

تبارشناسی نقش نوشته «مرغ بسم الله» در فضای بصری سفالینه‌های منقوش نیشابور ایران در سده چهارم و پنجم هجری قمری

محمود وطن خواه خانقاه^۱، محمد کاظم حسنونند^۲

^۱ دانشجوی دکتری رشته هنرهای اسلامی، گروه هنر اسلامی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
^۲ دانشیار گروه نقاشی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۹/۳۰؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۰۴/۲۶)

چکیده

نقش نوشته موسوم به «مرغ بسم الله» از جمله شاخه‌های هنری خوشنویسی اسلامی است که از منظر مطالعه گرایش‌های نوین در خوشنویسی و همچنین در ارتباط با نمادشناسی عرفانی مورد توجه قرار گرفته است. این نقش مایه غالباً در ارتباط با گفت‌مان صوفیانه و ملهم از ادبیات عرفانی و ذوق آزمایی‌های عارفانه هنرمندان به‌ویژه در دوران صفویه و قاجار تبیین گشته است. در این پژوهش تاریخی-تحلیلی که با استفاده از روش تبارشناسی میشل فوکو انجام گرفته، نقش نوشته مرغ بسم الله نه صرفاً به‌عنوان محصول انگاره عرفانی هنر اسلامی، بلکه در ارتباط تاریخی و هویتی با تداوم سنت‌های بیان بصری در میان جریان‌های هنری شرق ایران هم‌چون سفالینه‌های منقوش نیشابور در سده چهارم و پنجم هجری قمری مورد واکاوی قرار گرفته است. لذا هدف این پژوهش، تبارشناسی نقش نوشته مرغ بسم الله و تحلیل نسبت تاریخی میان نمونه‌های هم‌نشینی نقش پرنده و نوشتار از سفالینه‌های منقوش نیشابور سده چهارم تا نمونه‌های متأخر در دوران صفویه و قاجار است. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد هم‌نشینی نقش پرنده و نوشتار در هنر ایران به‌ویژه در فضای بصری گرافیکی سفالینه‌های منقوش نیشابور دوره سامانی حائز ویژگی‌های زیبایی‌شناسانه و سبک‌شناختی است که فراتر از تزئینات یا ذوق آزمایی صرف رفته و در نوعی هم‌سرشتی، می‌تواند به‌عنوان یکی از تبارهای تاریخی نقش نوشته مرغ بسم الله تلقی گردد.

واژه‌های کلیدی

مرغ بسم الله، خوشنویسی اسلامی، سفالینه نیشابور، هنر ایرانی، تبارشناسی.

مقدمه

و مازیار، ۱۳۹۹، ۶۹) مشخصاً در مورد موضوع بحث این نوشتار یعنی نقش‌نوشته مرغ بسم‌الله، بیشتر بر جنبه‌های نمادشناسانه آن به‌عنوان نمودی از انگاره عرفانی به حروف و کلمات پرداخته شده است و غالباً تبار آن نیز در نسبت با متون دینی و ادبیات عرفانی سنجیده می‌شود. این در حالی است که توجه بر پیشینه و زمینه‌های تاریخی نشوونمای نقش‌مایه‌های مختلف در دوره‌های گوناگون در ارتباط با تداوم یا گسست سنت‌های هنری در یک فرهنگ خاص، ضرورت و اهمیت دارد. زیرا «فرهنگ، همواره معطوف به گذشته است. فرهنگ نیز تاریخ دارد و می‌توان تاریخ فرهنگ را نگاشت. افراد پدیده‌های فرهنگی را به مثابه پدیده‌هایی طبیعی می‌پندارند، در حالی که این پدیده‌ها تاریخنمندند و می‌توان شرایط ظهور آنها را معین کرد و بدین ترتیب، افراد را از سیطره و سلطه آن خارج کرد. شناخت فرهنگ و فهم دقیق مسائل فرهنگی، جز با اتکا بر ماهیت تاریخی آنها میسر نیست» (کچویان و زائری، ۱۳۸۸، ۸). لذا در این پژوهش، با تأکید بر جنبه تاریخنمندی پدیده‌های فرهنگی، به تحلیل تبارشناسانه نقش‌مایه مرغ بسم‌الله پرداخته خواهد شد.

یکی از معضلات رایج مطالعات هنر اسلامی، تلقی یکسره عرفانی از تمام شیوه‌های بیان هنری در طول تاریخ دوره اسلامی است. این تلقی از طرفی در ارتباط با انگاره‌های شرق‌شناسی مبتنی بر درک اگزوتیک هنر سرزمین‌های اسلامی است و از طرف دیگر ریشه در عدم توجه بر جنبه‌های تاریخی و تأکید و تمرکز بیش از حد بر طیف محدودی از منابع، متون و آثار در دوره نشو و نمای تصوف و عرفان دارد. این در حالی است که در دوران اسلامی شاهد تنوعات و شیوه‌های مختلف بیان هنری در ارتباط با جهان‌بینی‌ها و گفتمان‌های مختلف در مناطق گوناگون جغرافیای اسلامی هستیم. بدین ترتیب «نه تنها تاریخ خوشنویسی اسلامی، مجموعه‌ای یکپارچه و سلسله‌وار نیست؛ بلکه در دوره‌های مختلف گفتمان‌های متنوعی با ویژگی‌های منحصر به فرد وجود داشته است که حتی در تقابل، کشمکش و گفت‌وگوی با یکدیگر قرار می‌گرفته‌اند ... خوشنویسی اسلامی ذاتاً و در همه دوره‌های تاریخی، هنری مقدس، عرفانی و معنوی نبوده است. به‌طوری‌که شکوفایی و انقلاب وضع، ابداعات و تکامل آن در سده‌های میانه دوران اسلامی، به خاطر حضور پرنفوذ علم و ریاضیات، و به‌نوعی اهمیت دادن به وجوه هندسی خط شکل گرفته است» (وطن‌خواه خانقاه

روش پژوهش

حاضر در رویکرد تبارشناسی تاریخی و تطبیقی آن است که موضوعات را صرفاً در ارتباط با جنبه‌های نمادین عرفانی در نظر نگرفته و تلاش در بازشناخت ریشه‌های تاریخی این نقش‌نوشته در سنت بیان هنری ایرانی، به‌ویژه در سفالینه‌های نیشابور سده چهارم و پنجم هجری ق دارد.

این پژوهش تاریخی-تحلیلی به روش تبارشناسی^۱ با توجه بر آرای میشل فوکو^۲ انجام گرفته و در بخش‌های مربوط به تحلیل‌های فرمالیستی نمونه آثار نیز برای بیان اهمیت میزان تعامل و تأثیر و تاجر نقش‌مایه پرنده و نوشتار، از برخی قواعد نظریه گشتالت^۳ استفاده شده است. گردآوری اطلاعات به روش مطالعات کتابخانه‌ای صورت گرفته و نمونه‌گیری آثار نیز از طریق منابع کتابخانه‌ای و اینترنتی به روش هدفمند به ۱۶ اثر هنری معطوف گشته است. هدف از انجام این پژوهش، تبارشناسی نقش‌نوشته مرغ بسم‌الله در فضای بصری سفالینه‌های نیشابور سده چهارم و پنجم ق با توجه به سابقه تاریخی هم‌نیشینی نقش پرنده و نوشتار در هنر ایران است.

پیشینه پژوهش

مبانی نظری پژوهش

«تبارشناسی» فراتر از یک روش و به‌عنوان یک رهیافت، ظرفیت‌های ویژه‌ای برای مطالعه پدیده‌های فرهنگی دارد؛ زیرا به‌جای شکل کنونی پدیده‌ها و تصورات همه‌پذیر و پرتکرار، بر تطورات و تغییرات تاریخی آنها تأکید دارد. ویژگی چارچوب نظری تبارشناسی، تاریخی دیدن پدیده مورد مطالعه است که راه را برای بازنگری و نقد ساختار شکن نیز فراهم می‌سازد؛ زیرا هر شناختی، ریشه در زندگی، جامعه و زبانی دارد که تاریخ را تشکیل می‌دهد (فوکو، ۱۳۸۸، ۲۶). البته فوکو خود هیچ‌گاه بحث روش‌شناختی درباره تبارشناسی انجام نداد، اما برخی مراحل و تکنیک‌های آن را می‌توان از آثارش استنباط کرد. مراحل هم‌چون شناسایی مسئله در وضعیت زمانی جاری، سوابق موضوع، شناسایی درجه صفر، کشف گفتمان‌ها، تحلیل گسست و نقد حال. در واقع تبارشناس در یک حرکت رفت‌و برگشتی تاریخی تلاش دارد تا نشان دهد پدیده مورد نظر، صورت‌بندی‌ها و اشکال دیگری نیز داشته است که تغییر کرده و صورت‌بندی فعلی حاصل شده است. لذا نهایتاً با نقد وضعیت حال، تصور تازه‌ای از پدیده به‌دست می‌دهد (کچویان و زائری، ۱۳۸۸، ۲۷). درباره تحلیل تبارشناختی نقش‌نوشته مرغ بسم‌الله نیز می‌توان از همین تکنیک‌ها و مراحل بهره گرفت.

