Manifestation of Art in Architecture and Urban Engineering

The Visual Language in Qajar Siyah Mashq and the Analysis of Cultural and Artistic Influences on Contemporary Iranian Graphic Design (Based on Gérard Genette's Theory)

1. Parisa Yazdani: Department of Art, Ki.C., Islamic Azad University, Kish Island, Iran

2. Salar Zohoori*: Department of Art, Ki.C., Islamic Azad University, Kish Island, Iran.

3. Abolfazl Davodiroknabadi: Department of Art, Ya.C., Islamic Azad University, Yazd, Iran

4. Mahmoud Dehghanharati: Department of Art, Ya.C., Islamic Azad University, Yazd, Iran

***Corresponding Author's Email Address: s_textile@iauyazd.ac.ir**

How to Cite: Yazdani, P., Zohoori, S., Davodiroknabadi, A., & Dehghanharati, M. (2025). The Visual Language in Qajar Siyah Mashq and the Analysis of Cultural and Artistic Influences on Contemporary Iranian Graphic Design (Based on Gérard Genette's Theory). *Manifestation of Art in Architecture and Urban Engineering*, 3(3), 1-21.

Abstract:

In recent years, contemporary Iranian art—particularly graphic design—has undergone remarkable and extensive transformations, as artists have strived to create an innovative visual language. One of the most significant of these efforts is the deliberate use of Qajar Siyah Mashq calligraphy in the creation of contemporary graphic works. This practice not only draws upon the rich traditions and culture of Iran but also forges a link between the past and the present, leading to the emergence of a multilayered, autonomous, and dynamic identity in art. As a form of visual art, graphic design employs traditional elements such as calligraphy to reinterpret cultural, historical, and social concepts in a contemporary framework. In this study, drawing specifically on Gérard Genette's theory of Transtextuality—which builds upon the earlier notion of Intertextuality proposed by Julia Kristeva—the influence of Qajar calligraphy on contemporary Iranian graphic design is examined. The aim is to explain how traditional written elements are transformed into a new and inspiring visual language that, while preserving cultural authenticity, also aligns with contemporary artistic and communicative needs. The study concludes that the interaction between tradition and modernity can provide a foundation for the emergence of a creative visual language that distinguishes contemporary Iranian graphic design from other styles and imbues it with a unique cultural depth.

Keywords: Transtextuality, Qajar Siyah Mashq, contemporary Iranian graphic design, Gérard Genette, visual language.

Received: 18 April 2025

Revised: 30 August 2025

Accepted: 07 September 2025

Published: 15 October 2025

Copyright: © 2025 by the authors. Published under the terms and conditions of Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) License.

تجلی هنر در معماری و شهرسازی

زبان بصری در سیاه مشق قاجار و تحلیل تأثیرات فرهنگ و هنری بر گرافیک معاصر ایران (بر اساس نظریه ژرار ژنت)

۱. پریسا یزدانی: گروه پژوهش هنر، واحد بین الملل کیش، دانشگاه آزاد اسلامی، جزیره کیش، ایران

۲. سالار ظهوری*: گروه پژوهش هنر، واحد بین الملل کیش، دانشگاه آزاد اسلامی، جزیره کیش، ایران. (نویسنده مسئول)

۳. ابوالفضل داودی رکن آبادی: گروه پژوهش هنر، واحد یزد، دانشگاه آزاد اسلامی، یزد، ایران

۴. محمود دهقان هراتی: گروه پژوهش هنر، واحد یزد، دانشگاه آزاد اسلامی، یزد، ایران

*پست الکترونیک نویسنده مسئول: s_textile@iauyazd.ac.ir

نحوه استناددهی: یزدانی، پریسا.، ظهوری، سالار.، داودی رکن آبادی، ابوالفضل.، و دهقان هراتی، محمود. (۱۴۰۴). زبان بصری در سیاه مشق قاجار و تحلیل تأثیرات فرهنگ و هنری بر گرافیک معاصر ایران (بر اساس نظریه ژرار ژنت). *تجلی هنر در معماری و شهرسازی*، ۳(۳)، ۲۱-۱.

چکیده

در سال‌های اخیر، هنر معاصر ایران، به‌ویژه گرافیک، دستخوش تحولاتی چشمگیر و گسترده شده و هنرمندان کوشیده‌اند زبان بصری نوینی خلق کنند. یکی از مهم‌ترین این تلاش‌ها، بهره‌گیری آگاهانه از خوشنویسی قاجار، به‌ویژه سیاه‌مشق‌ها، در خلق آثار گرافیکی معاصر است. این امر نه‌تنها ریشه در سنت و فرهنگ غنی ایرانی دارد، بلکه با ایجاد پیوندی میان گذشته و حال، به هویتی چندلایه، مستقل و پویا در هنر منجر می‌شود. گرافیک به‌عنوان شکلی از هنرهای تجسمی، با استفاده از عناصر سنتی مانند خط، به بازتعریف مفاهیم فرهنگی، تاریخی و اجتماعی در قالبی معاصر می‌پردازد. در این پژوهش، با تکیه دقیق بر نظریه ترامتنیت ژرار ژنت، که در ادامه نظریه بینامتنیت جولیا کریستوا مطرح شده، تأثیر حضور خوشنویسی قاجار در گرافیک معاصر ایران بررسی می‌شود. هدف، تبیین چگونگی تبدیل عناصر نوشتاری سنتی به یک زبان بصری جدید و الهام‌بخش است که ضمن حفظ اصالت فرهنگی، با نیازهای هنری و ارتباطی روز نیز هماهنگ باشد. نتیجه آن است که تعامل سنت و مدرنیته می‌تواند بستری برای شکل‌گیری زبان تصویری خلاقانه‌ای فراهم آورد که گرافیک معاصر ایران را از سایر سبک‌ها متمایز می‌سازد و به آن عمق فرهنگی ویژه‌ای می‌بخشد.

کلیدواژگان: *ترامتنیت، سیاه مشق قاجار، گرافیک معاصر ایران، ژرار ژنت، زبان بصری.*

تاریخ دریافت: ۲۹ فروردین ۱۴۰۴

تاریخ بازنگری: ۸ شهریور ۱۴۰۴

تاریخ پذیرش: ۱۶ شهریور ۱۴۰۴

تاریخ انتشار: ۲۳ مهر ۱۴۰۴

مجوز و حق نشر: © ۱۴۰۴ تمامی حقوق انتشار این مقاله متعلق به نویسنده است. انتشار این مقاله به‌صورت دسترسی آزاد مطابق با گواهی (CC BY-NC 4.0) صورت گرفته است.

مقدمه

با پیدایش هنرهای تعاملی و نوین همانند گرافیک در دهه‌های اخیر و راه‌یابی آن به قلمرو هنر جدید؛ شکل نوینی از تعامل فرهنگی و هنری خودنمایی کرد. این تعامل در برخی از موارد به روابط مابین متون بصری و هنری نیز اشاره دارد. در زبان بصری هنری، ارزش و اهمیت آثار پیشین در مقام متن پیشین و پرورش ایده‌ای نو به خالق اثر هنری قرار دارد و خالقان هنرهای امروزی و از جمله هنرهای تعاملی با گرایش‌های متفاوت و با نگاه به پیشینه هنری خود، اثر هنری را می‌آفرینند که متأثر از نسل پیشین خود است. بینامتنی به معنی شکل یافتن متنی جدید بر اساس متون معاصر یا قبلی است به‌طوری‌که متن جدید فشرده‌ای از تعدادی از متون که مرز بین آن‌ها محو شده است و ساختارش به شکلی تازه شود و به‌طوری‌که از متون قبلی چیزی جز ماده آن باقی نمانده است و اصل آن در متن جدید پنهان شده و تنها افراد خبره توان تشخیص آن را داشته باشند. در این میان ژرار ژنت[1] که از نظریه‌پردازان بنام جهان است نظریه بینامتنیتی کریستوا را گسترش داد و نظریه ترامتنیت[2] را مطرح کرد که بسیار جامع‌تر و گسترده‌تر از بینامتنیت[3] بود. از نظریه ترامتنیت ژنت در پیداکردن رابطه مابین آثار هنری بسیار می‌توان استفاده کرد. به طور مثال آثار خوشنویسی دوره قاجار با گرافیک معاصر ایران.

در دوره قاجار هنر و علی‌الخصوص به اوج شکوفایی خود رسید و بزرگانی همچون کلهر با ساختارشکنی‌هایی که در قواعد خط و خوشنویسی ایجاد کردند، سبب الگوبرداری نسل‌های بعدی هنری از این‌همه جسارت و نوگرایی شدند. سیاه‌مشق‌های هنرمندان قاجار نقطه عطف هنر نو با هنر سنتی ایرانی است که در حین حفظ زیبایی اثر کم‌کم کارکرد خط را تغییر داده و آن را از نگارش صرف و خشک حروف به فرم‌های قابل‌تأمل تبدیل کردند. در راستای تعامل‌گرایی هنرهای دهه‌های مختلف اگر با نگاه ژنت به ماجرا نگاه کنیم در می‌یابیم که باتوجه‌به اینکه هر متنی پیش متن، متن خود می‌باشد و بر متن پسین خود اثر می‌گذارند.

هنرهای عمومی و نو مانند گرافیک بدون بهره‌گیری از متون پیشین خود امکان رشد و ارتقا و حتی زایش را ندارند و در کل هنر پیشین در هر فرهنگ، نوایی از سنت و فرهنگ را به همراه دارد که می‌تواند آغاز و سرمشقی به جا برای هنرهای نو و مردمی باشد. ازاین‌رو با نگاه ژنتی سعی به بررسی رابطه ترامتنی مابین آثار دو عصر تاریخی و هنری ایران به‌مثابه دو متن تصویری می‌پردازیم. یکی از اهداف این تحقیق، فراهم‌آوردن نگرشی عمیق در زمینه اندیشه‌های هنرمندان نوگرا است تا با تحلیل این جنبه‌ها، زمینه‌ساز خلق آثاری شوند که پیوندی معنادار با متون گذشته خود برقرار می‌کنند.

