/https://hgj.imamreza.ac.ir

Journal of Greater Khorasan Handicrafts

Vol. 3, No. 10, 2025

Received 26 May 2025 | Revised 16 July 2025 | Accepted 12 Aug 2025 | Published 16 Sep 2025

ISSN (Online): 2717-1671 ISSN (Print): 2251-6131

Research article

A Thematic and Semantic Analysis of the Gazelle Motif in the Wall Paintings of Religious Buildings of the Qajar Era (Based on Panofsky's Iconographic Approach)[1]

Atieh Youzbashi [a], **Elaheh Panjehbashi** [b]*

a. Postdoctoral Researcher in Art Research, Alzahra University, Tehran, Iran. (A.Youzbashi@alzahra.ac.ir)

b. Associate Professor of Painting Department, Alzahra University, Tehran, Iran. (e.panjehbashi@alzahra.ac.ir)

Keywords
Religious Wall Paintings; Qajar Period; Gazelle Motif; Iconography; Religious Symbolism; Animal Motifs.

Citation
Youzbashi, A,. & Panjehbashi, E. (2025). A Thematic and Semantic Analysis of the Gazelle Motif in the Wall Paintings of Religious Buildings of the Qajar Era (Based on Panofsky's Iconographic Approach). *Greater Khorasan Handicrafts*, 3(10), 81-98.

Use your device to scan and read articles online

Abstract

The mural paintings of religious buildings from the Qajar era are considered among the most important sources for the study of Islamic art in Iran - especially religious symbology. Among these, the gazelle motif can be referred as a symbolic element carrying multiple and multilayered meanings. The present study aims to analyze the functions of the deer motif in the narrative structure and symbolic system of the works. Using a qualitative approach and the iconography and iconographic method of Ervin Panovsky, it has attempted to explain the classifiable patterns of the deer motif in the murals of religious buildings of the Qajar era from two thematic and semantic perspectives, and to recognize the function of this motif in the narrative structure and symbolic system of religious murals of this era. The findings of the study indicate that: 1- The deer motif is classified into six semantic patterns and eight thematic patterns: aesthetic-decorative (ornament), allegorical-mystical (desert), narrative-religious (deer guarantor of the deer, deer and the prophet, deer and Sultan Qais), allegorical-ritual (battle), allegorical-symbolic (deer and lion), and local narrative-mythical (deer hunting). 2- Among the functions of this motif, considering the narrative context of the work, are: representing sacred concepts, intercession, purity, oppression, and the confrontation between good and evil. The results of the research also indicate that the deer motif in religious murals of the Qajar era has a multilayered nature and is dependent on the narrative context, which has a special place in the symbolic system of religious art of this period. This iconographic analysis has been able to clarify the semantic layers and visual functions of this motif and show the effective role of animal paintings in conveying religious concepts.

DOI: https://doi.org/10.22034/hgj.2026.568894.1055

OPEN ACCESS

URL: https://hgj.imamreza.ac.ir/article_243805.html

©Authors retain the copyright and full publishing rights.

1- This article is derived from the first author's postdoctoral research project in the field of Art Research entitled "An Investigation of the Event-Based Narration of the History of the Imams in the Wall Paintings of Religious Buildings of the Qajar Period," conducted under the supervision of the second author at Alzahra University.

* Corresponding Authors

Introduction

The art of mural painting in Iran during the Qajar era is considered one of the most important sources for understanding the beliefs, as well as cultural and religious values, of people in this period. The motifs and symbols employed in these works convey latent meanings that function beyond mere visual aesthetics. Animal motifs, including the gazelle, have long been used in Iranian art as instruments for representing moral, social, and religious concepts. Despite the significance of this motif, a precise analysis of the thematic and semantic patterns of the gazelle and its position within the narrative structure and symbolic system of Qajar religious murals has not yet been presented. Moreover, the relationship between this motif and the religious, cultural, and social concepts of that society has not been systematically examined.

This study has been conducted to address the following questions: Into what thematic and semantic patterns can the gazelle motif in the murals of Qajar religious buildings be classified? What functions does this motif perform within the narrative structure and symbolic system of Qajar religious wall paintings? The objectives of the study are: (1) To identify and classify the thematic and semantic patterns of the gazelle motif in the murals, and (2) to analyze the functions of the gazelle motif within the narrative structure and symbolic system of the artworks based on Panofsky's iconographic approach, and to elucidate its impact on the representation of religious and cultural concepts.

Materials and Methods

The present study is fundamental–theoretical in terms of purpose and historical and descriptive–analytical in terms of nature and method. The research sample consists of 15 murals from 12 historical and religious buildings in Iran dating to the Qajar era, including eight murals belong to saqqānehs (Saqanefars) and seven from sacred shrines. Geographically, eight murals are located in Mazandaran Province (Mahmoudabad, Juybar, Amol, Babol, and Babolsar), three in Gilan Province (Amlash, Astaneh-ye Ashrafiyeh, and Lahijan), and four in Isfahan Province (Haruniyeh, Kashan, and Isfahan).

Discussion and Findings

The analysis of the gazelle motif was conducted at three levels. First, its formal characteristics and visual placement within the pictorial composition were examined (pre-iconographical level). Second, the narrative, allegorical, and symbolic roles of the gazelle were identified (iconographical level). Finally, its semantic and symbolic functions were interpreted within the broader cultural and religious context (iconological level). An example of analysis from the allegorical–mystical semantic pattern and the desert thematic pattern is presented below: A depiction of the story of *Layla and Majnun*, where Majnun forming companionship with animals such as the gazelle. The compositional structure is as follows: 1. **Central figure – Majnun:** His emaciated face, seated posture on the ground, distraught gaze, and ascetic demeanor indicate that the artist intended to convey Majnun's isolation and spiritual suffering. This mode of representation is common in illustrated manuscripts of Nizami Ganjavi and in Qajar art. 2. **Animals surrounding Majnun:** Birds, deer, and other animals depicted around him serve a role beyond mere decoration. They are Majnun's true companions in the desert and symbolize nature's submission to the purity and sincerity of his love. In literary sources, Majnun is described as a "friend of animals" and "intimate with wild creatures". 3. **The role of the gazelle beside Majnun:** (A) In the narrative of *Layla and Majnun*, both in literature and painting, the gazelle typically conveys the following meanings: **Symbol of beauty and delicacy, recalling Layla:** Many

poets liken Layla's eyes to those of a gazelle. Thus, the presence of the gazelle beside Majnun may function as a visual metaphor for Layla's image; even in the heart of the desert, Majnun remains surrounded by the "memory of Layla". (B) **Sign of Majnun's spiritual purity:** The gazelle, a delicate and timid animal, sits calmly beside him. This tranquility suggests that Majnun has attained a level of spiritual refinement and sacred love such that even wild nature trusts him. (C) **Reflection of the concept of liberation:** In Iranian culture, the gazelle symbolizes freedom and release from worldly constraints. This idea of liberation corresponds to Majnun's spiritual state—detached from the material world and sustained solely by love and remembrance. (D) **Symbol of spiritual companionship:** In the Majnun narrative, animals act as his companions, and the gazelle in particular symbolizes the confidant of his solitude and a manifestation of divine mercy. Overall, by placing the gazelle beside Majnun, the Qajar artist visualizes a connection between earthly love and mystical love, a connection that constitutes the main axis of the *Layla and Majnun* narrative.

Conclusions

In response to the first research question, regarding the thematic and semantic patterns into which the gazelle motif in the murals of Qajar religious buildings can be classified, the findings indicate that this motif can be identified within six semantic patterns and eight thematic patterns, including: aesthetic–decorative (ornamental), allegorical–mystical (desert), narrative–religious (Imam Reza as the Guarantor of the Gazelle, gazelle and the Prophet, gazelle and Sultan Qays), ritual–allegorical (combat), allegorical–symbolic (gazelle and lion), and local narrative-mythological (gazelle hunting). Each of these patterns is shaped in accordance with the visual structure, composition, and narrative content of the scene, reflecting the diversity and broad interpretative potential of this motif.

regarding the second research question, concerning the functions of the gazelle motif within the narrative and symbolic context of these murals, the findings demonstrate that the gazelle performs a function beyond mere decoration and acts as an active element within the pictorial narrative. Depending on the narrative context, the motif can convey sacred concepts such as intercession, divine protection, and association with religious figures, or it may represent ideas such as purity, innocence, the confrontation between good and evil, and the reflection of ritualistic and mythological beliefs. Thus, the nature of the gazelle motif in Qajar religious murals is fluid, multilayered, and context-dependent, occupying a distinctive position within the symbolic system of religious art and within the religious, mystical, and cultural beliefs of Iranian society.

Analyzing the deer motif through Panofsky's iconological approach enables a more precise understanding of its hidden semantic layers and visual functions, demonstrating that animal motifs in Qajar religious art play a fundamental role in conveying doctrinal and belief-based concepts. Based on the results of this study, it is suggested that future research undertake comparative analyses of other animal motifs in religious murals from periods before and after the Qajar era, and employ interdisciplinary approaches, such as anthropology, ritual studies, and cultural semiotics, to deepen the understanding of their meanings.

