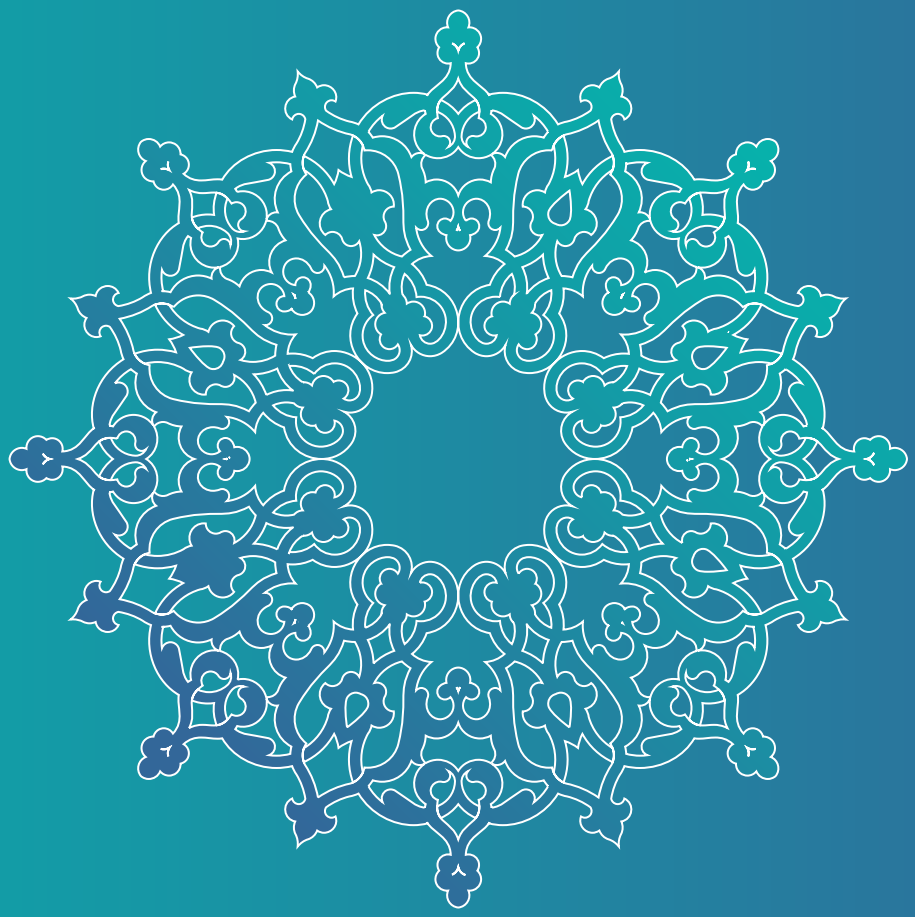
بسم الله الرحمن الرحيم



راهنمای
حکمت‌نیز
۷

حکمت هنر

دوفصلنامهٔ رهپویه حکمت هنر
دورهٔ چهارم، شمارهٔ دوم (۷ پیاپی)، پاییز و زمستان ۱۴۰۴
صاحب امتیاز: دانشگاه بین‌المللی سوره

مدیر مسئول: **محمدحسین ساعی**
سردبیر: **یعقوب آژند**
قائم مقام: **حسن بلخاری قهی**

ناشر: دانشگاه بین‌المللی سوره

هیأت تحریریه:
سید غلامرضا اسلامی
ماندانا برکشلی
حسن بلخاری قهی
مرضیه پیراوی ونک
امیرحسین ذکرگو
مصطفی گودرزی
مینا صدری
سید رضی موسوی گیلانی
عبدالحمید نقره‌کار
کامران افشار مهاجر
محمدحسین ناصربخت

مدیر داخلی: سمیه رمضان‌ماهی

شروع انتشار: آبان ۱۴۰۱ ■ نوع انتشار: نشریه علمی ■ توالی انتشار: دو فصلنامه (دو شماره در سال)
رتبه سال ۱۴۰۳ در وزارت علوم: ب ■ زبان نشریه: فارسی با چکیده مبسوط انگلیسی

نستعلیق «بسم‌اللّه ...»: برگرفته از سورهٔ حمد به خط میرعماد حسنی
طراحی، آماده‌سازی و انتشار: انتشارات دانشگاه بین‌المللی سوره، زیر نظر وحید روزبهانی
ویرایش و صفحه‌آرایی: وحید روزبهانی
طراحی نشان‌نوشته: احمدعلی عسلی (استودیو متافور)
ویرایش بخش انگلیسی: منیژه رحیمی
طرح جلد: محمدشریف نیک‌شهرت

بها: ۲۰۰۰۰۰ ریال

دوفصلنامهٔ رهپویه حکمت هنر در ویرایش مقالات آزاد است.
مسئولیت مطالب و تصاویر درج شده به عهدهٔ نویسندگان محترم است.
استفاده از مطالب و تصاویر منتشر شده در دوفصلنامهٔ رهپویه حکمت هنر، تنها با ذکر و درج ارجاع کامل مجاز است.