پژوهش حاضر به بررسی تطبیقی هنر ایرانی در دو دوره تاریخی مختلف می‌پردازد و تلاش دارد تا تأثیرات اجتماعی، فرهنگی و سیاسی بر شکل‌گیری و تحول این هنرها را تحلیل کند. با استفاده از نظریه‌های معاصر، به‌ویژه نظریه ژنت، سعی خواهیم کرد تا ارتباطات عمیق میان آثار هنری و زمینه‌های تاریخی – اجتماعی آن‌ها را شناسایی کنیم و به چالش‌های موجود در این روند بپردازیم. این پژوهش می‌تواند به درک بهتر از چگونگی تحول هنر ایرانی و تأثیرات متقابل آن با جامعه کمک کند.

روش تحقیق

این پژوهش به روش تحلیل کیفی و تطبیقی و بر مبنای رویکرد نظریه‌محور انجام شده است. روش کار شامل چند مرحله اصلی است:

[1]. Gérard Genette
[2]. *Transtextuality*
[3]. Intertextuality

مطالعه منابع مکتوب و تصویری: ابتدا منابع نظری مربوط به مبانی بینامتنیت و ترامتنیت، به ویژه آثار ژرار ژنت و دیگر نظریه‌پردازان مرتبط، گردآوری و تحلیل شد. همچنین، نمونه‌های خوشنویسی دوره قاجار (خصوصاً سیاه‌مشق‌ها) و آثار گرافیک معاصر ایران که در آن‌ها از عناصر سنتی استفاده شده بود، به‌دقت بررسی شدند.

تحلیل تطبیقی آثار هنری: نمونه‌هایی از سیاه‌مشق‌های برجسته قاجاری و آثار گرافیکی معاصر که به نوعی بازتاب این سنت بصری هستند، به روش تحلیل محتوای کیفی مقایسه شدند. تمرکز اصلی بر کشف عناصر فرمی، ترکیبی و معنایی مشترک یا تحول‌یافته در این آثار بود.

کاربست نظریه ترامتنیت ژنت: با استفاده از مفاهیم ترامتنیت (به‌ویژه بیش‌متنیت و پیرامتنیت)، چگونگی پیوند آثار معاصر با خوشنویسی قاجاری تحلیل شد. این تحلیل بر مبنای شناسایی ردپای متون پیشین (سیاه‌مشق‌ها) در متون جدید (گرافیک معاصر ایران) انجام شد.

رویکرد توصیفی-تحلیلی: پژوهش با روش توصیفی-تحلیلی به تبیین مصادیق ارتباط بین آثار گذشته و معاصر پرداخته است، به نحوی که بتواند فرآیندهای انتقال، تغییر و بازآفرینی عناصر هنری را نشان دهد.

روش گردآوری داده‌ها: داده‌ها از طریق مطالعه کتابخانه‌ای، تحلیل آثار هنری موجود در موزه‌ها، مجموعه‌های خصوصی، منابع اینترنتی معتبر، مقالات علمی داخلی و خارجی و بررسی مستقیم آثار گرافیست‌های معاصر ایرانی جمع‌آوری شده است.

محدودیت پژوهش: محدودیت‌هایی مانند در دسترس نبودن برخی از آثار اصلی خوشنویسی قاجاری یا نمونه‌های کامل گرافیکی معاصر با محوریت سیاه‌مشق، پژوهش را تا حدودی تحت تأثیر قرار داده است.

پیشینه پژوهش

در مقاله ترامتنیت مطالعهٔ روابط یک متن با دیگر متن‌ها (نامور مطلق، ۱۳۸۶)، به ارتباط یک متن با متن‌های دیگر پرداخته است که از نظر او از موضوعات مهمی است که با ساختارگرایی و پساساختارگرایی مورد توجه پژوهشگرانی چون کریستوا، بارت، ریفاتر، ژنت و... قرار گرفته است. نامور مطلق اشاره می‌کند که جولیا کریستوا نخستین‌بار در دهه ۱۹۶۰ اصطلاح بینامتنیت را برای هر نوع ارتباط میان متن‌های گوناگون مطرح کرد. پس از آن ژرار ژنت با گسترش دامنه مطالعاتی کریستوا هر نوع رابطه میان یک متن با متن‌های دیگر یا غیر خود را با واژه جدید ترامتنیت نام‌گذاری نمود و آن را به پنج دسته تقسیم کرد که بینامتنیت یکی از اقسام آن محسوب می‌شود. اقسام دیگر ترامتنیت عبارت‌اند از: سرمتنیت[1]، پیرامتنیت[2]، فرامتنیت[3] و بیش‌متنیت[4] که هریک تقسیم‌بندی‌های دیگری را شامل می‌شود. از این میان بینامتنیت و بیش‌متنیت به رابطه میان دو متن هنری یا می‌پردازد و سایر اقسام ترامتنیت به رابطه میان یک متن و شبه متن‌های مرتبط با آن توجه دارد.

[1]. Architextuality
[2]. Paratextuality
[3]. Metatextuality
[4]. Hypertextuality

هم چنین در مقاله‌ای دیگر، تحت عنوان مطالعهٔ ترامتنی قربانی‌کردن ابراهیم «نقاشی‌های رامبراند و فرشچیان» به این نکته مجدداً اشاره کرده‌اند که چگونه دو اثر معروف از دو هنرمند می‌توانند با یکدیگر دارای روابط ترامتنی باشند (1). این رویکرد و روش کمک می‌کند تا بدون اینکه از جهان متنی نقاشی‌ها عبور نماییم، نسبت آن‌ها را تبیین نماید. همچنین در همین نسبت‌ها می‌توان از اصالت هر یک از آثار نیز آگاهی حاصل نمود. در اینجا نویسندگان متذکر شده‌اند

در این میان در مقاله جستاری درباره آشنایی‌زدایی در سنت خوشنویسی ایران (مطالعه موردی آثار سیاه مشق میرزا غلامرضا اصفهانی) (2)، موضوعی جذاب و مرتبط با پژوهش حاضر مطرح می‌شود که باید اشاره کرد که از میان گرایش‌های خوشنویسی می‌توان به سیاه مشق قاجاری از نوع کارهای میرزا غلامرضا اصفهانی اشاره کرد که در آن‌ها جلوه‌های بصری فرم‌گرایانه در این آثار بر خوانش ادبی آن ترجیح داده شده است. در سیاه مشق‌های میرزا غلامرضا، بعضاً کاربرد مرسوم نوشتار در درجه دوم اهمیت قرار گرفته یا به‌کلی نادیده گرفته شده. در اینجا نویسنده می‌کوشد تا به این نکته اشاره کند که خط در ذات خود (مانند هر مجموعه نظام‌مندی از نشانگان دیداری) فارغ از ساختار الفبایی و آوایی و دستور نگارش آن بی اتکا به سیطره متن از لحاظ صرفاً فرمالیستی حائز ارزش‌هایی است که می‌توان به شکلی مستقل و با هویتی یکتا به آن نگریست.

در ادامه برای بررسی روند مطالعاتی در مقاله، تأثیر تغییرات اجتماعی بر یک‌صد سال گرافیک معاصر ایران (3)، این موضع مطرح می‌شود که در سراسر دوره زیست اجتماعی بشر، تأثیر تغییرات اجتماعی همواره دیده شده است و جامعه‌شناسان نامدار جهان بدان پرداخته و معیارهایی چون فراگیری، اثرگذاری، بروز در محدوده زمانی خاص و استمرار داشتن را، برای آن متصور شده‌اند. گرافیک گی روشه هم به‌عنوان جریان زنده هنری، در جایگاه بازنمایی پدیده‌های پیرامونی، از تأثیر تغییرات اجتماعی مبرا نبوده است. او به این موضوع اشاره کرده است که تغییرات اجتماعی تأثیرگذار بر یک‌صد سال گرافیک معاصر و باتوجه‌به نظریه تغییر اجتماعی گی روشه، مهم‌ترین رخدادهای متأثر از تغییرات اجتماعی گرافیک معاصر ایران را کاوش کرده است.

در مقاله مقایسه تعادل بصری در گرافیک خط نستعلیق؛ شیوه صفوی و معاصر با تکیه بر آثار میرعماد و غلامحسین امیرخانی (4) نیز به این نکته اشاره کرده‌اند که خط نستعلیق نشانه‌ای بارز از طبع و سلیقه زیبایی‌شناختی ایرانیان و بی‌شک زیباترین و ظریف‌ترین خط در میان خطوط اسلامی است، تا جایی که آن را «عروس خطوط اسلامی» نامیده‌اند. در این مقاله، تعادل از جنبه‌های مختلف در آثار دو خوشنویس مشهور شیوه صفوی (میرعماد و معاصر امیرخانی) در شکل ظاهری حروف، چینش کلمات و ترکیب آن‌ها در قالب‌های مختلف خوشنویسی بررسی شده است. این بررسی‌ها به تأثیر تغییرات در گرافیک معاصر انجامیده است که در نهایت نویسندگان به این تأثیر این‌گونه اشاره می‌کنند که همان‌گونه که خط عمود بر پایه خط افق، معیار اساسی سنجش در خط نستعلیق برای بررسی و تحلیل تعادل است. برقراری تعادل در تک‌تک حروف و کلمات نسبت به مرکز ثقل و نشیمنگاه، توسط مبدعان خط نستعلیق به‌دست‌آمده است. مجموعه بررسی‌های صورت‌گرفته در حوزه خط بسیار بر میزان تحولات عرصه گرافیک تأثیرگذار است چرا که خط و خوشنویسی یکی از ارکان بسیار مهم در ساختاربندی هر ترکیب زیبای گرافیکی است.