/https://hgj.imamreza.ac.ir

هنرهای صناعی خراسان بزرگ

دوره ۳، شماره ۱۰، تابستان ۱۴۰۴

ISC | MSRT | ICI

شاپا چاپی: ۶۱۳۱-۲۲۵۱ شاپا الکترونیکی: ۱۶۷۱-۲۷۱۷

مقاله پژوهشی

تحلیل موضوعی و معنایی نقش‌مایه آهو در دیوارنگاره‌های ابنیه مذهبی عصر قاجار (بر اساس رویکرد شمایل‌نگاری پانوفسکی)[1]

عطیه یوزباشی (الف)، الهه پنجه‌باشی (ب)*

الف) محقق پسادکتری رشته پژوهش هنر، دانشگاه الزهرا(س)، تهران، ایران. (A.Youzbashi@alzahra.ac.ir)

ب) دانشیار گروه نقاشی، دانشگاه الزهرا(س)، تهران، ایران. (e.panjehbashi@alzahra.ac.ir)

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۳/۰۵

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۴/۲۵

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۵/۲۱

تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۶/۲۵

شماره صفحات: ۸۱-۹۸

واژگان کلیدی

دیوارنگاره‌های مذهبی، عصر قاجار، نقش‌مایهٔ آهو، شمایل‌شناسی، نمادشناسی مذهبی، نقوش حیوانی.

استناد به مقاله

یوزباشی، ع؛ و پنجه‌باشی، ا. (۱۴۰۴). تحلیل موضوعی و معنایی نقش‌مایه آهو در دیوارنگاره‌های ابنیه مذهبی عصر قاجار (بر اساس رویکرد شمایل‌نگاری پانوفسکی). *هنرهای صناعی خراسان بزرگ*، ۳(۱۰)، ۸۱-۹۸.

از دستگاه خود برای اسکن و خواندن مقاله به صورت آنلاین استفاده کنید.

چکیده

دیوارنگاره‌های ابنیهٔ مذهبی عصر قاجار، در زمرهٔ مهم‌ترین منابع مطالعاتی هنر اسلامی در ایران –به‌ویژه نمادشناسی مذهبی- به‌شمار می‌روند. در این میان می‌توان به «نقش‌مایهٔ آهو» به‌عنوان موجود و عنصری نمادین اشاره داشت که معانی متکثر و چندلایه‌ای را به دوش می‌کشد. پژوهش حاضر با هدف تحلیل کارکردهای نقش‌مایهٔ آهو در ساختار روایی و نظام نمادینِ آثار انجام گردیده و با رویکرد کیفی و روش شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی اروین پانوفسکی، سعی بر آن داشته تا الگوهای قابل طبقه‌بندی نقش‌مایهٔ آهو در دیوارنگاره‌های ابنیه مذهبی دوران قاجار را از دو منظر موضوعی و معنایی تبیین کند و کارکرد این نقش‌مایه را در ساختار روایی و نظام نمادین دیوارنگاره‌های مذهبی این عصر بازشناسد. یافته‌های تحقیق حاکی از آن است که: ۱- طبقه‌بندی نقش‌مایهٔ آهو در شش الگوی معنایی و هشت الگوی موضوعی صورت می‌پذیرد: زیبایی‌شناسانه-تزئینی (تزئین)، تمثیلی-عرفانی (صحرا)، روایی-مذهبی (ضامن آهو، آهوها و پیامبر، آهو و سلطان قیس)، تمثیلی-آیینی (نبرد)، تمثیلی-نمادین (آهو و شیر) و روایی-اسطوره‌ایِ بومی (شکار آهو) و ۲- از جمله کارکردهای این نقش‌مایه، با توجه به زمینهٔ روایی اثر عبارتند از: نمایندگی مفاهیم قدسی، شفاعت، پاکی، مظلومیت و تقابل خیر و شر. نتایج تحقیق نیز، بیانگر آن است که نقش‌مایهٔ آهو در دیوارنگاره‌های مذهبی عصر قاجار، ماهیتی چندلایه و وابسته به زمینهٔ روایی دارد که از جایگاهی ویژه در نظام نمادین هنر مذهبی این دوره برخوردار می‌باشد. این تحلیلِ شمایل‌شناختی توانسته لایه‌های معنایی و کارکردهای تصویری این نقش‌مایه را روشن سازد و نقش مؤثر حیوان‌نگاره‌ها را در انتقال مفاهیم اعتقادی نشان دهد.

DOI: https://doi.org/10.22034/hgj.2026.568894.1055

OPEN ACCESS

URL: https://hgj.imamreza.ac.ir/article_243805.html

©Authors retain the copyright and full publishing rights.

۱- مقالهٔ حاضر، برگرفته از طرح پسادکتری نگارندهٔ اول با عنوان «واکاوی وقایع‌نگاریِ تاریخِ ائمه در دیوارنگاره‌های بناهای مذهبی عصر قاجار» و هدایت نگارندهٔ دوم در دانشگاه الزهرا(س) می‌باشد.

*نویسنده مسئول مکاتبات

مقدمه

هنر دیوارنگاری ایران در عصر قاجار، یکی از مهم‌ترین منابع شناخت باورها و ارزش‌های فرهنگی-مذهبی مردم این دوره است. نقش‌مایه‌ها و نمادهای به‌کار رفته در این آثار، حامل معانی نهفته‌ای می‌باشند که فراتر از زیبایی‌شناسی بصری عمل می‌کنند؛ نقوش جانوری -از جمله آهو- از دیرباز به‌عنوان ابزاری برای بازنمایی مفاهیم اخلاقی، اجتماعی و مذهبی در هنر ایرانی به‌کار رفته‌اند. با این وجود و با توجه به اهمیت این نقش‌مایه، تاکنون تحلیل دقیقی از الگوهای موضوعی و معنایی آهو و جایگاه آن در ساختار روایی و نظام نمادین دیوارنگاره‌های ابنیه مذهبی عصر قاجار صورت نگرفته و ارتباط میان این نقش‌مایه با مفاهیم دینی، فرهنگی و اجتماعی جامعهٔ آن دوره نیز، به صورت نظام‌مند بررسی نشده است.

در این راستا، پژوهش حاضر بر آن است تا به شناسایی و طبقه‌بندی الگوهای موضوعی و معنایی نقش‌مایهٔ آهو در دیوارنگاره‌ها بپردازد و کارکردهای این نقش‌مایه را در ساختار روایی و نظام نمادین آثار، بر اساس شمایل نگاری پانوفسکی تحلیل کند و تأثیرش را نیز، بر بازنمایی مفاهیم دینی و فرهنگی تبیین نماید. متناظر با این اهداف، سؤالات به شرح زیر مطرح می‌گردند:

۱- نقش‌مایهٔ آهو در دیوارنگاره‌های ابنیهٔ مذهبی عصر قاجار از منظر موضوعی و معنایی در چه الگوهایی قابل طبقه‌بندی است؟

۲- این نقش‌مایه در ساختار روایی و نظام نمادین دیوارنگاره‌های مذهبی عصر قاجار چه کارکردهایی دارد؟

ضرورت تحقیق را نیز می‌توان در شناخت نقش‌مایهٔ آهو و درک مفهوم نمادین آن دانست که نشان‌دهندهٔ اهمیت این نقش در باورها و تفکرات مردم آن دوره می‌باشد؛ چراکه بررسی این نقوش و تغییرات آن‌ها، امکان شناخت تحول تفکرات فرهنگی، مذهبی و اجتماعی را فراهم می‌کند و از آنجا که یکی از ویژگی‌های بارز سنت نقش‌پردازی ایرانی، به‌کارگیری عناصر نمادین است، مطالعه این نقش‌مایه می‌تواند چشم‌انداز جدیدی برای فهم هنر ایران و ارتباط آن با موضوعات مذهبی، اجتماعی و فرهنگی ایجاد نماید.

پیشینه پژوهش

مطالعات متعددی در زمینهٔ دیوارنگاره‌های ابنیه مذهبی ایران -به‌ویژه در خصوص توصیف نقوش و ویژگی‌های معماری ابنیه- صورت گرفته، اما کمتر پژوهشی به تحلیل معنایی-کارکردی با تمرکز بر نقش‌مایهٔ آهو در بناهای مذهبی پرداخته است. از جمله مهم‌ترین این منابع، می‌توان به موارد زیر اشاره داشت.