در مورد نقش‌نوشته مرغ بسم‌الله پژوهش‌های معدودی صورت گرفته که از آن جمله می‌توان به کتاب *نقش‌نوشته مرغ بسم‌الله* از محسن دایی‌نسی (۱۳۹۹) اشاره کرد که با توجه به جنبه‌های عرفانی، به توصیف آثار این حوزه از قدیمی‌ترین نمونه‌ها تا آثار معاصر پرداخته است. همچنین کتاب *گرایش‌های نوین در خوشنویسی قاجار* نوشته کیانوش معتقدی و سحر گودرزی (۱۳۹۸) که با بررسی سیر تحول خطوط مشکل و تفننی، به دسته‌بندی آثار این حوزه با تأکید بر نمونه‌های موزه رضا عباسی پرداخته‌اند. در میان مقالات نیز می‌توان از مقاله «نمادشناسی پرندگان در فرهنگ اسلامی (کتابت مرغ بسم‌الله)» نوشته عفت‌السادات افضل طوسی و ناهید جلالیان فرد (۱۳۹۷) نام برد که به نمادشناسی عرفانی نقش‌نوشته مرغ بسم‌الله و انواع پرندگان تصویر شده در آن پرداخته‌اند. همچنین ملیحه خورسی و دیگران (۱۳۹۶) در مقاله «بررسی ریخت‌شناسانه و نمادشناسانه چندگانه مرغ بسم‌الله در بدایع نگاری ایران» به ارتباط میان مفاهیم عرفانی و انواع پرندگان مورد استفاده در این نقش‌مایه پرداخته‌اند. اما تفاوت پژوهش

اولین بخش از هر پژوهش تبارشناسانه، «شناسایی مسئله» در وضعیت زمانی جاری یا «تاریخ حال» است. به این معنا که «آنچه اکنون هست، می‌توانست صورتی دیگر داشته باشد ... او در ادامه نشان دادن این که پدیده مورد نظر { در کجا پدید آمده، شکل گرفته و اهمیت یافته است} (کچویان، ۱۳۸۲، ۱۳). بنابراین مراجعه تبارشناس به تاریخ، برای فهم وضعیت فعلی

خود چهره‌ای مخدوش و مبهم یافت و صورت‌های هنری بازمانده، دیگر دلالت‌های معنایی استوار پیشین خود را نداشتند. بدین ترتیب صورت‌های بصری هنر ایران باستان به نوعی «آزاد» گشته و در فراگشت اسلامی شدن سده‌های اولیه، معناهای تازه‌ای یافتند (گرابار، ۱۳۹۶، ۶۸). از جمله این معناپذیری‌ها می‌توان به رویکرد فرمالیستی و گرافیکی به خط در ترکیب با نقوش باستانی، گیاهی، جاندار و هندسی بعنوان الگوهای تصویری جدید و متمایز اشاره کرد. این مواجهه جدید که در نوعی بافت‌گردانی شکل گرفت، سبب گشت تا ساختارهای فرمال کاملاً جدید و متفاوتی از خوشنویسی هم‌چون کوفی پیرآموز، کوفی برگدار، گلدار و گره‌دار در اقسام آثار هنری هم‌چون کتیبه‌های معماری، سرسوره‌های قرآنی کتاب‌ها، نقوش منسوجات سامانی و آل‌بویه، و سفالینه‌های نیشابور سامانی شکل گیرد.

در سده‌های پنجم و ششم هجری قمری بر خورد گرافیکی با اولین آیه قرآن (بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ) بسیار مورد توجه هنرمندان و مصحفان قرار گرفت و در نسخه‌های دوران غزنویان و سلاجقه نیز به کار گرفته شد. این مواجهه گرافیکی با عنصر خط، تنها منحصر به آیه بسم‌الله نبود و به انواع عبارات و عناوین فارسی و عربی در نسخه‌های مختلف نیز وارد شد که به نوبه خود در دوره‌های بعد زمینه‌ساز شیوه‌های جدیدی از بیان خوشنویسی هم‌چون طغری‌نویسی، خطوط مشکل و گلزار نیز گشت. تداوم این سنت بیان بصری تا حدود سده یازدهم هجری ق ادامه داشت و به قوالب دیگری هم‌چون خوشنویسی پیکرنا (جانورنگاری) نیز کشیده شد (معتقدی، ۱۳۹۵، ۱۲-۱۵). لذا بخش عمده‌ای از این رویکرد فرمالیستی و گرافیکی با خط و تأثیر فرم‌های هندسی، انتزاعی، انسانی، گیاهی و حیوانی ریشه در سنت‌های بصری هنر ایرانی دوران باستان داشت که حتی تمایل به انتزاع صور واقعی و نقوش جاندار انسانی و حیوانی داشته است. این رویکرد به‌ویژه در شرق ایران چندان پا گرفته بود که در بسیاری از آثار، دیگر فرم و تنوعات گرافیکی بر خوانایی و همچنین تقدیس موضوعات چیرگی و اولویت یافته بود. بدین ترتیب در جست‌وجوی پیشینه نقش‌مایه‌های نوشتاری هم‌چون خطوط مشکل و جاندارنما، نمونه‌های آثار هنری سده‌های میانه دوران اسلامی به‌ویژه سده‌های سوم تا هفتم هجری قمری در ایران که اوج توجهات بصری و گرافیکی در هم‌نشینی نقش و نوشتار هستند، می‌تواند منبع مهمی برای تبارشناسی باشد (فرید، ۱۳۹۹، ۷۰). بنابراین در این میان برای یافتن اولین صورت‌بندی‌های تاریخی یا درجه صفر در شکل‌گیری نقش نوشته مرغ بسم‌الله، ابتدا باید به اولین نمونه‌های آثار حاوی هر دو نقش پرنده و نوشتار در دوره اسلامی پرداخت.

«درجه صفر» اولین صورت‌بندی شناسایی شده از یک پدیده است که ماقبل آن لحظه تاریخی، پدیده، در دل تاریخ محو می‌شود و از پس آن مرزبندی‌ها و صورت‌بندی‌های دیگر برمی‌آید (کچویان و زائری، ۱۳۸۸، ۱۸). بنابراین به‌نظر می‌رسد، اولین صورت‌بندی هم‌نشینی نقش‌مایه پرنده و نوشتار در دوران اسلامی، مربوط به منسوجات سده سوم هجری قمری باشد. در این دوران شاهد پدیده‌ای به نام خط روی منسوجات مختلف و نیز پارچه‌هایی موسوم به «طراز» هستیم که از لحاظ هنری و سیاسی حائز اهمیت هستند. در دوران اولیه اسلامی، خط پهلوی و بعدها خط کوفی در حاشیه پارچه‌ها بافته شد که اغلب حاوی آیات قرآنی، احادیث و اشعار مختلف بود و بیشتر در شهرهای مرو و نیشابور رواج داشت و تا قرن هفتم هجری قمری نیز تولید و صادر می‌گشت. به‌طور کلی این خط‌نگارها در

پدیده و دلایل ارائه تفسیر خاص از آن است. بدین ترتیب مشخصاً در مورد موضوع بحث این نوشتار یعنی نقش نوشته مرغ بسم‌الله، تعبیر و تفسیر امروزین بیشتر بر جنبه‌های نمادشناسانه عرفانی متکی هستند و غالباً تبار آن نیز در نسبت با متون دینی و ادبیات عرفانی سنجیده می‌شود. این تلقی مبتنی بر اندیشه تلفیق، نقش نوشته مرغ بسم‌الله را حاصل ادغام نقوش حیوانی پر تکرار مانند پرنده و عبارات آیکونیک اسلامی هم‌چون آیه «بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ» در نظر می‌گیرد. لذا در جست‌وجوی دلایل این تفسیر خاص و نسبت آن با صورت‌بندی‌های تاریخی متفاوت دیگر، نیاز به بررسی سوابق موضوع به روش خاص تبارشناسی فوکو وجود دارد.

بررسی «سوابق موضوع» در روش تبارشناسی، برخلاف تاریخ‌نگاری اکنون‌گرا و نهایت‌گرا که به دنبال شواهد تاریخی موافق و همگرا با تفسیر اکنونی از پدیده و همچنین معنای نهایی در نقاط دوردست تاریخی هستند، انجام می‌گیرد. تاریخ‌نویسی تبارشناسانه خود را به سمت انقطاع در عادات و اعتقادات ذهنی بدیهی و سنت‌های مستقر علمی و فکری رایج در زمان حال جهت می‌دهد (همان، ۱۴). بنابراین در مورد نقش نوشته مرغ بسم‌الله، فراتر از تفاسیر عرفانی، می‌توان به جست‌وجوی صورت‌بندی‌های متفاوت از آن در جریان موسوم به خوشنویسی جاندارنما پرداخت. لذا هرچند به عقیده شیلا بلر خوشنویسی جاندارنما و ترکیب‌های خوشنویسانه جانورسان دست کم از سده نهم هجری قمری بخصوص در ایران شناخته شده بود (بلر، ۱۳۹۶، ۴۹۸)، اما می‌توان سابقه تعامل و هم‌نشینی جدی نقش پرنده و خوشنویسی را از سده‌های اولیه دوران اسلامی ایران ردگیری کرد. در ادامه به گرایش فرمالیستی و گرافیکی به ترکیب نوشتار با نقوش در هنر ایران به‌ویژه با تمرکز بر سفالینه‌های منقوش نیشابور عهد سامانی پرداخته خواهد شد.

