

مطالعه بینامتنی نقشمایه‌های اسطوره‌ای، سنتی و مذهبی در آثار نقاشی‌خط مکتب سقاخانه^۱

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۳/۰۷

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۳/۲۲

افسون هوشیار^۲
مهتاب مبینی^۳

چکیده

«سقاخانه» اصطلاحی است که نخستین بار کریم امامی برای توصیف آثار گروهی از هنرمندان ایرانی که می‌کوشیدند «سنت» را در قالبی نو بیان کنند، به کار برد. هنرمندان سقاخانه هویت «ایرانی» را نه در حال (جامعه در حال گذار)، بلکه در گذشته (سنت‌های غنی فرهنگی) می‌جستند. سقاخانه کوششی جدی جهت توافق سنت و مدرنیته بود. «نقاشی‌خط» اصطلاحی است برای توصیف نوعی نگارش توأم با رنگ آمیزی که غالباً در آن از شگردهای خوش نویسی سنتی استفاده می‌شود و معمولاً فرم کلمات بیش از معنای آن‌ها اهمیت دارد. این نوشتار به روش توصیفی تحلیلی و با استفاده از رویکرد بینامتنی انجام شده است. گردآوری اطلاعات برآمده از مطالعات کتابخانه‌ای و وبگاه‌های اینترنتی است. این پژوهش در پی پاسخ به این پرسش‌ها است که: (۱) نقش مایه‌های اسطوره‌ای، سنتی و مذهبی در آثار نقاشی‌خط هنرمندان مکتب سقاخانه چیستند؟ و (۲) محتویات مشترک و بینامتنی در این آثار شامل چه حوزه‌هایی می‌شوند؟ جامعه آماری در این پژوهش، سی تابلو از آثار نقاشی‌خط استادان مکتب سقاخانه (فرامرز پیلارام، صادق تبریزی، رضامافی، حسین زنده‌رودی، ناصر اویسی و ژازه تباتبایی) است؛ که در این مقاله، به چهار اثر از چهار هنرمند پرداخته شده است. در روند مطالعه این پژوهش، ویژگی‌ها و علل شکل‌گیری این جریان و نشانه‌های استفاده شده در این آثار مورد بررسی قرار گرفت. در این پژوهش، شناسایی مشترکات و تاثیرگیری‌ها و انتقال‌های مفهومی و بینامتنی در آثار هنرمندان مکتب سقاخانه ایران به‌عنوان هدف اصلی و شناسایی جایگاه این هنر و رابطه آن با دو حوزه مستقل نقاشی و خوش‌نویسی و هم‌چنین، تطور نگاه هنرمندان سقاخانه‌ای به مساله آیین، اسطوره و مولفه‌های مذهبی به‌عنوان اهداف فرعی دنبال شدند. با بررسی فضای این آثار این یافته‌ها به دست آمده است: در مرحله نخست، محتویات و مشترکات بینامتنی در آثار بررسی شده، عبار تنداز: عناصر مذهبی نظیر قفل، علم، پنجه و...، نمادهای سنتی و ایرانی، نظیر درخت سرو، بته‌جقه، طلسمات، اسب‌ها، مینیا تورها، خط‌نستعلیق و شکسته و نمادهای اسطوره‌ای نظیر شیر و خورشید که بیشترین استفاده از نمادهای مذهبی بوده و عناصر و نمادهای موجود در سقاخانه‌ها تقریباً به صورت مشترک در آثار همه این هنرمندان دیده می‌شود. البته، شایان توجه است که این عناصر و نمادهای مذهبی نیز ریشه در آثار سنتی و ایرانی دارند.

واژه‌های کلیدی: شیخ‌خط، مکتب سقاخانه، عناصر دینی، اسطوره، سنت

1-DOI: 10.22051/JJH.2023.40527.1800

این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد افسون هوشیار با عنوان «بررسی نقشمایه‌های اسطوره‌ای، سنتی و مذهبی در آثار نقاشی‌خط معاصر با تاکید بر آثار هنرمندان مکتب سقاخانه با رویکرد بینامتنی» است.

۲- کارشناس ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری دانشگاه پیام نور، تهران، ایران. afhooshiar@gmail.com

۳- دانشیار گروه هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران، نویسنده مسئول. m.mobini@pnu.ac.ir

مقدمه

هنر از دیرباز محملی برای بروز و ظهور عواطف، آرمان‌ها و باورها بوده است. دین و اسطوره، در هر زبان و دوره و فرهنگی با هنر آن دوره رابطه‌ای مستقیم داشته‌اند. آفرینش یک اثر هنری به معنای دور ماندن خالق آن از آثار پیشین نیست؛ بلکه به معنای درونی شدن این آثار در ذهن هنرمند و در آمیختن آن‌ها با اندیشه‌های او و پدیدار شدن آن‌ها به گونه‌ای تازه است. مکتب سقاخانه، مکتبی تلفیقی از سنت نگارگری و نقاشی مدرن است؛ و در حقیقت، هنری ملی‌گرا است. با توجه به این‌که هنرمندان مکتب سقاخانه در جستجوی راهی برای پیوند زدن هنر تاریخی ایران با هنر معاصر جهان بودند، حضور تکراری نقش مایه‌های سنتی، دینی و اسطوره‌ای در آثار این هنرمندان دیده می‌شود. از طرفی، با توجه به نام این مکتب که «سقاخانه» است، برگرفتنی‌هایی از عناصر موجود در مکتب تشیع و عاشورا نیز در آثار این هنرمندان به چشم می‌خورد. این دلایل آثارشان را وارد حوزه بینامتنیت، که یکی از مهم‌ترین رویکردهای نقد در حوزه ادبیات و هنر است، می‌کند. ضرورت و اهمیت این پژوهش با توجه به جایگاه مکتب سقاخانه در هنر مدرن و معاصر ایران، تاثیر آن بر نسل بعدی هنرمندان و نوآوری در هنر خوش‌نویسی و جهانی شدن این هنر کهن و قدیمی ایران است. هدف اصلی از این مقاله، شناسایی و تحلیل تفاوت‌ها و شباهت‌ها، تاثیرگیری‌ها و انتقال‌های مفهومی و بینامتنی در آثار هنرمندان نقاشی مکتب سقاخانه است. در این متن کوشیده‌ایم به اهدافی نظیر بررسی و شناخت جایگاه هنر نقاشی مکتب سقاخانه، رابطه آن با دو حوزه مستقل نقاشی و خوش‌نویسی و تطور نگاه هنرمندان سقاخانه به مساله آیین، اسطوره و مولفه‌های مذهبی نیز بپردازیم. در این مقاله، به این پرسش‌ها پاسخ خواهیم داد که، چه نقش‌مایه‌های اسطوره‌ای، سنتی و مذهبی در آثار هنرمندان

نقاشی مکتب سقاخانه به کار گرفته شده و محتویات مشترک و بینامتنی در آثار این هنرمندان شامل چه حوزه‌هایی می‌شوند. هم‌چنین، جایگاه هنر سقاخانه در هنر معاصر تصویری ایران چیست.

روش پژوهش

جامعه آماری در این پژوهش، چهار اثر نقاشی خط استادان مکتب سقاخانه (فرامرز پیلارام، صادق تبریزی، رضامافی و حسین زنده رودی) هستند. از میان استادان این مکتب استادانی انتخاب شده‌اند که از خط و خوش‌نویسی بیش‌ترین بهره را در آثار خود برده‌اند. روش تجزیه و تحلیل اطلاعات در این پژوهش از نوع کیفی است.