نشانی: تهران، خیابان آزادی، بین آذربایجان و خوش، نبش کوچه کامیاران، پلاک ۲۵۲
تلفن: ۶۶۳۷۴۴۵۵-۰۲۱
وبگاه: https://rph.soore.ac.ir
رایانامه: philosophy.rahpooye@soore.ac.ir
philosophy.rahpooye@gmail.com

دانشگاه بین‌المللی سوره

عنوان	صفحه
خوانش عرفانی نگاره غرق شدن مرد ریش‌دار با استناد بر باب یقظه از منظر خواجه عبداللّه انصاری فاطمه غلامی هوجقان، حسن بلخاری قهی، مینا صدری	۷-۲۲
تبیین چارچوب نظری مکتب هنر رضوی بر اساس نظریهٔ «هفت منزل تجلی قدر» داود رنجبران، مهران گلستان، مهدی نصیری	۲۳-۳۵
بررسی دلالت‌های فرهنگی و ایدئولوژیک عناصر بصری قالی بقعه شیخ صفی با رویکرد نشانه‌شناسی تصویری رولان بارت الناز مهاجری، محمد عارف، محمدرضا شریف‌زاده	۳۷-۵۰
تحلیل مراتب هنرمند مسلمان در رویارویی با رمز و بازنمایی آن سمیه امیدواری، جواد آقاجانی کشتلی	۵۱-۶۰
تأملی بر مدل میدان‌های هنری پیر بوردیو و تطبیق آن با سیر تحول عکاسی در جهان بهزاد صحتی، محمد ستاری	۶۱-۷۶
آزادی و مسئولیت فردی در مواجهه با دیگری؛ واکاوی دیدگاه سارتر، فروید و یونگ در سینمای معاصر ایران (نمونه موردی کاراکتر نادر در فیلم جدایی نادر از سیمین) الناز راسخ، محمد اکوان، محمود دهقان هراتی	۷۷-۹۰
تحلیل فرش شهری دورهٔ پهلوی دوم مبتنی بر نظریه میدان پیر بوردیو مرضیه آقاجری، سمانه کاکاوند	۹۱-۱۰۱
معناشناسی گارگویل‌های عصر گوتیک دانیال سوهانی، محمد معین‌الدینی	۱۰۳-۱۱۳
پژوهشی در نقش اعداد مقدس در آفرینش هنر اسلامی احد روانجو، راضیه قائدی باردهی	۱۱۵-۱۳۲
خوانش زیبایی‌شناختی کاشی‌های ستاره‌ای‌شکل (سدهٔ ۶-۸ه.ق) بر پایهٔ مبانی ادراک بصری ابن هیثم سکینه خاتون محمودی، ساحل عرفان‌منش، محمد حسن‌پور	۱۳۳-۱۴۴
تحلیل نشانه‌شناسی فرهنگی تصویر زنان در بهشت معراج‌نامه میرحیدر و کمدی الهی دانته اثر گوستاو دوره حنانه باقری، ایمان رئیسی	۱۴۵-۱۶۰
تحلیل عناصر بصری تبرزین محفوظ در موزه ملی کراکو لهستان از منظر مفاهیم عرفانی متصوفه مرجانه نادری گرزالدینی، ناهید جعفری دهکردی	۱۶۱-۱۷۲

خوانش عرفانی نگاره غرق شدن مرد ریش‌دار با استناد بر باب یقظه از منظر خواجه عبداللّه انصاری[۱]

فاطمه غلامی هوجقان[۲]، حسن بلخاری قهی[۳]، مینا صدری[۴]

نوع مقاله: پژوهشی
دریافت: ۲۷-۱۰-۱۴۰۳ □ پذیرش: ۱۹-۰۱-۱۴۰۴ □ صفحهٔ ۷-۲۲
Doi: 10.22034/rph.2025.2050866.1098

چکیده

منطق‌الطیر عطار ازجمله متون پراستناد در پژوهش‌های ادبی است و نسخ خطی مصور ملهم از آن نیز در صدر آثار پژوهشی پراستناد در حوزه تحقیقات هنری جای می‌گیرند، فلذا در این پژوهش *منطق‌الطیر* محفوظ در موزه مترو پولیتن که به سبب مشارکت و نظارت کمال‌الدین بهزاد بر برخی از نگاره‌های آن حائز اهمیت بوده، مورد پژوهش قرار گرفته چراکه از کیفیت بالای تصویرسازی برخوردار بوده و نکات نغز عرفانی در لابه‌لای واقعیت‌های زندگی روزمره به صورتی ماهرانه گنجانده شده است. ضرورت تحقیق حاضر به دلیل وجود ارتباط‌های پیدا و پنهان میان متون عرفانی و حکمی ایران اسلامی با نگارگری ایرانی است که کشف این روابط می‌تواند در باز کردن گره‌های پژوهشی به صورت صحیح و علمی مفید فایده واقع شود. در پژوهش حاضر سعی شده به ارتباط میان داستان نگاره *غرق شدن مرد ریش‌دار* اثر بهزاد با متن *منازل‌السائرین* خواجه عبداللّه انصاری توجه شده و هدف از آن کشف روابط ناپیدای میان مضمون «یقظه» یا بیداری از منظر پیر هرات با کلیّت داستان نگاره و نحوه عملکرد شخصیت‌های آن است. درمجموع با مطالعه نگاره مشخص شد که در نگاره غرق شدن مرد ریش‌دار عطار، بهزاد و سلطانعلی در انتقال پیام نگاره بسیار موفق بوده‌اند. مضامین شعر عطار اشاره به شناخت نفس و ترک تعلقات دنیوی و عبرت گرفتن از حال اهل بلا دارد. بهزاد به‌خوبی از عهدهٔ انتقال مضامین داستان برآمده و با ترسیم کردن مرد ریش‌دار که در حال غرق شدن است، عدم توجه به تنبّه و بیداری در ابتدای سلوک را خاطرنشان می‌سازد و سلطانعلی نیز با مکتوب کردن اشعار عطار، بر مضامین نهفته در آن از منظر پیر هرات تأکید می‌کند. درنهایت ما شاهد تمثیلی از عطار هستیم که به وسیله بهزاد در قالب مرد ریشدار در عدم بیداری از خواب غفلت و توجه نشان ندادن به وادی سلوک الی‌اللّه به‌خوبی مصور شده است. پژوهش پیشِ رو به صورت کیفی و با رویکرد توصیفی-تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای (واقعی و مجازی) نگاره موردِ نظر را مورد واکاوی قرار داده است.

