد مذهبی پیشااسلامی، شمسه نمادی از حضرت محمد(ص)
	کاربرد این نقش در مکان‌های مذهبی همچون معابد پیشااسلامی و آثار مرتبط با مراسم و آیین تدفین همچون جام‌ها، پارچه‌ها و خمره‌ها	حضور برروی معماری آرامگاه‌ها و مکان‌های مذهبی اسلامی همچون مساجد، تأثیرپذیری از ادیانی دیگر همچون مهرپرستی، زرتشتی، مسیحیت و حضور هنرمندان غیرمسلمان در ترسیم این نقش
باورها و اعتقادات مردمی	دارای مفهوم خیر و نیک و خوشبختی، رفع چشم زخم، رفع گزند نیروهای اهریمنی و شیطانی، حضور نقوش گیاهی به‌عنوان نمادهای متبرک و مقدس، شیر نماد سلطنت	ترکیب با نقوش گیاهی به‌عنوان نمادی از برکت و روزی، حضور نوشتار حاوی مفاهیم اخلاقی

عوامل ترسیم	دورهٔ پیشااسلامی	دورهٔ اسلامی
ادبیات	در این پژوهش، سندی مکتوب در ارتباط این نقوش با ادبیات پیشااسلامی یافت نگردید. اما ادبیات پیشااسلامی را می‌توان یکی از زمینه‌های شکل‌گیری ادبیات دورهٔ اسلامی به‌ویژه شاهنامه در نظر گرفت که در آن به‌حضور عناصری مرتبط با سواستیکا همچون خورشید و ارتباط آن با نجوم اشاره شده است.	بهره‌گیری از اشعار شاعران مختلف و به‌ویژه اشعار شاهنامه در ترسیم این نقش
علوم	ترکیب با نقوش جانوری ازجمله قوچ و شیر در ارتباط با نمادهای نجومی	ترکیب با نقوش جانوری ازجمله قوچ در ارتباط با نمادهای نجومی به‌ویژه منطقه‌البروج

جدول ۲ سیر تحول و تطور فرمی سواستیکا در هنر ایران از دورهٔ پیشااسلامی تا دورهٔ اسلامی را نشان می‌دهد. فرم برخی نقوش پیشااسلامی علی‌رغم بازهٔ زمانی طولانی و تغییر مذهب، در هنر دوران اسلامی تکرار گردیده و این مهم نمایانگر قوام فرم و محتوای این نقش است که هنرمند پس از دوره‌های مختلف همچنان از آن در اثر خود بهره گرفته است. همچنین از تکرار و تغییر فرم این نقش در دوران اسلامی، نقوشی همچون شمسه و گره سلیمان و دیگر نقوش تزیینی به‌وجود آمده که رد پای آن را می‌توان در هنر ایران باستان جستجو نمود. ترکیب فرم سواستیکا و نقوش گیاهی که از دورهٔ اشکانی در هنر ایران دیده می‌شود، در هنر دورهٔ اسلامی به اوج زیبایی و تزیین خود می‌رسد که خود آغازگر نقوش تزیینی در دورهٔ اسلامی می‌گردد. به‌کارگیری سواستیکا با بازوهایی راست‌گوشه و خطوطی مستقیم در معماری دورهٔ ساسانی، با تغییراتی همچون ترکیب با کلمات مقدس همچون نام حضرت علی(ع) وارد معماری دوره اسلامی گردیده است.

جدول ۲. سیر تحول فرمی سواستیکا و زیرمجموعه‌های منتسب به آن در هنر ایران از دورهٔ پیشااسلامی تا سلجوقی. منبع: نگارندگان.

تصویر ۱	تصویر ۲	تصویر ۳	تصویر ۴	تصویر ۵	تصویر۶
تصویر ۷	تصویر ۸	تصویر ۹	تصویر ۱۰	تصویر ۱۱	تصویر ۱۲
تصویر ۱۳	 تصویر ۱۴	تصویر ۱۷	 تصویر ۱۶	 تصویر ۱۷	تصویر ۱۸



تصویر ۱۹ تصویر ۲۰ تصویر ۲۱ تصویر ۲۲ تصویر ۲۳ تصویر ۲۴

تصویر ۲۵ تصویر ۲۶ تصویر ۲۷ تصویر ۲۸ تصویر ۲۹

نتیجه‌گیری

نقش سواستیکا باتوجه‌به فرم خاص خود از معدود نقوش هندسی است که افراد با اندیشه و تفکر خود از آن برای آثار هنری استفاده نموده و همواره دارای مفهومی فراتر از یک تزیین صرف بوده است. این نقش برای اولین‌بار در ایران در هزارۀ پنجم ق.م در سفال‌های تل باکون و موسیان دیده شده است. در ایران، نظریۀ انتساب بن‌مایۀ این نقش به آریاییان مردود می‌گردد. این نقش همواره نشانی از خورشید بوده و حضور آن به همراه شیر به‌عنوان «شیر و خورشید» نخستین‌بار در هنر پیشااسلامی در جام حسنلو - هزارۀ دوم ق.م و در دورۀ اسلامی ایران در سفال آل بویه دیده می‌شود. حضور بر روی مجسمه‌های سفالین ایران باستان نشانگر ایزدبانوی خورشید است که بسیار پیش‌تر از آیین مهرپرستی وجود داشته است. این نقش همچنان در تداوم مفاهیم نمادین گذشته بار دیگر در دین زرتشتی حضور می‌یابد و سپس وارد دورۀ اسلامی می‌گردد. در هنر دورۀ اسلامی، نخستین‌بار در دورۀ سامانی بر روی ظروف سفالی دیده شده که نشانگر استمرار فرهنگ ایران باستان در دوران اسلامی بوده است. در این دوران، این نقش در تلفیق با مفاهیم کهن، نمادی از نور و خداوند نیز معرفی گردید. مذهب به‌ویژه پرستش ایزدبانوان و مهرپرستی در هنر ایران پیشااسلامی و علم نجوم - حضور خورشید و حیوانات منسوب به او، از مهم‌ترین دلایل ترسیم این نقوش بوده است. حضور این نقش در مقابر پیشااسلامی - بر روی خمره‌ها و پارچه‌ها و آرامگاه‌های دورۀ اسلامی، نشانگر ارتباط این نقش با زندگی پس از مرگ دارد. در دورۀ اسلامی، احتمالاً به‌واسطۀ شرایط و فضای جدید، در برخی موارد، محتوای آن تغییریافته و به افراد مقدسی همچون حضرت محمد (ص) و حضرت علی (ع) منتسب شده است. این نقش در دورۀ اسلامی، با تغییراتی همچون ترکیب و چرخش در فرم به نقش شمسه و گره سلیمان تبدیل می‌گردد. حضور متون اخلاقی و پندآموز در کنار این نقش، در دورۀ اسلامی، نشان از اهمیت آن دارد.

مشارکت‌های نویسنده

این مقاله مستخرج از رساله نویسنده ۱با عنوان «بازجُست بن‌مایه‌های نقوش هنرهای سفالگری و فلزکاری اوان دوره اسلامی در ایران: سامانی، آل‌بویه، سلجوقی» به راهنمایی نویسندگان ۲ و ۳ در دانشکده هنر دانشگاه شاهد است.

تقدیر و تشکر

فاقد قدردانی

تضاد منافع

نویسنده (نویسندگان) هیچ تضاد منافع احتمالی پیرامون تحقیق، تألیف و انتشار این مقاله را اعلام نکردند.

منابع مالی

نویسنده (نویسندگان) هیچ گونه حمایت مالی برای تحقیق، تألیف و انتشار این مقاله دریافت نکردند.

پی‌نوشت

۱. Swastika زیدان دو شکل نوشتاری برای این نقش در مقاله خود در نظر گرفته است. Swastika، چرخش سمت راست در جهت عقربه‌های ساعت که به طور گسترده استفاده می‌شود و معمولاً به‌نام سواستیکا یا سواستیکا شناخته می‌شود و چرخش سمت چپ در جهت خلاف جهت عقربه‌های ساعت که به عنوان Sauvastika شناخته می‌شود واژۀ سواستیکا برگرفته از زبان سانسکریت (Sanskrit) است که در لغت به‌معنای «خوش‌اقبالی» است (Zidan, 2020).

۲. Crux Hamus معروف است که رومی‌ها به صلیب شکسته، صلیب قلابدار می‌گفتند (Coimbra, 2011, 81).

۳. «ضیاءپور، ۱۳۵۳»؛ «بختورتاش، ۱۳۵۱»؛ «محسنی و باستان‌فرد، ۱۳۹۹»؛ «کشتگر، ۱۳۹۱» و «قائم، ۱۳۸۸».

4. www.academia.edu
5. www.researchgate.net
6. Coimbra
7. Burillo-Cuadrado & Burillo-Mozota
8. Zidan
9. Mailland
10. Sattarnezhad & Hendiani
11. Müller
12. Zidan
13. Pinekir
14. Hurri
15. Kumarbi
16. Filippou
17. Crux ansata
18. Ibrahimov
19. Boyce
20. Frye
21. Solomon's knot
22. Sigillum Salomonis

منابع

- اسفندیاری، آپه‌نا. (۱۳۸۸). چلیپا، رمز انسان کامل. *پژوهش در فرهنگ و هنر*، ۱(۱)، ۵-۱۹.
- اکبری، تیمور و الیکای دهنو، ثریا. (۱۳۸۵). *چلیپای شکسته، نماد رازآمیز*. تهران: سمیرا.
- باجلان‌فرخی، محمدحسین. (۱۳۸۹). *در قلمرو انسان‌شناسی*. تهران: اساطیر.
- بختورتاش، نصرت‌الله. (۱۳۵۱). گردونه خورشید یا گردونه مهر. *بررسی‌های تاریخی*، ۳، ۶۵-۱۰۰.
- بختورتاش، نصرت‌اله. (۱۳۸۶). *نشان رازآمیز، گردونه خورشید یا گردونه مهر*. تهران: فروهر.
- بویس، مری. (۱۳۸۹). *زرتشتیان و باورها و آداب دینی آن‌ها* (مترجم عسگر بهرامی). تهران. ققنوس.

