





هنرهای صناعی خراسان بزرگ

سال سوم، شماره ۱۰، تابستان ۱۴۰۴

نشریه هنرهای صناعی خراسان بزرگ دارای شماره پروانه ۸۷۵۳۷ از وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی می‌باشد و بر اساس آیین‌نامه نشریات علمی مصوب ۱۳۹۸/۰۲/۰۹ وزارت علوم، تحقیقات و فناوری، در ارزیابی سال ۱۴۰۳ مجوز معتبر علمی پژوهشی را با رتبه «ج» اخذ نموده است.

صاحب امتیاز: دانشگاه بین‌المللی امام رضا(ع)

مدیر مسئول: دکتر علیرضا شیخی؛ دانشیار گروه صنایع دستی، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران.

سر دبیر: دکتر احمد صالحی کاخکی؛ استاد گروه مرمت، دانشکده حفاظت و مرمت، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.

مشاور عالی مدیرمسئول در امور بین‌الملل: دکتر ابراهیم داوودی شریف‌آباد

اعضای هیئت تحریریه (به ترتیب حروف الفبا)

- دکتر محمدتقی آشوری؛ استاد گروه پژوهش هنر، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران.
- دکتر ژاله آموزگار یگانه؛ استاد گروه شهرسازی و معماری، دانشکده هنر و معماری اسلامی، دانشگاه بین‌المللی امام رضا (ع)، مشهد، ایران.
- دکتر رقیه بهزادی؛ استاد گروه شهرسازی و معماری، دانشکده هنر و معماری اسلامی، دانشگاه بین‌المللی امام رضا (ع)، مشهد، ایران.
- دکتر حسنی پورمند؛ دانشیار گروه شهرسازی و معماری، دانشکده هنر و معماری اسلامی، دانشگاه بین‌المللی امام رضا (ع)، مشهد، ایران.
- دکتر صمد سامانیان؛ استاد گروه صنایع دستی، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
- دکتر علیرضا شیخی؛ دانشیار گروه صنایع دستی، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران.
- دکتر احد نژاد ابراهیمی؛ استاد گروه شهرسازی و معماری، دانشکده هنر و معماری اسلامی، دانشگاه تبریز، تبریز، ایران.
- دکتر علی وندشعاری؛ دانشیار گروه فرش، دانشکده فرش، دانشگاه تبریز، تبریز، ایران.

اعضای هیئت تحریریه بین‌المللی

- دکتر برنارد اوکین؛ استاد گروه تمدن‌های عربی و اسلامی، دانشکده مطالعات تاریخی، دانشگاه آمریکایی قاهره، قاهره، مصر.
- دکتر کریستوفر وارنر؛ استاد گروه کرسی مطالعات ایران، دانشکده مطالعات انسانی و فرهنگی، دانشگاه بامبرگ، بامبرگ، آلمان.

گروه اجرایی نشریه

- **دبیر اجرایی:** دکتر قدیر صیامی
- **کارشناس نشریه:** ملیحه صلاحی
- **صفحه‌آرا:** زهرا شجاعی
- **ویراستار ادبی فارسی:** مصطفی لعل شاطری
- **ویراستار لاتین:** خدیجه اندیشه
- **طراح جلد:** امیر فرید
- **امور اجرایی و ناظر چاپ:** مرکز انتشارات کتب و نشریات علمی
- **ناشر:** دانشگاه بین‌المللی امام رضا(ع)

نشانی: مشهد مقدس، میدان فلسطین، بلوار شهید منتظری، بین منتظری ۵ و ۷، دانشگاه بین‌المللی امام رضا(ع)

صندوق پستی: ۹۱۷۳۵-۵۵۳

تلفن: (۰۵۱۲۲۰۵) ۳۸۰۴۱-۰۵۱

آدرس اینترنتی: <https://hgj.imamreza.ac.ir>

پست الکترونیک: Kaj@imamreza.ac.ir

این نشریه در پایگاه‌های زیر نمایه می‌شود:

ISC, Google Scholar, Internet Archive, Magiran, Noormags, Civilica

این نشریه به تعداد چهار شماره در سال و به صورت آنلاین به آدرس <https://hgj.imamreza.ac.ir> منتشر می‌شود.

۱	کنش‌های روایی تثبیت قدرت در گلدان مخروطی جیرفت گیتا مصباح
۲۱	همنشینی نقوش متباین در قاب‌های تزئینی گنبد الله‌وردی خان: خوانشی بر اساس دیدگاه‌های دریدا درباره تقابل‌های دوگانه مهران گلستان، داوود رنجبران، الهه علی زاده
۳۷	بررسی و مطالعه نقش اساطیری درخت زندگی در قالی‌های قشقایی احد روان‌جو، راضیه قانندی باردهئی
۵۳	بازخوانی نگاره گذر سیاوش از آتش بر پایه رویکرد بینامتنی و دلالت‌های آن در آموزش هنر جواد نکونام، بهمن نامور مطلق
۸۱	تحلیل موضوعی و معنایی نقش مایه آهو در دیوارنگاره‌های ابنیه مذهبی عصر قاجار (بر اساس رویکرد شمایل‌نگاری پانوفسکی) عطیه یوزباشی، الهه پنجه‌باشی
۹۹	بررسی مراتب نور و رنگ در آراء عرفای مسلمان و نقاشی ایرانی (مورد مطالعاتی: نسخه معراج‌نامه میرحیدر، ۸۴۰ ه. ق) رضا پورزرین



Research article

Narrative Actions of Power Consolidation in the Jiroft Conical Vase

Gita Mesbah  (a)

a. Assistant Professor, Department of Painting, Shiraz University of Art, Shiraz, Iran (g_mesbah@shirazartu.ac.ir)

Keywords

Jiroft, Conical vase, Semio-semantics, Greimas, Semiotic square

Citation

Mesbah, Gita. (2025). Narrative Actions of Power Consolidation in the Jiroft Conical Vase. *Greater Khorasan Handicrafts*, 3(10), 1-20.



Use your device to scan and read articles online

Abstract

Greater Khorasan, also called the "Cultural Road" or the "Chlorite Road" in the third millennium BC, was not only the way for the passage of lapis lazuli, turquoise, and chlorite between Jiroft, Central Asia, and Mesopotamia, but was also considered a factor in the transmission of style, artistic content, and common symbolic concepts between these civilizations. The representation of the human as an active agent—engaged in struggle or portrayed as a hero—has long been observed across cultures worldwide as a means of expressing structures of power. The consolidation of human power aligns with primordial archetypes of humanity. In the discovered artifacts of the Jiroft civilization, dominant motifs frequently depict humans engaged in combat. The central issue of this study is to analyze the structure of power as represented in a selected Jiroft artifact, aiming to demonstrate how power is attained and consolidated by the human figure through visual composition. This research, through the purposeful selection of a conical vase from Jiroft, employs a documentary approach and content analysis method, utilizing Greimas's semiotic square as an analytical tool. It examines the complex structure of the artwork by identifying surface-level binaries (top/bottom) and deep-level binaries (power/weakness), extracting the narrative actions embedded in the composition, and subsequently analyzing the temporal relationships within the narrative. It is understood that the artist, fully aware of the visual characteristics and compositional structure, has successfully aligned abstract concepts related to power with the visual framework of the composition. Both the surface structure and deep structure of the artwork have been employed to articulate the dynamics of power. The consolidation of power is synchronized with the narrative actions of the artwork and is achieved through its visual structure (composition) and formal design. The semantic square model reveals that the consolidation of power in the human figure occurs through a process involving the overcoming of weakness and the transition through the intermediate position of non-weakness. The images possess a narrative structure in which the sequence of events, narrative time, and visual representation are aligned to express the theme of human power. The artist, guided by the form and compositional structure, has designated a beginning and an end point for the narrative. This narrative framework reflects both a time preceding the depicted moment and the internal progression of the story itself.

DOI: <https://doi.org/10.22034/hgj.2025.546769.1048>



URL: https://hgj.imamreza.ac.ir/article_238520.html



©Authors retain the copyright and full publishing rights.

Introduction

Greater Khorasan, also called the "Cultural Road" or the "Chlorite Road" in the third millennium BC, was not only the way for the passage of lapis lazuli, turquoise, and chlorite between Jiroft, Central Asia, and Mesopotamia, but was also considered a factor in the transmission of style, artistic content, and common symbolic concepts between these civilizations. The representation of humans as active agents, engaged in struggle, or as heroic figures has long been observed across the world as a means of expressing power structures. The consolidation of human power aligns with primordial human archetypes. In the discovered artifacts of the Jiroft civilization, dominant motifs of humans engaged in combat are also observed. In these images, the artist, by juxtaposing substance and meaning, sometimes goes beyond mere illustration and strives to evoke a distinct perception—particularly of the active human agent—in the viewer's mind. The theme of the heroic or combative human, in mythological analyses rooted in primordial archetypes, has consistently regarded the concept of power as inherently belonging to humankind. In depictions of battle scenes, the triumph of humans over various animals serves as a reminder that such natural portrayals may carry meanings beyond their surface expression. The aim of this research is to elucidate the structure of power represented on a specific artifact discovered in Jiroft. While it shares similarities with other regional motifs, it exhibits a more complex and composite structure. In this context, the study seeks to demonstrate how humans attain and consolidate power—going beyond symbolic and mythological interpretations. This semantic process, through the interpretation of binaries, oppositions, and relationships, seeks to answer the following questions: How can the semantic and structural system present in the image depicted on the conical Jiroft vase explain and consolidate the concept of power? How do the structures within the image generate meaning through signs? And what role does the visual composition of the artifact play in conveying its narrative?

Materials / Methods

This research employs a descriptive-analytical method and document-based data collection,

utilizing Greimas's semiotic square to conduct a semio-semantics reading of a purposefully selected artifact from Jiroft's chlorite stone vessels. The conical vase features a complex composite structure depicting a human combat scene. Initially, the visual structure of the artifact is analyzed and aligned with its semantic framework to extract how meaning is produced and stabilized through relationships between semantic poles. Subsequently, the temporal relationships within the artifact's narrative are examined to assess their influence on the semantic dynamics.

Discussion and Findings

In the analysis of the Jiroft conical vase based on Greimas' semiotic square, the compositional structure of the vase was first examined, revealing two distinct approaches employed by the artist to enter the depicted narrative. One path begins at the top of the vase, leading toward the faces of the bulls and the human engaged in battle with two snakes, ultimately guiding the viewer's gaze to the opposite side of the vase, toward the human figure depicted at its upper section. The second path begins at the lower part of the vase, on the opposite side, guiding the viewer's gaze from the tails of the bulls toward their faces, continuing in a manner similar to the first path. Subsequently, within the surface layer of the artwork, the binary of top/bottom—aligned with the vase's compositional structure—is identified. All represented objects in the composition, including the human figure, snakes, bulls at the base, snakes in the middle section, the human at the top of the vase holding snakes, as well as the moon and star, are analyzed and interpreted based on this binary and the semantic actions embedded in the surface structure. This surface structure, through the semantic actions of struggle, dominance, and defeat, ultimately leads to the most significant semantic binary in the underlying layer of the artwork: power versus weakness. This binary, aligned with the spatial positioning of top and bottom within the artwork, establishes a semantic process in which various depicted objects transition through different states—power, non-power, non-weakness, and weakness. Through a temporally sequenced narrative grounded in the compositional structure, the artwork not only presents a story that begins in a primordial

time but also illustrates the progression and consolidation of power over humanity.

Conclusions

Given the importance of the cultural road of Greater Khorasan, known as the "Chlorite Road," in transmitting artistic concepts and themes between Central Asia, the Jiroft and Mesopotamian civilizations, especially the appearance of soapstone vessels with motifs based on the bipolarity of life and death, it is essential to understand these themes and narratives in depth. This study, through the application of the semiotic square, reveals that the artist skillfully utilized the surface of a conical vase to convey a profound narrative: the assertion of absolute human power and the triumph over all forces. Accordingly, it was observed that the conical visual form of the vase was utilized not only to convey the narrative but also to articulate the concept of power. Based on the analytical model of the semiotic square, it can be concluded that the surface structure and deep structure of the artwork—containing the binaries of top/bottom and power/weakness—are aligned. The placement of the concept of weakness at the lower part of the vessel corresponds with the evocation of power, a notion that is represented by the artist through both the compositional structure and the upward form of the conical vase. He positioned the defeated strong bulls and the entire combat scene at the lower part of the vase—the widest section—and, by depicting signs of non-weakness, namely the vanquished elements (bulls and snakes), emphasized the significance of the power attained by the human figure. This means that within the depicted narrative, the semantic action of struggle does not position the human figure as possessing absolute

power—just as the other objects are not portrayed in a state of absolute weakness. Rather, through a narrative and semantic process, the human attains power, and this meaning becomes firmly established upon him. In line with the semantic square of power/weakness, it was observed that although the ultimate goal is to convey the concept of human power, the artist skillfully illustrates the evolutionary process of attaining power, overcoming weakness, and the relativity of both concepts through the shifting positions of the depicted objects. On the other hand, by placing the human figure at the top and narrow section of the vessel, the artist not only enhances its visual appeal but also positions the figure along the vertical axis and the vessel's symmetry—directly above the snakes—in a way that bestows absolute power upon him, making this dominance immediately evident at first glance. An important point in the depiction of elements is that, despite portraying the undeniable power of the human figure, the artist does not neglect narrative representation. By placing two bulls on either side of this axis of power and employing visual signs, the artist invites the viewer to engage with the artwork and follow its unfolding narrative. Thus, by depicting the final moment of the narrative, the artist seemingly guides the viewer back to the beginning of the story. Through the alignment of the linear sequence of semantic units, narrative time, and represented time, a complete and coherent narrative is visually constructed. In this sense, the artist has brought a narrative that began in a time outside the text into the body of the artwork, and through a figurative expression aligned with narrative time, has extended the sequence of events from beyond the text to the final moment of power consolidation.



هنرهای صنعتی خراسان بزرگ

دوره ۳، شماره ۱۰، تابستان ۱۴۰۴

ISC | MSRT | ICI

شاپا الکترونیکی: ۲۷۱۷-۱۶۷۱

شاپا چاپی: ۲۲۵۱-۶۱۳۱

مقاله پژوهشی

کنش‌های روایی تثبیت قدرت در گلدان مخروطی جیرفت

گیتا مصباح (الف)

(الف) استادیار، گروه نقاشی، دانشگاه هنر شیراز، شیراز، ایران (g.mesbah@shirazartu.ac.ir)

چکیده

خراسان بزرگ که در هزاره سوم پ م «شاهراه فرهنگی» و یا «راه کلریت» نیز نامیده می‌شود نه فقط مسیر عبور لاجورد، فیروزه و سنگ کلریت میان جیرفت، آسیای مرکزی و بین‌النهرین بود، بلکه عامل انتقال سبک، مضمون هنری و مفاهیم نمادین مشترک میان این تمدن‌ها تلقی می‌شد. بازنمایی انسان به‌عنوان انسان کنشگر، در حال مبارزه یا انسان-قهرمان، از دیرباز در سراسر جهان با هدف بیان ساختار قدرت مشاهده می‌شود. تثبیت قدرت انسان منطبق با کهن‌الگوهای اولیه بشری است. در آثار مکشوف در تمدن جیرفت نیز نقوش غالب انسان در حال مبارزه مشاهده می‌شوند. مسئله اصلی این پژوهش تبیین ساختار قدرت بازنمایی شده در نمونه‌ای از آثار جیرفت و با هدف اثبات چگونگی رسیدن انسان به قدرت و تثبیت آن از طریق ساختار تصویری است. پژوهش با انتخاب هدفمند یک گلدان مخروطی جیرفت با شیوه اسنادی و روش تحلیل محتوا و ابزار مربع معناشناسی گرمس، ساختار پیچیده را تحلیل و با استفاده از دوقطبی‌های روساخت (بالا/پایین) و ژرف‌ساخت اثر (قدرت/ضعف)، کنش‌های روایی اثر استخراج و سپس روابط زمانی روایت تحلیل می‌شود. دریافت می‌شود که هنرمند سازنده اثر ضمن آگاهی از ویژگی‌های بصری و ساختار ترکیب‌بندی، توانایی انطباق مفاهیم انتزاعی مرتبط با قدرت بر ساختار بصری ترکیب‌بندی را داشته و روساخت و ژرف‌ساخت اثر در راستای بیان ساختار قدرت مورد استفاده قرار گرفته است. تثبیت قدرت هماهنگ با کنش‌های روایی اثر از طریق ساختار بصری (ترکیب‌بندی) و فرم اثر انجام می‌شود. الگوی مربع معنایی نشان می‌دهد که تثبیت قدرت بر انسان از طریق فرآیند و با غلبه بر ضعف و عبور از جایگاه نه-ضعف رخ می‌دهد. تصاویر دارای ساختار روایی بوده و توالی رویدادها، زمان روایی و بازنمایی تصویری منطبق و در راستای بیان مقوله قدرت انسان است. هنرمند بر اساس فرم و ساختار ترکیب‌بندی نقطه آغاز و پایانی را برای روایت در نظر گرفته و این ساختار روایی از زمانی پیش از این روایت و درون روایت بازنمایی می‌شود.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۳/۱۰

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۴/۲۸

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۵/۲۵

تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۶/۲۵

شماره صفحات: ۲۰-۱

واژگان کلیدی

جیرفت، گلدان مخروطی، نشانه-معناشناسی، گرمس، مربع معناشناسی

استناد به مقاله

مصباح، گ. (۱۴۰۴). کنش‌های روایی تثبیت قدرت در گلدان مخروطی جیرفت. *هنرهای صنعتی خراسان بزرگ*، ۳(۱۰)، ۲۰-۱.



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

DOI: <https://doi.org/10.22034/hgj.2025.546769.1048>



URL: https://hgj.imamreza.ac.ir/article_238520.html



© Authors retain the copyright and full publishing rights.

مقدمه

نقوش حکاکی شده بر اشیای سنگی کلریت، به‌ویژه گلدان خفجه (تمدن بین‌النهرین)، بازتاب‌دهنده چرخه نمادین زندگی و مرگ هستند که به‌وضوح در آثار یافت‌شده در منطقه جیرفت نیز دیده می‌شوند. این نقوش شامل صحنه‌هایی از حیوانات شکارچی (شیر، عقرب، کرکس)، موجودات ترکیبی، جریان‌های آب، درختان و انسان‌هایی هستند که در حال مهار یا تعامل با حیوانات‌اند؛ مفاهیمی که ساختاری منسجم و معناشناسانه از جهان طبیعی و فراطبیعی را منتقل می‌کنند. بررسی تطبیقی این نقوش با نمونه‌های مکشوفه از خراسان بزرگ، به‌ویژه در نواحی نیشابور، سبزوار و جاجرم، نشان می‌دهد که این منطقه نه‌تنها در انتقال سبک هنری نقش داشته، بلکه خود یکی از خاستگاه‌های مهم شکل‌گیری چنین مضامین تصویری بوده است. از این‌رو، خراسان بزرگ در هزاره سوم پیش از میلاد به‌درستی «شاهراه فرهنگی»^۱ منطقه تلقی می‌شود؛ مسیری که در منابع باستان‌شناسی با نام‌هایی چون «راه خراسان»^۲، «راه شمالی»^۳، و به‌ویژه «راه کلریت»^۴ شناخته شده است؛ مسیری که نه‌فقط کالاهایی چون لاجورد^۵ و فیروزه^۶ و سنگ کلریت^۷ را میان جیرفت، آسیای مرکزی و بین‌النهرین منتقل می‌کرد، بلکه واسطه‌ی جابه‌جایی سبک‌ها، مضامین هنری و مفاهیم نمادین مشترک در میان این تمدن‌ها بود. (Francfort, 2019, pp. 247-266)

اشیا به‌دست‌آمده از تمدن حوضه هلیل‌رود با دیرینه‌شناسی نیمه اول هزاره سوم قبل از میلاد از جنبه‌های اقتصادی، فرهنگی و هنری حائز اهمیت هستند. نقوش مختلف حک‌شده بر روی این ظروف از نظر فنی، سبک‌شناسی، هنری و تصویری یکدست و هماهنگ و دارای غنای موضوعی، نمادین و تصویرپردازی است (Perrot & Madjidzadeh, 2003, p. 1088). چگونگی بازنمایی نقوش انسانی و حیوانی و چشم‌اندازهای گیاهی، تداعی‌گر صور ذهنی خاصی است که می‌تواند واقعیت یا تضاد با آن را بیان کند. در تصاویر یافت‌شده از اشیا «سنگ صابونی»^۸ جیرفت، هنرمند با قرار دادن ماده و معنا در کنار یکدیگر، گاهی در تصویرسازی فراتر رفته و تلاش می‌نماید ذهنیتی خاص را به‌ویژه از انسان کنشگر در ذهن مخاطب ایجاد کند. موضوع انسان قهرمان و یا انسان مبارز در تحلیل‌های اسطوره‌ای با تکیه بر کهن‌الگوهای اولیه مفهوم قدرت را همواره متعلق به انسان دانسته است. در نمایش صحنه‌های نبرد، غلبه انسان بر انواع حیوانی این نکته را متذکر می‌شود که این نمایش طبیعی می‌تواند معنا یا معانی فراتر از بیان ظاهری داشته باشد که می‌توان از طریق روش‌هایی نظیر

1. Cultural Road
2. Road of Khorasan
3. Northern Road
4. Chlorite Road
5. Lapis lazuli
6. Turquoise
7. Chlorite

۸. سنگ‌های نمادین، تزیینی و تراشیده‌شده، از جمله مهم‌ترین اشیایی هستند که در جیرفت یافت و پیش از این به‌عنوان سنگ صابون Soapstone شناخته می‌شدند. تجزیه و تحلیل ژئوشیمیایی با استفاده از XRF، QXRD و میکروسکوپ نوری نشان می‌دهد که اشیاء کلریتی کاوش‌شده از منطقه جیرفت عمدتاً از رخنمون‌های کلریت استانی مشتق شده‌اند. این معادن دارای نوعی سنگ دگرگونی هستند که در اثر متاسوماتیسم دیناموگرم در امتداد زون فرورانش کوه‌زایی زاگرس تولید می‌شوند. توزیع و ترکیب این آثار نشان می‌دهد که تالک و ترمولیت در داخل نمونه‌ها وجود نداشته است. بنابراین، سنگ صابون گزارش‌شده قبلی از جیرفت باید به‌عنوان کلریت با دو فاز اصلی کلینوکلور و یاقوت کبود بازتعریف شود (Emami, Razani, Alidadi Soleimani & Madjidzadeh, 2017, pp. 194-204).

نشانه-معناشناسی^۱ و مربع معنایی^۲ گرمس از مکتب نشانه‌شناسی پاریس^۳ بررسی و تحلیل شود. هدف این پژوهش تبیین ساختار قدرت بازنمایی شده بر روی یک نمونه از آثار کشف‌شده از جیرفت است که ضمن مشابهت با سایر نقش‌مایه‌های منطقه، دارای ساختاری ترکیبی و پیچیده نسبت به آن‌هاست و در این راستا تلاش می‌کند چگونگی رسیدن انسان به قدرت و تثبیت آن را فراتر از مطالعات نمادگرایانه و اسطوره‌شناختی اثبات نماید. این فرایند معنایی از طریق خوانش دوقطبی‌ها، تقابل‌ها و رابطه‌ها در پی پاسخ به این پرسش‌هاست: نظام معنایی و ساختاری موجود در تصویر بازنمایی شده روی گلدان مخروطی جیرفت، چگونه می‌تواند ساختار قدرت را تبیین و تثبیت نماید؟ ساختارهای موجود در تصویر چگونه به کمک نشانه، معنا می‌سازد؟ ساختار بصری اثر چه نقشی در بیان روایی آن دارد؟

پیشینه پژوهش

مطالعات پیشین مرتبط با پژوهش حاضر را می‌توان به دو گروه اصلی تقسیم کرد. پژوهش‌هایی که به بررسی تصاویر آثار مکشوف جیرفت می‌پردازند و پژوهش‌هایی که از نظر روش‌شناسی با این پژوهش دارای وجه اشتراک هستند. استفاده از مربع معنایی گرمس در مطالعات زبان‌شناسی و بررسی‌های زیبایی‌شناختی متون ادبی بسیار متداول است. اندیشمندانی نظیر هبرت (۲۰۱۲) در کتاب *مقدمه‌ای بر نشانه‌معناشناسی: ابزارهای تحلیل متن و تصویر*، برای مطالعه متون هنری نظیر آثار نقاشی از آن بهره گرفته است. پایدارفرد و همکاران (۲۰۱۹) در مقاله «تحلیل یادگفتمان قرآنی دو نگاره حضرت یوسف^(ع) در زندان و حضرت یونس^(ع) و ماهی از فالنامه شاه‌تهماسبی» با خوانشی مبتنی بر مربع معنایی، به اثبات درک معنا از طریق نشانه‌معناشناسی گفتمانی پرداخته و به استخراج لایه‌های معنایی نگاره‌ها پرداخته‌اند. در مقاله «تحلیل گفتمانی مدل آزمون در دو نگاره رودررویی حضرت موسی^(ع) و ساحران از فالنامه صفویه» پایدارفرد و همکاران (۲۰۱۹) به بررسی گفتمان قدرت الهی با استفاده از این الگو می‌پردازند. سیدرضوی و زاویه (۲۰۱۹)

در مقاله «تحلیل نشانه-معناشناختی سوگ‌نگاره سوگواری پسر در مرگ پدر» با بررسی تقابل‌های دوگانه نظیر مرگ-زندگی، ثابت-متغیر، طبیعت-فرهنگ بیان می‌دارند در پوشش این مقوله‌ها و اتصال معنا به هر قطب آن‌ها، نگاره از بازنمایی صرف متن فراتر می‌رود و همبستگی مردم با عقاید عرفانی را برجسته ساخته تا به دلالت‌های فرهنگی-اجتماعی نزدیک‌تر شود. احمدپناه و جباری (۲۰۱۴) در مقاله «تحلیل نگاره بارگاه کیومرث اثر سلطان محمد بر اساس الگوی کنشی و مربع معناشناسی گرمس» با تکیه بر نظریه تقابل‌های مربع معناشناسی و ارائه الگوی کنشی گرمس چگونگی ظاهرشدن معنی در متن نگاره بارگاه کیومرث از شاهنامه شاه تهماسبی را بررسی و با تحلیل سه زوج تقابلی اساسی فرهنگ و طبیعت، زندگی و مرگ، ثابت و متغیر (سکون و حرکت) ضمن اثبات پیوستگی اجزا در نگاره بیان می‌دارند با آفرینش تضادها و تناقض‌های موجود و تلاش در جهت یکسان‌سازی آن‌ها در راستای پیوند عالم لاهوتی و ناسوتی و بیان مفاهیم عمیق عرفانی گام برداشته شده است.

عباسی (۲۰۱۲) در مقاله «نشانه‌شناسی تصاویر ظروف هنری در جیرفت و طبقه‌بندی آن‌ها»، علاوه بر خوانش نشانه‌شناسانه نقوش روی ظروف جیرفت به بررسی دوقطبی فرهنگ و طبیعت پرداخته و بیان می‌کند انسان برای کنترل حیوانات از قطب طبیعت به قطب نه طبیعت در حرکت است. معنوی‌راد و رزقی‌راد (۲۰۱۸) با مطالعه نقش انسان در ظروف کلریت جیرفت در مقاله «تشریح ویژگی‌های بصری و کیفیات زیبایی‌شناختی انسان کنشگر بر ظروف کلریت جیرفت»، تکرار نقش انسان را حاصل تفکرات خدای‌گونه انسانی، تمامیت‌خواهی بشر و مرتبط با ریشه‌های اعتقادی مشترک دانسته و معتقدند این نقوش برای القا مفاهیمی از انسان-قهرمان و با استفاده از کهن‌الگوهای اولیه بشری از انسان قدرتمند خلق شده که علاوه بر ویژگی‌های فردی نمایش داده‌شده در آثار جیرفت، جهان‌شمول نیز هستند. جعفری دهکردی و همکاران (۲۰۲۱) در مقاله «جستاری بر اصول انتظام بصری در نقوش آثار سنگ صابونی جیرفت»،

1. Semio-semantics

2. Semiotic square

3. Paris School of semiotics

استخراج و چگونگی تأثیرگذاری آن در روابط معنایی بررسی می‌شود.

مبانی نظری

نشانه‌شناسی^۱ را می‌توان به‌طور خلاصه توانایی فطری بشر برای تولید و فهم نشانه‌ها دانست که از دهه ۱۹۶۰م با باستان‌شناسی پیوند یافته است. پروسل می‌گوید، باستان‌شناسی با بهره‌گیری از هر دو سنت نشانه‌شناسی سوسوری و پیرسی امروزه بیشترین تأمل خود را بر مطالعات ساختارگرایانه^۲ و پسا‌ساختارگرا^۳ قرار داده است (Preucel, 2006, pp. 8-14). گاردن سه رویکرد ساختارگرایانه، منطقی و هرمنوتیکی برای نشانه‌شناسی باستان‌شناسانه معرفی می‌کند. او معتقد است که باستان‌شناسی ساختارگرایانه به دنبال یافتن نظام‌های ذهنی است که رفتارهای گروه‌های گذشته را توصیف می‌نماید (Gardin, 1992, pp. 87-104). نشانه‌معناشناسی در جستجوی روابط ساختاری پنهانی است که معنا را تولید می‌کند (SeyedRazavi & Zavieh, 2019, pp. 77-88) که با تکیه بر نظریات زبان‌شناسی مبتنی بر ساختارگرایی اروپایی و بهره‌گیری از تلاش‌های آلژیرداس گرمس در مکتب پاریس، تفکر اصلی رویکرد ساختارگرایی را تجزیه و تحلیل «گفته»، جدا از فرایند شکل‌گیری آن و به‌عنوان ذاتی مستقل می‌داند تا سپس امکان بررسی صحیح فعالیت گفته‌پردازی فراهم آید (Shairi, 2009, pp. 13-14). گرمس مربع معنایی را به‌عنوان ابزاری برای تحلیل کامل‌تر مفاهیم دوگانه معرفی نمود (Greimas, 1987, xiv, p. 49). این الگو را می‌توان هم برای دوقطبی‌هایی که به‌وضوح به هم مرتبط هستند و هم برای مفاهیم انتزاعی به‌کار برد (Chandler, 2022, pp. 124-128). بنا به تعریف کورتز، این مربع را می‌توان گفتار منطقی متضادها دانست (Courtes, 1991, p. 152). این مربع که در دو سطح نحوی (ترکیبی) و معنایی کاربرد دارد، چگونگی تولید معنا را شرح می‌دهد.

مربع معناشناسی گرمس

بیان می‌کنند هنرمند/صنعتگر حوزه هلیل‌رود، شناختی نسبتاً روشن از کار خود به‌مثابه یک اثر هنری داشته و سعی بر ایجاد رابطه بین طرح و زمینه، دورنما، ایجاد تنوع و ایستاگرایی با تکرار پیکره‌ها و عناصر کرده است. ضمن اینکه برخی جنبه‌های ابتدایی و غیر پیشرفته نظیر یکدستی در ابعاد پیکره‌ها، فقدان زنده‌نمایی، بافت و سادگی را می‌توان در آن‌ها مشاهده کرد. چند پژوهش نیز به مطالعه نقوش بر روی ظروف از دیدگاه‌های اسطوره‌ای و نمادشناسانه پرداخته‌اند، گیلانی و فرخ‌فر (۲۰۱۹) در مقاله «تحلیل تطبیقی نقش گیل‌گمش در آثار سنگ صابونی جیرفت و مفرغ‌های لرستان»، نقوش انسانی روی ظروف را به گیل‌گمش نسبت داده و به ریشه‌های مشترک فرهنگی مشترک آن با لرستان اشاره کرده‌اند. رفیع‌فر و ملک (۲۰۱۳) در مقاله «آیکونوگرافی نماد پلنگ و مار در آثار جیرفت» با استفاده از روش آیکونوگرافی به درک معنایی نقوش مار و پلنگ در نظام گسترده‌تر نمادین فرهنگ می‌پردازند. با این حال، پژوهشی یافت نشد که به صورت کامل از این الگو در هر دو سطح معنایی و ترکیبی آن استفاده و تلاش نماید تا ارتباط ساختار بصری یک اثر را با کنش‌های روایی که به‌ویژه مرتبط با ساختار قدرت هستند را بررسی نماید.

روش پژوهش

این پژوهش کیفی و با روش توصیفی-تحلیلی با گردآوری مطالب به شیوه اسنادی موضوع را مورد بررسی قرار داده است. ابزار تحلیل عبارت است از مربع معناشناسی گرمس که جهت خوانش نشانه-معناشناختی نگاره‌های موجود بر ظروف جیرفت استفاده شده است. جامعه آماری شامل ظروف سنگ صابونی جیرفت و انتخاب نمونه هدفمند است. بدین منظور، یک گلدان مخروطی دارای ساختار ترکیبی پیچیده حاوی صحنه مبارزه انسان انتخاب و در ابتدا با تحلیل ساختار بصری اثر و انطباق آن با ساختار معنایی، چگونگی تولید و تثبیت معنا از طریق روابط بین قطب‌های معنایی استخراج و سپس روابط زمانی موجود در روایت اثر

1. Semiotics
2. Structuralistic
3. Poststructural

است. ارتباط نوع دوم از نوع a و نه-a است که در این ارتباط a همواره حاضر و فقط شکل حضور آن است که فرق می‌کند. بر اساس همین دیدگاه مسئله ارتباط «بینامقوله‌ای» مطرح و گرمس را به سوی پایه‌گذاری مربع معناشناسی سوق داد (Shairi, 2009, p. 127). این مربع که به فرم خام نمایش داده شده در نمودار ۱ به تصویر کشیده می‌شود، دارای ۸ دسته عنصر است: ۱. مفهوم (قطب)²، ۲. فرامفهوم (متاترم)³، ۳. روابط بین قطب‌ها⁴، ۴. عمل‌ها (کنش)⁵، ۵. سوژه مشاهده‌کننده و انجام‌دهنده طبقه‌بندی⁶، ۶. ابره‌های دسته‌بندی شده در مربع⁷، ۷. زمان مشاهده⁸، ۸. دگردیسی و یا توالی‌های (در زمان) سوژه‌ها و ابره‌ها⁹. فردریک جیمسون می‌گوید، «کل مکانیسم به‌گونه‌ای است که می‌توان حداقل ۱۰ جایگاه قابل‌دسترسی را از درون تقابل دوتایی معمول بیرون کشید» (in Greimas, 1987, xiv).



نمودار ۱: الگوی بصری مربع معنایی (مأخذ: نگارنده)

(۱) و متضاد آن زندگی (موقعیت ۲)، نفی زندگی (نه-زندگی) (موقعیت ۳) و نفی مرگ (نه-مرگ) (موقعیت ۴). مربع معنایی همچنین حاوی ۶ قطب پیچیده (متاترم)

مربع معناشناسی ابرازی جهت استفاده در تحلیل «دوقطبی‌ها» است که با افزایش تعداد دسته‌های تحلیلی ریشه گرفته از دو قطب متضاد به چهار قطب امکان تحلیل صحیح را فراهم می‌سازد. این مربع به‌گونه‌ای طراحی شده که هم‌زمان شبکه‌ای مفهومی و نیز بازنمایی تصویری آن شبکه باشد (Hébert, 2013, p. 40). «در معناشناسی، دو واژه که با یکدیگر در تضاد باشند، مقوله خوانده می‌شوند [...] به نظر گرمس، در صورتی می‌توان دو واژه را متضاد انگاشت که حضور یکی حضور دیگری را در پی داشته باشد، همان‌طور که فقدان یکی فقدان دیگری را به دنبال دارد» (Shairi, 2009, p. 127). از دیدگاه زبان‌شناسی سنتی مقوله «دوتایی» است. یاکوبسن دو نوع ارتباط برای دوتایی‌ها در نظر می‌گیرد: ارتباط اول از نوع a و نه-a که نتیجه تضادی است که اساس آن حضور و فقدان یکی از تشکیل‌دهندگان دوتایی

دو قطب الف و ب از ابتدا باهم در تضادند و دو قطب نه-الف و نه-ب نفی آن‌ها هستند که در موقعیت‌های ۱ تا ۴ نشسته‌اند، (به‌عنوان مثال یک مقوله مانند مرگ (موقعیت

1. Oppositions
2. Not-a
3. Pole
4. Metaterm
5. Binary Oppositional Relationships
6. Action
7. Observing and acting subject
8. Objects classified in the square
9. Time of observation
10. Metamorphosis and Temporal Sequences of Subjects and Objects

قطبی که در این مربع به کار می‌رود شامل هر دو این روابط است. ۳. فوتنائل عملکرد معنایی مثبت و منفی در موقعیت‌های ۷ و ۸ را رابطه معنایی (دلالت)^۱ یا متمم^۲ بین الف و نه-ب، ب و نه-الف می‌نامد (Fontanille, 2003, p. 60). این بدان معناست که برای حرکت از یک متضاد به متضاد دیگر نمی‌توان مسیری مستقیم را طی نمود، بلکه باید ابتدا مقوله‌ای نقض شود و سپس به متضاد دیگر رسید. روابط تضاد و نفی روابطی دوسویه هستند، در صورتی که رابطه معنایی (دلالت) رابطه‌ای تک‌سویه از نه-ب به سمت الف و از نه-الف به سمت ب است (نمودار ۲).



نمودار ۲: الگوی حرکتی قطب‌های متضاد (مأخذ: نگارنده)

است که با شماره‌های ۵ تا ۱۰ شماره‌گذاری شده‌اند و به ترتیب دارای نام‌های ۵: قطب پیچیده^۱، ۶: قطب خشی^۲، ۷: عملکرد معنایی^۳ مثبت^۴، ۸: عملکرد معنایی منفی^۵ و طرح‌واره‌های ۹ و ۱۰ بدون نام‌گذاری هستند. (به‌عنوان مثال شامل ترکیب قطب‌های مفهومی مانند ترکیب «مرگ+زندگی» (موقعیت ۵)، «نه-مرگ+نه-زندگی» (موقعیت ۶)، «مرگ+نه-زندگی» (موقعیت ۷)، «زندگی+نه-مرگ» (موقعیت ۸)، «مرگ+نه-مرگ» (موقعیت ۹)، «زندگی+نه-زندگی» (موقعیت ۱۰)). روابط موجود در مربع عبارت‌اند از: ۱. رابطه تقابل یا تضاد^۶ بین الف و ب، ۲. نفی^۷ بین الف و نه-الف؛ ب و نه-ب، واژه دو

فلوش می‌گوید مربع معنایی باید یک جهان متجانس را توصیف نماید (Floch, 1985, p. 200)، یعنی تعیین میزان تجانس این جهان به تحلیلگر و تشخیص او از میزان کفایت و نوع تجانس بستگی دارد که با توجه به ابره‌ها مشخص می‌گردد. «بنابراین با تغییر توجه از یک جز به کل، یا از یک بخش به بخش دیگر، دسته‌بندی‌ها می‌توانند تغییر کنند. این دسته‌بندی می‌تواند بسته به این‌که آیا فرد یک دسته از ابره‌ها یا یک ابره خاص را در ذهن دارد تغییر کند» (Hébert, 2009, p. 131).

حرکت‌هایی که از یک موقعیت به موقعیت دیگر شکل می‌گیرند عبارت‌اند از: ۱. سلب^۸ از قطب الف به سمت نه-الف؛ از ب به نه-ب، ۲- تأکید و ایجاب^۹ که حرکت از نه-ب به سمت الف و یا از نه-الف به ب است. «مربع معناساختی با ژرف‌ساخت گفتمان مرتبط است. به بیان دقیق‌تر، می‌توان گفت که تمام ساختار روئینایی گفتمان بر این ژرف‌ساخت که همان نقطه مرکزی گفتمان محسوب می‌شود، استوار است» (Abbasi, 2009, p. 131).

1. Complex Pole

2. Neutral Pole

۳. عملکرد معنایی (deixis) استفاده از کلمات یا عباراتی است که معنای آن‌ها به بافت گوینده، شنونده و زمان و مکان بیان بستگی دارد. به‌عبارت‌دیگر، عملکرد معنایی راهی است که بر مبنای آن زبان به چیزهای موجود در جهان اشاره می‌کند. برای مثال «من»، «اینجا» یا «دیروز» (Online Cambridge Dictionary, 2024)

4. Positive deixis

5. Negative deixis

6. Relationship of Opposition or Contrast

7. Negation

8 Signification

9. Complement

10. Negation

11. Necessitation

«زمان بازنمایی شده در داستان^۱»، «زمان روایت^۲» ترتیبی که در آن رویدادهای داستان نمایش داده شده‌اند و «زمان قابل لمس^۳» (به‌عنوان مثال توالی خطی واحدهای معنایی از یک جمله به دیگری) (Hébert, 2013, p. 48).

هلیل‌رود و جیرفت

منطقه جیرفت در جنوب شرق ایران، دارای تمدنی ناشناخته بود که در هزاره سوم قبل از میلاد شکوفا شد. کشفیات اولیه پس از سیل ۲۰۰۱ م صورت گرفت و موجب نمایان شدن اشیایی از دل خاک شد (Perrot & Madjidzadeh, 2003, p. 1087). این ظروف تراشیده شده دارای تصویرپردازی متمایز و قابل تشخیصی با محتوای نمادین بسیار خاصی بودند که توسط فرهنگ‌های مختلف به اشتراک گذاشته شده بود که نشان می‌دهد ایده‌ها و احتمالاً سیستم‌های اعتقادی در اواخر هزاره سوم و اوایل هزاره دوم پیش از میلاد در بخش‌های وسیعی از غرب آسیا مبادله یا منتشر می‌شدند (Kohl, 2007, p. 220). نمونه ظروف کشف شده در جیرفت پیشتر در محوطه‌های باستانی خاورمیانه نظیر بین‌النهرین کشف شده بود و با توجه به نامشخص بودن خاستگاه برای آن‌ها سبک «میان فرهنگی^۴» (Kohl, 1978) پیشنهاد شد، اما با کشف آثار جیرفت مشخص شد که این سبک ایرانی است (Kohl, 2007, p. 226). نقوش فراوان جیرفت، مهم‌ترین عنصر تحلیل و کشف تمدن این حوزه است. به دلیل خلق نوعی زبان غیرنوشتاری حامل پیام، این نقوش حائز اهمیت هستند. بر روی این آثار نقوش مختلف انسانی، جانوری و گیاهی و همچنین نقوش هندسی و اجرام سماوی مشاهده می‌شود. بیشتر آثار به‌دست‌آمده از جیرفت دارای ترتینات جواهر و مرصع‌کاری

(2013, p. 44). بنابراین، ساختار پنهان در سیر زایشی معنا در سه لایه ژرف‌ساخت، میانی و روساخت، معنای اثر را تولید می‌کند. از نظر گرمس برای تجزیه تحلیل متن یا کلام باید از جایگاه داده‌های انتزاعی یعنی ژرف‌ساخت شروع نمود و به‌سوی روساخت که پایگاه داده‌های عینی است و محل تجلی معناست پیش رفت (Abbasi, 2016, p. 48). کورتز معتقد است مهم‌ترین انواع دوقطبی که می‌توان در نشانه-معناشناسی استفاده نمود، سه دسته مقوله‌ای^۱ (مانند دوقطبی درست/غلط)، افزایشی^۲ (مانند دوقطبی سوزاننده/میخزده که بین این دو حالت درجات مختلفی از دوقطبی‌ها مشاهده می‌گردد) و سلبی^۳ (مانند دوقطبی زندگی/مرگ) هستند (Courtes, ibid, pp. 70-71). هر سه دسته این دوقطبی‌ها را می‌توان در مربع معنایی به‌کار برد. رویکرد معنایی و نحوی مربع معنایی: مربع معنایی را می‌توان در دو سطح معنایی^۴ و ترکیبی (نحوی)^۵ به‌کار برد. در نشانه‌شناسی گرمسی سطح ترکیبی عبارت است از ترتیب یا توالی واحدهای معنایی. رویکرد ترکیبی جایگاه‌های متوالی اشغال‌شده توسط ابره یا ابره‌ها را نشان می‌دهد.

رویکرد معنایی: جهت به‌کارگیری مربع در این رویکرد باید چهار مرحله را انجام داد: ۱. مشخص‌سازی دوقطبی، ۲. یافتن نفی این دوقطبی، ۳. ایجاد متاترم‌های آن‌ها و یافتن عنوان مناسب برای آن‌ها، ۴. مشخص کردن کنش معنایی مرتبط با هر یک از چهار قطب و ۶ متاترم (Hébert, 2013, p. 48).

رویکرد نحوی: رویکرد نحوی شامل توالی موقعیت‌های اشغال‌شده توسط ابره‌ها در مربع است که مانند هر تحلیل محتوایی می‌توان سه نوع عمده زمان را در آن مشخص نمود:

1. Categorical
2. Incremental
3. Negational
4. Semantic
5. Syntactic
6. Represented Time in Narrative
7. Narrative time
8. Tangible Time
9. Intercultural

کشیده شده‌اند، سرشار از مفاهیم و دارای ارزشی نمادین هستند که باورهای فرهنگی و اساطیری مردمان این سرزمین را در خود جای داده است.

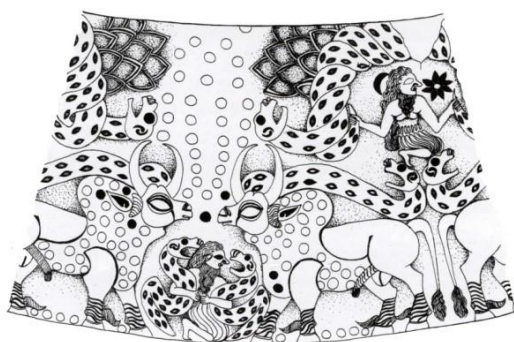
تحلیل نقش‌مایه گلدان مخروطی جیرفت

یکی از اساسی‌ترین نقوش در اشیاء جیرفت، نقش انسان با جایگاهی انسان‌مدارانه و کنشگر در میان انواع نقوش است که به آن جایگاه والای مفهومی و ظاهری می‌بخشد. این انسان در قالب انسان-قهرمان با ظاهری انسانی یا گاه ترکیبی در حال مهار حیوانات و زورآزمایی با سایر موجودات است. نبرد میان موجودات گوناگون در اشیاء جیرفت را می‌توان به چهار دسته نبرد تقسیم نمود: ۱. انسان و حیوان، ۲. انسان-حیوان و انسان-حیوان، ۳. موجود ترکیبی و حیوان و ۴. حیوان و حیوان. آنچه در این پژوهش مبنای بررسی قرار گرفته است، تصویری از کاتالوگ نمایشگاه فرهنگ حاشیه هلیل‌رود و جیرفت است (تصاویر ۱، ۲). در کاتالوگ ذکر گردیده که در این نقش‌مایه تصویر شده بر گلدان مخروطی^۲ «نقش‌مایه انسانی دومرتبه بر روی ظرف آمده است. یک بار انسان نشسته در پایین ظرف مابین دو مار قرار دارد و مارها را بین بغل دست‌های خود می‌فشارد. این صحنه در پایین در فضای خالی دو گاو کوهان‌دار روبروی هم قرار دارد. در ادامه نقش انسان نشسته در بالای ظرف آمده و بر روی سرهای دو مار نشسته درحالی‌که دم مارها را در دست‌های خود گرفته. این احتمال می‌رود که تمام صحنه بیانگر جدال و پیروزی انسان است که نوعی ضعف و قوت را به تصویر [کشیده] است» (Piran & Hesari, 2005, pp. 22-23).

به‌وسیله سنگ‌های فیروزه، مرمر سفید یا آهکی در محل چشم‌ها و سایر نقاط تصویر هستند. هنرمند چشم حیوانات و جانوران وحشی و گوشت‌خوار مانند عقاب، مار، پلنگ، شیر را در تزئین با سنگ به فرم گرد و در جانوران اهلی و گیاه‌خوار مانند بز کوهی، گاو و همچنین انسان به شکل بیضی نمایش داده است (Madjidzadeh, 2003, p. 3). گنجینه نقش‌مایه‌های تصویری جیرفت شامل عناصر برگرفته از دنیای بیرونی اعم از گیاهان، حیوانات و همچنین عناصر خیالی و اسطوره‌ای است. در میان جانوران، توجه خاصی به موجوداتی شده که شاخ، دندان‌نیش، پنجه، چنگال یا قلاب دارند، یعنی ابزارهای طبیعی دفاعی که انسان آن‌ها را به شکل نمادین، در قالب شخصیت‌های ترکیبی از دنیای حیوانات وام گرفته است. مقایسه‌ای سریع بین نقش‌مایه‌های تصویری جیرفت و هنر مهربای استوانه‌ای میان‌رودان هم‌دوره، تفاوت‌های عمیقی را نشان می‌دهد. در آثار جیرفت، هیچ صحنه‌ای از آیین‌های مذهبی و هیچ پیکره‌ای که بتوان آن را به مفهومی از الوهیت نسبت داد، وجود ندارد. جهان‌بینی حاکم بر جیرفت، بر انسان و اهداف او متمرکز است. تضاد میان نیروهای مثبت و منفی، خیر و شر را برجسته می‌سازد، رویکردی که در آستانه ورود به دوران تاریخی، از دوگانه‌گرایی^۱ اندیشه ایران باستان خبر می‌دهد (Perrot & Madjidzadeh, 2006, p. 99). ابداعات و ابتکاراتی که هنرمندان جیرفتی از خود نشان داده‌اند، تنها جنبه تزئینی ندارد بلکه بیانگر ارزش‌های فرهنگی رایج منطقه در عهد باستان بوده و تاریخ و باورهای آن دوره را بیان می‌نمایند. نقوشی که بر روی ظروف جیرفت به تصویر

1. Dualism

2. Conical vase



تصویر ۲: طرح خطی تصویر
(Piran & Hesari, 2005, p. 35)

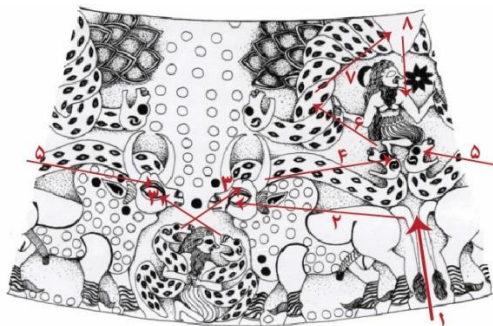


تصویر ۱: گلدان مخروطی سنگ صابونی
(Piran & Hesari, 2005, p. 35)

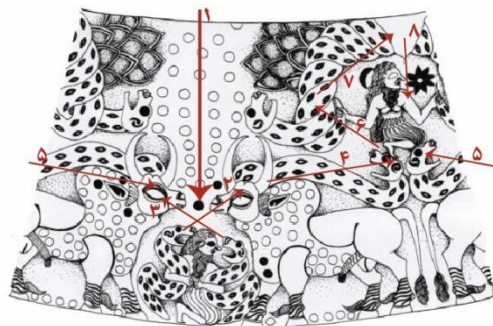
ساختار ترکیب‌بندی گلدان مخروطی

با نگاهی به ساختار گلدان مخروطی دریافت می‌شود که با وجود چرخش نقش‌مایه‌ها به دور گلدان، شیوهٔ چیدمان نقوش توسط هنرمند به شکلی ماهرانه به‌گونه‌ای است که می‌توان دو بخش جلویی و پشتی برای گلدان در نظر گرفت. در یک بخش در قسمت بالایی با فضایی خلوت نسبت به بخش روبرویی گلدان مواجه هستیم که تعادل ترکیب‌بندی با مرصع‌کاری برقرار گردیده و دو گاو عظیم‌الجثه شاخ‌دار که بزرگ‌ترین سطح بصری تصویر هستند، با مهارت در پایین گلدان که پهن‌ترین قسمت گلدان نیز هست، روبروی یکدیگر قرار دارند و در بین آن‌ها انسانی زانورده بر زمین در حال مبارزه با دو مار قرار دارد. از سمت دیگر گلدان که ترکیب‌بندی منسجم و پرتی از نقوش دارد، گاوها پشت‌به‌پشت هم هستند و بر پشت آن‌ها دو مار عظیم‌الجثه و در بخش بالایی، انسانی که زانورده و دم دو مار دیگر را در دست دارد در کنار خورشید و ماه مشاهده می‌شود. این نحوهٔ جایگزینی گاوها باعث می‌شود نگاه بیننده از هر سمت گلدان به سوی سرهای گاو هدایت شود و در نهایت به صحنه بالای جام برسد که انسان دو مار را از دم در دست دارد. گویا در ترکیب‌بندی اثر دو راه ورود به تصویر قرار دارد. مسیر اول از بالای گلدان و بالای سر گاوها با مسیر حفره‌ای شکل مرصع‌نشان که به‌مانند یک بردار قوی جهت نگاه مخاطب را به سمت سرهای دو گاو و با نوک مرصع‌نشان بردار به‌سوی

صحنهٔ مبارزهٔ انسان با دو مار در بین گاوها هدایت می‌کند (پیکان ۱ تصویر ۲). سپس در جهت سر مارهای در حال مبارزه با انسان در پایین جام از طریق پیکان‌های ۲ یا ۳ تصویر ۳ به سمت دم مارهای میانی در بالای سر گاوها هدایت و از مسیر پیکان ۴ یا ۵ از طریق بردار قوی بدن این دو مار و با جهت نگاه مارهای میانی به‌سوی مارهایی که انسان در بخش بالایی دم آن‌ها را گرفته است، هدایت می‌شود. این مارها که برخلاف مارهای پایین و میانی جام سرهایشان رو به پایین است، از طریق پیکان ۷ و ۸، در نهایت مخاطب را به‌سوی انسان بالای جام هدایت می‌کنند. در مسیر دوم و در سمت مقابل گلدان، ورود به ترکیب‌بندی اثر از دم گاوها که شبیه بردار است آغاز می‌شود (پیکان ۱ تصویر ۴). از طریق بدن و سر گاو به صحنهٔ مبارزهٔ انسان با مارها در نیمهٔ پایینی جام هدایت (پیکان ۲) و سرانجام مانند مسیر قبلی به انسان غالب بالای جام ختم می‌گردد. هنرمند با نمایش این انسان بر محور تقارن عمودی بخش بالایی بر اهمیت او به‌عنوان مهم‌ترین بخش گلدان، تأکید دارد. این ساختار بصری که ساختار روئینایی اثر را تشکیل می‌دهد، منطبق بر ساختار ترکیبی دوقطبی بالا/پایین است که با توجه به این نکته که هردو مسیر در نهایت به جایگاه انسان در بالای جام ختم می‌شود، می‌توان بر اساس مربع معنایی گرمس نمودار حرکتی دوقطبی را به شکل نمودار ۳ نمایش داد.