کلیدواژه‌ها: عرفان عملی، خواجه عبداللّه انصاری، یقظه، کمال‌الدین بهزاد، نگارگری

---

۱. این مقاله مستخرج از رسالهٔ دکتری نویسندهٔ اول با عنوان «رویکرد فرازبانی در بازنمایی مفاهیم عرفان عملی: تبیین مراتب معنوی و بصری در نگارگری» است که به راهنمایی نویسندگان دوم و سوم در دانشکدگان هنرهای زیبای دانشگاه تهران در سال ۱۴۰۳ دفاع شده است.

۲. دکتری تخصصی تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
Email: fat.gho.houjeghan@ut.ac.ir

۳. استاد، عضو هیئت علمی گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه تهران، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول).
Email: hasan.bolkhari@ut.ac.ir

۴. دانشیار، عضو هیئت علمی گروه نقاشی و مجسمه سازی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
Email: mina.sadri@ut.ac.ir

استناد: غلامی هوجقان، فاطمه؛ بلخاری قهی، حسن؛ صدری، مینا (۱۴۰۴)، خوانش عرفانی نگاره غرق شدن مرد ریش‌دار با استناد بر باب یقظه از منظر خواجه عبدالله انصاری، *رهپویه حکمت هنر*، ۴ (۲)، ۷-۲۲.
doi: 10.22034/rph.2025.2050866.1098
https://rph.soore.ac.ir/article_722693.html

مقدمه

خواجه عبداللّه انصاری یکی از عرفای متعلق به مکتب عرفانی خراسان بزرگ است که در هرات به تربیت شاگردان زیادی همت گماشته و درعین‌حال آثار مکتوب ارزنده‌ای به یادگار گذاشته‌اند که راهگشای سالکان آتی قرار گرفته و ما نیز در این مقال از آنها بهره برده‌ایم و در تلاش هستیم تا با مدد گرفتن از فراست، و با استفاده از آراء و اقوال عرفان عملی مدنظر خواجه عبداللّه انصاری مندرج در *منازل‌السائرین*، مواردی را در نگارگری رصد کنیم که تاکنون مورد توجه واقع نشده و یا به‌سادگی از کنار آنها عبور و خوانشی سطحی ارائه شده است. رویکردی که تاکنون مورد توجه واقع نشده و انطباق آراء این بزرگوار در عرفان عملی با هنر نگارگری می‌تواند به باز کردن گره نکات مبهم و لاینحل در نگاره‌ها بیانجامد. خواجه عبداللّه در *منازل‌السائرین* سلوک الی‌اللّه را در ۱۰ مرحله تعریف کرده و هر مرحله خود به ۱۰ زیربخش تقسیم می‌شود و بدین‌ترتیب ۹۹ منزل را باید با موفقیت طی کرد تا به منزل ۱۰۰اُم یعنی توحید رسید. از میان مراحل مدنظر پیر هرات، تنها به «یقظه» به عنوان اولین بخش از «بدایت‌ها» و ارتباط آن با نگارگری می‌پردازیم که هر کس یقظه را آغاز کرده و به آن عمل کند، به صورت رسمی وارد سلوک الی‌اللّه می‌شود. از منظر نگارنده یقظه به عنوان اولین مرحله از اولین منزل، از مابقی مراحل دشوارتر است چراکه ابتدابه‌ساکن برای فردی که آشنایی چندانی با یک فرایند ندارد، آغازِ آن و غلبه بر شک و تردید و دوری از هوای نفس، از ادامه و انجامِ آن فرایند دشوارتر است. در این مقال نگاره *غرق شدن مرد ریش‌دار* به شماره برگ f.44r. انتخاب شده و مورد بررسی قرار می‌گیرد که چندان در تحقیقات دانشگاهی مورد اقبال واقع نشده که می‌تواند به دلیل بیان تصویری سهل و ممتنع نگاره (تخصص اصلی بهزاد) و سادگی ظاهری مستتر در آن که یقیناً واجد پیچیدگی‌های نغز عرفانی است، باشد. یکی از اهداف این پژوهش شناسایی ارتباط میان متون عرفانی متقدم نظیر *منازل‌السائرین* با کلیّت داستان نگارهٔ به‌ظاهر سادهٔ *غرق شدن مرد ریش‌دار* است، که تاکنون مغفول مانده. از سویی *منطق‌الطیر* عطار نیشابوری در میان ایرانیان و کشورهای فارسی‌زبان حوزه فرهنگی خراسان بزرگ از اهمیت خاصی برخوردار است و از سوی دیگر اشعار آن یکی از پراستنادترین اسناد در پژوهش‌های ادبی داخلی و خارجی بوده و نسخ خطی مصور به‌جای‌مانده از آن نیز در پژوهش‌های هنری بسیار مورد استناد هستند. نگاره غرق شدن مرد ریش‌دار نیز که به *منطق‌الطیر* محفوظ در موزه متروپولیتن تعلق دارد نیز یکی از نسخه‌های فخیم و ارزشمند باقی‌مانده از این متن از دوره تیموری است که تدقیق در کمّ و کیف نگاره‌های به‌جای‌مانده از آن ضروری می‌نماید و نظارت بهزاد بر برخی نگاره‌های آن و منسوب بودن برخی نگاره‌ها به او بر ارزش هنری این نسخه می‌افزاید و ما را بر آن می‌دارد تا نگاره‌ای از این متن که از آثار بهزاد است را مورد بررسی قرار دهیم. آنچه اهمیت نگارش این پژوهش را برجسته می‌سازد، فقدان پژوهش‌هایی در زمینه انطباق متون عرفانی با کلیّت داستان‌های نگارگری است. البته از نقطه نظرات گوناگونی بررسی‌هایی صورت گرفته، اما شاید در زمینه تعمیق و تدقیق در متون عرفانی و ارتباط بی‌واسطه یا باواسطه آن با نگارگری ایرانی، مطالعات بنیادین و وثیقی صورت نپذیرفته و مطالعات انجام‌شده نیز از عمق و ژرفای لازم برخوردار نبوده و در ابتدای راه هستند؛ لذا ضرورت و اهمیت پژوهش حاضر هنگامی حس می‌شود که با ایجاد پیوند میان این دو وادی به‌ظاهر متباین ولی در باطن متناظر، بتوان به نتایجی مطلوب دست یافت و به سؤالات بی‌پاسخ در این حیطه پاسخ داد. از سویی دیگر نگارگری ایرانی به عنوان هنر ملی ایران‌زمین از دیرباز تاکنون، دارای منابع تصویری فراوانی است که تفحص در آنها می‌تواند پژوهشگر را به منابع شفاهی و مکتوب احتمالی که هنرمندان دست‌اندرکار در نگارگری از آنها بهره‌مند بوده و در اثر بروز داده‌اند رهنمون شود. نکته دیگری که در انتخاب آگاهانهٔ این اثر مؤثر واقع شد، سادگی موجود در اثر بود و نگارنده با مطالعه نگاره‌های عرفانی مکتب هرات دریافته که هرچه نگاره‌ای از منظر تصویری ساده باشد، واجد مضامین عمیق‌تر عرفانی خواهد بود. فلذا بر آن شدیم تا «یقظه» را به عنوان اولین مرحله در سیر و سلوک سالکان در این نگاره مورد بازیابی قرار دهیم. ازاین‌رو در این پژوهش مطالعه ارتباط میان داستان نگاره *غرق شدن مرد ریش‌دار* با متن *منازل‌السائرین* خواجه عبداللّه انصاری در دستور کار قرار گرفته و هدف از آن کشف روابط ناپیدای میان متن به یادگار مانده از پیر هرات با کلیّت داستان نگاره و نحوه عملکرد شخصیت‌های آن است. در این راستا سعی شده به سؤال ذیل پاسخ داده شود: «یقظه» به عنوان مرحله اول سلوک از منظر پیر هرات در نگاره پیش‌گفته چگونه ظهور و بروز داشته است؟