پیشینه پژوهش

رشد و توسعه جهان مدرن و به تبع آن امکانات عرصه هنر و تفکر مدرن سبب شد تا هنرمندان در جای‌جای جهان دست‌به‌تجربه‌های نوین با توجه به پیشینه‌های فرهنگی و هنری خود بزنند. نقاشی خط مصداق بارز چنین امری است. در ادامه، به پیشینه پژوهش در این باب می‌پردازیم. شریفی و اوجی (۱۳۸۸)، در مقاله «نقاشی خط مکتبی نوپا و اصیل در هنر معاصر ایران» بیان می‌کنند که، هنرمندان مکتب سقاخانه با رجوع به عناصر هنرهای سنتی، تزئینی، دینی و به‌ویژه خوش‌نویسی و در راس آن قالب «سیاه مشق» کتیبه‌نویسی‌ها، خطوط تزئینی به شکل حیوانات، مرغ بسمله‌ها، طغرا نویسی‌ها... در معرفی این مکتب به‌عنوان یک مکتب ایرانی کوشیده‌اند. نویسندگان این مقاله نظری بر چگونگی و روند شکل‌گیری این مکتب و نیز معرفی هنرمندان شاخص و ویژگی‌های آثارشان دارند. شیخ مهدی و قمی (۱۳۹۰)، در مقاله «پست مدرنیسم در مکتب سقاخانه: آمیختگی سنت و مدرنیسم» معتقدند، آن‌چه در پیشینه نقاشی ایران می‌توان یافت، تاثیرپذیری

هنرمندان از عنصری به نام تزیین می‌باشد که به صورتی شاخص در کنار روایت قرار می‌گیرد. نقاشان نوگرای ایران سعی داشتند تا از این عناصر در کنار آموخته‌هایشان از هنر معاصر غرب، نزدیکی ایجاد کرده و به نوعی دست به نوآوری بزنند. آذرکیا (۱۳۹۳)، در مقاله «تاثیر نقاشی‌خط در توسعه هنر خوش‌نویسی اسلامی در عرصه جهانی» چنین نتیجه‌گیری می‌کند که بیش از چند دهه از کاربرد عناصر نوشتاری در نقاشی معاصر جهان می‌گذرد. آثار نهضت حروف‌نگاری در اروپا و مکتب سقاخانه از سال ۱۳۳۱ خورشیدی در «نقاشی‌خط» ایران، نمونه‌های بارز این رویکرد هستند. نقاشی‌خط، هنری است که بی‌آن که بخواهد اعتبار و جایگاه خوش‌نویسی اسلامی را انکار کند، در پی جست‌وجوی ترکیبات، تنظیمات و مناسبات تازه در جهت نیل به زبانی معاصر و جهانی و ارتباط با مخاطبانی از فرهنگ‌های متفاوت است. کریمیان و سوری (۱۳۹۴)، در مقاله «بررسی تاثیر باورها و ارزش‌ها در شکل‌گیری مکتب سقاخانه در هنر معاصر ایران» در باب باورهایی سنتی در مکتب سقاخانه چنین استنتاج نموده‌اند که، سقاخانه به محلی برای دعا و ذکر حوادث کربلا که در کوچه‌ها و خیابان‌ها قرار داشت - گفته می‌شد؛ که ارتباط مستقیمی با عقاید و باورهای مردم داشته است. نتایج حاصل از این پژوهش نشان می‌دهد، سیاست‌اوج‌گیری مدرن‌گرایی در زمینه فرهنگی و هنری و دیگر زمینه‌ها و واکنش‌های روشنفکران مذهبی بر ضد غرب‌گرایی از عوامل موثر بر پیدایش این مکتب بوده‌اند. علی‌محمدی اردکانی و پژوهش‌فر (۱۳۹۴)، در مقاله «تحلیل باز نمود رویکرد سنت‌گرا در آثار نقاشی‌خط دهه ۸۰ ایران» به بررسی آثار ده هنرمند در این عرصه، امام‌محصر در دهه ۱۳۸۰ شمسی پرداخته‌اند. نقطه تفاوت این پژوهش با مقاله مذکور رویکرد جامع چند دهه‌ای است که در این پژوهش به آن پرداخته شده است. خورشیدیان

وزاهدی (۱۳۹۵)، در مقاله «مکتب سقاخانه: نگاهی پسااستعماری یا شرق‌شناسانه» معتقدند: نسبت دادن این مکتب هنری به گفتمان پسااستعماری، برگرفته از نگاهی شرق‌شناسانه است. بررسی‌های تاریخی نشان می‌دهد سقاخانه به‌عنوان جریانی پست‌مدرن هم‌زمان با اتفاقات هنری جهان غرب شکل گرفت و البته، داعیه ملی بودن داشت. مردم ایران خود را استعمارزده نمی‌دیدند، تا بخواهند به این جایگاه اعتراض کنند. سقاخانه در صدد به تصویر کشیدن امری ناشناخته به معنی شرق‌شناسانه آن نبود؛ ضمن این که حال و هوای معنوی این هنر - که بر نام‌گذاری آن بی‌تاثیر نبوده - امری آشنا با مردمان ایران است. ولی‌زاده (۱۳۹۶)، در مقاله «نقاشی‌خط در گذرگاه تاریخ معاصر ایران با محوریت تحلیل و مقایسه هنرمندان فرم‌گرا و کلاسیک در نقاشی خط معاصر» به تاثیراتی که این شیوه بر روی هنر معاصر و همین‌طور جهانی شدن هنر ایرانی داشته می‌پردازد و بعد از تحلیل نمونه‌ها به این نتیجه رسیده که، هنرمندان نقاشی‌خط با تمام تفاوت‌هایی که در تکنیک آثارشان داشته‌اند در نهایت، به هدفی مشترک یعنی ماندگار شدن هنر ایرانی اسلامی پرداختند. دادور و کشمیری (۱۳۹۵)، در مقاله «باستان‌گرایی: شیوه‌ای بیانگر برای نوسنت‌گرایان با نگاهی بر آثار پیشگامان جریان سقاخانه» به حضور عناصر متأثر از هنرهای باستانی ایران، در نقاشی نوسنت‌گرایان پرداختند. این بررسی می‌کوشد به این پرسش پاسخ گوید که، آیا نقوش باستانی در آثار پیشگامان جریان سقاخانه در دهه‌های ۱۳۲۰ تا ۱۳۵۰ هجری شمسی رسالت پیام‌رسانی نیز بر عهده داشته‌اند یا تنها از منظر زیبایی‌شناسی و آذین‌گری بر آثار نشست‌اند. این پژوهش، بازخوانی جدی و جزئی‌نگر آثار پیشگامان مدرنیسم‌کشور را اصلی ضروری برای تولید، درک و تفسیر آثار جدیدتر می‌داند و به

ضرورت گسترش بازخوانی‌های مجدد آثار مدرن و آشنایی مخاطب با شیوه‌های گوناگون رمزگشایی آثار، تاکید دارد. پژوهش‌های پیشین به نحوه شکل‌گیری مکتب سقاخانه و بررسی آثار هنرمندان این مکتب و تاثیر شیوه نقاشی‌خط بر هنر معاصر پرداخته‌اند. رویکردهای بینامتنی و بررسی و شناخت نقش مایه‌های گوناگون در آثار هنرمندانی که در این پژوهش به آن پرداخته شده است در هیچ‌کدام از مقالات ذکر شده در نظر گرفته نشده است.

نقاشی‌خط

هنر نقاشی‌خط یکی از شاخه‌های مهم هنر خوش‌نویسی است که با سابقه‌ای بیش از نیم قرن در دوره معاصر به یک گرایش مستقل تبدیل شده است. نقاشی‌خط یک شیوه بیان هنری است که، پیشینه آن به قاجار و به نقش‌های روی ظروف ادوار گذشته می‌رسد. هنر نقاشی‌خط در دهه چهل شمسی توسط دو گروه، یعنی هنرمندان نمادگرایی که در آثارشان ردپایی از گذشته وجود داشت (هنرمندان سقاخانه) و هنرمندان خوش‌نویسی که از گذرگاه کلاسیسم عبور کرده و دیگر خوش‌نویسی را تنها یک هنر قدسی نمی‌دیدند، شکل گرفت. از هنرمندان نقاشی‌خط می‌توان فرامرز پیلارام، حسین زنده‌رودی، رضامافی، محمد احصایی، جلیل‌رسولی و نصرت‌الله افجعی را نام برد که با آثارشان شیوه جدیدی را شکل داده‌اند (ولی‌زاده، ۱۳۹۶: ۱۲۲).

سقاخانه

سقاخانه، عنوانی بود که از طرف کریم‌امامی منتقد و روزنامه‌نگار، به این گروه از هنرمندان داده شد. آنان در واقع، هنرمندانی بودند که در عین تاثیرگذاری افکار پست‌مدرن غربی بر ایران آن زمان، سعی داشتند ضمن بهره‌گیری از تفکرات مدرن، نگاهی به گذشته و میراث گرانقدر خود بیاندازند و آن را به زبان دوره معاصر خود بیان کنند. امامی ضمن آن که

علت مطرح شدن این جنبش را توفیق نقاشان آن در رسیدن به یک مکتب هنری مدرن و در عین حال ایرانی می‌داند، معتقد بود: پیش از آن، نقاشان بسیاری در جهت تلفیق عناصر سنتی و بومی با شیوه‌های جدید نقاشی کوشیده بودند؛ اما میان کار نقاشان سقاخانه با پیشینیانی هم چون جلیل‌ضیاء پور و هوشنگ پزشک‌نیا، که تلاش داشتند موضوعات ایرانی را در قالب و شیوه کوبیستی بیان کنند، تفاوت وجود داشت (امامی، ۱۳۵۶: برشور نمایشگاه سقاخانه).