- بهنام، عیسی. (۱۳۴۴). داستانی از حسنلو و جام آن. *مجلهٔ هنر و مردم*، (۳۶)، ۲-۶.
- پرادا، ادیت. (۱۳۸۶). *هنر ایران باستان* (مترجم یوسف مجیدزاده). تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- پوپ، آرتور آپهام و فیلیپس اکرمن. (۱۳۸۷). *سیری در هنر ایران، از دوران پیش از تاریخ تا امروز* (مترجم سیروس پرهام) (جلد ۴). تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- جابز، گرترود. (۱۳۷۰). *سمبل‌ها* (مترجم محمدرضا بقاءپور). تهران: نشر مرکز.
- جهانیان، اردشیر. (۱۳۳۷). کاسهٔ زرین که در تپهٔ حسنلو کشف شد. *هوخت*، ۸.
- خزایی، محمد. (۱۳۸۰). نقش شیر نمود امام علی (ع) در هنر اسلامی. *کتاب ماه هنر*، (۳۱ و ۳۲)، ۳۷-۳۹.
- خزایی، محمد. (۱۳۸۷). شمسه؛ نقش حضرت محمد (ص) در هنر اسلامی ایران. *کتاب ماه هنر*، (۱۲۰)، ۵۶-۶۳.
- دانشگر، احمد. (۱۳۸۴). *۲۷ مقالهٔ فرش دستباف*. تهران. بهجت.
- داودی، حوری و حسین‌آبادی، زهرا. (۱۴۰۱). بررسی و تحلیل نمادشناسانه نقش آتش در ایران پیش از اسلام با تأکید بر آثار دوره ماد و هخامنشی. پیکره. ۱۱(۲۸). ۲۴-۳۸.
- ذاکرین، میترا. (۱۳۹۰). بررسی نقش خورشید بر سفالینه‌های ایران. *هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی*، ۳(۴۶)، ۲۳-۳۳.
- شبیری دوزینی، مهدی. (۱۳۸۹). *بررسی ویژگی‌های تصویرگری در سفالینه‌های سامانی نیشابور* (پایان نامه ارشد تصویرسازی)، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد.
- صادقپور فیروزآباد، ابوالفضل، و میرعزیزی، سیدمحمود. (۱۳۹۸). بررسی تحلیلی تأثیر مضامین و نقش‌مایه‌های فلزکاری ساسانی بر فلزکاری آل بویه. *نگره*، ۱۴(۵۰)، ۱۹-۳۷.
- صلواتی، مرجان. (۱۳۸۷). تجلی نماد گردونه خورشید «مهرانه» در قالی‌های ایل قشقایی. *گلجام*. (۹)، ۳۵-۴۸.
- ضیاءپور، جلیل. (۱۳۵۳). *نقوش زینتی ایران زمین از کهن‌ترین زمان تا مادها*. تهران: وزارت فرهنگ و هنر.
- فرای، ریچارد. (۱۳۷۷). *میراث باستانی ایران*. مترجم: مسعود رجب‌نیا. تهران: علمی و فرهنگی.
- فردوسی، ابوالقاسم. (۱۹۶۰). *شاهنامه*(بر اساس نسخه نه جلدی چاپ مسکو، پیشگفتار یوگنی ادواردیچ برتلس؛ بازخوانی و ویراستاری متن امین توکلی). مسکو: اداره انتشارات ادبیات خاور.
- قائم، گیسو. (۱۳۸۸). پیام چلیپا بر سفالینه‌های ایران. *صفه*، ۱۹(۴۹)، ۳۱-۴۶.
- قائم‌مقامی، جهانگیر. (۱۳۴۵). شیر و نقش آن در معتقدات آریایی‌ها. *بررسی‌های تاریخی*، (۳)، ۹۱-۱۴۲.
- کامبخش‌فرد، سیف اله. (۱۳۸۰). *آثار تاریخی ایران*. تهران: پژوهشگاه میراث فرهنگی.
- کشتگر، ملیحه. (۱۳۹۱). بررسی تطبیقی چلیپا به‌عنوان نماد دینی در تمدن‌های ایران باستان، هند و چین، بین‌النهرین. *نقش‌مایه*، ۵(۱۲)، ۶۳-۷۵.
- کوپر، جی سی. (۱۳۷۹). *فرهنگ مصور نمادهای سنتی* (مترجم ملیحه کرباسیان). تهران: فرشاد.
- گروبه، ارنست. (۱۳۸۴). *سفال اسلامی* (گردآوری: ناصر خلیلی و مترجم فرناز حائری). تهران: کارنگ.
- گیرشمن، رمان. (۱۳۷۱). هنر ایران در دوران ماد و هخامنشی (مترجم عیسی بهنام). تهران: علمی و فرهنگی.
- لیره، عاطفه. (۱۳۹۴). *بررسی جایگاه نقش گردونهٔ مهر در هنر ایران باستان* (پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد پژوهش هنر). دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز، تهران، ایران.
- ماه‌وان، فاطمه. (۱۳۹۸). صلیب شکسته، نماد آیین مهر. *پاژ*، ۲(۳۴)، ۱۶۶-۱۷۶.
- محسنی، منصوره و باستان‌فرد، متین. (۱۳۹۹). بررسی گونه‌های کهن الگوی چلیپا در معماری ایرانی. *آرمانشهر*، ۱۳(۳۱)، ۱۲۵-۱۴۳. Doi: 10.22034/aaud.2020.113263.
- نجاتیان، محمدحسین. (بی‌تا). و جهان واژگون شد. تهران: سیمرغ.
- نجفی قره‌آغاجی، محمدضا. (۱۳۹۰). جستاری در نقوش هنری جام طلایی حسنلو و پیشینه نقوش آن. *نقش‌مایه*، ۴(۷)، ۸۱- ۸۸.

- نفیسی، سعید. (۱۳۸۴). *تاریخ اجتماعی ایران در دوران پیش از تاریخ و آغاز تاریخ*. تهران: اساطیر.
- نیک‌خلق، آزاده. (۱۳۹۰). *بررسی تطبیقی نمادهای فرهمندی در دورهٔ ساسانی و صفوی* (پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد صنایع‌دستی). دانشکدهٔ هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
- نیهارت، ا. (۱۳۵۷). *سرچشمه پیدایش چلیپا* (مترجم سیروس ایزدی). تهران: توکا.
- واندنبرگ، لوئی. (۱۳۴۸). *باستان‌شناسی ایران باستان* (مترجم عیسی بهنام). تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- هرتسفلد، ارنست‌امیل. (۱۳۸۱). *ایران در شرق باستان* (مترجم همایون صنعتی‌زاده). کرمان: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی و دانشگاه شهید باهنر کرمان.
- هینلز، جان. (۱۳۸۵). *شناخت اساطیر ایران* (مترجم ژاله آموزگار و احمد تفضلی). تهران: نشر چشمه.
- یاحقی، محمدجعفر. (۱۳۸۶). *فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی*. تهران: فرهنگ معاصر.
- Burillo-Cuadrado, M P & Burillo-Mozota, F. (2014). The Swastika Asrepresentation of The Sun of Helios and Mithras. *Mediterranean Archaeology and Archaeometry*, 14(3), 29-36.
- Coimbra, F. (2011). The astronomical origins of the swastika motif. *Proceedings of the International Colloquium - The intellectual and spiritual expressions of non-literate peoples*. Atelier, Capo di Ponte. 78-90.
- Filippou, C. (2016). Sacred Symbols, Part 1, Svastika- Swastika- Gammadion- Tetraskelion- Fylfot, SACRED SYMBOLS, Part 2, 1-9.
- Ibrahimov, T. (2018). Motif 'Moving Swastika' (origin and symbolism of the ancient motive). *Azerbaijan National Academy of Sciences*, Baku. 1-13.
- Jelena Erdeljan, B V. (2016). Eikōn and Magic. Solomon’s Knot on the Floor Mosaic in Herakleia Lynkestis, *IKON Journal of Iconographic Studies*, (9), 99-108.
- Mailland, F. (2015). Ibex, crescent and swastika as symbols of a lunar god in the rock art of the Ancient Near East and Central Asia. *The intellectual and spiritual expressions of non-literate peoples*. Atelier, Capo di Ponte. 47-52.
- Melikian-Chirvani, A S. (1974). The White Bronzes of Early Islamic Iran. *Metropolitan Museum Journal*. Vol 9. New York: Metropolitan Museum of Art.
- Sattarnezhad, S ,Parvin, S & Hendiani, E. (2020). The Symbology of Swastika in the Gonbad-e-Sorkh Tomb. *Codrul Cosminului*, 26(1), 7-18.
- Zidan, B.(2020). The Concept and Utilization of Swastika ‘Hooked Cross’ on Islamic Artefacts. *Journal of the General Union of Arab Archaeologist*s, 5(1), 29-51.

پیکره

دوره ۱۳، شماره۳۵، بهار۱۴۰۳ صفحه ۹۷ تا ۱۱۰

مقاله پژوهشی

بازنمایی خویشتن: نگاهی به عکس سلفی در رسانه‌های اجتماعی برمبنای نظریهٔ «خویشتنِ نمایشی گافمن»

کیهان ولی‌نژاد[۱]

۱. عضو هیئت علمی گروه عکاسی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر، شیراز، ایران.

Email: kvalinejad@shirazart.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲،۷،۱۳ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲،۱۲،۲۰ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲،۱۲،۲۶

چکیده

مقدمه: عکس سلفی به‌مثابهٔ شکلی از بیان هویت خویشتن به پدیدهٔ روز بدل گشته است. نمایش تصویری خودمان در محیط‌ها، دکورها و موقعیت‌ها، با ژست‌ها و حالات مختلف به‌تنهایی یا در میان دیگرانِ آشنا و ناآشنا، برمبنای ساختارهایی صورت می‌گیرد که با وجود میل ما برای ارائهٔ چهرهٔ آرمانی از خود، به‌گونه‌ای تعاملی تأثیراتش را بر هویت ما می‌گذارند. خودسانسوری برخی ویژگی‌هایمان که یا نامطلوب می‌پنداریمشان یا دلیلی برای نمایششان در سلفی‌های‌مان نمی‌بینیم، برآمده از آگاهی‌مان نسبت به این امر است بخش قابل ملاحظه‌ای از پسندیدگی یا ناپسندیدگی سلفی‌هایمان برآیند داوری‌هایی است که در قالب لایک‌ها و دیسلایک‌ها بروز خواهند یافت. پژوهش حاضر به‌دنبال آن است تا دلایل بارگذاری برخی از تصاویر سلفی و اشتراک آن‌ها در شبکه‌های اجتماعی را برمبنای نظریهٔ «خویشتن‌نمایشی گافمن» مورد بررسی قرار دهد تا انگیزش‌های نهفته در چنین کنش‌هایی به شرح و تفصیل درآیند.

