هنرهای صناعی خراسان بزرگ

شماره ۳، بهار ۱۴۰۲
No.03 Spring 2023

۱-۲۴

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۸/۰۱ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۲/۱۳

نمادینگی حضور توأمان نقش شیر و اژدها در آثار هنری ایران در عصر اسلامی

➢ **راضیه نایب‌زاده*:** دانشجوی دکتری، گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران (razieh_nayebzadeh@yahoo.com)

➢ **مهین سهرابی نصیرآبادی**:** استادیار، گروه صنایع‌دستی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران

چکیده

شیر و اژدها به دلایل و خصیصه‌های منحصربه‌فردی که داشته‌اند به‌صورت نماد و اسطوره درآمده‌اند. در دوره اسلامی توأمان و در تقابل با یکدیگر در آثار هنری ایران دیده می‌شوند، حضور توأمانی که تا قبل از ظهور اسلام اثری از آن نبود. هدف این پژوهش بررسی چگونگی حضور توأمان این دو نماد در آثار هنری ایران در دوره اسلامی است. در این راستا شناخت مفاهیم نمادین شیر و اژدها در سه حوزه اساطیر، معتقدات اسلامی و ادبیات ایران تا بدان‌جا موردبررسی قرار می‌گیرد که برای خوانش آثار و این حضورِ توأمان راهگشا باشند. به عبارتی دیگر، تصویر و تصوّری که هر سه حوزه از نماد شیر و اژدها به مخاطب می‌دهد، برای این پژوهش مدنظر است. این پژوهش مبنی بر روش مطالعه تاریخی و تحلیلی بر آن است به این پرسش‌ها پاسخ دهد که حضور توأمان نماد شیر و اژدها در آثار هنری ایران به چه معناست؟ این حضور توأمان به نبرد خیر و شر و غلبه یکی بر دیگری تعبیر می‌شود یا به معنای اتحاد بدون هویت است؟ حضور نماد شیر و اژدها همیشه به‌صورت نبرد در آثار هنری دیده می‌شود که به لحاظ مفهومی، به‌طورکلی نمادی است از نبرد همیشگی نور و تاریکی، خیر و شر، ولی نکته حائز اهمیت آن است که به نظر، نوع اثر و جایگاه قرارگیری این نقش نمادین و دوره تاریخی به لحاظ تفکر غالب شیعی، در رساندن مفهوم این حضور توأمان تأثیرگذار است و بر این اساس هر اثر می‌تواند با یک یا هر سه خوانش اساطیری، اسلامی-شیعی و ادبی معنا دهد.

واژگان کلیدی: هنر ایران، دوره اسلامی، تفکر شیعی، ادبیات، اساطیر، نماد شیر، نماد اژدها

Abstract

Lion and dragon have been represented as a symbol and myth due to a number of reasons and their unique features. In Islamic age, concurrent presence of lion-dragon is found in contrast with each other in Iranian artworks, a simultaneous presence that was not found before the advent of Islam. The main aim of this study is to investigate on the way that these two concurrent symbols present in artworks of Iran. To achieve this goal, recognizing symbolic concepts of lion-dragon are studied in three areas: myths, Islamic beliefs, Iran literature which are studied to an extent by which they can pave the way to investigate these artworks and their concurrent presence. In other words, the image and imagination that is provided for the addressee by these three areas is the cornerstone of the study. The current research which is based on descriptive and analytic studies aims to answer these questions:1-what does concurrent presence of lion-dragon in artworks of Islamic age mean?2-Is the concurrent presence interpreted as a battle between Good and evil and the dominance of one over another; or does it show a kind of solidarity without any identity? The symbolic presence of dragon-lion has always been seen in a battle in artworks that is conceptually the symbol of perpetual battle between lightness and darkness, Good and evil. But it is significant to define a more accurate meaning depending on the kind of art and the place of this symbolic role.

Keywor: Iranian Art, Islamic period, Shia Ideologies, Mythology,literature, lion symbol, Dragon symbol

*این مقاله مستخرج از رساله دکتری نویسنده اول با عنوان«تاثیر جهان بینی شیعی نگارگران صفوی در مصورسازی متون ادبی منظوم غیرشیعی»، به راهنمایی دکتر مهین سهرابی در دانشگاه الزهرا می باشد.

**نویسنده مسئول مکاتبات: (ma.sohrabi@alzahra.ac.ir)

مقدمه

در فرهنگ اسلامی، بسیاری از مفاهیم دینی و عرفانی به‌صورت رمز و نماد در هنر جلوه‌گر شده‌اند. درواقع می‌توان گفت زبان نمادین، زبانی است که هنر برمی‌گزیند و مفاهیم درونی خود را در قالب آن بیان می‌کند. یکی از این نمادها، شیر است که در دوره‌های پیش از اسلام شاهد حضور این موجود قوی‌پنجه و عظیم‌الجثه بر روی آثار هنری ایران هستیم. در دوره‌های بعد از اسلام نیز در نگارگری، کاشی‌کاری، سکه‌ها و غیره خودنمایی می‌کند. شیر در پیش از اسلام بیشتر مظهر شجاعت و قدرت و پاسبانی بود و این معانی را بعد از اسلام نیز همراه خود دارد. شیعیان شیر را نمود حضرت علی(ع) می‌دانند و به آن حضرت، لقب اسدالله می‌دهند. اهمیت شیر در ادب پارسی تا بدانجاست که یکی از صفات خداوند را شیرآفرین دانسته‌اند. اژدها نیز نمادی است که در قدیمی‌ترین سند ادبی ما ایرانیان (اوستا) در هیأت موجودی شوم و اهریمنی ظاهرشده و این حضور اهریمنی تا به امروز در شعر شاعران و سخن سخنوران ادامه یافته است. اژدها در غالب مذاهب نیز به‌عنوان اصلی‌ترین نیروی اهریمن است و همیشه پهلوانی در جدال با آن است. اژدها در آثار هنری ایران بعد اسلام حضوری پررنگ‌تر نسبت به پیش از اسلام دارد. در آثار هنری بعد از اسلام حضور توأمان نماد شیر و اژدها جالب‌توجه است. حضوری که در نگاه اول به جدال و نبرد تعبیر می‌شود. در این پژوهش هدف موردنظر بازشناسی و تحلیل این حضور و تقابل در آثار هنری ایران است که لازمه آن شناخت مفاهیم شیر و اژدها به‌صورت جداگانه است، زیرا که نقشِ این حضور در آثار هنری نمی‌تواند تنها نقشی تزئینی باشد و احتمالاً سرشار از مفاهیم و معانی نمادینی است که در بستر زمان، از اساطیر، فرهنگ‌ها، اعتقادات و اندیشه‌های ایرانیان نشأت گرفته است. بر همین اساس، در این پژوهش ابتدا مفهوم شیر در اساطیر، قرآن و معتقدات اسلامی، متون کهن و اشعار فارسی و فرهنگ و باورهای ایرانیان موردبررسی و سپس با روندی مشابه مفهوم اژدها نیز در این سه حوزه مورد واکاوی قرار می‌گیرد. شیر و اژدها به‌عنوان نمادی پرکاربرد در اشعار فارسی قابل‌شناسایی و تحلیل هستند از این جهت برای پرهیز از زیاده‌گویی، به‌اختصار اشعار عرفانی، غنایی و حماسی انتخاب گردیده است. از این رهگذر می‌توان به هدف فرعی این پژوهش یعنی شناخت تفاوت‌ها و شباهت‌های مفاهیم شیر و اژدها در سه حوزه اساطیر، قرآن و معتقدات اسلامی و ادبیات، دست‌یافت. پرسش مطرح‌شده در این پژوهش بدین شرح است: ۱. حضور توأمان شیر و اژدها که به‌صورت نبرد با یکدیگر دیده می‌شود به چه معناست؟ ۲. این حضور توأمان به نبرد خیر و شر و غلبه یکی بر دیگری تعبیر می‌شود و یا به معنای اتحاد بدون هویت است؟ این پژوهش به دنبال مطرح کردن این فرضیه است که شیر و اژدها هرکدام با بار معنایی نمادین که در اساطیر، معتقدات اسلامی و ادبیات به آن پرداخته خواهد شد، در دوره اسلامی با این سابقه نمادین، حضور توأمانی را رقم می‌زنند که به نظر نوع هنر، موقعیت مکانی و حتی دورهٔ زمانی به‌کارگیری آن در معنای نمادین آن تفاوت ایجاد می‌کند. با در نظر گرفتن این نکته که در این نبرد شیر نماد خیر و اژدها نماد شر دانسته شود، تحلیل این موضوع برای یافتن پاسخ این پرسش می‌تواند قابل‌تأمل باشد. همچنین اهمیت و ضرورت توجه به این موضوع بدان جهت است که حضور شیر و اژدها به‌صورت توأمان در آثار هنری ایران قبل از اسلام دیده نشده است. بنابراین بررسی این حضور در دوره اسلامی می‌تواند اهمیت آن را به لحاظ مفاهیم نمادین روشن کند. قبل از اسلام در هنر ایران این دو نماد فقط به‌صورت جداگانه دیده می‌شود. مفاهیم نمادین شیر و اژدها در اساطیر ایران باستان، معتقدات اسلامی و ادبیات فارسی هرکدام به‌صورت مجزا، ریشه‌شناسی خیر و شر و تقابل آن دو با یکدیگر، بررسی حضور توأمان شیر و اژدها در آثار هنری ایران در دوره اسلامی و سپس خوانش اساطیری، اسلامی-شیعی و ادبی حضور توأمان نماد شیر و اژدها در آثار، محورهای اصلی در پژوهش حاضر است.

پیشینه پژوهش

پژوهش‌های متعددی در مورد نقش و نمادشناسی شیر و اژدها در آثار هنری ایران انجام شده است، اما این پژوهش‌ها هرکدام نقش شیر و اژدها را به‌صورت مجزا بررسی کرده‌اند و در پژوهشی به‌صورت مستقل به حضور توأمان شیر و اژدها در مجموعه آثار هنر دوره اسلامی پرداخته نشده است،

ازجمله دانشپورپرور در *نقش اژدها در هنر معماری ایران*، ضمن بررسی و تأکید بر ساختار فرمی اژدها به نبرد آن با شیر در مجموعه کاخ گلستان پرداخته است. بهدانی و مهرپویا در گذری بر جدال اژدها در هنر ایران، با ذکر توضیحاتی در مورد اژدها، به نمادشناسی آن و حضورش در هنر ایران پرداخته است. حسینی در *بازتاب و تحلیل نگاره اژدها در سفالینه‌ها و کاشی‌های دوران اسلامی ایران* معتقد است نقش اژدها، ازجمله نقوش اساطیری است که از دوران ایلخانی به بعد از جایگاه ویژه‌ای در بین سایر نقوش هنر سفالگری ایران برخوردار بود. نایب‌زاده و سامانیان در *نقش و مفهوم اژدها در بافته‌های ایران و چین با تأکید بر دوره صفوی ایران و اواخر دوره مینگ و اوایل چینگ چین* بیان می‌دارند که اژدها در بافته‌های ایران حالت تدافعی دارد، اما اژدهای چینی اساساً همان امپراتور است و پیوسته تداعی‌گر قدرت و درعین‌حال، حضورش موجب برکت و سعد است. همچنین نایب‌زاده در *بررسی تطبیقی نقش و مفهوم اژدها در هنرهای سنتی ایران و چین* نقش اژدها را در هنرهای سنتی دو حوزه ایران و چین بررسی کرده است. دادور در *شیر در فرهنگ ایران* استفاده از نقش شیر به صورت‌های مختلف همراه با معانی متعدد در ادبیات، مذهب و هنر ایرانی را نشان‌دهنده ارزش و اهمیت آن در بین ایرانیان می‌داند. صدرالدین طاهری نیز در *کهن‌الگوی شیر در ایران، میانرودان و مصر باستان* به این نماد در اندیشه و اساطیر هر سه حوزه می‌پردازد. نگارندگان ضمن بهره‌گیری از تحقیقات پیشین، معتقد هستند بررسی نقش نبرد شیر و اژدها در آثار هنری ایران دوره اسلامی می‌تواند دلایل حضور این نقش را به لحاظ ارزش نمادین آن در هنر دوره اسلامی مشخص کند.

روش پژوهش

این پژوهش مبنی بر روش مطالعه تاریخی-تحلیلی و روش گردآوری داده‌ها به‌صورت مطالعات کتابخانه‌ای و توصیف مشاهدات است. روش تجزیه و تحلیل داده‌ها نیز به‌صورت کیفی است. نمونه آثار مورد تحلیل شامل آثاری از پارچه، فلز، سفال آبی و سفید، نگارگری و تزئینات وابسته به معماری است و تعداد آثار ۲۲ عدد است، بازه زمانی از قرن چهارم هجری تا دوره قاجار انتخاب شده است. در این پژوهش، نگارندگان بر اساس هدف تحقیق و نوع جامعه آماری حجم نمونه را به روش نمونه‌گیری کیفی یا هدف‌دار در نظر گرفته اند.

شناخت مفاهیم نماد شیر

برای شناخت معنای نمادین شیر در مرحله اول به واژه‌شناسی شیر پرداخته می‌شود. شیر از ریشه پهلوی (سِر) گرفته شده است (انوشه، ۱۳۸۱: ۴۲۴). در لغت‌نامه دهخدا ذیل واژه شیر آمده: شیر حیوانی چارپا و سَبُع و درنده از نوع گربه که به تازی اسد گویند، حیوانی است معروف ژیان، شرزه و برق چنگال از صفات اوست (دهخدا، ۱۳۷۷: ج۱۰۳۷/۱۰). «در بسیاری از ملت‌ها نماد آتش، پارسایی، پرتو خورشید، پیروزی، دلاوری، سلطنت، شجاعت، عقل، غرور، قدرت و مراقبت شناخته می‌شود» (جابز، ۱۳۷۰: ۷۵). شیر، تقریباً در کلیه تمدن‌های خاور نزدیک نماد قدرت و سلطنت به‌کاررفته و با قدرت خورشید برابری کرده است (دادور و منصوری، ۱۳۸۵: ۳۷). نقش شیر مظهر و نشان آریایی‌های کهن و به‌ویژه شاخص و سمبل ایران و ایرانی بوده است و موضوع شیر بستگی و ارتباط خاص با معتقدات آن‌ها داشته است (خزایی، ۱۳۸۵: ۹۷). شیر در باور ایرانیان نمادی از قدرت است، هم نمادی شمسی است و هم نمادی قمری.

شیر در اساطیر ایران باستان

از نمادها است که اسطوره‌ها[1] شکل می‌گیرند. درواقع اسطوره‌ها همان نمادهایی هستند که روایت‌دار شده‌اند و هرچه روایت‌دار بشوند، خصوصیات آن‌ها بیشتر می‌شود و هر اندازه خصوصیاتشان بیشتر بشود محدودتر، جزئی‌تر و دقیق‌تر می‌شوند. بنابراین اسطوره‌ها نسبت به نمادها و کهن‌الگوها دقیق‌تر و محدودتر هستند که سرمنشأ همه این فعل و انفعالات همان شم‌ها هستند. نماد به خاطر ویژگی

۱. ساده‌ترین تعریف اسطوره این است که اسطوره، یک روایت و بیان نمادین است، از دیدگاه پدیدارشناسی، اسطوره عبارت است از روایت یا روایاتی در باب ایزدان، فرشـــتگان، موجودات مافوق طبیعی یک قوم. اسطوره‌های هر ملت بازتابنده کهن نمونه‌های آن ملت‌اند. این لایه ژرف، ناخودآگاه، نمادین و از زبان و بیانی رمزی برخوردار است (اسماعیل‌پور، ۱۳۹۸: ۵۰-۴۹).

نمادینش، خودش الگو هم هست پس می‌توانیم بگوییم که اسطوره‌ها نمادهایی‌اند که الگو هم هستند. شیر در باورها و اساطیر جهان، جایگاه ویژه‌ای دارد، «در میان هفت رده دین مهر، چهارمین جایگاه از آنِ شیر است، به سرشت آتشین شیر در اندیشه مهری نیز اشاره شده است. آب و آتش با یکدیگر مبارزه‌ای مدام و آشتی‌ناپذیر دارند. سالکانی که به‌جایگاه شیر رسیده‌اند برای شست و شوی بدن (غسل‌تعمید) خود به‌جای آب، عسل به کار می‌برند» (ورمازن، ۱۳۸۳: ۷۵). در کیش مهری شیر نماد خورشید دانسته شده، «در آیین میترائیسم، ایزد مهر اقدام به کشتن گاو نخستین کرده است. در نگاره‌های میترایی، این نبرد به‌صورت دریده شدن گاو توسط شیر که نماد مهر و خورشید است نیز نمودار شده است. این نماد مهری را رمزی از رستاخیز و تجدید حیات در بهار غلبه ء خورشید بر ماه دانسته‌اند» (رضی، ۱۳۷۱: ۱۳۵). در آیین زرتشتی شیر نمادی اهریمنی است. «در سنگ‌نوشته داریوش هخامنشی، تصویر جنگ کیان شیر با شاه هخامنشی، نقش شده است. در این تصویر شیر به‌صورت اهریمنی نمایان شده و اهورامزدا همراه شاه است» (دادور و منصوری، ۱۳۸۵: ۷۹). در اساطیر پهلوی شیر تبدیل به جانوری اهریمنی می‌شود و همانند دیگر اهریمنان، کشتن آن ثواب دارد (قلی‌زاده، ۱۳۸۷: ۲۹۰).

تفاوت معنای نمادین شیر در آیین مهر از خورشید تا نمادی اهریمنی در آیین زرتشتی قابل‌توجه است. در آئین زروانیسم سر زروان را به‌صورت شیر ترسیم کرده‌اند از آن جهت که شیر، قدرت پیروزمندانه‌ای در کشتن دارد. در همین رابطه «شاید بتوان شیر را در ارتباط با خدای زمان، نماد جاودانگی در زمان بی‌پایان دانست» (خودی، ۱۳۸۵: ۱۰۰). این ارتباط نمادی از قدرت مرگ‌آور زمان است. تصویری که از اهریمن در زبور[1] ترسیم‌شده چنین است: «شیطانی به وجود آمد که سرش چون سر شیر و بدنش چون بدن اژدهایی و بالش چون بال پرنده‌ای است. در زبور مانوی، اژدها و شیری، دختری را می‌ربایند و به کُنام خویش می‌برند» (آلبری، ۱۳۷۵: ۳۳). اینکه سر شیطان همچون سر شیر تعبیر شده شاید به جهت وجود یال‌های شیر و غُرّش شیر است که وجه رعب‌انگیز شیطان را تداعی می‌کند.

اولین کسی که آهنگ شکار شیر کرد هوشنگ بود (عبداللهی، ۱۳۸۱ :۵۴۸). در تاریخ بلعمی چنین آمده است که در اسطوره‌های ایرانی نخستین کسی که آهنگ شکار شیر کرد هوشنگ بود: «هوشنگ هفت‌ساله از پس پدر به کوه بلخ همی‌رفت و آهنگ شیر کرد و فرّ ایزدی که داشت به هر دو دست گوش شیر بگرفت و سرش بر سنگ همی زده و آنگاه او را از کوه فرو انداخت. جمشید چنان قوت داشت که هر چه را از سباع چون شیر و غیر آن بگرفتی تنها بکشتی» (طبری، ۱۳۵۲: ۱۱۸). از منابع طبیعی که با اساطیر پیوند ناگسستنی یافته است، آسمان و اجرام آسمانی است که سرشار از رمز و راز است، اسطوره‌هایی که در رابطه با اجرام آسمانی شکل گرفته‌اند، ریشه در باورهای مردم دارد. صحبت از صورفلکی منطقه‌البروج است. «شیر از دیرباز نمایانگر صورت فلکی اسد امروزه مرداد بوده است» (مصفی، ۱۳۵۷: ۴۱). در اساطیر آمده است «که شیر مرکب الهه زمین است» (گروترود، ۱۳۷۰: ۷۵). چهره‌ای تعدیل‌شده و مثبت برای شیر در این اتفاق اساطیری وقتی مرکب الهه زمین می‌شود و نشانی از قدرت شیر نیز دارد. «در ادوار کهن، شیر مربوط به پرستش خورشید- خدا بود. شیران نگهبانان پرستشگاه‌ها و قصرها و آرامگاه‌ها بودند. تصور می‌رود درنده‌خویی آن‌ها موجب دور کردن تأثیرات زیان‌آور می‌شده» (هال، ۱۳۸۰: ۶۱). در آیین زرتشت نشان اهریمن است اما در این اتفاق اساطیری نمادی برای دور کردن اهریمن است.

۱. زبور مانوی یکی از آثار ادبی، آیینی و عرفانی روزگار ساسانی، حدود سده سوم و چهارم میلادی است که نخست به زبان سریانی سروده شد و آنگاه به زبان‌های دیگر برگردانده شد. این اثر در قرن چهارم میلادی نخست به یونانی و سپس به تبطی ترجمه شد. زبورمانوی که سرودهٔ مانی و عارفان، بلندپایهٔ مانوی است، شامل سروده‌های نیایشی و عرفانی مانوی است و در عمق خودگنوسی است و دربارهٔ جنبش بما، مانی، عیسی مسیح، ستایش ایزدان و ایزدبانوان مانوی مانند پدربزرگی یا زروان، انسان قدیم هرفردیغ، نبرد نور و ظلمت، اسطورهٔ آفرینش دورهٔ آمیختگی نور و ظلمت و پایان جهان است (آلبری، ۱۳۷۵: ۱۳-۱۲).

شیر در قرآن کریم و روایات اسلامی

در سوره‌های قرآن کریم، همواره از حیوانات به‌عنوان نشانه‌های قدرت و عظمت الهی یادشده و خداوند متعال، انسان‌ها را به تفکر در چگونگی آفرینش آن‌ها دعوت می‌کند. در قرآن تنها یک‌مرتبه از کلمهٔ «قَسورَه» در سوره مدّثر به معنای شیر نام‌برده شده: مانند خران وحشی که از شیر می‌گریزند (مدثر: ۵۱). بر پایه روایتی که در منابع روایی و تاریخی آمده، بر ستون عرش نوشته‌شده که حمزه «اسدالله و اسد رسول‌الله» است و این به سبب شجاعت در جنگ‌ها بوده است (کلینی، ۱۴۰۷: ۱/ ۲۲۴). پیامبر(ص)، امام علی(ع) را به اسدالله و اسد الرسول ملقب کرده است (ابن‌شهرآشوب، ۱۳۷۹: ۳/ ۲۵۹). در برخی از منابع، از امام علی(ع) به اسدالله الغالب (شیر خدایی که پیروز است) نیز یادشده است. در مناقب از روبه‌رو شدن اژدهایی با حضرت علی(ع) سخن به میان آمده است: «مادر با حیرت مولود کعبه را دید که طناب قنداقش را پاره کرده است و با دست‌هایش که در عین ظرافت و کودکانه بودن، ستبر و مردانه بودنش هم هویدا بود، گلوی اژدهای بزرگی را در مشت می‌فشارد. مادر مطمئن شد که اژدها مرده است، لبخند خوشنودی زد و گفت: پسرم تو بچه شیری[1]؛ بچه شیر» (همان: ۲/ ۲۸۸-۲۸۷). در زبان عربی حیدر به معنای شیر (نماد شجاعت و شکست‌ناپذیری) است. البته با این توضیح که از ویژگی‌های زبان عربی آن است که برای یک‌چیز به لحاظ ویژگی‌های مختلف نام‌های متعدد قرار می‌دهد. در مورد علت نام‌گذاری شیر به حیدر دو نظریه مطرح کرده‌اند؛ یک این‌که شیر را به جهت داشتن مقام فرمانروایی و سلطنت «حیدر» می‌گویند. دلیل دیگر؛ این است دارای گردنی کلفت و ساعد و بازوی قوی است. به همین جهت به جوانی که دارای بدنی پر و محکم و قدرتی سترگ باشد جوان حیدر می‌گویند. البته بعضی نیز در مورد معنای حیدر می‌گویند، حیدر به معنای دوراندیش و کسی است که در ظرافت‌ها و نکته‌های دقیق امور و کارها اندیشه می‌کند. (همان: ۳/ ۱۱۰) به نقل مردی از قبیله بنی‌اسد، پس از آنکه حسین بن علی «ع» و اصحابش شهید شدند، هر شب شیری می‌آمد و به قتلگاه کشتگان می‌رفت. یک‌شب ماند تا ببیند قصه چیست. دید آن شیر، بر جسد امام حسین(ع) نزدیک می‌شد و حالت ناله داشت. همین نقل منبعی است که در تعزیه استفاده می‌شود (محدثی، ۱۳۷۴: ۲۶۴). در مراسم عزاداری مردی در پوست شیر می‌رود و روی تخته‌ای درحالی‌که خاک بر سر خود می‌ریزد، بر روی دوش چهار نفر حمل می‌شود. این شیر درواقع بر طبق همین روایت است.

شیر در ادبیات فارسی

نقش شیر به‌عنوان یک نمود و نماد جایگاه مهمی، هم در هنر و هم در ادبیات داشته است. شیر در طول دوره‌های مختلف فرهنگ ایران مفاهیم خاصی را در برداشته است. در اوستا از شیر نامی برده نشده اما در متون پهلوی این جانور به سبب درنده‌خویی و خطر برای گله، جز خرفستران[2] است. در بندهشن شیر با گرگ در یک‌مرتبه قرار می‌گیرد و از دزدان گله است. سگ در آیین زرتشتی جانوری ایزدی است که هدف از آفرینش آن مقابله با شیر و پاسبانی از گله است (دادگی، ۱۳۶۹: ۷۹-۵۶). در عجائب‌المخلوقات بخش توصیف شیر آمده است: «شیر سبعی عظیم است و قاهر، بر همه حیوانات غالب، دلیری شیر به حدی است که یک مردی را ببیند یا لشکری، پیش وی یکی بود ظفر یابد یا هلاک شود [...]» (طوسی، ۱۳۴۵: ۵۷۱) در مرزبان‌نامه شیر پادشاهی اصیل معرفی شده است: «شیر پادشاهی است پادشاه‌زاده از محتد اصیل و منشاء کریم [...]» درجایی دیگر اشاره به قدرت شیر در عین تنهایی و مستقل بودن دارد: «ستبر گردنی شیر از آن است که چون کار دشواری به او رسد خود به انجام دادن آن برخیزد» (وراوینی، ۱۳۳۵: ۴۶۴-۵۴۵). آنچه برداشت می‌شود آن است که در متون کهن فارسی به سبعیت و درنده‌خویی اژدها اشاره شده است.

در ادبیات ما چه نظم و چه نثر، حیوانات به‌صورت خیالی و تمثیلی نقش پررنگ و مؤثر داشته‌اند. شاعران و نویسندگان، هر حیوانی را نماد و نشانه یک شخصیت دانسته‌اند. در دفتر

۱. أَنْتَ حیدرةٌ، حیدره.

۲. خرفستران به معنی جانوران آزاردهنده و موذی است. کشتن خرفستر از وظایف دینی هر فرد زرتشتی و به‌خصوص موبدان بوده است. در وندیداد کفاره برخی گناهان کشتن خستر یا خرفیستر دانسته می‌شده است (عفیفی، ۱۳۷۴: ۵۰۰).

اول مثنوی، مولانا از زبان پیامبر(ص)، حضرت علی(ع) را شیر خدا خطاب می‌کند: «گفت پیغامبر علی را کای علی/ شیر حقی پهلوان پردلی» (مولانا، ۱۳۷۱ :۷۸) حکیم سنایی نیز در این بیت مرادش از شیر، حضرت علی است: «سراسر جمله عالم پر ز شیراست/ ولی شیری چو حیدر با سخا کو» (سنایی، ۱۳۹۱ : ۲۸۹). واژه‌های شیر خدا و شیرمرد نیز در قصاید سعدی دیده می‌شود: «شیرخدای و صفدر میدان و بحر جود/ جانبخش در نماز و جهانسوز در وغا (سعدی،۱۳۱۷: ۲۱) مولانا در این بیت از دفتر اول شیر را نماد انسان‌های عارف و سالکی می‌داند که راضی به قضا و قدر الهی هستند: «عار نبود شیر را از سلسله/ نیست ما را از قضای حق گله» (مولانا، ۱۳۷٦ :۱۴۲) حکیم سنایی شیر را برای مردی و بی‌باکی به کار می‌برد: «هر که او مرد بود باک ندارد ز غمی/ هر که او شیر بود سست نگردد به تبی» (سنایی، ۱۳۹۱: ۳۰٦). در شاهنامه با واژه‌هایی چون شیر بازو، شیرچنگ و شیرپیکر نیز مواجهه می‌شویم که در توصیف قدرتمندی قهرمانان به‌کاربرده شده است: «که این شیر بازو گو پیلتن/ چه مرد است شاه کدام انجمن» (فردوسی، ۱۳۵۴: ۱۱۳/۱) فردوسی در شاهنامه در ابیاتی نیز به اهریمنی بودن شیر اشاره دارد: «پر از دیو و شیر است و پر تیرگی/ بماند بدو چشمت از خیرگی» (فردوسی، ۱۳۵٤: ۸۵/۱). «ای تو شیری در تک این چاه فرد/ نقش چون خرگوش، خونت ریخت و خورد» (مولانا ،۱۳۷٦: ٦۴). عطار در الهی نامه در«حکایت آن دیوانه که تابوتی دید» مرگ را به سبب قدرتِ گرفتن جان به شیر تشبیه می‌کند: «یکی را گفت این مرده که بودست/ که ناگه شیرِ مرگش در ربودست» (عطار، ۱۳۵۹الف: ۱۷۰). عطار، قدرت عشق را به شیر تشبیه می‌کند: «شیر عشقت به خشم پنجه گشاد/ پس به صد روی امتحانم کرد» (عطار، ۱۳۵۹ب: ۲٦٤).

یکی از مهم‌ترین حوزه‌های مطالعات ادبی و غنی‌ترین منبع شناخت یک جامعه در عرصه‌های گوناگون مقولهٔ ارزشمند ضرب‌المثل‌ها است. انوری در امثال‌الحکم به نقل از دهخدا چنین آورده است: این دم شیر است به بازی مگیر (انوری، ۱۳۸٤: ۱۳٤/۱) درجایی دیگر از همین کتاب به نقل از ایرج میرزا آمده: با دم شیر می‌کنی بازی (همان: ۱٤۸/۱). شیری یا روباه؟ یعنی کامروا بازگشته‌ای یا ناکام؟ (همان) چون شیر به خود سپه شکن باش (شکورزاده بلوری، ۱۳۸۰: ۵۳۹) در این ضرب‌المثل‌ها بر جنبه نیرومندی شیر تأکید شده است.

شناخت مفاهیم نماد اژدها

واژه اژدها در ادبیات فارسی همراه با کلمات دیگری چون اژدر، اژدرها و اژدهاک آمده است:« اژدها در پهلَوی به‌صورت اَزی[1] به‌کاررفته، اژدهاک یا همان ضحاک و اژدهای شاخ‌دار به‌کاررفته است» (فره‌وشی، ۱۳۵۲: ۱۹). در لغت‌نامه دهخدا، اژدها ماری بزرگ خوانده شده است و اژدر «مار بزرگ، مار بزرگ‌جثه، در اساطیر قدیم نام ماری به‌غایت عظیم که از دهانش آتش بیرون ریخته است، شکلی است در فلک به‌صورت اژدها که آن را رأس و ذنب نیز می‌گویند» (دهخدا، ۱۳۷۷: ۲۰۰۴/۲). آنچه در این تعاریف در توصیف اژدها دیده می‌شود، حکایت از جانوری اساطیری است با بدنی مارگونه، عظیم‌الجثه با دهانی به‌غایت عظیم که گویی آتش جزء جدایی‌ناپذیر اوست، درجایی او را با بال‌های عظیم توصیف کردند. در این تعاریف اژدها را ماری عظیم دانسته‌اند.

اژدها در اساطیر ایران باستان

اژدها در اساطیر ایران جایگاه ویژه‌ای دارد اما آنچه به آن مفهوم می‌دهد نبردی است در برابر او، یعنی اژدها کشی. در آئین میترائیسم در مراسم و مناسک تشرف نوآئینان مهری، رسم ویژه‌ای وجود دارد که در آن پیر مرشدِ مهری در نمایشی رمزی با گرز خود اژدها را می‌کشد. (رستگار فسایی، ۱۳۷۹: ۱۹۳) بنابراین اژدها در این آئین نماد اهریمنی ست که باید نابود شود. در آئین زرتشتی تیشتر ایزد باران است، وی نیروی نیکوکاری است که در نبرد با اپوشه دیو خشکسالی که تباه‌کننده زندگی است درگیر می‌شود. تیشتر ستاره تابان و شکوهمند نخستین ستاره واصل همهٔ آب‌ها و سرچشمه باران و باروری است (هینلز، ۱۳۷۵: ۳۷). بر پایه ادبیات اوستایی دیو اژدهاوش اپوش، باران آسمانی را از بارش بازمی‌دارد. اپوش، اژدهای سهمناکی است که خانه در میان آسمان دارد و اژدهای خشکسالی است و دیو بازدارنده باروری زایندگی و

1. az-azi

فراوانی (اسماعیل‌پور، ۱۳۷۹: ۸). در یشت‌ها آمده است که اژدی دهاک به نبرد با ایزدان می‌پردازد، اهورامزدا و اهریمن هریک می‌کوشند فرّ کیانی را از بهر خود به چنگ آورد، اهورامزدا آذر پسر خود و اهریمن اژی دهاک را به آوردگاه می‌فرستند (کریستین‌سن، ۱۳۵۵: ۳۱) و این نشان از نبرد همیشگی اژدها در اتفاقات اساطیری ست. اژی‌دهاک، اژی‌دهاکه (ضحاک) چهرهٔ اهریمنی است که در زندگی سراسر اساطیری خویش دائماً در نبرد با ایزدان و پهلوانان است. ایرانیان که از ظلم ضحاک به تنگ آمده از میان خود پهلوانی فریدون نام را بگزیدند. به‌موجب روایات پهلوی هنگامی‌که فریدون بر ضحاک غالب شد قصد جان او کرد اما اهورامزدا وی را از این کار باز داشت چون بر اثر کشته شدن ضحاک زمین پر از جانوران موذی و شریر می‌شد، به همین جهت فریدون او را در کوه دماوند به بند کشید (رضی، ۱۳۴۶: ۱۸۲-۱۷۴). در زبور مانوی اشاره شده است که شیطانی به وجود آمد که سرش چون سر شیر و بدنش چون بدن اژدهایی و بالش چون بال پرنده‌ای است (ابوالقاسمی، ۱۳۸۷: ۱۸). در زبور مانوی، اژدها و شیری، دختری را می‌ربایند و به کُنام خویش می‌برند (آلبری، ۱۳۷۵: ۳۳۸). اینکه بدن شیطان به‌مانند بدن اژدها است کنایه از ستبری و تنومندی بدت شیطان است. در پاره‌ای از متون اشاره به روی گنج نشستن اژدها دیده می‌شود، «کلمه آز به معنای طمع که دگرگون‌شده ازی (اژدهای پهلوی) است به سبب روی گنج خوابیدن و پرطمع بودن اژدها به او نسبت داده شده است» (فخاریان، ۱۳۸۲: ۱۲۱). در توضیح اینکه اژدها با گنج در ارتباط است و آزهمان اژدها است باید گفت: «آز، دیو حرص و طمع است و در اوستا به‌صورت ازی و بیشتر با صفت دیودار یاد شده» (عفیفی، ۱۳۷۴: ۲۱۹). معنای لغوی اژدها در پهلوی با صفت اژدها یعنی طماعی او همخوانی دارد.

هرچند که امروزه بسیاری از مردم اژدها را با آتش مربوط می‌دانند، عنصر اولیه او آب است، حتی اقوام کویرنشین نیز بر این نکته تأکید دارند «و اژدهای آن‌ها بیشتر وقت‌ها ته چاه است. درواقع ته چاه اغلب با چشم اژدها یکی پنداشته می‌شود و این یکی دیگر از ویژگی‌های متمایز اژدها است یعنی نگاه خیره و جست‌وجوگر. می‌توان گفت واژه اژدها نهایتاً از واژه یونانی به معنی دیدن مشتق می‌گردد» (وارنر، ۱۳۸۶: ۵۱۳). اژدهای فلک یکی از صورفلکی شمالی در منطقه‌البروج و شکلی است در فلک به‌صورت اژدها که آن عقدتین است و به عربی آن را رأس و دنب گویند و تنیّن نیز گویند (رستگار فسایی، ۱۳۷۹: ۳۱۳). اژدها همان سرماست. ابرهای طوفان‌زا که حامل سرما می‌باشند ابتدا از دریاها بر می‌خواستند و نام مار به سبب حرکت‌های ابرهای طوفان‌زا به او نسبت داده‌شده چراکه در موقع طوفان و سرما ابرهای سیاه و سرخ با فرم‌های پیچ‌دار طولانی دیده می‌شوند و چون از دهان او صاعقه بیرون می‌آمد و صاعقه موجب آتش گرفتن می‌شد و فرم صاعقه و سرعت او شبیه به نیش مار می‌بوده او را با اژدها یگانه می‌کردند، زیرا که مار و اژدها در سیر اساطیر یگانه می‌شوند. در بندهشن نیز آتشی به نام وازشت نام‌برده می‌شود که جایگاه او در ابرها است، ریختن خون آن‌ها و رهایی آب‌ها بعد از کشته شدن توسط اژدهاکش‌ها نیز تعبیری از باریدن باران از ابرها است. در زامیاد یشت نیز ستیز میان آتر (آتش) و غول اژی دهاک که بر سر فرّه ایزدی آمده است که باز کنایه از مبارزه آتش و سرما است (فخاریان، ۱۳۸۲: ۱۲۱-۱۲۰). با نگرشی ژرف به روایت‌ها و سیر اساطیر نیز همواره آتش را مقابل اژدها (سرما) می‌بینیم. در تمام اساطیری که مربوط به اژدها است پهلوانی در راه سخت و طاقت فرسایش برای رهانیدن خود و دیگران از دست ظلم، لاجرم با اژدهایی روبه‌رو می‌شوند. در تمام این اژدهاکشی‌ها، اژدها، نمادی از اهریمن است.

اژدها در قرآن کریم و روایات اسلامی

داستان معجزهٔ حضرت موسی(ع) و تبدیل‌شدن عصای آن حضرت به اژدها بارها در قرآن تکرار شده است، اما واژه‌ای که برای اژدها به‌کاررفته متفاوت است: در سورهٔ شعراء آیهٔ ۳۲ آمده است: پس عصای خود را بیفکند، به ناگاه اژدری نمایان شد[۱]. خداوند در قرآن در سوره طه در آیهٔ ۲۰، خطاب به حضرت موسی(ع) می‌فرماید: ای موسی، آن را بینداز، پس آنگاه آن را انداخت و ناگاه (ماری) شد که به‌سرعت

۱. فالقی عصاهُ فإذا هی ثعبان مبین.

می‌خزید[1]. در قرآن کریم اژدها نمادی از قدرت و آیت الهی است، اما آنچه به کمک موسی می‌آید اژدهایی با خصوصیات دهشتناکش است، یعنی ویژگی‌های مرگبار اژدها، چون دم آتشین و بلعنده‌اش مدنظر است. همان‌طور که در مبحث شیر در روایات اسلامی بیان شد، از روبه‌رو شدن حضرت علی(ع) در گهواره با اژدهایی سخن به میان آمده. در روایتی دیگر که تأیید آن در زیارت‌نامه حضرت علی(ع) نیز آمده، اژدهایی رام به خدمت ایشان در مسجد کوفه می‌رسد که از حضور آن مردم وحشت‌زده می‌شوند، حضرت می‌فرمایند: او مردی از جن بود که می‌گفت فرزندش را یکی از انصار، کشته است و اکنون خون فرزندش را می‌طلبید» (مجلسی، ۱۳٤۸: ۱۱۷). قابل‌ذکر است، دری که اژدها از آن وارد و خارج شده بود به باب الثعبان مشهور شد. شیخ عباس قمی در مفاتیح‌الجنان در باب زیارت هفتم امیرالمؤمنین به نقل از سید بن طاووس بیان‌شده: سلام بر آنکه در منبر کوفه با اژدها به زبان فصیح سخن گفت (قمی ،۱۳۸۰ :۵۸۸). امام صادق(ع) در مجلس دوم از بحث شگفتی‌ها و اسرار خلقت حیوانات چنین می‌گویند: «ای مفضل ابر مثل موکل بر اژدهاست! هرکجا بیابد او را می‌رباید، همچنانکه سنگ مغناطیسی آهن را می‌رباید و آن از ترس ابر سر را به زمین فرونمی‌کند و همیشه نگران است؛ بیرون نمی‌آید مگر یک‌بار، آن‌هم در وسط تابستان در آن موقع که آسمان درنهایت صافی باشد و در آن نقطه خبری از ابر نباشد. گفتم چرا ابر بر اژدها موکل شده و در کمین اوست تا هر جا او را یابد، برباید؟! فرمودند: برای این‌که ضرر اژدها را از مردم دفع کند.» در این روایت به نیروی شر و ضرر اژدها اشاره شده است. در اسلام اژدها گاهی در چهره‌ی موجودات دوزخی ظاهر می‌شود: «رسول(ص) گفت: عذاب کافر در گور آن است که نود و نه اژدها بر آن مسلط کنند، دانی که این اژدها چه بود؟ نود و نه مار و هر ماری را نه سر بود، وی را می‌گزند و در وی می‌دمند تا آن روز که وی را حشر کنند و اهل بصیرت این اژدهایان را به چشم بصیرت بدیده‌اند» (غزالی، ۱۳۷۹: ۹۵). شاید همین روایت الگویی شد برای نگارگر ایرانی که اژدهای چندین سر را به تصویر بکشد.

اژدها در ادبیات فارسی

در اوستا از اژدها در زمره موجودات اهریمنی و خرفستران یاد-شده است: «در اوستا اژی دهاک آمده است، این اسم مرکب است از دو جزء اولی که اژی باشد که خود جداگانه در اوستا استعمال شده است. اژی به معنای مار باشد. در یسنا ۹، دهاک نیز جداگانه استعمال شده و یک مخلوق اهریمنی دیوسیرت است. در یسنا واژه ء دهاک آمده و در توضیح آن گفته‌شده کسی که نشانهٔ هرمز بکاهد. بنابراین تفاسیر، دهک کسی است که در او آثار و علائم دینی نیست (پورداوود، ۱۳٤۷: ۱۸۸). در بندهشن این‌گونه آمده است: «همهٔ خرفستران سه گونه‌اند: آبی، زمینی و پردار که ایشان را خرفستر آبی، خرفستر زمینی و خرفستر پردار خوانند. از آبی‌ها وزغ و از زمینی‌ها اژدهای بسیار سر و سه‌سر و از پردار، مار پردار برتر از همه‌اند» (دادگی، ۱۳٦۹: ۹۸). در عجایب-المخلوقات در مورد اژدها چنین آمده: اژدها کم باشد و در هر عصری یکی بود و ثعبان را هزار سال بود و نشانش آن است که موی ناصیه برآورد و پشتش موی برآرد و از دیدار وی، مرد بمیرد (طوسی، ۱۳٤۵: ٦۱۷-٦۱۱) احمد طوسی تصویری از اژدها معرفی می‌کند که در آثار هنری ایران نمود پیدا می‌کند ازجمله موی ناصیه و مویی که بر پشت بدن اژدها قرار دارد. «روزی ماری اژدهاپیکر با صورتی سخت منکر از صحرای شورستان لب‌تشنه و جگر تافته به طلب آبشخور در آن باغ آمد و ازآنجا گذر بر خانهٔ موش کرد» (وراوینی، ۱۳۳۵: ۲۳۵). در تمام متون کهن فارسی، از اوستا تا فیه ما فیه مولانا، هر جا سخن از اژدهاست، پلیدی و شومی و درنهایت مرگ و نیستی نیز حضور دارد.

اژدها موجودی است که مولانا برای تمثیل و استعاره از آن در اشعارش، بهره برده است. مولانا، نفس انسان را به مار و اژدهایی مهیب مانند می‌کند که هرلحظه احتمال آن می‌رود به وجود انسان حمله آورد و به او صدمه بزند: «نفس اژدرهاست با صد زور و فن/ روی شیخ او را زمرد، خانه کن» (مولانا، ۱۳۷٦: ۴۴۴). فردوسی تصویر دقیقی از ظاهر اژدها

۱. قالَ أَلقِها یموسی، فَأَلقها فَإذا هیَ حَیَّةٌ تَسعی.

ترسیم می‌کند: «جهانی بر آن جنگ نظاره بود/ که آن اژدها زشت پتیاره بود» (فردوسی، ۱۳۵٤: ۵۹/۱). سعدی در حکایت ۲۸ در باب سوم، ضمن بیان حکایتی دهان اژدها را کام مرگ می‌خواند: «ور چه کس بی‌اجل نخواهد مرد/ تو مرو در دهان اژدرها» (سعدی، ۱۳٤۲: ۱۰۹) مولانا در دفتر چهارم دوزخ را به اژدها تشبیه می‌کند: هم ز دندانت برآید دردها/تا بگویی دوزخست و اژدها (مولانا، ۱۳٦۱: ٦٦۹)

اژدها نمادی از شومی، پلیدی و ناپاکی است که با نابودی آن جهان از ناپاکی‌ها رهایی می‌یابد: «ببرم پی اژدها را ز خاک/ بشویم جهان را ز ناپاک پاک». حکیم سنایی در بیتی دشمنان را به اژدها تشبیه می‌کند: «اندرین غربت مرا همچون عصای موسیئی/دوستانم را عصا و دشمنم را اژدها» (سنایی، ۱۳۹۱: ۵۵). سنایی در حدیقه‌الحقیقه در تشبیهی به حضور اژدها بر سرگنج اشاره دارد که به معنای حرص و طماعی اژدهاست.: «اژدها کو ز گنج برخیزد/ مُهره‌ی کامش آتش انگیزد» (سنایی، ۱۳۲۹: ۱۸٤/۱) مولانا در دفتر ششم عشق را به اژدها تشبیه می‌کند: «توبه کردم و عشق همچون اژدها/ توبه وصف خلقت و آن وصف خدا» (مولانا، ۱۳٦۱: ۹٤۰).

اژدها در فرهنگ عامیانه نیز حضور دارد: از اژدهای هفت‌سر مترس از مردم نمام بترس (دهخدا، ۱۳٦۳: ۱۰۰/۱) «اگر سر اژدها را در خانه‌ای دفن کنند، گنج‌ها ظاهر کنند و یا بر سر گنج قارون، اژدهایی خوابیده است گوشت او هر گه بخورد در او شجاعت پدید آید. در جهنم مارهایی است که از سرشان به اژدها پناه می‌برند. اگر اژدها بگزد تریاق و افسون سودی ندارد. (شاملو، ۱۳۵۷: ۳۹۹/۵) «اژدها به خواب دیدن دشمن بزرگ است و اندوه، دشمنی قوی است (ابن‌سیرین، ۱۳۸۱: ٤۸). اژدها در فرهنگ عامیانه نیز با خصوصیات دهشتناکی خود شناخته می‌شود.

ریشه‌شناسی خیر و شر و تقابل آن دو با یکدیگر

شیر و اژدها که هرکدام در اساطیر، قرآن و روایات اسلامی و ادبیات این مرز و بوم حامل معانیِ نمادینی گاه متناقض از یکدیگر هستند، در برخی از آثار هنری ایران حضوری توأمان دارند. در این بخش به بررسی این مهم پرداخته می‌شود که آیا این حضور توأمان به‌مثابه نبرد و جدالِ خیر و شر است و درنهایت، غلبه خیر بر شر است یا به معنای وحدت نیروها.

قبل از ورود به این بخش نگاهی می‌شود به سابقه و ریشه خیر و شر و تقابل با یکدیگر که شناخته‌شده‌ترین ویژگی اندیشه ایرانی یعنی ثنویت است. «ثنویت از ویژگی‌های بارز آیین-های ایرانی است» (کومن، ۱۳۸۴: ۱۴۱). محققان بر این باورند که اعتقاد به وجود دو اصل ازلی و دو نیروی همیشگی خیر و شر در جهان باستان، در نزد اقوام مختلف عمومیت داشته است، تمامی فرهنگ‌ها اصل و منشأ جنبش و حرکت در جهان آفرینش را ناشی از برخورد و کشمکش میان این دو نیرو می‌دانستند، بنابراین فلسفه حیات زیر تأثیر همین اندیشه تفسیر و تأویل می‌شد.

«زندگی در مقابل مرگ، سپیدی در برابر سیاهی، روشنایی در مجاورت تاریکی، آفرینش حاصل نزاع همین دو نیرو بود. در تمدن‌های آسیای غربی، غول خدای نخستین را منشأ هستی و پیدایش این دو نیرو می‌پنداشتند که با مرگ و به قتل رسیدن او و یا زخم برداشتنش هستی شکل می‌گرفت» (رو، ۱۳٦۹: ۹۴). مطالعه و سیر در ادیان و اساطیر ایران ما را به نخستین نشانه‌های اعتقاد به ثنویت در آیین زروانی رهنمون می‌کند. پیش از پیدایش آسمان و زمین و هر آنچه هست، حقیقتی بود به نام زروان (به معنی زمان) او هزار سال نیایش کرد تا فرزندی به دنیا بیاورد که آفرینندهٔ آسمان‌ها و زمین باشد، اما پس از این رنج طولانی در او این شک به وجود آمد که آیا این نیایش‌ها و ریاضت‌ها نتیجه‌ای خواهد داشت؟ همچنان‌که زروان در این اندیشه بود، هرمزد و اهریمن را باردار بود. هرمزد حاصل نیایش و ریاضت بود و اهریمن حاصل شکی که او را فراگرفته بود. زروان به‌صورت خدای واحد و ازلی درآمد که از وجود دو گوهر اورمزد (مبدأ خیر و نور) و اهریمن (مبدأ شر و ظلمت) به وجود آمدند. «سپند مینو و انگره مینو دو همزاد بودند. در گاهان، اهورامزدا پدر سپند مینو و انگر مینو معرفی شده است، ولی برای زرتشتی‌گری متأخر اهورمزد و سپند مینو یکی شده بود. اهورمزد در روشنی بی‌پایان و اهریمن در تاریکی بی‌نهایت جای داشت. سرانجام در این آیین زمان بی‌کرانه یا زروان اصلی قرار می‌گیرد که نور و ظلمت، خیر و شر، اهورمزد و اهریمن و همه جهان از او به وجود می‌آیند. پس از ظهور زرتشت، حقیقت زروان، به‌عنوان یکی از شش امشاسپند در آیین او باقی ماند» (دادگی،۱۳٦۹: ۱۱۱). در آیین زرتشت

منشاء عالم دو اصل تاریکی و روشنایی است که این دو اصل باهم در منازعه هستند و پیروزی و شکست به‌نوبت نصیب هر دو می‌گردد. از این جهت عالم به دو بخش تقسیم‌شده است: لشکر روشنایی یا خوبی و لشکر تاریکی یا بدی. «سرسلسلهٔ قسمت خوبی‌ها اهورمزد و سرلشکر بدی‌ها اهریمن (انگرمینو) است. هورمزد، زندگی را آفریده است و اهریمن مرگ را. سلطنت اهریمن، سلطنت تاریکی است. پس از ولادت زرتشت پیروزمندی هورمزد همواره در تزاید خواهد بود تا وقتی‌که اهریمن به عالم تیرگی و ظلمت خود برگردد و آن‌وقت است که روشنایی سعادت آور، تمامی عالم را فرا خواهد گرفت» (پیرنیا، ۱۳۸٦: ۲۵۱-۲۵۰) در اصطلاح حکماء و متکلمین اسلامی نیز، عنوان کلی اعتقاد ثنویه یا اصحاب اثنین است که معتقد بودند «عالم دو صانع دارد، فاعل خیر، نور است و فاعل شر، ظلمت و هر دو نیز قدیم و ابدی هستند. به‌عبارت‌دیگر، اعتقاد به ثنویت را این‌گونه دانسته‌اند که اصل شر نیز مانند اصل خیر قدیم و ازلی و ابدی مختار و مرید و مستقل است و تابع و مخلوق اصل خیر نیست» (اوشیدری، ۱۳۸۹: ۲۷۷). از نظر برخی، تقابل میان خیر و شر، تقابل تضاد است. اینان، به دو امر وجودی قائل هستند که یکی منشأ خیر است و دیگری منشأ شر؛ زیرا معتقدند، خالق واحد، جز یک سنخ موجود نمی‌تواند بیافریند: یک خالق خیر یا یزدان و یک خالق شر یا اهریمن. «این نوع تفکر در ایران باستان سابقه طولانی دارد و بنا بر آرای مشهور زرتشتیان ثنوی هستند. شاید اعتقاد به ثنویت به این دلیل بوده که نمی‌توانستند باوجود خدای قادر و خیر مطلق، شرور را توجیه کنند. بعد از ظهور اسلام، دوگانه‌پرستی طرد شد و مطابق نظر مسلمانان، خدای واحد منشأ و اصل ظهور همه موجودات تلقی گردید» (موسوی‌بجنوردی، ۱۳۸۲: ٦). بنا بر آنچه گفته شد دوگانه‌پرستی یا دوگانه‌اندیشی، از اعتقادات قدیم آریائیان است که در صورت نمادین جدال دو اصل متضاد، نمود پیدا می‌کند: اعتقاد به دوگانگی در مبادی خیر و شر از معتقدات قدیم آریائیان محسوب می‌شود. «بدی‌ها و خوبی‌ها هر یک منشائی بود که با یکدیگر دائم در جنگ بودند قوای خیر باعث سعادت و قوای شر مسبب تیره‌بختی افراد بشمار می‌رفت. مظاهر خیر روز و فصول معتدل و فراوانی و تندرستی و زیبایی و راستی و مظاهر شر، شب و زمستان و خشکسالی و قحط و امراض و زشتی و دروغ و امثال آن‌ها بوده است» (معین، ۱۳٦۳: ٤۲). در جدال خیر و شر، حمله نخست از سوی نیروی شر صورت می‌گیرد و گاهی پیروزی از آن شر است، چنان‌که در آغاز آفرینش حمله از طرف شر به قلمرو خیر آغاز می‌شود و شر با تاریکی و زشتی، قلمرو خیر و روشنایی اهورا را آلوده می‌کند (دادگی، ۱۳٦۹: ٤۰)، اما پیروزی شر پایدار نیست و نیروهای اهورایی او را شکست می‌دهند لیکن این پایان کار نیست و این جدال تداوم می‌یابد، زیرا این ستیز سبب تداوم هستی است و اگر چنانچه یکی از این دو نیرو به‌طور مطلق بر دیگری غلبه یابد هستی پایان خواهد پذیرفت. درون‌مایه بسیاری از آثار هنری نیز برگرفته از همین اعتقاد به وجود دو قطب اهورایی و اهریمنی یا خیر و شر و تقابل آن دو با یکدیگر است.

