صفحات ۱۰۹ - ۱۱۹ (مقالهٔ پژوهشی)
نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی ● دوره ۲۷، شماره ۳، پاییز ۱۴۰۱
DOI: 10.22059/JFAVA.2022.335852.666844 شناسه دیجیتال

تبارشناسی نقش‌نوشتهٔ «مرغ بسم‌الله» در فضای بصری سفالینه‌های منقوش نیشابور ایران در سدهٔ چهارم و پنجم هجری قمری

محمود وطن‌خواه خانقاه*[۱]، محمدکاظم حسنوند[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

نقش‌نوشته موسوم به «مرغ بسم‌الله» 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 نقش‌مایه غالباً در ارتباط با گفتمان صوفیانه و ملهم از ادبیات عرفانی و ذوق‌آزمایی‌های 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، نقش‌نوشته مرغ بسم‌الله 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 نقش‌نوشته مرغ بسم‌الله 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 ذوق‌آزمایی صرف رفته و در نوعی هم‌سرشتی، می‌تواند به‌عنوان یکی از تبارهای تاریخی نقش‌نوشته مرغ بسم‌الله تلقی گردد.

واژه‌های کلیدی

مرغ بسم‌الله، خوشنویسی اسلامی، سفالینه نیشابور، هنر ایرانی، تبارشناسی.

* نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۳۵۴۶۴۱۳۹۴، نمابر: ۰۲۱-۸۲۸۸۳۷۱۰، E-mail: mahmoodvatankhah69@gmail.com.

مقدمه

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. بدین‌ترتیب «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 میانهٔ دوران اسلامی، به خاطر حضور پرنفوذ علم و ریاضیات، و به‌نوعی اهمیت‌دادن به وجوه هندسی خط شکل گرفته است» (وطن‌خواه خانقاه 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 تاریخمندند و می‌توان شرایط ظهور آنها را معین کرد و بدین‌ترتیب، 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 تاریخمندی پدیده‌های فرهنگی، به تحلیل تبارشناسانه نقش‌مایه مرغ بسم‌الله پرداخته خواهد شد.

روش پژوهش

این پژوهش تاریخی-تحلیلی به روش تبارشناسی[1] با توجه بر آرای میشل فوکو[2] انجام گرفته و در بخش‌های مربوط به تحلیل‌های فرمالیستی نمونه آثار نیز برای بیان اهمیت میزان تعامل و تأثیر و تاثر نقش‌مایه پرنده و نوشتار، از برخی قواعد نظریه گشتالت[3] 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 هم‌نشینی نقش پرنده و نوشتار در هنر ایران است.

پیشینه پژوهش

در مورد نقش‌نوشته مرغ بسم‌الله پژوهش‌های معدودی صورت گرفته که از آن جمله می‌توان به کتاب *نقش‌نوشته مرغ بسم‌الله* از محسن دایی‌نبی (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 افضل‌طوسی و ناهید جلالیان‌فرد (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 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.

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 ساختارشکن 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. مراحلی 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 رفت‌وبرگشتی 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 مرغ‌بسم‌الله نیز می‌توان از همین تکنیک‌ها و مراحل بهره گرفت.

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 ... {و در ادامه نشان‌دادن 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

پدیده و دلایل ارائه تفسیر خاص از آن است. بدین‌ترتیب مشخصا در مورد موضوع بحث این نوشتار یعنی نقش‌نوشته مرغ بسم‌الله، تعابیر و تفاسیر 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، نقش‌نوشته مرغ بسم‌الله را حاصل ادغام نقوش حیوانی پرتکرار 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 نقش‌نوشته 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 ازخطوط 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). ابن‌ندیم ایرانیان عهد ساسانی را صاحب ۷ نوع خط می‌داند و در ادامه حدود ۱۴ قلم مختلف مورد استفاده در میان آنها را توصیف می‌کند (ابن‌ندیم، ۱۳۸۱، ۱۹-۲۵). مسعودی در *التنبیه 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 دیگرسو 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 خود چهره‌ای مخدوش و مبهم یافت و صورت‌های هنری بازمانده، دیگر دلالت‌های معنایی استوار پیشین خود را نداشتند. بدین‌ترتیب صورت‌های بصری هنر ایران باستان به‌نوعی «آزاد» گشته و در فراگشت اسلامی‌شدن 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[۴]، 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 برخورد 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 به‌کار 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 پیکرنما (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. بدین‌ترتیب 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 نقش‌نوشته 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 سدهٔ 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 اولیهٔ اسلامی، خط پهلوی و بعدها خط کوفی در حاشیهٔ 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 خط‌نگاره‌ها در