روش پژوهش: ابتدا به‌شیوهٔ توصیفی به‌شرح نظریهٔ خویشتن نمایشی گافمن پرداخته شده، سپس با تشریح چیستی عکس سلفی سعی خواهد شد تا به‌روش تحلیلی مناسبت‌ها و همخوانی‌های این نظریه با رویکردهای عکس سلفی در شبکه‌های اجتماعی مورد بررسی قرار گیرد. در این پژوهش، به شیوه کیفی، و با استناد به چند نمونه‌پژوهی در شبکه‌ی مجازی اینستاگرام، مصادیق روایی نظریه گافمن در مرحله اجرا، در تصاویر سلفی تشریح و مستدل می‌گردند. تصاویر به کار رفته در این پژوهش، از میان صد تصویر از پروفایل‌های اشخاص در فضای مجازی به مثابه جامعه آماری انتخاب گردیده، و پس از دسته‌بندی قیاسی آن‌ها، تعداد ۱۰ عکس به فراخور مباحث پژوهش مورد بررسی و استناد قرار می‌گیرند. در توصیف و تحلیل مباحث نظری از مقالات و کتاب‌های الکترونیک به‌زبان اصلی استفاده شده است.

یافته‌ها: الگوهای هویتی در زمینه رفتارهای فردی و اجتماعی و ارائه‌ی تصویری در خور از خویشتن در رسانه‌ها و شبکه‌های اجتماعی، به دلیل امکان مدیریت فردی رسانه‌های خود بیانگر، تعدد و سیالیت به مراتب بیشتری نسبت به جهان واقعی دارد و در عین حال سویه تعاملی‌شان چه بسا بیشتر، قابل بروز است.

نتیجه‌گیری: رسانه‌های اجتماعی به پدیدار شدن فضای عمومی جدیدی منجر شده‌اند که امکان تعدد هویت را میسر می‌سازد. با استناد به نظریه گافمن، بارگذاری آنلاین یک عکس سلفی را می‌توان نوعی بازی در صحنه دانست که در روند انجام آن، سوژه آگاهانه بر نمود ظاهری خود دستکاری‌هایی، ولو جزئی، انجام می‌دهد. از این گذشته، سوژه با نقاب‌گذاری/ نقاب‌برداری، آن سویه‌های شخصیتی‌اش را بروز می‌دهد که با ارائه‌ی تصویری آرمانی میل او به پذیرفتاری اجتماعی پاسخ داده شود.

کلیدواژه

خویشتن، سلفی، گافمن، خویشتنِ نمایشی، لایک، دیسلایک

ارجاع به این مقاله: ولی‌نژاد، کیهان. (۱۴۰۳). بازنمایی خویشتن: نگاهی به عکس سلفی در رسانه‌های اجتماعی برمبنای نظریهٔ «خویشتنِ نمایشی گافمن». پیکره، ۱۳(۳۵)، ۹۷-۱۱۰.

DOI: 10.22055/PYK.2024.18977

©2024 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

مقدمه و بیان مسئله

عکاسی، به‌ویژه در دوران معاصر، هویتی دورگه دارد. از یک‌سو ثبت عینی و از سوی دیگر بخشی از زبان نمادین ما در سر و شکل دادن به امر دیداری و بیان آن است. از طریق همین زبان است که ما کیستی خود و چیستی جهان را معنا می‌بخشیم. عکاسی اغلب به‌مثابهٔ ابزاری برای بازنمایی هویت‌های از پیش تعریف شده و واقعیت‌های مجزا تلقی شده است، گویی آن‌ها از هم جدا و مستقل بوده‌اند. اما با استناد به تحلیل‌های صورت گرفته، باید گفت- که همگی آن تصاویر بخشی از واقعیت‌های مرتبط با هم هستند. عکاسی شیوهٔ فهم ما از بازنمایی هویت فرهنگی- اجتماعی را دگرگون کرده است و این دگرگونی‌ها به‌نوبهٔ خود شیوهٔ ارتباط ما و کاربری فرهنگ دیداری در زندگی امروزیمان را دچار تغییر و تحول نموده است. عملکرد دوربین و عمل عکاسی بیش از آن که دربارهٔ واقعیت‌های زیستهٔ بیرونی بگوید، از شکل معاصر دانش و برداشت‌های جاریمان از مفاهیم هویت سخن می‌گوید. در فرهنگ دیجیتالی امروز، رابطهٔ میان هویت و تصویر به‌چنان حدی از وابستگی متقابل رسیده است که کمابیش می‌توان آن اصطلاح معروف دکارتی را اینگونه به‌روزرسانی کرد: من در عکس هستم، پس هستم. هویت در مرحلهٔ پدیداری بیرونی معنا می‌یابد و این شکل از پدیداری اکنون سویهٔ تصویری یافته است. رابطهٔ آن‌ها دیالکتیکی است؛ دگرگونی متقابلشان به این صورت است که سوژه/ ابژهٔ هویت به ابژهٔ عکس بدل می‌شود و برعکس ابژه/ سوژه از طریق مشارکت و واکنش در این فرآیند تصویرگری از هویت خویش آگاه می‌شود. هویت به تصویر و تصویر به هویت تبدیل می‌شود. تصویر شخصی، با معنای یگانه‌ای که نزد سوژه‌اش دارد، به‌واسطهٔ قرارگیری در محیط عمومی شبکهٔ اجتماعی به شمایل بدل می‌گردد، به‌همان تصویری که با گذار از خودانگاره در قامت خودنگاره‌ای پدیدار می‌شود که سعی در انسجام بخشیدن به خویشتن چندپاره دارد؛ از این‌رو سعی دارد، برمبنای نوعی آرمان‌گرایی ذهنی که خود متأثر از الگوهای اجتماعی است، ابداع را بر توصیف عینی مقدم بدارد. در نهایت، این تصویر هویت وارد چرخه‌ای از تفسیرها و داوری‌ها می‌شود که در قالب لایک‌ها[۱]، نظرات (=کامنت‌ها[۲])، اشتراک‌گذاری‌ها[۳] و استوری‌ها[۴]، به‌صورت کمی و کیفی پذیرفتاری اجتماعی سوژه را رقم می‌زند. هدف از این پژوهش آن است که این میل به آگاهی از خویشتن، مشارکت در فرآیند ارزشیابی خویشتن در تصاویر سلفی[۵] و، در نهایت، یکپارچه‌سازی احتمالی تصویر آرمانیِ خود، را بر مبنای نظریه‌ی خویشتن نمایشی گافمن تبیین نماید، همان نظریه‌ای که معتقد است انسان بازیگر نمایشی است که به فراخور صحنه، نمایش‌نامه و مخاطبان، تغییر می‌یابد تا با دریافت بیشترین بازخورد مثبت به اقناع هویتی برسد. بنابراین، این پژوهش می‌کوشد تا با بررسی توأمان نمونه‌های تصویری از شبکه‌ی مجازی اینستاگرام[۶]، پاسخی بر این پرسش ارائه دهد که آیا گرفتن تصاویر سلفی و به اشتراک‌گذاری آن‌ها در شبکه‌های مجازی صرفاً نمایشی تک‌نفره و یک‌سویه است یا که چندسویه‌ای که موفقیتش را در آرای تماشاگرانش می‌یابد؟

روش پژوهش

در پژوهش حاضر، ابتدا به‌شیوهٔ توصیفی به‌شرح نظریهٔ خویشتن نمایشی «گافمن» پرداخته شده، سپس با تشریح چیستی عکس سلفی سعی خواهد شد تا به‌روش تحلیلی، مناسبت‌ها و همخوانی‌های این نظریه با رویکردهای عکس سلفی در شبکه‌های اجتماعی مورد بررسی قرار گیرد. منابع مورد استفاده مقالات و کتاب‌های الکترونیک به‌زبان اصلی هستند. در این پژوهش، به شیوه کیفی، و با استناد به چند نمونه‌پژوهی در شبکه‌ی مجازی اینستاگرام، مصادیق روایی نظریه گافمن در مرحله اجرا، در تصاویر سلفی تشریح و مستدل می‌گردند. تصاویر به

کار رفته در این پژوهش، از میان صد تصویر از پروفایل‌های اشخاص در فضای مجازی به مثابه جامعه آماری انتخاب گردیده، و پس از دسته‌بندی قیاسی آن‌ها، تعداد ۱۰ عکس به فراخور مباحث پژوهش مورد بررسی و استناد قرار می‌گیرند. در توصیف و تحلیل مباحث نظری از مقالات و کتاب‌های الکترونیک به‌زبان اصلی استفاده شده است.