بررسی حضور توأمان شیر و اژدها در آثار هنری ایران در دوره اسلامی

در تصویر ۱ پارچه ابریشمی متعلق به سده چهارم هجری قمری است، در این پارچه موجودی ترکیبی دیده می‌شود: بدنی شبیه شیر، سر انسان و دم اژدهاگونه به‌طوری‌که دُم حیوان به دور بدنش پیچیده است و صحنه‌ای جدال‌گونه به وجود آورده است، این حیوان افسانه‌ای مانتیکوره[1] نام دارد. (Rosen, 2009: 107) انتهای دم شیر به اژدهایی قرمزرنگ متصل شده است و شاید بتوان این‌طور برداشت کرد که اژدهایی به دور موجودی به نام اسفنکس است که در این صورت نیز نبرد این دو موجود دیده می‌شود. در یک آتشدان فلزی اژدها و شیری در حال نبرد با یکدیگر دیده می‌شوند. اژدها به دور بدن شیر به فرم S مانند پیچیده شده و شیر و اژدها هر دو بدن یکدیگر را به دندان گرفته‌اند، سر اژدها پشتِ سر شیر قرار دارد. اژدها، دُم شیر را گرفته است و از طرفی شیر هم با پای خود بدن اژدها را به بند کشیده است. این‌ها همه نشان از جدالی پایاپای و سهمگین است. در آتشدان فلزی نیز این حضور دیده می‌شود.(تصویر ۲).حضور

1 -manticore

این نبرد در ساختار این آتشدان می‌تواند معنای نمادینی در پی داشته باشد. ازآنجاکه اژدها در اساطیر آفرینش نماد آب است و یکی از معانی نمادین شیر، آتش است، می‌توان نبرد اژدها و شیر را در این آتشدان، نبرد آب و آتش دانست. بسیاری از نمادهایی که در قبل از اسلام در ایران وجود داشته‌اند بعد اسلام با تعدیل و استحاله و مطابقت با جهان‌بینی اسلامی می‌توانند همچنان حضور داشته باشد، از همین روی شاید بتوان این نبرد در این آتشدان را با مفاهیم میترائیسم نیز مطابقت داد: «از وظایف شیرمردان در مهرابه، تیمار و مواظبت از آتشدان‌ها بوده تا آتش مقدس پیوسته خوراک داشته باشد و خوب بسوزد» (رضی، ۱۳۸۱: ٦١٥) و به نظر این اژدها مانع و سدی بوده است. در آئین زرتشتی و اوستا به قداست آتش اشاره شده است: «اژدها درصدد خاموش کردن شعله‌ی آتش است و برای به دست آوردن فرّه با ایزد آذر می‌جنگد» (یاحقی، ۱۳۸٦: ٧٦).

تصویر۱: پارچه‌ابریشمی. سده چهارم هجری (پوپ ۱۳۸۷: ۹۸۲/۱۲)

تصویر۲: آتشدان فلزی. ایلخانی(پوپ، ۱۳۸۷: ۱۳۷۹/۱۳)

در گلدانی با تکنیک آبی و سفید که مربوط به دوره تیموری است، شیر و اژدها همراه با نقوشی گل مانند و ابرهای چینی دیده می‌شود (تصویر ۳). در این گلدان، شیر و اژدها در نبرد تن‌به‌تن قرار ندارند بلکه اژدها پشت شیر تصویر شده و شیر شاید بعد از نبردی بی‌ثمر به راه خود ادامه داده است. به لحاظ فرمی این اژدها شبیه اژدهایان کار شده در هنر چین و خاصه ظروف آبی و سفید آن است. در نگاره‌ای که در موزه آقاخان نگهداری می‌شود (تصویر ۴) جدالی در ظاهر بین شیر و اژدها وجود ندارد، اما در توضیح این نگاره در سایت موزه آقاخان موضوع این نگاره، نمایشی از هرج ومرج و نمایشی بین مرگ و زندگی عنوان شده است، نمایشی که بین همه موجودات نگاره و حتی تنها نقش انسانِ موجود در نگاره نیز دیده می‌شود. در نگاره دیگری متعلق به دوره صفوی که به امضای محمدباقر است، این نبرد به تصویر کشیده شده است. (تصویر ٥) در این نبرد بدن اژدها توسط شیر زخمی شده است، پس می‌توان برتری شیر بر اژدها و نهایتاً پیروزی شیر را محتمل‌تر دانست. سر شیر و اژدها دقیقاً مقابل یکدیگر قرارگرفته است.

تصویر۳: گلدان آبی و سفید تیموری (URL1)

تصویر٤: نگاره. تیموری (URL2)

تصویره: نگاره. دوره صفوی (URL3)

در موزه هاروارد نگاره‌ای منسوب به صادقی‌بیگ وجود دارد با عنوان شاهین (عقاب)، اژدها و شیر (تصویر ٦) در مرکز تصویر شاهین بر روی صخره‌ای با نگاهی به سمت راست دیده می‌شود. نگاه دو اژدها به سمت راست است و نگاه و حرکت شیر به سمت چپ دیده می‌شود. در ظاهر جدالی دیده نمی‌شود احتمالاً هر دو قصد شکار شاهین را داشته‌اند که در این راه بی‌نصیب مانده‌اند. آنچه از متون اساطیری در مورد شاهین برداشت می‌شود، آن را نمادی از فرّه ایزدی می‌دانند، مظهر یکی از بزرگ‌ترین خدایان اهورایی: خورشید یا آتش آسمانی، نمادی چنان نیرومند که مطلقاً حالت

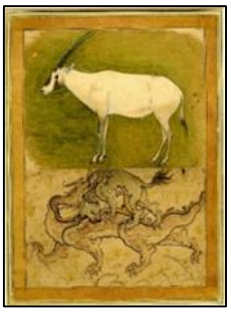
حکایت و اسطوره ندارد. پرچم ایران هخامنشی، عقاب طلایی با بال‌های بسته بوده که نشانه قدرت و فتح ایرانیان در جنگ است. این نکته خصوصاً مفهوم «ورج» را که در آیین مزدایی به معنای قدرت، نور و فرّ ایزدی است در ارتباط با نماد عقاب نشان می‌دهد (شوالیه، ۱۳۷۹: ۲۹۷-۲۸۶). در نگاره دیگر اژدهایی به دور قوچی پیچیده و شیر از سمت دیگر بدن اژدها را به دندان گرفته است. (تصویر ۷) چشمان اژدها برعکس شیر کاملاً بسته است. قوچ نماد، تواضع، وقار، نیرومندی و همچنین نماد خورشید است. قوچ هشتمین

تصویر٦: نگاره شیر و اژدها. دوره صفوی (URL4)

تجسم ایزد بهرام بوده که با شاخ‌هایی پیچیده، در اوستا به‌عنوان یکی از نشانه‌های پیروزی و دارای ویژگی‌های شاهانه به آن اشاره شده است. یکی از مهم‌ترین و بااهمیت‌ترین کاربردهای نمادین قوچ در فرهنگ ایران، فره ایزدی است. فر در اصطلاح اوستایی حقیقتی الاهی و کیفیتی معنوی است که چون بر کسی حاصل شود او را به شکوه و جلال و عظمت معنوی می‌رساند و صاحب سعادت می‌کند (یاحقی، ۱۳۸٦: ٤١). به نظر می‌رسد در این نگاره هم شیر و اژدها در پی فرّه ایزدی هستند.

تصویر۷- نگاره. دوره صفوی. (URL5)

در نگاره‌ای که در موزه بریتیش لندن نگهداری می‌شود نیز این نبرد به تصویر کشیده شده ولی نکته حائز اهمیت در این نگاره، بالدار بودن شیر است و همچنین اژدها به دور بدن شیر پیچیده نشده و این شیر است که روی بدن اژدها قرارگرفته و کاملاً مسلط دیده می‌شود (تصویر ۸). در نگاره‌ای که مربوط به دوره قاجار است، شیر و اژدها در بین دیگر موجودات دیده می‌شوند اما هرکدام در حال نبرد با موجود دیگری هستند. اژدها در نبرد با سیمرغ دیده می‌شود. آنچه از این نگاره می‌توان برداشت کرد همان مفهوم نبرد بین مرگ و زندگی است. در مشخصات این نگاره در سایت موزه توضیح داده‌شده است که این طرحی برای کاشی‌کاری بنایی در دوره قاجار بوده است (تصویر ۹).



تصویر۸: نگاره. دوره صفوی (URL6)

تصویر۹: نگاره. دوره قاجار (URL7)

در مجموعه کاخ گلستان تهران که مربوط به دوره قاجار است، نبرد شیر و اژدها هم به‌صورت کاشی و هم به‌صورت نقش برجسته سنگی دیده می‌شود. در نبرد ترسیم‌شده بر کاشی، اژدها بدن شیر را به دندان گرفته و شیر نیز متقابلاً همین کار را کرده است. اژدها دارای بدنی مارگونه است و پوست بدنش شبیه به کرم و به رنگ صورتی است. این اژدها یک جفت بال به رنگ سبز دارد. رنگ بدن و بال اژدها و بدن شیر در تناسب با رنگ‌های گل و بوته‌ای است که در اطراف این نقش دیده می‌شود. اژدها دارای دو پا شبیه به شیر است و پوزه‌اش شبیه به خرطوم فیل است اژدها به‌صورت حلقه‌ی

دایره‌ای دور بدن شیر در حال نبرد است، سر اژدها، پشتِ سرِ شیر قرارگرفته است (تصویر ۱۰)، ولی اژدهای نقش برجستهٔ سنگی، (تصویر ۱۱) به دور بدن شیر پیچ‌خورده است و این فرم می‌تواند بر احتمال شدت نبرد، تأکید داشته باشد. اژدها دارای بدنی کاملاً شبیه به مار است. یک جفت بال دارد که بسیار کوچک است و اصلاً به چشم نمی‌آید. ازلحاظ شکل ظاهری این اژدها با اژدهای قبلی بسیار شبیه است در این نبرد نشانی از برتری ظاهری شیر و یا اژدها به‌مثابه زخمی در بدن یکی از آن دو دیده نمی‌شود، با توجه به اینکه این نقش در تزئینات وابسته به معماری و در مجموعه‌ای سلطنتی وجود دارد می‌توان مفاهیم پاسبانی را برای این نبرد محتمل دانست.

تصویر۱۰: کاشی در ضلع شرقی کاخ گلستان تهران. دوره قاجار (مأخذ: نگارندگان)

تصویر۱۱: نقش برجسته سنگی. کاخ گلستان. قاجار (مأخذ: نگارندگان)

در جعبه‌ی منبت مشبک که مربوط به دوره قاجار است، نیز این نبرد به تصویر کشیده شده است (تصویر ۱۲). در اساطیر، ادبیات و ضرب‌المثل‌های عامیانه نشانی از طماعی اژدها دیده می‌شود، طمعی که اژدها به گنج، فراوانی، آب و هر آنچه خیر و خوبی است، دارد. اژدها به دور بدن شیر پیچ‌خورده است اژدها این بار سر شیر را به دندان گرفته است برعکس نمونه‌های قبلی، اما شیر همچنان بدن اژدها را به گردن گرفته است. پس می‌توان مفهوم نبرد را در این جعبه چوبی نبردی میان شیرِپاسبان در برابر اژدهای طماع دانست. در حرم مطهر امام رضا(ع) بعد از گذر از مقبره شیخ بهایی در چوبیِ منبت شده‌ای دیده می‌شود با نقش نبرد شیر و اژدها که به صحن آزادی باز می‌شود. (تصویر ۱۳). ازآنجایی‌که نگارنده منبعی در مورد زمان ساخت این در نیافته، لاجرم با تأکید بر فرم گل و بوته و شباهت آن با جعبه منبتی که در موزه هنرهای تزئینی اصفهان است، می‌توان احتمال داد که مربوط به دوره قاجار است. این اژدها نیز مانند اژدهای جعبه به دور بدن شیر پیچ‌خورده و سر و گردن شیر را به دندان گرفته است. برای روشن شدن مفهوم این نبرد، نکته‌ی حائز اهمیت این است که مکان این در چوبیِ منقّش به این نبرد، حرم امام هشتم شیعیان است، از طرفی در قاب بالای این درِ چوبی، نقش هشت اژدها و هشت ستاره دیده می‌شود که شناخت مفهوم این نقش نیز می‌تواند در تحلیل و شناخت مفهوم نبرد شیر و اژدهای قاب پایین درِ چوبی کمک‌کننده باشد. می‌توان نقش هشت ستاره و هشت اژدها را چنین توجیه کرد: «در غزلیات پارسی، ستاره قطبی بر پیشانی محبوب است، وقتی رهاست که با ناهید قیاس شود و در سفیدی فجر طلوع کند» (شووالیه، ۱۳۸۸: ۳/۵۴۲-۵۴۱). این هشت ستاره مظهر ارادت به محبوب است که در اینجا، امام رضا(ع) می‌باشد و این هشت اژدها، همان اژدهایان نفس هستند که درصددند این حبّ به محبوب را ببلعند. نفس آدمی باید بر این در تمام رذایل را بگذارد و برود تا به آستان حرمش لیاقت حضور یابد. بدی‌ها همچون اژدهایی است که طمع به ارادت زائر دارد (نایب‌زاده و سامانیان، ۱۳۹۵: ۸۱) در قاب پایین، نبرد، عینی‌تر می‌شود، در این مکان مقدسِ شیعی، شیر می‌تواند بارِ معنایی مذهبی داشته باشد، نمادی از انسان معتقدی که در جدال با نفس امّاره خویش است که در اینجا به‌صورت اژدهایی ظاهر شده است. این نبرد و جدال می‌تواند به مفهوم جدال درونی انسان، یعنی بزرگ‌ترین جهاد، جهاد با نفس معنی بدهد.

تصویر ۱۲: جعبه منبت مشبک . قاجار. موزه هنرهای تزئینی (مأخذ: نگارندگان)

تصویر۱۳: قاب پائین درچوبی حرم مطهر امام رضا(ع). احتمالاً قاجار (مأخذ: نگارندگان)

تصویر۱٤: نقش اژدها بر در چوبی . حرم امام رضا(ع). احتمالا قاجار (مأخذ: نگارندگان)

در خانه بروجردی‌های کاشان در تالار اصلی بنا، موضوع یکی از گچبری‌ها نقش اژدها وشیری را در حال حمله کردن به یکدیگر نشان داده شده است (تصویر ۱۵). اژدها با بدنی فلس دار و دراز به‌صورت حلقه دایره‌ای دور بدن شیر است و نه به‌صورت پیچ‌خورده و دندان‌های تیز خود در انتهای بدن او فروبرده است شیر نیز بدن اژدها را به دندان گرفته است. اژدها دارای سری شاخدار و بدنی مارگونه و پوزه‌ای کشیده است. در این نبرد نیز غلبه یکی بر دیگری دیده نمی‌شود. این نقش بر سردر بنا دیده می‌شود. انتخاب اژدها برای این کار اصولی را به دنبال دارد که بر طبق آن هرکس وارد ساختمان می‌شود با اژدها مواجه شود. درحالی‌که موقعیت معمول و ویژگی پیوندی اژدها در آستانه‌ها مشخص شد، با ابهام همراه است و به نمادی برای دفع حملات خصمانه از سوی دشمن و دفاع از مناطق داخلی تبدیل شد. به‌علاوه برای دفع شّر و چشم‌زخم نیز استفاده می‌شود که حالت دفاعی در برابر موجودات شرور و خطرناك را دارد و به‌عنوان طلسم از آن استفاده می‌شود (Kuehn,2011:120) از طرفی مفاهیم پاسبانی و نگهبانی شیر هم می‌تواند در تکمیل و تأیید این مفهوم صحه بگذارد. در باورهای عامیانه نیز مصداقی از این مفهوم وجود دارد: «پیشینیان عادت داشتند که ناخن شیر و دندان اژدها را به گردن کودکان برای دفع چشم‌زخم بیاویزند» (رستگار رفسایی، ۱۳۷۹: ۳۱۰). نبرد شیر و اژدها در آستانه ورودی تالار آیینه خانه مفخم بجنورد که از بناهای دوره قاجار است نیز دیده می‌شود. شیر و اژدها در یک قاب دایره‌ای که در درون و بیرون آن پر شده از گل‌هایی که مشخصه گل‌های دوره قاجار است، مشغول نبرد هستند. (تصویر ۱٦) اژدها دارای بدنی مارگونه است و به رنگ صورتی که به نظر می‌رسد در کاشی‌های دوره قاجار مرسوم بوده که اژدها را به رنگ صورتی کار کنند! البته پوست قسمت روی بدن اژدها به رنگ سیاه است. این اژدها نیز چهار پا و دوجفت بال دارد، بال‌ها به رنگ سبز هستند. دوشاخ بر سر دارد، این اژدها نیز به‌صورت حلقه‌ای دایره‌ای دور بدن شیر در حال نبرد است. شیر و اژدها هر دو سر و گردن یکدیگر را موردحمله قرار داده‌اند. حضور دو مرد مسلح در بیرون قاب دایره‌ای شکلی که نبرد در آن در حال انجام است، دیده می‌شود که هردو سلاح خود را به‌سوی این نبرد نشانه رفته‌اند. نکته دیگر گل‌ها و برگ‌هایی است که در فضا دیده می‌شود که در نمونه‌های قبلی دیده نمی‌شد. در فضای دایره‌ای نیز می‌تواند معنا و مفهومی در برداشته باشد. پیشینان بر این باور بودند که فضای دایره‌ای شگردی است برای حفاظت در برابر ارواح خبیث (گوستایونگ، ۱۳۷۷: ۳۷۹). نبرد شیر و اژدها در گچبری خانه و حسینیه آراسته بیرجند که متعلق به دوره قاجار است نیز دیده می‌شود. فرم بدن اژدها و شیر هر دو بسیار ساده و ابتدایی ترسیم شده است در این نبرد نیز اژدها سر و گردن شیر را به دندان گرفته و فرم مارپیچی ندارد (تصویر ۱۷)

تصویره۱: خانه بروجردی ها. قاجار (حمزه‌لو، ۱۳۸٦: ۵۵)

تصویر۱٦: تالار آئینه خانه مفخم. بجنورد قاجار (مأخذ: آرشیو میراث فرهنگی بجنورد)

تصویر۱۷: خانه آراسته‌بیرجند.دوره قاجار. (پایدارفرد و خزایی، ۱۳۹۴: ۴۴)

در حمام ٤فصل اراک که آن نیز از بناهای دوره قاجار است (کیانی، ۱۳۸۳: ۲٦۰) در کاشی‌های قوسی سقف نقش اژدها باز در مقابل شیر دیده می‌شود (تصویر ۱۸)، اما به علت خرابی این قسمت، جزئیات نقش به‌طور کامل قابل‌رؤیت نیست اما به نظر می‌رسد اژدها سرو گردن شیر را موردحمله قرار داده و شیر بدن اژدها را به دندان گرفته است. رنگ بدن این اژدها متفاوت از نمونه‌های قبلی و به رنگ یاسی با لکه‌هایی به رنگ بنفش است. حضور این نقش در حمام می‌تواند مفاهیمی چون نبرد گرما و سرما، آتش و آب را در برداشته باشد. با نگرشی ژرف به روایت‌ها و سیر اساطیر نیز همواره آتش را مقابل اژدها (سرما) می‌بینیم. مفاهیم گرما و سرما در حمام دور از انتظار نیست.حمامِ خان سنندج نیز این نبرد در کاشی‌کاری آن به تصویر کشیده شده است (تصویر ۱۹). اژدهایی به رنگ صورتی و شاخدار در نبرد با شیری زردرنگ و در بین گل‌ها، اژدها و شیر، شکم یکدیگر را به دندان گرفته‌اند. در یک صندوقچه برنزی که آن‌هم متعلق به دوره قاجار است (تصویر ۲۰) پرشده از نقوش نبرد، در چهار پایه آن نبرد شیر و اژدها دقیقاً شبیه به همان فرمی که در خانه بروجردی‌ها کار شده است دیده می‌شود. در دو طرف قفل در صندوقچه دو انسان نشسته دیده می‌شود. در بدنه صندوقچه پهلوانی در حال نبرد تن‌به‌تن با اژدهایی است که فرم پوزه آن شبیه خرطوم فیل است. به لحاظ مفهومی می‌توان نبرد با اژدهایی را که طمع به گنج در صندوقچه را دارد، در نظر گرفت.

تصویر۱۸: حمام چهار فصل اراک. دوره قاجار (مأخذ: نگارندگان)

تصویر۱۹: حمام خان سنندج. دوره قاجار (مأخذ: نگارندگان)

تصویر۲۰: صندوقچه برنزی قاجار (URL1)

در کاشی نگاره‌های ورودی گرمابه نوبر تبریز که متعلق به دوره قاجار است. نقش نبرد شیر و اژدها دیده می‌شود. البته در پژوهشی که سال‌های اخیر انجام شده این کاشی‌ها را متعلق به خانه فرشی تبریز دانسته‌اند (آجرلو و نامی‌گرمی، ۱۳۹۳: ۸۸). اژدهایی به رنگ صورتی با بال‌هایی آبی‌رنگ میانه بدن شیر را به دندان گرفته است و باز به همان فرم حلقه دایره‌ای شکل به دور بدن شیر دیده می‌شود (تصویر ۲۱). در گوشه سمت چپ و راست کاشی نقش شیر و خورشید دیده می‌شود. شیر و خورشید نشان رسمی دولت ایران در عهد سلطنت قاجار بوده است. قدیمی‌ترین مفهوم نمادین نقش شیر و خورشید، مفهوم نجومی این نقش است که قدمت آن به هزاره چهارم قبل از میلاد برمی‌گردد. ازنظر منجمان، هرگاه کوکب خورشید در برج اسد (شیر) قرار بگیرد، زمان آسایش و امن است. نقش شیر و خورشید، به‌منزله نمادی خوش‌یمن، همیشه موردتوجه منجمان و هنرمندان بوده است و مفهوم مذهبی این نقش از دوران سلجوقی به بعد

به‌عنوان نماد شیعه در اماکن و اشیای مذهبی طرح شده است (خزایی،۱۳۸۱: ۳۲). برای نخستین بار نماد شیر و خورشید در دوره شاه اسماعیل دوم به رنگ طلایی بر روی پرچم ایران سوزن‌دوزی شد، نزد صفویان شیر موجود در شیر و خورشید، مظهر امام علی(ع) و خورشید، عظمت خداوندی بود که همان تغییر شکل یافته فره ایزدی می‌باشد. درواقع شیر و خورشید، مظهر دو پایه قدرت آن زمان ایران یعنی مذهب و حکومت بود. این نقش در اوایل دوره قاجار به شکلی کاملاً ناهمسان روی سکه‌ها، نشان‌ها و پرچم‌ها ظاهر شد. به دستور فتحعلی شاه قاجار نقش شیر و خورشید نشان پرچم رسمی قاجار شد (علیزاده و همکاران، ۱۳۹۶: ۹۲). در قسمت پایین کاشی نگاره دو فرشته بالدار، کادری را که نقش نبرد شیر و اژدها در آن قرار دارد، حمل می‌کنند. «فرشته در فرهنگ ایرانی و ادبیات فارسی فرشته مظهر کمال و زیبایی است. فرشتگان در ملکوت آسمانی خداوند به منزلهٔ بندگانی هستند که اوامر الهی را در زمین اجرا می‌کنند و در آیین زردشتی کلمهٔ ایزد به فرشتگان اطلاق می‌شود. بال روی بدن انسان علامت الوهیت، طبیعت روحانی، تحرك، حفاظت است. بال‌ها نشانه پیك ایزدان تیزپا و نیروی ارتباط بین ایزدان و انسان‌ها هستند. (کوپر، ۱۳۷۹: ۵۱) این فرشتهٔ بالدار که همان فرشته نیکه است در ایران باستان در صحنه-هایی که پیروزی بر دشمن، اعطای مشروعیت و الوهیت بخشیدن حلقه قدرت الهی و فرّه ایزدی مطرح بود، کاربرد داشته است. در دوره قاجار علاوه بر این مفاهیم، بیشتر مفهوم بخت و اقبال خوب را تداعی می‌کند (نصراللهزاده و همکاران، ۱۳۹۵: ۱۳۲). علاوه بر این نقوش، نقش سیمرغ نیز در این کاشی‌نگاره دیده می‌شود. در ادبیات عرفانی فارسی سیمرغ نمادی پرمعنا است. سیمرغ نماد ذات حق و نماد نفس پنهان است (شووالیه، ۱۳۸۸: ۳/۷۱۱-۷۱۰). نبرد شیر و اژدها در این کاشی نگاره، محصور در نقوشی است که همه مفاهیم نمادین مثبتی دارند. دو فرشتهٔ بالدار می‌توانند نماد حمایت از یک پیروزی باشند که درنتیجهٔ این نبرد اتفاق می‌افتد. شیر و خورشید و سیمرغ نشان از نمادهای مثبت و نیکی می‌تواند باشد که پیروزی شیر را در این نبرد، نوید می‌دهند. در تیمچه صباغ کاشان، نبرد شیر و اژدها به‌صورت منبت شده دیده می‌شود (تصویر ۲۲). نکته قابل‌توجه موقعیت قرارگیری شیر و اژدها نسبت به یکدیگر در این نبرد و جدال است. برعکس نمونه‌های قبلی شیر و اژدها بدن یکدیگر را به دندان نگرفته‌اند و از بدن یکدیگر فاصله‌دارند. در فرشی که در یک مجموعه شخصی نگهداری می‌شود و مربوط به دوره قاجار است شیر و اژدها در حالت نبرد تن‌به‌تن دیده نمی‌شود نگاه اژدها به سمت شیر و رو به بالا است. پای شیر بر روی دم اژدها قرار دارد. مابین فضایی که شیر و اژدها قرار دارد پرنده‌ای دیده می‌شود (تصویر ۲۳).

تصویر۲۱: گرمابه نوبر تبریز. دوره قاجار (آجرلو و نلمی گرمی،۱۳۹۳: ۸۱)

تصویر۲۲: نبرد شیرو اژدها. تیمچه صباغ کاشان. دوره قاجار (مأخذ: نگارندگان)

تصویر۲۳: فرش.دوره قاجار (URL8)

خوانش اساطیری، اسلامی-شیعی و ادبی حضور توأمان نماد شیر و اژدها در آثار

با شناخت مفاهیم اژدها و شیر در سه حوزه اساطیر، معتقدات اسلامی-شیعی و ادبی و تحلیل آثار هنری بر مبنای این شناخت، در یک جمع‌بندی آثاری که به هر خوانش نزدیک‌تر است اشاره می‌گردد. حضور توأمان شیر و اژدها در آتش دان فلزی دوره ایلخانی که در حال جدال ترسیم‌شده‌اند با توجه به مصادیق تقدس آتش در آتشدان‌ها در آیین میترائیسم و آیین زرتشت، به خوانش اساطیری نزدیک‌تر است. در دو اثر مربوط به دوره تیموری، یعنی گلدان آبی و سفید و نگاره جدالی دیده نشد و فقط به حضور توأمان اشاره دارد. در نگاره‌های دوره صفوی هر سه خوانش اساطیری، معتقدات اسلامی-شیعی و ادبی می‌تواند محتمل باشد، جدال خیر و شر، نور و تاریکی، خوبی و بدی هم در اساطیر و هم در معتقدات اسلامی-شیعی و هم ادبی، مفهومی کاربردی و شناخته‌شده است.

در دوره قاجار همان‌طور که بررسی شد تنوع این نقش و حضور توأمان در آثار مختلف هنری، راه را برای خوانش بهتر، مهیا کرده است، از این جهت که وقتی این نقش در حمام مورد استفاده قرار می‌گیرد، به خوانش اساطیری یعنی جدال گرما و سرما، آب و آتش نزدیک‌تر، وقتی بر در چوبی در مکان مقدسی چون حرم امام رضا(ع) منقش می‌شود با در نظر گرفتن این نکته که هنرمند ایرانیِ شیعی، چنین نقشی را به صِرف تزئین در این مکان منقش نمی‌کند و احتمال زیاد تأثیر تفکراتِ شیعی هنرمند بر ترسیم و اجرای آن مؤثر بوده است، خوانش اسلامی-شیعی منطقی‌تر به نظر می‌رسد، جدا از مفاهیم عرفانی این جدال، یعنی جدال نفس مطمئنه و نفس اماره، همان‌طور که گفته شد شیر، نمادی از امام علی در تفکرات شیعی ست. وقتی این جدال در کاخ سلطنتی و سردر بناها دیده می‌شود با مفاهیم پاسبانی در خوانش اساطیری، مواجهه هستیم و گاه مفاهیم چشم‌زخم و طلسم که هم در خوانش ادبی و هم خوانش معتقدات اسلامی وجود دارد، به هر روی، آنچه مشخص است نقشِ این حضور در آثار هنری نمی‌تواند تنها نقشی تزئینی باشد و احتمالاً سرشار از مفاهیم و معانی نمادینی است که در بستر زمان، از اساطیر، فرهنگ‌ها، اعتقادات و اندیشه‌های ایرانیان نشأت گرفته است.

جدول۱: مفاهیم شیر و اژدها در اساطیر، معتقدات اسلامی و ادبیات ایران (مأخذ: نگارندگان)

<table>
<tr><td colspan="3">شیر</td><td colspan="3">اژدها</td></tr>
<tr><td>واژه‌شناس</td><td colspan="2">عظیم‌الجثه، خشمگین، قوی و تنومند</td><td>واژه‌شناسی</td><td colspan="2">عظیم‌الجثه، بالدار، موجود افسانه‌ای، دَم آتشین</td></tr>
<tr><td rowspan="5">اساطیر</td><td>میترائیسم</td><td>نماد مهر و خورشید</td><td rowspan="5">اساطیر</td><td>میترائیسم</td><td>نماد اهریمن</td></tr>
<tr><td>زروانی</td><td>نماد جاودانگی در زمان بی‌پایان/ قدرتِ مرگ‌آور زمان</td><td rowspan="3">زرتشتی</td><td rowspan="3">اپوش و ایزد تیشتر نماد خشکسالی، دیو بازدارنده باروری، نبرد با او مبارزه با خشکسالی اژدی دهاک (نماد اهریمن)، نبرد فریدون و اژی دهاک (نماد اهریمن) اژدهاکشی</td></tr>
<tr><td>زرتشتی</td><td>موجودی اهریمنی، نمادی از شر</td></tr>
<tr><td>زیورمانوی</td><td>موجودی اهریمنی، نمادی از شر</td><td>زیور مانوی</td><td>موجودی اهریمنی، نمادی از شر</td></tr>
<tr><td colspan="2">آتش، پارسایی، پرتو خورشید، پیروزی، دلاوری، روح زندگی، سلطنت، شجاعت، عقل، غرور، قدرت و مراقبت، نگهبان، باروری زمین، مرکب و اعرابه، صور فلکی مرداد نمادی از گرما و تابستان، نمادی از ایران و ایرانیان</td><td colspan="2">طمّاعی، تاریکی، سرما، آب، هرج و مرج، ته چاه، نماد آغازین، خشکسالی</td></tr>
</table>

قرآن و روایات اسلامی و شیعی	قرآن	قدرت	قرآن و روایات اسلامی و شیعی	قرآن	معجزهٔ حضرت موسی(ع)
	نمادی از حضرت علی و حمزه(ع) (شیر خدا) به دلیل شجاعت ایشان، نمادی از پاسبانی و نگهبانی از پیکر شهدای کربلا			دشمن، نمایندهٔ اجنه، ضرر، عذاب دوزخی	
متون کهن	بندهشن	چارپایی اهریمنی در ردهٔ گرگ‌ها	متون کهن	اوستا	موجودی اهریمنی و جز خرفتسران
	عجائب المخلوقات	حیوانی دلیر و قدرتمند و پیروز		بندهشن	موجودی اهریمنی و جز خرفتسران
				عجائب المخلوقات	دشمن جانوران؛ کمیاب و قدرتمند
	مرزبان‌نامه	پادشاهی قدرتمند و مستقل		مرزبان‌نامه	زشتی، درشت پیکری، طمع به آبشخور (طماع)
اشعار فارسی	نمادی از حضرت حق، امام علی(ع)، انسان‌های سالک و عارف، شجاعت، نفس اماره، خشمگینی‌تندی، غضب-الهی، انسان‌های، دنیاپرست، عشق، معشوق، دلیری، قدرتمندی، اهریمنی، چالاکی، پهلوانی، صیاد بودن، ظالم بودن، درشتی و قوی‌هیکل بودن، مرگ		اشعار فارسی	نفس امّاره، تاریکی، زشتی، مرگ، دوزخ، معجزه الهی، پایدی و نابودگری، دشمن، اهریمن، حرص و طمع، عشق	

جدول۲: حضور توأمان نماد شیر و اژدها در اساطیر، معتقدات اسلامی-شیعی و ادبیات ایران (مأخذ: نگارندگان)

اساطیر	در زبور مانوی: تصویر اهریمن در زبور مانوی (شیطانی با سر شیر و بدن اژدها) اژدها و شیری که دختری را می‌ربایند.
معتقدات اسلامی-شیعی	به لحاظ مفهومی رویارویی اسدالله حضرت علی با اژدها در گهواره و بار دیگر در مسجد کوفه
ادبیات	ناخن شیر و اژدها بر گردن کودک انداختن برای دفع چشم‌زخم

جدول۳: حضور توأمان شیر و اژدها در آثار هنر ایران دوره اسلامی (مأخذ: نگارندگان)

نقش‌مایه	نشانه‌های جدال/ نشانه‌های غلبه در جدال	نوع اثر/ موقعیت به‌کارگیری/ دوره	نتیجه حضور
	اژدها پیچیده دور بدن شیر به فرم S مانند اژدها و شیر بدن یکدیگر را به دندان گرفته. سر اژدها پشت سرشیر است.	آتشدان/ ایلخانی	جدال گرما و سرما و یحتمل غلبه گرما بر سرما
	--------	سفالی/ تیموری	حضوری توأمان بدون جدال
	اژدها پیچیده به دور بدن اژدها. غلبه در جدال: زخمی شدن بدن اژدها سر اژدها و شیر در مقابل یکدیگر	نگارگری/ صفوی	جدال خیر و شر و غلبه خیر بر شر
	----------	نگارگری/ صفوی	حضوری توأمان بدون جدال تن‌به‌تن. طمع به فره ایزدی
	اژدها و شیر به دور بدن هم پیچ نخورده‌اند. غلبه در جدال: شیر بالا روی بدن اژدها قرارگرفته است.	نگارگری/ صفوی	جدال خیر و شر و غلبهٔ خیر بر شر

نقش‌مایه	نشانه‌های جدال/ نشانه‌های غلبه در جدال	نوع اثر/ موقعیت به‌کارگیری/ دوره	نتیجه حضور
	پیچیده شدن اژدها دور بدن شیر به‌صورت حلقه‌ای. به دندان گرفتن بدن یکدیگر	تزئینات وابسته به معماری/ کاشی‌کاری/ کاخ/ قاجار	احتمالاً وحدت نیروها
	پیچیده شدن کامل اژدها دور بدن شیر به‌صورت مارپیچی. به دندان گرفتن بدن یکدیگر	نقش برجسته سنگی/ کاخ/ قاجار	جدال خیر و شر به مفهوم محافظت و پاسبانی از کاخ
	اژدها پیچیده دور بدن شیر به فرم S مانند. به دندان گرفتن بدن یکدیگر	تزئینات وابسته به معماری / در منبت چوبی/ حرم امام رضا(ع)/ قاجار	جدال خیر و شر، جدال نفس مطمئنه و نفس اماره
	پیچیده شدن اژدها دور بدن شیر به‌صورت حلقه‌ای.به دندان گرفتن بدن یکدیگر. حضور ۲ سرباز مسلّح در دو طرف	تزئینات وابسته به معماری/ کاشی‌کاری/ تالار/ قاجار	احتمالاً وحدت نیروها به‌منظور دفع چشم‌زخم و یا جدال خیر با شر برای محافظت
	پیچیده شدن اژدها دور بدن شیر به‌صورت حلقه‌ای.به دندان گرفتن بدن یکدیگر	تزئینات وابسته به معماری/ کاشی‌کاری/حمام/ قاجار	جدال گرما و سرما/ جدال پاکی و ناپاکی
	پیچیده شدن اژدها دور بدن شیر به‌صورت حلقه‌ای.به دندان گرفتن بدن یکدیگر. غلبه در جدال :نقش شیر و خورشید و دو فرشته نیکه(حمایت از پیروزی)	تزئینات وابسته به معماری/ کاشی‌کاری/ خانه/ قاجار	جدال خیر و شر به‌منظور محافظت و پاسبانی و یحتمل غلبه‌ی خیر بر شر

جدول ۴: موقعیت قرارگیری شیر و اژدها نسبت به یکدیگر (مأخذ: نگارندگان)

سر شیر و اژدها روبه‌روی هم		در بیشتر آثار نگارگری دوره صفوی
سر اژدها و شیر پشت‌به‌پشت هم		در بیشتر تزئینات وابسته به معماری دوره قاجار
پیچیدن اژدها به دور شیر با فرم حلقوی		در برخی از تزئینات وابسته به معماری دوره قاجار
پیچیدن اژدها به دور شیر با فرم مارپیچ		در بیشتر آثار نگارگری دوره صفوی و در برخی از تزئینات وابسته به معماری دوره قاجار

جدول ۵: خوانش اساطیری، اسلامی-شیعی و ادبی جدال شیر و اژدها در آثار هنری ایران در یک نگاه (مأخذ: نگارندگان)

خوانش اساطیری	هر دو جز موجودات اهریمنی در طمع به فرّه ایزدی هستند جدالی برای دستیابی به فرّه ایزدی. جدال گرما و سرما. خیر و شر ← آثار دوره صفوی و قاجار (بیشتر)
خوانش ادبی	جدال خیر و شر. جدال نور و ظلمت، جدال نیکی و بدی. ← آثار دوره صفوی (بیشتر) و قاجار
خوانش اسلامی- شیعی	جدال نفس مطمئنه و نفس اماره. جدال خیر و شر، جدال نور و ظلمت، جدال نیکی و بدی ← آثار دوره صفوی (بیشتر) و قاجار

نتیجه‌گیری

یکی از مهم‌ترین شاخصه‌هایی که در آثار هنری ایران به‌خصوص دوره اسلامی مشاهده می‌شود، استفاده از نقوش نمادینی است که در ورای معنای ظاهری آن، معنای دیگری نهفته است. هنرمند مسلمان برای خلق اثر خود از منابع گوناگونی بهره برده و آنچه را که با معتقدات، اساطیر، اندیشه و جهان‌بینی اسلامی مطابقت داشته، برگزیده است. نقش شیر و اژدها هرکدام در هنر دوره اسلامی حضوری پررنگ داشته‌اند، اما آنچه در این پژوهش بدان پرداخته شد نقش این دو در کنار هم به‌صورت نبرد با یکدیگر است. شیر و اژدها هرکدام با بار معنای مشخص و مبرهنی از پیش از اسلام در معتقدات ایرانیان وجود داشته است. در اساطیر زرتشتی و زبور مانوی هر دو جزء موجودات اهریمنی هستند، اما در آیین میترائیسم شیر نمادی از مهر و خورشید

است و اژدها نمادی اهریمنی. شیر مرکب خدایان است، نمادی از آتش و گرما و پاسبانی و برعکس در اساطیر هرجا سخن از اژدها است سخن از سرما، قحطی، خشکسالی و نیروهای اهریمنی است. پس کفه ترازویِ بار معنایی اهریمنیِ اژدها نسبت به شیر در اساطیر بیشتر است. در قرآن از قدرت شیر سخن به میان آمده و اگرچه اژدها معجزه حضرت موسی(ع) است، اما آنچه به کمک موسی آمده دهشناکی اژدها است. شیر در معتقدات اسلامی (خاصه شیعی) نمادی از حضرت علی(ع) است و اژدها به‌عنوان نمادی از اجنه، ضرر و عذاب دوزخی و جایی در مقابل حضرت علی(ع) قرار می‌گیرد. در ادبیات فارسی قضیه به‌گونه‌ای دیگر است. شیر و اژدها در اشعار پارسی گاه هر دو نماد نفس‌اماره، مرگ و عشق می‌شوند، اما آنچه بیشتر جلب‌توجه می‌کند این است که در بیشتر اشعار شیر نمادی از حضرت علی(ع) و انسان‌های سالک است. باز این اژدها است که بیشترین معانی منفی و اهریمنی را با خود حمل می‌کند (جدول ۱). با شناخت مفاهیم شیر و اژدها، مفهوم نمادین حضور توأمان این دو را در آثار هنری ایران دوره اسلامی بررسی کردیم. ۲۲ اثر در این پژوهش مورد تحلیل قرار گرفت. از این نمونه‌ها، پارچه مربوط به دوره آل‌بویه و آثار یافت شده با این نقش از دوره تیموری حضوری توأمان و بدون جدال را نشان می‌دهد. آثار نگارگری مربوط به دوره صفوی به چند دسته تقسیم می‌شوند. ۱. شیر و اژدها کاملاً در حال جدال با یکدیگر هستند. اژدها زخمی شده و این نشان از غلبه شیر بر اژدها است. ۲. شیر و اژدها در حال جدال با یکدیگر نیستند، اما نقش سومی در نگاره دیده می‌شود که نشان از فرّه ایزدی است. ۳. شیر و اژدها در هم پیچ نخورده‌اند، اما در حال جدال با یکدیگر هستند و نقش سومی نیز این بار هم در نگاره وجود دارد که آن نیز نمادی از فرّه ایزدی است و جدال بر سر او است. آنچه مشخص است در نگاره‌های دوره صفوی مفهوم جدال و غلبه شیر بر اژدها بیشتر نمایان است. جدال خیر و شر و غلبه خیر بر شر، مفهوم محتمل از نگاره‌های دوره صفوی است و این می‌تواند به دلیل گفتمان غالب شیعی در دوره صفوی باشد که شیر را اسدالله می‌داند، با پشتوانه تفکرات شیعی و وجود چند مواجه اژدها با حضرت علی(ع)، تمایل دارد این نبرد را با غلبه شیر بر اژدها به نمایش بگذارد.

بنابراین، حضور توأمان شیر و اژدها در آثار دوره صفوی که محدود به نگارگری است به خوانش دینی با تفکر شیعی و سپس خوانش ادبی نزدیک‌تر است (جدول ۵). بقیه آثار مربوط به دوره قاجار است و به لحاظ معنایی قابل‌توجه است، چراکه این نقش در دوره قاجار در تزئینات وابسته به معماری هم حضور دارد و به نظر، اینکه این نقش در کجا ترسیم‌شده باشد برای یاری‌رساندن به مفهوم، پرده از معنای دقیق‌تری برمی‌دارد. وقتی این نقش در حمام استفاده می‌شود جدال سرما و گرما و یحتمل غلبه گرما بر سرما و پاکی بر ناپاکی می‌تواند کاربرد بهتری داشته باشد و بدین‌جهت خوانش اساطیری و ادبی ارجح می‌شود. وقتی این نقش بر سر در کاخ و خانه منقش می‌شود مفاهیم پاسبانی و نگهبانی با خود به همراه دارد، به‌طوری‌که می‌توان آن را جدال خیر و شر دانست (جدول ۵) و در صورت وجود نقوش دیگر همچون حضور سربازان مسلح، فرشتهٔ نیکه، شیر و خورشید و سیمرغ احتمال غلبه خیر بر شر را بیشتر دانست و درجایی که نشانی از زخمی شدن و نقوش کمکی نیست آن را به مفهوم دفع چشم‌زخم و وحدت نیروها دانست (جدول ۴-۲) یا هنگامی‌که در یک مکان مذهبی این نقش دیده می‌شود، جدالِ نفسِ مطمئنه و نفس‌اماره معنی و مفهوم پیدا می‌کند. به‌هرروی، آنچه برداشت می‌شود این است که در دوره قاجار چه به لحاظ اهمیت مذهبی و چه به لحاظ اهمیت سیاسی (منقش شدن پرچم و سکه‌ها به نقش شیر)، شیر مفهوم و نماد مثبت و خیری را در این آثار با خود به همراه دارد و شاید به همین دلیل بتوان جدال و غلبه خیر بر شر، نور بر ظلمت، گرما بر سرما، نفس مطمئنه بر نفس‌اماره و در یک‌کلام جدال و غلبه هر چه خوبی است بر هر آنچه بدی است را در این آثار معنا کرد. بدین‌جهت، هم‌دوره تاریخیِ به‌کاررفته، هم نوع ترسیم این جدال و حضور عناصر دیگر در کنار این حضور و هم نوع اثر و محل قرارگیری آن در رساندن مفهوم این حضور توأمان تأثیرگذار است. به نظر می‌رسد هنرمند دوره اسلامی با توجه به آنچه از شیر و اژدها از تفکرات شیعی خود برداشت می‌کند، علاقمند به ترسیم کردن آن دو در مقابل یکدیگر است، بدین‌جهت است که احتمالاً پیش از دوره اسلامی چنین نقشی در آثار هنری ایران دیده نمی‌شود. در کل، خوانشی که برای نقش اژدها و شیر در حمام است می‌تواند

متفاوت از خوانش آن در حرم امام رضا(ع) باشد و به‌نوعی استفاده از هر سه خوانش برای تأکید به این مهم است که نوع قرارگیری این حضور و محل قرارگیری و حتی دورهٔ تاریخی می‌تواند نوع خوانش را متفاوت کند. پیشنهاد پژوهش آتی بررسی تطبیقی جدال شیر و اژدها با جدال سیمرغ و اژدها در هنر ایران در عصر اسلامی است.

فهرست منابع

۱. آجورلو، بهرام؛ و پریسا نامی گرمی. (۱۳۹۳). «شناسایی بافت، بستر اصلی کاشی نگاره‌های گرمابهٔ تاریخی نوبر تبریز». ***باغ نظر***. (شماره ۳۱)، ۸۸-۷۷.

۲. آلبري، چارلز رابرت سیسل. (۱۳۷۵). ***زبور مانوي***. ترجمه ابوالقاسم اسماعیل‌پور. تهران: فکر روز.

۳. ابن‌قولویه، جعفر بن محمد. (۱۳۵۶). ***کامل الزیارات***. تصحیح عبدالحسین امینی. نجف: دارالمرتضویه.

۴. ابوالقاسمي، محسن. (۱۳۷۸). ***ماني به روایت ابن الندیم***. تهران: طهوري.

۵. اسماعیل‌پور، ابوالقاسم. (۱۳۷۹). «اسطوره، هنر و ادبیات». ***شعر***. (شماره ۲۸)، ۱۵-۶.

۶. اسماعیل‌پور، ابوالقاسم. (۱۳۹۸). ***اسطوره، هنر و ادبیات***. تهران: چشمه.

۷. اقتداري، احمد. (۱۳۵۴). ***دیار شهریاران***. تهران: انجمن آثار ملی.

۸. امین‌تفرشی، بابک. (۱۳۷۸). «ای اژدها بمیر، خورشیدما مگیر». ***نجوم***. (شماره ۱۱-۱۰)، ۵۰-۴۶.

۹. انوشه، حسن. (۱۳۸۱). ***فرهنگ‌نامه ادبی فارسی***. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

۱۰. انوری، حسن. (۱۳۸۴). ***فرهنگ امثال فارسی***. ج۱. تهران: سخن.

۱۱. اوشیدری، جهانگیر. (۱۳۸۹). ***دانشنامه مزد سینا***. تهران: مرکز.

۱۲. ایاز، حمید و همکاران. (۱۳۹۵). «خَرَفْسْتَران در اندیشه ایرانیان بر اساس اوستا، متون پهلوی و شاهنامه.» ***ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی***. (شماره ۴۴)، ۵۲-۱۱.

۱۳. پورداوود، محمدابراهیم. (۱۳۴۷). ***اوستا (یشت‌ها)***. تهران: زبان و فرهنگ ایران

۱۴. پوپ، آرتور ابهام. (۱۳۸۷). ***سیری در هنر ایران***. ج۱۲. ترجمه نجف دریابندری و همکاران. تهران: علمی و فرهنگی.

۱۵. جابز، گرترود. (۱۳۷۰). ***سمبل‌ها***. ترجمه محمدرضا بقاپور. تهران: جهان‌نما.

۱۶. حسینی، سید هاشم. (۱۳۹۰). «بازتاب و تحلیل نگاره اژدها در سفالینه ها و کاشی های دوران اسلامی ایران». ***نگره***. (شماره ۱۹). ۴۹-۶۱

۱۷. خودی، الدوز. (۱۳۸۵). «معانی نمادین شیر در هنر ایران». ***کتاب ماه هنر***. (شماره ۹۸-۹۷)، ۱۰۴-۹۶.

۱۸. خزایی، محمد. (۱۳۸۰). «نقش شیر نمود حضرت علی(ع) در هنر اسلامی». ***کتاب ماه هنر***. (شماره ۳۲-۳۱)، ۴۰-۳۷.

۱۹. دادگی، فرنبغ. (۱۳۶۹). ***بندهشن***. به‌کوشش مهرداد بهار. تهران: توس.

۲۰. دانشپور پرور، فخری. (۱۳۷۶). «نقش اژدها در هنر معماری ایران». ***مجموعه مقالات اولین کنگره تاریخ معماری و شهرسازی ایران***. به‌کوشش باقر آیت‌الله‌زاده شیرازی. تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور (پژوهشگاه).

۲۱. درویشیان، علي‌اشرف؛ و همکاران. (۱۳۷۸). ***فرهنگ افسانه‌های مردم ایران***. ج۱. تهران: کتاب و فرهنگ.

۲۲. دوستخواه، جلیل. (۱۳۷۹). ***اوستا***. تهران: مروارید.

۲۳. دادور، ابوالقاسم؛ و همکاران. (۱۳۸۵). ***درآمدی بر اسطوره‌ها و نمادهای ایران و هند در عهد باستان***. تهران: دانشگاه الزهرا.

۲۴. دادور، ابوالقاسم. (۱۳۹۰). «شیر در فرهنگ و هنر ایران». ***مطالعات هنرهای تجسمی***. (شماره ۲)، ۱۷-۳۲.

۲۵. دهخدا، علی اکبر. (۱۳۶۳). ***امثال الحکم***. ج۱. تهران: امیرکبیر.

۲۶. دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۷). ***لغت‌نامه دهخدا***. ج۱۰. تهران: دانشگاه تهران.

۲۷. رضی، هاشم. (۱۳۷۱). ***آیین مهر و میترائیسم***. تهران: بهجت.

۲۸. رستگارفسائی، منصور. (۱۳۷۹). ***اژدها در اساطیر ایران***. تهران: طوس.

۲۹. زنر، آر. سی. (۱۳۸۴). ***زروان یا معمای زرتشتی‌گری***. ترجمه تیمور قادری. تهران: امیرکبیر.