پیشینه تحقیق

تحقیقات صورت‌گرفته از جدید به قدیم به شرح ذیل هستند. کیا (۲۰۱۹) در «Art, Allegory and the Rise of Shiism in Iran, 1487- 1565» برخی از نفیس‌ترین نگاره‌های قرون ۱۴ـ۱۶م. را رمزگشایی کرده و درک ما را از هنر ایرانی را تغییر می‌دهد. او معنای پنهان پشت چهره‌ها و صحنه‌های معماگونه را با تمرکز بر چند نگاره آشکار می‌کند و نشان می‌دهد که چگونه عناصر رمزآلود در آثار هنری ایران در دوره تیموری، آموزه‌های عرفانی شاعرانی صوفی مانند مولوی، عطار و جامی را منتقل می‌کردند و یکی از مهم‌ترین رویدادهای تاریخ اسلام را بشارت می‌دادند که تسلط صفویان در سال ۹۰۷ ه.ق. و گرویدن ایرانیان به مذهب تشیع بوده است. حسینی (۱۳۹۴) در «توصیف، تحلیل و تفسیر هشت نگاره از *منطق‌الطیر* نسخه موزه متروپولیتن» معتقد است درهم تنیدگی صورت و معنا در *منطق‌الطیر* رازآمیز که مملو از تصویر بوده، نگارگران ادوار مختلف را بر آن داشته تا با بهره‌گیری

Doi: 10.22034/rph.2025.2050866.1098

از سنت نقاشی ایرانی به تجسم بخشی عرفان ایرانی اسلامی بپردازند. مفاهیم صوفیانه و آرمانی که توسط نگارگران و در قالبی نمادین ترسیم شده، هم‌سو با تفکر متعالی عطار بوده و اثری ارزنده را آفریده است. کیا (۲۰۰۹) در رساله خود با عنوان «Image, text, and the discourse of Sufism in Iran, 1487-1565» می‌گوید که چهره‌های معمایی اغلب در تصاویر روایات تمثیلی صوفیانه بیشتر به چشم می‌خورند و مجموعه شمایل نگارانه‌ای از پیکره‌های انسان و حیوان و اشیایی که به‌عنوان نمادی تصویری عمل می‌کنند، خوانشی از مفاهیم موجود در روایت تمثیلی را بازنمایی می‌کنند. کمالی دولت‌آبادی (۱۳۸۸) در «مبانی هنرهای تجسمی ایران مبتنی بر متون دو کتاب مرصادالعباد و گلشن راز، به مثابه تجلی معنا» معتقد است جای خالی دریافت‌های عاطفی و معنایی گذشته در زبان تصویر امروز که همگی متأثر از تعاریف کانونی غرب است، محسوس است و بازخوانی آموزه‌های تصویری گذشتگان برای پیوستگی و تداوم فرهنگ تصویری هر ملت یک ضرورت. مفاهیم دریافتی از عناصر بصری و کیفیات معنایی در سنت هنرهای تجسمی ایران جایگاهی مقدم‌تر از صورت و پیوند محکمی با خاطره ازلی و الگوهای کهن جامعه گذشته سنتی خود دارد. در این مسیر تصویر در قسم‌پذیری صوری خود محدود، ولی در معنا تعاریفی تأویل‌پذیر می‌یابد. شناخت طراح از این پیشینه و معنای از دست‌رفته باعث می‌شود، تا در پی باززایی معرفت‌جویانه تصویر و معرفی ایده‌های نو آن به جامعه برآید. تحقیق عالمانهٔ کیا (۲۰۰۶) بر روی نگاره‌های *منطق‌الطیر* موزه متروپولیتن در «Is the Bearded Man Drowning? Picturing the Figurative in a Late-Fifteenth-Century Painting from Herat» تحسین‌برانگیز است. او با اشاره به این‌که در ادب دوره تیموری پیچیده‌گویی رواج داشته؛ همین رویه را تسری‌یافته در سنت تصویری دوره تیموری می‌داند و پیچیدگی‌ها و جناس‌های کلامی شعرا تبدیل به جناس‌های تصویری نگارگران شده که نیاز به رمزگشایی دارند و در بدو امر نامربوط به نظر می‌رسند اما کاملاً مرتبط هستند. اسکندری تُربَقان (۱۳۸۴) در رساله خود «هماهنگی طرح و تفکر در آثار کمال‌الدین بهزاد» می‌نویسد که بهزاد با تکیه بر تفکر خواجه‌عبداللّه انصاری مبنی بر «منازل روندگان طریق حق» که شامل سه مرحله (آغاز، میانه و پایان) می‌شود، نگاره‌های خود را به وجود آورده و مردم زمانه خود را در حالت زندگی عادی به تصویر درآورده و تأثیر متقابل محیط و انسان را نشان می‌دهد. درمجموع مشاهده می‌شود که کیا نگاره‌های مکتب هرات را از منظر عرفایی همچون مولانا بازخوانی کرده و تنها اسکندری تربقان به ارتباط میان آموزه‌های پیر هرات و هنرهای تجسمی و نگارگری پرداخته است. پژوهش حاضر درصدد است که ظهور و بروز مقام یقظه را در نگاره «غرق شدن مرد ریش‌دار» از *منطق‌الطیر* عطار پی‌جویی نماید، امری که تاکنون صورت نپذیرفته و می‌تواند مفید واقع شود.