تصویر ۴: مسیر دوم حرکت‌های بصری در طرح خطی گلدان (مأخذ: نگارنده)



تصویر ۳: مسیر اول حرکت‌های بصری در طرح خطی گلدان (مأخذ: نگارنده)



نمودار ۲: الگوی حرکتی مربع معنایی دوقطبی بالا/پایین (مأخذ: نگارنده)

روبه بالا و در حال مبارزه و کشمکش دارند. دو گاو شاخ‌دار و کوهان‌دار (گاو وحشی) ریسمان بر پا دارند و با وضعیتی آرام و بدون انرژی بازنمایی شده‌اند. مارهای بخش میانی اثر، حالت افقی (وضعیت زیست طبیعی) دارند، اما سرهای آن‌ها افزاشته و روبه بالاست و گویا آماده مبارزه هستند و به دو ماری می‌نگرند که در بخش بالایی به صورت وارونه بازنمایی شده‌اند و دم آن‌ها در دست انسان زانورده در میان ماه و ستاره قرار دارد. می‌توان جایگاه مکانی این نقوش را مطابق جدول ۱ بر زوج تقابلی بالا/پایین در میان ده ابره (نقش‌مایه) تصویر خلاصه نمود.

تحلیل ساختار ترکیب‌بندی تصویر بر اساس مربع معنایی

برای تحلیل بر اساس مربع معنایی باید ابتدا ابره‌ها و دوقطبی‌های موجود در نقش‌مایه مشخص شود. به این معنا که اول باید مشخص نمود ابره‌های بازنمایی‌شده در ساختار روینایی اثر هر یک در کجا قرار گرفته‌اند تا بتوان بر اساس دوقطبی بالا/پایین الگوی بصری مربع معنایی ساختار ترکیبی اثر را استخراج نمود. در بخش پایینی انسان مبارز زانورده، دو مار بزرگ را از میانه کمر با بازوهای خویش دربرگرفته است. هر دو مار تقریباً از لحاظ ارتفاع هم‌سطح انسان مبارز و سرهای

جدول ۱: توزیع مکانی ابره‌های تصویر (مأخذ: نگارنده)

جایگاه در مربع معنایی بالا/پایین	جایگاه در ترکیب‌بندی گلدان	ابره	ردیف
پایین	پایین	انسان مبارز	۱
پایین	پایین	دو مار جنگنده	۲
پایین	پایین	دو گاو کوهان‌دار	۳
نه - بالا، نه - پایین	میانه	دو مار میانی	۴
بالا	بالا	انسان غالب	۵

۶	دو مار مغلوب	بالا	نه-بالا، نه-پایین
۷	ماه	بالا	بالا
۸	ستاره	بالا	بالا
۹	دایره‌های پرشده با نگین	کل گلدان	-
۱۰	فرم‌های مخروطی شکل (نشانه‌های طبیعت)	بالا	بالا

رویکرد معنایی در تحلیل نقش‌مایه

زوج تقابلی بالا/پایین

رویکرد معنایی: در این مربع دو قطب اصلی بالا و پایین با رابطه تضادی دارای دو قطب نفی نه-بالا و نه-پایین هستند. عناصر و ابژه‌هایی که در این چهار موقعیت قرار می‌گیرند به ترتیب عبارت‌اند از: «بالا» شامل انسان غالب، ستاره و ماه و دو مار مغلوب وارونه که هنرمند حتی سطح سر آن‌ها را پایین‌تر از سر انسان غالب قرار داده است. بنابراین می‌توان

گفت این تمهید زیرکانه بصری مارهای مغلوب را از جایگاه بالا به جایگاه نه-بالا منتقل می‌کند. «پایین» با ابژه‌های انسان مبارز، دو مار جنگجو، دو گاو رام شده، قطب «نه-بالا» علاوه بر مارهای مغلوب شامل مارهای افقی بخش میانی است و درنهایت در قطب «نه-پایین» همان دو مار بخش میانی قرار دارند. قطب‌های معنایی و متاترم‌های معنایی آن را می‌توان در نمودار ۴ خلاصه نمود.

۵- بالا+پایین (انسان غالب/انسان مبارز/دو مار جنگجو، گاو رام، ستاره، ماه)

۲- پایین (انسان مبارز، دو مار جنگجو، دو گاورام)	۱- بالا (انسان غالب، ستاره، ماه)
۹- بالا+نه-بالا (انسان غالب، ستاره، ماه، دوماز مغلوب، دوماز میانی)	۷- بالا+نه-پایین (انسان غالب، ستاره، ماه، دوماز میانی)
۱۰- پایین+نه-پایین (انسان مبارز، دو مار جنگجو، دو گاورام، دو مار میانی)	
۴- نه-بالا (دوماز مغلوب، دوماز میانی)	۳- نه-پایین (دو مار میانی)
۶- نه-بالا+نه-پایین (دو مار مغلوب، دوماز میانی)	

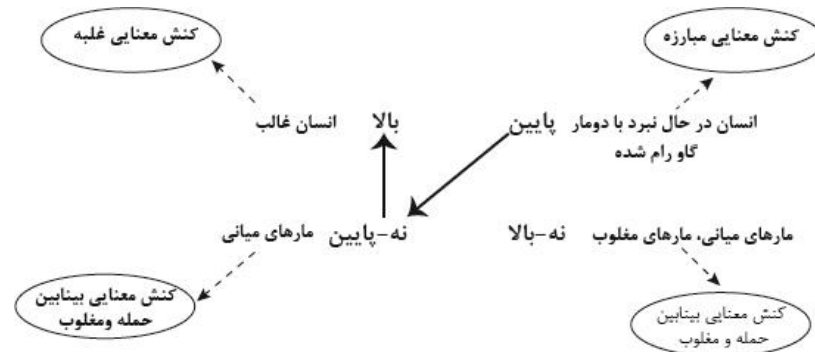
۸- پایین+نه-بالا

(انسان مبارز، دوماز جنگجو، دو گاو رام، دوماز مغلوب، دوماز میانی)

نمودار ۴: الگوی بصری مربع معنایی دو قطب بالا/پایین (مأخذ: نگارنده)

حمله و قرارگیری در جایگاه مغلوب است. ۵. بالا+پایین: ترکیب کنش‌های معنایی غلبه و مبارزه (بدین معنا که برای غالب شدن باید مسیر مبارزه را طی کرد). ۶. نه-بالا+نه-پایین: ترکیب کنش حمله و مغلوب شدن. ۷. بالا+نه-پایین: ترکیب کنش غلبه و کنش حمله و مغلوب شدن. ۸. پایین+نه-بالا: ترکیب کنش‌های مبارزه و کنش حمله و مغلوب شدن. ۹. بالا+نه-بالا: کنش غلبه و کنش حمله و مغلوب شدن. ۱۰. پایین+نه-پایین: کنش مبارزه و کنش حمله و مغلوب شدن. این وضعیت یک زوج تقابلی معنایی غالب/مغلوب را در میان نقش‌مایه‌ها آشکار می‌سازد (نمودار ۵).

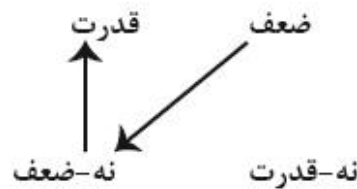
کنش‌های معنایی این ۱۰ جایگاه به شکل زیر خواهند بود: ۱. بالا: در این بخش تصویر انسانی که دم دو مار را گرفته است دیده می‌شود، او بر سر دو مار نشسته و در طرفین او ستاره و ماه قرار دارند. کنش معنایی آن غلبه خواهد بود. ۲. پایین: انسان در حال نبرد با دو مار، در میان دو گاو قرار دارد، کنش معنایی، مبارزه است. ۳. نه-پایین: دو مار زیرپای انسان غالب در این بخش قرار دارند، نحوه قرارگیری سرهای آن‌ها رو به بالا و با نگاه به حالت مارهای مغلوب است. کنش این جایگاه حالتی بینابین حمله و مغلوب شدن است. ۴. نه-بالا: کنش معنایی این جایگاه با توجه به قرار گرفتن مارهای مغلوب در کنار مارهای میانی از بین رفتن و خنثی شدن



نمودار ۵: انطباق کنش‌های معنایی بر دوقطبی مکانی تصویر (مأخذ: نگارنده)

بر میانه گلدان منطبق است عبور نماید. این بخش میانی با دو ماری که انسان غالب بر سر آن نشسته و نگاه به سمت بالا دارد، پر شده است و با هدایت بصری بیننده به همراه انسان مبارز به بخش بالایی می‌رسد که انسان غالب در آن قرار دارد. بنابراین، مشاهده می‌شود این جریان معنایی از طریق کنش‌های معنایی منطبق با دو قطب بالا و پایین مکانی (بصری) و از طریق زوج تقابلی معنایی غالب و مغلوب در نهایت به دوقطبی معنایی مهم ساختاری اثر یعنی «قدرت/ضعف» در نمودار ۶ می‌رسد.

برای حرکت در این مربع و بر اساس منطق حاکم بر آن برای رسیدن به یک متضاد باید ابتدا آن مقوله را نقض نمود، یعنی برای حرکت از پایین به سمت بالا ابتدا باید به نقض آن یعنی نه-پایین رسید و سپس به بالا رفت. دیده می‌شود که این جریان حرکت که در نمودار ۴ نمایش داده شده است، با ابره‌های قرارگرفته در پایین و بالا و بخش میانه اثر و جریان روایی حاکم بر آن منطبق است. این بدان معناست که در پایین ظرف، انسان مبارز در نبرد با دو مار برای رسیدن به موقعیت مکانی بالا و غلبه بر مارها باید از بخش نه-پایین که



نمودار ۴: زوج تقابلی قدرت/ضعف (مأخذ: نگارنده)

خارج شده است. با عبور از دو مار بخش میانی که با سرهایی رو به سمت بالا و حالتی حمله‌کننده زیر پای انسان قدرتمند قرار دارند، مشاهده می‌شود که این دو مار نیز در جایگاه نه-ضعف قرار می‌گیرند، اما با رسیدن به دو ماری که در بخش بالایی، درحالی‌که سرهای رو به پایین دارند و دم آن‌ها در دست انسان قرار دارد، مارها را در موقعیت مغلوب و انسان را در جایگاه قدرت مطلق می‌بینیم. این قدرت مطلق با قرار گرفتن بر سر دو مار و پشت گاوها تأکید شده است. بنابراین، جریان حرکت در این مربع از ضعف به سمت نه-ضعف و در نهایت قدرت است که در نمودار ۷ نمایش داده شده است.

رویکرد معنایی در زوج تقابلی قدرت/ضعف

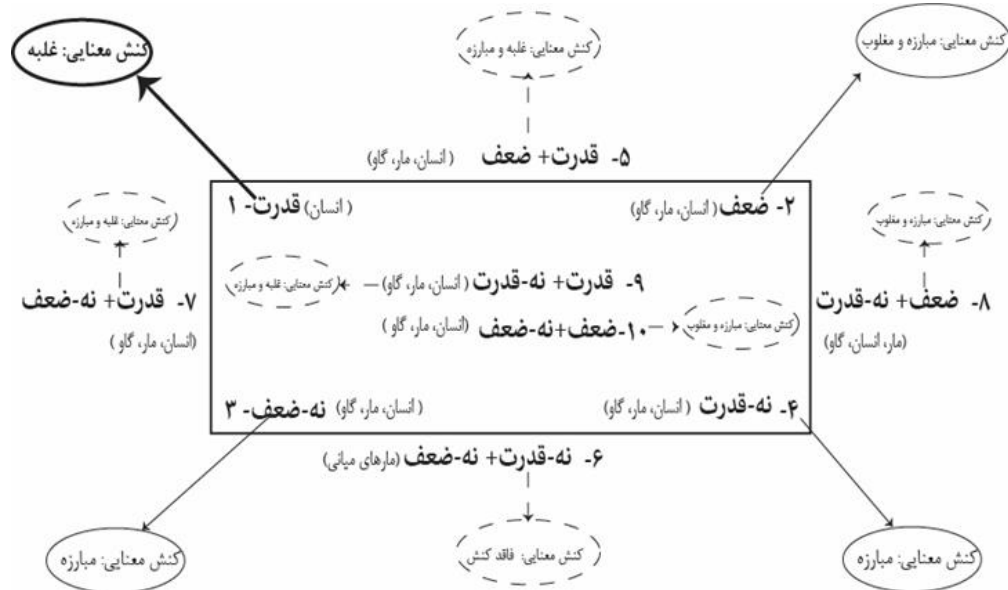
قطب‌های اصلی و متاترم‌ها که با شماره‌های ۱ تا ۱۰ طبق الگوی مربع در نمودار ۷ نامگذاری شده‌اند، حاوی ابره‌های ذکرشده در نمودار هستند. انسان برای عبور از ضعف و به قدرت رسیدن باید از نقض ضعف یعنی نه-ضعف عبور کند. این برتری نسبت به مار سمت راست او را در جایگاه نه-ضعف قرار می‌دهد. نشانه دیگری که انسان را در جایگاه نه-ضعف قرار می‌دهد، حضور دو گاو بزرگ جثه با شاخ‌های عظیم است که بر پای آن‌ها ریسمان قرار دارد. این بدان معناست که انسان با غلبه بر این گاو قدرتمند که با نشانه‌های جثه عظیم و شاخ‌های قوی بازنمایی شده، از جایگاه ضعف



نمودار ۵: الگوی بصری مربع معنایی دو قطب قدرت/ضعف (مأخذ: نگارنده)

نه-قدرت: مانند موقعیت ۳، کنش مربوطه مبارزه خواهد بود. ۵. قدرت+ضعف: ترکیب غلبه و مبارزه. ۶. نه-قدرت+نه-ضعف: فاقد کنش. ۷. قدرت+نه-ضعف: کنش‌های غلبه و مبارزه. ۸. ضعف+نه-قدرت: کنش‌های مبارزه و مغلوب. ۹. قدرت+نه-قدرت: غلبه و مبارزه. ۱۰. ضعف+نه-ضعف: مغلوب شدن و مبارزه (نمودار ۸).

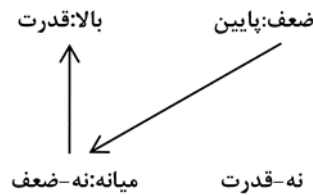
کنش‌های معنایی هر یک از این ۱۰ جایگاه عبارت‌اند از: ۱. قدرت: کنش معنایی آن عبارت است از غلبه کامل انسان غالب بر مار. ۲. ضعف: در این موقعیت کنشی منجر به ضعف، مغلوب شدن است که در مارها و گاوها مشاهده می‌شود. ۳. نه-ضعف: خود انسان، مارها و گاوها در بخش پایینی که کنش مبارزه رخ می‌دهد نه در ضعف کامل هستند و نه قدرت کامل. بنابراین، کنش معنایی آن مبارزه است. ۴.



نمودار ۶: کنش معنایی روایت: تثبیت قدرت بر انسان (مأخذ نگارنده)

بخش بالایی گلدان به قطب قدرت پیوند دارد و بخش میانی در ارتباط با خارج شدن از قطب‌های قطعی و نسبی شدن است (نمودار ۹).

نکته قابل توجه این‌که بالا و پایین بصری که رساخت^۱ اثر هستند با قطب‌های تشکیل‌دهنده مربع‌های معنایی بالا و پایین و قدرت/ضعف در ارتباط مستقیم قرار دارند. بدین مفهوم که بخش پایینی گلدان با بخش مرتبط با ضعف و



نمودار ۷: انطباق الگوی حرکتی دوقطبی‌های قدرت/ضعف و بالا/پایین (مأخذ: نگارنده)

رویکرد نحوی مربع در تحلیل نقش‌مایه

با توجه به رویکرد معنایی توصیف‌شده در دوقطبی‌های بالا/پایین و قدرت/ضعف و منطبق بودن روساخت اثر با ژرف‌ساخت آن، زمان‌های به‌کاررفته در این تصویر را چنین می‌توان تحلیل نمود:

زمان بازنمایی شده: این زمان حاوی یک توالی زمانی از غلبه انسان بر گاو و اهلی نمودن آن است که توسط نشانه‌ریسمان بر پای گاو نمایش داده شده است که در گذشته آغاز و با نمایش متوالی نبرد با مار و صحنه غلبه او بر مارها به پایان رسیده است. در این بازنمایی، بیننده هیچ صحنه‌ای از مبارزه با گاو مشاهده نمی‌کند، اما نشانه‌های آن را در تصویر می‌بیند. آنچه که اهمیت یافته است، نبرد با مار و غلبه بر اوست و توالی زمانی که در این نبرد رخ می‌دهد.

زمان روایی (ترتیب رویدادها): هنرمندانه‌ترین شکل استفاده از زمان در این بخش مشاهده می‌شود؛ مشابه انطباق روساخت اثر یعنی نمایش بصری ایزه‌ها بر روی گلدان و جهت حرکت آن‌ها با ژرف‌ساخت که چگونگی حرکت در دوقطبی‌های بالا/پایین و قدرت/ضعف است. تمامی رویدادهایی که در این گلدان به تصویر کشیده شده

هماهنگ با چرخش بصری دارای یک توالی خطی از پایین رو به بالاست بدین معنا که آغاز رویداد با مشاهده غلبه بر گاوهای بزرگ از گذشته است که با ریسمان بر پا اهلی شده‌اند. سپس به زمان مبارزه انسان و مارها می‌رسد و تعادل قدرتی این دو ایزه و درنهایت قوی‌تر بودن نسبی انسان در پایین گلدان را نشان می‌دهد و با حرکت سر مار سمت راست به میانه ظرف، بیانگر رویداد زمانی است که حاکی از مغلوب شدن نسبی مارها و درنهایت غلبه کامل انسان در بالای ظرف است. این توالی‌های رویدادی نمایش داده‌شده در گلدان را می‌توان در جدول ۲ خلاصه نمود.

زمان قابل‌لمس (توالی خطی واحدهای معنایی): این توالی نیز هماهنگ با ژرف‌ساخت اثر و تحلیل معنایی دوقطبی‌ها وجود دارد و جهت آن نیز در هر دو قطب با یکدیگر هماهنگ و نیز مطابق با ساختار بصری گلدان است. بدین معنا همان‌گونه که جهت حرکت در دوقطبی بالا/پایین از پایین به سمت بالاست، در واحدهای معنایی قدرت/ضعف نیز از سمت ضعف به قدرت بوده و توالی خطی این واحدهای معنایی با همان نظام تکرار شده است.

جدول ۲: نمایش نحوی و زمانی مربع معنایی (مأخذ: نگارنده)

زمان	ابژه	جایگاه ابژه در مربع (۱-۱۰)	سوژه مشاهده‌گر	حضور و غیاب سوژه مشاهده‌گر
زمان ۱	گاو به بند کشیده شده	۲،۳،۴،۵،۷،۸،۹،۱۰	نگارنده	غایب
زمان ۲	مار سمت چپ+انسان مبارز	۲،۳،۴،۵،۷،۸،۹،۱۰	نگارنده	حاضر
زمان ۳	مار سمت راست+انسان مبارز	۲،۳،۴،۵،۷،۸،۹،۱۰	نگارنده	حاضر
زمان ۴	مارهای میانی	۶	نگارنده	حاضر
زمان ۵	مارهای بالایی	۲	نگارنده	حاضر
زمان ۶	انسان بالایی	۱	نگارنده	حاضر

نتیجه‌گیری

با توجه به اهمیت شاهراه فرهنگی خراسان بزرگ با عنوان «راه کلریت» در انتقال مفاهیم و مضامین هنری میان آسیای مرکزی، تمدن‌های جیرفت و بین‌النهرین بویژه دیده شدن ظروف سنگ صابونی با نقوش مبتنی بر دوقطبی مرگ و زندگی، شناخت عمیق این مضامین و روایت‌ها ضروری است. ابزارهای نشانه-معناشناختی جدید با تکیه بر الگوهای زبان‌شناسی و منطقی امکان بررسی عمیق و مستدل کنش‌های روایی را فراهم می‌سازند. در این پژوهش با استفاده از مربع معناشناسی گرمس مشاهده شد که هنرمند سازنده اثر با مهارت از سطح یک گلدان مخروطی شکل برای بیان یک روایت مهم که عبارت است از بیان قدرت مطلق انسان و غلبه او بر تمامی نیروها، بهره گرفته است. بر این اساس، هنرمند علاوه بر استفاده از فرم بصری مخروطی گلدان جهت بیان روایت، از این فرم بصری در راستای بیان مقوله قدرت استفاده نموده است. بر اساس الگوی تحلیل مربع معناشناسی می‌توان دریافت که ساختار روبنایی و ژرف‌ساخت اثر که حاوی دوقطبی‌های بالا/پایین و قدرت/ضعف است، با یکدیگر منطبق بوده و قرار گرفتن مقوله ضعف در پایین ظرف هم‌راستا با القای مقوله قدرت است که این موضوع هم بر اساس ساختار ترکیب‌بندی اثر و هم فرم روبه بالای گلدان توسط هنرمند بازنمایی شده است. او گاوهای قوی مغلوب شده و کل صحنه مبارزه را در پایین گلدان که وسیع‌ترین بخش گلدان است استقرار داده و با نمایش نشانه‌های نه-ضعف یعنی عناصر مغلوب شونده (گاو و مارها)، بر اهمیت قدرت حاصل‌شده توسط انسان تأکید نموده است. بدین معنا که در کنش معنایی مبارزه نه

انسان در روایت بازنمایی شده در جایگاه قدرت مطلق است و نه سایر ابژه‌ها در موقعیت ضعف، بلکه طی یک فرایند روایی و معنایی انسان به قدرت رسیده و این معنا بر او تثبیت می‌گردد. در انطباق با مربع معنایی قدرت/ضعف مشاهده شد با اینکه هدف نهایی القای مفهوم قدرت انسان است، هنرمند به‌خوبی سیر تکاملی چگونگی به قدرت رسیدن و غلبه بر ضعف و نیز نسبی بودن قدرت و ضعف را به تغییر جایگاه‌های ابژه‌ها نشان داده است. از سوی دیگر، با قرار دادن انسان در بالا و بخش باریک ظرف علاوه بر زیبایی بصری که ایجاد نموده، او را بر روی محور عمودی و تقارن ظرف بر سر مارها به‌گونه‌ای نشانده است که به او قدرت مطلق بخشیده و در اولین نگاه این قدرت خود را به رخ می‌کشد. نکته حائز اهمیت در نمایش عناصر، به‌ویژه در خصوص نمایش قدرت انسان این‌که هنرمند با وجود به تصویر کشیدن قدرت بلامنازع انسان از نمایش روایی غافل نیست و با قرار دادن دو گاو در طرفین این محور قدرت، با استفاده از نشانه‌های تصویری، بیننده را به خوانش اثر و پیگیری روایت دعوت می‌نماید. به این ترتیب، گویی با نمایش لحظه انتهای روایت، بیننده را به زمان ابتدایی روایت هدایت و با انطباق توالی خطی واحدهای معنایی، زمان روایی و زمان بازنمایی شده یک روایت کامل و منسجم را به تصویر کشیده است. بدین معنا، هنرمند روایتی که در زمان دیگری خارج از متن شروع شده را به درون متن آورده و با بیان تجسمی منطبق بر زمان روایی، ترتیب رویدادها را از خارج متن تا لحظه غایی تثبیت قدرت ادامه داده است.

the artworks of Jiroft soapstone and Lorestan bronze. *Athar*, 40(1), 36–54. (in Persian with English abstract). <http://athar.richt.ir/article-2-373-fa.html>

Greimas, A. J. (1987). *On meaning: Selected writings in semiotic theory* (P. J. Perron & F. H. Collins, Trans.). London: Frances Pinter.

Hébert, L. (2013). *An introduction to applied semiotics: Tools for text and image analysis* (J. Tabler, Trans.). London & New York: Routledge.

Jafari Dehkordi, N., Zarei Farsani, E., & Ghasemi, M. (2021). A study on the principles of visual order in the designs of soapstone works in Jiroft. *Indigenous Knowledge*, 8(15), 243–277. (in Persian with English abstract).

<https://doi.org/10.22054/qjik.2022.63052.1286>

Kohl, P. (2007). *The making of Bronze Age Eurasia*. New York: Cambridge University Press.

Majidzadeh, Y. (2003). *Jiroft: The earliest oriental civilization*. Tehran: Printing and Publishing Organisation & The Cultural Heritage Organization.

Manavirad, M., & Rezghirad, M. (2018). Description of visual and aesthetic qualities of activist human on Jiroft chlorite containers. *Negareh Journal*, 13(46), 42–59. (in Persian with English abstract).

<https://doi.org/10.22070/negareh.2018.776>

Paydar Fard, A., Mohammad Zadeh, M., & Bolkhari Ghehi, H. (2019). Analysis of Quranic counter-discourse in two miniatures of Joseph in prison and Jonah and the fish from Shah Tahmasebi's Falmama. *Bagh-e Nazar*, 15(69), 29–38.

<https://doi.org/10.22034/bagh.2019.82307>

Paydar Fard, A., Mohammad Zadeh, M., Bolkhari Ghehi, H., & Lesani Fesharaki, M. A. (2019). The discourse analysis of the testament model in two miniatures in Persian challenges of Prophet Moses and the witches from Safavid Falmama. *JIC*, 3(1), 85–98. (in Persian with English abstract). <http://jih-tabriziau.ir/article-1-65-fa.html>

Perrot, J., & Madjidzadeh, Y. (2006). À travers l'ornementation des vases et objets en chlorite de Jiroft. *Paléorient*, 32(1), 99–112. <https://doi.org/10.3406/paleo.2006.5173>

Perrot, J., & Madjidzadeh, Y. (2003). Découvertes récentes à Jiroft (Sud du plateau iranien) (note d'information). *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et*

References

- Abbasi, A. (2009). Narrative actions based on Greimas's methods: Two case studies. *Pazhohesh Name-e Farhangestan-e Honar*, 13, 115–135. (in Persian with English abstract)
- Abbasi, A. (2013). Semiotics of images of artistic vessels of Jiroft and their classification. In *Proceedings of the Second International Conference on Civilization of Halil Roud Basin: Jiroft* (pp. 107–128). Tehran: Academy of Arts. (in Persian)
- Abbasi, A. (2016). *Narrative semiotics of Paris school: Substitution of actants theory with modalities theory: Theory & practice*. Tehran: Shahid Beheshti University. (in Persian)
- Ahmadpanah, A., & Jabbari, E. (2014). The analysis of the miniature "The Court of Kiumars" by Sultan Mohammad based on Greimas's functional pattern and semantic square. *Pazhohesh-e Honar (Biannual)*, 4(7), 75–86. (in Persian with English abstract)
- Chandler, D. (2022). *Semiotics: The basics* (4th ed.). London & New York: Routledge.
- Courtes, J. (1991). *Analyse sémiotique du discours: De l'énoncé à l'énonciation*. Paris: Hachette.
- Emami, M., Razani, M., Alidadi Soleimani, N., & Madjidzadeh, Y. (2017). New insights into the characterization and provenance of chlorite objects from the Jiroft civilization in Iran. *Journal of Archaeological Science: Reports*, 16, 194–204. <https://doi.org/10.1016/j.jasrep.2017.10.004>
- Floch, J.-M. (1985). *Petites mythologies de l'œil et de plastique*. Paris & Amsterdam: Hades-Benjamins.
- Fontanille, J. (2003). *Sémiotique du discours*. Limoges: Presses de l'Université de Limoges.
- Francfort, H.-P. (2019). The Grand'Route of Khorasan (Great Khorasan Road) during the third millennium BC and the "dark stone" artefacts. In J.-W. Meyer, E. Vila, M. Mashkour, M. Casanova, & R. Vallet (Eds.), *The Iranian Plateau during the Bronze Age: Development of urbanisation, production and trade* (Vol. 1, pp. 247–266). MOM Editions. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-03059953>
- Gardin, J.-C. (1992). Semiotic trends in archaeology. In J.-C. Gardin & C. Peebles (Eds.), *Representations in archaeology* (pp. xx–xx). Bloomington: Indiana University Press.
- Gilani, B., & Farrokhfar, F. (2019). Comparative analysis of Gilgamesh images in

- Belles-Lettres*, 147(3), 1087–1102.
<https://doi.org/10.3406/crai.2003.22627>
- Perrot, J. (2003). L'iconographie de Jiroft. *Dossiers d'archéologie*, 287, 97–113.
- Piran, S., & Hesari, M. (2005). *Cultural around Halil Roud & Jiroft: The catalogue of exhibition of select aestituted objects*. Tehran: National Museum.
- Preucel, R. W. (2006). *Archaeological semiotics*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Rafifar, J., & Malek, M. (2013). The iconography of leopard and snake symbol of Jiroft artifacts during the 3rd millennium B.C. *Archaeological Research of Iran*, 3(4), 7–36. (in Persian with English abstract)
- Seyed Razavi, N., & Zavieh, S. (2019). Semantic-semiologic analysis of the mourning painting “Son’s mourning at the father’s demise.” *Theoretical Principles of Visual Arts*, 4(1), 77–88. (in Persian with English abstract).
<https://doi.org/10.22051/jtpva.2019.24455.1020>
- Shairi, H. (2009). *Les préables de la nouvelle sémiotique*. Tehran: Samt. (in Persian)
- Cambridge Dictionary. (2024). *Deixis*.
<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/deixis>



Research article

Juxtaposition of Contrasting Motifs in the Decorative Frames of the Dome of Allahverdi Khan: An Analysis Based on Derrida's Deconstruction of Binary Oppositions

Mehran Golestan^{(a)*}, Davood Ranjbaran^(b), Elaheh Alizadeh^(c)

a. Assistant Professor, Department of Comparative and Analytical History of Islamic Art, Iran University of Art, Tehran, Iran (mehran.golestan@art.ac.ir)

b. Associate Professor, Department of Comparative and Analytical History of Islamic Art, Iran University of Art, Tehran, Iran (ranjbaran@art.ac.ir)

c. PhD Candidate in Comparative and Analytical History of Islamic Art, Iran University of Art, Tehran, Iran (alizadeelahel1@gmail.com)

Keywords

contrast; Allah Verdi Khan Dome; Derrida; binary oppositions

Citation

Golestan, M., Ranjbaran, D., & Alizadeh, E. (2025). Juxtaposition of Contrasting Motifs in the Decorative Frames of the Dome of Allahverdi Khan: An Analysis Based on Derrida's Deconstruction of Binary Oppositions. *Greater Khorasan Handicrafts*, 3(10), 21-36.



Use your device to scan and read articles online

Abstract

The Allah Verdi Khan Dome, a Safavid-era structure within the shrine of Imam Reza (A.S.), is renowned for its intricate mosaic tilework, in which contrasts of color and form are prominently employed. Jacques Derrida (1930–2004), within his deconstructive framework, critiques binary oppositions in structuralist thought and emphasizes the inherent ambiguity of textual meaning, rejecting the notion of a single fixed interpretation. This study examines the potential meanings and chains of signification conveyed by the contrasting motifs of the dome through a Derridean lens, with the aim of broadening the interpretive scope of traditional ornamentation. The research adopts a descriptive–analytical approach and relies on library and archival sources, using books, digital resources, and photographic documentation as primary tools. Findings indicate multiple types of contrast in both form and color across the dome's decorative tile panels; from a Derridean perspective, these motifs do not signify a single, stable concept but rather a chain of interrelated concepts and symbols. Such a reading expands the range of meanings and interpretations associated with traditional decorative motifs and elements.

DOI: <https://doi.org/10.22034/hgj.2026.529219.1044>



URL: https://hgj.imamreza.ac.ir/article_238522.html



©Authors retain the copyright and full publishing rights.

* Corresponding Authors

Introduction

The Allah Verdi Khan Dome, a Safavid-era structure within the shrine of Imam Reza (A.S.), is renowned for its intricate mosaic tilework, in which contrasts of color and form are prominently employed. Jacques Derrida (1930–2004), within his deconstructive framework, critiques binary oppositions in structuralist thought and emphasizes the inherent ambiguity of textual meaning, rejecting the notion of a single fixed interpretation. This study examines the potential meanings and chains of signification conveyed by the contrasting motifs of the dome through a Derridean lens, with the aim of broadening the interpretive scope of traditional ornamentation. The research adopts a descriptive–analytical approach and relies on library and archival sources, using books, digital resources, and photographic documentation as primary tools. Findings indicate multiple types of contrast in both form and color across the dome’s decorative tile panels; from a Derridean perspective, these motifs do not signify a single, stable concept but rather a chain of interrelated concepts and symbols. Such a reading expands the range of meanings and interpretations associated with traditional decorative motifs and elements.

Keywords: contrast; Allah Verdi Khan Dome; Derrida; binary oppositions

Introduction

Ornamental motifs on the Allah Verdi Khan Dome are frequently enclosed within geometric tile frames whose forms correspond to their compositional roles on the dome’s surface. The juxtaposition of contrasting elements—curvilinear motif lines versus the angular lines of frames, together with pronounced color contrasts—is particularly striking. Given the prevalence of these features, understanding the principles of repetition and variation that govern such contrasts is essential. Binary oppositions constitute a central concern in Jacques Derrida’s thought. His critique of oppositional

structures transformed approaches to artworks. Structuralists typically ground the logic of human thought in binary oppositions. Deconstruction, associated with Derrida (1930–2004) and emerging in the 1960s, destabilized many established concepts, certainties, and presuppositions by decentering and dismantling assumed structures and overturning dominant intellectual frameworks. Derrida identified the suppression of semantic multiplicity as a principal reason to reject the metaphysics of presence, and by undermining metaphysical assumptions he opened avenues for novel textual interpretations.

Materials and Methods

This study adopts a descriptive–analytical methodology. Data were collected through library and archival research, employing books, digital resources, and photographic documentation as primary tools.

Discussion and Findings

Examination of the Allah Verdi Khan Dome’s mosaic tiles reveals multiple types of contrast in both form and color. These contrasts are organized within frame-like structures that delineate the overall shape and distinguish each motif from adjacent forms. The repetition and variation of contrasting motifs underscore their decorative significance and conceptual potential. From a structuralist perspective, such contrasts function as binary oppositions and are analyzed semiotically: the meaning of a sign does not reside solely within it but emerges through a chain of relations with other signs. In Derrida’s post-structuralist reading, however, no single fixed meaning exists; emphasis is placed on semantic multiplicity. Approaching the dome’s ornamentation from this standpoint yields a plurality of concepts, none possessing absolute certainty or completeness. By rejecting the primacy of any single, fixed interpretation, this approach permits the attribution of new

meanings to previously accepted readings. In this framework, each conceivable interpretation accounts for only a portion of the possible semantic field. Concepts such as unity within diversity, perfection, the wheel, the whirling of dervishes, the four elements, and cosmological doctrines represent only a subset of the potentially infinite chain of meanings that these motifs may evoke. The findings indicate that a post-structuralist perspective broadens the range of meanings and interpretations associated with traditional decorative motifs.

Conclusions

This study investigated contrast—in both form and color—within the framed mosaic tiles of the Allah Verdi Khan Dome. Various types of contrast, reflecting the

coexistence of divergent elements, are evident in these motifs. Structuralist analyses have historically treated such phenomena as binary oppositions, positing fixed meanings within cultural signs. Deconstruction, as advanced by Derrida, foregrounds multiplicity and the indeterminacy of meaning. Accordingly, interpreting the dome's tile motifs is not confined to a single, stable meaning but instead opens a chain of meanings that can extend indefinitely. Guided by Derrida's approach, this research avoided restrictive readings and considered a broader spectrum of interpretations. The results demonstrate that a post-structuralist reading contributes to an expanded understanding of the concepts and meanings embedded in traditional motifs and architectural elements.



هنرهای صنایع خراسان بزرگ

دوره ۳، شماره ۱۰، تابستان ۱۴۰۴

ISC | MSRT | ICI

شاپا الکترونیکی: ۲۷۱۷-۱۶۷۱

شاپا چاپی: ۲۲۵۱-۶۱۳۱

مقاله پژوهشی

همنشینی نقوش متباین در قاب‌های تزئینی گنبدِ الله‌وردی‌خان: خوانشی بر اساس دیدگاه‌های دریدا درباره تقابل‌های دوگانه

مهران گلستان (الف)*، داوود رنجبران (ب)، الهه علی‌زاده (پ)

(الف) استادیار گروه تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران (mehran.golestan@art.ac.ir)

(ب) دانشیار گروه تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران (ranjbaran@art.ac.ir)

(پ) دانشجوی دکتری تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران (alizadeelahe11@gmail.com)

چکیده

گنبدِ الله‌وردی‌خان، از بناهای دوره صفویه در حرم مطهر امام رضا (ع)، به‌واسطه نقوش کاشی‌کاری معرق خود شهرت فراوانی دارد. اصلِ تباین رنگ و فرم در این کاشی‌ها به‌وضوح قابل مشاهده است. هر دسته از این نقوش توسط قاب‌هایی احاطه شده است که بسته به ترکیب‌بندی، شکل و محل قرارگیری بر سطح گنبد، تنوع ظاهری چشمگیری ایجاد می‌کنند. دریدا، فیلسوف الجزایری‌تبار فرانسوی (۲۰۰۴-۱۹۳۰)، در چارچوب نظریه‌های شالوده‌شکنانه خود، تقابل‌های دوگانه در ساختارگرایی را نقد می‌کند. بر اساس نظریه تقابل‌های دوگانه، منطق حاکم بر تفکر انسانی بر پایه این تقابل‌ها استوار دانسته می‌شود؛ اما دریدا این سلسله‌مراتب تقابلی را واژگون ساخته، معنا را مبهم و چندگانه می‌پندارد و وجود معنای واحد در متن را نفی می‌کند. هدف این نوشتار، بررسی معانی محتمل و زنجیره‌واری است که نقوش متباین در چارچوب نگرش دریدا منتقل می‌کنند، تا از این رهگذر به گسترش معانی و مفاهیم در بستر نقوش سنتی دست یابیم. پرسش‌های تحقیق عبارت‌اند از: انواع تباین در قاب‌های تزئینی گنبدِ الله‌وردی‌خان کدام‌اند؟ نظریه تضادهای دوگانه دریدا چگونه می‌تواند اثر هنری‌ای مانند قاب‌های تزئینی گنبدِ الله‌وردی‌خان را تبیین کند؟ روش تحقیق این مقاله توصیفی-تحلیلی و گردآوری اطلاعات به‌صورت کتابخانه‌ای-اسنادی و با ابزار کتاب، رایانه و تصویر انجام شده است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که انواع مختلفی از تباین در زمینه فرم و رنگ در قاب‌های تزئینی کاشی‌های گنبدِ الله‌وردی‌خان قابل تشخیص است؛ از منظر دیدگاه‌های شالوده‌شکنانه دریدا، این نقوش نه‌معرف یک مفهوم واحد، بلکه نمایانگر زنجیره‌ای از مفاهیم و نمادها هستند؛ چنین نگرشی به گسترش معانی و مفاهیم مترتب بر نقوش و عناصر سنتی و تزئینی می‌انجامد.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۳/۰۵

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۴/۱۰

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۵/۲۰

تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۶/۲۵

شماره صفحات: ۲۱-۳۶

واژگان کلیدی

نقوش متباین؛ قاب؛ گنبد
الله‌وردی‌خان؛ دریدا؛ تقابل‌های دوگانه

استناد به مقاله

گلستان، م؛ رنجبران، د؛ و علی‌زاده، ا. (۱۴۰۴). همنشینی نقوش متباین در قاب‌های تزئینی گنبدِ الله‌وردی‌خان: خوانشی بر اساس دیدگاه‌های دریدا درباره تقابل‌های دوگانه. هنرهای صنایع خراسان بزرگ، ۳(۱۰)، ۲۱-۳۶.



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

DOI: <https://doi.org/10.22034/hgj.2026.529219.1044>



URL: https://hgj.imamreza.ac.ir/article_238522.html



© Authors retain the copyright and full publishing rights.

مقدمه

در تزئینات گنبد اللهوردی‌خان، نقوش تزئینی اغلب در قاب‌های هندسی محصور شده‌اند. این نقوش شامل طیف وسیعی از اسلیمی‌ها و دیگر نقش‌های تزئینی‌اند و قاب‌ها نیز اشکال هندسی متنوعی دارند که تابع کارکرد و موقعیت‌شان در بدنه ترکیب‌بندی هستند. به‌نظر می‌رسد نوعی توازن بصری میان حالت خطوط و نقش‌ها برقرار است. هم‌نشینی عناصر متباین—از جمله خطوط منحنی طرح‌ها، خطوط شکسته قاب‌ها و تضادهای رنگی—تنوع بصری قابل‌توجهی ایجاد می‌کند؛ بنابراین شناخت اصول تکرار و تنوع این تضادها نشان‌دهنده اهمیت آن‌ها در تزئینات معماری گنبد اللهوردی‌خان است. تضادهای دوگانه موضوعی محوری در اندیشه ژاک دریدا محسوب می‌شوند و نگاه ویژه او به مسئله تقابل‌ها رویکرد به آثار هنری را دگرگون ساخته است. ساختارگرایان منطق حاکم بر تفکر انسانی را بر پایه تقابل‌های دوگانه استوار می‌دانند؛ انسان موجودی مرکب از جسم و روح است و هنر به‌عنوان پدیده‌ای انسانی از این مقوله مستثنی نیست. شالوده‌شکنی که با نام ژاک دریدا (۱۹۳۰-۲۰۰۴) پیوند خورده و در دهه ۱۹۶۰ شکل گرفت، با مرکززدایی، فروپاشی ساختارهای مفروض و واژگونی ساختارهای مسلط فکری، بسیاری از مفاهیم تثبیت‌شده، قطعیت‌ها و پیش‌فرض‌های پذیرفته‌شده را متزلزل کرد. دریدا مهم‌ترین دلیل نفی «متافیزیک حضور» را مانع شدن از تکرار معنایی می‌داندست و با تضعیف انگاره‌های متافیزیکی، امکان کشف معانی تازه در متن را فراهم آورد.

پیشینه

در زمینه «هم‌نشینی نقوش متباین در قاب» پژوهش مستقلی محدود وجود دارد؛ با این حال برخی مطالعات موردی و منابع نظری مرتبط می‌توانند خلأ پژوهشی را تا حدی پر کنند. به‌عنوان نمونه، در مقاله «بازاندیشی فرم و مفهوم در نقوش بازنمایان موجودات ذی‌روح» رنجبران و همکاران (Ranjbaran et al., 2023) حدود ۴۵۰ نقش از موجودات جاندار—شامل انواع پرنده‌گان، سیمرغ و آهو—در گنبد اللهوردی‌خان را مورد بررسی قرار داده‌اند. خان حسین‌آبادی (Khan Hosseinabadi, 2020) نیز در مقاله‌ای نقش طاووس را در کاشی‌های گنبد اللهوردی‌خان

واکاوی کرده و ویژگی‌های فرمی به‌کارگیری این نقش را تحلیل نموده است. از منظر نظری، کتاب «مبانی هنر: نظریه و عمل» نوشته استیونسون و کاتیون ویگ با تأکید بر مولفه فرم و رویکرد ساختارگرایانه به موضوعات کادر و تباین، و نیز کتاب «مبانی هنرهای تجسمی» تألیف عبدالمجید حسینی‌راد (Hosseini Rad, 2005) به مباحث مرتبط پرداخته‌اند. رجیبی و احمدپناه (Rajabi et al., 2020) در مقاله‌ای جایگاه قاب را در آثار نگارگری ایران، به‌ویژه در نگاره‌های فرشچیان، تحلیل و رابطه قاب با محتوای اثر را تقسیم‌بندی کرده‌اند؛ همچنین قاسم‌آبادی و همکاران (Ghasemabadi et al., 2014) معنای قاب را بررسی کرده و بر مفهوم آن به‌عنوان «حریم امن» تأکید ورزیده‌اند.

در سطح مطالعات مربوط به خود گنبد اللهوردی‌خان، خان حسین‌آبادی و اشرافی (Khan Hosseinabadi et al., 2018) اطلاعات آماری و توصیفی درباره گنبد ارائه کرده‌اند و شایسته‌فر (Shayestehfar, 2002) در مقاله‌ای به بررسی محتوای کتیبه‌های رواق‌های حرم رضوی در عصر تیموری و صفوی پرداخته و ویژگی‌های فرمی گنبد اللهوردی‌خان را شرح داده است. با این حال، در منابع یادشده تمرکز عمدتاً بر جنبه‌های معماری و تاریخی بوده و تحلیل‌های بصری و ویژگی‌های دقیق کاشیکاری گنبد کمتر مورد توجه قرار گرفته است.

تباین و انواع آن در قابهای تزئینی گنبد الله وردیخان

بر اساس اصل بدیهی «تعرف الاشياء باضدادها»، یکی از شناخته‌شده‌ترین روابط مفهومی، تباین است. تباین از اصول مهم در خلق آثار هنری به‌شمار می‌آید و هم در تعامل میان عناصر و هم در کیفیت‌های بصری نمود می‌یابد. بهره‌گیری از کنتراست یا تباین در آثار هنری موجب برجسته‌تر شدن معنا، گویاتر شدن حالت و تقویت احساس می‌شود و در نتیجه انتقال مفاهیم و پیام‌ها را مؤثرتر و عمیق‌تر می‌سازد (Hosseini Rad, 2005, p. 72). در هنر تجسمی، تباین یا کنتراست کیفیتی حسی است که از عملکرد متقابل دو یا چند خصوصیت متضاد عناصر بصری ناشی می‌شود (Hosseini Rad, 2005, p. 74).

نقوش تصویری نسبت به یکدیگر روابط متعددی دارند که از آن جمله می‌توان به رابطه‌های «مترادف» و «متباین» اشاره کرد. در ارتباط «مترادف»، اشتراک معنایی میان نقوش مختلف مشاهده می‌شود؛ برای مثال تصویر «انسان» و «مرد» دارای معنای مشترک‌اند. اما در ارتباط «متباین» — که موضوع این نوشتار است — هر نقش برای معنای خاص خود تصویر می‌شود. (Pourmohammad et al., 2021, p. 107). در جریان بیان تصویری، تباین عامل مهمی در ایجاد یک کل منسجم است. کنتراست در همه هنرها وسیله‌ای اساسی است که معنا را قوی‌تر بیان می‌کند و برقراری ارتباط را تسهیل می‌نماید. (Dondis, 2004, p. 125).







تباین به معنای سازماندهی عناصر بصری است به گونه‌ای که تأثیر آن‌ها بر بیننده افزایش یابد؛ در عمل، حذف عناصر غیرضروری و تصنعی موجب تمرکز بر آنچه واقعاً مهم است می‌شود. تباین هم وسیله و فن است و هم یک مفهوم؛ پدیده‌هایی که با یکدیگر تضاد دارند، معنا و مفهوم یکدیگر را تقویت می‌کنند (Dondis, 2004, p. 138). کنتراست هم در شکل‌دهی پیام بصری و هم در ترجمه ذهنی و فهم آن پیام کاربرد دارد. انواع کنتراست‌ها هر یک ابزار مفیدی برای نظم‌دهی و روشن‌سازی پیام‌های بصری هستند. هر پیام بصری ترکیبی پیچیده از عناصر گوناگون است و همواره خطر ابهام و سردرگمی وجود دارد؛ نتیجه نهایی کار استحکام نخواهد داشت مگر اینکه مفاهیم کلی و مبهم به کمک کنتراست روشن و دقیق شوند. (Dondis, 2004, p. 146).



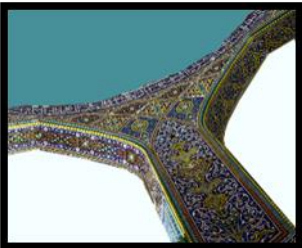




تباین نقوش انواعی دارد که شامل متمائل، متخالف و متقابل است:

- نقوش متمائل: زمانی که دو نقش در یک حقیقت واحد اشتراک داشته باشند، متمائل نامیده می‌شوند. برای مثال، «کبوتر» و «عقاب» هر دو در دسته پرنده‌گان مشترک‌اند؛ اما با وجود این اشتراک، از نظر خصوصیات ذاتی متفاوت‌اند و بنابراین دو نقش متمایز را نمایندگی می‌کنند.
- نقوش متخالف: دو نقش دارای صفات متمایزند اما مانعی برای قرار گرفتن هم‌زمان آن‌ها در یک تصویر وجود ندارد؛ مانند «آسمان-زمین» یا «خورشید-ماه». به عنوان مثال، «زن» و «مرد» به دلیل اشتراک در انسانیت متمائل‌اند، اما هر یک صفات ویژه‌ای دارند که آن‌ها را متخالف می‌سازد؛ بنابراین تخالف در مقابل متمائل قرار می‌گیرد.
- نقوش متقابل: دو نقش با معانی جداگانه که معمولاً در یک محل و زمان واحد جمع نمی‌شوند؛ مانند «روز» و «شب» (Pourmohammad et al., 2021, p. 107).

یک تقسیم‌بندی کلی از تباین‌های به‌کاررفته در نقوش گنبد اللهوردیخان را می‌توان در دو قالب فرم و رنگ قرار داد. در جدول شماره ۱، انواع تباین‌های فرم و در جدول شماره ۲، انواع تباین‌های رنگی تزیینات گنبد ارائه شده است.

جدول ۱، انواع تباینهای به کار رفته در نقوش تزئینی قابهای کاشیهای گنبد الله وردیخان از نظر فرم

نمونه	تباین در فرم
	<p>بزرگ و کوچک</p>
	<p>نازک و ضخیم</p>
	<p>همگرا و واگرا یا وحدت و پراکندگی</p>
	<p>ساده و مرکب یا بغرنج</p>
	<p>خالی و پر</p>
	<p>ممتد و قطعه قطعه</p>

	<p>هندسی و آلی</p>
	<p>زاویه دار و منحنی وار</p>
	<p>عمودی و افقی</p>
	<p>سبک و سنگین</p>
	<p>بسته و باز</p>
	<p>جهت دار و بدون جهت</p>
	<p>مقارن و نامقارن</p>

	<p>بی طرفی و تاکید</p>
---	------------------------

جدول ۲، انواع تباینهای به کار رفته از نظر رنگ در قابهای تزئینی کاشیهای گنبد الله‌وردیخان

نوع تباین	تباین در رنگ
	<p>ته رنگ</p>
	<p>تیرگی - روشنی رنگ</p>
	<p>رنگ های سرد و گرم</p>
	<p>رنگ های مکمل</p>
	<p>کیفیت رنگ (اشباع)</p>
	<p>کمیت یا وسعت سطوح رنگ ها</p>

و نظایر آن آمده است. قاب از کهن‌ترین آثار شناخته‌شده تا دوره معاصر حضور داشته و استمرار یافته است. منظور از

قاب اصطلاحی فرانسوی است که در فرهنگ عمید به‌معنای «چهارچوب»، «قاب عکس»، «محوطه»، «زمینه»

قاب، چارچوب، محدوده و حریم اثر است که فضای درون و بیرون آن را از یکدیگر تفکیک می‌کند؛ بدین‌سان جایگاه عناصر تشکیل‌دهنده اثر مشخص می‌شود و متن به‌عنوان عنصر اصلی در برابر عناصر فرعی تشخیص و تمایز می‌یابد. اهمیت قاب از این جهت است که با تعیین حدود، مرزی میان دنیای اثر و محیط بیرون پدید می‌آورد؛ این مرز موجب شکل‌گیری دنیای ویژه اثر و حریم مربوط به آن شده و قوانین حاکم بر دنیای اثر را از قوانین خارج آن متمایز می‌سازد.

قاب را می‌توان بر حسب شکل هندسی به قاب‌های بسته و باز دسته‌بندی کرد (Rajabi et al., 2020, p. 70). هر عنصر بصری برای بیان خویش و نمایش کیفیت وضعیت خود نیازمند قرار گرفتن در کادر (قاب) است. کادر می‌تواند دورخطی یا قطعی از صفحه باشد. در هنرهای بصری، قاب کاربردهایی چون فضاسازی، برجسته‌سازی موضوع، جلب توجه و تمرکز مخاطب، ایجاد شاخص برای درک اندازه اشیاء داخل کادر و تأمین وحدت بصری دارد. قاب سبب وحدت عناصر بصری و تمرکز انرژی‌های درون کادر می‌شود؛ اصولاً درک وحدت در یک تصویر مبتنی بر ایجاد رابطه میان عناصر و اجزای تصویر با اضلاع کادر است. کادر عنصری بیانی است که می‌تواند حامل مفهوم و القاگر اندیشه باشد (Parizadian Kavan, 2015, p. 15).

تصویر شماره ۱ و تصویر شماره ۲، انواع کادر یا قاب، آماده سازی تصاویر: نگارندگان

قاب‌ها را می‌توان مطابق آنچه در تصاویر ۱ و ۲ نشان داده شده است، در دو دسته قاب‌های محسوس و قاب‌های نامحسوس قرار داد. قاب محسوس عبارت است از حاشیه‌ها و مرزهای جداکننده نقش‌ونگارها که در ایجاد حریم و تفکیک درون و بیرون در هنرهای تجسمی نقش دارند؛ همچنین شامل عناصر تفکیک‌کننده‌ای است که در معماری مرز و حریم امن را شکل می‌دهند. قاب نامحسوس به قاب‌هایی اطلاق می‌شود که از نظر ظاهری ساختار معمول یک قاب را ندارند، اما از نظر عملکردی همان نقش قاب محسوس را ایفا می‌کنند.

گنبد اللهوردیخان (۱۰۱۴-۱۰۲۱ ق.) این سازه گنبدی مسی است که بر فراز رواق اللهوردیخان قرار دارد و از نظر فن معماری، ظرافت در کاشیکاری و مقرنس‌سازی آن از

جالب‌ترین نمونه‌های دوره صفویه به‌شمار می‌آید. بنای گنبد هم‌زمان با مسجد شیخ لطف‌الله اصفهان و به‌دست معمار امیر بن حاج محمود نظرانی از اصفهان به‌صورت چندضلعی ساخته شده است. ارتفاع رواق برابر با ۱۶،۱۰ متر؛ مقدار دقیق باید تأیید شود). ازاره دور بنا از سنگ مرمر طلایی ساخته شده و از ازاره به بالا، دیواره‌ها و سقف با کاشی‌های معرق بسیار نفیس و ظریف پوشیده شده‌اند. تمامی غرفه‌های اطراف - به‌جز یک غرفه - دارای مقرنس کاشی هستند (Khan Hosseinabadi, 2020).

دریدا و ساختارشکنی (شالوده‌شکنی) مشهورترین اصطلاح مرتبط با ژاک دریدا «شالوده‌شکنی» است که با عناوینی چون ساختارشکنی، واسازی، ساحت‌گشایی و بن‌افکنی نیز شناخته می‌شود. ساختارشکنی دو جهت تقابلی دارد: جنبه سلبی که همان ساختارزدایی است و جنبه ایجابی که به شالوده‌افکنی و طرح‌اندازی اشاره دارد. دریدا این اصطلاح را با توجه به یکی از سخنرانی‌های مارتین هایدگر ابداع کرد (Ahi & Taheri, 2019, p. 130). هدف ساختارشکنی برهم‌زدن خیال عقل در دستیابی به درک قطعی و نهایی حقیقت‌ها و معناهای اولیه است.

ساختارشکنی نوعی وارسی متن و استخراج تفسیرهای آشکار و پنهان از بطن آن است؛ این تفسیرها ممکن است با یکدیگر و حتی با نیت پدیدآورنده متن متناقض باشند. شالوده‌شکنی هرگز به دنبال تکیه‌زدن بر باورهای یقینی فلسفه نیست و می‌توان آن را «نقد نقد» دانست؛ ساختارشکنان قصد دارند به مواردی اشاره کنند که نقد مرسوم از آن غفلت می‌کند. دریدا با بررسی تناقض‌ها و مباحث متضاد در آثار دیگران نشان می‌دهد که خواندن یک متن به یک مفهوم واحد و ثابت منتهی نمی‌شود (Ahi et al., 2019, p. 130).