مبانی نظری

بر اساس نظریه ژنت هیچ متنی بدون پیش متن نیست و فی‌الواقع همه متون به‌گونه‌ای زنجیروار به هم اتصال ناگسستنی دارند و خلق هر متن مدیون پیش متن خود می‌باشد. بر اساس این نظریه هیچ متنی به طور مستقل خلق نمی‌شود، بلکه همواره در شبکه‌ای از متن‌های جهان نشانه‌ای شکل می‌گیرد. در ابتدا نظریه

بینامتنیت توسط جولیا کریستوا در دهه ۱۹۶۰ بیان شد و بعدها ژنت این نظریه را گسترش داد و ترامتنیت را عنوان کرد که بینامتنیت کریستوایی را زیر مجموعه خود قرار می‌داد. رویکرد جولیا کریستوا در تقابل متن‌های گوناگون مطرح شد. بینامتنیت در نزد کریستوا به‌عنوان روشی برای بازدید عناصر برگرفته از متن‌های دیگر نمی‌باشد، بلکه برای تبیین وضعیتی نو مورد استفاده قرار می‌گیرد. رولان بارت نیز از دیگر چهره‌های حوزه نقد بوده است که مسئله «بینامتنیت خوانشی» را مطرح کرد. بدین معنا که هر متنی بر مبنای متن‌های پیشین خوانده می‌شود. در این میان نسل دومی هم دارای نظریاتی بودند، ژنی و ریفاتر که بر خلاف نسل اول بر تأثیرپذیری متن‌ها از متن‌های گذشته تأکید کردند پس از ایشان ژرار ژنت با گسترش دامنه مطالعاتی کریستوا و دیگر نظریه‌پردازان هر نوع رابطه میان متن با متن‌های دیگر یا غیر خود را با واژه «ترامتنیت» نام‌گذاری نمود. در بین آثار هنری نیز روابط ترامتنیتی وجود دارند و آثار هرگز به‌صورت مستقل و منفرد خلق نمی‌شوند. گاهی بر هم تأثیر می‌گذارند و گاهی نیز از هم تأثیر می‌پذیرند برای مثال آثار خوشنویسی قاجار و سیاه مشق‌های آن دوره سرمشق و الگویی برای هنرمندان گرافیست معاصر ایرانی شد و در واقع خوشنویسی پیش متن گرافیک معاصر ایران شد.

ژرار ژنت

ژرار ژُنت در پاریس متولد شد و در محیط اکول نرمال سوپریور پرورش یافت و در سال ۱۹۵۴ از آنجا در ادبیات کلاسیک لیسانس خود را گرفت (5). ژرار ژنت، نظریه‌پرداز و روایت‌شناس برجسته فرانسوی، به خاطر آثارش در زمینه روایت‌شناسی و نظریه ادبی شناخته می‌شود. او با ارائه مفاهیمی مانند ترامتنیت، پیرامتنیت و نظم روایی[1]، تأثیر بسزایی بر مطالعات ادبی و روایت‌شناسی داشته است.

ژنت در کتاب «*گفتمان روایت: گفتاری در باب روش*» به بررسی ساختار و عناصر روایت می‌پردازد و با ارائه مفاهیمی مانند زمان روایی[2]، وجه روایی[3] و صدا روایی[4]، به تحلیل چگونگی شکل‌گیری و انتقال داستان کمک می‌کند (6). او همچنین در کتاب «*آستانه‌ها*» یا همان «*پیرامتنیت*» به بررسی عناصر حاشیه‌ای متن، مانند عنوان، مقدمه و یادداشت‌ها، می‌پردازد و نشان می‌دهد که چگونه این عناصر، درک و تفسیر متن را تحت تأثیر قرار می‌دهند (7).

یکی از مهم‌ترین مفاهیم ژنت، «ترامتنیت» است که به روابط بین متون مختلف اشاره دارد. او پنج نوع ترامتنیت را شناسایی می‌کند: بینامتنیت، پیرامتنیت، فرامتنیت، سرمتنیت و بیش‌متنیت (Genette, ۱۹۹۷, ۱-۲). این مفهوم، به درک چگونگی تأثیر متون بر یکدیگر و شکل‌گیری معنای جدید کمک می‌کند.

بینامتنیت

بینامتنیت، به‌عنوان یکی از مفاهیم کلیدی در نظریه ادبی و روایت‌شناسی، به روابط پیچیده و چند لایه بین متون مختلف اشاره دارد. این مفهوم که توسط ژرار ژنت به‌عنوان یکی از پنج نوع ترامتنیت معرفی شد، به حضور آگاهانه یا ناخودآگاه یک متن در متن دیگر اشاره می‌کند.

به بیان ساده‌تر، بینامتنیت به این معناست که هیچ متنی به تنهایی و بدون ارتباط با متون دیگر وجود ندارد. هر متنی، به نوعی، حاصل تعامل و گفت‌وگو با متون پیشین است. این تعامل می‌تواند به صورت‌های مختلفی مانند نقل قول مستقیم، اشاره غیرمستقیم، تقلید سبک، پارودی یا حتی تغییر شکل یک متن دیگر رخ دهد.

[1]. Narrative Order
[2]. Narrative Time
[3]. Narrative Mood
[4]. Narrative Voice

جولیا کریستوا، در کتاب «*قدرت وحشت*» به این مورد اشاره می‌کند که بینامتنیت صرفا به معنای منبع یابی نیست بلکه به معنای بازنویسی و دگرگون سازی متن پیشین است (8).

تزوتان تودوروف (۱۹۸۱) در توضیح اندیشهٔ باختین می‌گوید «هیچ سخنی تهی از وجهی بینامتنی نیست [...] هر سخنی از وجود حداقل دو عامل حکایت می‌کند و بنابراین مبین گفتگویی بالقوّه است». اندیشه‌های میخائیل باختین توسط جولیا کریستوا به شکل بینامتنیت مطرح شد. کریستوا اصطلاح بینامتنی را به‌عنوان گذر از یک نظام نشانه‌ای به‌نظام نشانه‌ای دیگر توصیف می‌کند» (9). از دیدگاه کریستوا «یک متن جایگشت متون و بینامتنیتی در فضای یک متن مفروض است که در آن گفته‌های متعدد برگرفته از دیگر متون با هم مصادف شده و یکدیگر را خنثی می‌کنند.» متون برساخته از آن چیزی هستند که گاه متن فرهنگی (اجتماعی) نامیده می‌شود؛ یعنی همهٔ آن گفتمان‌ها و شیوه‌های سخن‌گفتنی که به شکل نهادینه، ساختارها و نظام‌های سازندهٔ فرهنگ را ایجاد می‌کنند. از این منظر متن یک موضوع منفرد و مجرد نبوده؛ بلکه تدوینی از متنیت فرهنگی است. متن فردی و متن فرهنگی هر دو از یک سازمایهٔ متنی ساخته شده و قابل‌تفکیک از یکدیگر نیستند (آلن، ۲۰۰۰). به بیان دیگر «هیچ متنی آزاد از متون دیگر نیست.» (10). از دیدگاه بارت هر متنی یک «درون متن» است. متن هم‌زیستی معناهای مختلف با هم نیست؛ بلکه گذرگاهی است برای مواد و تجارب گوناگون که در شاهراه متن با هم تلاقی می‌کنند (9).

ترامتنیت

ترامتنیت دستگاه تازه و پیچیده‌ای است که نزد هیچ یک از نظریه‌پردازان بینامتنیت سابقه نداشته و این نظریه تازه می‌کوشد تا همه ارتباطات میان متنی را زیر پوشش خود قرار دهد. ژنت در این باره می‌نویسد: «ترامتنیت هر چیزی که پنهانی یا آشکار یک متن را در ارتباط با دیگر متن‌ها قرار دهد است».

نظریهٔ ترامتنیت ژنت، کامل‌تر از نظرات بینامتنی دیگران است. چرا که «ژنت با طرح ترامتنیت قصد داشت تا هرگونه رابطه‌ای که یک متن با متنی غیر از خودش برقرار می‌کند را شناسایی، دسته‌بندی و مطالعه نماید؛ بنابراین ترامتنیت خود چیزی نیست مگر مجموعه انواع روابط میان متن‌ها که یکی از آنها بینامتنیت است» (11) ژنت این اصطلاح را در کتاب الواح بازنوشتی خود مطرح می‌کند. در لغت‌نامه انگلیسی آکسفورد، واژه لوح بازنوشتی را به‌عنوان «یک کاغذ پوستی یا نظایرش که دو بار بر آن نوشته شده و نوشته اصلی پاک شده است، تعریف می‌کند. الواح بازنوشتی نشانگر لایه‌های نوشتارند و استفاده ژنت از این اصطلاح حاکی از موجودیت ادبیات دوم درجه (متنی برگرفته از یک متن پیش از خود) است، یعنی ادبیات به‌عنوان بازنویسی غیراصیل آنچه پیش‌ازاین نوشته شده است» (12).

ژنت در آغاز کتاب الواح بازنوشتی، پنج دسته از تناسبات و عواملی را که در پذیرش و دریافت معنای متون نقش دارند را از هم جدا کرد و هر یک را شکلی این از مناسبات تعالی دهنده متن خواند. «این مناسبات دلالت معنایی متن را آشکار می‌کنند و بیش از این، موجب تعالی معنای آن هم می‌شوند» (13).

روش تحقیق

جهان متن به‌مثابه اثری هنری و روابط بینامتنیت

پساساختارگرایی از زبان و در بررسی‌های ساختار زبان شروع، و آن گاه وارد گفتمان پست‌مدرنیسم شده است. به این معنا که ادبیات؛ چون همیشه، آغازگر تغییرات عظیم و دوره‌ای تاریخ‌ساز شده است. جهان متن و روابط بینامتنیت نیز حاصل این دوره است. این دو مقوله با واردشدن در بحث‌های زبان‌شناسی، در آرای بارت نیز جایگاه ویژه‌ای یافتند.