گرایش فرمالیستی به ترکیب نوشتار با نقوش در هنر ایران

به گواه اسناد و شواهد تاریخی، علاوه بر مناقشات فرهنگ و تمدن ایرانی در شکل‌گیری نوشتار و خطوط اسلامی، انواعی از خطوط باستانی ایرانی هم‌چون مانوی و پهلوی تا سده‌های اولیه اسلامی حضور و کاربرد داشته‌اند و تعامل میان کاتبان این دو دوره در ایران، بر تحولات فرمی و زیبایی‌شناسانه خطوط اسلامی تأثیرگذار بوده است (فرید، ۱۳۹۹، ۵۳). این‌ندیم ایرانیان عهد ساسانی را صاحب ۷ نوع خط می‌داند و در ادامه حدود ۱۴ قلم مختلف مورد استفاده در میان آنها را توصیف می‌کند (این‌ندیم، ۱۳۸۱، ۱۹-۲۵). مسعودی در *التنبيه و الأشراف*، علاوه بر خط دبیره، شش نوع خط دیگر را برای ایرانیان معرفی می‌کند (مسعودی، ۱۳۶۵، ۸۷). لذا توجهات ویژه ایرانیان در تنوع خطوط، قدمت کاربرد و استفاده از خطوط باستانی و همچنین استمرار صورت‌بندی‌های بصری در آیین دبیره، تداوم فرهنگ بصری ویژه‌ای را در ارتباط با خوشنویسی در سده‌های آغازین و سپس تمام دوران اسلامی رقم زد (معتقدی و گودرزی، ۱۳۹۸، ۷). از دیگر سو همواره در هنر ایران، پیوند تاریخی مهمی میان نقش و نوشتار از نقش‌برجسته‌های هخامنشی و کتاب مانویان و سکه‌های ساسانی تا شاهنامه‌های مصور دوره‌های متأخر اسلامی وجود داشته است (فرید، ۱۳۹۹، ۱۳۹-۱۴۴). اما در مرحله گذار ایران از دوران باستان به دوران اسلامی، می‌توان نوعی انتقال سنت‌های بیان هنری را به وضوح مشاهده کرد. هنر ایران که در دوران باستان حاوی نوعی مواجهه گرافیکی چکیده‌نگار و هندسی در هم‌تنیده با نمادهای باستانی بود، در دوران متأخر

این نظریه، گشتالت‌های مختلف براساس تمایلات ذاتی ما به گروه‌بندی و ساده‌سازی عناصر یک تصویر ایجاد می‌شوند. لذا مهم‌ترین اصول تجزیه و تحلیل آثار هنری براساس نظریه گشتالت، عبارت‌اند از: مشابهت، مجاورت، تداوم، یکپارچگی، روابط شکل و زمینه، سرنوشت مشترک و فراپوشاندگی (رضازاده، ۱۳۸۷، ۳۴). در تبیین گشتالتی هم‌نشینی و پیوستگی بصری نقش پرند و خط در سفالینه‌های نیشابور نیز حضور سه اصل مجاورت، مشابهت و تلفیق بیشتر مشهود است. بنابراین با تکیه بر اصول این نظریه، می‌توان ذیل سه مدخل «تداعی بصری و آشناپنداری»، «ادغام تزئینات» و «ساختار و طراحی فرم» نشان داد که چگونه حضور هم‌زمان این دو نقش مایه سبب پدید آمدن گونه‌ای از بیان هنری مبتنی بر ترکیب نوشتار و نقش پرند گشته است.

۱- تداعی بصری و آشناپنداری

نمونه‌های بسیاری از سفالینه‌های نیشابور دوره سامانی وجود دارد که در آن نقش مایه‌های نوشتاری غالباً به انواع خطوط ترسیمی کوفی، همراه با نقش پرند و یا در ترکیب و تلفیق با آن کار شده است. بر طبق اصل «مجاورت»^۲ در نظریه گشتالت، اجزایی که در آثار هنری از لحاظ بصری در مجاورت و نزدیکی هم بکار می‌روند، به صورت یک مجموعه واحد و یا یک گروه دیده می‌شوند (همان، ۳۴). لذا نه تنها کاربرد این دو نوع نقش مایه در کنار هم در شیوه‌های بیان بصری نقوش سفالینه‌ها وجود داشته، بلکه از ویژگی‌های سبک‌شناسانه این آثار نیز به شمار می‌آید. از دیگر سو هم‌نشینی رایج و مکرر نقش پرند و نوشتار غالباً بدون حضور نقش مایه‌های واسط دیگر، نوعی گشتالت بصری در بیننده رقم می‌زند که سبب تلقی گروهی و مجموعه‌ای گشته و از این طریق نوعی تداعی بصری از هم‌سرشتی و یکپارچگی را ایجاد می‌کند (تصاویر ۱، ۲ و ۸). در حقیقت در اینجا خود تکرار، رواج و تکرار این هم‌نشینی موضوعیت می‌یابد؛ چرا که می‌تواند زمینه‌ساز نوعی گرایش بصری و تجسمی گردد که در شاخه‌های مختلف هنری مورد الهام و اقتباس قرار گیرد. این شیوه‌های بیان هنری در دوره‌های مختلف، تحت تأثیر گفتمان‌های زمانه و بافت اجتماعی تشخیص‌های مختلفی می‌یابند و به لحاظ موضوع، فرم و ساختار دگرگون می‌شوند.

۲- ادغام تزئینات

از ویژگی‌های بسیار مهم در ترسیم نقش مایه پرند و نوشتار در سفالینه‌های نیشابور سامانی، تزئینات الحاقی به آنها است که خود در بسیاری از موارد ملهم از آرایه برگ نخلی هنر ساسانیان است (چنگیز و رضالو، ۱۳۹۰، ۳۶). اما نکته مورد توجه این نوشتار این است که در بسیاری از نمونه‌های سفال‌های منقوش نیشابور که حاوی نقش پرند و نوشتار هستند، نوع تزئینات و عناصر اضافه شده برای هر دو نوع نقش پرند و خط یکسان است. در حقیقت در این آثار تزئینات مورد استفاده برای عنصر خط هم چون خطوط کوفی گلدار یا برگ‌دار، عیناً بر نقش مایه پرند نیز اعمال شده است (تصاویر ۳، ۴ و ۵). طبق قاعده «تلفیق کردن»^۳ از زیرمجموعه اصل مجاورت، نوعی گشتالت بصری با «استفاده از یک عنصر خارجی برای گروه‌بندی عناصر متفاوت یک ساختار در کنار هم» (رضازاده، ۱۳۸۷، ۳۴) شکل می‌گیرد. در واقع اگر نوعی تزئینات یکسان، برای دو یا چند نوع متفاوت از نقوش بکار برود، از لحاظ بصری این دو نوع در یک گروه و از یک جنس پنداشته می‌شود. برخی از این نمونه‌ها به صورت شبه‌نوشتارهایی

تغییر شیوه تزئینات در صنایع و هنر ایران بسیار تأثیرگذار بود (طالب‌پور، ۱۳۸۴، ۱۳۹-۱۴۰). در این طرازها که در کنار نقش حیوانات و پرندگان هم چون عقاب‌های بال‌گشوده ملهم از هنر ساسانی^۴ نیز به کار گرفته می‌شد، میان ویژگی‌های بصری نوشتار و نقش مایه پرند تأثیرپذیری تعاملی ظریفی در فرم خوشنویسی نیز دیده می‌شود و می‌توان آن را به عنوان درجه صفر هم‌نشینی خط با نقش پرند در تاریخ هنر ایران دوره اسلامی تعیین کرد. اما کلنی هم‌نشینی نقش مایه پرند و خط، در نمونه‌های سفالینه نیشابور سامانی سده چهارم و پنجم هجری قمری است که شاهد نوعی گفتمان گرافیکی در ادغام میان این دو عنصر بصری هستیم؛ زیرا آنچه بیش از هر چیز در این سفالینه‌ها مشهود است، «گرافیکی بودن نقش هاست» (خزایی و سماوکی، ۱۳۸۱، ۱۱) که خود از ویژگی‌های هنر ایران باستان است و می‌تواند از منظر تبارشناسی خطوط جاندارنما، به عنوان اولین گفتمان تاریخی پیرامون هم‌نشینی نقش مایه پرند با خوشنویسی مورد بررسی قرار گیرد.

ویژگی‌های بصری گفتمان گرافیکی در هم‌نشینی نقش پرند و نوشتار در سفالینه‌های نیشابور سده چهارم و پنجم هجری ق.ه

پس از شناسایی درجه صفر، اولین گزاره‌ها و احکام، و همچنین اولین صورت‌بندی و گفتمان پیرامون پدیده مورد نظر شکل می‌گیرد و حرکت تبارشناس به سمت زمان حال تا شناسایی نقاط گسست و گفتمان‌های بعدی ادامه می‌یابد (کچویان و زائری، ۱۳۸۸، ۱۹). آن چنان که بیان شد در سفالینه‌های منقوش نیشابور عهد سامانی، نوعی گفتمان گرافیکی در تعامل میان نقش مایه پرند و خوشنویسی وجود دارد که می‌توان از طریق تحلیل ویژگی‌های بصری، به بازشناخت آن پرداخت. در واقع گرایش به نوشتار و همچنین شاخه‌هایی از خطوط تزئینی کوفی بود که باعث گشت تا نقش پرندگان در این سفالینه‌ها نیز از خط تأثیر پذیرد و هویتی نوشتاری پیدا کند. این نقش مایه‌ها گاه در بین خطوط و نوع تزئین خط کوفی گنجانده می‌شد و یا گاه به صورت مجزا نقش پرند‌های با فرم نوشتارگونه ترسیم می‌گشت (زراعت‌پیشه و چیت‌سازیان، ۱۳۹۵، ۸۶). از طرفی به لحاظ دسته‌بندی انواع هم‌نشینی نقش و نوشتار^۵، در این آثار غالباً شاهد هم‌نشینی «پیوسته» و «یکپارچه» هستیم که در آن بیشترین تعامل و اثرپذیری میان دو عنصر بصری وجود دارد. لذا در سفالینه‌های نیشابور این هم‌نشینی، صرفاً نوعی هم‌جواری نقوش به مثابه تزئینات یا گرایش تفننی نیست؛ بلکه حائز ویژگی‌های بصری و زیبایی‌شناختی است که توجه نوعی هم‌سرشتی سبک‌شناسانه در این آثار است و موجبات انواعی از تداعی بصری را نیز فراهم می‌کند. بدین ترتیب برای تبیین ویژگی‌های بصری این نقوش، نیاز به کاربردی روش‌هایی هم چون «نظریه گشتالت» است که از لحاظ ساختاری و صوری، ارتباط و تعامل میان فرم‌ها و اشکال را توضیح می‌دهند و می‌توان فراتر از فرض پیشینی تأثیرات این دو بر هم، تعامل گرافیکی آنها را مورد تدقیق قرار داد.