پیشینه پژوهش

در بررسی‌هایی که در خصوص مطالب فارسی مرتبط با موضوع این مقاله صورت گرفت، مقالاتی به‌صورت مجزا در خصوص نظریهٔ نمایشی گافمن به‌دست آمد که از آن جمله‌اند: «تحلیل فرانظری نظریهٔ نمایشی اروینگ گافمن» نوشتهٔ «حسینی، پیرک و میرعلائی» (۱۳۹۹) که این نظریه را از دیدگاه بازاندیشانه و فرانظری مورد بررسی قرار می‌دهد. برخی مقالات دیگر نیز سعی در تعمیم این نظریه به خوانش‌های خود از موضوعات میان‌رشته‌ای داشته‌اند. برای مثال، «بررسی نظریهٔ تحلیل نمایشی اروینگ گافمن و روش‌شناسی قومی هارولد کارفینگل در نمایش‌نامهٔ اولئانا اثر دیوید ممت» نوشتهٔ «جهانگیری و احمدیان» (۱۳۹۳)، «تحلیل رمان رویای تبت براساس استعارهٔ نمایشی نظریهٔ گافمن» نوشتهٔ «حسینی» (۱۳۹۱) یا «مطالعهٔ تطبیقی نقش زن در دو قالی تصویری بهرام گور در هفت گنبد از منظر نظریهٔ نمایشی اروینگ گافمن» نوشتهٔ «کاکاوند و دیانتی» (۱۴۰۰). دربارهٔ عکس سلفی نیز مطالبی از چشم‌اندازهای مختلف ارائه گشته‌اند که می‌توان به این موارد اشاره نمود: «ستاره‌های خرد ایرانی در قاب سلفی: مطالعهٔ نشانه‌شناختی شهرت خرد در اینستاگرام» نوشتهٔ «اکبرزاده جهرمی و تقی‌آبادی» (۱۳۹۸) که در آن نویسندگان با بررسی مقولهٔ شهرت خرد، در مورد ستارگان نوپا، بستر شبکهٔ اجتماعی اینستاگرام را از نظر فضایی برای تبدیل شدن غیرنهادی افراد به ستارگان تشریح نموده و به این منظور به مطالعهٔ پنج مورد حساب کاربری که بیش از ۱۰ هزار دنبال‌کننده دارد، می‌پردازند؛ آن‌ها در پایان به این نتیجه می‌رسند که در عصر ارتباطات دیجیتال ستاره شدن دیگر به شیوهٔ سنتی نهادی و از بالا به پایین نبوده و افراد برای ستاره شدن بیشتر بر ویژگی‌های جنسیتیشان تأکید دارند. در مقالهٔ «از خودانگاره تا خودگرفت: عکس سلفی در بافتار تحلیل‌های خرد و کلان» نوشتهٔ «حسینی داورانی» (۱۳۹۳) ، نویسنده می‌کوشد تا با شرح پیشینهٔ عکس سلفی، انواع آن را ذکر نموده و از منظر روانی و اجتماعی مورد تجزیه و تحلیل قرار دهد. «پویانفر، کیانی و هاشم‌زاده» (۱۳۹۹) نیز در مقاله‌ای با عنوان «نقش هراس ارتباطی و ترس از ارزیابی منفی در استفاده از اینستاگرام و سلفی» در قالب مطالعهٔ میدانی به این نتیجه می‌رسند که هراس ارتباطی و استفاده از سلفی به‌طور قابل ملاحظه‌ای در میان خانم‌ها بیشتر از آقایان بوده و این امر را ناشی از ترس از ارزیابی منفی در اینستاگرام عنوان می‌کنند. در مقالهٔ دیگری با نام «سلفی (خودنگاره): ظهور و تجلی فردگرایی در هنر معاصر» نوشتهٔ «خانکه و شکری» (۱۳۹۹)، نویسندگان ابتدا ذهن محوری دکارتی را از منظر انسان‌محوری بررسی نموده، سپس سراغ خودنگاره‌های برخی هنرمندان مطرح تاریخ هنر رفته و در نهایت پدیدهٔ سلفی را از نظر فردگرایی معاصر مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌دهند. با تمام این اوصاف، در میان منابع فارسی، مطلبی که به‌طور مستقیم مقولهٔ نمایش خویشتن در عکس‌های سلفی را از منظر نظریهٔ مذکور گافمن مورد بررسی قرار داده باشد، یافت نشد. باید خاطرنشان کرد که ارزشمندی ایجاد ارتباط میان میل به نمایش خویشتن در سلفی در چارچوب شبکه‌های اجتماعی و نظریهٔ خویشتن نمایشی گافمن از این روست که شبکه‌های اجتماعی را در جامعهٔ فیزیکی و یا به موازات آن تصور نموده و اصل نمایش خویشتن در آن‌ها را عامل پویای تغییر متقابل در هر یک از آن‌ها می‌داند.

گافمن و خویشتن نمایشی[۷]

گافمن، به‌واسطهٔ تحقیقاتش در مورد سرشت خویشتن، این فرض را تأیید می‌کند که کنش انسان همانند اجرای تئاتر است. خویشتن نوعی فرآیند اجتماعی است که در بسترهای مختلف به‌گونه‌ای عمل می‌کند که انگار منِ نوعی چنین فرد یا چنان فردی هستم. بنیان این استعارهٔ نمایشی این تفکر است که انسان‌ها مجموعه‌ای از چهره‌ها را دارند که هرکدام از آن‌ها را در برابر مخاطبی خاص، همواره به‌هدف خلق و حفظ تعریف معینی از وضعیتی که در آن قرار دارند، به‌کار می‌گیرند. با استناد به نظر گافمن، نمایشِ نسخه‌ای مناسب از خویشتن یک پدیدهٔ خاص فرهنگی است، اما این توانایی یا تمایل ذاتی مختص همهٔ انسان‌هاست، «ساخت ظواهر و ترس از قرارگیری در یک وضعیت خجالت‌آور یک امر ثابت انسانی است» (Tseelon, 1995, 40). در اینجا، ارزش کار گافمن برای نگاه ما به خودانگاره دوچندان است. ابتدا این که پیچیدگی مفهومی «دکترین بیان طبیعی»[۸] او به‌سان تفسیری نقادانه در مورد نظریه‌هایی عمل می‌کند که بر فرآیندهای شناختی یا دسته‌بندیِ خویشتن تأکید بیش از حد دارند. نمایش آنچه این مفهوم را شکل می‌دهد، به‌طور متقابلی در بسترهای اجتماعی تنیده شده است. دوم این‌که تأکید او بر اجرای نقش توجهات را به این موضوع جلب می‌کند که نمایش خودمان همواره فرآیندی پویاست. این سویهٔ نظریهٔ او دریچهٔ بسیار ضروری به‌روی مفاهیم خویشتن می‌گشاید که مرکزیت یک مفهوم هسته‌ای، درونی و ایستای آن را بی‌چون و چرا می‌دانند. گافمن در جستاری دربارهٔ سرشت جنسیتی تبلیغات «دکترین بیان طبیعی» را چنین تبیین می‌نماید: ما معتقدیم که بسیاری از صفات انسان‌ها قابل بیان هستند: نیت، احساس، رابطه، کیفیت اطلاعات، سلامتی، طبقهٔ اجتماعی و از این دست. افسانه‌های قومی و پند و اندرزهای مربوط به این نشانه‌ها، ازجمله چگونگی جعل کردن آن‌ها و شناسایی حقایق پشت آن ظواهر جعلی، نوعی علم مردمی[۹] را به‌وجود می‌آورد (Goffman, 1979, 7). او، با توجه به سرشت نشانه‌شناختی صفات بیانی، اظهار می‌دارد که ما در زندگی روزمره‌مان به‌طور معمول به‌دنبال یافتن اطلاعاتی دربارهٔ خواص اشیا (جاندار و بیجان) هستیم که ماندگار بوده و از اصول طبیعی هستند. این اطلاعات دربارهٔ خصوصیات یا سرشت ذاتی انسان‌ها و اشیا می‌باشند. از طریق یافتن همین اطلاعات است که خوانندهٔ صفات بیانی می‌تواند آن‌ها را از منظر نشانه‌شناختی تفسیر نموده و بر معنای قابل‌فهمشان آگاهی یابد. گافمن معتقد است که این نشانه‌ها هم وجود دارند و هم به نمایش درمی‌آیند، به این معنا که هم ذاتی هستند و هم در مرحلهٔ خوانش نیازمند گذار از دریچهٔ آگاهی مخاطب نسبت به رمزگان قراردادی نشانه‌ها هستند. گافمن در جستاری دربارهٔ شناسایی و نمایش این جنسیت ذاتی خاص، خاطرنشان می‌کند که گرچه این شناخته‌شده‌ترین کهن‌الگوی بیان می‌باشد، [یعنی] «چیزی که در هر وضعیت اجتماعی می‌تواند به‌طور سریع بروز یابد و نیز اساسی‌ترین مشخصهٔ هر فردی است» (Goffman, 1979, 6)، اما پیچیده است. او می‌گوید: ابژه‌های انسانی ویژگی بیانی را در خود داشته و خود را به‌گونه‌ای هدایت می‌کنند که با مفاهیم بیانگریشان مطابقت داشته باشند؛ اینگونه است که ویژگی شمایلی حضور فراگیر خود را اعلام می‌دارد. به‌جای این‌که ما سعی در فراگیری ویژگی‌های بیان ابژه داشته باشیم، خود ابژه آن‌ها را با گشاده‌دستی به ما می‌دهد و از طریق آئینی‌سازی و قرار دادنشان در قالب نمادها بروزشان می‌دهد (Goffman, 1979, 7). در مورد این چارچوب، دست‌کم سه مورد را می‌توان برشمرد. نخست با فرض این که شمار احتمالاً نامحدودی از صفات فردی وجود دارند که می‌توانند قابل توجه باشند، آنچه بیان می‌شود ساختار کلی اجرا یا نمایش نیست، بلکه بسترهای مبتنی بر وضعیت‌های خاص است. سویه‌های ساختاری بیان فردی وابستگی متقابلی با شرایط متغیر هر بسترِ مشارکت دارند. دوم این فرآیند بیان در ذات خود اجتماعی است، نمی‌تواند بر پایهٔ غریزه تعریف شود: بیان در اساس غریزی نیست، بلکه در جامعه