روش تحقیق

ماهیت تحقیق پیشِ رو کیفی و شامل رویکردهای توصیفی ـ تحلیلی با اهداف بنیادی است و در این راستا از منابع کتابخانه‌ای (واقعی: کتب – مجازی: تصاویر و تارنماهای مرتبط) بهره برده است. بر این مبنا از طریق تجزیه‌وتحلیل نگاره «غرق شدن مرد ریش‌دار» از مکتب هرات که با انتخاب غیرتصادفی و آگاهانه لحاظ شده، مقام «یقظه» و مقومات آن را از منظر خواجه عبداللّه انصاری مورد پی‌جویی و مداقه قرار می‌دهد.

معرفی منطق‌الطیر موزه متروپولیتن

موزه هنر متروپولیتن در نیویورک دارای نسخه‌ای زیبا از *منطق‌الطیر* عطار به شماره (۶۳٫۲۱۰) است؛ که این نسخه دربردارندهٔ هشت نگاره است و چهار نگارهٔ آن در زمان تیموریان و چهار نگارهٔ دیگر در دوره صفویان کار شده [و الحاق شده] است (آژند، ۱۳۸۷: ۳۸۹-۳۹۰). ابعاد اوراق این نسخه خطی ۳۲/۷ در ۲۱/۱ سانتیمتر هستند (تارنمای موزه متروپولیتن، ۲۰۲۴). این نسخه را سلطانعلی مشهدی در سال ۸۹۲ ه.ق. کتابت کرده و چهار نگارهٔ آن را بهزاد کشیده است این کتاب یکسر با مفاهیم عرفانی سروکار دارد و بهزاد در تصویر بعضی از این مفاهیم نهایت استادی خود را نشان داده است (آژند، ۱۳۸۷: ۳۸۹-۳۹۰). مطالعات کامادا[1] نشان داده که این نسخه در اصل شامل ۶۷ برگه و دارای نه تصویر بوده است. ازآنجایی‌که بسیاری از صفحات متن و تصاویر از بین رفته یا آسیب دیده بودند، هنرمندان صفوی ۱۵ برگه متن، چهار نگاره و یک پیشانی [احتمالاً منظور سرلوح است] را برای بازسازی نسخه خطی اضافه یا جایگزین کردند. بااین‌حال، یک برگه مصور تیموری هنوز مفقود است و ممکن است در آن زمان تکمیل شده یا بعداً حذف شده باشد. درحالی‌که تصویرسازی‌های صفوی تصویرسازی مستقیم متن را ارائه می‌دهند، تصویرسازی‌های تیموری شامل نقوش بسیاری است که در انتظار مطالعه و تحلیل است. ماهیت معمایی و پیچیدهٔ تصویرسازی‌های تیموری با شعر فارسی اواخر این دوره سازگار است که از ویژگی‌های آن ذائقه پیچیدگی [علاقه به پیچیده‌گویی] است. حاکمان و مردان متنفذ دربار تیموری محافل ادبی به نام «مجالس» برپا می‌کردند و از حل معماهای شعری با ابزارهای بلاغی مانند جناس هم‌نام و غیره لذت می‌بردند. شرکت‌کنندگان در این مجالس ممکن است از رمزگشایی تصاویر تیموریِ این نسخه نیز لذت برده باشند. بسیاری از درباریان و اشراف هرات، در پایان سدهٔ نهم ه.ق.، هنر و ادبیات را حمایت می‌کردند و داشتن کتاب‌های کمیاب و فاخر مصور یکی از سرگرمی‌های کلیدی اشراف بوده و برخی از آنان آتلیه‌های مخصوص به خود را داشتند (Kamada, 2000). به نظر می‌رسد کامادا مطالبی

را که درباره پیچیده‌گویی عنوان می‌کند را از مقاله سابتلنی وام گرفته است (Subtelny, 1986: 76). سابتلنی تکامل ژانرها و ذائقه‌های ادبی در دهه‌های آخر سدهٔ نهم ه.ق. در هرات را به‌خوبی دنبال کرده و عنوان می‌دارد که معمای [ادبی] می‌توانست آن‌قدر پیچیده شود که گاهی برای رسیدن به یک راه‌حل، به ۱۰ عملیات جداگانه نیاز بود، البته عمدتاً راه‌حل از قبل ارائه می‌شد و هدف نشان می‌داد که چگونه می‌توان آن را استخراج کرد. توانایی حل معما بدون دانستنِ راه‌حل از قبل، نشانه‌ای از بالاترین سطح مهارت تلقی می‌شد. [...] دربار عبیداللّه خان ازبک (۸۹۱ ه.ق.-۹۴۵ ه.ق.)، در بخارا چنان وفادارانه سلایق ادبی هرات تیموری را منعکس می‌کرد که میرزامحمدحیدر دوغلات را به یاد ایام سلطان‌حسین بایقرا می‌اندازد، که به قدری در حل کردن معما مهارت داشت که درخواست معمایی را می‌کرد که راه‌حل آن را از سر صفحاتی که روی آن نوشته شده، بریده باشند (Subtelny, 1986: 76). از میان نگاره‌های موجود در نسخه خطی پیش‌گفته، برگ (f.44r.) با عنوان «غرق شدن مرد ریش‌دار» اثر کمال‌الدین بهزاد، که مربوط به زمان تولید نسخه و مکتب هرات می‌شوند انتخاب شده و مورد مطالعه و تفحص قرار گرفته است.