مکتب روان‌شناسی گشتالت در اوایل سده بیستم در آلمان پدیدار شد و در زمینه تجربیات ادراک بصری با کاربردی یافته‌های علمی جدید، موجب تعامل میان هنرها و روان‌شناسی گردید. نظریه گشتالت فرایندهای ادراکی مغز در ارتباط با دریافت بصری را مورد مطالعه قرار می‌دهد و بیان می‌کند که نقش مایه‌های کلی، بر تک تک عناصر تشکیل‌دهنده‌شان برتری می‌یابند و خواصی را دارا هستند که ذاتاً در اجزای منفرد آن موجود نیست. در اصل

در واقع به نظر می‌رسد در سفالینه‌های نیشابور نوعی ملاحظات سبک‌شناسانه در طراحی هماهنگ نقش پرنده با نوشتار وجود دارد که آگاهانه توسط هنرمندان و سازندگان به کار گرفته شده است. این ترجیح سبک‌شناختی و ساختاری نیز هرچه بیشتر در خدمت هم‌سرشتی این دو نقش مایه قرار گرفته و می‌توان در تداوم شیوه بیان بصری این دست نقوش در آثار هنری دیگر هم‌چون خطوط جاندارنما سهم بسزایی برای آن قائل شد. از جنبه برون‌ساختاری و تطبیقی ویژگی‌های این تزئینات نیز باید بیان کرد که بهره‌گیری از نقوش شبه گیاهی، نقطه‌گذاری، و شبه‌اسلیمی‌ها، بعدتر در نمونه‌های آثار موسوم به مرغ بسم‌الله و گرایش‌های نوین خوشنویسی به‌ویژه در دوران قاجار در میان هنرمندانی هم‌چون ملک‌محمد قزوینی،

هستند که جلوه‌های بصری آنها نمودی از تزئیناتی است که در نقش مایه‌های مجاورشان وجود دارد و این نقش مهمی در آشناپنداری ایفا می‌کند (فرید، ۱۳۹۹، ۸۲). لذا در نوع طراحی نقوش سفالینه‌های نیشابور نیز از طریق اضافه کردن تزئینات مشابه به هر دو نقش مایه خط و پرنده، این دو شامل گشتالت بصری شده و به‌نوعی در یک گروه هم‌جنس قرار می‌گیرند. این در حالی است که اساساً محدودیتی برای ترسیم جزئیات بازنمایانه حیوانی وجود نداشته و برای مثال در بسیاری از سفالینه‌های همین دوره و آثار هنری دیگری هم‌چون کاشی‌های زرین‌فام دوره ایلخانی، تزئینات و نقوش حیوانی به‌صورت بازنمایانه و اساساً متفاوت به تصویر کشیده شده است (تصویر ۶).



تصویر ۲- هم‌نشینی نقش پرنده و خط در کاسه سفالی نیشابور سامانی، ۱۸/۸ در ۵/۸ سانتی‌متر، محل نگهداری موزه هنر هاروارد به شماره 2002.50.92.



تصویر ۱- کاسه سفالی لعاب‌دار با کتیبه خوشنویسی و طرح پرنده در مرکز اثر، قطر ۳۷/۷ و عمق ۴/۶ سانتی‌متر، مربوط به قرن چهارم هجری در شرق ایران، محل نگهداری موزه ویکتوریا و آلبرت لندن به شماره C.47-1964.



تصویر ۴- کاسه سفالی لعاب‌دار با کتیبه خوشنویسی و طرح پرنده در مرکز اثر، قطر ۲۲/۸۶ و عمق ۶/۶۷ سانتی‌متر، مربوط به قرن چهارم هجری در نیشابور ایران، محل نگهداری موزه هنر شهر لس آنجلس به شماره M.68.37.7.



تصویر ۳- کاسه سفالی لعاب‌دار با کتیبه خوشنویسی و نقش پرنده، قطر ۱۴/۶ و عمق ۴/۸ سانتی‌متر، مربوط به قرن سوم و چهارم هجری در نیشابور ایران، محل نگهداری موزه متروپولیتن به شماره 38.40.111.



تصویر ۶- کاشی ستاره‌ای زرین‌فام با نقش پرنده و کتیبه فارسی، قطر ۲۰/۵ سانتی‌متر، سده ۷ هجری در ایران، محل نگهداری بخش خاورمیانه موزه ویکتوریا و آلبرت به شماره 1893A-1897.



تصویر ۵- ادغام تزئینات کتیبه کوفی و نقش پرنده در کاسه سفالین، نیشابور ایران در سده سوم و چهارم هجری، قطر کاسه ۲۵/۴ سانتی‌متر، مربوط به حراج ساتنیز سال ۲۰۱۰ میلادی.

محمدعلی خیارچی و مشکین‌قلم نیز به وفور دیده می‌شود (تصویر ۷).^۹

۳- طراحی فرم و ساختار

هم‌نشینی نقش پرنده و نوشتار در سفالینه‌های نیشابور از لحاظ طراحی فرم، رنگ و نسبت اندازه آنها در ساختارشان نیز بیانگر ویژگی‌های بصری مهمی است. براساس اصل «مشابهت» در نظریه گشتالت، «چشم ما به‌صورت فطری عناصری را که دارای خصوصیات مشابه همدیگرند، به‌صورت یک مجموعه و یا گروه واحد می‌بیند. مهم‌ترین انواع گروه‌بندی براساس اصل مشابهت^{۱۰} سه عامل عمده اندازه و ابعاد، رنگ و شکل هستند» (رضازاده، ۱۳۸۷، ۳۴). این آثار نیز از حیث هر سه مورد دارای مشابهت بوده و ایجاد نوعی گشتالت بصری می‌کنند. اندازه و ابعاد این دو گونه نقش‌مایه در بسیاری از نمونه‌ها متناسب و مشابه هم است به طوری که گویی با یک ابزار واحد و توسط یک نفر ترسیم شده‌اند (تصاویر ۲، ۳ و ۴).

همچنین در اکثر این آثار هر دو نقش‌مایه خط و پرنده با یک رنگ (لعب) طراحی شده‌اند که از منظر مشابهت نکته حائز اهمیتی است. در مورد همگونی و مشابهت طراحی شکل و فرم نیز هرچند نقش پرنده از نقوش پرتکرار و مهم هنر ایران در دوره‌های مختلف بوده است، اما در اینجا به شیوه‌ای متفاوت، کم‌تر بازنمایانه و بیشتر چکیده‌نگار و مشخصاً با ترسیم خطی تصویر گشته که در آن ویژگی‌های خوشنویسانه مشهود است (تصویر ۸). ویژگی‌هایی از قبیل طراحی خطی، نازکی و ضخامت خطوط، سواد و بیاض (فضای مثبت و منفی) که در این طراحی‌ها بین هر دو دسته نقش خط و پرنده مشابه و همسان است. از دیگر سو در سفالینه‌های نیشابور، شبه‌نوشتارهایی وجود دارد که از طریق شباهت به دست‌نویس‌ها، به نیت آشناینداری با کلمات و حروف الفبای اسلامی ترسیم گشته‌اند (فرید، ۱۳۹۹، ۸۲) و برخی از آنها نیز نزدیک به فرم پرنده ترسیم

شده است. در این نمونه‌ها نیز نقوش پرنده خواص خوشنویسی دارند و اغلب در بدن پرنده عباراتی ناخوانا، احتمالاً براساس کلمه «برکه» دیده می‌شود (خلیلی، ۱۳۸۴، ۸۲). هرچند به نظر می‌رسد در برخی نمونه‌ها نقش پرنده بیشتر شباهت به فرم نوشتاری کلمه «الله» یا «لله» دارد که در ترکیب با کتیبه‌های نوشتاری اطراف که حاوی کلمه برکت هستند، همخوانی معنایی بیشتری دارند (تصویر ۹).

همچنین در برخی آثار نیز بخش‌هایی از کلمات و حروف کاملاً با شکل سر و بدن پرندگان تلفیق شده و یا از لحاظ فرم شکل بدن، بال و سر و منقار پرندگان را تداعی می‌کند (تصویر ۱۰). در اجرای نوشته‌های کف این ظروف به شیوه‌ای خاص انتهای تمامی حروف به سمت جلو خم گشته و منتهی به سر پرنده شده است. این ویژگی در چندین نمونه با نوشته‌های سیاه بر روی سفید و قهوه‌ای بر روی زرد نیز دیده می‌شود و شامل حروفی به شکل پرندگان در حال شنا و یا حروفی منتهی به فرم‌هایی شبیه به منقار باز پرندگان گردن‌دراز نیز می‌شود (تصویر ۱۱) که بسیاری این نقش‌نوشته‌ها را منشا خط نقاشی نیز می‌دانند (همان، ۹۰-۹۱). همچنین در نمونه‌ای منحصر به فرد از سفالینه‌های نیشابور سده چهارم هجری ق می‌توان مشخصاً طراحی نوشتار و عبارتی را در فرم یک پرنده مشاهده کرد که به‌عنوان یک سند تاریخی و دقیق، نشان از حضور نقش‌نوشته به شکل پرندگان در هنر ایرانی سده‌های میانه دوره اسلامی دارد و نمودی از ایده هم‌سرشتی نوشتار و نقش پرنده در این دست آثار هنری است (تصویر ۱۲). در پایان این بخش باید اذعان داشت که هرچند به‌طور قطع نمی‌توان نمونه‌ای از نقش‌نوشته مرغ بسم‌الله حاوی عبارت «بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ» را در سفالینه‌های منقوش نیشابور سده چهارم و پنجم هجری ه. ق یافت؛ اما هم‌نشینی و



تصویر ۸- کاسه سفالی گلابه‌ای، ایران، نیشابور، قرن سوم و چهارم هجری، مأخذ: (خلیلی، ۱۳۸۴، ۹۲)؛ هم‌نشینی ترکیبی نقش پرنده و نوشتار به قدری تعاملی است که گشتالت بصری مبنی بر هم‌سرشتی آن دورا رقم می‌زند.