دریدا تحلیل سنتی زبان را که بر انتقال معانی از ذهن گوینده به ذهن مخاطب مبتنی است، نمی‌پذیرد. او زبان را نظامی از تفاوت‌ها و تمایزها می‌داند؛ نشانه‌های زبانی همواره ردپاهایی از یکدیگر دارند و بنابراین فاقد «معنای ذاتی» هستند. به‌جای اینکه واژه‌ای بر معنایی ثابت دلالت کند، نشانه‌ها به نشانه‌های دیگر ارجاع می‌دهند و معنا به‌طور نامحدود به تأخیر می‌افتد؛ دریدا این پدیده را با واژگانی چون

سلسله‌مراتب، مرکزیت را جابه‌جا می‌کند و امکان خوانش‌های متفاوت را فراهم می‌آورد. (Ahi et al., 2019, p. 137). از انواع تقابل‌های دوتایی در دیدگاه دریدا می‌توان به مکمل‌سازی، تضاد، وارونگی و جهت‌مندی اشاره کرد (Shokrpur et al., 2021, p. 57).

تقابل‌های دوتایی در هنرهای تصویری (ساختار و محتوا)

۱. تقابل‌های دوتایی فرمی این دسته شامل عناصر بصری پایه است: نقطه، خط، تاریک-روشن، رنگ، گستره زمینه، ترکیب‌بندی، بافت، قرینگی و جهت. این تقابل‌ها زمینه‌ساز زوج‌های بصری مانند روز/شب، سیاه/سفید، آسمان/زمین و نقوش مثبت/منفی‌اند و در جهت‌گیری حرکت (راست/چپ) و نسبت سطح/حجم در بازنمایی تصویر نقش دارند.

۲. تقابل‌های با ویژگی‌های کنشی (محتوایی و روایی) این تقابل‌ها از تقابل‌های فرمی پدید می‌آیند و نشان می‌دهند که معنا تنها در تصاویر شبیه‌سازی شده از واقعیت یا در نمادها و زبان نیست؛ معنا همچنین در تقابل میان صفات، ویژگی‌ها و فنون مختلف بیان بصری یک نقش، در ترکیب‌بندی و در روایت پنهان اثر قابل کشف است. اجزای سازنده مانند رنگ، بافت، بعد و نسبت و رابطه آن‌ها در ترکیب‌بندی، تقابل‌های کنشی اثر را شکل می‌دهند (Pourmohammad et al., 2021, p. 110).

نمونه‌های نوعی تقابل دوتایی

- تقابل مکمل: نفی یکی مستلزم اثبات دیگری است؛ مثلاً زوج‌های زوج/فرد، شب/روز، مرده/زنده.
- تقابل مدرج، دوسویه و ضمنی: (تعاریف و مثال‌ها بسته به متن پژوهش قابل گسترش‌اند).

تقابل‌های مدرج، دوسویه و ضمنی

تقابل مدرج گونه‌ای از تقابل میان جفت‌واژه‌هاست که هر دو عضو آن صفت بوده و از نظر کیفیت قابل درجه‌بندی و مقایسه‌اند؛ مانند «خلوت / شلوغ»، «سرد / گرم» و «پیر / جوان».

تقابل دوسویه نوعی تقابل میان جفت‌واژه‌هاست که رابطه‌ای دوطرفه و متقابل میان آن‌ها برقرار است؛ برای نمونه «خرید / فروش»، «زن / شوهر» و «قرض دادن / قرض گرفتن».

«تغییر مسیر»، «تأخیر» و «انتقال» توصیف می‌کند (Vaezi & Ahmad, 2009).

قابل‌های دوگانه در میان حکمای پیش از سقراط، هراکلیتوس نخستین کسی است که به مسئله تقابل و تضاد در هستی اشاره کرد و آن را مایه حیات دانست. پس از او، افلاطون، فلوطین و بعدها هگل و یونگ نیز به‌طور گسترده‌ای به نقش تقابل و تضاد در هستی توجه نشان دادند. بر مبنای اصل تقابل، هیچ نشانه‌ای به‌تنهایی معنا نمی‌یابد؛ ارزش هر نشانه ناشی از رابطه آن با نشانه‌های دیگر است و معنا از تمایز میان نشانه‌ها برمی‌خیزد. این تمایزها دو گونه‌اند: الف. همنشینی (چگونگی قرار گرفتن عناصر در کنار هم) و ب. جاننشینی (چگونگی جایگزینی عناصر به‌جای یکدیگر) (Pourmohammad et al., 2021, p. 106).

فردینان دو سوسور با ارائه نظریه دال و مدلول، بر محورهای جاننشینی و همنشینی تأکید کرد و نشان داد که تمایزات میان نشانه‌ها مهم‌تر از شباهت‌های آن‌هاست؛ این تقابل‌ها در تولید معنا نقش بنیادین دارند (Mohseni Gordkuhi, 2017, p. 251). ساختارگرایان منطق حاکم بر تفکر انسانی را بر تقابل‌های دوگانه استوار می‌دانند؛ به‌عبارت دیگر، نگرش متافیزیکی جهان را در بنیان خود دوگانه می‌بیند (مثلاً احساس در برابر ادراک، جسم در برابر روح) (Ahmadi, 1991).

در مقابل، پس‌اساختارگرایی و به‌ویژه خوانش دریدا از تقابل‌های دوگانه، این فرض را که معنا همیشه حاضر و ثابت است، به چالش می‌کشد. در این پارادایم معنا نامعین و چندگانه است و ساختارشکنی (deconstruction) به‌عنوان روشی برای گشودن نظام‌ها و آشکارسازی امکانات تازه معنا مطرح می‌شود (Pourmohammad et al., 2021, pp. 104–105). دریدا «متافیزیک حضور» را نقد می‌کند؛ یعنی باور به حضور بی‌واسطه معنا در کلام و خرد را مردود می‌شمارد و نشان می‌دهد که زبان نظامی از تفاوت‌هاست که معنا را از طریق ارجاع دال‌ها به یکدیگر و تأخیر در تحقق مدلول تولید می‌کند (Vaezi & Ahmad, 2009).

دریدا بر این نکته تأکید دارد که در جفت‌های تقابلی سنتی، یکی از دو مؤلفه معمولاً بر دیگری تقدم و برتری دارد؛ ساختارشکنی با وارونه‌سازی این تقدم‌ها و آشفتن

صورت‌های معلوم و مجهول افعال نیز نمونه‌ای از این نوع تقابلند؛ این گونه تقابل را گاهی «وارونگی» نیز می‌نامند.

تقابل ضمنی به جفت‌واژه‌هایی اطلاق می‌شود که تقابل آن‌ها بر پایه مولفه‌های معنایی فرعی یا ضمنی است نه معنای اصلی. مثال‌ها عبارت‌اند از «مرد / نامرد»، «پنبه / آتش» و «سنگ / شیشه». از ویژگی‌های تقابل ضمنی وابستگی فرهنگی آن‌هاست؛ این جفت‌ها معمولاً خاص یک زبان یا فرهنگ‌اند و در نتیجه تا حدی ترجمه‌ناپذیرند (Mohseni Gordkuhi, 2017, p. 252).

کاربرد نظریه دریدا در تحلیل نقوش متباین گنبد اللهوردیخان

حضور محسوس یا فیزیکی دال به معنای حضور معنا نیست؛ تصور ذهنی ما از دال لزوماً برابر با معنای موضوع در جهان عینی نیست. نشانه نه صرفاً غیاب موضوع، بلکه نمایانگر غیاب بنیادین معناست؛ معنا در نوشتار و گفتار به‌طور کامل حاضر نیست و دلالت بر پایه این غیاب استوار است. این نگرش به ناباوری نسبت به حضور قطعی معنا منجر نمی‌شود؛ برعکس، جست‌وجو برای معنا را تشدید می‌کند. با کنار گذاشتن فرض دسترسی مستقیم به معنا، کار پژوهشگر تبدیل به کشف امکانات معنایی متن می‌شود؛ بررسی اینکه مؤلف چه معنایی را در متن گنجانده، متن چگونه مؤلف را پیش برده، و چگونه معناهای موردنظر مؤلف دگرگون یا پنهان شده‌اند. تحلیل در این رویکرد عبارت است از کنار زدن روپوش معناشناسانه و آشکارسازی امکانات درونی متن؛ با شکستن شالوده معنایی، متن آزادی و گشودگی‌ای بازمی‌یابد که در زمان شکل‌گیری‌اش بر مؤلف حاکم بوده و او را به بیان نکاتی واداشته است که شاید خود آگاهانه نمی‌خواست بیان کند؛ این فاصله ناگزیر میان شکل و معنا راهگشای تأویل است. (Ahmadi, 1992, p. 70)

با توجه به کثرت و عدم قطعیت معنا در اندیشه شالوده‌شکنانه دریدا، برخی معانی مرتبط با نقوش متباین گنبد اللهوردیخان قابل بررسی‌اند. یکی از مفاهیم کلیدی در نقوش تزئینی اماکن مذهبی، از جمله نقوش متباین این گنبد، **وحدت در کثرت** است که در ساختار گنبد به‌وضوح نمود می‌یابد. گنبد هم از نظر شکل و هم از نظر فرم تزئینات معماری نمونه‌ای برجسته از تجلی وحدت در عین کثرت است. سوزان لانگر در مقاله‌ای با عنوان «انتزاع در علم و هنر»

می‌نویسد که «وحدت‌جویی و احساس از یک سو و تمایز قائل شدن منطقی از سوی دیگر رابطه‌ای نزدیک دارند؛ این دو از اصول بنیادین شکل‌ها هستند و قدما این پدیده را وحدت در عین کثرت می‌نامیدند» — مفهومی که با شکل گنبد ارتباط معنایی دارد. (Ardalan et al., 2011, p. 89)

گنبد

در طول تاریخ تمدن‌های سنتی، خیمه، خانه، آرامگاه و حرم به‌عنوان نمادهایی از جهان تصور شده‌اند. تا زمانی که شکل کروی برای انسان سنتی مفهوم واقعی داشت، طبیعی بود که این مفهوم از شکلی به شکل دیگر منتقل شود؛ از این‌رو تعبیراتی چون «خیمه دهر»، «چتر شاهانه»، «بیضی کیهانی» و «کاسه آسمان» به‌عنوان بازتاب‌هایی از همین نگرش مطرح شده‌اند. بخشی از این اعتقادات اجدادی و معانی باطنی به گنبد منتقل شده و در نمادپردازی‌های معماری بازتاب می‌یابد در ایران، شاهان هخامنشی که مفهوم حاکمیت الهی و جهانی را معرفی کردند، آیین‌های خود را در خیمه‌های بزرگ برگزار می‌کردند که به روایت هسیچیوس «آسمان» نامیده می‌شد. اعراب پیش از اسلام از قبه‌های ابتدایی بهره می‌بردند که نمونه‌ای اولیه از فرم خیمه‌ای بود که پیامبر و پیروانش به‌کار می‌بردند. مغول‌های چادرنشین آسیای مرکزی نیز با خیمه‌های گنبدی و باشکوه خان‌ها این سنت را به اوج رساندند.

ویژگی‌های ذاتی گنبد — دایره، مرکز و کره — در بیان نمادین معماری اسلامی محقق می‌شوند. نقطه اوج طاق نماد وحدت است؛ این نقطه ممکن است به‌صورت انبساطی یا انقباضی دیده شود و تجسم عرفانی «قطره که دریا گردد» را بازنمایی کند. گنبد یکی از مهم‌ترین نمادهای عرفانی در جهان اسلام است و شکل خاص آن، «گنبد آسمان» یا «گنبد مینا»، نماد آسمان و مقصد عروج انسان به‌شمار می‌آید. گنبد نمایی آشکار از آموزه وحدت وجود و «هستی یگانه» است؛ وحدتی نامتناهی که از مجموع متناهی‌ها پدید می‌آید؛ دایره را می‌توان به‌طور نامتناهی به چندضلعی‌های منتظم تقسیم کرد، زیرا وحدت بدون کثرت قابل تصور نیست. (Khan Hosseinabadi et al., 2018). نقطه اوج گنبد نماد وحدت است (Ardalan et al., 2011, p. 103). وحدت، که در نظام هندسی معادل

والای ازلی بازمی‌گرداند. رقص مقدس، به‌مثابه عملی نمادین، امر محدود را به امر نامحدود متصل می‌سازد و راز اتحاد عرفانی را — همان معجزه‌ای که «قطره را دریا می‌کند» — مجسم می‌سازد. (Schuon, 2002, p. 125)

عناصر اربعه

در عناصر اربعه اگرچه به‌صورت آشکار در فرم‌های تزئینی کاشی‌ها قابل تشخیص نیستند، اما خواص مرتبط با این عناصر — از جمله سیالیت فرم، سبکی، شفافیت و درخشش، جسمیت و رنگ — به‌وفور و به‌روشنی در این نقوش مشاهده می‌شود. این چهار رکن، صفات طبیعی گرما، سرما، رطوبت و خشکی را به‌صورت دوتایی و به‌عنوان عوامل فعال در تمام مواد جسمانی دربر دارند. از دیدگاه عالم‌شناسی سنتی، این چهار رکن وضعیت بنیادی ماده را تشکیل می‌دهند؛ هر جسمی از هر چهار مظهر ترکیب شده است، هرچند ممکن است یکی از عناصر بر دیگران غلبه داشته باشد.

آتش گرم و خشک شناخته می‌شود و با قابلیت رشدبخشی خود، هماهنگ‌کننده امور است. در معماری، گرما و نور مهم‌ترین جنبه‌های آتش‌اند؛ در ایران آفتاب‌خیز، نور همواره جنبه‌ای محوری داشته و خورشید به‌عنوان نماد خدا و نور الهی تلقی شده است. در برخی مکاتب فلسفی، خورشید نماد خرد یا روح نیز دانسته می‌شود (Ardalan et al., 2011, p. 49).

هوا صریح‌ترین تجلی‌اثر است؛ حامل نور و نشان‌دهنده صفات گرما و رطوبت است و موجودات را سبک‌تر، تصفیه‌شده و توانمند به‌برخاستن می‌سازد. هوا، مانند آتش گرم است اما خشک نیست و صفات رطوبت در آن با انبساط و انحلال‌پذیری همراه است. بارزترین تجلی هوا در طبیعت، باد است؛ فرم‌های معماری مانند بام‌ها، بادگیرها و گنبد‌های سرباز با حرکت هوا و باد پیوند دارند.

آب سرد و مرطوب و زندگی‌بخش است؛ باران را مرحمت می‌کند، زندگی را پالایش می‌نماید و ماده را به حالت ازلی بازمی‌گرداند. در اسلام، آب نماد نزول وحی نیز هست؛ غسل نمادین مسلمانان بازگشت به حالت ازلی را نمایان می‌سازد. آب امکان قالب‌بندی و پراکندگی ماده را فراهم می‌آورد و در اقلیم ایران نقش حیاتی در جذب جانداران و انسان‌ها دارد؛

نقطه است، از راه توازن راز انبساط را در خود دارد؛ همان‌گونه که امر مطلق ذاتاً عدم‌تاهی را دربرمی‌گیرد. (Schuon, 2002, p. 125).

کمال

خداوند نماد کمال است و از این رو هر کمال ممکن را می‌توان به‌نوعی بازتاب آن دانست (Schuon, 2002, p. 118). کمال ویژگی‌ای مرکب است که با زیبایی و عظمت پیوندی تنگاتنگ دارد. بیننده هنگامی که با شکوه، اوج و زیبایی در جزئیات و کلیات تزئینات معماری مکانی مانند گنبد اللهوردیخان مواجه می‌شود، ناخودآگاه به مفهوم کمال پی می‌برد. کمال‌گرایی در تزئین از طرق مختلف، از جمله به‌کارگیری تقابلهای رنگی و فرمی، به مخاطب منتقل می‌شود و ذهن او را تحت تأثیر قرار می‌دهد.

چرخ و ارکان

تزئینات گنبد اللهوردیخان که از شکل مدور گنبد پیروی می‌کنند، یادآور نماد چرخ و مفاهیم مرتبط با آن‌اند. چرخ نماد حرکت دورانی است و این حرکت دورانی به‌نوبه خود یادآور عبادت جسمانی و حرکتی است. با حرکت دورانی، چهار صفت طبیعی — گرم، سرد، مرطوب و خشک — به‌هم پیوند داده می‌شوند؛ این صفات در سنت‌های کیمیاگری و تحول روحی از جنبه‌های نمادین اهمیت دارند. صلیب درج‌شده در دایره، که می‌توان آن را نقش اصلی معماری بناهای مقدس دانست، نموداری از چهار ارکان را ارائه می‌دهد که حول پنجمین و بالاترین عنصر، یعنی رکن وجود (اثر)، گرد آمده‌اند. (Ardalan et al., 2011, p. 89)

رقص دراویش

دوران و گردش چشم در نقوش تزئینی گنبد اللهوردیخان می‌تواند تداعی‌کننده رقص دراویش باشد. رقص دراویش که همراه با تکرار اسم «الله» یا «هو» و ذکر شهادت است، با راز دل و وصال خدا پیوند دارد. مضمون این رقص، مانند مضمون ذکر، بازگشت عوارض به جوهر را نشان می‌دهد؛ به‌عبارت دیگر، هنر به‌ویژه رقص، جوهری را نمایان می‌سازد که به‌صورت عرضی جلوه‌گر شده است و از این سرچشمه زیبایی ژرف و نیروی رمزگونه پدید می‌آید. این حرکت هم‌نزولی و هم‌صعودی است: از یک‌سو نمونه والای ازلی را آشکار می‌سازد و از سوی دیگر صورت یا نفس را به نمونه

دارای بنیانی دوگانه‌اند و معنا را به‌صورت مشخص در پدیده‌ها می‌جستند. در مقابل، شالوده‌شکنی—به‌ویژه در خوانش دریدا—از ابرانگاره‌های نظری پسامدرن است که بر **کثرت و عدم قطعیت معنا** تأکید می‌کند. بر این اساس، تحلیل نقوش کاشی‌های گنبد اللهوردیخان نباید به یک معنا محدود شود؛ بلکه زنجیره‌ای از معانی ممکن است مطرح شود که پیوسته و تا بی‌نهایت ادامه می‌یابند. اتخاذ این نگرش موجب گسترش دامنه مفاهیم و معانی مترتب بر نقوش و عناصر سنتی و تزئینی می‌گردد.

References

- Ahi, M., & Taheri, M.** (2019). *Critique and analysis of Derrida's deconstruction theory in understanding texts. Philosophical and Theological Research Quarterly*, (93).
- Ahmadi, B.** (1991). *Structure and interpretation of texts* [In Persian]. Tehran: Nashr-e Markaz.
- Ahmadi, B.** (1992). *From visual signs to text: Toward a semiotics of visual communication* [In Persian]. Tehran: Nashr-e Markaz.
- Ardalan, N., & Bakhtiar, L.** (2011). *The sense of unity: The role of tradition in Iranian architecture* (V. Jalili, Trans.) [In Persian]. Tehran: Elm-e Memar.
- Dondis, D. A.** (2004). *A primer of visual literacy* (M. Sepehr, Trans.) [In Persian]. Tehran: Soroush.
- Ghasemabadi, G. R., Rajabi, M. A., Khazaei, M., Rikhtegaran, M. R., & Pourrezaian, M.** (2014). A study on the semantic foundations of framing in pre-Islamic Iranian art. *Naghereh Journal*, (30).
- Hosseini Rad, A.** (2005). *Fundamentals of visual arts* [In Persian]. Tehran: Iran Textbook Publishing Company.
- Khan Hosseinabadi, A.** (2020). The role of the peacock in the tilework of the Holy Shrine of Imam Reza, with emphasis on Allahverdi Khan Dome (Safavid era). *Naghereh Journal*, (59).

قنات‌ها، وادی‌ها و آبگیرها ساختارهای زیستی و فضایی شهرها را قطب‌بندی می‌کنند و سطوح آبی و سبز بازتاب‌دهنده مرحمت الهی‌اند.

خاک خشک، سرد، متراکم، منفعل و سنگین است؛ نماد نقطه تلاقی نظام‌های نزول و عروج و در هندسه با مکعب نمایش داده می‌شود. کوه در فلات ایران تصویرگر دیدگاه انسان درباره جهان و نماد تولید زندگی است. طلا و کانی‌های ارزشمند در اعماق کوه نماد «طلای پنهان» در سینه انسان‌اند. تماس پیشانی با خاک در نماز، اعترافی نمادین به حرمت نهادن به صفات زمین است. بدین‌سان نظام‌های جسمانی، روانی و روحانی در یک نماد هم‌خوانی می‌یابند. (Ardalan et al., 2011, p. 89)

آموزه‌های کیهان‌شناسی و نمادها

اشکالی مانند ستاره چهار، پنج و هشت‌پر، ماه و فرم‌هایی شبیه کهکشان و خورشید، معانی و آموزه‌های کیهانی را متبادر می‌سازند. اسلام آموزه‌ای مابعدالطبیعی و کیهان‌شناسانه دارد که بر قرآن و سنت مبتنی است و در برخی موارد تحت تأثیر مفاهیم طریقت باطنی و اندیشه‌های یونانی‌مآبانه درآمده است. طریقت باطنی، به‌ویژه در خوانش‌های وحدت‌گرا، وجود یک دین واحد را در زیر صورت‌های گوناگون تشخیص می‌دهد؛ هرچند صورت به‌گونه‌ای خاص همان ذات است، ذات هرگز صرفاً صورت نیست—«قطره آب است اما آب قطره نیست» (Schuon, 2002, p. 123).

نتیجه‌گیری

در پژوهش حاضر، عنصر تباین در قالب‌های فرم و رنگ در قاب‌های کاشی‌های معرق گنبد اللهوردیخان بررسی شد. انواع متعددی از تباین‌های فرمی و رنگی در این نقوش دیده می‌شود؛ از جمله تضادهای اندازه (بزرگ/کوچک)، ضخامت (نازک/ضخیم)، جهت‌گیری (همگرا/پراکنده)، ساختار (ساده/مرکب)، پیوستگی (ممتد/قطعه‌قطعه)، و نوع فرم (هندسی/آلی). در حوزه رنگ نیز تضادهای سرد/گرم، تضادهای مکمل و تفاوت‌های کیفی و کمی رنگ‌ها مشاهده شد.

در فلسفه هنر، تقابل‌های دوگانه پیش‌تر توسط ساختارگرایان مورد توجه قرار گرفته بود؛ بر اساس دیدگاه آن‌ها، پدیده‌ها

creatures in the tiles of Imam Reza Shrine (Safavid era), with emphasis on the Dome of Allahverdi Khan. **Biannual Journal of Decorative Arts**, (2).

Sa'adati, R., Hessamifar, M., Mousavi Lor, A. al-S., & Afhami, R. (2021). Analysis of binary oppositions in the structure of Shahsavan tribal Verni rugs of Moghan Plain (case study: underlays). **Journal of Theoretical Foundations of Visual Arts**, (12).

Shayestehfar, M. (2002). Content analysis of religious inscriptions of the Timurid and Safavid periods. **Alzahra Humanities Journal**, 12(43).

Schuon, F. (2002). *The essence and shell of Islamic mysticism* (M. Hojjat, Trans.) [In Persian]. Tehran: Sohravardi Research and Publishing Office.

Shokrpur, S., & Azhari, F. (2021). The polysemic nature of visual signs in Iranian miniature art: A case study of four illustrations from the Shahnameh of Shah Tahmasp in the Aga Khan Museum. **Journal of Literary Criticism and Rhetoric**, 10(3).

Vaezi, A. (2009). The reflection of ontology of meaning in religious knowledge. **Quarterly Journal of A'in-e Hikmat (The Doctrine of Wisdom)**, (2).

Khan Hosseinabadi, A., & Eshraghi, M. (2018). Symbolic concepts of animal motifs in the tilework of Allahverdi Khan Dome, Safavid era, Imam Reza Shrine. **Islamic Art Studies**, (31).

Mohseni Gardkouhi, F. (2017). Binary oppositions in Attar's ghazals. **Specialized Quarterly of Persian Poetry and Prose Stylistics (Bahar-e Adab)**, (36), 249–268.

Munari, B. (2008). *Design and visual communication* (P. Shahandeh, Trans.) [In Persian]. Tehran: Soroush.

Norris, C. (2001). *Deconstruction* (P. Yazdanjou, Trans.) [In Persian]. Tehran: Shirazeh.

Ocvirk, O. G., Stinson, R. E., Wigg, P. R., Bone, R. O., & Cayton, D. L. (2011). *Art fundamentals: Theory and practice* [In Persian]. Tehran: SAMT.

Parizadian Kavan, M. (2015). *An investigation of the relationship between the frame (border) and narrative in Persian miniature painting from the Ilkhanid to the end of the Timurid era* (Master's thesis) [In Persian]. Tarbiat Modares University, Faculty of Art and Architecture.

Pishkhani, M. (2013). *Deconstruction in the thought of Jacques Derrida*. Retrieved from <https://www.kiankiani.com>

Pishkhvani, M., & Kiani, K. (2013). *Deconstruction in Jacques Derrida's thought*. [Details not available].

Pourmohammad, S., & Mousavi Lor, A. al-S. (2021). Interaction of meaning and visual motifs: A case study of Maurits Escher's "Day and Night". **Islamic Art Studies Journal**, (44).



Rajabi, Z., & Ahmadpanah, S. A. (2020). The role of framing in Iranian miniature paintings: An innovative look at the works of Mahmoud Farshchian. **Naghereh Journal**, (55).

Ranjbaran, D., Arman, E., & Salehi, A. (2023). Rethinking form and meaning in the representational motifs of living



Research article

Investigation and Study of the Mythological Role of the Tree of Life in Qashqai Rugs

Ahad Ravanjoo ^{(a)*}, Raziye Ghaedi Bardehi ^(b)

a. Assistant Professor, Department of Graphic Arts, Shushtar Faculty of Art, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran.
(Ravanjoo.ahmad@gmail.com)

b. Master's Student in Art Research, Shushtar Faculty of Art, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran.
(Raziye.gh6911@gmail.com)

Keywords

Tree of life, Persian garden, myth, symbolic motif, Qashqai carpet.

Citation

Ravanjoo, A., & Ghaedi Bardehi, R. (2025). Investigation and Study of the Mythological Role of the Tree of Life in Qashqai Rugs. *Greater Khorasan Handicrafts*, 3(10), 37-52.



Use your device to scan and read articles online

Abstract

The role of the Tree of Life among many ancient peoples has been sacred, as a symbol of life, immortality, and reverence. It is a sign of an evergreen tree that bears eternal and immortal fruits. The belief in ancient Iranian civilization, stemming from paradise and in praise of the Tree of Life, the tree of good and evil in paradise, led to the creation and depiction of the sacred tree on garden carpets and handicraft designs that depicted motifs of trees such as flowering trees, cypresses, willows, vines, etc. Based on such interpretations, the present qualitative research aims to identify the concepts of the symbolic and mythological motif of the Tree of Life on handicrafts, including Qashqai carpets, by using a descriptive-analytical method and using library resources and reputable scientific articles to introduce the sacred plant (Tree of Life) on these carpets and decorative motifs in other arts. The results of the research indicate that the symbol of the Tree of Life, whose fruits grant immortality, is considered one of the immortal motifs that is at the center of the world of Iranian mythology. The Tree of Life sometimes appears with other tree patterns and is a representation of the Garden of Eden, and sometimes it is woven as a single tree in the center of the rug. This symbol in carpets is a reminder of Zoroastrian myths and the concepts of blessing and fertility. Another reason for depicting this symbol on Iranian handicrafts, carpets, and rugs is the desire for heaven.

DOI: <https://doi.org/10.22034/hgj.2026.550945.1050>



URL: https://hgj.imamreza.ac.ir/article_240994.html



©Authors retain the copyright and full publishing rights.

* Corresponding Authors

Introduction

Most Mithraic rituals are based on a connection with nature, and the reverence for nature plays a significant role in them. For example, in beliefs and faiths, the tree has been a symbol of eternal life, a symbol of birth, and also of wisdom and knowledge. The Tree of Life, in addition to immortality, is a symbol of vitality and continuity. A symbol whose roots connect the underworld and whose branches connect the heavens together. This ritualistic element was sacred and worshiped by most ancient peoples. In Iran, the Elamite world is full of plant images, with the tree as its center and source. In works belonging to Lorestan, Marlik, Ziwiye, Aryans, Medes, Achaemenids, and Parthians, we still see the ritualistic image of the tree. In the ancient world, the Tree of Life was not associated with a specific form or shape. The design and motif of the tree are widely used in art, industry, and carpets, and it is one of the most common decorative motifs in Iranian handicrafts and hand-woven items. One of the unique examples of the Tree of Life in religious communities is the apple tree from the Gardens of Eden, which we can mention. Motifs of pine, cypress, willow, palm, and pomegranate trees have long been widely used and continue to be considered in Iranian carpet designs. The Fars nomads are large groups of villagers in Fars province, where the Qashqai people live alongside seven other tribes named Baharlu, Nafar, Basseri, Inalu, Arabs, and Lor. The Qashqai tribe itself consists of six clans: Amaleh, Sheshboluki, Farsimadan, Darrehshuri, Kashkuli-Bozorg, and Kashkuli-Kuchak. It seems that among these tribes, the Kashkulis have utilized

traditional motifs such as the Tree of Life more than other clans. The purpose of this research is to identify and introduce the Tree of Life motif in Qashqai carpets and to investigate the role and conceptual impact of the Tree of Life (cosmic) on the production and spread of this motif in Qashqai carpets.

Materials and Methods

The authors in this research, using a qualitative approach and a descriptive method, described and introduced the myth of the tree in Qashqai hand-woven textiles, and examined the tree motif from a formal and conceptual perspective. The questions and issues that led to the writing of this article are: first, the role of the Tree of Life in the beliefs and culture reflected in Qashqai carpets. Second, what is the evolution of the Tree of Life in motifs and hand-woven textiles? The statistical population of this article refers to images of Qashqai nomadic carpets with plant motifs (Tree of Life) published in art, traditional art, and handicrafts sources.

Discussion and Findings

Qashqai carpets, which are called traditional handwoven rugs in Fars Province, have symbolic and mythological motifs and designs. The Tree of Life is a symbol that has appeared in Iranian cultures and religions. This motif embodies the concepts of immortality and freedom of the cypress, the imperishability of the Konar (cedar) tree, the mythical aspect of the Gaz tree, and beauty, all at once. The Tree of Life motif has been common in Iranian decorative and visual arts since ancient times. This motif is found in all Iranian decorative

and beauty-centric arts that bestow elegance and enchantment upon the viewer. Qashqai carpets have also utilized the Tree of Life motif as a mythical symbol of flourishing and different periods in life. This tree may appear singly in the center of the carpet or repeatedly as a motif throughout the carpet's design. The "Tree of Life" motif in Qashqai carpets is considered as a symbol of immortality, stability, and endurance in life, that representing life, vitality, and humanity's deep connection to the nature. Furthermore, this motif, a symbol of history and cultural roots, is considered as a reminder of the eternal and the mythical Persian garden. Therefore, the "Tree of Life" motif in Qashqai carpets is considered as one of the motifs with the concept of blessing and abundance, which adds to its cultural, aesthetic, and commercial values.

Conclusions

The "Tree of Life" in Qashqai carpets is recognized as an identifiable pictorial element, signifying the immortality of Iranian rituals, myths, and culture. These rituals are intertwined with nature and its generative spirit, leading to blessings and abundance, as noted in concepts like the legend of the Asurik tree. This pattern is displayed in rural carpets as a symbol of life, growth, and

connection with nature, which are the sources of life. Some of the meanings and symbols associated with the "Tree of Life" in Qashqai carpets are symbols with the concept of growth, development, and progress. Just as the branches of a tree signify expansion, development, and abundance, this pattern also refers to the importance of individual and societal growth. The "Tree of Life" is also interpreted as a symbol of the dynamism and vitality of nature. In Qashqai carpets, this pattern also refers to the connection between human and nature. Although these elements that are used in vibrant colors with great diversity in carpet designs, are seen in the background and underfoot by people and users with a horizontal view, they promise hope and vitality that give beauty and meaning to the lives of those in harmony with nature. The ritualistic symbol of the Tree of Life may be combined and displayed with other symbols in the carpet. For example, the Tree of Life may be accompanied by images of animals, birds, flowers, or other symbols. These natural elements, in a concept of blessing and love from the "Tree of Life" in the aforementioned forms, create an image of a Persian garden or a paradise garden in minds and collective memories of Iranians.



هنرهای صنایع خراسان بزرگ

دوره ۳، شماره ۱۰، تابستان ۱۴۰۴

ISC | MSRT | ICI

شاپا الکترونیکی: ۲۷۱۷-۱۶۷۱

شاپا چاپی: ۲۲۵۱-۶۱۳۱

مقاله پژوهشی

بررسی و مطالعه نقش اساطیری درخت زندگی در قالی‌های قشقایی

احد روان‌جو (الف)*، راضیه قائدی باردهئی (ب)

(الف) استادیار گروه گرافیک، دانشکده هنر شوستر، دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران. (Ravanjoo.ahmad@gmail.com)

(ب) دانش‌آموخته کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر شوستر، دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران. (raziyeh.gh6911@gmail.com)

چکیده

نقش درخت زندگی در میان بسیاری از اقوام باستانی به‌عنوان نمادی از جاودانگی و حیات، مقدس و مورد ستایش بوده؛ درختی که همیشه سبز است و میوه‌هایی ابدی و جاودانه به همراه دارد. اعتقادی که در تمدن باستانی ایران از بهشت و در ستایس درخت حیات و درخت خیر و شر در بهشت وجود داشت، به خلق و تصویرگری درخت مقدس بر قالی‌های باغی و نقوش صنایع‌دستی انجامید که نقوش درختانی چون درخت گل‌دار، سرو، بید، تاک و غیره را به تصویر کشید. بر پایهٔ چنین تفاسیری، پژوهش کیفی حاضر با هدف شناسایی مفاهیم نقش‌مایهٔ نمادین و اساطیری درخت زندگی بر صنایع‌دستی از جمله قالی‌های قشقایی، با روش توصیفی-تحلیلی و استفاده از منابع کتابخانه‌ای و مقالات معتبر علمی، به معرفی گیاه مقدس (درخت زندگی) بر این قالی‌ها و نقوش تزئینی در دیگر هنرها پرداخته است. نتایج تحقیق حاکی از آن می‌باشد که نماد درخت زندگی که معمولاً میوه‌هایش جاودانگی می‌بخشند، جزء نقوش‌های جاودانه‌ای به‌شمار می‌رود که در میانهٔ جهان اساطیر ایرانی قرار دارد. درخت زندگی گاهی همراه با دیگر نمونه‌های درختی ظاهر می‌شود و تجسمی است از باغ بهشت و گاهی نیز به‌صورت تک‌درخت در مرکز قالی بافته می‌شود. این نماد در قالی‌ها، یادآوری است از اسطوره‌های زرتشتی و مفاهیم برکت و باروری. از دیگر دلایل تصویرگری این نماد بر روی صنایع‌دستی، قالی‌ها و فرش‌های ایرانی نیز، می‌توان به آرزوی بهشت اشاره نمود.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۴/۱۱
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۵/۲۰
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۶/۰۴
تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۶/۲۵
شماره صفحات: ۲۷-۵۲

واژگان کلیدی

درخت زندگی، باغ ایرانی، اسطوره، نقش‌مایهٔ نمادین، فرش قشقایی

استناد به مقاله

روان‌جو، ا؛ و قائدی باردهئی، ر. (۱۴۰۴). بررسی و مطالعه نقش اساطیری درخت زندگی در قالی‌های قشقایی. هنرهای صنایع خراسان بزرگ، ۳(۱۰)، ۲۷-۵۲.



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

DOI: <https://doi.org/10.22034/hgj.2026.550945.1050>



URL: https://hgj.imamreza.ac.ir/article_240994.html



© Authors retain the copyright and full publishing rights.

مقدمه

بیشتر آیین‌های مهر بر پایه ارتباط با طبیعت شکل گرفته است و پاسداشت طبیعت در آن‌ها نقش به‌سزایی دارد؛ به‌عنوان مثال، درخت در باورها و اعتقادات سمبل حیات و زندگی جاوید، نماد زایش و نیز خرد و دانش بوده است. درخت زندگی علاوه بر جاودانگی، سمبلی از شادابی و تداوم نیز می‌باشد؛ سمبلی که ریشه‌های آن، جهان زیرین و شاخه‌های آن ملکوت را به یکدیگر متصل می‌کند. این عنصر آیینی در اکثر اقوام باستانی، مقدس و مورد پرستش بوده است. تمدن ایلام در ایران پر از تصویرهای گیاهی با مرکز و منبع درخت می‌باشد. در آثار متعلق به لرستان، مارلیک، زیویه، آریایی‌ها، مادها، هخامنشیان و پارتیان نیز، همچنان تصویر آیینی درخت را نظاره‌گر هستیم (Dadvar & Mansouri, 2006, p. 100). در دنیای باستان، درخت زندگی با فرم و شکل خاصی همراه نیست. طرح و نقش درخت در هنر، صنعت و فرش کاربرد فراوانی دارد و یکی از رایج‌ترین نقوش تزئینی در صنایع دستی و دستبافت‌های ایران می‌باشد. می‌توان خاطر نشان داشت که یکی از نمونه‌های بی‌همتای درخت زندگی در جوامع مذهبی، درخت سیب از باغ‌های عدن^۱ است و درختان کاج، سرو، بید، نخل و انار نیز همواره جزء متداول‌ترین و پرکاربردترین نقوش در نقشه فرش‌های ایرانی بوده و هست. عشایر فارس اقوام بزرگی از روستائیان در استان فارس هستند که قشقایی‌ها در کنار هفت ایل دیگر به نام‌های بهارلو، نفر، باصری، اینالو، عرب و لر به سر می‌برند. ایل قشقایی خود از شش طایفه تشکیل می‌شود که عبارتند از عمله، شش‌بلوکی، فارسی‌مدان، دره‌شوری، کشکولی‌بزرگ، کشکولی‌کوچک که در این میان به‌نظر می‌رسد کشکولی‌ها بیش از سایر طایفه‌ها از نقوش سنتی چون درخت زندگی بهره‌برده‌اند. لذا پژوهش حاضر به شناسایی و معرفی نقش‌مایه درخت زندگی (کیهانی) در قالی‌های قشقایی و بررسی نقش و تأثیر مفهومی آن بر تولید و گسترش این نقش در قالی‌های قشقایی می‌پردازد.

پیشینه

برخی از مهم‌ترین منابع در زمینه شناخت نقش اساطیری درخت زندگی و همچنین تشریح اثرپذیری نقوش فرش -به‌ویژه فرش‌های بافته‌شده توسط عشایر- از نقش درخت زندگی، به شرح زیر است.

حاجی‌وندی در مقاله‌ای با عنوان *تأملی بر ماندگاری نقوش کهن در قالی‌های ذهن‌یاف (مطالعه موردی عشایر ساکن منطقه حفاظت‌شده بهرام‌گور در شرق نیریز و قشقایی در استان فارس، ضمن بررسی نقوش کهن در قالی‌یافی قشقایی با تأکید بر نقوش ذهنی‌یاف، تضاد طبقاتی در فرهنگ و هنر را موجب تحولات مثبت و منفی در هر جامعه دانسته و متحول نشدن مناسبات، شیوه زندگی و جامعه ساده روستایی -به‌خصوص عشایر- را نیز دلایل ماندگاری نقوش در دست‌بافته‌های ذهن‌یافی ایرانیان برشمرده است (Hajivandi, 2023). در پژوهش مطالعه نقش‌مایه بته‌جقه در فرش ایران نیز، درجور نقش بته‌جقه را کهن دانسته و ظهور این نقش را به نقوشی همچون نقش «درخت‌زندگی» نسبت داده است (Dorjvar, 2015). همچنین افروغ در کتاب *نماد و نشانه‌شناسی در فرش ایران* به نمادها، نشانه‌ها و نقش‌مایه‌های قالی پرداخته است و دریچه‌ای را به سوی شناخت و ریشه‌یابی نمادها و نشانه‌های هنر فرش‌یافی ایران گشوده است (Afrogh, 2014). اسطوره‌شناس بزرگ، بهار نیز در جلد دوم کتابی با عنوان *پژوهشی در اساطیر ایران* مشتمل بر دو بخش اسطوره، سرزمین و مردم، جایگاه اساطیر ایرانی را مورد بحث قرار داده است (Bahar, 2012). در ارتباط با ارزش و اعتبار درخت در فرهنگ ایران، شیخی و شیرپور اکبری در تحقیقی با عنوان *تعامل بز و درخت آسوریگ در تلبور هنری ایران قبل از اسلام و آشور*، به تعامل دو عنصر استعاری بز و درخت در داستان «درخت آسوریگ» پیش از اسلام و اتحاد میان دامپروری و کشاورزی، اتحاد نوع بشر در قالب جنس نر و ماده و برتری‌جویی جنس نر و همچنین کنایه‌ای از زایش و باروری و اتحاد زمین و آسمان اشاره داشته‌اند (Sheikhi & Shirpoor Akbari, 2019). در پژوهشی دیگر تحت‌عنوان *افسانه جاویدان فرش**

۱. درخت در باغ عدن مربوط به درخت کیهانی هندویی در ریگ ودا بوده که میوه‌اش باعث جاودانگی می‌شود.

ایران، نصیری به توصیف و تشریح شیوه بافت در هر شهر و منطقه در ایران و فرش‌های اقوام مختلف از جمله ایل قشقایی پرداخته و فرش‌های بافته‌شده در این مناطق را مورد بحث قرار داده است (Nasiri, 2010). صوراسرافیل نیز در کتاب فرش ایران به معرفی و بررسی فرش‌ها و نقوش ایرانی در ارتباط با فرش‌های ایرانی در اقوام گوناگون پرداخته است (Soursrafil, 2007). در پژوهشی دیگر با عنوان درآمدی بر اسطوره‌ها و نمادهای ایران و هند در عهد باستان، دادور و منصوری به معرفی سمبل‌ها و شکل‌گیری تمدن کهن ایران و هند، پیدایش خدایان، اسطوره‌ها و مقایسه اشتراکات فرهنگی دو تمدن پرداخته‌اند و سمبل‌ها و اسطوره‌ها را در هر یک از این دو تمدن باستانی مورد بررسی تطبیقی قرار داده‌اند (Dadvar & Mansouri, 2006, p. 105). آزادی و پرهام نیز در کتاب دستبافت‌های عشایری و روستایی فارس ضمن تحقیق پیرامون وجود نقش‌مایه‌های تاریخی در میان برخی از قالی‌ها به بررسی وضعیت اجتماعی و طبقاتی حاکم و اثرگذار در این فرآیند پرداخته‌اند (Azadi & Parham, 1991).

بر مبنای پیشینه‌پژوهی انجام‌شده، مشخص شد که تاکنون پژوهشی در زمینه موضوعی پژوهش حاضر انجام نگردیده است؛ لذا پژوهش پیش‌رو سعی بر آن دارد تا نقش اساطیری درخت زندگی را در باور هنرمندان قالی‌بافی که با کوشش خود نشان برکت و فراوانی، شادابی و زندگی را بر فرش‌ها منقش نموده‌اند، بازتاب دهد.

روش تحقیق

از جمله پرسش‌ها و مسائلی که باعث نگارش این پژوهش شده‌اند عبارتند از: ۱- نقش درخت زندگی در باور و فرهنگ بازتاب‌یافته در قالی‌های قشقایی به چه صورت است؟ و ۲- سیر تحول درخت زندگی در نقش‌ها و دستبافت‌ها چیست؟ لذا پژوهش حاضر در پی پاسخگویی به این سؤالات، با رویکرد کیفی و شیوه توصیفی به بیان و معرفی اسطوره درخت در دستبافته‌های قشقایی پرداخته و طرح درخت را از نظر فرمی و مفهومی در جامعه آماری مشتمل بر تصاویر قالی‌های عشایر قشقایی با نقوش گیاهی (درخت

زندگی) منتشرشده در منابع هنری، هنرهای سنتی و صنایع دستی مورد بررسی قرار داده است.

بررسی نماد اساطیری درخت زندگی

از آغاز تاریخ، انسان همواره در برابر خود با ناشناخته‌هایی مواجه بوده که برای درک آن‌ها از اسطوره و نماد یاری جسته است. اسطوره به مجموعه‌ای از باورها و عقاید یک قوم و در برخی از فرهنگ‌ها به آن‌چه خیالی، غیرواقعی، افسانه‌ای و تخیلی باشد گفته می‌شود، اما اسطوره را باید داستان و سرگذشتی مینویی دانست که در شکل‌گیری اقوام و پیوند آن‌ها با یکدیگر و همچنین در شناخت بیشتر انسان از آداب و سنت‌های اقوام مختلف نقش مؤثری داشته است؛ چراکه از عقاید، آیین‌ها و سنت‌های نیاکان ما نشأت گرفته است. به‌طور کل اسطوره در هر ملتی با ویژگی‌های خاص خود، بازتاب‌دهنده ملت و تمدن خود می‌باشد و در ایران باستان اسطوره متکی بر تعالیم دینی است. نماد اسطوره‌ای «درختی که در باغ بهشت و دور از دسترس همگان است» در فرهنگ‌های گوناگون متفاوت است، اما معانی یکسانی دارد، به این ترتیب که در بابل تحت نام «درخت زندگی» با معنای پدر خدایان و با عنوان «آ» به‌کار می‌رفته؛ در آیین زرتشت با نام «درخت هوم» رواج داشته و در اسلام «شجره طوبی» نام دارد که به معنای درختی است در آخرین طبقه آسمان با شاخه‌هایی پخش‌شده روی زمین (جدول ۱). از جمله ویژگی‌های بصری درخت زندگی می‌توان به وجود شاخه‌هایی در دو طرف تنه درخت و نقش گل‌ها بر روی شانها اشاره نمود. در اسلام مراد از درخت زندگی، همان درخت طوبی در بهشت می‌باشد که به باور مسلمانان در بهشت روییده است. به‌عبارتی، درخت زندگی در باغ بهشت بخشنده عمری جاویدان می‌باشد (Shepherd, 2014, p. 540). همچنین اسطوره «درخت زندگی» در ایران باستان، معمولاً در آثار هنری، به‌عنوان نگهبان‌هایی میان دو راهب یا دو کاهن یا دو جانور قرار دارد که برای چیدن میوه‌های این درخت که دارای اکسیر ملکوتی طول عمر است، باید با هیولای نگهبان آن درآمیخت (Pourkhalegi Chatroudi, 2002, p. 96).

جدول ۱: نقش و مفهوم درخت زندگی در اقوام مختلف

عنوان درخت	جایگاه تمدنی	معنا و مفهوم
آ	بابل	به معنای «پدر خدایان» است
درخت هوم	آیین زرتشت	- در دنیای مینوی به معنای «ایزد» است - در گیتی به معنای «گیاهی درمان‌بخش است که از آن نوشیدنی مقدس گرفته می‌شد»
شجره طوبی	اسلام	- به معنای «درختی است که در آخرین طبقه آسمان می‌روید و شاخه‌هایش روی زمین پخش شده باشد» - در اسلام درخت زندگی، همان «درخت طوبی در بهشت» است

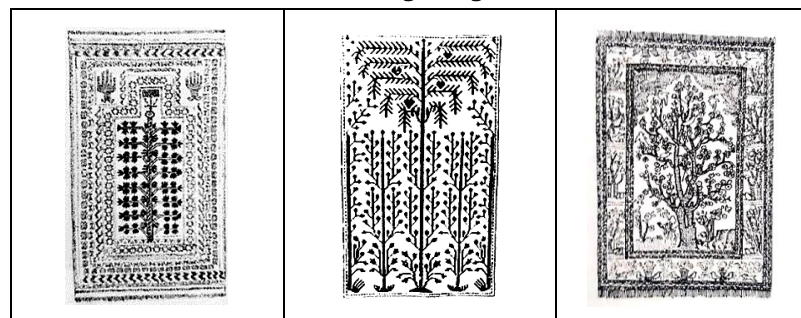
«درخت هوم ایرانی» نیز نمونه‌ای از درخت زندگی است. همان‌طور که پیش‌تر بیان شد «هوم، نام گیاهی است که از آن نوشیدنی مقدس گرفته می‌شد» و در در دنیای مینوی «ایزد» و در گیتی «گیاهی درمان‌بخش» است (Hinnells, 2006, p.p. 50-60). «درخت هوم سفید» یا «گوکرن» که در میانه دریای فراخکرد واقع است، به نام «هروسپ تخمک» به‌عنوان منشأ باروری شناخته می‌شود.

نقش درخت در قالی قشقای

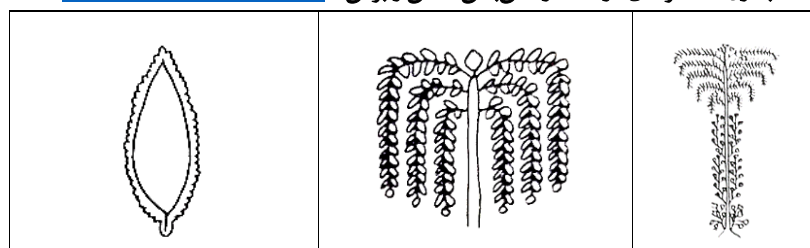
نقش درخت زندگی در گبه و قالی‌های ایل قشقای قابل ملاحظه است؛ به‌گونه‌ای که در طراحی قالی‌های این ایل یکی از نقش‌مایه‌های مورد استفاده، درخت زندگی و مجموعه نقوشی مانند درخت سرو، چنار و سایر گیاهانی است که در طبیعت یافت می‌شوند. در فرهنگ ایرانیان، درختان سرو

و کاج همیشه مقدس بوده و نمادی از اقتدار و استواری به‌شمار می‌روند. این دو درخت در میان ایرانیان دارای جایگاهی بسیار والا بوده و ریشه عمیقی نیز در اعتقادات ایرانیان داشته است. این نماد دارای مفهومی آیینی بوده و نشان از جاودانگی دارد. این درختان در دوران ایلامیان، هخامنشیان و ساسانیان به درخت زندگی شهرت یافتند و نقش آن در قالی‌های ایرانی بافته شد. درخت نخل (خرما) که خوشه‌های آن در میان مصری‌ها و بین‌النهرینی‌ها به‌عنوان نمادی از حاصل‌خیزی به‌شمار می‌رفت، در هنر آشوری «درخت زندگی» بوده و از آن‌جا که برگ‌های آن هرگز نمی‌ریزند، از نظر قوم آکان در غنا، نمادی از زندگی جاویدان و ابدیت می‌باشد (Shepherd, 2014, p. 244).

جدول ۲: نقش درخت زندگی در قالی (Soursrafil, 2007, p. 158)



جدول ۲: الگوهای درخت در قالی‌بافی محلی و بومی (Soursrafil, 2007, p. 146)





تصویر ۱: قالی‌هایی با طرح درخت (karavan)

نقش بته‌ای

نقش بته در هنر ایران عنصری تزیینی با ریشه‌ای بسیار غنی و پیچیده است که اشکالی چون شعله آتش، درخت کاج و سرو خمیده داشته است. گروهی «بته» را مظهر شعله آتش آتشکده‌های زرتشتی، تمثیلی از بادام، گلابی و انجیر و در جایی نیز میوه نخل و صنوبر، درختان سرو و کاج دانسته‌اند (Soursrafil, 2007, p. 48)، اما شواهد تاریخی بسیاری حاکی از آن است که بته در اصل شکلی از درخت سرو بوده، سروی که تارک آن از باد خم شده است. بنابراین، می‌توان دریافت که «سیر تحول سرو به بته فرایندی پریچ‌وخم است و دست‌کم به سه مرحله قابل تفکیک است:

مرحله اول) منزلت خاص سرو به‌عنوان درخت مقدس و مظهر رمزی مذهبی و نشانه‌ای از خرمی، همیشه‌بهاری و مردانگی که به‌صورت طبیعی در هیئت اصلی خود ظاهر می‌شود و حالت زیور و تزیینی دارد؛

مرحله دوم) همزمان با نفوذ تمدن اسلامی و به‌تبع آن جدا شدن سرو از ریشه‌های باستانی و تبدیل آن به نگاره‌های تزیینی و تجریدی.

در سیر تحول تصویر طبیعی درخت زندگی به نقشی نمادین، به تدریج مفاهیم برکت‌زا و طلسم‌محور بر اثر هنری و عناصر بصری، ساده‌شده و جزئیات خود را از دست می‌دهند؛ در نهایت عنصر بصری گرفته‌شده از طبیعت، استیلیزه شده و به ذات بصری خود تبدیل می‌شود؛ در این مرحله، سرو یا به‌صورت ساده‌ای درمی‌آید که تنها با دو خط منحنی به‌هم‌پیوسته تصویر می‌شود و رفته‌رفته تارک آن به یک‌سو خمیده می‌گردد و اینجاست که نطفه بته‌جقه‌ای بسته

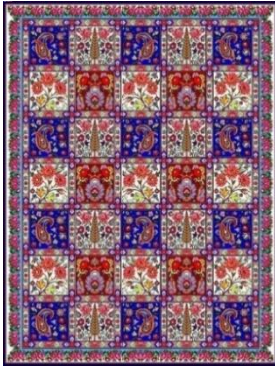












می‌شود یا شاخه‌هایش تبدیل به نقش‌ونگارهایی می‌شود که جزء طبیعت سرو نیست و نقش‌مایه بیش‌ازپیش از صورت طبیعی خود دور و به یک نگاره زینتی نزدیک می‌گردد (Azadi & Parham, 1991, p. 208).

بعد از ورود اسلام به ایران، با توجه به محدودیت‌هایی که در زمینه خلق آثار هنری از جمله نقوش بافته‌شده وجود داشت، تغییراتی بر روی قالی‌ها اعمال گردید. هنرمندان ایرانی با تغییراتی انتزاعی و خلاقانه در نگاره‌هایی چون «سرو» ساختار آن را دگرگون ساختند و در قالبی دینی به آن رنگ‌وبویی اسلامی دادند. محمدعلی اسلامی ندوشن معتقد است که: «نقش بوته نمودار درخت سرو است». همچنین معنای سرو خمیده در لغت‌نامه دهخدا مفاهیمی چون بته‌جقه و سرو سرافکنده (نشان از راستی و فروتنی ایران و ایرانیان) را دربر گرفته (Dikhoda, 1976) که در آثار هنری نظیر فرش و قالی قابل ملاحظه است. می‌توان گفت طرح‌هایی چون ماهی (مهر و میترایی ایرانیان در پیش از اسلام)، گل اناری (میوه مقدس) و اسلیمی، طرح‌هایی مربوط به اسطوره‌ها و باورهای ایرانیان باستان می‌باشند که در طی زمان و سایش تحولات فکری و کرداری جوامع و نیز تحت تأثیر فرهنگ و شرایط اجتماعی در قرون متمادی، تغییر فرم و شکل یافته‌اند. طرح اسلیمی را به غلط منسوب به تمدن عرب دانسته و آرابسک نامیده‌اند و مقلوب نیز که لغتی اسلامی است، احتمالاً نمایی از سر فیل می‌باشد که ذوق و قدرت تخیل هنرمند، آن را به یکی از زیباترین طرح‌های سنتی ایران مبدل نموده است (Soursrafil, 2007, p. 48) (جدول ۴).