بارت معتقد است که متن‌ها با یکدیگر در گفتگویی بی‌آغاز هستند. گفتگویی که بی انجام نیز می‌ماند. متن از بافت تشکیل شده است text نیز به‌نوع پارچه بازمی‌گردد textus یا text مأخوذ از آن است، به معنی «در هم بافته» است (14). هر متنی یک بافت درهم‌پیچیده از بافت‌های دیگر است متن ازنظر بارت همان «اثر هنری» است که با اثر به معنی عام آن متمایز است و وجه تمایز آن منحصر بودن متن است. این یگانگی در بافت متن آشکار می‌گردد، زیرا، اثر هنری دارای بافت زند و پویا با نیروی زایش معنا است. ازاین‌رو، متن قابلیت تأویل‌های بی‌شمار دارد. حتی می‌توان گفت تکرار گذشته همیشه گذشته را دگرگون می‌کند، چراکه گذشته همان قدر در حال ایجاد است که اکنون. این ذات زندگی حتی در گذشته است، چیزی که تجربه می‌شود زنده و پویاست و ضرورت می‌پذیرد (15).

ژنت پس از یک فرایند عنوان گزینی، در پایان واژهٔ ترامتنیت را برای مجموعهٔ مباحث بینامتنیت بر می‌گزیند. نزد ژنت، ترامتنیت در برگیرندهٔ کلیهٔ روابط یک متن با متن‌های دیگر است. چنان که خودش در نخستین صفحه *«الواح بازنوشتی»* پس از بحث درباره نام‌گذاری این روابط و در نتیجه پیشنهاد واژه ترامتنیت می‌گوید: ترجیحاً امروز به‌طورکلی می‌گویم که این مسئله ترامتنیت، یا استعلای متنی متن است که پیش‌تر به طور کلان چنان تعریف کرده‌ام: «هر چیزی که پنهانی یا آشکار متن را در ارتباط با دیگر متن‌ها قرار می‌دهد».

چنان که گفته شد، ترامتنیت دارای پنج گونه می‌باشد. پیش از پرداختن به هر یک از این‌گونه‌ها بی‌فایده نخواهد بود تا گفته شود ژنت در سه اثر خود یعنی: *الواح بازنوشتی*، *آستانه‌ها*، *مقدمه‌ای بر سرمتنیت*، به طور مستقیم به ترامتنیت پرداخته است. در *الواح بازنوشتی* که کتاب او در مورد بیش متنیت است و تقسیم‌بندی اصلی و مشهور خود مبنی بر پنج گونه ترامتنیت را در آن کتاب ارائه می‌دهد، به‌تفصیل به بیش‌متنیت و انواع آن پرداخته است به همین دلیل بیش‌متنیت ژنتی حجم گسترده تحقیقات او را به خود اختصاص می‌دهد (16).

در این میان آثار هنری به‌عنوان متن بصری شناخته می‌شوند و همان‌گونه که متون ادبی بر هم اثر می‌گذارند و از هم اثر می‌پذیرند، آثار هنری نیز در این ساختار جای می‌گیرند. بر اساس نظریه ترامتنیت و بینامتنیت هیچ اثر هنری نمی‌تواند بدون اثرپذیری از متن پیشین خود باشد و همه آثار به‌گونه‌ای زنجیروار به هم متصل هستند. مهم‌ترین مباحث هنر پست‌مدرن، ارتباط میان اثر هنری با آثار دیگر و مخاطب است.

ازاین‌رو این تعامل چندسویه در برخی از هنرها بیش از باقی هنرها دیده می‌شود. به طور مثال روحیه تعامل‌جویانهٔ گرافیک، در هر عصری و در هر فرهنگی قابل‌مشاهده است و این خود از نشانه‌های پست‌مدرنیسم است. از طرف دیگر ایجاد ارتباط با مخاطب در نوع هنرهایی به‌مانند گرافیک سبب شناخت مخاطبان از المان‌های اجتماعی و فرهنگی خود می‌شود و شبکه‌ای از روابط برون‌متنی و تصویری و البته انسانی و فرهنگی را بدون درنظرگرفتن زمانه و جغرافیای افراد یک مرزوبوم ایجاد می‌کند. در این نمی‌توان از اثرپذیری این هنر از آثار هنری پیشین خود صرف‌نظر کرد چرا که ماهیت گرافیک ارتباط محور بودن آن است. پس آثار گرافیکی را یک متن در نظر بگیریم باتوجه‌به نظریه ژنت و دیگر نظریه‌پردازان تحت‌تأثیر آثار دوره‌های پیشین خود حتی در ژانرهای دیگر هنری می‌تواند باشد.

بحث و بررسی

خوشنویسی

در مقاطع مختلف تاریخی از بین انواع هنرهای سنتی ایران، خوشنویسی به دلیل آنکه به‌عنوان محملی برای آیات مصحف الهی و احادیث مورد استفاده قرار می‌گرفت، بیش از سایر هنرها مورد عنایت و توجه خاص قرار داشت. خوشنویسی در طول سیزده قرن با فراز و نشیب فراوان از نظر کیفی به سطحی دست‌یافت که به‌عنوان معیار و شاخص هنر قدسی و آئینی تلقی گردید. مطالعات انجام شده در حوزه زیباشناسی خط هر چند بسیار محدود و انگشت‌شمار هستند؛ اما زمینه را برای پژوهش درباره گرایش‌های فرمالیستی در خوشنویسی هموار کرده‌اند.

در هنرهای تجسمی و کاربردی و به طور اخص خوشنویسی هنرمندان در بسیاری از مقاطع تاریخ هنر ایران نگاهی متفاوت به قیود صلب قوانین موضوعه داشته و با ظرافتی خاص جلوه‌های این امر را در آثار خود به نمایش نهاده‌اند. بر اساس نظریه صورت‌گرایی در هنر «آثاری از تاریخ هنر که به جنبه بازنمایی یا فرانمایی خود شهره‌اند» نیز در اصل به دلیل خصوصیات فرمی خود محل توجه بوده‌اند چرا که ویژگی‌های بازنمودی و بیانی آنان برخلاف تصور نظریه‌پردازان معتقد به نظریه‌های بازنمایی و فرانمایی هنر، نه صفات ذاتی بلکه صرفاً صفات عرضی آنها هستند از این بابت که تنها صفات ذاتی آنان همانا صورت، فرم یا ساختار صوری آن‌هاست (17).

تطابقی که مابین خوشنویسی سنتی ایران و نظریه فرم گرایان غیر از جنبه‌های بیان‌گرانه و با رویکردی معناگریز و همچنین هویتی مستقل وجود دارد، از این نظر حائز اهمیت است که این نگاه نو در تقابل با عملکرد متعارف خط به‌عنوان یک جایگاهی آسوده برای خط قرار می‌گیرد. هویت آواها و کلمات را در خط می‌توان مشاهده کرد و کالبدی مشخص را برای آن می‌سازد و خوشنویسی صورتی محسوس از ذوق را به آن دو عرضه می‌کند.

اگر چه در هنر خوشنویسی سنتی ایران قواعد و قراردادها سبب ایجاد چهارچوب‌هایی برای آن شده است؛ اما بداهه نویسی‌ها همواره سبب گسست این الزامات و شاخص شدن خوشنویسی در هنر سنتی ایران شده است.

از آثار به جای مانده از هنرمندانی همچون میرزا غلامرضا اصفهانی برمی‌آید که انگار اینان گام خود در روش نوشتاری تغییر داده و این نگاه نوآورانه ایشان در استفاده از گرایش‌های تزیینی خط در سیاه مشق، فصل جدیدی را در سیر تاریخی تطور هنر معاصر ایران گشوده است. جلوه‌های فرم‌گرایانه خط می‌توانند تعبیری از آشنازدایی را در هنر خوشنویسی به وجود آورند و همچنین سیاه مشق در تقابل با صورت‌های کلاسیک قرار می‌گیرد. در باور عموم جای گرفته است که خوشنویسی به لحاظ ماهیت هنری قاعده‌مند و متکی به مهارت‌های خوشنویس، سبب ایجاد تفکری نادرست گشته است که هر چقدر ماهرانه‌تر و متبحرانه‌تر خلق شود، لزوماً از با هنری مطلوب‌تری برخوردار خواهد بود.

در اواخر دوره قاجار، برخی از خوشنویسان مانند میرزا غلام‌رضا ساختارشکنانه به خلق آثاری پرداختند که امروزه سرمشق و پایه هنرهای جدیدی به‌مانند خطاشی گشته است. در این مقطع نگاه هنرمند خوشنویس به عناصر خوشنویسی آشنا به‌صورت مستقل و مجزا (تک حرف) یا ترکیبی در (قالب کلمات یک یا چندسیلابی) که در سیاه مشق فراتر از سازوکارهای تکنیکال و ماهرانه تلقی می‌شود.