۳۰. رو، ژرژ. (۱۳۶۹). ***بین‌النهرین باستان***. ترجمه عبدالرضا هوشنگ مهدوی. تهران: آبی.
۳۱. ژیران، ف. (۱۳۷۵). ***فرهنگ اساطیر آشور و بابل***. ترجمه ابوالقاسم اسماعیل‌پور. تهران: فکر روز
۳۲. سعدی،مصلح الدین.(۱۳۴۲). ***گلستان سعدی***. تصحیح محمدجواد مشکور. تهران: اقبال.
۳۳. سنایی، ابوالمجد مجدود بن آدم. (۱۳۲۹). ***حدیقه الحقیقه و شریعه الطریقه***. تصحیح محمدتقی مدرس‌رضوی. تهران: دانشگاه تهران.
۳۴. سنایی‌غزنوی، ابوالمجد مجدود بن آدم. (۱۳۹۱). ***دیوان سنایی غزنوی***.کوششگر بدیع‌الزمان فروزانفر. تهران: نگاه.
۳۵. فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۵۴). ***شاهنامه فردوسی (متن کامل چهار کتاب اصلی و سه داستان الحاقی)***. تهران: امیرکبیر
۳۶. شووالیه، ژان. (۱۳۸۸). ***فرهنگ نمادها: اساطیر، رؤیاها، رسوم***. ج۳. ترجمه سودابه فضائلی. تهران: جیحون.
۳۷. شکور زاده بلوری، ابراهیم. (۱۳۸۰). ***دوازده هزار مثل فارسی***. مشهد: آستان قدس رضوی.
۳۸. طاهری.صدرالدین.(۱۳۹۱).«کهن الگوی شیر در ایران، میانرودان و مصر باستان». ***هنرهای تجسمی***. (شماره ٤٩)، ۸۳-۹۳.
۳۹. طبری، محمدجریر. (۱۳۵۲). ***تاریخ طبری***. ترجمه ابوالقاسم پاینده. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
۴۰. طوسی، احمد. (۱۳۴۵). ***عجائب‌المخلوقات***. تهران: مرکز.
۴۱. طاهری، صدرالدین. (۱۳۹۱). «کهن‌الگوی شیر.» ***هنرهای زیبا***. (شماره ۴۹)، ۹۳-۸۳.
٤٢. عبدالهی ،منیژه. (۱۳۸۱). ***فرهنگ نامه جانوران در ادب پارسی***. تهران: سروش.
۴۳. عفیفی، رحیم. (۱۳۷۴). ***اساطیر و فرهنگ ایران در نوشته‌های پهلوی***. تهران: طوس.
۴۴. علیزاده، زهرا؛ و همکاران. (۱۳۹۶). «واکاوي خاستگاه و کارکردهای نشان‌های دولتي عصر قاجار». ***جستارهاي تاریخي پژوهشگاه علوم انساني و مطالعات فرهنگي***. (شماره ۱)، ۹۸-۷۹.
۴۵. عطار نیشابوری،فریدالدین. (۱۳۵۹ الف). ***الهی نامه***.کوششگر هلموث ریتر.تهران:توس
۴٦. عطار نیشابوری، فریدالدین. (۱۳۵۹ ب). ***دیوان عطار نیشابوری***. به‌کوشش م. درویش (محمود علمی). تهران: جاویدان.
۴۷. غزالي، محمد. (۱۳۷۹). ***کیمیاي سعادت***. تصحیح احمد آرام. تهران: گنجینه.
۴۸. فخاریان، پژمان. (۱۳۸۲). «اژدها». ***آناهید (پژوهش‌های ایران‌شناسی)***. (شماره ۱)، ۱۲۲-۱۲۰.
۴۹. قلي‌زاده، خسرو. (۱۳۸۷). ***فرهنگ اساطیر ایراني بر پایه متون پهلوي***. تهران: کتاب پارسه.
۵۰. قمی،عباس. (۱۳۸۰). ***مفاتیح الجنان***. مشهد: هاتف.
۵۱. کریستین‌سن. آرتور. (۱۳۵۴).***آفرینش زیانکار در روایات ایرانی***. ترجمه احمد طباطبایی. تهران: موسسه تاریخ و فرهنگ ایران.
۵۲. کوپر، جی.سی. (۱۳۷۹). ***فرهنگ مصور نمادهای سنتی***. ترجمه ملیحه کرباسیان. تهران: کتابخانه ملی ایران.
۵۳. کومن، فرانتس. (۱۳۸۴).***آیین پرمز و راز میترایی***. ترجمه هاشم رضی. تهران: بهجت.
۵۴. معین، محمد. (۱۳٦۳). ***مزدیسنا و ادب پارسی***. به‌کوشش مهدخت معین. تهران: دانشگاه تهران.
۵۵. موسوی‌بجنوردی، سید محمد. (۱۳۸۲). «خیر و شر». ***پژوهشنامه متین***. (شماره ۲۴-۲۳)، ۲۳-۱.
۵٦. مجلسی، محمدباقر. (۱۳۴۸). ***عین الحیات***. تهران: رشیدی.
۵۷. محدثی، جواد. (۱۳۷۴). ***فرهنگ عاشورا***. قم: معروف.
۵۸. مشهوری، مهدی. (۱۳۸۹). «تمثل عرفانی شیر در مثنوی معنوی». ***حافظ***. (شماره ۷۵)، ۵۱-۴۸.
۵۹. مصفی، ابوالفضل. (۱۳۸۱). ***فرهنگ اصطلاحات نجومی***.تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
٦۰. مولانا، جلال الدین. (۱۳٦۱). ***کلیات مثنوی معنوی***.کوششگر قاسم فصیح.تهران: نشر پگاه
٦۱. مولانا، جلال الدین محمد. (۱۳۷٦). ***مثنوی معنوی (دفتر اول تا سوم، بر اساس نسخه قونیه)***. تصحیح عبدالکریم سروش. تهران: سروش.

٦٢. نصراللهزاده، سیروس؛ و همکاران. (١٣٩٥). «پیشینهٔ تاریخي ایزدبانو نیکه/ فرشتهٔ بالدار: تداوم یک بن‌مایه از اشکانیان تا قاجار». ***پژوهش‌هاي علوم تاریخي***. (شماره ٢)، ١١٦-١٣٤.

٦٣. نایب‌زاده، راضیه. (١٣٨٩). «بررسی تطبیقی نقش و مفهوم اژدها در هنرهای سنتی ایران و چین». ***پایان‌نامه کارشناسی ارشد***. اصفهان:دانشگاه هنر.

٦٤. نایب‌زاده، راضیه؛ و صمد سامانیان. (١٣٩٥ الف). «نقش و مفهوم اژدها در بافته‌های ایران و چین با تأکید بر دوره صفوی ایران و اواخر دوره مینگ و اوایل چینگ چین». ***مطالعات تطبیقی هنر***.(شماره ١١) ٦٩-٨٤

٦٥. نایب‌زاده، راضیه؛ و صمد سامانیان. (١٣٩٥ ب). «بررسی تأثیر تفکرات شیعی در کاربست نقش اژدها در آثار هنری ایران.» ***نگره***. (شماره ٤٠)، ٩١-٧٨.

٦٦. وراوینی، سعدالدین. (١٣٣٥). ***مرزبان نامه***. به‌کوشش خلیل خطیب رهبر. تهران: صفی‌علیشاه.

٦٧. ورمازن، مارتین. (١٣٨٣). ***آئین میترا***. ترجمه بزرگ نادرزاد. تهران: چشمه.

٦٨. وارنر، رکس. (١٣٨٦). ***دانشنامهٔ اساطیر***. ترجمه ابوالقاسم اسماعیل‌پور. تهران: اسطوره.

٦٩. هینلز، جان. (١٣٧٥). ***شناخت اساطیر ایران***. ترجمه ژاله آموزگار. تهران: چشمه.

٧٠. هال، جیمز. (١٣٨٠). ***فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب***. ترجمه رقیه بهزادی. تهران: فرهنگ معاصر.

٧١. یاحقی، محمدجعفر. (١٣٨٦). ***فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی***، تهران: معاصر.

72. Rosen, Brenda. (2009). ***The Mythical Creatures Bible: The Definitive Guide to Legendary Beings***. New York :Sterling Publishing Company.

73. Kuehn, Sara. (2011). ***The Dragon in Medieval EastChristian and Islamic Art***. Boston: Leiden.

74. URL1 :www.christies.com

75. URL2:www.agakhanmuseum.org

76. URL3:www.metmuseum.org

77. URL4: www.harvardartmuseums.org

78. URL5:www.collection.lacma.org

79. URL6:www.britishmuseum.org

80. URL7:www.vam.ac.uk

81. URL8:www.hadimaktabi.com

هنرهای صناعی خراسان بزرگ
شماره ۳، بهار ۱۴۰۲
No.03 Spring 2023
۲۵-۳۸
تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۶/۰۴ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۱/۰۹

نماد آتش در نگاره‌های معراج حضرت محمد(ص) (سده هفتم تا سیزدهم هجری قمری)

➢ **ملیحه صادقی فر*:** دانش‌آموخته کارشناسی ارشد، گروه هنر اسلامی، موسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران
➢ **کامران حسین‌خانی:** مربی، گروه فرش، دانشکده هنر، دانشگاه شهید باهنر، کرمان، ایران (k.hoseinkhani@uk.ac.ir)

چکیده

تجلی عنصر آتش به عنوان نمادی از الوهیت اولیاءالله، بر گرداگرد سر پیامبران و امامان در شریعت اسلامی است. آتشی که بیانی از هاله قدسی است، اما نه در شکل متعارف مانوی، بودایی و مسیحی، بلکه در هیات شعله و زبانه آتش. هدف پژوهش حاضر، تحلیل نمادین آتش در نگاره‌های معراج‌نامه‌ها از قرن ۱۳-۷ هجری قمری است. بنابراین سوال اصلی تحقیق این است که عنصر آتش در نگاره‌های قرن ۱۳-۷ هجری چه مفهومی دارد؟ در این مقاله با بررسی نماد آتش و سیر تحول آن، از معرفی صرف این نقش فراتر رفته و به بررسی دلایل به‌کارگیری این نماد در قالب اشکال متفاوت (نور، دایره، شعله آتش و غیره) در معراج‌نامه‌ها پرداخته شده است. در برخي از نسخه‌هاي مصور قديمي آتش به شكل هاله بر دور سر همة پيكره‌هاي انساني و همچنين پرنده‌ها و حيوانات مشاهده مي‌شود كه شايد با توجه به تأثير انديشه‌هاي اسلامي مبني بر تقدس همة موجودات و جايگاه يكسان همة آنان نزد خداوند باشد، اما به تدريج اين هالهٔ مقدس تنها سر مقدسين را احاطه كرده و نماد درخشش نور الهي از شخصيت مقدس مي‌شود. شكل هاله نخست فرم دايره مانند داشت كه كم‌كم به هالهٔ وسيع با زبانه‌هاي آتشين و طلايي كه به سوي آسمان سر كشيده تبديل شد كه مي‌تواند نمودار و نماد نَسَبِ پاك، آسماني و الهي آن شخصيت باشد. روش تحقیق تحلیلی-تاریخی براساس مطالعه کتابخانه‌ای است.

واژگان کلیدی: معراج‌نامه، آتش، هاله مقدس، فرم، رنگ

Abstract

The manifestation of the element of fire as a symbol of the divinity of the saints is around the heads of the prophets and imams in Islamic law. A fire that is an expression of the sacred aura, but not in the conventional Manichaean, Buddhist, and Christian form, but in the flame and tongue of fire. The purpose of this article is Symbolic analysis of fire in the Miraj-Name Miniature Paintings from the seventh to the thirteenth century AH. Therefore, the main question of the research is what is the meaning of the element of fire in the Miniature paintings of the 13th-13th century AH? In this article, by examining the symbol of fire and its evolution, it goes beyond just introducing this role and examines the reasons for using this symbol in the form of different shapes (light, circle, flame, etc.) in the Miraj-Name. In some old illustrated versions, fire see in the form of a halo around the heads of all human figures as well as birds and animals. That may be due to the influence of Islamic ideas on the sanctity of all beings and the equal status of all of them with God, but gradually this sacred aura surrounds only the heads of the saints and becomes a symbol of the radiance of the divine light from the holy personality. The shape of the first halo was circular in shape, which gradually turned into a large halo with fiery and golden tongues rising towards the sky, which could be a diagram and symbol of the pure, heavenly and divine lineage of that character. The research method is descriptive and analytical based on library study.

Keywords: Miraj-Name, fire, halo, form and color

*نویسنده مسئول مکاتبات: (malihesadeghifar2010@gmail.com)

مقدمه

آتش در تمدن‌های مختلف و در بین ایرانیان دارای اهمیت ویژه‌ای است که خود را به اشکال مختلفی نمایان کرده است. آتش به لحاظ معنایی از نمادهای چندپهلو است که در قالب‌هایی چون هاله سر، پاک‌کننده و متمایزکننده و البته در برخی عنصری سوزان است. اگرچه برای هاله مقدس معنای مستقل و خاصی در دسترس نیست، اما معنای آن را با بررسی نمادهایی از قبیل خورشید، آتش، فرّه و غیره می‌توان درک کرد. به لحاظ شکل ظاهری، هاله مقدس، هاله‌ای از نور است که هنرمندان به دور سر یا بدن شخصیت‌های مقدس تصویر کرده‌اند. در دوره اسلامی ایران به شکل نور و آتش بر دور سر یا بدن پیامبران و امامان اجرا شده است. بنابراین هدف این مقاله، بررسی دلایل به‌کارگیری آتش در قالب اشکال متفاوت (نور، دایره، شعله آتش و غیره) و بررسی حضور آتش از سه منظر فرم، رنگ و نمادین در نگارگری ایرانی-اسلامی در معراج‌نامه‌های قرن هفتم تا سیزدهم هجری است و سعی بر یافتن سیری منطقی از تحول و تغییر آتش دارد. سؤال پژوهش عبات است از این که عنصر آتش در نگاره‌های قرن هفتم تا سیزدهم هجری چه مفهومی داشته است؟ فرضیه تحقیق این است که عنصر آتش به شکل هاله دور سر مقدسین را احاطه کرده و نماد درخشش نور الهي از شخصیت مقدس می‌شود. در این مقاله ابتدا به پیشینه پژوهش و روش تحقیق پرداخته خواهد شد سپس آتش در تفکرات دینی و نگارگری اسلامی موردبررسی قرار می‌گیرد. در ادامه عنصر آتش در معراج‌نامه‌ها و نمونه‌های مطالعه مورد تجزیه و تحلیل قرار خواهد گرفت و در انتها نتیجه‌گیری و پیشنهادها ارائه می‌گردد.

پیشینه پژوهش

ژان- پیر بایار در *رمزپردازی آتش* به بررسی نمادهای آتش و طبقه‌بندی رمزهای آن پرداخته که ازلحاظ نمادین موردبررسی قرار داده است. عکاشه ثروت در *نگارگری اسلامی* به تاریخچه و ویژگی‌های نگارگری (نقاشی) اسلامی در دو بخش کلی پرداخته است. در بخش نخست با عنوان نگارگری اسلامی میان تجویز و تحریم، ابتدا ویژگی‌های و سپس منابع و موضوع‌های نگارگری اسلامی را شرح می‌دهد و به نگارگری دینی در اسلام، تصویر قصص قرآن و کتب مقدس آسمانی و هنر چهره‌نگاری[1] در اسلام می‌پردازد. در بخش دوم نگاری‌گری در دوره‌های مختلف اسلامی در کشورهای عربی و ایران را بررسی کرده است. لاله شمسی و همکاران *معراج‌نامه نگین درخشان نگارگری ایلخانی* به بررسی رقعه‌های معراج‌نامه ایلخانی پرداخته و بیان می‌کنند در این معراج‌نامه ما با شیوه‌ای خاص در نگرش به فرم و رنگ مواجهیم که مایه‌های طبیعت‌گرایانه آن چشمگیر است که شیوه درشت پیکره از خصوصیات بارز آن است. تأثیرات هنر نقاشی چین و بیزانس در ترسیم پیکره‌ها به‌وضوح قابل‌مشاهده است. در ضمن باید گفت که زیبایی بصری نگاره‌های این معراج‌نامه چنان است که نگارندگان را بر آن داشته که درخشش زیبایی بصری آن‌ها را موردبررسی قرار داده و تحلیل بعد محتوایی آن را به فرصتی دیگر موکول کنند. علی بوذری در *فضای بی‌زوال*، نگاهی تطبیقی به تصاویر چاپ سنگی معراج پیامبر(ص) داشته است و در آن به بررسی هاله نور و یافتن نمودهای تصویری معراج پیامبر(ص) در کتاب‌های چاپ سنگی ایرانی در دوره قاجار پرداخته است. اصغر کفشچیان‌مقدم و همکاران در *بررسی عناصر نمادین در نگارگری ایران* به بررسی انواع عناصر نمادین بر اساس طبقه‌بندی و عملکرد عناصر و نمادگرایی در آثار نگارگری ایران پرداخته‌اند. علی عباسی و همکاران در *چندسویگی معنایی آتش در معراج‌نامه میرحیدر*، مفاهیم مختلف آتش و چگونگی تغییر کارکرد معنایی آن در معراج‌نامه میرحیدر موردبررسی قرار داده‌اند. علیرضا بهارلو و همکاران در *عناصر زیبایی‌شناختی در دیوارنگاره‌های قاجاری معراج پیامبر(ص)* به بررسی دیوارنگاره‌ها از نظر ساختار و زیبایی‌شناسی عناصر به‌کاررفته ازجمله هاله نور می‌پردازند. مهدی محمدزاده و همکاران در *نمادهای عرفانی در نگاره‌های دوزخ معراج‌نامه میرحیدر*، به نحوه ترجمان بصری دوزخ و روایت قرآنی آن توسط نقاشان تیموری پرداخته اند و نماد آتش را در دوزخ موردبررسی قرار داده‌اند. سمیه رمضان ماهی در *تحلیل*

1. portrait

شمایل‌های آتش در نگارگری ایرانی-اسلامی، پس از دسته‌بندی انواع آتش، به بررسی سنت‌های تصویری فرم و رنگ آتش در نگارگری ایرانی-اسلامی می‌پردازد. اصغر جوانی در *سیر تحول معراج نگاری حضرت محمد(ص) (از عصر ایلخانی تا عصر صفویه)* به بررسی تعدادی از نگاره‌های مهم معراج حضرت محمد(ص) متعلق به دوره ایلخانی تا عصر صفویه، با هدف شناخت سیر تحول آن‌ها، متناسب با برخی از مؤلفه‌های سبکی، سیاسی و مذهبی می‌پردازد. در این پژوهش‌ها به بررسی سیر منطقی تحول و تغییر نقش آتش در نگاره‌های دوره‌های مختلف نگارگری ایران با نگاهی تطبیقی انجام‌نشده که نقطه عطف مقاله حاضر است. مهدی دوازده‌امامی در *مطالعه تطبیقی واقعه معراج در نگاره معراج سلطان محمد و متن معراجیه‌های نظامی* بیان کرده است که نگاره معراج اثر سلطان محمد باوجود برخی نوآوری‌ها، به میزان قابل‌توجهی به متن معراجیه اثر نظامی وفادار بوده است و درعین‌حال هر دو اثر دربرگیرنده عناصر اصلی رخداد عظیم معراج مطابق با قرآن و احادیث هستند.

روش پژوهش

روش پژوهش تحلیلی-تاریخی است. روش جمع‌آوری اطلاعات، کتابخانه‌ای و اسنادی بوده و روش تحلیل یافته‌ها، کیفی است. جامعه موردمطالعه نگاره‌های معراج‌نامه در کتب قدیمی مختلف به‌جای مانده از قرن ۱۳-۷ هجری قمری است. روش نمونه‌گیری انتخابی که شامل ۸ کتاب است: جوامع‌التواریخ (تاریخ رشیدی)، معراج‌نامه احمدموسی، معراج‌نامه میرحیدر، خمسه نظامی، نسخه خطی حبیب‌السیر خواندمیر، هفت‌اورنگ جامی، فالنامه شاه‌تهماسب و معراج‌نامه شجاعی مشهدی (جدول ۱). با بررسی نماد آتش و سیر تحول آن، از معرفی صرف این نقش فراتر رفته و به بررسی دلایل به‌کارگیری این نماد در قالب اشکال متفاوت (نور، دایره، شعله آتش و غیره) در معراج‌نامه‌ها پرداخته خواهد شد.

جدول ۱: نسخه‌های منتخب موردبررسی در مقاله (مأخذ: نگارندگان)

نسخه‌های منتخب	دوره	سال	محل نگهداری	نویسنده
جوامع التواریخ	ایلخانی	۷۱۴ق	کتابخانه دانشگاه ادینبرو	رشیدالدین فضل‌الله همدانی
معراج‌نامه احمد موسی	ایلخانی	۷۱۸ق	کتابخانه توپقاپی ترکیه	احمد موسی
معراج‌نامه میرحیدر	تیموری	۸۴۰ق	کتابخانه ملی پاریس	میرحیدر
خمسه نظامی	تیموری	۹۰۰ق	موزه بریتانیا لندن	نظامی گنجوی
نسخه خطی حبیب‌السیر	صفوی	۹۴۰ق	کتابخانه کاخ گلستان	غیاث‌الدین همام‌الدین حسینی معروف به خواندمیر
هفت‌اورنگ جامی	صفوی	۹۷۲ق	واشنگتن دی سی	نورالدین عبدالرحمن نظام‌الدین ملقب به جامی
فالنامه شاه‌تهماسب	صفوی	۹۸۰ق	واشنگتن دی سی	نامعلوم
معراج‌نامه شجاعی	قاجار	۱۲۶۸ق	کتابخانه ملی رژیم اشغالگر قدس	شجاعی مشهدی

آتش در تفکرات دینی

اعتقادات ملل باستانی جهان نشان می‌دهد که از دوره‌های کهن، همبستگی میان ملت‌ها و بزرگداشت و ستایش آتش وجود داشته است. در میان طوایف هند و اروپایی آتش مقدس شمرده می‌شده؛ به‌طور مثال، آگنی خدای آتش در جایی پسر آسمان و در جایی دیگر پسر پادشاه ارواح مردگان و در جایی پسر برَهما است (عفیفی، ۱۳۷٤: ۵۰۳).

در مصر باستان، آتش، تطهیر کننده به شمار می‌آید و نیز آتش مقدس وجود داشت و برای نگهداری آتش، نگهبان و مکانی ویژه داشتند. (کامرانی، ۱۳۸۳: ۱۱۰). در روم باستان آتش «وستا» نام داشته و با تشریفات خاصی مورد پرستش و نیایش قرار می‌گرفته است (بایار، ۱۳۷٦: ۲۷۷). در چین، آتش نرینه (یانگ) است و به طور کلی، دارای نمادهای مثبتی مانند خشم، خطر، سرعت، شهوت است. آتش دلالت بر شور و شوق دارد و یکی از دوازده زینت، بر روی

جامه‌های امپراتوران چین است. خدای عبرانیان، در بته فروزانی، به‌صورت یک ستون آتشین، یا یک موجود آتشین بر روی کوه سینا، ظاهر شد. در یکی از اصول عیسوی مربوط به برزخ، آتش تطهیر کننده و در دوزخ کیفر به شمار می‌آید (هال، ۱۳۸۰: ۱۹۹). آریاها معتقد بودند که آتش، جوهر هستی و زندگی اساس آن است. همچنین تصور می‌کردند که میان روح نیاکان ایشان و آتش ارتباط و نزدیکی وجود دارد. (قلی‌زاده، ۱۳۸۷: ۲۹).

آتش در دوره اسلامی مظهر شور و شوق مذهبی و به‌ویژه یک قلب شعله‌ور است. شعله تجسم نوع‌دوستی و نماد نزول روح‌القدس نیز هست (هال، ۱۳۸۰: ۱۲۳). فردوسی آتش را نماینده فروغ ایزدی و قبله ایرانیان می‌شمارد و خاک و سنگ را قبله تازیان. اسدی نیز به تعصب دینی، برخلاف فردوسی، همه‌جا خاک را بر دیگر عناصر و به‌ویژه آتش ترجیح می‌دهد (موحد، ۱۳۷٤: ۱۳٦). در نزد سهروردی، برگردان مُثُل افلاطونی به زبان فرشته باوری در آیین مزدایی و آمیختن دو سنت ایرانی و یونانی با آموزه‌های اسلامی و اشراقی، نتایج منحصربه‌فردی به دنبال دارد و یکی از مهم‌ترین این نتایج همانند کردن هالهٔ اوستایی و نور محمدی در سنت اسلامی است (کامرانی، ۱۳۸۳: ۱۱٦).

آتش در نگارگری ایرانی

در نگارگری ایران، آتش نمادی است که بارها با همتای ادبی خود یکی می‌شود و به همان شکل شعله‌های پرفروغ به تصویر کشیده می‌شود. کم‌کم هاله مقدس به‌صورت شعله‌های آتشین تبدیل شد که جزو نمادگزینی آتش در نگارگری ایرانی محسوب می‌شود. چراکه آتش، نمادی از قداست و پاکی شخصیت می‌شود (بایار، ۱۳۷٦: ۱۸۹).

شعله آتش مادی، در قسمت پایین سنگین و ایستا و در بالا، نوک‌تیز و تند جلوه می‌کنند و رنگ این شعله‌ها طلایی، زرد طلایی و قرمز با دورگیری‌های قهوه‌ای و یا قرمز تیره از رایج ترین روش‌ها است (رمضان‌ماهی، ۱۳۹٦: ۴). در آتش غیرمادی و آتش درونی، دربردارندهٔ مفاهیم حسی و درونی، اصطلاحاتی مانند آتش عشق و یا آتش کینه و انتقام از این دست مضامین است. (هال، ۱۳۸۰: ۲۰۲). آتش در معنی آتش الهی و نور معرفت شاید، رایج‌ترین موارد استفاده از آتش در نگاره‌های ایرانی، تنها خاص اولیاءالله است. هاله‌ی آتش‌وار در اطراف سر، اصولاً ایستا و رو به بالا تصویر شده‌اند، گویی نوک آن به حق اشاره می‌کند. رنگ رایج، استفاده از طلایی و در مواردی زرد طلایی است که اصولاً دورگیری سفید و در موارد بسیاری فقط از رنگ طلایی استفاده شده است. این نور الهی که بیان‌کننده‌ی کثرت به وحدت است، دارای تنوع در شکل نیز هست: شعله‌های برگی، شعله‌های تابدار و شعله‌های ابرناک از رایج‌ترین فرم‌های این‌گونه از آتش است و تماماً دربردارنده‌ی نوعی آرامش و الوهیت‌اند (کوپر، ۱۳۷۹: ۳۵۲). آتش شیطانی، اصولاً به چشمان دیوان، اجنه و شیاطین در متون ادب فارسی تشبیه می‌شود. این‌گونه از آتش، اصولاً با رنگ سرخ که هرچه به سمت کناره‌ها می‌آید، در رنگ زرد حل می‌شود (رمضان ماهی، ۱۳۹٦: ۴). هالهٔ مقدس «نور الهي و نيروي تركيبي آتش و طلاي شمسي يا انرژي الهي است، نور ساطع از تقدس، نيروي معنوي و قدرت نور، تقدس، فرّ، دايره شكوهمند، نبوغ، فضيلت، صدور قوة حياتي موجود در سر، انرژي حياتي خرد، نور متعالي معرفت» (کوپر، ۱۳۷۹: ۳۷۸). در برخي از نسخه‌هاي مصور قديمي اين هاله بر دور سر همة پيكره‌هاي انساني و همچنين پرنده‌ها و حيوانات به چشم مي‌آيد كه شايد با توجه به تأثير انديشه‌هاي اسلامي مبني بر تقدس همة موجودات و جايگاه يكسان همة آن‌ها نزد خداوند باشد، اما به‌تدريج اين هاله‌ی مقدس تنها سر مقدسين را احاطه كرده و نماد درخشش نور الهي از شخصيت مقدس مي‌شود. شكل هاله نخست فرم دايره مانند داشت (تصویر ۱) كه كم‌كم به هاله‌ی وسيع با زبانه‌هاي آتشين و طلايي كه به سوي آسمان سر كشيده تبديل شد كه مي‌تواند نمودار و نماد نَسَب پاك، آسماني و الهي آن شخصيت باشد (کفشچیان‌مقدم و یاحقی، ۱۳۹۰: ۹۱).

تصویر ۱: نسخه‌ای از کتاب ورقه و گلشاه، اواخر قرن چهارم و اوایل قرن پنجم هجری (مأخذ: کتابخانه توپقاپوسرای استانبول)

تصویر ۲: اشکال مختلف هاله های نور دور سر پیامبر در تصاویر چاپ سنگی (مأخذ: نگارندگان)

عنصر آتش در معراج‌نامه‌ها

در بیشتر معراج‌نامه‌ها، نحوه ترسیم نور دور سر پیامبر اکرم(ص)، به‌صورت آتش است. آتش نماد استحاله، تطهیر، نیروی زندگی بخش، حمایت یا حفاظت، گداختگی، رنج و واسطه ی انتقال پیام‌هاست. (کوپر، ۱۳۷۹: ۳۷۸) تنوعی که در ترسیم شعله‌ها وجود دارد نیز چشمگیر است. به روایت نظامي، پیامبر اکرم(ص) در مسیر معراج خود از عالم ملك به عالم ملکوت و از آنجا به مرتبة قاب قوسین و درنهایت به مرتبة دیدار خداوند نائل مي‌شود. ایشان هنگام عبور از هفت آسمان، در هر آسمان یکي از حجاب‌هایي را که مانع دیدار او با حق است، به یکي از هفت سیاره مي‌دهد؛ بدین ترتیب که خواب خود را به ماه، امي بودنش را به عطارد، طبیعتش را به ناهید، آتش خشمش را به مریخ، رعونتش را به مشتري و سیاهي مرکبش (جسم/ براق) را به کیوان مي‌سپارد و آنگاه خود مجرد و با گوهری پاک، راه معراج پي مي‌گیرد (نظامي، ۱۳۸۰: ۹۰۷).

فرم: یکی از اجزای تصویری آتش و نور که در نگارگری معراج به چشم می‌خورد، نوع تصویرپردازی هاله نور برای امامان و فرشته‌ها است. از بررسی نمونه‌های نگارگری، کاربرد سه نوع هاله نور مشخص می‌شود. نوع اول هاله نور به شکل یک دایره روشن ساده، نوع دوم هاله نور به شکل خورشید و نوع سوم هاله نور با انوار شعله‌سان.

جدول ۲: گونه‌های فرم آتش در آثار نگارگری معراج در قرن ۱۳-۷ هجری قمری (مأخذ: نگارندگان)

نسخه‌های منتخب	تعداد نگاره	هاله سر			ابرهای‌آسمان	شعله‌های‌آتش	دوزخ
		آتشین	دایره	دارای شعاع			
جوامع التواریخ	۱	ندارد	ندارد	ندارد	ندارد	ندارد	ندارد
معراج‌نامه احمد موسی	۳		دارد				
معراج‌نامه میرحیدر	٤	دارد		ندارد	دارد	دارد	دارد
خمسه نظامی	۳						
حبیب‌السیر خواندمیر	۱		ندارد				ندارد
هفت‌اورنگ جامی	۱						
فالنامه شاه‌تهماسب	۱						
معراج‌نامه شجاعی	۳	ندارد	دارد	دارد	ندارد	ندارد	

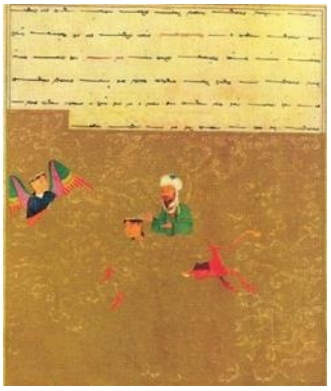
در معراج‌نامه‌های منتخب، شعله‌های آتشین، همچون ابرهایی طلایی در آسمان شناورند که نشان‌دهنده نور تقدس و معنوی در آسمان‌ها هستند. نکته قابل‌توجه آن است که در بسیاری از نگاره‌ها این ابرهای طلایی از نور آتشین دور پیامبر ناشی شده و کل نگاره و ساحت آسمانی را احاطه کرده است. با توجه به تغییر کارکرد شعله‌ها، از نور آتشین انبیای الهی به نور معنوی در آسمان‌های هفت‌گانه، در بسیاری از نگاره‌ها در ظاهر آن‌ها نیز تغییر ایجادشده و کاملاً به‌صورت

ابر به نمایش درآمده‌اند. در جریان عروج پیامبر(ص) به آسمان‌های بالاتر، در بسیاری از صحنه‌ها بر تجمع نور و ابرهای طلایی افزوده می‌شود به‌طوری‌که در آسمان هفتم، این ابرها به‌صورت کل واحد، تمامی ترکیب نگاره را احاطه کرده‌اند.

در معراج‌نامه‌ها اطراف پیامبران و گاهی فرشتگان دارای هاله آتشین هستند. در بسیاری از صحنه‌ها اغراق‌شده، به‌طوری‌که گاهی این شعله‌ها تمام بدن و گاهی مرکبش، براق را نیز احاطه کرده است. در برخی از تصاویر، هاله آتشین دور پیامبر(ص) به شکل گیاه یا درختی درآمده است.

در جلد دوم کتاب جامع التواریخ رشیدالدین از میان هشت نگاره‌ای که از صحنه‌های مختلف زندگی پیامبر اسلام ترسیم‌شده، نگاره‌ای نمایانگر واقعهٔ معراج است. در این نگاره پیامبر نشسته بر پشت براق تصویر شده‌اند درحالی‌که پوشش بلند بر تن و سرپوشی بر سر دارند که انتهای آن در هوا معلق است و دور سر پیامبر هیچ هاله نوری وجود ندارد. در اواخر قرن هفتم و اوایل قرن هشتم نگاره‌های معراج پیامبر بدون هاله و از ابرهای پیچان و آتش هیچ تصویری دیده نمی‌شود (تصویر ۳).

تصویر ۳: نزول قرآن کریم بر پیامبر(ص)، جوامع‌التواریخ (ایلخانی) کتابخانه دانشگاه ادینبرو (شین دشتگل، ۱۳۸۹: ۹۸)



تصویر ٤: پیامبر(ص)سوار بر براق و به همراه جبرئیل، به سمت آسمان هفتم از جنس نور، معراج نامه میرحیدر (سگای، ۱۳۸۵: ۵۵).

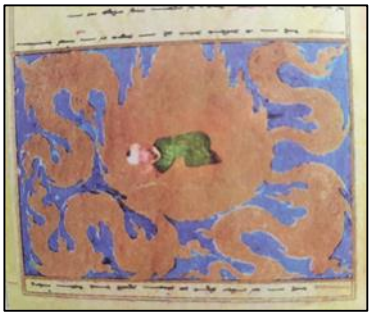
تصویر ۵: حمل پیامبر(ص)بر روی شانه های جبرئیل، معراج نامه احمدموسی، سده ۸ هجری قمری، موزه توپقاپی سرای، استانبول (گرابر، ۱۳۹۰: ۱۲۳)

در معراج‌نامه میرحیدر، در جریان عروج پیامبر(ص) به آسمان‌های بالاتر، در بسیاری از صحنه‌ها بر تجمع نور و ابرهای طلایی افزوده می‌شود به‌طوری‌که در آسمان هفتم، این ابرها به‌صورت کل واحد، تمامی ترکیب نگاره را احاطه کرده‌اند. رنگ آسمان‌ها عموماً آبی لاجوردی است، اما این رنگ در سیر روایی داستان دگرگون شده است. برای مثال، هنگامی‌که پیامبر(ص) به آسمان هفتم- که از نور ساخته شده است- می‌رسد، هنرمند آسمان را کاملاً با پیچش‌های طلایی به نظم پرکرده است؛ پیچش‌هایی که تقریباً حضرت محمد(ص)، جبرئیل و براق را در خود فرود برده‌اند. نقش‌هایی طلایی پوشاننده، ترسی را که پیامبر به این آسمان احساس می‌کند منعکس می‌نمایند. همچنین آن‌ها نه‌تنها نور درخشنده، بلکه سعادت جاودانی بالاترین فلک اسمان گونه را نیز مجسم می‌کنند (تصویر ۴). در نگاره احمد موسی که حضرت رسول(ص) سوار بر براق تصویر شده‌اند، چهره ایشان با هاله‌ای دندانه‌ای نقاشی شده که احتمالاً آغاز تبدیل تدریجی فرم‌های مدور هاله‌ها به فرم شعله‌گون است. شاید تأثیر زندگی بیابان‌گردی و استفاده از آتش و ملموس بودن آتش در مفهوم نور در عالم واقع و تأثیرات تفکر مانوی و بودایی شرق، سبب تغییر حالت و شکل هاله مقدس مدور به شعله‌ای (ترنجی) باشد و اشکال ترنجی و شعله‌ای در این دوره در آثار هنری ایرانی دیده می‌شود (تصویر ۵).

در معراج‌نامه میرحیدر، مراتب نوری حق به‌گونه‌ای است که با نزدیک‌تر شدن پیامبر(ص) به خداوند و جدایی هرچه بیشتر او از عوامل ماده، برای او آشکارتر می‌شود. با توجه به سیر صعودی سفر رسول اکرم(ص) در آسمان‌های هفت‌گانه و

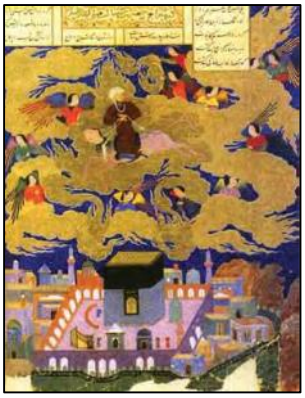
ملکوت اعلی، افزایش نور الهی و معنوی با تراکم بیشتر ابرهای آتشین و پیچان طلایی نشان داده شده است.

در معراج نامهٔ میرحیدر سفر پیامبر را به بهشت و دوزخ نشان می‌دهد در تمامی برگه‌های این نسخه، پیرامون سر پیامبر، هالهٔزرینی به شکل شعله‌های آتش دیده می‌شود که نسبت به نسخه‌های قبلی از ارتفاع بیشتری برخوردار است. لازم به ذکر است که در برخی از نگاره‌های این نسخه، این هاله تمامی پیکر پیامبر را در برگرفته است. انبیای الهی هاله مقدسی بر گرد سرشان دارند که نشان از نوری الهی و معنوی است جالب است که در تمام نگاره‌ها، این هاله مقدس به شکل شعله‌های فروزان آتش‌گونه و به حالت ابرهای تزیینی چینی به تصویر درآمده است.



تصویر ٦: پیامبر(ص) در حال سجده در عرش الهی، معراج نام میرحیدر (سگای، ۱۳۸۵: ۳۸)

تصویر ۷: فرشتگان در پشت پنجره‌ای در آسمان، خمسه نظامی، تبریز، ۹۱۱/۱۵۰۵، مجموعه کی یر، نیویورک (عکاشه، ۱۳۸۰: ۱۳۹)



تصویر ۸: معراج پیامبر(ص)، خمسه نظامی، هرات، منسوب به عبدالرزاق، موزه بریتانیا، لندن (گرابر، ۱۳۹۰: ۱۲۳)

در نگاره معراج‌نامه میرحیدر، پیامبر(ص) در حال سجده در عرش از نادرترین نگاره‌ها به شمار می‌رود که در آن حضرت محمد(ص) به‌صورت کاملاً منفرد و مجزا در مرکز ابرهای طلایی و در حالت سجده نمایش داده شده است. فیگور کوچک پیامبر(ص) که بر ابر شلعه‌ور طلایی و عظیمی به سجده افتاده است، با چهار نوار ابری بزرگ موج‌دار احاطه‌شده و به‌طور مؤثر و زیبایی خلوت مردی را در رویارویی با خداوند منتقل می‌کند (تصویر ٦).

در نسخه‌ای از خمسهٔ نظامی نگاره‌ای از صحنهٔ معراج پیامبر وجود دارد در این نگاره، پیامبر در میان ترکیبی فشرده از فرشتگان، سوار بر براق بر بالای بناهایی مشتمل بر سه گنبد طلایی به نشانه سه حرم مسلمانان یعنی مسجدالاقصی، مسجدالنبی و مسجدالحرام درحرکت است؛ در اطراف ایشان هاله‌ای از نور به شکلی متفاوت از سایر نگاره‌ها، به شکل ابر با اشعه‌های بلند و به رنگ زرد و طلایی و صورتی مشاهده می‌شود (تصویر ۷).

مفهوم نور الهی به‌خوبی، در تصاویری که بر معراج حضرت محمد دلالت دارد نمایان است (تصویر ۸). در این تصویر، فرم و رنگ، هردو در خدمت این معنا است. آتشِ هاله‌گون اطراف سر پیامبر، به‌صورت متمرکز، با اشاره به‌سوی بالا و تماماً با رنگ طلایی، کار شده است، اما انوار الهی، با طلایی‌تر خالص‌تر و گرم‌تری، تعدیل گشته و ازلحاظ فرمی پویا و درحرکت هستند.

تصویر ۹: نزول فرشته وحی بر حضرت محمد(ص) و بشارت او به سفر معراج، معراج نامه میرحیدر (سگای، ۱۳۸۵: ۵۴)

تصویر ۱۰: معراج پیامبر(ص) به آسمان‌ها، خمسه نظامی، برگ مصوری از خمسه شاه‌تهماسب، ۱۵۴۳-۱۵۳۹/۹۵۰-۱۴۶، لندن، موزه بریتانیا (عکاشه، ۱۳۸۰: ۱۴۲)

تصویر ۱۱: حضرت محمد(ص) سوار بر براق، نگاره احمدموسی، اواسط قرن هشتم هجری، موزه توپقاپی استانبول (عکاشه، ۱۳۸۰: ۱۴۲)

در نگاره‌ای از معراج‌نامه میرحیدر، هنرمند برای بیان این صحنه از ترکیب‌بندی دقیق، شخیصت‌پردازی دوبعدی و ترکیب‌بندی پیکره‌ای که هنر اولیه تیموری را به تصویر می‌کشد استفاده می‌کند. فرشته در این نگاره با بال‌های رنگارنگ، پیراهن سبز، ردایی بنفش، تاج و هاله‌ای طلایی و قرمز در اطراف پاهای خود دارد و جلوی پای پیامبر(ص) زانوزده، پیامبر(ص) با هاله‌ای نورانی که فقط دور سر او را در برگرفته احاطه‌شده، این هاله به رنگ طلایی و به شکل شعله‌های آتش نشان داده شده است. (تصویر ۹). در تصویر ۱۰ هاله مقدس دور بدن پیامبر اکرم(ص) به‌صورت شعله‌های گسترده آتش دیده می‌شود و سراسر اثر را احاطه کرده است. در این تصویر هالهٔ آتشینی با شعله‌های بلند و اجزای متعدد مشاهده می‌شود که صرفاً محدود به هالهٔ پیرامون سر نشده و حول بدن ایشان را به‌کلی فراگرفته است(تصویر ۱۰). در نگاره‌ای از احمد موسی، پیامبر(ص) سوار بر براق در مرکز صحنه، با جامه‌ای به رنگ سبز تیره، شال سفید بر کمر، عمامه سفید بر سر و چهره‌ای محوشده و تنها محاسن آن مشاهده می‌شود. هاله آتشین با نمایش شعله‌های گویای زرین، با خطوط سفید احاطه‌شده، پیرامون سر فرشتگان و حضرت محمد(ص) به یک روش ترسیم شده است. (تصویر ۱۱)

تصویر ۱۲: معراج، برگی از فالنامه شاه‌تهماسب، آقامیرک نقاش، لندن، مجموعه وور (گرابر، ۱۳۹۰: ۱۳۰)

تصویر ۱۳: معراج حضرت محمد(ص)، از نسخه‌ای از هفت‌اورنگ جامی، ۱۵۵۶-۹۶۳/۱۵۶۵-۹۷۲ق، گالری هنر فریر، موسسه اسمیتسونیان، واشنگتن دی سی، (نیم برگی؛ ۲۷۵؛۱۲/۴۶) (گرابر، ۱۳۹۰: ۱۲۳)

تصویر ۱۴: معراج پیامبر، حبیب السیر خواندمیر، اوایل سده ۱۱ق، کاخ گلستان (گرابر، ۱۳۹۰: ۱۲۱)

در نگاره فال‌نامه شاه‌تهماسب، شعله آتش با حجم کم، تنها اطراف سر پیامبر(ص) را به نشانه تقدس در برگرفته است و در نظر گرفتن بیشترین مساحت رنگ سفید برای پیکر و سر و صورت در میان انبوه رنگ‌ها، ایشان را به شخصیت محوری نگاره در مرکز کادر تبدیل کرده است. (تصویر ۱۲).

در نگاره نسخه‌ای از هفت‌اورنگ جامی، هاله‌ی آتشگون در اطراف سر پیغمبر(ص) به‌صورت برگی، با لبه‌های تیز و متمرکز تصویر شده است. برخلاف نور الهی که از فرم‌های پیچان و فعال تشکیل‌شده، آتشِ پیامبر، از تکرار شکل هاله در درون خود سود جسته است (تصویر ۱۳).

در نگاره حبیب‌السیر خواندمیر، سطح و فرم، بیان‌کننده‌ی هاله نور است. سطحی که دربردارنده‌ی آتش انوار الهی در گرداگرد حضرت و براق است، از تمامیِ سطوح دیگر بزرگ‌تر است، فرم آن ساده، حجیم و متمرکز است، درحالی‌که فرم انوار الهی، پیچان، گرد و ابرمانند و متکثر هستند (تصویر ۱۴).

رنگ: در نگارگری ایرانی، عموماً از رنگ طلایی برای نشان دادن نور استفاده می‌شود که به همه‌چیز جلوه‌ای خاص و خیالی می‌بخشد. رنگ‌های گرم مانند طلایی و زرد بیشترین استفاده را در هاله تقدس دارند. این رنگ‌ها به‌صورت نمادین جلوه‌ای از نور و الوهیت هستند. در بعضی از چهره‌های پراهمیت از رنگ‌های مشکی برای دورگیری رنگ طلایی استفاده می‌شود. اصولاً، در اغلب تصاویر، رنگ هاله‌های الهی، روشن و طلایی با دورگیرهای سفید است، اما آتش سوزاننده با رنگ زرد طلایی، فروغ کمتری یافته و با دورگیری‌های تیره و استفاده از رنگ قرمز، سوزانندگی و غضب الهی را متبادر می‌سازد. آتش الهی اصولاً متمرکز و رو به بالاست، اما آتش سوزاننده متکثر و اریب تصویر می‌شود.

در برخی تصاویر، نگارگر پا را فراتر نهاده و تنها آتش نور الهی را به رنگ طلایی کشیده است. در نگاره خمسه نظامی (تصویر ۷)، هاله‌ی پیامبر، تماماً ایشان و بُراق را فراگرفته و از نظر مبانی تصویری، بر پیکره‌ی ایشان و اهمیتشان تأکید می‌کند. برای رنگ‌آمیزی از رنگ طلایی با دورگیری‌های آبیِ تیره استفاده شده و در بعضی قسمت‌ها، سایه‌پردازی‌هایی با رنگ قرمز ملایم دیده می‌شود. جنس نورهایی که فرشتگان بر حضرت محمد(ص) نثار می‌کنند نیز از همین جنس است. در عوض، انوار الهی، به‌صورت ابرهایی پیچان که با رنگ‌های قرمز، طلایی و آبی تیره و سایه‌پردازی‌های سفید رخ می‌نمایند، در تمامی فضای نگاره، به چشم می‌خورند(تصویر ۷).

در تصاویر معراج‌نامه احمد موسی، پیامبر با هاله‌ای به دور سر، از اشخاص دیگر متمایز گشته که این هاله، نشانه عظمت و قدرت بوده و به‌صورت دایره‌ای دندانه‌ای نشان داده شده است (تصویر ۱۵). در معراج‌نامه میرحیدر با توجه به مضمون مذهبی آن، انبوه فیگورهای پیامبران و گاهی فرشتگان را می‌توان مشاهده کرد که دارای هاله آتشین طلایی‌رنگ هستند. باوجود این، نگارگران این نگاره‌ها در نمایش فرم و شکل آن ابتکار و خلاقیت از خود بروز داده‌اند. هنرمند این معراج‌نامه در نمایش هاله مقدس دورتادور حضرت محمد(ص) در بسیاری صحنه‌ها اغراق کرده، به‌طوری‌که گاهی این شعله‌ها تمام بدن او و گاهی مرکبش، براق را نیز احاطه کرده است. بنابراین، گرچه در این معراج‌نامه پیامبران دیگر نیز هاله مقدسی بر گرداگرد سرشان دارند، تشعشعات آن در قیاس با هاله نور پیامبر کمتر است. این امر از تفاوت درجات و مراتب انبیا ناشی می‌شود (تصویر ۱۶).

تصویر ۱۵: معراج نامه، اثر احمد موسی (دوره ایلخانی)، مکتب تبریز، گنجینه کتابخانه توپقاپوسرای استانبول (سگای، ۱۳۸۵: ۱۰۰)

تصویر ۱۶: در راه اورشلیم، معراج نامه شاهرخی (میرحیدر)، سده ۹ هجری قمری. کتابخانه ملی پاریس (سگای، ۱۳۸۵: ۱۰۰)

تصویر ۱۷: پیامبر(ص) سوار بر براق و جبرئیل ایستاده در پیش او (معراج نامه شجاعی) (سگای، ۱۳۸۵: ۱۰۲)

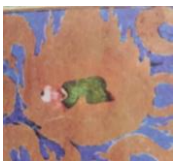
در نگاره معراج‌نامه شجاعی، حضرت محمد(ص) عمامه به سر و نقاب بر چهره با هاله‌ای گرد سر همانند ستاره‌ای هشت پر با تشعشعات خطی پیرامون آن به تصویر در آمده است و در وهله اول دید را به‌سوی خود جلب می‌کند (تصویر ۱۷). در نگاره‌ای دیگر از این معراج‌نامه تصویر حضرت محمد(ص) با چهره‌ای پوشیده و تاج زرین بر سر و هاله‌ای دایره مانند به رنگ طلایی دور سر او را احاطه کرده است(تصویر ۱۸). در نگاره معراج نامه شجاعی (حضرت محمد(ص) بر سر مائده و ظهور دست غیبی) نیز هاله دور سر به‌صورت دایره و به رنگ طلایی است (تصویر ۱۹).

تصویر ۱۸: نگاره معراج پیامبر(ص) در آسمان اول، معراج نامه شجاعی، کتابخانه ملی رژیم اشغالگر قدس (بوذری، ۱۳۸۹: ۲۴)

تصویر ۱۹: نگاره معراج، حضرت محمد(ص) بر سر مائده و ظهور دست غیبی، معراج نامه شجاعی، کتابخانه ملی رژیم اشغالگر قدس (بوذری، ۱۳۸۹: ۲۴)

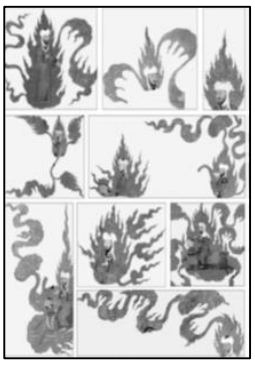
جدول ۳: مطالعه فرم و رنگ آتش در آثار نگارگری (مأخذ نگارندگان)

ویژگی / نام و مشخصات نگاره	فرم هاله		رنگ	گستردگی و فشردگی	همراهی با متن	محل تصویر آتش	تصویر هاله دور سر	شماره تصویر
	ظاهر	شعله و زبانه						
نزول قرآن کریم بر پیامبر(ص) (جوامع التواریخ)	بدون هاله	بدون شعله و زبانه	-	--	ندارد	-		۳
پیامبر(ص) سوار بر براق به سمت آسمان هفتم (میرحیدر)			طلایی و قرمز	گسترده	دارد	تمام تصویر		٤
پیامبر(ص) بر روی شانه‌های جبرئیل (احمدموسی)	به‌صورت برگ	زبانه آتش	طلایی	فشرده	ندارد	هاله سر		٥

پیامبر در حال سجده در عرش الهی (میرحیدر)	نامنظم	شعله‌های آتش	طلایی و قرمز	گسترده	دارد	تمام تصویر		٦
فرشتگان در پشت پنجره‌ای در آسمان، (خمسه نظامی)		نوارهای ابرمانند	طلایی و زرد		ندارد			٧
معراج پیامبر(ص) (خمسه نظامی)		شعله‌های آتش			دارد			٨
نزول فرشته وحی بر حضرت محمد(ص) (میرحیدر)	به‌صورت برگ	زبانه آتش	طلایی	فشرده	ندارد	دور سر پیامبر		٩
معراج پیامبر(ص) (خمسه نظامی)		شعله‌های آتش			دارد	دور پیامبر		١٠
حضرت محمد(ص) سوار بر براق، نگاره (احمدموسی)		زبانه آتش			ندارد	دور سر پیامبر		١١
معراج پیامبر(ص)، (برگی از فالنامه شاه‌تهماسب، آقامیرک)	به‌صورت برگ	زبانه آتش	طلایی	فشرده	ندارد	دور سر پیامبر		١٢
معراج حضرت محمد(ص)، (هفت‌اورنگ جامی)	نامنظم	شعله‌های آتش		گسترده		دور براق و پیامبر		١٣
معراج پیامبر(ص)، (حبیب السیر خواندمیر)	به‌صورت برگ		طلایی و زرد					١٤

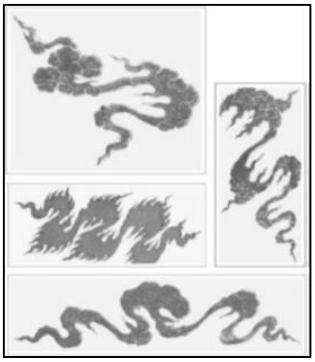
پیامبر(ص) بر شانه‌های جبرئیل (احمدموسی)	دایره‌ای	دایره	طلایی	فشرده		هاله سر		۱۵
در راه اورشلیم، (میرحیدر)	به‌صورت برگ	شعله آتش		گسترده		دور براق و پیامبر		۱۶
پیامبر(ص) سوار بر براق (معراج‌نامه شجاعی)		ستاره‌ای	بی‌رنگ					۱۷
معراج پیامبر(ص) (معراج‌نامه شجاعی)	دایره			فشرده	دارد	دور سر پیامبر		۱۸
حضرت محمد(ص) بر سر مائده و ظهور دست غیبی (معراج‌نامه شجاعی)		دایره	طلایی					۱۹

با توجه به جدول ۳، فرم آتش در همه نگاره‌ها باهم متفاوت هستند که به‌صورت ابرهای پیچان طلایی، شعله و زبانه‌های



تصویر ۲۰: نمایش برخی هاله‌های نورانی و آتش گونه دور حضرت محمد(ص)

آتش، هاله دور سر و بارنگ‌های متفاوتی مانند طلایی، قرمز می‌باشند که در شکل‌های زیر ترسیم آن‌ها آمده است.