جدول ۴: نقش درخت زندگی در قالی قشقایی

			نقش درخت زندگی در قالی قشقایی
			

جدول ۵: نقش بته‌ای و درخت قالی خشتی قشقایی

			نقش بته‌ای در قالی قشقایی
			نقش درخت در قالی قشقایی
			نقش بته‌ای در قالی قشقایی
			نقش درخت در قالی قشقایی
			
			نقش درخت در قالی قشقایی
			
			

نقوش فرش‌های قشقایی

قالی به‌عنوان یک میراث زنده فرهنگی تلقی می‌شود که کاملاً کاربردی است. استان فارس یکی از جایگاه‌های هنر در ایران -به‌ویژه در هنر قالی‌بافی- می‌باشد و در این میان قالی‌های قشقایی سرشار از نگاره‌ها، طرح‌ها و نقش‌های نمادین، هندسی و انتزاعی است. بافته‌های عشایری این ایل علاوه بر بر قالی، نوعی زیرانداز را نیز شامل می‌شود که با الهام از طبیعت و به‌صورت ذهنی بر پایه باورها و عقاید آن‌ها بافته می‌شود و «درخت زندگی» از جمله نقوش و نمودهای اساطیری در قالب نگاره‌های قالی ایرانی به‌شمار می‌رود (جدول ۵).

طرح و نقش درخت در هنر و صنعت فرش کاربرد فراوانی دارد. درختان کاج، سرو، بید، نخل و انار جزء متداول‌ترین و پرستفاده‌ترین نقوش در نقشه قالی و فرش‌های ایرانی بوده و همچنان مورد استفاده است. نقوش دست‌بافته‌های قشقایی را می‌توان به چند گروه تقسیم نمود: طرح‌هایی با تغییرات کمتر، نظیر نقوش سنتی که از جمله ویژگی‌های این نقوش عبارتند از: ذهنی‌بافی و پیروی نکردن از نقشه و الگویی خاص، حالت هندسی نگاره‌ها، اجتناب از قرینه‌سازی، نداشتن نظم خاص. لازم به ذکر است که نقش اصیل کهن قشقایی و بافندگان استان فارس در این گروه حفظ شده است. در این دست‌بافته‌ها پیوند قشقایی و قفقاز و سایر

حوزه‌های بافندگی چون ترکی را می‌توان یافت. گروه دیگر دارای طرح و نقشه‌هایی منسجم، پیوسته و متقارن هستند که بیشتر طراحی آن‌ها معمولاً از فرش‌های بافت شهری است که دارای نظمی خاص، توازن، تقارن و یکپارچگی هستند. گونه تکامل‌یافته این شیوه نقش ناظم است با تلفیقی از گل، گیاه، شاخ و برگ ساده که هنرمند در روش بافتن از نظم هندسی تبعیت می‌کند و مشخص‌ترین عناصر ترکیبی آن طرح‌هایی چون گل شاه‌عباسی، گل‌اناری، گل- نیلوفری، شاخ و برگ، اسلیمی (اسلامی)، ختائی، بته، ماهی، گل‌سرخ، درخت سرو (کاج) و غیره است که با اشکال و زمینه‌های متفاوتی ظاهر می‌شوند (Soursrafil, 2007, p. 48) (جدول ۵ و تصویر ۲).

درخت سرو: این درخت مانند دیگر درختان همیشه‌بهار، نماد جاودانگی و حیات پس از مرگ است (Hall, 2001, p. 568) که تقدس ویژه‌ای دارد و نماد اهورامزدا (ایزد برتر ایرانیان) است.

درخت انار: این درخت به‌عنوان نماد عیسوی، رستاخیز و جاودانگی یکی از میوه‌های درخت مقدس می‌باشد که در چین نماد باروری است و دانه‌های آن در میان اقوام مدیترانه‌ای و خاور نزدیک و هندوستان و نقاط دورتر، به نمادی گسترده از باروری و فراوانی بدل گشته است.



تصویر ۲: گبه قشقایی با طرح درخت انار



افشان، شیر، ماهی، عقاب، اسب، گل‌های هشت‌پر و دوازده‌پر، نیلوفرآبی، تلفیقی، نقوش هندسی و تجریدی (نظیر: چهارپاره، سواستیکا و چلیپا) (تصویر ۳).

از جمله نقوش دیگری که بر قالی‌هایی قشقایی نقش بسته‌اند، عبارتند از: محرمات، ماهی درهم، بته‌ای، گیاهی و

۱. چلیپا یا مهرانه شکلی است که از تقاطع دو خط راست به‌صورت به‌علاوه (+) به‌وجود می‌آید. این شکل را با اضافه نمودن زوایدی بر بازوها و به روش‌های گوناگون و تغییرشکل‌یافته می‌بافند. این نقش را بیانگر چهار سوی هستی و چهار عنصر اولیه (آب، آتش، خاک و باد) دانسته‌اند. چلیپا برای آریایی‌ها مقدس بوده و نمادی از چرخ هستی می‌باشد.



تصویر ۳: ترکیب نیلوفر، درخت زندگی و چلیپا در دست‌بافته روستایی در آباءه (Abeddust & Kazempour, 2009)

نقش نیلوفر

سابقه کهن و اساطیری نقش «نیلوفر» در دو تمدن ایران و هند به حدی است که آثار نیلوفر هشت، دوازده و حتی هزاربرگ را در آثار باستانی و معماری این دو قوم می‌توان به‌وضوح مشاهده نمود؛ به‌گونه‌ای که در روایات کهن ایران، گل نیلوفر (لوتوس) را جای نگهداری تخمه یا فر زرتشت که در آب نگهداری می‌شد، می‌دانستند (Dadvar & Mansouri, 2006, p. 104). در سده هفتم پیش از میلاد، تصویر نیلوفر به فینیقیه و از آن‌جا به آشور و ایران انتقال یافت که گاهی جانشین درخت مقدس در این سرزمین‌ها می‌شد. این گل غالباً در تزیینات دوره ساسانی به چشم می‌خورد (Hall, 2001, p. 310). در ایران باستان نیلوفر سمبل و نشانه زندگی و آفرینش است که در تصاویر، زیر پای اهورامزدا جای گرفته و نشان از زندگی دارد (Dadvar & Mansouri, 2006, p. 105). نقش نیلوفر در آشور و ایران به درخت مقدس تبدیل شد (Hall, 2001, p. 310). گلواره نیلوفر آبی، طرح پیاله‌های هخامنشی است،

اما گلواره‌های چندپر اساساً خود طرح کاملاً گسترش‌یافته گل‌های نیلوفری هستند که هر دو مشخصه‌های یکسانی دارند، زیرا هر دو نگاره‌های آفتاب بوده‌اند. علاوه بر این نیلوفر با گیاه خورشید اصیل ایرانی، درخت بس تخمه که معمولاً درخت انار تصور می‌شد، همسان است (Pope & Ackerman 2008, p. 467). بر فرش‌ها و قالی‌های ایرانی، گل‌های نیلوفر آبی بر روی درختان گل‌دار یا گل‌های تکی بافته شده است. این نقش در ترکیب با دو ماهی که سمبلی از محافظان اسطوره‌ای درخت زندگی است، در نقش معروف ماهی نقش‌پردازی می‌شود. ترکیب این نقوش در فرش‌های بختیاری، آباءه، خمسه و غیره قابل ملاحظه است. نقش‌پردازی این فرش‌ها به این صورت است که درخت سرو و درخت گل‌دار گاهی همراه با پرندگان محافظ در حالی که روی گل نیلوفر قرار گرفته‌اند، استفاده می‌شود (تصویر ۳). تصویر یک مربوط به یک فرش قشقایی است که با ترکیبی از نقش نیلوفر و درخت زندگی در شهرستان آباءه در شمال استان فارس بافته شده است.

جدول ۶: مفاهیم نماد اساطیری نقش درخت

<p>سرو نماد جاودانگی، یعنی زندگی پس از مرگ، بقاء، ارتباط میان عالم مادی و عالم روحانی، پیوند با طبیعت، نماد اهورامزدا و برخوردار از تقدسی ویژه است.</p> <p>درخت سرو به‌عنوان درخت زندگی نمادی است که در ادیان و اساطیر فرهنگ جهانی به معنای بقای جاودانه، رابطه با عالم روحانی ظاهر می‌شود.</p>			<p>درخت سرو</p>
---	--	---	-----------------

<p>درخت انار نماد باروری، برکت، ثروت، زندگی پربار، خوشبختی، رستاخیز و جاودانگی است. در فرهنگ‌ها و ادیان مختلف، درخت انار به‌عنوان نمادی از زندگی است و در برخی از ادیان و فرهنگ‌ها، میوه آن نمادی از خیر و برکت است.</p>			<p>درخت انار</p>
<p>طرح نیلوفر در فرهنگ ایرانی نمادی از طبیعت، زندگی و آفرینش، حیات دوباره، زیبایی، عشق و رونق است. گل نیلوفر یکی از نقش‌مايه‌های معروف قالی قشقایی و نمادی از زندگی و زیبایی و طرحی محبوب است که به شکل یک گل پنج‌پرگ متقارن می‌باشد و در اکثر موارد به رنگ‌های، قرمز، آبی، سبز و زرد است. نقش نیلوفر در سیر تاریخی خود در تمدن آشور و ایران به درخت مقدس تبدیل می‌شود.</p>	 		<p>گل نیلوفر</p>
<p>بته عنصری تزئینی و به شکل شعله آتش است. درخت کاج و سرو خمیده، سروی که تارک آن از وزش باد خم شده. بته‌جقه از تحول طرح ویژه درخت سرو به‌وجود آمده است؛ در ابتدا درخت سرو در شکل اصلی خود ظاهر می‌شود و حالتی تزئینی می‌یابد، در مرحله بعد با ظهور تمدن اسلامی به نگاره‌های تزئینی و تجریدی تبدیل می‌شود؛ سپس سرو یا به‌صورت ساده‌ای درمی‌آید که تنها با دو خط منحنی به‌هم‌پیوسته تصویر می‌شود و رفته‌رفته تارک آن به یک‌سو خمیده می‌گردد و در طرح بته‌جقه‌ای ظاهر می‌شود یا شاخه‌هایش تبدیل به نقش‌ونگارهایی می‌شود که جزء طبیعت سرو نیست و نقش‌مايه بیش‌ازپیش از شکل اصلی خود دور و به یک نگاره زینتی نزدیک می‌گردد.</p>	 		<p>بته‌ای</p>

جدول ۷: ویژگی‌های قالی‌ها و دست‌بافته‌های قشقایی

<p>در دست‌بافته‌های قشقایی بیشتر از طرح گیاهانی در نقش درخت زندگی چون گل هشت‌پر، بته‌ای، شاه‌عباسی و نیلوفر آبی استفاده شده است. به‌طور کلی در قالی‌های قشقایی از نقوش متنوع گیاهی استفاده شده است.</p>			<p>نقوش به‌کار رفته</p>
			

<p>طرح‌های که کمتر مورد تغییرات قرار گرفته‌اند و نقش اصیل کهن قشقایی و بافندگان استان فارس در این نوع بافت حفظ شده است، مانند نقوش سنتی. ویژگی‌های این بافت‌ها عبارتند از: ذهنی‌بافی و پیروی نکردن از نقشه و الگویی خاص، حالت هندسی نگاره‌ها، اجتناب از قرینه‌سازی و نداشتن نظم خاصی.</p>			<p>ذهنی‌بافی</p>
<p>دارای طرح و نقشه‌های منسجم، پیوسته و متقارن با نظمی خاص، توازن، تقارن و یکپارچگی که بیشتر طراحی آن‌ها از نوع طرح فرش‌های بافت شهری است. گونه تکامل‌یافته این شیوه، نقش ناظم بوده که تلفیقی است از گل، گیاه و شاخ و برگ ساده.</p>			<p>بافت با نقشه</p>
			
			

نتیجه‌گیری

قالی‌های قشقایی که دست‌بافته‌های سنتی در استان فارس هستند، دارای نقوش و طرح‌هایی نمادین و اساطیری می‌باشند. یکی از طرح‌های مهم و معروف در صنایع دستی و قالی‌های قشقایی، نقش «درخت زندگی» است. این نقش معمولاً تصویر یک درخت بزرگ پرشاخ‌وبرگ است. درخت زندگی نمادی است که در فرهنگ‌ها و ادیان ایرانی نمود یافته و نقشی است که با خود مفاهیم جاودانگی و آزادگی سرو و نامیرایی درخت کنار (سدر) و وجه اساطیری درخت گز و نیز زیبایی همه را توأمان در خود معنا می‌نماید. نقش درخت زندگی در هنرهای تزئینی و بصری ایران، از دیرباز مرسوم بوده است. این نقش در تمام هنرهای تزئینی و زیبایی‌محور ایرانی که با خود زیندگی و مسحورکنندگی را برای بیننده به ارمغان می‌گذارد، یافت می‌شود. قالی‌های قشقایی نیز از نقش درخت زندگی به‌عنوان نمادی اساطیری از شکوفایی و دوره‌های زمانی مختلف در زندگی بهره برده است. این درخت

ممکن است به‌صورت تکی در وسط قالی باشد و یا به‌صورت تکراری و نقش‌مایه‌ای در سراسر طرح قالی گسترش یافته باشد. نقش «درخت زندگی» در قالی‌های قشقایی به‌عنوان نمادی از جاودانگی، ثبات و پایداری در زندگی تلقی می‌شود که نشان‌دهنده زندگی، حیات و اتصال عمیق انسان به طبیعت است. همچنین این نقش که نمادی از تاریخ و ریشه‌های فرهنگی می‌باشد، یادآور پردیس باغ جاودان و اساطیر ایرانی است. بنابراین، نقش «درخت زندگی» در قالی‌های قشقایی نیز به‌عنوان یکی از نقش‌مایه‌ها با مفهوم برکت و فزونی محسوب می‌شود که بر ارزش فرهنگی، زیبایی و تجاری آن می‌افزاید.

به بیانی دیگر «درخت زندگی» در قالی‌های قشقایی به‌عنوان یک عنصر تصویری هویت‌دار شناخته می‌شود که نشان از جاودانگی آیین‌ها، اساطیر و فرهنگ ایرانی دارد. آیین‌هایی که با طبیعت و روح زاینده آن همراه است و به سوی برکت و

- Bahar, M. (2012). *Research on Mythology in Iran*. Tehran: Agah.
- Dadvar, A., & Mansouri, E. (2006). *Introduction to Myths and Symbols of Iran and India in Ancient Times*. Tehran: Kalhor Publications. Al-Zahra University.
- Dihkhoda, A. (1976). *Encyclopedias and Dictionaries*. Vol. 2. Tehran: Majles Printing House.
- Dorjvar, F. (2015). Study of the Buta-Jeghe Motif in Persian Carpet. *Goljaam Journal*. Scientific Biannual of the Iranian Carpet Scientific Association, 11(28), 59-71. [In Persian with English Abstract] [URL: http://goljaam.icsa.ir/article-1-236-fa.html](http://goljaam.icsa.ir/article-1-236-fa.html)
- Hajivandi, B. (2023). A Reflection on the Permanence of Ancient Motifs in Mentally Woven Carpets (Case Study: Nomads Living in the Protected Area of Bahram Gur in the East of Neyriz and Qashqai in Fars Province). *Peykareh Journal*, 12(33), 86-97. [In Persian with English Abstract] [Doi: 10.22055/pyk.2023.18449](https://doi.org/10.22055/pyk.2023.18449)
- Hall, J. (2001). *Illustrated Dictionary Of Symbols In Eastern And Western Art*. (Behzadi, R. Trans.). Tehran: Farhang Moaser Publications.
- Hinnells, J. R. (2006). *Persian Mythology*. (Farrokhi, B. Trans.). Tehran: Asatir Publications.
- Nasiri, M. J. (2010). *The Immortal Legend of Persian Carpet*. Tehran: Mir Dashti Cultural Center Publisher.
- Pope, A. U., & Ackerman, P. (2008). *A Survey of Persian Art (from Prehistoric Times to the Present)*. (Parham C. & group of translators, Trans.). Tehran: Elmi va Farhangi Publications.
- Pourkhalegi Chatroudi, M. (2002). *The Tree of Shahnameh: Symbolic Values of the Tree in Shahnameh*. Tehran: Behnashr- Astan Ghods Razavi Publications.
- Sheikhi, A., Shirpoor Akbari, M. (2019). The Interaction of the Goat and Asurig Tree in the Artwork of Pre-Islamic Iranian and Assyrian Civilizations. *Visual and Applied Arts Journal*, 12(23), 49-66. [in Persian] [Doi: 10.30480/VAA.2019.708](https://doi.org/10.30480/VAA.2019.708)

فزونی چنان‌که در مفهوم افسانه درخت آسوریگ^۱ خاطر نشان می‌شود، در حرکت است؛ لذا قالب‌هایی با نقش درخت زندگی که به‌عنوان یک الگوی طراحی در فرش‌های قشقایی و روستایی بافته می‌شود، ترکیبی است از تنه، شاخه‌ها، برگ‌ها و میوه‌ها. این الگو به‌عنوان نمادی از زندگی، رشد و پیوند با طبیعت که منشأ حیات است، در فرش‌های روستایی نمایش داده می‌شود. برخی از معانی و نمادهای مرتبط با «درخت زندگی» در قالب‌های قشقایی عبارتند از:

۱- نمادی با مفهوم رشد، توسعه و پیشرفت: چنان‌که شاخه‌های درخت نشان‌دهنده گسترش و توسعه و فراوانی می‌باشد. این الگو به اهمیت رشد فردی و جامعه نیز اشاره دارد؛

۲- نمادی از پویایی و سرزندگی طبیعت: در قالب قشقایی، این الگو به ارتباط میان انسان و طبیعت اشاره دارد. این عناصر در قالب رنگ‌های شاد با تنوع بسیار در طراحی قالبی‌ها به‌کار رفته، اگرچه با قرارگیری در پس‌زمینه و با نگاهی افقی در زیرپای مردمان و کاربران دیده می‌شود، اما نویدبخش امید و شادابی است که به زندگی هم‌نویان با طبیعت، زیبایی و معنا می‌بخشد؛

۳- نماد آیینی «درخت زندگی» ممکن است با سایر نمادها در قالبی، ترکیب و نمایش داده شود. مانند اینکه امکان دارد درخت زندگی با تصاویری از حیوانات، پرنده‌ها، گل‌ها یا نمادهای دیگر همراه شده باشد. این عناصر طبیعی در مفهومی از برکت و مهرورزی «درخت زندگی» در قالب‌های یادشده، تصویری از باغ ایرانی یا باغ بهشت را در اذهان خاطر جمع‌ی ایرانیان می‌سازد.

Reference

- Abeddust, H., & Kazempour, Z. (2009). Various Forms of "Life Tree" on Persian Carpets. *Goljaam*, (12), 123-139. [In Persian with English Abstract].
- Afrogh, M. (2014). *Semiology of Iranian Carpets*. Tehran: Mirdashti Books Publications. First Edition.
- Azadi, S., & Parham, C. (1991). *Tribal and Village Rugs from Fars*. Tehran: Amirkabir, Pocket Books Company of Franklin.

۱. درخت آسوریگ (درخت نخل-Asuric tree) در آیین دینی آسوریان درختی خشک است که آن را با زر و زیور ساختگی می‌آراستند.

Shepherd, R. (2014). *1000 Symbols: What Shapes Mean in Art and Myth*. (Bidarbakht, A. & Lavasani, N. Trans.). Tehran: Ney Publications.

Soursrafil, S. (2007). *Iranian carpet (a tour of the stages of carpet completion, design, dyeing, and finishing)*. Tehran: Farhangsara Publications.

www.karayan.ir



Research article

Re-reading the Miniature of Passing Siavash's Through the Fire Based on an Intertextual Approach and Its Implications in Art Education¹

Javad Nekonam ^{(a)*}, Bahman Namvar Motlagh ^(b)

a. Assistant Professor, Department of Art Education, Farhangian University, Tehran, Iran. (j.nekonam@cfu.ac.ir)

b. Associate Professor, Faculty of Humanities, Department of French Language and Literature, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran. (bnmotlagh@yahoo.fr)

Keywords

Intertextual approach, Miniature, art criticism, art education, audience-centered.

Citation

Nekonam, J., & Namvar Motlagh, B. (2025). Re-reading the Miniature of Passing Siavash's Through the Fire Based on an Intertextual Approach and Its Implications in Art Education. *Greater Khorasan Handicrafts*, 3(10), 53-80.



Use your device to scan and read articles online

Abstract

The story of *Siavash's Passage through the Fire* is one of the ancient Iranian narratives that has prominent illustrated versions throughout the history of Persian miniature painting. This tale, with two systems of literary and visual signs, provides a suitable background for art education. One of the key objectives of art education in schools is art education, which includes components such as aesthetics, art production, art history, and art criticism. Among these, art criticism, regarded as a modern approach based on the active role of the viewer and intertextual analysis of artworks, has not yet been able to gain a proper place in the Iranian art education system. The present qualitative research, adopting an intertextual approach and focusing on the audience, seeks to address how an intertextual reading of artworks influences the process of audience education and art learning. It is based on the premise that an intertextual perspective in art criticism can facilitate the impact of art on audiences and enhance art education processes. To test this hypothesis, by focusing on the miniature depicting *Siyavash's Passage through Fire*, selected from the 9th-grade Culture and Art textbook, the study examines the capacities of the intertextual approach for re-reading artworks and elucidating its educational implications. Data were collected through library research, visual analysis of the miniature, and semi-structured interviews with approximately 94 students majoring in art education and educational sciences. Subsequently, the historical background and cultural contexts of the miniature were examined, and its intertextual readings were analyzed. The findings show that intertextual reading has a high capacity for multilayered and integrated analysis of Iranian artworks, and the perceptions of the audience are mainly influenced by their prior knowledge and cultural backgrounds. The results of the study indicate that teaching intertextual criticism can, as an effective approach, strengthen the critical thinking and creativity of students and student-teachers and improve the quality of the art teaching-learning process in school-based art education.

DOI: <https://doi.org/10.22034/hgj.2026.558724.1053>



URL: https://hgj.imamreza.ac.ir/article_240993.html



©Authors retain the copyright and full publishing rights.

¹ Parts of this article, under the title “The Application of Intertextuality in Art Education and Training (Case Study: Analysis of the Miniature of *Siyavash's Passage through Fire* Selected from the 9th-Grade Culture and Art Textbook)”, were orally presented at the “Third National Conference on Art Education and Visual Communication” held by Farhangian University, Khorasan Razavi Province (Shahid Beheshti Campus, Mashhad) in Esfand 1403 (February/March 2025).

* Corresponding Authors

Introduction

Art education in schools goes beyond developing technical skills, aiming to strengthen aesthetic understanding, creativity, and the ability to criticize and analyze artworks. The combination of literary texts and visual works, especially Iranian painting, provides a unique opportunity for multidimensional education. The story of *Siavash's Passage through Fire*, as an ancient Iranian narrative, in addition to its literary value, has prominent illustrated versions in the history of Iranian painting and can be a suitable example for examining the capacities of intertextual reading in art education. Intertextual analysis, focusing on the connection and interaction between text and image and taking into account the audience's pre-knowledge and cultural backgrounds, is a new approach to the criticism and understanding of works of art that can enrich the process of art education and training in schools. Given the importance of cultivating an active and thoughtful audience, the present study examines the potential of the intertextual approach in analyzing the painting *Siavash's Passage through the Fire* and clarifies its role in improving the quality of art education and empowering students and student-teachers in the field of analyzing and criticizing works of art. To achieve this goal, audience-centered methods have been used in art criticism and cognition, among the types of these criticisms (aesthetic criticism, phenomenological criticism, psychological criticism, and intertextual criticism), the intertextual approach has been selected, and using the theory of reading intertextuality, which was first proposed by Roland Barthes, various audience perceptions of the work have been studied. This method provides an opportunity to answer the main research question: "How can the recognition and analysis of intertextual relationships in works of art affect the process of artistic learning?"

Materials and Methods

The present study adopts a qualitative design with a descriptive-analytical approach, grounded in the theory of intertextual reading. The main purpose of the study is to investigate how intertextual relationships in works of art affect the audience understanding and perception, while explaining their educational implications in the field of art education. The case of this study is the miniature *Siavash's Passage through Fire* from Shah Tahmasbi's *Shahnameh*, which was selected from the book on culture and art education for the first year of secondary school.

The statistical population of the study includes students in the fields of art education, literature education, and educational sciences, from whom 94 people (three university classes) were purposefully selected as the research sample.

Data collection was carried out in two stages. In the first phase, using library research and image analysis, the desired painting was examined descriptively and analytically, and its constituent elements, including the visual system, the verbal system, and the mutual relationships between them, were explained. Verbal pretexts, especially poems and related inscriptions, were also considered as the main sources for intertextual analysis. In the second stage, field research was conducted and data were collected through semi-structured interviews with participants to explore how participants read and the extent to which they benefited from intertextual relationships. The data analysis tool in qualitative content analysis was based on intertextual reading. The audience responses were categorized and analyzed based on the components of textual, intertextual, and metatextual reading, and indicators such as the level of attention to visual and verbal aspects, the type of intertextual references, and the frequency of pretexts used were extracted. This method allowed for a detailed

examination of the audience's interaction with the semantic layers of the image and an assessment of the role of intertextuality in the process of artistic education and training.

Discussion and Findings

The research findings indicate that the intertextual approach in reading has a high capacity for criticizing and analyzing Iranian artworks and can elevate purely formalistic and single-layered readings to multidimensional and semantic readings. The analysis of the painting *Siavash's Passage through Fire* demonstrated that the visual, symbolic, and verbal elements of the work, in interaction with literary, mythological, and cultural beliefs, form a complex network of meanings that can only be discovered through audience-centered reading.

The analysis of the interviews indicates that the audience's readings were mostly integrative and multilayered, shaped by their prior knowledge, lived experiences, and cultural backgrounds. Some audience members presented textual readings focusing on the visual elements and composition of the artwork, while others formed intertextual and metatextual readings by referring to the *Shahnameh*, Quranic narratives, and identity concepts. This diversity of readings suggests that meaning in art education is fluid and dynamic, produced through the interaction between the text and the audience.

The results also indicate that teaching intertextual criticism can serve as an effective method in art teaching,

strengthening critical thinking, creativity, and the ability to analyze art in students and student-teachers. This approach transforms the audience from a passive recipient to an active interpreter and provides the basis for interpretive dialogue in the classroom.

Conclusion

Based on the research findings, it can be concluded that the intertextual reading approach opens a new horizon in art education and deepens the art teaching-learning process by emphasizing the active role of the audience. This approach not only leads to a deeper understanding of works of art but also enables the development of an informed, creative, and critical audience. Using intertextual criticism in art education curricula can help improve the quality of education, increase learner participation, and achieve the goals of art education in Iranian schools. Therefore, it is suggested that this approach be considered by educational planners as a part of art education and teacher training.

Acknowledgements

The authors would like to express their sincere gratitude to all the students of arts, literature, and educational sciences who actively participated in the interviews, presented their studies, and sincerely cooperated in conducting this research, as well as to the professors and researchers whose perspectives and scientific works contributed to establishing the theoretical foundations of this study.



هنرهای صنایع خراسان بزرگ

دوره ۳، شماره ۱۰، تابستان ۱۴۰۴

ISC | MSRT | ICI

شاپا الکترونیکی: ۲۷۱۷-۱۶۷۱

شاپا چاپی: ۲۲۵۱-۶۱۳۱

مقاله پژوهشی

بازخوانی نگاره گذر سیاوش از آتش بر پایه رویکرد بینامتنی و دلالت‌های آن در آموزش هنر^۱

جواد نکونام (الف)*، بهمن نامور مطلق (ب)

(الف) استادیار گروه آموزش هنر، دانشگاه فرهنگیان، تهران، ایران. (j.nekonam@cfu.ac.ir)

(ب) دانشیار دانشکده ادبیات و علوم انسانی، گروه آموزشی زبان و ادبیات فرانسه، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران. (bnmotlagh@yahoo.fr)

چکیده

داستان «گذر سیاوش از آتش» یکی از روایت‌های کهن ایرانی است که نسخه‌های مصور برجسته‌ای در تاریخ نگارگری ایران دارد. این داستان با دو نظام نشانه‌ای ادبی و تصویری، می‌تواند زمینه مناسبی را برای آموزش هنر فراهم آورد. از اهداف کلیدی آموزش هنر در مدارس، می‌توان به تربیت هنری مشتمل بر مؤلفه‌هایی چون زیبایی‌شناسی، تولید اثر، تاریخ هنر و نقد هنری اشاره نمود. در این میان «نقد هنری» که به‌عنوان شیوه‌ای نوین و مبتنی بر نقش فعال مخاطب و تحلیل بینامتنی آثار برشمرده می‌شود، تاکنون نتوانسته جایگاه شایسته‌ای را در نظام آموزش هنر ایران کسب نماید. از این رو، پژوهش کیفی حاضر با رویکردی بینامتنی و با تمرکز بر نقش مخاطب، در پی پاسخگویی به چگونگی اثرگذاری خوانش بینامتنی آثار هنری بر فرآیند تربیت مخاطب و یادگیری هنر است و بر این فرض متکی می‌باشد که رویکرد بینامتنی در نقد هنری، می‌تواند فرآیند تأثیرگذاری هنر بر مخاطب و آموزش هنر را تسهیل نماید. برای اثبات فرضیه، با تمرکز بر نگاره «گذر سیاوش از آتش»، منتخب کتاب فرهنگ و هنر پایه نهم، ظرفیت‌های رویکرد بینامتنی در بازخوانی آثار هنری و تبیین دلالت‌های آموزشی آن بررسی گردید؛ به این طریق که با بهره‌گیری از روش مطالعات کتابخانه‌ای، تحلیل تصویری نگاره و مصاحبه‌های نیمه‌ساختاریافته با حدود ۹۴ دانشجوی رشته‌های آموزش هنر و علوم تربیتی، داده‌ها گردآوری گشت؛ سپس، پیشینه تاریخی و زمینه‌های فرهنگی نگاره مورد بررسی قرار گرفت و خوانش‌های بینامتنی آن تحلیل شد. یافته‌ها نشان می‌دهد که خوانش بینامتنی، ظرفیت بالایی برای تحلیل چندلایه و تلفیقی آثار هنری ایرانی دارد و برداشت‌های مخاطبان عمدتاً متأثر از پیش‌دانسته‌ها و زمینه‌های فرهنگی آن‌ها می‌باشد. نتایج پژوهش حاکی از آن است که آموزش «نقد بینامتنی» می‌تواند به‌عنوان رویکردی مؤثر، تفکر انتقادی و خلاقیت دانش‌آموزان و دانشجویان را تقویت نماید و کیفیت فرآیند یاددهی-یادگیری هنر در مدارس را بهبود

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۳/۱۹

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۴/۰۵

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۵/۲۲

تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۶/۲۵

شماره صفحات: ۵۳-۸۰

واژگان کلیدی

رویکرد بینامتنی، نگارگری، نقد هنری، آموزش هنر، مخاطب‌محور.

استناد به مقاله

نکونام، ج؛ و نامورمطلق، ب. (۱۴۰۴). بازخوانی نگاره گذر سیاوش از آتش بر پایه رویکرد بینامتنی و دلالت‌های آن در آموزش هنر. *هنرهای صنایع خراسان بزرگ*، ۳(۱۰)، ۵۳-۸۰.



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

DOI: <https://doi.org/10.22034/hgj.2026.558724.1053>



URL: https://hgj.imamreza.ac.ir/article_240993.html



© Authors retain the copyright and full publishing rights.

۱. بخش‌هایی از این مقاله، با عنوان «کاربرد بینامتنیت در آموزش و تربیت هنری (مطالعه موردی: بررسی نگاره گذر سیاوش از آتش منتخب کتاب فرهنگ و هنر پایه نهم)» در «سومین همایش ملی آموزش هنر و ارتباط تصویری؛ دانشگاه فرهنگیان خراسان رضوی» به‌صورت شفاهی ارائه شده است.
*نویسنده مسئول مکاتبات

مقدمه

آموزش هنر در مدارس، چیزی فراتر از پرورش مهارت‌های فنی است که با هدف تقویت فهم زیبایی‌شناختی، خلاقیت و توانایی نقد و تحلیل آثار هنری انجام می‌شود. ترکیب متون^۱ ادبی و آثار تصویری، به‌ویژه نگارگری ایرانی، فرصتی منحصربه‌فرد را برای آموزش چندبعدی فراهم می‌آورد. داستان «گذر سیاوش از آتش» به‌عنوان یکی از روایت‌های کهن ایرانی، علاوه بر ارزش ادبی، دارای نسخه‌های مصور برجسته در تاریخ نگارگری ایران است که می‌تواند نمونه‌ای مناسب برای بررسی ظرفیت‌های خوانش بینامتنی در آموزش هنر باشد. تحلیل بینامتنی با تمرکز بر ارتباط و تعامل میان متن و تصویر و نیز با در نظر گرفتن پیش‌دانسته‌ها و زمینه‌های فرهنگی مخاطب، به‌عنوان رویکردی نوین در نقد و فهم آثار هنری محسوب می‌گردد که می‌تواند فرآیند آموزش و تربیت هنری در مدارس را غنی‌تر سازد. با توجه به اهمیت پرورش مخاطبی فعال و متفکر، پژوهش حاضر به بررسی ظرفیت‌های رویکرد بینامتنی در تحلیل نگاره «گذر سیاوش از آتش» می‌پردازد و نقش آن را در ارتقاء کیفیت آموزش هنر و نیز توانمندسازی دانشجویان و دانشجومعلم‌ان در حوزه تحلیل و نقد آثار هنری روشن می‌سازد؛ لذا برای تحقق این هدف از شیوه‌های مخاطب‌محور در نقد و شناخت هنری استفاده می‌نماید و از میان انواع نقدها (زیبایی‌شناختی، پدیدارشناختی، روان‌شناختی و بینامتنی)، رویکرد بینامتنی^۲ را برمی‌گزیند و ضمن بهره‌گیری از نظریه بینامتنیت خوانشی - که نخستین بار توسط رولان بارت مطرح شد - انواع برداشت‌ها و دریافت‌های مخاطبان از اثر را مورد مطالعه قرار می‌دهد و به این طریق به پرسش اصلی پژوهش «چگونه شناخت و تحلیل روابط بینامتنی در آثار هنری

می‌تواند فرآیند آموزش و تربیت هنری را تحت‌تأثیر قرار دهد؟» پاسخ می‌دهد.

پیشینه

مطالعات بینامتنیت که ابتدا در اروپا و آمریکا شکل گرفت، به‌تدریج در جهان شرق و از جمله در ایران، زمینه‌های پژوهشی جدیدی را ایجاد نمود. نامور مطلق یکی از پژوهشگران برجسته در این حوزه است که با تألیف آثاری چون: *بارت و بینامتنیت، بررسی ماهیت هنر اسلامی با رویکرد بینامتنی، دوسویگی ارجاعی در سنگ‌نگاره بیستون، بینامتن و بینامتن‌ها، درآمدی بر بینامتنیت (نقدها و نظریه‌ها)* و نیز بررسی آثار ادبی و هنری ایرانی، کاربرد این رویکرد را در تحلیل آثار فرهنگی ایران مورد توجه قرار داده است. یافته‌های وی نشان می‌دهد که بینامتنیت امکان چندلایه‌سازی و تکثر معنایی متون را فراهم می‌نماید؛ به‌گونه‌ای که یک اثر ساده ادبی یا تصویری می‌تواند به متنی چندمعنایی و چندلایه تبدیل شود. همچنین تأکید بر جهان‌نشان‌های و شبکه‌ای که متون را به هم پیوند می‌دهد، نشان از آن دارد که تحلیل بینامتنیت می‌تواند فرآیند فهم و بازخوانی آثار هنری ایرانی را غنی‌تر سازد و زمینه مناسبی را برای آموزش هنر و تربیت مخاطبی فعال و متفکر فراهم آورد، اما یافته مهم دیگر، تأکید بر عالم نشان‌های و نزدیکی آن با نظریه بینامتنیت می‌باشد؛ چراکه جهان نشان‌های مستقل از جهان واقعی و محسوس در جریان است و از نشان‌ها و متون فرهنگی خاص خود ترکیب یافته و شبکه‌ای که این متون را به هم متصل می‌کند نیز، بر اساس قانون بینامتنی عمل می‌نماید ([Namvar](#), [Motlagh, 2011](#)). تقوی و پهلوان در تحقیقی با عنوان *خوانش بینامتنی آثار فیگوراتیو منصور قن‌دریز*، به مطالعه آثار این هنرمند نقاش پرداخته‌اند و بیان داشته‌اند که بسیاری از مخاطبین با خوانشی ترکیبی، به‌طور همزمان از انواع

۱. متون: متون در واقع تمام اطلاعات ظاهری موجود در یک اثر هنری هستند که می‌توانند به‌صورت کلمه، تصویر، صدا، نشانه و یا هر چیز دیگری برای انتقال معنا باشند. در هر متن، پیام‌های پنهان و غیرمستقیمی نیز وجود دارد که مؤلف و خالق متن با بهره‌گیری هدفمند از فنون اثرگذاری بر مخاطب (مانند استفاده از کلام، تصویر، رنگ، نور، موسیقی و غیره) در تولید متن جای داده است که به آن پیام‌های ضمنی یا زیرمتن می‌گویند.

۲. بینامتنیت: نقد بینامتنیت ریشه در اندیشه‌های باختین دارد. از منظر وی، یک متن در تعامل و گفت‌وگو با دیگر متون مشابه پیشین و پسین خود، تبیین معنایی می‌شود؛ زیرا معنا از پس گفت‌وگو حاصل می‌شود. تمامی این گفتمان‌ها چون تکه‌های پازل در شکل‌گیری یک متن مؤثراند و همگی در قالب یک متن به وحدت می‌رسند، اما از منظر کریستوا اصطلاح بینامتنی، گذر از یک نظام نشان‌های به نظام نشان‌های دیگر می‌باشد

([Pariz & Mohebbi, 2023, P.P. 1-2](#)).

شیوه‌های متنی، بینامتنی و بافتاری بهره برده‌اند؛ تحلیل خوانش‌ها نشان داد که ارتباط نزدیکی میان شناخت و پیش‌متن‌های ذهنی هر فرد با خوانش بینامتنی وی وجود دارد (Taqhavi & Pahlavan, 2020). همچنین در پژوهش بررسی تأثیر آموزه‌های بینامتنیت بر تحلیل هنرهای کاربردی (مطالعه موردی: نقوش تزئینی سفال‌های نیشابور)، اخوانی و محمودی بیان داشته‌اند که رویکرد بینامتنیت می‌تواند به‌عنوان مبنای تحلیل و نقد آثار هنرهای کاربردی به‌کار گرفته شود (Akhavani & Mahmoudi, 2015).

خدیر و صدیق نیز در در تحقیق تعامل در هنر تجسمی معاصر و بازتابی‌های آن در آثار دانشجویان آموزش هنر، ضمن تحلیل آثار هنرهای تجسمی معاصر با استفاده از رویکرد بینامتنیت، نشان دادند که بینامتنیت می‌تواند ساختارهای نشانه‌ای و دیداری هنر را روشن سازد (Khudair & Sediq, 2025). در پژوهشی دیگر با عنوان بینامتنیت ابزاری ذاتی برای ترکیب و تفسیر متون، گوآدو بیان داشته که بینامتنیت می‌تواند به‌عنوان ابزاری تحلیلی برای درک و تفسیر آثار هنری و متون مختلف به‌کار رود (Guadu, 2023). رچین نیز در تحقیق بینامتنیت و نقش آن در کلاس درس، با مطالعه چارچوب‌های آموزشی در حوزه بینامتنیت نشان داد که استفاده از ارتباط میان متون می‌تواند مهارت‌های تحلیلی و فکری دانش‌آموزان را افزایش دهد (Rechin, 2022). نکونام و نامور مطلق نیز در پژوهش مطالعه زبان و بیان در پیکره سفالی طغرل بیک سلجوقی با رویکرد بینامتنیت بیان داشتند که بینامتنیت خوانشی شیوه‌ای نظام‌مند و خلاقانه برای نقد آثار تجسمی است و مخاطبان در خوانش اثر مذکور از روش‌های ترکیبی بهره برده‌اند؛ چراکه اغلب این مخاطبان منتقد رسمی نبوده و به شیوه خاصی نیز پایبند نبوده‌اند (Neknam & Namvar Motlagh, 2017).

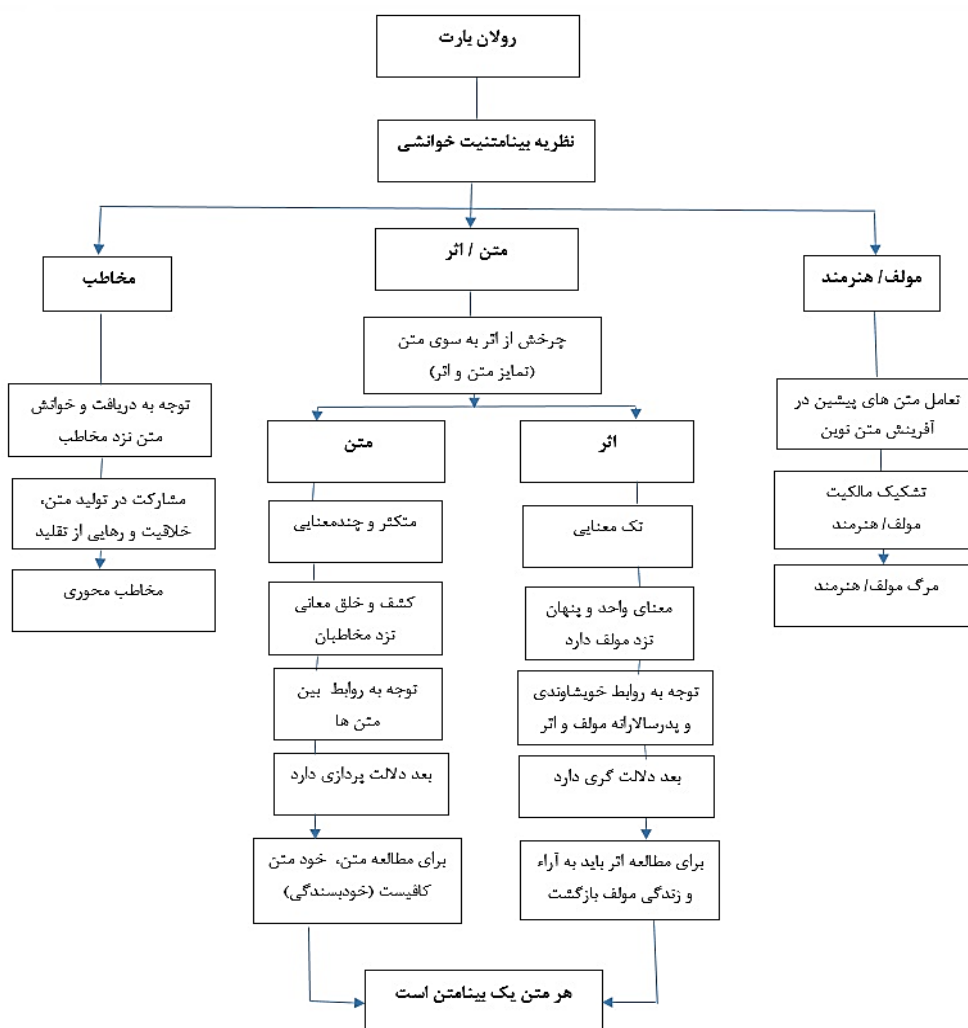
مبنای نظری

پژوهش حاضر در چارچوب نظریه «بینامتنیت خوانشی» مبتنی بر دیدگاه رولان بارت سامان یافته است؛ رویکردی که بر نقش فعال مخاطب در تولید معنا و شکل‌گیری اثر هنری تأکید دارد. مفهوم «خوانش» در قرن بیستم با نظریه‌های پدیدارشناسانه و سپس نظریه‌های مربوط به زیبایی‌شناختی،

جایگاه بی‌سابقه‌ای یافت و به یکی از محورهای اصلی نقد هنری و ادبی در این قرن مبدل گردید. در این میان، اندیشه‌های باشلار با تأکید بر تجربه ذهنی مخاطب و پیوند خوانش با لذت ادراکی، زمینه‌ساز تحول در نگرش به فرآیند شد. از منظر باشلار «نویسندگان هیچ‌گاه ننوشته‌اند، آن‌ها به واسطه گسستی شگفت، فقط خواننده شده‌اند». بارت نیز با تأثیرپذیری از این دیدگاه‌ها، خوانش را کنشی خلاق دانست و بر این باور بود که «معنا نه در متن، بلکه در تعامل متن با مخاطب پدید می‌آید» (Barthes, 1975).

با ورود بینامتنیت به مرحله کاربردی، نظریه‌پردازانی چون لوران ژتی و میکائیل ریفاتر، نقش مهمی در گسترش آن به حوزه نقد هنر ایفا نمودند و نشان دادند که آثار هنری و ادبی همواره در شبکه‌ای از ارجاعات متقابل شکل می‌گیرند. از این منظر، اثر هنری نه پدیده‌ای مستقل، بلکه بخشی از یک جهان نشانه‌ای گسترده است که معنا در آن از رهگذر پیوند با متون و زمینه‌های پیشین تولید می‌شود. بر همین اساس، امروزه مطالعات بینامتنی جایگاهی ویژه در تحلیل هنرهای تجسمی، نمایشی، سینمایی و معماری یافته‌اند (Riffaterre, 1978). بینامتنیت از یک سو ریشه در تاریخ بلند نشانه‌ها دارد و از سوی دیگر با تحولات هنر و ادبیات مدرن پیوند خورده است. روابط بینامتنی همواره در بستر تاریخ فرهنگی حضور داشته‌اند و انتقال تجربه‌های انسانی از نسلی به نسل دیگر نیز در گرو همین شبکه‌های متنی صورت گرفته است. در این چارچوب، یکی از تقسیم‌بندی‌های بنیادین، تمایز میان «بینامتنیت تکوینی» و «بینامتنیت خوانشی» است که بینامتنیت تکوینی به نقش متون پیشین در فرآیند تولید اثر می‌پردازد، در حالی که بینامتنیت خوانشی بر چگونگی ظهور این روابط در فرآیند دریافت و تفسیر مخاطب تمرکز دارد؛ تمایزی که در آثار و به‌روشنی تبیین شده است (Kristeva, 1980., & Genette, 1997). بر اساس بینامتنیت خوانشی، اثر هنری زمانی به معنای واقعی «موجودیت» می‌یابد که در مواجهه با مخاطب قرار گیرد؛ به این معنا که مخاطب با خوانش خود در تولید معنا مشارکت می‌کند و متن در این لحظه بازتولید می‌شود. در این رویکرد، خوانش نه صرفاً بازشناسی محتوا، بلکه فرآیندی پویا و خلاق است که در آن لایه‌های متنی، فرهنگی و تجربی مخاطب با

ساختار اثر درهم می‌آمیزد. در نمودار زیر (نمودار ۱) کلیت نظریه بینامتنیت خوانشی رولان بارت قابل ملاحظه می‌باشد:



نمودار ۱: نظریه بنیادی بینامتنیت خوانشی؛ رولان بارت

اثر فراهم می‌آورد و امکان تحلیل چندلایه تعامل مخاطب با متن هنری را مهیا می‌سازد.

روش تحقیق

پژوهش کیفی حاضر با رویکرد توصیفی-تحلیلی و بر مبنای نظریه بینامتنیت خوانشی به بررسی چگونگی تأثیر روابط بینامتنی آثار هنری بر فهم و دریافت مخاطب و تبیین دلالت‌های آموزشی آن در حوزه تربیت هنری پرداخته است. نمونه مطالعاتی پژوهش، نگاره «گذر سیاوش از آتش» شاهنامه شاه طهماسبی منتخب از کتاب آموزش فرهنگ و هنر دوره متوسطه اول و جامعه آماری تحقیق نیز مشتمل بر دانشجویان رشته‌های آموزش هنر، ادبیات و علوم تربیتی

روابط بینامتنی به دو دسته درون‌نشانه‌ای و بین‌نشانه‌ای نیز، تقسیم می‌شوند. در حالت نخست، تعامل میان متونی از یک نظام نشانه‌ای واحد (مانند ادبیات با ادبیات) رخ می‌دهد، اما در حالت دوم، ارتباط میان نظام‌های متفاوت نشانه‌ای برقرار می‌شود، مانند پیوند متن ادبی با تصویر یا نقاشی (Genette, 1997). در واقع، نوع دوم که امکان تحلیل هم‌زمان متن و تصویر را فراهم می‌سازد، برای پژوهش حاضر اهمیتی بنیادین دارد؛ زیرا نگاره «گذر سیاوش از آتش» بر تقاطع دو نظام کلامی و تصویری استوار است. از این‌رو، چارچوب بینامتنیت خوانشی بستر نظری مناسبی برای بررسی نحوه دریافت مخاطبان و تبیین دلالت‌های آموزشی

می‌باشد که از این میان، ۹۴ نفر (سه کلاس دانشگاهی) به صورت هدفمند به عنوان حجم نمونه برگزیده شدند. گردآوری داده‌ها در دو مرحله صورت گرفت؛ در مرحله نخست، با استفاده از مطالعات کتابخانه‌ای و تحلیل تصویری، نگاره مورد نظر به صورت توصیفی و تحلیلی بررسی شد و عناصر تشکیل‌دهنده آن اعم از نظام تصویری، کلامی و روابط متقابل میان آن‌ها تبیین گشت. همچنین پیش‌متن‌های کلامی، به‌ویژه اشعار و کتیبه‌های مرتبط، به عنوان منابع اصلی تحلیل بینامتنی مورد توجه قرار گرفت. در مرحله دوم، پژوهش میدانی انجام شد و داده‌ها از طریق مصاحبه‌های نیمه‌ساختاریافته با شرکت‌کنندگان جمع‌آوری گردید تا نحوه خوانش مخاطبان و میزان بهره‌گیری آن‌ها از روابط بینامتنی را مورد سنجش قرار دهد.

تجزیه و تحلیل داده‌ها در تحلیل محتوای کیفی مبتنی بر ابزار خوانش بینامتنی صورت گرفت. پاسخ‌های مخاطبان بر اساس مؤلفه‌های خوانش متنی، بینامتنی و فرامتنی طبقه‌بندی و تحلیل شد و شاخص‌هایی مانند میزان توجه به وجوه تصویری و کلامی، نوع ارجاعات بینامتنی و فراوانی پیش‌متن‌های مورد استفاده استخراج گردید. لازم به ذکر است که این روش امکان بررسی دقیق تعامل مخاطب با لایه‌های معنایی نگاره و ارزیابی نقش بینامتنیت در فرآیند آموزش و تربیت هنری را فراهم ساخت.

بحث و یافته‌ها

تصاویر هنری از کجا ناشی می‌شوند؟

برای بررسی تأثیر هنر بر مخاطب، ابتدا باید پاسخ داد که «تصاویر هنری از کجا ناشی می‌شوند؟». به‌طور کلی سه رویکرد مهم در این زمینه مطرح است: ۱- میمسیس؛ طبق

این نظریه، «هنر» بازنمایی واقعیت بیرونی است. این واقعیت می‌تواند از تجربه محسوس و دنیای فیزیکی تا مفاهیم انتزاعی و عالم مثال گسترده باشد. در این دیدگاه، قانون ارجاع، نقش پررنگی در شکل‌دهی به اثر هنری دارد (Aristotle, 1996., & Danto, 1981)؛ ۲- پوئسیس^۱: این نظریه معتقد است که «هنر» محصول فرآیندی خلاقانه و بدون نیاز به واقعیتی از پیش موجود است. هنرمند با بهره‌گیری از تخیل خلاق، تصویری خلق می‌کند که معادل بیرونی یا پیشین ندارد؛ چراکه در این رویکرد، نیازی به ارجاع به واقعیت بیرونی نیست (Heidegger, 1971., & Gadamer, 1986)، چون قانون ارجاع بر بازنمایی استوار است و ۳- سیموسیس^۲: رویکرد نشانه‌ای بر این باور است که «اثر هنری» بیش از آنکه متأثر از واقعیت بیرونی یا خلاقیت درونی باشد، متأثر از دیگر متون و آثار هنری است. این متون به صورت شبکه‌ای عمل می‌کنند و عالمی به نام «عالم نشانه‌ای» را شکل می‌دهند که در آن اثر هنری با دیگر متون در تعامل است (Genette, 1997., & Riffaterre, 1978). لازم به ذکر است نظریه سوم مطرح‌شده، منطبق بر رویکرد بینامتنیت و مورد توجه نگارنده می‌باشد؛ چراکه موضوع ارجاع و نشانه‌های بینامتنی در آثار نشانه‌شناسانی چون رولان بارت و میکائیل ریفاتر نیز مورد توجه قرار گرفته که خود از منابع الهام‌بخش نوشتار حاضراند.

توصیف پیکره مطالعاتی نگاره گذر سیاوش از آتش

نگاره گذر سیاوش از آتش منسوب به هنرمندی به نام عبدالوهاب است که در آن صحنه آزمایش یا ور سیاوش به تصویر درآمده است. شناسه کامل اثر به شرح جدول زیر است (جدول شماره ۱).

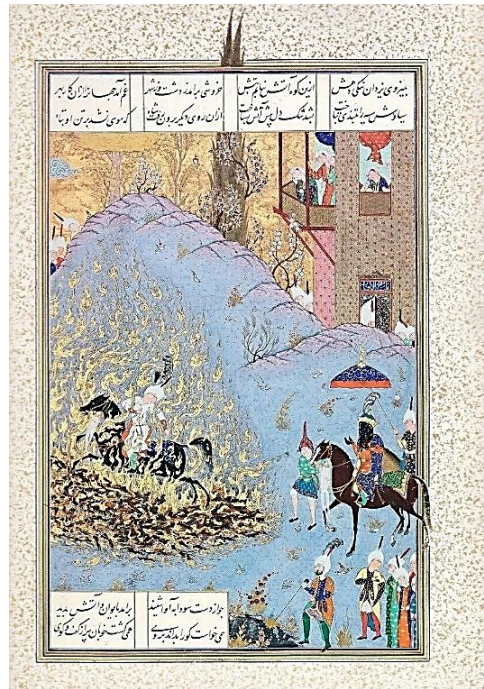
جدول ۱: شناسه نگاره گذر سیاوش از آتش

عنوان اثر	هنرمند	رسانه/سبک	تکنیک	مکان/مکتب	زمان
گذر سیاوش از آتش	منسوب به عبدالوهاب (شاگرد استاد کمال‌الدین بهزاد)	نقاشی ایرانی (نگارگری)	آبرنگ و گواش	کارگاه تبریز دوم	عصر صفوی، قرن ۱۰ هجری

1. Mimesis
2. Poiesis
3. Symposi/Semosis

به روایت دیگر، نگاره حاضر اثری از شاهنامه شاه طهماسبی است که زیر نظر استاد کمال‌الدین بهزاد در عصر صفوی و

توسط شاگردان وی در کارگاه‌های هرات و تبریز تصویرگری شده است (Bahari, 1996, P. 179) (تصویر ۱).