تغییر شیوهٔ تزیینات در صنایع و هنر ایران بسیار تأثیرگذار بود (طالب‌پور، ۱۳۸۴، ۱۳۹-۱۴۰). در این طرازها که در کنار نقش حیوانات و پرندگان هم‌چون عقاب‌های بال‌گشوده ملهم از هنر ساسانی[۵] نیز به‌کار گرفته می‌شد، میان ویژگی‌های بصری نوشتار و نقش‌مایه پرنده تأثیرپذیری تعاملی ظریفی در فرم خوشنویسی نیز دیده می‌شود و می‌توان آن را به‌عنوان درجه صفر هم‌نشینی خط با نقش پرنده در تاریخ هنر ایران دوره اسلامی تعیین کرد. اما کلنی هم‌نشینی نقش‌مایه پرنده 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 هرچیز در این سفالینه‌ها مشهود است، «گرافیکی‌بودن نقش‌هاست» (خزایی و سماوکی، ۱۳۸۱، ۱۱) که خود از ویژگی‌های هنر ایران باستان است و می‌تواند از منظر تبارشناسی خطوط جاندارنما، به‌عنوان اولین گفتمان تاریخی پیرامون هم‌نشینی نقش‌مایه پرنده با خوشنویسی مورد بررسی قرار گیرد.

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

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). آن‌چنان که بیان شد در سفالینه‌های منقوش نیشابور عهد سامانی، نوعی گفتمان گرافیکی در تعامل میان نقش‌مایه پرنده 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 نقش‌مایه‌ها گاه در بین خطوط و نوع تزئین خط کوفی گنجانده می‌شد و یا گاه به‌صورت مجزا نقش پرنده‌ای با فرم نوشتارگونه ترسیم می‌گشت (زراعت‌پیشه و چیت‌سازیان، ۱۳۹۵، ۸۶). ازطرفی به لحاظ دسته‌بندی انواع هم‌نشینی نقش و نوشتار[۶]، 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 توجیه نوعی هم‌سرشتی سبک‌شناسانه در این آثار است و موجبات انواعی از تداعی بصری را نیز فراهم می‌کند. بدین‌ترتیب برای تبیین ویژگی‌های بصری این نقوش، نیاز به کاربست روش‌هایی هم‌چون «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 کاربست 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 نقش‌مایه‌های کلی، بر تک‌تک عناصر تشکیل‌دهنده‌شان برتری می‌یابند و خواصی را دارا هستند که ذاتا در اجزای منفرد آن موجود نیست. در اصول 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 فراپوشانندگی (رضازاده، ۱۳۸۷، ۳۴). در تبیین گشتالتی هم‌نشینی و پیوستگی بصری نقش پرنده 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 نقش‌مایه سبب پدید آمدن گونه‌ای از بیان هنری مبتنی بر ترکیب نوشتار و نقش پرنده گشته است.

۱- تداعی بصری و آشناپنداری

نمونه‌های بسیاری از سفالینه‌های نیشابور دوره سامانی وجود دارد که در آن نقش‌مایه‌های نوشتاری غالباً به انواع خطوط ترسیمی کوفی، همراه با نقش پرنده و یا در ترکیب و تلفیق با آن کار شده است. بر طبق اصل «مجاورت»[۷] در نظریه گشتالت، اجزایی که در آثار هنری از لحاظ بصری در مجاورت و نزدیکی هم بکار می‌روند، به‌صورت یک مجموعه واحد و یا یک گروه دیده می‌شوند (همان، ۳۴). لذا نه‌تنها کاربرد این دو نوع نقش‌مایه در کنار هم در شیوه‌های بیان بصری نقوش سفالینه‌ها وجود داشته، بلکه از ویژگی‌های سبک‌شناسانه این آثار نیز به‌شمار می‌آید. از دیگرسو هم‌نشینی رایج و مکرر نقش پرنده و نوشتار غالباً بدون حضور نقش‌مایه‌های 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 تکثر، 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 تشخص‌های مختلفی می‌یابند و به لحاظ موضوع، فرم و ساختار دگرگون می‌شوند.

