تحلیل عناصر بصری تبرزین محفوظ در موزه ملی کراکو لهستان از منظر مفاهیم عرفانی متصوفه

مرجانه نادری گرزالدینی[۱]، ناهید جعفری دهکردی[۲]

نوع مقاله: پژوهشی
دریافت: ۱۴-۰۳-۱۴۰۴ □ پذیرش: ۱۰-۰۴-۱۴۰۴ □ صفحهٔ ۱۶۱-۱۷۲
Doi: 10.22034/rph.2025.2062696.1151

چکیده

تبرزین، سلاحی ترکیبی از تبر و نیزه، از دوران باستان در ایران برای نبردهای سواره و شکستن زره دشمن به‌کار می‌رفت. این سلاح بعدها در آیین‌های عرفانی و میان دراویش نیز به نمادی از قدرت و شهامت بدل شد. تبرزین فولادی دوره قاجار که در موزه ملی کراکو در لهستان نگه‌داری می‌شود، نمونه‌ای برجسته از تبلور مفاهیم عرفانی، اسطوره‌ای و شیعی در قالب یک شیء هنری است. پرسش اصلی پژوهش آن است که تبرزین مزبور چگونه مفاهیم عرفانی متصوفه را در قالب صور نمادین بازنمایی کرده است؟ هدف این پژوهش، شناسایی مفاهیم عرفانی متصوفه در عناصر بصری تبرزین مورد نظر است. روش پژوهش نیز به شیوه توصیفی ـ تحلیلی، با تکیه بر منابع مکتوب عرفانی و با رویکردی نمادشناختی انجام شده است. نمونه مورد مطالعه تبرزینی است که با نقوشی چون اژدها، دیو، نیلوفر، خورشید، شمایل حضرت علی(ع) و حسنین(ع) و کتیبه نستعلیق تزیین شده و در ساختار خود جلوه‌ای از ستیز با نفس اماره، جهاد اکبر و سیر و سلوک عرفانی را در پیوند با مفاهیم هنر اسلامی، حماسه‌ای و اسطوره‌ای به نمایش می‌گذارد. یافته‌ها نشان می‌دهند که این اثر به واسطه نمادپردازی چندلایه‌اش، بازتابی از اتحاد بین صورت و معنا در هنر شیعی بوده و هنرمند با بهره‌گیری از عناصر مقدس، تجربه سلوک عرفانی و وصال حق را به زبان تصویر ترجمه کرده است.

کلیدواژه‌ها: هنر شیعی، فرهنگ بصری قاجار، موزه ملی کراکو، تبرزین درویشی

۱. مربی، عضو هیئت علمی گروه هنر، دانشگاه ملی مهارت، تهران، ایران.
Email: ma-naderi@nus.ac.ir

۲. استادیار عضو هیئت علمی گروه صنایع دستی، دانشکده هنر و علوم انسانی، دانشگاه شهرکرد، شهرکرد، ایران (نویسندهٔ مسئول).
Email: Nahid.Jafari@sku.ac.ir

استناد: نادری گرزالدینی، مرجانه؛ جعفری دهکردی، ناهید (۱۴۰۴)، تحلیل عناصر بصری تبرزین محفوظ در موزه ملی کراکو لهستان از منظر مفاهیم عرفانی متصوفه، *رهپویه حکمت هنر*، ۴ (۲)، ۱۶۱-۱۷۲.
doi: 10.22034/rph.2025.2062696.1151
https://rph.soore.ac.ir/article_725670.html

مقدمه

در گستره هنر اسلامی و به‌ویژه در فرهنگ بصری ایران، بسیاری از اشیاء به ظاهر ساده و کاربردی، با گذر زمان جایگاهی فراتر از نقش مادی خود یافته‌اند و به حاملان معانی عمیق عرفانی و مذهبی بدل شده‌اند. یکی از این اشیاء، تبرزین است؛ ابزاری که از کارکرد جنگی و رزمی خود فاصله گرفته و در بستری از باورهای دینی، تصوف و آیین‌های رمزی، به شیئی آکنده از معنا و نشانه تبدیل شده است. در میان نمونه‌های باقی‌مانده از تبرزین‌های تاریخی، اثری منحصربه‌فرد مربوط به دوره قاجار که در موزه ملی کراکو لهستان نگه‌داری می‌شود، توجه بسیاری از پژوهشگران را به خود جلب کرده است. این تبرزین نه‌تنها به دلیل ساختار فنی و تزیینات هنرمندانه‌اش اهمیت دارد، بلکه به‌واسطه آرایه‌های بصری پیچیده و نمادینی که در آن به کار رفته، زمینه‌ای مناسب برای بررسی‌هایی فراهم می‌کند که می‌کوشند ارتباطی روشن و معنادار میان عناصر هنری و باورهای دینی برقرار سازند.

اثر یادشده در عین آنکه نمود ظاهری یک سلاح است، با بهره‌گیری از زبان تصویر و رمز، دلالت‌هایی فراتر از کارکرد مادی خویش یافته و به رسانه‌ای برای بازنمایی مفاهیم سلوک معنوی و نظام هستی‌شناختی شیعی، بدل شده است. در چنین شرایطی، مطالعه و تحلیل این اثر نه‌تنها از منظر تاریخی یا زیبایی‌شناختی اهمیت دارد، بلکه ضرورتی پژوهشی می‌یابد؛ زیرا بررسی این‌گونه آثار می‌تواند به فهم عمیق‌تری از نحوه شکل‌گیری تفکر شیعی، عرفانی و اسطوره‌ای در قالب هنر منجر شود و نشان دهد که چگونه مفاهیم انتزاعی و متافیزیکی از طریق اشیای مادی و نمادین تجسم می‌یابند. همچنین، کاوش در لایه‌های معنایی این اثر می‌تواند خلأ پژوهش‌هایی را که کمتر به تحلیل تلفیقی نمادها در آثار تاریخی دوره قاجار پرداخته‌اند، تا حدی برطرف سازد.

از همین رهگذر، مسئله‌ای که این پژوهش بر آن تمرکز دارد، آن است که چگونه می‌توان تبرزین قاجاری موزه ملی کراکو را با رویکردی تلفیقی از هنرشناسی و دین‌پژوهی تحلیل کرد تا ساختار معنایی و فرهنگی آن بهتر آشکار شود. این مطالعه با هدف کشف روابط میان فرم، محتوا و باور، می‌کوشد تا از خلال عناصر تصویری این اثر، به فهمی جامع‌تر از جایگاه آن در بستر فرهنگ شیعی و عرفان ایرانی دست یابد. پرسش محوری آن است که تبرزین مورد نظر چگونه بازتاب‌دهنده مفاهیم عرفانی و مذهبی است و خوانش آن بر اساس پیوند میان تصویر و معنا چه لایه‌هایی از سلوک درونی، کیهان‌شناسی دینی و روایت‌های مقدس را نمایان می‌کند؟ برای پاسخ به این پرسش، پژوهش حاضر با روش توصیفی-تحلیلی تدوین شده و با بهره‌گیری از منابع مرتبط در حوزه‌های عرفان اسلامی، تاریخ هنر، نمادشناسی و ادبیات آیینی، به بررسی دقیق آرایه‌های بصری و رمزهای معنایی تبرزین می‌پردازد. بر این اساس، نقوش و شمایل‌های اثر در بستر مفاهیم نمادین و عرفانی تحلیل می‌شوند تا نقش این تبرزین به‌عنوان نمودی از سیر درونی انسان در مسیر حقیقت تبیین شود.

روش پژوهش

این تحقیق از نظر هدف، بنیادی و بر مبنای ماهیت، توصیفی-تحلیلی است. اطلاعات مورد نیاز پژوهش به شیوه اسنادی گردآوری شده‌اند. تبرزین قاجاری محفوظ در موزه ملی کراکو لهستان، به‌عنوان اثری شاخص با ویژگی‌های نمادین و محتوایی قابل توجه، به‌صورت هدفمند از میان تبرزین‌های درویشی انتخاب و بررسی شده است. روش تحلیل اثر، کیفی و مبتنی بر خوانش نمادها و عناصر تصویری با تکیه بر منابع عرفانی و هنرشناسانه است. این رویکرد با هدف درک لایه‌های معنایی، تفسیر رمزگان بصری و آشکارسازی پیوندهای میان هنر و مذهب در بستر فرهنگی دوره قاجار به‌کار گرفته شده است.