تصویر ۷- خط‌نقاشی مرغ بسمله احتمالاً اثر ملک‌محمد قزوینی، ۱۲۷۹ هجری قمری، ۲۲ در ۱۶ سانتی‌متر، محل نگهداری موزه رضا عباسی به شماره ثبت ۲۱۹۷. مأخذ: (معتقدی و گودرزی، ۱۳۹۸، ۷۴)



تصویر ۹- جزئیات مربوط به فرم طرح پرنده شبیه به کلمه «الله» مربوط به بخشی از تصاویر ۱، ۳ و ۴.

تاریخی است. گسست در این روش بیشتر از انقطاع و شکاف، به معنی تغییر مسیر است. «لحظه گسست، لحظه‌ای است که دیگر آن صورت‌بندی، ادامه پیدا نمی‌کند ... در عوض صورت‌بندی جدید از پدیده شکل می‌گیرد که متضمن ظهور احکام و گزاره‌های تازه‌ای است ... این مسیر تازه، از آنجا که ریشه در مسیر پیشین دارد، در پیوست با قبل است، اما چون در مسیر پیشین تداوم نیافته، از این رو دچار گسستگی است» (کچویان و زائری، ۱۳۸۸، ۲۰). هنر خوشنویسی نیز در حدود سده‌های هفتم و هشتم هجری ق چهار گسست تاریخی گشته و تشخیص گفتمانی متمایزی پیدا کرد که در رساله‌ها و متون این دوران نیز به وضوح قابل مشاهده است. این تحول مطابق با قدرت و نفوذ یافتن تصوف در جامعه، در محیط فرهنگی و گفتمانی که متأثر از انگاره‌های عرفانی و صوفیانه بود، شکل گرفت (وطن‌خواه خانقاه و مازیار، ۱۴۰۰، ۱۱۸). لذا حدوداً از نیمه دوم قرن هشتم هجری، با گسترش «گفتمان صوفیانه» و نشو و نمای فرقه‌های صوفیانه‌ای هم‌چون حروفیه، بار دیگر طراحی‌های پیکرنامی خوشنویسی و تأکیدات نمادین بر جایگاه حروف و کلمات در ارتباط با جهان طبیعی، از بُعدی عرفانی رواج و اهمیت یافت. این تغییر مسیر تاریخی در حدود قرن نهم هجری و اواسط دوره تیموری رشد چشمگیری یافت و این دوران هم‌زمان دوره فراگیری جریانات فکری و عقیدتی مهمی به‌ویژه در جامعه اسلامی ایران بود که ساختار هنرها را نیز تحت تأثیر قرار داد. یکی گفتمان

تأثیر و تاثر گسترده نقش‌مایه پرنده و خوشنویسی اسلامی، حائز ویژگی‌های بصری است که خبر از پیشینه تاریخی در هنر ایران و در واقع نوعی تداوم سنت بیان هنری می‌دهد. از طرفی نمونه‌های انگشت‌شماری از هم‌نشینی نقش پرنده و خط در بازه زمانی حدفاصل سده پنجم (سفالینه‌های منقوش نیشابور) تا سده دهم هجری (اولین نمونه‌های قطعی مرغ بسم‌الله) باقی مانده است. برای مثال می‌توان به کتیبه سردر مسجد جامع گناباد در شرق ایران مربوط به سال ۶۰۹ هجری قمری (اوایل قرن هفتم) اشاره کرد که در آن نقش متعکس دو پرنده شبیه به همداد، با عبارت «یا الله، الرئوف، الرقیب و الرحیم» ترکیب شده است (تصویر ۱۳).^{۱۱} لذا به نظر می‌رسد این شیوه ترسیم تجسمی، علی‌رغم کمبود نمونه آثار، تداوم خود را از طریق حافظه بصری جمعی و تاریخی به فضای سده‌های نهم و دهم هجری کشاند.^{۱۲} از آنجا که خاطرات جمعی و حافظه تاریخی یک ملت از نسل‌های پیشین به نسل‌های پسین منتقل می‌شوند، علی‌رغم احتمال آشنایی و الهام و اقتباس هنرمندان دوره‌های متأخر با آثار گذشتگان (با توجه به شباهت‌های سبک‌شناسانه آثار)، به نظر می‌رسد الزامی بر قطعیت مواجهه مستقیم آنان با آثار گذشته وجود ندارد.

تحلیل گسست در صورت‌بندی عرفانی و صوفیانه از نقش‌نوشته مرغ بسم‌الله

یکی از مهم‌ترین مراحل تحلیل تبارشناسانه، تمرکز بر نقاط گسست



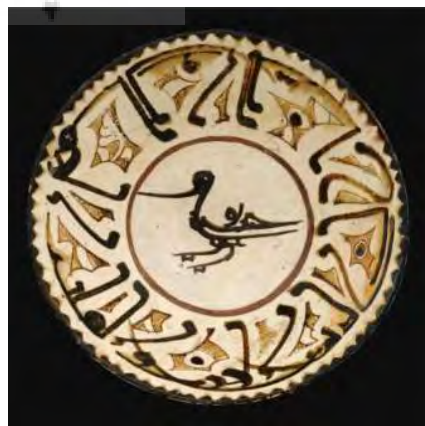
تصویر ۱۱- بشقاب سفالی نقش بسته شده با خطوط خوشنویسی به خط کوفی در ادغام با فرم سر و گردن و بدن پرنده، نیشابور، ایران، سده چهارم و پنجم هجری. مأخذ: (islamoriente.com)



تصویر ۱۰- کاسه سفالی کتیبه‌دار در ادغام با نقش گیاهی و شبه‌پرنده، ایران، سده چهارم و پنجم هجری. مأخذ: (islamoriente.com)



تصویر ۱۳- کتیبه سردر مسجد جامع تاریخی گناباد در استان خراسان رضوی مربوط به دوره خوارزمشاهیان، عکس از محمد قجر، دی ماه ۱۳۹۹، منبع خبرگزاری ایسنا. مأخذ: (https://cdn.isna.ir/d/2020/12/28/4/61812723.jpg)



تصویر ۱۲- کاسه سفالی لعاب‌دار با کتیبه خوشنویسی و طرح ترکیبی پرنده با نوشته، قطر ۲۲/۵ سانتی‌متر، قرن چهارم هجری در نیشابور ایران، مربوط به حراج ساتنیز لندن بخش هنرهای جهان اسلامی در سال ۲۰۰۸ میلادی.

صوفیانه و دیگری تفوق مذهب شیعه که در عهد صفوی تثبیت شد و فراگیری جغرافیایی و اجتماعی رسمی یافت. بدین ترتیب در این عصر، شیوه‌های بیان بصری گرافیکی خط از جمله نقش‌مایه توامان پرند و خط که ریشه در تجربه‌ها و تداعی بصری گرایش‌های شرق ایران در کتیبه‌نگاری و خوشنویسی داشت، بیش از پیش با ایده‌های عرفانی پیوند خورد و دچار نوعی متن‌گردانی شد. به‌طور کلی «در متن‌گردانی سازه یا سازه‌هایی از متن اولیه کاسته یا به آن افزوده می‌شود، یا در برخی از سازه‌ها به‌نوعی دگرگونی به وجود می‌آید. در نتیجه، در روابط میان سازه‌ها یا اجزای درون متن نیز ممکن است تغییراتی به وجود آید و این تغییرات در کاربری متن و نقش یا نقش‌های آن نیز تأثیر بگذارد» (ساسانی، ۱۳۹۱، ۶۳) آنچه که در متن‌گردانی نقش‌نوشته مرغ بسم‌الله صورت گرفته است، اضافه‌شدن عبارات اسلامی و شیعی هم‌چون «بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ»، «الْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ» و دعای «نادعلی» در قالب نقوش پیکرنا و خطوط مشکل در گفتمان صوفیانه بود. لذا قدیمی‌ترین نمونه‌های نقش‌نوشته مرغ بسم‌الله نیز مربوط به قرن دهم و یازدهم هجری ق می‌باشد؛ هم‌چون نقاشی دیواری داخل تکیه میرفندرسکی اصفهان (تصویر ۱۴) که با تاریخ ۱۱۰۲ هجری هـ.ق موجود است (معتقدی و گودرزی، ۱۳۹۸، ۲۹). این آثار در دوران صفویه و قاجار غالباً با خطوط ثلث، نسخ، تعلیق، دیوانی، نستعلیق یا تلیفیقی در فرم‌هایی شبیه پرندگان، انسان، گل و گیاه، شیر، میوه‌ها و چراغدان و... در ترکیب با آیات و عبارات مذهبی مختلف انجام گرفته و خوشنویسان به منظور حفظ خوانایی، عبارات و متونی را برمی‌گزیدند که بنا به ضرورت آشنا بودند از جمله بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ، نام‌های الله، محمد، علی و ادعیه کوتاه (بلر، ۱۳۹۶، ۴۹۸). اشارات متون و رساله‌های هنری این دوره درباره