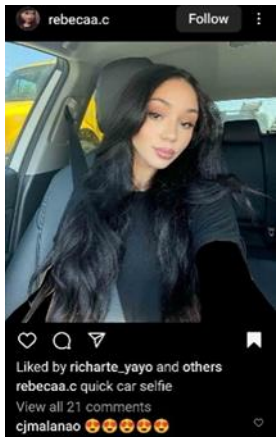
آموخته شده و نقشمایهٔ اجتماعی دارد ... افراد صرفاً نمی‌آموزند که چگونه و چه زمان خودشان را بیان کنند، زیرا در جریان آموختنِ آن یاد می‌گیرند که همان نوع ابژه‌ای باشند که دکترین بیان طبیعی در موردش به‌کار بسته می‌شود. آن‌ها می‌آموزند که ابژه‌ای باشند که دارای شخصیتی است و از نظرشان این بیان شخصیت کاملاً طبیعی است (Goffman, 1979, 7). در اینجا باید خاطرنشان کرد که این خصوصیات بیان طبیعی چیزی نیست که در جریان زندگی روزمره به‌وجود آید، بلکه در عوض بخش جدایی‌ناپذیر چیزی است که ما در شرایط اجتماعی تولیدش می‌کنیم. سوم لازم است که بر تمایز میان «جوهره‌گرایی بیولوژیکی»[۱۰] یا همان خصوصیات فیزیکی و طبیعی‌ای که با آن متولد می‌شویم و تصویر انسان یا همان خصوصیات رفتاری اکتسابی، در تفکر گافمن تأکید کنیم. جنس بیولوژیکی ما متفاوت از مشخصات جنسیتیمان است یا به تعبیر گافمن: این حرکات و ظواهر احتمالاً چیزی نیستند جز نشانه‌های نمایه‌ای طبیعی، مگر در مواردی که نشانگر علاقمندی فرد کنشگر به قرار دادن خود در شرایطی باشد که با دکترین بیان طبیعی مطابقت دارد و تا جایی که بیانیهٔ طبیعی جنسیت -بدان معنا که در اینجا به‌کار رفته- طبیعی و بیان‌گرایانه هستند، آنچه به‌طور طبیعی بروز می‌دهند توانایی و تمایل افراد به تصویر کردن صورتی از خودشان و روابطشان در لحظات راهبردی است- توافقی عملی برای عرضهٔ هم‌دیگر با تصاویر ژست‌گونهٔ واقعیت روابطشان و شخصیت سرشت انسانیشان (Goffman, 1979, 7). این نقل‌قول موضع گافمن در مورد تولید تصاویر خویشتن را نشان می‌دهد. اینگونه طرح‌ها را «تصاویر ژست‌گونه»[۱۱]ی موقعیت یک فرد یا واقعیت سرشت درونی خود او می‌گوییم. این نشانه‌ها، نمادها، نمایش‌ها یا بیان‌های فردیت از یک‌سو سندی است بر خویشتن‌های واقعی ما، اما از سوی دیگر صرفاً می‌تواند با توجه به نشانه‌شناسی و بازی زبان مرتبط با نوع فردیتی که بر آن اصرار داریم تفسیر شود. به عبارتی، این نمایش‌ها را می‌توان وسیله‌ای برای شکل دادن به دستهٔ اجتماعی‌ای که در آن عضو هستیم دانست.

سلفی چیست؟

طبق تعریف واژه‌نامهٔ «وبستر»[۱۲]، عکس سلفی «تصویری است که شخص با استفاده از یک دوربین دیجیتال از خود می‌گیرد تا برای انتشار در شبکه‌های اجتماعی از آن استفاده کند» (تصاویر ۱). نسخهٔ آنلاین واژه‌نامهٔ «آکسفورد»[۱۳] تعریفی مشابه اما کمی خاص‌تر ارائه کرده و سویهٔ فن‌آوری آن را نیز مد نظر قرار داده است. در این واژه‌نامه، عکس سلفی «عکسی است که شخص از خود می‌گیرد، معمولاً با یک گوشی هوشمند یا وب‌کم و از طریق رسانه‌های اجتماعی به اشتراک می‌گذارد». واژه‌نامهٔ آنلاین «کمبریج»[۱۴] در باب این واژه چنین می‌گوید: «عکسی که، معمولاً با دوربین گوشی همراه، از خودتان می‌گیرید. سلفی‌ها اغلب از طریق شبکه‌های اجتماعی منتشر می‌شوند». واژه‌نامهٔ «کالینز»[۱۵] با تعریفی نسبتاً مشابه اما متمرکز بر سویهٔ فنی کار، سلفی را اینگونه معنا می‌کند: «سلفی عکسی است که از خودتان، به‌ویژه با استفاده از دوربین گوشی همراه، می‌گیرید». اما واژه‌نامه «لانگمن»[۱۶] بیشتر بر سویهٔ کارکردی آن تأکید دارد: «عکسی که از خودتان می‌گیرید، معمولاً به این هدف که در شبکه‌های اجتماعی ارائه‌اش کنید». این تعریف‌ها، که از حدود سال ۲۰۱۴ میلادی وارد واژه‌نامه‌ها شد، به‌طور کلی کافی و در عمل صحیح هستند. آنچه در آن‌ها مورد تأکید قرار می‌گیرد، ابژه بودن خویشتن در تصویر سلفی، نمایش آن در شبکه‌های اجتماعی و جای‌گیر شدنش در فن‌آوری روبه رشد دوربین گوشی‌های هوشمند و اینترنت است.

تصاویر ۱. عکس سلفی. منبع: صفحه‌های شخصی، راست Iambiancam، وسط Tonykemplen، چپ Heyynnah.

رسم نوین ثبت خودانگاره‌هایی که با دوربین‌های جلویی گوشی‌های هوشمند در برابر پس‌زمینه‌های دلخواه صورت می‌گیرد و نشر آنلاین آن‌ها به‌مثابهٔ فن‌آوری‌های ابراز فردیتی عمل می‌نماید که براساس میزان بالایی از «خودآگاهی نقادانه» (Tiidenberg, 2014) بنا نهاده شده‌اند. از بسیاری جهات، عکس سلفی نمادی است از مسائل مطرح در خصوص فردیت، هویت و ارتباط دیجیتال و نیز راهی است برای تعمقی هرچند مختصر در باب اینکه مطالعات و آگاهی نه‌چندان کافی ما در خصوص سلفی‌ها چارچوبی برای تغییرات در نحوهٔ بیان و به‌نمایش درآوردن هویت در بسترهای دیجیتال فراهم می‌آورد. «باتلر»[۱۷] در کتاب خود، «تن‌هایی که اهمیت دارند»[۱۸]، به‌تفصیل نشان می‌دهد که کنشگریِ هویتی یک کنش فردی نیست بلکه «همواره تکرار و تصریح هنجار یا مجموعه‌ای از هنجارهاست» (Butler, 1993, 12). این بدان معناست که سوژه حقیقتی درونی را بیان یا تشریح نمی‌کند، بلکه هنجارها، صفت‌ها و رمزهای رفتار منسجمی را ذکر، تکرار و تقلید می‌نماید که ایدهٔ وجود یک ذات درونی را سر هم می‌کند (Butler, 1990, 136). در چنین بستری، فیگور درون سلفی از این بابت واجد اهمیت است که از یک منظر به‌مثابهٔ کنش اعلان یک هویت خاص تلقی می‌شود و در سطح اجرایی، دربارهٔ استحکام و تداوم اجرای آن هویت است (تصاویر ۲). برای درک این امر، مثال ساده‌ای می‌آورم: مردی که عکس سلفی می‌گیرد، عمداً یا سهواً، خودانگاره‌ای را ثبت می‌کند که در آن چند وسیلهٔ ورزشی به‌گونه‌ای چیده شده‌اند که بیانگر صفت‌های هویتی مردانه براساس فرض‌های فرهنگی، هنجارها و کلیشه‌های رفتار مردانه می‌باشند (تصویر ۳). در اینجا، این عکس سلفی که شاید در شبکه‌های اجتماعی منتشر شود، نه اعلام هویت مردانه است و نه نشانی از لحظهٔ مرد شدن، بلکه جزئی است از زنجیرهٔ پیچیدهٔ عملکردها و حالت‌های بیانی که افراد برای تولید الگوی منسجم، مستدام و خطی از هویت مردانه در زمان‌های مختلف به آن‌ها نیاز دارند. این از ملزومات نمایش هویت است تا از طریق آن، مطالبات فرهنگی همبستگی، پذیرفتاری و شناخته شدن پاسخ داده شوند. در این بستر، سلفی به کلیشه‌ای از مردانگی بدل می‌شود که هویت (مردانه) را با مجموعه‌ای از صفات (عاشق ورزش، ورزشکار ماهر) پیوند می‌دهد، چرا که کلیشه‌ها، با وجود مسئله‌دار و دون‌مایه بودن، تصویر کارآمدی از ارتباط سریع و قابل‌تشخیص هستند. رسانه‌های دیجیتال شبکه‌ای مدام از ما می‌خواهند که این کار را انجام دهیم، چون شیوهٔ مؤثر و کارسازی برای بیان و تحکیم نشانه‌های رفتاری هویت است.



تصاویر ۲. عکس سلفی. منبع: صفحه‌های شخصی، سمت راست Kandicereidphotography، سمت چپ Rebecaa.c.

تصویر ۳. عکس سلفی. منبع: صفحهٔ شخصی. Jordanfrostick

در پاسخ به نیاز بیان خودمان از طریق ارتباط دیجیتال در اشکالی چون سلفی، همزمان در موقعیت‌ها و دسته‌های هویتی قابل تفسیر در چنین انگاره و نمایشی بازخواست می‌شویم. استعارهٔ بازخواست[۱۹]، که از سوی نظریه‌پرداز فرانسوی، «لویی آلتوسر»[۲۰]، به‌کار رفت و توسط «فوکو»[۲۱] و «باتلر» رواج یافت، شیوهٔ رویارویی سوژه با زبان و قدرت نهادی را توصیف می‌کند. در اینجا باید نقش دوتایی سوژه به‌مثابهٔ شخص حاکم بر هویتش و به‌مثابهٔ تابع را مد نظر داشت. از نگاه آلتوسر، سوژه‌ها به‌واسطهٔ بازخواست در معرض هر دو مفهوم هستند. در مثال خودانگارهٔ مردانه‌ای که ذکر شد، شاید بگوییم که ایدئولوژی سراغ سوژه‌ای که رمزگان مردانه دارد می‌رود، از او می‌خواهد تا نمایش مردانگی با ویژگی‌های مرد بودن همخوانی داشته باشد و سوژه را از طریق یافتن صفات، بازنمودها و تصاویری از خود که مختص مردانگی است به تابعیت و پیروی فرا می‌خواند. وسایل ورزشی به‌طور حتم فریبنده هستند، چراکه ضرورتاً در تمام گفتمان‌ها هم به مردانگی مربوط نمی‌شوند. در اینجا، سلفی‌ها نمونه‌های جالب‌توجهی هستند از شیوه‌ای که همه‌گیری ارتباطات دیجیتال، رسانه‌ها و فن‌آوری‌ها بر تفکر ما نسبت به هویت و نمایش و بیان و درگیر شدن در اعمال هویتی به‌مثابهٔ هنجارهای اجتماعی تأثیر می‌گذارند. عکس‌های سلفی مدام در شبکه‌های اجتماعی به‌گردش درمی‌آیند. در چنین شبکه‌هایی به‌واسطهٔ به‌اشتراک‌گذاری اطلاعات پروفایل، بارگذاری تصاویری که انتخابشان کرده‌ایم و انجام گفتگوها، هویت‌ها با نیت قبلی و مشتاقانه ابراز می‌شوند، اما این کارها و مشارکت‌ها از طرقی چون لایک کردن یا نکردن یا دیسلایک کردن، پاسخ‌ها، دفاعیه‌ها و برچسب‌گذاری از سوی دوستان، خانواده و دیگران به‌چالش کشیده شده و نحوهٔ نمایش هویت در این شبکه‌ها را پیچیده و دستخوش تغییر و دگرگونی می‌کند. از این‌رو، عکس‌های سلفی بخشی از نظام بیان فردیت از طریق انتخاب هستند، اما از تیررس نقد هم دور نمی‌مانند، زیرا در معرض ارزیابی، علاقه‌ورزی و دیگر برچسب‌گذاری‌های دوستان و به‌اشتراک‌گذاری‌های بیشتر هستند، به‌گونه‌ای که لزوماً تحت کنترل ما به‌مثابهٔ تولیدکننده یا مصرف‌کننده نمی‌باشد. افزون بر این، عکس‌های سلفی به‌مثابهٔ صورت نقش‌مند و عملکردگونهٔ هویت در بستر رسانه‌های قدیم و جدید عمل می‌کنند. منظور این است که عواملی که عکس‌های سلفی را به‌مثابهٔ سلفی معرفی می‌کنند، سنت‌های عکاسی آماتور را نیز شامل می‌شوند (Lister, Dovey, Giddings, Grant, & Kelly, 2013, 7) و در عین حال برآیند گسستگی‌های معینی در اعمال و نگرش‌های فرهنگی نسبت به عکاسی، انگاره، بازنمایی و فردیت هستند،