خوشنویسی قاجار

پس از فروپاشی حکومت صفویان در سده دوازده ه.ق و در دورانی پرآشوب و بی‌ثبات، فعالیت‌های هنری و به طور اخص خوشنویسی رو به افول گرایید. به‌تدریج در دوره قاجار توجه حاکمان از جمله فتحعلی‌شاه و فرزندان خوشنویس او، تقریباً همه اقلام خط به جز کوفی و محقق از رونق دوباره برخوردار شد. در این دوره کیفیت خط در کتابت نسخه‌های خطی نسبت به دوره صفوی ارتقا یافت. «اتفاق دیگر، حرکت‌های نو در قالب‌ها و ساختار خط بود. به‌ویژه در سیاه‌مشق، کتیبه و مهر نویسی که این تحول را می‌توان در آثار میرزا غلامرضای اصفهانی، میرحسین ترک، میرزا کاظم تهرانی، و میرزا عمو مشاهده نمود» (18). در این عصر توجه خاص و متمایز به خط نستعلیق و سیاه‌مشق از ابعاد مختلف ترکیب‌بندی، جنبه‌های زیبایی‌شناسانه، فرم‌گرایانه سبب ایجاد چشم‌انداز نوینی در خوشنویسی در این عصر بود. در سیاه‌مشق خطاط نظام‌های تعینی را کنار گذاشته و فقط به خطاطی می‌پردازد، قلم را می‌رقصاند و مفهوم ادبی کلمات را کنار می‌گذارد.

در اینجا جاروب‌ها کنار گذاشته می‌شوند و فضای کلاسیک را نقض کرده تا فردیت خود هنرمند در آن به نمایش گذاشته شود. همواره خط امری است ایدئولوژیک و از زمان انسان‌های اولیه تا به امروز به همین شکل باقی‌مانده است.

دراین‌بین نیز خوشنویسانی که سیاه‌مشق می‌کردند به دنبال معنای وجودی خود می‌گشتند و نظام معنای خطوط را تغییر می‌دهند. پیدایش ترکیب‌هایی از حروف و کلمات، ساخت فضاهای پر و خالی و استفاده از جلوه‌های این فضاها، آزادی عمل در ساخت و پرداخت سیاه‌مشق منجر به آفرینش حروف و کلماتی می‌شد که دیگر در بند وجه ادبی مسئله نبود. عناصری ناب و آزاد و در نهایت زیبایی، حروف و کلماتی که تاکنون در قید ساخت جمله و در زندان کرسی‌بندی برای کتابت به سر می‌بردند، بار دیگر رها شدند و رقص و سماع جدیدی را تجربه کردند. سیاه مشق از این نظر یک گام بلند تکاملی در نستعلیق به شمار می‌آید. نستعلیقی که نقطه تکامل خطوط قبل از خود است.

از نمونه‌های موفقیت‌آمیز در دوران تحولات خطی در دوره قاجار، شیو نگارش کلهر است که نه‌تنها برای چاپ نویسی نتیجه‌بخش بود، بلکه در دور بعد برای کتابت و قطعه‌نویسی نیز مقبول افتاد و طرفداران بسیار یافت. نمونه دیگر نقاشی‌خط سنتی است که به شکل‌های گوناگون در آثار سه تن از هنرمندان این عهد رخ نمود: اسماعیل جلایر با تلفیق خط و نقاشی مناظر؛ حسن زرین قلم با ترکیب قلم‌های گوناگون با دانگ‌های مختلف و استفاده از «شیو گلزار» در آثارش؛ ملک محمد قزوین با نازک کردن و افزودن شکل‌های گیاهی به انتهای حروف. اینان هریک واضع شیوهای ویژه بودند؛ اما کسی از آنان پیروی نکرد .همه این اهتمام‌ها در سایهٔ امنیت معیشت و اجتماعی‌ای به بار نشست که شاهان و درباریان هنرپرور قاجار برای خوشنویسان فراهم آوردند. شاهان قاجار هم حامی هنرمندان بودند، و هم خود در هنرهای گوناگون طبع‌آزمایی می‌کردند. به دیگر سخن، ناصرالدین‌شاه خوشنویس در رأس حامیان و مشوقان هنر یکی از مسببان افزایش شمار خوشنویسان و به تبع آن بهبود کیفی و تنوع شیوه‌های خوشنویسی بود که نمود آن را در شمار فراوان و گاه بی‌مانند نسخه‌ها و مرقعات و قطعات این دوره می‌توان دید (19).

سیاه مشق قاجار

نظام تصویری فرم گرا در سیاه مشق نستعلیق جلوه‌های کمال‌گرایی در سیر تحول تاریخی و ساختار زیبایی‌شناسانهٔ خط نستعلیق بوده است و این روند تکاملی تنها با تنوع لحن بیان بصری و سبک‌های نگارش خوشنویسان برجسته ممکن شده است. در نگارش خط نستعلیق، خوشنویس از دایرهٔ قیود متصلب و دست‌وپاگیر

خط فراتر رفته و با ایجاد ترکیبات بدیع و تلفیق اتصالات و کشیدگی‌ها فرم‌هایی چشم‌نواز می‌آفریند که پیش از آن که بازتاب مهارت خوشنویس باشند جلوه‌هایی از خلاقیت و پویایی ذهن خوشنویس است. خطوط اسلامی از نظر ریخت‌شناسی دارای درجاتی از دو کیفیت کلی و متفاوت‌اند: الف. صورت‌های هندسی، زاویه‌دار، مستقیم، شکسته، راست‌گوشه و مستطیل‌شکل که با کشیدگی‌های عمودی در حروف ایستا، اعتدال و توازن بیشتری را نمود می‌دهند (مانند سبک‌های نگارشی مختلف خط کوفی)، ب. صورت‌های مایل و کشیده، منحنی و مارپیچ، مستدیر و روان که با سیالیت شکل خود آرامش، روحیه و تعمق بیشتری را ایجاد می‌کنند (مانند خطوط دیوانی و تعلیق یا نستعلیق و شکسته‌نستعلیق) (20).

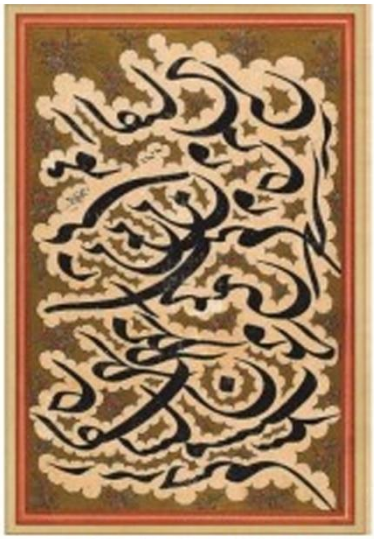
تصویر ۱: قطعه سیاه مشق به خط میرزا غلامرضا اصفهانی (دوره قاجار)، کتابخانه و موزه ملک (منبع: http://malekmuseum.org)

رویکرد هنرمند به شکل تأکید بر فرم زیباشناسانه اساساً برای مخاطبی که قادر به خواندن متن نیست یا متن تعمداً به‌صورت سخت‌خوان نوشته شده، چشم بیننده به سمتی هدایت می‌شود که انتظاری به جز خوانایی (فارغ از آن) را در قطعات سیاه‌مشق جست‌وجو کند. این نگاه نوآورانه در تاریخ خوشنویسی ایران جز در مواردی که خوشنویس صفحاتی را محض تمرین و مشق خط پر از حروف مکرر می‌نمود تا از حداکثر استفاده را از سطح کاغذ کمیاب کرده باشد، مسبوق به سابقه نیست. (تصویر شماره ۱)

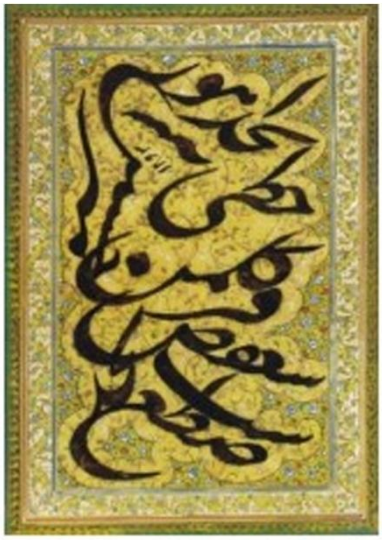
در قطعات سیاه مشق نستعلیق نوادر و نوابغی چون میرزا غلامرضا اصفهانی، میرحسین خوشنویسی باشی (میرحسین ترک) و میرزا محمدکاظم چیدمان بصری حروف با ترکیب حروف بدون اولویت خوانایی متن به اوج می‌رسد. (تصاویر شماره ۲، ۳ و ۴)

نظام تصویری فرم گرا در سیاه مشق نستعلیق: جلوه‌های کمال‌گرایی در سیر تحول تاریخی و ساختار زیبایی‌شناسانه خط نستعلیق مشهود است و این روند تکاملی تنها با تنوع لحن بیان بصری و سبک‌های نگارش خوشنویسان برجسته ممکن شده است.

سیاه مشق نویسی یکی از شاخه‌های هنری و فرهنگی غنی در ایران است که ریشه‌های عمیق تاریخی و فرهنگی دارد. این هنر به‌نوعی ترکیب خوشنویسی و نقاشی است که در آن هنرمند با استفاده از حروف و کلمات، فضایی بصری و زیبا ایجاد می‌کند. سیاه مشق به طور خاص به نوشتن جملات، اشعار یا عبارات زیبا با خطاطی خاص و با استفاده از رنگ‌های تیره و مشکی اشاره دارد. تاریخ سیاه مشق به دوران صفویه برمی‌گردد، اما در دوران قاجار به اوج خود رسید.