حسن‌وند و همکاران در پژوهشی با عنوان *مقایسه ساختار و مفهوم در آثار نقاشی‌های برگرفته از قصهٔ ضامن آهو*، شباهت‌ها و تفاوت‌های چهار نقاشی از چهار هنرمند را با موضوع «قصهٔ ضامن آهو» از نظر ساختار، مفهوم و شیوهٔ روایی تحلیل نموده‌اند (Hasanvand & et all, 2021). لازم به ذکر است که پژوهش حاضر، به بررسی نقش‌مایهٔ آهو می‌پردازد، اما با تمرکز بر دیوارنگاره‌های ابنیهٔ مذهبی؛ لذا قصهٔ ضامن آهو، تنها یکی از نمونه‌های مورد بررسی در این تحقیق می‌باشد. همچنین در پژوهشی دیگر تحت‌عنوان *نمود هنر شیعی در بقعه‌های گیلان با تأکید بر رویکرد مطالعات تاریخ فرهنگی*، رئوف و همکاران به بررسی نقوش مرتبط با عقاید شیعی در دیوار بقعه‌ها پرداخته‌اند و به نقش امام رضا(ع) به‌عنوان ضامن آهو اشاره کرده‌اند (Raof & et all, 2019). نورچی نیز، در تحقیق خود با عنوان *بررسی نشانه‌شناسی نقوش فولکلوریک سقانفارهای مازندران*، به بررسی نقش شکار و آهوها پرداخته و این نقوش را بازتاب علایق مردم و روایت‌های محلی دانسته است (Nourchi, 2013). همچنین در پژوهشی دیگر تحت‌عنوان *نقاشی‌های بقعه‌های متبرکه در ایران*، میرزایی‌مهر به معرفی بقعه‌ها و نقوش آن‌ها پرداخته و دلیل حضور نقش آهو را مرتبط با داستان مجلس ضامن آهو و ارزش زیبایی‌شناسانهٔ آن بیان نموده است (Mirzaei Mehr, 2007).

با وجود اینکه مطالعات پیشین به صورت محدود به نقش‌مایهٔ آهو پرداخته‌اند، وجه تمایز پژوهش حاضر در آن است که به توصیف صرف یا ارائه نمونه‌ها اکتفا نمی‌کند، بلکه به تحلیل نشانه‌شناختی و معنایی-کارکردی این نقش‌مایه در دیوارنگاره‌های ابنیهٔ مذهبی عصر قاجار نیز، می‌پردازد؛ به این روش که با رویکردی تحلیلی، جایگاه بصری، روایی و نمادین

آهو را بررسی می‌کند و ارتباط آن را با مفاهیم دینی، فرهنگی و اجتماعی نشان می‌دهد؛ موضوعی که در مطالعات پیشین، کمتر مورد توجه قرار گرفته است.

روش تحقیق

پژوهش حاضر از نظر هدف، بنیادی-نظری و از نظر ماهیت و روش، جزء پژوهش‌های تاریخی و توصیفی-تحلیلی محسوب می‌گردد. داده‌های تحقیق، بیشتر بر پایهٔ مطالعات اسنادی و کتابخانه‌ای و با بهره‌گیری از ابزار اصلی برگه‌شناسه و جداول و فرم‌های محقق‌ساخته گردآوری شدند؛ به این روش که در روش کتابخانه‌ای به مطالعهٔ متون، فیش‌برداری دستی و رایانه‌ای و تصویرخوانی آثار پرداخته شد و در روش میدانی نیز، تصویرخوانی از طریق مشاهده، عکس‌برداری و بررسی اسناد تصویری موجود در آرشیوها و کتابخانه‌ها انجام یافت.

حجم نمونه پژوهش مشتمل بر ۱۵ دیوارنگاره از ۱۲ بنای تاریخی و مذهبی ایران در عصر قاجار می‌باشد که بر اساس نمونه‌گیری غیراحتمالی و به منظور تحلیل دقیق و عمیق نقش‌مایهٔ آهو تا حد ممکن، انجام گرفته است. از این میان، هشت دیوارنگاره متعلق به سقانفار و هفت دیوارنگاره نیز از بقاع متبرکه انتخاب شده است. از نظر جغرافیایی، هشت دیوارنگاره از استان مازندران (شهرستان‌های محمودآباد، جویبار، آمل، بابل و بابلسر)، سه دیوارنگاره از استان گیلان (املش، آستانه‌اشرفیه و لاهیجان) و چهار دیوارنگاره از استان اصفهان (هارونیه، کاشان و اصفهان) مورد بررسی قرار گرفته‌اند.

تحلیل داده‌ها نیز، بر اساس رویکرد شمایل‌نگاری و نمادشناسی پانوفسکی انجام شد. در این چارچوب، نقش‌مایهٔ آهو از منظر سطوح سه‌گانهٔ تفسیری پانوفسکی (پیش‌شمایل‌نگارانه، شمایل‌نگارانه و معنای نمادین) مورد بررسی قرار گرفت و ارتباط آن با مضامین مذهبی تحلیل گردید و داده‌ها با استفاده از کدگذاری معنایی دسته‌بندی شدند تا الگوهای موضوعی و کارکردهای نمادین، به شکلی سیستماتیک استخراج گردد.

نقش‌مایهٔ آهو در هنر اسلامی-ایرانی

در هنر اسلامی و ایرانی، نقش‌مایهٔ آهو در زمرهٔ یکی از پرکاربردترین و کهن‌ترین نمادهای حیوانی به‌شمار می‌رود که حضوری چشمگیر در هنرهای مذهبی، درباری و مردمی دارد. آهو در سنت ایرانی پیش‌ازاسلام تا دوران اسلامی، همواره نمادی از معصومیت، پاکی، رهایی، زیبایی، فراست و هدایت معنوی بوده است. این جانور در دیوارنگاره‌ها، کاشی‌کاری‌ها، نگارگری‌ها، منسوجات و آثار فلزی، گاه در قالب موجودی آرام و پناه‌جو و گاه به صورت همراهی‌کنندهٔ شخصیت‌های قدسی بازنمایی شده است. پس از اسلام، ارتباط آهو با روایت‌های دینی -به‌ویژه داستان پناه آوردن آهو به امام رضا(ع)- بر بُعد قدسی و معنابخش آن افزوده و موجب گردیده تا آهو در بسیاری از ابنیهٔ مذهبی، به‌عنوان نمادی از نیاز، توکل و نجات تصویر شود. حضور تکرارشوندهٔ آهو در ترکیب‌بندی‌های هنری عصر قاجار، تیموری و صفوی نشان از آن دارد که این نقش‌مایه، تنها یک عنصر تزئینی نیست، بلکه مفهومی روایی و عرفانی را تداعی می‌کند و در هنر ایرانی، جایگاهی عمیق در میان مفاهیم معنوی، اسطوره‌ای و زیباشناسانه دارد.

رویکرد شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی اروین پانوفسکی

در تحقیق حاضر، تحلیل نقش‌مایهٔ آهو در دیوارنگاره‌های مذهبی عصر قاجار، مبتنی بر رویکرد شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی اروین پانوفسکی می‌باشد.

پانوفسکی سه سطح تفسیری را برای تحلیل معنا در آثار هنری معرفی می‌کند: سطح پیش‌شمایل‌نگارانه، سطح شمایل‌نگارانه و سطح شمایل‌شناسانه (Panofsky, 1955, p.p. 26-41). در سطح پیش‌شمایل‌نگارانه، آهو به‌عنوان موضوعی طبیعی با ویژگی‌های فرمی مشخص، این‌گونه توصیف می‌شود: دارای پاهایی کشیده، گردنی بلند و شاخ‌هایی کوتاه متمایل به عقب (تا ۴۴ سانتی‌متر طول؛ کوچک‌تر از مرال، بزکوهی و قوچ) (Afzaltousi, 2012, p. 57)؛ در اینجا، هنرمند در دیوارنگاره‌ها به تناسب اندام و جزئیاتی نظیر چشم، پوست، گردن، سرین، شاخ، ران و پوزه تأکید کرده است. در سطح شمایل‌نگارانه، برخی از اندام‌ها و رفتارهای آهو دارای معانی استعاری و قراردادی می‌شوند. چشم آهو جلوه‌گر جمال و جوهرهٔ زیبایی است و در سنت عرفانی ایران نیز، استعاره‌ای از لطایف و معارف و محل تجلی نورهای الهی می‌باشد (Ziaei, 2024, p. 41)؛ نافه نیز -به‌عنوان کیسه‌ای معطر در زیر شکم آهوهای نر- نمادی است

از رنج، کمیابی و ارزش معنوی (Mobasheri & Karimi, 2015, P. 32). از دیگر مواردی که به گسترش معانی نمادین و روایی این نقش‌مایه کمک می‌کنند، می‌توان به کنش‌هایی مانند خرامان رفتن، رمیدن، تاختن و نگاه کردن اشاره نمود. در سطح شمایل‌شناسانه، حضور آهو در دیوارنگاره‌ها در بستر فرهنگی–مذهبی عصر قاجار تفسیر می‌شود. آهو معمولاً در فضای صحرایی تصویر شده و ضمن ایجاد تعادل بصری، نقش مهمی را در پیشبرد روایت صحنه‌ها و جلب توجه بیننده به مفاهیمی چون پاکی و معنویت ایفا می‌کند.

طبقه‌بندی جایگاه موضوعی و معنایی نقش‌مایهٔ آهو در دیوارنگاره‌های عصر قاجار

در تحقیق حاضر بر اساس رویکرد سه‌سطحی پانوفسکی، نقش‌مایهٔ آهو در دیوارنگاره‌های عصر قاجار، در شش الگوی معنایی و هشت الگوی موضوعی طبقه‌بندی می‌شود؛ این الگوها عبارتند از: زیبایی‌شناسانه-تزئینی (تزئین)، تمثیلی-عرفانی (صحرا)، روایی-مذهبی (ضامن آهو، آهوها و پیامبر، آهو و سلطان قیس)، تمثیلی-آیینی (نبرد)، تمثیلی-نمادین (آهو و شیر) و روایی-اسطوره‌ایِ بومی (شکار آهو). تحلیل این نقش‌مایه در سه سطح انجام می‌گردد؛ ابتدا ویژگی‌های فرمی و جایگاه بصری نقش‌مایه در ترکیب‌بندی تصویر مورد بررسی قرار می‌گیرد (سطح پیش‌شمایل‌نگارانه) و سپس، نقوش روایی، استعاری و نمادین آهو شناسایی می‌شود (سطح شمایل‌نگارانه) و در نهایت نیز، کارکردهای معنایی و نمادین آن در بستر فرهنگی و مذهبی تفسیر می‌گردد (سطح شمایل‌شناسانه) (جدول ۱).