تصویر ۱: نگاره گذر سیاوش از آتش، برگی از شاهنامه شاه طهماسبی؛ مکتب تبریز دوم، قرن ۱۰ هجری (عصر صفوی) (Pakbaz, 2009., & Educational Research and Planning Organization, 2022, P. 8)

زمان آغاز و پایان شاهنامه شاه طهماسبی به‌طور دقیق روشن نیست، اما در بالای یکی از صفحات مصور آن تاریخ ۹۳۱ ه. ق به چشم می‌خورد. «شاه طهماسب این کتاب گران‌بها را به سلطان سلیم دوم عثمانی اهدا نموده است» (Pakbaz, 2009, p. 87).

بررسی مضمون نگاره

سودابه، همسر کیکاوس‌شاه که توسط شاه از بلاد عرب آورده شده است، به ناپسری جوان خود، سیاوش، اظهار عشق می‌کند، لیکن سیاوش، عشق او را رد نموده، به گناه گردن نمی‌نهد و چون قهرآلود، آهنگ رفتن می‌کند؛ سودابه بیمناک از فاش شدن راز خود، جامه دریده و چهره می‌خراشد. آن‌گاه زن فریکار با فریاد بلند، سیاوش را متهم می‌سازد و بر او دروغ می‌بندد. شاه، با علم بر بی‌گناهی پسر، از موبدان استعانت می‌جوید و سرانجام جهت براءت وی در افکار عمومی، تدبیر موبد موبدان، مبنی بر آزمایش ایزدی (ور) را می‌پذیرد. سودابه با گریه و اشک، دل شاه را که

دل‌بسته‌ی اوست به رحم می‌آورد و از گذشتن از آتش سرباز می‌زند. سیاوش پاکدل با جوانمردی می‌پذیرد که به‌جای سودابه از آتش بگذرد. به دستور کیکاوس، هیزم فراوان جمع‌شده و در صحرا دو کوه از هیزم فراهم می‌آید؛ به طوری که در میان آن تنها فاصله‌ای به اندازه گذر يك اسب و سوار می‌ماند. زمانی که عده کثیری از مردمان جمع شدند، به فرمان شاه بر چوب‌ها نفت سیاه ریخته و آتش عظیمی برپا می‌شود. سیاوش با لباس و جامه سپید بر شبرنگ بهزاد نشسته و به سوی آتش حرکت می‌کند؛ خروشی از مردم، برمی‌خیزد و چون سودابه این آوا را می‌شنود، به ایوان آمده و به تماشا می‌نشیند و شروع به نفرین و دشنام به سیاوش پاکدل می‌کند. سیاوش به سوی آتش می‌تازد؛ تمام دشت به زاری و ماتم برمی‌خیزد و چشم به آتش دوخته تا چه زمانی او بیرون بیاید و سرانجام، سیاوش بدون هیچ‌گزندگی از آتش بیرون می‌آید. به شکرانه این پیروزی، همه هلهله شادی سر می‌کشند و کیکاوس با چهره‌ای خندان، سیاوش را در آغوش

این نکته را ضروری می‌نماید که چنانچه عناصر درون‌متن بعد نمادین و ارجاعی پیدا کنند به‌عنوان عناصر بینامتنی و برون‌متنی قابل بررسی و ارزیابی هستند.

عناصر برون‌متنی که دارای اشارات فرامتنی^۱ هستند به مؤلف، محیط و بافت فرهنگی و سیاسی جامعه‌ای که اثر در آن‌ها قرار دارد باز می‌گردد.

عناصر پیرامتن عناصری هستند که در میان عناصر درون‌متنی و برون‌متنی و متصل به آن‌ها قرار می‌گیرند که به پیروی از ژنت^۲ آن‌ها را پیرامتن می‌نامیم (Genette, 1997, & Riffaterre, 1978). تأکید می‌شود که نگارنده در مطالعه نگاره حاضر تنها بر عناصر درون‌متن و برون‌متن تمرکز دارد؛ لذا بر این بر اساس، الگوی کاربردی بینامتنیت خوانشی جهت نقد و مطالعه اثر حاضر در نمودار زیر (نمودار شماره ۲) ارائه می‌گردد. این الگو قابلیت تعمیم جهت مطالعه بینامتنی تمام آثار هنری و ادبی ایرانی را دارد و می‌تواند به‌عنوان الگویی نظام‌مند برای نقد و آموزش هنری به دانش‌آموزان در مدارس نیز به‌کار گرفته شود.

کشیده و شادی می‌کند. سه روز تمام ایران‌زمین در جشن و شادی غرق می‌شود و در روز چهارم، سودابه برای اجرای حکم مرگ حاضر می‌شود، اما با وساطت سیاوش، کیکاوس که در درون سخت دلباخته‌ی سودابه است، از گناه وی در می‌گذرد.

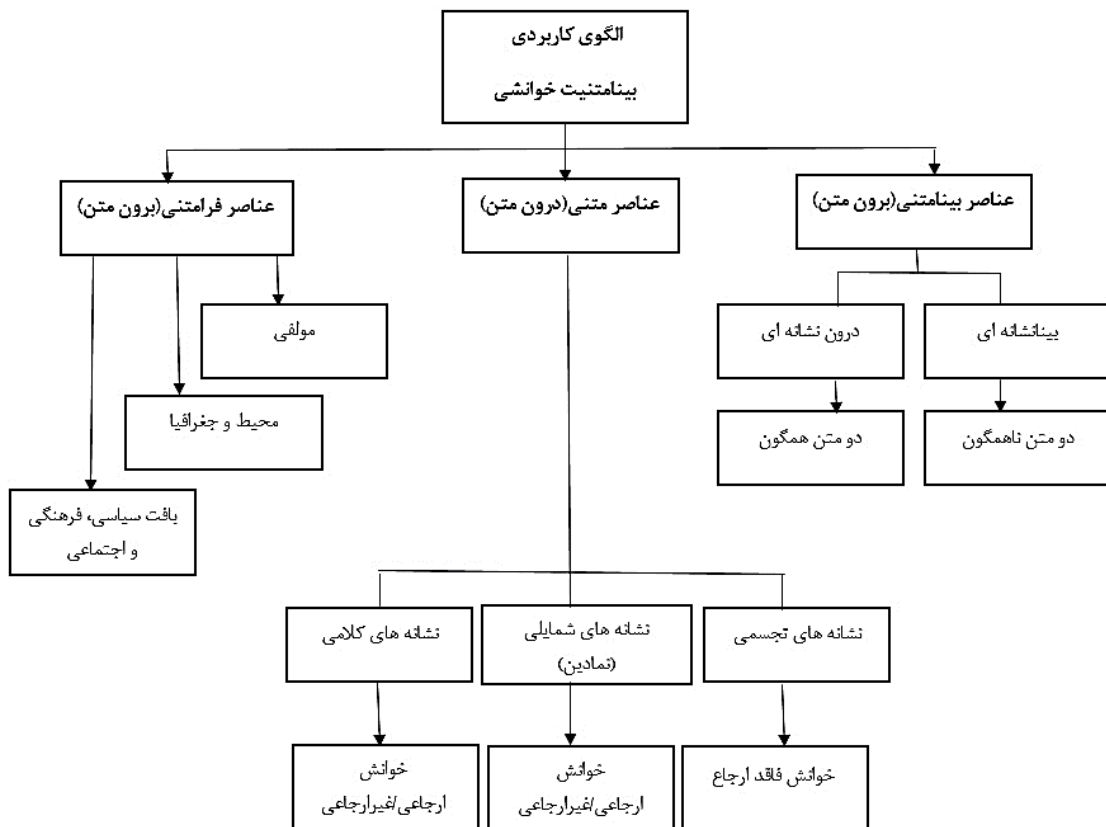
خوانش‌های ممکن نقاشی

از جمله پرسش‌هایی که در این بخش مطرح می‌شود آن است که در خوانش چنین متنی، چه عناصری خوانده می‌شوند؟ به بیان دیگر مخاطب در مواجهه با این متن چه عناصری را به‌طور خودآگاه یا ناخودآگاه مورد توجه قرار می‌دهد تا بر اساس آن‌ها متن را دریافت کند. در پاسخ می‌توان گفت این عناصر شامل سه دسته عناصر متنی یا درون‌متن، برون یا فرامتن و پیرامتن^۱ هستند.

عناصر درون‌متن نقاشی که در خود اثر و متن حضور دارند شامل عناصر تجسمی و تصویری نظیر: نور، رنگ، شکل، نوشتار و غیره هستند. این عناصر متنی را جهت سادگی مطالعه در سه گروه نشانه‌های تجسمی، نشانه‌های شمایی (نمادین) و نشانه‌های کلامی طبقه‌بندی شده‌اند و توجه به

۱. پیرامتن یکی از اصطلاحات نقد ادبی است که نخستین بار ژنت این اصطلاح را برای مطلبی به‌کار برد که خارج از روایت و متن اصلی است، اما به‌گونه‌ای مرتبط به آن است. هر متن شامل چندین پیرامتن است که به فهم و خوانش متن کمک می‌کند. پیرامتن‌ها ممکن است متصل یا منفصل از متن باشند؛ مثل جلد یک کتاب (متصل) و تیزر یا پوستر تبلیغاتی یک فیلم (منفصل) (Genette, 1997).

۲. ژنت با گسترش دامنه مطالعاتی کریستوا هر نوع رابطه میان یک متن با متون دیگر یا غیر خود را با واژه جدید ترامتنیت (Transtextualite) نام‌گذاری نمود که یکی از اقسام آن فرامتنیت بود. اشارات فرامتنی خارج از متن پیام هستند و شامل شرایط محیطی، فرهنگی و عوامل بیرونی حاکم بر درک و اثرگذاری پیام می‌شوند (Genette, 1997).



نمودار ۲: الگوی کاربردی بینامتنیت خوانشی

عناصر تجسمی و عناصر شماییلی (نمادین) هستند که به صورت جداگانه مورد مطالعه قرار می‌گیرند. ابتدا عناصر تجسمی و به عبارتی، دال و مدلول‌های تجسمی که در ساختار بصری اثر حضور دارند و در همان نگاه اول به چشم می‌آیند مورد خوانش قرار گرفته‌اند. این عناصر مشتمل بر نقطه، خط، سطح، رنگ، فضا، ترکیب‌بندی و غیره است که به اختصار در جدول زیر برشمرده شده‌اند (جدول شماره ۲).

از آن نظر که اثر مورد مطالعه از عناصر تصویری و کلامی توأمان بهره برده است، به یک متن تجسمی دونظامی تبدیل شده که در ادامه هر دو نظام به تفصیل مورد خوانش قرار می‌گیرد.

الف) نظام تصویری (درون متن)

در هر متن و اثر تصویری اکثر ایده‌های بنیادین توسط عناصر بصری و تجسمی انتقال می‌یابند. مطابق با الگوی پژوهش (نمودار ۲)، مطالعه نظام تصویری در متن حاضر شامل

جدول شماره ۲: مطالعه دال و مدلول‌های تجسمی

عناصر متنی (درون متن)		
مدلول‌های تجسمی = خوانش‌های ممکن تصویری	عناصر تجسمی (دال‌های تجسمی)	ردیف
فضای تصویر را با ترسیم کوه تقسیم‌بندی می‌کند. فضای پایین کوه در سمت راست محل استقرار شاه و ملازمان است و سمت چپ به آزمون آتش اختصاص داده شده و بخش بالای کوه نیز در سمت راست قصر پادشاه دیده می‌شود و سمت چپ، فضای آزاد و آسمان باز را شامل می‌شود. در مجموع یک حرکت حلزونی که از قسمت پایین و چپ کادر آغاز می‌شود و پس از عبور از روی شخصیت‌ها، چشم را به نقطه تأکید که گذر سیاوش از آتش است سوق می‌دهد. نیروهای موجود در اثر، همگی چشم را به سمت کاراکتر اصلی هدایت می‌کنند و از آن‌جا نیز به سمت شعله‌های فروزان آتش؛ یعنی جایی که حادثه در حال وقوع است و به این طریق تأکیدی دوباره بر آن صورت می‌گیرد.	ترکیب‌بندی حلزونی	۱

عناصر متنی (درون‌متن)		
ردیف	عناصر تجسمی (دال‌های تجسمی)	مدلول‌های تجسمی = خوانش‌های ممکن تصویری
۲	رنگ	چنانچه به بسامد رنگ‌ها در نگاره توجه کنیم درمی‌یابیم نگارگر از رنگ آبی تیره با نقوش طلایی برای تداعی سلطنت و قدرت بهره برده است؛ این نکته از همانندی رنگ‌های شئل سودابه، سایبان پادشاه، قباي پادشاه، در قصر و زین سیاوش هویدا می‌شود. از طرفی تنها سهمی که سیاوش از این رنگ شاهانه برده، همان زین اسب است که گویی سیاوش به آن پشت کرده و با نگاهی تأمل‌برانگیز به شاه، دور شده است. وجود رنگ‌های سنگین چون قرمز و سیاه در کاراکترهای اصلی نسبت به زمینه روشن، موجب تأکید بر شخصیت‌ها و فراهم آوردن زمینه‌های لازم برای جلوه‌گری هرچه بیشتر آن‌ها شده است.
۳	نور	اصولاً در نگارگری، منبع نور مشخصی وجود ندارد. بنابراین، در نگاه اول، نور در سراسر نگاره به صورت یکسان پخش شده و تأکید خاصی وجود ندارد، اما در گام بعدی، نور در شعله‌های آتش طلایی‌رنگ در تضاد با اسب سیاه‌رنگ سیاوش در تضاد خوبی قرار دارد و با درخشش خود، نظر را جلب می‌کند.
۴	فرم و نقش	در نگارگری ایرانی تمام نقوش تخت و دوبعدی هستند و بر اساس قوانین ثابت قراردادی طراحی می‌شوند. در این اثر هم نقوش انسانی، حیوانی، گیاهی، معماری و طبیعت تخت و دو بعدی طراحی شده‌اند.
۵	تناسب طلایی	تحلیل قانون طلایی یک‌سوم در نگاره حاضر نشان می‌دهد نگارگر با شبکه نهفته‌ای از خطوط و نقاط طلایی، جایگاه عناصر -به‌ویژه نقطه عطف داستان (گذر سیاوش از آتش)- را در ترکیب‌بندی در محدوده یک‌سوم به دقت تعیین کرده است.
۶	تضاد	در این اثر از تضاد تیره و روشن -به‌خصوص در رنگ- بهره برده شده است. همان‌طور که مشخص است، رنگ‌های تیره و روشن، در عین داشتن کنتراست‌های زیاد با خاکستری‌های میانه و واسطه به یکدیگر متصل شده‌اند. در مورد پیکره سیاوش و اسب، این کنتراست به حداکثر خود رسیده که به‌صورت خصوصیتی برای تأکید مضاعف بر موضوع و کاراکتر قابل تحلیل و توجه است.
۷	بعد چهارم (زمان)	در نگارگری ایرانی شاهد عبور از فضای دوبعدی به فضای مجازی بعد چهارم هستیم. بعد چهارم به مثابه زمان در این نگاره مشهود است که از دیرباز در هنر ایران جلوه نموده است. با به‌کارگیری تمهیدات تجسمی از جمله استفاده از فضای مثبت و منفی و ترکیب نماهای مختلف داستان به‌طور هم‌زمان و تجمع همه در یک تصویر، ایجاد زمان و بعد چهارم قابل دریافت است.
۸	ترتیب	از مهم‌ترین وجوه ساختار بصری در نگارگری ایران، ترتیب‌گرایی است. پس‌زمینه با عناصر ترتیبی و قراردادی چون اسلیمی در سایبان و ختایی در ترتیب لباس و اصل گره‌چینی در معماری و کاشی عمارت و اصل ابر در آسمان پر شده است.
۹	فضا	نگارگر برای ترسیم فضا از بازنمایی مبتنی بر پرسپکتیو حذر می‌کند و با ایجاد فضایی تخت و دوبعدی، امکان ظهور مکان‌های مختلف داستان را در فضایی محدود ممکن می‌سازد (فضای چندساحتی).

عناصر شامل ارجاعات متنی، بینامتنی و فرامتنی هستند که به تفصیل در جدول زیر آورده شده‌اند (جدول شماره ۳).

پس از خوانش عناصر تجسمی به مطالعه عناصر لایه دوم یعنی دال و مدلول‌های شمایی مشهود در نگاره گذر سیاوش از آتش و خوانش‌های حاصل از آن می‌پردازیم. این

جدول شماره ۳: مطالعه دال و مدلول‌های شمایی

ردیف	عناصر متنی (درون‌متن)		عناصر بینامتنی و فرامتنی (برون‌متن)
	عناصر شمایی (دال‌های شمایی)	مدلول‌های سطح نخست = خوانش‌های ممکن شمایی	دلالت‌های ضمنی = خوانش‌های ممکن نمادین
۱	 <p>معماری و کتیبه سردر</p>	<p>درب نیمه‌گشوده قصر که بر سردر آن کتیبه‌ای وجود دارد.</p>	<p>نگارگر برای بازنمایی گرفتاری سیاوش، از سنتی رایج در معماری بهره می‌گیرد؛ او بر سردر نیمه‌بازشده قصر، کتیبه‌ای ترسیم می‌کند که محتوای آن نام خداوند است و درب نیمه‌بازشده، در ذهن مخاطب امید به گشایش گره افکنده شده در داستان را نوید می‌دهد (ارجاع مذهبی و دینی).</p>
۲	 <p>طبیعت (آسمان، کوه، دشت، پرنده و شکوفه)</p>	<p>در نگاره گذر سیاوش از آتش، کوه اولین عنصر بصری است که نگاه مخاطب را به خود جلب می‌کند.</p> <p>یک سمت کوه کاملاً خشک و بی‌آب و علف و منجمد است و سمت دیگر کوه، دشتی سرسبز و سرزمینی پر از پرنده و شکوفه است.</p> <p>در مجموع مخاطب شاهد بازتاب فضای گسترده در کادر مشتمل بر دشت و قصر و هیمة آتش است.</p> <p>پس‌زمینه با عناصر تزئینی و قراردادی پر شده است.</p>	<p>کوه به‌مثابه مرزی میان نیکی و بدی است.</p> <p>حضور کوه در میانه تصویر، بر آزمونی دشوار دلالت دارد؛ آزمونی که در برابر قهرمان قرار گرفته، اما تضاد خشکی این سوی کوه و خرمی دشت آن سوی کوه می‌تواند نشانه پایان تهمت و پیروزی سیاوش پس از طی کردن آزمون باشد (ارجاع آیینی).</p> <p>در واقع، گذر سیاوش از آتش به معنای گذر سیاوش از کوه منجمد و ورود او به سرزمین پرنده و شکوفه است (پرنده حس امید و بشارت‌رهایی دارد).</p> <p>بازتاب فضای گسترده داستان شامل دشت، قصر و هیمة آتش در فضای محدود تابلو از ویژگی‌های «مکان‌مندی» اثر است.</p>
۳	 <p>شعله‌های آتش</p>	<p>دارای رنگ‌های درخشان طلایی و زرد-طلایی هستند و به نوعی وحدت‌گرایی در قسمت بالایی شعله را می‌رسانند. این شعله‌ها به صورتی ایستا، سر به بالا داشته و به سوی قادر یکتا اشاره دارند. دورگیری آن‌ها اغلب روشن و سفید است. اما گاهی شعله‌ها نمایان‌گر آتش سوزاننده هستند، خشن و شلوغ با گوشه‌هایی تیز و لرزان به تصویر کشیده شده‌اند. دورگیری آن‌ها تیره و اغلب قرمز است. وحدتی در آن‌ها دیده نمی‌شود و نوعی کثرت‌گرایی را بیان می‌کنند.</p>	<p>آتش تصویرشده در نگاره‌هایی با مضمون گذر سیاوش از آتش به دو صورت دربردارنده باور و هستند:</p> <p>۱- مانند شعله‌هایی نمایانگر الوهیت با رنگ درخشان و دورگیری روشن که در بردارنده مفاهیمی چون پاکی سیاوش، وجود فره در او که خبر از به سلامت گذشتنش از آتش می‌دهند (ارجاع به شاهنامه).</p> <p>۲- به صورت آتشی زمینی، خشن و شعله‌ور که دربردارنده مفاهیمی چون هولناک بودن قضیه و قدرت سوزاندگی آتش دارد.</p> <p>بنابراین، آتش در داستان سیاوش ماهیتی دوگانه دارد؛ از طرفی سوزان و گیرنده است و از طرفی دیگر، تطهیرکننده و مقدس است (ارجاع به قرآن).</p>

ردیف	عناصر متنی (درون‌متن)		عناصر بینامتنی و فرامتنی (برون‌متن)
	عناصر شمایی (دال‌های شمایی)	مدلول‌های سطح نخست = خوانش‌های ممکن شمایی	دلالت‌های ضمنی = خوانش‌های ممکن نمادین
۴	 <p>سیاوش سوار بر اسب</p>	سیاوش با لباس و دستار سفیدرنگ بر سر، سوار بر اسبی سیاه در حال گذر از شعله‌های طلایی آتش است.	لباس سفید سیاوش تلاش نگارگر در بازنمایی ادعای او بر بی‌گناهی است. رنگ سفید لباس سیاوش مانند رنگ طلایی آتش، نشانه‌ای از پاکی و معصومیت است. سیاوش علی‌رغم آنکه در میانه مهلکه قرار گرفته، به واسطه پاکی و ایمان به درستی خود، در نهایت آرامش تصویر شده است.
۵	 <p>کیکاووس شاه سوار بر اسب</p>	کیکاووس شاه سوار بر اسب قهوه‌ای در گوشه سمت راست و پایین کادر نقش شده و افسار اسب وی در دست یک خدمه زن قرار دارد.	با رجوع به متن روایت سیاوش در شاهنامه فردوسی درمی‌یابیم که کیکاووس شاه، علی‌رغم میل خود، تن به آزمون آتش می‌دهد؛ در واقع او بر پاکی سیاوش آگاه است، اما در برابر توطئه سودابه، تنها راه برای حفظ آبروی شاه و شاهزاده را نمایش و آزمون بی‌گناهی سیاوش می‌داند. در نتیجه کیکاووس نیز خود به نوعی قربانی توطئه زنانه قرار گرفته است؛ لذا نگارگر ایرانی برای نمایش سرنوشت شاه در این آزمون بی‌رحمانه، افسار اسب او را به‌صورت نمادین در دست پیش‌قراول زن قرار داده و گویی اوست که شاه را به اجبار در این بازی وارد کرده است.
۶	 <p>ملازمان</p>	نگارگر دورتادور صحنه انجام آزمون، چه در پشت کوه، چه در کنار سودابه و چه در دهانه درگشوده قصر، چهره‌هایی را ترسیم کرده است که گویی مخفیانه در حال مشاهده و نظاره حادثه‌اند.	ترسیم چهره‌هایی که مخفیانه در حال مشاهده و نظاره حادثه‌اند و گاهی نیز نیمی از رخساره خود را پنهان کرده‌اند، به نوعی فضا و حس توطئه را به ذهن مخاطب متبادر می‌کند.
۷	 <p>موبدان</p>	در قسمت پایین نگاره، چند شخصیت ایستاده که به‌نظر سواره‌نظام یا احتمالاً موبد یا وزیر هستند؛ شخصیت‌های انسانی که در کنار شاه سوار بر اسب، پیاده نقش شده‌اند.	شاه با علم بر بی‌گناهی پسر، از موبدان استعانت می‌جوید و سرانجام جهت برائت وی در افکار عمومی، تدبیر موبد موبدان، مبنی بر آزمون و داوری ایزدی (ور) را می‌پذیرد. - حضور موبدان به نوعی می‌تواند بر پاکی و بی‌گناهی سیاوش تأکید کند (ارجاع به دین زرتشتی).

ردیف	عناصر متنی (درون‌متن)		عناصر بینامتنی و فرامتنی (برون‌متن)
	عناصر شماییلی (دال‌های شماییلی)	مدلول‌های سطح نخست = خوانش‌های ممکن شماییلی	دلالت‌های ضمنی = خوانش‌های ممکن نمادین
۸	 سودابه	در قسمت بالا و سمت راست نگاره، سودابه در ایوان قصر نقش شده است که به‌صورت ایستاده، دستی بر صورت دارد.	جایگاه مرتفع سودابه از محل آزمون و اشراف او بر آزمون، نمود آگاهی او از حقیقت است؛ در واقع او به‌عنوان عنصر اصلی شر در روایت فردوسی به بی‌گناهی سیاوش و آزمون بی‌رحمانه‌ای که بر او تحمیل شده، آگاه است. نگارگر برای بازنمایی اضطراب و تشویش سودابه وی را در حالی بر ایوان قصر نظاره‌گر حادثه ترسیم می‌کند که او صورت خود را از شدت نگرانی می‌خراشد.
۹	 مردم با کلاه مشابه بر سر	تمامی جمعیت پشت کوه و کنار آتش، کلاهی مشابه کلاه سیاوش بر سر دارند.	براساس روایت شاهنامه در هنگامه آزمون سیاوش، اکثر جمعیت بر بی‌گناهی وی اطمینان داشتند و از کیکاووس به دلیل چنین آزمونی خشمگین بودند. به‌نظر می‌رسد هنرمند نگارگر در اینجا برای بیان نمادین این همدلی جمعیت با سیاوش، از تصویر مشابهت کلاه‌های جمعیت بهره برده است.

خوانش‌های ممکن ارجاعی در نظام تصویری

تمامی دلالت‌های ضمنی یا خوانش‌های ممکن نمادین و ارجاعی اثر مذکور به تفصیل در جدول شماره ۳ (مطالعه دال و مدلول‌های شماییلی) بیان شده است که مهم‌ترین آن‌ها به شرح زیر است:

- نقطه تأکید نگاره، یعنی گذر سیاوش سوار بر اسب از میان شعله‌های آتش و ارجاع برون‌متنی آن به آیین کهن و باستانی وَر گرم است. تمام نگاره‌های گذشته با مضمون وَر (داوری ایزدی) در این نگاره حضور دارند و از سوی دیگر الهام‌بخش نگاره‌های آتی هستند. بنابراین، آیین کهن آتش در داستان سیاوش ماهیتی دوگانه می‌یابد؛ از طرفی سوزان و گیرنده و از طرفی دیگر تطهیرکننده و مقدس است. در مجموع عناصر تصویری دربردارنده مفاهیمی چون پاکی سیاوش، وجود فره در او، همدلی جمعیت با او، خبر از به سلامت گذشتن او از آتش و برائت وی در منظر افکار عمومی دارد؛

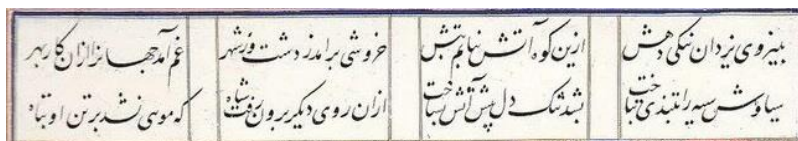
- در یک اثر تصویری موفق، میان فرم، نقش و محتوا همخوانی وجود دارد. در نگاره حاضر میان نقوش تخت و دوبعدی، فضای چندساحتی و نیز حضور بعد چهارم

(زمان‌مندی) که البته ویژگی عمومی آثار نگارگری ایرانی است با محتوای نگاره که بیان آزمون ایزدی وَر گرم است، همخوانی وجود دارد. روابط بینامتنی در این نگاره گفت‌وگومندی میان نشانه‌های تصویری با قصه شاهنامه، قصه‌های قرآنی چون: داستان یوسف و زلیخا، گذر ابراهیم از آتش، گرفتن موسی از آب و ارجاع به آیین زرتشتی، آیین باستانی و مذهبی وَر را به خوبی نشان می‌دهد.

ب) نظام کلامی

اثر مورد مطالعه به دلیل استفاده از نظام کلامی، از سطح اثر بصری صرف فراتر می‌رود و به یک متن تجسمی دونظامی تبدیل می‌شود. وجود کلمات موجب می‌شود متن مذکور علاوه بر نظام خوانش تصویری به خوانش کلامی نیز نیازمند باشد. ارجاعات کلامی شامل دو بخش صریح و ضمنی هستند. نشانه‌های کلامی این اثر تجسمی شامل دو نوشته عربی و فارسی است. بخش عربی عبارت روی سردر قصر با عنوان «یا مفتح‌الابواب» به خط ثلث و بخش فارسی کتیبه‌های اشعار به خط نستعلیق که چهار بیت در بالا و دو بیت در پایین نگاره است که از زبان شاهنامه فردوسی

داستان را نقل می‌کند. چهار بیت بالای نگاره به شرح زیر است:

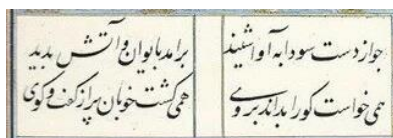


تصویر ۳: کتیبه خوش‌نویسی نستعلیق، نگاره گذر سیاوش از آتش، برگه از شاهنامه شاه طهماسبی، مکتب تبریز دوم، قرن ۱۰ هجری، عصر صفوی (Educational Research and Planning Organization, 2022: P. 8)

به نیروی یزدان نیکی دهش	از این کوه آتش نیابم تپش
خروشی برآمد ز دشت و ز شهر	خروشی برآمد دشت و ز شهر
سیاوش سیه را به تندی بتاخت	از آن روی دیگر برون رفت شاه
از آن روی دیگر برون رفت شاه	نشد تنگدل پیش آتش بساخت
	که موسی نشد بر تن او تپاه

(Ferdowsi, 2001, p. 375)

دو بیت پایین نگاره نیز به شرح زیر است:



تصویر ۴: کتیبه خوش‌نویسی نستعلیق، نگاره گذر سیاوش از آتش، برگه از شاهنامه شاه طهماسبی، مکتب تبریز دوم، قرن ۱۰ هجری، عصر صفوی (Educational Research and Planning Organization, 2022: P. 8)

چو از دشت سودابه آوا شنید	برآمد به ایوان و آتش بدید
همی خواست کاو را بد آید بروی	همی گشت جوشان پر از گفت‌وگوی

(Ferdowsi, 2001, p. 375)

در ادامه عناصر کلامی نگاره، مورد تفکیک قرار گرفته و سپس خوانش شده‌اند. هر متن کلامی نیز چون متن تصویری دارای یک خوانش صریح و یک خوانش ضمنی و پنهان است. این

جدول شماره ۴: مطالعه دال و مدلول‌های کلامی

عناصر بینامتنی و فرامتنی (برون‌متن)	عناصر متنی (درون‌متن)	
خوانش‌های ضمنی کلامی	خوانش‌های صریح کلامی	عناصر کلامی (دال‌های کلامی)
- استمداد حاضران از خداوند برای نجات سیاوش با نامی دیگر - امید و بشارت‌رهایی - بی‌تی از حافظ: «در میخانه بسته‌اند دگر، افتح یا مفتح‌الابواب - هنرمند و مؤلف با آیین مسلمانی»	ای گشاینده درها	_ کتیبه سدر قصر (یا مفتح‌الابواب) _ به خط ثلث
- نستعلیق، عروس خطوط ایرانی با هویتی کاملاً ایرانی که بر معماری ایرانی و هویت ایرانی نگارگر و خوش‌نویس تأکید دارد	شش بیت از زبان فردوسی به خط نستعلیق که داستان تصویرشده را روایت می‌کند	وجود کتیبه‌هایی (عنصری در معماری) شامل متنی منظوم به خط نستعلیق در بالا و پایین نگاره

عناصر بینامتنی و فرامتنی (برون‌متن)	عناصر متنی (درون‌متن)	
خوانش‌های ضمنی کلامی	خوانش‌های صریح کلامی	عناصر کلامی (دال‌های کلامی)
- نماد بی‌گناهی و پاکی سیاوش - نماد باور به داوری ایزدی (آزمون ور) - آزمایش سیاوش	به کمک پروردگار بخشنده نیکی، از این کوه آتش به سلامت رد می‌شوم و هیچ اضطرابی نخواهم داشت	۱- به نیروی یزدان نیکی دهش از این کوه آتش نیابم تپش
- جهان از بی‌عدالتی و مجازات پاکان رنج می‌برد و در غم و اندوه است	در سراسر شهر از این خبر، جوش و خروش برپا شد؛ گویی سراسر جهان از این کار در غم و اندوه و ماتم فرو رفت	۲- خروشی برآمد ز دشت و ز شهر غم آمد جهان را از آن کار بهر
- نمادی از اسب سیاه‌رنگ سیاوش (شبرنگ بهزاد) - فرو رفتن در آتش اشاره به آزمون و داوری ایزدی (ور گرم: آزمون بی‌گناهی به کمک آتش)	سیاوش بدون ناراحتی و اندوه، اسب سیاهش را تاخت و به جنگ با آتش رفت	۳- سیاوش سیه را به تندی بتاخت نشد تنگدل جنگ آتش بساخت
- نجات سیاوش از آتش چون رسیدن به مقام شاهی است - نجات سیاوش تشبیه به داستان حضرت موسی دارد که در کودکی به آب سپرده شد، اما نجات یافت - دفع شر	سیاوش بدون گزند، چون شاه نو از سمت دیگر آتش خارج شد؛ چون موسی که از آب گذر کرد و خیس نشد و نجات یافت	۴- از آن روی دیگر برون رفت شاه که موسی نشد بر تن او تباه
- هیجان و اضطراب حاضران - نگرانی سودابه از آشکار شدن حقیقت	خروشی از دشت و مردم برمی‌خیزد و چون سودابه این هیاهو را می‌شنود، به ایوان آمده و به تماشای آتش و گذر سیاوش می‌نشیند	۵- چو از دشت سودابه آوا شنید برآمد به ایوان و آتش بدید
- نیرنگ‌بازی و گناهکاری سودابه - پاکی و بی‌گناهی سیاوش	سودابه آرزو می‌کند که اتفاق بدی برای سیاوش بیفتد، پس خشمگین شده و شروع به نفرین و دشنام به سیاوش پاکدل می‌کند	۶- همی خواست کاو را بد آید بروی همی گشت جوشان پر از گفت‌وگوی

خوانش‌های ممکن ارجاعی در نظام کلامی

متون کلامی در نگاره حاضر شامل کتیبه سردر به خط ثلث و مجموع شش بیت کتیبه‌های اشعار به خط نستعلیق است که در ادامه، مورد مطالعه و خوانش قرار گرفته‌اند.

کتیبه سردر به خط ثلث

عبارت روی کتیبه سردر قصر با عنوان «یا مفتاح‌الابواب» به خط ثلث دارای یک خوانش غیرارجاعی است که فقط به معنای صریح کلمات «ای گشاینده درها» اشاره دارد، اما در ادامه، این متن دارای یک ارجاع بینامتنی است که اشاره به یکی از اسامی خداوند دارد و در واقع او را صدا می‌زند و نیز حاکی از استمداد حاضران از خداوند برای نجات سیاوش است، پس از ستایش خداوند، اکنون او را نیایش می‌کند که همان امید و بشارت‌رهایی سیاوش است.

خوانش فردی و تغزلی

عنوان «ای گشاینده درها» از اسامی الهی و رایج در فرهنگ اسلامی در ایران است و کسانی که به نوعی با خمسه نظامی و داستان لیلی و مجنون آشنایی دارند، با دیدن این عبارت به یاد شعر او می‌افتند؛ از طرفی نیز، نگارنده را در یک ارجاع فردی و تغزلی به ضرب‌المثل و بیتی معروف از نظامی گنجوی سوق می‌دهد:

«در نومیدی بسی امید است

پایان شب سیه سفید است»

(Nizami Ganjavi, 2021, Part 17: Stopping.)

(Badr Majnun

و از طرفی دیگر ارجاع به بیتی از حافظ با همین مضمون دارد:

«در میخانه بسته‌اند دگر

افتتح یا مفتاح‌الابواب»

(Hafez, 2002)

- نخست خوش‌نویسی کتیبه‌ها به خط نستعلیق که عروس خطوط ایرانی است، هویت کاملاً ایرانی دارد و بر هویت ایرانی نگارگر و خوش‌نویس ارجاع دارد؛ این خوانشی درون‌فرهنگی و از سویی دیگر خوانشی بینامتنی و بیناهنری (خوش‌نویسی و نگارگری) محسوب می‌گردد؛

- بر اساس بیت چهارم، ارجاع به قصه قرآنی دیگر چون داستان حضرت موسی مشهود است. بر اساس این داستان، مادر حضرت موسی در بدو تولد از ترس فرعون وی را به آب می‌سپارد که در نهایت، آسیه همسر فرعون او را از آب گرفته و نجات می‌دهد. این خوانش نیز یک خوانش بینامتنی (متن شعری به قصه‌های قرآنی) و بینافرهنگی و بیناهنری (خوش‌نویسی به متن داستانی) محسوب می‌شود.

ج) رویکرد ترکیبی عناصر (خوانش ترکیبی کلام و تصویر)

تصویر و کلام همواره در نگارگری ایرانی دو رسانه مستقل و متفاوت از یکدیگر معرفی شده‌اند، اما بینامتنیت، این دو متن مستقل و متفاوت را به گفت‌وگویی درونی با یکدیگر می‌کشاند. با بررسی روابط بین‌نشانه‌ای میان تصویر و کلام در اثر حاضر با وجود دو نظام متفاوت در یک بستر (کلام و تصویر) و همچنین تبدیل نظام نشانه‌ای متن ادبی به نظام تصویری، نوعی ترجمه بین‌نشانه‌ای استخراج می‌شود که رابطه کلام و تصویر را در نگاره «گذر سیاوش بر آتش» به لحاظ تعامل میان متن‌ها و چگونگی ترجمه بین‌نشانه‌ای آن نشان می‌دهد؛ در واقع نگارگر در ترجمه روایت به نظام نشانه‌ای تصویری موفق بوده و توانسته به همسان‌سازی و مناسب‌سازی برای جابه‌جایی میان دو نظام نشانه‌ای دست یابد. رویکرد ترکیبی عناصر حاکی از آن است که نگارگر با آگاهی از پیش‌متن برای تطابق و مناسب‌سازی در یک فرم هنری جدید به همانندسازی با تئاتر جامه سپید سیاوش، هم‌حضور رابطه آتش، رنگ سیاه اسب سیاوش، حضور سودابه در ایوان عمارت و تغییر رنگ کلاه‌خود سیاوش در فرایند برگرفنگی نظام نشانه‌ای کلام در نگاره پرداخته است. در نهایت تمام نشانه‌های کلامی و تصویری نگاره حاضر به مفهوم گشایش، رهایی و فرجام نیکوی سیاوش تأکید دارند. این خوانشی بین‌نشانه‌ای (کلام و تصویر)، بینامتنی و بیناهنری (نگارگری، خوش‌نویسی و ادبیات) است که به دریافتی نمادین منجر می‌گردد. در این میان، می‌توان به یکی

همین تبادر و تداعی، سبب می‌شود تا در خوانش این نگاره از اشعار سنایی و حافظ به‌طور خودآگاه یا ناخودآگاه بهره‌مند شویم.

خوانش بافتاری (اجتماعی و سیاسی)

از آن نظر که خط ثلث، خطی عربی است و برای کتابت قرآن به خط جلی بر روی کتیبه‌های معماری دوره اسلامی و تثبیت بنا به‌کار گرفته می‌شود، تبدیل به شناسه هنر دوران اسلامی شده است. به‌نظر می‌رسد هنرمند نگارگر بر کیش مسلمانی بوده و به اسامی الهی آشنا بوده و آگاهانه عنوان «ای گشاینده درها» را بر روی کتیبه بالای در نیمه‌گشوده قصر و متناسب با موضوع داستان آورده است. در اینجا نوعی خوانش و ارجاع بینامتنی به قرآن کریم مشهود است و از سوی دیگر نیز، ارجاع درون‌فرهنگی قابل دریافت است.

از دیگر ویژگی‌های اجتماع مسلمانان، بهره‌مندی از قصه‌های قرآنی است. در این نگاره، پیوند آیین باستانی و کهن ور را با همین آیین در دوره اسلامی شاهد هستیم - به‌ویژه جایی که افکنده شدن در آتش به‌عنوان مجازاتی برای حضرت ابراهیم (ع) در نظر گرفته شد - که خود نوعی ور گرم بود. منطبق بر قصه‌های قرآنی حضرت ابراهیم (ع) به دلیل بت‌شکنی توسط نمرود (پادشاه بابل) در آتش افکنده شد، اما به اذن الهی، آتش بر او سرد و تبدیل به گلستان شد؛ این آزمون به نوعی حقانیت حضرت ابراهیم (ع) را در نزد همگان آشکار نمود. در اینجا شاهد ارجاع بینامتنی و درون‌نشانه‌ای و نیز شاهد ارجاع و خوانش بینافرهنگی از آیین باستانی ور به آزمون الهی در دوره اسلامی هستیم.

مهم‌ترین پیام جامعه‌شناختی نگاره، نشان می‌دهد که جهان گذشته نیز مانند امروز از بی‌عدالتی و نیرنگ بدخواهان رنج برده و گاهی مجازات پاکان و نیک‌سرشتان را دنبال کرده و مردمان همواره از این مصیبت در غم و اندوه بوده‌اند که خود یک خوانش و دریافت فرامتنی است.

کتیبه اشعار به خط نستعلیق

از مجموع کتیبه‌های اشعار به خط نستعلیق مشتمل بر چهار بیت در بالا و دو بیت در پایین نگاره و نیز از شاهنامه فردوسی که تمام داستان مصورشده را نقل می‌کنند، می‌توان ارجاعات برون‌متنی زیر را دریافت:

از کهن‌ترین باورهای انسانی به نام آیین اساطیری و اشاره داشت و رد پای آن را در نگارگری شرقی مشاهده نمود. در میان انواع وره‌های سرد و گرم «گذشتن از آتش» یکی از انواع این داورها است که در آن گناهکار از بی‌گناه بازشناخته می‌شود که سیاوش بر اساس این آزمون داور الهی، آزموده و بی‌گناه شناخته شد.

در پایان باید اذعان داشت که این اثر، شاهکاری است که نه تنها روایت شاهنامه را تقویت می‌کند، بلکه تصویری زنده از شکوه و مهارت نگارگری ایرانی را به نمایش می‌گذارد. در اینجا خوانشی بینامتنی رخ می‌دهد که بر اساس نگاره و خوش‌نویسی به شاهنامه فردوسی ارجاع داده می‌شود و از سوی دیگر با خوانشی مؤلفی (فرامتنی)، تکنیک و مهارت نگارگر را مورد ستایش و تقدیر قرار می‌دهد.

د) مطالعه خوانش مخاطبان

در این قسمت که از بخش‌های مهم پژوهش حاضر محسوب می‌شود، به معرفی، دسته‌بندی و مطالعه خوانش‌های متعدد از منظر مخاطبان پرداخته می‌شود. بر اساس این مطالعات، علاوه بر تبیین جهت‌گیری خوانش مخاطبان، انواع خوانش‌های متنی، بینامتنی و فرامتنی را که هدف اصلی نوشتار حاضر است، شناسایی و طبقه‌بندی می‌گردند. این خوانش‌ها عمدتاً توسط دانشجویان گروه آموزش هنر و رشته علوم تربیتی انجام یافته است. این مخاطبان حدود ۹۴ نفر با خاستگاه هنری و غیرهنری هستند که در ادامه از آن‌ها تحت‌عنوان مخاطب شماره یک، دو و غیره یاد می‌شود. بازخوردهای ارائه‌شده بیانگر خوانش‌های متنوع مخاطبان این اثر است. این تنوع در نحوه توجه به عناصر، نگارش خوانش، دلالت‌پردازی، ارجاعات و غیره دیده می‌شود. باید اذعان داشت که میان این گونه‌های خوانشی، رابطه کاملاً مجزا یا تقابلی وجود ندارند، بلکه بیشتر رابطه‌ای تودرتو و درهم‌تنیده دارند.

خوانش‌های متنی

خوانش متنی یا درون‌متنی، خوانشی است که می‌کوشد فقط با استفاده از متن به خوانش پردازد. به عقیده نامور مطلق، این خوانش در شکل آگاهانه و کارشناسانه خود می‌تواند سبک‌شناسانه یا صورت‌شناسانه باشد. در نگاه نخست، بیشترین خوانش مخاطبان به این نوع خوانش،

یعنی خوانش متنی مربوط می‌شود. در بیشتر این خوانش‌ها ارجاع مستقیم به اثری دیگر دیده نمی‌شود، البته باید اذعان داشت که هیچ خوانش کاملاً متنی وجود ندارد و هر خوانشی، خوانش بینامتنی محسوب می‌شود. بسیاری از خوانش‌های متنی جنبه سبک‌شناسی و فرمالیستی دارند (Namvar Motlagh, 2007, p. 402). صاحبان این خوانش کسانی هستند که با مبانی هنرهای تجسمی آشنا و از کیفیات عناصر بصری شناخت دارند. پرداختن به سطح، شکل، حجم، نور، رنگ، بافت، تزیین، فرم و ترکیب‌بندی و غیره از موضوعات محوری این نوع خوانش محسوب می‌شوند. در ادامه نمونه‌هایی از این نوع خوانش ارائه می‌گردد.

مخاطب شماره ۱۲ با تمرکز بر عنصر رنگ، ترکیب‌بندی و تزیین معتقد است: «... در این نگاره از رنگ‌های درخشان مثل طلایی استفاده شده است، همچنین این نگاره دارای تنوع رنگی، ترکیب‌بندی اسپیرال و ساختاری روایتی است. نوع ترکیب‌بندی و رنگ‌های به‌کار رفته باعث حرکت چشم در تمام کادر می‌شود؛ همچنین در این نگاره به جزئیاتی مثل طرح پارچه و پیچ‌وتاب گل‌وبوته توجه شده است».

مخاطب شماره ۶ با تمرکز بر عناصر بصری، اما تحلیلی هرمنوتیک، تجربه شخصی خود را به نمایش گذاشته و معتقد است: «... رنگ آبی اطراف آتش، مرا یاد دریا می‌اندازد و همچنین تضاد به‌وجود آمده از آب و آتش، فضای پس‌زمینه با رنگ‌های آبی و جزئیات طبیعت، حس آرامش و عظمت داستانی را به خوبی القا می‌کند». بنابراین، با نقدی تودرتو مواجه هستیم.

مخاطب شماره ۷ معتقد است: «... رنگ‌های گرم آتش در تضاد با رنگ‌های سرد و ملایم لباس سیاوش، تقابل بین تهدید و آرامش درونی را به تصویر می‌کشند. کوه مانند مسیر و جاده‌ای است که در ابتدای آن فردی را به آتش کشیدند و مردم، نظاره‌گر سوختن آن هستند و به رعب و وحشت افتاده‌اند». در اینجا مخاطب با تأکید بر عناصر بصری داستان خود را روایت می‌کند.

مخاطب شماره ۹ با اشاره به نشانه‌های بصری و شمایی، به متن شاهنامه و فرهنگ جامعه عصر نگارگر ارجاع می‌دهد. در این تحلیل می‌توان گفت‌وگوی درون‌متنی، بینامتنی و

فرامتنی را به صورتی تودرتو مشاهده نمود. وی معتقد است: «... جرئیات و تژئینات تصویر شامل دقت در طراحی لباس‌ها، زرها و حتی شعله‌های آتش، توجه نگارگر به جرئیات را نشان می‌دهد. این جرئیات، علاوه بر زیبایی بصری، زمینه‌ساز ارتباط عمیق‌تر مخاطب با متن شاهنامه و فرهنگ آن دوران است.»

مخاطب شماره ۱ با اشاره به بعد چهارم یعنی زمان در نگارگری به زمان‌مندی داستان توجه کرده است. البته زمان عصری مشترک هم در هنرهای تجسمی و هم در متون ادبی است. لذا در این تحلیل، زمان هم به عنوان عنصر متنی، هم بینامتنی و بینانشانه‌ای (از تصویر به ادبیات) قابل خوانش است. وی معتقد است: «... نگاره طوری ترسیم شده که انگار زمان در لحظه پدیدن سیاوش متوقف شده و سودابه، درباریان و شاه مشغول تماشای او هستند.»

مخاطب شماره ۷۸ که دانشجو معلم رشته آموزش هنر است، با نگاهی تجسمی بیان می‌نماید: «... تمرکز ترکیب‌بندی بر محور مرکزی حرکت سیاوش، همراه با هاله نورانی پیرامون او، نگاه را بی‌وقفه به سوی نقطه عبور هدایت می‌کند. تضاد رنگ‌های گرم آتش با سردی آبی‌ها و سبزها، تعادلی بصری می‌سازد که آرامش سیاوش را در دل التهاب فضا برجسته می‌کند.»

مخاطب شماره ۲ ابتدا یک نقد کامل تجسمی از عناصر بصری و ترکیب‌بندی را ارائه می‌دهد و در نهایت با خوانش عناصر درون‌متنی به دریافتی بینامتنی و بینانشانه‌ای یعنی از تصویر به ادبیات و داستان نگاره وارد می‌شود و به گفت‌وگوی میان‌متن‌ها اشاره می‌نماید. وی معتقد است: «... در این تصویر ترکیب دو رنگ و دو عنصر متضاد را می‌بینیم؛ رنگ آبی که حس سردی را القا می‌کند و در میان آن رنگ زرد و نارنجی آتش که حس گرمی را القا می‌کند. بنابراین، گرمی آتش و رنگ زرد با توجه به مساحت زیاد رنگ آبی خنثی می‌شود و گذر آتش را تسهیل می‌کند. ترکیب‌بندی سطحی و عدم عمق‌نمایی استفاده از تمام رنگ‌ها و استفاده از نقاط سفید متعدد، استفاده از خطوط و سطوح منحنی و نرم که با شعر و حالت شاعرانه و لطافت داستان هماهنگی دارد، نگاه مخاطب را به سمت سیاوش می‌کشاند.»

مخاطب شماره ۵۴ با نقدی متنی به قانون نسبت‌های طلایی در ترکیب‌بندی اشاره دارد و سپس ضمن توجه به اجرای مراسم آیینی و مذهبی، خوانشی فرامتنی را ارائه می‌دهد و معتقد است: «... ظاهراً مراسمی آیینی است؛ سوژه اصلی در یک‌سوم سمت چپ تصویر قرار گرفته و زمینه تصویر رنگ‌های سرد دارد؛ خانم‌ها درون خانه‌ها و آقایان بیرون هستند». بنابراین، اغلب امکان تفکیک خوانش‌های مخاطبان میسر نیست و آن‌ها خوانشی تودرتو و مرکب ارائه می‌دهند.

مخاطب شماره ۲۳ که به خوبی به مبانی تجسمی ویژه نگارگری ایرانی آگاه بوده است، با خوانشی درون‌متنی بیان می‌نماید: «... دو نوع عمق‌نمایی خاص (پرسپکتیو) نخست در معماری و دوم در ترسیم شخصیت‌ها که بر اساس مقام و جایگاه اجتماعی یا معنوی، بزرگ یا کوچک تصویر می‌شوند وجود دارد که در این نگاره، استفاده از پرسپکتیو ایزومتریک در بنا و پرسپکتیو مقامی مشهود است و همچنین هیچ تاریکی در اثر وجود ندارد و افق نگاره کوتاه است.»

مخاطب شماره ۹۱ به ترکیب عناصر در کادر توجه دارد و معتقد است: «... تکرار عمودی پیکره‌ها و شعله‌ها، ریتمی منظم ایجاد نموده که حرکت نگاه را از حاشیه‌ها به مرکز تصویر هدایت می‌کند. تراکم عناصر در پیرامون صحنه و خلوت نسبی در فضای عبور سیاوش، نوعی مکث بصری می‌سازد که بر لحظه گذر سیاوش تأکید دارد.»

مخاطب شماره ۵۱ با سطح سواد بصری بالای خود به خوبی به عدم وجود عمق‌نمایی و دوبعدی بودن تصویر و تضاد رنگ‌های سرد و گرم اشاره داشته و با خوانشی متنی بیان می‌کند: «... تصاویر به صورت تخت کار شده و عمقی وجود ندارد؛ استفاده از رنگ‌های گرم در تضاد رنگ سرد دیده می‌شود.»

مخاطب شماره ۳۸ معتقد است: «... حالت تشویشی در تصویر وجود دارد. سیاوش در مرکز توجه قرار دارد و شعله‌های آتش نیز حالتی مثلثی را ایجاد نموده است. حالت قرارگیری سودابه که از بالا به واقعه نگاه می‌کند و حالت آرامش سیاوش با اینکه دارد در آتش می‌سوزد و نیز استفاده درست از رنگ‌های سرد و گرم». در اینجا مخاطب با تسلط کامل به تحلیل عناصر بصری، رنگ و ترکیب‌بندی

پرداخته و یک خوانش متنی صریح را ارائه می‌دهد و در نهایت با ارجاع ضمنی می‌توان آرامش و تعادل را از نگاره دریافت کرد که خوانشی بینامتنی محسوب می‌گردد.

خوانش‌های بینامتنی

خوانش بینامتنی در این جستار، اصلی‌ترین خوانش محسوب می‌شود و به همین دلیل تأمل بیشتری را برمی‌انگیزد. در واقع، یکی از موضوعاتی که در خوانش‌های مخاطبان به آن توجه شده است، خوانش بینامتنی می‌باشد. خوانش‌های بینامتنی شناسایی شده نزد مخاطبان، بسیار متنوع و گوناگون هستند که می‌توان آن‌ها را به دو دسته خوانش بینامتنی تصویری و خوانش بینامتنی کلامی تقسیم نمود، البته این لزوماً به معنای تمایز میان این دو خوانش نزد مخاطب نیست.

مخاطب شماره ۴۴ توجه ویژه به نمادشناسی عنصر رنگ در این نگاره داشته و معتقد است: «... سیاوش با لباس سفید در میان آتش، شخصیت معصوم و مثبت ماجرا دیده می‌شود و از فردی که سوار بر اسب و با چهره یا نقابی سیاه در بیرون از آتش به سیاوش نگاه می‌کند نیز، می‌توان شخصیتی منفی را برداشت نمود و از طرفی هم زمانی که در بالای ایوان منتظر دیدن نتیجه هستند». در اینجا شاهد خوانش بینامتنی و بیناشانه‌ای مخاطب هستیم که از نشانه‌های تصویری، دریافتی کلامی و رمزی دارد و بر اساس رنگ‌ها، خیر و شر را تفکیک می‌کند. از نظر مخاطب، هنر نگارگری دوره اسلامی، هنری پر رمز و راز است؛ هنری که صریح سخن نمی‌گوید، بلکه در پرده و لفافه بیان معنا دارد.

مخاطب شماره ۱۲ معتقد است: «... بیشتر نگاره‌ها دارای توازن و تقارن خاصی هستند که نمادی از نظم و هماهنگی جهان است. حرکت سیاوش و اسب او بر روی آتش، حس دینامیسم و انرژی را به تصویر می‌کشد. استفاده از نور و سایه به ایجاد عمق و حجم در نگاره کمک می‌کند و بر چهره سیاوش و آتش تأکید می‌کند. توجه به جزئیات لباس‌ها، زیورآلات و پس‌زمینه، نشان از مهارت و دقت هنرمند دارد». در اینجا با خوانشی متنی و بینامتنی مواجه هستیم. بر اساس عناصر تصویری ارجاع به عالم هستی و علم فیزیک، خوانشی بینامتنی و بیناشانه‌ای است. توجه به مهارت و تکنیک

نگارگر، ارجاع و خوانشی مؤلفی محسوب می‌شود که خوانشی فرامتنی تلقی می‌شود.