خواجه‌عبداللّه انصاری

عبداللّه بن ابی‌منصور انصاری (دوم شعبان ۳۹۶ ه.ق. - ۲۲ ذی‌الحجه ۴۸۱ ه.ق.)، معروف به خواجه‌عبداللّه انصاری/ پیر هرات در هرات چشم گشود و در آنجا نیز چشم از جهان فروبست و عبادات خالصانه وی زبانزد عام و خاص است (دانشنامهٔ فقه و اصول و علوم حوزوی، ۲۰۲۴). او از متنفذترین رجال در تصوف خراسان بزرگ است که مکتوبات زیادی به ایشان منسوب می‌باشد و زبان‌های فارسی و عربی را به حد غایت خود می‌دانست و برخی از کتاب‌هایش را خود به نگارش درآورده و برخی را هم به صورت أمالیِ شیخ،[۲] شاگردان و مریدانش نوشته‌اند (انصاری، مقدمه، ۱۳۴۱: ۴). از شواهد و قرائن چنین برمی‌آید که خواجه حنبلی[۳] مذهب بوده و دیگران را به این مذهب سفارش می‌کرده و برخلاف اغلب صوفیان، در علم حدیث نیز متبحر بوده و از صاحب‌نظران آن به شمار می‌رفته است. همان‌طورکه ذکر شد خواجه در زبان‌های عربی و فارسی بسیار عالم بوده و ۶۰۰۰ بیت را از حفظ بوده است. همچنین خواجه در مقابل منکرات صاحب‌منصبان، امیران و پادشاهان هیچ اغماضی نداشته و به‌تندی عکس‌العمل نشان می‌داده[۴] که سبب‌ساز دشمنی‌های بسیار با او شد و دشمنانش بارها قصد جان او را کردند (دانشنامهٔ فقه و اصول و علوم حوزوی، ۲۰۲۴). پیر هرات *منازل‌السائرین* را در ۸۰ سالگی (۴۷۵ ه.ق.) و درحالی‌که از نعمت بینایی محروم بود، به شاگردانش املاء کرده و این کتاب از آن زمان تاکنون یکی از بهترین منابع جهت تدریس عرفان عملی در حوزه‌های علمیه است (میری، ۱۳۹۸: ۲۳).

منازل‌السائرین

از میان گنجینه‌های ارزنده عرفان عملی، *منازل‌السائرین* خواجه عبداللّه انصاری دارای ویژگی‌های منحصربه‌فردی است. این کتاب با بهره‌گیری از تجربه‌های عمیق باطنی و تنظیم منظم منازل و مقامات عرفانی به صورتی یکپارچه و مرتبط، همراه با استفاده از احادیث عرفانی، جایگاه ویژه‌ای در میان متون عرفانی پیدا کرده (انصاری، پیشگفتار، ۱۳۸۹: ۱). در ابتدای این اثر، پیر هرات به تشریح دلیل نگارش کتاب می‌پردازد. او بیان می‌کند که برخی از علاقمندان شناخت منازل، به‌ویژه فقیران هرات و دیگر مناطق، از او درخواست کرده‌اند مسیری برای شناخت مقامات و نشانه‌های منازل ارائه دهد. همچنین این افراد خواهان دسته‌بندی‌ای بوده‌اند که توالی و ترتیب منازل را به شکلی مختصر، روان و قابل حفظ کردن نشان دهد (انصاری، ۱۳۸۹: ۴). همان‌طورکه ملاحظه می‌شود، دغدغه‌های ذهنی مخاطبان کتب عرفانی در سدهٔ پنجم هجری مشابه مخاطبان معاصر بوده است. این افراد نیز از طولانی شدن کلام بیزار بوده و به دنبال اختصار و وضوح در بیان بودند.

منازل‌السائرین که حاصل ۲۷ سال تجربه علمی و عملی خواجه عبداللّه است، به درخواست مریدان برای تبیین منازل طریقت و همراهی با اخلاق تدوین شده و به زبان عربی نگارش یافته (خیاطیان و همکاران، ۱۳۹۹: ۴۵). او در آغاز نگارش کتاب اشاره می‌کند که بیم آن داشته اگر سخن را درباره مقامات طولانی کند، هم خود و هم مخاطبانش از آن خسته شوند. بنابراین، او اصول مقامات را به صورتی خلاصه و با دلالت‌هایی روشن بیان کرده است. کتاب در ۱۰۰ مقام مرتب شده و در ۱۰ بخش گسترده گشته است (انصاری، ۱۳۸۹: ۵)، تا از هرگونه ابهام یا نیاز به پرسش‌های اضافی جلوگیری شود. خواجه عبداللّه با تکیه بر تجربیات و اعتقادات شخصی، دیدگاهی ویژه در تبیین راه‌های رسیدن به نخستین مرحله یعنی «یقظه» ارائه داده. [...] او مریدان را به‌تدریج و مرحله‌به‌مرحله در مسیر سلوک هدایت می‌کند. این تدریجی بودن نشان از اهمیت فراوان نظم در عرفان اسلامی دارد؛ به این معنا که بدون عبور موفقیت‌آمیز از یک منزل، منازل بعدی قابل دسترسی نخواهند بود (میرباقری‌فرد و مانی، ۱۳۹۸: ۱۹۶). خواجه همچنین باور دارد که سالک پس از پشت سر گذاشتن یک مقام، به بینش عمیق‌تری نسبت به مقامات پیشین می‌رسد و می‌تواند کاستی‌های احتمالی آنها را جبران کند. مراحل سلوک عرفانی از منظر خواجه شامل ۱۰ باب است که هر باب دارای ۱۰ زیربخش بوده و درمجموع ۱۰۰ مرحله از «یقظه» تا «توحید» را تشکیل می‌دهد. در پژوهش حاضر تنها به اولین مرحله (یقظه) و ارتباط شئونات مختلف آن با نگارگری پرداخته شده است.