پیشینه پژوهش

تبرزین به عنوان ابزاری جنگی و نمادین در تاریخ ایران از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. این ابزار که در دوره‌های مختلف تاریخی به‌ویژه در دوره‌های باستانی و اسلامی کاربردهای متنوعی داشته است، در دوره قاجار نیز به عنوان وسیله‌ای با ویژگی‌های خاص هنری و تشریفاتی مورد توجه قرار گرفته است. تبرزین‌ها در این دوره علاوه بر جنبه‌های کاربردی، به دلیل تزئینات هنری و نقوش نمادین که بر روی آنها حک شده است، به عنوان اشیاء فرهنگی و مذهبی اهمیت ویژه‌ای پیدا کرده‌اند. در این راستا، پژوهش‌های مختلفی به بررسی تبرزین‌ها در دوره‌های مختلف پرداخته‌اند. برای نمونه، خلجی و همکاران (۱۴۰۳)، در مقالهٔ «تبرزین فلزی دراویش، اسباب عرفانی» به بررسی ریشه‌های تاریخی و فلسفی تبرزین در فرهنگ دراویش ایرانی پرداخته‌اند و نشان می‌دهند که تبرزین در اصل ابزاری جنگی در میان اسواران دوره ساسانی بوده که در دوره‌های اسلامی، به‌ویژه صفویه، کارکردی عرفانی و تشریفاتی یافته است. به اعتقاد آنان، دراویش به عنوان ادامه‌دهندگان سنت‌های باستانی و حافظان فرهنگی، از این ابزار برای اهداف نمادین، دفاع شخصی و مأموریت‌های اطلاعاتی بهره می‌برده‌اند. ادراک (۱۴۰۲) در پایان‌نامه «مطالعه فرم و نقش تبرزین‌های دوره قاجار جهت طراحی و ساخت زیورآلات» به بررسی ویژگی‌های زیبایی‌شناختی، نمادین و فنی تبرزین‌های دوره قاجار پرداخته است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که تبرزین‌ها در این دوره عمدتاً از جنس فولاد بوده و با فنون هنری چون قلمزنی، طلاکوبی و حکاکی تزیین می‌شده‌اند. تبرزین‌ها از نظر فرم در چهار گروه و از نظر نقش در سه دسته (گیاهی-هندسی، کتیبه‌ای

Doi: 10.22034/rph.2025.2062696.1151

و انسانی-حیوانی) قرار می‌گیرند. استفاده نمادین و تشریفاتی این ابزار در دوره قاجار از یافته‌های اصلی پژوهش است. در بخش عملی نیز از فرم و نقش‌های شناسایی‌شده برای طراحی و ساخت زیورآلات الهام گرفته شده است. صفی‌خانی و همکاران (۱۳۹۳) در مقاله «نشانه شناسی نقوش سنگ قبور قبرستان تخت فولاد اصفهان (با تأکید بر نقوش حیوانی شیر و ماهی)» علاوه بر بررسی نقوش حیوانی، به نمادهایی چون کشکول و تبرزین نیز اشاره کرده‌اند که نشان‌دهنده تأثیر مشرب‌های صوفیانه بر هنر سنگ‌تراشی آرامگاهی دوره‌های اسلامی است.

پژوهش حاضر با تمرکز بر یک نمونه تبرزین قاجاری موجود در موزه ملی کراکو لهستان، با رویکرد میان‌رشته‌ای سعی دارد عناصر هنری، اسطوره‌ای و مذهبی موجود در آن را در همنشینی با یکدیگر تفسیر کرده و به خوانشی جامع از معنای پنهان این شیء تاریخی دست یابد.

کارکرد تبرزین در سنت ایرانی-اسلامی

در زبان فارسی، واژه «ناچَخ» که از ریشه سانسکریت «ناشاکا/ ناشکه» به‌معنای «نابودکننده» مشتق شده؛ به عنوان معادلی برای واژه «تبرزین» به کار رفته است (پورداود، ۱۳۴۶: ۴۵). تبر ابزاری فلزی با دسته‌ای سنگی، آهنی یا چوبی است که از دوران ما قبل تاریخ یکی از ادوات کاربردی بشر به شمار می‌آمده است. نوع کوچک‌تر آن، تبرزین نام دارد که در گذشته به عنوان زین‌افزار به پهلوی اسب می‌بستند (دهخدا، ۱۳۷۷، ج۴: ۶۳۶۰-۶۳۵۹). از مناطق مختلف ایران گونه‌های متعددی تبر یافت شده است. گزنفون[1] (حدود ۳۵۴-۴۲۸ پ.م) و استرابون[2] (حدود ۶۳ پ.م) از تبر و تبرزین به عنوان جنگ‌افزارهای هخامنشیان نام برده‌اند. در نقش‌برجسته‌های تخت جمشید تبری در دستان سلاح‌دار شاه دیده می‌شود. در دوره ساسانیان نیز تبرزین در اختیار صاحب منصبان بود و از سلاح‌های اصلی سواره‌نظام به شمار می‌رفت (ذکاء، ۱۳۵۰: ۱۳۷ و ۶۸). همچنین برخی از منابع روایی بیان می‌کنند که این تبر به دستور پیامبر اسلام(ص) در خواب به ابومسلم داده شده و از همین‌رو، او را تبردار می‌خوانند (یوسفی، ۱۳۸۷: ۱۸۶). در دوره صفوی، قزلباشان در نبردها از تبر استفاده می‌کردند (شاردن، ۱۳۷۲: ج۳: ۱۱۹۲). پس از دوره صفوی، تبر تا حد زیادی کاربرد جنگی خود را از دست داد و به ابزار خاص درویشان تبدیل شد (ذکاء، ۱۳۵۰: ۲۰۱).

در نگاه اهل فتی، «ت» در تبر از «تبرا»، «ب» از «بردباری» و «ر» از «ریاضت» گرفته شده است؛ بنابراین، هر کس تبر به دست گیرد باید از غیر خدا تبرا جوید، در راه دین بردباری پیشه کند و نفس خود را به ریاضت وا دارد (کاشفی سبزواری، ۱۳۵۰: ۳۸۹). از طرفی «در نمادپردازی مذهبی سلاح‌هایی چون شمشیر، گرز و تبر ارتباطی با آغاز سلسله صفویه دارد. درواقع، صوفیان و دراویش طریقتی که شیخ صفی الدین اسحاق اردبیلی بنیان نهاد و نام خود را به این سلسله بخشید از نخستین گروه‌هایی بودند که تبرهای فولادی را به نمادی معنوی بدل ساختند» (Carol & Gwe-naëlle, 2018: 106). تا زمان فتحعلی شاه قاجار (۱۲۵۰-۱۲۱۲) کمابیش استفاده از تبر به عنوان سلاح معمول بوده است (بروگش، ۱۳۶۷، ج۲: ۳۹۳)؛ اما به‌تدریج، به نمادی مذهبی و عرفانی تبدیل شد و معمولاً با نقوش نمادین و یا نوشتار که حاوی مضامین عرفانی و گاه نام‌های مقدس بودند، تزیین می‌شدند. این تحول نشان‌دهنده نقش عمیق باورهای مذهبی و فرهنگی در تغییر کارکرد ابزاری جنگی و پیوند عمیق آن با تعالیم صوفیانه است.

پس می‌توان گفت، از منظر متصوفه تبر نشان از پذیرش شایستگی فرد در حصول به مقامات عرفانی و نمادی از سالکی است که ابراهیم‌وار بت‌های درونی خویش را نابود ساخته و با دلی پاک از غبار ذمائم به وادی طلب وصال با محبوب حقیقی گام می‌نهد؛ تا قلبش مهبط انوار تجلیات الهی شده، در آن نور لایزال از خود فانی و در حق باقی گردد.

معرفی و توصیف اثر

اثر مورد پژوهش (تصویر ۱)، *تبرزینی فولادی و جواهردار* مربوط به سدهٔ دوازدهم تا سیزدهم هجری قمری است که در موزه ملی کراکو لهستان نگه‌داری می‌شود. این اثر با بهره‌گیری از تکنیک طلاکوبی و تزئینات متنوع، دارای ویژگی‌های برجسته آیینی و هنری است. طول کل آن ۸۶٫۵ سانتی‌متر، طول لبه تیغه ۲۴٫۴ سانتی‌متر و عرض سر آن ۱۰٫۵ سانتی‌متر است. تیغه‌ای بزرگ با لبه‌ای منحنی

تصویر ۱. تبرزین درویشی، سدهٔ ۱۲ تا ۱۳ ق، فولاد طلا کوب، موزه کراکو لهستان (مایدا، ۱۳۹۲: ۲۲۱).

و نوک‌تیز دارد که پیرامون آن با نقوش زرین و طرح‌های اسلیمی تزئین شده است. دسته آن فلزی و با کنده‌کاری‌های ظریف و تزئینات زرکوب پوشیده شده است. در محل اتصال تیغه و دسته، بخشی با نَقرکاری گل نیلوفر دیده می‌شود. در قسمت جلویی تبرزین، سر اژدهایی شاخ‌دار با دهانی گشوده قرار دارد که درون آن، سر دیوی با کالبدی انسانی و دو شاخ به تصویر درآمده است. در بالاترین بخش، صفحه‌ای شعله مانند دیده می‌شود که درون آن شمایلی از حضرت علی(ع) و حسنین(ع) با تکنیک میناکاری نقش بسته است. این بخش با صفحه‌ای خورشیدی و برجسته که چهره‌ای انسانی و تزئینات زرین دارد، پوشانده شده است. تبرزین یادشده، با اجزای متنوع و تزئینات پیچیده و کتیبه‌نگاری، از جمله نمونه‌های شاخص سلاح‌های آیینی دوره قاجار به شمار می‌رود.

تحلیل اجزای اثر

«تصویر ۱» مصداقی از نمادپردازی برای بازتاب مفاهیم ژرف عرفانی است که در قالب صور رمزی اصول طریقت تصوف را برای سیر در مقامات معنوی متجسم کرده است. آرایه‌های به‌کاررفته در این اثر عبارتند از: نقش‌مایه‌های انسانی، سماوی، فراطبیعی، گیاهی، جانوری و کتیبه‌نگاری.