رویکرد بینامتنی

نظریه «بینامتنیت» بر این دیدگاه استوار است که هر متنی بر پایه متن‌های پیشین خود شکل می‌گیرد و هیچ متنی نمی‌تواند به صورت مستقل و بدون وابستگی به متن‌های دیگر به وجود بیاید. با این وجود در میان آرا و نظریه پردازان حوزه بینامتنیت دو گروه متمایز را می‌توان بررسی کرد. دسته اول، نظریه پردازانی هستند که یک متن را برگرفته از متن‌های دیگر می‌دانند؛ اما جستجوی منابع به وجود آورنده متن‌های متاخر را بی‌فایده تلقی می‌کنند. دسته دوم نظریه پردازانی هستند که ردپا و تاثیر و تاثرات متون قدیم را بر متون جدید انکارناپذیر می‌دانند و بر آنند تا این تاثیرات و عناصر برگرفته را در متن نوین بیابند. (نامور مطلق و کنگرانی، ۱۳۹۰: ۷۹).

بینامتنیت از مکاتب نقد نو محسوب می‌شود که از اواخر دهه ۱۹۶۰ میلادی توسط ژولیا کریستوا^۱ در پاریس رواج یافته است. کریستوا^۱، با تمرکز بر ذهن مولف، به بررسی رابطه متن با متون دیگر پرداخت (آلن، ۱۳۸۹: ۵۹). وی نشان داد که هیچ متنی دارای اصالت نیست و هر متنی بر اساس سایر متون و گفتمان‌های از پیش موجود، در ذهن مولف شکل می‌گیرد. بارت^۲ بینامتنیت را در ذهن خواننده مورد بررسی قرار داد و در پارادایم نشانه‌شناسی بدیع خود، ابعاد

وسیعی بر آن افزود. بینامتنیت در دهه‌های بعد توسط نسل دوم بینامتنیت توسعه یافت. توسعه بینامتنیت، آن را از حوزه نقد ادبی خارج نمود و در نقد و خوانش سایر متون هنری به کار گرفت. بینامتنیت، همانند سایر روش‌های نقد نو، بر بنیان نشانه‌شناسی استوار است و نشانه‌شناسی نظام‌های نشانه‌ای را گسترده‌تر از نظام زبانی می‌نگرد (امرای، ۱۳۹۳: ۲-۳).

از میان پنج نظریه‌پرداز در مورد مباحث بینامتنیت نسل اول (بنیان‌گذاران بینامتنیت)، نسل دوم (اصلاح‌گران بینامتنیت) و واضح ترامتنیت^۳ ژرار ژنت هستند (آذر، ۱۳۹۵: ۱۹). که پژوهش حاضر به طور خاص به نظرات و آرای ژرار ژنت می‌پردازد. ژرار ژنت ضمن تحدید معنایی اصطلاح بینامتنیت آن را به سه‌گونه فرعی تقسیم کرده است؛ بینامتنیت آشکار-تعمدی، بینامتنی پنهان و بینامتنی ضمنی. ژنت در تعریف پیش‌متنیت می‌نویسد: «هر رابطه‌ای که موجب پیوند میان یک متن با یک متن پیشین شود، به شرط آن که این پیوند از نوع تفسیری نباشد؛ پیش‌متنیت، متن‌های جدیدی را مورد بررسی و مطالعه قرار می‌دهد که بر اساس متن‌های دیگر به وجود آمده باشد. به همین دلیل، پیش‌متنیت بر اساس رابطه تقلیدی یا برگزگی استوار شده است. رابطه برگزگی به دو دسته تقسیم می‌شود: همان‌گونگی و تراگونگی. در پیش‌متنیت همان‌گونگی یا تقلیدی، هنرمند بدون تغییر یا دگرگونی در نسخه اصلی می‌کوشد تا اثر خود را با تقلید و کپی کردن از اثری دیگر به وجود آورد. به بیان دیگر، در تقلید، نیت و هدف مولف این است که متن نخست را در وضعیت جدید و موقعیتی تازه حفظ کند. در مقابل، در پیش‌متنیت تراگونگی است که اثر هنری جدید با ایجاد تغییراتی در متن اول صورت گرفته باشد (آذر، ۱۳۹۵: ۲۴-۲۵).

در این پژوهش با در نظر گرفتن نظریات ژنت^۴ ابتدا، رابطه بینامتنیت را کشف کرده و سپس،

پیش‌متن‌ها را جستجوی نماییم. با کشف پیش‌متن‌ها رابطه همان‌گونگی و تراگونگی را بین نقش‌مایه‌ها و پیش‌متن‌ها مشخص می‌کنیم.

تحلیل چهار تابلو از نقاشی‌های هنرمندان مکتب سقاخانه بار ویکرد بینامتنی

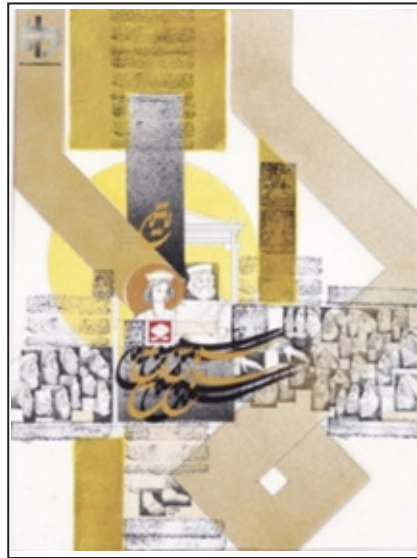
۱- فرامرز پیلارام

فرامرز پیلارام یکی از نمایندگان مکتب سقاخانه است و در زمره کسانی است که ویژگی‌ها و امکانات صوری خط‌نوشته و یا خوش‌نویسی سنتی را در نقاشی نوگرایی ایرانی آزمودند. پیلارام هنرمندی پرکار بود. دستی قوی و درک تجسمی بالایی داشت. او با مهارت تمام می‌توانست هرگونه اثرپذیری را در شیوه‌ای شخصی حل کند. در دوران نقاشی‌خط او به خوش‌نویسی، به خصوص نستعلیق و شکسته نستعلیق روی آورد و در این عرصه با بهره‌گیری از الگوی سنتی «سیاه مشق» دست به تجربه‌هایی بسیار متنوع زد. این تجربه‌ها مشتمل بودند بر انواع ترکیب‌بندی‌های هندسی با بافت نگارشی، طرح‌های خوش‌نویسانه، سیاه‌مشق‌های رنگین و ریتم‌هایی از حروف برجسته‌نمایی شده و متداخل در یک‌دیگر. او غالباً در نحوه سازمان‌دهی عناصر به کیفیتی تزیینی می‌رسید و با کار بست رنگ‌طلایی بر این کیفیت تاکید می‌کرد (پاکباز، ۱۳۹۹: ۲۰۰-۲۰۱).

تابلو شماره یک اثر فرامرز پیلارام

در تصویر ۱، پیلارام رویکرد تدریجی خود به قصه‌های قرآنی را نشان می‌دهد. در این آثار او از زیبایی‌شناسی دینی در کنار زیبایی‌شناسی غربی بهره برده است. تقریباً تمامی تکنیک‌ها و نشانه‌هایی که او در کل آثارش به کار برده در این مجموعه در کنار هم گردآمده است. مهرهای سقاخانه‌ای که تکنیک منحصر به فرد او بود، در کنار خوش‌نویسی و سیاه‌مشق‌ها و استفاده از

فرم‌های هندسی و کتیبه‌های موجود در مساجد در این مجموعه به چشم می‌خورد. حضور تنه‌ها و نیم‌تنه‌های انسانی و سرها و بدن‌های شخصیت‌های مختلف انسان‌ها و فرشتگان، که به زیبایی طراحی شده‌اند، در کنار استفاده از ورق طلا-که نمودی از بازنمایی معنویت و هنر دینی و روح قدسی پروردگار است- به زیبایی داستان‌هایی از قرآن را بازگو می‌کنند.



تصویر ۱- مجموعه قصص قرآنی، ۱۳۵۶، فرامرز پیلارام (URL5).

کلمه «لا» را مشاهده کرد. پیلارام با دگرگونی در فضای قرار گرفتن کلمه «لا» به جای استفاده از کاشی و آجر بر روی دیوار و گنبد از رنگ و قلم‌مو بر روی بوم استفاده شده است- رابطه دگرگونی فضایی بین اثر خویش و پیش‌متن ایجاد کرده است. استفاده از مهر یکی از خصوصیات کارهای پیلارام می‌باشد. در پیش‌متن سه که کتیبه‌ای در مسجد جامع اصفهان است، ما استفاده از طرح‌های مهرگونه را مشاهده می‌کنیم. در این تابلو فرامرز پیلارام از طراحی‌های فیگوراتیو- که در چارچوب‌های مربع شکل محدود شده‌اند- برای بیان شخصیت‌های قرآنی استفاده کرده است. این اثر با پیش‌متن‌هایش که همگی از نوع خوش‌نویسی و کتیبه‌نگاری هستند، رابطه میان فرهنگی دارد. چرا که خوش‌نویسی و کتیبه‌نگاری از هنرهای قدیمی ایرانی- اسلامی هستند. نقاش برای خلق اثر از رابطه دگرگونی استفاده کرده است و با تغییراتی که در پیش‌متن‌ها داده، متن جدیدی ایجاد نموده است. نمادها از نوع کلامی هستند. در مجموع، می‌توان تغییرات بیش‌متن نسبت به پیش‌متن‌ها را در جدول زیر مشاهده کرد.