نقد تلقی عرفانی از نقش‌نوشته مرغ بسم‌الله

آخرین مرحله در تحلیل تبارشناسانه، «نقدحال» است که با شناسایی گفتمان‌های تاریخی، وجه مسلم و طبیعی پدیده را زیر سؤال برده و نشان می‌دهد که پدیده مورد نظر صورت‌بندی‌های دیگری نیز داشته است که به‌واسطه تأثیر نیروهای اجتماعی، از بین رفته یا تغییر کرده است. چنین نقدی، تصور تازه‌ای از پدیده فرهنگی به عاملان اجتماعی ارائه می‌دهد (کچویان و زائری، ۱۳۸۸، ۲۷). در اینجا نیز با وجهی طبیعی، پرتکرار، مسلم و همه‌پذیر از معنا و تبار نقش‌نوشته مرغ بِسْمِ اللَّهِ مواجه هستیم که غالباً در نسبتی انکارناپذیر با معانی نمادین آن در ادبیات عرفانی، حماسی و دینی تقریر می‌گردد و معمولاً مبتنی بر داستان‌های پرندگان یا مثال‌های روایی هم‌چون منطق‌الطیر عطار نیشابوری (۵۴۰-۶۱۷ هجری قمری) است. این در حالی است که از لحاظ وجه تسمیه، بسیاری از اشارات مستقیم ادبیات عرفانی به مرغ بسم‌الله یا مرغ نیم‌بسمل کنایه از سختی و رنج قربانی شدن به‌ویژه در مقام عاشق است^{۱۳} و به‌نظر می‌رسد از لحاظ فرم و ساختار نمی‌تواند منبع تخیل و الهام تصویری قابل استنادی برای نقش‌مایه مرغ بِسْمِ اللَّهِ باشد، مگر در تفاسیر رمزگونه عرفانی به‌عنوان رستگاری و رهایی مرغ جان با کلید بِسْمِ اللَّهِ در هنگام ذبح.^{۱۴} از دیگر سو عدم توجه

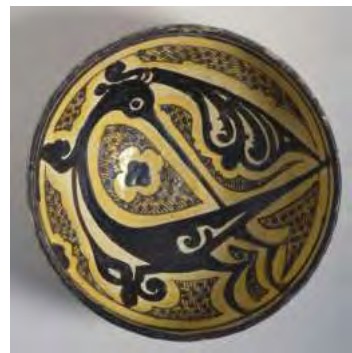
صوفیانه و دیگری تفوق مذهب شیعه که در عهد صفوی تثبیت شد و فراگیری جغرافیایی و اجتماعی رسمی یافت. بدین ترتیب در این عصر، شیوه‌های بیان بصری گرافیکی خط از جمله نقش‌مایه توامان پرند و خط که ریشه در تجربه‌ها و تداعی بصری گرایش‌های شرق ایران در کتیبه‌نگاری و خوشنویسی داشت، بیش از پیش با ایده‌های عرفانی پیوند خورد و دچار نوعی متن‌گردانی شد. به‌طور کلی «در متن‌گردانی سازه یا سازه‌هایی از متن اولیه کاسته یا به آن افزوده می‌شود، یا در برخی از سازه‌ها به‌نوعی دگرگونی به وجود می‌آید. در نتیجه، در روابط میان سازه‌ها یا اجزای درون متن نیز ممکن است تغییراتی به وجود آید و این تغییرات در کاربری متن و نقش یا نقش‌های آن نیز تأثیر بگذارد» (ساسانی، ۱۳۹۱، ۶۳) آنچه که در متن‌گردانی نقش‌نوشته مرغ بسم‌الله صورت گرفته است، اضافه‌شدن عبارات اسلامی و شیعی هم‌چون «بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ»، «الْحَمْدُ لِلَّهِ رَبِّ الْعَالَمِينَ» و دعای «نادعلی» در قالب نقوش پیکرنا و خطوط مشکل در گفتمان صوفیانه بود. لذا قدیمی‌ترین نمونه‌های نقش‌نوشته مرغ بسم‌الله نیز مربوط به قرن دهم و یازدهم هجری ق می‌باشد؛ هم‌چون نقاشی دیواری داخل تکیه میرفندرسکی اصفهان (تصویر ۱۴) که با تاریخ ۱۱۰۲ هجری هـ.ق موجود است (معتقدی و گودرزی، ۱۳۹۸، ۲۹). این آثار در دوران صفویه و قاجار غالباً با خطوط ثلث، نسخ، تعلیق، دیوانی، نستعلیق یا تلیفیقی در فرم‌هایی شبیه پرندگان، انسان، گل و گیاه، شیر، میوه‌ها و چراغدان و... در ترکیب با آیات و عبارات مذهبی مختلف انجام گرفته و خوشنویسان به منظور حفظ خوانایی، عبارات و متونی را برمی‌گزیدند که بنا به ضرورت آشنا بودند از جمله بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ، نام‌های الله، محمد، علی و ادعیه کوتاه (بلر، ۱۳۹۶، ۴۹۸). اشارات متون و رساله‌های هنری این دوره درباره



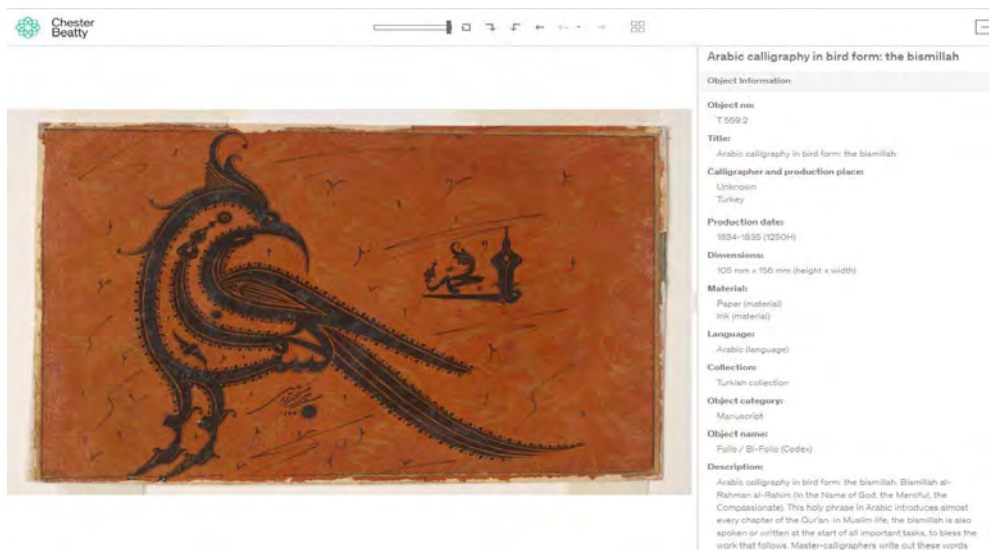
تصویر ۱۴- دیوارنگاره مرغ بسم‌الله در بخش چله‌خانه تکیه میرفندرسکی اصفهان، سنه ۱۱۰۲ هجری قمری مربوط به دوران صفویه، تصویر از کتاب نقش‌نوشته مرغ بسم‌الله از آغاز تا به امروز. مأخذ: (دایی‌نئی، ۱۳۹۹، ۲۷)



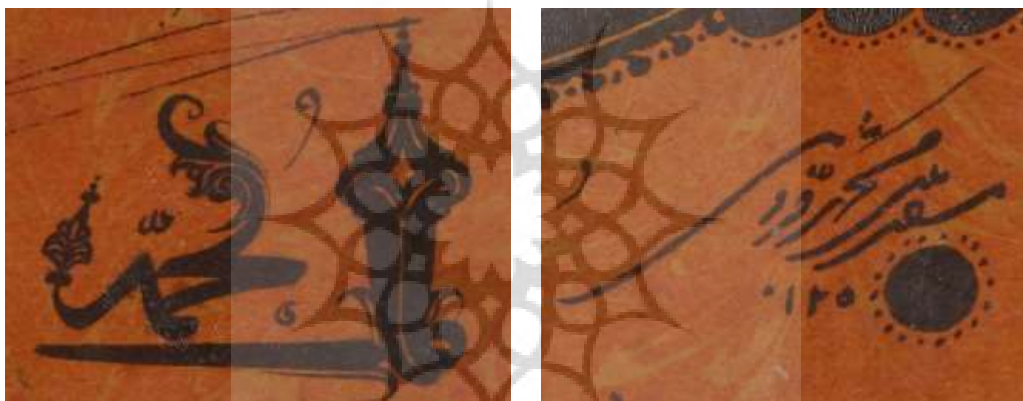
تصویر ۱۶- طراحی پرند با عبارت «الحمد لله رب العالمین»، بدون امضا، سده یازدهم هجری در ایران، ۱۸/۷ در ۱۷/۱ سانتی‌متر، محل نگهداری موزه هنر اسلامی در موزه ملی برلین آلمان به شماره DE-MUS-814517.



تصویر ۱۵- کاسه سفالی لعاب‌دار با طرح پرند، قطر ۱۸/۴۲ و عمق ۸/۸۹ سانتی‌متر، مربوط به قرن چهارم هجری در نیشابور ایران، محل نگهداری موزه هنر شهر لس‌آنجلس به شماره M.73.5.130.



تصویر ۱۷- نمایی از صفحه اطلاعات اثر به همراه تصویر خود اثر در موزه چستربیتی دوبلین ایرلند، دسترسی در ۲۰۲۱/۰۶/۱۴. مأخذ: https://cbl01.intranda.com/viewer/image/T_559_2/1/



تصاویر ۱۸ و ۱۹- رقم «مشقه ملک محمد قزوینی ۱۲۵۰» و امضای ترسیمی «ملک محمد»، برگرفته از وبگاه موزه چستربیتی intranda.com

شده است. امضای ترسیمی عبارت «ملک محمد» و امضای دستخطی شامل عبارت «مشقه ملک محمد قزوینی ۱۲۵۰» است^{۱۵} (تصاویر ۱۸-۱۹). فارغ از دو امضای قاطع اثر، ملک محمد قزوینی از هنرمندان پرآوازه صاحب سبک دوره قاجار است که از پیشگامان نقاشی خط مدرن ایران نیز به حساب می‌آید. از ویژگی‌های سبک‌شناسانه آثار ملک محمد نیز می‌توان به استفاده به هنگام از ترکیبات و اتصالات سه خط کوفی، ثلث و نستعلیق، نقطه‌گذاری به فرم دایره، و تزئین اطراف خط با نیش قلم به شکل نقوش اسلیمی، گل و شرفه‌اندازی اشاره کرد (معتقدی، ۱۳۹۵، ۳۷-۳۸). بدین ترتیب غیرتاریخی دیدن پدیده‌های فرهنگی و هنری، موجب طرد و فراموشی صورت‌بندی‌ها و گفتمان‌های تاریخ‌ساز مختلف شده و زمینه را برای جعل، و تفسیر محدود و یک‌سویه بدون توجه به تبار تاریخ هنری برای فرهنگ‌های رقیب مهیا می‌کند.