تصویر ۲۱: برخی ابرهای طلایی آتشین در آسمان‌ها

نتیجه‌گیری

در پاسخ به سؤال اصلی تحقیق، عنصر آتش در نگاره‌های قرن ۱۳-۷ هجری قمری چه مفهومی داشته است؟ می‌توان بیان داشت که در پژوهش حاضر با بررسی نماد آتش و سیر تحول آن، از معرفی صرف این نقش فراتر رفته و به بررسی دلایل به‌کارگیری این نماد در قالب اشکال متفاوت (نور، دایره، شعله آتش و غیره) در معراج‌نامه‌ها پرداخته شد. در برخي از نسخه‌هاي مصور قديمي آتش به شكلِ هاله بر اطراف سر تمامی پیکره‌هاي انساني و همچنين پرنده‌ها و حيوانات مشاهده می‌شود که شاید با توجه به تأثیر انديشه‌هاي اسلامي مبني بر تقدس همهٔ موجودات و جايگاه يكسان تمامی آن‌ها نزد خداوند باشد، اما به‌تدریج این هالهٔ مقدس تنها سر مقدسین را احاطه کرده و نماد درخشش نور الهي از شخصيت مقدس مي‌شود. شكل هاله نخست فرم دايره مانند داشت که کم‌کم به هالهٔ وسيع با زبانه‌هاي آتشين و طلايي که به‌سوی آسمان سر کشیده است، تبدیل شد. افزایش نور معنوی در عالم آسمانی با استفاده از تجمع فرم‌های آتشین در بسیاری از نگاره‌ها نشان داده شده است. همچنین در اکثر آن‌ها، با تغییر فرم زبانه‌های آتش (تصویر ۲۰)، نور به شکل ابرهای پیچان طلایی (تصویر ۲۱) نمایش داده شده است. در بعضی از نگاره‌ها ابرهای طلایی، زبانه‌های آتشین فروزان‌تری دارند، با این تفاوت که رنگ آبی پس‌زمینه به رنگ قرمز درخشانی تغییر می‌یابد و زبانه‌های آتش نظر کمتری دارند و درنتیجه خروشان‌تر به نظر می‌رسند. آتشی که به خلقت نخستین فرشتگان از نور اشاره دارد، به رنگ طلایی نیست، به رنگ‌های مختلفی به تصویر درآمده است و تنها از فرم زبانه‌های آتش‌گونه‌شان به عنصر آتش اشاره دارند. در بسیاری از صحنه‌ها، شعله فروزان منظم‌تر و میزان رنگ قرمزی کمتری دارد. درنتیجه با توجه به ماهیت بینابینی این آتش، درمی‌یابیم که سهمگینی آتش دوزخ را ندارد. همچنین رنگ آبی پس‌زمینه آن، مانع از القای ناراحتی و عذاب خواهد شد.

آتش در نگاره‌ها همواره عنصری مقدس نشان داده شده است و به مفاهیم مختلفی که مهم‌ترین آن تجلی نور خداوندی است، اشاره داشته‌اند. هنرمندان نگاره‌های معراج عقاید خود را در نمایش راز آمیز آتش به زیبایی تلفیق کرده‌اند. پژوهش حاضر با بررسی نگاره‌های معراج قرن هفتم تا سیزدهم هجری قمری به نتایج زیر دست یافت: ۱. کارکردهای گوناگون آتش، ازجمله آتش مادی و معنوی، یا آتش دنیا و آتش عقوبت دوزخی است. ۲. در اکثر تصاویر، بهره‌مندی پیامبران و اولیای الهی از نور خداوندی به شکل هاله‌های آتشین گرد سر آن‌ها است. ۳. افزایش نور الهی در آسمان‌ها باگسترش ابرهای پیچان آتشین طلایی در آن‌ها به تصویر کشیده شده است. ۴. با نزدیک شدن به قرب خداوند و انوار الهی، این بهره‌مندی به شکل تجمع شعله‌های آتش‌گونه که سراسر نگاره را اشغال کرده، به نمایش درآمده است. ۵. در عوالم آسمانی و الهی، شعله‌ها و ابرهای پیچان طلایی و افزایش آن‌ها درنتیجه گذر از مراتب پایین، اشاره‌ای مستقیم به انوار الهی دارند. ٦. در نگاره‌ها در نمایش هاله‌های مقدس و به‌ویژه هاله آتشین پیامبر(ص) تنها از رنگ خالص طلایی استفاده شده است و گاهی قلم‌گیری‌های بسیار ظریفی مشاهده می‌شود.

پیشنهادهایی برای پژوهش‌های آتی: با توجه به اینکه مقایسه و بررسی نگاره‌های معراج تاکنون به‌صورت کلی موردبررسی قرار گرفته است پیشنهاد می‌شود تحقیقاتی در زمینه مطالعه مقایسه‌ای در مورد عنصر آتش بین دو معراج‌نامه و نگاره‌های آن موردبررسی قرار گیرد.

فهرست منابع

آژند، یعقوب. (۱۳۸۴). ***مکتب نگارگری تبریز و قزوین-مشهد***. تهران: فرهنگستان هنر.

بایار، ژان پیر. (۱۳۷٦). ***رمزپردازی آتش***. ترجمه جلال ستاری. تهران: مرکز.

بوذری، علی. (۱۳۸۹). ***فضای بی‌زوال: نگاهی تطبیقی به تصاویر چاپ سنگی معراج پیامبر(ص)***. تهران: دستان.

بهارلو، علیرضا؛ و علی‌اصغر فهیمی‌فر. (۱۳۹۵). «عناصر زیبایی‌شناختی در دیوارنگاره‌های قاجاری معراج پیامبر(ص)، (تطبیق با تصاویر چاپ سنگی و نگارگری و تمرکز بر صحنه ملاقات شیر و پیامبر(ص))». ***فرهنگ و ادبیات عامه***. (شماره ۱۳)، ۱۱۰-۷۵.

جوانی، اصغر. (۱۳۹۷). ***سیر تحول معراج نگاری حضرت محمد(ص) (از عصر ایلخانی تا عصر صفویه)***. نجف‌آباد: دانشگاه آزاد اسلامی.

دوازده‌امامی، مهدی؛ و همکاران. (۱۳۹۷). «مطالعه تطبیقی واقعه معراج در نگاره معراج سلطان محمد و متن معراجیه‌های نظامی». ***نگارینه هنر اسلامی***. (شماره ۱۶)، ۱۵-۲۹.

رمضان‌ماهی، سمیه. (۱۳۹۶). «تحلیل شمایل‌های آتش در نگارگری ایرانی-اسلامی». ***کنفرانس بین‌المللی معماری، شهرسازی، عمران، هنر و محیط زیست؛ افق‌های آینده، نگاه به گذشته***. تهران.

سگای، ماری رز. (۱۳۸۵). ***معراج‌نامه (سفر معجزه‌آسای پیامبر(ص)***. ترجمه مهناز شایسته فر. تهران: موسسه مطالعات هنر اسلامی.

شمسی، لاله؛ و پریسا شادقزوینی. (۱۳۸۵). «معراج‌نامه نگین درخشان نگارگری ایلخانی». ***هنرهای زیبا***. (شماره۲۸)، ۸۵-۹۲.

شین‌دشتگل، هلنا. (۱۳۸۹). ***معراج نگاری نسخه‌های خطی تا نقاشی‌های مردمی با نگاهی به پیکره نگاری‌های حضرت محمد(ص)***. تهران: علمی و فرهنگی.

عباسی، علی؛ و همکاران. (۱۳۹۲). «چندسویگی معنایی آتش در معراج‌نامه تیموری». ***جلوه هنر***. (شماره ۱۰)، ۶۰-۴۵.

عفیفی، رحیم. (۱۳۷۴). ***اساطیر و فرهنگ ایرانی در نوشته‌های پهلوی***. تهران: توس.

عکاشه، ثروت. (۱۳۸۰). ***نگارگری اسلامی***. ترجمه غلامرضا تهامی. تهران: سازمان تبلیغات اسلامی.

قلی‌زاده، خسرو. (۱۳۸۷). ***فرهنگ اساطیر ایرانی، بر پایه متون پهلوی***. تهران: کتاب پارسه.

کامرانی، بهنام؛ و محمدتقی آشوری. (۱۳۸۳). «رمز شمایل‌های آتش». ***هنرنامه***. (شماره ۲۳)، ۱۳۱-۱۰۸.

کفشچیان‌مقدم، اصغر؛ و مریم یاحقی. (۱۳۹۰). «بررسی عناصر نمادین در نگارگری ایران». ***باغ نظر***. (شماره ۱۹)، ۷۶-۶۵.

کوپر، جی، سی. (۱۳۷۹). ***فرهنگ مصور نمادهای سنتی***. ترجمه ملیحه کرباسیان. تهران: سروش.

گرابر، اولک. (۱۳۹۰). ***مروری بر نگارگری ایرانی***. ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند. تهران: شادرنگ.

محمدزاده، مهدی؛ و همکاران. (۱۳۹۷). «نمادهای عرفانی در نگاره‌های دوزخ معراج‌نامه میرحیدر». ***باغ نظر***، (شماره ۶۰)، ۷۶-۶۳.

موحد، صمد. (۱۳۷۴). ***سرچشمه‌های حکمت اشراق***. بی‌جا: فراوان.

نظامی‌گنجوی، الیاس بن یوسف. (۱۳۸۰). ***اسکندرنامه***، تهران: ققنوس.

هال، جیمز. (۱۳۸۰). ***فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب***. ترجمه رقیه بهزادی. تهران: فرهنگ معاصر.

هنرهای صناعی خراسان بزرگ
شماره ۳، بهار ۱۴۰۲
No.03 Spring 2023
۳۹-۵۲
تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۸/۱۶ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۲/۰۹

بررسی تطبیقی صندوق قبور چوبی مازندران با خراسان بزرگ در قرن نهم هجری قمری

➢ **محمد مدهوشیان نژاد:** دکتری رشته هنرهای اسلامی، دانشکده هنرهای صناعی اسلامی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز. ایران

چکیده

در معماری اسلامی قرن نهم هجری قمری ایران شاهد گسترش و رشد بناهای آرامگاهی هستیم. در داخل این ابنیه غالباً صندوق قبور چوبی را دقیقاً بر روی قبر قرار می‌دادند که معمولاً با تزئیناتی نیز همراه بود. نوع و شیوه تزئینات بر روی این دسته از آثار چوبی نیز وابسته به عوامل مختلفی بوده است و در مناطق مختلف، نیز متفاوت است. بر این اساس، سؤال اصلی پژوهش این است که باوجود تفاوت‌ها در حکومت‌های محلی مازندران و خراسان در قرن نهم هجری قمری، چه تفاوت‌ها و مشابهت‌هایی بصری و تکنیکی در صندوق قبور این دو منطقه قابل فرض است؟ به همین منظور هدف از تدوین پژوهش حاضر، علاوه بر رسیدن به تفاوت‌ها و شباهت‌های موجود بر صندوق قبور مازندران و خراسان در قرن نهم هجری قمری، مطالعه ساختار بصری و محتوایی اجزای صندوق‌ها نیز می‌باشد. فرضیه پژوهش بر این مبنا شکل‌گرفته است که این آثار اغلب با یکدیگر متفاوت‌اند تا مشابه، برای اثبات این ادعا سه اثر از هر منطقه تقریباً در بازه زمانی مشترک انتخاب و با یکدیگر مقایسه و تحلیل شده است. روش تحقیق در این پژوهش توصیفی-تطبیقی و تحلیلی است که مطالب آن، به‌صورت کتابخانه‌ای و با پیمایش‌های میدانی گردآوری شده است. یافته‌های تحقیق نشان داد باوجود این‌که آثار هر منطقه دارای شیوه خاص و متفاوت تزیین می‌باشد، شیوهٔ کنده‌کاری و تزیین صندوق قبرهای چوبی در خراسان باوجود عدم نوآوری، دارای نوعی انسجام سبکی است، اما در صندوق قبرهای چوبی مازندران بلعکس، آثار باکیفیت‌تر و پرکارتر نیز با اجزای متنوع‌تری کار شده‌اند.

واژگان کلیدی: کنده‌کاری چوب، صندوق قبر، کنده‌کاری مازندران، کنده‌کاری خراسان، منبت قرن نهم هجری

Abstract

In the Islamic architecture of the 9th century AH in Iran, we see the expansion and growth of tomb buildings. Inside these buildings, wooden graves were usually placed exactly on the grave, which had decorations. The type and method of decoration on this category of wooden works have also depended on various factors. Which has also been different in different regions. Accordingly, the main question of the article is: Despite the differences in the local governments of Mazandaran and Khorasan in the 9th century AH, what are the differences and visual and technical similarities in the fund of wooden tombs of these two regions? For this purpose, the purpose of compiling the present study, in addition to achieving the differences and similarities between the graves of Mazandaran and Khorasan in the 9th century AH, is to study the visual and content structure of the components of the funds. The research hypothesis is based on the fact that these works are often different from each other rather than similar. To prove this claim, three works from each region have been selected and compared with each other in almost a common time. The research method in this research is descriptive-comparative and analytical. Its contents have been collected in the form of libraries and _eld surveys. The research _ndings showed that even though that the works of each region have a special and different way of decorating, the method of carving and decorating the wooden tomb fund in Khorasan, despite the lack of innovation, has a kind of style coherence. But in the Mazandaran Wooden Tomb Fund, on the contrary, higher quality and more proli_c works have been worked with more diverse components.

Keywords: wood carving, grave fund, Mazandaran wood carving, Khorasan wood carving. 9th century wood carving.

*نویسنده مسئول مکاتبات: (mmadhoshiyan@yahoo.com)

مقدمه

در ایران دوره اسلامي بناهاي آرامگاهي بعد از مساجد در شمار پرتعدادترین آثار معماري قرار دارند (گرابار، ۱۳۷۵: ۱۶) که به ساخت این نوع از ابنیه در ایران دوره تیموریان نیز توجه ویژه‌ای شده است. آن‌ها نیز دارای تزئینات مختلفی بوده‌اند که بخش مهمی از آن در قالب صندوق‌های چوبی بر روی قبر اشخاص ظهور و بروز یافتند. درواقع، گسترش بناهای آرامگاهی ایران، باعث گردیده تا به‌تبع آن ساخت صندوق قبور چوبی نیز فراگیر شود و آن‌ها به‌یک‌باره با رشد کمی در قرن نهم هجری قمری مواجه شده‌اند. این سنت تقریباً در اغلب نقاط ایران نظیر اصفهان، گیلان، کرمان، قزوین و غیره دیده می‌شود. هرکدام از این صندوق‌ها به‌تنهایی جزو میراث تاریخی و فرهنگی ایران محسوب می‌گردند، اما در مقایسه-شان با یکدیگر است که می‌توان ارزش‌گذاری و اعتبار ویژه‌ای به آن‌ها بخشید. به نظر می‌رسد که با توجه به ملوک‌الطوایفی بودن حکومت‌های محلی در ایران نهم هجری قمری، صندوق قبرهای چوبی هر یک از این مناطق دارای ویژگی-های بومی و متفاوتی از یکدیگر هستند. در این راستا، آثار دو منطقه خراسان و مازندران جهت تطبیق با یکدیگر انتخاب شده‌اند. از این‌رو، می‌توان دو سؤال را با در نظر داشتن ویژگی‌های سیاسی، جغرافیایی و اجتماعی متفاوت دو منطقه مازندران و خراسان، مطرح نمود. ۱. چه تفاوت‌ها و مشابهت‌هایی در صندوق قبور این دو منطقه وجود دارد؟ ۲. صندوق قبرهای دو منطقه هر یک از چه فرم و قالبی پیروی نموده‌اند؟ پس هدف اصلی از انجام پژوهش، بررسی تفاوت‌ها و شباهت‌های بصری بین صندوق قبور مازندران و خراسان در قرن نهم هجری قمری است. نیز هدف فرعی، مطالعه محتوایی صندوق‌های موردبحث است. بررسی این آثار تاریخی علاوه بر معرفی و حفظ فرهنگ و هنر بومی هر منطقه، همچنین به مشخص شدن شیوه و نوع کنده‌کاری روی چوب دوره تیموری ایران اسلامی، کمک شایانی خواهد نمود.

پیشینه پژوهش

در برخی از تحقیقات دربارهٔ بناهای آرامگاهی قرن نهم هجری قمری، به صندوق قبور چوبی نیز با دیگر تزئینات بنا اشاره شده است، نظیر منوچهر ستوده در *از آستارا تا استرآباد*، اجزای هنری و تاریخی غالب بناهای آرامگاهی از قبیل درها و صندوق قبرهای چوبی استان‌های شمالی کشور را در غالب بازدید میدانی در دهه چهل شمسی، ذکر نموده است. مشابه این توضیحات و بررسی‌ها در کتب دیگری نیز صورت پذیرفته است، نظیر لیزا گلمبک و دونالد ویلبر در *معماری تیموری در ایران و توران*، همچنین، اوکین در *معماری تیموری در خراسان*. محمدمهدی فقیه بحرالعلوم در *تاریخ تشیع و مزارات شهرستان ساری* و سایت علمی پژوهشی زیارتگاه‌های ایران جهان اسلام (URL)، نیز به جمع‌آوری اطلاعاتی از امامزادگان مدفون در مازندران پرداخته است که در بین آن‌ها به برخی از درها و صندوق قبور نیز اشاره شده است. جواد نیستانی در *بناهای آرامگاهی مازندران مرکزی در قرن ۹ هجری*، به بررسی فرمی این ابنیه و کتیبه‌خوانی آثار تاریخی درونشان پرداخته است. البته پایان‌نامه‌هایی در این زمینه به‌صورت پراکنده بر روی برخی از صندوق‌های موردنظر نگاشته شده است. علیرضا شیخی در *واکاوی مناسبات قدرت در عهد شاهرخ تیموری و بازتاب آن در آثار منبت خراسان* به بررسی چند صندوق قبر از خراسان پرداخته است. سیده کبری مهدوی در *طراحی و ساخت زیورآلات چوبی بر مبنای منبت‌کاری مازندران (در و صندوق قبر)*، معصومه کریمی در *ساخت رحل قرآن بر اساس منبت‌کاری تیموری*، آثاری را بر اساس مطالعه یک یا چند صندوق قبر چوبی متعلق به مازندران در قرن ۹ هجری قمری نیز طراحی و اجرا نموده‌اند. شعیرکارپور در *شیوه طراحی و ساختار نقوش سنتی (اسلیمی و ختایی) در عصر تیموری*، چند صندوق قبر از خراسان را موردبررسی قرار داده است. علی‌اصغر کلانتر در *بازتاب باورهاي شيعي در بناهاي مذهبي مازندران تا پايان دوره قاجاريه*، علی ماهفروزی در *بررسی و تحلیل آثار چوبی قرن ۹ هجری قمری در مازندران*، نیز به بررسی شماری از صندوق قبور دوره تیموری پرداخته‌اند. شیخی و همکاران در *سنجش تاریخی و تطبیقی ویژگی‌های فنی و نقش‌پردازی درهای چوبی موزه خراسان بزرگ*، جهت راستی‌آزمایی آثار موردبحث به چند اثر چوبی از مازندران نیز اشاره داشته‌اند. درمجموع، باوجود مطالعات مجزا بر روی صندوق قبور چوبی، تاکنون تحقیق جامعی در مورد تطبیق آثار چوبی

خراسان و مازندران صورت نگرفته است و مطالعه پیش رو از این منظر برای بار نخست ارائه می‌گردد.

روش پژوهش

با توجه به رویکرد کیفی پژوهش، روش تحقیق به‌صورت توصیفی، تطبیقی و تحلیلی است. انتخاب نمونه‌ها از قرن نهم هجری قمری بر اساس مشخصه‌هایی مانند داشتن تزئینات، کتیبه و دسترسی آسان بوده است. بر این مبنا سه اثر از هر منطقه، به ترتیب صندوق قبور: مقبره شیخ بیدوازی محفوظ در موزه مفخم بجنورد، صندوق مقبره بابا رکن‌الدین روستای خسرویه فاروج و صندوق هارونیه محفوظ در موزه ویرانی مشهد، صندوق مقبره فخرالدین درویش بابل، صندوق امامزاده صالح روستای مرزرود ساری و همچنین صندوق امامزاده عباس در ساری انتخاب شده است. در برگزیدن نمونه‌ها سعی شده تا آثار از منظر تاریخ ساخت، دارای نزدیک‌ترین بازه تاریخی نسبت به یکدیگر باشند. همگی این آثار دارای تزئینات هستند، به همین منظور، مطالعه تطبیقی در دو بخش صورت گرفته است. ابتدا با توجه به ویژگی‌های قاب‌بندی، نقش، تکنیک و کتیبه، آثار هر منطقه به‌صورت منفصل بررسی و در بخش دوم ویژگی‌های مذکور با یکدیگر در جهت اثبات فرضیه پژوهش، تطبیق تا با جمع‌بندی به نتیجه‌گیری علمی و منطقی نائل گردد. لازم به ذکر است کیفیت برخی تصاویر به دلیل عدم نور کافی و عکاسی از پشت شیشه ضریح فلزی کمی پایین است.

معرفی صندوق قبور خراسان در قرن نهم هجری قمری

صندوق هارونیه محفوظ در موزه ویرانی مشهد: به اذعان کارشناسان موزه ویرانی مشهد، این صندوق از بنای بقعه هارونیه (مدفن امام محمد غزالی) به آنجا منتقل شده است. به دلیل از بین رفتن بخشی از کتیبه صندوق، صحت و سقم آن نیز تأیید نمی‌گردد و تنها تاریخ ساخت در گوشه‌ای از بدنه فوقانی صندوق با خط ثلث و روسازی ساده عبارت: «فی تاریخ سنه اربع ثلثین و ثمانمائه (۸۳۴)» به چشم می‌خورد. تمامی اجزای صندوق با اتصال فاق و زبانه و تکنیک، قاب و صفحه، به اشکال مستطیل و مربع تقسیم و به هم متصل شده‌اند. جهت استحکام هرچه بیشتر سازه یک قاب یکسره در قسمت پایین صندوق همانند کمربند به دور آن کار شده، علاوه بر آن، تمام اضلاع با تسمه‌های فلزی به یکدیگر محکم شده‌اند. قاب‌بندی‌ها به شکل یک قاب افقی مستطیلی نسبتاً بزرگ در وسط و دو قاب کوچک دیگر مستطیلی عمودی در کنار آن‌ها، وجود دارد. درون قاب اصلی گره سرمه‌دان و سلی به روش آلت و لقط می‌باشد. لقط گره سه خطی با عمیق‌تر شدن خط وسط، اجرا شده است. درون تمام آلت‌های آن، نقوش اسلیمی و خصوصاً ترنج به شکل متقارن، کنده‌کاری گشته و در زمینه آن‌ها آثار رنگ‌آمیزی نیز دیده می‌شود. این نقوش اسلیمی و ترنجی شکل نیز به‌صورت پیوسته در قالب یک حاشیه به دور این قاب وجود دارد. درون قاب‌های مستطیلی کوچک‌تر، اسلیمی شبیه به گلدان و درخت آذین بسته است و یک حاشیه باریک‌تر، با تکرار انعکاسی واگیره یک گل سه‌پری قلبی شکل، به دور این قاب‌ها نیز دیده می‌شود (تصویر ۱). سطح‌رویی صندوق با گره‌هندسی شش و لوز آلت چوبی و یک حاشیه -به شکل گل سه‌پر که ساقه آن شکل قلبی را ایجاد کرده- پوشیده شده است. تمامی نقوش گیاهی نیز با روسازی ساده و عمق زمینه تقریبی ۶ میلی‌متر اجرا شده‌اند.

صندوق مقبره شیخ بیدوازی اسفراین: رشیدالدین محمد بیدوازی از مشایخ سلسله ذهبیه در سده نهم هجری است. او در باغ بزرگ و شخصی خودش خانقاهی ساخت که بعد از فوتش نیز در همان‌جا به خاک سپرده شد. در این خانقاه سه در و یک ضریح چوبی تاریخی وجود داشته که امروزه دو، دَر از آن باقی‌مانده که به همراه صندوق قبر چوبی به موزه آیینه‌خانه مفخم در بجنورد منتقل‌شده‌اند. باوجود ذکر تاریخ معین در تاریخ ساخت این اثر، به دلیل شباهت‌های بی‌شمار به لحاظ نقش و تکنیک اجرا با دیگر آثار خراسان و تاریخ فوت محمد بیدوازی و همچنین ساخت مقبره آن در منابع مکتوب، نگارندگان آن را متعلق به دوره تیموری و قرن نهم هجری قمری در نظر دارند. شایان‌ذکر است که در برخی از قسمت‌های صندوق، مرمت و بازسازی‌شده و به‌مثابه اصل اثر برای نگارندگان، مدنظر است. در چهار طرف بالای این اثر، کتیبه

اسماء حُسنی۱ را به خط ثلث با روسازی تخت، کنده‌کاری گشته است. همچنین کتیبه‌ی دیگری درون دو قاب «شش کشیده» نام سازنده را این‌طور عنوان شده است: «عمل استاد محمد بن نظام، بنده ذوالجلال و الاکرام». ابعاد صندوق با عرض، طول و ارتفاع به ترتیب: ۱۲۵، ۱۱۲ و ۹۳ سانتیمتر است. تمامی سطوح صندوق به قاب‌های عمدتاً مستطیلی همچنین مربعی تقسیم و با تکنیک قاب و صفحه و اتصال فاق و زبانه، ساخته شده است. قاب‌بندی صندوق نیز بر پایه قاب مستطیلی افقی در مرکز اثر صورت پذیرفته، به‌نحوی‌که دو قاب کشیده مستطیلی به‌موازات قاب اصلی در بالا و پایین و چهار قاب مستطیلی کوچک‌تر در طرفین آن وجود دارد. درون قاب مرکزی گره «هشت و ستاره» کنده-کاری شده است. آلت‌ها به‌صورت تک‌خطی بوده و درون تمامی لقطها، نقوش اسلیمی و ترنجی شکل کاملاً متقارن دیده می‌شود. همچنین قاب حاشیه‌ای قلبی شکل، مشابه صندوق هارونیه، با یک فرم و اندازه به دور تمامی قاب‌های کوچک و بزرگ تکرار شده است. در قاب‌های مستطیلی کشیده فوقانی و تحتانی قاب مرکزی، گره «شش چشم گاوی» و کشیده با تکنیک آلت و لقط مشاهده می‌گردد، آلت‌ها دو خطه و درون لقطها صرفاً نقش ترنج تکرار شده است. درون دو قاب مستطیلی طرفین صندوق نیز کادر محرابی به همراه نقوش اسلیمی و ترنج با یک کادر حاشیه مجزا، مزین و آراسته گردیده است (تصویر ۲). روسازی در نقوش گیاهی تمامی اجزای صندوق به‌صورت ساده بوده و عمق زمینه این نقوش تقریباً بیشتر از ۷ میلی‌متر تجاوز نمی-کند.

صندوق مقبره بابا رکن‌الدین روستای خسرویه فاروج: آرامگاه بابا۲ و بی‌بی روستاي خسرويه در فاصله ۲۶ کیلومتري جنوب غربي فاروج، می‌باشد که شامل یک سالن بزرگ و مرتفع به همراه گنبد شیروانی پوش مخروطی و یک اتاق کوچک است. بنا مربوط به دوره تیموری و با شماره ۵۹۴۵ در فهرست آثار ملی به ثبت رسیده است. در حال حاضر صندوق این بقعه در اتاق بسیار کوچک درون روستا با شرایط نامطلوب نگهداری می‌گردد. با توجه به کتیبه‌هایی که در قسمت بالایی اثر درج‌شده، «هذه وفات المرحوم المغفور قطب البدلا، شرف المله و الدین بابا حسین طاب الله ثراه و جعل الجنه مثواه بتاریخ هفدهم محرم‌الحرام سنه سبع و تسعین و ثمانمائه» صندوق متعلق به شخصی به نام قطب‌الدین بابا بود که در ۸۹۷ق وفات یافته است. همچنین در ضلع مقابل آن کتیبه‌ای دیگری به‌صورت نظم بدین مضمون آمده است: «ذکر تاریخ هجرت بابا از خردمند جوید اهل هنر، عمل درویش محمد بن مرحوم استاد احمدشاه کاریزدری ناظمه حاجی علی و کاتبه فضل‌الله» با توجه به اینکه متن اشاره به هجرت بابا که همان فوت وی است در ادامه کلمه، خردمند۳ وجود دارد و طبق حروف ابجد به تاریخ ۸۹۸ق یعنی یک سال پس از مرگ بابا اشاره دارد. پس تاریخ صحیح ساخت این صندوق ۸۹۸ق می‌باشد، اما کتیبهٔ دیگری با مضمون صلوات کبیر بروی این صندوق وجود دارد که حاوی تاریخ ۹۲۲ق و عمل نجار محمد، است. این کتیبه به دلایل حاضر نیز یک اثر مستقل به نظر می‌رسد: نوع و شیوه متفاوت خط آن با کتیبه اصلی صندوق، جای گذاری ناشیانه و بریده‌بریده نقوش، عاری بودن چند قاب از تزئینات، همگی حاکی از مرمت‌های بر روی این اثر بوده است. به‌هرحال خط کتیبه‌ها، ثلث با روسازی ساده و عمق حدوداً ۵ میلی‌متر می‌باشد. ابعاد مکعب مستطیلی صندوق با طول، عرض و ارتفاع به ترتیب: ۲۰۵، ۱۱۳ و ۱۳۰ سانتیمتر است. ایجاد

۱. اسماء الله الحُسنی: (نام‌های نیکوی خداوند) نام‌هایی هستند که در اسلام برای الله به کار رفته است. غالباً شمار این نام‌ها را ۹۹ نام دانسته‌اند که بیشتر آن در قرآن آمده است، ولی برخی دیگر بر این باورند شمار آن‌ها بیشتر است.

۲. کلمه بابا به معنای عارف، حکیم و دانشمند، راهنما و مرشد که صاحب فضل و کرامت بوده است و مردم برای رفع مشکلات خویش به او مراجعه و پس از مرگشان بقعه‌هایی جهت بزرگداشت آن‌ها ایجاد می‌کرده‌اند. این لقب بیشتر از قرن ٦ تا ١٠ هجری قمری رایج بوده و به افرادی منتسب می‌شده که مشرب عرفانی داشته‌اند، مانند بابا فولاد، بابا رکن‌الدین، بابا بیات، بابا قاسم، بابا شهاب‌الدین و غیره.

۳ . خردمند. بر اساس جدول حروف ابجد «خ:٦٠٠ + ر: ٢٠٠+ د: ٤ + م:٤٠ + ن: ٥٠ + د:٤»=٨٩٨.

اشکال مربع و مستطیل صندوق با تکنیک قاب و صفحه صورت پذیرفته و اجزا نیز با اتصال فاق و زبانه به همراه میخ چوبی به یکدیگر وصل شده‌اند. قاب‌بندی‌ها نیز پیرامون قاب مستطیلی مرکزی شکل‌گرفته و در موازات آن دو قاب مستطیلی کشیده عمودی و افقی همچنین چهار قاب کوچک مربع، شکل گرفته است. در طرفین قاب مرکزی یک قاب مستطیل در بالا و مربع در پایین به‌صورت متقارن وجود دارد. درون قاب مرکزی گره «شمسه هشت تُند» کنده‌کاری شده است. تکنیک کنده‌کاری نقوش درون لقطها نیز همانند صندوق مقبره شیخ بیدوازی، بوده، با عمق منبت متغیر بین ۵ تا ۱۰ میلی‌متر، است. این شباهت نیز در حاشیه دور تمام قاب‌ها با تکرار نقش گل سه‌پری قلبی شکل، مشاهده می‌گردد. درون قاب‌های حاشیه‌ای افقی مستطیل شکل پیرامون قاب اصلی، دو شش کشیده کنده‌کاری شده. (تصویر ۳) نوع نقش درون لقطها و تکنیک آن مشابه قاب مرکزی اثر است. این شیوه شامل درون مربع‌های کوچک نیز می‌گردد. تزئینات اسلیمی شکل درون قاب مستطیلی عمودی طرفین، بریده‌شده و احتمالاً مربوط به آن قسمت نبوده و بعداً جایگزین شده است، اما در قاب مربعی شکل پایین آن گره «چلیپا»، با آلت تک‌خطی و نقوش اسلیمی و ختایی درون لقطها، به‌صورت متقارن کنده‌کاری گشته است. روسازی این نقوش همانند دیگر نقوش صندوق، تخت انجام پذیرفته است. شایان‌ذکر است که چند قاب الحاقی با توجه به مباحث صورت گرفته بر روی بدنه صندوق وجود دارد که نگارندگان از بررسی آن‌ها صرف‌نظر نموده‌اند.

تصویر ۱: (راست) صندوق هارونیه محفوظ در موزه ویرانی مشهد. تصویر ۲: (وسط) صندوق مقبره شیخ بیدوازی. تصویر ۳: (چپ) صندوق مقبره بابا رکن‌الدین روستای خسرویه فاروج (نقش قلبی شکل، ترنج و فرم محرابی کاملاً مشهود است) (مأخذ: نگارندگان)

معرفی صندوق قبور مازندران در قرن نهم هجری قمری

صندوق قبر بقعه درویش فخرالدین بابل: این بنا در غرب شهر بابل و در کنار جاده اصلی بابل به آمل در قبرستانی کوچک واقع شده است. پلان این بقعه از سه بخش؛ بدنه مدور، منطقه انتقالی هشت‌ضلعی و بام هشت‌ضلعی هرمی، شکل گرفته است. در صحن بنا صندوق چوبی با کتیبه‌های در قسمت فوقانی مشتمل بر آیه‌الکرسی و صلوات کبیر است. کتیبه‌ی دیگری در این قسمت مشخصات، بانی، سازنده و تاریخ ساخت را عیان می‌نماید: عمل استاد فخرالدین بن علی بن استاد اسماعیل نجار آملی المعروف رازی بامتثال درویش شمس‌الدین زردن ولایت (؟) «رحل سلطان المحققین مفخرالفقرا الصالحین درویش فخر دین حاجی طاب ثرا و جعل الجنة مثواه بن حسن حاجی فی تاریخ سنه ثلاث و ثلاثین و ثمانمائه» (۸۳۳) «الهجریه النبوی الکاتب الفقرا الحقیر خادم الفقرا و الصلحا الضعیف نظام بن علی جوبکلاه الطبری». بر اساس کتیبه موجود احتمالاً مقبره، مدفن یکی از سرداران یا بزرگان مرعشی[۱] می‌باشد. نوع خط، ثلث با روسازی ساده و عمق نزدیک به ۱۲ میلی‌متر

۱. حکومت محلی مرعشیه (مرعشیان) از ۷۶۰ ق الی ۹۰۶ق در منطقه مازندران حکمرانی کردند.

است. صندوق با طول، عرض و ارتفاع ۲۴۵، ۱۰۸ و ۱۰۶ سانتیمتر و تکنیک قاب و صفحه به اشکال مستطیلی هم‌اندازه تقسیم‌شده که با اتصال فاق و زبانه همچنین میخ چوبی به یکدیگر متصل گردیده‌اند. به ترتیبی که سه مستطیل هم‌اندازه در کنار یکدیگر و یک مستطیل باریک عمودی در بین آن‌ها قرار گرفته است. درون این قاب‌های هم‌اندازه، یک‌طرف (شمالی) گره چهار و سمت مقابل آن (جنوبی) نقوش گیاهی کار شده است. گره «چهار» با تکنیک آلت و لقط دو بار درون هر کادر تکرار شده است. آلت‌ها دوخطی بوده و درون لقط‌ها نقوش اسلیمی و ختایی مخصوصاً گل-های چندپر (سه‌پر شبدری) با روسازی مقعر و عمق زمینه تقریباً ۱۲ میلی‌متری کنده‌کاری گشته است. (تصویر ۴) قاب‌های کشیده مستطیلی طرفین نیز با نقوش ختایی حمیل‌دار پوشانیده شده‌اند. باوجود مسطح بودن زمینه کنده‌کاری‌ها، نجار آن را با نوک مغار، بافت‌دار نموده است. در طرف جنوبی، استفاده از ترکیب‌بندی ترنجی درون قاب-های اصلی و زمینه فلس‌ماهی شکل با تأکید بر نقوش ختایی و گل‌های چندپر با حفظ تقارن نیز درون آن‌ها، کاملاً مشهود است. اجرای آن‌ها با روسازی مقعر و حمیل‌دار به همراه عمق بالای ۱۰ میلی‌متر می‌باشد. این قاب‌ها با دو حاشیه مجزا ختایی شکل، محصور گشته‌اند. این ویژگی کنده‌کاری نیز در بازوهای تحتانی و ستون‌های اصلی صندوق نیز که با نقوش اسلیمی و ختایی به‌صورت نوارهای حاشیه‌ای پوشیده شده-اند، دیده می‌شود.

صندوق قبر امامزاده عبد الصالح روستای مرزرود ساری: بقعه متبرکه امامزاده صالح روستای مرزرود در توابع شهر ساری واقع شده که بر طبق روایات این امامزاده از نوادگان امام موسی کاظم(ع) می‌باشد. بنا بقعه برجی با گنبد رُک هشت‌ضلعی بوده که صندوق چوبی بسیار پرکاری در مرکز آن واقع شده است. متأسفانه قسمت‌هایی از بدنه آن، در پی سودجوی برخی از افراد به یغما رفته، همچنین بعضی از قطعات به‌صورت نامناسبی در محل نگهداری می‌شوند. بر روی قسمت بازوی بالایی چهر طرف و ستون‌های اصلی صندوق آیه یک تا سیزده سوره فتح با خط ثلث کنده‌کاری شده است. مشخصات سازنده در کتیبه دیگری بدین‌صورت نگاشته شده است: «امر هذه العماره الشریفه زین الاقران آقا گستهم بن آقا محمد پیر، عمل استاد علي بن استاد فخرالدین نجار رازي هجریه النبوه، سنه اربع و ثمانین و ثمانمائه» (۸۸۴) در زمان بازدید، قطعات صندوق در اضلاع غرب و جنوب، در محل موجود نبودند و تنها ضلع شمال و شرق کامل و قابل‌بررسی بودند. ساخت صندوق با روش قاب و صفحه و اتصال فاق و زبانه به ابعاد طول و عرض ۲۲۰ در ۱۶۲ سانتیمتر صورت پذیرفته. مجموع بدنه صندوق بر روی یک پایه (پاسنگی) جداگانه به ابعاد ۱۴۴ در ۱۸۲ سانتیمتر قرار گرفته است. به نظر آن‌ها علاوه بر استحکام هرچه بیشتر اجزای صندوق، فضای بیشتری جهت تزئین در اختیار نجار قرار داده و نتیجتاً به پرکار شدن اثر انجامیده است.

نجار با استفاده از یک قاب مستطیلی کشیده در وسط و دو قاب باریک در دو طرف آن روی بدنه اصلی و چندین قاب مستطیلی هم‌اندازه در پایه به همراه دو قاب مربع در گوشه-ها، فضاها را تقسیم‌بندی نموده است. نقش هندسی «شمسه هشت تند»، «شمسه ده کُند» و «شمسه شش و شش‌ضلعی»، به ترتیب در قاب اصلی ضلع شمالی، شرقی و پاسنگی با تکنیک آلت و لقط، -به‌جز قسمت پاسنگی- اجرا گشته است. آلت‌ها دوتایی و درون لقط‌ها با نقوش اسلیمی و گل‌های چندپر ختایی مانند سه‌پری نیز با روسازی-های غالباً مقعر و عمق زمینه بیشتر از ۶ میلی‌متر، است. (تصویر ۵) دو حاشیه باریک ختایی و پهن اسلیمی نیز با همین مشخصات به دور قاب اصلی کنده‌کاری شده‌اند. در کنار آن یک حاشیه باریک با نقش گل چهارپر و سپس قاب مستطیلی عمودی با نقوش ختایی قرار دارد. درون قاب‌های مستطیلی پاسنگی با فرم ترنجی، نقوش اسلیمی و عمدتاً ختایی پر شده است. روسازی آن‌ها ساده و مقعر با عمق زمینه تقریبی ۷ میلی‌متر ارزیابی شده است. سرتاسر اجزای صندوق با رنگ‌ها مختلف رنگ‌آمیزی شده که احتمالاً مربوط به سده‌های پیشین باشد.

صندوق قبر امامزاده عباس ساری: امامزاده عباس در جاده ساری به نکا (بلوار امام رضا(ع))، محله آزاد گله شهر ساری واقع شده است. بنای اصلی مانند اغلب برج مقبره‌ها به-صورت منفرد بوده که در حال حاضر دستخوش تغییراتی شده است. آیاتی از سوره یس (۱ تا ۴۷) و همچنین صلوات

کبیر با خط ثلث بر روی چهار طرف ستون‌ها و بازوهای فوقانی و تحتانی صندوق حفر شده، همچنین کتیبه‌های دیگری درون یک قاب جناغی شکل در وسط صندوق، مبنی بر معرفی اشخاص مدفون در بقعه است. نام متولیان و سازنده صندوق درون کادر مستطیلی مجزا در قسمت پایه نیز چنین آمده است: «بسعي و اهتمام هذه بعمل الصندوق سید مرتضي ابن سید امیر و سید حسن ابن سید علي و سید عباس ابن سید شرف‌الدین و سید محمد ابن سید حسین و سید عبد الصمد ابن سید شمس‌الدین، عمل شمس‌الدین ابن استاد احمد نجار ساري موضع شلنبه تحریر في التاریخ ماه جمادي الاخر سنه سبع و تسعین ثمانمائه (۸۹۷)». روسازی تمامی آن‌ها ساده با عمق زمینه تقریباً ۷ میلی‌متر می‌باشد. صندوق به‌صورت پایه‌ای مجزا به ابعاد ۲۵۰، ۱۵۰ و ۱۲۰ به ترتیب، طول، عرض و ارتفاع، با تکنیک قاب و صفحه نیز اتصال فاق و زبانه، ساخته شده است. قاب‌بندی سرتاسر صندوق صرفاً با اشکالی از مستطیل صورت پذیرفته، به‌نحوی‌که همانند صندوق درویش فخرالدین بابل، سه مستطیل هم‌اندازه، به همراه چهار مستطیل باریک عمودی کل سطح اثر را پوشانیده. نیز قسمت پاسنگی با قاب‌های مستطیلی قسم‌بندی گردیده است. دو قاب اصلی در طرفین ضلع شمالی با گره شمسه شش و شش‌ضلعی و قاب وسط با نقوش گیاهی همچنین در ضلع جنوبی عکس آن یعنی قاب وسط با گره هندسی شمسه شش و شش‌ضلعی و قاب طرفین با نقوش گیاهی، پوشانیده شده‌اند. همچنین بر روی اضلاع غربی و شرقی نیز گره هندسی شمسه ده کُند دیده می‌شود. تمامی گره‌ها با تکنیک آلت و لقط کار شده است. البته در قاب‌های مستطیلی باریک‌طرفین بدنه اصلی، گره هندسی ستاره شش‌پر و شش‌ضلعی نیز کنده‌کاری شده است. تکنیک و نقوش مورد استفاده درون لقط گره‌ها شباهت زیادی با صندوق امامزاده صالح مرزرود دارد. همچنین علاوه بر حاشیه‌ای با نقوش ختایی به دور این قاب‌ها، دو قاب مستطیلی باریک دیگر در طرفین با نقوش ختایی و اسلیمی خصوصاً گل سه‌پر شبدری، نیز وجود دارد. قاب‌های اصلی دیگر، با مرکزیت نقش ترنج در مرکز و برگ و گل‌های چندپری ختایی همچنین ساقه‌های اسلیمی به شکلی متقارن، همراه با روسازی غالباً مقعر اجرا گشته‌اند. (تصویر ٦) این شباهت‌ها نیز در نقاشی سطوح و نقوش قسمت پاسنگی هم صادق است، مثلاً استفاده از زمینه فلس ماهی شکل و قاب‌های ترنجی شکل با روسازی ساده درون این قاب‌ها دیده می‌شود. ضمناً عمق زمینه در اضلاع متغیر و تا ۱۲ میلی‌متر نیز بوده است.

تصویر ۴: بخشی از بدنه صندوق بقعه درویش فخرالدین بابل (راست). تصویر ۵: صندوق امامزاده عبدالصالح مرزرود ساری (وسط). تصویر ٦: صندوق امامزاده عباس ساری (چپ) (مأخذ: نگارندگان)

تطبیق ویژگی‌های بصری صندوق قبور مازندران با خراسان

قاب‌بندی: معمولاً هنرمندان ترکیب عناصر و نیروهاي بصري قاب و کادر خود را بر اساس کادر اصلی که در اختیار دارند، شکل می‌دهند. این محدوده و فضاي اثر بر نیروهاي بصري و ترکیب قاب‌های درون آن با یکدیگر مؤثر است. (حسینی‌راد، ١٣٩٦: ٩) بر این مبنا، علی‌رغم مکعب

مستطیل بودن آثار خراسان و مازندران، دو نوع متفاوتی از قاب‌بندی را در آن‌ها می‌بینیم. لازم به ذکر است که با توجه به تعمیرات صورت گرفته روی صندوق بابا رکن‌الدین، نمی‌توان به‌طور قاطع در مورد قاب‌بندی این اثر اظهارنظر کرد. به‌هرحال در صندوق‌های خراسان آنچه که مسلم است، نجار ابتدا سطح را به سه قسمت مستطیلی نامساوی و سپس هر یک را مجدد به چند قاب مستطیلی و بعضاً مربع دیگر، تقسیم نموده است که در دو محور عمودی و افقی نیز متقارن هستند. در آثار مازندران نیز نجار، فضا را به سه قسمت مساوی تقسیم نموده، البته در مورد صندوق مرزرود این تقسیم‌بندی ناهمگون بوده و کشیدگی قاب اصلی بسیار زیاد است. در دو اثر دیگر نیز سه قاب هم‌اندازه در کنار یکدیگر با یک قاب حاشیه‌ای تزئینی به دور آن‌ها هستند. باید گفت که ۹۸ درصد شکل قاب‌های آثار مازندران، مستطیل می‌باشد، این تأکید حتی در قاب‌های قسمت پاسنگی نیز دیده می‌شود (جدول ۱).

نقش: به نظر می‌رسد که در جهان هیچ‌چیز تمام معانی‌اش محدود به شکل ظاهری آن نمی‌شود بلکه هر نمودی متضمن بودی است و برای هر ظاهری باطنی وجود دارد. بااین‌حال، نقوش بر روی صندوق قبرها نیز از این امر مستثنی نیستند و در قالب نقوش متن و حاشیه‌ها قابل‌بحث می‌باشد (منظور از متن، قاب‌های اصلی و فرعی در کنار آن‌ها است). بر روی صندوق‌های خراسان تنها درون قاب مرکزی (وسط) از نقوش هندسی استفاده شده است. دو گره «شمسه هشت تُند» و «سرمه‌دان و سلی» در میان این قاب‌ها به شکل متقارن کار شده‌اند. به‌کارگیری گره‌های هندسی بر روی صندوق‌ها، تصادفی و یا اتفاقی نبوده، یعنی به نظر می‌رسد که ترسیم این نقوش در بهترین جای صندوق توسط نجار نمی‌توانسته بدون دانش و عقبه فکری بوده باشد. سازندگان این آثار نه‌تنها اعتقادات خود را، بلکه نوعی سلوک و طریقت جهت نزدیک شدن به کمال را در کارشان نشان می‌دهند. آن‌ها این اعتقاد را در گره‌چینی ایران به چند طریق ازجمله نظم هندسی و به‌کارگیری اعداد خاص در هندسه این هنر ابراز نموده‌اند (کیانمهر، ۱۳۸۵: ۲۹). حتی برخی چیدن آلت‌های گره که نهایتاً منجر به ترسیم شکل کلی گره می‌گردد را، تعبیر رسیدن از کثرت به وحدت، وحدتی در تعادلی هنرمندانه، می‌دانند (امیرغیاثوند، ۱۳۸۲: ۳۷). کثرتی که تجلی صفات خداوند است و در این نقش به‌صورت اشکال کثیر ظهور کرده است، نیز از مرکزی واحد ساطع شده‌اند (بلخاری، ۱۳۹۴: ۴۵۲). در آثار مازندران ظاهراً به دلیل وجود قاب‌های اصلی بیشتر، استفاده از نقوش هندسی در ۵۰ درصد قاب‌بندی‌های اصلی بوده و مابقی نیز با نقوش گیاهی پَر شده است. گره‌ها نیز متنوع‌تر از آثار خراسان بوده به‌طوری‌که شش گره متفاوت از هم بر روی سه صندوق نیز مشاهده می‌گردد.

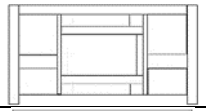
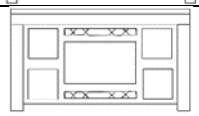
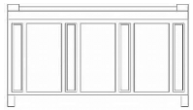
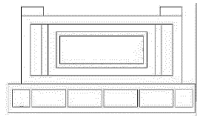
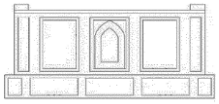
نقوش گیاهی نیز به لحاظ کمی سطح وسیع‌تری از صندوق‌های خراسان و مازندران را پوشش داده‌اند، آن‌ها درون لقط‌ها، کادرهای کوچک و بزرگ، به‌جز قاب وسط، قاب‌بندی‌ها تکرار شده‌اند. بر روی آثار خراسان غالباً از نقوش اسلیمی، خصوصاً نقش ترنج استفاده شده است، به‌نحوی‌که حتی محل استفاده و نوع ترسیم این نقش بر روی هر سه صندوق نیز مشابه می‌باشد. برخی معتقدند به کار بردن این نقش در آثار هنری ایرانی اسلامی (فرش) عمدتاً با نیت ایجاد فضایی ورای فضای مادی است. به‌نوعی که ترنج همان مفهوم بهشت است که فضایی مقدس، لامکان و لا زمان است و در قالب شکل یا نشانی نمی‌گنجد و تمامی اشکال درون محدوده ترنج در القای مفهوم وحدت از کثرت قرار دارند؛ تا آن فضای ابدی ازلی که می‌تواند لقاءالله باشد در انتزاعی‌ترین شکل خود که همان نقطه در مرکز ترنج باشد، متجلی گردد. (میرزاامینی و بصام، ۱۳۹۰: ۲۶) همین الگو در آثار مازندران نیز با تنوع بیشتر گل و برگ‌های ختایی دیده می‌شود، به‌طور مثال استفاده از گل‌های چندپر خصوصاً سه‌پَر شبدری و همچنین زمینه فلس ماهی شکل نیز به‌وفور بر روی آن‌ها قابل‌مشاهده است. این تنوع در نوع نقش و تعداد متفاوت حاشیه‌ها به دور قاب‌بندی‌ها نیز مشهود است، اما در آثار خراسان نیز نقش به کار گرفته‌شده در ساخت حاشیه‌ها، تنها به یک نقش قلبی شکل منتهی می‌گردد، به‌طوری‌که پرتکرارترین نقش بعد از ترنج بر روی این صندوق‌ها به شمار می‌رود (جدول ۱).

تکنیک: روش ساخت قاب و صفحه، یکی از متداول‌ترین تکنیک‌های ساخت آثار چوبی از دوران اولیه اسلامی در ایران بوده است. قدیمی‌ترین آثار تقریباً سالم از این تکنیک در ایران، درهای چوبی برجای‌مانده از دوره‌ی عباسی هستند.