۲- ادغام تزئینات

از ویژگی‌های بسیار مهم در ترسیم نقش‌مایه پرنده 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 پرنده و نوشتار هستند، نوع تزئینات و عناصر اضافه شده برای هر دو نوع نقش پرنده و خط یکسان است. در حقیقت در این آثار تزئینات مورد استفاده برای عنصر خط هم‌چون خطوط کوفی گلدار یا برگدار، عینا بر نقش‌مایه پرنده نیز اعمال شده است (تصاویر ۳، ۴ و ۵). طبق قاعده «تلفیق کردن»[۸] 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 به‌صورت شبه‌نوشتارهایی

هستند که جلوه‌های بصری آنها نمودی از تزئیناتی است که در نقش‌مایه‌های مجاورشان وجود دارد و این نقش مهمی در آشناپنداری ایفا می‌کند (فرید، ۱۳۹۹، ۸۲). لذا در نوع طراحی نقوش سفالینه‌های نیشابور نیز از طریق اضافه‌کردن تزئینات مشابه به هر دو نقش‌مایه 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 اساسا متفاوت به تصویر کشیده شده است (تصویر ۶).

در واقع به‌نظر می‌رسد در سفالینه‌های نیشابور نوعی ملاحظات سبک‌شناسانه در طراحی هماهنگ نقش پرنده با نوشتار وجود دارد که آگاهانه توسط هنرمندان و سازندگان به‌کار گرفته شده است. این ترجیح سبک‌شناختی و ساختاری نیز هرچه بیشتر در خدمت هم‌سرشتی این دو نقش‌مایه 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 شبه‌گیاهی، 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،

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 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 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 ساتبیز سال ۲۰۱۰ میلادی.

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 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 لس‌آنجلس به شماره M.68.37.7.

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.

محمدعلی خیارجی و مشکین‌قلم نیز به وفور دیده می‌شود (تصویر۷).[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 به‌طوری‌که 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 (لعاب) 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 مشخصا 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 آشناپنداری 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 به‌نظر 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 مشخصا 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 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 ۸- کاسه سفالی گلابه‌ای، ایران، نیشابور، قرن سوم و چهارم هجری، مأخذ: (خلیلی، ۱۳۸۴،۹۳)؛ هم‌نشینی ترکیبی نقش پرنده و نوشتار به قدری تعاملی است که گشتالت بصری مبنی بر هم‌سرشتی آن دو را رقم می‌زند.

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

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 متعاکس دو پرنده شبیه به هدهد، با عبارت «یا الله، الرئوف، الرقیب و الرحیم» ترکیب شده است (تصویر ۱۳).[۱۱] لذا به‌نظر 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)، به‌نظر 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 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 دچار گسست تاریخی گشته و تشخص 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 حدودا از نیمه دوم قرن هشتم هجری، با گسترش «گفتمان صوفیانه» و نشو و نمای فرقه‌های صوفیانه‌ای هم‌چون حروفیه، بار دیگر طراحی‌های پیکرنمای 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

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

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 پنج هجری. مأخذ: (islamoriente.com)

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 ساتبیز لندن بخش هنرهای جهان اسلامی در سال ۲۰۰۸ میلادی.

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)

صوفیانه و دیگری تفوق مذهب شیعه که در عهد صفوی تثبیت شد و فراگیری جغرافیایی و اجتماعی رسمی یافت. بدین‌ترتیب در این عصر، شیوه‌های بیان بصری گرافیکی خط از جمله نقش‌مایه توامان پرنده 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. درنتیجه، 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، اضافه‌شدنِ عبارات اسلامی و شیعی هم‌چون «بِسْمِ اللهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِیمِ»، «اَلحَمدُ لِلّه رَبِّ العَالَمِینَ» و دعای «نادعلی» در قالب نقوش پیکرنما 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 ه.ق موجود است (معتقدی و گودرزی، ۱۳۹۸، ۲۹). این آثار در دوران صفویه و قاجار غالباً با خطوط ثلث، نسخ، تعلیق، دیوانی، نستعلیق یا تلفیقی 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 اللهِ الرَّحْمنِ الرَّحِیمِ، نام‌های اللّه، 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: (دایی‌نبی، ۱۳۹۹، ۲۷)