۲- صادق تبریزی

صادق تبریزی، با توجه به این‌که از پیشروان جریان نقاشی سقاخانه نیز بوده است، اصراری بر خوانایی در کارش ندارد. او از نگرش انتزاعی در رویکرد سنت‌گرا بهره برده است و به همین دلیل نیز خط در آثارش روحیه‌ای مجرد دارد؛ که بسیار به الگوگیری از سیاه‌مشق‌ها شبیه است که منتج به بهره‌گیری از عنصر تکرار گردیده تا از مفاهیم متناهی برداشتی نامتناهی کند. هم‌چنین، در کارهای تبریزی به کارگیری چرم و ورق طلا زیاد دیده می‌شود که باعث برانگیختن حس نوستالژیک سنتی در مخاطبان آثارش می‌گردد (محمدی اردکانی و پژوهش فر، ۱۳۹۴: ۸۵).

تحلیل بینامتنی اثر فرامرز پیلارام با پیش‌متن‌ها

فرامرز پیلارام در این تابلو از سه پیش‌متن سودبرده است. او با استفاده از فرم سیاه‌مشق که از فرم‌های اصیل خوش‌نویسی ایرانی است- در کار خود استفاده کرده است. اکثر پیش‌متن‌هایی که به صورت سیاه‌مشق می‌باشند، معمولاً مصرعی شعر هستند؛ ولی پیلارام در این اثر فقط از فرم سیاه‌مشق‌ها و کلمات خط نستعلیق به صورتی انتزاعی استفاده کرده است. بدین ترتیب، با دگرگون کردن پیش‌متن به اثر خود روحی تازه دمیده است. پیلارام از فرم استرلیزه‌ای از کلمه «لا» به رنگ طلایی و دورگیری سیاه رنگ در پس‌زمینه تابلو استفاده کرده است؛ در کتیبه‌های مساجد زیادی می‌توان این فرم از

جدول ۱. گونه‌شناسی پیش‌متن‌های تابلو شماره یک اثر فرامرز پیلارام (نگارندگان).

پیش‌متن	رابطه بینامتنی
	رابطه برگرفتنی: درون فرهنگی گونه پیش‌متنی: دگرگونگی رابطه بینامتنیت آشکار پیش‌متن ۱: سیاه‌مشق میرزاغلامرضا (URL6).
	رابطه برگرفتنی: درون فرهنگی گونه پیش‌متنی: دگرگونگی از طریق تغییر در فضای قرارگیری نشانه رابطه بینامتنیت ضمنی پیش‌متن ۲: قسمتی از کتیبه دیواره بیرونی گنبد مسجد گوهرشاد (URL8).
	رابطه برگرفتنی: درون فرهنگی گونه پیش‌متنی: همان‌گونگی تغییر در فضای قرارگیری نشانه رابطه بینامتنیت آشکار پیش‌متن ۳: کتیبه مسجد جامع اصفهان (URL3).



تصویر ۲- بدون عنوان، آکرلیک روی بوم، ۱۳۸۷، اثر صادق تبریزی (URL9).

او از دیگر هنرمندان سقاخانه است که با استفاده از تمبرها و عکس‌هایی از آثار قدیمی به شیوه کولاژ سعی در آشناندایی و احیای هنر سنتی ایران دارد. در راستای این هدف، چهره‌هایی را شبیه به مینیاتورهای ایرانی خلق می‌کند، به صورتی که بیننده در نگاه اول، شباهتی را میان چهره‌های او با نگاره‌های دوره صفویه پیدا می‌کند. در آثار او بارقه‌هایی از گرایش‌های مذهبی-که در ایران آن زمان سایه افکنده بود- به چشم می‌خورد و از عناصر مذهبی هم چون علم و دست پنج‌تن استفاده می‌کند (گروسی و کفش‌چیان مقدم، ۱۳۹۹: ۶۹).

تابلو شماره دو اثر صادق تبریزی

این تصویر از کارهای متاخر تبریزی است. او در این اثر تقریباً تمامی عناصر جنبش سقاخانه را به کار گرفته است. سال‌ها ممارست در نگارگری و کار در نقاشی قهوه‌خانه باعث نزدیک شدن آثار او به موتیف‌های تزئینی و استفاده از فرم‌ها و عناصر نگارگری شده است. استفاده از رنگ‌های لاجوردی، سفید، طلایی و قهوه‌ای، پیکره انسانی و اسب‌های آرمانی به آثار او رنگ و بوی ایرانی داده است. در این تصویر او از هاله‌ای به دور سرفراد استفاده کرده که یادآور نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای است؛ ولی آن‌ها را با نوشتن کلماتی با خطوط ثلث تزئین نموده و بدین ترتیب، اثرش را از آثار قهوه‌خانه‌ای متمایز کرده است. علامت‌های درخت‌گونه با نقوش هندسی و تزئینی به‌طور ضمنی به سروهای حجاری شده بر دیواره‌های تخت جمشید اشاره دارند که در این جا، کاملاً ساده‌سازی شده‌اند؛ علامت پنجه و پرهای طلایی نیز در پس‌زمینه اثر دیده می‌شود. در این تصویر دو فیگور انسانی سوار بر اسب و به صورت قرینه قرار گرفته‌اند. اسب‌ها با دورنگ متضاد سیاه و سفید دیده می‌شوند. حالتی قرینه در پوشش و نحوه قرارگیری پیکره‌های انسانی وجود دارد. در دست یکی فیگور کبوتر و در پهلوی دیگری خنجری دیده می‌شود که نمادی از جنگ و صلح هستند (URL9).

تحلیل بینامتنی نقاشی اثر صادق تبریزی با پیش‌متن‌ها

صادق تبریزی از نماد درخت سرو - که در حجاری‌های تخت جمشید (پیش‌متن اول) دیده می‌شود - در نقاشی خود استفاده کرده است. در هر دو متن اندازه درخت سرو غیرواقعی تصویر شده و در نقاشی تبریزی درخت سرو به صورت انتزاعی درآمده و بر روی آن به جای ترسیم شاخ و برگ از نقوش هندسی و طرح‌های اسلیمی بهره گرفته

شده است. در حالی که سرو در حجاری‌های تخت جمشید به‌طور واقعی و با نقوش شاخ و برگ به تصویر درآمده است. بدین ترتیب، در ارتباط بین این پیش‌متن و اثر اصلی نوعی ساده‌سازی و دگرگونی دید می‌شود. نوعی تغییر فضایی نیز در این ارتباط وجود دارد؛ بستر پیش‌متن، معماری و پیش‌متن، بوم نقاشی است. تبریزی، در ترسیم پیکره سواران از تناسبات رایج پیروی نکرده است. اندازه اسب سوار تقریباً با اسب برابر است. در پیش‌متن دوم نیز می‌توان همین خارج شدن از تناسبات را مشاهده کرد. اسب‌ها در نقاشی تبریزی آراسته با انواع تزئینات بته‌جقه، خطوط و حروف، نقش‌های اسلیمی و نقوش هندسی هستند. در پیش‌متن فقط بر روی زمین اسب می‌توان تزئینات را مشاهده نمود. در پیش‌متن دوم، زمینه کار تک‌رنگ با نقش‌هایی محو است و توجه بیننده کاملاً به اسب سوار جلب می‌شود. در حالی که، نقاشی تبریزی پر از نقوش و علامت‌ها و طرح‌های هندسی با رنگ‌های درخشان و لاجوردی است. تبریزی در پس‌زمینه اثر از نشانه دست که در فرهنگ ایرانی اسلامی ما علامت پنجه هستند - استفاده کرده است. این دست‌ها مانند پیش‌متن سوم، به رنگ طلایی بوده و به جای حروفی که در پیش‌متن بر روی پنجه ترسیم شده، علامت چشم و نقش هندسی دایره دیده می‌شود. رابطه برگرفتگی این اثر از پیش‌متن‌هایش رابطه‌ای درون فرهنگی است. نمادهای پیش‌متن با دگرگونی در رنگ و فرم و فضا در متن اصلی جای گرفته‌اند. تبریزی با تغییر در فضای پیش‌متن سوم، آن را از حالت سه‌بعدی به دو بعدی تغییر داده است. رابطه بینامتنی در این اثر با پیش‌متن‌ها از نوع آشکار و ضمنی بوده و هنرمند نماد اسب و پنجه را به‌طور آشکاری از پیش‌متن‌ها وام گرفته و با تغییراتی در فرم و رنگ آن را در اثر خود به نمایش گذاشته است. مجموعه این ارتباطات در جدول زیر به‌طور خلاصه بیان شده است.