نقش‌مایه انسانی

در «تصویر ۲» نقش‌مایه انسانی در بالای تبرزین، داخل قطعه‌ای شبیه به شعله نور، در قالب شمایل‌نگاری تجسم یافته است. در دوره قاجار، شمایل‌نگاری اهل‌بیت پیامبر(ع)، به‌ویژه امیرالمؤمنین(ع) و فرزندان ایشان، به عنوان رسانه‌ای برای اشاعه اندیشه‌های شیعی و گسترش معرفت دینی به کار گرفته شد. این آثار با الهام از روایات مذهبی، سیر زندگانی امامان معصوم(ع) و شخصیت متعالی ایشان خلق شده‌اند (نادری گرزالدینی و جعفری دهکردی، ۱۴۰۲: ۱۰۷). در این اثر علی(ع) با هاله آتشین گِرد سر و شمشیر شان، ذوالفقار، دیده می‌شود. در دو سوی حضرت، حسنین(ع) نیز با هاله‌ای زرین و در بخش فوقانی تصویر دو فرشته با بال‌های گشوده ترسیم شده‌اند که مفهومی از حمایت الهی را در ذهن بیننده متبادر می‌کنند. افزون بر آن به‌کارگیری عناصری چون هاله نور و انتخاب رنگ‌های نمادین بر مقام قدسی شخصیت‌های مزبور تأکید کرده، پیوندی عمیق با آموزه‌های شیعی و مفاهیم معنوی به‌وجود آورده است. هاله نور ماهیتی ماورائی دارد. نوری ساطع از جانب خداوند که به دور انسان قدسی پرتو می‌افکند (شوالیه و گربران، ۱۳۸۷، ج۵: ۵۲۱). از هاله نور تعابیر متعددی شده که عبارتند از: درخشندگی و قدرت خداوندی، نبوغ، حکمت، فضیلت، عظمت، نور تقدس، دایره شکوهمند، تجلی نیروی حیاتی موجود در سر (کوپر، ۱۴۰۰: ۳۹۷)؛ و رنگ زرّین آن بر ولایت، الوهیت و قداست دلالت دارد (شوالیه و گربران، ۱۳۸۷، ج۵: ۵۳۳). به‌طورکلی می‌توان گفت، هاله زرین موهبتی ایزدی است که از عالم علوی بر نیکونهادان افاضه شده و موجب تعالی، سعادت و برتری دارندگانش در دانایی، حکمت و خرد می‌شود. در تفکر شیعی، ائمه(ع) حاملان نور جلالی خداوند هستند که از مشکات نبوت، نور محمدی، نشئت گرفته و تجسمی از اشراق و یگانگی با نیّر اعظم است. رنگ در عرفان اسلامی در بردارنده مفاهیم رمزی برای سلوک معنوی است؛ از این‌رو هنرمند رنگ جامه حضرت علی(ع) و حسنین(ع) را با صفتی از صفات ایشان مرتبط ساخته است. در این تصویر، لباس امام علی(ع) به رنگ خاکی و لباس حسنین(ع) به رنگ سفید و قرمز است. در فتوت‌نامه سلطانی هر یک از رنگ‌ها به مرتبتی معنوی اشاره دارند: رنگ خاکی از آنِ مردم نیکونهاد و متواضع و صبور و رنگ سفید از آنِ روشن‌دلان پاک سرشتی است که نامه اعمال ایشان از رقم گناه سفید است (کاشفی سبزواری، ۱۳۵۰: ۱۶۷-۱۶۹). سفید تمثیلی از آرامش قلبی به نشانه یگانگی با نور ایزدی است. رنگ قرمز، قدرت اراده برای پیروزی را بیان می‌کند و از نظر سمبلیک مانند خونی است که به هنگام فتح ریخته می‌شود (شولر، ۱۳۷۰: ۸۴). این رنگ همچنین مفاهیمی چون شورش، جنگ و جهاد را در بر می‌گیرد. از نظر متصوفه، امیرالمؤمنین(ع) نمونه کامل جوانمردی، بخشش، اخلاص و کمال مطلوب طریق حق است. در آثار صوفیه بر

تصویر ۲. شمایل حضرت علی(ع) و حسنین(ع)، تبرزین درویشی (مایدا، ۱۳۹۲: ۲۲۱).

Doi: 10.22034/rph.2025.2062696.1151

الوهیت آن حضرت تأکید بسیار شده است. علی(ع) جلوه ذات الهی و پیامبر(ص) مظهر صفات خداوندی است. لیکن هردوی آن بزرگوارن اصل و گوهر واحدی دارند (دایرةالمعارف بزرگ اسلامی، ۱۳۸۰: ۴۶۸-۴۶۹)؛ از این‌رو فیض خداوند به واسطه ایشان به سایر انسان‌ها عنایت می‌شود. نظر به اینکه نزد اهل عرفان وصول به حقیقت از طریق سیر در شریعت و طریقت صورت می‌گیرد؛ بنابراین تنها با هدایت امام علی(ع) و ذریّه پاکشان به عنوان شارحان کلام الهی می‌توان به کعبه مقصود نائل شد. حاصل سخن آن‌که شمایل‌ها در این اثر نمادی از اتحاد ماهیت انسانی و الهی بوده، و هنرمند با انتخاب آگاهانه عناصر بصری و نمادین، تصویری از انسان کامل را به عنوان مدار هستی که در وجود مقدس علی(ع) و فرزاندانشان تمثّل یافته ارائه داده است. قرارگیری شمایل علی(ع) در قابی به شکل شعله نورانی و نیز به تصویر درآوردن خورشید در آن سوی قاب به صورت تلویحی بر جایگاه قدسی حضرت در عرش پروردگار اشاره داشته یادآور کلام ایشان است که می‌فرمایند: ما رَأیتُ شیئاً الا رَأیتُ اللّهَ قَبلهُ و بَعدَهُ و فیهِ و مَعَهُ؛ چیزی را ندیدم جز آن که خدا پیش از آن و بعد از آن و در آن و با آن دیدم (فیض‌کاشانی، ۱۳۱۶: ۳). در مجموع می‌توان گفت، شمایل نگاری امیر مؤمنان علی(ع) و حسنین(ع) در اثر مورد نظر بر ارادت و اقتدای پیروان تصوف به آن حضرت و خاندان مطهر پیامبر(ص) دلالت دارد.

نقش‌مایه سماوی؛ خورشید

صفحه خورشیدیِ برجسته که با سیمای انسانی و نقوش زرین آراسته شده، در بخش فوقانی تبرزین و در جایگاه شمایل‌نگاری حضرت علی(ع) و حسنین(ع) قرار گرفته است. این بخش، افزون بر کارکرد حفاظتی، واجد کارکردی نمادین و معنایی است که بر غنای آیینی و شمایل‌نگارانه اثر می‌افزاید. (تصویر ۳)

خورشید در اغلب فرهنگ‌های کهن نمودی از مرکز وجود بوده و بسیاری از تجلیات قداست آن در اعتقادات و باورهای مردمی محفوظ مانده و یا به نظام‌های عقیدتی دیگر پیوسته است (الیاده، ۱۳۸۹: ۱۵۱-۱۵۲). خورشید به دلیل ارزش حیاتی در بردارنده وجوه نمادین متعددی است از جمله: مظهر آفرینندگی، روشنگری عقل، بینش معنوی (اسماعیل‌پور، ۱۳۷۷: ۲۰)؛ خودآگاهی، الوهیت و روحانیت (ستاری، ۱۳۹۸: ۶۴)؛ همچنین نماد نیروی برتر کیهانی، تجلی خدا، قلب کیهان، خدای همه‌نگر و آگاه است (کوپر، ۱۴۰۰: ۱۴۰-۱۴۱). در فرهنگ اساطیری ایرانیان باستان نیز خورشید مورد تقدیس و تکریم بوده است. در دوران پیشازرتشتی خورشید به عنوان امری قدسی و ایزدی نیرومند پرستش می‌شده است و در دوران پسا زرتشتی از مقام خدایی تنزل یافت و در زمره سایر آفریدگان خداوند (اهورامزدا) قرارگرفت؛ اما همچنان در اندیشه ایرانیان از منزلت والایی برخوردار بود. خورشید نام یکی از ایزدان مزدیسنا است و در بخش‌های اوستا با عناوینی چون فرشته فروغ، روشنایی مهر و صفت تیز اسب معرفی شده است (یاحقی، ۱۳۸۶: ۳۳۸). در اعتقادات زرتشتی قداست خورشید در نیایش روزانه و مطابقت اوقات شرعی نماز با زمان سه‌گانه مراتب ظهور خورشید در آسمان (سپیده دم، نیمروز و غروب) نمایان است (زمردی، ۱۳۸۲: ۵۰). طبق آن‌چه در یشت ششم یا خورشید یشت آمده خویشکاری خورشید تطهیر آب، زمین، آفریدگان و نیز نابودی دیوان و همه ناپاکی‌ها است. در بندهش به دو واژه «اوش بام» به معنی پگاه، نماد ایزد بامداد روشن و «بام اوش» خورشید پس از طلوع اشاره شده است. از وظایف او به هوش دانستن مردمان است. این نکته رابطه و پیوند میان یابندگی و پایندگی هوش انسان را با خورشید معلوم می‌دارد (فرنبغ دادگی، ۱۴۰۰: ۱۱۳-۱۱۴). در متون ادب فارسی خورشید به عناوینی چون نیّر اعظم، پادشاه هفت اقلیم، شاهنشاه صبح، شاه انجم و سلطان مشرقی تعبیر شده است:

از سر طالع همایون بخت
رفت سلطان مشرقی برتخت
(زمردی، ۱۳۸۲: ۴۹)

در تجلیات ادبی اسطوره نیز روشنی و زیبایی بی‌مثال را به خورشید تشبیه کرده‌اند. چنانچه در اسطوره آفرینش کیومرث، به عنوان نخستین انسان، روشن چون خورشید توصیف شده است (فرنبغ دادگی، ۱۴۰۰: ۴۰). در عرفان ایرانی اسلامی خورشید بیانگر اشراق و روشنایی درونی بوده به عنوان تمثیلی از نور الهی

تصویر ۳. خورشید، تبرزین درویشی (مایدا، ۱۳۹۲: ۲۲۱).