۱. زیبایی‌شناسانه-تزئینی

تزئین

گاهی در برخی مجالس در محدوده‌های بیابانی، آهوهایی در جست‌وگریز دیده می‌شوند که وجودشان بیشتر به‌خاطر زیبایی آن‌ها است و در قصه نقشی ندارند (Mirzaei Mehr, 2007, p. 86). آهو در نقاشی‌های این عصر دارای چند لایه است؛ آشکاراترین لایه آن است که آهو یکی از نمادهای ناز و زیبایی می‌باشد. در ادبیاتی که حیواناتی چون اژدها، خر، مار و سگ، استعاره‌هایی از نفس و دلبستگی‌های حیوانی است، آهو جزء نایاب‌ترین حیوان‌هایی به‌شمار می‌رود که توانسته شایستگی معشوق شدن و نوع رفیع را بیابد. گاهی تصاویر از مرزهای حقیقت و منطق عبور می‌کند و به قلمروی بالاتری می‌رسد؛ چنین به نظر می‌آید که این تصاویر و نقوش، تصویر فراواقعیت لحظه‌ای از زمان غرق شدن هنرمند در اندیشهٔ خود است (Ziaei, 2024, p. 40). این تصويري از حيواني خاص مي‌باشد كه چون در اين منطقه زياد يافت مي‌شد، به تصوير كشيده شده است؛ اگرچه به‌خاطر فرم سر حيوان، از نظر فرمي و ساختاري متفاوت به نظر مي‌آيد، گاهي تفاوت و تضاد را تشكيل مي‌دهد. در قسمت سر، اندكي در مورد آهو بودن وارد مبحث بافت‌زدايي مي‌شود، اما هنگامي كه فكر مي‌كنيم توسط مردم عادي تصوير شده، اين شك برطرف مي‌گردد. فرم پاها كه در محوري غيرايستا قرار گرفته، نشان از پويايي، چابكي و پرتحركي دارد. دليل ترسيم اين نقش‌مايه، علاقه‌مندي مردم منطقه مازندران به آن بوده كه سازندگان بنا و نقاش با افكار مشترك خود آن را با اين حالت بياني تصوير كرده‌اند؛ نقش، رنگ خاصي بر روي بنا ندارد و فقط خطوط محيطي آهو با رنگ مشكي كشيده شده است. كاركرد زيبايي‌شناختي آن، به صورت خاص، شاخص‌تر از ديگر كاركردها مي‌باشد (تصوير ۱). نماد شكار و شكارچي، معناي ويژهٔ حاصل از اين نشانه است كه به‌طريقي مي‌تواند حوزه‌اي از دايرهٔ تفكر مردم اين سرزمين را به نمايش گذارد و اين خود، وارد شدن به مقولهٔ اسطوره مي‌باشد.

تصویر ۱: سقانفار هندوکلا، آمل، مازندران (Nourchi, 2013, P. 136)

۲. تمثیلی-عرفانی

صحرا

صحرا پدیده‌ای طبیعی می‌باشد که در متون صوفیه از مبدأ طبیعی خود جدا شده و به مفهومی رمزی مبدّل گردیده و تا مرتبهٔ نمادی از جاودانگی، فرا رفته است. این تصویر عینی، نمایندهٔ جهانی ایده‌آل در فراسوی واقعیت می‌باشد؛ در واقع، صحرا استعاره‌ای از ناخودآگاه جمعی عارفان (Mobasheri & Karimi, 2015, P. 34). و سرچشمه معرفت و تصورات والا است. این استعاره با عوالم پنهان جان، رابطه دارد؛ در نتیجه، به دلیل بی‌کرانی و پیچیدگی معنایی، دربردارندهٔ معانی مختلفی است: استعاره‌ای از عالم غیب و عدم، عالم ماده، دل، جمال انسان کامل و جز آن (Ziaei, 2024, p. 41). همچنین بیابان نمادی از برهوت معنوی، مرگ، نیست‌انگاری و ناامیدی است (Mahmoudi, 2011, P. 109). برخی از نقوش حیوانی به‌کار رفته در ابنیهٔ مذهبی، مربوط به حیوانات مورد استفاده در نبرد روز عاشورا -به‌عنوان آلات جنگی یا برای جابجایی- می‌باشد، نظیر اسب و دو آهوی کوچک در پایین اسبی که حضرت عباس(ع) بر آن سوار است (تصویر ۲).

در تصویری از داستان لیلی و مجنون[۱]، مشاهده می‌گردد که مجنون با حیوانی چون آهو انس گرفته است؛ ساختار این ترکیب به شرح زیر می‌باشد (تصویر ۳): ۱- فیگور مرکزی: ترسیم مجنون با چهرهٔ لاغر و نشسته بر زمین با نگاهی آشفته و حالتی زهدگونه با هدف نمایش انزوای عاشقانه و رنج روحی مجنون انجام گرفته است. این نوع تصویرسازی در نسخه‌های مصور نظامی و در هنر قاجار نیز، بسیار مرسوم است؛

۲- حیواناتی که پیرامون مجنون دیده می‌شوند عبارتند از: پرندگان، آهو و دیگر جانوران که در اینجا نقشی فراتر از تزئین دارند. آن‌ها یاران حقیقی مجنون در بیابان و نمادی از تسلیم طبیعت در برابر پاکی و عشق وی هستند. مجنون در متون ادبی به «دوست حیوانات» و «مأنوس با وحوش» شناخته می‌شود؛

۳- نقش آهو در کنار مجنون: آهو در روایت لیلی و مجنون، چه در ادبیات و چه در نگارگری، معمولاً حامل این معانی است: الف) نماد زیبایی و لطافت که یادآور لیلی است؛ بسیاری از شاعران، چشمان لیلی را به چشم آهو تشبیه می‌کنند. بنابراین، حضور آهو در کنار مجنون می‌تواند استعاره‌ای بصری از چهرهٔ لیلی باشد (یعنی مجنون حتی در دل بیابان نیز با «یاد لیلی» احاطه شده است)؛ ب) نشانهٔ پاکی قلب مجنون: آهو حیوانی ظریف و ترسو می‌باشد، اما در کنار مجنون، به آرامی نشسته است. این آرامش نشان می‌دهد که مجنون به مرحله‌ای از تزکیه و عشق قدسی رسیده که حتی طبیعت وحشی نیز به او اعتماد می‌کند؛ ج) بازتاب مفهوم رهایی آهو در فرهنگ ایرانی: رهایی آهو نمادی از آزادی و رهایی از قید و بندهای زمینی است؛ این رهایی با وضعیت روحی مجنون -که از دنیا بریده و تنها با عشق و یاد لیلی زنده است- هم‌خوانی دارد و د) نماد همراهی معنوی حیوانات در روایت مجنون: در این روایت حیوانان، همدم مجنون -به‌ویژه آهو، سمبل مونسِ تنهایی وی و جلوهٔ رحمت الهی- هستند. در مجموع هنرمند قاجاری با قرار دادن آهو در کنار مجنون، نوعی پیوند میان عشق زمینی و عشقی عرفانی را مجسم نموده است؛ پیوندی که محور اصلی روایت لیلی و مجنون محسوب می‌گردد

۱- لیلی و مجنون (مثنوی سوم نظامی، ۵۸۴ ق.)، سرگذشت عشقی است که میان کودکی به نام «قیس» [یا قیس بنی عامر] با لیلی دخترک هم‌سن‌وسال او در مکتب آغاز می‌شود و غیرت عربی در سر راه این عشق پرشور و معصوم، موانعی را پدید می‌آورد. لیلی به خانهٔ نادلخواه به نام «ابن سلام» می‌رود و قیس که از مداخلهٔ پدر و از وساطت نوفل، بهره‌ای نمی‌یابد، مجنون واقعی می‌شود؛ سر به بیابان می‌گذارد و با جانوران، انس می‌گیرد. نه خبر فوت پدر و مادر –که در غم دوری او می‌میرند– وی را از این شیدایی بازمی‌دارد و نه مرگ ابن سلام او را به وصال و کام می‌رساند. در این میان، لیلی نیز به ناکامی می‌میرد و مجنون هم وقتی سر خاک او می‌رود، می‌گوید: «ای دوست» و جان به جان‌آفرین تسلیم می‌کند (Mahmoudi, 2011, P. 211).