به جنبه‌های تاریخی و تأکید بیش از حد بر صورت‌بندی صوفیانه خطوط جاندارنما، سبب گشته تا امروزه بسیاری از آثار این گرایش از خوشنویسی اسلامی، صرفاً در ارتباط با نگره عرفانی و متعاقباً مرکزیت تصوف اسلامی در ترکیه قلمداد گشته و بدین‌صورت زمینه‌هایی برای جعل فرهنگی نیز مهیا گردد. نمونه آن، اثر مرغ بسم‌الله محفوظ در موزه چستربیتی دوبلین ایرلند به شماره T559 است که با مرکب بر روی کاغذ در ابعاد ۱۰۵ در ۱۵۶ میلی‌متر خلق شده و محل خلق آن «احتمالاً استانبول» ذکر گشته و در بخش هنرهای ترکی موزه چستربیتی دسته‌بندی و نگهداری می‌شود (تصویر ۱۷).

علی‌رغم اینکه این اثر حاوی دو امضای کاملاً واضح، یکی به صورت ترسیمی و دیگری به صورت رقم دستخطی است، در قسمت شناسنامه، هنرمند آن ناشناس و به صورت «بدون امضا» (Unsigned) ثبت و معرفی

نتیجه

نمادپردازی‌های عرفانی و صوفیانه مورد توصیف و تفسیر قرار می‌گیرد که خود به‌نوعی ملهم از ادبیات عرفانی و دینی است. در این نگره عرفانی معمولاً توجه ویژه‌ای بر شیوه‌های بیان بصری در فراگشت‌های تاریخی وجود ندارد و با فرض یک مجموعه یکپارچه معنوی و عرفانی از خوشنویسی اسلامی،

نقش‌نوشته مرغ بسم‌الله از جمله شاخه‌های هنر خوشنویسی اسلامی موسوم به خطوط مشکل است که به‌ویژه از دوران صفویه و قاجار به بعد حتی در نقاشی معاصر ایران و کشورهای اسلامی دیگر مورد توجه هنرمندان قرار گرفته است. غالباً این نقش‌مایه نوشتاری فقط در ارتباط با نگره و

در این میان حتی نمونه‌هایی از طراحی پرنده با نوشتار وجود دارد که می‌تواند به‌عنوان ریشه‌های تاریخی شکل‌گیری نقش‌نوشته مرغ بسم‌الله مطرح گردد. بدین ترتیب نقش‌نوشته مرغ بسم‌الله نه به یکباره و بر اثر ذوق‌آزمایی‌های عارفانه هنرمندان، بلکه در تداوم سنت‌های بیان بصری با ویژگی‌های ایرانی ذیل دو گفتمان گرافیکی و صوفیانه در تاریخ هنر ایران دوره اسلامی صورت‌بندی شده است. بنابراین توجه بر جنبه‌های تاریخی پدیده‌های هنری، نه تنها امکاناتی برای نقد هنر اسلامی معاصر ایران فراهم می‌سازد، بلکه کارکردهای شناختی، تاریخی و هویتی ویژه‌ای نیز در بر دارد.

گرایش و بروز شاخه‌های مختلف را حاصل تغییرات خودکار زمانی و یا ذوق‌آزمایی‌های یکباره هنرمندان می‌دانند. این در حالی است که نشو و نما فرم‌های تجسمی و هنری در دوره‌های مختلف، ریشه در سنت‌های بیان بصری و تداوم شیوه‌های رایج در یک جغرافیای فرهنگی مشخص دارند. بدین ترتیب با بررسی خطوط مشکل، جاندارنما و شاخه موسوم به مرغ بسم‌الله به شیوه مرحله به مرحله تحلیل تبارشناسانه، می‌توان نقش بسزای سبک‌های خلاقانه خوشنویسی شرق ایران را مورد بازساخت قرار داد. مشخصاً تعامل جدی و هم‌نشینی نقش پرنده و خوشنویسی در طیف وسیعی از سفالینه‌های منقوش نیشابور عهد سامانی قابل مشاهده است.

پی‌نوشت‌ها

۱۳. آنه‌ماری شیمل در کتاب *خوشنویسی و فرهنگ اسلامی* بیان می‌کند که «کبوتران تصویرشده با «بسم‌الله» این واقعیت را به یاد می‌آورد که در سنت عرفانی، کبوتر یکی از مرغان جان بی شمار است و همواره «کوکو» می‌گوید یا بنا به عرف ترکان چون درویشی راستین «هوهو» برمی‌کشد. لک‌لک با تکرار نام حروف خود، چنین شهادت می‌دهد که «المُلک لک، العز لک، الحمد لک» و از این رو این پرنده پارسا نماد مناسبی برای خوشنویسی بود. از شکل خروس نیز در تصاویری که با خوشنویسی کشیده می‌شود استفاده می‌کردند؛ زیرا نه تنها مرغی است که از نظر دینی در سنت بومی ایران اهمیت دارد؛ بلکه جانوری فرشته‌سان است که مسلمانان را به نماز صبح می‌خواند. «بسم‌الله» به شکل قو که یکی از مشایخ صوفیه اهل سیلان در این عصر معمول کرد، این تصور را به ذهن خواننده متبادر می‌کند که برای یافتن دُر و گوهر، باید چون قو در بحر الوهیت غوطه خورد (شیمل، ۱۳۸۲، ۱۵۷). همچنین سولماز نراقی در نوشتاری با عنوان «تعیینات بدن در خوشنویسی ایرانی اسلامی» در صفحه شخصی آکادمی خود از تعبیر رهایی مرغ جان با کلید بسم‌الله در ذبح استفاده می‌کند.

۱۴. شایسته است مسئولین امر در ایران و همچنین کارشناسان موزه چستریتی در دوبلین ایرلند، در اصلاح اطلاعات طبقه‌بندی و معرفی صحیح این اثر ایرانی، همت و اقدام مقتضی را صورت دهند.

فهرست منابع

ابن‌ندیم، احمد بن اسحاق (۱۳۸۱)، *الفهرست*، ترجمه و تحشیه محمدرضا تجدد، تهران: انتشارات اساطیر.

افضل طوسی، عفت‌السادات؛ ناهید جلالیان فرد (۱۳۹۷)، *نمادشناسی پرندگان در فرهنگ اسلامی* (کتابت مرغ بسم‌الله)، *پژوهشنامه گرافیک و نقاشی*، شماره ۱، صص ۲۹-۴۰.

بلر، شیلا (۱۳۹۶)، *خوشنویسی اسلامی*، ترجمه ولی‌الله کاووسی، تهران: فرهنگستان هنر.

چنگیز، سحر؛ رضارضالو (۱۳۹۰)، *ارزیابی نمادین نقوش جانوری سفال نیشابور (قرون سوم و چهارم هجری قمری)*، *نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی*، شماره ۴۷، صص ۳۳-۴۴.

خزایی، محمد؛ سماوکی، شیلا (۱۳۸۱)، *بررسی نقوش پرنده بر روی ظروف سفالی ایران، نشریه مطالعات هنرهای تجسمی*، شماره ۱۸، صص ۶-۱۸.

خلیلی، ناصر (۱۳۸۴)، *سفال اسلامی*، ترجمه فرناز حایری، تهران: نشر کارنگ.

خورسی، ملیحه، آذین بابایی، محمدرضا فدایی‌زاده و عاطفه انوری (۱۳۹۶)، *بررسی ریخت‌شناسانه و نمادشناسانه چندگانه مرغ بسم‌الله در بدایع‌نگاری ایران، تهران: اولین سمپوزیوم ملی روز جهانی گرافیک*. برگرفته از: <https://civilica.com/doc/798329>

دائی‌نبی، محسن (۱۳۹۹)، *نقش‌نوشته مرغ بسم‌الله از آغاز تا امروز*، تهران: کتاب‌آرایی ایرانی.

رضازاده، طاهر (۱۳۸۷)، *کاربرد نظریه گشتالت در هنر و طراحی*، نشریه *آینه خیال*، شماره ۹، صص ۳۱-۳۷.

1. Genealogy.
2. Michel Foucault (1926-1984 AD).
3. Gestalt.

۴. «در بافت‌گردانی دگرگونی‌هایی در بافتی که متن را دربر می‌گیرد رخ می‌دهد و به‌نوعی سازه‌ها یا عناصری حذف یا افزوده می‌شوند یا تغییر می‌کنند و در نتیجه در روابط میان متن با بافت و متون دیگر دگرگونی صورت می‌گیرد» (ساسانی، ۱۳۹۱، ۶۵).

۵. برای مطالعه بیشتر ر.ک به: شجاعی قادیکلایی، حسین و محسن مرآئی (۱۳۹۷)، *مطالعه نقوش سفال و منسوجات دوره سامانی و آل‌بویه در تطبیق با هنر ساسانی، نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی*، دوره ۲۳، شماره ۱، صص ۷۳-۸۲.