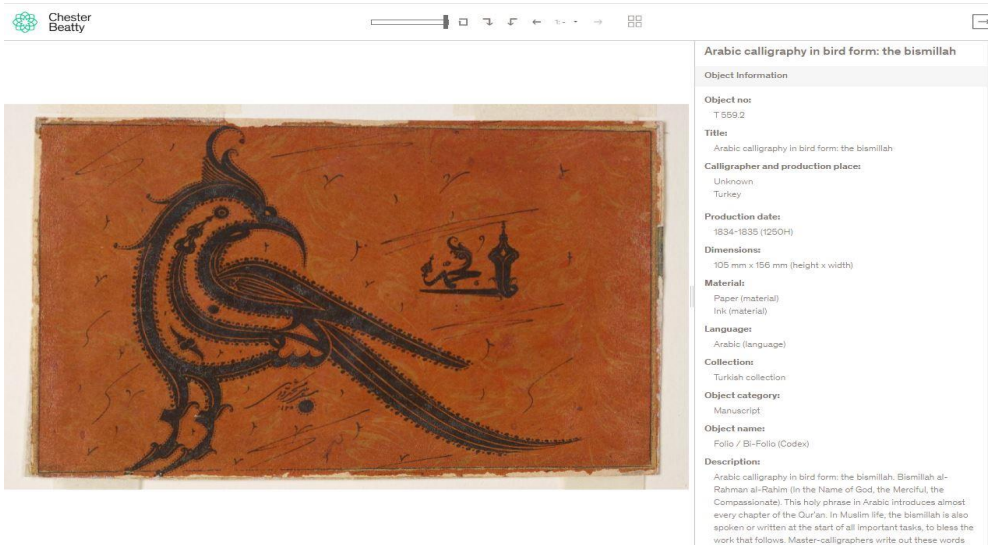
تصویر ۱۵- کاسه سفالی لعاب‌دار با طرح پرنده، قطر ۱۸/۴۲ و عمق ۸/۸۹ سانتی‌متر، مربوط به قرن چهارم هجری در نیشابور ایران، محل نگهداری موزه هنر شهر لس‌آنجلس به شماره M.73.5.130.

خطوط جاندارنما نیز پیوسته به نگره عرفانی است؛ برای مثال قاضی احمد منشی ابداع خطوط مشکَل را به مولانا مجنون چپ‌نویس (مجنون رفیقی هروی خوشنویس و شاعر نیمه نخست سده دهم هجری) نسبت می‌دهد و این گونه می‌نویسند که وی «خطی از خود اختراع کرده بود که از ترکیب کلمات آن صورت انسان و حیوان به هم می‌رسید و از جمله این مصراع را که "نرخ شکر و قند شکست از شکرستان" از دو طرف نوشته بود به‌صورت سه چهار آدمی که بر زبر یکدیگر بوده باشند و صورت و خط هر دو در کمال خوبی» (منشی قمی، ۱۳۵۲، ۸۵). اما همان‌طور که بیان گشت ریشه‌های برخوردهای جاندارنمایانه با خط و خوشنویسی در دوره‌ها و آثار متنوعی در سده‌های گذشته کاملاً مشهود است و نمونه‌هایی از آن در نوعی گفتمان گرافیکی در سفالینه‌های نیشابور سده چهارم و پنجم هجری قمری نیز ذکر گشت. از لحاظ تطبیقی نیز گرایش و شباهت‌های بصری بسیاری میان فرم کلی فیگور پرندگان، نوع برخورد خطی و گرافیکی، و همچنین نوع تزئینات شبه‌اسلیمی، شبه‌گیاهی و نقطه‌گذاری میان آثار نقاشی‌خط مرغ بِسْمِ اللّه در دوره صفویه و قاجاریه با نمونه‌های ترسیم پرندگان در سفالینه‌های نیشابور عهد سامانی وجود دارد.