تصویر ۲: قطعه سیاه مشق جلی اثر میرا غلامرضا اصفهانی (دوره قاجار)، مجموعه سعدآباد تهران. منبع: http://sadmu.ir



تصویر ۳: قطعه سیاه مشق به خط میر حسین خوشنویس باشی (دوره قاجار)، حروف ابجد، مجوعه خصوصی. منبع: http://artworkshop.blogfa.com

تصویر ۴: سیاه مشق نستعلیق جلی به خط میرزا محمد کاظم (دوره قاجار)، مجموعه خصوصی. منبع: http://artworkshop.blogfa.com

هنرمندان این دوره با استفاده از تکنیک‌های مختلف خطاطی، آثار بی‌نظیری خلق کردند که نه تنها از نظر زیبایی‌شناسی بلکه از نظر معنایی نیز غنی بودند یکی از ویژگی‌های بارز سیاه مشق، بازی با فرم و فضاست. هنرمند با استفاده از ابعاد مختلف حروف و تغییر در اندازه و زاویه آن‌ها، فضایی دینامیک و جذاب ایجاد می‌کند. این امر باعث می‌شود که بیننده نه تنها به متن توجه کند؛ بلکه به چگونگی قرارگیری حروف و کلمات نیز دقت کند. همچنین، در بسیاری از آثار سیاه مشق، هنرمند از تکنیک‌های تکرار و ریتم استفاده می‌کند که حس حرکت و زندگی را به اثر می‌بخشد. در دنیای معاصر، هنرمندان جدید نیز به این هنر توجه ویژه‌ای دارند و سعی می‌کنند با تلفیق تکنیک‌های مدرن و سنتی، آثار جدیدی خلق کنند. برخی از این هنرمندان از رسانه‌های جدید مانند عکاسی و دیجیتال نیز بهره می‌برند تا ابعاد تازه‌ای به سیاه مشق ببخشند.

به‌طورکلی، سیاه مشق نویسی نه‌تنها یک هنر زیبا بلکه یک زبان بصری است که احساسات، افکار و فرهنگ جامعه را منتقل می‌کند. این هنر به ما یادآوری می‌کند که کلمات می‌توانند فراتر از معانی خود باشند و به‌عنوان ابزاری برای بیان زیبایی و احساسات انسانی عمل کنند.

پست‌مدرنیسم پس از قاجار

پست‌مدرنیسم، جریانی فکری است که با نقد فراروایت‌ها و تأکید بر نسبیت‌گرایی، به چالش با مبانی مدرنیسم می‌پردازد (21). پسامدرنیته تحت‌تأثیر اندیشمندانی چون فردریش نیچه، مارتین هایدگر، لودویگ ویتگنشتاین، جان دیویی و در این اواخر، ژاک دریدا و ریچارد رورتی است (22) و در اواسط قرن بیستم مفاهیم آن در کشور فرانسه نهادینه شد (23). یکی از بارزترین ویژگی‌های پست‌مدرنیسم، «بی‌اعتمادی به فراروایت‌ها» است. ژان فرانسوا لیوتار، نظریه‌پرداز

برجسته پست‌مدرنیسم، در کتاب «*وضعیت پست‌مدرن*» این مفهوم را به عنوان مشخصه اصلی پست‌مدرنیسم معرفی می‌کند. فراروایت‌ها، داستان‌های کلان و جامعی هستند که در دوران مدرن، به عنوان مبنای حقیقت و معنا مورد استفاده قرار می‌گرفتند. پست‌مدرنیسم، با نقد این فراروایت‌ها، بر تکثر و نسبیت حقیقت تأکید می‌کند و معتقد است که هیچ حقیقت مطلقی وجود ندارد (21). این در صورتی است که کاملاً این شیوه و روش پست مدرنیسم را می‌توان به آثار سیاه مشق قاجاری هم ربط داد، چرا که در این دوره نیز برای هنرمند، مخاطب از ارزش کمتری برخوردار است.

هنر پست‌مدرن جغرافیای اثر را پشت سر می‌گذارد و به دنبال درهم‌آمیختگی رویه‌های مختلف هنر است. در ایران مدرن، بهره‌برداری زیبایی‌شناسانه از خط، به‌ویژه خط نستعلیق، با رویکردهای نوینی همراه شده است. هنرمندان معاصر، با استفاده از خط به عنوان عنصری بصری مستقل، آثار خلاقانه‌ای را خلق کرده‌اند که در آن‌ها، فرم و ساختار خط، بر معنای کلمات اولویت یافته است. به عنوان مثال، در آثار برخی از خوشنویسان نوگرا، خط به صورت انتزاعی و غیر بازنمایانه مورد استفاده قرار گرفته و به عنصری در چیدمان‌های بصری تبدیل شده است.

مطالعات سقاخانه، با تأکید بر فرم و نقش‌مایه‌های ایرانی، خطوط ایرانی – اسلامی را به دلیل انعطاف‌پذیری از نظر شکل و اندازه، به عنوان عناصر بصری پایه در خلق آثار هنری مطرح ساخت. این رویکرد، خط را از جایگاه صرفاً نوشتاری و معنایی، به عنصری بصری مستقل تبدیل کرد که در آثار هنری، به عنوان یک فرم و ساختار بصری مورد استفاده قرار می‌گرفت (24).

در واقع، این مطالعات، به هنرمندان معاصر امکان داد تا از خطوط ایرانی–اسلامی، به عنوان یک زبان بصری جدید، در آثار خود بهره ببرند. آن‌ها با استفاده از این خطوط، آثاری خلق کردند که در آن‌ها، فرم و ساختار خط، بر معنای کلمات اولویت یافته بود.

این رویکرد، به گسترش و تنوع هنر معاصر ایران کمک کرد و زمینه‌ای را برای خلق آثار هنری نوین با استفاده از عناصر بصری سنتی فراهم کرد.

در ادامه به معرفی نمونهٔ آثار سه هنرمند ایرانی مورد نظر در پژوهش پرداخته شده است:

مجموعه مجسمه‌های «پرویز تناولی» بارها در غالب اثر مدرن با نام مجموعهٔ «هیچ» از «پرویز تناولی» در بخش هنر عمومی به نمایش درآمده‌اند. به‌عنوان نمونه در سال ۱۹۷۱ میلادی (۱۳۵۰ ش)، یک مجسمهٔ «هیچ» از جنس فولاد ضدِزنگ در دانشگاه هملاین واقع در سنت پل در ایالت مینه سوتای آمریکا در نصب شد. مجسمهٔ «هیچ» دیگری نیز از این هنرمند اخیراً کانادا نصب شده است. این مجسمه بهنام «عاشقان» جدیدترین و بزرگ‌ترین ساخت «هیچ» پرویز تناولی است که به سفارش گروه ملنیوم برای پروژهٔ برج مسکونی ترومف ساخته شده است. این مجسمه از جنس استیل ضدِزنگ آینه‌ای به ارتفاع ۵/۵ متر است. (تصویر ۵ و ۶)

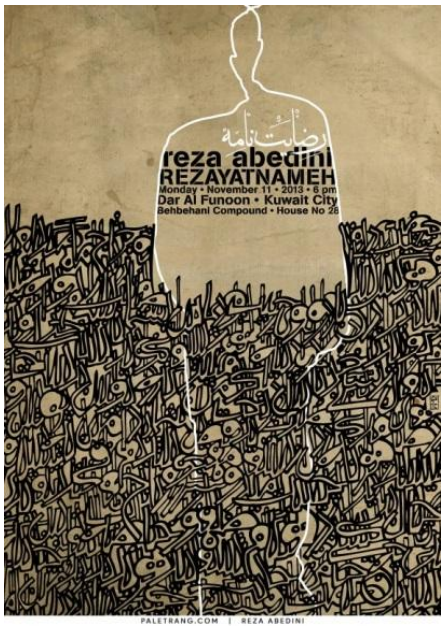
همچنین سه اثر از پرویز تناولی در پارک آقاخان، واقع در وین فورد درایو در نورث یورک به نمایش عمومی گذاشته شده است: شاعر عاشق (از جنس برنز)، تندیس معروف «هیچ» بزرگ از جنس فولاد ضدزنگ (و دلداده‌های افقی از جنس برنز) (تصویر ۷)

تصویر ۵: مجسمه هیچ در دانشگاه هملین آمریکا منبع: https://encrypted-tbn۰

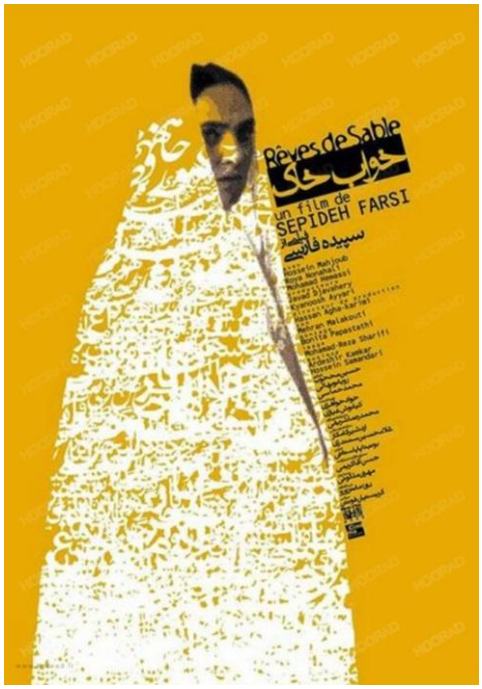
تصویر ۶: مجسمه مجسمه عاشقان در کانادا منبع: https://encrypted-tbn۰gskimje۶ch