تصویر ۲: به میدان رفتن حضرت ابوالفضل(ع)، بقعه و مسجد چهار پادشاهان(ع)، لاهیجان، گیلان

تصویر ۳: مجنون در بیابان، سقانفار شرمه‌کلا، بابلسر، مازندران (MAHMOUDI, 2011, P. 212)

۳. روایی-مذهبی

ضامن آهو

امام رضا(ع) در روایات و احادیث به‌عنوان «ضامن آهو» شناخته می‌شوند و در بسیاری از اماکن مذهبی، ایشان را در حال حمایت و پناه دادن به آهو در مقابل شکارچی به تصویر کشیده‌اند (Mirzaei Mehr, 2007, p. 86., & Raof & et all, 2019, p. 103)؛ چراکه مخالفت با جنگ و اسارت از صفات بارز امام رضا(ع) است. در اینجا، جنگ میان صیاد و آهو می‌باشد. امام رضا(ع) خود را نزد شکارچی به امانت می‌گذارد تا آهو بتواند برای شیر دادن به بچه‌هایش بازگردد (Raof & et all, 2019, p. 103). روایت مشهورِ عامیانهٔ «ضامن آهو» چنین نقل می‌شود: «... روزی یک شکارچی در بیابان به دنبال آهویی می‌افتد. در همان زمان، امام رضا(ع) در آن حوالی حضور داشته و آهو به ایشان پناه می‌آورد. امام پیشنهاد می‌دهد در برابر پرداخت مبلغی، شکارچی از کشتن آهو صرف‌نظر کند، اما صیاد قبول نمی‌کند. در این هنگام آهو با امام سخن می‌گوید و بیان می‌دارد: دو بچهٔ شیرخواره دارم که گرسنه‌اند و چشم‌به‌راه من مانده‌اند؛ شما ضمانت کنید تا بروم آن‌ها را شیر بدهم و بازگردم. امام ضمانت او را می‌پذیرد. آهو می‌رود و خیلی زود برمی‌گردد. هنگامی که شکارچی این وفای به عهد را می‌بیند و درمی‌یابد که امام(ع) ضامن آهو بوده است، دگرگون می‌شود و از شکار آن حیوان صرف‌نظر می‌کند» (Miraghaei, 2012, p. 15). این روایت الهام‌بخش بسیاری از هنرمندان در حوزه‌های مختلف همچون نقاشی دیواری، نقاشی قهوه‌خانه‌ای، نگارگری و مینیاتور بوده و بارها در آثار آن‌ها بازآفرینی شده که مبنی بر محور سه‌گانهٔ امامِ ضامن آهو، آهو و شکارچی شکل گرفته و «ماهیت نظم درونی واحدهای تشکیل‌دهندهٔ یک اثر که می‌توان آن را اجزای اثر نامید، تشکیل‌دهندهٔ ساختار اثر است» (Noroozitalab, 2010, p. 82). در دیوارنگارهٔ بقعهٔ آقا سیدمحمد یمنی(ع) ترکیب‌بندی در قابی قوسی‌شکل تنظیم شده که در دیوارنگاره‌های مذهبی ایران رایج است. هنرمند با تأکید بر نقطه اوج داستان (یعنی درون‌مایهٔ اصلی قصه: پناه بردن آهو به امام رضا(ع)، گفت‌وگوی میان صیاد و امام) و در قالب ضمانت آهو به اقتباس و مصورسازی این قصه پرداخته و آن را به شیوه‌ای خاص، در یک ساختار کلی روایت نموده است. رابطه ساختار با درون‌مایه به گونه‌ای است که می‌توان گفت: ساختار برگرفته از درون‌مایه است (Hasanvand & et all, 2021, p. 46). فضای عمودی تصویر، با ساختار سه‌بخشی به شرح زیر قابل ملاحظه است (تصویر ٤):

۱- بخش بالا: شخصیت اصلی امام رضا(ع) سوار بر مرکب؛

۲- بخش میانی: مرد شکارچی در قامت سلطان قیس هندی یا شکارچی روایت؛

۳- بخش پایین: آهوها به‌عنوان محور اصلی روایت.

لازم به ذکر است که این تقسیم‌بندی عمودی، نشان‌دهندهٔ نوعی مراتب معنوی می‌باشد: شخصیت قدسی در بالا، انسان در میانه و حیوان مقدس‌شده در پایین. نقش آهو در این دیوارنگاره به‌عنوان: «عنصر اصلی روایت»، «نماد پاکی و مظلومیت»، «مفهوم ضامن بودن» و «نماد رابطه انسان-طبیعت در هنر عامیانه» تصویر شده است.

تصویر ۴: شفاعت (امام رضا(ع))، آهوها نزد شکارچی، بقعه آقا سیدمحمد یمنی(ع)، روستای گورابسر، آستانه‌اشرفیه، گیلان

آهوها و پیامبر

در دیوارنگاره‌های دورهٔ قاجار، روایت آهوها و پیامبر(ص) در امتداد سنت معنابخشی نقش‌مایه‌های حیوانی در هنر ایرانی بازنمایی شده است. در این تصویرپردازی‌ها، آهو معمولاً به‌عنوان موجودی پاک، بی‌پناه و پناه‌جو جلوه می‌یابد و در کنار پیامبر(ص) [یا در حضور نور قدسی]، نمادی از هدایت، رحمت و شفقت الهی می‌شود. هنرمندان قاجار با تکیه بر ذوق روایی و گرایش به بازنمایی داستان‌های اخلاقی و مذهبی، آهو را به‌عنوان حیوانی که پیامبر(ص) نسبت به آن مهربانی می‌ورزد [یا در مسیر هدایت قرار می‌دهد]، به تصویر کشیده‌اند. در دیوارنگارهٔ تمثال پیامبر(ص)، ساختار ترکیب شامل موارد زیر است (تصویر ۵):

۱- چهرهٔ مرکزی که شخصیتی بسیار مقدس و محوری در سنت دینی تصویر است. چهره‌پوشی/سفیدکاری (نوعی سانسور تقدّس‌محور) که هنرمند قصد داشته حرمت و تقدس وی را حفظ کند. حالت نشسته، تسبیح در دست و پوشش سبزرنگ، دارای هالهٔ طلایی دور سر که اشاره به پیامبر(ص) دارد. دو مرد در دو سوی تصویر، یکی با جامهٔ روحانی و دیگری با جامهٔ رزمی دیده می‌شود؛

۲- شخصیت سمت راست که امام علی(ع) در لباس رزم و با شمشیری در دست، در سمت چپ پیامبر(ص) ایستاده است و دلیل آن هاله‌های نورانی می‌باشد که تنها گرد سر معصومین(ع) نقاشی می‌شد. این نوع پوشش در هنر قاجار معمولاً برای قهرمانان مقدس [یا چهره‌های شجاع مذهبی] استفاده می‌شد و ایستادن در سمت راست تصویر نیز، نشان‌دهندهٔ شأن بالا و همراهی با چهرهٔ مرکزی می‌باشد؛

۳- شخصیت سمت چپ، با جامه‌ای روحانی و دستی در حالت اشاره است که نقش «راوی»، «شاگرد» یا «حضورِ همراه» را دارد و معمولاً نشان‌دهندهٔ مقام علمی-معنوی می‌باشد؛

٤- چهره‌های کوچک‌تر در پایین این افراد در اندازهٔ کوچک و با هاله که نمایندگان خاندان [یا یاران مقدس] در ساختار نمادین هستند. در هنر مذهبی قاجار، کوچک‌سازی چهره‌های ثانویه برای نشان دادن سلسله‌مراتب قدسی استفاده می‌شد؛

٥- فرشتگان در بالا؛

٦- چهار آهو در پایین تصویر که دارای معانی به این شرح می‌باشد: «اشاره‌ای به حضرت فاطمه(س)، امام علی(ع)، امام حسن(ع) و امام حسین(ع)»، «تأکید بر طبیعت مقدس و فضای بهشتی گرداگرد شخصیت‌های روحانی»، «نماد لطافت، بی‌گناهی و معصومیت»، «ایجاد پیوند میان زمین و آسمان»، «حیوانات در پایین، فرشتگان در بالا و شخصیت قدسی در مرکز»، «کمک به روایی بودن صحنه (یعنی نشان می‌دهد این صحنه فقط یک پرتره نیست، بلکه فضایی با معنا و داستان است؛ این ترکیب، ساختار شناخته‌شدهٔ «نقاشی روایی-مذهبی» در تکایا، امامزاده‌ها و حسینیه‌های عصر قاجار می‌باشد».