صفات جمال و جلال خداوند را متجلی می‌سازد. آیات شریفه قرآن کریم در سوره‌های بقره/۳۵ «اللّه نور السموات و الارض؛ خداوند نور آسمان‌ها و زمین است» و زمر/۶۹ «اشرقت الارض بنور ربها؛ زمین به نور پروردگارش روشن می‌شود» ناظر بر این معنا هستند که نور کامل‌ترین نماد یگانگی خداست. «ذات اولین نور مطلق، خداوند متعال، اشراقی پیوسته عطا می‌کند که به‌وسیله آن تجلی می‌یابد و همه چیز را به‌وجود می‌آورد، با پرتوهای خود به آن‌ها زندگی می‌بخشد هر چیزی که در دنیا است از نور ذات او گرفته‌شده» (اردلان و بختیار، ۱۳۹۴: ۷۷). از منظر سهروردی خورشید تمثیلی از نور حق است. وی خورشید را شریف‌ترین جسم‌ها در عالم محسوسات، ملک کواکب، خازن عجایب، صاحب هیبت و مثل اعلی در آسمان و زمین‌ها می‌داند؛ زیرا که اوست نورانوار اجسام، چنان که حق‌تعالی نور انوار است (رضی، ۱۳۷۹: ۳۴۳). در ادبیات عرفانی مضمون تجرّد و تنهایی خورشید رمزی از وحدانیت ذات خداوندی و نیز تمثیلی برای خلوت گزینی عارفانه است. نظامی در خسرو و شیرین به این مضمون چنین پرداخته:

به تنهایی قناعت کن چو خورشید
که همسر شرک شد درراه جمشید
(زمردی، ۱۳۸۲: ۵۱)

پیرو مطالبی که بیان شد، می‌توان گفت، نقش‌مایه خورشید در اثر مزبور جلوه‌ای از جمال الهی و شعاع‌های منشعب از آن نماد تطهیر و اشراق بوده، و تجسم آن در چهره انسانی بر نقش آگاهانه‌اش در عالم هستی اشاره‌دارد. همان‌گونه که با تابش خورشید تاریکی از میان می‌رود و جهان به روشنی می‌گراید. خورشید در این‌جا رمزی از خورشید حقیقت است که در پرتو افاضه آن سالک به‌سوی کمال انسانی هدایت شده با عالم حق و گنج پنهان در اعماق وجودش که همان حقیقت متعالی است به یگانگی و وحدت می‌رسد در این وادی سالک از تعینات شخصی خارج می‌شود و جز حق نمی‌بیند، همان‌گونه که خداوند در سوره بقره/۱۱۵ می‌فرماید: «فَأَيْنَمَا تُوَلُّوا فَثَمَّ وَجهُ‌اللّه؛ پس به هرکجا رو کنید آن‌جا روی خداست». غایت و ثمره این سلوک روحانی حلول امر الهی در اعماق روح عارف است که به حکم «نَفختُ فِیهِ مِن رُوحی» می‌تواند وجود مطلق را دریابد. ثمره نیل به این مقام دستیابی به حقیقت آغازین و کمال محض است.

نقش‌مایه‌های جانوری

الف: اژدها

در بخش جلویی تبرزین، سر برجسته اژدهایی با دهان باز و شاخ‌دار طراحی شده که چشمی از نگین سرخ دارد (تصویر۴).

واژه اژدها در فارسی صورت‌های دیگری چون اژدر، اژدرها و اژدهاک دارد و به معنی «ماری باشد بس بزرگ با دهان فراخ و گشاد» (خلف تبریزی، ۱۳۴۲، ج۱: ۱۱۵). بر اساس اساطیر ایرانی، اهریمن ابتدا به شکل ماری عظیم از دوزخ بیرون آمد و با زهر خود آفریده‌های هرمزد را نابود کرد. سپس، موجودات اهریمنی بی‌شماری را در سراسر زمین پراکند که سراسر جهان هرمزدی را در بر گرفتند. این موجودات، همانند اهریمن، دارای ماهیتی ویرانگر بودند و موجب تباهی آفرینش شدند (فرنبغ دادگی، ۱۴۰۰: ۵۲). این جانور در روایات ایرانی با هیبتی رعب‌آور، آتش‌کام، دم‌آهنج، چشمانی خونین ودندان‌های بلند توصیف شده است. در باور ایرانیان اژدها «مظهر شرارت و رذیلت‌های اخلاقی به شمار می‌رفت در اوستا داستان‌های فراوان در باره اژدها وجود دارد که به‌آسانی می‌توانسته‌اند آن را به یک شخصیت تاریخی که مورد تنفر بوده و نامی همانند اژی‌دهاک داشته نسبت دهند» (کویاجی، ۱۳۵۳: ۷۷). در اساطیر مذهبی زرتشتی از اژدهایانی سخن رفته که در دوزخ زندگی می‌کنند و بدکاران را شکنجه می‌دهند. در ارداویراف‌نامه منظوم در ذکر روان و صورت زشت کردار دوزخی، موجودی اهریمنی را می‌یابیم که کاملاً شبیه اژدهاست (واحددوست، ۱۳۹۹: ۳۱۷)؛ ازاین‌رو، در اسطوره‌های ایران اژدها موجودی اهریمن‌خو و پلید است که توسط پهلوان کشته می‌شود. نبرد با اژدها و اژدها کشی یکی از شناخته‌شده‌ترین آزمون‌های پهلوانان در داستان‌های حماسی است. کشتن اژدها به منزله پیکار میان روشنایی و تاریکی، نابودی نیروهای مخرب و از میان رفتن آشفتگی است (کوپر، ۱۴۰۰: ۳۲). اسطوره اژدها کشی را می‌توان نمادی از فرایند پیچیده شکل‌گیری شخصیت انسان دانست. در این مسیر، جان آگاه برای رسیدن به کمال، آزادی و فردیت ناگزیر است با اژدهای نفس روبه‌رو شود و مبارزه کند. این اژدها که نمادی از موانع درونی و محتوای ناآگاه بازدارنده

تصویر ۴. سر اژدها در تبرزین درویشی (مایدا، ۱۳۹۲: ۲۲۱)

Doi: 10.22034/rph.2025.2062696.1151

است؛ سدی در برابر خودشناسی و شناخت غایی به شمار می‌آید (سرکاراتی، ۱۳۸۵: ۱۴۵). یکی از مباحث مهم در عرفان اسلامی شناخت انسان با حقیقت وجودی خویش است؛ زیرا همانگونه که پیامبر(ص) فرموده‌اند «مَن عَرَفَ نَفسَ فَقَد عَرَف رَبَّه»؛ هر که خویش را شناخت پس پروردگارش را می‌شناسد؛ بنابراین، هیچ معرفتی بالاتر از معرفت نفس ـروحـ نیست؛ زیرا از این طریق سالک درمی‌یابد که وطن اصلی او در عالم دیگری است و باید خود را برای سفری روحانی آماده سازد. این سفر از عالم درون آغاز می‌شود و به سوی افلاک ادامه می‌یابد و مقصد آن پیوستن به ذات باری‌تعالی است. از نظر عرفا سالک با رهایی از بند درون و زندان عالم مادی می‌تواند به معرفت حقیقی نائل شود و موانع راه را بشناسد؛ زیرا بزرگ‌ترین حجاب در طریق حق پیروی از نفس اماره است. چنانچه نبی اکرم(ص) در این باره می‌فرمایند: «أَعدَی عَدُوِّکَ نَفسَکَ الَّتِی بَینَ جَنبَیکَ» (سنایی غزنوی، ۱۳۶۲: ۳۵۳)؛ بدترین دشمنان تو همان نفس اماره است که از همه به تو نزدیک‌تر است؛ به همین سبب آن حضرت بالاترین جهاد را جهاد با نفس دانسته‌اند. متصوفه به پیروی از کلام رسول اللّه(ص) اولین مرحله در طی طریق را باز داشتن نفس از هواها و تعلقات دنیوی می‌دانند و معتقدند قرب الهی تنها با زدودن نفس از کژی‌ها و بدکرداری‌ها حاصل می‌شود. ادبیات فارسی در پیوند با اندیشه‌های عرفانی همواره نقش مهمی در آموزه‌های دینی و عرفانی داشته است. شاعران همچون عرفا با بهره‌جویی از زبان رمز و تمثیل به منزله ابزاری جهت تفهیم مفاهیم انتزاعی در حوزه مقامات معنوی، سالک را از موانع موجود در مسیر رسیدن به تعالی آگاه ساخته‌اند. عارفانی چون عطار، سنایی و مولوی در شناخت مقام انسانیت نکات ارزشمندی را یادآور شده‌اند. از منظر ایشان سرچشمه همه رذیلت‌ها نفس اماره است؛ بنابراین در سلوک معنوی باید دل را از زنگار هوا و هوس زدود تا پذیرای نور الهی شود. سنایی در این باره می‌گوید:

چون مصفا گشتی از اوصاف نفسانی ترا
دست تقدیر تعالی گوید: ای سید تعال
(سنایی غزنوی، ۱۳۶۲: ۳۵۳)

عطار نیشابوری نیز می‌گوید:

چـون دل تـو پـاک گـردد از صفات
تـافـتـن گـیـرد ز حـضـرت نـور ذات
(عطار نیشابوری، ۱۴۰۲: ۳۸۱)

در ادبیات عرفانی با توجه به گرایش‌های شیطانی نفس اماره، اژدها به عنوان نمادی از پلیدی، شرارت و گناه تجسمی از صفات رذیله انسانی است. مولوی در تعبیر نفس به اژدها چنین گفته است:

نفس اژدرهـاسـت او کـی مـرده است
از غـم بـی آلـتـی افـسـرده اسـت
(مولانا، مثنوی معنوی، دفترسوم، ۱۳۵۷: ۴۵۶)

بنابراین، در تبیین به‌کارگیری نقش‌مایه اژدها در اثرمزبور می‌توان گفت، اژدها تجسدی از تمام پلشتی‌ها و پلیدی‌ها است و نبرد با آن موجب دستیابی به مراتب عالی سلوک و رستگاری می‌شود. همانگونه که در اساطیر پیکار با اژدها یکی از آزمون‌های پهلوانان به شمار می‌آمده است، در اینجا نیز هنرمند با تأسی از پیشینه فرهنگی اژدها کشی، سالک را همانند پهلوانی می‌داند که برای از میان برداشتن موانع راه در گام نخست اژدهای درونی خویش را مغلوب می‌کند.