پیش‌متن	رابطه بینامتنی	رابطه بینامتنی
	<p>پیش‌متن ۱: حجاری‌های روی تخت جمشید (URL2).</p>	<p>رابطه برگرفتنگی: درون فرهنگی گونه بیش‌متنی: دگرگونگی از طریق تغییر در فضای قرارگیری نشانه و ساده‌سازی و انتزاع رابطه بینامتنی ضمنی</p>
	<p>پیش‌متن ۲: نگارگری مربوط به اواخر قرن ۱۶ میلادی (URL7).</p>	<p>رابطه برگرفتنگی: درون فرهنگی گونه بیش‌متنی: دگرگونگی از طریق اضافه کردن تزیینات و جزئیات و هم‌چنین، فضای قرارگیری نشانه رابطه بینامتنی از نوع آشکار</p>
	<p>پیش‌متن ۳: کاسه آب سقاخانه (URL1).</p>	<p>رابطه برگرفتنگی: درون فرهنگی گونه بیش‌متنی: دگرگونگی از طریق تغییر در فضای قرارگیری نشانه و ساده‌سازی تبدیل از حجم سه‌بعدی به دوبعدی رابطه بینامتنی از نوع آشکار</p>

۳- رضا مافی

مافی، هنرمندی پیشرو و اثرگذار بود که در عمر کوتاه خویش آثار ماندگاری را به جامعه هنری تقدیم کرد. آثار هنری او سرشار از نوآوری و به‌کارگیری تکنیک‌های متنوع هنری بود. در خوش‌نویسی، بعد از درس‌آموزی از محضر استاد حسین میرخانی (۱۳۶۱-۱۲۸۶)، شیوه‌میرزا غلامرضا اصفهانی (۱۳۰۴-۱۲۴۶ق.) را برگزید و به‌نماینده مطرح‌وی در دوره معاصر تبدیل شد. در نقاشی‌خط نیز با مطالعه آثار حسین زنده‌رودی و فرامرز پیلارام در نهایت، راه مستقلی را در پیش‌گرفت و با پدید آوردن

تابلوهایی معروف به «مرغ بسم‌ا...» به سبک شخصی و زبان بصری ویژه خود رسید. مافی علی‌رغم ورود به دنیای نقاشی‌خط، هیچ‌گاه، خوش‌نویسی کلاسیک را ترک نکرد و به همین دلیل جمع‌بین سنت و نوآوری بود (تیموری، ۱۳۹۳: ۲۶).

ماهی در آب زندگی می‌کند یعنی حیاتش به آب بستگی دارد و اگر چنانچه ذکر آن رفت، ماهی نماد انسان کامل باشد، بنابراین «آب» نمادی از خداوند است که حیات همه موجودات به وجود او وابسته است (نیکویی و همکاران، ۱۳۹۸: ۲۶۶).

تحلیل بینامتنی اثر رضامافی با پیش‌متن‌ها

فرم کلی تابلو برگرفته از محراب مساجد است که در پیش‌متن سوم، نمونه‌ای از آن را مشاهده می‌کنیم. در این پیش‌متن نام مقدس «الله» در مرکز محراب دیده می‌شود. رضامافی هم از نام «الله» و پنج‌تن در مرکز تابلو خود استفاده کرده است. او به جای تزئینات اسلیمی و رنگارنگ از فام‌های آبی و رنگ سفید بهره برده و مانند پیش‌متن اول، ماهیانی را در این بحر آبی رنگ به نمایش در آورده است. ماهیان او همانند پیش‌متن اول، حول نام مقدس «الله» می‌چرخند که این نام مقدس در پیش‌متن به صورت نقطه‌ای نورانی تصویر شده است. در دو گوشه بالای متن اصلی دو شمشه به چشم می‌خورد که یادآور شمشه‌هایی در معماری اسلامی است که با نام مقدس «الله» و محمد (ص) منقوش شده‌اند (پیش‌متن دوم). هنرمند به جای استفاده از نام جلاله «الله» و محمد (ص) در شمشه‌ها، از این علامت به شکل انتزاعی آن استفاده کرده و این نام‌های مقدس را در متن تصویر خویش آورده است. در این تابلو، مافی عناصر و نمادهای به‌کار رفته در پیش‌متن‌ها را ساده‌سازی کرده و با حذف رنگ‌های متنوع و استفاده از فام‌های مختلف رنگ آبی باعث دگرگونی در پیش‌متن‌ها شده است. مافی در این تابلو از عناصری غیر از خوش‌نویسی استفاده کرده است که همگی عناصری مذهبی هستند. فضای قرارگیری هر سه پیش‌متن در متن اصلی تغییر کرده است. در هر سه پیش‌متن ما با تغییر نمادهای سه‌بعدی به دو بعدی مواجه هستیم. در جدول زیر روابط بینامتنی این تابلو به‌طور خلاصه بیان شده است.



تصویر ۳- بدون عنوان، رنگ و روغن روی پنبه، ۱۳۵۴، رضامافی (URL4).

تابلو شماره سه اثر رضامافی

در این اثر، مافی به‌طور مستقیم از نشانه‌های بصری، سنتی، دینی و اسطوره‌ای الهام گرفته است. استفاده از کلمه مقدس الله در کنار نام پنج‌تن آل‌عبد در فضایی سحرانگیز که یادآور ژرفای اقیانوسی بیکران است، ما را به یاد سقاخانه‌ها و همراهی عنصر آب در آن‌ها می‌اندازد. نگاره‌هایی همانند ماهی در این تابلو شاید اشاره‌ای به این بیت زیبای مولانا دارد:

هست قرآن، حال‌های انبیاء ماهیان بحر پاک کبریاء
(مولوی بلخی، ۱۳۸۷: ۹۹).

مولانا خود در فیه مافیة پیامبر اکرم را نماد ماهی دریای رحمت می‌داند. باید دانست که دریا و ماهی، از مهم‌ترین نمادهایی است که در ادبیات سمبلیک مولانا مورد استفاده قرار گرفته است. آب و دریا در مثنوی نمادی از عالم معنا است. مکانی که خداوند در آن جایگاه قرار دارد و در بعضی از موارد نمادی از خود خداوند است.

سربر آوردند از دریای حق که بگیرای شیخ سوزن‌های حق
(مولوی بلخی، ۱۳۸۷: ۱۷۵).

جدول ۳. گونه‌شناسی پیش‌متن‌های تابلو شماره سه اثر رضامافی (نگارندگان).

پیش‌متن	رابطه بینامتنی
	<p>پیش‌متن ۱: کاسه سفالی نیشابور دوران ایلخانی (نیکویی و همکاران، ۱۳۹۸: ۲۷۳).</p>
	<p>پیش‌متن ۲: تزیینات شمشه در بخشی از تزیینات اسپر ایوان قبله، مسجد ملک‌زوزن (حسینی، ۱۳۹۴: ۴۵).</p>
	<p>پیش‌متن ۳: محراب شبستان نظام‌الملک مسجد جامع اصفهان (شاطری، ۱۳۹۲: ۷۳).</p>

۴- حسین زنده‌رودی

حسین زنده‌رودی نقاش و چاپگر ایرانی و یکی از بنیان‌گذاران مکتب سقاخانه است. ترکیب‌بندی از پیکره‌های ساده شده یا شکل‌های هندسی در رنگ‌های ملایم که سرتاسر با علائم، اعداد و کلمات ریز پر شده از آثار اولیه اوست. چندی بعد تحت تاثیر جنبش لتریسیم^۵ در اروپا، اشکال هندسی را کنار گذاشت و صرفاً به خط‌نگاری روی آورد. در تحول بعدی کارش به منظور دستیابی به ترکیب‌بندی‌های پیچیده، سراسر کار را با انبوهی از حروف، نقطه‌ها و اعداد و یا مهر‌علامت‌های گوناگون می‌پوشاند و رنگ‌های درخشان را به‌طور سنجیده در درون یا لابه‌لای عناصر پخش می‌کرد (پاکباز، ۱۳۹۹: ۳۵۳).



تصویر ۴- بدون عنوان، خودکار و گواش روی کاغذ، ۱۳۴۴، اثر حسین زنده‌رودی (صادقی، ۱۳۹۴: ۱۶).