به‌ویژه در بستر درک و فهمی که از شیوه‌های ثبت، زیرنویس‌گذاری و به اشتراک گذاشتن بازنمودهای زندگی‌ای که ما را در معرض موشکافی هر چه بیشتر اشخاص دیگر قرار می‌دهند، وجود دارد (Gabriel, 2014, 104). این دربردارندهٔ جابه‌جایی از تولید آنالوگ خودنگاره‌های گاه و بی‌گاه به قابلیت‌های دیجیتالی ثبت، بررسی، انتخاب و پاک کردن دلخواه انبوهی از تصاویر دیجیتال و نیز قابلیت‌های موجود گوشی‌های هوشمند امروزی برای ثبت سهل و آسان خودانگاره‌هاست. کارهای فرهنگی این‌چنینی مرتبط با عکس سلفی گاهی اوقات به‌گونه‌ای نامنتظره پدیدار می‌شوند که این خود نشان از آن دارد که کاربردها و لذت‌های ابزارهایی که برای اهداف دیگری طراحی شده‌اند، پیچیده گشته و به شگفتی‌هایی منتهی می‌شوند که برآمده از میل به تولید بازنمودهایی از خویشتن جهت اشتراک‌گذاری آنلاین هستند.

نمایش خویشتن در سلفی

زمانی که افراد صاحب یک موقعیت اجتماعی می‌شوند، هرکدام نقش یا نقش‌های خاصی را بازی می‌کنند. رفتار مبتنی‌بر نمایش خویشتن در راستای سویهٔ اجتماعی خویشتن است. این نشان‌دهندهٔ نوعی رفتار است که شخص برای ایجاد، اصلاح یا حفظ تصوری در ذهن دیگران انجام می‌دهد یا تلاشی است برای سوق دادن شیوهٔ نگاه دیگران به آن شخص. این یک سویهٔ بسیار مهم و مشخصهٔ غالب خویشتن اجتماعی است، زیرا تعامل اجتماعی، مقبولیت اجتماعی و خودسازی را تسهیل می‌کند. نمایش خویشتن پرسش‌هایی را در مورد شکل‌گیری هویت و رفتار اجتماعی ایجاد می‌کند و از این طریق به درک اینکه چگونه افراد خودشان را در یک محیط اجتماعی ساخته و تنظیم می‌کنند، کمک می‌نماید. با استناد به‌گفته‌های «جیل واکر رتبرگ»[۲۲]، زمانی که مرورگرهای گرافیکی معرفی شدند، بازنمایی آنلاین خویشتن ابتدا به‌صورت متن، گاهی اوقات همراه با تصاویر و صدا، انجام می‌یافت. او می‌گوید: «در چند سال گذشته به‌ویژه پس از آن که دسترسی به تلفن‌های هوشمند دوربین‌دار و اینترنت پرسرعت برای دانلود تصاویر و فایل‌های ویدیویی سرعت چشمگیری به‌خود گرفت، رسانه‌های اجتماعی نیز اقبال بیشتری به تصویر نشان دادند» (Rettberg, 2014, 3). در تاریخ خودنگارهٔ تصویری، برخی از هنرمندان حتی پیش از ظهور فن‌آوری دیجیتال، از تن خود در تصاویرشان استفاده کرده و خویشتنشان را از طریق هنرشان بازنمایی کرده‌اند. به‌گفتهٔ «رتبرگ»، «برخی از جالب‌ترین خودنگاره‌های پیشادیجیتال آن‌هایی هستند که توسط عکاسان اولیه ایجاد شده‌اند.» (Rettberg, 2014, 8). بر این اساس، درست مانند دوربین‌های دیجیتال و دوربین‌های موبایل امروزی، اولین دوربین‌های عکاسی به‌سان ضمیمه‌های قدرتمند بدن عکاس عمل می‌کردند که گاهی اوقات نسخه‌های تکه‌تکه و مجزایی از خویشتن آن‌ها را نشان می‌دهند. در مقایسه با خودنگاره‌های اولیهٔ عکاسی، خودنگاره‌های دیجیتال یا سلفی‌ها در رسانه‌های اجتماعی به‌اشتراک گذاشته می‌شوند و به‌هدف نمایش در گالری‌های هنری گرفته نمی‌شوند. سلفی‌ها به‌مثابهٔ اشکالی از بازنمایی خویشتن نوعی مستندنگاری خویشتن نیز هستند. «رتبرگ» بیان می‌کند که در پست آنلاین[۲۳]، شخص نه‌تنها به این فکر می‌کند که چگونه خود را به‌دیگران معرفی کند، بلکه به ثبت لحظات زندگی خود نیز می‌اندیشد. فن‌آوری‌های دیجیتال به ما امکان می‌دهد تا تصویر خودمان را همزمان با ثبت آن ببینیم. رتبرگ مدعی است که «... ایجاد و به‌اشتراک‌گذاری عکس سلفی یا دسته‌ای از سلفی‌ها نوعی عمل خودنگری و خودآفرینی است» (Rettberg, 2014, 12) (تصویر ۴). به باور او، ایجاد سلفی مانند ایجاد متن است. در رسانه‌های اجتماعی، مردم به‌دیگران به‌سان متن‌هایی می‌نگرند که خوانده و تفسیر می‌شوند. به این ترتیب، مردم به‌مثابهٔ خوانندگان متون، ابراز وجود دیگران را به‌مثابهٔ بازنمایی خویشتن می‌بینند. علاوه‌بر این، در

مقالهٔ «ما همانی هستیم که پست می‌کنیم؟ نمایش خویشتن در فضای وب شخصی» (۲۰۰۳)، «هوپ پِنسن شاو و مری س. گیلی»[۲۴] دربارهٔ نمایش خویشتن و مصرف خود در فضاهای مجازی دیجیتال بحث می‌کنند. طبق نظر شاو و گیلی، مصرف می‌تواند رفتاری برمبنای تعریف خویشتن و ابراز وجود باشد، زیرا محصولات یا برندهایی که مردم استفاده می‌کنند به‌نوعی متناسب با خودشان بوده و می‌توانند هویت‌های آن‌ها را بروز دهند. با ظهور فن‌آوری‌های دیجیتال و محیط‌های رایانه‌ای، دنیای مجازی به راه جدیدی برای مشتریان جهت معرفی و نمایش خودشان تبدیل گشت. «محیط‌های رایانه‌ای مکان‌های دیجیتال مجازی هستند که نه فضا و نه زمان را اشغال می‌کنند و ذاتاً فضاهای استدلالی‌ای هستند که در آن‌ها، افراد به‌طور فعال با یکدیگر برای کار، یادگیری یا سرگرمی تعامل دارند» (Schau & Gilly, 2003). حدود سی سال پیش این مصرف‌گرایی از طریق عکاسی را «سونتاگ»[۲۵] مورد بحث قرار داد. به‌عقیدهٔ او، «عکس گرفتن ... به‌معنای قرار دادن خود در یک رابطهٔ خاص با جهان است که برمبنای احساس دانش -و، از این رو، قدرت- شکل می‌گیرد» (Sontag, 1977, 2). بر همین اساس، با فرا رسیدن عصر تسلط عکس در رسانه‌های اجتماعی افراد تلاش می‌کنند تا زندگی آرمانی خود را برای نمایش به‌دیگران و خودشان کنترل و قاب‌بندی نمایند و در نهایت به‌طور هدفمند تصویر چنین زندگی‌ای را در فیس‌بوک[۲۶]، اینستاگرام و مواردی این چنین دستکاری و ارائه می‌کنند. این نوعی خشونت رسانه‌های اجتماعی برای ابراز وجود است که در آن، افراد به‌زور هویت خود را برای ارائه، آرمانی‌سازی و زبانزد شدن وارد میدان رقابت تنگاتنگ می‌کنند. علاوه‌بر این، شاو و گیلی می‌گویند که «مصرف‌کنندگان ... از طریق محرک‌های نمادین و دیجیتالی ارتباط برقرار می‌نمایند. فضای وب شخصی این امکان را در اختیار آن‌ها می‌گذارد که با بهره‌گیری از نمادها و نشانه‌ها کلاژهای دیجیتالی جهت نمایش و بیان خودپنداره‌هایشان بسازند. مصرف‌کنندگانی که وب‌سایت‌های شخصی ایجاد می‌کنند درگیر ... کنش‌های احراز هویت می‌شوند و ... خویشتن واقعی و خویشتن واقعی چندگانه‌شان را آشکار می‌کنند» (Schau & Gilly, 2003). بر این اساس، شیوه‌های جدید ابراز وجود مصرف‌کننده راهبردهای نوآورانهٔ نمایش خویشتن را نشان می‌دهند که بر گفتمان نمایش خویشتن و دارایی‌های فردی اثر می‌گذارند. به‌گفتهٔ «شاو و گیلی»، «نمایش خویشتن به‌مثابهٔ اثرگذاری مطلوب مصرف‌محور است و به افرادی که نشانه‌ها، نمادها، برندها و کنش‌ها را به‌تصویر می‌کشند، بستگی دارد» (Schau & Gilly, 2003). «رتبرگ» با ابراز این که نمایش خویشتن ممکن است تصاویر یا خرده‌روایت‌های متفاوتی را دربارهٔ خویشتن بیان نماید (Rettberg, 2014, 35) با این اندیشهٔ شاو و گیلی موافقت می‌کند. نمایش خویشتن چیزی در مورد دستکاری نشانه‌ها و بازنمایی و تجربهٔ مجسم است. در همین حال، «وارفیلد»[۲۷] در مقالهٔ خود با نام «ساختن سلفی‌ها/ ساختن خویشتن: فردیت‌های دیجیتال در سلفی» (۲۰۱۴)، سلفی را به‌مثابهٔ دوربین، آینه و صحنه‌ای برای زنان جوان مورد بحث قرار می‌دهد (Warfield, 2014, 2). او نیز از مدل نمایش‌گونهٔ گافمن برای توصیف سوژه در سلفی به‌مثابهٔ مجریِ بیان خویشتن استفاده کرد. گافمن تعامل اجتماعی را با تصاویر تئاتر، خویشتن را با بازیگر روی صحنه که نقش‌های متفاوتی را به‌تصویر می‌کشد و افراد دیگر را با تماشاگرانی که به اجراها واکنش نشان می‌دهند مقایسه می‌کند. «گافمن» می‌گوید که یک فرد حین ظاهر شدن در برابر دیگران، اثرگذاری‌های خود را مطابق با موقعیتی که در آن قرار دارد کنترل می‌کند (Goffman, 1959, 8). از نظر او، خویشتن از نقش‌های چندگانه‌ای که شخص باید در موقعیت‌ها و شرایط مختلف بازی کند آگاه است (Elliot, 2001, 50). از این‌رو، فرد در ایجاد هویت خود، عاملی خلاق و صاحب فکر است که تصمیم می‌گیرد این نقش‌های مختلف را چگونه اجرا و به‌روی صحنه ببرد (Elliot, 2001, 34). به‌گفتهٔ «وارفیلد» بسیاری از زنان جوان به اخلاق نمایش خویشتن در فضاهای آنلاین نیز فکر