ب: دیو

همان‌طورکه در «تصویر ۵» مشاهده می‌شود، دیوی با کالبدی انسانی و شاخ‌هایی برجسته، در درون دهان گشوده اژدها تجسم یافته است.. واژه دیو در اوستا دَئِو و در زبان سانسکریت دیوا[۳] به معنی خداست (یاحقی، ۱۳۸۶: ۳۷۶). پیش از ظهور زرتشت دیوها مورد پرستش آریایی‌ها بودند؛ ولی پس از جدایی اقوام هند و ایرانی خدایان مشترک آنان؛ یعنی دیوان در نزد ایرانیان ایزدانی گمراه کننده و باطل شمرده شدند (دایرةالمعارف فارسی، ۱۳۸۱، ج۱: ۱۵۳۵). بنابر آموزه‌های زرتشت و متن گاهان دیوانی که در کسوت خدایی روزگاران پیش از او در میان آریایی‌ها ستایش می‌شدند، به‌تدریج ویژگی مثبت خدایی خود را از دست می‌دهند و به ایزدانی از تبار اهریمن دگرگون می‌شوند. زرتشت نخست این خدایان را رد می‌کند، سپس از آن‌ها چهره‌ای منفی ارائه می‌دهد و با دیوپرستی مبارزه می‌کند (شمسی، ۱۳۹۶: ۶۰). در یشت‌ها دیو به موجودات بد نهاد، بدمنش و زیانکار اطلاق می‌شود. در دین

تصویر ۵. سر دیو شاخدار در دهان اژدها، تبرزین درویشی (مایدا، ۱۳۹۲: ۲۲۱).

زرتشت «انگرمینو» به معنای «مینوی بد» روح مخرب، رهبر گروه دیوان یا به عبارتی دیوِ دیوان است و در مغاک چاه اقامت دارد. هدف او نابودی آفرینش اورمزد از طریق به تباهی کشاندن آفریدگان است (واحددوست، ۱۳۹۹: ۲۷۹). همانگونه که نیکی و بدی در تقابل با یکدیگر هستند، اهریمن نیز در برابر اورمزد و سپند مینو قرار می‌گیرد. در مقابل شش امشاسپند نیز شش سردیو وجود دارد که عبارتند از: اندر[۴] مانع نیکی، ساوول یا سروه[۵] عامل ستم، نانگهیته یا ناهیه[۶] عامل ناخرسندی، تیریز یا تئیری[۷] نابود کننده موجودات، زیریز یا زئیری[۸] عامل زهر، اکومن یا اکهمنه[۹] اندیشه پلید (آموزگار، ۱۳۹۸: ۴۱-۴۲). دیو همچنین نمادی از قدرت سرکش و درنده، مظهر جنگ، باج‌خواهی و خودکامگی نیز تلقی می‌شود (شوالیه و گربران، ۱۳۷۹، ج۳: ۲۹۶). گاه نیز همسان اژدها شناخته شده و آتش از دهان خویش برون می‌آورد (طرسوسی، ۲۵۳۶،ج۲: ۴۶۴-۴۶۳). مطابق روایات، دیوان، موجوداتی زشت، شاخ‌دار و فریبکار هستند و می‌توانند تغییر شکل دهند و به صورت‌های دلخواه درآیند (یاحقی، ۱۳۸۶: ۳۷۲). آن‌ها می‌توانند به شکل چلپاسه، مار یا مردی جوان و پیر مردی دانا و... ظاهر شوند (رستگارفسایی، ۱۳۸۳: ۲۵۴)، و نیز توان حلول در قالب و جسم انسانی را داشته، می‌توانند انسان را به تسخیر خود درآورند (وراوینی، ۱۳۸۹: ۱۴۵). در مینوی خرد آمده است که قبل از زرتشت دیوان در هیئت انسان بر روی زمین آمد و شد می‌کردند و چون زرتشت دعای «اهونور» را خواند همگی در زیر زمین پنهان شدند (اکبری فاخر، ۱۳۸۹: ۲۰۲). در حماسه‌های پس از *شاهنامه* فردوسی مانند *گرشاسب‌نامه*، *فرامرزنامه* و *سام‌نامه* دیوان به چهره‌های متعدد ظاهر می‌شوند چنانکه در روایت داراب‌نامه دیوی به شکل اژدها درمی‌آید (رستگار فسایی، ۱۳۸۳: ۲۶۷-۲۶۴). در هستی‌شناسی ادب فارسی، انسان موجودی برزخی بین فرشته و دیو انگاشته می‌شود. رفتار نیک او را فرشته سازد و هر خبط و خطایی نیز می‌تواند وی را به گروه دیوان ملحق کند:

فرشته‌ای تو و دیوی سرشته در تو به هم
گهی فرشته طلب، گه بمانده دیو پرست
(عطار نیشابوری، ۱۴۰۲: ۳۳)

فردوسی انسان را به صراحت دیو می‌داند:

تو مر دیو را مردم بدشناس
کسی کو ندارد ز یزدان سپاس
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۳/ ۲۹۶)

بسیاری از ادیبان فارسی هم اندیشه با فردوسی‌اند و انسان را در شناخت دیوان از جست‌وجوی دیو صورتان، حذر می‌دارند و اندرز می‌دهند که باید ملاک آنان در دیوسیرتی انسان باشد:

چه نگری در دیو مردم این نگر کو دم به دم
آدمی را دیو سازد دیو را انسان کند
(مولانا، ۱۳۶۷: ۳۰۳)

ادبیات عرفانی و تعلیمی به دیوانی چون دیو آز، بخل، حسد، خشم، دروغ، شهوت و... اشاره می‌کند که موجب دوری آدمی از عقل حقیقت بین می‌شود:

ای گرفتار نیاز و آز و حرص و حقد و مال
زامتحان نفس چند باشی در وبال
(سنایی غزنوی، ۱۳۶۲: ۳۵۲)

سنایی در جایی دیگر در تعبیر دیو نفس چنین می‌گوید:

زان همی دیو نفس در تو دمد
تا ز عقل و هوش تو برمد
(سنایی غزنوی، ۱۳۷۴: ۱۸۴)

در اساطیر ایرانی دیوان با خویشکاری منفی و فریبکاری به صورت مانعی بر سر راه پهلوانان قرار می‌گیرد؛ تا مانع پیروزی آنان شوند؛ اما پهلوان در نبردی سخت با دشمن می‌ستیزد و بر او غلبه می‌کند؛ از این‌رو پیکار با دیو یکی از آزمون‌های بزرگ در روایات حماسی به‌خصوص در شاهنامه فردوسی برای اثبات شایستگی پهلوان به‌شمار می‌آید. بنابراین می‌توان گفت، خاستگاه این نقش‌مایه در اثر مورد نظر از عناصر و صوری نشئت گرفته که در فرهنگ و اعتقادات مردمی این مرز و بوم ریشه دارد و هنرمند بر اساس توصیفاتی که از این موجود در متون کهن شده با قراردادن سرِ دیو در دهان اژدها از یک‌سو توانایی دیو را در تغییر شکل نشان‌داده و از سویی دیگر بر جنبه ددمنشی او تأکید کرده است. بدین‌ترتیب برداشت خاص خود را از مضمونی اساطیری به شکلی نمادین به‌تجسم درآورده است. درواقع، می‌توان گفت، این نقش یادآور کهن‌الگوی «سفر قهرمان» و آزمون‌های دشوار او برای گذر از مرحله فانی و رسیدن به کمال روحی و بلوغ معنوی است. همانگونه که قهرمان در سفر پُرمخاطره‌اش با موجودات عجیب و نیروهای ماوراء طبیعی مواجه می‌شود، در این سلوک معنوی نیز نیروهای اهریمنی چون آز، حرص، حسد، شهوت، بخل و... به شکل دیو نمود یافته و سالک را به مبارزه می‌طلبند و سالک در این جدال با توکل و نیایش به درگاه خداوند می‌تواند از حمایت الهی بهره‌مند شده بر نیروهای شرور و پلید فائق گردد و درنهایت با گذر از موانع مهلک، جاده آزمون را با موفقیت سپری کند. همانگونه که قهرمان پس از پیروزی در پیکار، شایسته اعطای پاداش می‌شود؛ پاداش موفقیت سالک نیز تجربه امر قدسی است. به‌طورکلی می‌توان‌گفت، این نبرد، کشمکش میان خودآگاه با

Doi: 10.22034/rph.2025.2062696.1151

جنبه‌های تاریک ذهن و احساسات مهارشدنی آدمی است که در ناخودآگاه او سایه افکنده و مانع رسیدن وی به شناخت خود و درک حقیقت هستی می‌شود. به بیانی دیگر، نمادی از ستیز قهرمان و ضدقهرمان است؛ سالک به عنوان قهرمان سلوک معنوی و ضد قهرمان در هیئت دیو. در مجموع رمزی از قدرت اهورایی انسان در سرکوب نیروهای اهریمنی را بیان می‌کند. این اثر به نوعی بیانگر سیر و سلوک عارفی است که برای نیل به هدفی مقدس سفر درونی را آغاز می‌کند و با خودشناسی و مبارزه با نفس سرکش خویشتن را برای گذر از مراحل و آزمون‌های متعدد همچنین تشرف به مقامات بعدی آماده می‌سازد. رهاورد این سفر، تعالی سالک و بازگشت او در یک سیر صعودی به موطن اصلی است.