مخاطب شماره ۴ معتقد است: «... اثر دارای نوعی برجسته‌نمایی و ظرافتی خاص است و اینکه با همین نگاره یک داستان تشریح می‌شود و با استفاده از خطوط منحنی، زبانه کشیدن آتش را به تصویر می‌کشد». در اینجا با خوانشی مرکب مواجه هستیم؛ ارجاع از متن تصویری به متن ادبی و داستان خوانشی بینامتنی و بیناشانه‌ای؛ ارجاع عنصر خط به عنصر آتش که خوانشی متنی و درون‌نشانه‌ای محسوب می‌گردد.

مخاطب شماره ۶ با خوانشی بینامتنی، ارجاعی نمادین و رمزی ارائه می‌دهد و معتقد است: «... در این نگاره، سفید بودن لباس سیاوش بیانگر پاکی او می‌باشد و پرده سیاه بر چهره پادشاه، نماد بی‌خبری و جهل است؛ تقابل رنگ آتش و زمین حائز اهمیت می‌باشد».

مخاطب شماره ۵۵ با وصف داستان بر اساس خوانشی بینامتنی، از نشانه‌های تصویری (شعله رنگی) به متنی ادبی، مذهبی و الهی ارجاع می‌دهد و بیان می‌نماید: «... در بخش اصلی تصویر، سیاوش سوار بر اسبی سیاه و قدرتمند دیده می‌شود که با شکوه از میان شعله‌های آتش عبور می‌کند؛ شعله‌ها با رنگ‌های طلایی و قرمز طراحی شده‌اند و به نوعی حس گرما و قدرت معنوی را منتقل می‌کنند».

مخاطب شماره ۱۷ معتقد است: «... داستان عبور سیاوش از آتش، یکی از نمادین‌ترین بخش‌های شاهنامه فردوسی است که در آن سیاوش به‌عنوان نماد پاکی و بی‌گناهی با موفقیت از آزمون آتش عبور می‌کند تا بی‌گناهی خود را ثابت کند. شعله‌های آتش و تصویر اسب سواری سیاوش به همراه تماشاگرانی که در پس‌زمینه ایستاده‌اند، حس عظمت، دلهره و احترام به پاکی و شجاعت را منتقل می‌کند. به نظر من، این اثر نمادی از عدالت و حقیقت است که در برابر اتهامات ناحق، پیروزی نهایی را به تصویر می‌کشد». در اینجا مخاطب با شناختی که از داستان‌های شاهنامه و فردوسی دارد، تحلیلی بینامتنی و درون‌مؤلفی ارائه می‌دهد و داستان گذر سیاوش از آتش را نمادین می‌داند. این خوانش شاید اشاره‌ای به مصائب تاریخی ایران و یادآوری از بی‌عدالتی، ظلم و چپاول توسط متجاوزانی که خاک این سرزمین را زیر سم

اسبان خود کوبیده‌اند نیز باشد که می‌تواند بعد فرامتنی و بافتاری یابد.

مخاطب شماره ۳ معتقد است: «... نگاره شباهت به جشن‌های نوروزی دارد، زیرا آتش که نشانه مراسم چهارشنبه آخر سال و فرد سیاه‌روی بر اسب است، شاید نشان از حاجی‌فیروز با لباس قرمز دارد. تجمع آدم‌ها در پایین کادر و استفاده از رنگ‌های درخشان، هیجان کار را بیشتر می‌کند». در اینجا ارجاع از نگاره و آیین وُر' به آیین نوروز و حاجی‌فیروز و جشن چهارشنبه‌سوری را می‌توان یک خوانش بینامتنی و بینارسانه‌ای و بیناهنری درون‌فرهنگی از سوی مخاطب تحلیل کرد، زیرا تمام این آیین‌ها مربوط به دوره ایران باستان است.

مخاطب شماره ۱۴ معتقد است: «... در این نگاره سیاوش در آتش کلاهی بر سر دارد که جمع بسیاری از مردم در اطراف آن همان رنگ کلاه را بر سر دارند که نشان‌دهنده آن است که مردم سیاوش را بی‌گناه می‌دانند، لذا یک نوع همدلی ایجاد شده است». به نظر می‌رسد هنرمند نگارگر در اینجا برای بیان نمادین همدلی جمعیت با سیاوش، از تصویر مشابهت کلاه‌های جمعیت با رنگ و فرم یکسان بهره برده است، لذا خوانش مخاطب نوعی ارجاع فرامتنی، بافتاری و اجتماعی محسوب می‌گردد.

مخاطب شماره ۶۶ در ارتباط متن و تصویر به صورتی مختصر، اما پرمغز بیان می‌نماید: «... در این نگاره، عبور سیاوش از آتش برای من تداعی‌گر روایت او در شاهنامه است؛ جایی که «پاکی» نه با گفتار، بلکه با کنش اثبات می‌شود». در اینجا پیوند تصویر با پیش‌متن ادبی، آتش را از عنصر طبیعی به نشانه‌ای اخلاقی بدل می‌کند و خوانش مخاطب را از

صحنه‌ای نمایشی به تأملی درباره بی‌گناهی، آزمون و حقیقت ارتقاء می‌بخشد.

مخاطب شماره ۵ بر اساس پیش‌متن خود از داستان مذکور، به خوانشی بینامتنی، بیناهنری و درون‌فرهنگی می‌پردازد و از نگاره به آیین باستانی و مذهبی وُر ارجاع می‌دهد و معتقد است: «... این تصویر سیاوش را نشان می‌دهد که برای اثبات بی‌گناهی خود به درون آتش قدم می‌گذارد. این اثر به آیین ایزدوری (وُر یا پساخت گرم اشاره دارد) که سیاوش به‌عنوان شخصیت خیر، لباس سفید پوشیده و در آتش قدم می‌گذارد تا بی‌گناهی خود را به پدرش کیکاووس ثابت کند. لباس سفید علاوه بر نشانه‌ای از مثبت بودن شخصیت سیاوش، دلیلی است بر بی‌گناهی وی که حتی دوده نیز بر لباس او نمی‌نشیند. افرادی در گوشه‌های تصویر، گذر سیاوش را نگاه می‌کنند و نگران هستند که این نشان‌دهنده محبوبیت سیاوش در میان مردم است. همچنین کیکاووس با پوشیه سیاه به تصویر کشیده شده که شاید نشان‌دهنده گمان نادرست وی به سیاوش است و یا تنها برای این است که پادشاه بوده و نباید چهره او از آتش آسیب می‌دید».

مخاطب شماره ۹ معتقد است: «... داستان گذر سیاوش از آتش همسانی‌هایی با قصه‌های قرآنی از جمله یوسف و زلیخا و حضرت ابراهیم (ع) دارد. همسانی رفتار سودابه با سیاوش (فرزندخوانده خود) و رفتار زلیخا (همسر عزیز مصر) با حضرت یوسف و عشق یک‌طرفه این زن و نیز داستان در آتش افکنده شدن حضرت ابراهیم (ع) و سیاوش که از دل آتش سالم بیرون آمد، می‌توانند در جای خود نمونه‌هایی از شباهت‌ها و همانندی‌های قصه‌های قرآنی و شاهنامه باشند». در اینجا خوانشی بینامتنی، بیناهنری و بیناهنری وجود دارد. ارجاع از متن تصویری به یک متن کلامی و از متنی

۱. آیین وُر یا پساخت یا آزمایش ایزدی و یا داوری ایزدی، آزمون‌هایی در دین مزدیسنا است که از سوی داوران برای اثبات راستگویی یا حقانیت کسی برگزیده می‌شد و به دو صورت وُر گرم یا وُر سرد به اجرا گذاشته می‌شد. وُر تنها ویژه ایرانیان نبوده و در اروپا نیز تا سده‌های میانه رواج داشته است. این باور کهن، گونه‌ای از داوری و آزمون ایزدی است که در محاکمات پیچیده صورت می‌پذیرفت و آن‌جا که به دلیل کم بودن شواهد و مدارک، قضاوت ناممکن می‌گشت، از عناصر طبیعت کمک گرفته می‌شد. این آیین اساطیری به نام‌هایی چون وُر، اوردالی، اوردیل، دونل، چاره آتشان، سوگند و آزمون ایزدی (داوری ایزدی) در میان بسیاری از اقوام و ملل رایج بوده است. انسان روزگار کهن، با بهره‌گیری از انگاره‌های مینوی-کیهان بر این اعتقاد بوده که خدای وی، خدایی نزدیک است و از زبان عناصر طبیعت با او سخن می‌گوید و درستکار را از نادرست‌کردار بازمی‌شناسد. در میان انواع وُر، استفاده از آتش به‌عنوان عنصری که بیان‌کننده عمل نیک یا بد فرد است، از سایر عناصر طبیعت، عجیب‌تر و مشکل‌تر می‌نماید و بی‌شک دربردارنده معانی رمزی عمیق‌تری نیز می‌باشد (Ramezan Mahi & et al, 2011: p. 54).

مردمی که در حال گفت‌وگو هستند و به صحنه عبور سیاوش می‌نگرند». در اینجا بر اساس خوانش فردی و آزاد مخاطب، شاهد بینامتنیت هر موتتیکی هستیم که وقوع این حادثه را در شب می‌داند.

خوانش‌های فرامتنی

خوانش‌ها صرفاً به درون‌متنی و بینامتنی محدود نمی‌شوند، بلکه تعدادی از آن‌ها به مسائل مؤلفی، اجتماعی، بافتاری و غیره اشاره دارند و با عنوان خوانش فرامتنی از آن‌ها یاد می‌شود. از عمده تمایز این خوانش‌ها با یکدیگر باید گفت: «ارجاعات متنی و بینامتنی متعلق به جهان نشانه‌ای هستند، اما ارجاعات فرامتنی مربوط به جهان واقعی و عینی است» (Namvar Motlagh, 2007, P. 415). خوانش‌های فرامتنی از تنوع بسیاری برخوردار می‌باشند که در ادامه، تنها به مطالعه دو گونه بافتاری و مؤلفی توجه شده است.

خوانش‌های بافتاری

محیط و بافت اجتماعی یا سیاسی-اجتماعی از عوامل مهم مؤثر خوانش -به‌ویژه نزد برخی از مخاطبان- محسوب می‌گردد. به بیان دیگر، تعدادی از مخاطبان به مسائل اجتماعی بافت فرهنگی اشاره دارند که در آن به خوانش اثر پرداخته‌اند.

مخاطب شماره ۱۲ به مفهوم عدالت و حقیقت اشاره دارد و معتقد است: «... سیاوش با گذر از آتش ثابت می‌کند که حق همیشه پیروز است و در نهایت، حقیقت بر تهمت‌ها غلبه خواهد کرد». خوانش بافتاری مخاطب، در اینجا به خوانشی اخلاقی-انتقادی تبدیل شده است.

مخاطب شماره ۳۱ معتقد است: «... سیاوش بدون ترس و با شجاعت و دلیری بسیار بر اسب خود سوار شد و جامه‌های سفید و اسب آبنوسش در میان شعله‌ها می‌درخشیدند؛ به انتهای راه رسید و وقتی بیرون آمد، حتی دود لباس او را سیاه هم نکرده بود. این داستان نشان از عدالت خدا و ایمان بسیار سیاوش به خداوند عادل دارد». خوانش بافتاری مخاطب، در اینجا به خوانشی اخلاقی و مذهبی تبدیل شده است.

مخاطب شماره ۱۱ معتقد است: «... آسمان رنگ آبی خود را باخته است. پای افراد حاضر در صحنه و اسب در حالت

حماسی به متنی مقدس و مذهبی و از فرهنگ کهن ایرانی به فرهنگ اسلامی و به نوعی ارجاع و خوانش بین‌زبانی از فارسی به زبان عربی را شاهد هستیم.

مخاطب شماره ۸۴ که دانشجو معلم رشته آموزش ادبیات است، بیان می‌نماید: «... عبور آرام سیاوش از میان شعله‌ها برای من نماد پیروزی حقیقت بر تهمت و پاکی در برابر داوری جمعی است. ترکیب حرکت اسب، نگاه تماشاگران و آتش مهارشده، احساسی از سکون معنوی را در دل بحران می‌آفریند و من را به تأمل درباره عدالت، ایمان و مسئولیت فردی وامی‌دارد».

مخاطب شماره ۵۹ معتقد است: «... در این نگاره، آتش نه تنها یک عنصر مخرب بوده، بلکه نقاش با تأکید بر خطوط منحنی شعله‌ها و حالت آرامش چهره سیاوش، این ایده را تقویت کرده که پاکی و بی‌گناهی، توانایی عبور از هر مانع و آزمونی را دارد. طراحی نگاره به‌گونه‌ای است که حرکت و پویایی شعله‌های آتش با سکون و آرامش چهره و قامت سیاوش در تضاد قرار می‌گیرد؛ لذا با یک خوانش متنی و بینامتنی مواجه هستیم و خوانش مخاطب (پاکی و بی‌گناهی توانایی عبور از هر آزمونی را دارد) منطبق بر یک ارجاع بینامتنی، بینامؤلفی و درون‌فرهنگی است و تأکید بر این ضرب‌المثل فارسی دارد: «سر بی‌گناه پای دار می‌رود، اما بالای دار نمی‌رود» و یا قول و سخن حافظ را یادآور می‌شود: «تا سپه‌روی شود هر که در او غش باشد».

مخاطب شماره ۳۹ معتقد است: «... تصویر حس غروب دارد، آسمانی که خورشید آن در حال غروب است، اما در میان آن، گویی طلوع هم دیده می‌شود. سیاوش در آن بین، آتش را در آغوش گرفته و با آن می‌رقصد». در اینجا مخاطب با اصل داستان و روایت شاهنامه آشنا است، اما ترجیح می‌دهد در یک خوانش هرمنوتیک بینامتنی، دریافت شخصی خود از موضوع را ارائه دهد. سیاوش چنان به پاکی خود و ایمان به پروردگارش یقین دارد که آتش را در آغوش می‌کشد، اما آتش گویی بر او سرد است.

مخاطب شماره ۱۱ معتقد است: «... در این تصویر حس روز را داریم، اما در اصل این اتفاق در شب است و روشنایی آتش، شب را به روز بدل نموده است. این تصویر به خوبی نشان‌دهنده انتظار مردم برای آگاه شدن از نتیجه است.

ایستاده نیست و تلاطمی در آن نمایان می‌باشد. آتش جوری ترسیم شده که بیشتر نمایانگر افتادن سیاوش در آن است که این موضوع به‌طور دقیق زمان تلاطم و دلهره زمین، آسمان و بقیه موجودات می‌باشد و اندکی بعد، سیاوش با لباس‌های سفید (کفنی که بر تن کرده بود) که هیچ دوده و سیاهی بر روی آن وجود نداشت، سربلند و با روی سپید ظاهر شد. در اینجا با خوانش فلسفی و هستی‌شناختی مخاطب مواجه هستیم و در نهایت با ارجاع و خوانشی مذهبی که سنتی الهی نیز می‌باشد، مواجه می‌شویم که در شعر فردوسی به نیکی نمایان می‌گردد:

«چنین است سوگند چرخ بلند

که بر بی‌گناهان نیاید گزند»

(Ferdowsi, 2001)

مخاطب شماره ۸ معتقد است: «... ارتباطی میان نگاره حاضر با داستان حضرت ابراهیم (ع) و به آتش انداختن ایشان وجود دارد. در این تصویر، سیاوش نماد آزادی و نشان‌گر حقیقت است و به این موضوع اشاره دارد که بعضی اوقات برای گفتن حقیقت به افراد، باید سوخت، اما این سوختن به معنای پایان نیست، بلکه آغازی دوباره است». در این خوانش ابتدا با یک خوانش بینامتنی و بیناهنری مواجه هستیم که به داستان حضرت ابراهیم (ع) و گلستان شدن آتش بر روی اشاره دارد، اما در ادامه با خوانشی انتقادی و بافتاری مواجه می‌شویم و شاید متأثر از جامعه‌ای باشد که مخاطب در آن‌جا زندگی کرده است؛ جامعه‌ای که باید دست بر زانوی خود گیرد و دوباره برخیزد.

مخاطب شماره ۴۲ معتقد است: «... این داستان با پرنده ققنوس که علیه خشک‌اندیشی می‌ایستد، مرتبط است. این پرنده نماد نوزایی و بازآفرینی فردی و اجتماعی محسوب می‌شود و قصه خودسازی، تغییر و تولدی دوباره است (که ققنوس از خاکستر خویش دوباره متولد می‌شود». در اینجا نیز با خوانشی ترکیبی و تودرتو شامل خوانش بینامتنی، بینامؤلفی و فرامتنی بافتاری مواجه هستیم. از سویی ارجاع

به ققنوس در اشعار و نوشته‌های محمدرضا شفیعی کدکنی، نیما یوشیج، احمد شاملو و محمود دولت‌آبادی و سایرین به خوبی آشکار است. محمدرضا شفیعی کدکنی می‌گوید: «... در آن‌جا که آن ققنوس آتش می‌زند خود را، پس از آن‌جا کجا ققنوس بال افشان کند در آتشی دیگر، خوشا مرگی دگر، با آرزوی زایشی دیگر». شعر دیگری نیز از شاعر بزرگ ایران، نیما یوشیج که عنوان آن ققنوس می‌باشد، بازگوکننده مناسبی از اسطوره ققنوس است: «... ققنوس، مرغ خوش‌خوان، آوازه جهان، آواره مانده از وزش بادهای سرد، بر شاخ خیزران، بنشسته است فرد، بر گرد او به هر سر شاخی پرندگان». در ادامه، مخاطب با ذکر خشک‌اندیشی، خوانشی انتقادی، اخلاقی و فلسفی دارد. از طرفی ارجاع به جهان پر از رنج دارد که آدمی ناگزیر برای کاستن رنج خود، نیازمند تولدی دوباره است، آن‌گونه که حافظ می‌گوید: «آدمی در عالم خاکی نمی‌آید به دست، عالمی دیگر ببايد ساخت و از نو آدمی» و از سوی دیگر به جزم‌اندیشی و خشک‌اندیشی در محیط اجتماعی و بافتاری خود اشاره دارد که هیچ‌گونه انتقادی را بر نمی‌تابد.

مخاطب شماره ۷ معتقد است: «... این تصویر نگارگری، نمایشگر داستان سیاوش است که جزء غم‌انگیزترین داستان‌های شاهنامه می‌باشد. در این داستان به دلیل اتهامی که سودابه (نامادری سیاوش) به او می‌زند، کیکاووس تصمیم می‌گیرد برای کشف حقیقت و رسیدن به عدالت، آتشی را به راه اندازد تا سیاوش از آن گذر کند و پاک‌اش به همه اثبات گردد. این داستان نمادی از پاک‌ی، صداقت، عدالت و حقانیت سیاوش است و به داستان بیرون آمدن حضرت ابراهیم (ع) از آتش، تلمیح دارد. همچنین داستان روایتی باستانی است که بار عاطفی ایدئولوژیک و جهان‌بینی فردوسی را به همراه دارد و نشان‌دهنده آرمان‌خواهی و هویت‌طلبی اقوام ایرانی، رمز پایداری ایران و نبرد همیشگی میان خیر و شر است که در نهایت به پیروزی خیر بر شر می‌انجامد». در اینجا نیز با خوانشی مرکب شامل ارجاعات

۱- تلمیح آرایه‌ای ادبی است که به آیه، حدیث و یا داستانی مشهور اشاره دارد. از نظر کریستوا، انواع شیوه‌های بینامتنی عبارتند از: تلمیح، نقل قول، تقلید سبکی، جنبه‌های فرمی، استفاده از ژانر مشترک، بازنگری، طرد و غیره (Sabzian & Kazazi, 2009, P. 182).

متنی، بینامتنی و درون فرهنگی مواجه هستیم که در مجموع نگاره و متن داستان شاهنامه، ارجاع به فرهنگ و هویت ایرانی دارد. در نهایت می‌توان خوانشی فرامتنی و اجتماعی را درک نمود.

مخاطب شماره ۳۴ در خوانشی فرامتنی، بافتاری و بینافرهنگی بیان می‌نماید: «... داستان سیاوش و شخصیت وی، مظلوم‌ترین شخصیت و نماد انسانی آزاد و عدالت‌طلب است که برای رعایت اخلاقی در برابر تقدیری قدرتمندتر از خود تسلیم می‌شود که این دلالت بر شجاعت و ترس بودن او، حقیقت و ایمان به پیروزی عدالت و اینکه به بی‌گناه آسیبی نمی‌رسد و در نهایت پیروزی حقیقت دارد. داستان سیاوش در سایر فرهنگ‌ها نیز مشابه‌هایی دارد؛ به‌عنوان مثال: داستان حضرت یوسف (ع) و غیره». در اینجا خوانش بینامتنی مذهبی و اخلاقی مشهود است که در نهایت ارجاعی بافتاری به جامعه‌ای آزاد و آرمانی دارد؛ جامعه‌ای که در آن حق و عدالت جاری است و حق پیروز است. در آن‌جا کسی به دلیل حق‌خواهی و ظلم‌ستیزی محکوم نمی‌شود و خطاکار نیز از چنگال قانون و عدالت فراری نیست.

خوانش‌های مؤلفی

نوعی دیگر از خوانش فرامتنی، خوانش مؤلفی است. در این نوع خوانش، مخاطب می‌کوشد از طریق شناخت آراء و اندیشه‌های مؤلف به شناخت اثر وی نائل شود و آن را رمزگشایی کند. در این متن با دو خالق و مؤلف تصویری و کلامی در یک متن مواجه هستیم. نخست عبدالوهاب، نگارگر اثر که از شاگردان کمال‌الدین بهزاد است و دیگری فردوسی که خالق اشعار و متن داستان است. مخاطبان معاصر در خوانش مؤلفی به دلیل عدم شناخت از نگارگر اثر، تنها به اشعار شاهنامه فردوسی اشاره کرده‌اند. ذکر این نکته نیز ضروری است که هنرمندان نگارگر به دلیل انجام کار گروهی از یک‌سو و از سوی دیگر بر اساس باور دینی خود مرسوم نبوده که نام و امضای خود را در زیر اثر درج کنند، لذا عمدتاً گمنام بوده‌اند. به قول شاعر:

«در پای کتابت همه کس نام نویسند

من گمشده عشق توام نام ندارم»

بینامتنی، بینامؤلفی، درون فرهنگی و فرامتنی بافتاری روبه‌رو هستیم. ارجاع بینامتنی و بینامؤلفی از نگاره به شاهنامه فردوسی و قصه‌های قرآنی از یک‌سو و ارجاع و تعمیم به جهان واقعی و جامعه‌ای که مخاطب در آن زندگی می‌کند؛ جامعه و قوم ایرانی که همواره آرمان‌گرا و ظلم‌ستیز بوده و سر به دار داده، اما تن به ذلت نمی‌دهد. این داستان در خوانشی فرامتنی، پیروزی خیر بر شر را تداعی می‌کند، چنان‌که سراسر شاهنامه نبرد میان نیروهای خیر (پهلوانان) با نیروهای شر و اهریمنی (دیوها و مردم بدنهاد) است، اما با وجود آنکه داستان جنگ‌ها و نبردها را روایت می‌کند، با پیروزی خیر بر شر، پیام‌آور صلح، دوستی، مهر و شادی در میان اقوام است.

مخاطب شماره ۱۴ معتقد است: «... آتش با پس‌زمینه آبی کوه تضاد چشم‌گیر سردی و گرمی را ایجاد کرده است. آسایش در پس کوه و نبرد در مقابل دیدگان برای مخاطب جذاب خواهد بود؛ جابه‌جایی جایگاه جبهه حق و باطل در ظاهر نقاشی قابل توجه است». در این قسمت، مخاطب با شناختی که از کلیت داستان و شاهنامه دارد یک خوانش هرمونوتیک بینامتنی ارائه می‌دهد و آن را به جامعه امروزی و مرکز واقعیت‌ها تعمیم می‌دهد؛ آن‌جا که با هیاهوی رسانه‌ای، حقی را باطل و باطلی را حق جلوه می‌دهند.

مخاطب شماره ۱۹ در خوانشی بینامتنی و بینافرهنگی از آیین کهن و حماسی ایرانی تا قصه‌های قرآنی بیان می‌نماید: «... نگاره حاضر با بیان این داستان که پادشاه منتظر دانستن گناهکاری یا بی‌گناهی سیاوش است، در ابعاد مختلف با داستان‌های پیامبرانی مثل حضرت یوسف (ع)، حضرت ابراهیم (ع) و حضرت موسی (ع) ارتباط دارد».

مخاطب شماره ۲۴ معتقد است: «... در این نگاره، سیاوش در اثبات پاکی خود و با شکوه و شجاعت در میان آتش در حرکت است و سایرین در حال تماشای او و بهت‌زده از مردانگی و اعتماد خاطر او هستند. سودابه (دلدادۀ او) نیز که نگران حال سیاوش است او را تماشا می‌کند. تصویر پس‌زمینه کوه آبی است؛ کوه نماد استواری و استقامت و رنگ آبی نیز نشانه قدرت است. آسمان نیز رنگ طلایی دارد و به استعاره از آتش سیاوش به این رنگ درآمده و علاوه بر آن، نماد فرهنگ ایرانی نیز می‌باشد». در اینجا با خوانشی

بنابراین، در این بخش منظور از مؤلف فردوسی است که در خوانش برخی مخاطبان به آن اشاره شده است.

مخاطب شماره ۴۳ در بخشی از خوانش خود بیان می‌نماید: «... این داستان روایتی باستانی است که بار عاطفی ایدئولوژیک و جهان‌بینی فردوسی را به همراه دارد و نشان‌دهنده آرمان‌خواهی و هویت‌طلبی اقوام ایرانی، رمز پایداری ایران و نبرد همیشگی میان خیر و شر است که در نهایت به پیروزی خیر بر شر می‌انجامد». در اینجا مخاطب با شناخت از مؤلف ادبی و اندیشه‌های فردوسی، اثر را خوانش می‌کند. همان‌گونه که شارل مورون^۱ معتقد است: «... هر مؤلف خلاق دارای یک اسطوره شخصی است و در تمام زندگی هنری خود به ترسیم زوایای گوناگون آن می‌پردازد». در مورد فردوسی نیز می‌توان گفت: «نوستالژی نسبت به هویت گذشته و احیاء فرهنگ و هویت ملی ایران از مهم‌ترین اسطوره‌های شخصی وی بوده است». این اسطوره چنان در ذهن و روان او ریشه دوانده که در سراسر شاهنامه حضور دارد و به‌صورت تقابل میان نیروهای خیر و شر تجلی می‌یابد و در نهایت به مخاطب راه و رسم زندگی را می‌آموزد و وی را به سوی رستگاری رهنمون می‌سازد.

مخاطب شماره ۲۹ بر اساس خوانش مؤلفی بیان می‌نماید: «... نگاره گذر سیاوش از آتش، یکی از داستان‌های معروف شاهنامه فردوسی است که نمادی از شجاعت و بی‌گناهی سیاوش است. او با عبور از آتش، فضیلت و پاکدامنی خود را اثبات می‌کند». در این قسمت مخاطب با خوانشی بینامتنی از تصویر به متن ادبی و حماسی شاهنامه اشاره دارد و در خوانشی بینامؤلفی از نگارگر اثر به فردوسی (خالق شاهنامه) ارجاع می‌دهد. می‌توان گفت که تمام نگاره‌های پیشین با موضوع گذر سیاوش از آتش در نگاره حاضر حضور دارند، ضمن اینکه اثر حاضر الهام‌بخش هنرمندان نگارگر پس از خود بوده و تمامی آثار و مؤلفین پیشین و پسین در دریافت معنا از این نگاره مؤثرند.

مخاطب شماره ۸۸ نیز در خوانشی بینامؤلفی بیان می‌نماید: «... به‌نظر می‌رسد که نگارگر با قرار دادن سیاوش در مرکز ترکیب و فرونشاندن هیجان شعله‌ها قصد دارد روایت

شاهنامه فردوسی را به بیانی تصویری از «پاکی قدسی» تبدیل کند؛ گویی عبور سیاوش، نه یک واقعه داستانی، بلکه تأیید الهی بی‌گناهی وی می‌باشد».

نتیجه‌گیری

یافته‌های پژوهش حاکی از آن است که نگاره «گذر سیاوش از آتش» به‌دلیل برخورداری هم‌زمان از دو نظام نشانه‌ای تصویری و کلامی، بستری مناسب را برای خوانش بینامتنی فراهم می‌نماید. در پژوهش حاضر، ابتدا طیفی از خوانش‌های ممکن شناسایی گردید و سپس، داده‌های حاصل از خوانش مخاطبان برای بررسی میزان و چگونگی بهره‌گیری آن‌ها از روابط بینامتنی، مورد تحلیل قرار گرفت. ساختار دوگانه متن و تصویر این امکان را فراهم نمود تا مخاطبان، متناسب با پیش‌دانسته‌ها و زمینه‌های فرهنگی خود، بر یکی از این دو نظام یا بر تعامل میان آن‌ها متمرکز شوند؛ با این حال، تأکید اصلی تحقیق حاضر بر خوانش تلفیقی متن و تصویر استوار است. نتایج نشان داد که نگاره مورد مطالعه، محل تلاقی گفتمان‌های متعددی نظیر نگارگری، خوشنویسی، حماسی، آیینی، مذهبی، تاریخی و ادبی می‌باشد که در قالب یک کلیت بصری، به وحدت رسیده‌اند. با این وجود، بخش قابل توجهی از مخاطبان در خوانش خود، توجه اندکی به عناصر کلامی داشتند و برداشت‌هایشان عمدتاً بر نشانه‌های تصویری استوار بود. در مقابل، گروهی دیگر توانسته‌اند خوانش‌های بینامتنی مستقیم را ارائه دهند و برخی نیز به سطوح متنی یا فرامتنی اثر وارد شوند. بر پایه چنین تفاسیری می‌توان بیان داشت که گونه‌های مختلف خوانش (متنی، بینامتنی و فرامتنی) رابطه تقابلی ندارند، بلکه درهم‌تنیده‌اند؛ به‌گونه‌ای که اغلب مخاطبان دریافت‌کننده بینامتنیت، هم‌زمان خوانش متنی نیز داشتند و خوانش‌های بافتاری نیز معمولاً بر پایه دریافت‌های متنی و بینامتنی شکل گرفته‌اند. بنابراین، می‌توان خوانش متنی را سطحی عمومی و پایه‌ای دانست، در حالی که خوانش‌های بینامتنی و فرامتنی، بیشتر ماهیتی اختیاری و وابسته به توان شناختی مخاطب دارند. همچنین نتایج نشان داد میان میزان آگاهی، حضور ذهن و سرمایه

Genette, G. (1997). *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. (C. Newman., & C. Doubinsky, Trans.). Original Work Published 1982). Omaha: University of Nebraska Press.

Guadu, A. (2023). Intertextuality as An Inherent Tool for The Composition and Interpretation of Texts. *Science Publishing Group*, 11(3).
[DOI:10.11648/j.ijla.20231103.11](https://doi.org/10.11648/j.ijla.20231103.11)

Hafez, S. M. (2002). *Divan Hafez*. (A. Mohammadi, Intro., & S. Mobasher, Ed.). Tehran: Zarrin Publications.

Heidegger, M. (1971). *Poetry, Language, Thought*. (A. Hofstadter, Trans.).

Khudair, A. S., & Sadiq, A. I. M. (2025). Interactivity in Contemporary Visual Art and Its Representations in the Works of Art Education Students. *Al-Academy*, (119), 61-74.
[DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1422](https://doi.org/10.35560/jcofarts1422)

Kristeva, J. (1980). *Desire in Language: a Semiotic Approach to Literature and Art*. (T. Gora., A. Jardine., & L. S. Roudiez, Trans.). New York: Columbia University Press.

Namvar Motlagh, B. (2007). *An Introduction to Intertextuality (Theories and Applications)*. Tehran: Sokhan Publishing.

Namvar Motlagh, B. (2011). Transtextuality of The Study of The Relationships of One Text to Other Texts. *Research Journal of Humanities*, (56), 83-98. [In Persian] [URL: https://ensani.ir/fa/article/143022/](https://ensani.ir/fa/article/143022/)

Nekonam, J., & Namvar Motlagh, B. (2017). The Study of Language and Expression in Clay Sculpture of Tughril Seljuk with an Intertextual Approach. *Journal of Fine Arts: Visual Arts*, 2(22), 45-55. [In Persian with English Abstract] [DOI: 10.22059/jfava.2017.62399](https://doi.org/10.22059/jfava.2017.62399)

Nizami Ganjavi. (2021). *Five of Nizami: Layla and Majnun*. (Gurjian, R. Ed.). Tehran: Jamhuri Publishing.

Pakbaz, R. (2009). *Iranian Art from Past to Present*. Tehran: Zarrin & Simin.

Pariz, Q., & Mohebbi, A. (2023). A Reading of Khaqani's Poem Mantiq-Al-Tayr Based on the Theory of Intertextuality. *History of Literary Texts*, 4(1), 1-10. [In Persian with English Abstract] [DOI:10.22126/ltip.2023.9113.1156](https://doi.org/10.22126/ltip.2023.9113.1156)

Ramezan Mahi, S., Fadavi, S. M., & Bolkhari Ghahi, H. (2011). Ritual of Var in the Miniature of Siavash Passing of Fire. *Honar-*

فرهنگی مخاطب با شکل‌گیری خوانش بینامتنی رابطه‌ای مستقیم وجود دارد؛ علاوه بر این، خوانش بینامتنی دارای خصلتی فردی است و برخی مخاطبان تمایل بیشتری دارند که دریافت خود را به متون و زمینه‌های فرهنگی دیگر پیوند دهند. در مجموع، پژوهش حاضر نشان داد که به‌کارگیری نقد هنری مبنی بر بینامتنیت خوانشی می‌تواند به نظام‌مندسازی فرآیند دریافت آثار هنری برای مخاطبان بینجامد و تفکر تحلیلی و مشارکت فعال آن‌ها را در مواجهه با اثر تقویت نماید. چنین رویکردی، به‌ویژه در بستر آموزش هنر، ظرفیت آن را دارد که کیفیت یاددهی-یادگیری را ارتقاء بخشد و به‌عنوان ابزاری مؤثر در تربیت هنری دانش‌آموزان و دانشجویان مورد استفاده قرار گیرد.

Reference

Akhavani, S., & Mahmoudi, F. (2015). Study of Intertextuality Effect on the Analysis of Applied Arts (Case Study: Nishapur Ceramics Decorative Motifs). *Applied Arts*, 4(7), 33-45. [In Persian with English Abstract] [DOI:10.22075/aaaj.2016.2597](https://doi.org/10.22075/aaaj.2016.2597)

Aristotle. (1996). *Poetics*. (M. Heath, Trans.). Penguin Classics. Original work published ca. 335 BCE.

Arnheim, R. (2007). *Art and Visual Perception*. (M. Akhgar, Trans.). Tehran: SAMT.

Bahari, E. (1996). *Bihzad, Master of Persian Painting*. London: I. B. Tauris.

Barthes, R. (1975). *The Pleasure of the Text*. (R. Miller, Trans.). Hill and Wang. Original work published 1973.

Danto, A. C. (1981). *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*. Cambridge: Harvard University Press.

Educational Research and Planning Organization. (2022). Culture and Art, Grade 9, First Cycle of Secondary Education (8th Edition). Tehran: General and Theoretical Secondary Textbook Compilation Office.

Ferdowsi, A. G. (2001). *Ferdowsi's Shahnameh*. Tehran: Enam Publishing.

Gadamer, H. G. (1986). *The Relevance of the Beautiful*. (N. Walker, Trans.). Cambridge: Cambridge University Press.

Ha-ye Ziba: Honar-Ha-ye Tajasomi, (41), 53–62. [In Persian with English Abstract] [URL: https://jfava.ut.ac.ir/article_22316.html](https://jfava.ut.ac.ir/article_22316.html)

Rechin, S. (2022). Intertextuality and Its Role in the Classroom. *Learning to Teach Language Arts, Mathematics, Science, and Social Studies Through Research and Practice/ Section on Language Arts*, 11(1). [URL: https://openjournals.utoledo.edu/index.php/learningtoteach/article/view/568](https://openjournals.utoledo.edu/index.php/learningtoteach/article/view/568)

Riffaterre, M. (1978). *Semiotics of Poetry*. Bloomington: Indiana University Press.

Sabzian, S., & Kazazi, M. J. (2009). *A Hypertext Dictionary of Literary Theory and Criticism Literature and Beyond*. Tehran: Morvarid.

Taqhavi, T., & Pahlavan, M. (2020). Intertextual Reading of Figurative Works by Mansour Ghandariz. *Honar-Ha-ye Ziba: Honar-Ha-ye Tajasomi*, 25(2), 95–104. [In Persian with English Abstract] [DOI:10.22059/jfava.2018.264599.666007](https://doi.org/10.22059/jfava.2018.264599.666007)



Research article

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

Atieh Youzbashi ^(a), Elaheh Panjehbashi ^{(b)*}

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

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

Keywords

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

Citation

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



Use your device to scan and read articles online

Abstract

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

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



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



©Authors retain the copyright and full publishing rights.

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

* Corresponding Authors

Introduction

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

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

Materials and Methods

The present study is fundamental-theoretical in terms of purpose and historical and descriptive-analytical in terms of nature and method. The research sample consists of 15 murals from 12 historical and religious buildings in Iran dating to the Qajar era, including eight murals belong to saqqānehs (Saqanefars) and seven from sacred shrines.

Geographically, eight murals are located in Mazandaran Province (Mahmoudabad, Juybar, Amol, Babol, and Babolsar), three in Gilan Province (Amlash, Astaneh-ye Ashrafiyeh, and Lahijan), and four in Isfahan Province (Haruniyeh, Kashan, and Isfahan).

Discussion and Findings

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

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

Conclusions

In response to the first research question, regarding the thematic and semantic patterns into which the gazelle motif in the murals of Qajar religious buildings can be classified, the findings indicate that this motif can be identified within six semantic patterns and eight thematic patterns, including: aesthetic–decorative (ornamental), allegorical–mystical (desert), narrative–religious (Imam Reza as the Guarantor of the Gazelle, gazelle and the Prophet, gazelle and Sultan Qays), ritual–allegorical (combat), allegorical–

symbolic (gazelle and lion), and local narrative–mythological (gazelle hunting). Each of these patterns is shaped in accordance with the visual structure, composition, and narrative content of the scene, reflecting the diversity and broad interpretative potential of this motif.

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

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



هنرهای صنایع خراسان بزرگ

دوره ۳، شماره ۱۰، تابستان ۱۴۰۴

ISC | MSRT | ICI

شاپا الکترونیکی: ۲۷۱۷-۱۶۷۱

شاپا چاپی: ۲۲۵۱-۶۱۳۱

مقاله پژوهشی

تحلیل موضوعی و معنایی نقش‌مایه آهو در دیوارنگاره‌های ابنیه مذهبی عصر قاجار

(بر اساس رویکرد شمایل‌نگاری پانوفسکی)^۱

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

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

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

چکیده

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

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۳/۰۵

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۴/۲۵

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۵/۲۱

تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۶/۲۵

شماره صفحات: ۹۸-۸۱

واژگان کلیدی

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

استناد به مقاله

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



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

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



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



© Authors retain the copyright and full publishing rights.

۱- مقاله حاضر، برگرفته از طرح پسادکتری نگارنده اول با عنوان «واکاوی وقایع‌نگاری تاریخ ائمه در دیوارنگاره‌های بناهای مذهبی عصر قاجار» و هدایت نگارنده دوم در دانشگاه الزهرا^(س) می‌باشد.

* نویسنده مسئول مکاتبات

مقدمه

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

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

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

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

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

پیشینه پژوهش

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

حسن‌وند و همکاران در پژوهشی با عنوان *مقایسه ساختار و مفهوم در آثار نقاشی‌های برگرفته از قصه ضامن آهو*، شباهت‌ها و تفاوت‌های چهار نقاشی از چهار هنرمند را با موضوع «قصه ضامن آهو» از نظر ساختار، مفهوم و شیوه روایی تحلیل نموده‌اند (Hasanvand & et all, 2021).

لازم به ذکر است که پژوهش حاضر، به بررسی نقش‌مایه آهو می‌پردازد، اما با تمرکز بر دیوارنگاره‌های ابنیه مذهبی؛ لذا

قصه ضامن آهو، تنها یکی از نمونه‌های مورد بررسی در این

تحقیق می‌باشد. همچنین در پژوهشی دیگر تحت‌عنوان نمود

هنر شیعی در بقعه‌های گیلان با تأکید بر رویکرد مطالعات

تاریخ فرهنگی، رؤف و همکاران به بررسی نقوش مرتبط با

عقاید شیعی در دیوار بقعه‌ها پرداخته‌اند و به نقش امام

رضا^(ع) به‌عنوان ضامن آهو اشاره کرده‌اند (Raof & et all,

2019). نورچی نیز، در تحقیق خود با عنوان *بررسی*

نشانه‌شناسی نقوش فولکلوریک سقانی‌های مازندران، به

بررسی نقش شکار و آهوها پرداخته و این نقوش را با ژانر

علاقه مردم و روایت‌های محلی دانسته است (Nourchi,

2013). همچنین در پژوهشی دیگر تحت‌عنوان *نقاشی‌های*

بقعه‌های متبرکه در ایران، میرزایی‌مهر به معرفی بقعه‌ها و

نقوش آن‌ها پرداخته و دلیل حضور نقش آهو را مرتبط با

داستان مجلس ضامن آهو و ارزش زیبایی‌شناسانه آن بیان

نموده است (Mirzaei Mehr, 2007).

با وجود اینکه مطالعات پیشین به صورت محدود به نقش‌مایه

آهو پرداخته‌اند، وجه تمایز پژوهش حاضر در آن است که به

توصیف صرف یا ارائه نمونه‌ها اکتفا نمی‌کند، بلکه به تحلیل

نشانه‌شناختی و معنایی-کارکردی این نقش‌مایه در

دیوارنگاره‌های ابنیه مذهبی عصر قاجار نیز، می‌پردازد؛ به این

روش که با رویکردی تحلیلی، جایگاه بصری، روایی و نمادین

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

روش تحقیق

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

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

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

نقش‌مایه آهو در هنر اسلامی-ایرانی

در هنر اسلامی و ایرانی، نقش‌مایه آهو در زمره یکی از پرکاربردترین و کهن‌ترین نمادهای حیوانی به‌شمار می‌رود که

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

رویکرد شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی اروین پانوفسکی

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

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

زیبایی آن‌ها است و در قصه نقشی ندارند (Mirzaei, 2007, p. 86). آهو در نقاشی‌های این عصر دارای چند لایه است؛ آشکارترین لایه آن است که آهو یکی از نمادهای ناز و زیبایی می‌باشد. در ادبیاتی که حیواناتی چون اژدها، خر، مار و سگ، استعاره‌هایی از نفس و دل‌بستگی‌های حیوانی است، آهو جزء نایب‌ترین حیوان‌هایی به‌شمار می‌رود که توانسته شایستگی معشوق شدن و نوع رفیع را بیابد. گاهی تصاویر از مرزهای حقیقت و منطق عبور می‌کند و به قلمروی بالاتری می‌رسد؛ چنین به نظر می‌آید که این تصاویر و نقوش، تصویر فراواقعیت لحظه‌ای از زمان غرق شدن هنرمند در اندیشه خود است (Ziaei, 2024, p. 40). این تصویری از حیوانی خاص می‌باشد که چون در این منطقه زیاد یافت می‌شد، به تصویر کشیده شده است؛ اگرچه به‌خاطر فرم سر حیوان، از نظر فرمی و ساختاری متفاوت به نظر می‌آید، گاهی تفاوت و تضاد را تشکیل می‌دهد. در قسمت سر، اندکی در مورد آهو بودن وارد مبحث بافت‌زدایی می‌شود، اما هنگامی که فکر می‌کنیم توسط مردم عادی تصویر شده، این شک برطرف می‌گردد. فرم پاها که در محوری غیرایستا قرار گرفته، نشان از پویایی، چابکی و پرتحرکی دارد. دلیل ترسیم این نقش‌مایه، علاقه‌مندی مردم منطقه مازندران به آن بوده که سازندگان بنا و نقاش با افکار مشترک خود آن را با این حالت بیانی تصویر کرده‌اند؛ نقش، رنگ خاصی بر روی بنا ندارد و فقط خطوط محیطی آهو با رنگ مشکی کشیده شده است. کارکرد زیبایی‌شناختی آن، به صورت خاص، شاخص‌تر از دیگر کارکردها می‌باشد (تصویر ۱). نماد شکار و شکارچی، معنای ویژه‌ی حاصل از این نشانه است که به‌طریقی می‌تواند حوزه‌ای از دایره تفکر مردم این سرزمین را به نمایش گذارد و این خود، وارد شدن به مقوله اسطوره می‌باشد.

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

طبقه‌بندی جایگاه موضوعی و معنایی نقش‌مایه آهو در دیوارنگاره‌های عصر قاجار

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

۱. زیبایی‌شناسانه-تزیینی

تزیین

گاهی در برخی مجالس در محدوده‌های بیابانی، آهوهای در جست‌وگریز دیده می‌شوند که وجودشان بیشتر به‌خاطر



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

۲. تمثیلی-عرفانی

صحرا

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

در تصویری از داستان لیلی و مجنون^۱، مشاهده می‌گردد که مجنون با حیوانی چون آهو انس گرفته است؛ ساختار این ترکیب به شرح زیر می‌باشد (تصویر ۲): ۱- فیگور مرکزی: ترسیم مجنون با چهره‌ی لاغر و نشسته بر زمین با نگاهی آشفته و حالتی زهدگونه با هدف نمایش انزوای عاشقانه و رنج روحی مجنون انجام گرفته است. این نوع تصویرسازی در نسخه‌های مصور نظامی و در هنر قاجار نیز، بسیار مرسوم است؛

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

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

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



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



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

۳. روایی-مذهبی

ضامن آهو

امام رضا^(ع) در روایات و احادیث به‌عنوان «ضامن آهو» شناخته می‌شوند و در بسیاری از اماکن مذهبی، ایشان را در حال حمایت و پناه دادن به آهو در مقابل شکارچی به تصویر کشیده‌اند (& Mirzaei Mehr, 2007, p. 86., & Raof & et al, 2019, p. 103); چراکه مخالفت با جنگ و اسارت از صفات بارز امام رضا^(ع) است. در اینجا، جنگ میان صیاد و آهو می‌باشد. امام رضا^(ع) خود را نزد شکارچی به امانت می‌گذارد تا آهو بتواند برای شیر دادن به بچه‌هایش بازگردد (Raof & et al, 2019, p. 103). روایت مشهور عامیانه «ضامن آهو» چنین نقل می‌شود: «... روزی یک شکارچی در بیابان به دنبال آهو می‌افتد. در همان زمان، امام رضا^(ع) در آن حوالی حضور داشته و آهو به ایشان پناه می‌آورد. امام پیشنهاد می‌دهد در برابر پرداخت مبلغی، شکارچی از کشتن آهو صرف‌نظر کند، اما صیاد قبول نمی‌کند. در این هنگام آهو با امام سخن می‌گوید و بیان می‌دارد: دو بچه شیرخواره دارم که گرسنه‌اند و چشم‌به‌راه من مانده‌اند؛ شما ضمانت کنید تا بروم آن‌ها را شیر بدهم و بازگردم. امام ضمانت او را می‌پذیرد. آهو می‌رود و خیلی زود برمی‌گردد. هنگامی که شکارچی این وفای به عهد را می‌بیند و درمی‌یابد که امام^(ع) ضامن آهو بوده است، دگرگون می‌شود و از شکار آن حیوان صرف‌نظر می‌کند» (Miraghaei, 2012, p. 15). این روایت الهام‌بخش بسیاری از هنرمندان در حوزه‌های مختلف همچون نقاشی دیواری، نقاشی قهوه‌خانه‌ای، نگارگری و مینیاتور بوده و بارها

در آثار آن‌ها بازآفرینی شده که مبنی بر محور سه‌گانه امام ضامن آهو، آهو و شکارچی شکل گرفته و «ماهیت نظم درونی واحدهای تشکیل‌دهنده یک اثر که می‌توان آن را اجزای اثر نامید، تشکیل‌دهنده ساختار اثر است» (Noroozitalab, 2010, p. 82). در دیوارنگاره بقعه آقا سیدمحمد یمینی^(ع) ترکیب‌بندی در قابی قوسی‌شکل تنظیم شده که در دیوارنگاره‌های مذهبی ایران رایج است. هنرمند با تأکید بر نقطه اوج داستان (یعنی درون‌مایه اصلی قصه: پناه بردن آهو به امام رضا^(ع))، گفت‌وگوی میان صیاد و امام و در قالب ضمانت آهو به اقتباس و مصورسازی این قصه پرداخته و آن را به شیوه‌ای خاص، در یک ساختار کلی روایت نموده است. رابطه ساختار با درون‌مایه به گونه‌ای است که می‌توان گفت: ساختار برگرفته از درون‌مایه است (Hasanvand & et al, 2021, p. 46). فضای عمودی تصویر، با ساختار سه‌بخشی به شرح زیر قابل ملاحظه است (تصویر ۴):

- ۱- بخش بالا: شخصیت اصلی امام رضا^(ع) سوار بر مرکب؛
 - ۲- بخش میانی: مرد شکارچی در قامت سلطان قیس هندی یا شکارچی روایت؛
 - ۳- بخش پایین: آهوها به‌عنوان محور اصلی روایت.
- لازم به ذکر است که این تقسیم‌بندی عمودی، نشان‌دهنده نوعی مراتب معنوی می‌باشد: شخصیت قدسی در بالا، انسان در میانه و حیوان مقدس‌شده در پایین. نقش آهو در این دیوارنگاره به‌عنوان: «عنصر اصلی روایت»، «نماد پاکی و مظلومیت»، «مفهوم ضامن بودن» و «نماد رابطه انسان-طبیعت در هنر عامیانه» تصویر شده است.



تصویر ۴: شفاعت (امام رضا^(ع))، آهوها نزد شکارچی، بقعه آقا سیدمحمد یمینی^(ع)، روستای گورابسر، آستانه اشرفیه، گیلان

آهوها و پیامبر

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

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

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

استفاده می‌شد و ایستادن در سمت راست تصویر نیز، نشان‌دهنده شأن بالا و همراهی با چهره مرکزی می‌باشد؛

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

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

۵- فرشتگان در بالا؛

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

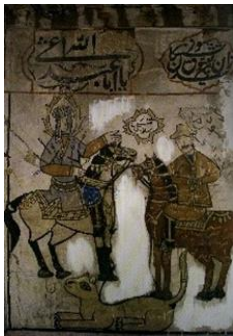
تصویر ۵: تمثال پیامبر (ص)، امام‌زاده هارون ولایت^(ع)، هارونیه، اصفهان

آهو و سلطان قیس

در روایات آمده است: «سلطان قیس که در یکی از ممالک هند سلطنت می‌کرد، روز عاشورا دلش گرفت و غمگین شد. برای دور نمودن غم از دلش، به شکار رفت. در شکارگاه آهویی دید، به دنبال آهو شتافت و ناگهان شیری به وی حمله کرد. سلطان متوسل به امام حسین^(ع) شد و امام نیز در حالی که تشنه و زخمی بود از کربلا به کمک قیس آمد. در این میان، شیر با دیدن اباعبدالله^(ع) صورتش را بر قدم حضرت گذاشت و گریه کرد و از آنجا دور شد. سلطان قیس چون حال حضرت را دید تقاضای یاری نمود، اما امام قبول نکرد و خاکی به او داد و فرمود که هر وقت این خاک به خون تبدیل شد، برای من عزاداری کن (Mojtahedzadeh, Ganjavi Isfahani, 1993, p. 2., & Johari Heravi, 1925). همچنین در پاسخ به قیس، به تشریح ماجرای کربلا پرداخت. شاه هندوان گفت حاضر است لشکر خود را به سوی کربلا گسیل کند، اما حسین بن علی^(ع) به سبب آنچه در تقدیر آمده، نپذیرفت». نجات قیس از حمله شیر، ماجرای نجات سلمان فارسی از شیر دشت ارژن به دست امام علی^(ع) را به یاد می‌آورد (Foroutan, 2023, p. 168). ساختار ترکیب‌بندی دیوارنگاره امام‌زاده سلطان‌علی^(ع) شامل موارد زیر است (تصاویر ۶، ۷ و ۸):

۱- امام حسین^(ع) به‌عنوان محور ثابت صحنه: نشستن در مرکز (نشانه مقام معنوی)، هاله شعاع‌دار (نماد عصمت و نور) و عدم حرکت (ثبات و مرکزیت ولایت) که در سنت

نگارگری مذهبی قاجار، امام همیشه محور قدرت معنوی و نقطه «تمرکز» روایت است. تمام عناصر دیگر انسان، حیوان و سواران- در حال حرکت به سوی او هستند؛ این همان ساختار قدرت تصویری است که «مرکز» همیشه امام است؛ ۲- سواران (سلطان قیس و همراهان): وجود چتر شاهانه، نشانه پادشاهی است. پوشش قاجاری [قفقازی] سواران به معنای «ایرانی شدن روایت» در نقاشی محلی می‌باشد؛ سه سوار هیئت شاهانه دارند. نقاش قاجاری، آمدن سلطان قیس را با اقتدار دنیوی، اما درماندگی معنوی نشان داده است. آهو نماد پناهجویی و کرامت امام حسین^(ع) و حضور آهو، به معنای آن است که امام، پناه‌دهندگان می‌باشد که حتی حیوانات هم او را می‌شناسند. این پیام برای زائر یک بقعه، کاملاً قابل درک و تأثیرگذار است (تصویر ۶). اگرچه داستان به صورت مستقیم بیانگر واقعه عاشورا نیست، اما در هنر قاجار، هر روایتی که به امام حسین^(ع) برمی‌گردد، به صورت ضمنی بازتابی از مظلومیت عاشورایی دارد. در این دیوارنگاره‌ها، امام حسین^(ع) محور ولایت، شفاعت و کرامت است؛ سلطان قیس هند، انسان قدرت‌مند دنیایی است که با معجزه به سمت ایمان هدایت می‌شود؛ ۳- آهو: نماد بی‌گناهی و مظلومیت، پناه‌جو به امام- به‌عنوان ولی‌خدا-، نشانه کرامت امام حسین^(ع)، عنصر روایی که تحول انسان را رقم می‌زند و پیونددهنده روایت با مفاهیم عاشورایی.