تصویر ۵: تمثال پیامبر(ص)، امامزاده هارون ولایت(ع)، هارونیه، اصفهان

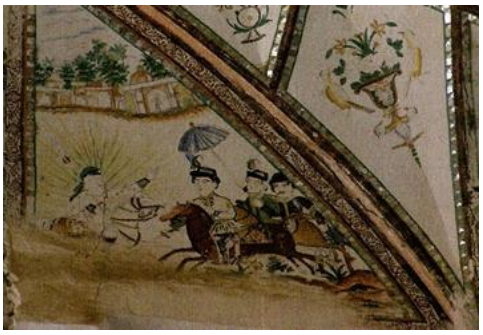
آهو و سلطان قیس

در روایات آمده است: «سلطان قیس که در یکي از ممالک هند سلطنت مي‌کرد، روز عاشورا دلش گرفت و غمگین شد. براي دور نمودن غم از دلش، به شکار رفت. در شکارگاه آهويي دید، به دنبال آهو شتافت و ناگهان شیري به وي حمله کرد. سلطان متوسل به امام حسین(ع) شد و امام نیز در حالی که تشنه و زخمي بود از کربلا به کمک قیس آمد. در این میان، شیر با دیدن اباعبدالله(ع) صورتش را بر قدم حضرت گذاشت و گریه کرد و از آنجا دور شد. سلطان قیس چون حال حضرت را دید تقاضاي یاري نمود، اما امام قبول نکرد و خاکي به او داد و فرمود که هر وقت این خاک به خون تبدیل شد، براي من عزاداري کن (Mojtahedzadeh Ganjavi Isfahani, 1993, p. 2., & Johari Heravi, 1925). همچنین در پاسخ به قیس، به تشریح ماجرای کربلا پرداخت. شاه هندوان گفت حاضر است لشکر خود را به‌سوی کربلا گسیل کند، امّا حسین‌بن‌علی(ع) به سبب آنچه در تقدیر آمده، نپذیرفت». نجات قیس از حملهٔ شیر، ماجرای نجات سلمان فارسی از شیر دشت ارژن به دست امام علی(ع) را به یاد می‌آورد (Foroutan, 2023, p. 168). ساختار ترکیب‌بندی دیوارنگارهٔ امامزاده سلطان‌علی(ع) شامل موارد زیر است (تصاویر ٦، ٧ و ٨):

۱- امام حسین(ع) به‌عنوان محور ثابت صحنه: نشستن در مرکز (نشانهٔ مقام معنوی)، هالهٔ شعاع‌دار (نماد عصمت و نور) و عدم حرکت (ثبات و مرکزیت ولایت) که در سنت نگارگری مذهبی قاجار، امام همیشه محور قدرت معنوی و نقطهٔ «تمرکز» روایت است. تمام عناصر دیگر انسان، حیوان و سواران- در حال حرکت به‌سوی او هستند؛ این همان ساختار قدرت تصویری است که «مرکز» همیشه امام است؛

۲- سواران (سلطان قیس و همراهان): وجود چتر شاهانه، نشانهٔ پادشاهی است. پوشش قاجاری [قفقازی] سواران به معنای «ایرانی‌شدنِ روایت» در نقاشی محلی می‌باشد؛ سه سوار هیئتی شاهانه دارند. نقاش قاجاری، آمدن سلطان قیس را با اقتدار دنیوی، اما درماندگی معنوی نشان داده است. آهو نماد پناه‌جویی و کرامت امام حسین(ع) و حضور آهو، به معنای آن است که امام، پناهِ درماندگان می‌باشد که حتی حیوانات هم او را می‌شناسند. این پیام برای زائر یک بقعه، کاملاً قابل درک و تأثیرگذار است (تصویر ٦). اگرچه داستان به صورت مستقیم بیانگر واقعه عاشورا نیست، اما در هنر قاجار، هر روایتی که به امام حسین(ع) برمی‌گردد، به صورت ضمنی بازتابی از مظلومیت عاشورایی دارد. در این دیوارنگاره‌ها، امام حسین(ع) محور ولایت، شفاعت و کرامت است؛ سلطان قیس هند، انسان قدرت‌مند دنیایی است که با معجزه به سمت ایمان هدایت می‌شود؛

۳- آهو: نماد بی‌گناهی و مظلومیت، پناه‌جو به امام -به‌عنوان ولی‌خدا-، نشانهٔ کرامت امام حسین(ع)، عنصر روایی که تحول انسان را رقم می‌زند و پیونددهندهٔ روایت با مفاهیم عاشورایی.



تصویر ٦: امام حسین(ع) و سلطان قیس هندی، امامزاده سلطان‌علی(ع)، روستای مشهد اردهال، کاشان، اصفهان

تصویر ۷: امام حسین(ع) و سلطان قیس هندی، امامزاده شاه‌زید(ع)، اصفهان

تصویر ۸: امام حسین(ع) و سلطان قیس هندی، امامزاده سید ابراهیم باباجان‌دره، املش، گیلان

۴. تمثیلی-آیینی

نبرد

در دیوارنگاره‌های ابنیهٔ مذهبی مازندران، صحنهٔ «نبرد حیوانات» مانند رویارویی شیر با آهو و پلنگ با آهو، بیشتر دارای کارکردی نمادین است تا روایی. این تصاویر معمولاً بیانگر تقابل خیر و شر، قدرت در برابر ضعف و ضرورت حمایت الهی از مظلوم می‌باشند و در بافت کارکرد آیینی سقانفارها، به‌مثابهٔ استعاره‌ای اخلاقی برای محافظت، نذر و پناه‌جویی ادراک می‌شوند. تصاویر مذکور، نمونه‌هایی بسیار شاخص از نقاشی‌های دیواری سقانفارهای مازندران هستند؛ جایی که روایت‌های نمادین، اسطوره‌ای و آیینی در قالب صحنه‌های جانوری بیان می‌شود (تصاویر ۹، ۱۰ و ۱۱). صحنه شامل چند آهو و یک مار [یا موجود افسانه‌ای] می‌باشد که برخورد آن‌ها با یکدیگر، به شکل جنبشی لحظه‌ای به تصویر کشیده شده است. از منظر شمایل‌نگاری، آهوها نماد معصومیت، زیبایی و لطافت طبیعت هستند و حضور موجود مارمانند بیانگر نوعی تهدید و چالش می‌باشد. ترکیب خطوط ساده، رنگ‌های تخت و حرکت جهت‌دار حیوانات، تمرکز بیننده را بر تعامل نمادین میان موجودات جلب می‌کند و بیانگر روایت‌های تمثیلی در هنر مذهبی و عامه‌پسند دوره قاجار نیز می‌باشد (تصویر ۹). در صحنهٔ نبرد پلنگ و آهو، پلنگی با بدنی کشیده و عضلاتی برجسته، بدن آهویی آبی‌رنگ را به دندان گرفته که حالت اندام‌ها، حالت تلاش و کشمکش را نشان می‌دهد. رنگ‌زمینهٔ قرمز متمایل به اخرایی به تقویت فضای هیجانی، حماسی و تراژیک صحنه انجامیده است. این شیوهٔ ترسیم با دیواره‌نگاری بومی مازندران-خطوط ساده، رنگ‌های تخت و حالات اغراق‌شده-همسویی کامل دارد. این صحنه، یک تمثیل بصری است که با مفاهیمی چون ستم و مظلومیت، خطر و حفاظت الهی و همچنین با چرخه حیات پیوند می‌خورد. آهو در دیوارنگاره‌ها معمولاً در جایگاه «مظلوم» ظاهر می‌شود. پلنگ در فرهنگ مازندران نماد شجاعت، قدرت و حفاظت از سرزمین است و اغلب در افسانه‌ها و نقش‌مایه‌های هنری به‌عنوان نگهبان طبیعت و حامی مردم تصویر می‌شود. حضور این موجود در نقاشی‌ها و دیوارنگاره‌ها، نشان‌دهندهٔ احترام به حیوانات قهرمان و نماد اقتدار محلی می‌باشد (تصویر ۱۰). نقش‌مایهٔ شیر در بناي سقانفار چمازكتي، شيري نر را نمايش می‌دهد که با دهانی باز و زبانی بیرون‌زده، در حال تعقیب آهو است. چنین صحنه‌ای، بیشتر جنبهٔ آیین، قدرت و عدالت را نشان می‌دهد. شیر با بدنی کشیده، با یال‌هایی موج‌دار و با دست جلویی بلند، در حال فرود آمدن بر پیکر آهو است. آهو نیز، با بدنی ظریف، گردنی بلند و حالتی متمایل به عقب، در موقعیت دفاعی ناامیدانه قرار دارد؛ در اینجا، شیر، پادشاه درنده‌خو و نیرومند طبیعت و آهو، ضعیف و بی‌پناه است. این تقابل می‌تواند نمایندهٔ چرخه طبیعت باشد؛ طبیعت بی‌رحم و قدرتمند در برابر موجود ضعیف. در این خوانش، تصویر یک تمثیل از سرنوشت انسان می‌باشد؛ طبیعت یا تقدیر، همیشه قوی‌تر از انسان است. قدرت می‌تواند «بی‌رحم» شود؛ پس، انسان باید به پناهگاه معنوی (سقانفار) متوسل شود. بنابراین، جهان پر از نیروهای قاهر و

ناگهانی است؛ انسانِ بی‌پناه برای حفظ روح و جان خود نیازمند توسل، نذر و حمایت معنوی می‌باشد. مضمون شیر و آهو از پرتکرارترین مضمون‌ها در دیوان شمس هستند. از این‌رو، مولوی در معنی استغراق، چنین تمثیلی را به‌کار می‌برد: «شیری در پی آهویی کرد. از وی می‌گریخت. دو هستی بود: یکی هستی شیر و دیگری هستی آهو، اما چون شیر به او رسید، در زیر پنجه او قهر شد و از هیبت شیر، بیهوش و از خود بی‌خود شد، در پیش شیر افتاد، این ساعت هستی شیر ماند، تا تنها هستی آهو محو شد و نماند؛ استغراق آن باشد» (Mawlawi, 2006, p. 44) (تصویر ۱۱).