تسلیک یا سلوک

چون صوفی می‌خواهد به «حضرت الهیه» رسد گام‌های خود را

Doi: 10.22034/rph.2025.2050866.1098

به تجربهٔ درونی بازمی‌گرداند. این خودآگاهی و هوشیاری ویژه‌ای را می‌طلبد تا نَفْسِ انسانی بتواند در برابر حملات ناگهانی غرایز و نافرمانی‌ها و فشارهای آن مقاومت کند. مخفی نماند که نَفْس دارای قدرتی است که می‌تواند خود را با وجوه گوناگون نشان دهد. از حضیض ضعف تا اوج قلهٔ قدرت به صورت تدریجی. ازاین‌رو مرشدِ کاردان وظیفهٔ اساسی خود را رساندن می‌داند؛ چیزی که صوفی می‌خواهد، وصول و اهلیت پیدا کردن و ادب در پیشگاه الهیت است. تسلیک با نگاهی دیگر، تربیت روحی و ذهنی انسان است، چنان که در حوزه سلوک نَفْسی خودنمایی می‌کند. «نَفْس» راحت‌ترین راه ورود [مدخل] به درونِ انسان است، از جنبه‌ای دیگر صوفیان به رؤیا و خواب نیز به عنوان ابزار و کلیدهایی برای رسیدن به اعماق نفس بهره می‌برند که بر آن اساس نزدیک‌ترین تعبیر برای درون انسان همین نَفْس است. ازاین‌رو اهتمامِ گام‌به‌گام تسلیک انجام می‌شود (الحکیم، ۱۳۹۷: ۵۷۶).

تسلیک به زبان امروزی همان «تدریس» یا یادگرفتن و علم‌آموزی در حوزهٔ عملی است. از هر روشی که منجر به یادگیری شود استفاده می‌شود. ازاین‌رو راه‌های صوفیان متعدّد است. هر طریقتی دارای روش و اصولی ثابت است. خواه به «مرید» مربوط باشد و یا به مراحلِ طریق الی‌اللّه. این مراحل از سوی صوفیان احوال و مقامات خوانده شده است. احوال و مقامات در سلوک صوفیانه از اصول ثابتی پیروی می‌کند. بنابراین صوفیان برای هر «عملی» که مرید به صورت نوافل، فرائض، مجاهدات و ریاضات انجام می‌دهد، «حال» و «مقامی» قائلند و با استناد به این که هر «عمل» را «حال» و «مقامی» است، سلوک حکمش را از «اَعمال» می‌گیرد که این خود روشی شبه‌علمی است. سلوک مانند درس‌خواندن است که به مدارجی تقسیم می‌شود. مراحلی که مرید آن را طی می‌کند و برای هر مرحله‌ای مرشدی کاردان است. مرشد یا شیخِ آغاز راه، توانایی آن را ندارد که مرید را به غایات رساند؛ بلکه او در مراحلِ سپسین نیازمند مرشد و یا شیخی برتر است و متون بسیاری از صوفیه این امر را مورد یادآوری قرار داده‌اند (الحکیم، ۱۳۹۷: ۵۷۶-۵۷۷). «تسلیک» را به صورت اخصّ در *منازل‌السائرین* پیر هرات می‌توان یافت. عصارهٔ نوشتار این کتاب «عملِ صرف» است و اثری از مباحث نظری و دشوار برای سالکان مبتدی نیست. شیخ در پاسخ به درخواست مریدان نوشتن این کتاب را آغاز کرده و به اِشکالات موجود در رسالات متقدم آشنا بوده و با توجه به شکایات مریدان از رسالات قبلی، آنها را آسیب‌شناسی کرده و سعی نموده تا رساله‌ای بنویسد که برای سالکان طریق الی‌اللّه کاملاً کاربردی بوده و مشکلات آنان را در این راه مرتفع نماید و همچنین موجز و مختصر بوده تا سالک را منزجر و مغبون ننماید. از سویی همان‌طورکه از نام کتاب پیداست منازل (منزل‌ها) را مرحله‌به‌مرحله ذکر کرده که هر سالکی با رعایت مراحل ۱۰گانهٔ هر منزلی می‌تواند وارد منزل بعدی گردد، درعین‌حال که به منزل قبلی نیز اشراف یافته است. درواقع *منازل‌السائرین*، مرشد یا شیخی خاموش است که مرید خود را بدون هیچ گفت‌وگویی راهنمایی می‌کند. سالک با خواندن این کتاب نکته مبهمی برایش باقی نمی‌ماند و نوشتار کتاب به‌قدری واضح و همه‌فهم ارائه شده که از مهم‌ترین دلایل موفقیت آن تا به امروز به شمار می‌رود.