می‌کردند. برای مثال، یک زن جوان گفت: «من به‌دنبال بهترین [تصویر] هستم، اما سلفی‌ای که خودم در اتاق خوابم گرفته‌ام را پست نمی‌کنم ... می‌دانید که به‌خاطر چنین کاری سرزنش می‌شوید». (Warfield, 2014, 4). زن جوان دیگری گفت: «من یک عکس زیبا را در فیس‌بوک پست می‌کنم، اما نه جنسی. اگر جنسی بود، شاید آن را در اینستاگرام قرار می‌دادم». این ممانعت‌ها و آگاهی در ارسال و اشتراک‌گذاری عکس‌های سلفی نشان می‌دهد که چگونه این زنان جوان اقدامات خود را در فضاهای آنلاین، آفلاین، عمومی و خصوصی کنترل می‌کنند (تصویر ۵).

تصویر ۴. عکس سلفی. منبع: صفحهٔ شخصی. devarj_raut.

تصویر ۵. عکس سلفی. منبع: صفحه شخصی. heyynnah.

این بازتاب اندیشهٔ گافمن در مورد دو منطقهٔ صحنه است، جلو و پشت‌صحنه. منطقهٔ جلو به صحنه‌ای اشاره دارد که بازیگران با تماشاگر روبه‌رو می‌شوند، اما منطقهٔ پشت به پشت‌صحنه‌ای اشاره دارد که در آن، بازیگران و افراد می‌توانند به دور از نقش‌هایشان خودشان باشند. نمایش خویشتن هویتی را برای خویشتن فرد فراهم می‌آورد، زیرا با اثرگذاری بر مخاطب صاحب معنا شده و اثبات می‌شود. «گافمن» بیان می‌کند که «سویه‌های جلویی نمایش خویشتن معمولاً شامل کنار گذاشتن یا غربال کردن سویه‌هایی از هویت است که احساس می‌شود برای محیط اجتماعی یا برخورد عمومی نامناسب هستند و در تضاد با منطقهٔ پشتی است که در آن فرد نگران تصویر ارائه‌شده‌اش نیست» (Elliot, 2001, 36) (تصویر ۶). گافمن معتقد است که این تصویر اجرای تئاتری از خویشتن به بهترین وجه توصیف می‌کند که انسان‌ها چگونه خود را به دیگران نشان می‌دهند. به‌نوبهٔ خود، این نوع بازنمایی مشخص می‌کند که انسان‌ها چگونه خود را در سلفی‌ها نشان می‌دهند. «رتبرگ» نیز در توافق با چنین رویکردی، اظهار می‌دارد که سلفی‌ها به‌مثابهٔ نمایش خویشتن و خودنگری، با گسترش و انباشته شدن مداوم پست‌ها در رسانه‌های اجتماعی، فزونی می‌یابند. مردم ظواهر مختلفی از خود تولید می‌کنند و به‌مرور زمان نمایش‌های

خویشتن را در رسانه‌های اجتماعی تغییر می‌دهند (Rettberg, 2014, 35). به‌عبارتی می‌توان گفت که ما در هر تصویر پروفایلی[۲۸] که انتخاب می‌کنیم، صورت متفاوتی را از خودمان ارائه می‌داریم (تصویر ۷).

تصویر ۶. عکس سلفی. منبع: صفحه شخصی. clodxplore.

تصویر ۷. عکس سلفی. منبع: صفحهٔ شخصی andresson.

در رسانه‌های اجتماعی ما نه‌تنها، به تعبیر گافمن، ظواهر متفاوتی را به گروه‌های مختلف مردم نشان می‌دهیم، بلکه نمایش خویشتن را طی زمان تغییر می‌دهیم. تحلیل نمایش گونگی اجرای هویت گافمن چارچوب مناسبی برای تحلیل بیان هویت در اختیار می‌گذارد. شبکه‌های اجتماعی که رفتارهای فرهنگی گسترده‌تری در زمینهٔ فردگرایی، روایت خویشتن و روابط متقابل را دربر می‌گیرند، مناسبت‌های بسیاری با تفکر گافمن دارند. او به نمایش آگاهانهٔ خویشتن در بسترهای مختلف و نیز ارکان دلالتی اجرا اشاره دارد- یعنی مردم چه‌چیزی «بروز می‌دهند»[۲۹] و چه‌چیزی «بروز می‌یابد»[۳۰]. از نظر گافمن، یک فرد هویت را از طریق اشکال بیانی هم خودخواسته و هم ناخواسته اجرا می‌کند. در بستر شبکه‌های اجتماعی و نیز دیگر اشکال ارتباط آنلاین، رویکرد وی به بیان اجرایی خویشتن، به‌شیوه‌هایی اشاره دارد که به‌واسطهٔ آن‌ها، کنش‌های آنلاین نوشتن، به‌روزرسانی، بارگذاری عکس‌ها و ویدئوها و دیگر کنش‌ورزی‌ها به‌مثابهٔ اشکال هم خودخواسته و هم ناخواستهٔ بیان پدیدار می‌شوند که برمبنای هدف و بستر می‌توانند درجات گوناگونی داشته باشند. با جهش تندی که در استفاده از پلتفرم‌های[۳۱] رسانه‌های اجتماعی رخ داده است، آگاهی انسان‌ها از زندگی همدیگر بیشتر شده است. کاربران امروزی با آگاهی و کنترل بیشتری اطلاعات شخصی پروفایل‌هایشان را ارائه می‌کنند. آن‌ها، با علم بر اینکه شبکه‌های اجتماعی به‌مثابهٔ محل تعامل نقش مهمی در معرفی مرتبهٔ فردی و اجتماعیشان دارند، سعی می‌کنند در این جوامعی که

به‌صورت دوقطبی میان خویشتن و اینترنت تعریف شده است، بازی مطلوبی داشته باشند. برای فهم ارکان آئینی در تعاملات اجتماعی آنلاین باید سراغ اصطلاحی به نام چهره[۳۲] نیز رفت. به تعبیر «گافمن»، چهره ارزش اجتماعی مثبتی است که یک فرد به‌طور بسیار جدی برای خود قائل است و در یک ارتباط فردی یا جمعی از خود بروز می‌دهد. اگر شخصی نتواند دربارهٔ ارزشمندی اجتماعی خود اطلاعات لازم را ارائه کند، چهرهٔ اجتماعی‌اش زیر سؤال خواهد رفت. همچنین، اگر شخصی نتواند در یک تعامل اجتماعی با مناسبات حاکم بر فضایی متشکل از افراد گوناگون خود را مطابقت دهد، چهره‌اش بهایی نخواهد داشت (Goffman, 1979, 5-8). با رشد و تغییرات سریع فیلترها در رسانه‌های اجتماعی‌ای چون اینستاگرام، افراد، برمبنای مشخصات دنبال‌کنندگانشان، شیوهٔ ظاهرشدنشان را تغییر می‌دهند. بلاگرهای مُد مدام سعی دارند با کنترل چهره‌شان یا ظاهر اسباب و وسایل مدشان زیبایی خاصی به‌خود بخشیده و از این طریق فرهنگی را به‌نمایش بگذارند که امید دارند دنبال‌کنندگانشان آن را بپسندند. در این مورد خاص، اینستاگرام به‌مثابهٔ صحنهٔ نمایش عمل نموده و بلاگرهای مُد با بارگذاری عکس‌هایی با بهترین ویرایش از شیوهٔ زندگیشان می‌کوشند تا بهترین تأثیر ممکن را بگذارند. جالب است بدانیم که هر آنچه در زندگی شخصی آن‌ها رخ می‌دهد، یعنی پشت صحنه، شاید هیچگاه در عکس‌هایشان بازتاب نیابد. «توانایی یک شخص در بیان خویشتن در راستای اثرگذاری، دو نوع کاملاً متفاوت از کنش‌های نشانه‌دار را دربر می‌گیرد: حالت بیانی‌ای که ارائه می‌دهد و حالت بیانی‌ای که بروز می‌یابد» (Goffman, 1959, 2). مورد دوم درواقع خارج از کنترل کلامی یا تصویری فرد است. برمبنای نظریهٔ نمایش خویشتن گافمن، در یک شبکهٔ اجتماعی، مانند توئیتر[۳۳]، یک فرد واقعی یک شخصیت (=پرسوناژ) را به‌شیوه‌های مختلف به‌نمایش می‌گذارد، روی یک صحنه بازی می‌کند و با انواع مخاطبان ارتباط برقرار می‌کند. کاربران به‌طور فزآینده‌ای درگیر فرهنگ جذاب بودن برای به‌دست آوردن لایک‌های بیشتر شده‌اند. به‌دست آوردن لایک‌ها نمادی است از شهرت و محبوبیت. تعریف جذابیت، گرچه یک مفهوم بسیار ذهنی است، گویی معنای جدیدی به‌خود گرفته است. انواع دستکاری‌ها در نمایش تن، محیط، اسباب و وسایل، زمان، فضای حاکم بر صحنه، ترفندهای ارائه و از این دست، معیارهای تازه‌ای برای مجذوب کردن پیش نهاده‌اند. عکس‌هایی که ما پست می‌کنیم، سرنخ‌های هویتی بسیار مهمی هستند. نمایش خویشتن در شبکه‌های دیجیتالی، براساس نحوهٔ خوانش و فهم مخاطبان، ما را در موقعیت بسیار آسیب‌پذیری قرار داده است. با این حال، این شبکه‌ها فرصتی برایمان فراهم آورده تا هویت‌های چندگانه‌ای داشته باشیم که این خود برای بسیاری‌ها صورت رهایی‌بخشی دارد. در عین حال نباید از این امر غافل بود که این وضعیت می‌تواند ما را در فرآیند نمایش خویشتن در خطر تهی شدن از خودمان قرار دهد. این رسانه‌های دیجیتال جدید گویی مظهر هویت‌ها شده، وضعیت خویشتن را صرفاً به واژگان و کنش‌ها تقلیل می‌دهند.