نقش‌مایه گیاهی؛ نیلوفر

در «تصویر ۷»، نقش گل نیلوفر به صورت نقرکاری‌شده در محل اتصال تیغه و دسته مشاهده می‌شود. نیلوفر در فرهنگ ایرانی جایگاه والایی داشت و ایرانیان در گذشته‌های دور جشنی با همین نام برگزار می‌کردند (بلخاری قهی، ۱۳۹۸: ۷۸). باور به تقدس نیلوفر در اعتقادات اساطیری ایران موجب شکل‌گیری روایات متعددی در باره آن شده است. بر اساس متون کهن زرتشتی هر یک از گیاهان مقدس به یکی از امشاسپندان تعلق دارند. مطابق بندهش نیلوفر منسوب به آبان است (فرنبغ‌دادگی، ۱۴۰۰: ۸۸). همچنین فرّ سوشیانس در درون این گل نگه‌داری می‌شود (مقدم، ۱۳۸۰: ۴۰). در روایات اساطیری، مهر را فرزند آناهیتا دانسته‌اند. به عبارتی دیگر، آناهیتا در باور ایرانیان باستان عامل آفرینش و ظهور است. این اعتقاد با توجه به روایت‌هایی که در باره تولد مهر از آناهیتا وجود دارد؛ این دو ایزد را به عنوان ایزدان نیلوفرین ایرانی معرفی می‌کند

تصویر ۶. گل نیلوفر محل اتصال دسته و تیغه تبرزین درویشی (مایدا، ۱۳۹۲: ۲۲۱).

(بلخاری قهی، ۱۳۹۸: ۷۹). نیلوفر در تفکرات قدسی و اساطیری ایران نماد جاودانگی، خلوص، فرزانگی، راستی، اعتدال (شوالیه و گربران، ۱۳۸۷،ج۵: ۵۰۳-۵۰۴)، روشن‌بینی دل و حیات دوباره آن در پرتو نور ذات اعظم است (زمردی، ۱۳۸۷: ۸۰). این گل همچنین نمودی از پاکی معنوی است؛ زیرا ریشه‌های آن در لجن قرار دارد و ضمن رویش به بالا از آب‌های تیره بیرون می‌آید و در روشنایی آسمان رشد می‌کند. ساقه‌اش به مثابه بند نافی است که آدمی را به اصل و منشأ خود پیوند می‌دهد (کوپر، ۱۴۰۰: ۳۸۹). در ادبیات فارسی نیلوفر به دلیل ویژگی‌های زیستی و زیبایی ظاهری‌اش مورد توجه بسیاری از شاعران قرار گرفته است. خاقانی در ارتباط میان خورشید و نیلوفر می‌گوید:

پروانه مشو جان به چراغی مسپار
خورشیدپرست باش نیلوفروار
(خاقانی، ۱۳۶۸: ۷۲۰)

این گل مظهری از شکفتن معنوی و بیداری نیز تلقی می‌شود؛ زیرا با طلوع خورشید به منزله پرتوی از انوار الهی از میان حجاب آب سر بر می‌آورد و رو به خورشید شکوفا می‌شود که رمزی از گشایش درهای بیداری و تجلیات روحانی است؛ ازاین‌رو در رمز پردازی عرفانی نیلوفر نماد دل سالکی است که با گسستن از حجاب‌های درونی و تهی شدن از خود دل به معشوق ازلی می‌سپارد تا در نور ساطع از حضرت حق به بیداری درونی نائل شود. «در شعر خاقانی نیز با این تجربه عارفانه و نمادهای قدسی در اتّصاف دانندگی به نیلوفر و تشبیه دل به نیلوفر به سبب روشن شدگی نیلوفر و نیز شکل ظاهری دل روبه‌رو هستیم:

سر از چرخ نیلوفری برکشیم
به دانش که دانده نیلوفریم»
(زمردی، ۱۳۸۷: ۸۴)

در تبیین نقش‌مایه نیلوفر در این اثر با توجه به مطالبی که بیان شد، می‌توان گفت، این نقش رمز عارفی است که با چشم دوختن به خورشید حقیقت به سوی کمال حرکت می‌کند. همانگونه که نیلوفر در مرداب می‌روید و نشانی از آلودگی ندارد؛ سالک نیز در مرداب جهان و در قلب آلودگی‌ها می‌تواند با گسستن از عوالم بیرونی و رستن از حجاب‌های درونی پله‌های عروج به مقامات معنوی را طی کرده و از عنایت حق و تجلی انوار تابناکش بهره‌مند شود. لسان الغیب حافظ شیرازی می‌گوید:

گوهر پاک باید که شود قابل فیض
ور نه هر سنگ و گلی لؤلؤ و مرجان نشود
(حافظ شیرازی، ۱۳۶۳: ۱۷۶)

بدین‌ترتیب، انسانی که وجودش از تمنیّات نفسانی تهی شده، با سیر در مقام فنا و تابش نور حق بر پرده‌های دلش همچون گلبرگ‌های نیلوفر به شکوفایی معنوی، اشراق و تولدی دوباره که رمزی از بقای پس از فناست دست می‌یابد.

کتیبه‌نگاری

«تصویر ۷». خوشنویسی در گستره هنر اسلامی به دلیل ماهیت مکتوب خود به عنوان مهم‌ترین ابزار برای ثبت مضامین دینی اخلاقی و معرفتی به شمار آمده، همانند یک رسانه کلام وحی، آموزه‌های دینی و مبانی عقیدتی را از نسلی به نسل دیگر انتقال می‌دهد. یکی از جنبه‌های کاربردی خوشنویسی کتیبه‌نگاری است که بر سطوح مختلف قابلیت اجرا دارد؛ به همین سبب علاوه بر وجه مفهومی از نظر تزیینی نیز حائز اهمیت است؛ زیرا پیام‌های نوشتاری را در قالب فرمی زیبا جلوه‌گر ساخته که موجب دعوت مخاطب به تفکر و تعمق در باره مضمون کتیبه می‌شود. در واقع کتیبه‌ها همچون شناسنامه اطلاعات مهم و مستندی را از اثر به‌لحاظ تاریخی، سیاسی، اجتماعی و فرهنگی بازتاب می‌دهند. در نمونه مزبور نیز کتیبه‌ای ادبی به قلم نستعلیق در داخل یک قاب تزیینی با این مضمون نگاشته شده:

طبرزین بفرق یلان گشته غرق این مصراع بخشی از منظومه *تمرنامه* اثر مولانا عبداللّه هاتفی خرجردی از شاعران اواخر دوره تیموری و اوایل دوره صفوی است و متن اصلی آن که با کمی تغییر در اثر مورد نظر نوشته شده چنین است:

تبرزین به خون یلان گشته غرق
چو تاج خروسان جنگی به فرق

تصویر ۷. کتیبه‌نگاری، تبرزین درویشی (مایدا، ۱۳۹۲: ۲۲۱).

نتیجه‌گیری

صوفیان برپایه عشق معنوی و معرفت حقیقی وجوه باطنی اسلام را سرلوحه طریق عرفانی خویش قرار می‌دهند؛ از این‌رو خاستگاه عمل صوفی آموزه‌های قرآن کریم، احادیث و سیره نبوی است؛ زیرا تنها راه فهم پیام وحیانی پیراستن دل از کژی‌ها و رهایی از اسارت نفس است. از نظر متصوفه پیامبر(ص)، امامان معصوم(ع) و اولیا خدا برگزیدگانی هستند که عارف از طریق متابعت از ایشان می‌تواند راه پرآفت سلوک را به سلامت طی کند. پیرو مطالبی که بیان شد، می‌توان گفت، نمونه مورد پژوهش اثری فاخر و ارزشمند از دو بُعد زیبا شناختی و فن شناختی به‌شمار می‌آید؛ که هنرمند به منظور بیان مبادی عقیدتی و آموزه‌های تصوف با بهره‌گیری از نماد و صور محسوس مفاهیم عمیق عرفانی را به‌تصویر درآورده است. از آن‌جا که عالم تصوف مربوط به تجربیات غیر قابل توصیف معنوی است. بنابراین، نمادپردازی کارکرد معنایی ویژه‌ای به مفاهیم انتزاعی عوالم عرفانی می‌بخشد. عرفان اسلامی جهان را راز آمیز و مملو از معانی مکنون در پس حقایق لایتناهی می‌بیند؛ که تنها از طریق شهود باطنی قابل ادراک است و بیان چنین تجربه ناگفتنی تنها به واسطه رمز و تصاویر نمادین میسر می‌شود. در واقع نماد یک امر نامشهود را به مدد امری محسوس به تصویر می‌کشاند. صوفیان عالم شهادت را سایه عالم غیب می‌دانند. از نظر آنان این جهان رمزی از امر کل است؛ اما از آن‌جا که کل مطلق قابل تجسم نیست؛ بنابراین هنرمند به مدد صور تمثیلی و نمادین مخاطب را به فراسوی جهان واقع گسیل می‌دارد. زیرا نماد ظرفی مناسب برای تجلی حقایق ازلی و گذرگاهی برای ورود به دنیای باطن است. جان کلام آن‌که هنرمند تلاش کرده، موانع موجود در سلوک عرفانی را به‌گونه‌ای رمزی با صور نمادین که پیشینه آن به روایات اساطیری ایران باستان بازمی‌گردد، تجسم بخشد. کارکرد تبرزین در نظام عقیدتی تصوف مبین مبارزه با دشمن بدخو و بدسیرت انسان، یعنی نفس اماره است و این کلام مولوی را به یاد می‌آوردکه: مادر بت‌ها بت نفس شماست؛ بنا بر این عارف می‌باید ابراهیم‌وار یکایک آن بت‌ها را از پای درآورد تا به کمال سعادت و رستگاری نائل شود. هم‌آوایی آرایه‌های به‌کاررفته در این اثر در شبکه‌ای از وابستگی نظام‌های تصویری جلوه‌ای از مسیر تعالی انسان را به‌تجسم درآورده است.

یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهند که تبرزین قاجاری مورد مطالعه فراتر از یک شیء رزمی یا تزئینی صرف، واجد ساختاری نمادین و معنایی پیچیده است که در بستر نظام فکری و اعتقادی شیعی، عرفان اسلامی و اسطوره‌های ایرانی شکل گرفته است. تحلیل مؤلفه‌های بصری و نمادهای به‌کاررفته در این اثر، از جمله نقشمایه‌های انسانی، سماوی، فراطبیعی، گیاهی، و کتیبه حاکی از آن است که تبرزین در مقام یک متن تصویری و آیینی،

Doi: 10.22034/rph.2025.2062696.1151

تجسم‌گر مفاهیمی چون جهاد با نفس، سلوک عرفانی، ظهور انسان کامل و پیوند میان جهان مادی و عالم معناست. ترکیب این نمادها با عناصر خوش‌نویسی، شمایل‌نگاری شیعی و چیدمان فرمی اثر، نشان‌دهنده آگاهی عمیق هنرمند از سنت‌های رمزبنیاد و معناگرایانه در هنر اسلامی-ایرانی است. تحلیل این اثر نشان داد که تبرزین مورد بررسی نه‌تنها بازتابی از مفاهیم کلیدی در اندیشه شیعی، بلکه تجلی‌گاه نوعی جهان‌بینی عرفانی مبتنی بر تقابل قوا، پالایش درون و نیل به وحدت قدسی است. بر این اساس، می‌توان نتیجه گرفت که درک جامع و دقیق از چنین آثار هنری تنها از رهگذر بهره‌گیری از رویکردهای تلفیقی و میان‌رشته‌ای امکان‌پذیر است؛ رویکردی که بتواند مفاهیم زیبایی‌شناختی، کیهان‌شناختی و معنوی را در بستر فرهنگی-تاریخی تولید اثر با یکدیگر پیوند دهد.

پی‌نوشت‌ها

1. Xenophon
2. Strabo
3. Deva
4. Andar
5. Sawul
6. Nanghaithyu
7. Tairi
8. Zairi
9. Akamanah

فهرست منابع

- قرآن کریم.
- ادراک، فرشته (۱۴۰۲)، مطالعه فرم و نقش تبرزین‌های دوره قاجار جهت طراحی و ساخت زیورآلات، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، استاد راهنما آرزو خانپور، تبریز: دانشگاه هنر اسلامی تبریز.
- اردلان، نادر؛ بختیار، لاله (۱۳۹۴)، *حس وحدت: (سنت تصوف در معماری ایرانی)*، ترجمهٔ ونداد جلیلی، تهران: علم معمار رویال.
- اسماعیل‌پور، ابوالقاسم (۱۳۷۷)، *اسطوره بیان نمادین*، تهران: سروش.
- اکبری مفاخر، آرش (۱۳۸۹)، *درآمدی بر اهریمن‌شناسی ایرانی*. تهران: ترفند.
- الیاده، میرچا (۱۳۸۹)، *رساله در تاریخ ادیان*، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران: سروش.
- آموزگار، ژاله (۱۳۹۸)، *تاریخ اساطیری ایران*، تهران: سمت.
- بروگش، هاینریش کارل (۱۳۶۷)، *سفری به دربار سلطان صاحبقران: ۱۸۶۱ـ۱۸۵۹*، ج ۲، ترجمهٔ حسین کردبچه، تهران: اطلاعات.
- بلخاری قهی، حسن (۱۳۹۸)، *اسرار مکنون یک گل*، تهران: فرهنگستان هنر.
- پورداود، ابراهیم (۱۳۸۰)، *یسنا. جزوی از نامه مینوی اوستا*، ج ۱، تهران: انتشارات اساطیر: ۲۸۶.
- حافظ شیرازی، شمس‌الدین محمد (۱۳۶۳)، *دیوان*، تهران: انجمن خوشنویسان ایران.
- خاقانی، افضل‌الدین (۱۳۶۸)، *دیوان اشعار*، به کوشش ضیاءالدین سجادی، تهران: زوّار.
- خلجی محمد اسمعیل؛ نجفی آراز، مافی فرزاد (۱۴۰۳)، تبرزین فلزی دراویش، اسباب عرفانی، *پژوهشنامه عرفان*، ۱۵ (۲):۹۱-۱۱۱.
- خلف تبریزی، محمدحسین (۱۳۴۲)، *برهان قاطع*، به کوشش محمد معین، تهران: کتابفروشی ابن‌سینا.
- *دائرةالمعارف بزرگ اسلامی* (۱۳۸۱)، ج ۲، زیر نظر کاظم موسوی بجنوردی، تهران: مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی.
- *دائرةالمعارف فارسی* (۱۳۸۱)، ج ۱، به سرپرستی غلامحسین مصاحب، تهران: امیرکبیر.
- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷)، *لغت‌نامه دهخدا*، ج ۴، تهران: مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران
- ذکاء، یحیی (۱۳۵۰)، *ارتش شاهنشاهی ایران از کوروش تا پهلوی*، تهران: وزارت فرهنگ و هنر.
- رستگار فسایی، منصور (۱۳۸۳)، *پیکرگردانی در اساطیر*، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- رضی، هاشم (۱۳۷۹)، حکمت *خسروانی*، تهران: بهجت.
- زمردی، حمیرا (۱۳۸۲)، *نقد تطبیقی ادیان و اساطیر در شاهنامه فردوسی*، خمسه نظامی و *منطق‌الطیر*، تهران: زوّار.
- زمردی، حمیرا (۱۳۸۷)، *نمادها و رمزهای گیاهی در شعر فارسی*، تهران: زوّار.
- ستاری، جلال (۱۳۹۸)، *رمزاندیشی و هنر قدسی*، تهران: مرکز.
- سرکاراتی، بهمن (۱۳۸۵)، *سایه‌های شکارشده*، گزیده مقالات فارسی، تهران: طهوری.
- سنایی غزنوی، ابوالمجد مجدود بن آدم (۱۳۶۲)، *دیوان حکیم ابوالمجد مجدود بن آدم سنایی غزنوی*، به‌کوشش محمدتقی مدرس رضوی، تهران: سنایی.
- سنایی غزنوی، ابوالمجد مجدود بن آدم (۱۳۷۴)، *حدیقه الحقیقه و شریعه الطریقه*، تصحیح محمدتقی مدرس رضوی، تهران: دانشگاه تهران.
- شاردن، ژان (۱۳۷۲)، *سفرنامه شاردن*، ج۳، ترجمهٔ اقبال یغمایی، تهران: توس.
- شمسی، فاطمه (۱۳۹۶)، *بررسی چهره دیو و پری در افسانه‌های مازندران*، تهران: سوره مهر.
- شوالیه، ژان و گربران، آلن (۱۳۷۹)، *فرهنگ نمادها*، ترجمهٔ سودابه فضایلی، ج ۳. تهران: جیحون.
- شوالیه، ژان و گربران، آلن (۱۳۸۷)، *فرهنگ نمادها*، ترجمهٔ سودابه