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



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



تصویر ۶: امام حسین^(ع) و سلطان قیس هندی، امامزاده سلطان‌علی^(ع)، روستای مشهد ارده‌ال، کاشان، اصفهان

انجامیده است. این شیوه ترسیم با دیواره‌نگاری بومی مازندران-خطوط ساده، رنگ‌های تخت و حالات اغراق‌شده- همسویی کامل دارد. این صحنه، یک تمثیل بصری است که با مفاهیمی چون ستم و مظلومیت، خطر و حفاظت الهی و همچنین با چرخه حیات پیوند می‌خورد. آهو در دیوارنگاره‌ها معمولاً در جایگاه «مظلوم» ظاهر می‌شود. پلنگ در فرهنگ مازندران نماد شجاعت، قدرت و حفاظت از سرزمین است و اغلب در افسانه‌ها و نقش‌مایه‌های هنری به‌عنوان نگهبان طبیعت و حامی مردم تصویر می‌شود. حضور این موجود در نقاشی‌ها و دیوارنگاره‌ها، نشان‌دهنده احترام به حیوانات قهرمان و نماد اقتدار محلی می‌باشد (تصویر ۱۰). نقش‌مایه شیر در بنای سقانفار چمارکتی، شیری نر را نمایش می‌دهد که با دهانی باز و زبانی بیرون‌زده، در حال تعقیب آهو است. چنین صحنه‌ای، بیشتر جنبه آیین، قدرت و عدالت را نشان می‌دهد. شیر با بدنی کشیده، با یال‌هایی موج‌دار و با دست جلویی بلند، در حال فرود آمدن بر پیکر آهو است. آهو نیز، با بدنی ظریف، گردنی بلند و حالتی متمایل به عقب، در موقعیت دفاعی ناامیدانه قرار دارد؛ در اینجا، شیر، پادشاه درنده‌خو و نیرومند طبیعت و آهو، ضعیف و بی‌پناه است. این تقابل می‌تواند نماینده چرخه طبیعت باشد؛ طبیعت بی‌رحم و قدرتمند در برابر موجود ضعیف. در این خوانش، تصویر یک تمثیل از سرنوشت انسان می‌باشد؛ طبیعت یا تقدیر، همیشه قوی‌تر از انسان است. قدرت می‌تواند «بی‌رحم» شود؛ پس، انسان باید به پناهگاه معنوی (سقانفار) متوسل شود. بنابراین، جهان پر از نیروهای قاهر و

۴. تمثیلی-آیینی

نبرد

در دیوارنگاره‌های ابنیه مذهبی مازندران، صحنه «نبرد حیوانات» مانند رویارویی شیر با آهو و پلنگ با آهو، بیشتر دارای کارکردی نمادین است تا روایی. این تصاویر معمولاً بیانگر تقابل خیر و شر، قدرت در برابر ضعف و ضرورت حمایت الهی از مظلوم می‌باشند و در بافت کارکرد آیینی سقانفارها، به‌مثابه استعاره‌ای اخلاقی برای محافظت، نذر و پناهجویی ادراک می‌شوند. تصاویر مذکور، نمونه‌هایی بسیار شاخص از نقاشی‌های دیواری سقانفارهای مازندران هستند؛ جایی که روایت‌های نمادین، اسطوره‌ای و آیینی در قالب صحنه‌های جانوری بیان می‌شود (تصاویر ۹، ۱۰ و ۱۱). صحنه شامل چند آهو و یک مار [یا موجود افسانه‌ای] می‌باشد که برخورد آن‌ها با یکدیگر، به شکل جنبشی لحظه‌ای به تصویر کشیده شده است. از منظر شمایل‌نگاری، آهوها نماد معصومیت، زیبایی و لطافت طبیعت هستند و حضور موجود مارمانند بیانگر نوعی تهدید و چالش می‌باشد. ترکیب خطوط ساده، رنگ‌های تخت و حرکت جهت‌دار حیوانات، تمرکز بیننده را بر تعامل نمادین میان موجودات جلب می‌کند و بیانگر روایت‌های تمثیلی در هنر مذهبی و عامه‌پسند دوره قاجار نیز می‌باشد (تصویر ۹). در صحنه نبرد پلنگ و آهو، پلنگی با بدنی کشیده و عضلاتی برجسته، بدن آهوئی آبی‌رنگ را به دندان گرفته که حالت اندام‌ها، حالت تلاش و کشمکش را نشان می‌دهد. رنگ‌زمینه قرمز متمایل به اخراپی به تقویت فضای هیجانی، حماسی و تراژیک صحنه

استغراق آن باشد» (Mawlawi, 2006, p. 44) (تصویر ۱۱).

چو شیر پنجه نهد بر شکسته آهوی خویش
که ای عزیز شکارم چه خوش بود به خدا
(Mawlawi, 1984, Vol. 1, p. 2472)
تصاویر نبرد، تمثیلی (نبرد حیوانات استعاره است، نه واقعیت)، آیینی (تصویر در خدمت نذر، توسل، هشدار و پناه‌جویی) و اسطوره‌ای (بازتاب ترس‌های بنیادین انسان: مرگ، شر و قهر طبیعت) هستند.

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



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

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

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

۵. تمثیلی-نمادین مذهبی

آهو و شیر

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

- ۱- شخصیت مرکزی: امام علی (ع) با عمامه سفید و هاله نور در جایگاه مرکزی است که تکیه بر وقار، درشت‌نمایی، نگاه آرام و هاله نور، همگی تأکیدی است بر مقام قدسی امام؛
- ۲- دو کودک در دو سوی تصویر مرکزی: این شمایل‌ها، فرزندان امام علی (ع) (یعنی امام حسن (ع) و امام حسین (ع)) هستند؛
- ۳- فرشتگان بالادست: حضور دو فرشته بال‌دار در بالا که از آسمان نور [یا حمایت] می‌فرستند، نشانه هدایت الهی،

تأیید آسمانی و قداست صحنه است. همچنین حامل نور، پیام [یا حفاظت] می‌باشند؛

۴- زین سمت چپ پایین: معمولاً وقف‌کننده/بانی بنا یا مرید نمادین است. در دیوارنگاره‌های مذهبی قاجاری، وجود یک چهره غیرقدسی در حاشیه تحتانی برای نشانه‌گذاری واقعی یا نمادین رایج است؛

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

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

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

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



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

به تصویرگری آن پرداخته است. این نقش‌مایه، یکی از اسطوره‌های آن دوران مردم ایران (اسطوره شکار) را بازنمایی می‌کند. شکارچی در این تصاویر، نماد تمام شکارچیان پر دل و جرأت منطقه مازندران است. تصویرگران از نقش‌مایه آهو به‌عنوان نماد و نماینده‌ای از حیوانات وحشی جنگل‌ها و مراتع، دست بر قلم برده و آن را به تصویر کشیده‌اند تا به هدف از بین بردن نسل این حیوانات بپردازند. مردم این منطقه، شکار را جزئی از امور ثابت و آرزوی ایده‌آل موفقیت در شکار را به مانند آن خواستار بودند، به گونه‌ای که همواره درباره شکارهای خود با اغراق تمام برای دیگران صحبت می‌کردند. این نقوش همواره جزء نقوش ایده‌آل بوده و در بالاترین نقطه و بر زمینه چوب، توسط نقاش ترسیم شده‌اند (Nourchi, 2013, P. 106).

۶. روایی-اسطوره‌ای بومی شکار آهو

در سقانفارهای مازندران، تصاویری از شکارچی سوار بر اسب، در حال شکار آهو مشاهده شده است. حرکات سر و دست شکارچی (با تفنگی در دست) همراه با حالت دم اسب، همگی به سمتی می‌باشد که تمام توجه و تمرکز را به آهو هدایت می‌کند (تصویر ۱۳ و ۱۵). تفنگی که این شکارچیان در دست دارند، از نوع تفنگ سر پُر است. قرارگیری نقش سگ در زیر پای اسب و حرکت به سمت آهو در صحنه، نشان‌دهنده محیط دشتی است که شکارچی در زمان شکار، همواره می‌توانست در آنجا حضور داشته باشد (تصویر ۱۴). بارها شکارچی صحنه شکار آهو را ملاحظه نموده، این صحنه توسط راویان به نقاش منتقل شده و نقاش



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



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



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

جدول ۱: دسته‌بندی و خصوصیات بصری-معنایی نقش‌مایه آهو در دیوارنگاره‌های ابنیه مذهبی عصر قاجار

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

نتیجه‌گیری

نقش جانوران-به‌ویژه آهو- از تعلقات مهم هنر ایرانی می‌باشد که با توجه به باورها، اسطوره‌ها و آیین‌ها، در سفال‌گری، فلزکاری، صنایع دستی و به‌خصوص در دیوارنگاره‌ها ملاحظه می‌گردد. آهو از گذشته‌های دور تا به امروز، همواره یکی از

پرشمارترین و رایج‌ترین نقش‌مایه‌های جانوری بوده و حضور مداوم آن در آثار هنری ایران، نشان‌دهنده اهمیت نمادین و فرهنگی آن است؛ چنان‌که در هنر و اساطیر ایرانی، آهو نمادی از طهارت، معصومیت، باروری، برکت و پیوند با نیروهای خیر و قدسی به‌شمار می‌رفت که حامل مفاهیم

نقش‌مایه‌های حیوانی دیگر در دیوارنگاره‌های مذهبی دوره‌های پیش و پس از قاجار بپردازند و از رویکردهای میان‌رشته‌ای نظیر انسان‌شناسی، مطالعات آیینی و نشانه‌شناسی فرهنگی برای تعمیق درک معانی این نقش‌مایه‌ها بهره‌برند. همچنین، شناخت دقیق کارکردهای نمادین آهو می‌تواند در حفاظت و مرمت آگاهانه دیوارنگاره‌های مذهبی مؤثر واقع شود.

Reference

- Afzaltousi, E. (2012). Rug The Preserver of Wild Goat Figure Since The Ancient Times. *Negareh*, 7(21), 55–67. [In Persian with English Abstract] Doi: https://negareh.shahed.ac.ir/article_34.ht
- Foroutan, A. R. (2023). The Merits and Demerits of Hamle-ye Hoseinie, A Legacy of Iran's Epic Literature. *History of Literature*, 16(2), 155–181. [In Persian with English Abstract] Doi: [10.48308/hlit.2024.233988.1276](https://doi.org/10.48308/hlit.2024.233988.1276)
- Hasanvand, H., Khazaie, M., Hatam, G. A., & Aref M. (2021). A Comparison of Structure and Concept in Paintings Based on The Story of The Zamen-e Ahou. *Paykareh*, 10(24), 40–54. [In Persian with English Abstract] Doi: [10.22055/PYK.2021.17183](https://doi.org/10.22055/PYK.2021.17183)
- Johari Heravi, E. B. M. B. (1925 AH). *Toofan-Al-Boka*. Tehran: Dar al-Khalaqah Publications.
- Mahmoudi, F. (2011). *Study of Visual Art Themes of The Qajar Period in Mazandaran's Saghanehfar Motifs*. (Doctoral dissertation). Tehran: Tarbiat Modares University.
- Mawlawi, J. M. (1984). *Shams Colleges*. (B. Z. Forouzanfar, Ed.). Tehran: University of Tehran.
- Mawlawi, J.M. (2006). *Fihi Ma Fihi*. (B. Z. Forouzanfar, Ed.). Tehran: Amir Kabir.
- Miraghaei, S. H. (2012). Zamen-e Ahu and its manifestation in Persian poetry. *Farhang-e Mardom*, 11(43–44), 11–22. [In Persian] <http://188.136.162.30:7879//dL/search/default.aspx?Term=1405&Field=0&DTC=6>
- Mirzaei Mehr, A. A. (2007). *The Paintings of The Iranian Holy Shrines*. Tehran: Academy of Arts.

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

در پاسخ به سؤال نخست پژوهش مبنی بر آن‌که نقش‌مایه آهو در دیوارنگاره‌های ابنیه مذهبی عصر قاجار از منظر موضوعی و معنایی در چه الگوهایی قابل طبقه‌بندی می‌باشد، نتایج نشان داد که این نقش‌مایه در شش الگوی معنایی و هشت الگوی موضوعی به این شرح قابل شناسایی است: زیبایی‌شناسانه-ترئینی (ترئین)، تمثیلی-عرفانی (صحرا)، روایی-مذهبی (ضامن آهو، آهوها و پیامبر و آهو و سلطان قیس)، تمثیلی-آیینی (نبرد)، تمثیلی-نمادین (آهو و شیر) و روایی-اسطوره‌ای بومی (شکار آهو). لازم به ذکر است که هر یک از این الگوها متناسب با ساختار بصری، ترکیب‌بندی و محتوای روایت صحنه، شکل گرفته‌اند و این نشان‌دهنده تنوع و ظرفیت‌های تفسیری گسترده این نقش‌مایه می‌باشد. در پاسخ به سؤال دوم پژوهش در خصوص کارکردهای نقش‌مایه آهو در بافت روایی و نمادین این دیوارنگاره‌ها، یافته‌ها نشان می‌دهد که آهو در این نقش‌مایه، کارکردی فراتر از ترئین دارد و عنصری فعال در روایت تصویری است. این نقش‌مایه وابسته به زمینه روایت، می‌تواند حامل مفاهیم قدسی همچون شفاعت، حمایت الهی و پیوند با شخصیت‌های دینی باشد و مفاهیمی چون پاکی، مظلومیت، تقابل خیر و شر و بازتاب باورهای آیینی و اسطوره‌ای را بازنمایی کند. به این ترتیب، ماهیت آهو در دیوارنگاره‌های مذهبی قاجار، سیال، چندلایه و وابسته به زمینه روایی می‌باشد که جایگاهی ویژه در نظام نمادین هنر مذهبی و باورهای دینی، عرفانی و فرهنگی جامعه ایرانی دارد.

تحلیل نقش‌مایه آهو با رویکرد شمایل‌شناختی پانوفسکی، امکان درک دقیق‌تر لایه‌های پنهان معنا و کارکردهای تصویری آن را فراهم می‌سازد و نشان می‌دهد که نقش‌مایه‌های حیوانی در هنر مذهبی قاجار نقشی اساسی در انتقال مفاهیم اعتقادی ایفا می‌کنند. بر اساس نتایج پژوهش، پیشنهاد می‌گردد که مطالعات آینده به بررسی تطبیقی

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

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

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

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

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

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

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



Research article

An Examination of the Hierarchies of Light and Color in the Views of Muslim Mystics and Iranian Painting (Case Study: The Miraj Nameh Manuscript of Mir Heydar, 840 AH)

Reza pourzarrin *

a. Assistant Professor, Painting Department, Faculty of Visual Arts, Shiraz University of Arts, Shiraz, Iran
(rezapourzarin@shirazartu.ac.ir)

Keywords

Mir-Haydar's Miraj Nameh, Iranian painting, Islamic mysticism, light, color.

Citation

Pourzarrin, R. (2025). An Examination of the Hierarchies of Light and Color in the Views of Muslim Mystics and Iranian Painting (Case Study: The Miraj Nameh Manuscript of Mir Heydar, 840 AH). *Greater Khorasan Handicrafts*, 3(10), 99-118.



Use your device to scan and read articles online

Abstract

Mystical thoughts have long held a special place in Iranian art and literature, such that the underlying foundation of the structured visual system in these works is rooted in profound mystical concepts. In other words, the creation of these works not only played a major role in elucidating Quranic and spiritual enlightening concepts of the Quran but also revealed the aesthetic potentials inherent in Iranian painting. Among these, one valuable visual example is *Mir Haydar's Miraj Nameh*, in which essential artistic elements such as light and color have been used in a highly effective manner. The present study, aiming to comparatively examine the hierarchies of light and color in the views of Muslim mystics and to discover and analyze its visual language in the Mir Haydar Miraj Nama manuscript, has employed a descriptive-analytical case study approach along with library-based methods for data collection, thereby evaluating the influence of Islamic mystical teachings on the chromatic elements employed in this manuscript as well as the painter's purposeful and intentional use of color and light to narrate and convey the thematic content of the work. The findings of the present study indicate that: 1- Mir Haydar's *Miraj Nameh* represents a complete instance of a religious and spiritual work that remains fully faithful and connected to the traditions of Iranian painting; 2- Color in Mir Haydar's *Miraj Nameh* is employed symbolically and associated with sacred, cosmological, and mystical concepts; 3- The painter has deliberately used light and color in harmony with the narrative and thematic content of the work.

DOI: <https://doi.org/10.22034/hgj.2026.573711.1057>



URL: https://hgj.imamreza.ac.ir/article_243804.htm



©Authors retain the copyright and full publishing rights.

Introduction

In the field of the symbolic quality of light and color in Islamic mysticism and art, numerous studies have been conducted, most of which have focused on architecture and its related elements, and none have offered a direct visual or pictorial analysis. This article seeks to examine the ranks of light and color in the views of Muslim mystics and to uncover their visual language in the *Miraj Nameh* by Mir Heydar manuscript. Accordingly, the main research questions are as follows: Are the color propositions used in the paintings of Mir Heydar's *Miraj Nameh* influenced by the teachings of Islamic mysticism? Did the painter employ color and light purposefully and in the service of narrating in the subject matter of the work? Iranian mystical wisdom is an experiential form of wisdom, in which unveiling, intuition, and illumination are more acceptable to the mystic than rational demonstration. Besides, attaining this mystical experience requires spiritual discipline and a path of inner striving. In fact, through ascetic practice, seclusion, and spiritual struggle, the soul of the seeker attains the unveiling of veils and becomes a ground for spiritual lights and the descent of heavenly inspirations. Among the most important subtle spiritual manifestations are lights, sounds, and colors, each of which is considered a sign of the seeker's states and stations. In a part of the works of Islamic mystics, there are specific teachings about color. Each color represents a particular state of the seeker, and its precise perception and reception make possible a return to the corresponding spiritual station, as well as the potential for elevation and guidance toward higher mystical ranks. In the art of religions, attention to the world of meaning transforms forms into imaginal forms. Here, natural forms take on a supra-natural appearance so as to mediate between earth and heaven. In terms of visual subtlety, this approach has produced brilliant results and has led to the emergence of a new mode of

execution, whose visual equivalent can be observed in various forms of modern art, especially Iranian painting. Within the tradition of Iranian painting, colors carry symbolic and epistemic meanings; unlike naturalistic painting, the aim is not the representation of objective reality but the construction of spiritual truth. The idea of creating a painting therefore requires a close connection with a vast body of literary and mystical writings.

Materials and Methods

The research method employed is descriptive-analytical with a case study approach. Data were collected through consultation of specialized library, documentary sources, as well as museum image archives, in order to conduct a comparative examination of the ranks of light and color in the views of Muslim mystics and to uncover their visual language in the *Miraj Nameh* manuscript of Mir Heydar. In this regard, the color instances in this manuscript were considered based on the function of visual language, and the main variables and aesthetic indicators in the work were examined. In analyzing the artworks, only religious, philosophical, aesthetic, and other theories prevalent within the culture of Islamic mysticism were employed. In selecting the signs for investigation, efforts were made to ensure that the identified categories reflect developments in the use of visual signs and also demonstrate the technical methods of applying color in the paintings under study. For this purpose, tables were designed at the end of the article. In these tables, the visual components—identified and selected on the basis of the research background—were examined and analyzed, and, by means of visual-language analysis tools, key propositions corresponding to the mentioned components were investigated and extracted.



Discussion and Findings

In this manuscript, colors play an influential role in the visual structure, meaning-making, and spiritual experience of the work. The manuscript demonstrates that colors are not merely decorative tools; they carry symbolic meanings, guide the narrative, and serve as a means of conveying mystical experience to the viewer. In fact, colors not only organize the painting's aesthetics but also establish a bridge between narrative, meaning, and mystical experience. By observing these colors—even without the accompanying text—the viewer can perceive the ascent from the material world to the sacred realm and, through the visual experience of the work, engage with its spiritual and mystical message. Thus, colors belong to a symbolic system: they gain meaning in relation to sacred concepts and play a role in structuring the visual narrative. Cold colors, such as blue and green, allude to the spiritual and celestial realm. Specifically, the middle realms of the first through the sixth heavens, rendered in lapis lazuli blue, symbolize the expansion and development of cosmic consciousness, while the color green signifies spiritual life and vitality. On the other hand, warm colors, like red, point to movement, suffering, and earthly experiences. In this framework, red represents the beginning of the earth, as well as love and danger encountered during the journey; earthy brown alludes to the material world; and golden signifies divine light and transcendent truth. Ultimately, at the Sidrat al-Muntaha and the Pure Golden Throne—the station of complete annihilation in God—colors reach their end. There, the colorless light of the Divine Essence commences. In other words, white emerges as the symbol of absolute purity and unadulterated light. *Mir Heydar's Miraj Nameh* manuscript can thus be regarded as a practical treatise on mystical optics written in the language of colors.

The dominance of color over line in this manuscript signifies the triumph of vision over the veil. A chromatic analysis of the manuscript shows that the Timurid painter was not merely seeking visual beauty, but rather encoded the stages of the spiritual path through a palette of colors.

Conclusions

The theoretical foundations of color in *Mir Heydar's Miraj Nameh* rest on three main axes: the symbolism of color in the tradition of Islamic mysticism, the graphic function of color in the composition of the painting, and the role of color in conveying mystical experience and narrative structure. Consequently, color in *Mir Heydar's Miraj Nameh* is not a decorative element but the primary language of the image; a language that visually and perceptibly represents mystical concepts, sacred hierarchies, and the narrative path of the Ascension. In this manuscript, the five principal colors—green, red, blue, gold, and white—form a coherent semantic-visual system that makes the transmission of mystical concepts possible. Green and blue represent the spiritual and celestial realm; red signifies the domain of tension and movement; gold symbolizes divine light; and white represents balance and visual purity. From a design perspective, this chromatic arrangement not only organizes the aesthetics of the painting but also guides the narrative path of the Ascension. The results of the comparative analysis and findings indicate that: 1. *Mir Heydar's Miraj Nameh* is a complete example of a religious and spiritual work that remains fully faithful and connected to the tradition of Iranian painting; 2. Color in *Mir Heydar's Miraj Nameh* is used symbolically and is associated with sacred, cosmological, and mystical concepts; and 3. The painter deliberately employed light and color in the service of narrating the subject matter of the work.



هنرهای صنایع خراسان بزرگ

دوره ۳، شماره ۱۰، تابستان ۱۴۰۴

ISC | MSRT | ICI

شاپا الکترونیکی: ۱۶۷۱-۲۷۱۷

شاپا چاپی: ۶۱۳۱-۲۲۵۱

مقاله پژوهشی

بررسی مراتب نور و رنگ در آراء عرفای مسلمان و نقاشی ایرانی

(مورد مطالعاتی: نسخه معراج‌نامه میرحیدر، ۵۸۴۰ ه. ق)

رضا پورزرین*

(الف) استادیار گروه نقاشی، دانشکده تجسمی، دانشگاه هنر شیراز، شیراز، ایران. (rezapourzarin@shirazartu.ac.ir)

چکیده

اندیشه‌های عرفانی از دیرباز جایگاه ویژه‌ای در هنر و ادبیات ایرانی داشته‌اند؛ به‌گونه‌ای که مفاهیم عمیق عرفانی، زیربنای نظام قانون‌مندِ تصویری در آن‌ها است. به‌عبارتی، نگارش این آثار نه‌تنها در تبیین مفاهیم حکمت‌آموز قرآنی و معنوی سهم بزرگی ایفا نمود، بلکه توانست ظرفیت‌های زیبایی‌شناختی نهفته در نقاشی ایرانی را نیز آشکار نماید. در این میان، معراج‌نامه میرحیدر از نمونه‌های ارزشمند تصویری می‌باشد که در تصویرگری آن از عناصر ذاتی هنر نظیر نور و رنگ به‌نحوی تأثیرگذار استفاده شده است. پژوهش حاضر با هدف بررسی تطبیقی مراتب نور و رنگ در آراء عرفای مسلمان و کشف و تحلیل زبان تصویری آن در نسخه معراج‌نامه میرحیدر، با استفاده از روش توصیفی-تحلیلی موردی و انجام مطالعات کتابخانه‌ای به جمع‌آوری اطلاعات پرداخته و اثرگذاری آموزه‌های عرفان اسلامی بر گزاره‌های رنگی به‌کار رفته در این معراج‌نامه و همچنین استفاده نقاش از رنگ و نور به‌صورت هدفمند و در جهت روایت مضمون اثر را مورد ارزیابی قرار داده است. نتایج تحقیق نشان داد: ۱- نسخه معراج‌نامه میرحیدر نمونه‌ای کامل از یک اثر مذهبی و معنوی می‌باشد که در عین‌حال به تمام سنن نقاشی ایرانی وفادار و وابسته است؛ ۲- رنگ در معراج‌نامه میرحیدر به‌صورت نمادین به‌کار رفته و بر مفاهیم قدسی، کیهان‌شناختی و عرفانی اشاره دارد؛ ۳- نقاش به‌صورت هدفمند از نور و رنگ برای روایت مضمون در اثر استفاده نموده است.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۳/۱۱

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۴/۲۱

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۵/۲۷

تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۶/۲۵

شماره صفحات: ۱۱۸-۹۹

واژگان کلیدی

معراج‌نامه میرحیدر، نقاشی ایرانی، عرفان اسلامی، نور، رنگ.

استناد به مقاله

پورزرین، ر. (۱۴۰۴). بررسی مراتب نور و رنگ در آراء عرفای مسلمان و نقاشی ایرانی (مورد مطالعاتی: نسخه معراج‌نامه میرحیدر، ۵۸۴۰ ه. ق). *هنرهای صنایع خراسان بزرگ*، ۳(۱۰)، ۹۹-۱۱۸.



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

DOI: <https://doi.org/10.22034/hgj.2026.573711.1057>



URL: https://hgj.imamreza.ac.ir/article_243804.htm



© Authors retain the copyright and full publishing rights.

مقدمه

«معراج» برگرفته از مصدر عروج، در لغت به معنای نردبان، پلکان [یا آنچه که توسط آن بالا روند] بوده است و در معنای باطنی نیز به شبی اشاره دارد که پیامبر عظیم‌الشان اسلام^(ص) برای مشاهده حقیقت عالم معاد به آسمان عروج کرد؛ «سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلًا مِنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الْأَقْصَى الَّذِي بَارَكْنَا حَوْلَهُ لِنُرِيَهُ مِنْ آيَاتِنَا إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ» (اسراء: ۱): پاك و منزه است خدایی که در مبارك شبی، بنده خود محمد^(ص) را از مسجد حرام به مسجد اقصایی که پیرامونش را به قدوم خاص خود مبارك ساخت، سیر داد تا آیات خود را به او بنمایاند، که همانا خداوند شنوا و بیناست». حضرت محمد (ص) در سیر معراج معرفت قدسی و تقرب حضرت حق، خداوند را به خدا شناخت، نه به قیاس و تشبیه؛ از این سبب، معراج وی شهودی و مکاشفاتی بود که در سه مرتبه پدید آمد: نخست در عالم جسم (یعنی آفاق زمین و آسمان)، دوم در عالم ملکوت و ساحت تجرد و سوم در عالم نور (در مقامی وراى تجرد، آنجا که غیب‌الغیب است و عروج به سوی نورالانوار به کمال تحقق برسد). بررسی مراتب نور و رنگ در عرفان اسلامی و وجود تحقیقات فراوان در حوزه نور و رنگ در نقاشی ایرانی، احتمال استفاده هدفمند در زمینه نمادپردازی رنگی در نقاشی ایرانی را افزایش داده است؛ در حقیقت، نور و رنگ با توجه به ویژگی نیمه‌تجربیدی خود، با منشأ هنر اسلامی - که عالم مثال می‌باشد - منطبق است. در سنت نقاشی ایرانی، رنگ‌ها حامل مفاهیم نمادین و معرفتی‌اند؛ برخلاف نقاشی طبیعی‌گرا، هدف بازنمایی واقعیت عینی نیست، بلکه ساختن حقیقت معنوی است. ایده خلق یک نقاشی، مستلزم ارتباط تنگاتنگی با انبوهی از نوشته‌های ادبی و عرفانی است؛ این آثار به سبب خصوصیات بصری، عملکردی و محتوایی خود، زبان تصویری متفاوتی نسبت به آثار سایر فرهنگ‌ها دارند. نسخه معراج‌نامه میرحیدر از درخشان‌ترین نمونه‌های تاریخ نقاشی ایران است و بی‌شک در میان بهترین نسخه‌های قرن هشتم ه. ق. ایران - که خود دوره‌ای منحصره‌فرد در این هنر است - قرار دارد. در این نسخه، رنگ‌ها واسطه‌ای برای ترجمه تجربه عرفانی معراج به زبان بصری هستند. پژوهش حاضر بر آن است تا به بررسی

مراتب نور و رنگ در آراء عرفای مسلمان و کشف زبان تصویری آن در نسخه معراج‌نامه میرحیدر بپردازد و به این سوالات پاسخ دهد که آیا گزاره‌های رنگی به کار رفته در نقاشی معراج‌نامه میرحیدر متأثر از آموزه‌های عرفان اسلامی است؟ آیا نقاش از رنگ و نور به صورت هدفمند و در جهت روایت مضمون در اثر استفاده نموده است؟ در این راستا، پژوهش از رویکرد کیفی و روش توصیفی-تحلیلی بهره می‌گیرد و به گردآوری اطلاعات به صورت کتابخانه‌ای و مشاهده آثار می‌پردازد. بدیهی است که حفظ ویژگی‌های زیبایی‌شناختی در نقاشی ایرانی، معطوف به سازوکارهای تصویری آن است. بنابراین، با توجه به اهمیت رنگ و نور در نقاشی ایرانی، بازیابی و تأمل در خصوص این ویژگی بصری ضرورت می‌یابد که خود گامی مهم در راستای حفظ هویت هنر ایرانی می‌باشد.

پیشینه

در زمینه موضوعی معراج و همچنین در زمینه کیفیت نمادین نور و رنگ در عرفان و هنر اسلامی، پژوهش‌های متعددی انجام شده که معمولاً بیشتر آن‌ها بر معماری و متعلقات آن تمرکز دارند، اما فاقد تحلیل بصری یا گرافیکی مستقیم هستند. کاوش علمی در خصوص سازمان‌دهی عناصر تصویری (نور و رنگ) در نقاشی ایرانی، پیچیده‌تر و دشوارتر از سایر هنرها است. تفاوت پژوهش حاضر با تجربه‌های پیشین در «بررسی مراتب نور و رنگ در آراء عرفای مسلمان و کشف زبان نمادین آن در نسخه معراج‌نامه میرحیدر» است که به بررسی و تحلیل عواملی چون تکامل، تأثیر متقابل، گونه‌شناسی تطبیقی و سایر موارد این‌چنینی نمی‌پردازد، بلکه تنها از نظریه‌های دینی، فلسفی و زیبایی‌شناختی فرهنگ عرفان اسلامی که توسط صاحبان آن انجام شده، سخن می‌گوید. در واقع، تحلیل حاضر، ترکیبی از یافته‌های علمی موجود و استنتاج عرفانی طبق شواهد تصویری و متنی آن نسخه می‌باشد.

عارف‌پور و خیرالهی ازناوله در پژوهش مقایسه‌کاربرد نمادین رنگ در نگاره سیر شبانه پیامبر^(ص) به سوی مسجد الاقصی؛ معراج‌نامه میرحیدر و نگاره معراج سلطان محمد، میزان استفاده نگارگران از بار معنایی رنگ‌های مختلف در نگاره‌ها

را بررسی و مقایسه نمودند و بر آن سعی بودند تا رابطه معنادار میان میزان استفاده از رنگ‌ها و محتوای نگاره‌ها را دریابند ([Aref Pour & Kheirollahi Aznavleh, 2024](#)). در تحقیقی دیگر با عنوان *خوانش معراج‌نامه نگاری پیامبر اکرم (ص) - دوره ایلخانی و تیموری - از منظر اساطیر ایران باستان*، وکیلی نمادهای روایت‌دار موجود در داستان و نگاره‌های معراج‌نامه ایلخانی و معراج‌نامه تیموری را طبق نظریه معنای کهن‌الگو نورترپ فرای تحلیل و بررسی نموده است ([Vakili, 2021](#)). عبدلهی فرد و همکاران نیز، در پژوهش *ابرهایی طلایی نگاره‌های معراج‌نامه میرحیدر، بازنمایی از قرب سلوکی در آراء سیدحیدر آملی*، به بررسی نگاره‌های معراج‌نامه میرحیدر از منظر آراء سیدحیدر آملی پرداخته‌اند ([Abdullahi Fard & et al, 2022](#)). در تحقیقی دیگر با عنوان *مبانی نمادپردازی رنگ در عرفان شیعه و سنی و الگوی استفاده از آن‌ها در خانقاه-مزارهای شیعی و سنی ایران (با تأکید بر خانقاه-مزارهای شیعی و سنی قرن هشتم و نهم در ایران)* عنوان محسنی و حمزه‌نژاد، نمادپردازی‌های رنگی در عرفان شیعه و سنی را تفسیر نموده و میزان تطابق این مبانی در خانقاه-مزارهای شیعی و سنی را بررسی کردند ([Mohseni & Hamzenejad, 2021](#)). مرادی‌نسب و همکاران نیز در پژوهش *بازشناسی تأثیر اندیشه‌های عرفانی در پدیداری رنگ آبی در کاشی‌کاری مساجد ایران*، به بررسی میزان رنگ آبی استفاده‌شده در مساجد دوران خوارزمشاهیان تا صفویه پرداختند ([Moradinasab & et al, 2017](#)). همچنین توبیهای نجف‌آبادی و فناپی در پژوهش *تحلیل کاربرد رنگ در نگاره‌های معراج‌نامه میرحیدر بر مبنای جایگاه رنگ در قرآن مجید و احادیث*، نمادها و مفاهیم رنگی مطرح در قرآن را بررسی نموده‌اند و چگونگی تأثیر این مفاهیم بر تصمیم هنرمند در ارائه مضامین دینی نگاره‌ها را مورد تحلیل قرار دادند ([Tubihay-e Najafabadi & Fanaei, 2017](#)). کرین نیز در تحقیق *واقع‌نگاری رنگ‌ها و علم میزان*، ابعاد مختلف پیدایش رنگ در فلسفه و حکمت اسلامی را مورد بحث قرار داده و برای پاسخ به سؤالات پژوهشی خود به رساله *الیاقوته‌الحمرا* اثر شیخ محمد کریم‌خان کرمانی استناد نموده است ([Corbin, 2010](#)). همچنین تهرانی در پژوهش *بررسی تطبیقی عناصر ساختاری*

در معراج‌نامه احمد موسی و معراج‌نامه میرحیدر، به تحلیل و مقایسه تطبیقی این دو نگاره پرداخته و نوع نگرش، عملکرد و چگونگی تصمیم‌های نقاشانه هنرمندان در ارائه مضامین دینی را در دو مرحله، از دیدگاه عناصر ساختاری هویت‌ساز و عناصر ساختاری در ترکیب‌بندی مورد بررسی قرار داده است ([Tehrani, 2010](#)). بلخاری نیز در تحقیق *مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی: کیمیای خیال*، برخی از مفاهیم حکمت اسلامی مبنی بر دیدگاه حکمای ایران اسلامی نظیر اصول نور، تجلی و ظهور آن را بیان نموده است ([Bolkhari Ghehi, 2005](#)). وی همچنین در پژوهش *تجلی نور و رنگ در هنر ایرانی اسلامی*، به مبانی عرفانی نور و رنگ در هنر ایرانی اشاره داشته و نور و رنگ را از منظر اندیشمندان و عرفای اسلامی بررسی نموده است ([Bolkhari Qahi, 2006](#)). ماریز سگای نیز در تحقیقی تحت‌عنوان *معراج‌نامه سفر معجزه‌آسای پیامبر (ص) - که شرحی بر معراج‌نامه شاه‌رخی دارد - به بررسی، توصیف و تحلیل ۶۱ تصویر این نسخه‌ مصور پرداخته است ([Séguy, 2006](#))*.

لازم به ذکر است که در پژوهش حاضر به‌منظور پرهیز از وسعت دامنه تحقیق، از بررسی و تحلیل عواملی چون فرم و فضا صرف‌نظر شده که بررسی آن برای مطالعات آتی در این زمینه توصیه می‌گردد.

روش تحقیق

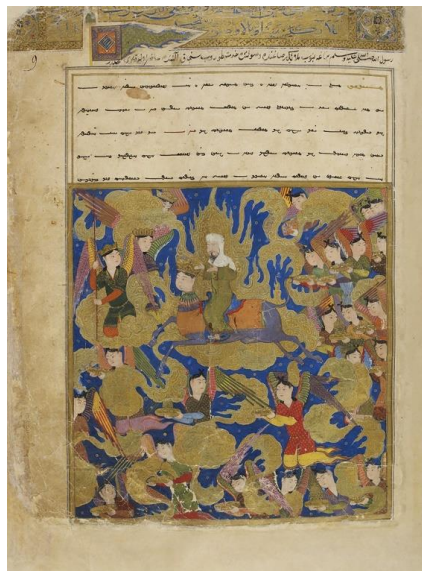
روش تحقیق پژوهش حاضر، توصیفی-تحلیلی موردی است که به گردآوری داده‌ها از طریق رجوع به منابع تخصصی کتابخانه‌ای و اسنادی (آرشیوهای تصویری موزه‌ها) برای بررسی تطبیقی مراتب نور و رنگ در آراء عرفای مسلمان و کشف زبان تصویری آن در نسخه معراج‌نامه میرحیدر پرداخته است. در این راستا، نمونه‌های رنگی در این نسخه بر اساس کارکرد زبان تصویر مورد توجه قرار گرفت و متغیرهای اصلی و شاخص‌های زیبایی‌شناختی در آن بررسی شد. در تجزیه و تحلیل آثار، تنها از نظریه‌های دینی، فلسفی، زیبایی‌شناختی و مواردی از این دست که در فرهنگ عرفان اسلامی رایج بوده، استفاده گردید. در انتخاب نشانه‌ها، پژوهش بر آن بوده تا به بررسی عناوین یادشده بیان‌گر پیشرفت در عرصه کاربرد نشانه‌های بصری و شیوه‌های فنی کاربرد رنگ در

نقاشی‌های مورد نظر پردازد (جداول ارائه‌شده در انتهای مقاله)؛ لذا مؤلفه‌های بصری - که بر مبنای پیشینه پژوهش مشخص و گزینش شده‌اند- را مورد بررسی و تحلیل قرار داد و توسط ابزارهای تحلیل زبان تصویر، گزاره کلیدی در قبال مؤلفه‌های ذکرشده را بررسی و استخراج نمود. در بخش دوم به چگونگی تبدیل مراتب نوری و رنگی به یکدیگر و کارکرد ویژه هر کدام به مثابه یک الگوی تصویری گرافیکی پرداخت و با مشاهده دقیق نمونه‌های به‌دست آمده، سعی در ارائه متناظر عینی برای مباحث نظری نمود. لازم به ذکر است که جامعه آماری تحقیق، نسخه معراج‌نامه میرحیدر ۸۴۰ ه. ق. می‌باشد که فقط درباره تفسیرهای خاص موارد معینی از فرهنگ که توسط صاحبان آن انجام شده، سخن به میان آمده است.

معراج‌نامه میرحیدر

نقاشی ایران در دوره تیموری، دو مکتب هرات پیشین و هرات پسین را دربر می‌گیرد. مکتب هرات پیشین به بازه زمانی ۸۰۷ ه. ق. تا ۸۸۵ ه. ق. تعلق دارد؛ شاهرخ و بایسنقر میرزا از برجسته‌ترین حامیان و هنرپروران این مکتب محسوب می‌شوند. رویکرد هنرمندان دوره تیموری به

تصویرگری کتب ادبی و مذهبی، زمینه‌ساز خلق آثاری گردید که ضمن توجه به پیشینه تصویری گذشته، رویکردی نوین را در ترکیب‌بندی، رنگ و ساختار عرضه نموده که می‌توان به نسخه‌ای کم‌نظیر و جامع با مضامین دینی با عنوان «معراج‌نامه میرحیدر» که در دربار شاهرخ تألیف و ترتیب شده، اشاره داشت. این اثر ارزشمند که امروزه در کتابخانه ملی پاریس نگهداری می‌شود، به دست مالک‌بخشی و به زبان ترکی اویغوری کتابت شده است. دو سرلوح مذهبی و ۶۰ نقاشی آن با ترکیبی خیره‌کننده از طلائی و لاجورد، جلوه‌ای از هنر تذهیب و نقاشی تیموری را به نمایش می‌گذارد؛ همانا این اثر یکی برجسته‌ترین نمونه‌های مکتب هرات است. این نسخه بزرگ (۲۲/۲۴×۵ سانتی‌متر) با ۲۶۵ صفحه، داستان سفر معجزه‌آسای پیامبر اسلام (ص) در شب معراج را به‌همراه تصاویری از جبرئیل و دیگر فرشتگان و نیز صحنه‌هایی از بهشت و دوزخ را به نمایش می‌گذارد. نقاشی‌های این نسخه در قالب چهار موضوع بیت‌المقدس و قبل از شروع سفر آسمانی، سیر آسمان اول تا آسمان هفتم و مشاهده بهشتیان و دوزخیان تصویر شده که هر یک از این نقاشی‌ها به بازنمایی مشاهدات پیامبر (ص) پرداخته است.



تصویر ۱: معراج‌نامه میرحیدر (۸۴۰ ه. ق)؛ ابعاد تابلو ۲۲/۲۴×۵ سانتی‌متر، تکنیک آبرنگ مات، مرکب و طلا روی

کاغذ، کتابخانه ملی پاریس، فرانسه ([URL 1](#))

صفحه، در ارتباط با عملی است که انجام می‌دهند؛ به‌گونه‌ای که جانمایی آن‌ها در قالب ترکیب‌های چند نفری انجام می‌شود. همچنین بازنمایی تجربه‌های فضایی

صحنه تاترمانند نقاشی‌ها و حالت اندام پیامبر (ص) و فرشتگان، این نسخه را حتی از سایر نسخه‌های هم‌دوره، متمایز نموده است. فعالیت پیکرها و موقعیت آن‌ها در

نور و رنگ در عرفان اسلامی

حکمت عرفان ایرانی، حکمت ذوقی است و کشف، شهود و اشراق در نزد عارف مقبول‌تر از برهان عقلی است و حصول این ذوق عرفانی محتاج ریاضت و سلوک می‌باشد؛ در واقع، سالک با مجاهدت خلوت و ریاضت به کشف حجاب دست می‌یابد و جان وی زمینه‌ای برای انوار روحانی و نزول فتوحات آسمانی می‌گردد. در هنر ادیان، توجه به عالم معنا، صورت‌ها را به صور مثالی تبدیل کرده است. در اینجا، صور طبیعی به شکل فراطبیعی ظهور نموده تا واسطه زمین و آسمان گردد (Madadpour, 1995, p. 100). از نظر ظرافت دید، این روش نتایج درخشانی دربر داشته و به خلق شیوه نوینی از اجرا انجامیده که معادل تصویری آن را می‌توان در اشکال گوناگون هنر نوین - به‌ویژه نقاشی - مشاهده نمود. از مهم‌ترین لطایف روحانی انوار، اصوات و رنگ‌ها هستند که هر کدام نشانه‌ای از حالات و مقامات سالک محسوب می‌گردند.

در بخشی از آثار نجم‌الدین کبری^۱ و شاگردان وی نظیر نجم‌الدین رازی^۲، علاءالدوله سمنانی^۳ و عرفای دیگری نظیر نوربخش^۴، زین‌العابدین شیروانی^۵، اسیری لاهیجی^۶، میبدی^۷ و سید حیدر آملی^۸، تعالیم ویژه‌ای درباره رنگ وجود دارد. هر رنگ، بیان‌گر حالت ویژه سالک است و درک و دریافت دقیق آن، امکان رجوع به مقام روحانی متناظر را

نمی‌تواند عیناً مطابق واقعیت فضایی باشد، بلکه باید ساختاری هماهنگ با دستگاه‌گیرنده انسانی داشته باشد. بدون استثناء، تمام پیکره‌ها در موقعیتی تصویر شده‌اند که هر کدام به دنبال انجام حرکت بعدی می‌باشند. طراحی بال هر یک از فرشتگان متنوع است و حرکات آن‌ها یکنواخت نیست، بلکه پرتحرک و پویا به نظر می‌رسند و متناسب با لحظه عمل و فعالیتی که انجام می‌دهند طراحی شده‌اند. نقاشان ایرانی با این واقعیت آشنا بودند و با عرضه واحد بصری در حال حرکت، به کمک تضادهای شدید سایه-روشن و رنگ‌های تند، خلاقانه درباره حرکت به تحقیق می‌پرداختند. تصویر عالم‌های فرامحسوسی که نقاش خلق نموده، در راستای سازمان‌دهی عناصر رنگی در نقاشی بنا شده و توسط رنگ‌مایه‌هایی به دست آمده که موقعیت آن‌ها را در نقاشی مشخص کرده است؛ این نسخه با بهره‌گیری از زبان تصویر، انسان را نه فقط در هیئتی معنوی و مثالی، بلکه به‌عنوان موجودی با ظرفیت‌های گسترده بشری، به تصویر می‌کشد تا پیوندی میان گذشته و حال برقرار کند (تصویر ۱). نقاشان ایرانی متعلق به هر نسل و سبکی، پیوسته مفهوم خاص خود را از تصویر ارائه نموده‌اند. این هنرمندان با تأکید بر دو بعدنمایی و هماهنگی عناصر، اشیاء را آن‌طور که باید باشند، تصویر کردند نه آن‌گونه که هستند (Canby, 2003, p. 9).

- ۱- «احمد بن عمر بن محمد خیوقی خوارزمی» کنیه ابوالجناب و ملقب به نجم‌الدین و طامة‌الکبری و مشهور به شیخ ولی‌تراش از صوفیان ایرانی قرن ۶-۷ ه. ق. است.
- ۲- «نجم‌الدین رازی» با نام کامل «نجم‌الدین عبدالله بن محمد بن شاه اورالاسدی الرازی» و مشهور به «نجم‌الدین دایه» یا «نجم‌رازی» از چهره‌های تأثیرگذار و مطرح در تاریخ تصوف ایران و جهان اسلام قرن ۷ ه. ق. است.
- ۳- «شیخ ابوالکارم رکن‌الدین علاءالدوله احمد بن محمد بن احمد بیابانکی سمنانی» از بزرگان تصوف ایرانی و از شاعران و نویسندگان قرن ۷-۸ ه. ق. بود.
- ۴- «سید علاء‌الدین محمد موسوی» معروف به «سید محمد نوربخش اویسی قهستانی» مؤسس طریقه نوربخشیه صوفی قرن ۹ ه. ق. بود.
- ۵ - «حاج زین‌العابدین شیروانی» ملقب به «مست‌علیشاه» از پیران سلسله نعمت‌اللهی و قطب پس از محمدجعفر کبودرآهنگی مجذوب‌علی‌شاه در قرن ۱۲-۱۳ ه. ق. بود.
- ۶- «شمس‌الدین محمد بن یحیی بن علی لاهیجی نوربخشی» معروف به «شمس‌الدین محمد لاهیجی» و متخلص به فدائی یا اسیری از اعظام و افاضل عرفای قرن ۹ ه. ق. بود.
- ۷- «حسین بن معین‌الدین میبدی» ملقب به «کمال‌الدین»، مشهور به «قاضی»، متخلص به «منطقی»، از شخصیت‌های برجسته علمی، ادبی و حکمی ایران زمین است که در قریه میبد از توابع یزد در قرن ۹ ه. ق. با به عرصه حیات نهاد.
- ۸- «سید حیدر آملی؛ بهاء‌الدین سید حیدر بن علی بن حیدر علوی حسینی» عارف، فیلسوف، مفسر، محدث، فقیه و متکلم برجسته شیعه دوازده‌م‌امی قرن ۸ ه. ق. است.

فراهم می‌آورد و قابلیت ارتقاء و هدایت آن را به مراتب بالاتر عرفانی دارا می‌باشد. این انوار مشتمل بر سبز، قرمز، زرد، سفید، طلایی و کبود هستند که هر یک در لحظه‌ای معین و متناسب با مراحل سیر و سلوک و کیفیت‌های باطنی سالک، تجلی می‌یابد. رنگ ممکن است موجود باشد، اما ظهور خارجی نداشته باشد؛ بنابراین، ضروری است تا رابطه میان نور و رنگ تبیین گردد. این رابطه را نمی‌توان صرفاً در سطح شرایط مادی عالم محسوس برقرار ساخت؛ از این‌رو، مفهوم «مرکب» در تمامی مراتب عالم از جمله عوامل فرامحسوس صادق است. به همین ترتیب، پدیدار رنگ به تمامی این عوالم تعمیم می‌یابد؛ با این وجود، در تأویل رنگ نباید به رمزپردازی انتزاعی متوسل شد، بلکه برای واقع‌گرایی روحانی جامع و کامل، ضروری است تا از رمزشناسی بهره گرفت (Corbin, 2010, p. 101). توسط تعالیم این اندیشمندان، رموزها و نمادهای رنگی در تمام مراتب عالی هنر و نیز در هنر نقاشی ایرانی به‌کار رفت و به این صورت، ساحت باطنی عرفان اسلامی نه‌فقط در مرتبه محسوس، بلکه در مرتبه فرامحسوس نیز، جلوه‌گر شده است.

تحلیل مراتب نور و رنگ در آراء عرفای مسلمان و معراج‌نامه

میرحیدر

رنگ سبز

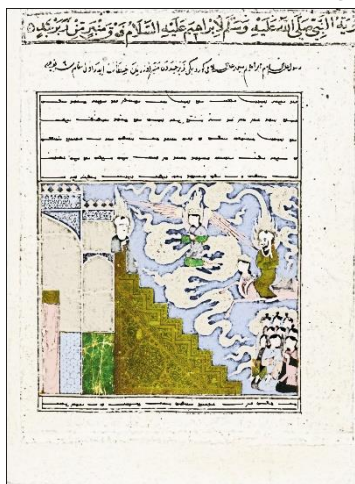
رنگ سبز نشان از حیات دل دارد و سالک نظاره‌گر این رنگ در فضای بی‌کران، دل‌زنده است: «... آن‌گاه که به مشاهده نور سبز مایل به آبی، آرامشی در دل، شرح صدری در سینه، شادابی در باطن، لذتی در روح و بینایی در چشم احساس خواهی کرد که همگی صفات حیاتی هستند که سالک در مسیر سلوک خویش کسب می‌کند» (Kubra, 1989, p. 77). بهترین رنگ برای سالک، رنگ سبز و بهترین حالت برای سالک، دوام این سبزی است که اگر باشد و مداوم نیز باشد، دلیل تمکین است. بنابراین، به یمن رنگ سبز که در حقیقت آخر از همه رخ می‌نماید، به شرط دوام و بقا، موجب ترقی و تعالی سالک می‌شود و مسبب پایداری بارقه‌ها و درخشش‌های باطنی در شناخت جهان می‌گردد که سالک در این حالت می‌تواند در نور راستین به مطالعه هستی

بپردازد و آنچه شایسته و بایسته است را مشاهده کند (Mohammadi, 2001, p. 119). مجدالدین بغدادی^۱ می‌گوید: «رنگ سبز نشان از ادراک جمال دارد، هرگاه نفس سالک به نور قلب منور گردد و بر شدت و درخشندگی آن افزوده شود، نور سبزرنگی درون آن تجلی می‌یابد؛ این نور، نشانه تحقق مرحله‌ای از عرفان شهودی است که با اتحاد روحانی و بیداری باطنی سالک همراه است». به روایت یکی از مشایخ «نور سبز همان حجابی است که پس از آن، هیچ حجاب دیگری برای سالک باقی نمی‌ماند»؛ در این معنا، نور سبز نه‌تنها نشانه تحصیل حالات روحانی است، بلکه دلالتی است بر حصول نوعی انسجام و کمال در روشنایی باطنی، که محور تمامی مراحل سلوک و مراتب نورانی سالک را نمایان می‌سازد (Baghdadi, 1989, p. 76). نجم‌الدین رازی نیز می‌گوید: «چون نور روح با صفای دل امتزاج یابد، نوری سبز پدید آید -نفس مطمئه-» (Razi, 2007, p. 306). همچنین در اندیشه علاءالدوله سمنانی علائم رنگ و نور در عرفان اسلامی صورت کامل‌تری به خود گرفته است: «لطیفه حقیقه [یا مقام محمدیه وجود انسان نورانی را که تصویری از ذات الهی است] نور سبز درخشان است و هفتمین (آخرین) لطیفه نورانی که به مقام حقیقت و ذات الهی مشهور است، لطیفه حقیقه محمدیه می‌باشد؛ این نور، نور مطلق است که صفت خاص حق است». به اعتقاد نوربخش نیز «از میان انواع تجلی، اکثر اوقات تجلی‌های افعالی حق تعالی، متصور به انوار رنگی می‌شود که در تمامی رنگ‌ها متجلی می‌شود. راه اول، رویگردانی از مقتضیات طبیعت حیوانی و آمال طینت انسانی در صحبت مرشد کامل است که به صفای کامل در اثر عبادات قلبی و ذکر زبانی می‌انجامد و به نور سبز ظهور می‌یابد (Mohseni & Hamzenejad, 2021, p. 181). رنگ سبز به‌عنوان نشانه‌ای از نبوت و فضای بهشتی مورد استفاده قرار می‌گیرد. در برخی تصاویر نیز، نور و هاله‌های شعله‌ور، زمینه‌ای سبزرنگ دارند؛ این رنگ در کنار رنگ‌های دیگر، بر مقام روحانی تأکید داشته و به نورانیت پیامبر^(ص) و پیکره‌ها کمک می‌کند. نقاش از رنگ سبز به‌عنوان رنگی مقدس و

۱- مجدالدین بغدادی از عرفان، شاعران و نویسندگان خاص زمان خود بود، وی از مردم بغداد و خوارزم و از مریدان شیخ نجم‌الدین کبری بود که در قرن ۷ ه. ق. به قتل رسید.

محبوب در متون دینی بهره برده است. این رنگ همچنین به تمایز شخصیت پیامبر^(ص) و بازنمایی مقام او در مسیر معراج کمک می‌نماید. رنگ سبز در کنار سایر رنگ‌ها (نظیر طلایی و قرمز) برای نشان دادن حضوری نورانی در آسمان و ارتباط میان عالم محسوس و ملکوت به‌کار رفته است و تمرکز دیداری مخاطب را به سوی مفاهیم معنوی هدایت می‌کند. سبز به‌مثابه رنگی مکمل در پس‌زمینه و پوشش‌ها حضور دارد و با قرمز زمینه و طلایی هاله‌ها تعامل بصری ایجاد می‌کند تا مفهوم روحانیت و پیوستگی نور الهی را برجسته سازد (تصاویر ۲، ۳ و ۴). در نسخه مطالعاتی تحقیق، زبان تصویر توسط غنای رنگ سبز افزایش یافته است که رنگ‌های واضح آن عبارتند از: آبی، سبزماشی، زرشکی، خاکی، سیاه، قهوه‌ای، زرد و بنفش. در مقایسه با رنگ‌های ماهرانه قرن ۸ ه. ق. که تضادهای رنگی گرم و سرد، کیفیت بیانی بیشتری باهم داشتند، خنثی گردیده و سبزه‌ها، آبی‌های لاجوردی و زردهای خاکی در قالب خاکستری‌های رنگی بسیار مشخص هستند. اگر سطح تابلو، دایره رنگ را به‌طور مورب طی کند - مثلاً رنگ آبی را از مسیر خاکستری به سوی نارنجی گسترش دهد، یا رنگ سبز را از مسیر خاکستری به سوی قرمز هدایت

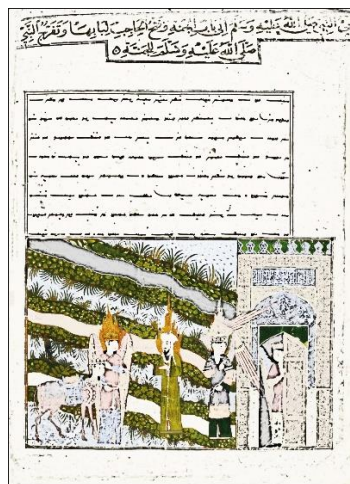
کند- حرکت رنگی تشدید خواهد شد؛ آن‌چنان‌که نقاش هوشمندانه از تضاد رنگی لباس پیامبر^(ص) و فرشتگان بهره برده است، اما علاوه بر انتخاب و جای‌گذاری رنگ‌های هماهنگ، نقاش به‌عنوان عامل ریتم نیز در رنگ‌بندی خود اهمیت اساسی داده و به‌طور مستقیم بر سازمان‌دهی خطوط و ساختار نقوش اثر گذاشته که می‌تواند شدت یا ملایمت آن‌ها را تنظیم نماید. در نقاشی‌های تیموری، ترکیب رنگ‌های سرد و گرم و نیز تناسب روشنایی و تیرگی، در چارچوبی خطی و منسجم، به‌صورت شبکه‌ای هماهنگ و موزون، سازمان‌دهی می‌شود. به‌گونه‌ای‌که کل اثر، مانند یک منظومه بصری منسجم و هماهنگ جلوه می‌نماید. این تعامل میان رنگ و خط، نه‌تنها به تعادل بصری کمک می‌کند، بلکه جریان نگاه و تمرکز ناظر را هدایت نموده و تجربه ادراکی او از فضا و ساختار اثر را شکل می‌دهد - به‌ویژه ترکیب هوشمندانه رنگ‌های متضاد و مکمل - که هماهنگی میان انرژی‌های بصری سرد و گرم و تنش‌های نور و سایه، حس ریتم و حرکت را در نقوش تقویت می‌کند و ضمن ایجاد وحدت در کل اثر، تجربه زیبایی‌شناختی و هیجانی عمیقی را برای بیننده فراهم می‌آورد (Pakbaz, 2002, P. 600).