تابلو شماره چهار اثر حسین زنده رودی

در این اثر، فرم‌های هندسی در کنار یک‌دیگر قرار گرفته و تصویری از یک طاووس با سری دایره‌ای و نوکی مثلثی شکل پدید آورده‌اند. پرهای این طاووس ترکیبی از مستطیل و دایره هستند که شکل‌هایی کاملاً انتزاعی دارند. طاووس پرنده‌ای شرقی است و در هنر قبل از اسلام، در نقوش مدالیون (مدال‌های بزرگ) ساسانی و بر روی پارچه‌ها یا ظروف فلزی به حالت‌های مختلف دیده می‌شود. هم‌چنین، در روی علم‌های عزاداری امام حسین این نماد به صورت مجسمه‌ای فلزی قرار دارد. این علم‌ها با تیغه‌های شان بسیار به طاووسی با پرهای باز شباهت دارند که گاه، با پرهای طاووس واقعی نیز آراسته می‌شوند. در مرکز این تابلو فرم سرشیری خودنمایی می‌کند که می‌تواند شکل یک خورشید را نیز در ذهن تماشاگر تداعی نماید. ترکیب اثر به گونه‌ای است که بدن طاووس در عین حال می‌تواند بدن شیر هم باشد. پس زمینه تابلو با کتیبه‌هایی تزیین گردیده است. داخل تصویر شیر و طاووس پوشیده از موتیف‌های نوشتاری است که یادآور ادعیه و طلسمات هستند. «نام هنرمند به شکل طنز آمیزی در یکی از کتیبه‌ها با عنوان مولانا حسین زنده‌رودی آمده است» (صادقی، ۱۳۹۴: ۱۴). سرو تاج طاووس

می‌تواند نمادی از علامت پنجه باشد. این تابلو با رنگ‌های قرمز، آگر، بنفش، سیاه، سفید و سبز تزیین شده است.

تحلیل بینامتنی اثر حسین زنده‌رودی با پیش‌متن‌ها

طاووس از دیرباز در بسیاری از آثار هنری و تاریخی ما موجود بوده است. در نقاشی زنده‌رودی طاووسی وجود دارد با دم‌گرد که برگرفته از نقش طاووس در پارچه‌های دوران گذشته از جمله قطعه پارچه‌ای از دوران آل بویه است (پیش‌متن اول). بدن طاووس روی پارچه از نقوش اسلیمی پوشیده شده و هنرمند با دگرگونی در این نقوش و تبدیل آن به نقش‌های هندسی، طاووس دیگری خلق کرده است. تابلو زنده‌رودی سراسر با رنگ و نقش تزیین یافته است. فضای قرار گرفتن سیمرغ در پیش‌متن فضایی ساده و تکرنگ است که در متن اصلی به صورت رنگارنگ و با تزیینات زیاد و بهره‌گیری از نقش‌های طلسمات (پیش‌متن دوم) دیده می‌شود. زنده‌رودی با به‌کارگیری عناصری از فرهنگ ایرانی و دگرگون کردن پیش‌متن‌ها اثر زیبا و مدرنی خلق کرده است. می‌توان تغییرات پیش‌متن نسبت به پیش‌متن را به‌طور خلاصه در جدول زیر مشاهده کرد.

جدول ۴. گونه‌شناسی پیش‌متنهای تابلو شماره چهار اثر حسین زنده‌رودی (نگارندگان).

پیش‌متن	رابطه بینامتنی
 <p>پیش‌متن ۱: پارچه ابریشمی دوران آل بویه. (فتحی و فرهود، ۱۳۸۸: ۴۵).</p>	<p>رابطه برگرفتنگی: درون فرهنگی گونه پیش‌متنی: دگرگونگی رابطه بینامتنیت آشکار</p>
 <p>پیش‌متن ۲: طلسمات (نقش سلیمان شیخ بهایی).</p>	<p>رابطه برگرفتنگی: درون فرهنگی گونه پیش‌متنی: دگرگونگی رابطه بینامتنیت آشکار</p>

نتیجه‌گیری

آثار بررسی شده در پژوهش حاضر بر اساس پیش‌متن نوشتاری و تصویری از آثار سنتی، مذهبی و اسطوره‌ای خلق شده‌اند. در روابط مذهبی و برگرفتنی‌ها، انتقال بین فرهنگی صورت نگرفته است. اکثر پیش‌متن‌ها با رابطه دگرگونی از طریق افزایش، کاهش یا ساده‌سازی به پیش‌متن منتقل شده‌اند. بررسی بینامتنی آثار این هنرمندان نشان داد که، نمادهای مذهبی به‌ویژه عناصر سقاخانه بیش از سایر عناصر در شکل‌گیری این آثار نقش داشته‌اند. محتویات و مشترکات بینامتنی در آثار بررسی شده عبارتند از: (۱) نمادهای مذهبی موجود در سقاخانه‌ها، نظیر قفل، علم، پنجه، پنجره مشبک، کتیبه‌های مذهبی و حتی استفاده از رنگ‌های سبز و سفید و طلایی و مسی. (۲) نمادهای سنتی و ایرانی نظیر درخت سرو، بته جقه، شیرو خورشید، طلسمات، اسب‌ها، مینیاتورها، خط نستعلیق و شکسته، نقوش قالی و گبه، دختران قاجاری و خورشیدخانم. (۳) نمادهای اسطوره‌ای نظیر سیمرغ. با توجه به بررسی‌های انجام شده بیش‌ترین استفاده از نمادهای مذهبی به‌ویژه عناصر سقاخانه بوده است. البته، شایان توجه است که، بیش‌تر عناصر مذهبی نیز ریشه در آثار سنتی و ایرانی ما دارند. هنرمند سقاخانه کوشیده است با تغییرات در فضا، کیفیت و کمیت (از طریق افزایش یا کاهش) عناصر اقتباسی، آثار جدیدی خلق کند. او با ساده‌سازی و استفاده از انتزاع شیوه‌ای از هنرمدرن را در ایران پایه‌گذاری نموده است. ترکیب معماری‌گونه آثار بعضی از این هنرمندان هم‌چون زنده‌رودی و به‌کارگیری رنگ‌های زنده و باشکوه مانند سرودنیایش و مناجات، آثار آن‌ها را مانند شعر و موسیقی پراز رازهای شگرف و حیرت‌انگیز کرده است. با توجه به تحلیل و بررسی آثار این هنرمندان چنین به نظر می‌رسد که، تلاش آنان در استفاده از این عناصر، همراه با ذوق

خلاقانه خویش باعث آرایه‌آثاری گران سنگ در هنر ایران و جهان شده است. این از ویژگی‌های مکتب سقاخانه است که همه عناصر بصری برای القای مفهومی خاص به خدمت گرفته می‌شوند. با توجه به گفتگویی که هنر سقاخانه با بیننده امروز دارد، به راحتی می‌تواند حس زیبایی‌شناسی او را اقناع کند و تاثیر بسزایی نیز بر روند نقاشی و نشانه‌شناسی در هنر بگذارد. این جریان توانست جایگاه خوش‌نویسی را در هنر معاصر بهبود بخشد و آن را از یک هنر و زبان بومی تبدیل به یک زبان جهانی کند.

پی‌نوشت

۱. Golia Kristeva.
۲. Barnett Newman.
۳. ترامتنیت عبارت است از «هر آن چه که به صورت پنهان یا آشکار یک متن را در ارتباط با متن‌های دیگر قرار می‌دهد» (Genette, 1997: 1).
۴. Gerard Genette.
۵. لتریسیم (LETTERISM)، در زبان فرانسه به معنای حروف الفبا است. اما این کلمه به اصطلاح استفاده از کلمات به عنوان فرم در آثار و هم‌چنین، در شعر به کار رفته است.