فضایلی، ج ۵. تهران: جیحون.
- شولر، ماکس (۱۳۷۰)، *روانشناسی رنگ‌ها*، ترجمهٔ لیلا مهرادپی، تهران: حسام.
- صفی‌خانی، نینا؛ احمدپناه، سیدابوتراب؛ خدادادی، علی (۱۳۹۳)، نشانه‌شناسی نقوش سنگ قبور قبرستان تخت فولاد اصفهان (با تأکید بر نقوش حیوانی شیر و ماهی)، *هنرهای تجسمی (هنرهای زیبا)*، ۱۹(۴)، ۶۷-۸۰.
- طرسوسی، ابوطاهر محمد (۲۵۳۶)، *داراب‌نامه*، ج ۱و ۲، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- عطار نیشابوری، فریدالدین محمد بن ابراهیم (۱۴۰۲)، *منطق‌الطیر*، مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن.
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۶)، *شاهنامه*، تهران: مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی.
- فرنبغ‌دادگی (۱۴۰۰)، *بندهش*، گزارنده مهرداد بهار، تهران: توس.
- فیض‌کاشانی، ملامحسن (۱۳۱۶)، *کلمات مکنونه*، تصحیح و مقدمه عزیزالله عطاری قوچانی، تهران: فراهانی.
- کاشفی سبزواری، مولانا حسین واعظ (۱۳۵۰)، *فتوت‌نامه سلطانی*، به اهتمام محمدجعفر محجوب، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.
- کوپر، جی. سی (۱۴۰۰)، *فرهنگ نمادهای آیینی*، ترجمهٔ رقیه بهزادی، تهران: علمی.
- کویاجی جی. سی (۱۳۵۳)، *آیین‌ها و افسانه‌های ایران و چین باستان*، ترجمهٔ جلیل دوستخواه، تهران: علمی فرهنگی.
- مایدا، تادئوش (۱۳۹۲)، *شاهکارهای هنر ایران در مجموعه‌های لهستان*، ج۱: تصاویر، ترجمهٔ مهدی مقیسه و داوود طبائی، تهران: مؤسسه تألیف، ترجمه، نشر آثار هنری (متن).
- مقدم، محمد (۱۳۸۰)، *جستار درباره مهر و ناهید*، تهران: هیرمند.
- مولانا، جلال الدین‌محمد (۱۳۵۷)، *کلیات مثنوی معنوی*، مقدمه و شرح حال، بدیع الزمان فروزانفر، تهران: کانون انتشارات علمی.
- مولانا، جلال الدین‌محمد (۱۳۶۷)، *کلیات شمس تبریزی*، به قلم بدیع الزمان فروزانفر، تهران: مؤسسه انتشارات امیرکبیر.
- نادری گرزالدینی، مرجانه، و جعفری دهکردی، ناهید (۱۴۰۳)، جلوه‌های عرفانی هاله نور در هنر دوره قاجار؛ نمونه‌های موردی شمایل‌نگاری حضرت علی(ع) و حسنین(ع)، *شیعه‌شناسی*، ۲۲(۸۵): ۱۰۷-۱۵۲.
- واحددوست، مهوش (۱۳۹۹)، *نهادینه‌های اساطیری در شاهنامه فردوسی*، تهران: سروش.
- وراوینی، سعدالدین (۱۳۸۰)، *مرزبان‌نامه*. تهران: صفی‌علیشاه.
- یاحقی، محمدجعفر (۱۳۸۶)، *فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی*، تهران: فرهنگ معاصر.
- یوسفی، غلامحسین (۱۳۸۷)، *ابومسلم: سردار خراسان*، تهران:شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

فهرست منابع لاتین

- Carol, Guillaume. Gwenaëlle, Fellinger. (2018). *L'Empire des roses Chefs-d'ceuvre de l'art persan du XIXe siècle*, louvre: SNOECK GENT.

An Analysis of the Visual Elements of the Tabarzin Preserved in the National Museum of Krakow, Poland, from the Perspective of Sufi Mystical Concepts

Marjaneh Naderi Gorzoddini[1], **Nahid Jafari Dehkordi** [2]

Type of article: original research
Receive: 2025-06-03, Accept Date: 2025-06-30
DOI: 10.22034/rph.2025.2062696.1151

Extended abstract

Within the scope of Islamic art—particularly in the visual culture of Iran—numerous objects that initially served simple, utilitarian purposes have, over time, transcended their material functions to become vessels of profound mystical and religious meanings. One such object is the *tabarzīn* (a battle axe), which has evolved far beyond its martial origins. Once a weapon of war, the *tabarzīn* gradually assumed a symbolic role within religious beliefs, Sufi practices, and esoteric traditions, eventually transforming into a richly meaningful and emblematic artifact. Among the remaining historical examples of the *tabarzīn*, a unique piece from the Qajar period preserved in the National Museum of Kraków in Poland has drawn considerable scholarly attention. Originally designed as a hybrid of an axe and a spear, the *tabarzīn* was employed in ancient Iranian cavalry for breaking through enemy armor. Later, in Sufi rites and among dervishes, it became a symbol of spiritual power and valor. This Qajar steel *tabarzīn* is a compelling embodiment of mystical, mythological, and Shiʿi concepts materialized in the form of a ritual object. Through techniques such as gold inlaying and diverse ornamentation, the weapon reveals significant artistic and ceremonial attributes. Measuring 86.5 cm in total length, with a blade edge of 24.4 cm and a head width of 10.5 cm, the axe features a large, curved, and pointed blade adorned with gilded patterns and arabesque motifs. The metal shaft is intricately carved and decorated with golden inlays. At the junction between the blade and handle, one finds an engraved lotus flower. On the front, the axe displays a horned dragon's head with an open mouth, within which lies a demonic figure depicted with a human body and two horns. At the topmost section is a flame-shaped plaque showcasing miniature enamel portraits of Imam Ali and his sons Hasan and Husayn, encapsulated within

1. Instructor, Department of Art, National University of Skill (NUS), Tehran, Iran.
Email: ma-naderi@nus.ac.ir
2. Assistant Professor, Faculty Member, Department of Handicrafts, Faculty of Arts and Humanities, Shahrekord University, Shahrekord, Iran (Corresponding Author).
Email: Nahid.Jafari@sku.ac.ir

a solar disk bearing a human face and golden embellishments.

The tabarzīn under discussion, with its intricate design, rich symbolism, and extensive inscriptions, stands as a quintessential example of ceremonial weaponry from the Qajar era. Beyond its technical mastery and aesthetic refinement, it serves as a compelling entry point for exploring the interplay between visual elements and religious belief. Though ostensibly a weapon, this artifact transcends its material function, employing imagery and allegory to express themes of spiritual journey and Shiʿi cosmology.

In this context, the analysis of such an object is not only significant from a historical or aesthetic perspective but also becomes a scholarly necessity. The study of these types of artifacts allows for a deeper understanding of how Shiʿi, mystical, and mythological thought took shape within artistic forms, demonstrating how abstract metaphysical ideas became embodied through tangible, symbolic objects. Furthermore, a deeper exploration of this artifact's semantic layers addresses the scholarly gap in integrative analyses of symbolic systems in Qajar-era ritual objects.

This research is fundamental in nature and adopts a descriptive–analytical methodology. Data collection has been based on documentary sources. The selected object—namely, the Qajar-era *tabarzīn* preserved in the National Museum of Kraków—has been purposefully chosen as a distinguished specimen of symbolic and conceptual significance among dervish axes. The analytical approach is qualitative, focused on iconographic and symbolic interpretation supported by mystical texts and art-historical sources. This methodology aims to reveal the semantic depths, interpret visual codes, and uncover the interrelations between art and religion in the cultural context of the Qajar period.

This study centers on the question of how the Qajar tabarzīn housed in the National Museum of Kraków can be examined through a multidisciplinary approach—integrating art history and religious studies—to uncover its semantic and cultural dimensions. The research seeks to illuminate the interplay between form, content, and belief, aiming to construct a holistic understanding of the artifact's significance within Shiʿi culture and Iranian mysticism. The central research question asks: In what ways does this particular tabarzīn embody mystical and religious concepts, and what layers of spiritual journey, cosmological structure, and sacred narrative emerge through its interplay of imagery and meaning?

The findings suggest that Sufis, guided by divine love and genuine knowledge, prioritize the inner dimensions of Islam as central to their spiritual path. Their practices are rooted in the Qur'an, hadith, and the Prophetic tradition, which emphasize purification of the heart and liberation from the ego. From the Sufi perspective, the Prophet Muhammad, the infallible Imams, and saints are chosen figures whose emulation leads the seeker safely through the hazards of the mystical journey. Accordingly, the artifact under study is both aesthetically and technically remarkable, crafted to visually express core Sufi doctrines through symbolic representation of profound mystical truths.

Since the mystical world pertains to inexpressible spiritual experiences,

symbolism serves a crucial semantic function in representing abstract concepts. Islamic mysticism perceives the universe as imbued with concealed meanings, accessible only through inner vision. Such ineffable experiences can only be conveyed through metaphor and symbolic imagery. In this view, a symbol renders the intangible perceptible. Sufis regard the material world as a shadow of the spiritual realm. While the Absolute cannot be visualized, the artist, through allegorical and symbolic imagery, leads the viewer beyond the tangible toward metaphysical reality. Symbols thus serve as vessels for eternal truths and gateways to the inner world.

Essentially, the artist behind this piece has sought to embody the obstacles along the spiritual path through metaphorical forms rooted in ancient Iranian mythological narratives. Within the belief system of Sufism, the function of the *tabarzīn* symbolizes the struggle against the base self (*nafs al-ammārah*)—a notion that echoes Rumi's assertion that "the mother of all idols is the idol of the self." Consequently, the mystic must, like Abraham, destroy these inner idols to achieve ultimate bliss and salvation. The harmonious interplay of ornamentation and imagery in the *tabarzīn* creates a visual network that reflects the path of human transcendence.

The results demonstrate that this Qajar-era tabarzīn is far more than a decorative or military implement. It possesses a symbolic and complex structure embedded in the ideological framework of Shiʿi thought, Islamic mysticism, and Iranian mythology. The analysis of its visual and symbolic components—including anthropomorphic, celestial, supernatural, and botanical motifs and inscriptions—reveals the tabarzīn as a ritual and visual text that embodies themes such as the struggle with the self, spiritual journey, the emergence of the perfect human, and the link between the physical and metaphysical realms.

The synthesis of these motifs with Shiʿi iconography, calligraphy, and formal arrangement indicates the artist's deep understanding of the symbolic and metaphysical traditions in Iranian–Islamic art. Ultimately, the study concludes that the *tabarzīn* reflects key concepts in Shiʿi metaphysics and represents a mystical worldview based on oppositional forces, inner purification, and sacred unity. A comprehensive and nuanced understanding of such artistic works is achievable only through interdisciplinary approaches that integrate aesthetic, cosmological, and spiritual meanings within their historical and cultural contexts.

Keywords: Shi'i Art, Qajar Visual Culture, National Museum in Kraków, Dervish Tabarzin, Islamic Mysticism

OPEN ACCESS
This journal is following of Committee on Publication Ethics (COPE) and complies with the highest ethical standards in accordance with ethical laws

COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)