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 اللّه مواجه هستیم که غالباً در نسبتی انکارناپذیر با معانی نمادین آن در ادبیات عرفانی، حماسی و دینی تقریر می‌گردد و معمولا 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 بسمل یا مرغ نیم‌بسمل کنایه از سختی و رنج قربانی‌شدن 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 اللّه باشد، مگر در تفاسیر رمزگونه عرفانی به‌عنوان رستگاری و رهایی مرغ جان با کلید بِسْمِ اللّه در هنگام ذبح.[۱۴] از دیگر سو عدم توجه

تصویر ۱۶ - طراحی پرنده با عبارت «الحمدلله 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 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

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 متعاقبا 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 به‌صورت ترسیمی و دیگری به‌صورت رقم دستخطی است، در قسمت شناسنامه، هنرمند آن ناشناس و به‌صورت «بدون امضا» (Unsigned) ثبت و معرفی 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، ملک‌محمد قزوینی از هنرمندان پرآوازه صاحب سبک دوره قاجار است که از پیشگامان نقاشی خط مدرن ایران نیز به حساب می‌آید. از ویژگی‌های سبک‌شناسانه آثار ملک‌محمد 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 تفاسیر محدود و یک‌سویه بدون توجه به تبار تاریخ هنری برای فرهنگ‌های رقیب مهیا می‌کند.

نتیجه

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

گرایش و بروز شاخه‌های مختلف را حاصل تغییرات خودکار زمانی و یا ذوق‌آزمایی‌های یکباره هنرمندان می‌دانند. این در حالی است که نشوو نمای فرم‌های تجسمی و هنری در دوره‌های مختلف، ریشه در سنت‌های بیان بصری و تداوم شیوه‌های رایج در یک جغرافیای فرهنگی مشخص دارند. بدین‌ترتیب 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 بازشناخت قرار داد. مشخصا تعامل جدی و هم‌نشینی نقش پرنده و خوشنویسی در طیف وسیعی از سفالینه‌های منقوش نیشابور عهد سامانی قابل مشاهده است. 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.

پی‌نوشت‌ها

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 مراثی (۱۳۹۷)، مطالعه نقوش سفال و منسوجات دورهٔ 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 نقش 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 ایرانشهری، از جمله موضوعاتی است که به‌ویژه درباره هنر دوره قاجار مطرح است. اثبات نسبت میان اندیشه ایرانشهری 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 الرّحمن الرّحیم 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 گردهم می‌آورد. لذا حافظه تاریخی در پیوستگی با محیط شکل می‌گیرد و به نوبه خود آنرا تغییر داده و بر آن مبنا «معناگذاری»، «نمادگذاری» و «نشانه‌گذاری» می‌کند (فدایی‌نژاد و کرم‌پور، ۱۳۸۵، ۸۴).

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

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 مرغانِ 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 لَک، العزّ لَک، الحَمد لَک» و ازاین‌رو 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 اهمیّت 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 دُرّ و گوهر، باید چون قو در بحر الوهیت غوطه خورد (شیمل، ۱۳۸۲، ۱۵۷). همچنین سولماز نراقی در نوشتاری با عنوان «تعینات بدن در خوشنویسی ایرانی اسلامی» در صفحه شخصی آکادمیای خود از تعبیر رهایی مرغ جان با کلید بسم‌الله در ذبح استفاده می‌کند.

۱۴. شایسته است مسئولین امر در ایران و همچنین کارشناسان موزه چستربیتی 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.

افضل‌طوسی، عفت‌السادات؛ ناهید جلالیان‌فرد (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: فرهنگستان‌هنر.

چنگیز، سحر؛ رضا رضالو (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.

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

شیمل، 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://ganjoor.net/attar/divana/ghazal-attar/sh569

فدایی‌نژاد، سمیه؛ کرم‌پور، کتایون (۱۳۸۵)، بررسی سیر تحولات بافت‌و 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.

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

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

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 سبک شناسی کتیبه‌های نستعلیق سنگی سردر بناهای قزوین (دوره‌ی قاجار)، نشریه *چیدمان*، سال پنجم، شماره ۱۵.

معتقدی، کیانوش؛ گودرزی، سحر (۱۳۹۸)، *گرایش‌های نوین درخوشنویسی 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 ویژگی گفتمانی رساله‌های خوشنویسی سده‌های هشتم تا یازدهم هجری، نشریه *هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی*، دوره ۲۶، شماره ۲، صص ۱۱۵-۱۲۴.

Research Article
Vol. 27, No. 3, Fall 2022
DOI: 10.22059/JFAVA.2022.335852.666844

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 Khaneghah*[1], Mohammad Kazem Hassanvand[2]

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

*Corresponding Author: Tel: (+98-935) 4641394, Fax: (+98-21) 82883710, E-mail: mahmoodvatankhah69@gmail.com