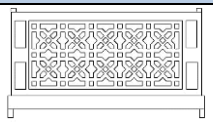
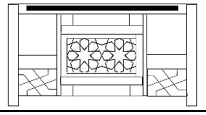
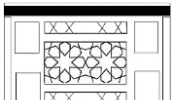
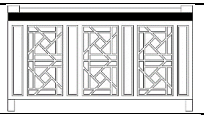
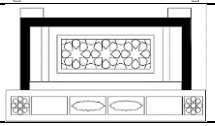
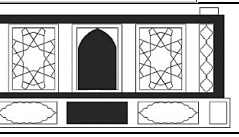
ظاهراً هنرمندان نجار دو منطقه خراسان و مازندران کاملاً با خصوصیات چوب‌ها آشنا بوده‌اند و با استفاده از اتصال فاق و زبانه توانستد آثاری خلق کنند که چند قرن سالم بمانند. استفاده از میخ (پین)های چوبی و تسمه‌های فلزی جهت استحکام بیشتر اتصالات نیز بر روی آثار هر دو منطقه دیده می‌شود. (جدول ۱) ظاهراً اساتید منطقه خراسان به دلایلی تبحر کمتری در اجرای تزئینات داشته‌اند. ۱. نقوش هندسی در آثار خراسان مستقیم روی قاب‌ها کنده‌کاری ولی در مازندران با تکنیک آلت و لقط به‌صورت مجزا کار، شده است. ۲. روسازی‌ها که از عوامل مهم در تزئین و زیبایی بصری منبت به شمار می‌رود در آثار خراسان ساده ولی در مازندران، ساده، محدب و مخصوصاً مقعر، بوده است. ۳. عمق زمینه کنده‌کاری‌های آثار مازندران بیشتر از آثار خراسان می‌باشد. ۴. زمینه کنده‌کاری آثار خراسان مسطح، اما در مازندران بافت‌دار است. ۵. استفاده از نقاشی بر روی چوب در اغلب آثار مازندران مشاهده‌شده، منتها در خراسان صرفاً بر روی یک اثر وجود دارد (جدول ۲).

کتیبه: کتیبه‌ها در این نوع آثار تاریخی، همواره به دلیل بار محتوایی و همچنین معرفی مشخصات فنی اعم از تاریخ، سازنده، خطاط و غیره نیز موردتوجه بوده‌اند. نوع خط تمامی کتیبه‌ها ثلث می‌باشد، اما تفاوت‌هایی در کیفیت و محل نگارش دیده می‌شود، به‌نحوی‌که در آثار خراسان کتیبه‌ها صرفاً بر روی بازوهای فوقانی صندوق و یا نهایتاً درون یک قاب کوچک روی بدنه نگاشته شده، این در حالی است که در آثار مازندران در درجه اول، شاهد کیفیت ممتاز خط نسبت به آثار خراسان هستیم، ثانیاً، جایگاه کتیبه به لحاظ وسعت و محدوده متصرف شده بر روی صندوق‌ها کم‌کم متعالی شده، به‌نوعی که از حالت ساده بر روی بازوهای بالایی صندوق به پایه‌ها و سپس علاوه بر آن به داخل قاب اصلی صندوق راه‌یافته است. (جدول ۲) دلایل متعددی می‌تواند در این امر دخیل باشد، عدم دسترسی به خطاط چیره‌دست، یا عدم حمایت مالی مناسب، زمان ناکافی و غیره. این تمایزات در محتوای کتیبه‌ها نیز صادق است، به‌طوری‌که در آثار خراسان، کتیبه‌ها ابیات موزون ادبی هستند تا جای که نام شاعر نیز در کتیبه‌ها ذکر شده است، ولی در آثار مازندران متناسب با مذهب رسمی شیعی حکومت محلی مرعشیان، کتیبه‌های با مضامین صلوات کبیر، آیه‌الکرسی، سوره فتح و بقره، دیده می‌شود. آن‌ها نشانگر تأکید هنرمندان بر گزینش متونی با دو موضوع اصول دین و حقانیت تشیع بوده است (کلانتر وآیت‌الهی، ۱۳۹۳: ۱۴). محتملاً این مضامین با شخص متوفی نیز ارتباط مستقیم داشته است.

جدول ۱: بررسی قاب¬بندی و نقوش صندوق قبر و مازندران و خراسان در قرن نهم هجری قمری (مأخذ: نگارندگان)

ردیف	نام صندوق	آنالیز خطی قاب‌بندی	سال ساخت ه.ق	قاب بندی					نقش				نقوش غالب و مشترک گیاهی	تصویر صندوق	جزئیات نقش هندسی	جزئیات نقش گیاهی
				اصلی		حاشیه		قابهای یک طرف بدنه	ترکیب بندی	هندسی	گیاهی					
				مستطیل	مربع	مستطیل	مربع				اسلیمی	ختایی				
۱	هارونیه		۸۳٤	●	●	●	-	۵	ترنجی	سرمه دان و سلی شش و لوز آلت چوبی	●	-	نقوش قلبی شکل			
۲	بابا رکن الدین		۸۹۸	●	-	●	●	۱۱	ترنجی	شمسه هشت تند چلیپا	●	●	ترنجی نقوش قلبی شکل			
۳	مقبره شیخ بیدوازی		-	●	-	●	●	۷	ترنجی	شمسه هشت تند	●	-	ترنجی نقوش قلبی شکل			
٤	بقعه درویش فخرالدین		۸۳۳	●	-	●	-	۷	ترنجی	چهار	●	●	گل سه پر زمینه فلس ماهی شکل			
۵	امامزاده عبدالصالح		۸۸٤	●	-	●	●	۹	هندسی	شمسه هشت تند شمسه ده کند شمسه ٦ و ٦ ضلعی شش و گیوه	●	●	گل سه پر زمینه فلس ماهی شکل			
٦	امامزاده عباس		۸۹۷	●	-	●	●	۱۱	هندسی و ترنجی	ستاره شش پر و شش ضلعی - شمسه ده کند- شمسه شش و ٦ ضلعی	●	●	گل سه پر زمینه فلس ماهی شکل			

جدول ۲: بررسی تکنیک اجرا و کتیبه صندوق قبور مازندران و خراسان در قرن نهم هجری قمری (مأخذ: نگارندگان)

ردیف	نام صندوق	سال ساخت ه-ق	تکنیک اجرا							کتیبه		
			روسازی			عمق زمینه میلیمتر	تکنیک ساخت قاب‌ها	تکنیک ساخت گره هندسی	رنگ آمیزی	اتصالات اضلاع	محل قرارگیری کتیبه	نوع خط	تصویر
			ساده	مقعر	محدب								
۱	هارونیه	۸۲٤	●	-	-	٦	قاب و صفحه	آلت و لقط	●	میخ چوبی و فاق و زبانه		ثلث	
۲	بابا رکن الدین	۸۹۷	●	-	-	۱۰-٥	قاب و صفحه	کنده‌کاری	-	میخ چوبی و فاق و زبانه		ثلث	
۳	مقبره شیخ بیدوازی	-	●	-	-	۷	قاب و صفحه	کنده‌کاری	-	فاق و زبانه ساده		ثلث	
٤	بقعه درویش فخرالدین	۸۳۳	●	●	●	۱۲-۱۰	قاب و صفحه	آلت و لقط	نامعلوم	میخ چوبی و فاق و زبانه		ثلث	
٥	امامزاده عبدالصالح	۸۸٤	●	●	●	۱۰-۷	قاب و صفحه	آلت و لقط	●	فاق و زبانه ساده		ثلث	
٦	امامزاده عباس	۸۹۷	●	●	●	۱۲-۷	قاب و صفحه	آلت و لقط	●	میخ چوبی و فاق و زبانه		ثلث	

بحث

با توجه به مباحث صورت پذیرفته در متن، اینجا به اشتراکات و افتراق‌های بصری صندوق قبرهای خراسان و مازندران به‌صورت تیتروار اشاره می‌گردد.

اشتراکات

۱. فرم مکعب مستطیلی.

۲. روش ساخت قاب و صفحه با اتصال فاق و زبانه.

۳. استفاده عمده از قاب‌های مستطیلی در قاب‌بندی با رعایت مسئله تقارن.

۴. فرد بودن تعداد قاب‌های کلی بر روی یک‌طرف از بدنه است.

۵. استفاده از نقش هندسی در قاب‌های اصلی و مرکزی.

٦. به‌کارگیری نقوش گیاهی در قاب‌های فرعی، حاشیه‌ها و درون لقط گره‌های هندسی.

۷. ثلث بودن خط تمام کتیبه‌ها با روسازی تخت.

افتراق‌ها

۱. قاب‌بندی مشابه و یک اندازه آثار مازندران در مقابل قاب‌بندی متغیر و متنوع آثار خراسان.

۲. وجود پاسنگی در آثار مازندران و عدم وجود آن در آثار خراسان.

۳. تنوع و پیچیدگی کمی و کیفی گره‌های هندسی بر روی صندوق قبور مازندران در مقایسه با خراسان چشم‌گیرتر است.

۴. استفاده از تکنیک زمان‌بر آلت و لقط در ساخت گره‌های هندسی صندوق‌های مازندران در مقابل تکنیک کنده‌کاری این نقوش بر روی آثار خراسان.

۵. نقوش گیاهی غالب در آثار مازندران، ختایی و خراسان، اسلیمی است.

٦. نقش پرتکرار بر روی صندوق‌های مازندران، گل سه‌پر شبدری و خراسان، نقش ترنج است.

۷. به‌کارگیری نقوش گیاهی (ختایی) متنوع در حاشیه‌های به دور قاب‌های اصلی آثار مازندران و در مقابل استفاده از یک حاشیه قلبی شکل در هر سه صندوق خراسان.

۸. روسازی متنوع و غالباً مقعر نقوش گیاهی آثار مازندران و استفاده تنها از روسازی ساده (تخت) در کنده‌کاری نقوش گیاهی خراسان.

۹. عمق زمینه کنده‌کاری تقریباً زیاد نقوش صندوق‌های مازندران در مقابل عمق متوسط و نسبتاً کم صندوق‌های خراسان.

۱۰. کیفیت نگارش و وسعت مورد استفاده کتیبه‌ها در آثار مازندران نسبت به آثار خراسان بیشتر ارزیابی شده است.

نتیجه‌گیری

با توجه به رونق ساخت بقاع آرامگاهی در دوره تیموری، به‌تبع آن ساخت صندوق قبرهای چوبی بر روی سنگ مزار داخل آن‌ها نیز موردتوجه قرار گرفت. بنابراین در پاسخ سؤال اول پژوهش می‌توان بیان داشت که سبک و شیوهٔ کنده‌کاری و تزیین صندوق قبرهای چوبی در خراسان باوجود اینکه نوآوری چندانی در آن‌ها وجود ندارد، اما درواقع نوعی انسجام سبکی در آن‌ها مشاهده می‌شود و این مسئله آثار را به لحاظ نقش و فرم، بسیار نزدیک به هم و منسجم‌تر نموده است، اما در صندوق قبرهای چوبی مازندران نیز به‌نوعی عکس این قضیه حاکم است و آثار پرکارتر با اجزای متنوع‌تر هستند، به‌طوری‌که این تنوع تقریباً در غالب تمام عناصر و ویژگی‌های صندوق‌ها نظیر قاب‌بندی، نقش (مخصوصاً نقوش گیاهی) کیفیت روسازی نیز مشاهده می‌گردد. در پاسخ به سؤال دوم پژوهش باید گفت که آثار خراسان ساختار کلی‌تری دارند و تبعاً جزئیات گیاهی و نقوش کمتری دارند، ولی در آثار مازندران نیز این انسجام در یک قالب سبکی بزرگ‌تر و متنوع‌تر نیز قابل‌بررسی است. محتملاً فراوانی ماده اولیه در مازندران سبب پدیدار شدن اساتید متعدد و به دنبال آن، تنوع در اجرای فنی و تکنیکی این نوع از آثار شده است. بااین‌وجود، مقایسه آثار چوبی خراسان و یا مازندران با دیگر مناطق ایران در قرن نهم هجری قمری نیز می‌تواند موضوع مناسبی برای تحقیقات آتی باشد.

فهرست منابع

۱. امیر غیاثوند، محبوبه. (۱۳۸۲). ***هنر گره چینی در معماری***. تهران: موسسه فرهنگی تکوک زرین.

۲. اوکین، برنارد. (۱۳۸٦). ***معماری تیموری در خراسان***. ترجمه علی آخشینی. مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی.

۳. بلخاری، حسن. (۱۳۹۴). ***مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی***. (دفتر اول و دوم). تهران: سوره مهر.

۴. حسینی‌راد، عبدالمجید. (۱۳۹۶). ***مبانی هنرهای تجسمی***. تهران: دفتر تألیف کتاب‌های درسی فنی و حرفه‌ای و کاردانش.
۵. ستوده، منوچهر. (۱۳۷۴). ***از آستارا تا استرآباد***، ج۵-۱. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.
۶. سید محمدمهدی میرزاامینی؛ و سید جلال‌الدین بصام. (۱۳۹۰). «بررسی نقش نمادین ترنج در فرش ایران». ***انجمن علمی فرش ایران***. (شماره ۱۸)، ۳۰-۹.
۷. شعیرکارپور، معصومه. (۱۳۹۶). «شیوه طراحی و ساختار نقوش سنتی (اسلیمی و ختایی) در عصر تیموری» ***پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد***. مشهد: موسسه آموزش عالی فردوس.
۸. شیخی، علیرضا. (۱۳۹۵). «واکاوی مناسبات قدرت در عهد شاهرخ تیموری و بازتاب آن در آثار منبت خراسان». ***رساله دکتری***. تهران: دانشگاه هنر.
۹. شیخی، علیرضا؛ و همکاران. (۱۳۹۷). «سنجش تاریخی و تطبیقی ویژگی‌های فنی و نقش‌پردازی دَرهای چوبی موزه بزرگ خراسان». ***نگره***. (شماره ۴۵)، ۱۱۵- ۱۰۴.
۱۰. فقیه‌بحرالعلوم، محمدمهدی. (۱۳۸۵). ***تاریخ تشیع و مزارات شهرستان ساری***. قم: وثوق.
۱۱. کیانمهر، قباد؛ و محمد خزایی. (۱۳۸۵). «مفاهیم و بیان عددی در هنر گره‌چینی صفوی». ***کتاب ماه هنر***. (شماره ۹۱-۹۲)، ۲۶-۳۹.
۱۲. کریمیان، معصومه. (۱۳۹۱). «ساخت رحل قرآن بر اساس منبت‌کاری تیموری». ***پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد***. تبریز: دانشگاه هنر اسلامی.
۱۳. کلانتر، علی‌اصغر. (۱۳۸۸). «بازتاب باورهای شیعي در بناهاي مذهبي مازندران تا پایان دوره قاجاریه». ***پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد***. تهران: دانشگاه شاهد.
۱۴. کلانتر، علي‌اصغر؛ و حبیب‌االله آیت‌اللهي. (۱۳۹۲). «بررسي تطبیقي کاربرد متون مذهبي در هنر شیعي مازندران (با تمرکز بر آثار شهرستان ساري)». ***نگره***. (شماره ۲۹)، بهار۹۳، ۱۸-۵.
۱۵. گلمبک، لیزا؛ و دونالد ویلبر. (۱۳۷۴). ***معماری تیموری در ایران و توران***. ترجمه کرامت‌الله افسر و محمد یوسف کیانی. تهران: میراث فرهنگی.
۱۶. ماهفروزی، علی. (۱۳۷۸). «بررسی و تحلیل آثار چوبی قرن ۹ هجری قمری در مازندران (بررسی و تحلیل آثار ساری)». ***پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد***. تهران: دانشگاه تهران.
۱۷. مهدوی، سیده کبری. (۱۳۹۱). «طراحی و ساخت زیورآلات چوبی بر مبنای منبت‌کاری مازندران (در و صندوق قبر)» ***پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد***. تبریز: دانشگاه هنر اسلامی.
۱۸. نیستانی، جواد. (۱۳۸۳). «پژوهشی در بناهای آرامگاهی مازندران مرکزی در قرن ۹ هجری (با تأکید بر ویژگی‌های معماری بومی)». ***رساله دکتری***. تهران: دانشگاه تربیت مدرس.
19. URL: http://shrines.blog.ir

هنرهای صناعی خراسان بزرگ
شماره ۳، بهار ۱۴۰۲
No.03 Spring 2023
۵۳-۶۶
تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱۱/۰۱ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۲/۰۲

بررسی نمادهای کلیدی در نقوش گلیم‌های عشایر منطقه خراسان (کرمانج، ترکمن و سنگسر)

➢ **غلامرضا هاشمی:** استادیار، گروه صنایع‌دستی دانشکده صنایع‌دستی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران

چکیده

سرزمین خراسان با وسعت گسترده، علاوه بر اینکه محملی برای رشد و شکوفایی هنرهای گوناگون بوده است، برخی از مفاهیم کلیدی فرهنگ ایرانی را نیز حفظ کرده است. یکی از بهترین راه‌های بازجست این مفاهیم، رجوع به هنرهایی است که فرهنگ و هویت ایرانی را متجلی ساخته‌اند. عشایر منطقه خراسان ازجمله اقوام اصیلی هستند که بازشناسی سنت‌ها، آداب و رسوم و نمادهای آنان می‌تواند در شناخت هنر و فرهنگ بومی ایران مؤثر باشد. عشایر کرمانج، ترکمن و سنگسر به‌واسطه تعاملات فرهنگی که با اقوام و مناطق مجاور همسایه‌شان داشته‌اند، میراث فرهنگی خود را حفظ و جلوه‌گر نموده‌اند. پرسش مطرح‌شده در پژوهش حاضر این است که مفاهیم کلیدی نقوش گلیم‌های این عشایر چیست و این مفاهیم در قالب نمادهای کلیدی در چه نقش‌مایه‌هایی بروز یافته‌اند؟ هدف از این پژوهش مطالعه نمادهای کلیدی نقوش گلیم‌های عشایر منطقه خراسان و بازجست مفاهیم کلیدی مطرح‌شده در نقش‌مایه‌های آن‌ها است. روش تحقیق توصیفی-تحلیلی و شیوه یافته‌اندوزی کتابخانه‌ای است. نتایج تحقیق بیانگر آن است که نقوش موجود در دستبافته‌های موردمطالعه، ریشه در اعتقادات و آیین‌های آن‌ها داشته و ترکیبی از نمادهای کلیدی خلاصه کننده و شرح دهنده هستند. بسیاری از نمادهای به‌کاررفته ازجمله نمادهای باروری، برکت، قدرت و حمایت مشترک بوده، هرچند که در تلفظ نام‌ها و شیوه اجرای آن‌ها، تفاوت‌هایی وجود داشته و برخی از نمادها گاه مفاهیم متفاوت و حتی متناقضی را در بر دارند. به‌طورکلی نمادهای حیوانی بیشتر از نمادهای انسانی و گیاهی کاربرد داشته و در ترکمن‌ها نقوش انسانی دیده نمی‌شود.

واژگان کلیدی: عشایر خراسان، کرمانج، ترکمن، سنگسر، نقوش گلیم، نمادهای کلیدی

Abstract

The vast land of The Khorasan, in addition to being a place for the growth and expression of various arts, has also preserved some of the key concepts of Iranian culture. One of the best ways to analyze these concepts is to study the arts that have manifested Iranian culture and identity. The nomads of The Khorasan region are among the noble tribes whose recognition of their traditions, customs and symbols can be effective in identifying the native art and culture of Iran. The nomads of Kermanj, Turkmen and Sangesar have preserved and displayed their cultural heritage due to their cultural interactions with their relatives and neighbors. The question raised in this article is what are the key concepts of the motifs of these nomads' kilims? And in the form of key symbols, in what motifs have these concepts emerged? The purpose of this article is to study the key symbols of the motifs of nomadic kilims in Khorasan region and to identify the key concepts proposed in their motifs. The research method is descriptive-analytical and the data collection method is library gathering. The results indicate that the motifs in the studied handicrafts are rooted in their beliefs and rituals and are a combination of summarizing and describing key symbols. Many of the symbols used, such as fertility, blessing, power, and support, are similar, although there are differences in the pronunciation of names and how they are performed. And some symbols contain different and even contradictory meanings. In general, animal symbols are used more than human and plant symbols and human motifs are not seen in Turkmen.

Keywords: Khorasan nomads, Kurmanj, Turkmen, Sangesar, kilim motifs, key symbols.

*نویسنده مسئول مکاتبات: (Art_dr.hashemi@yahoo.com) (۰۳۱ ۳۶۲۴۹۸۳۶)

مقدمه

خراسان از سرزمین‌هایی است که در کتب جغرافیای کهنی همچون البلدان یعقوبی، مسالک و الممالک اصطخری، حدود العالم و غیره ذکر و حدود و مناطق آن نام برده شده است. این منطقه وسیع، دارای عشایری با تنوع قومی گسترده همچون کردها، ترکمن‌ها، عرب‌ها، بلوچ‌ها و سنگسرها است. طبق سرشماری ۱۳۸۵ش، کرمانج‌ها ۳۷ درصد از ترکیب جمعیتی خراسان شمالی را در کنار سایر اقوام دیگر ازجمله فارس‌ها و تات‌ها ۲۹ درصد، ترک‌ها ۲۷ درصد، ترکمن‌ها ۵ درصد و بلوچ و عرب ۲ درصد تشکیل می‌دهند (کاظم‌پور و سلیمانی، ۱۳۹۱: ۴۷). عشایر این منطقه در گستره وسیعی از شمال شرق خراسان تا بخش‌های شرق و جنوب شرق استان گلستان و قسمت‌های شمال غرب استان سمنان را که روزگاری جزو خراسان بزرگ بوده، پراکنده‌اند. هنر عشایر دارای خصلت‌های بومی و اصیل بوده که از آیین‌ها، آداب و رسوم و سنت‌هایشان نشأت گرفته و با دوری از فضای شهری، ویژگی‌های ناب و اصیل خود را حفظ کرده است. با عنایت به این مسئله، در این پژوهش به گلیم‌های کرمانج، ترکمن و سنگسری به‌عنوان بخشی از دستبافته‌های دارای نقش‌مایه‌های نمادین عشایری، پرداخته خواهد شد. پرسش این پژوهش عبارت است از این‌که مفاهیم کلیدی مطرح‌شده در آثار این عشایر چیست و این معانی و مفاهیم در قالب نمادهای کلیدی در چه نقش‌مایه‌هایی بروز یافته است؟ هدف از پژوهش حاضر مطالعه نمادهای کلیدی در نقوش گلیم‌های عشایر منطقه خراسان و بازجست مفاهیم کلیدی مطرح‌شده در نقش‌مایه‌های نمادین آن‌ها است. ازآنجاکه پیشینه تاریخی عشایر سنگسر، ریشه در خراسان بزرگ داشته و در مطالعات قبلی، نمادهای نقوش دستبافته‌های عشایر کرمانج، ترکمن و سنگسر موردبررسی همزمان قرار نگرفته‌اند، انجام پژوهشی در این زمینه لازم به نظر می‌رسد. همچنین مطالعات پیشین، بیشتر متمرکز بر توصیف نقش‌مایه‌ها، ریشه‌یابی نقوش و معانی و مفاهیم آن‌ها بوده است، اما پژوهش حاضر بر آن است تا به بررسی نمادهای کلیدی مصور شده در قالب نقش‌مایه‌های موجود در گلیم‌های این عشایر در جغرافیای نزدیک به هم در خراسان پرداخته و باوجود تفاوت‌ها، برخی از مفاهیم کلیدی فرهنگ ایرانیِ منعکس‌شده در آثار ایشان را خاطرنشان سازد. بر این اساس، ابتدا این عشایر و دستبافته‌هایشان معرفی، سپس انواع نقوش گلیم‌ها مشخص می‌شوند و درنهایت معانی نمادین آن‌ها در پنج گروه کلی دسته‌بندی و در جدولی آورده می‌شود تا نمادهایی که زمینه‌ساز حفظ و تداوم برخی از مفاهیم کلیدی فرهنگ ایرانی هستند آشکار شوند.

پیشینه پژوهش

در خصوص عشایر کرمانج، ترکمن و سنگسر، کتاب‌ها و مقالاتی نوشته شده است، اما مواردی که بیشترین ارتباط را با بحث پژوهش حاضر دارند چند نمونه‌ای است که به آن‌ها اشاره می‌شود. فریدنیا و احمدپناه در بررسی *نقش‌مایه‌های نمادین در دستبافته‌های عشایر ایل سنگسر* به بررسی نقوش نمادین آن‌ها پرداخته و درنهایت نقش‌مایه‌های سنگسری را برگرفته از اندیشه‌ها، باورها و آیین‌های آنان می‌دانند. رفیع فر و چاووشی در *نمادهای اسطوره‌ای در اشیا و دستینه‌های سنگسری* به ریشه‌یابی نقوش ایجادشده در دستبافته‌ها و زیورآلات سنگسری پرداخته‌اند و نتیجه گرفته‌اند که به‌جز سه نقش‌مایه انار، خروس و بال شاهین، بقیه نقوش در سایر اقوام مشترک است که البته این نتیجه‌گیری جای بحث دارد. ضماند در *مطالعه نقوش دستبافته‌های زنان کرد خراسان شمالی* ضمن بررسی نمادهای نقوش گلیم‌ها، نتیجه گرفته است که تمامی نمادها در راستای شکرگذاری نعمات خداوند هستند که البته این نتیجه‌گیری قابل‌بحث است. رحمانی و کاملی در *نمازلیق‌های ترکمن بخش در باب نمادهای کلیدی و آیینی فرهنگ* به دسته‌بندی نمادها از نظر اورتنر پرداخته و سپس نقوش مطرح‌شده در نمازلیق‌های ترکمن را از این دیدگاه بررسی می‌کند. البته پژوهش مذکور نمادهای کلیدی را به‌صورت محدود و از منظر آداب و رسوم قومی مطرح کرده است. قاسم‌زاده و سامانیان در *طرح و نقش در بافته‌های کرمانجی در خراسان شمالی* به جمع‌آوری طرح‌ها و نقوش کرمانجی به روش میدانی اقدام و سپس سعی در پیدا کردن معانی و مفاهیم این نقش‌مایه‌ها داشته‌اند. نتایج به‌دست‌آمده این تحقیق نشان از شباهت‌هایی بین برخی نقوش کرمانجی با نقوش ترکمنی

دارد که احتمالاً از ترکمن‌ها تأثیر پذیرفته‌اند. کاظم‌پور و سلیمانی در *مطالعه نقوش دستبافته‌های خراسان شمالی و استفاده از آن در طرحی نشانه* ضمن معرفی نقوش نمادین دستبافته‌ها، به قابلیت‌های آن‌ها در طراحی نشانه پرداخته‌اند. توماج‌نیا و طاووسی در *نقش درخت زندگی در فرش‌های ترکمنی* به نقش‌مایه درخت و اهمیت نمادین آن در فرهنگ اقوام ترکمن پرداخته است. تفاوت پژوهش حاضر با تحقیقات پیشین در بررسی تطبیقی نمادهای کلیدی مطرح‌شده در گلیم‌های عشایر کرمانج، ترکمن و سنگسر در خراسان از منظری وسیع‌تر و بازجست برخی از مفاهیم کلیدی مشترک مطرح‌شده در قالب نمادهای مصور است.

روش پژوهش

بر مبنای نیاز پژوهش، روش تحقیق، توصیفی-تطبیقی انتخاب و در توجه به مفهوم نمادهای کلیدی به نظریه اورتنر توجه شده است. در گردآوری اطلاعات از شیوه کتابخانه‌ای بهره برده شده است. جامعه آماری این پژوهش شامل نقوش گلیم‌های عشایر کرمانج، ترکمن و سنگسر است و در انتخاب نمونه‌ها به مواردی پرداخته‌شده که بیشترین قرابت را با مفاهیم نمادین یادشده داشته‌اند.

دستبافته‌های عشایر منطقه خراسان

کردهای کوچانده شده به خراسان که به‌عنوان کرمانج شناخته می‌شوند، از ایل بزرگ چشم گزک قفقازیه بوده‌اند (متولی‌حقیقی، ۱۳۸۷: ۱۳۳). آن‌ها شیعه‌مذهب بوده و دستکم از زمان صفویه در این منطقه حضور دارند. کرمانج خراسان تحت عنوان سه ایل بزرگ زعفران لو، شادلو قراچورلو قرار دارند (توحدی،۱۳۷۰: ۱۴). دستبافته‌های عشایر کرمانج شامل قالی، قالیچه، گلیم با کاربردها و اندازه‌های مختلف، پلاس، جوال آرد و گندم، خورجین، رومال شتر، نمکدان، چادرشب، سیاه‌چادر، جوراب و کلاه بافی و غیره است. عشایر کرمانج در قالی‌ها و گلیم‌ها، خطوط منحنی و فرم‌های دایره‌وار به‌کار نمی‌برند (قاسم‌زاده و سامانیان، ۱۳۹۱: ۹۷). رنگ موردعلاقه آن‌ها برای زمینه بیشتر رنگ لاکی بوده و از طیف رنگ‌هایی مانند قرمز، نارنجی، زرد، سبز، سورمه‌ای و سفید و گاه سیاه نیز استفاده می‌کنند (تصویر ۱).

تصویر ۱: گلیم کرمانج (مأخذ: نگارنده)

ترکمن‌ها نیز اگرچه در منطقه خراسان فعلی اندک بوده اما از اقوام اصیل ترک آسیای میانه هستند که در تاریخ کهن تا سده‌های پیش از ظهور اسلام قرابت‌ها و درآمیختگی‌های فراوانی با ایرانیان ساکن آسیای میانه داشته‌اند (تقوی، ۱۳۹۶: ۴۸). در حال حاضر بیشتر در ترکمنستان، شمال غربی افغانستان، ترکیه، عراق و بخش‌های شمال شرق ایران ساکن هستند. پیشینه آنان به ترکان اوغوز می‌رسد که پس از اسلام آوردن به ترکمان معروف شدند. قبایل ترکمن پیش از گرویدن به اسلام به آیین شمنی بودند و به (تانگری، تانری، تاری، خدای آسمان) اعتقاد داشتند (گلی، ۱۳۶۶: ۲۶۳)، ولی در حال حاضر بیشتر آنان مسلمان سنی و پیرو مذهب حنفی هستند. ترکمن‌های ایران شامل چندین گروه بزرگ هستند که از آن جمله می‌توان به قبایل یموت، گوکلان، تکه، سالور، ارسای، ساریق و چودر اشاره کرد (کنعانی، ۱۳۷۹: ۲۲۰) دستبافته‌های ترکمن‌ها نیز شامل مواردی همچون قالی، قالیچه، گلیم، پلاس، زیلو، جاجیم، جل، منگوله، رو زینی، پاپیچ، تنگ اسب، کمربند، افسار شتر، بند پرده، قاب دعا، نمکدان، رو گیوه‌ای (اعظمی‌راد، ۱۳۸۲: ۱۵۸)

بافته‌های تزئینی آلاچیق‌ها، خورجین، جوال، توبره، بافته‌های کوچک و نوار مانند و پارچه‌های ابریشمی است (تصویر ۲).

تصویر ۲: گلیم ترکمن (مأخذ: نگارنده)

عشایر سنگسری که تاریخ کهن آنان با تاریخ سرزمین باستانی قومس درهم‌تنیده شده (رفیع فر و چاووشی، ۱۳۹۵: ۱۸۰-۱۷۹)، از کهن‌ترین اقوام ایرانی و از بازماندگان داهیان (گروهی از آریاییان) هستند که ریشه آنان از یک‌سو به عشایر پرنی (سرزمین پرثوه) و از سویی به سکاها می‌رسد (اعظمی، ۱۳۷۱: ۲۸-۲۵). مسیر کوچ آنان منطقه وسیعی را از شمال شرق در گرگان و سبزوار و کاشمر تا شمال و غرب در کندوان در برمی‌گیرد (اعظمی، ۱۳۵۲: ۶۲۸). دستبافته‌های ایل سنگسر شامل گلیم، قالی، جاجیم، سجاده، چادرشب، حوله، پشتی، خورجین، جوراب پشمی پاپیچ (ساق پیچ) و لباس زنان (مکنه و کژین شوی) است (تصویر ۳).

تصویر ۳: گلیم سنگسری (مأخذ: نگارنده)

دسته‌بندی نقوش موجود در گلیم‌ها

نقوش مورداستفاده این اقوام اکثراً ذهنی باف بوده و در یک دسته‌بندی کلی شامل: نقوش انسانی، حیوانی، گیاهی، هندسی و انتزاعی است (جدول ۱) البته در دستبافته‌های ترکمنی به علت مذهب حنفی ایشان، نقوش انسانی دیده نمی‌شود.

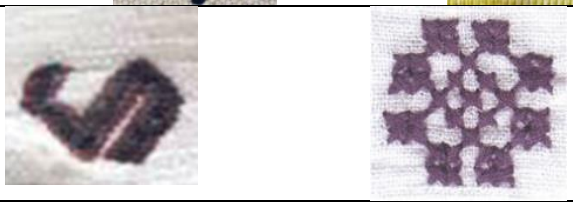
نقوش انسانی: در عشایر کرمانج نقش‌مایه انسانی معمولاً مؤنث بوده که نشان از اهمیت نقش زن در اعتقادات آنان بوده و گاه به‌صورت کامل و گاه فقط بخشی از بدن (مثلاً انگشتان دست) را نمایش می‌دهند. در عشایر سنگسری نیز نقش‌مایه انسانی دیده می‌شود، درحالی‌که در ترکمن‌ها دیده نمی‌شود.

نقوش حیوانی: حیوانات تصویر شده در بافته‌های عشایر کرمانج و ترکمن به سه بخش تقسیم می‌شوند. یکی حیوانات اهلی که در زندگی روزمره آن‌ها نقش اساسی دارند نظیر گوسفند، بز، شتر، اسب، قاطر، الاغ، سگ و مرغ و خروس. دوم حیواناتی که در حین کوچ یا اطراق آن‌ها را دیده و تأثیر می‌گیرند مانند انواع پرندگان همچون عقاب، کلاغ، گنجشک و غیره، بزکوهی، گوزن، روباه، پروانه و غیره سوم حیواناتی که گاه مستقیماً با آن‌ها در تماس نبوده و در ذهن و خیال بافنده حضور دارند مانند عقرب، خرچنگ و پرندگان اساطیری چون

سیمرغ. در عشایر سنگسری بیشتر دسته اول و دوم نقوش حیوانی حضور دارند.

نقوش گیاهی: استفاده از نقش‌مایه‌های گیاهی از هزاره‌های قبل در مهرها، سفالینه‌ها و نقوش کنده‌شده بر سنگ دیده می‌شود و شاید بتوان کاربرد بیشتر آن را از زمان اهمیت یافتن کشاورزی در عصر نوسنگی بیان کرد. در بافته‌های عشایری کرمانج، ترکمن و سنگسری نقوش گیاهی به شکل‌های خلاصه‌شده و انتزاعی، بکار رفته که بیشتر شامل درخت مرخ، درخت زندگی، درخت سرو، گل هشت پر، نیلوفر و گل لاله و میوه انار است.

نقوش هندسی و انتزاعی: انسان از قدیمی‌ترین ایام برای بازنمایی آنچه می‌دیده، تنها به تقلید صرف بسنده نکرده و به‌واسطه قوه تخیل خود، نقوش را ساده و هندسی کرده و گاه با ترکیب، خلاصه‌سازی و غیره، نقش‌مایه‌هایی انتزاعی پدید آورده است. ذهن هنرمند بافنده عشایر نیز با دخل و تصرف در محیط پیرامون، تصاویری ساده، هندسی و انتزاعی به وجود آورده که هر یک بیانگر نمادی و مفهومی می‌تواند باشد.

نقوش انسانی	
نقوش حیوانی	
نقوش گیاهی	
نقوش هندسی و انتزاعی	

نمادهای کلیدی و شناسایی آن‌ها

بنا به گفته یونگ نماد بر چیزی که گنگ، ناشناخته یا پنهان است دلالت می‌کند. برای کشف نماد به قوه متصوره‌ای در ورای ادراک منطقی رهنمون می‌شویم (شوالیه و گربران، ۱۳۸۴: ۴۵). نماد به شیوه‌ای غیرمستقیم عمل کرده و حاوی مفهوم یا مفاهیمی است فراتر ازآنچه که نمایش می‌دهد. بیان نمادین، گاه معانی متعدد و متضادی را باهم پیونده داده و نمایش می‌دهد (اسماعیل‌پور، ۱۳۸۷: ۴۲). از این‌رو، نماد چندبعدی است و قابلیت تفسیر دارد و درازای زمان و نزد اقوام مختلف هر بار به شکلی و شمایلی جلوه‌گر می‌شود.

بررسی یک نماد در بستر فرهنگی که از آن زاده شده و در آن زیسته از اهمیت وافری برخوردار بوده و عشایر به‌مثابه میراث فرهنگ‌ها و خرده‌فرهنگ‌هایی که درگذر زمان کمتر دچار تغییر شده‌اند، می‌توانند آیینه تمام نمایی برای شناخت نمادهایی باشند که عقل منطق‌زده شهری از آن محروم مانده است.

از دیدگاه اورتنر عناصر و مؤلفه‌های کلیدی یک فرهنگ در نمادهای کلیدی تنظیم می‌شوند (Ortner, 1972: 1338). برای روشن شدن موضوع بایستی نمادهای کلیدی را شرح داد. این نمادها پیش‌تر توسط اشنایدر به‌عنوان

نمادهای مرکزی و توسط ترنر به نمادهای مسلط تعبیر شده بود، اما چگونه می‌توان نمادهای کلیدی را تشخیص داد؟ اورتنر در پاسخ بیان می‌کند زمانی که معانی ماهوی آن، ازنظر منطقی یا اثرگذاری، نسبت به معانی دیگر، دارای اولویت خاصی در نظام فرهنگی باشد. او همچنین پنج راه‌حل مهم برای پیدا کردن نمادهای کلیدی بیان می‌کند: ۱. برای بومیان، یک نماد خاص ازنظر فرهنگی مهم باشد. ۲. بومیان بازخورد مثبت یا منفی نسبت به یک نماد خاص داشته و به آن بی‌تفاوت نباشند. ۳. آن نماد خاص در حوزه‌های مختلف نمادین (اسطوره، آیین، هنر و غیره) یا جنبه‌های گوناگون زندگی مردم (اعم از گفتاری و رفتاری) ظاهر شود. ۴. در مورد آن نماد خاص، شرح و تفصیل فرهنگی بیشتری در مقایسه با پدیده‌های مشابه آن فرهنگ وجود داشته باشد. ۵. محدودیت‌های فرهنگی بیشتری در مورد نماد موردنظر، هم ازنظر تعداد قواعد مربوط به آن و هم ازنظر شدت اعمال ممنوعیت‌ها در قبال آن وجود داشته باشد (Ortner,1972: 1339-1344). او در مقاله‌اش «در باب نمادهای کلیدی» در یک دسته‌بندی کلی، نمادهای کلیدی را به دو نوع تقسیم می‌کند: نمادهای جمع‌بندی کننده یا خلاصه‌کننده[1] و نمادهای تفصیل کننده یا شرح‌دهنده[2]. نمادهای خلاصه کننده معانی گوناگون در یک نظام فرهنگی را بدون تمایزیافتگی، خلاصه کرده، بیان و بازنمایی می‌کنند. در نمادهای خلاصه کننده معانی به صورتی فشرده و تمایز نیافته بوده و دارای قدرتی متمرکز هستند که علاوه بر جمع‌آوری معانی، آن‌ها را به نحوی تشدید و تقویت می‌کند که بر مخاطبانش اثرگذار باشد (همان). به‌عبارتی‌دیگر این نمادها در انتقال عواطف و احساسات نقش تسریع‌کننده‌ای دارند (رحمانی و کاملی، ۱۳۹۲: ۷۶). این گروه بیشتر شامل نمادهای مقدس البته در معنای عام آن هستند. از سویی دیگر، نمادهای تفصیل کننده یا شرح دهنده نمادهایی هستند که بسترهایی را برای نظم بخشیدن و بیان احساسات و ایده‌های تمایز نیافته فراهم کرده و آن‌ها را برای اعضای آن فرهنگ به امری قابل‌درک و قابل ارتباط برقرار کردن با دیگران، تبدیل می‌کنند.

با توجه به مباحث مطرح‌شده، نمادهای کلیدی نقوش بکار رفته در گلیم‌های عشایر موردبحث در این مقاله، ترکیبی از نمادهای خلاصه کننده و شرح دهنده هستند. به‌عنوان‌مثال مفاهیم متمایز باروی و قدرت، در یک نماد خلاصه کننده مشخص (شاخ قوچ) تجلی پیداکرده و هر دو مفهوم را جمع‌بندی کرده و به مخاطب القاء می‌کند. مثال نمادهای تفصیلی یا شرح دهنده را می‌توان در نمادهای متجلی کننده قدرت‌های فرا مادی مشاهده نمود. این مفاهیم برای اعضای آن فرهنگ به شکل صریح و سریع، قابل‌بیان نبوده و نماد موردنظر به فهم و انتقال آن مفهوم کمک می‌کند. حتی گاهی هنرمند بافنده یک نقش، از مفهوم مستتر در آن نقش‌مایه آگاه نیست و صرفاً آن را به شکل سینه‌به‌سینه آموخته و بکار می‌گیرد. نکته قابل‌توجه اینکه، یک نماد درآن‌واحد، حتی در یک فرهنگ، می‌تواند هم از نوع خلاصه کننده و هم از نوع شرح دهنده باشد. آنچه اهمیت دارد مفاهیمی است که در قالب یک نماد تجلی می‌کند. به‌نحوی‌که مفهوم یک نماد مشخص می‌تواند در دو فرهنگ و یا حتی یک فرهنگ (در بازه زمانی و شرایط مختلف) کاملاً متفاوت و یا متضاد باشد.

برخی مفاهیم کلیدی در فرهنگ ایران

در خصوص فرهنگ، تعاریف متعددی از منظر انسان‌شناسی، روان‌شناسی، جامعه‌شناسی و... مطرح‌شده است. تایلور فرهنگ را کلیت درهم تافته‌ای شامل دانش، دین، هنر، قانون، اخلاقیات، آداب‌ورسوم و هرگونه توانایی و عادتی می‌داند که آدمی از جامعه کسب می‌کند (آشوری، ۱۳۵۷: ۳۹). در هر فرهنگی مفاهیم کلیدی که در زیرساخت آن فرهنگ نقش دارند، با آیین‌ها، باورها، اعتقادات و رسوم مردمان آن فرهنگ در ارتباط است.

در فرهنگ ایرانیان باستان بر مبنای اعتقاد به آیین‌ها و ادیان گوناگونی که در پهنه ایرانِ فرهنگی وجود داشته، باور به نیروهای خیر و شر و تأثیرگذار بودن آن‌ها در روند زندگی انسان یکی از مفاهیم کلیدی بوده که با ورود اسلام به ایران نیز به شکلی دیگر ادامه یافت. شر در دنیای دینی ایران باستان یک حقیقت بوده که علاوه بر دین زرتشتی، در سایر

1. Summarizing

2. Elaborating

آیین‌ها و مذاهب دیگر ازجمله مهرپرستی، زروانی و مانوی نیز آشکار است (نیولی، ۱۳۸۵: ۱۲۲). در اعتقادات پیش از اسلام ترکمن‌ها (شمنیزم) نیز، جهان هستی طبقات متعددی دارد که ارواح خیر و شر در آن در حال ستیزند. همچنین بنا بر شرایط اقلیمی این سرزمین و شیوه معیشتی کشاورزی و دام‌پروری، اشتیاق به حاصلخیزی و باروری زمین، دام و درنتیجه زایش و تداوم نسل انسان، از مفاهیم کلیدی دیگری بود که در راستای اعتقاد به نیروهای خیر و شر بوده و برای انسان باستانی، برکت، حاصلخیزی و باروری، جز به‌واسطه یاری جستن از نیروهای فرا مادی حاصل نمی‌شد. در باور مردمان باستان، وارد شدن در قلمرو نیروهای خیر و حریم تحت حمایت آنان، سعادت دنیوی و اخروی را برایشان در پی داشته و با خواندن ادعیه، نثار فدیه و قربانی، به‌نوعی رونق کشتزارها و افزایش محصول و باروری دام‌ها، تضمین‌شده و از خسارات احتمالی، جلوگیری می‌شد (هاشمی، ۱۳۹۶: ۴).

بر مبنای آنچه بیان شد و نیز اعتقادات و آیین‌هایی که در ایران‌زمین مرسوم بوده و اجرا می‌شده، می‌توان استنتاج کرد که در فرهنگ ایرانی از کهن‌ترین ایام، مفاهیم کلیدی همچون باروری، حاصلخیزی و برکت، زندگی، خوشبختی، تجدید حیات، تأثیر نیروهای فرا مادی، نیروهای خیر و محافظت‌کننده و نیروهای شر و آسیب‌رسان مطرح بوده و به اشکال گوناگون در هنر ایرانی نمود یافته است. ازاین‌رو این مؤلفه‌های کلیدی را در نمادهای مطرح‌شده در گلیم‌های عشایر منطقه خراسان پی خواهیم گرفت. قابل‌ذکر است که بنا بر خاصیت ذاتی نماد که دربردارنده مفاهیم متعددی است، برخی از نمادهای موردبحث، در میان عشایر کرمانج، ترکمن و سنگسر، مفاهیمی مشترک و برخی کاملاً متفاوتی دارند.

نمادهای باروری، حاصلخیزی و برکت: عشایر کرمانج همانند اکثر اقوام کوچ روی ایرانی، سرسبزی و حاصلخیزی دشت‌ها و مراتع را موجب رشد و باروری دام‌هایشان می‌دانند و از سویی قوام خانواده و داشتن فرزندان سالم و قوی برایشان اهمیت بسیاری دارد. ازاین‌رو در آثارشان نمادهای مرتبط با آن را می‌توان دید. در میان نقوش گلیم‌هایشان، نقش‌مایه‌هایی هستند که نماد باروری، حاصلخیزی، برکت و شکرگزاری محسوب می‌شوند. از آن جمله می‌توان به نقش‌مایه‌های غزال یا گوزن، بز کوهی، روباه، سرمه‌دان، دختر، هستک و «بیچک» یا انگشت دست اشاره کرد. اعتقاد به باروری و زایش و برکت در باور کهن کرمانج خود را در شکلی نمادین جلوه‌گر ساخته که در آن، یک دختر باکره، آتش اجاق کلبه یا چادر تازه احداث‌شده را برای نخستین بار روشن می‌کند (ضماند، ۱۳۹۵: ٦٧) تا برکت همواره در آن کلبه جاری و ساری باشد. در میان اقوام ترکمن نیز باروری و حاصلخیزی اهمیت داشته و نقش‌مایه‌های تکه گؤل یا بزکوهی با آب، زایندگی و فراوانیِ نعمت، قورباغه با باروری و حاصلخیزی و غاز با آب مرتبط هستند. همچنین قوش یا پرنده، مظهر ابر و پیک باران، قوجوق یا شاخ قوچ نماد خیروبرکت و دوام نسل و قدرت و باروری (کسرائیان، ۱۳۷۰: ۲۰) هستند و گوللیدی یا گل آیدی به‌عنوان نماد زایندگی مطرح‌شده است.

برای عشایر سنگسر نیز خورشید، آب، کوه و بز کوهی منبع حاصلخیزی و برکت هستند و نمادهای مرتبط با آن‌ها را در گلیم‌های خود می‌بافند. ازجمله نقش‌مایه‌های چلیپا، شطرنجی، مثلث متساوی‌الساقین، ماهی و غیره که اشاره به همین مسئله دارد. مثلث به‌عنوان نمادی از مادینگی و مادر، در دستبافته‌های سنگسری به باروری اشاره دارد (رفیع فر و چاووشی، ۱۳۹۵: ۱۹۰). در عقاید سنگسری‌ها از دوشیدن آخرین گوسفند یا بزی که قرار بوده دوشیده شود، خودداری می‌شود زیرا چنین کاری را باعث سلب برکت می‌دانند (اعظمی‌سنگسری، ۱۳۴۹: ۵۵) این امر نشان‌دهنده جنبه نمادین این حیوان در عقاید آن‌ها است (جدول ۲. تصاویر ۹-۱).

نمادهای حمایت و محافظت: از کهن‌ترین زمان‌ها میان اقوام گوناگون باستانی، تفکری وجود داشت که در آن خدایان و دیوان همواره در نبرد بودند و جهان صحنه کشمکش دائمی میان نیروهای خیر و شر بود. (هاشمی و همکاران، ۱۳۹۳: ۲۵). چنین تصور می‌شد که این نیروهای دوگانه خیر و شر در زندگی، مرگ و حیات پس از مرگشان تأثیر دارند. وجود مجسمه‌ها، نقش برجسته‌ها و صنمک‌هایی از الهه‌ها و ایزدان نیک و بد به شکل‌های انسانی، حیوانی و ترکیبی، در آثار به‌جای مانده از اقوام مختلف نشان از همین مسئله دارد.

در ایران نیز اعتقاد به موجودات شر و زیان رسانی که موجب آسیب‌رساندن به انسان، دام‌ها و محصولات کشاورزی می‌شده وجود داشته است. ازاین‌رو همواره سعی می‌کردند که خود را در پناه نیروهای خیر و نیک قرار داده و از حمایت و محافظت آن‌ها بهره‌مند شوند. همین اعتقاد به شکلی دگرگونه امروزه نیز در میان اقوام ایرانی وجود دارد و در میان عشایر کرمانج، ترکمن و سنگسری به شکل نقش‌مایه‌هایی تجلی پیداکرده است. ازجمله نقش‌مایه‌های مرتبط با حمایت و محافظت در بین اقوام کرمانج می‌توان از طاووس، سگ، خروس، خرچنگ، رتیل، عقرب، چین بیچیان (انگشت)، قایخ (غار و پناهگاه)، شانه، چلیپا و کاووک[1] نام برد.

در میان اقوام ترکمن نیز نمادهای حمایت و محافظت به شکل نقش‌مایه ساری ایچان یا عقرب زرد (که نماد چیره گشتن بر خطرها و محافظت و نگهبانی در برابر هر نوع نگاه شر و دفع چشم‌زخم است) مشاهده می‌شود (رحمانی و کاملی، ۱۳۹۲: ۷۹). همچنین طرحی مشابه رتیل به نام درناق گؤل، نقش مارک (برای دفع بدیمنی و محافظت در برابر خطر مار) و نقش لوزی دندانه‌داری به نام داغدان (برای رفع شر و دفع چشم‌زخم) به کار رفته است. برای عشایر سنگسری نیز محافظت از زندگی خود و گله‌هایشان اهمیت داشته و برای این منظور از نقش‌مایه‌های بز کوهی، خروس، ماهی، بال شاهین استفاده کرده و برای جلوگیری از چشم‌زخم نیز از نقش‌مایه چشم و طرح محرمات استفاده می‌کنند (جدول ۲. تصاویر ۱۰ تا ۱۶).

نمادهای زندگی، خوشبختی و تجدید حیات: بقا و دوام حیات و داشتن زندگی توأم با شادی و خوشبختی از آرزوهای فطری هر انسانی است. در میان عشایر کرمانج اعتقادی وجود دارد که در جشن‌ها و مراسم مختلف شاد، همچون عروسی، ختنه‌سوران و غیره، افسار شتر تزیین‌شده با بافته‌های زیبا را به دست دختری از طایفه می‌دادند (قاسم‌زاده و سامانیان، ۱۳۹۱: ۱۰۵). ازآنجاکه زن نماد زندگی است، به شکل نمادینی زندگی را با شادی و خوشبختی همراه می‌کردند. در میان نقوش دستبافته‌های کرمانج، نقش‌مایه‌هایی چون آهو، نماد خوشبختی و پیروزی بر مشکلات، طاووس و خروس نماد خوش‌اقبالی، عشق، لذت و شادمانی، نیک‌روزی و طول عمر و لاک‌پشت نماد جاودانگی و زندگی طولانی هستند (شوالیه و گربران، ۱۳۸۷: ۴). در نقش‌مایه‌های ترکمن نیز نقش‌مایه‌های قورباغه مظهر تجدید حیات و رستاخیز (کوپر، ۱۳۷۹: ۲۸۴) قشاتائوس یا طاووس به مفهوم فناناپذیری (هانگلرین، ۱۳۷۵: ۳۴) است. در میان سنگسری‌ها نقش‌مایه‌های کلاچکی (کلاغ سفید و سیاه)، کبوتر و درخت سرو به‌عنوان نمادهای زندگی، خوشبختی و نامیرایی محسوب می‌شوند. کلاچی آورنده خبر خوش بوده و تکرار آوازش را خواهان‌اند. همچنین ایشان از هازل دارو (نوعی سرو صحرایی) طلب حاجت می‌کنند (اعظمی‌سنگسری، ۱۳۴۹: ۵۴) (جدول ۲. تصاویر ۱۷ تا ۲۳).