تصویر ۴: معراج‌نامه میرچخیدر (۵۸۴۰ ق.)



تصویر ۳: معراج‌نامه میرچخیدر (۵۸۴۰ ق.)



تصویر ۲: معراج‌نامه میرچخیدر (۵۸۴۰ ق.)

سبز نشانی از نرمی و در رنگ قرمز نشانی از علو همت است؛ اولی نشان از ادراک جمال و دومی نشان از صفات جلالی دارد که با سختی توأم و هماهنگ است (Mohammadi, 2001, p. 118). نجم‌الدین کبری در این زمینه می‌گوید: «در آسمان، نقاطی سرخ‌رنگ دیده می‌شود

رنگ قرمز رنگ آتش که به قرمز تیره می‌نماید، در صورتی که صاف باشد و کدر نباشد، نشان از حیات همت دارد و گویا سالک که صاحب همت است، به واسطه ثبت همت، گاهی در پهنای بی‌کران به این رنگ صاف و شفاف می‌نگرد. در رنگ

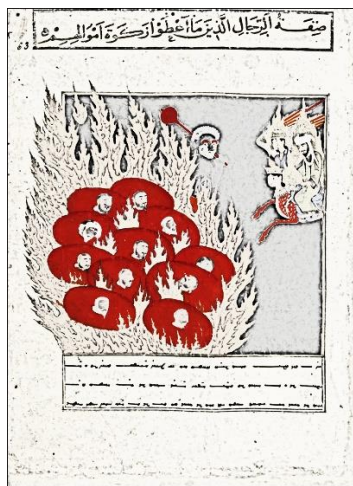
برای هر مرتبه، نوری رنگی قائل است. مرتبه سوم چون سالک به مقام قلب رسد و متصف به اوصاف حمیده گردد، نور سرخ را مشاهده می‌کند که این در عالم ملکوت است» (Mohseni & Hamzenejad, 2021, p.p. 181-182). از منظر سیدحیدر آملی نیز «سالکی که به مقام لقاءالله عروج یافت -در واقع به معرفت توحید ذاتی توفیق یافت- همچون یاقوتی سرخ است و این موجب تحقق قلب اعیان برای سالک می‌شود».

نقاش نیز در بازنمایی این معرفت قدسی، از رنگ سرخ برای بازنمایی آسمان در عرش الهی بهره برده و آن را تنها آسمان سرخ‌گون در میان ۶۰ نقاشی معراج‌نامه میرحیدر قرار می‌دهد (Abdullahi Fard & et al, 2022, p. 95)، اما بیشترین حضور رنگ قرمز در تصاویری است که نقاش برای نشان دادن آتش جهنم و موجودات شیطانی به‌کار برده است. در نقاشی‌هایی که تصویر جهنم و مجازات گناهکاران را نشان می‌دهند، رنگ قرمز برای نمایش آتش سوزان و شعله‌های دوزخ به‌کار رفته است؛ این رنگ همراه با قرمز تیره و قهوه‌ای نشان‌دهنده حرارت، درد، خشونت و مجازات است و با ویژگی گرم و برجسته خود، نقاط تأکیدی تصویر را شکل می‌دهد. رنگ قرمز در این بخش‌ها با فرم خطوط تیز و زاویه‌دار ترکیب شده تا حس خطر و آسیب را تقویت کند. در برخی نقاشی‌ها، پوشش‌های قرمز یا پس‌زمینه‌های قرمز در کنار رنگ‌های طلایی و نیلی قرار می‌گیرند که تمایز میان نور الهی ملایم و آتش کیفر سخت را نشان دهند. این ترکیب رنگی به مخاطب کمک می‌کند تا معنای دوگانه رحمت و عذاب را بهتر ادراک کند (تصاویر ۵ و ۶). در چنین مواردی، قرمز علاوه بر نقش نمادین، نظام تعادل رنگی پویا ایجاد می‌کند و به عمق و حرکت ترکیب‌بندی می‌افزاید (تصویر ۷). در تمام این مراحل، نگاه نقاش متوجه آفرینش است -متوجه چیزهای انسانی و مادی، کیهانی و زمینی- تا نقاشی در همبستگی چهارگانه -فرم، رنگ، فضا و زمان- سهیم شود و نقاشی همانندی از کل عالم هستی گردد، اما هدف اصلی، بازنمایی و ایجاد هماهنگی در معناها می‌باشد، نه در منطق مکانیکی هندسه نور. تصویر دیگر فقط یک الگوبرداری ساده از واقعیت‌های دیدنی نیست، بلکه به تجربه فضایی پویا تبدیل شده که در آن ترکیب رنگ‌ها و نحوه ارتباط آن‌ها با

که از آتش لعل و عقیق، سرخ‌تراند. این نقاط به‌صورت گروه‌های پنج‌تایی و در هیئت‌هایی سنجیده و منظم تعبیه شده‌اند و چنان واجد زیبایی و جاذبه‌اند که مخاطب در نخستین مواجهه، شدیداً مجذوب آن‌ها می‌شود و از شدت اشتیاق، فریاد و ناله سر می‌دهد و آرزوی پیوند و اتصال با آن‌ها را در دل می‌پرورد» (Kubra, 1989, p. 82). در نظام اندام‌شناسی عرفانی علاءالدوله سمنانی «لطیفه قلبیه -به تعبیری: ابراهیم وجود تو- معادل طلوع نور دل تلقی می‌گردد. این نور که به رنگ سرخ عقیق متجلی می‌شود، در تجربه شهودی سالک نقشی بنیادین دارد؛ به‌گونه‌ای که رؤیت آن موجب ذوق عظیم درونی شده و به استحکام و پایداری سالک در مسیر سلوک عرفانی می‌انجامد» (Semnani, 1990, p. 303). در اندیشه عرفانی-فلسفی سهروردی نیز «رنگ سرخ در رساله عقل سرخ، حاصل وضعیت میانی نور و ظلمت است؛ وی با بهره‌گیری از نماد شفق، سرخی را نه رنگی ذاتی، بلکه نتیجه امتزاج سپیدی نورانی با سیاهی ماده و حجاب می‌داند. از این منظر، عقل سرخ نماد موجودی می‌باشد که ذاتاً نورانی و سپید است، اما به‌سبب سقوط در عالم اسفل و گرفتار شدن در قیود جسمانی، در وضعیتی برزخی قرار گرفته و سرخ می‌نماید» (Suhrawardi, 1999, p. 3). بنابراین، سرخی نزد سهروردی دلالت بر تعلیق وجودی عقل، میان عالم نور محض و عالم ظلمت دارد. این تلقی با اندام‌شناسی عرفانی علاءالدوله سمنانی قابل مقایسه است؛ آن‌جا که لطیفه قلبیه به‌صورت نوری سرخ‌رنگ ظهور می‌کند، در حالی که سهروردی سرخی را نشانه اختلاط نور و ظلمت و از پیامدهای هبوط می‌داند، سمنانی آن را مرحله‌ای ایجابی و تکاملی در سلوک تلقی می‌کند که با طلوع نور دل و استحکام سالک همراه است. به بیان دیگر، سرخی در اندیشه سمنانی نشانه فعلیت یافتن مرتبه وجودی و آغاز پایداری در سلوک است، نه صرفاً علامت اسارت در عالم ماده؛ با این تفاسیر، هر دو متفکر «رنگ سرخ» را به وضعیت «میان‌بودگی» نسبت می‌دهند. از منظر نوربخش نیز «طورسوم، تصفیه قلب به اخلاق حمیده می‌باشد که عالمی بی‌نهایت از نور سرخ و بدایت ملکوت علوی است و تجلی این رنگ، علامت کمال تصفیه قلب است». زین‌العابدین شیروانی نیز در این زمینه، سلوک را هفت مرتبه می‌داند و

گاهی پس می‌روند و با جریان موزون خطوط خود در جهات مختلف گسترش می‌یابند. این فضا جایگزین توده‌های حجمی سه‌بعدی و حرکت یک‌طرفه ناشی از جاذبه شده است (Kepes, 1944, p. 90).

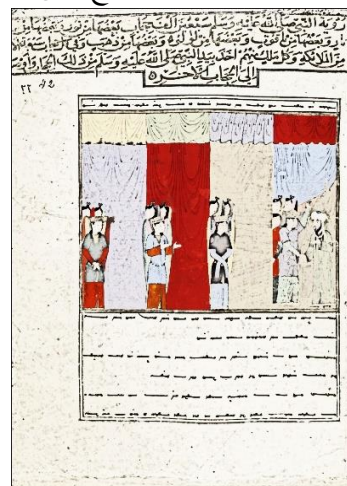
یکدیگر و با فضای اطراف، تصویر را شکل می‌دهد؛ همان‌طور که در معماری، اسکلت فلزی بخش‌های مختلف را در یک فضا به یکدیگر متصل می‌کند، در این فضای پویا نیز عناصر در تعامل با سطوح رنگی، گاهی پیش می‌آیند و



تصویر ۷: معراج‌نامه میرحیدر
(۵۸۴۰ ق.)



تصویر ۶: معراج‌نامه میرحیدر
(۵۸۴۰ ق.)



تصویر ۵: معراج‌نامه میرحیدر
(۵۸۴۰ ق.)

با ظلمت پیوستگی دارد. بر همین اساس، سالکان مبتدی معمولاً رنگ جامه خود را کبود (ازرق) برمی‌گزینند تا با مرحله درونی خود هماهنگ باشد (Razi, 2007, p. 306). علاءالدوله سمنانی نیز می‌گوید: «لطیفه نفسیه [و یا نوح وجود تو] به رنگ کبود ظاهر می‌شود، زیرا نفس در این مرحله بر کدورت ماده فائق آمده و وارد عالم صورت گردیده است». این توصیف نشان‌دهنده مرحله‌ای از سلوک است که سالک پس از غلبه بر ظلمات نفسانی، وارد مرتبه‌ای از تجلی شکل و صورت می‌شود و رنگ کبود نمادی از همین گذار میان ظلمت و نور می‌باشد (Semnani, 1990, p. 303). همچنین نوریخشیه معتقد است: «مرحله دوم سلوک، ترکیه نفس است؛ یعنی پاک‌سازی آن از صفات مذموم، اخلاق شیطانی و غرایز حیوانی. در این مسیر، عارف با عالمی بی‌نهایت مواجه است که با نور کبود تجلی می‌یابد؛ نوری که همان نور ملکوت سفلی می‌باشد و سیر سالک در آن عالم با آغاز سیر در صفت الباطن همراه است. این تجلی نشان‌گر اطمینان و تأیید در فرآیند ترکیه نفس و پیشرفت سالک در مسیر سلوک است». زین العابدین شیروانی نیز می‌گوید: «مرتبه دوم، ترکیه نفس است. از صفات نفسانی و وسوسه‌های شیطانی در این مرتبه آتش، هوا و خاک مشاهده

رنگ کبود (لاجورد)
در نظر سالک رنگ کبود، نشان از قوت و حیات نفس دارد و نفس بر او حاکم و فعال می‌باشد. مجدالدین بغدادی می‌گوید: «رنگ کبود نخستین نوری است که برای نفس ظاهر می‌شود و دلیل ظهور آن، فرو رفتن در فضایی تاریک و سراسر احاطه شده با ظلمت است تا زمانی که نفس در لباس امارگی قرار دارد و در چنین موقعیتی، جز تاریکی چیز دیگری مشاهده نمی‌گردد، اما هنگامی که نفس به جامه سلوک مزین شود، وارد طریقت گردد، تصمیم بر ذکر خداوند کند و به اذکار ویژه ارباب ذکر همچون «لا اله الا الله» متذکر گردد، از اجزای ظلمانی باطن او نوری از ناحیه همان ذکر خلق می‌شود که شعله آن، از سوی قلب به نفس منعکس شده و سراسر آن را روشن می‌سازد. در این حالت، نور کبودی خانه نفس را به خود متوجه می‌کند که از امتزاج نور ذکر و درخشش قلب با تاریکی نفس، پدیدار می‌شود. به تعبیر دیگر، در عالم باطن هرگاه روشنی ذکر و تابش قلب با تاریکی نفس امتزاج یابد، نور کبود تجلی می‌یابد که نشان از آغاز مراحل روشنایی و بیداری باطنی سالک دارد (Baghdadi, 1989, p. 76). به عقیده نجم‌الدین رازی: «سالک در مرتبه نفس لواحه، نوری به رنگ کبود مشاهده می‌کند؛ زیرا نفس در این مرحله هنوز

را نشان دهد و به تصویر فضاهای معنوی، عمق بیشتری ببخشد. این رنگ در کاشی‌کاری ابنیه، آسمان‌ها و رودها-در نقاشی‌های بهشت- نیز دیده می‌شود (تصاویر ۹ و ۱۰). می‌توان گفت که قوس فضایی در نقاشی‌های این نسخه با تنظیم درست رنگ آبی لاجوردی ایجاد شده است؛ زمانی که سطحی با کمک رنگ و شکل به حرکت درآید، ساختار خطی که در موقعیت صحیحی قرار گرفته، آن را به عقب می‌راند. این نوع هنر، به نحو بارزی واجد خصلتی نمونه‌وار و معرف نوعی معادله زیبایی‌شناختی است. در رویکرد به این نسخه و در گرایش به زیبا جلوه دادن خلاء، با نوعی مطلق‌گرایی عرفانی مواجه هستیم. نقاش به کمک قدرت درک و عاطفه‌اش در تجربه بصری خود، شیء مدرک را به کیفیت بصری جدید بدل نموده و اکنون ضرورت درونی با واقعیتی ثانوی و زیرین بر اثر حساسیت و روش دید نقاش، سازگار شده تا بر تجربه‌های پیچیده‌تر رنگی فائق آید ([Pakbaz, 2002, P. 417](#)), ضمن آن‌که تطابق چشم بیننده بر اساس تغییرات نور همواره تغییر می‌یابد و چنین به نظر می‌رسد که رنگ‌ها قابلیت باروری دارند. اکنون فضا-زمان در جهت افزایش نیروی رنگ، روشنایی رنگ و یا در جهت گذار از یک رنگ مکمل به رنگ مکمل دیگری پدیدار می‌شود. چنین گذری از کیفیتی به کیفیت دیگر موجب پیدایش جنبندگی در ترکیب‌بندی رنگ‌ها می‌شود.

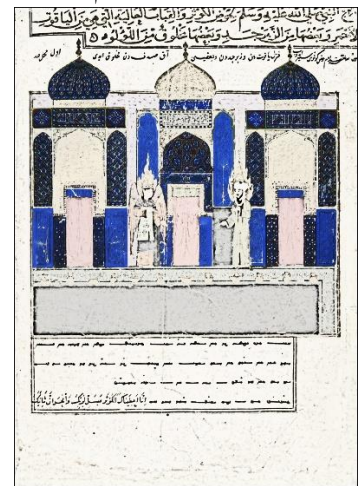
می‌گردد و چون به مقام اطمینان رسد، نور کیبود را ملاحظه می‌نماید». میدی نیز در این خصوص بیان دارد: «در مرتبه اطمینان، نور کیبود متصور شود که نهایت سیر مطمئنه، ملکوت سفلی است ([Mohseni & Hamzenejad, 2021, p. 182](#)). در نسخه مطالعاتی تحقیق حاضر، رنگ کیبود (لاجورد) را در پس‌زمینه اثر مشاهده می‌کنیم که هر چه به سمت بالا می‌رود، بر تیرگی آن افزوده می‌شود که با نقاطی طلائی‌رنگ تئین شده تا بتواند فضا و حالت ملکوتی سفر معراج را بازنمایی کند -به‌ویژه در صحنه‌هایی که پیامبر (ص) از عالم محسوس خارج می‌شود و به طبقات بالای آسمان می‌رسد- که با ایجاد بستری آرام و وسیع، عناصر اصلی را برجسته می‌سازد. در واقع، رنگ کیبود (لاجوردی) نشان‌دهنده عمق و معنویت، آسمان آرامش‌بخش و شب است -سفر پیامبر در شبانگاه اتفاق افتاد- که هنرمند از آن برای بیان بهتر این سفر شبانه، بهره برده است ([Pishvazadeh, 2006, p. 138](#)). آبی لاجوردی در آسمان به ایجاد حس قداست، تعالی و ارتباط میان ساحت‌های مختلف وجودی کمک می‌نماید. این استفاده از رنگ‌های روشن و تیره، معنای حرکت از عالم محسوس به ملکوت را در زبان بصری تقویت می‌کند (تصویر ۸). همچنین رنگ آبی یا کیبود، به‌طور مکرر در پوشش فرشتگان و موجودات نورانی به‌کار رفته تا جدایی میان عالم محسوس و عالم‌های نورانی



تصویر ۱۰: معراج‌نامه میرحیدر
(ق. ۵۸۴۰)



تصویر ۹: معراج‌نامه میرحیدر
(ق. ۵۸۴۰)



تصویر ۸: معراج‌نامه میرحیدر
(ق. ۵۸۴۰)

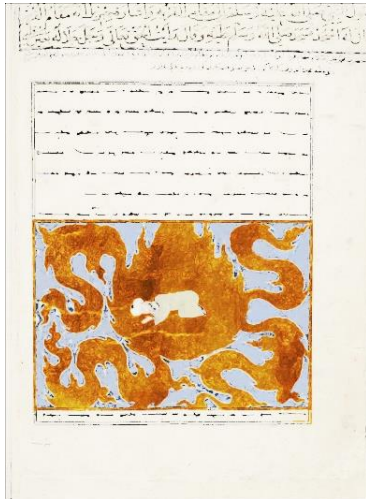
رنگ طلایی

رنگ طلایی بیانگر «آسمان معنا» است. به عقیده نجم‌الدین کبری: «رنگ طلا و نقره، رنگ خلوص و صداقت و طریق آن، طریق کیمیا است». تیتوس بورکهارت^۱ نیز می‌گوید: «در مرتبه انسان روحانی، طلا شعور جسمانی استحاله‌یافته بر روح و یا روح مستقر و تثبیت‌شده در جسم است که به استواری رسیده باشد» (Burckhardt, 1991, p. 23). از نظر کیمیاگران، طلا و نقره دو فلز کاملند که رمز آن‌ها خورشید و ماه است و پنج فلز ناکامل مس (زهره)، آهن (مریخ)، قلع (مشتری)، سرب (زحل) و جیوه (عطارد) موجوداتی زنده‌اند. فلزات پست، تمایل دارند که کامل (طلا و نقره) شوند. آرمان کیمیاگری عرفانی، حصول طلای معنوی - یعنی تزکیه نفس، استحاله روح و تبدل مزاج - است؛ فلزات کنایه از امیال و آرزوها و شهوات نفسانی دارند و تبدیل سرب به طلا اشاره‌ای است بر تبدیل مزاج آدمی. به عقیده علاء‌الدوله سمنانی «رنگ طلایی بیانگر مرحله‌ای است که علم ذاتی و کشفیات معنوی، در سالک رخ می‌نماید. این مرحله فراتر از دانش عقلی و حسی است و به درک مستقیم حقایق وجودی و نورانی تعلق دارد». سهروردی نیز در این زمینه می‌گوید: «رنگ زرد یا طلایی، رنگ جبروت الهی است که قداست، ارزشمندی و کمیابی را القا می‌کند. بر اساس این تفکر عرفانی، رنگ طلایی می‌تواند نماینده مرحله‌ی نهایی معراج و تکامل روحانی سالک باشد؛ جایی که نور الهی تمام ساحت‌های وجود او را روشن می‌کند و سالک به مقام اتصال با حق تعالی می‌رسد». این رنگ در عرفان، تکمیل‌کننده رنگ‌های قبلی (کبود، سرخ و سبز) است و نشان‌دهنده عبور سالک از مراحل ابتدایی و رسیدن به مقام قرب الهی است». می‌توان ادعا نمود که رنگ طلایی مهم‌ترین عنصر نورانی و قدسی در ساختار بصری معراج‌نامه مطالعاتی تحقیق می‌باشد که با دلالت بر حضور الهی، نور وحی و شکوه آسمانی، تصویر را از سطح واقعیت مادی جدا کرده و به قلمرو فراواقعی منتقل می‌کند. از این‌رو، کاربرد آن در هاله‌ها، معماری‌های آسمانی و تزئینات به خلق نقاط کانونی قدرتمندی در ترکیب‌بندی می‌انجامد و قرارگیری

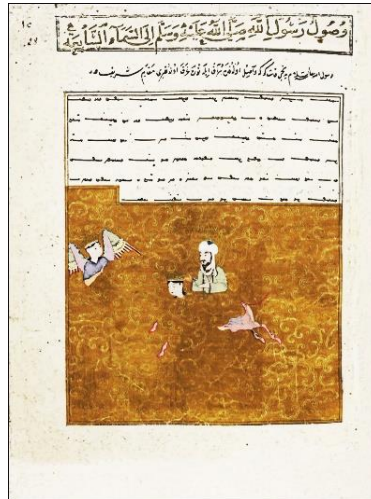
طلایی درخشان در مجاورت لاجورد سیر نیز، باعث می‌شود هر دو رنگ، درخشان‌تر به نظر آیند و عنصر تزئینی پر قدرتی را به‌نحوی شگفت‌انگیز به نمایش گذارند؛ در این نسخه، شعله‌های طلایی با کاربردی نمادین، به‌طور برجسته در هاله‌ها و پرتوهای نورانی اطراف سر پیامبر^(ص)، افراد مقدس و فرشتگان استفاده شده است که بیانگر قداست، نورانیت و مقام روحانی شخصیت‌ها می‌باشد. همچنین ترکیب این رنگ با سایر رنگ‌های زمینه نظیر سفید و کبود، حضور نور و فیض الهی را برجسته می‌سازد. در برخی صحنه‌ها نیز، زمینه‌های طلایی یا خطوط تزئینی طلایی در اطراف قاب‌ها و پرده‌ها برای برجسته‌سازی و تأکید بر اهمیت روایات و وقایع ملاحظه می‌گردد. این کاربرد علاوه بر نقش نمادین، زیبایی بصری و جلوه‌ای باشکوه را به نسخه بخشیده است. از منظر سیدحیدر آملی «برای تحقق این هدف باید معرفت مقید را رها ساخت و با نیت صراط مستقیم، در مسیر «الی‌الله» گام برداشت. در این چارچوب، تعداد محدود ابرهای طلایی، نماد مراحل ابتدایی سلوک است و رنگ طلایی آن‌ها در تقابل با ابرهای سفید عالم محسوس، بیانگر قداست و اهمیت تعلقات معرفتی در این مسیر به‌شمار می‌رود. از طریق این انتخاب‌های نمادین، نقاش موفق شده تا حضور پیامبر^(ص) را در مقام «افق مبین» نخستین مرحله معراج بازتاب دهد؛ به‌گونه‌ای که از نقاشی آسمان اول به بعد، ابرهای طلایی جایگزین ابرهای سفید می‌شوند و از آن به بعد، پهنه آسمان برای حضور امری مقدس مهیا می‌شود (Abdullahi Fard & et al, 2022, p. 91) (تصویر ۱۰). رنگ طلایی که در نقاشی مقام‌های افق اعلی، قاب قوسین در سدره‌المنتهی و عرش الهی نشان داده شده، بر تمام تابلو غلبه دارد؛ به‌گونه‌ای که جمع صورت و معنا حاصل می‌شود (تصاویر ۱۲ و ۱۳). در اینجا فضای شکل‌گرفته از رنگ‌های طلایی به صحنه رویاها و خاطره‌ها بدل می‌شود؛ سطوح شفاف معادل‌های شفافیت رویا می‌شوند و طبقه‌بندی سطوح شفاف، لایه‌های ذهن را باز می‌تابند؛ اگر کل فضا را بازتاب آنی نور در نظر گیریم، تنها با سطوح پراکنده رنگ‌های درخشان مواجه نیستیم؛ لیکن اگر آن‌ها را به منزله آرایش

در حوزه ادراک بصری و فعال دانستن شخص ناظر در امر دیدن هستند. این سطوح چشم را به نظاره رنگ‌ها و نقوش انتزاعی با ترکیبی موزون وا می‌دارد که می‌تواند خیال را تحریک کند، عواطف را برانگیزد و حال خوشایندی بیافریند (Necipoglu, 2019, p. 277).

انتزاعی بدانیم، پیوند درونی میان آن‌ها نیز آشکار می‌شود (Pakbaz, 2002, P. 328). نقوشی بی‌نهایت گسترش‌پذیر، بدون جهت، مرکب از خط و رنگ، فاقد کانونی واحد [یا سلسله‌مراتبی که به یک نقطه اوج نقش منتهی شود] مستلزم دخالت دادن سوبرکتیویته^۱، ذهنیت



تصویر ۱۳: معراج‌نامه میرحیدر (ق. ۸۴۰ ه. ق)



تصویر ۱۲: معراج‌نامه میرحیدر (ق. ۸۴۰ ه. ق)



تصویر ۱۱: معراج‌نامه میرحیدر (ق. ۸۴۰ ه. ق)

باشد، ظلمت نیز افزون‌تر می‌باشد (Kashani, 1997, p. 96).

رنگ سفید بنا به روایت ابن‌عربی^۲ «رنگی برگزیده در میان رنگ‌ها است که تمام اشیاء رنگارنگ در آن حل می‌شوند و استحاله می‌یابند؛ به پرده و حجابی رنگی، در دیده ظاهر می‌شود؛ از سیاهی، سرخی و زردی و غیر از این‌ها پوشیده است؛ رنگی است قائم به محل». نجم‌الدین رازی نیز در این خصوص می‌گوید: «چون ظلمات نفس نماند، نوری سپید پدید آید (اسلام)» (Razi, 2007, p. 306). همچنین پیامبر (ص) می‌فرماید: «ان الله تعالی خلق الجنة بیضاء و احب شیء الی الله البیاض: خداوند بهشت را سپید آفرید» (Payandeh, 1985, p. 698). علاءالدوله سمنانی نیز معتقد است: «لطیفه سریه [یا موسویه وجود انسان نورانی] رنگی سفید دارد که در متن خود، پرتوهای سبز از آن ساطع می‌شود. این مرحله نمایان‌گر مرتبه‌ای از تکامل باطنی است که سالک پس از عبور از ترکیه نفس و مشاهده نور کیود به

رنگ سفید

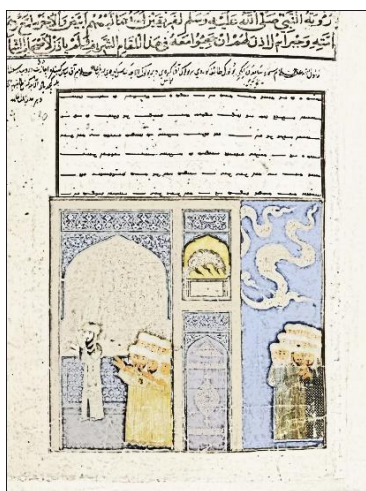
در دیدگاه عرفا، منشاء تمام طیف‌های نوری، نور سفید-در حقیقت همان «نورالانوار»- است که طیف‌های مختلف رنگینی از آن صادر می‌شوند. به عبارتی «رنگی که به بساط و صفا نزدیکتر است و اولی باشد، رنگ سپید است که قابل تمام رنگ‌ها می‌باشد و صورت و فطرتی اصل دارد» (Bakharzi, 1966, p. 35)؛ چنان‌که در قرآن کریم آمده است: «الدُّرَّةُ البیضاء هی العقل الاول» و به گفته حضرت نیز که می‌فرماید: «اول ما خلق الله دره البیضاء و اول ما خلق الله العقل» و این یعنی: «اهل تحقیق می‌دانند که عقول و ارواح نفوس در آن عالم (عالم مثال) رنگ و رنگینی ندارند، اما آن را «دره البیضاء» می‌نامند؛ زیرا هر چیزی که روشن است، به سفیدی نسبت داده می‌شود و آنچه تاریک است، به سیاهی؛ در اشیاء صوری و معنوی، هرچه حجاب کمتر باشد، نور بیشتر است و هرچه حجاب و جهل بیشتر

1- Subjectivity

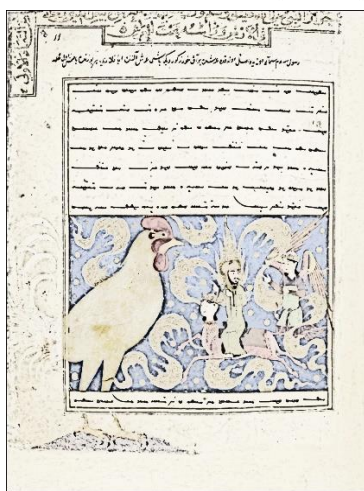
۲ - ابن عربی با نام کامل «ابوعبدالله محمد بن علی بن محمد ابن عربی الحاتمی الطائی الأندلسی المرسی الدمشقی» دانشور، عارف و فیلسوف اندلسی در قرن ۶ ه. ق. می‌زیست، وی شخصیتی بسیار تأثیرگذار در فلسفه اسلامی است.

نوسان است؛ هیچ‌یک از رنگ‌ها شفاف و نهایی نیست و از میان لفافه‌های خفیفی در برابر چشمان ما تغییر مایه می‌دهند و یا در اطراف لبه‌های نامشخص خود، فروکش می‌کنند. پذیرش چنین روش علمی، مستلزم آن است که تصویر تحت نظارت هنرمند درآید، نه فقط رنگ‌ها و سایه‌ها، بلکه می‌بایست ساختار رنگی اثر نیز به طریقی منظم سامان یابد و نقاشی، بافتی فشرده از لکه‌های رنگ گردد که در آن جنبه‌های برگرفته از کثرت به وحدت رسند ([Lynton, 2004, 284](#)). ترکیب سطوح رنگی به‌گونه‌ای موزون، سازمان یافته و هر سطح حامل رنگی درخشان و خاص است؛ درجه‌بندی رنگی مرکب آن‌ها نورهای رنگینی را می‌آفریند و تأثیر هم‌زمانی رنگ‌ها و تغییر فاصله والره‌های رنگی، نوعی ارتعاش فضایی را در سطح نقاشی ایجاد می‌کند، اما گسترش این عناصر به بعد سوم، از این پس، فقط به تغییر تدریجی اندازه‌گیری ابعاد پرسپکتیو رنگی بستگی ندارد، بلکه به اختلاف وزنی وابسته است که از تغییر تدریجی سایه‌روشن‌ها پدید آمده که در نهایت، فاصله فام‌های رنگی را تعیین می‌کند. بعد چهارم (فضا-زمان) نیز به همین صورت در اثر حرکت و پیشروی سفید به سوی سیاه و بالعکس ایجاد می‌شود که جهت این حرکت را زیاد شدن نیروی رنگ‌مایه‌ها مشخص می‌کند (مثلاً حرکتی که از سفید خنثی به سمت سیاه جریان دارد)؛ بنابراین، هماهنگی خاصی میان رنگ و فرم را شاهد هستیم که جسارت در آن بیشتر از دوره‌های قبل می‌باشد ([Kepes, 1944, p. 90](#)).

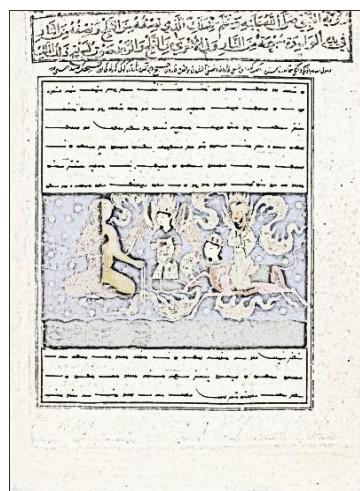
آن دست می‌یابد. در مرحله‌ای بالاتر، نور سبز پرتو افکنده و پرده آن سفید باقی می‌ماند؛ این تجلی بیان‌گر ظهور علم ذاتی و معرفت الهی در وجود سالک است که رنگ سفید در این مقام نماد پاکی و کامل شدن نفس و پرتوهای سبز نمایان‌گر جریان حیات‌بخش و نورانی معرفت و فیض‌های الهی می‌باشند ([Semnani, 1990, p. 303](#)). رنگ سفید - به‌عنوان نمادی از پاکی، نور و حقیقت- را می‌توان در دستار پیامبر^(ص)، لباس مؤمنان و دیگر شخصیت‌های مقدس مشاهده نمود که نشان از پاکی، نورانیت و مقام رفیع آن‌ها دارد. این پیکره‌ها اغلب با زمینه‌ای روشن یا نوری سفید احاطه شده‌اند که این رنگ و نور در ترکیب با رنگ‌های طلایی و دیگر پرتوهای رنگی، مفهوم حضور الهی و صفای روحانی را القاء می‌نماید (تصویر ۱۴). سفید از نظر گرافیکی نیز، نقش تنظیم‌کنندگی دارد که با ایجاد فضای تنفس بصری میان رنگ‌های شدید، به برقراری تعادل می‌انجامد و ساختار تصویر را خواناتر می‌سازد. در برخی تصاویر این نسخه نیز «خروس سفید و براق» به‌صورت نمادین به‌کار رفته است؛ چنان‌که پیامبر^(ص) در بهشت، موجودی سفیدرنگ را دیده است که سر آن تا عرش کشیده می‌شود. علاوه بر این، رنگ سفید غالباً در زمینه‌های آسمانی و اشیاء نورانی به‌عنوان پس‌زمینه نور الهی و تمایز عالم قدس از عالم محسوس مورد استفاده قرار گرفته است - به‌ویژه در افق رفیع تابلوها- که تجلیات ملکوتی و مراحل بالای معراج را نشان می‌دهند (تصاویر ۱۵ و ۱۶). رنگ‌مایه‌های سفید در این نسخه از تهرنگ‌های بسیار ظریف تا رنگ‌های شدید و غلیظ در



تصویر ۱۶: معراج‌نامه میرحیدر
(ق. ۵۸۴۰ ه. ق)



تصویر ۱۵: معراج‌نامه میرحیدر
(ق. ۵۸۴۰ ه. ق)



تصویر ۱۴: معراج‌نامه میرحیدر
(ق. ۵۸۴۰ ه. ق)

دلالت دارند؛ میانه آسمان‌های اول تا ششم به رنگ لاجوردی و نمادی از توسعه آگاهی کیهانی است و سبز که نماد حیات معنوی می‌باشد. رنگ‌های گرم، مانند قرمز به حرکت، رنج و تجربه زمینی اشاره می‌کنند؛ آغاز زمین، قرمز عشق، قهوه‌ای خاکی، نماد دنیا و طلایی نشانگر نور الهی و حقیقت متعالی است و در نهایت سدره‌المنتهی و عرش، طلایی محض و فنا فی‌الله است، جایی که رنگ‌ها پایان می‌پذیرند و نور بی‌رنگ ذات آغاز می‌شود. به بیانی دیگر، نسخه معراج‌نامه میرحیدر، رساله‌ای عملی در باب نورشناسی عرفانی است که با زبان رنگ‌ها نگاشته شده و سیطره رنگ بر خط در این نسخه پیروزی مشاهده بر حجاب است. تحلیل رنگی این نسخه نشان می‌دهد که نقاش عصر تیموری صرفاً به دنبال زیبایی بصری نبوده، بلکه مراتب سلوک را با مجموعه‌ای از رنگ‌ها رمزگذاری کرده است.

بنا بر تفاسیر فوق، می‌توان این‌گونه بیان نمود که در نسخه مطالعاتی حاضر، رنگ‌ها نقش مؤثری در ساختار بصری، معناپردازی و تجربه معنوی اثر ایفا می‌نمایند. این اثر نشان می‌دهد که رنگ‌ها صرفاً ابزار تزئینی نیستند، بلکه حامل مفاهیم نمادین، هدایت‌کننده روایت و ابزار انتقال تجربه عرفانی به مخاطب هستند؛ در واقع، رنگ‌ها نه تنها زیبایی‌شناسی نقاشی را سامان می‌دهند، بلکه پلی را میان روایت، معنا و تجربه عرفانی ایجاد می‌کنند. مخاطب با مشاهده این رنگ‌ها، حتی بدون متن، جریان صعود از جهان مادی به قلمرو قدسی را درک می‌کند و در تجربه بصری اثر، با پیام معنوی و عرفانی آن همراه می‌شود. بنابراین، رنگ‌ها به نظامی نمادین تعلق دارند، در نسبت با مفاهیم قدسی معنا می‌یابند و در سازمان‌دهی روایت تصویری نقش دارند. رنگ‌های سرد، مانند آبی و سبز به قلمرو معنوی و آسمانی

جدول ۱: بررسی مراتب نمادین رنگ‌ها در عرفان اسلامی

رنگ‌ها	مورد مقایسه		
	مرحله سلوک/ حالت باطنی سالک	تجلی نور قلب و ذکر	نقش نمادین رنگ در معراج‌نامه میرحیدر
سبز	روشنی و رشد باطنی / انس با ذکر	نور قلب مستقر و درخشان، انس با حق	خطوط و نقوش اطراف، توازن میان رنگ‌ها، آرامش‌بخش و تقویت ریتم
قرمز	نیرو و شدت روحانی / تجلی عزم و اراده	نور قلب و ذکر با نور عناصر بیرونی امتزاج می‌یابد	تأکید بر کانون‌ها و عناصر مرکزی، ایجاد جلوه پرنرژی
کبود (لاجوردی)	شروع بیداری باطنی / آمارگی (نفس اماره) به سلوک	نور ذکر و تابش قلب با تاریکی نفس امتزاج می‌یابد	تمرکز در فضاهای مرکزی و خطوط متقاطع، ایجاد حس وحدت و آغاز حرکت
طلایی	کمال باطنی و شهود / وصال	تابش نور قلب به کمال و اتحاد با نور مطلق	برجسته‌سازی خطوط اصلی و عناصر کلیدی، ایجاد جلوه نورانی و اشرافی
سفید	خلوص و اتحاد با حق / تحقق انس	خلوص و اتحاد با حق / تحقق انس	خطوط و حاشیه‌ها، ایجاد تعادل و آرامش در کل ترکیب‌بندی

جدول ۲: تحلیل گرافیکی «زبان تصویری رنگ‌ها» در نسخه معراج‌نامه میرحیدر

مورد مقایسه						رنگ‌ها
اثر ادراکی بر مخاطب	کارکرد ترکیب‌بندی	نقش در هدایت نگاه	نوع تضاد و هارمونی	جایگاه در ساختار بصری	وسعت سطوح	
القای معنویت، حیات و امید	ایجاد پیوند میان زمین و آسمان در تصویر	پیوند میان کانون‌ها و زمینه‌ها	هارمونی با آبی، تضاد با قرمز	عناصر میانی تصویر و پوشش شخصیت‌های مقدس	٪۱۸	سبز
تحریک بصری، افزایش توجه و درگیری عاطفی	ایجاد تضاد و هدایت نگاه مخاطب	هدایت سریع نگاه به بخش‌های مهم روایت	تضاد شدید با سبز و آبی	نقاط تأکیدی و جزئیات روایی	٪۱۳	قرمز
ایجاد حس آرامش، عمق و تعالی	ایجاد زمینه آرام برای برجسته‌سازی عناصر اصلی	آرام‌سازی نگاه و آماده‌سازی برای تمرکز بر عناصر اصلی	هارمونی با سبز، تضاد ملایم با طلایی	پس‌زمینه غالب و سطوح وسیع تصویری	٪۲۷	کبود لاجورد
القای قداست، شکوه و فاصله از جهان مادی	ایجاد نقطه کانونی و سلسله‌مراتب بصری	تثبیت نقطه‌تمرکز و سلسله‌مراتب بصری	تضاد شدید با آبی و سبز، هارمونی با سفید	کانون‌های مرکزی تصویر، هاله‌ها و معماری قدسی	٪۲۲	طلایی
ایجاد حس خلوص، سکون و وضوح معنوی	ایجاد تعادل در ترکیب و ایجاد فاصله میان سطوح رنگی	ایجاد مکث بصری و تفکیک عناصر	هارمونی با طلایی، خنثی‌کننده تضادها	سطوح نورانی، ابرها و مرزبندی عناصر	٪۱۰	سفید

نتیجه‌گیری

ادراک بازنمایی می‌کند. در این نسخه، پنج رنگ اصلی سبز، قرمز، آبی، طلایی و سفید، ستون‌های زبان بصری اثر را شکل می‌دهند، انتقال مفاهیم عرفانی را ممکن می‌سازند و در نهایت یک نظام معنایی-بصری منسجم را خلق می‌کنند؛ به‌گونه‌ای که سبز و آبی «قلمروی معنوی و آسمانی»، قرمز «حوزه تنش و حرکت»، طلایی «نماد نور الهی» و سفید «عامل تعادل و خلوص بصری» را نمایندگی می‌کند. از منظر طراحی، این آرایش رنگی، نه تنها زیبایی‌شناسی نقاشی را سامان می‌دهد، بلکه مسیر روایی معراج را نیز هدایت می‌کند؛ به‌نحوی که مخاطب حتی بدون تکیه بر متن، حرکت از جهان مادی به فضای قدسی را توسط هارمونی و تضاد رنگ‌ها ادراک می‌کند.

این اثر نشان می‌دهد که رنگ‌ها صرفاً ابزار تزئینی نیستند، بلکه حامل مفاهیم نمادین، هدایت‌کننده روایت و ابزار تجربه عرفانی مخاطب هستند. نتایج تطبیق و بررسی‌ها نشان می‌دهد: ۱- نسخه معراج‌نامه میرحیدر نمونه‌ای کامل از یک

کثرت معانی که در حوزه نقاشی ایرانی به آثار نسبت داده می‌شود، نشان‌دهنده فهم نقاشی ایرانی به مثابه برساختی اجتماعی است. معانی تولیدشده در ارتباط با نور و رنگ، بر واقعیتی درونی تکیه دارند و رمزشناسی متون مرتبط با عرفان اسلامی نیز بر انتساب معنا به هنر نقاشی ایرانی تأثیرگذار است؛ به عبارتی، نقاشان ایرانی با رمزشناسی رنگ‌ها و تأویل آن‌ها، به طراحی و ایده‌پردازی در زمینه خلق الگوهای نمادین رنگی دست یافتند.

مبانی نظری رنگ در معراج‌نامه میرحیدر بر سه محور استوار می‌باشد: ۱- نمادشناسی رنگ در سنت عرفان اسلامی، ۲- کارکرد گرافیکی رنگ در ترکیب‌بندی نقاشی و ۳- نقش رنگ در انتقال تجربه عرفانی و ساختار روایت؛ در نتیجه، رنگ در این معراج‌نامه، نه فقط یک مؤلفه تزئینی، بلکه زبان اصلی تصویر است، زبانی که مفاهیم عرفانی، سلسله‌مراتب قدسی و مسیر روایی معراج را به شیوه‌ای بصری و قابل

Canby, S. (2003). *Persian Painting*. (M. Hosseini, Trans.). Tehran: University of Art Press.

Corbin, Henry. (2010). *Temple and Contemplation*. (E. Rahmati, Trans.). Tehran: Sophia Publications.

Kashani, A. (1997). *Şufîeh Expressions*. (M. Lari, Trans.). Tehran: Art Bureau.

Kepes, G. (1944). *Language of Vision*. Chicago: Paul Theobald.

Kubra, N. (1989). *Fawaih al-Jamal wa Fawatih al-Jalal*. (A. A. Isfahani, Trans.). Tehran: Marvi publications.

Lynton, N. (2004). *The Story of Modern Art*. (A. Ramin, Trans.). Tehran: Ney Publications.

Madadpour, M. (1995). *Manifestations of Spiritual Wisdom in Islamic Art*. Tehran: Amir Kabir Publications.

Mohammadi, K. (2001). *Najmuddin Kobra*. Tehran: Tarh-e No publications.

Mohseni, M., & Hamzenejad, M. (2021). Fundamentals of Color Symbolization in Shia and Sunni Theosophy and the Application Patterns in Shia and Sunni Monastery-mausoleums in Iran (Focusing on Monastery-mausoleums of the 8th and 9th Centuries AH in Iran). *Negareh Journal*, (173). [In Persian with English Abstract] Doi: [10.22070/negareh.2020.5426.2490](https://doi.org/10.22070/negareh.2020.5426.2490)

Moradinasab, H., Bemanian, M. R., & Etesam, I. (2017). Recognition of Mystical Thoughts Effects on Blue Color in Tile Lining of Iran's Mosques. *Journal of Islamic Architectural Research*, 5(1), 32-47. [In Persian with English Abstract] URL: <http://jria.iust.ac.ir/article-1-693-fa.html>

Necipoglu, G. (2019). *The Geometry and Ornament in Islamic Architecture*. (M. Qayyoomi Bidhendi, Trans.). (3rd ed.). Tehran: Rowzaneh Publications.

Pakbaz, R. (2002). *In Search of a New Language: An Analysis of the Evolution of*

اثر مذهبی و معنوی است که در عین حال به تمام سنت نقاشی ایرانی وفادار و وابسته است؛ ۲- رنگ در معراج‌نامه میرحیدر به صورت نمادین به کار رفته و با مفاهیم قدسی، کیهان‌شناختی و عرفانی مرتبط می‌باشد؛ ۳- نقاش از نور و رنگ به صورت هدفمند و در جهت روایت مضمون در اثر بهره برده است. معراج‌نامه میرحیدر نمونه‌ای برجسته از آثار مذهبی و معنوی می‌باشد که در عین وفاداری کامل به سنت نقاشی ایرانی خلق شده است. در این اثر منحصربه‌فرد، هنرمند با استفاده از تمام عناصر زمینی و خاکی، تصویری فرازمینی و روحانی را آفریده و تلاش نموده برای درک انسان، مفهوم قدس را تا حد امکان به تصویر کشد.

References

Abdullahi Fard, A., Khazaei, M., & Rezapour Moghadam, R. (2022). Golden Clouds in Mir Heidar's Miraj Nameh Paintings as an Embodiment of Mystical Path in Seyed Heidar Amoli's View. *Journal of religious Thought*, 82(22), p.p. 81-102. [In Persian with English Abstract] Doi: [10.22099/jrt.2022.42256.2584](https://doi.org/10.22099/jrt.2022.42256.2584)

Aref Pour, E., & Kheirollahi Aznavleh, M. (2024). Comparative Analysis of the Symbolic Use of Color in Depictions of the Night Journey of the Prophet Muhammad (PBUH) Towards the Al-Aqsa Mosque. *Iranian Journal for the History of Islamic Civilization*, 56(2), 7 -28. [In Persian with English Abstract] <https://civilica.com/doc/1923448>

Baghdadi, M. (1989). *Tuhfat al-Bararah fi Masā'il al-'Asharah*. (M. B. Saedi Khorasani, Trans.). Tehran: Marvi.

Bakharzi, Y. (1966). *Owrād ol-Ahbāb va Fosūs ol-Ādāb*. (H. Afshar, Ed.). Tehran: University of Tehran.

Bolkhari Ghehi, H. (2005). *Mystical Foundations of Islamic Art and Architecture*. Tehran: Suresh Mehr.

Bolkhari Qahi, H. (2006). *The manifestation of light and color in Iranian-Islamic arts*. Tehran: Soureh Mehr Publications.

Burckhardt, T. (1991). *Symbolism*. (J. Sattari, Trans.). Tehran: Soroush.

Painting in the Modern Era. (3rd ed.). Tehran: Negah publications.

Payandeh, A. (1985). *Nahj al-Faṣāḥah*. Tehran: Javidan Publications.

Pishvazadeh, S. (2006). The Aesthetics of Color in Miraj-Nameh. *Selected Papers of the Conference on the Manifestation of Beauty*, Tabriz

Razi, N. A. (2007). *The Path of God's Bondsmen from Origin to Return*. Tehran: Scientific and Cultural Publications.

Séguy, M. R. (2006). *Mi'rajnameh: The Miraculous Journey of the Prophet*. (M. Shayestehfar, Trans.). Tehran: Institute for Islamic Art Studies Publications.

Semnani, A. (1990). *Persian Writings of 'Ala' al-Dawla Semnani*. Tehran: Scientific and Cultural Publications.

Suhrawardi, S. (1999). *Aql-e Sorkh*. Tehran: Mola Publications.

Tehrani, R. (2010). A Comparative Study of Structural Elements in Ahmad Musa's Mirajnameh and Mir Haidar's Mirajnameh. *Negareh Journal*, (14), 23-38. [In Persian] <https://www.noormags.ir/view/en/magazine/number/93755>

Tubihay-e Najafabadi, E., & Fanaei, Z. (2017). Analysis of the use of color in the illustrations of Mir Haidar's Mi'raj Nameh based on the position of color in the Holy Quran and Hadiths. *Islamic Art Studies Quarterly*, 13 (28), 98-119. [In Persian] <https://search.isc.ac/dl/search/defaultta.aspx?DTC=8&DC=1091017>

Vakili N. (2022). Reading the Ascension (Meraj Nameh) writing of the Holy Prophet (pbuh) (Ilkhani and Timurid period) from the perspective of ancient Iranian mythology. *Journal of Comparative Art Studies*, 11(22), 49-64. [In Persian with English Abstract] doi:[10.61186/mth.11.22.49](https://doi.org/10.61186/mth.11.22.49)

URL:

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8427195m/f1.planchecontact>

Contents

Narrative Actions of Power Consolidation in the Jiroft Conical Vase	1
Gita Mesbah	
Juxtaposition of Contrasting Motifs in the Decorative Frames of the Dome of Allahverdi Khan: An Analysis Based on Derrida's Deconstruction of Binary Oppositions	21
Mehran Golestan , Davood Ranjbaran, Elaheh Alizadeh	
Investigation and Study of the Mythological Role of the Tree of Life in Qashqai Rugs	37
Ahad Ravanjoo, Raziye Ghaedi Bardehi	
Re-reading the Miniature of Passing Siavash's Through the Fire Based on an Intertextual Approach and Its Implications in Art Education	53
Javad Nekoum, Bahman Namvar Motlagh	
A Thematic and Semantic Analysis of the Gazelle Motif in the Wall Paintings of Religious Buildings of the Qajar Era (Based on Panofsky's Iconographic Approach)	81
Atieh Youzbashi, Elaheh Panjehbashi	
An Examination of the Hierarchies of Light and Color in the Views of Muslim Mystics and Iranian Painting (Case Study: The Miraj Nameh Manuscript of Mir Heydar, 840 AH)	99
Reza pourzarrin	



Journal of Greater Khorasan Handicrafts
Vol. (3), No. (10), Summer 2025

The Journal of Greater Khorasan Handicrafts has license number 87537 from the Ministry of Culture and Islamic Guidance, and according to the regulations of scientific publications approved on 29/04/2019 by the Ministry of Science, Research and Technology, it has been granted a valid scientific research license with a rank of "C" in the assessment of the year 2024.

Concessionaire: Imam Reza International University^(AS)

Managing Editor: Dr. Alireza Sheikhi, Associate Professor, Handicrafts Department, Faculty of Applied Arts, Iran University of Art, Tehran, Iran.

Editor-in-Chief: Dr. Ahmad Salehi kakki; Faculty of Conservation and Restoration, Isfahan University of Arts, Isfahan, Iran.

Senior Advisor to the Managing Director for International Affairs: Dr. Ebrahim Davoudi Sharifabad

Editorial Board

- Dr. Mohammad Taghi Ashuri; Professor, Art Research Department, Faculty of Applied Arts, Iran University of Art, Tehran, Iran.
- Dr. Zhaleh Amouzgar Yeganeh; Professor, Department of Urban Planning and Architecture, Faculty of Islamic Art and Architecture, Imam Reza International University (AS), Mashhad, Iran.
- Dr. Roghieh Behzadi; Professor, Department of Urban Planning and Architecture, Faculty of Islamic Art and Architecture, Imam Reza International University (AS), Mashhad, Iran.
- Dr. Hassanali Pourmand; Associate Professor, Department of Urban Planning and Architecture, Faculty of Islamic Art and Architecture, Imam Reza International University, Mashhad, Iran.
- Dr. Samad Samanian; Professor, Department of Handicrafts, Faculty of Applied Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
- Dr. Alireza Sheikhi; Associate Professor, Handicrafts Department, Faculty of Applied Arts, Iran University of Art, Tehran, Iran.
- Dr. Ahad Nejad Ebrahimi; Professor, Department of Urban Planning and Architecture, Faculty of Islamic Art and Architecture, University of Tabriz, Tabriz, Iran.
- Dr. Ali Vandsheari; Associate Professor, Carpet Department, Faculty of Carpets, University of Tabriz, Tabriz, Iran.

International Editorial Board Members

- Dr. Bernard Okin; Professor, Department of Arab and Islamic Civilizations, Faculty of Historical Studies, American University in Cairo, Cairo, Egypt.
- Dr. Christoph U. Werner; Professor, Chair of Iranian Studies, Faculty of Humanities and Cultural Studies, University of Bamberg, Bamberg, Germany.

Journal Staff

- **Executive Secretary:** Ghadir Sayami
- **Journal Officer:** Malihe Salahi
- **Layout Designer:** Zahra Shojaei
- **Persian Language Editor:** Mostafa La'1 Shateri
- **English Language Editor:** Khadije Andishe
- **Cover Designer:** Amir Farid
- **Executive Affairs & Print Supervisor:** Center for Academic Books and Journals Publishing
- **Publisher:** Imam Reza International University^(AS)

Address: Imam Reza International University, Between Montazeri 5 and 7, Shahid Montazeri Blvd., Palestine Square, Mashhad, Islamic Republic of Iran

P.O. Box: 553-91735

Tel: +98 (51) 38041-2205

Website: <https://hgj.imamreza.ac.ir>

Email: Kaj@imamreza.ac.ir

This journal is indexed in the following databases:

ISC, Google Scholar, Internet Archive, Magiran, Noormags, Civilica

The journal is published four times a year and is available online at: <https://hgj.imamreza.ac.ir>