چو شیر پنجه نهد بر شکسته آهوی خویش
که ای عزیز شکارم چه خوش بود به خدا
(Mawlawi, 1984, Vol. 1, p. 2472)

تصاویر نبرد، تمثیلی (نبرد حیوانات استعاره است، نه واقعیت)، آیینی (تصویر در خدمت نذر، توسل، هشدار و پناه‌جویی) و اسطوره‌ای (بازتاب ترس‌های بنیادین انسان: مرگ، شر و قهر طبیعت) هستند.

تصویر ۹: نبرد حیوان تخیلی و آهوها، سقانفار علی آباد، محمودآباد، مازندران (Mahmoudi, 2011, P. 198)

تصویر ۱۰: نبرد پلنگ و آهو، سقانفار رمنت، بابل، مازندران (Mahmoudi, 2011, P. 246)

تصویر ۱۱: نبرد شیر و آهو، سقانفار چمازکتی، بابل، مازندران (Mahmoudi, 2011, P. 246)

۵. تمثیلی-نمادینِ مذهبی

آهو و شیر

شیر در نمادپردازی می‌تواند دلالت‌های گوناگونی داشته باشد؛ از حق تعالی، اسماء و صفات او گرفته تا قضای الهی. همچنین اشاره‌ای است بر: پیامبر اکرم(ص)، امیرالمؤمنین(ع)، حضرت یوسف(ع)، اولیاء و افراد صاحب فضیلت. در متون عرفانی نیز، شیر به شمس، مولوی، میکائیل، بایزید، ایاز، عکاشه و مفاهیمی چون عقل، عشق، اندیشه، نفس امّاره و شهوت نسبت داده شده است (Mobasheri & Karimi, 2015, P. 39). در دیوارنگارهٔ امام علی(ع) و حسنین(ع)، ساختار ترکیب‌بندی شامل موارد زیر می‌باشد (تصویر ۱۲):

۱- شخصیت مرکزی: امام علی(ع) با عمامهٔ سفید و هالهٔ نور در جایگاه مرکزی است که تکیه بر وقار، درشت‌نمایی، نگاه آرام و هالهٔ نور، همگی تأکیدی است بر مقام قدسی امام؛

۲- دو کودک در دو سوی تصویر مرکزی: این شمایل‌ها، فرزندان امام علی(ع) (یعنی امام حسن(ع) و امام حسین(ع)) هستند؛

۳- فرشتگان بالادست: حضور دو فرشتهٔ بال‌دار در بالا که از آسمان نور [یا حمایت] می‌فرستند، نشانهٔ هدایت الهی، تأیید آسمانی و قداست صحنه است. همچنین حامل نور، پیام [یا حفاظت] می‌باشند؛

٤- زنِ سمت چپ پایین: معمولاً وقف‌کننده/بانی بنا یا مرید نمادین است. در دیوارنگاره‌های مذهبیِ قاجاری، وجود یک چهرهٔ غیرقدسی در حاشیهٔ تحتانی برای نشانه‌گذاری واقعی یا نمادین رایج است؛

٥- سه حیوان (یک شیرِ درازکش، یک آهو و یک بزکوهی): این حیوانات در کنار، پیام اخلاقی-نمادین دارند: الف) شیر: معمولاً نمادی از شجاعت، قدرت و حمایت الهی، عدالت و غلبهٔ حق فرّه ایزدی می‌باشد. این حیوان نشانی از حضرت علی(ع) ملقب به اسدالله (شیرخدا) و نماد قدرت و پشتیبانی الهی است. حضور شیر زیر پای شخصیت مقدس، نشان از اقتدار معنوی و مشروعیت قدسی او دارد؛ ب) آهو: نماد پاکی، لطافت و بی‌آزاری است که اغلب نشانهٔ پیروان مؤمن، نیازمندان [یا مظلومان] می‌باشد و ج) بزکوهی: نشانهٔ فراوانی و برکت، زیبایی طبیعی و نفسِ زمینی که در حضور قدسی رام شده است.

ترکیب «شیر + آهو» در کنار شخصیت مقدس یعنی: شیر= قدرت؛ آهو = لطافت و معصومیت که هر دو در کنار هم، در آرامش در کنار پای شخصیت مرکزی نشسته‌اند. این یک

پیام عرفانی و الهی است؛ قدرت و رحمت، خشونت و مهربانی، قهر و لطف که همه در برابر انسان مقدس، رام و هماهنگ می‌باشند. در سنت نقاشی مذهبی قاجار، این ترکیب به معنای: نماد جامعیت شخصیت مقدس -هم شیر است و هم آهو را پناه می‌دهد- دارد؛

۶- معنای دو قاب خالی در پایین: در اصل احتمالاً درون آن‌ها: صحنه‌های کوچک از معجزات، شمایل‌های کوچک [یا متن وقف‌نامه/توضیح] قرار داشته که در گذر زمان از بین رفته است.

تصویر ۱۲: امام علی(ع) و حَسَنِین(ع)، امامزاده هارون ولایت(ع)، هارونیه، اصفهان

۶. روایی-اسطوره‌ایِ بومی

شکار آهو

در سقانفارهای مازندران، تصاویری از شکارچیِ سوار بر اسب، در حال شکار آهو مشاهده شده است. حرکات سر و دست شکارچي (با تفنگي در دست) همراه با حالت دم اسب، همگی به سمتي می‌باشد که تمام توجه و تمرکز را به آهو هدایت می‌کند (تصویر ۱۳ و ۱۵). تفنگی که این شکارچیان در دست دارند، از نوع تفنگ سر پُر است. قرارگیري نقش سگ در زیر پاي اسب و حرکت به سمت آهو در صحنه، نشان‌دهندۀ محیط دشتي است که شکارچي در زمان شکار، همواره مي‌توانست در آنجا حضور داشته باشد (تصویر ۱۴). بارها شکارچي صحنه شکار آهو را ملاحظه نموده، این صحنه توسط راویان به نقاش منتقل شده و نقاش به تصویرگری آن پرداخته است. این نقش‌مایه، یکي از اسطوره‌هاي آن دوران مردم ایران (اسطورۀ شکار) را بازنمایي می‌کند. شکارچي در این تصاویر، نماد تمام شکارچیان پر دل و جرأت منطقۀ مازندران است. تصویرگران از نقش‌مایۀ آهو به‌عنوان نماد و نماینده‌ای از حیوانات وحشی جنگل‌ها و مراتع، دست بر قلم برده و آن را به تصویر کشیده‌اند تا به هدف از بین بردن نسل این حیوانات بپردازند. مردم این منطقه، شکار را جزئی از امور ثابت و آرزوي ایده‌آل موفقیت در شکار را به مانند آن خواستار بودند، به گونه‌ای که همواره دربارۀ شکارهاي خود با اغراق تمام براي دیگران صحبت می‌کردند. این نقوش همواره جزء نقوش ایده‌آل بوده و در بالاترین نقطه و بر زمینۀ چوب، توسط نقاش ترسیم شده‌اند (Nourchi, 2013, P. 106).

تصویر ۱۳: شکار آهو، سقانفارکرد کلا، جویبار، مازندران (Mahmoudi, 2011, P. 250)

تصویر ۱۴: شکار آهو، سقانفار شرمه‌کلا، بابلسر، مازندران (Nourchi, 2013, P. 105)

تصویر ۱۵: شکار آهو، سقانفار کرد کلا، جویبار، مازندران (Mahmoudi, 2011, P. 250)

جدول ۱: دسته‌بندی و خصوصیات بصری-معنایی نقش‌مایهٔ آهو در دیوارنگاره‌های ابنیهٔ مذهبی عصر قاجار

ردیف	دسته‌بندی موضوعی	جایگاه بصری	عناصر همراه	ارتباط مستقیم مذهبی	دسته‌بندی معنایی	کارکرد
۱	آهوی ترئینی	در حاشیه‌ها و قاب‌بندی‌ها، اغلب کوچک	آهو در جست‌وگریز/ نقش فرمی/ رنگ ساده/ حرکت پویا	-	زیبایی‌شناسانه-ترئینی	زیبایی/ ناز و لطافت/ دلالت ثانویه اسطورهٔ شکار
۲	صحرا	در زمینه مناظر طبیعی و کوچک در پس‌زمینهٔ صحنه اصلی	درختان/ گیاهان/ انسان‌ها/ شخصیت مذهبی و حیوانات همدم	-	تمثیلی-عرفانی	عشق عرفانی/ تزکیه/ رهایی و انس با طبیعت/ استعاره عرفانی
۳	ضامن آهو	در صحنه اصلی، پیرامون امامزاده	درختان/ گیاهان/ انسان‌ها/ شخصیت مذهبی	*	روایی. مذهبی	کرامت امام/ پناه دادن به مظلوم/ تحول صیاد
۴	آهوها و پیامبر	غالباً کوچک یا همراه با صحنه اصلی	انسان‌ها/ شخصیت مذهبی/ فرشتگان/ نمایندگان خاندان/ راوی	*	روایی. مذهبی	هدایت و رحمت الهی/ ارتباط انسان و طبیعت/ لطافت و معصومیت
۵	آهو و سلطان قیس	پراکنده در صحنه	انسان‌ها/ عناصر طبیعی/ شخصیت مذهبی/ شیر/ سلطان قیس	*	روایی. مذهبی	کرامت امام/ شفاعت و هدایت/ پیوند روایت با عاشورا
٦	نبرد	در کنار سایر حیوانات مثل: گرگ و شیر	تقابل قدرت و ضعف/ کشمکش/ آهوی مظلوم	-	تمثیلی-آیینی	تقابل خیر و شر/ نیاز به حمایت الهی/ هشدار در برابر تهدید
۷	آهو و شیر	غالباً بزرگ و مرکزی	شیر/ انسان‌ها/ شخصیت‌های مذهبی/ فرشتگان/ درختان/ گیاهان	*	تمثیلی-نمادینِ مذهبی	شیر: قدرت و حمایت الهی آهو: لطافت و مظلومیت/ هماهنگی قدرت و رحمت الهی در حضور شخصیت قدسی
۸	شکار آهو	صحنه‌های در حرکت	شکارچیان/ سگ/ تیر و کمان/ تفنگ	-	روایی-اسطوره‌ای بومی	نماد شجاعت شکارچی/ طبیعت وحشی/ آرمان موفقیت در شکار