نمادهای قدرت مادی و فرا مادی: در ذهن بافنده کرمانج، مظاهر قدرت مادی و فرا مادی به اشکال نمادینی بر روی بافته‌هایشان نمایان شده است. از آن جمله می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد. درخت به‌عنوان نماد قدرت و عظمت خداوند و نماد پیوند بین زمین و آسمان (شوالیه، ۱۳۸۲: ۱۸۹)، قوچ و شاخ آن، نماد قدرت، مردانگی، شجاعت، نیروی روانی و قدسی (شوالیه، ۱۳۸۷: ۴۷۲-۴۷۱)، لاچین (عقاب) نماد اقتدار، توانایی، جلال، شکوه و عظمت (ضماند، ۱۳۹۵: ۷۸) و چاکل[2] نماد قدرت و حرکت. در بین نقش‌مایه‌های ترکمن نقش طغرگؤل یا عقاب، نقش قؤش یا پرنده (که بر مبنای داستان ترکمنی شاهزاده حسن پاشا، نیرویی جادویی داشته و به انسان کمک می‌کند که در یک جهان فرا مادی و بدون مرگ زندگی کند) (Von Franz, 2001:121). فیلپی گؤل یا جای پای فیل (که در بین ترکمن‌ها اشاره به واقعه اصحاب فیل دارد)، نقش آت ایاقی یا جای پای اسب نماد مردانگی و شجاعت و قوجوق یا شاخ قوچ نمادی از قدرت محسوب می‌شوند. در نقوش گلیم‌های عشایر سنگسری نیز نقش‌مایه‌های بز کوهی که گاه به شکل S بافته‌شده، شاخ قوچ و کله مرغی به‌عنوان نمادهای قدرت، مردانگی و شجاعت نمود یافته‌اند. همچنین نقش‌مایه بال

۱. نقش‌مایه شبیه مفصل زانوی گوسفند.

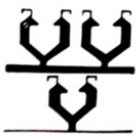
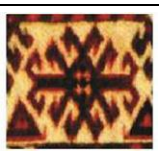
۲. در کردی به معنی چنگک چوبی است.

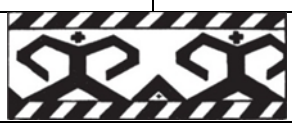
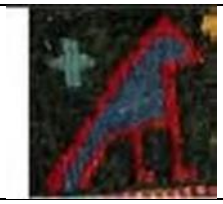
شاهین نیز نمادی از ایزد بهرام، ایزد جنگاوری و شجاعت و قدرت بوده که در اکثر دستبافته‌های سنگسری به‌خصوص سوزن‌دوزی‌ها دیده می‌شود (رفیع‌فر و چاووشی، ۱۳۹۵: ۱۹۳) (جدول ۲. تصاویر ۳۲-۲۴).

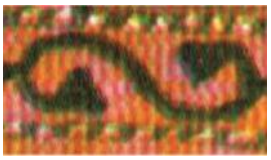
نمادهای نیروهای شر و آسیب‌رسان: انسان به‌واسطه ضعف خود همواره از نیروهای آسیب‌رسان مادی و فرا مادی در ترس به سر برده و در فرهنگ ایرانی نیز از قدیمی‌ترین ایام، شر در مظاهر مختلف خود، دغدغه معتقدان به ادیان مختلف ایران باستان بوده و دامنه تأثیرش به فراتر از مرزهای ایران نیز کشیده شده است (Gnoli,1999: 82). گاه مظاهر شر به شکل حیوانات یا حشرات نمودار شده و گاه به شکل‌های ترکیبی و غیرملموس جلوه یافته است. یکی از راه‌های غلبه بر ترس از نیروهای شر، تصویر کردن نمادها یا نمودهای مختلف آن بوده، زیرا از زمان‌های دور مردم معتقد بودند که با تقلید یا بافتن بخشی از یک موجود خطرناک، قدرت غلبه بر آن را به دست خواهند آورد (تاشکیران، ۱۳۹۱: ۹۹). در گلیم‌های عشایر کرمانج نمادهای نیروهای شر و آسیب‌رسان به شکل‌هایی چون چمخر (خرچنگ یا رتیل) و گال (رتیل، عنکبوت یا عقرب) و حتی طاووس نمود یافته است. بنا بر اعتقاد کردهای ایزدی، ملک طاووس مصدر و منبع تمامی پلیدی‌ها و شرور است و برای خلاصی از انتقام او دور ماندن از گزندش، بایستی تقدیس شود (التونجی، ۱۳۸۰: ۱۳۶). در نقش‌مایه‌های ترکمن نیز نقوش مارک یا مار، سیچان ایزی یا جای پای موش (که نمادی از دشمنان شکست‌خورده است) (کبیری و امیرحاجیلو، ۱۳۹۳: ۴۵) به‌عنوان نماد نیروهای شر و آسیب‌رسان مشاهده می‌شود.

در اعتقادات سنگسری‌ها نیز همچون اغلب فرهنگ‌ها، نمادهایی با کارکردهای دوگانه مثبت و منفی یافت می‌شود. نمادهای ماکیان، ستاره و کبک از آن جمله‌اند. علیرغم اینکه در آیین زرتشتی خروس نقش مهمی در دور کردن نیروهای اهریمنی و همکاری با ایزد سروش دارد (پورداوود، ۱۳۵۶: ۳۲۰) و در میان سنگسری‌ها نیز محترم است، اما اگر ماکیان نیز مانند خروس چهار چهارشنبه آواز بخوانند ممکن است سبب بدبختی برای صاحبش شده و بایستی صدقه داد. حرکت ستاره‌ها (ستاره دنباله‌دار) را نیز نشانه مرگ و افول می‌دانند و نگهداری کبک و کبوتر نیز ممکن است عامل نیکبختی یا بدبختی شود (اعظمی‌سنگسری، ۱۳۴۹: ۵۳-۴۷) (جدول ۲. تصاویر ۳۸-۳۳).

جدول۲: نمونه نقوش عشایر کرمانج، ترکمن و سنگسر، به تفکیک مفاهیم نمادین آن‌ها

مفاهیم نمادین نقوش	نمونه نقوش عشایر کرمانج	نمونه نقوش عشایر ترکمن		نمونه نقوش عشایر سنگسر	
نمادهای باروری، حاصلخیزی و برکت					
	۱. بز کوهی (دولت پور،۱۳۹۷: ۶۴)	۳. قوش/مرغ (اسکویی، ۱۳۹۱: ۱۱۵)	۴. قوچ (صفری، ۱۳۹۵: ۶۷)	۷. گوزن (فریدنیا، ۱۳۹۶: ۱۸)	۸. چلیپا (فریدنیا، ۱۳۹۶: ۷)
	۲. غزال (ضماند، ۱۳۹۵: ۸۸)	۵. پرنده (Stone, 2007: 319)	۶. قورباغه (مأخذ: نگارنده	۹. نقش پلکانی (مأخذ: نگارنده)	
نمادهای حمایت و محافظت					

	۱۰. طاووس (مأخذ: نگارنده)	۱۲. عقرب زرد (صفری، ۱۳۹۵: ٦٨)	۱۳. درناق گل (URL1)	۱۵. ماهی (مأخذ: نگارنده)
	۱۱. کاووک. (مأخذ: نگارنده)	۱۴. مارک (حصوری، ۱۳۷۱: ۱۱۲)		۱۶. بال شاهین صلیبی شکل عربعلی، ۱۳۹۷: ٦)
نمادهای زندگی، خوشبختی و تجدید حیات				
	۱۷.لاک‌پشت (دولت‌پور، ۱۳۹۷: ٦٦)	۱۸.خروس (مأخذ: نگارنده)	۲۰. قشاتائوس یا طاووس (عصاره و آقاکابلی، ۱۳۸۱: ۱۱۲)	۲۲. کبوتر (عربعلی، ۱۳۹۷: ۱۵)
	۱۹.دختر و شتر (دولت‌پور،۱۳۹۷: ٦٦)	۲۱. قورباغه (صفری، ۱۳۹۵: ۵۸)		۲۳. سرو (مأخذ: نگارنده)
نمادهای قدرت مادی و فرا مادی				
	۲۴. چاکل (مأخذ: نگارنده)	۲۶. آت اياقی (حصوری، ۱۳۷۱: ۱۲۲)	۲۷. طغورگل/عقاب stone) (2007:321	۳۱. شاخ قوچ (ماخذ نگارنده)
	۲۵. لاچین یا عقاب (دولت‌پور، ۱۳۹۷: ۷۰)	۲۸. فیلپی گول (حصوری، ۱۳۷۱: ۱۲۳	۲۹. قوچک (حصوری،۱۲:۱۳۷۱)	۳۲. شاخ قوچ (مأخذ: نگارنده)
				
			۳۰. قوچوق یا شاخ قوچ (صفری ۱۳۹۵: ٦٧)	
نمادهای نیروهای شر و				

آسیب‌رس ان	۳۳. جانور افسانه ایریا (قاسم‌زاده ۱۳۸۹: ۱۰۵)	۳۵. سیچان ایزی (حصوری، ۱۳۷۱: ۴۷)	۳۷. کبوتر یا کبک (فریدنیا، ۱۳۹۶: ۱۶)
			
	۳۴. پژک (قاسم‌زاده، ۱۳۸۹: ۱۱۷)	**۳۶. مارک (صفری، ۱۳۹۵: ۶۱)**	**۳۸. ستاره (فریدنیا، ۱۳۹۶: ۶)**

ازجمله مؤلفه‌هایی که به‌عنوان نقطه اشتراک در میان عشایر ترکمن، کرمانج و سنگسر می‌توان مشاهده کرد علاقه آن‌ها به ترسیم حیوانات و جانوران واقعی، تخیلی و اساطیری نسبت به نقوش گیاهی و انسانی است. در گلیم‌های ترکمن همانند دستبافته‌های کرمانجی و سنگسری، نقش‌مایه‌های گیاهی نسبت به نقش‌مایه‌های جانوری حضور کمتری دارد. یکی از مواردی که سبب تمایز عشایر ترکمن از عشایر کرمانج و سنگسر می‌شود تفاوت مذهب آن‌هاست. ترکمن‌ها به‌واسطه تعصب‌های مذهبی از تصویر کردن نقش انسان در بافته‌هایشان پرهیز می‌کنند اما کرمانج‌ها و سنگسرها از نقوش انسانی نیز استفاده می‌کنند.

در میان نمادهای حیوانی مطرح‌شده در جدول ۲، برخی بیش از سایرین مشاهده می‌شود که نشانه اهمیت بیشتر آن‌ها در میان این عشایر بوده و تقریباً مفاهیم مشترکی را بیان می‌کنند. از آن جمله بز کوهی که نماد باروری و برکت، حمایت و محافظت و قدرت است. نماد دیگر شاخ قوچ است که با مفاهیم باروری و قدرت مرتبط است. همچنین نماد غزال یا گوزن که دربردارنده مفاهیم باروری، برکت و خوشبختی و زندگی هستند. برخی از نمادهای حیوانی، در میان این عشایر، دارای مفاهیم متفاوت و گاه متناقضی هستند. از آن جمله نماد طاووس که در کرمانج‌ها به مفهوم حمایت و خوشبختی بوده، اما ازآنجاکه در اقوام کرد ایزدی، ملک طاووس به‌عنوان مصدر تمامی پلیدی و شرور است، می‌توان کاربرد دوگانه آن را مشاهده کرد. همچنین خروس که در ایران باستان و در میان سنگسری‌ها نماد حمایت محسوب می‌شود، بنا بر اعتقاد سنگسری‌ها درصورتی‌که ماکیان مانند خروس بخواند، برای صاحبش سبب بدبختی می‌شود.

ازآنجاکه هویت فرهنگی هر جامعه‌ای را گذشته تاریخی، سرزمین نیاکان، حماسه‌های آبا و اجدادی، زبان مادری، باورها، عقاید و سنت‌ها و نمودهای هنری آن جامعه تشکیل می‌دهد (مرادی، ۱۳۹۴: ۱۲۸) عشایری که در این مقاله از آن‌ها صحبت شد، به‌واسطه آثارشان، هویت فرهنگی خود را که ریشه در این سرزمین دارد به نمایش می‌گذارند. هر یک از ایشان، علیرغم هویت قومی مستقل خود، دارای اشتراکات فرهنگی فراوانی با سایر اقوام، به‌خصوص عشایر پیرامونشان، هستند. درواقع هویت قومی در تضاد با فرهنگ ایرانی آنان قرار ندارد زیرا هویت قومی بخشی از هویت اجتماعی با محتوای فرهنگی است که شامل عناصری مثل اسطوره‌ها، آیین‌ها، آداب‌ورسوم خاص، نمادها و مناسک و خاطرات مشترکی است که پیوندهای فرهنگی میان اقوام مختلف را نمایان می‌کند (مهدوی و توکلی قینانی، ۱۳۸۸: ۷۳). کردها که از نژاد آریایی بوده و پیش از اسلام به آیین‌های ایرانی گرایش داشتند (یاسمی، ۱۳۶۳: ۱۱۹)، همان جشن‌ها، آیین‌ها، باورها و عقایدی را محترم می‌دارند که سنگسری‌ها نیز به آن معتقدند. ازجمله آیین نوروز، جشن سده، جشن مهرگان، جشن تیرگان، تقدیس آب و آتش و گرامی داشتن حیواناتی که در باورهای ایرانی تقدیس شده‌اند.

ترکمن‌ها که از نژاد ترکان بوده و از سده نهم ق.م در نواحی ترکستان، مغولستان، شمال خزر و ایران قدیم می‌زیستند (سعیدیان، ۱۳۶۸: ۸۱۶) نیز باوجود دین و پیشینه تاریخی متفاوت، برخی باورها و آیین‌های مشابه با اقوام ایرانی داشته‌اند. در باور آنان نیز آتش مقدس بوده و خاصیت تطهیر کنندگی داشته (بارتولد، ۱۳۶۶: ۸۸) و مانند زرتشتیان، حیواناتی چون گوسفند، مرغ، سگ و گاو را گرامی می‌دارند.

آنان همچنین به روزهای خوش‌یمن و بدیمن معتقد هستند (لوگاشوا، ۱۳۵۹: ۱۰۶) همان‌گونه که سنگسری‌ها نیز، روز اول هرماه (ورمز) را روزی مبارک دانسته و روز یکشنبه را بدیمن می‌دانند چنانکه اگر روز یکشنبه لباس برش شود صاحب آن می‌میرد و این لباس را مرده‌شور از تن او خارج خواهد کرد (اعظمی‌سنگسری، ۱۳۴۹: ۵۴). ایشان به‌مرورزمان، با شکل‌گیری تعاملات فرهنگی با همسایگان و با گرایش به اسلام، اشتراکات فرهنگی بیشتری با اقوام مجاور خود یافته و مفاهیم کلیدی مشترک در قالب نمادها در دستبافته‌هایشان آشکارشده است. علیرغم تفاوت در ریشه شرقی و غربی این عشایر، نقاط اشتراک در نمادها و نقوش بکار رفته در دستبافته‌هایشان دیده می‌شود.

نتیجه‌گیری

طرح‌های عشایری به‌واسطه تأثیرپذیری کمتر از زندگی شهری و ملزومات آن، اصیل‌تر بوده و عقاید، سنت‌ها و آداب‌ورسوم در طرح‌های آنان بیشتر حفظ شده است. بر مبنای آنچه در بخش‌های مختلف پژوهش حاضر بیان شد، می‌توان نتایج را به‌صورت کلی به این شکل صورت‌بندی کرد: در نمادهای باروری، حاصلخیزی و برکت نقاط اشتراک کرمانج، ترکمن و سنگسرها استفاده از نقوش نمادین حیوانی همچون بزکوهی، قوچ و شاخ آن و گوزن بوده و نقاط تمایز آن‌ها در استفاده کرمانج‌ها از نقش‌مایه‌های انسانی مثل دختر، یا اجزایی از آن مثل بیچک (انگشت دست) و نقش‌مایه روباه است، درحالی‌که ترکمن‌ها از نقوش گیاهی، پرنده و قورباغه و سنگسرها از نقوش چلیپا، شطرنجی، مثلث و ماهی برای این مفاهیم استفاده می‌کنند. در نمادهای حمایت و محافظت استفاده از نقش‌مایه عقرب، رتیل یا عنکبوت و خرچنگ، در میان کرمانج و ترکمن مشابه است، ولی سنگسرها از نقش‌مایه چشم و بال شاهین برای این مفهوم استفاده کرده‌اند. همچنین برخلاف کرمانج‌ها و سنگسرها، ترکمن‌ها به دلیل تعصب مذهبی از نقوش انسانی برای این منظور استفاده نمی‌کنند. در نمادهای زندگی، خوشبختی و تجدید حیات نیز در استفاده از نقش‌مایه طاووس بین کرمانج‌ها و ترکمن‌ها اشتراک وجود دارد، ولی در سنگسرها کلاغ سیاه‌وسفید و کبوتر استفاده‌شده است. در نمادهای قدرت مادی و فرا مادی پیشینه فرهنگی و اعتقادی تأثیرگذار بوده و سه نقش‌مایه قوچ و شاخ آن و عقاب یا شاهین در هر سه مشترک بوده و فقط با اسامی متفاوت به‌کار می‌رود. ترکمن‌ها از دو نقش‌مایه فیلپی گؤل (جای پای فیل) و آت ایاقی (پای اسب) نیز استفاده می‌کنند. در نمادهای شر و آسیب‌رسان نقوش عنکبوت، رتیل و عقرب بین کرمانج‌ها و ترکمن‌ها مشترک است و سنگسری‌ها از نقش‌مایه ماکیان، ستاره و کبک استفاده می‌کنند. همچنین نقش‌مایه‌های طاووس در کرمانج‌ها و مارک و سیچان ایزی در ترکمن‌ها قابل‌مشاهده است. همان‌طور که بیان شد، در میان کرمانج‌ها در مورد نماد طاووس تناقض وجود دارد. نکته قابل‌توجه این است که باوجود تفاوت در کاربرد نقش‌مایه‌ها، نمادهای کلیدی در عشایر کرمانج، ترکمن و سنگسر، کاربرد فراوانی داشته و گاه تنها با عوض شدن نام یا تلفظ یک نقش‌مایه، مورداستفاده قرار می‌گیرد. همچنین به‌واسطه هم‌جواری و تعاملات فرهنگی صورت گرفته بین آن‌ها، شاهد تأثیر و تأثرات متقابل آن‌ها در نقش‌مایه‌ها هستیم که خود می‌تواند موضوع پژوهشی جداگانه باشد. پیشنهاد می‌شود در مورد نمادهای کلیدی نقوش به‌کاررفته در آثار گوناگون اقوام ایرانی مقایسه‌ای صورت پذیرد تا بتوان زوایای مختلف و گاه پنهان در خصوص همبستگی اقوام ایرانی در طول تاریخ پرفراز و نشیب ایران مشخص شود. ازآنجاکه ذهنیات این اقوام درجایی مکتوب نشده و اغلب ریشه‌های نمادین نقوش درگذر تاریخ و ادغام و تبادل تفکرات، اعتقادات و غیره از بین رفته و یا به فراموشی سپرده شده است، دسترسی به‌تمامی نقوشی که جنبه نمادین داشته و در فرهنگ این اقوام تأثیرگذار بوده، مقدور نیست و از محدودیت‌های این تحقیق به شمار می‌رود و برای شناخت بهتر آن‌ها بایستی از رویکردهای مختلف همچون جامعه‌شناختی، پدیدار شناختی و غیره بهره برد.

فهرست منابع

۱. آشوری، داریوش. (۱۳۵۷). ***تعریف‌ها و مفهوم فرهنگ***. تهران: مرکز اسناد فرهنگی آسیا.

۲. اعظمی، چراغعلی. (۱۳۵۲). «سنگسر واژه سنگسری». ***گوهر مراد***. (شماره ۷)، ۶۲۳-۶۲۸.

۳. اعظمی‌سنگسری، چراغعلی. (۱۳۷۱). ***تاریخ سنگسر-مهدیشهر***. بی‌جا: مؤلف.

۴. اعظمی‌سنگسری، چراغعلی. (۱۳۴۹). «باورهای عامیانه مردم سنگسر». ***هنر و مردم***. (شماره ۹۲)، ۵۵-۴۷.
۵. اعظمی‌راد، گنبد دردی. (۱۳۸۲). ***نگاهی به فرهنگ مادی و معنوی ترکمن‌ها***. مشهد: دانشگاه فردوسی.
۶. التونجی، محمد. (۱۳۸۰). ***یزیدیان یا شیطان‌پرستان***. ترجمه احسان مقدس. تهران: عطایی.
۷. اسماعیل‌پور، ابوالقاسم. (۱۳۸۷). ***اسطوره بیان نمادین***. تهران: سروش.
۸. پورداوود، ابراهیم. (۱۳۵۶). ***فرهنگ ایران باستان***. تهران: دانشگاه تهران.
۹. تاشکیران، ام نوردن. (۱۳۹۱). «مطالعه مفاهیم نمادین نقش‌مایه‌ها بر روی گلیم». (ترجمه مهدیه سلیمی بنی و محمد افروغ). ***کتاب ماه هنر***. (شماره ۱۷۲)، ۱۰۲-۹۴.
۱۰. تقوی، عقیل. (۱۳۹۶). «پر خوانی و ذکر خنجر، بقایای اعتقادات کهن در میان ترکمن‌های ترکمن‌صحرا». ***فرهنگ و ادبیات عامه***. (شماره ۱۵)، ۷۰-۴۷.
۱۱. توحدی، کلیم‌الله. (۱۳۷۰). ***حرکت تاریخی کرد به خراسان***. ج۱. مشهد: دانشگاه فردوسی.
۱۲. توماج‌نیا، جمال‌الدین، و محمود طاووسی. (۱۳۸۵). «نقش درخت زندگی در فرش‌های ترکمن». ***گلجام***. (شماره ۵-۴)، ۲۴-۱۱.
۱۳. حصوری، علی. (۱۳۷۱). ***نقش‌های قالی ترکمن و اقوام همسایه***. تهران: فرهنگان.
۱۴. دولت پور، ثریا. (۱۳۹۷). «مطالعه ویژگی‌های بصری گلیم‌های عشایر کرمانج شهرستان درگز به‌منظور طراحی گلیم‌های معاصر». ***پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد***. اصفهان: دانشگاه هنر.
۱۵. رحمانی، جبار؛ و شهربانو کاملی. (۱۳۹۲). «نمازلیق-های ترکمن، بحثی در باب نمادهای کلیدی و آیینی فرهنگ». ***مطالعات تطبیقی هنر***. (شماره ۶)، ۸۵-۷۳.
۱۶. رفیع فر، جلال‌الدین، و محمد چاووشی. (۱۳۹۵). «نمادهای اسطوره‌ای در اشیا و دستینه‌های سنگسری». ***فرهنگ و ادبیات عامه***. (شماره ۹)، ۱۹۸-۱۷۷.
۱۷. سعیدیان، عبدالحسین. (۱۳۶۸). **مردمان جهان**. تهران: علم و زندگی.
۱۸. شوالیه، ژان؛ و آلن گربران. (۱۳۸۴). ***فرهنگ نمادها***. ج۵، ۳، ۱. ترجمه سودابه فضایلی. تهران: جیحون.
۱۹. صفری، داوود. (۱۳۹۵). «بررسی تطبیقی نقوش قالی ترکمن و قالی بلوچ». ***پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد***. تهران: دانشگاه تربیت دبیر شهید رجایی.
۲۰. ضماند، ناهید. (۱۳۹۵). «مطالعه نقوش دستبافته‌های زنان کرد خراسان شمالی از منظر نماد شناسی». ***پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد***. تهران: دانشگاه علم و فرهنگ.
۲۱. عصاره، امیرحسین؛ و علی آقاکابلی. (۱۳۸۱). ***فرهنگ دوزبانه کاربردی تخصصی واژگان فرش***. اصفهان: گلدسته.
۲۲. قاسم‌زاده، زهره؛ و صمد سامانیان. (۱۳۹۱). «طرح و نقش در بافته‌های کرمانجی در خراسان شمالی». ***نامه هنرهای تجسمی و کاربردی***. (شماره ۹)، ۱۱۷-۹۳.
۲۳. کاظم‌پور، داریوش؛ و محسن سلیمانی. (۱۳۹۱). «مطالعه نقوش دستبافته‌های خراسان شمالی و استفاده از آن‌ها در طراحی نشانه». ***گلجام***. (شماره ۲۱)، ۶۴-۴۵.
۲۴. کبیری، فرانک؛ و پریسا امیرحاجلو. (۱۳۹۳). «بررسی نقش‌مایه‌های جانوری در قالی ترکمن». ***هنرهای کاربردی***. (شماره ۴)، ۵۰-۳۹.
۲۵. کسرائیان، نصرالله. (۱۳۷۰). ***ترکمن‌های ایران***. تهران: نگار.
۲۶. کنعانی، محمدامین. (۱۳۷۹). «ایرانیان ترکمن؛ نگاهی به گذشته و حال». ***مطالعات ملی***. (شماره ۴)، ۲۴۷-۲۱۵.
۲۷. کوپر، جی سی. (۱۳۷۹). ***فرهنگ مصور نمادهای سنتی***. ترجمه ملیحه کرباسیان. تهران: فرشاد.
۲۸. گلی، امین‌الله. (۱۳۶۶). ***تاریخ سیاسی و اجتماعی ترکمن‌ها***. تهران: علم.
۲۹. لوگاشوا، بی‌بی رابعه. (۱۳۵۹). ***ترکمن‌های ایران***. ترجمه سیروس ایزدی و حسین تحویلی. تهران: شباهنگ.
۳۰. متولی‌حقیقی، یوسف. (۱۳۸۷). ***پژوهشی پیرامون تاریخ تحولات سیاسی خراسان شمالی***. مشهد: آهنگ قلم.
۳۱. مرادی، علیرضا. (۱۳۹۴). «هویت فرهنگی اقوام ایرانی و تأثیر آن بر هویت ملی و انسجام ملی ایرانیان». ***مهندسی فرهنگی***. (شماره ۸۴)، ۱۴۴- ۱۲۸.

۳۲. مهدوی، سید محمدصادق؛ و فرحناز توکلی‌قینانی. (۱۳۸۸). «هویت قومي ارامنه: مطالعه جامعه‌شناختی عوامل مؤثر در استمرار قومي ارامنه». ***پژوهشنامه علوم اجتماعی***. (شماره ۴)، ۱۰۱-۷۱.

۳۳. نیولی، جراردو. (۱۳۸۵). «شر در ادیان ایران باستان». ترجمه سید سعیدرضا منتظری و بابک رجبی. ***هفت‌آسمان***. (شماره ۳۰)، ۱۳۲-۱۲۱.

۳۴. هاشمی، غلامرضا. (۱۳۹۶). «واکاوی نمادهای شاخص امنیت و برکت در سفالینه‌های پیش از اسلام ایران». ***اولین کنفرانس ملی نمادشناسی در هنر ایران با محوریت هنرهای بومی***. بجنورد: دانشگاه بجنورد.

۳۵. هاشمی، غلامرضا. رجبی، محمدعلی. خزاعی، محمد، ریخته گران، محمدرضا. پور رضاییان، مهدی. (۱۳۹۳). «پژوهشی پیرامون بنیان‌های معنایی قاب در هنر ایران قبل از اسلام». ***نگره***. (شماره ۳۰)، ۳۴-۲۱.

۳۶. هانگلرین، آرمن. (۱۳۷۵). ***قالی‌های ایرانی***. تهران: فرهنگسرا.

۳۷. یاسمی، رشید. (۱۳۶۳). ***کرد و پیوستگی نژادی و تاریخی او***. تهران: امیرکبیر.

38. F.Ston, peter. (2007). ***Tribal and Village Rugs: The Definitive Guide to Design, Pattern & Motif***. London: Thames & Hudson.

39. Gnoli, Gherardo. (1999). "Evil in Ancient Iranian Religions". ***Encyclopedia of Iranica***. (vol 9).pp 79-82.

40. Ortner, sherry. (1972). "On key symbol". ***American Anthropologist***. (vol 75), 1338-1346.

41. Von Franz, Marie Louise. (2001). ***Individuation in Fairy Tales***. Colorado: Shambhala.

42. URL1: http://www.bayragh.ir/modules/smartsection/item.php?itemid=256

هنرهای صناعی خراسان بزرگ
شماره ۳، بهار ۱۴۰۲
No.03 Spring 2023
۶۷-۸۴
تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۷/۱۱ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۲/۰۹

استحاله آیکونوگرافیک نقش‌مایه اَژدر اُوژنی در قالیچه‌های تصویری شهرستان خواف

➢ **سمانه کاکاوند:** استادیار گروه فرش، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر، تهران، ایران

چکیده

استمرار نقش‌مایه‌ای کهن از دیرباز تاکنون اهمیت مضمون را نشان می‌دهد. اَژدر اوژنی از مفاهیم تکرارشونده در متون نوشتاری و تجسم یافته در آثار تصویری است. این پژوهش باهدف اتصال قالی به زنجیره آثار هنری دربردارنده نقش‌مایه اژدهاکشی، نگارش یافته است. به‌عبارتی‌دیگر قالیچه‌های تصویری دوره پهلوی دوم و عصر حاضر به‌مثابه یک اثر هنری و نمایش‌دهنده یک کهن‌الگو بررسی شده است. دو قالیچه تصویری بافته‌شده در شهرستان خواف حاوی نقش‌مایه اژدهاکشی است. تولید دو قالی مشابه در فاصله زمانی کوتاه نشان از اهمیت نقش‌مایه نامبرده در منطقه دارد. پرسش پژوهش حاضر بر این محور قرار دارد که آیا می‌توان معانی و رمزگان نهفته در نقش‌مایه اَژدر اُوژنی را کشف کرد؟ به نظر می‌رسد نقش‌مایه اَژدر اُوژنیِ موجود در قالیچه تصویری عصر پهلوی دوم نقاط ثقل آیکونوگرافیک را لحاظ نموده و این موضوع موجب تکرار دوباره نقش در مدت‌زمانی کوتاه شده است. احتمال می‌رود باران‌خواهی مهم‌ترین مفهوم برخاسته از نقش اَژدر اوژنی در هر دو نمونه است. پژوهش حاضر از نوع کیفی و با بهره‌مندی از استحاله روش آیکونوگرافی انجام‌شده است. بدین ترتیب ابتدا نمونه‌ها توصیف و سپس تحلیل می‌شوند. گردآوری اطلاعات حاصل مطالعات کتابخانه‌ای و تصاویر قالیچه‌ها محصول تصویربرداری از آثار به نمایش درآمده در نمایشگاه فرش بلوچ (رنج تا گنج) است. مطالعه نقش‌مایه اَژدر اُوژنان رمزگان بسیاری را آشکار می‌کند. از میان دو نوع استحاله کلی و جزئی، نقش اَژدر اُوژنی قالیچه‌های تصویری، استحاله جزئی داشت. این مطالعه نشان از آن دارد که کمترین تغییر در مرکز قالی بوده و نقش اَژدر اوژنی» الگویی تکرارشونده است و باران‌خواهی مهم‌ترین معنای برداشتی از نقش‌مایه اَژدر اوژنی در قالیچه‌های مورد بررسی محسوب می‌گردد.

واژگان کلیدی: استحاله، اَژدر اوژنی، اژدهاکشی، قالی، نقش‌مایه، خواف

Abstract

The monster slayer is a recurring concept repeated in art. This research was written with the aim of connecting the carpet to the chain of artworks containing the dragon pattern. In other words, the carpet is considered as a work of art and a representation of an ancient pattern. Two carpets woven in the city of Khawf contain a monster slayer pattern. The production of two similar carpets over a short period of time indicates the aforementioned pattern of prosperity in the region. Is it possible to discover the meanings and passwords hidden in the "dragon" theme? It seems that the "dragonfly" theme in the visual rug second Pahlavi era has taken the iconographic gravity points into account, and this has caused the role to be repeated over a short period of time. It is likely that "rain-seeking" is the most important concept arising from the role of "dragonfly" in both instances. The present study was a qualitative one, using the transformation of the iconography method, so that the samples were first described and then analyzed. Gathering information from library studies and carpet images is the product of imaging the works displayed at the Baluch Carpet (suffering to treasure) exhibition. Studying the role of the "dragonfly" has opened up many passwords. Of the two types of general and minor transformations, the "dragonfly" role of visual rugs had minor modifications. The study showed that the least change was at the carpet center and the role of the "dragonfly" was a recurring pattern. Rainfall is the most important meaning of the "dragonfly" pattern in the rugs.

Keywords: Transformation, Dragonfly, Carpet, Khawf City, Second Pahlavi, Contemporary, Motif

*نویسنده مسئول مکاتبات: (s.kakavand@art.ac.ir) (۰۹۱۹۳۸۴۴۴۰۴)

مقدمه

قالی ایران همانند سایر هنرهای سنتی حاوی طرح‌ها و نقوشی مفهومی است. به احتمال فراوان این نقش‌اندازی اتفاقی نبوده و اصولی داشته است. در میان انواع گوناگون نقش‌مایه‌های دو قالیچه موردمطالعه، نقش‌مایه مرکزی متن مورد پژوهش قرار گرفت. شناخت اهمیت نقش اژدهاکشی قهرمان و دلیل استحاله آن در قالیچه‌های تصویری خواف در دوره پهلوی دوم و عصر حاضر اصلی‌ترین مسئله پژوهش است. درک یکی از وجوه مطالعات آیکونوگرافیک[1]، استحاله[2]، معناکاوی نقش اژدهاکشی قهرمان یا اژدر اوژنی و بررسی علل تکرار آن در دو قالیچه تصویری خواف از اهداف مهم پژوهش است. به این معنا که چه شاخصه‌ای در ترکیب این نقش نهفته است که در قالیچه‌های دو دوره متوالی مورد توجه بوده و از سویی دیگر در تاریخ فرهنگی و اسطوره‌ای ایران از تکرارپذیرترین مضامین است. به نظر می‌رسد نیمه‌ای از ترکیب تحت عنوان قهرمان دچار استحاله جزئی و پوشش و لباسش به قهرمانان مذهبی شبیه شده است. پرسش‌های مطروح عبارت است از: چه متونی را می‌توان به‌عنوان پیش‌متن‌های اصیل نقش اژدهاکشی معرفی نمود؟ استحاله نقش اژدهاکشی را چگونه می‌توان تبیین نمود؟ چه عواملی موجب حیات مضمون اژدهاکشی قهرمان در قالیچه‌های دو دوره تاریخی شده است؟ مطالعه قالی به‌عنوان بستری برای پیاده نمودن مضامین اسطوره‌ای، چگونه موجب اتصال بافته‌ها به دایره هنر انسانی خواهد شد؟

پیشینه پژوهش

تحقیقات پیشین در زمینه قالی خواف و یا اژدهاکشی/ اژدرکشی و نبرد خیر و شر در قالی، بسیار اندک است. در خصوص مشابهت روش؛ حسینی و مقبلی در مقاله *بررسی انواع استحاله آیکونوگرافیک در ۳ نگاره منتخب شاهنامه بایسنقری* به مطالعه استحاله در نگارگری پرداخته و غیر از اشتراک چهارچوب مطالعاتی اتخاذ شده، هیچ فصل مشترکی با مقاله حاضر ندارد. پژوهش عبدی با عنوان *بررسی نقش‌مایه‌های آیکونوگرافیک از ورای دو شاهنامه بایسنقری و طهماسبی* صرفاً مشابهت روشی داشته و از منظر محتوایی به مطالعه تطبیقی نگاره‌های دو شاهنامه نامبرده پرداخته است. از دیدگاه موضوعی نیز مقالاتی درباره نبرد اژدها با قهرمان و یا مقابله خیر و شر وجود دارد. ازجمله پژوهشی بر موضوع *نبرد حضرت علی(ع) با اژدها در چهار نگاره از خاوران‌نامه موزه کاخ گلستان* اثر بهدانی و مهرپویا. تعداد مقالاتی که به اژدها و نمادشناسی جانوری آن پرداخته‌اند، نسبتاً فراوان است، اما وجه نوآورانه پژوهش حاضر تجمیع و پیاده‌سازی استحاله در خوانش نقش‌مایه‌ای کهن در قالی است.

روش پژوهش

پژوهش حاضر از نظر هدف بنیادی و ازلحاظ رویکرد کیفی است. بخش‌های نظری پژوهش حاصل مطالعات کتابخانه‌ای و روش کار با تکیه‌بر توصیف آثار و سپس تحلیل و تفسیر و در بخش‌هایی مبنی بر تطبیق است. پس از توصیف بصری و شناسنامه‌ای دو قالیچه، مضمون اصلی و تکرارشونده مشخص و با اتصال نقش‌مایه به سرچشمه‌های نخستین و تحلیل آن، نتایج حاصل شد. روش مطالعه برگرفته از قسمت‌هایی از مفاهیم مطروحه اروین پانوفسکی[3] در خصوص مطالعات آیکونوگرافیک است. یکی از مفاهیم مهم طرح مبحث استحاله است. استحاله یا به تعبیر برخی اسطوره‌شناسان «جایگشت» تکرار مضامین اصیلی است که با گذر تاریخ پیش‌آمده و در هر دوره و منطقه جلوه‌ای متناسب یافته است. مطالعه قالیچه‌های این پژوهش نیز به بومی شدن مضمونِ کهنِ «اژدهاکشی قهرمان» اشاره دارد.

استحاله آیکونوگرافیک

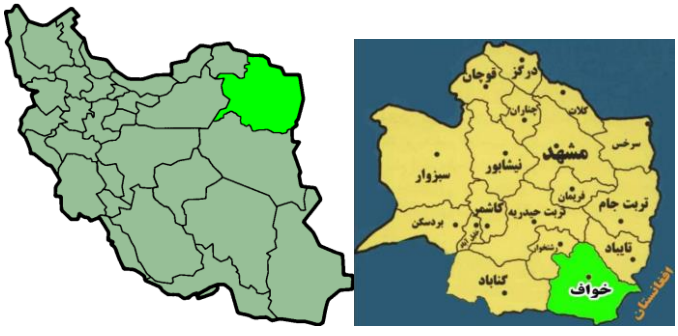
از زمان رونق روش آیکونوگرافی در مطالعه و خوانش تصویر، جامعیت و پوشایی روش نامبرده، قابلیت‌های بسیاری را در امور پژوهشی موجب شده است. یکی از مهم‌ترین مباحث طرح‌شده، پرداختن به مفهوم «استحاله» است. معنای واژگانی استحاله مدنظر نیست. روشی که در چهارچوب استحاله مورد استفاده قرار می‌گیرد، مهم است. چرایی و چگونگی تکرار و مداومت برخی مضامین و نقش‌مایه‌ها از

1. Iconographic
2. Transformation
3. Ervin panofsky

گذشته تا دوره نو محل توجه بوده و مطالعه روند آن ضرورت دارد. پژوهشگران استحاله را در دو دسته تقسیم نموده‌اند: کلی و جزئی، «گاه ممکن است مضامین یا گونه‌های موجود مستعد تغییر از حالتی کلی یا خاص باشند» (عبدی، ۱۳۹۰: ۸۲). استحاله کلی را می‌توان در تغییر حالت شمایلی به روایی در تصویرگری مسیحی در پایان قرون‌وسطی دید. نمونه استحاله خاص نیز در بیان غیرکلاسیک مضامین و نقش‌مایه‌های کلاسیک در طی قرون‌وسطی مشهود است (همان: ۸۳). استحاله در اصل یک لغت فقهی است که امروزه وارد عرصه هنر نیز شده است. «استحالت. از حالی به حالی شدن، برگشتن از حالی به حالی، دگرگون شدن» (عمید، ۱۳۸۱: ۱۳۶). انواع استحاله عبارت است از: ۱. استحاله عمومی یا کلی: منظور از استحاله کلی این است که ممکن است یک مضمون تصویری در یک دوره‌ای به‌یک‌باره به مضمون داستانی یا روایی تبدیل شود. ۲. استحاله خاص یا جزئی: در این نوع استحاله، فرم‌ها و مضامین تصویری یک دوره تاریخی در فرم‌ها و مضامین تصویری در دوره دیگر تاریخی با حفظ جنبه‌های کنونی خویش احیا شود. به نظر می‌رسد با تکیه‌بر تعاریف و منابع الگوی استحاله در قالیچه‌های موردمطالعه از نوع جزئی باشد، یعنی بی‌آنکه اصالت ماهوی و محتوایی مضامین درهم‌ریخته باشد، تنها جزئیات شکلی تصویر تغییراتی را متحمل شده است.

طایفه تیموری

درباره خاستگاه طایفه تیموری خراسان نظرات گوناگونی وجود دارد. برخی آنان را ترک، بعضی مغول و گروهی بلوچ دانسته‌اند، اما با تکیه‌بر منابع تاریخی اصالت آنان را به هرات نسبت داده‌اند. در خصوص وجه‌تسمیه این قوم، واژه تیموری را به نام امیر تیمور گورکانی مرتبط دانسته‌اند، چنانکه «ایل تیموری خراسان و افغانستان از بازماندگان اولاد امیر تیمور گورکانی و از اقوام ترک هستند» (میرنیا، ۱۳۶۹: ٤٦). پژوهشگران تاریخ بر این عقیده‌اند که تیموریان ایران و افغانستان به پیروی از تیمور گورکانی چنین نامی را برای طایفه برگزیده‌اند. از زمان سکنی گزیدن ایل تیموری در خراسان، یکی از مناطق آنان شهر خواف بوده است. شهرستان خواف با مساحتی حدود ۹۷۹۷ کیلومترمربع، از شمال به شهرستان رشتخوار، از شرق به افغانستان و شهرستان تایباد، از جنوب به قائن و از سوی مغرب به شهرستان‌های گناباد و تربت‌حیدریه محدود می‌گردد. مرکز این شهرستان شهر خواف است (تصویر ۱ الف و ب). اقتصاد این شهرستان مبتنی بر کشاورزی، دامداری و قالیچه‌بافی می‌باشد (فرهنگ جغرافیایی آبادی‌ها: ۵۵/ ۳۹) ابن ندیم اولین‌بار در قرن چهارم به نام روی/ رود اشاره کرده است (URL_1). آثار تاریخی شایان توجهی در خواف وجود دارد ازجمله: آرامگاه حافظ ابرو، مورخ و نویسنده عصر تیموری و مدرسه غیاثیه خرگرد از مدارس چهار ایوانی دوره شاهرخ تیموری که محل تجمع دانشمندان و بزرگان بوده است.



تصویر ۱. الف: نقشه جغرافیایی استان خراسان رضوی (URL_2)

تصویر ۱. ب: محل قرارگیری استان خراسان رضوی در نقشه ایران (URL_3)

قالی خراسان

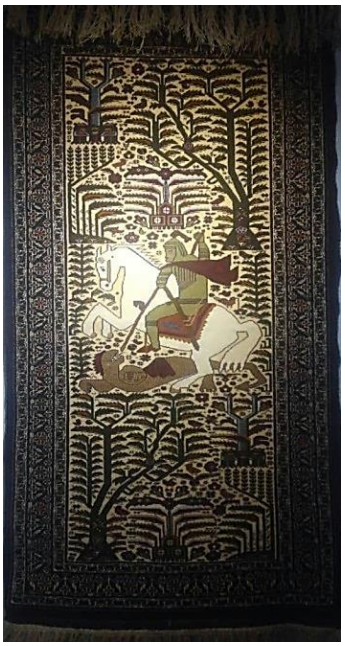
پرداختن به قالی خراسان آسان نیست خطه‌ای با تاریخی پرفراز و نشیب، اقوام گوناگون و اقلیم و آب‌وهوای متنوع و از سویی عدم وجود منابع مکتوب تاریخ فرش بر دشواری می‌افزاید، اما پژوهشگران بسیاری در آثار خود سعی نموده‌اند، تاریخ فرش خراسان را واکاوی نمایند. نویسنده

کتاب از «فرش تا عرش» با تقسیم بافته‌های خراسانی در دو دسته تخت و پرزدار قدمت کهنه‌ترین قطعه پرزدار مکشوفه در قومس [دامغان کنونی] را به عصر ساسانیان نسبت می‌دهد، اما مؤلف تاریخ مفصل‌تری برای سایر بافته‌های خراسانی آورده است (حشمتی‌رضوی، ۱۳۸۷: ۱۶۴). «شماره هدایایی را که علی بن عیسی از خراسان برای هارون‌الرشید فرستاده در کل به دویست خانه قالی شماره می‌کند» (همان: ۱۶۴). نقطه اتفاق‌نظر بسیاری از پژوهشگران فرش اشاره به اوج و اعتلای هنر فرش‌بافی در عصر تیموریان است. آن‌ها سند تصویری خود را نگاره‌های مصور مکتب هرات می‌دانند (همان: ۱۶۴).

اما نکته اساسی این است که بافته‌های تیموری از زیرشاخه‌های فرش خراسان است که افتراق نظر مبنی بر خاستگاه بلوچی، ترک و یا مغولی تکثر آراء را رقم‌زده است. موردی که نگارنده از نخستین گام نوشتن مقاله با آن روبرو بود اینکه، قالی‌ها در نمایشگاهی با موضوع قالی بلوچ به نمایش درآمده بود. (نمایشگاه فرش بلوچ، از رنج تا گنج، مرداد ۱۳۹۸، فرهنگستان هنر) گروهی نیز ایل تیموری را از اقوام غیر بلوچ در منطقه خراسان می‌دانند که بافته‌هایی شبیه بلوچ‌ها دارند. «کردهای قوچان، عرب‌های فردوس، ترکمن‌هایی از تیره ساریخ، باصری‌ها و قبایل تیموری‌های تربت‌جام، زورآباد و غیره، طرح‌های مشابه بلوچ‌ها می‌بافند و به نام بلوچ معروف هستند» (ابراهیمی‌علویجه و شعبانی، ۱۳۹۴: ۷۵). به هر ترتیب با توجه به اینکه عشایر و ایلات مختلف با گویش‌های گوناگون در این منطقه زندگی می‌کنند شیوه و سبک‌کار آن‌ها، یکدیگر را متأثر نموده است. واضح و مبرهن است که دوتخته قالی پژوهشی کمتر از شاخصه‌های بافته‌های بلوچی از منظر طرح و نقش و رنگ‌بندی برخوردارند. ازآنجاکه هر دو نمونه مقاله حاضر از نوع تصویری بوده و در طبقه‌بندی مرسوم قالی بلوچ لحاظ نمی‌شود، پس مطالعه درون‌متنی آثار راهگشاتر از مطالعات شناسنامه‌ای خواهد بود.

بافته‌های طایفه تیموری

نمونه ۱: قالیچه تصویری بافته‌شده توسط بافندگان طایفه تیموری کلاته خواف در دوره پهلوی دوم

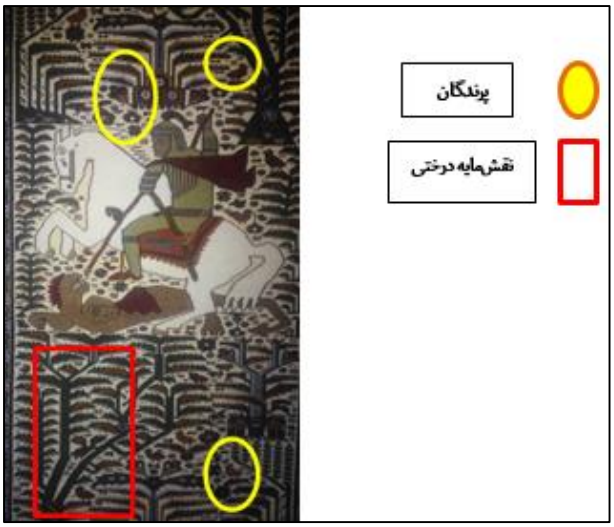


تصویر ۲: قالی تصویری، اژدرکشی توسط قهرمان، ایل تیموری خواف، پهلوی دوم (مأخذ: نگارنده)

قالی تصویر ۲ ازجمله قالی‌های تصویری بافته‌شده در دوره پهلوی دوم در شهرستان خواف است. ساختار قالی از متن و حاشیه تشکیل‌شده است، اما نوع دیگر بخش‌بندی می‌تواند بر مبنای اهمیت نقش‌مایه‌ها باشد. به نظر می‌رسد نقوش قالی از دولایه پیش‌زمینه و موضوع اصلی تشکیل‌شده است. نقش‌مایه‌های گیاهی انتخاب‌شده به نحوی است که بافت همگن و یکسانی را ایجاد نموده است. این موضوع سبب شده که نقش‌مایه و مضمون اصلی یعنی «نبرد قهرمان و اژدها» توجه مخاطب را به خود جلب نماید و بیننده به‌راحتی از دیدن پیش‌زمینه گذر کند. از نظر ابعاد متعارف، بافته، قالیچه محسوب می‌شود. پژوهشگران قالی خراسان از رونق بافت قالیچه در تربت‌حیدریه و تربت‌جام و در روستاهای اطراف این دو شهر یادکرده‌اند. ازآنجاکه خواف نیز در نزدیکی دو شهر نامبرده واقع گشته این علاقه‌مندی مصداق دارد. به نظر رسید گره به‌کاررفته در قالیچه نامتقارن (فارسی) باشد. این موضوع در منطقه پیشینه‌دار است. «اینجا [تربت‌حیدریه و تربت‌جام] محل استقرار بخشی از عشایر تیموری و بلوچ است که قالیچه‌های تیموری و بلوچی می‌بافند. این قالیچه‌ها با گره نامتقارن (فارسی) است» (حشمتی‌رضوی، ۱۳۸۷: ۱٦٦). تجزیه رنگی قالیچه نیز موجب استخراج رنگ‌های غالب به‌کاررفته شد. تصویر ۳. الف، گوناگونی رنگ را به نمایش گذاشته است. نکته حائز اهمیت در تجزیه رنگی قالی استفاده از رنگ کرم روشن در سطح وسیعی از نقش مرکزی متن است. روشنایی سبب درخشش و بزرگ‌نمایی از منظر صوری بوده و سپیدی دال بر تقدس و والایی است.

.

تصویر ۳. الف: تجزیه رنگ‌های غالب به‌کاررفته در قالی دوره پهلوی دوم (مأخذ: نگارنده)



تصویر ۳. ب- جانمایی نقش‌مایه پرندگان و گیاهان

همانند رنگ‌های موجود در قالی سایر مناطق ایران بیشتر رنگ‌ها خاموش و ترکیبی بوده و کمتر می‌توان شاهد به‌کارگیری رنگ‌های زنده و خالص بود. درجات گوناگون سبز و خاکستری‌های رنگی بیشترین رنگ مشاهده‌شده در قالی است. زمینه قالی به رنگ نخودی روشن بوده که قابلیت بسیاری برای نمایش رنگ‌های غیرخنثی دارد. علاوه بر موضوع اصلی، نبرد قهرمان و اژدها، نقش‌مایه‌های گیاهی، درختی و جانوری در تصویر دیده می‌شود. (تصویر ۳. ب)

نمونه ۲: قالیچه تصویری بافته‌شده توسط بافندگان طایفه تیموری کلاته خواف در دوره معاصر

تصویر ٤ : قالیچه تصویری (اژدهاکشی قهرمان)، بافته ایل تیموری خواف، دوره حاضر (مأخذ: نگارنده)

شباهت دو قالی تصویر ۲ و ۴ در ساختار، رنگ‌بندی و محل بافت سبب می‌شود تنها به ذکر تفاوت‌ها پرداخته و از تکرار مؤلفه‌ها و شاخصه‌های مشابه اجتناب گردد. مقایسه تجزیه رنگی هر دو نمونه در تصاویر ۵ الف و ۵ ب نشان از شباهت حداکثری داشته و تفاوت اندک است.

تصویر ٥ الف (راست): تجزیه رنگی قالی معاصر

تصویر ٥ ب (چپ): تجزیه رنگی قالی دوره پهلوی دوم،

نمونه تصویر ۲ در دوره پهلوی دوم و نمونه تصویر ۴ در سالیان اخیر بافته شده است. مضمون اصلی یعنی «اژدها کشی قهرمان» در هر دو نمونه مشهود است (تصاویر ٦ الف و ب).

تصویر ٦ الف: اژدهاکشی قهرمان در قالی دوره پهلوی دوم

تصویر ٦. ب: اژدها کشی قهرمان در قالی بافته‌شده در سالیان اخیر

به‌خوبی نمایان است که بافنده جدید، بافته عصر پهلوی دوم را الگوی کار خود قرار داده و تنها در بخش‌هایی جزئی تغییرات ایجاد نموده است. به‌طور مثال پارچه سه‌گوش روی شانه قهرمان در تصویر ٦. الف، ساده است اما در تصویر ٦. ب، منقوش شده است. تفاوت در رنگ‌پردازی زین و یا بیشتر شدن خال‌های سفیدروی بدن اژدها از مصادیق تغییرات جزئی است، اما در سایر عناصر تصویر مانند پوشش گیاهی و جانوران تفاوت‌های عمده‌ای دیده می‌شود. (تصاویر ۷-الف و ۷-ب)

تصویر ۷-الف: دو بخش بالایی و پایینی قالیچه جدید، بدون طرح مشترک (اژدهاکشی قهرمان)

تصویر ۷-ب: دو بخش بالایی و پایینی قالیچه دوره پهلوی دوم، بدون طرح مشترک (اژدهاکشی قهرمان)

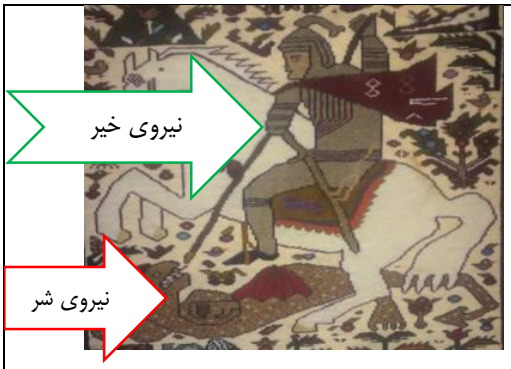
در گوشه سمت چپ و بخش پایینی قالیچه تصویر ۷- الف، نقش‌مایه درخت به همراه تعدادی جانور دیده می‌شود درحالی‌که در قالیچه مشابه دوره پهلوی دوم تصویر ۷-ب، در همان جایگاه، درختی تنومند تصویر شده است. پس نقطه ثقل و مضمون تکرارشونده «اژدها کشی قهرمان» است و سایر عناصر و جزئیات تصویر دستخوش تغییر شده‌اند (جدول ۱). به‌طورکلی درک میزان جابجایی عناصر بصری، از طریق مطالعه و بررسی نحوه استحاله امکان‌پذیر است.