تصویر ۷: دلداده‌های افقی از پرویز تناولی در پارک آقاخان منبع: https://۱۲.wp.com

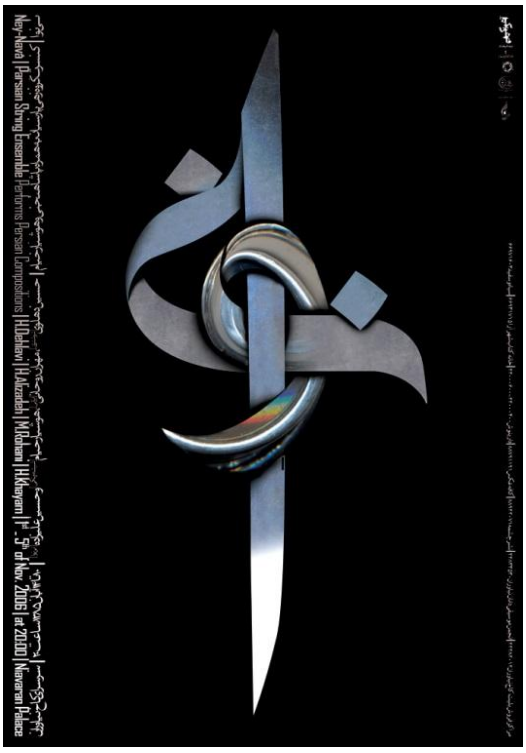
در طول تاریخ، انسان‌ها همواره به وجود جهانی فراتر از خود اعتقاد داشته‌اند؛ جهانی متعالی و مقدس که در آن، روح و معنای زندگی جستجو می‌شود. خوشنویسان نیز، با تلاش برای تزکیه نفس و پرورش روح، در پی تجلی زیبایی و کمال از طریق هنر خطاطی بوده‌اند. اما در قرن بیستم، این تقدس و معنویت به‌تدریج کم‌رنگ شد و خوشنویسی به سمت طراحی نوشتار گرایش پیدا کرد. دیگر خبری از آن عمق فلسفی و روحانی نیست و هنر خوشنویسی به‌نوعی از سرعت و سطحی‌نگری دچار شده است که به آن «فست‌فود» هنری می‌گویند؛ به این معنا که آثار به‌سرعت تولید می‌شوند و توجهی به مفاهیم عمیق ندارند. در این دوران معاصر، یک زیبایی‌شناسی جدید شکل‌گرفته است که بیشتر بر پایه حواس، احساسات و هیجانات بنا شده است. آثار هنری معاصر جذابیت خاصی دارند و سوژه‌ها به‌نوعی از درون خود پرتاب می‌شوند. این تناقض باعث ایجاد رابطه‌ای تعاملی با مخاطب می‌شود؛ زیرا موضوعات این آثار معمولاً روزمره و پاپ هستند. این رویکرد را می‌توان به جنبش پاپ آرت در غرب نسبت داد که در آن، نگاه موزه‌ای و تجمل‌گرا کنار گذاشته شده و هنر به ابزاری برای بیان درونیات هنرمند تبدیل شده است. به همین دلیل، عنصر ایده در هنر معاصر اهمیت بیشتری یافته و هنرمندانی که با خط سروکار دارند، از فرم‌های تجربی مختلف بهره می‌برند. این روند نشان‌دهندهٔ نزدیک‌شدن هنرمند و مخاطب به مرز کثرت‌گرایی است و تولید آثار به سمتی می‌رود که پیشینه تاریخی آن‌ها کمتر به چشم می‌خورد. البته هنرمندانی چون زنده رودی و پیل آرام نیز در این فضا فعالیت دارند، اما آثار آن‌ها به‌گونه‌ای است که کثرت به وحدت و انسجام دست پیدا می‌کند. اما در هنر نقاشی‌خط و تایپوگرافی معاصر، کثرت‌گرایی به آشوب و تلاطم تبدیل شده و ممکن است منجر به کج‌فهمی‌های عمدی شود. این کج‌فهمی‌ها ناشی از فلسفه‌هایی است که به سرگردانی ما در این دوران معاصر ارتباط دارد. در نهایت، ما با پرسش‌هایی عمیق مواجه هستیم که نه‌تنها به هنر، بلکه به ذات وجود انسان و جستجوی او برای معنا در زندگی مربوط می‌شود.



تصویر ۸: پوسترررضایت نامه از رضا عابدینی ۲۰۱۳ منبع: https://paletrang.com/poster



تصویر ۹: پوستر فیلم خواب خاک از رضا عابدینی ۱۳۸۲ منبع: https://www.manzoom.ir/title



تصویر ۱۰: پوستر کنسرت گروهی پارسیان، از فرهاد فزونی، ۱۳۸۵ منبع: https://roozrang.ir

تصویر ۱۱: پوستر تایپوگرافی، دیوید کارسون منبع: https://www.artymag.ir/galleries

نتیجه‌گیری

هنر خوشنویسی ایرانی یکی از ارکان مهم فرهنگ و تمدن این سرزمین است که در آن می‌توان نشانه‌های عمیق فلسفی و فرهنگی را مشاهده کرد. این هنر به‌خوبی تجلی دهندهٔ زیبایی و معناست و هر هنرمند خوشنویس در فرایند خلق آثارش، به این تجلی آگاه است. درگذشته، خوشنویسی عمدتاً در خدمت انتقال معانی مقدس و مذهبی بود، اما با ظهور سیاه‌مشق‌ها در دوران قاجار، این هنر به‌تدریج به‌سوی ابعاد زیبایی‌شناسانه گرایش پیدا کرد و نوشتار به عنصری زیبا و

هنری تبدیل شد که فراتر از کارکرد صرف خود عمل می‌کند. تحولات اجتماعی و تغییر نگرش هنرمندان و مخاطبان تأثیر عمیقی بر فرم‌های خوشنویسی گذاشت و خط به‌نوعی به تصویر بدل شد. از منظر نظریه ترامتنیت، می‌توان گفت که هر اثر هنری به‌نوعی تحت‌تأثیر متون پیشین خود قرار دارد و هیچ‌یک از آثار بدون ارجاع به گذشته قابل‌فهم نیستند. اگر هنرهای دهه‌های بعد از قاجار را به‌عنوان یک متن بررسی کنیم، درمی‌یابیم که آن‌ها نیز تحت‌تأثیر آثار پیشین خود هستند. گرافیک معاصر ایران نیز از جمله هنرهایی است که عنصر خط در آن نقش اساسی دارد. درحالی‌که گرافیک نوین در ایران ابتدا تحت‌تأثیر گرافیک غربی شکل گرفت، هنرمندان ایرانی تلاش کردند تا سبکی متناسب با روحیات و فرهنگ ایرانی ایجاد کنند و در این راستا، از خوشنویسی‌های دوران قاجار الهام زیادی گرفتند. سیاه‌مشق به‌عنوان یک پدیده ساختارشکن، خوشنویسی کلاسیک را دگرگون کرد و در نتیجه، گرافیک معاصر ایران هویتی مستقل پیدا کرد. هنرمندانی چون مرتضی ممیز و دیگر بزرگان گرافیک معاصر همواره به آثار دوره‌های گذشته توجه داشتند و از آن‌ها به شیوه‌ای نوین بهره بردند. با بررسی ترامتنیت آثار خوشنویسان قاجاری و گرافیک معاصر ایران از دیدگاه ژنت، درمی‌یابیم که جهان همواره در حال گفتمان و ارتباط است و آثار هنری و ادبی همواره بر یکدیگر تأثیر می‌گذارند. این روابط، چه بصری و چه نوشتاری، همواره در حال تحول و زایندگی هستند. گرافیک معاصر ایران از جسارت و نوآوری‌های سیاه‌مشق دوران قاجار بهره‌برداری کرده و در جهت شکل‌گیری هویت خاص خود گام برداشته است. ترامتنیت که با نظریه ژنت مرتبط است، به‌وضوح نشان‌دهندهٔ تأثیرپذیری گرافیک معاصر ایران از آثار دوران مدرنیته ایران، یعنی قاجار، است. ریشه‌های این نگاه نوگرا، ناشی از جسارت و ساختارشکنی مؤلفان آن است. با بررسی آثار از این منظر، جنبه‌های پنهان و نهفتهٔ سبک‌ها بیشتر از پیش نمایان می‌شود و همچنین بر اساس نظریه ژنت، می‌توان ردپای واضحی از عصر قاجار را در گرافیک معاصر ایران مشاهده کرد که نشان‌دهندهٔ پیوند عمیق میان دو دوره هنری است.

مشارکت نویسندگان

در نگارش این مقاله تمامی نویسندگان نقش یکسانی ایفا کردند.

تشکر و قدردانی

از تمامی کسانی که در طی مراحل این پژوهش به ما یاری رساندند تشکر و قدردانی می‌گردد.

تعارض منافع

در انجام مطالعه حاضر، هیچ‌گونه تضاد منافعی وجود ندارد.

حمایت مالی

این پژوهش حامی مالی نداشته است.

موازین اخلاقی

در انجام این پژوهش تمامی موازین و اصول اخلاقی رعایت گردیده است.

خلاصه مبسوط

Extended Abstract

The study investigates how the tradition of Qajar Siyah Mashq calligraphy has been recontextualized within the field of contemporary Iranian graphic design. Over the past decades, Iran has witnessed profound shifts in its visual arts, with graphic design emerging as a key space for negotiating cultural identity and modern aesthetics. Drawing on Julia Kristeva's foundational notion of intertextuality and Genette's expanded theory of transtextuality, the research situates Siyah Mashq as a "pre-text" whose aesthetic and semiotic codes have been adapted by contemporary designers to construct an autonomous and multi-layered visual language. The introduction frames this dynamic as a dialogue between tradition and modernity, where the visual syntax of historical calligraphy functions not merely as ornament but as an active agent in meaning production. As argued by Barthes, a text is never isolated but always a tissue of other texts (14), and this principle guides the analysis of how Qajar calligraphic forms infiltrate the structures of modern graphic compositions. This transformation also reflects postmodern tendencies to challenge meta-narratives (21) and blur disciplinary boundaries, allowing traditional scripts to transcend their sacred textual origins and acquire purely formal, visual functions. Furthermore, the study positions this evolution within the broader socio-cultural shifts impacting Iranian visual culture, echoing observations that social changes exert long-term effects on artistic practices (3). In this context, Siyah Mashq's experimental aesthetics embody a break from textual legibility toward visual expressiveness, aligning with formalist arguments that prioritize form over representational content (17) and supporting the notion that contemporary design emerges from the palimpsestic layering of past cultural texts (12).