نتیجه‌گیری

رسانه‌های اجتماعی به پدیدار شدن فضای عمومی جدیدی منجر شده‌اند که امکان تعدد هویت را میسر می‌سازد. این شرایط به افراد اجازه می‌دهد تا خودشان را به‌شیوه‌های بسیار متنوعی نمایش داده و از این راه، به خویشتن‌های واقعیشان ارزش افزوده‌ای ببخشند. سخت بتوان از مناسبت و ارتباط استدلال‌های گافمن در مورد این عصر و دورهٔ جدید چشم‌پوشی کرد. این رسانهٔ جدید برای خلق نسخه‌های بیشتر از خویشتن منبع تغذیهٔ مناسبی فراهم آورده است. از صفحات شخصی گرفته تا لینک‌ها، بیوگرافی (=شرح‌حال)های دیجیتال، بلاگ‌ها، عکس‌ها و به‌روزرسانی‌های وضعیت (=استاتوس)ها، افراد اکنون می‌توانند فهرست جدیدی از مخاطبین را بسازند. این رسانهٔ

جدید به کاربران امکان می‌دهد تا سویه‌هایی از هویتشان را که تا پیش از این پنهان بوده‌اند، آشکار نمایند و در عین حال بتوانند صورت آزاد و رهایی از خویشتن خود را به‌نمایش بگذارند. با استناد به نظریه گافمن، بارگذاری آنلاین یک عکس سلفی را می‌توان نوعی بازی در صحنه دانست که در روند انجام آن، سوژه با مدیریت اثرگذارش آگاهانه بر نمود ظاهری خود دستکاری‌هایی، ولو جزئی، انجام می‌دهد. از این گذشته، سوژه با نقاب‌گذاری/ نقاب‌برداری، آن سویه‌های شخصیتی‌اش را بروز می‌دهد که از او تصویری زیبا و آرمانی در محیط شبکه‌های اجتماعی معرفی خواهد کرد. درواقع می‌توان گفت که آنچه در زندگی واقعی، بنابر آموخته‌ها، مناسبت‌ها، قراردادها، امیال و طبقهٔ اجتماعی، از هویت شخصی به‌نمایش می‌گذاریم، اکنون در فضای مجازی صورت تعاملی افزوده‌ای یافته است. همین تعامل افزوده، تصور ما از خویشتن‌مان را مدام به‌روزرسانی کرده و انباشتی از تصاویر هویتی ما را جهت اثرگذاری مطلوب به‌دنبال دارد. طبیعی است که، برمبنای پذیرفتاری اجتماعی، آن نمایشنامه‌ها، دکورها، بازی‌ها و ژست‌هایی را از خود به‌تصویر خواهیم کشید که، در عین حفظ مخاطبان موجود، جذابیت دوچندانی برای جلب مخاطبان بالقوه داشته و نیز مهر تأییدی باشند بر خودانگاره‌مان.

مشارکت‌های نویسنده

این پژوهش فاقد مشارکت است.

تقدیر و تشکر

این پژوهش فاقد قدردانی است.

تضاد منافع

نویسنده (نویسندگان) هیچ تضاد منافع احتمالی پیرامون تحقیق، تألیف و انتشار این مقاله را اعلام نکردند.

منابع مالی

نویسنده (نویسندگان) هیچ گونه حمایت مالی برای تحقیق، تألیف و انتشار این مقاله دریافت نکردند.

پی‌نوشت

1. like
2. Comment
3. Share
4. Story
5. Selfie
6. Instagram
7. Dramaturgical self
8. Doctrine of natural expression
9. Folk science
10. Biological elementism
11. Gestural pictures
12. https//Merriam-webster.com.
13. https//Oxford Living Dictionaries.
14. https//Dictionary.cambridge.com.
15. https//Collinsdictionary.com.

16. https//Idoceonline.com.
17. Butler
18. Bodies That Matter
19. Interpellation
20. Louis Althusser
21. Foucault
22. Jill Walker Rettberg
23. Online post
24. Hop Jensen Schau
25. Sontag
26. Facebook
27. Warfield
28. Profile
29. Give
30. Give off
31. Platform
32. Face

منابع

- اکبرزاده جهرمی، سید جمال‌الدین، تقی‌آبادی، مسعود. (۱۳۹۸). ستاره‌های خرد ایرانی در قاب سلفی: مطالعه نشانه‌شناختی شهرت خرد در اینستاگرام. *فصلنامه مطالعات فرهنگ-ارتباطات*، ۲۰(۷۸)، ۱۱۳-۱۵۴. Doi: 10.22083/jccs.2019.120410.2376.

- پویانفر، محمد، کیانی، محمدرضا، هاشم‌زاده، محمدجواد. (۱۳۹۹). نقش هراس ارتباطی و ترس از ارزیابی منفی در استفاده از اینستاگرام و سلفی. *نشریه تعامل انسان و اطلاعات*، ۷(۲)، ۱۶-۳۱.

- جهانگیری، مینا، احمدیان، ناهید. (۱۳۹۳). بررسی نظریه تحلیل نمایشی اروینگ گافمن و روش شناسی قومی هارولد کارفینکل در نمایشنامه اولئانا اثر دیوید ممت. *نشریه تئاتر*، ۲۸(۵۹)، ۱۲۴-۱۴۱.

- حسینی داورانی، سید عباس. (۱۳۹۳). از خودنگاره تا خودگرفت: عکس سلفی در بافتار تحلیل‌های خرد و کلان. *فصلنامه چیدمان*. ۳(۷)، ۳۸-۴۵ .

- حسینی، جواد، پیرک، مژگان، و میرعلائی، امین محمد. (۱۳۹۹). تحلیل فرانظری نظریه نمایشی اروینگ گافمن. *فصلنامه معرفت فرهنگی اجتماعی*، ۱۴(۴۵)، ۵۹-۷۹.

- حسینی، مریم. (۱۳۹۱). تحلیل رمان رویای تبت بر اساس استعاره نمایشی نظریه گافمن. *نشریه متن‌پژوهی ادبی*،۱۶(۵۳)، ۸۱-۱۰۸.

- خانکه، مهدی، شکری، محمد. (۱۳۹۹). سلفی (خودنگاره): ظهور و تجلی فردگرایی در هنر معاصر. *نشریه مبانی نظری هنرهای تجسمی*، ۵(۲)، ۱۲۴-۱۳۹. Doi: 10.22051/jtpva.2020.30289.1165.

- کاکاوند، سمانه، دیانتی، سحر. (۱۴۰۰). مطالعه تطبیقی نقش زن در دو قالی تصویری بهرام گور در هفت گنبد از منظر نظریه نمایشی اروینگ گافمن. پیکره، ۱۰(۲۶)، ۱-۱۵.

- Butler, J. (1990). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. London: Routledge.
- Butler, J. (1993). *Bodies that matter: On the discursive limits of 'sex'*. London: Routledge.
- Elliot, A. (2001). *Concepts of the self*. 2nd ed. London: Polity Press.
- Gabriel, F. (2014). Sexting, selfies and self-harm: young people, social media and the performance of self-development. *Media International Australia*, 151(1), 104–112.
- Goffman, E. (1959). *The presentation of self in everyday life*. Garden City NY: Penguin.
- Goffman, E. (1979). *Gender advertisements.* London: Macmillan.
- Lister, M., Dovey, J., Giddings, S., Grant, I., & Kelly, K. (2013). *New media: A critical introduction*. London: Routledge.
- Rettberg, J. W. (2014). *Seeing ourselves through technology: How we use, selfies, blogs and wearable devices to see and shape ourselves*. New York: Palgrave MacMillan.
- Schau, H. J. & Gilly, M. C. (2003). We are what we post? Self-presentation in personal web space. *Journal of Consumer Research*, 30(3), 385-404.
- Sontag, S. (1977). *On Photography*. New York: Picador.
- Tiidenberg, K. (2014). Bringing sexy back: reclaiming the body aesthetic via self-shooting. *Cyberpsychology: Journal of Psychosocial Research on Cyberspace*, *8(1*), 32-48.
- Tseelon, E. (1995). *The Masque of Femininity: The presentation of Women in Everyday Life.* London: Sage.
- Warfield, K. (2014). *Making selfies/making self: Digital subjectivities in the selfie*. Image Conference Berlin, Berlin.