جدول ۱: درک میزان جابجایی عناصر بصری در قالیچه‌های دوره پهلوی دوم و عصر جدید (مأخذ: نگارنده)

عنصر مشترک	نقوش در قالیچه دوره پهلوی دوم	دگرگونگی نقوش در قالیچه جدید	توضیحات
			محل قرارگیری (گوشه سمت چپ در نیمه پایینی) تصاویر این سطح در ستون دوم و سوم در هر دو قالیچه یکسان است ولی نقوش به‌کلی تغییریافته است.
نوع پوشش گیاهی			در دو کادر قرمز رنگ تصویر ستون دوم، درختان تنومند پرشاخ و برگی دیده می‌شود. در قالیچه ستون سوم، درست در همان قسمت، درختانی متفاوت و جانورانی در کنار آن دیده می‌شود.

ترسیم و بافت شکل برگ‌ها، ساقه‌های خطی و درختان پرشاخ و برگ که به نظر می‌رسد از درختان بومی منطقه خواف است الهام گرفته‌شده است. استمرار حیات این فرم‌ها از زمان پهلوی دوم تا دوره حاضر نشان از حضور چنین درختی در خواف دارد.			بیضی‌های آبی‌رنگ در تصاویر ستون‌های دوم و سوم تفاوت موجود در گوشه‌های چپ بالا و راست پایین را نشان می‌دهند. اگرچه هر چهار کادر حاوی نقش‌مایه‌های گیاهی و طرح درخت است اما پوشش گیاهی قالیچه دوره پهلوی دوم نسبت به قالیچه معاصر متفاوت است.

در مطالعات آیکونوگرافیک پس از واکاوی شکلی و توصیف ظاهری، به تحلیل تصویر پرداخته می‌شود. نقطه ثقل بصری هر دو قالیچه، نقش «قهرمان در حال کشتن اژدها» یا «اژدرکشی قهرمان» است. مطالعه تطبیقی و توصیف نمونه‌ها نشان از آن داشت که کمترین تغییر در مرکز قالی بوده و نقش قهرمان و اژدها الگویی تکرارشونده با کمترین ضریب تغییر است. پس شایسته است که با درک مفهوم نقش و جایگاه آن در منابع اصیل تاریخی، ادبی و مذهبی، علت تکرارشوندگی آن را کشف کرد. در هر دو قالیچه قهرمانی سوار بر مرکب و شمشیر در دست، در حال کشتن اژدها است (تصاویر ۸ الف و ب).

	
تصویر ۸ الف (سمت راست): طرح خطی نقش«اژدهاکشی قهرمان»	**تصویر ۸ ب (سمت چپ): نقش میانی قالیچه تصویری دوره جدید، خواف، ایل تیموری (مأخذ: نگارنده)**

شناخت نقش و درک اهمیت آن جز با کمک منابع مکتوب در زمینه‌های گوناگون میسر نیست. لذا در گام نخست با تجزیه تصویر به دو عامل بنیادی تفکر ایرانی؛ خیر و شر پژوهش پیش می‌رود (تصویر ۸ ب).

استحاله نقش اژدرکشی در قالیچه‌های تصویری طایفه تیموری

اژدها

منابع گوناگونی به معنی و تبارشناسی واژه اژدها پرداخته‌اند. «در فارس نامه آمده که اسم «اژدهاق» با جادو و خویش را به‌صورت «اژدها» نمودن ارتباط دارد» (ابن‌بلخی، ۱۳۸۵: ۳۴) این جانور زیانکار با نام‌های گوناگونی چون «اژی‌دهاک»، «اژدر» و «اژدها» شناخته‌شده است. «در انجمن اهریمنان افسانه‌ای یشت‌ها، «اژی‌دهاک»[بی‌گمان] مقام نخست را اشغال می‌کند. «اژی (اهی در ریگ ودا)» همان مار یا اژدهای تمام‌عیار است. او سه پوزه، سه سر، شش چشم و هزاران حیله در چنته دارد. او دروغی است دیو آفریده» (کریستین‌سن، ۲۵۳۵: ۲۸). تمامی پژوهشگران و نویسندگان بر پلیدی و اهریمنی بودن اژدها وفاق دارند. گاهی در ترسیم و توصیف صوری اژدها تفاوت‌هایی قابل

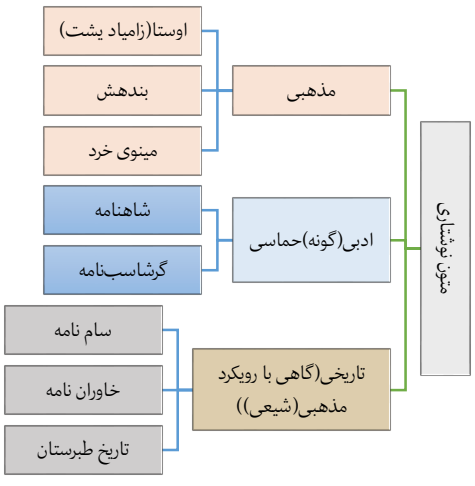
مشاهده است. «ضحاک که دارای سه سر و شش چشم و سه پوزه است [...] بدن او پر از چلپاسه و کژدم و دیگر آفریدگان زیانکار است...بنابراین، کل شخصیت شر منفی است: هدف او خراب کردن و فاسد کردن و بدشکل کردن است» (هینلز، ۱۳۹۸: ۸۳-۸۲). بهار در ترجمه بندهش زیانکاران را به‌گونه‌ای دیگر طبقه‌بندی نموده است. «همه خرفستران[1] سه گونه‌اند: آبی، زمینی و پردار که (ایشان را) خرفستر آبی، خرفستر زمینی و خرفستر پردار خوانند [...] از زمینی‌ها اژدهای بسیار سر و [...] مار و اژدها و اژدهای دو سر و هفت‌سر و [...]» (فَرنَبغ‌دادگی (دادویه)، ۱۳۹۵: ۹۸). گاهی «اژدها» یا «اژدهاک» به معنی گزند رساننده و نیش زننده بوده و برخی معنای واژگانی آن را «بر روی شکم رونده» دانسته‌اند (رستگار فسایی، ۱۳۸۳: ۲۹۰) جمع‌بندی این بخش نشان از آن دارد که به‌طورکلی در اسطوره‌ها و باورهای ایرانی اژدها موجودی پلید، بدسگال و شر است. «اژدها نشانه ددمنشی و دیو خویی است» (کویاجی، ۱۳۸۰: ۲۲۴). به همین سبب پهلوانان نامی ایرانی چون سام یا گرشاسب، فریدون و رستم، گشتاسب، اسفندیار، بهمن، اردشیر بابکان، بهرام گور نبردی با اژدها داشته‌اند. «ایزدانی چون بهرام، تِشتر، آذر، مهر، سروش و حتی خود اهورامزدا، نیز اژدر اوژنند» (سرکاراتی، ۱۳۸۵: ۲۳۷).

اژدرکشی/اژدر اوژنی/اژدهاکشی

در بیشتر اساطیر آریایی، پهلوان در بخشی از زندگی خود با اژدها روبرو می‌شود. بُن و اساس بسیاری از حماسه‌های پهلوانی «اژدهاکشی» یا «اژدر اوژنی» است. به روایت پژوهشگران و صاحب‌نظران روایت‌های متعدد افسانه اژدهاکشی در ایران این‌گونه قابل‌طبقه‌بندی است: ۱. گونه اساطیری، ۲. گونه افسانه‌ای/حماسی، ۳. گونه داستانی یا قصه‌ای، اما نگارنده سعی دارد قالی را به‌مثابه سندی تصویری معرفی کند و به سه رسته فوق، طبقه چهارم را بیفزاید. ۴. گونه تصویری و روایی.

به نظر می‌رسد نه‌تنها بافته‌ها بلکه در طول تاریخ هنرهای تجسمی، آثاری حاوی مضمون «اژدهاکشی قهرمان» بوده است. به‌طورکلی در منابع نوشتاری و تصویری مضمون «اژدهاکشی» الگویی تکرارشونده است. لازم است با رعایت تقدم و تأخر، موردبررسی و مطالعه قرار گیرد. متون نوشتاری به تفکیک رده و موضوع شامل مذهبی، ادبی و تاریخی است (نمودار ۱). منابع تصویری دربردارنده مضمون «اَژدرکشی» متعدد است که به فراخور مقاله تنها به چند نمونه اشاره می‌شود. آثار نگارگری، کاشی‌ها، قالی و مجسمه‌ها را می‌توان در این طبقه قرار داد.

.



نمودار ۱: طبقه‌بندی منابع نوشتاری (مأخذ: نگارنده)

به‌طورکلی در متون مذهبی، حماسی و تاریخی به پهلوانان گوناگونی اشاره شده است که هر یک با موجودی پلید و زیانکار نبرد کرده و رویارو شده‌اند. «[...] مارها و اژدهایان گوناگون ازجمله [...] اژدهای رود کشف که سام آن را

۱. زیانکاران

می‌کشد؛ اژدهای سخنگوی هفت‌خوان رستم؛ اژدهایان کشته‌شده به دست گشتاسب، اسفندیار، اسکندر و بهرام گور؛ کرم هفتواد [...] و اژدهای آدم‌خواری که بهرام چوبین آن را به خواهش همسر خاقان می‌کشد» (خوارزمی، ۱۳۹۶: ۱۷۳). با این مقدمه به شرح مختصری از مهم‌ترین رویارویی‌های پهلوانان با اژدها پرداخته می‌شود.

اژدهاکشی گرشاسب

در متن زامیادیشت روشن و واضح به چگونگی روبرو شدن گرشاسب با اژدها اشاره می‌کند. «[گرشاسب] کسی که اژدر شاخ‌دار را کشت که اسب‌ها را فرومی‌برد، مردمان را فرومی‌برد (آن اژدر) زهرآلود زردرنگ را که از او زهر از شکم، بینی و گردن روان بود[...]» (پورداود، ۱۳۰۹: ۳۳۷) در متن نامبرده سپس اشاره می‌شود که گرشاسب در حال طبخ غذای نیمروز خود و غافل از این‌که دیگ بر پشت اژدها نهاده بود...به رویارویی گرشاسب و اژدها اشاره می‌شود. «او را گرشاسب دلیر کشت. جان از او بگرفت و قوه زندگانی‌اش را نابود ساخت برای شکوه و فرّش [...]» (همان: ۳۳۸) نکته حائز اهمیت، تنوع و گونه‌گونی اژدهایانی است که گرشاسب، آن‌ها را از پای درمی‌آورد. «نخست با سروور[۱]، اژدهای شاخ‌دار، سپس کرشسب تن به نبرد سهمگین دیگری علیه گندرو[۲]ی دیو داد» (کریستین‌سن، ۲۵۳۵: ۲۵) با توجه به محل زندگی گندرو در آب‌ها، اژدهای دیده‌شده در تصاویر قالی از این نوع نیست، زیرا در خشکی ساکن است.

اژدهاکشی سام

به ادعای برخی پژوهشگران و شاهنامه‌پژوهان گرشاسب لقب یا نام خانوادگی سام است. در این صورت، پهلوان «اژدر اوژن» را سام معرفی می‌کنند، « [...] و از سام این سود بود که مار شاخ‌دار و گرگ کبود که پَشَن نیز خوانند و دیو آبی گَندَرو و مرغ کَمَک و دیو بیابانی را بکشت» (مینوی-خرد، ۱۳۹۱: ۴۶). همسان‌سازی سام و گرشاسب در آثار دیگر هم به چشم می‌خورد. «چون در زمان‌های بعدی گرشاسب سام نریمان در تطور تدریجی سنت‌های حماسی ایران پراکندگی شخصیت یافته و به‌صورت سه پهلوان تقریباً مستقل؛ گرشاسب، نریمان و سام درآمده و بیشتر اعمال پهلوانی گرشاسب را در روایات بعدی به سام نسبت داده‌اند، گرز سام جایگزین گرز گرشاسب شده است» (رستگار فسایی، ۱۳۷۹: ۱۷۰) هنگامی‌که رستم دستان، دلاوری‌ها و رشادت‌های خود را ذکر می‌کند به سام می‌پردازد. در ضمن [...شمردن] کارهای شایان نیاکان خود و در ضمن آن، پهلوانی‌های سام نریمان (گرشاسب) را بازمی‌شمرد:

همانا شنیدستی آوای سام

نبُد در زمانه چنو نیکنام

نخستین به طوس اندرون اژدها

که از چنگ او کس نگشتی رها»

(فردوسی، ۱۳۸۲: ۳۴۷)

حتی نتایج برخی پژوهش‌ها منتج به مطالعات واژه‌شناسی شده و اشاره‌کرده‌اند که «sama» لقب گرشاسب در اوستا بوده که همان «سام» است (رستگار فسایی، ۱۳۷۹: ۳۱۶). بازتاب موقعیت مکانی نبرد سام و اژدها در شاهنامه حکیم فردوسی، ناحیه کشف‌رود خراسان ذکرشده است:

«چنان اژدها کو ز رود کشف

برون آمد و مرد گیتی چو کف»

(فردوسی، ۱۳۸۲: ۴۰)

پرداختن به داستان با فرض این‌که قهرمان موجود در تصاویر (۲ و ۴) سام است، به تحلیل نقش‌مایه اژدر اوژنی در دو قالی تصویری شهر خواف کمک می‌کند. اگرچه توصیف اژدهایانی که با سام رویارو شدند و تطبیق آن با اژدهای بافته‌شده در قالی‌ها بسیار اندک بوده و کمترین مرز مشترک را دارد، اما نکته‌ای که توجه را جلب می‌نماید، اشاره به نوع خاص درختان و پوشش گیاهی در داستان است که شباهت بسیاری با اجزای قالی موردپژوهش (تصویر ۹) دارد:

«درختانش سر درکشیده بِسَر

چو خطِّ دبیران یک اندر دگر»

(رستگار فسایی، ۱۳۸۰: ۶۲)

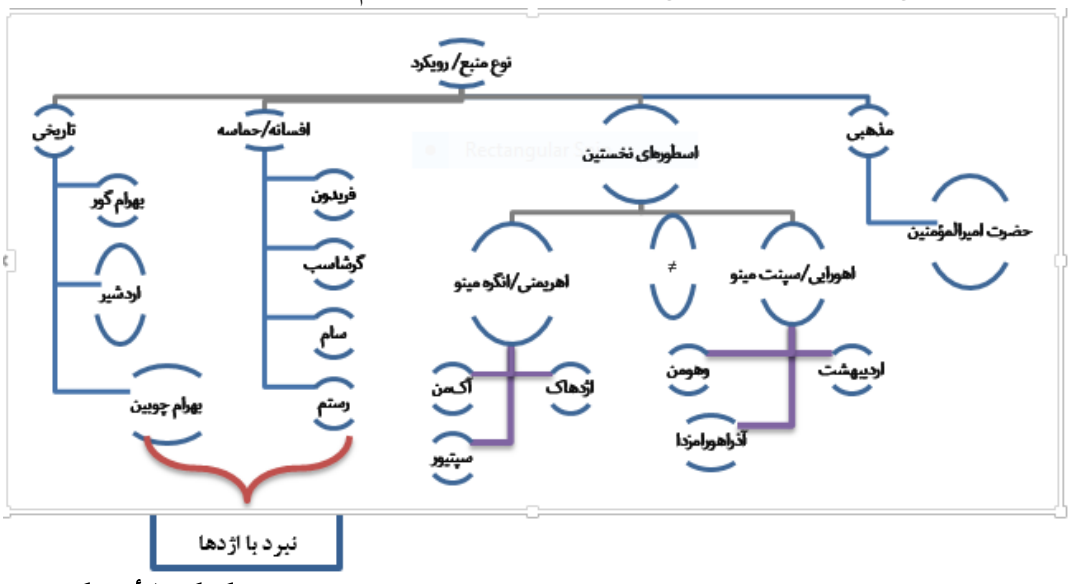
۱. Sruvara: اژدهای زهرآگین و زردفام را که اوبارنده مردمان و اسبان بود و زهرش را به درازای یک نیزه به بالا می‌افشاند.

۲. اهریمنی که در ژرفای آب‌ها زندگی می‌کند.

تصویر ۹-الف و ب. درختان و پوشش گیاهی موجود در تصویر قالی بافته‌شده در شهر خواف، دوره پهلوی دوم

اژدهاکشی فریدون

ازجمله مهم‌ترین شخصیت‌ها و پهلوانان اسطوره‌ای و حماسی ایران، «فریدون» است. نبرد و رؤیایی با اژدها در زندگی فریدون از دو منظر قابل‌مطالعه است. چشم‌انداز نخست، شکست ضحاک یا اژی‌دهاک ماردوش است و رویکرد دوم همانند سایر پهلوانان ایران کشتن اژدهاست. «او را (آبتین) این نیکبختی رسید که او را پسری زاده شد: فریدون، از خاندان توانا، کسی که زد (کُشت) اژدهای سه پ.زه، سه‌کله، شش چشم، هزار چستی، [...] آن بسیار زورمندترین دروغی که اهریمن ساخت بر ضد جهان خاکی از برای مرگ جهان راستی [...]» (رستگار فسایی، ۱۳۸۳: ۲۹۱-۲۹۰) نویسنده منبع نامبرده در کتابی دیگر از اژدرکشی فریدون یاد می‌کند و احترام و جایگاه او را در حماسه‌های ایرانی و هم در منابع هندی یادآور می‌سازد (رستگار فسایی، ۱۳۷۹: ۳۳۹) حال نکته حائز اهمیت، تکثر پهلوانان اژدرکش است. بنا به نظر پژوهشگران و اندیشمندان، نوعی طبقه‌بندی بر مبنای رویکرد منابع می‌توان انجام داد که هر یک بر کدام پهلوان متمرکز شده و بدان پرداخته‌اند. نتایج مطالعه در نمودار ۲ قابل‌مشاهده است. در نمودار دوم مشهود است که رشته مشترک، تقابل و رویارویی خیر و شر اساس بوده و خویشکاری نبرد با اژدها و اهریمن عنصری ثابت بوده و نام قهرمان متغیر است.



نمودار ۲. رویارویی‌های اهورایی و اهریمنی بر مبنای تقابل خیر و شر و مهم‌ترین «اژدر اوژنان» در منابع گوناگون (مأخذ: نگارنده)

اژدرکشی رستم

یکی از اثرگذارترین و درعین‌حال خلاقانه‌ترین بخش‌های شاهنامه، هفت‌خوان رستم است. خوان سوم، کشتن اژدها به دست رستم را بیان می‌دارد. رستم دستان در خواب بود که اسبش رخش او را بیدار نمود و رستم برآشفت و برخاست و اژدها را ندید و بر رخش خشمگین شد. این موضوع سه بار اتفاق افتاد و دفعه سوم، رستم اژدها را دید و با یاری رخش اژدها را از پای درآورد (جنیدی، ۱۳۸۲: ۴۲- ۳۹) به‌این‌ترتیب رستم بر اژدها چیره شد و خوان سوم را پیروزمندانه طی کرد.

اژدرکشی حضرت امیرالمؤمنین (ع)

پس از اسلام، جایگشت قهرمان و پهلوانان باستانی و انتساب خصوصیات آن‌ها بر پیامبران و ائمه مرسوم شد. ابن حسام خوسفی در خاوران نامه به جنگ‌ها و نبردهای حضرت علی(ع) پرداخته است. موضوع برخی از دلاوری‌های حضرت مربوط به کشتن اژدها است. مضمون اَژدرکشی توسط پهلوانان، پادشاهان و قهرمانان ایرانی الگویی تکرارشونده بوده و نگارنده با آوردن تعداد اندکی از آن‌ها تنها سعی در ذکر اهمیت موضوع دارد. پرداختن به «اژدر اوژنان» به‌طور مبسوط، خود پژوهشی کلان می‌خواهد. علاوه بر متون نوشتاری که ارکان فرهنگ ایرانی است، در منابع تصویری نیز استحاله و تزویج عناصر بصری الگوها، نمایان است. منابع تصویری به‌عنوان نوعی دیگر از رسانه، در پرداختن به نقش‌مایه اژدر اوژنی جایگاهی شایان توجه دارد. اگرچه تعداد زیاد منابع دربردارنده نقش‌مایه اژدر اوژنی مانع از تحلیل یکایک آن‌ها است، اما ذکر برخی از آن‌ها در جدول ۲ نشان از حیات یک مایه کهن از دورترین زمان‌ها تا روزگار حاضر دارد، اما تکرار نقش، هرگز به معنای کهنه‌شدگی و پوسیدگی نبوده و مطالعه روند استحاله نقوش گویای وجوه نوآورانه در آثار است. بداعت هنری مانع از انتقال مفاهیم و پیام اصلی نشده و با حفظ محتوا و مظروف، تنها ظرف متحول شده است.

جدول ۲: مصادیقی از منابع تصویری با موضوع رویارویی قهرمان با نیروی شر (اهریمنی) و اژدها (مأخذ: نگارنده)

اثر	دوره	تصویر	توضیحات
کاشی	سلجوقی		کاشی ۱۲ گوش سلجوقی، منقوش به نقش نبرد اژدها و قهرمان
نگاره	مکتب شیراز		نبرد اردشیر و کرم هفتواد که به‌نوعی از موجودات زیانکار به‌حساب می‌آید. نگاره مطابق با سنت‌های مکتب شیراز نقاشی شده است.
نگاره	ایلخانی		نبرد رستم و اژدها
نگاره	صفوی		نبرد قهرمان و اژدها
نگاره	صفوی		نبرد قهرمان و اژدها تصویر شده در عصر صفوی، نکته جالب شباهت لباس رزم قهرمان، به پهلوان موجود در تصاویر قالی‌های موردپژوهش است. همان نکته شبیه شدن به زره و کلاه‌خود تعزیه

نبرد رستم و اژدها (خوان سوم)	قاجار		قالی کهنمویی ازجمله قالی‌های بافته‌شده مجموعه عمواوغلی است که تصویری بوده و هفت‌خوان رستم را به نمایش گذاشته و در موزه فرش تهران نگاهداری می‌شود.
مجسمه میدان حر	پهلوی		درگذشته این تندیس را متعلق به گرشاسب می‌دانستند و بعد به نماد پیروزی خیر بر شر و مبارزه حر ریاحی با نفس اماره تغییر یافت.

در جدول ۲ نمونه‌های اندکی از چند دوره تاریخی آمده است. این موارد هم مواد و مصالح گوناگونی دارند و هم ادوار مختلفی را در بردارد. از کاشی دوره سلجوقی تا مجسمه میدان حر، تمامی آثار گویای یک اشتراک مضمونی از نوع «اژدرکشی» و یا نبرد با «نیروی شر و اهریمنی» است. استمرار الگویی تکرارشونده در منابع تصویری از دوره سلجوقی در آثار نمایان شده در جدول ۲ تا دوره جدید نشان از اهمیت موضوع و گویای استحاله و جایگشت در شخصیت‌ها است.

اهمیت بن‌مایه اژدرکشی، استمرار و تکرار مضمون اژدر اوژنی

پرداختن به اهمیت و درک علت تکرار بن‌مایه «اژدر اوژنی» بسیار موردتوجه اندیشمندان بوده است. ذکر تعدادی از آن‌ها و جمع‌بندی آراء در ذیل آمده است. تبارشناسی نقش از سویی و علت ترسیم خلاقانه چنین ترکیبی از سوی دیگر، دو محور مهم است. برخی نقش‌مایه «اژدهاکشی قهرمان» را کهن‌الگویی ازلی دانسته‌اند. «رویارویی پهلوان و اژدها یک زمینه اساطیری جهانی است، نوعی نمودگار و انموذج ذهنی است، پندار-نگاره‌ای است دیرین که در ژرفای تاریک نفس آدمی زاده می‌شود، می‌میرد تا دوباره زاده شود و چون بت عیار به شکل دگر درآید» (سرکاراتی، ۱۳۸۵: ۲۳۷). مطالعه علل تکرار و استمرار چنین مایه و الگویی نیازمند مطالعات جامع و نظریات بینارشته‌ای است، اما به‌طورکلی پژوهشگران ریشه‌های تکرار مایه کهن اژدر اوژنی را در بستر علوم گوناگونی مانند اسطوره‌شناسی و روانشناسی تحلیل و طبقه‌بندی می‌کنند: ۱. از منظر اسطوره‌شناسی طبیعی، ۲. از منظر اسطوره‌شناسی آیینی، ۳. بینارشته‌ای روانکاوی و اسطوره‌شناسی.

در نگاه نخست، پهلوان یا ایزد اژدر اوژن تجسم افسانه‌ای خورشید بامدادی، طوفان و یا تندر و آذرخش است. اژدها نیز شب یا یخبندان زمستان یا آسمان ابرآلود تعبیر شده است، اما در رویکرد دوم، پهلوان یادگاری از عناصر دراماتیک و نمایشی مراسم و جشن نوروزی است. اژدر اوژنی به اعتقاد برخی پژوهشگران ریشه آیینی دارد. برخی این نقش‌مایه را یادگاری از عناصر دراماتیک و نمایشی مراسم بهاری و جشن‌های نوروزی که خود بازمانده آیینی بسیار کهن از روزگار پیشین است، می‌دانند. (همان) با این اعتقاد که هر اسطوره تغییر یک رسم مذهبی و روایت شفاهی یک آیین است. در این جایگاه اژدها نمادی از خشکسالی و سترونی بوده و اژدر اوژن با کشتن او، جان تازه‌ای به زمین می‌بخشد و سبب باروری آن می‌شود. در نگاه سوم، نبرد و رویارویی قهرمان و اژدها، نمایش و برون تراوی محتوای تاریک نفس ناخودآگاه قومی است. «بدین ترتیب اسطوره رویارویی پهلوان و اژدها می‌تواند تعبیری از تقابل و رویارویی هزاران واقعیت متضاد و دوگانه زندگی و گیتی و ذهن آدمی باشد: تقابل روشنی و تاریکی، سیری و گرسنگی، جوانی و پیری، داد و بیداد، مردمی و ددمنشی، آزادگی و بندگی و بالاخره، شکوهمندترین پهلوانان پهلوان‌ها و مخوف‌ترین اژدهای اژدهایان، یعنی: زندگی و مرگ» (همان: ۲۴۹). جایگشت اسطوره‌ها و تداوم و زنده‌بودن آن‌ها نشان از ضرورت وجودشان دارد. دال بر پیوند محکم آن‌ها با طبیعت است. اسطوره‌ها رسانه‌ای میان تخیل انسان و طبیعت بوده و نقش میانجی دارند. در ادبیات اسطوره‌ای آمده است که براثر چیرگی موجودی مار شکل و اژدها آسا که تجسمی از اهریمن است، زمین و هستی سترون می‌شود، قحطی و خشکسالی برجهان غلبه می‌کند. اژدها از

ریزش باران و رویش گیاهان جلوگیری می‌کند تا داستان به ظهور قهرمانی اژدهاکش ختم می‌شود که موجب باروری و طراوت دوباره هستی می‌شود. «پراپ در مطالعات خود به این نتیجه رسید که در همه داستان‌ها و حکایت‌ها باشخصیت‌های متنوعی روبرو هستیم که کارهای محدودی را انجام می‌دهند و در هر داستان عناصر ثابتی است که در سایر داستان‌ها نیز وجود دارد. پراپ معتقد است نام قهرمان قصه‌ها و صفات آن‌ها تغییر می‌کند اما اعمال و خویشکاری آن‌ها نه» (پراپ، ۱۳۶۸: ۵۳-۵۲).

در جمع‌بندی این بخش نقل‌قولی از نویسنده کتاب سایه‌های شکار شده می‌تواند حق مطلب را ادا کند: «ماندگاری بقایای افسانه گرشاسب/سام در متون پهلوی، شاهنامه، گرشاسب‌نامه، سام‌نامه و غیره، دوام و پایندگی یک سنّت حماسی کهن را در طول مدت بیش از سه هزار سال نشان می‌دهد و بار دیگر این راز شگفت را می‌نمایاند که هر چه به یاری خرد و یا قوّه خیال در ضمیر یا در نهفت تاریکی نفس انسان آفریده می‌شود، جلوه‌ای است از نوعی توان خلاقیت بشری. آنچه از این رهگذر آفریده می‌شود ممکن است باگذشت زمان تغییر یابد، جابجا شود، دگرگونی پذیرد و شیرازه و سامانش بپراکند و حتّی به‌کلی از هم فروپاشد، ولی هرگز نابود نمی‌شود و به عدم نمی‌پیوندد» (سرکاراتی، ۱۳۸۵: ۲۸۰). اصل نخست، پذیرا بودن «تکرار» یک الگوی ثابت است. اصل دوم، معانی نهفته در پوسته بن‌مایه تکرارشونده. تخمین نزدیک به حقیقت فرضی است محال، اما چند دلیل به‌عنوان خویشکاری قهرمان می‌توان نام برد: ۱. دست‌یابی به فَرّ کیانی از اولین رویارویی اهورا و اهریمن، علت منازعه به دست آوردن فَرّ کیانی ذکرشده است. ۲. قهرمان به‌عنوان مؤلفه و به‌جا آورنده مناسک و آیین (قهرمان دوستدار طبیعت و اژدها مخرب محیط). ۳. شجاعت از مهم‌ترین فضایل اخلاقی برای پادشاهان و پهلوانان بوده است. هنگامی‌که قهرمانی در مقابل ترسناک‌ترین موجود پیروز می‌شده، شایسته پاداش بوده است. ۴. نمایشی از تقابل‌های دوگانه «اژدها، نیروی اهریمنی است، به همین جهت پهلوانان خداپرست آن را مانعی در برابر حصول به اندیشه‌های ایزدی خود محسوب می‌دارند و همیشه برای پیروزی بر اژدها، از یزدان یاری می‌خواهند و پس از پیروزی بر آن، سر و تن می‌شویند و دست بر آسمان برمی‌دارند و خدای را سپاس می‌گذارند» (رستگار فسایی، ۱۳۷۹: ۱۳۱). ۵. دانستن نیت هنرمندان، نویسندگان و پردازندگان اعصار گوناگون نسبت به چنین کهن‌الگویی محتمل است، اما نگارنده عقیده دارد استحاله و استمرار نقش‌مایه اژدر اوژنی از دیرباز تاکنون و تغییراتی که به فراخور ادوار مختلف داشته، نشان از نمایش آرزومندی‌های انسان‌ها دارد. انسان‌هایی که بستری تکرارشونده را انتخاب و در ظرف آن تعلقات خود را گنجانده‌اند. شاید اگر هنرمندی در زمان حاضر بخواهد نقش‌مایه اژدر اوژنی را ترسیم کند، قهرمان کره زمین باشد و اژدها آلودگی، فقر، بیماری، پلاستیک وغیره مهم این است که اسطوره راهی برای زنده ماندن می‌یابد. «اسطوره بازگویی یک تصور ذهنی است از رویدادی که در گیتی، یا حداقل در ذهن آدمی همواره اتفاق می‌افتد و خواهد افتاد و تکرار این رویداد هر بار به‌ناچار به تکرار بازگویی آن نیز منجر می‌شود» (سرکاراتی، ۱۳۸۵: ۲۴۷) این تصور ذهنی می‌تواند مضمون نقش‌پردازی یک کاشی باشد و یا روی قالی بافته شود. شاید روی یک تابلوی نقاشی نقش بندد و گاهی در قالب مجسمه ساخته شود. ممکن است پیرنگ داستانی شود و یا موضوع یک پژوهش؛ اما مهم استمرار حیات و زنده‌بودن نقش‌مایه است. نقش‌مایه ادبی در طول تاریخ می‌تواند ما به ازای تصویری پیدا کند و بدین ترتیب امکان حیات آن بیشتر می‌شود. دو قالی بافته‌شده در شهرستان خواف، لباس قهرمان به شکل زره و پوشاک بازیگران تعزیه شده است. الگوی اسطوره‌ای نبرد خیر و شر، در حماسه‌های رستم، اسفندیار، گرشاسب، سام تکرار شده و تا خاوران نامه ابن حسام هم استمرار داشته است. گاهی ظاهر اژدها دچار تغییر و تحول شده، گاهی نام و محل قرارگیری قهرمان و در مواقعی هم میان الگوهای ملی و مذهبی پیوند بصری برقرارشده است. به‌طور مثال در قالی‌های تصویری بافته‌شده در خواف در تصاویر ۲ و ۴ سلاح و ابزار جنگی پهلوان تنها نیزه است، درحالی‌که در متون نوشتاری اشاره‌شده که اژدر اوژنان گرز گاو سر یا گاو چهر داشته‌اند؛ اما در نقش‌مایه قالی اثری از گرز نیست. به‌طورکلی معانی مستخرج از مطالعات استحاله دو قالی تصویری دارای

نقش‌مایه اژدر اوژنی به‌طور موجز در جدول ۳ تدوین‌شده است.

جدول ۳: معانی گوناگون و برخاسته از بن‌مایه کهن اژدهاکشی یا اژدر اوژنی

تحلیل ۱	طلب باران و باران خواهی
تحلیل ۲	جشن نوروز و آمدن بهار
تحلیل ۳	نمایش هر تقابل دوگانه‌ای، تاریکی و روشنی، شب و روز، سرد و گرم وغیره
تحلیل ۴	جهاد اکبر، مبارزه با نفس اماره
تحلیل ۵	دست‌یابی به فَرّ کیانی

نتیجه‌گیری

استحاله آیکونوگرافیک نشان از آن داشت که قالی تصویری عصر پهلوی دوم الگوی قالی دوره حاضر است. به گواهی شاهنامه، محل وقوع داستان اژدر اوژنی سام در خراسان بوده و کتاب‌هایی همچون سام‌نامه مؤید این موضوع است. با تکیه‌بر چنین اسنادی و توجه به منابعی مانند خاوران‌نامه، می‌توان از اهمیت نقش‌مایه اژدر اوژنی در منطقه خراسان بزرگ یاد کرد. به هر ترتیب به نظر می‌رسد پهلوان اژدهاکش موجود در دو قالیچه تصویری، سام باشد، زیرا رستم پیاده با اژدها جنگیده و در دوران تاریخی سام نقش پررنگ‌تری نسبت به سایر اژدر اوژنان داشته است. هر هنرمندی آرزومندی و خواسته‌های خود را در اثر هنری به نمایش می‌گذارد، اما به‌طورکلی در بستر علومی چون اسطوره‌شناسی طبیعی، اسطوره‌شناسی آیینی و مطالعات بینارشته‌ای روانکاوی و اسطوره‌شناسی می‌توان تعابیر گوناگونی از نقش‌مایه اژدر اوژنی داشت: ۱. بیان آرزوهای بافندگانی که همواره از خشکسالی رنج‌برده‌اند. طلب باران را به‌وسیله نقش نمودن قهرمان اژدهاکش تصویر کرده‌اند. اژدها سترون کننده و خشکی‌زا است. کشتن اژدهایی که نماد خشکسالی و ویرانی است و بخشیدن حیات دوباره به طبیعت. ۲. استحاله و جایگشت عناصر نمایشی کهن و نمایانگر جشن نوروز. بدین ترتیب پهلوان اژدر اوژن تجسم خورشید درخشان بوده و بر اژدها که نماد سردی و زمستان است، چیره می‌شود. اژدها قصد فرو بلعیدن ماه و خورشید را داشته و نور را از گیاهان دریغ می‌کند. ۳. اسطوره رویارویی پهلوان و اژدها می‌تواند تعبیری از رویارویی هزاران تقابل دوگانه باشد. مرگ و زندگی، سرما و گرما، خیر و شر، باران و خشکی، زمستان و تابستان، زن و مرد، پیری و جوانی، تاریکی و روشنی وغیره. ۴. تعبیر عرفانی مواجه‌شدن با نفس اماره. در برخی متون مذهبی مبارزه با نفس به‌عنوان جهاد اکبر معرفی‌شده است. جایگشت اسطوره اژدر اوژنی این مفهوم را بیان می‌دارد که با ورود به دوران اسلامی و پررنگ شدن مباحث مذهبی و عرفانی، برخی نگاره‌ها باوجود حفظ قالب، محتوا را به فراخور دوران، معنا نموده‌اند. با این رویکرد، اژدها نماد نفس اماره بوده و پهلوان همان عارف و طالبی است که با نفس خود مبارزه می‌کند. ۵. دست‌یابی به فَرّ کیانی. برخی متون نوشتاری اصیل و مرجع مانند یشت‌ها، رویارویی پهلوان و اژدها را به نخستین مقابله اهورا و اهریمن برای به دست آوردن فَرّ کیانی، ربط داده‌اند. در ادامه فرجام این نبرد نیز پیش‌بینی‌شده و پیروزی اهورا را نوید داده‌اند. ٦. همچنین می‌توان بندهای دیگری بر این قسمت افزود و همچنان رمزگشایی کرد. در هر دوره‌ای موانع رسیدن انسان به آرزوهایش را می‌توان به اژدها تعبیر کرد. شاید بحران آلودگی هوا و مسائل زیست‌محیطی، بلایای طبیعی، مدرنیته، انواع ویروس‌های کشنده و غیره برای انسان معاصر اژدها محسوب شود.

نکته شایان توجه و یکی از اهداف نگارش پژوهش حاضر، شناخت اهمیت یکی از وجوه مطالعات آیکونوگرافیک، استحاله، است. استحاله بن‌مایه اژدر اوژنی نشان از استمرار یک کهن‌الگو از دورترین زمان تاکنون دارد. این موضوع بر اهمیت نقش‌مایه اژدر اوژنی تأکید دارد. پس به نظر مهم می‌آید که در روان و ضمیر ناخودآگاه هنرمندان بن‌مایه اژدر اوژنی مدام تکرار می‌شود. نقش‌مایه‌های ادبی مانند اژدهاکشی در طول تاریخ توانسته مابه ازای تصویری پیدا کند

و بدین ترتیب امکان حیات آن بیشتر شده است. از طرفی جابجایی و دگرگونی بن‌مایه اژدهاکشی از زمان گذشته به حال، در قالیچه تصویری دوره پهلوی دوم نمایانگر نقاط ثقل است، چراکه اگر وزن کافی نداشته باشد، رغبت تکرار را از بین می‌برد، درحالی‌که به فاصله کوتاهی بار دیگر قالیچه‌ای با همان مضمون و تنها با استحاله جزئی و تغییرات اندک، بافته‌شده است. هدف دیگر این پژوهش، معرفی قالی به عنوان سندی تصویری است. قالیچه‌های دربردارنده نقش‌مایه اژدر اوژنی هم‌نوا با سایر آثار هنری حاوی بن‌مایه نامبرده، بستری برای نمایش یک کهن‌الگو است. قالی در این پژوهش به‌مثابه یک اثر هنری معرفی‌شده است. با تغییر سبک زندگی و تحول جایگاه قالی، در ذهن برخی قالی صرفاً یکی از اشیاء و کالاهای خانه است. مطالعات گوناگون درون‌متنی، برون‌متنی و بینارشته‌ای قالی، این نظر را نقد نموده و اذعان دارد که قالی در طول تاریخ کارکردهای مختلفی داشته است. بافنده خوافی مهارت قالی‌بافی را ماهرانه به یاد داشته و تصویری بودن قالی‌ها دال بر تغییر کارکرد صرف کف‌پوشی است. قالیچه‌های تصویری بافته‌شده در خواف، ریشه‌یابی و مطالعه علت و معلولی حضور بن‌مایه کهن اژدر اوژنی را ممکن می‌سازد. استحاله نقش‌مایه اژدهاکشی و تکرار بن‌مایه‌هایی کهن دال بر استمرار و پیوستگی هویت ملی است. تکرار نقش اژدهاکشی بیان‌کننده تکرار عنصر ثابت مضمون و محتوا بوده و در پاره‌ای بخش‌های فرمی و بصری تغییر و دگرگونی مشهود است.

فهرست منابع

۱. ابراهیمی‌علویجه، مهدی؛ و بیتا شعبان‌پور. (۱۳۹۴). ***قالی در ایلات عشایر ایران***. اصفهان: بامداد امید.

۲. ابن‌البلخی. (۱۳۸۵). ***فارس نامه***. به سعی و اهتمام گای ایسترانج و رینولد آلن نیکلسون. تهران: اساطیر.

۳. بهدانی، مجید؛ و حسین مهرپویا. (۱۳۹۰). «پژوهشی بر موضوع نبرد حضرت علی(ع) با اژدها در چهار نگاره از خاوران-نامه موزه کاخ گلستان». ***نقش‌مایه***. (شماره ۷)، ۴۴-۳۵.

۴. پراپ، ولادیمیر. (۱۳۶۸). ***ریخت‌شناسی پریان***. ترجمه فریدون بدره‌ای. تهران: توس.

۵. پورداود، ابراهیم. (۱۳۰۹). ***ادبیات مزدیسنا (یشت‌ها)؛ قسمتی از کتاب مقدس اوستا***. بمبئی: انجمن زرتشتیان ایرانی.

۶. جنیدی، فریدون. (۱۳۸۲). ***شاهنامه فردوسی (داستان‌های رستم پهلوان)؛ هفت‌خوان رستم***. تهران: بلخ.

۷. حسینی، سید سعید؛ و آناهیتا مقبلی. (۱۳۹۲). «بررسی انواع استحاله آیکونوگرافیک در ۳ نگاره منتخب شاهنامه بایسنقری». ***چیدمان***. (شماره ۳)، ۱۶۵-۱۵۸.

۸. حشمتی‌رضوی، فضل‌الله. (۱۳۸۷). ***از فرش تا عرش (مجموعه مقالات)***. تهران: امیرکبیر.

۹. خوارزمی، حمیدرضا. (۱۳۹۶). ***تکوین و تحول چهره قهرمان در اسطوره‌ها و حماسه ملی ایران***. تهران: اطلاعات.

۱۰. رستگار فسایی، منصور. (۱۳۸۳). ***پیکرگردانی در اساطیر***. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

۱۱. رستگار فسایی، منصور. (۱۳۷۹). ***اژدها در اساطیر ایران***. تهران: توس.

۱۲. رستگار فسایی، منصور. (۱۳۸۰). ***انواع شعر فارسی***. شیراز: نوید شیراز.

۱۳. سرکاراتی، بهمن. (۱۳۸۵). ***سایه‌های شکار شده (گزیده مقالات فارسی)***. تهران: طهوری.

۱۴. عبدی، ناهید. (۱۳۹۰). ***درآمدی بر آیکونولوژی؛ نظریه‌ها و کاربردها***. تهران: سخن.

۱۵. عبدی، ناهید. (۱۳۹۱). «بررسی آیکونوگرافیک از ورای دو شاهنامه بایسنقری و طهماسبی». ***کیمیای هنر***. (شماره ۳)، ۱۱۰-۹۹.

۱۶. عمید، حسن. (۱۳۹۰). ***فرهنگ فارسی عمید***. تهران: امیرکبیر.

۱۷. فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸۴). ***شاهنامه (بر اساس نسخه چاپی مسکو)***. تهران: افکار.

۱۸. فَرنَبغ‌دادگی (دادویه). (۱۳۹۵). ***بندهش***. ترجمه و تصحیح مهرداد بهار. تهران: توس.

۱۹. ***فرهنگ جغرافیایی آبادی‌های کشور جمهوری اسلامی ایران: تایباد***. ج۵۵. تهران: اداره جغرافیایی ارتش.

۲۰. کریستین‌سن، آرتور. (۲۵۳۵). ***آفرینش زیانکار در روایات ایرانی***. ترجمه احمد طباطبایی، تبریز: دانشگاه آذرآبادگان.

۲۱. کویاجی، جهانگیرکوورجی. (۱۳۸۰). ***بنیادهای اسطوره و حماسهٔ ایران: شانزده گفتار در اسطوره‌شناسی و حماسه پژوهی سنجشی***، تهران: آگاه.

۲۲. میرنیا، سید علی. (۱۳۶۹). **پژوهشی در شناخت ایل‌ها و طایفه‌های عشایری خراسان**. مشهد: نسل دانش.

۲۳. مینوی خرد. (۱۳۹۱). ***مینوی خرد***. ترجمه احمد تفضلی. به‌کوشش ژاله آموزگار. تهران: توس.

۲۴. هینلز، جان. (۱۳۹۸). ***شناخت اساطیر ایران***. ترجمه ژاله آموزگار و احمد تفضلی. تهران: چشمه.

25. URL_1:https://rch.ac.ir/article/Details/8847

26. URL_2:https://www.mizanonline.com/fa/news/397075

27. URL_3: https://glk.wikipedia.org/wiki/

هنرهای صناعی خراسان بزرگ
شماره ۳، بهار ۱۴۰۲
No.03 Spring 2023
۸۵-۹۶
تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۸/۰۸ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۲/۱۶

نمادشناسی جنبه‌های عرفانی-اسلامی و ادبی نقش طاووس در سردر بناهای دوره اسلامی و عصر صفویه

➢ **عاطفه صداقتی*:** نویسنده مسئول، استادیار، گروه شهرسازی، دانشکده هنر، دانشگاه بجنورد، بجنورد، ایران
➢ **آزیتا بلالی اسکویی:** دانشیار، گروه معماری، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه هنر اسلامی، تبریز، ایران (A.Oskoyi@tabriziau.ac.ir)
➢ **نسترن کشاورز افشار:** دانشجوی کارشناسی ارشد، گروه معماری اسلامی، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه هنر اسلامی، تبریز، ایران (N.keshavarz@tabriziau.ac.ir)

چکیده

اندیشه‌های اساطیری و سپس حکمی و فلسفی ایرانیان در طول تاریخ بر ساختار هنر و معماری مؤثر بوده و به زبان زیباشناختی ویژه‌ای بدل گشته و بازتاب تطور این اندیشه‌ها و اعتقادات به شیوه‌های گوناگون در صور مختلف هنر ایران، نمود یافته است. نماد، یکی از ابزارهای معرفت و کهن-ترین روش بیان محسوب می‌شود. از نمادهای پرکاربرد که در دوران اسلامی در مظاهر عرفانی، فرهنگی، هنر و ادبیات به صور مختلف دیده می‌شود، طاووس است که پیشینه کاربرد نقش آن در هنر ایران، به دوران پیش از اسلام، بازمی‌گردد. در ارتباط با ماهیت نماد طاووس، این پرسش مطرح می‌گردد که تفسیر به‌کاررفته نقش طاووس از دیدگاه عرفانی-اسلامی و ادبیات ایران چگونه در سردر بناهای صفوی تجلی یافته است؟ این پژوهش برای پاسخ به این سؤال محوری، نقش طاووس را در سردر مسجد امام، مدرسه چهارباغ، کاخ هشت‌بهشت، حرم مطهر رضوی، حرم گوهرشاد و امامزاده هارون ولایت که جملگی از ابنیه صفوی هستند (یا در دورهٔ صفویه دارای تعمیرات بوده‌اند) و پیوند آن با حکمت‌های نظری حاکم بر فضا، طی روندی دوسویه، با توجه به اسناد عینی موجود در بناها به روش استنادی-تفسیری بررسی خواهد کرد. طبق یافته‌ها، عصر صفویه و زنده شدن معانی عرفانی-مذهبی، سبب بروز تأثیرات فرهنگی، بر معماری زمان خود و استفاده از معانی عرفانی ایران، در ساخت ابنیه شد. یافته‌های گردآمده از طریق مقایسه و تحلیل محتوا در ارتباط با نماد و نقش طاووس، از دو دیدگاه ادبی و عرفانی-اسلامی، می‌تواند بیانگر نگرش باطنی به نماد طاووس در بناهای صفوی و تأکید بر ضرورت مبحث امامت در باور شیعه، راهنمایی برای هدایت شوندگان، نابودکننده اهریمن، افزاینده برکت و نعمت و همچنین نماد گستردگی کیهانی ذات، دانست که با مقوله الوهیت پیوند دارد.

واژگان کلیدی: نمادشناسی اسلامی، نمادشناسی عرفانی، بناهای اسلامی، صفوی، نقش طاووس

Abstract

Mythological and then theological and philosophical ideas of Iranians throughout history have been effective on the structure of art and architecture and have become a special aesthetic language and the reflection of the evolution of these ideas and beliefs in various ways has been reflected in various forms of Iranian art. Symbol is one of the tools of knowledge and the oldest method of expression. One of the most widely used symbols in the mystical, cultural, artistic and literary manifestations in the Islamic era is the "Peacock" symbol, whose role in Iranian art dates back to pre-Islamic times. In connection with the nature of this symbol, the question arises as to how the interpretation of the role of the "peacock" from the mystical-Islamic point of view and Iranian literature is manifested in the Safavid buildings? To answer this central question, this study examines the role of the peacock in the front of the Imam Mosque, Chahar Bagh School, Hasht Behesht Palace, the holy shrine of Razavi, the shrine of Goharshad and Haroon Velayat Imam zadeh, which are all Safavid buildings (or had repairs in this period) and its connection with the theoretical wisdoms governing the space, in a two-way process, according to the objective documents in the building will be examined by citation-interpretation method. According to the findings, the Safavid era and the revival of mystical-religious meanings, caused cultural influences on the architecture of its time and the use of mystical meanings in Iran in the construction of buildings. Findings collected through comparison and content analysis in relation to the symbol and role of "peacock", from both literary and mystical-Islamic perspectives, can indicate the Inner attitude to the symbol of the peacock in Safavid buildings and the need for Imamate in the Shiite belief, guidance for the guided, destroyer of the devil, increase blessings and also symbolize the cosmic expansion of nature which is related to the category of divinity. At the same time, the discussion of intuitive mysticism (unity versus duality) and the mystical themes of the perfect man can also be traced and inferred in the implicit meanings of this symbol.

Keywords: Islamic symbolism, mystical symbolism, Islamic buildings, Safavid, peacock role

*نویسنده مسئول مکاتبات: (a.sedaghati@ub.ac.ir)

مقدمه

در حیطه نمادشناسی با نمادهایی وجود دارد که معنایی در ضمیر نهان خویش دارند و با مکان در ارتباط است. اهمیت این موضوع زمانی آشکار می‌شود که یک نماد به‌واسطه قرار گرفتن در مکانی مشخص، معنایی خاص یافته یا اصولاً به دلیل قرار گرفتن در آن مکان، معنادار شده و به نماد تبدیل می‌شود. مذهب به سبب لزوم انتقال تعبیرهای مختلف در بهترین کالبد و ظاهر، یکی از مهم‌ترین پایه‌گذاران و استفاده‌کنندگان از نماد است. کاربرد نمادها که متأثر از ریشه‌ها و باورهای گذشتگان است، طبق چهارچوب ضمنی مورد استفاده قرار می‌گیرد. مطالعه این باورها، حقایق ارزشمندی را در ارتباط با ریشه‌های معرفتی و عرفانی آن آشکار می‌سازد. درعین‌حال، نماد از دیرباز همواره در هنر و معماری کاربرد داشته است که فرهنگ در شکل‌گیری آن بسیار مؤثر بوده است. رابطه بین نماد، ملاحظات عرفانی، فرهنگ، دین و باور رابطه درهم‌تنیده و پایاپایی است که بر دیگری اثرگذار است و هرکدام همانند وزنه‌ای در یکسو از ترازو موجب تقویت دیگری می‌شود. در آثار ادبی مشاهیری همچون فردوسی، عطار، سنایی و غیره، همواره نماد به‌عنوان ابزاری برای بازگویی مفاهیم دینی، اخلاقی، عرفانی، پند و اندرز و روایت‌های قرآنی به نظم کشیده شده است. ورود اسلام به ایران در سده هفتم میلادی منجر به تغییر و تحولاتی در فرهنگ و هنر شد و گرایش به کاربرد نماد برای نیل به بازگویی مفاهیم دینی افزایش یافت.