منابع

- آذر، اسماعیل (۱۳۹۵). *تحلیلی بر نظریه‌های بینامتنیت ژنتسی، پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی*، شماره ۳، ۳۱-۱۱.
- آذرکیا، محمدباقر (۱۳۹۳). *تاثیر نقاشی‌خط در توسعه هنر خوش‌نویسی اسلامی در عرصه جهانی، اولین کنفرانس ملی تحقیق و توسعه در هزاره سوم*، دانشگاه آزاد واحد علی‌آباد کتول.
- آلن، گراهام (۱۳۸۹). *بینامتنیت*، ترجمه پیام یزدانخواه، تهران: مرکز.
- امامی، کریم (۱۳۵۶). *سقاخانه* (بروشور نمایشگاه)، تهران: موزه‌های معاصر.
- امانی، حجت؛ بلخاری قهقی، حسن و جباری، صداقت (۱۳۹۹). *تغییر معنا در گفتمان خوش‌نویسی ایران معاصر از دیدگاه تحلیل گفتمان انتقادی، هنر و تمدن شرق*، شماره ۳۱، ۵۱-۶۲.
- امرای، بابک (۱۳۹۳). *تحلیل بینانسانه‌ای روابط فرم و فضا، هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی*، دوره ۱۹، شماره ۴، ۲۵-۳۶.
- بارت، رولان (۱۳۷۵). *مبانی نشانه‌شناسی*، ترجمه صادق رشیدی و فرزانه دوستی، تهران: علمی و فرهنگی.
- بنی‌آردلان، اسماعیل و یوسف‌زاده، جواد (۱۳۹۸). *تحلیل نشانه‌شناسانه آثار نقاشی خط حسین زنده‌رودی (براساس دیدگاه پیرس)*، *دستاوردهای نوین در مطالعات علوم انسانی*، شماره ۱۷، ۲۴-۲۹.
- پاکباز، رویین (۱۳۹۹). *دایره‌المعارف هنر*، تهران: فرهنگ معاصر.
- تیموری، کاوه (۱۳۹۳). *تحقیق در مورد رازهای خط و نقاشی‌خط با بررسی آثار رضامافی، رشد آموزش هنر*، شماره ۳۱، ۲۶-۳۷.
- حسینی، محسن (۱۳۹۴). *مساجد تاریخی خراسان*، جلد ۲، مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی.
- خورشیدیان، رائیکا و زاهدی، حیدر (۱۳۹۵). *مکتب سقاخانه: نگاهی پسااستعماری یا شرق‌شناسانه، باغ نظر*، شماره ۵۳، ۴۱-۵۲.
- دادور، ابوالقاسم و کشمیری، مریم (۱۳۹۶). *باستان‌گرایی: شیوه‌ای بیانگر برای نویسنده‌گرایان (با نگاهی بر آثار پیشگامان جریان سقاخانه)*، *جلوه هنر*، شماره ۲، ۵۲-۶۲.
- ذکاء، یحیی (۱۳۴۴). *تاریخچه تغییرات و تحولات درفش و علامت دولت ایران از آغاز سده سیزدهم هجری قمری تا امروز*، هنر و مردم، شماره ۳۱، ۱۳-۲۴.
- شاطری، میترا (۱۳۹۲). *مسجد جامع اصفهان تجلیگاه محراب‌های نهران و آشکارا، اثر*، شماره ۶۱، ۶۷-۹۰.
- شریفی زیندشتی، بهروز و اوجی، مصطفی (۱۳۸۸). *نقاشی‌خط مکتبی نوپا و اصیل در هنر معاصر*، کتاب ماه هنر، شماره ۱۳۵، ۳۰-۳۷.
- شیخ مهدی، علی و قمی، مصطفی (۱۳۹۰). *پست مدرنیسم در مکتب سقاخانه: آمیختگی سنت و مدرنیسم*، کتاب ماه هنر، شماره ۱۵۱، ۱۲۰-۱۲۷.
- صادقی، امید (۱۳۹۴). *مطالعه تطبیقی چگونگی به‌کارگیری مضامین سنتی در آثار نقاشی و معماری در دهه‌های چهل و پنجاه خورشیدی، کنفرانس بین‌المللی معماری، شهرسازی، عمران، هنر و محیط زیست*.
- صدر، روزبه (۱۳۹۹). *نگاهی به فعالیت هنری فرامرز پیلارام هنرمند فقید (رهیافتی هنرمندانه و نواز هنر خوش‌نویسی ایران)*، *روزنامه توسعه ایران*، شماره ۴۹۱، ۸-۱.
- علیمحمدی، جواد و پژوهش‌فر، پرنیا (۱۳۹۴). *تحلیل باز نمود رویکرد سنت‌گرا در آثار نقاشی‌خط دهه هشتاد ایران، نگره*، شماره ۳۵، ۷۹-۹۹.
- فتحی، لیدا و فریود، فریناز (۱۳۸۸). *سیر تحول نقوش پرنده و موجودات اساطیری بالدار در منسوجات آل‌بویه و سلجوقی، نگره*، شماره ۱۲، ۴۱-۵۱.
- کریمی‌ان، طیبه و سوری، نوشین (۱۳۹۴). *تاثیر باورها و ارزش‌ها در شکل‌گیری مکتب سقاخانه‌ای در ایران، کنفرانس ملی مطالعات هنر و پژوهش‌های علوم انسانی*.
- گروسی، عاطفه و کفش‌چیان، اصغر (۱۳۹۹). *بازخوانی آثار نقاشان سقاخانه از منظر آشناسازی شکوفسکی (منتخب آثار اویسی، قنبر یزوتبریزی)*، *پیکره*، شماره ۲۲، ۵۹-۷۲.
- مولوی بلخی، جلال‌الدین محمد (۱۳۸۷). *مثنوی معنوی*، جلد ۱ و ۴، تهران: کاروان.
- نامور مطلق، بهمن و کنگرانی، منیژه (۱۳۹۰). *گفتگومندی در ادبیات و هنر*، تهران: سخن.
- نیکویی، مرزگان؛ قوجه‌زاد، علیرضا؛ خدادادی‌مهابادی، معصومه و کاکاوند قلعه‌نویی، فاطمه (۱۳۹۸). *تطبیق مفهومی نماد ماهی در اساطیر، قرآن و مثنوی معنوی و کاربرد آن در آثار هنری، مطالعات هنر اسلامی*، شماره ۳۶، ۲۵۹-۲۷۸.
- ولی‌زاده، فاطمه (۱۳۹۶). *نقاشی‌خط در گذرگاه تاریخ معاصر ایران با محوریت تحلیل و مقایسه هنرمندان فرم‌گرا و کلاسیک در نقاشی‌خط معاصر، اولین کنفرانس ملی نمادشناسی در هنر ایران با محوریت هنرهای بومی*.

References

- Akbary, F. (2010). "Spiritual Insight & Geometric Codes". *Researches on mystical literature*, (4), 1-22, (Text in Persian).
- Alimohammady, J., Pazhouheshfar, P. (2016). "Analysis of Representation of Traditionalist Approach in the Iranian Calligraphic Painting in the 2000s". *Negareh Journal*, (35), 79-99, (Text in Persian).
- Amani, H., Balkhary, H., Jabbari, S. (2021). "Changing the Meaning in the Discourse of Contemporary Iranian Calligraphy from the Perspective of Critical Discourse Analysis". *Journal of Art and Civilization of the Orient*, (31), 51-62, (Text in Persian).
- Amraee, B. (2015). "Intersemiotic Analyses of relation between Form and Space". *Journal of Fine Arts*, 119(4), 25-36, (Text in Persian).
- Azar, I. (2017). "Geragent's Intertextuality theory". *Journal of literary criticism and stylistics research*, (3), 11-31, (Text in Persian).
- Azarkia, M. (2013). "The influence of calligraphy in the development of Islamic calligraphy art in the world arena". *The first national research and development conference in the third millennium*, Bani Ardalan, E., Yousefzadeh, J. (2020). "Semiotic analysis of Hossein Zinda Roudi's calligraphy works (based on Peirce's point of view)", *Journal of new achievements in humanities studies*, (17), 24-29, (Text in Persian).
- Baret, R. (1964). "Elements of semiology". *Elmi Farhangi Publishing Co.*
- Dadvar, A., Keshmiri, M. (2017). "Archaism: An Expressive Method for NeoTraditionalists (With Regard to Pioneers of Saqakhaneh School)", *Glory of Art quarterly (Jelve-y Honar)*, 9(2), 53-61, (Text in Persian).
- Emami, K. (1978). "Saqakhaneh". *Tehran: Museum of Contemporary Arts*, (Text in Persian).
- Fathi, L., Fardod, F. (2010). "Evolution process of birds and Sphinx in buyid and Seljuk dynasties textiles". *Negareh Journal*, (12), 41-51, (Text in Persian).
- Graham, A. (1963). *Intertextuality*. London: Routledge.
- Hosseini, M. (2016). "The historical mosques of khorasan". *Islamic Research Foundation of Astane Quds Razay*, (Text in Persian).
- Kafshchian, A., Garoossi, A. (2021). "Re-reading the artworks of Saqakhaneh painters from Shklovsky's defamiliarization perspective (selected artworks of Oveysi, Qandriz and Tabrizi)", *Paykareh Quarterly*, (22), 59-72, (Text in Persian).
- Karimian, T., Soury, N. (2016). "The effect of beliefs and values on the formation of Saqakhaneh School in Iran", *National Conference on Art Studies and Humanities Research*, (Text in Persian).
- Khorshidian, R., Zahedi, H. (2016). "The Saqakhaneh School: Post-Colonialism or Orientalism Perspective?". *Bagh-E Nazar*, (53), 41-52, (Text in Persian).
- Namvar Motlaq, B., Kangarani, M. (2012). "Negotiability in literature and art", Tehran: Sokhan publications, (Text in Persian).
- Nikoui, M. (2020). "A Conceptual Correspondence of the Symbol of Fish in Mythology, Holy Quran and Masnavi and Its Application in Artworks", *Research and scientific studies of islamic art journal*, (36), 259-278, (Text in Persian).
- Pakbaz, R. (2021). "Encyclopedia of art", Farhangmoaser publication, (Text in Persian).
- Rumi, J. (2008). "The mathnawi of mathnawi". *Caravan Publications*, (Text in Persian).
- Sadeghi, O. (2015). "Comparative Study of Representation of Iranian Traditional Spaces in Contemporary Painting and Architecture in the 1940s and 1950s", *International Conference on Architecture, Urban Planning, Civil Engineering, Art and Environment*.
- Sadr, R. (2021). "A survey of late Faramarz Pilegar's artistic activities", *Iran Tosee newspaper*, (491), (Text in Persian).
- Shateri, M. (2014). "Isfahan's jame mosque, the representation of hidden and visible sanctuaries", *Ather Journal*, (61), 67-91, (Text in Persian).
- Sharifye Zindashty, B. Ogy, R. (2009). "New and original school calligraphy in contemporary", *Monthly art moon book*, (135), 30-37, (Text in Persian).
- Shykh Mahdi, A., Ghomi Mostafa. (2011). "Post-modernism in the Saqqakhaneh school: the fusion of tradition and modernism", *Monthly art moon book*, (151), 120-127, (Text in Persian).
- Timuri, K. (2013). "The investigation of calligraphic mystery and calligraphic paintings through surveying Reza Mafi's works". *Roshd Magazine*, (37), 26-31, (Text in Persian).
- Valizadeh, F. (2018). "Naghshikhat in the pathway of Iran's contemporary history, targeting on the analysis and comparison of formal and classical artists in contemporary Naghashikhat", *The first national conference on symbology in Iranian art with a focus on native arts*, (Text in Persian).
- Zaka, Y. (1966). "The history of the changes and evolutions of Darfash and the symbol of the Iranian government from the beginning of the 13th century AH until today". *Art and People*, (31), 13-24, (Text in Persian).