The methodological framework employs a qualitative comparative approach, combining visual content analysis with Genette's five categories of transtextuality—intertextuality, paratextuality, hypertextuality, metatextuality, and architextuality (6, 7, 25). The research first catalogued exemplary pieces of Qajar Siyah Mashq, especially the works of Mirza Gholamreza Esfahani, and selected contemporary Iranian graphic works that explicitly or implicitly incorporate calligraphic elements. These visual texts were analyzed as interconnected layers in a cultural network, with the goal of tracing formal and semantic transformations across time. Drawing on the proposition that no text emerges in isolation (10), the analysis explored how motifs, line structures, and compositional rhythms from Siyah Mashq reappear in modern posters, logos, and type-based artworks, often detached from semantic meaning yet retaining cultural resonance. The study also engages Kristeva's assertion that intertextuality involves transformation rather than mere citation (8), interpreting the contemporary redesign of calligraphic forms as an act of cultural re-signification. In this sense, Siyah Mashq functions as a "cultural code" that contemporary designers decode and reassemble to produce innovative visual languages while still signaling continuity with Iranian heritage. The methodology also applied the concept of defamiliarization, as explored in studies on Iranian calligraphy (2), to examine how familiar scripts are rendered unfamiliar and visually autonomous. This systematic tracing of formal genealogy illuminates how the semiotic and aesthetic DNA of Siyah Mashq persists within the ostensibly modern idiom of Iranian graphic design.

The findings reveal that Qajar Siyah Mashq operated historically as a liminal space where textual function gave way to pure form, providing a visual matrix that contemporary graphic designers continue to mine for inspiration. Whereas traditional

calligraphy prioritized legibility and textual sanctity, Siyah Mashq disrupted these conventions by emphasizing dense layering, rhythmic repetition, and spatial dynamism. Such strategies resonate with postmodern aesthetics that privilege plurality, instability, and the rejection of universal truths (21), marking Siyah Mashq as a proto-postmodern practice avant la lettre. Designers such as Reza Abedini and Farhad Fozouni have appropriated these strategies in their posters and typographic compositions, reducing letters to abstract shapes and foregrounding the visual interplay of positive and negative space. This aligns with the Sāqqākhāneh movement's earlier elevation of Islamic-Iranian motifs as independent visual forms rather than textual conveyors of meaning (24). The study found that by adopting Siyah Mashq's emphasis on visuality over semantics, contemporary designers create works that function as "visual texts" — open to multiple interpretations, fluid in meaning, and embedded in cultural memory. This confirms Genette's claim that transtextuality enhances textual meaning through its networked relations (13). Moreover, the study highlights that Siyah Mashq's aesthetic revolution was intertwined with broader socio-political dynamics of the Qajar dynasty era, when increased royal patronage fostered artistic experimentation (19). Such contextualization supports the argument that artistic forms are inseparable from the historical and cultural milieus in which they emerge (9), reinforcing the notion that contemporary design inherits not only formal traits but also the socio-cultural ethos of its precursors.

In the discussion, the research interprets contemporary Iranian graphic design as an ongoing dialogue with its Qajar predecessors, framed through Genette's notion of hypertextuality—the transformation of an earlier text into a new one. Many analyzed works demonstrate visual homages to the rhythmic layering and spatial tension characteristic of Siyah Mashq, yet they also subvert these conventions by introducing modern technologies, materials, and digital aesthetics. This reflects the postmodern strategy of hybridization, where boundaries between media, eras, and cultural registers collapse (22). The study underscores how designers consciously leverage the cultural capital of calligraphy to construct authenticity, while simultaneously destabilizing traditional hierarchies of meaning. Such practices echo Barthes's conception of the text as a living, dynamic weave of meanings constantly reanimated through reinterpretation (14). The analysis also links this phenomenon to the broader condition of postmodern pluralism, in which no single grand narrative governs meaning, allowing multiple stylistic voices to coexist (23). This explains why many contemporary Iranian designs present a deliberate ambiguity, oscillating between legibility and abstraction, cultural specificity and global visual idioms. The study argues that this oscillation embodies the essence of transtextuality as theorized by Genette: the perpetual negotiation between past and present texts that generates new cultural forms. It also shows how contemporary designers, by fragmenting and recombining Siyah Mashq elements, enact what Genette described as the palimpsestuous layering of texts, where traces of older writings remain visible beneath the new (11).

The implications of these findings are significant for understanding both Iranian visual culture and the broader mechanics of artistic innovation. First, they demonstrate that contemporary Iranian graphic design has achieved its distinctiveness not by rejecting tradition but by transforming it—a process rooted in transtextual interpenetration. This supports the assertion that artistic modernity in Iran is not a rupture from its cultural past but a reconfiguration of it, consistent with the broader postmodern rejection of linear progress narratives. Second, the research illustrates how visual form can carry cultural memory even when stripped of semantic content, showing that meaning in design emerges as much from formal genealogies as from explicit iconography. This challenges purely semiotic readings of design and underscores the importance of formal analysis in cultural studies. Third, by situating contemporary Iranian design within the continuum of calligraphic experimentation from the Qajar era, the study reframes design not as a Western import but as an indigenous evolution of local visual traditions. This decolonizes narratives of Iranian modernity and foregrounds the agency of Iranian artists in shaping their visual culture. Finally, the study

offers a model for analyzing other instances of cultural hybridity in art and design, where the interplay of historical and contemporary texts produces new aesthetic languages. In doing so, it contributes to theoretical debates on intertextuality, postmodernism, and cultural identity, while providing a nuanced account of how tradition can serve as a catalyst rather than a constraint in artistic innovation.

In conclusion, this research reveals that contemporary Iranian graphic design's engagement with Qajar Siyah Mashq exemplifies the transformative power of transtextuality. The findings demonstrate that by reimagining calligraphic traditions as visual forms rather than textual carriers of meaning, designers have forged a hybrid visual language that embodies both cultural continuity and creative rupture. This synthesis not only differentiates Iranian design within the global field but also revitalizes the historical legacy of calligraphy as a living cultural resource. By showing how traces of the past are woven into the fabric of the present, the study affirms Genette's premise that texts—and by extension artworks—are never isolated entities but nodes in an ever-evolving cultural network. This perspective reframes contemporary Iranian design as a palimpsest: a layered visual text in which the ghostly outlines of Qajar calligraphy continue to animate the surfaces of modernity.

References

1. Namvar Motlagh B, Isvandi L. A Study of the Intertextuality of the Sacrifice of Abraham: Paintings by Rembrandt and Farshchian. Journal of the Academy of Arts. 2019;2(2):101-20.
2. Davoodi Ab Kenar A, Mostafaee Sa-M. An Essay on Defamiliarization in the Tradition of Iranian Calligraphy (A Case Study of Mirza Gholamreza Isfahani's Black Writing Works). Peikareh. 2021;10(25):67-76.
3. Kolahkaj M. The Impact of Social Change on One Hundred Years of Contemporary Iranian Graphics (According to the Theory of Social Change by Guy Roch Framework). Negarineh Islamic Art. 2021;8(21):98-111.
4. Isaghzadeh R, Sadeghian H, Rohani E. Comparison of Visual Balance in Nastaʿliq Calligraphy: Safavid and Contemporary Styles Based on the Works of Mir Imad and Gholam Hossein Amirkhani. Journal of Comparative Arts Studies. 2018;8(15):1-12.
5. Lechte J. Fifty Great Contemporary Thinkers from Structuralism to Postmodernism. Tehran: Khajasteh; 1994.
6. Genette G. Narrative Discourse: An Essay in Method: Organization for the Study and Compilation of Humanities Books of Universities (SAMT); 1972.
7. Genette G. Seuils: Édition du Seuil; 1987.
8. Kristeva J. Powers of Horror: An Essay on Abjection: Columbia University Press; 2024.
9. Meghdadi B. Encyclopedia of Literary Criticism: From Plato to the Present. Tehran: Cheshmeh; 2014.
10. Makarik IR. Encyclopedia of Contemporary Literary Theories: Agha; 1993.
11. Namvar Motlagh B. Intertextuality from Structuralism to Postmodernism. Tehran: Sokhan; 2016.
12. Allen G. Intertextuality. Tehran: Markaz; 2000.
13. Ahmadi B. Structure and Interpretation of Texts. Tehran: Markaz; 2013.
14. Barthes R. The Death of the Author. Art Magazine. 1994;25:377-81.
15. Ardelani H, Salimi H, Akbari M, Ghodrati H. The Embodiment of Emotion in Gilles Deleuze's Thought: (A Study of Francis Bacon's Paintings). Visual and Applied Arts. 2015;16(8):23-44.
16. Namvar Motlagh B. Transintertextuality: A Study of the Relations of One Text with Other Texts. Humanities Research Journal. 2007;56(Linguistics Special Issue):83-98.
17. Avazpour B. An Introduction to Art Theories. Tehran: Moqam Publishing; 2013.
18. Yamini M, Shari'at Panahi SM. Examination of Effective Factors in the Change of Nastaʿliq Script Style in Qajar Calligraphy. Nagharineh Islamic Art. 2016;3(12):20-32.
19. Sahra Gerd M. Naser al-Din Shah and Calligraphy. Golestan-e Honar. 2007;3(2):75-86.
20. Kamali Dowlat Abadi R. A Mystical Reading of the Foundations of Visual Arts. Tehran: Sooreh Mehr; 2017.
21. Lyotard J-F. The Postmodern Condition: A Report on Knowledge: Agah Publishing; 1979.
22. Reed H. Philosophy of Contemporary Art. Tehran: Negah; 1953.
23. Nozari HA. Postmodernity and Postmodernism: Definitions, Theories, and Applications. Tehran: Naghsh-e Jahan; 2000.
24. Pakbaz R. Encyclopedia of Art (New Edition). Tehran: Contemporary Culture; 2011.
25. Genette G. Palimpsests: Literature in the Second Degree: University of Nebraska Press; 1997.