نتیجه‌گیری

نقش جانوران -به‌ویژه آهو- از تعلقات مهم هنر ایرانی می‌باشد که با توجه به باورها، اسطوره‌ها و آیین‌ها، در سفالگری، فلزکاری، صنایع‌دستی و به‌خصوص در دیوارنگاره‌ها ملاحظه می‌گردد. آهو از گذشته‌های دور تا به امروز، همواره یکی از پرشمارترین و رایج‌ترین نقش‌مایه‌های جانوری بوده و حضور مداوم آن در آثار هنری ایران، نشان‌دهندهٔ اهمیت نمادین و فرهنگی آن است؛ چنان‌که در هنر و اساطیر ایرانی، آهو نمادی از طهارت، معصومیت، باروری، برکت و پیوند با نیروهای خیر و قدسی به‌شمار می‌رفت که حامل مفاهیم

روحانی، ارتباط با ایزدانِ حامی طبیعت و نیروهای زندگی‌بخش بود. از این‌رو با تکیه بر چنین خصوصیاتی، ضرورت پاسداشت میراث دیوارنگاره‌ها و بررسی نقوش آن‌ها به‌عنوان بخشی ارزشمند از فرهنگ و هنر ایرانی، دوچندان می‌شود.

در پاسخ به سؤال نخست پژوهش مبنی بر آن‌که نقش‌مایهٔ آهو در دیوارنگاره‌های ابنیهٔ مذهبی عصر قاجار از منظر موضوعی و معنایی در چه الگوهایی قابل طبقه‌بندی می‌باشد، نتایج نشان داد که این نقش‌مایه در شش الگوی معنایی و هشت الگوی موضوعی به این شرح قابل شناسایی است: زیبایی‌شناسانه-تزئینی (تزئین)، تمثیلی-عرفانی (صحرا)، روایی-مذهبی (ضامن آهو، آهوها و پیامبر و آهو و سلطان قیس)، تمثیلی-آیینی (نبرد)، تمثیلی-نمادین (آهو و شیر) و روایی-اسطوره‌ایِ بومی (شکار آهو). لازم به ذکر است که هر یک از این الگوها متناسب با ساختار بصری، ترکیب‌بندی و محتوای روایت صحنه، شکل گرفته‌اند و این نشان‌دهندهٔ تنوع و ظرفیت‌های تفسیری گسترده این نقش‌مایه می‌باشد.

در پاسخ به سؤال دوم پژوهش در خصوص کارکردهای نقش‌مایهٔ آهو در بافت روایی و نمادین این دیوارنگاره‌ها، یافته‌ها نشان می‌دهد که آهو در این نقش‌مایه، کارکردی فراتر از تزئین دارد و عنصری فعال در روایت تصویری است. این نقش‌مایه وابسته به زمینهٔ روایت، می‌تواند حامل مفاهیم قدسی همچون شفاعت، حمایت الهی و پیوند با شخصیت‌های دینی باشد و مفاهیمی چون پاکی، مظلومیت، تقابل خیر و شر و بازتاب باورهای آیینی و اسطوره‌ای را بازنمایی کند. به این ترتیب، ماهیت آهو در دیوارنگاره‌های مذهبی قاجار، سیال، چندلایه و وابسته به زمینهٔ روایی می‌باشد که جایگاهی ویژه در نظام نمادین هنر مذهبی و باورهای دینی، عرفانی و فرهنگی جامعه ایرانی دارد.

تحلیل نقش‌مایهٔ آهو با رویکرد شمایل‌شناختی پانوفسکی، امکان درک دقیق‌تر لایه‌های پنهان معنا و کارکردهای تصویری آن را فراهم می‌سازد و نشان می‌دهد که نقش‌مایه‌های حیوانی در هنر مذهبی قاجار نقشی اساسی در انتقال مفاهیم اعتقادی ایفا می‌کنند. بر اساس نتایج پژوهش، پیشنهاد می‌گردد که مطالعات آینده به بررسی تطبیقی نقش‌مایه‌های حیوانی دیگر در دیوارنگاره‌های مذهبی دوره‌های پیش و پس از قاجار بپردازند و از رویکردهای میان‌رشته‌ای نظیر انسان‌شناسی، مطالعات آیینی و نشانه‌شناسی فرهنگی برای تعمیق درک معانی این نقش‌مایه‌ها بهره برند. همچنین، شناخت دقیق کارکردهای نمادین آهو می‌تواند در حفاظت و مرمت آگاهانهٔ دیوارنگاره‌های مذهبی مؤثر واقع شود.

Reference

Afzaltousi, E. (2012). Rug The Preserver of Wild Goat Figure Since The Ancient Times. *Negareh*, 7(21), 55–67. [In Persian with English Abstract] Doi: https://negareh.shahed.ac.ir/article_34.ht

Foroutan, A. R. (2023). The Merits and Demerits of Hamle-ye Hoseinieh,: A Legacy of Iran's Epic Literature. *History of Literature, 16*(2), 155–181. [In Persian with English Abstract] Doi: 10.48308/hlit.2024.233988.1276

Hasanvand, H., Khazaie, M., Hatam, G. A., & Aref M. (2021). A Comparison of Structure and Concept in Paintings Based on The Story of The Zamen-e Ahou. *Paykareh*, *10*(24), 40–54. [In Persian with English Abstract] Doi: 10.22055/PYK.2021.17183

Johari Heravi, E. B. M. B. (1925 AH). *Toofan-Al-Boka*. Tehran: Dar al-Khalaqah Publications.

Mahmoudi, F. (2011). *Study of Visual Art Themes of The Qajar Period in Mazandaran's Saghanehfar Motifs*. (Doctoral dissertation). Tehran: Tarbiat Modares University.

Mawlawi, J. M. (1984). *Shams Colleges*. (B. Z. Forouzanfar, Ed.). Tehran: University of Tehran.

Mawlawi, J.M. (2006). *Fihi Ma Fihi*. (B. Z. Forouzanfar, Ed.). Tehran: Amir Kabir.

Miraghaei, S. H. (2012). Zamen-e Ahu and its manifestation in Persian poetry. *Farhang-e Mardom*, *11*(43–44), 11–22. [In Persian] http://188.136.162.30:7879//dL/search/default.aspx?Term=1405&Field=0&DTC=6

Mirzaei Mehr, A. A. (2007). *The Paintings of The Iranian Holy Shrines*. Tehran: Academy of Arts.

Mobasheri, M., & Karimi, T. (2015). The Cognitive Analysis of the Image of Gazelle in Shams Divan. *Research on Mystical Literature, 9*(2), 25–50. [In Persian with English Abstract] https://jpll.ui.ac.ir/article_16473.html

Mojtahedzadeh Ganjavi Isfahani, S. M. B. (1993). *Maraqāt al-ʾIqan* (Vol. 1). Tehran: Mohammad Hassan Elmi and Elmi Brothers; Alborz Engraving.

Noroozitalab, A. (2010). An Inquiry into (Morphology) Iconology of Artwork and Meaning Perception. *Bagh-e Nazar, 7*(14), 69–86. [In Persian with English Abstract] https://www.bagh-sj.com/article_20.html

Nourchi, M. (2013). *Semiotic Study of Folkloric Motifs of Saghanehfar in Mazandaran*. (Master's thesis). Tehran: Islamic Azad University, Central Tehran Branch.

Panofsky, E. (1955). *Meaning in The Visual Arts* (pp. 26–41). Chicago: University of Chicago Press.

Raof, S., Neyestani, J., & Mousavi Kouhpar, S. M. (2019). Shiite Art in Religious Monuments (Boghe) Gilan Emphasizing Cultural History Studies Approach. *Islamic History Studies, 11*(43), 81–108. [In Persian with English Abstract] Doi: 10.1001.1.22286713.1398.11.43.7.6

Ziaei, T. (2024). *Comparative Study of Animal and Bird Motifs in Timurid and Safavid Painting* (Master's thesis). Mohaghegh Ardabili University.