URLs

- URL1. <https://artang.ir/wp-content/uploads/Horseman.jpg>
- URL2. https://cdn1.darz.art/DarzImages/Art-Work/de9637f2-4c31-4a0f-8fc4-100579e7642f/artwork_636655280591699860_thumb_370.jpeg
- URL3. https://cdn.yjc.ir/files/fa/news/1399/5/22/12391982_567.jpg
- URL4. https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcT7oopgFS2QIbZUnIdA7N-Her6JfER2D_khJ-Z30z3ULMDr2eIrDdPcV-iTc-QD9wPr6k5ZE&usqp=CAU

URL 5. <https://honargardi.com/wp-content/uploads/2019/10/Faramarz-Pilaram-painting-art-work.jpg>

URL6. <http://h-s-farshchian.blogfa.com/post/12>

URL7. https://irs01.wisgoon.com/irs01/94/5e/c1/4a/irs01_s3old_1577874606940432.jpg

URL8. <https://static.iqna.ir/1/editor/201403/8588053571391594439951017848.jpg>

URL9. <https://tehranauction.com/wp-content/uploads/2019/06/Tabrizi-Sadegh.jpg>

URL10. <https://tehranauction.com/auction/%d8%b5%d8%a7%d8%af%d9%82-%d8%aa%d8%a8%d8%b1%db%8c%d8%b2%db%8c-1396-1317-2/>

Glory of Art (Jelve-y-honar)

Alzahra Scientific Quarterly Journal

Vol. 15, No. 4, Winter 2023, Serial No. 41

Research Paper

<http://jjhjor.alzahra.ac.ir/>

A Study of Mythological, Traditional and Religious Motifs in Contemporary Calligraphy With Emphasizing The Works of Saqakhaneh Artists With an Intertextual Approach ¹

Afsoon Hooshiar ²

Mahtab Mobini ³

Received: 2022-05-28

Accepted: 2023-06-12

Abstract

Since the ancient times, art has been used as a medium to demonstrate emotions, beliefs and desires. Arts have always revealed various concepts of religion, myth, traditions and magic. Religion and myth have always had a direct relation with art at any time of human life. The

combination of art and calligraphy, which is the main theme of the present research, is not exclusive to Iran, but it is spread out from Japan and Far Eastern culture to letterism in Central Europe. Trying to create an interaction between calligraphy and painting is always the concern of many visual artists.

Such attempts of the foregoing artists have led to creating noticeably paramount and rich concepts, which has introduced a new version of art implied beyond the paintings. In other words, the capacity of Calligraphy could add new elements to paintings, neither of which is capable to convey individually. Artist's moods, experience and feelings could be manifested through a valve known as the form, through which the viewers can perceive the artists' moods, feelings and experience. Creating such an atmosphere is the exact philosophy and mission of Islamic art.

1. DOI: 10.22051/JJH.2023.40527.1800

The Present Paper is Extracted from the MA. Thesis by Afsoon Hooshiar, Entitled: " Researching mythological, traditional and religious motifs in contemporary calligraphy works with an emphasis on the works of artists of the Saqaqhana school with an intertextual approach".

2- MA., Department of Art Research, Payam Noor University of Art and Architecture, Tehran, Iran.

Email: afhooshiar@gmail.com

3- Associate Professor, Department of Art, Faculty of Art and Architecture, Payam Noor University, Tehran, Iran, Corresponding Author..

Email: m.mobini@pnu.ac.ir

This study have examined four art works of four selected artists, with regard to this hypothesis that basically the art of calligraphy has originated from Saqakhaneh School, which represents the traditional concepts of myth and religion as well as considering the intertext approach, I. the creation of an art work does not mean that artist has ignored the previous artistic works, but it shows the internalization of such art works in the artist's mind and their mingling with his /her ideas, which leads to creating a new form of art work. Saqakhaneh School mingles art and painting to create the tradition of calligraphy and modern painting, which in fact the Iranian nationalistic art. As Saqakhaneh artists searched for an approach to combine the historical art of Iran with the world's contemporary arts, the frequent presence of tradition, religion and myth-oriented paintings can be seen in the works of artists. Moreover, as the name of Saqakhaneh indicates, it has been inspired by the school of Ashura and Shiism. Due to this fact, their works can be considered as intertext theme, which is one of the critical approaches in the realm of Art and Literature; therefore, this attitude should be considered more significant.

The research question is: what mythological, traditional and religious motifs exist in the calligraphy works of Saqakhaneh school artists and what are the common and intertextual elements in these works? In the process of studying this research, the characteristics and reason of the formation of this flow, the type of symbols used in these works and their classification have been investigated. The purpose of this research is to identify the common elements and the type of influence and conceptual and intertextual transitions in the works of calligraphers of the Saqakhaneh school. The second goals of this research is identifying the place of this art and relationship of this art with two independent fields of painting and calligraphy, as well as the diversity of Saqakhaneh artists' views on the subject of custom, legend and religious components.

Using a descriptive-analytical method and a library collection approach, we have discovered that the examined works exhibit common traditional elements such as "Padlock," "Alam," "Panjeh," Iranian and traditional symbols like "Cypress," "Talismans," "Horses," "Miniatures," "Shekasteh Nastealiq," and mythological symbols such as "Lion" and "Sun." Traditional symbols are the most frequently employed elements in Saqakhaneh works, rooted in traditional Iranian art. An analysis of these artists' works reveals a close connection between calligraphy and painting, with the skillful integration of Iranian religious and cultural elements, ritual symbols, and traditional icons fostering a deep spiritual connection with the audience. For instance, artists like Zindarudi blend architectural elements and vibrant colors, creating works imbued with prayer hymns. The works of others are filled with profound secrets and wonders. Through a detailed analysis, it becomes apparent that their creative endeavors skillfully combine artistic taste with these elements, resulting in remarkable contributions to Iranian and global art. The artists of the Saqakhaneh School, driven by their nationalist spirit and a commitment to establishing a new artistic tradition, delved into the art of their ancestors to discover fresh sources of inspiration. Their intentionally created works draw from previous texts, utilizing mythology, legends, and religious and ethnic concepts to shape their artistic creations in an intercultural context. This approach has sparked interest from fellow artists and art enthusiasts. The amalgamation of various components has given the artists of this school a distinctive style, uniting Western artistic elements with the traditional aesthetics of "Ghahveh Khaneh" and transforming them into Islamic calligraphy. The strong intertextual presence in these works, along with the incorporation of past cultures through innovative approaches, can be seen as dynamic forces rejuvenating Islamic Iranian values for future generations.

Keywords: Calligraphy, Saqakhaneh school, Religious elements, Myth, Tradition