نماد به‌عنوان ابزاری برای جذب و بازخوانی مسائل دینی، با اهتمام از چهارچوب‌های فرهنگی و باور افراد همواره مورد استفاده در معماری ادوار گذشته بوده است. دوره صفوی دوره طلایی هنر است و در تمامی زمینه‌ها ازجمله معماری، تزیینات، نگارگری، فلسفه هنر و ادبیات آثار فاخر برجا مانده است و این دوره تأثیر عمیقی بر هنر پس از خود برجای نهاد. نقوش به‌کاررفته در تزیینات این دوره از نماد، با ماهیت بیان ادراکی به‌صورت مفاهیم پنهان، بهره برده است که با پایه‌گذاری مذهب تشیع، به اوج رسید. نمونه‌های فاخر و زیبایی از تزیینات دوره صفوی وجود دارد که در آن نماد، ازجمله نماد طاووس در سردر بناهای مذهبی و غیرمذهبی استفاده شده است، به‌نحوی‌که مشابه آن‌ها در کمتر بنایی مشاهده می‌شود. با توجه به اهمیت موضوع می‌توان قرابت معنایی بین مفاهیم پنهان در نماد طاووس و کاربرد آن در سردر بناهای عصر صفویه پیدا نمود. برای دستیابی به این موضوع، نخست باید مفاهیم این نماد در ادبیات ایران، باور دینی، عرفان و اسلام و ابعاد مثبت و منفی آن بررسی شود تا بتوان از علت بهره‌گیری این نماد در سردر بناهای صفویه، آگاهی یافت. در این راستا، با توجه به ماهیت نماد در جنبه‌های عرفانی، فرهنگ، باور و ادیان این پرسش مطرح می‌شود که تفسیر به‌کاررفته نقش طاووس از دیدگاه اسلام و ادبیات ایران، چگونه در سردر بناهای صفوی تجلی یافته است؟ آنچه در پژوهش حاضر موردتوجه قرار دارد، واکاوی مفهوم طاووس از دیدگاه قرآن، متون تفسیری و جنبه‌های عرفانی، ادبیات و هنر اسلامی-عرفانی در کنار بررسی جایگاه نقش نماد طاووس در سر در بناهای دوره صفوی است.

پیشینه پژوهش

در مورد نقش طاووس و تعابیر برگرفته از آن منابع متنوعی اعم از کتاب و مقاله، در زمینه‌های مختلف وجود دارد. ازجمله می‌توان به مقالات باارزشی از خزائی که در یکی از آن‌ها به بررسی نقش طاووس در تزئینات و هنرهای سنتی پرداخته و در دیگری با عنوان *تأویل نقوش نمادین طاووس و سیمرغ در بناهای عصر صفوی* نقش طاووس را بر بناهای عصر صفوی ردگیری کرده است، اشاره نمود. فلاحی‌طوسی در پایان‌نامه خود با عنوان *مطالعه پیشینه تاریخی و اعتقادی نقش طاووس و بازنمود آن در نگاره‌های ایرانی*، پیشینه تاریخی و اعتقادی نقش طاووس را در نگاره‌های ایرانی بررسی کرده است و معتقد است که این نقش‌مایه، در هنر اسلامی مکرر استفاده شده است که در بسیاری از موارد، تنها جنبهٔ تزیینی دارد، اما در آثار دوره صفوی از احیای باورهای کهن درباره طاووس، خبر می‌دهد. شیخی نارانی در مقاله‌ای با عنوان *نشانه‌شناسی پرنده، طاووس* درمی‌یابد که نقش پرنده و توجه به نماد و نشانهٔ آن در تاریخ و ادیان مختلف، حضور چشمگیر داشته است. کریمی‌داور نمادهای شیعی به‌کاررفته در هنر ایران دورهٔ پس از اسلام را در پایان‌نامه خود با عنوان *بررسی نمادهای شیعی در هنر ایران*، مدنظر قرار می‌دهد و زمینه اعتقادی را در پس استفاده از نمادها، در دو حوزه بصری و نوشتاری، تبیین نموده است. افروغ در مقاله‌ای با

عنوان *مضامین و عناصر شیعی در هنر عصر صفوی*، نمادهای شیعی و مذهبی را در هنر قالی‌بافی و نگارگری و فلزکاری دوره صفوی، بررسی کرده است. فرشید نیک و همکاران در مقاله‌ای با عنوان *بازتاب اندیشه‌های ایرانی-اسلامی در هنر ایران*، سیر تطور نماد باروری در صورت‌های مختلف هنری تا عصر صفوی را بررسی نموده‌اند و این‌روند نشانگر آن است که نمادها، ازجمله نماد باروری در صورت-های مختلفی مانند آناهیتا و درخت زندگی نمود یافته است که در هنر عصر صفویه، پیوند عمیق و ترادف معنایی با اندیشه و حکمت اسلامی داشته‌اند. واکاوی مفهوم طاووس از دیدگاه اسلام و ملاحظات عرفانی در کنار توجه به ادبیات ایران و همچنین کاربرد مفاهیم این نقش در بناهای معماری سنتی در عصر صفوی، سبب تمایز این پژوهش از سایر آثار پیشین است.

روش پژوهش

این پژوهش با روش توصیفی-تحلیلی و برحسب اهداف تحقیق مبنی بر روش تحلیل استنادی-تفسیری انجام می-شود. روش تجزیه و تحلیل داده‌ها نیز به‌صورت کیفی انجام شده است. گردآوری داده بر اساس روش توصیفی و بر پایهٔ مطالعات کتابخانه‌ای به این صورت است که: نقش طاووس در سر در بناهای صفوی، از طریق بررسی تصاویر و پیوند آن‌ها با حکمت‌های نظری، طی فرآیندی دوسویه و چرخه‌ای، صورت پذیرفته است. بدین ترتیب، موضوع هم در میان اسناد عینی موجود در بنا، مطالعه می‌شود و هم از دیدگاه عرفانی-اسلامی و ادبی به روش استنادی-تفسیری بررسی و تحلیل خواهد شد. به‌منظور شناخت پیشینه تاریخی و اعتقادی نقش طاووس در ایران، ابتدا در دو حوزه ادبیات و دین (با لحاظ جنبه‌های عرفانی-اسلامی) بررسی‌ها، صورت یافته است. بسترهای غنی ادبیات دینی و قومی همانند اسطوره‌ها و آیین‌های دینی ایران، در کنار ابعاد عرفانی که همواره مطرح بوده است، نمادگرایی همراه با تزیین را همواره در اوج نگه داشته است. به همین واسطه، بازتاب اندیشه دینی ایرانیان را در تمام آثارشان ازجمله آثار ادبی، معماری، هنرهای تصویری و صنایع‌دستی به‌روشنی می‌توان مشاهده کرد؛ آنچه در نوشتار حاضر، نیز موردبررسی قرار گرفته است. نمونه مطالعات برحسب اهداف تحقیق و موارد در دسترس محقق، در بناهای صفوی -که اوج استفاده از نماد طاووس در ابنیه مذهبی و غیرمذهبی آن به چشم می‌خورد- و با تأکید بر ٦ بنای حرم مطهر رضوی، مسجد امام، هارون ولایت، هشت‌بهشت، مدرسه چهارباغ و مسجد گوهرشاد انتخاب و سه متغیر اصلی ویژگی‌های بیرون، مفهوم درونی و کلیدواژه تجسمی نماد طاووس، در این بناها مورد بررسی تطبیقی قرار گرفته است.

بحث نظری

نماد یکی از ابزارهای معرفت و کهن‌ترین روش بیان محسوب می‌شود. بالواقع، ابزاری است برای آشکار شدن مفاهیمی که به‌صورت دیگری، قابل‌بیان نیستند (بهرام‌پور، ۹:۱۳۸۸). واژه یا تصویر یک نماد است که در بردارنده چیزی گسترده‌تر از معنای آشکار و مستقیم خود باشد. نماد، دارای جنبه‌ای وسیع‌تر و ناخودآگاه است که هرگز نمی‌توان به‌طور دقیق آن را تعریف و یا به‌طور کامل آن را توصیف کرد (همان: ۱۳). «نماد به چیزی گفته می‌شود که نمی‌تواند به روش دیگر بیان شود» (Stiver, 1996: 122). در هنرهای تجسمی، نماد تأویل بصری از یک موضوع انتزاعی از طریق تبدیل مشخصات پویای آن موضوع به صفات ویژه شکل، رنگ و حرکت و غیره تعریف شده است (پاکباز، ٦٠۴:۱۳۸۱). برخی نمادها بر اساس اصل نسبیت فرهنگی سیر تحول تاریخی خود را در ایران طی کرده و باقی‌مانده‌اند که از میان این دسته از نمادها، می‌توان نمادهای شیعی را نام برد، اما نکته‌ای که در مورد ارتباط دین و هنر وجود دارد این است که «آیین پرستش و تشریفات مذهبی اغلب در یک شکل سمبولیک» برگزار می‌شده است (Rappaport, 2001: 26). زمینه‌های پیدایش نماد، به‌طور خاص، در هنر ایران را می‌توان در دو بستر عمده، بررسی کرد: «آیین‌ها» و «اسطوره ها[1]» بنا به سرشت و ویژگی‌های مشترکشان با نماد، پیوندی ذاتی دارند؛ همان‌گونه که نماد، بر معنایی جز معنای ظاهری دلالت می‌کند، در اسطوره‌ها و آیین‌ها نیز شاهد مفاهیمی

۱. آنچه خیالی و غیر واقعی است و جنبهٔ افسانه‌ای محض دارد.

با لایه‌های پنهان و به دور از درک مستقیم هستیم، به‌طوری‌که همواره، برای ارائه آن‌ها، ملزم به استفاده از نمادها بوده‌ایم. اسطوره‌ها، زمینهٔ مناسبی برای پیدایش و رشد نمادها، محسوب می‌شوند. همان‌گونه که در «فرهنگ اساطیر» عنوان شده است: «اسطوره به‌عنوان جلوه‌ای از فرهنگ، با خلاقیت قومی، رابطه‌ای مستقیم دارد». هنر و اسطوره خاستگاه و هدف یکسان دارند. در ایران، پیشینه اسطوره به هزاره پنج پیش از میلاد مسیح می‌رسد. به گفته یونگ، نمادهای تعالی روح، در قالب حیوانات مختلف، پدیدار می‌شود و «روح» مثالی در شکل حیوانی، متجلی می‌گردد (یونگ، ۳۵۹:۱۳۷۸). از همین روست که در اسطوره‌ها و افسانه‌ها با حیواناتی در نقش منجی و یاری‌دهنده روبه‌رو هستیم. نماد حیوان، نشانگر عنصر مافوق انسانی و فردی است و مضامین و محتوای آن، برگرفته از رسوبات کنش‌های نسل‌های گذشته‌ای است که تأثیر خود را بر نسل بعدی، گذاشته است (یونگ، ۲۷۴:۱۳۹۶).

در همین راستا، طاووس پرنده‌ای است معروف که آن را ابوالحسن، وابوالوشی و صرّاخ و فلیسا، نیز نامند. پرنده‌ای است از پرندگان بلاد عجم، تصغیر آن طویس است بعد از حذف زیادات (عبدالهی، ۶۱۱:۱۳۸۱). کمال‌الدین دمیری در حیوةالحیوان آورده که: این پرنده در میان سایر پرندگان، مانند اسب است بین سایر چهارپایان از حیث ارجمندی و زیبایی. صفات عفت، خودپسندی، تکبر، در «پر» خویش به شگفتی نگریستن، از «دم» خویش، طاق بستن، به‌ویژه هنگامی‌که جفت وی ناظر و متوجه به‌سوی اوست. پیشینه کاربرد نقش طاووس در هنر ایران به دوران پیش از اسلام بازمی‌گردد. طاووس، در آیین کهن، از اهمیت والایی برخوردار بوده که او را با مقولهٔ الوهیت پیوند می‌داده است. این نقش‌مایه در دوران اسلامی، نیز در مظاهر عرفانی و فرهنگی، هنری و ادبیات به صورت‌های مختلف دیده می‌شود. ریشه و اصل نماد طاووس با داستان‌ها و روایات گوناگونی در ارتباط است. «در ادب عرفانی، کنایه از جلوه‌های فریبنده دنیا و گاه ارواح ملکوتی است و گاه کنایه از شهوات است» (سجادی، ۵۵۱:۱۳۷۰). این پرنده، در اصل از شگفتی‌های بهشت ایران برخاسته بود و پرنده بهشت ایرانی خوانده می‌شود (فربود و پورجعفر، ۷۵:۱۳۸۶). طاووس اصولاً به‌واسطه زیبایی پَر و شکوه دُم افراشته‌اش، موردتوجه بوده است، اما ارتباط آن با باورهای دینی و جنبه‌های عرفانی، باعث شده تا علاوه بر ارتباط با بعضی جلوه‌های زیبایی با مفاهیم دیگری نیز، پیوند پیدا کند. آنچه مدنظر این نوشتار قرار دارد.

واکاوی مفهوم طاووس از دیدگاه قرآن و متون تفسیری و جنبه‌های عرفانی

مطالعه جایگاه طاووس در منابع مکتوب اسلامی و در نظر قرار دادن ملاحظات عرفانی، به ما کمک می‌کند تا آگاه شویم از زاویه‌ی دید تعالیم اسلامی- عرفانی که تأثیر بسزایی در شکل‌گیری رویکرد تازه به پدیده‌های کهن دارد، چگونه به طاووس نگریسته می‌شده است. اسم طاووس هرگز در قرآن به‌طور کامل و واضح نیامده است، ولی در آیه ۲۶۰ سوره بقره[1] می‌توان به‌طور ضمنی رد پای آن را دنبال کرد. در تفسیر بخشی از سوره شعرا روایتی از پیامبر وجود دارد که روح‌الامین را جبرئیل با بال‌های لولو گشوده همچون طاووس عنوان نموده‌اند. (مجلسی، ۱۳۵۱: ۱۴/ ۲۱۸). بر اساس متون فالنامه منسوب به امام صادق(ع) و قصص‌الانبیای اسحاق بن نیشابوری[2]، طاووس به دلیل اینکه رابط بین آدم و حوا و شیطان بوده است، همراه آن‌ها از بهشت رانده می‌شود (خزایی، ۶:۱۳۸۶). حضرت علی(ع) در خطبه ۱۶۵[3]،خود در

۱. وَإِذْ قَالَ إِبْرَاهِيمُ رَبِّ أَرِنِي كَيْفَ تُحْيِي الْمَوْتَىٰ قَالَ أَوَلَمْ تُؤْمِنْ قَالَ بَلَىٰ وَلَٰكِنْ لِيَطْمَئِنَّ قَلْبِي قَالَ فَخُذْ أَرْبَعَةً مِنَ الطَّيْرِ فَصُرْهُنَّ إِلَيْكَ ثُمَّ اجْعَلْ عَلَىٰ كُلِّ جَبَلٍ مِنْهُنَّ جُزْءًا ثُمَّ ادْعُهُنَّ يَأْتِينَكَ سَعْيًا وَاعْلَمْ أَنَّ اللَّهَ عَزِيزٌ حَكِيمٌ.

۲. قصص‌الانبیاء، اثر ابو اسحاق ابراهیم بن منصور بن خلف النیشابوری در قرن پنجم هجری قمری به تصحیح حبیب یغمایی به زبان فارسی است.

۳. وَ مِنْ أَعْجَبِهَا خَلْقاً الطَّاوُسُ الَّذِی أَقَامَهُ فِی [أَحْسَنِ] أَحْکَمِ تَعْدِیلٍ وَ نَضَّدَ أَلْوَانَهُ فِی أَحْسَنِ تَنْضِیدٍ بِجَنَاحٍ أَشْرَجَ قَصَبَهُ وَ ذَنَبٍ أَطَالَ مَسْحَبَهُ، إِذَا دَرَجَ إِلَی الْأُنْثَی نَشَرَهُ مِنْ طَیِّهِ وَ سَمَا بِهِ مُطِلًّا عَلَی رَأْسِهِ، کَأَنَّهُ قِلْعُ دَارِیٍ عَنَجَهُ نُوتِیُّهُ، یخْتَالُ بِأَلْوَانِهِ وَ یمِیسُ بِزَیفَانِهِ، یفْضِی کَإِفْضَاءِ الدِّیکَةِ وَ یؤُزُّ بِمَلَاقِحِهِ أَزَّ الْفُحُولِ الْمُعْتَلِمَةِ لِلضِّرَابِ؛ أُحِیلُکَ مِنْ ذَلِکَ عَلَی مُعَایَنَةٍ لَا کَمَنْ یحِیلُ عَلَی ضَعِیفٍ إِسْنَادُهُ؛ وَ لَوْ کَانَ کَزَعْمِ مَنْ یزْعُمُ أَنَّهُ یلْقَحُ بِدَمْعَةٍ تَسْفَحُهَا مَدَامِعُهُ فَتَقِفُ فِی ضَفَّتَی

کتاب نهج‌البلاغه از طاووس به‌عنوان شگفت‌انگیزترین پرندگان در آفرینش یاد می‌کنند و نکته جالب اینکه رنگ پرهای طاووس را با پارچه‌های زیبای پرنقش و نگار و پرده‌های رنگارنگ یمنی مقایسه می‌نمایند و به غرور وی نیز اشاره دارند (نهج‌البلاغه، ۱۳۸۳: ۲۸۲). این پرنده، در اصل از شگفتی‌های بهشت ایران برخاسته بود و پرنده بهشت ایرانی خوانده می‌شود (فربود و پورجعفر، ۷۵:۱۳۸۶). روایت مشهور دیگری از پیامبر وجود دارد که در آن، حضرت مهدی(عج) را طاووس اهل جنت نام نهاده‌اند (مجلسی، ۱۳۷۸: ۱۳/ ۳۱۱). به نظر می‌رسد استفاده از دُم افراشته در نقش طاووس (تصویر ۱)، نشان از نابودکننده اهریمن و افزاینده برکت و نعمت است (درپر، ۱۰۹:۱۳۷۷).

تصویر ۱: طاووس با دُم افراشته (مأخذ: نگارندگان)

داستان هبوط آدم از بهشت که مشهورترین قصص قرآنی محسوب می‌گردد، یکی از تأثیرگذارترین نگرش‌ها را پیرامون طاووس به دست می‌دهد که سرمنشأ بسیاری از اعتقادات بعدی درباره‌ی این پرنده شمرده می‌شود. دهقان (۵۳،۱۳۸۳) بر این باور است که ارتباطاتی میان این تفکر که در آیین زرتشتی برخی طاووس را آفریننده دشمن دانسته‌اند، با این موضوع که در قصص قرآنی درباره نقش طاووس در ماجرای هبوط آدم گفته‌شده است، وجود دارد. طاووس در اسلام، نمادی کیهانی است؛ هنگامی‌که چتر می‌زند، نماد گستردگی کیهانی ذات است. خداوند ذات را، به شکل طاووس فرستاد و در آیینهٔ ماهیت الهی، صورت خود را به او نشان داد (شیخی‌نارانی، ۲۹:۱۳۸۹). از این حیث طاووس، در مضامین عرفانی نیز، جایگاه خاص خود را دارا است. درواقع، طاووس نماد افراد پرنقش و نگاری است که عاشق جان‌باخته صورت و ظاهر خودشان و نماینده قشر خودبینان و مغروران هستند (لعل‌عارفی و شریعتی‌فر، ۱۳۹۷: ۱). طاووس به دلیل نقشی که در قرآن دارد و در برخی آثار ادبی-عرفانی نظیر منطق‌الطیر عطار به آن تصریح شده است، رمزآلود و نمادین است و تا آنجا اوج می‌گیرد که به دلیل غرور و خودشیفتگی از گمراهی مصون نیست و ازنظر ملاحظات عرفانی، از تاریکی‌های راه «سلوک»، رهایی نمی‌یابد.

واکاوی مفهوم طاووس در ادبیات و هنر اسلامی- عرفانی

طاووس در ادبیات ایران ویژگی‌های گوناگونی به خود گرفته و این نتیجه نگاه‌های متنوع فرهنگی است که در طی تاریخ پر فراز و نشیب این سرزمین بر آن افکنده شده است. به‌صورت کلی، می‌توان این ویژگی‌ها را به دو دسته مثبت و منفی، تقسیم‌بندی کرد. برخورداری طاووس از این ویژگی‌ها در فرهنگ ایران هم در آثار دوران اسلامی و هم در نمونه‌های هنری دوران پیش و پس از اسلام از باورهای کهن ایرانیان، سرچشمه گرفته است. در ادبیات، مفهوم طاووس با ویژگی‌های معنایی مثبت و منفی به‌کاررفته است که می‌توان به آن‌ها اشاره کرد:

«در روایات دورهٔ اسلامی که گاه از سرچشمه‌های فرهنگ یهود متأثر است، مار حیوانی زیبا و دارای چهارپا، مانند شتر بود و از خزنهٔ بهشت به شمار می رفت، اما چون با ابلیس در اغوای آدم همکاری کرد و اورا به داخل بهشت نفوذ داد، خداوند به عقوبت اینکار او را از بهشت اخراج کرد» (یاحقی، ۱۳۷۵: ۲۳۱). مولانا نیز در اشعار خود دلیل هبوط آدمی از بهشت را همنشینی با مار عنوان کرده است:

«چو آدمی به یکی شد مار برون ز بهشت/ میان کژدم و ماران تو را امان ز کجا»، «مقام داشت به جنّت صفّی حق آدم/ جدا فتاده ز جنّت که بود مارآمیز» (مولوی، ۱۳۷۵: ۱۲۸).

جُفُونِهِ وَ أَنَّ أُنْثَاهُ تَطْعَمُ ذَلِكَ ثُمَّ تَبِيضُ لَا مِنْ لِقَاحِ فَحْلٍ سِوَى الدَّمْعِ الْمُنْبَجِسِ، لَمَا كَانَ ذَلِكَ بِأَعْجَبَ مِنْ مُطَاعَمَةِ الْغُرَابِ.

مار در بسیاری از فرهنگ‌ها نماد شر دشمنی و نیروهای شیطانی محسوب می‌شود. در شاهنامه به دشمنی طاووس با مار اشاره شده است که طاووس در نقش نابودگر مار (دشمن) ظاهر شده است:

«چنین گفت با رستم اسفندیار/ که بر کین طاووس نر خون مار»، «بریزم نا خوب و ناخوش بود/ نه آیین شاهان سرکش بود» (فردوسی، ۱۳۸۴: ٦/ ۲۸٦-۲۸۵).

طاووس در قالب پرنده بهشتی جزء ویژگی مثبت این نماد در ادبیات به شمار می‌رود که خاقانی در اشعار خود این‌گونه به آن اشاره کرده است:

«بادیه باغ بهشت و بر سر خوان‌های حاج/ پَر طاووس بهشتی را مگس ران دیده‌اند» (خاقانی، ۹۷:۱۳۱٦).

از دیگر ویژگی‌های نیکوی طاووس از دیدگاه ادبی تشبیه طاووس به خورشید است همان‌گونه که منوچهری، خاقانی و ناصرخسرو در اشعار خود سخن به میان آورده‌اند:

«آتش و دود چو دنبال یکی طاووسی/ که بر اندوه به‌طرف دم او قار بود»، «وان شرر گویی طاووس به گرد دم خویش/ لولو خرد فتالیده به منقار بود» (منوچهری، ۲۱۹:۱۳۵٦).

«در آبگون قفس بین طاووس آتشین پر/ کز پر گشان او آفاق بست زیور» (خاقانی، ۱۹۱:۱۳۱٦).

«از کُه مشرق چو طاووس برآید بامداد/ در که مغرب شبانگه خویشتن عنقا کند» (ناصرخسرو، ۱۸۹:۱۳۷۳).

تشبیه طاووس و باغ و درخت از دیدگاه قطران و منوچهری در ادبیات از دیگر معنای مثبت نماد طاووس در متون ادبی است:

«باشد طاووس رنگ و لاله غنچه در او/ همچو منقاری شد از شنگرف و در منقار قار» (قطران، ۴۴۳:۱۳۳۳).

«رفت سرما و بهار آمد چو طاووسی/ به‌سوی سبزه برون آمد هر محبوسی» (منوچهری، ۱۳۵٦: ۱۲۷).

علت بدبینی به طاووس و ویژگی منفی آن مربوط به هبوط آدم از بهشت، به همدستی طاووس با مار و همکاری این دو با ابلیس اشاره شده است که در ادبیات پارسی نیز از آن سخن گفته‌اند. فریدالدین عطار نیشابوری در قرن ششم هجری قمری، در دیوان خود به زیبایی، از زبان طاووس بر این امر اشاره کرده و به آن می‌پردازد:

«یار شد با من به یك جا مار/ تا بیافتادم به خواری از بهشت»، «من نه آن مرغم که در سلطان رسم/ بس بود اینم که در دربان رسم»، «کی بود سیمرغ را پروای من/ بس بود فردوس اعلا جای من» (عطار، ۵۳:۱۳۳۷).

آدم، حوا، ابلیس، گندم، مار و طاووس علاوه بر شکل حقیقی، به‌صورت رمز و نمادین در ادبیات دینی و عرفانی واردشده‌اند: عزیزالدین نسفی[1] در این باب چنین می‌گوید «ای درویش، انسان عالم صغیر است و عقل آدم این عالم است و جسم حواست و هم ابلیس است و شهوت طاووس است و غضب مار و اخلاق نیک بهشت است و اخلاق بد دوزخ و قوت‌های عقل و قوت‌های روح و قوت‌های جسم ملائکه‌اند. ای درویش شیطان دیگر است و ابلیس دیگر است، شیطان طبیعت است و ابلیس وهم است»

«مار و طاووس روی و موی آراست/ عافیت آدم است و دل حواست» (سنایی، ۱۳٦۸: ۳۵۵).

سنایی در این بیت طاووس و مار را منظور ظواهر و تعلقات مادی می‌داند که سبب فریب دل می‌شود و درجایی دیگر سنایی مار و طاووس را نماد خشم و شهوت می‌داند:

«خشم و شهوت مار و طاووس‌اند در ترکیب تو/ نفس را از آن پایمرد دیو را این دستیار» (سنایی، ۱۳۸۳: ۳۲۵).

طاووس در منطق‌الطیر نمادی است برای اهل ظاهر که تکالیف مذهبی را به امید رسیدن به بهشت انجام می‌دهند:

«کی بود سیمرغ را پروای من/ بس بود فردو عالی جای من»، «من ندارم در جهان کار دگر/ تا بهشتم ره دهد باری دگر» (عطار، ۱۳۷۴: ۱۲٦) و نیز گفته‌اند نماد هوای نفسانی است:

«طبع طاووس است وسواست کند/ دم زند تا از مقامات برکند» (سجادی، ۱۳۷۰: ۵۵۱).

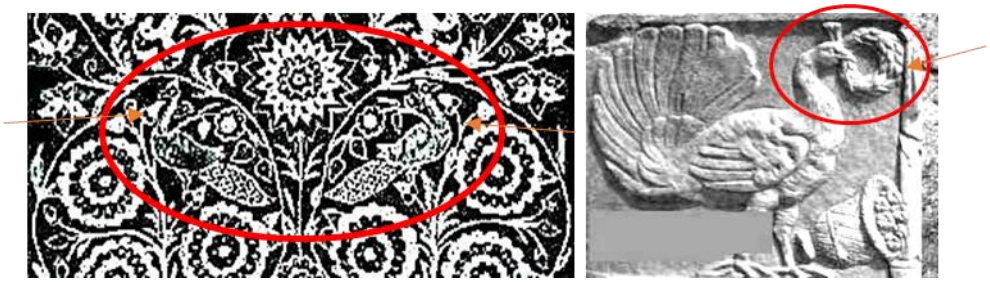
از زمان پیدایش اسلام، سرزمین ایران که مهد یکی از تمدن-های دیرین تاریخ و دارای گنجینه‌ای عظیم از فرهنگ و علم و هنر بود، در سایه جهان‌بینی و اعتقادات الهی اسلام، بستر

---

۱. عبدالعزیز بن محمد نَسَفی معروف به عزیزالدین نسفی از عرفای فارسی‌نویس برجسته سده هفتم هجری قمری.

زایش و پیدایش هنری عظیمی گردید که بعدها از آن به‌عنوان «هنر اسلامی» یاد شد (زنگی، ۱۳۸۴: ۱۱۲-۱۱۱). هنر اسلامی تبلور احساس و بصیرت هنرمند مسلمان است، هنرمند مسلمان، هنر را عبادت و وسیله‌ای برای تقرب به حق‌تعالی می‌کند (اعوانی، ۱۳۷۵: ۳۱۴-۳۱۳). در مضامین و محتوای هنر اسلامی در ارتباط با نماد طاووس، این‌گونه می‌توان گفت که: «این پرنده در باور ایرانی و به‌صورت طاووس‌های ایستاده در دو سوی درخت زندگی (تصویر ۲ (سمت چپ))، مظهر ثنویت و طبیعت دوگانه انسان است و در عقاید اسلامی، دُم آن نماد نفس و چشم آن ملازم چشمه دل است» (کوپر، ۱۳۷۹:۲۵۶). پاسداری طاووس از درخت مقدس به‌صورت غیرمستقیم، موضوع برخورداری از نیروهایی الهی در حفاظت از درخت را نشان می‌دهد یا در صحنه‌هایی که طاووس از فراز درخت به پرواز درآمده است.

درعین‌حال و از جنبه‌ای دیگر، در باورهای قدیمی و اساطیری به اعتقاد پیشینیان، طاووس نابودکننده مار است (تصویر ۲، سمت راست) و از این‌رو آن را عامل حاصلخیزی زمین دانسته‌اند (داور و منصوری، ۱۳۸۵: ۱۱۴). بر همین مبنا، گفته‌شده است که طاووس، نماد «دگردیسی» است، زیرا گمان می‌رود که «زیبایی پَرهایش به خاطر دگردیسی خودبه‌خودی زهری است که طاووس با از بین بردن مار جذب کرده است» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۵:۲۰۶).



تصویر ۲: طاووس و درخت زندگی (سمت چپ) (پوپ و اکرمن، ۱۳۷۸: ۱۰۵۳)- نقش طاووس با مار در دهان (سمت راست)

با بررسی اجمالی کاربرد نماد طاووس در هنر ایرانی-اسلامی می‌توان این‌گونه برداشت کرد که نماد طاووس اغلب با ویژگی معنایی مثبت خود ازجمله پاسداری و محافظت از درخت زندگی، نابودکننده مار که بیانگر نماد شر و نیرویی شیطانی است و همچنین در برخی نقوش برای بیان مفهوم زیبایی، بکار رفته است. با بررسی هنر دوره صفوی نیز می‌توان به این امر دست‌یافت که ویژگی‌های نماد طاووس در سردرهای این دوره در کدام مفهوم خود، مثبت و یا منفی بکار رفته است.

جایگاه نقش طاووس در سردر بناهای دوره صفوی

تمرکز و یکپارچگی سازمان دولت صفوی باعث شد تا جمیع هنرها رونق گرفته و تولیدات فراوانی در تمامی زمینه‌های هنری انجام شود و بدین گونه بود که هنرها در این عصر، ازنظر کمی، رشد چشمگیری یافت (جوادی، ۱۳۸۵:۶). زنده شدن معانی عرفانی-مذهبی در عصر صفویه باعث بروز تأثیرات فرهنگی، بر معماری زمان خود و استفاده از معانی عرفانی ایران در ساخت بناها شد (پرویزی، ۱۳۸۸:۱۰۰). هنر دوره صفوی تأثیر عمیقی بر هنر دوران بعد از خود گذاشته است و از معتبرترین دوره هنر ایران محسوب می‌گردد که بیشترین مشخصه هنر این دوره، استفاده از نقوش تزیینی، است. ماهیت نماد، در قالب بیان ادراکی با مضامین مخفی در این نقوش پیداست. در این دوره معنای تزیینات، تنها به جنبه زیبایی‌شناختی و تجسمی محدود نمی‌شود، بلکه وجهی نمادین هم دارد که اشکال مادی را متعالی کرده است. در این دوره، نقوش تزیینی، تنها در نمای ساختمان‌ها به کار نمی‌رود، زیرا نما به معنای اخص خود وجود ندارد. هر چه فضا وسیع‌تر باشد، اهمیت تزیینات کمتر است و برعکس هرچه سطوح محدودتر باشد، تزیینات عمیق‌تر و رنگ‌ها تیره‌تر هستند. این امر به‌ویژه در سردرها و ایوان‌ها نیز صدق دارد (استیرلن، ۱۳۷۷: ۱۶۰-۱۵۹).

ویژگی سردر بناهای دوره صفوی مبتنی بر نظام کاربرد نقش، هندسه، نشانه‌ها و اعداد است که معماران و استادکاران متفکر این دوره، در این آثار بر جای گذاشته‌اند. در پس ظاهر زیبای آن ظرفیت‌هایی از اندیشه‌های حکیمانه، توصیف و تشبیه مبالغه‌آمیز، هندسه و نظام زیبایی‌شناختی مرتبط با اعداد و مفاهیم «عارفانه» نهفته است. تناسبات معماری «سردر» بر اساس تناسبات اسپرها و پهلوهای سردر، شکل گرفته است که خود بر پایه پیمون‌ها و نظام هندسی به وجود آمده‌اند (پورنادری، ۱۳۸۹: ۱۶۹). ازلحاظ ارتفاع، استحکام و

شیوه‌های معمارانه با تکنیک‌های آجرکاری و گچ‌کاری، به‌طور استادانه‌ای ساخته شده‌اند. نقش‌مایه‌های به‌کاررفته در سردرهای این دوره، به‌روشنی نشان می‌دهد که الگو و خاستگاه اکثر آن‌ها، به دوره ساسانی، برمی‌گردد که در دوران اسلامی با نگرشی جدید، مورد استفاده قرار گرفته است و بر این اساس بینش اسلامی، در قالب ایرانی خود، متجلی شده است (سرفراز، ۱۳۹۱: ۸).

بررسی تزیینات سردر که محل اتصال بنا به شهر محسوب می‌شود، نشان از آن دارد که رایج‌ترین نوع تزیین، در نمود خارجی، تزیینات کاشی‌کاری است. این تزیینات که نسبت به سایر تزیینات ورودی، پرکارتر نیز هستند، عمدتاً با تکنیک‌های معرّق، معقلی و هفت‌رنگ در سطوح گسترده و زغره و دوال در مرز سطوح اجرا شده‌اند. از دیگر تزیینات کارشده در سردر می‌توان به تزیینات آجری و تکنیک خوون-چینی اشاره کرد. با توجه به بررسی‌های به‌عمل‌آمده می‌توان گفت تزیینات آجری، از تزیینات رایج سردر است. تزیینات گچی نیز برخلاف سایر تزیین‌ها، تنها در یک مسجد به‌کاررفته است.

نقش طاووس ازجمله نقوشی است که در تزیینات مساجد و اماکن مذهبی و غیرمذهبی از دوره صفوی حضوری چشمگیر دارد. تنوع کاربرد این نقش‌مایه را می‌توان در قسمت‌های مختلف بناهای صفویه مشاهده نمود. ازجمله قسمت‌های مهم بنا که این نقش در آن بکار رفته است، سردر حرم مطهر رضوی، مسجد امام، امامزاده هارون ولایت، کاخ هشت‌بهشت، مدرسه چهارباغ، مسجد گوهرشاد و غیره است. علل حضور این نقش بر پیشانی ایوان ورودی مساجد، مدارس دینی و غیره در عصر صفویه علاوه بر اینکه طاووس را یک مرغ بهشتی می‌دانند، نمایانگر دربان و راهنمای مردم به مسجد، است. همان‌طور که در اشعار عطار هم اشاره شده است (خزایی، ۱۳۸۶: ۱۱). استفاده از نقش طاووس که در دوره‌ی صفوی به اوج کاربرد خود، رسیده است، در دوران بعد از آن نیز، موردتوجه هنرمندان قرار گرفته است. بنابراین توجه به معانی مذهبی-عرفانی و جنبه‌های نمادین مورد استفاده قرار گرفته است. دو طاووس روبروی هم قرار گرفته‌اند و گلدانی در میان این دو است که گیاهان (به تعبیری درخت زندگی) از درون آن روئیده است؛ این وضعیت، به تعبیری بیانگر طبیعت دوگانه آدمی و مظهر ثنویت است. طاووس ایستاده در سردر را می‌توان نمایانگر منجی و یاری‌ده یا به تعبیری، نمادی از حضور حضرت مهدی(عج) در بهشت، قلمداد کرد. با توجه به باورهای مردم می‌توان علاوه بر عدم توان طاووس برای ورود به بهشت، ترس از حضور ابلیس در دنیای دیگر و راهنمایی تازه درگذشته برای ورود آسان به بهشت را باعث شکل گرفتن این نقش دانست تا مگر شیطان را براند و روح متوفی، آرام در خانه آخرت ساکن شود (زنگنه،۱۳۹۱: ۶۵). جدول ۱، به تشریح یافته‌های پژوهش، به تفکیک نمونه‌های موردبررسی و در قالب مفهوم درونی، ویژگی بیرونی و کلیدواژه تجسمی نقش طاووس در سردر بناهای موردمطالعه، با لحاظ جنبه-های عرفانی-اسلامی و ادبی-هنری، می‌پردازد. آن‌چنان‌که نتایج نشان می‌دهند، نقش و نماد طاووس در سردر مسجد امام، امامزاده هارون ولایت و حرم مطهر رضوی یکسان و با کاربرد مشابه است. در هر سه این نمونه‌ها، «دو طاووس متقارن»، استفاده شده است که نماد طبیعت دوگانهٔ انسان است. به‌عبارت‌دیگر، از جنبه عرفانی، کاربرد این نقش در سردر این بناها، نشان از وحدت ماسوی‌الله با حق و عرفان مبتنی بر وحدت شهود دارد. این در حالی است که دو بنای هشت‌بهشت و مدرسهٔ چهارباغ، نماد طاووس به‌صورت «طاووس با دم برافراشته» آورده شده که نشانی از نابودکننده اهریمن، افزاینده برکت و نعمت و به نحوی گستردگی روح هستی است. به عقیده بسیاری از عرفا، انسان کامل به‌منزلهٔ روح هستی است و کاربرد طاووس در سردر این بناها، نشان از مکانی برای پرورش روح انسانی و مضامین مشابه کمال انسانی است. در خاتمه، در سردر مسجد گوهرشاد، نماد «طاووس ایستاده» استفاده‌شده که به وجود حضرت مهدی(عج)[1] اشاره دارد و معانی نمایانگر منجی و یاری‌دهنده را در برمی‌گیرد. درعین‌حال، با توجه به روایتی از پیامبر(ص) که

۱. ازجمله روایاتی که از پیامبر(ص) در باب فضیلت‌های حضرت مهدی(عج) از منابع معتبر به یادگار مانده است این روایت است: «مهدی(عج) طاووس اهل بهشت است»/ المَهْدِیُّ طاوُوسُ أَهْلِ الْجَنَّةِ (فیروزی، ۱۴۱۰: ۳۴۳).

در بحارالانوار، حضرت مهدی(عج) به‌عنوان طاووس اهل جنت معرفی شده‌اند (مجلسی، ۱۳۸۴: ۹۱/۵۱). این موضوع در کنار این تشبیه که پر طاووس با دم افراشته تحت لفظ نابودکننده اهریمن و نجات‌دهنده، تلقی می‌شود، به کلید واژهٔ «منجی» برای طاووس ایستاده منتسب به حضرت مهدی برای هدایت آدمی به‌سوی بهشت برین و ممانعت از ورود نیروهای اهریمنی در بهشت، قابل رهنمون است.

جدول ۱: معرفی بناهای صفوی با نقش طاووس (مآخذ: نگارندگان)

تصویر بنا						
شماتیک						
نام بنا	حرم مطهر رضوی	مسجد امام	هارون ولایت	هشت‌بهشت	مدرسه چهارباغ	مسجد گوهرشاد
ویژگی بیرون	دو طاووس متقارن			طاووس با دم برافراشته		طاووس ایستاده
مفهوم درونی	طبیعت دوگانه انسان			نابودکننده اهریمن، افزاینده برکت و نعمت		نمایانگر منجی و یاری‌دهنده
کلیدواژه تجسمی	ثنویت و دوسوگرایی			گستردگی روح هستی		راهنما

نتیجه‌گیری

هنر همواره از بستر تفکری خود برای شکل‌گیری و ادراك متأثر بوده است. از این‌رو، می‌توان این اندیشه را مطرح ساخت که اندیشه‌های اساطیری و سپس حکمی و فلسفی ایرانیان در طول تاریخ بر ساختار هنر و معماری مؤثر بوده و به زبان زیباشناختی ویژه‌ای بدل گشته و بازتاب تطور این اندیشه‌ها و اعتقادات به شیوه‌های گوناگون در صور مختلف هنر ایران نمود یافته است. مرور منابع و دیدگاه‌های مختلف نسبت به نقش طاووس در بناهای دوره اسلامی و عصر صفوی، در ادبیات و متون دینی، نشان‌دهنده مفهوم و نگرش‌های درونی به این نماد است که مانند ذات همگی نمادها در پسِ صورتِ ظاهری خود، حقایقی را بیان می‌کند. برای درک معنا و مفهوم نماد طاووس همچون سایر نمادهای دینی و غیردینی باید از مفاهیم ظاهری عبور کرد و از طریق روش تأویلی به معنا و هسته باطنی آن دست‌یافت. در بررسی‌های ظاهری در بناهای صفویه دریافت می‌شود که نقش و نماد طاووس در بناهای صفوی نگرش باطنی از این نماد را آشکار می‌کند. کلیدواژه‌هایی همچون اعتقاد به ثنویت و ذات دوگانه آدمی، گستردگی روح بر هستی، راهنما و نجات‌دهندهٔ اهل بهشت،

برکت و باروری را به ذهن می‌رساند. درمجموع، قرار گرفتن نماد طاووس بر سردر مساجد و سایر اماکن در عهد صفوی می‌تواند مفاهیم متعددی داشته باشد. این نماد در مبحث امامت و ضرورت امامت در باور شیعه می‌تواند نمایشی از باور به حضور امام مهدی(عج) و تأکیدی بر حضور دائمی آن حضرت باشد. این نماد بیانگر شکلی از داستان خلقت و هبوط حضرت آدم و حوا است که با رانده شدن از بهشت امیدوارانه در پی عفو الهی پشت درهای بسته ایستاده است (گناهکارانِ امیدوار به بخشش خداوند). همچنین طاووس در قالب راهنما و ناجی آدمی برای هدایت به‌سوی بهشت و ممانعت از ورود نیروهای اهریمنی در بهشت و مکان پاک که جایگه صالحین است و شیطان در آنجا راه ندارد (مسجد در این نگرش استعاره‌ای از بهشت است که شیطان بدان راه ندارد و منزلگه صالحین است) و بیانگر نگاه حسرت‌آلود به مؤمنانی است که به‌آسانی وارد مسجد (کنایه از بهشت) می‌شوند. درعین‌حال، بحث عرفان شهودی (وحدت در برابر ثنویت) و مضامین عرفانی انسان کامل نیز در معانی ضمنی این نماد، قابل ردگیری و استنباط است. پیشنهاد پژوهش آتی، بررسی تطبیقی کاربرد نماد طاووس در هنر ایرانی و معماری و شهرسازی دوره‌های اسلامی متفاوت و شناسایی معانی و نمادشناسی نقش نماد طاووس است.

فهرست منابع

۱. اعوانی، غلامرضا. (۱۳۷۵). ***مجموعه مقالات حکمت و هنر معنوی***. تهران: گروس.

۲. استیرلن، هانری. (۱۳۷۷). ***اصفهان تصویر بهشت***ترجمه جمشید ارجمند. تهران.

۳. الیاده، میرچا. (۱۳۹۳). ***تصاویر و نمادها***. ترجمه محمدکاظم مهاجری و محمد رنجبر. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب پارسه.

۴. افروغ، محمد. (۱۳۹۰). «مضامین و عناصر شیعی در هنر عصر صفوی». ***مطالعات ایرانی***. (شماره ۱۰)، ۸-۴۹.

۵. بهرام‌پور، نسرین. (۱۳۸۸). ***بررسی نمادهای مقدس ایرانی در سفال***. تهران: شهرآشوب.

۶. پاکباز، رویین. (۱۳۸۱). ***دایره المعارف هنر***. تهران: فرهنگ معاصر.

۷. پرویزی، الهام. (۱۳۸۸). «معماری ملی از دیدگاه هویت فرهنگی». ***مطالعات ملی***. (شماره ۳)، ۸۱-۱۰۸.

۸. پوپ، آرتر؛ و فیلیس اکرمن. (۱۳۸۷). ***سیری در هنر ایران***. ترجمه نجف دریابندی. تهران: علمی فرهنگی.

۹. پورنادری، حسین. (۱۳۸۹). «واکاوی رمز نهفته در سردر مسجد علی‌قلی آقا». ***معماری و شهرسازی***. (شماره ۶)، ۱۵۵-۱۷۱.

۱۰. جوادی، شهره. (۱۳۸۵). «بررسی جایگاه هنر دوره صفوی». ***باغ نظر***. (شماره ۵)، ۶-۱۸.

۱۱. خاقانی، بدیل بن علی. (۱۳۱۶). ***دیوان حسان العجم افضل‌الدین ابراهیم خاقانی شروانی***. تصحیح علی عبدالرسولی. شرکت چاپ خانه سعادت.

۱۲. خزایی، محمد. (۱۳۸۶). «تأویل نقوش نمادین طاووس و سیمرغ در بناهای عصر صفوی» . ***هنرهای تجسمی***. (شماره ۲۶)، ۲۴-۲۷.

۱۳. داور، ابوالقاسم؛ و الهام منصوری. (۱۳۸۵). ***درآمدی بر اسطوره‌ها و نمادهای ایران و هند در عهد باستان***. تهران: دانشگاه الزهرا(س).

۱۴. درپر، مریم. (۱۳۷۷). «فرهنگ صفات و ویژگی‌های جانوران در کتب برجسته ادبی تا قرن هشتم (ه.ق)». ***پایان‌نامه کارشناسی ارشد***. مشهد: دانشگاه فردوسی.

۱۵. دهقان، مصطفی. (۱۳۸۳). «قطعه‌ای گورانی درباره شیطان». ***نامه ایران باستان***. (شماره ۲). ۴۷-۶۴.

۱۶. زنگنه، پری. (۱۳۹۱). «طاووسخانه نگاهی به نقش طاووس در تاریخ و هنر ایران» ***ایران‌شناسی سرزمین من***. ۶۷-۶۲.

۱۷. زنگی، بهنام. (۱۳۸۴). «تفکر شیعی و تأثیر آن بر جایگاه زن در نقاشی ایران معاصر (در دوره های سیاسی قبل و بعد از انقلاب)». ***بانوان شیعه***. (شماره ۵). ۱۰۵-۱۲۲.

۱۸. سنایی، ابوالمجد مجدود بن آدم. (۱۳۶۸). ***حدیقه الحدیقه و شریعه الطریقه***. تصحیح محمدتقی مدرس رضوی. تهران: دانشگاه تهران.

۱۹. سنایی، ابوالمجد مجدود بن آدم. (۱۳۸۳). ***حدیقه الحدیقه و شریعه الطریقه***. تصحیح محمدتقی مدرس رضوی. تهران: دانشگاه تهران.
۲۰. ستاری، جلال. (۱۳۷۶). ***رمز اندیشه و هنر قدسی***. تهران: مرکز.
۲۱. سجادی، سید جعفر. (۱۳۷۰). ***فرهنگ اصلاحات و تعبیرات عرفانی***. تهران: کتابخانه طهوری.
۲۲. سرفراز، علی‌اکبر و همکاران. (۱۳۹۱). «نقوش سردر جوجیر و تأثیرپذیری آن از هنر ساسانی». ***باغ نظر***. (شماره ۲۲)، ۳-۱۰.
۲۳. شوالیه، ژانو؛ و آلن گربران. (۱۳۸۵). ***فرهنگ نمادها***. ترجمه سودابه فضائلی. تهران: جیحون.
۲۴. شیخی‌نارانی، هانیه. (۱۳۸۹). «نشانه‌شناسی پرنده، طاووس». ***هنرهای تجسمی نقش‌مایه***. (شماره ۵)، ۲۷-۴۲.
۲۵. عطار نیشابوری، فریدالدین محمد. (۱۳۸۱). ***منطق‌الطیر***. تصحیح کاظم دزفولیان. تهران: طلایه.
۲۶. عطار، فریدالدین محمد. (۱۳۷۴). ***منطق‌الطیر***. به‌کوشش سید صادق گوهرین. تهران: علمی و فرهنگی.
۲۷. علی بن ابیطالب(ع). (۱۳۸۳). ***نهج‌البلاغه***. ترجمه علی شیروانی. قم: دارالعلم.
۲۸. علی‌پور، علی. (۱۳۸۴). «طاووس در فرهنگ و ادب پارسی». ***ادبیات و زبان‌ها دانشگاه آزاد اسلامی***. (شماره ۳)، ۲۶۲-۲۸۳.
۲۹. عبدالهی، منیژ. (۱۳۸۱). ***فرهنگ‌نامه جانوران در ادب پارسی***. ج۲. تهران: پژوهنده،.
۳۰. فربود، فریناز؛ و محمدرضا پورجعفر. (۱۳۸۶). «بررسی تطبیقی منسوجات ایران ساسانی و روم شرقی (بیزانس)». ***هنرهای زیبا***. (شماره ۳۱)، ۷۵-۷۶.
۳۱. فردوسی، ابوالقاسم.(۱۳۸۴). ***شاهنامه***. به‌کوشش سعید حمیدیان. تهران: قطره.
۳۲. فرشیدنیک، فرزانه و همکاران. (۱۳۹۲). «بازتاب اندیشه‌های ایرانی-اسلامی در هنر ایران سیر تطور جلوه‌های باروری در صورت‌های گوناگون هنری تا عصر صفوی». ***زن در فرهنگ و هنر (پژوهش زنان)***. (شماره ۵)، ۱۹۹-۲۱۳.
۳۳. فلاح‌طوسی، هنگامه. (۱۳۸۹). «مطالعه پیشینه تاریخی و اعتقادی نقش طاووس و بازنمود آن در نگاره‌های ایرانی». ***پایان‌نامه کارشناسی ارشد***. اصفهان: دانشگاه هنر.
۳۴. فیروزی، سید مرتضی. (۱۴۱۰ق). ***فضائل الخمسة من الصحاح الستة***. ج۳. اسلامیه.
۳۵. قطران، ابومنصور. (۱۳۳۳). ***دیوان حکیم قطران تبریزی***. به اهتمام محمد نخجوانی. بی‌جا: بی‌نا.
۳۶. کریمی‌داور، هانیه. (۱۳۹۳). «بررسی نمادهای شیعی در هنر ایران»، ***پایان‌نامه کارشناسی ارشد***. دانشگاه محقق اردبیلی.
۳۷. کوپر، جی.سی. (۱۳۷۹). ***فرهنگ مصور نمادهای سنتی***. ترجمه ملیحه کرباسیان. تهران: فرشاد.
۳۸. لعل‌عارفی، حسین؛ و سید علی‌اکبر شریعتی‌فر. (۱۳۹۷). ***جایگاه اجتماعی-عرفانی طاووس در منظومهٔ منطق‌الطیر عطار***. دومین همایش بین‌المللی زبان و ادبیات فارسی. همدان.
۳۹. ناصرخسرو. (۱۳۷۳). ***دیوان ناصرخسرو***. تنظیم جهانگیر منصور. تهران: نگاه.
۴۰. مولوی، جلال‌الدن محمد. (۱۳۷۵). ***کلیات دیوان شمس***. به‌کوشش بدیع‌الزمان فروزانفر. تهران: راد.
۴۱. منوچهری، احمد بن قوص. (۱۳۵۶). ***دیوان منوچهر دامغانی***. به‌کوشش محمود دبیر سیاقی. تهران: زوار.
۴۲. مجلسی، محمدباقر. (۱۳۵۱). ***آسمان و جهان جلد چهاردهم بحارالانوار***. ترجمه محمدباقر کمره‌ای. تهران: دارالکتب اسلامیه.
۴۳. مجلسی، محمدباقر. (۱۳۷۸). ***مهدی موعود جلد سیزدهم بحارالانوار***. ترجمه علی دوانی. تهران: دارالکتب اسلامیه.
۴۴. مجلسی، محمدباقر. (۱۳۸۴). ***بحارالانوار***، ج۵۱. تهران: کتابچی.
۴۵. وندشعاری، علی؛ و احمد نادعلیان. (۱۳۸۵). «تجلی عرفان در قالی‌های عصر صفوی» ***نگره***. (شماره ۳-۲)، ۵۵-۶۵.
۴۶. یونگ، کارل‌گوستاو. (۱۳۷۸). ***انسان و سمبل‌هایش***. چ ۲. ترجمه محمود سلطانیه. تهران: جامی.

۴۷. یونگ، کارل‌گوستاو. (۱۳۹۶). ***ناخودآگاه جمعی و کهن‌الگو***. ترجمه فرناز گنجی و محمدباقر اسماعیل‌پور. تهران: جامی.

۴۸. یاحقی، محمدجعفر. (۱۳۷۵). ***فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی***. تهران: سروش.

49. Stiver, D. (1996). ***The Philosophy Of Religious Language, Sign, Symbols and Story***. Blackwell.

Rappaport, Roy. A. (2001). ***Ritual and Religion in the Making Of Humanity***. Cambridge University.