۶. این دسته‌بندی توسط دکتر امیر فرید در فصل چهارم کتاب *هم‌نشینی نقوش و نوشتار در هنر ایران* صورت گرفته و در آنجا به ذکر نمونه آثار و توضیحات بیشتر پرداخته شده که در این مقاله نیز مورد استفاده قرار گرفته است. طور کلی همراهی نقش و نوشتار در هنر ایران دوره اسلامی را می‌توان در شش حالت دسته‌بندی کرد که شامل: ۱. نقش و نوشتار در دو محدوده جدا از هم، ۲. نقش و نوشتار در یک چارچوب اما جدا از هم (منفصل)، ۳. نقش و نوشتار کنار هم (مجاور)، ۴. نقش و نوشتار پیوسته (متصل)، ۵. نقش و نوشتار یکپارچه، و ۶. نقوش ترکیبی با نوشتار (فرید، ۱۳۹۹، ۱۵۲).

7. Combining.

۸. نسبت میان الهام‌گیری، رجوع و اقتباس از هنر ایرانی دوره‌های پیشین به مثابه‌نوعی نگره بازگشت و تداوم اندیشه ایرانی‌شهری، از جمله موضوعاتی است که به‌ویژه درباره هنر دوره قاجار مطرح است. اثبات نسبت میان اندیشه ایرانی‌شهری و ویژگی‌های فرمال آثار هنری هم‌چون مرغ بسم‌الله، پیچیدگی‌های نظری بسیاری دارد که می‌تواند موضوع پژوهش دیگری با رویکرد تاریخی و تحلیل گفتمانی قرار گیرد.

9. Similarity.

۱۰. این کتیبه به تازگی در تابستان ۱۴۰۰ توسط امین سلطان‌خواه و غفور اسکندری بازخوانی شده است و پیشتر متن آن آیه بسم‌الله الرحمن الرحیم معرفی شده بود.

۱۱. حافظه تاریخی شکلی از انباشت حافظه جمعی در محور زمان است و حافظه جمعی، خاطراتی است که درون یک گروه اجتماعی خاص، نوعی اشتراک ذهنی در پیوند با گذشته به وجود آورده و شمار بزرگی از تصاویر، صداها، تجربه‌های حسی و عاطفی هم‌چون غم‌ها و شادی‌ها و ... را در مجموعه‌های منسجم و مدون گرد هم می‌آورد. لذا حافظه تاریخی در پیوستگی با محیط شکل می‌گیرد و به نوبه خود آنرا تغییر داده و بر آن مبنا «معناگذاری»، «نمادگذاری» و «تشانگذاری» می‌کند (فدایی‌نژاد و کرم‌پور، ۱۳۸۵، ۸۴).

۱۲. «همچو مرغ‌نیم بسم‌ال بال و پر، می‌زنم تا خویش بسم‌ال چون کنم» (عطار نیشابوری، بی‌تا، غزل ۵۶۹).

کجویان، حسین (۱۳۸۲)، فوکو و دیرینه‌شناسی دانش (روایت تاریخ علوم انسانی از نوزایی تا مابعد تجدد)، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

کجویان، حسین؛ زائری، قاسم (۱۳۸۸)، ده گام اصلی روش‌شناختی در تحلیل تبارشناسانه فرهنگ با اتکا به آراء میشل فوکو، راهبرد فرهنگ، شماره ۷، صص ۳۰-۷.

گرابار، الگ (۱۳۹۶)، شکل‌گیری هنر/اسلامی، ترجمه مهدی گلچین‌عارفی، تهران: نشر سینا، چاپ نخست.

مسعودی، ابوالحسن علی بن حسین (۱۳۶۵)، التنبیه و الاشراف، ترجمه ابوالقاسم پاینده، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ دوم.

معتقدی، کیانوش (۱۳۹۵)، مطالعه‌ی ویژگی‌های تاریخی، هنری و سبک‌شناسی کتیبه‌های نستعلیق سنگی سردر بناهای قزوین (دوره‌ی قاجار)، نشریه چیدمان، سال پنجم، شماره ۱۵.

معتقدی، کیانوش؛ گودرزی، سحر (۱۳۹۸)، گرایش‌های نوین در خوشنویسی قاجار: از گنجینه موزه رضا عباسی تهران، تهران: کتاب‌آرایی ایرانی.

منشی قمی، قاضی میراحمد (۱۳۵۲)، گلستان هنر، تدوین احمد سهیلی خوانساری، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.

وطن‌خواه خانقاه، محمود؛ مازیار، امیر (۱۳۹۹)، تحلیل گفتمان علمی-هندسی در رساله‌های خوشنویسی اسلامی سده‌های چهارم تا هشتم هجری، نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی، دوره ۲۵، شماره ۳، صص ۶۳-۷۲.

وطن‌خواه خانقاه، محمود؛ مازیار، امیر (۱۴۰۰)، تصوف و عرفان در مقام ویژگی‌گفتمانی رساله‌های خوشنویسی سده‌های هشتم تا یازدهم هجری، نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی، دوره ۲۶، شماره ۲، صص ۱۱۵-۱۲۴.

زراعت‌پیشه، راضیه؛ چیت‌سازیان، امیرحسین (۱۳۹۵)، فرم‌شناسی و نمادشناسی نقوش پرندگان در سفالینه‌های دوره سامانی قرن سوم و چهارم هجری، دوفصلنامه پیکره، شماره ۹ و ۱۰، صص ۱۷-۲۸.

ساسانی، فرهاد (۱۳۹۱)، بافت‌گردانی و متن‌گردانی و تأثیر آنها بر کارکرد متن: مطالعه موردی میدان نقش جهان اصفهان، نشریه مطالعات تطبیقی هنر، دوره ۲، شماره ۳، صص ۶۱-۶۹.

شجاعی قادیکلایی، حسین؛ مرائی، محسن (۱۳۹۷)، مطالعه نقوش سفال و منسوجات دوره سامانی و آل‌بویه در تطبیق با هنر ساسانی، نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی، دوره ۲۳، شماره ۱، صص ۷۳-۸۲.

شیمیل، آنه ماری (۱۳۸۲)، خوشنویسی و فرهنگ/اسلامی، ترجمه اسدالله آزاد، چاپ سوم، مشهد: شرکت به نشر (انتشارات آستان قدس رضوی).

طالب‌پور، فریده (۱۳۸۴)، تکنیک‌های پارچه بافی ایران در صدر اسلام و عصر سلجوقی، مطالعات هنر/اسلامی، شماره ۳، صص ۱۳۳-۱۴۰.

عطار نیشابوری، فریدالدین ابوحامد محمد (بی‌تا)، دیوان اشعار. برگرفته از: <https://ganjooor.net/attar/divana/ghazal-attar/sh569>

فدایی‌نژاد، سمیه؛ کرم‌پور، کتایون (۱۳۸۵)، بررسی سیر تحولات بافت و تأثیر آن بر خاطره‌زدایی از بافت‌های کهن: نمونه موردی محله عودلاجان تهران، نشریه باغ نظر، شماره ۶، صص ۷۲-۱۰۰.

فرید، امیر (۱۳۹۹)، هم‌نشینی نقش و نوشتار در هنر/ایران، تهران: انتشارات کلهر با همکاری دانشگاه هنر اسلامی تبریز، چاپ اول.

فوکو، میشل (۱۳۸۸)، نیچه، فروید، مارکس، ترجمه افشین جهان‌دیده و دیگران، تهران: نشر هرمس.

The Genealogy of Inscriptive Motif of the “Bismillah Bird” on the Visual Space of the Painted Pottery in Iran’s Nishabur During the Fourth to Fifth AH Centuries

Mahmood Vatankhah Khaneghah¹, Mohammad Kazem Hassanvand²

¹PhD Student of Islamic Arts, Department of Islamic Art, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.

²Associate Professor, Department of Painting, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.

(Received: 21 Dec 2021; Accepted: 17 Jul 2022)

The field of inscriptive motifs that known as “Bismillah Bird” is one of the artistic branches of Islamic calligraphy, also called "Shaped Scripts". The artistic branch of Bismillah Bird has been studied and researched repeatedly, both as it relates to studying new trends in calligraphy and as it relates to mystical symbolism. For this reason, when researching the genealogy of this written motif and its origin, a lot of attention is paid to the Sufism view and discourse in the history of Islamic arts. It is also important to note that mystical literature and the random mystical creativity of artists, particularly during the Safavid and Qajar eras, played a major role in the development of this field. It is important and necessary to pay attention to the contextual and historical background of the development of artistic motifs in different periods in connection with the continuation of artistic traditions within a specific culture as well. Because culture is always focused on the past, it also has a history and the history of culture can be written. Cultural phenomena aren't natural but historical, and the conditions for their emergence can be determined. Understanding the culture and accurate perception of artistic phenomena is not possible except by relying on their historical essence. In this historical-analytical research, which has been done using method of genealogy in parallel with Gestalt theory, the written motif of Bismillah Bird has been measured not only as a product of the mystical ideas of Islamic art, but also in relation to its historical origins. As part of the historical and identity search, the continuation of traditions of visual expression has been studied in relation to artistic currents of Eastern Iran, such as 4th and 5th centuries (AH) painted potteries. In order to identify the origin of the written motif of the Bismillah Bird in Iranian art throughout the Islamic period, this study is devoted to search its genealogy. Also, in this study, the analysis of the historical links between the bird pattern and the inscriptions in the painted pottery of Nishabur in the 4th century to the later specimens in the Safavid and Qajar eras has been studied by referring to 16 samples of artworks. Therefore, the results of this

research by using Gestalt theory show that the correlation of the bird motif and inscription in Iranian art, especially in the visual atmosphere of Nishabur painted pottery of the Samanid period has aesthetic and stylistic features that have gone beyond mere decorations or random creativity. Thus, the interaction of these two motifs in the pottery of Nishabur in the 4th century (AH) can be seen as the origin of the inscriptive motif of the Bismillah bird. As a result, paying attention to the historical and genealogical aspects of artistic motifs rather than overemphasizing their mystical and spiritual features is important not only to recognize the identity and art history, but can also be a barrier against cultural forgery.

Keywords

Bismillah Bird, Islamic Calligraphy, Nishabur Pottery, Iranian Art, Genealogy.