رویکرد خواجه در منازل‌السائرین

بدان کسانی که در این مقامات سیر می‌کنند، بسیار گوناگون‌اند و ترتیب معینی برای همه آنان وجود ندارد و هیچ منتهای کاملی ایشان را درنیابد البته گروهی از متقدمان و متأخران در این باب نوشتارهایی تنظیم کرده‌اند که مشکلاتی نظیر: اشارهٔ صرف به اصول و نپرداختن به‌تفصیل کامل مطلب، ذکر حکایت‌های خلاصه نشده که به نکات آنها پرداخته نشده، عدم تفکیک مقامات خاصه از ضرورت‌های عامه، مقام به شمار آوردن شطح بندهٔ مغلوب و عدم توضیح درباره درجات (انصاری، ۱۳۸۹: ۶). من درجات هر مقام را به‌تفصیل برایت بازمی‌گویم تا درجهٔ عامه و آنگاه درجهٔ سالک و سپس درجهٔ محقق را از آن مقام بازشناسی و برای هر یک از ایشان راهی است و هرکدام را جهت و سویی است که بدان روی می‌آورد. و برای هر یک از آنان نشانی نمایان است که به‌سوی آن برانگیخته می‌گردد، و غایتی فراهم گشته که به‌سوی آن فراخوانده می‌شود. در حرکت جوهری وقتی قوه به فعلیت برسد، حرکت تمام شده و متوقف می‌شود اما در حرکت حبّی هر فعلیتی خود قوه‌ای است برای مرحله بعدی، و انتهای آن معلوم نیست. در حرکت حبّی، انتها وجود ندارد. ما حلقه‌ای از این مجموعه هستیم. در حرکت حبّی هر مقامی نسبت به مقام قبل، تفصیل است و نسبت به مابعد اجمال می‌باشد. خواجه به صورت نظام‌مند منازل و مقامات عرفانی را بیان کرده و با ظرافت خاص در یک نظام طولی عرفان عملی، منازل را تبیین نموده است (انصاری، ۱۳۸۹: ۱۰-۱۱).

بدان عموم عالمان طایفهٔ تصوف و آنان که به این طریقت اشاره دارند، بر این امر متفق‌اند که نهایتاً نهایت‌ها درست نمی‌گردد مگر با درست‌کردنِ بدایت‌ها؛ چنان که ساختمان‌ها جز بر پایه‌های استوار نمی‌ایستد و درست ساختن بدایت‌ها عبارت است از امتثال امر الهی (مطابق با شریعت محمدی(ص)) با مشاهدهٔ اخلاص و بدون عمل و بدون هیچ توجهی به عوض و غرض، و همراه با این‌که عمل را لوجه اللّه ببیند و پیروی از سنت و بزرگداشت نهی با ترک منهیات و اجتناب از آنها همراه با مشاهدهٔ ترس از کیفر الهی و رعایت حرمت و قداست احکام شریعت و آنچه در کتاب و سنت وارد شده است و مهربانی و دوستی با مردم یا بذل نصیحت و نگذاردن بار خود بر دوش ایشان و دوری از هر هم‌نشینی که وقت

را تباه می‌سازد و اجتناب از هر سببی که دل را می‌فریبد (انصاری، ۱۳۸۹: ۶-۷). مردم در این امر بر سه دسته‌اند: برخی میان خوف و رجاء عمل می‌کنند، با توجه به محبت و همراه با حیاء چنین کسی را مرید می‌نامند. برخی از وادی تفرق و پراکندگی به وادی جمع ربوده شده است؛ و او را مراد می‌خوانند و غیر این دو مدعی، مفتون و گرفتار نیرنگ است. همهٔ این مقامات در سه رتبه جمع می‌آید: رتبه نخست: آغاز کردن قاصد در سیر و سلوک، رتبه دوم: داخل شدن در غربت،[۵] رتبه سوم: دست‌یابی به مشاهده‌ای[۶] که بنده را به‌سوی عین توحید در طریق فنا می‌کشاند و جذب می‌کند (انصاری، ۱۳۸۹: ۷). مراحل سلوک در نظر خواجه شامل ۱۰ باب است که هرکدام از باب‌ها به ۱۰ زیربخش یا باب دیگر منشعب می‌شوند؛ لذا سلوک شامل ۱۰۰ مرحله می‌شود که از یقظه آغاز شده و به توحید ختم می‌شود. در پژوهش حاضر تنها به اولین مرحله (یقظه) و ارتباط شئونات مختلف آن با نگارگری پرداخته می‌شود. (جدول ۱)

باب یقظه

عبد سالک با ذکر مدام و صادقانه «لَا إِلَهَ إِلَّا اللَّهُ» بیدار می‌شود و حق را پیوسته طلب می‌کند و قیام در اینجا ضد جلوس نیست بلکه طلب حق است (انصاری، ۱۳۸۹: ۱۵). «یقظه» در لغت به معنای «بیداری» و در مقابلِ خواب است و در اصطلاح، انتباه و بیدار شدن از خواب غفلت، و توجه نشان دادن به وادی تقرّب و سلوک الی‌اللّه است. مشایخ سلوک، یقظه را نخستین شرط ورود به وادی سلوک، و به‌عبارت‌دیگر، نخستین منزل سیر الی‌اللّه دانسته‌اند [...] همه انسان‌ها هنگام مردن، چشم‌شان به واقعیات عالم هستی باز می‌شود و خُردیِ دنیا و بزرگی عوالِم پس از مرگ بر آنها روشن می‌شود. همچنین حق عظیمی را که حق‌متعال بر انسان دارد و مورد غفلت او در دنیا بوده است، می‌بینند. سالک در نخستین گام خود از خواب غفلت بیدار می‌شود و در نتیجه واقعیاتی را که برای دیگران در هنگام مرگ روشن می‌گردد، می‌بیند و فرصت باقی‌مانده از عمر خود را غنیمت می‌شمرد و برای راه‌یابی به مراتب قرب الهی دست‌به‌کار می‌شود (میری، ۱۳۹۸: ۲۲-۲۳). در مورد انسان هم، اگر چشم باطنش، در زمانی که هنوز در این عالَم است، یعنی پیش از خروجش باز شود، همین معنا صدق می‌کند. او از لحظهٔ بیداری عظیمش [یا یقظه‌اش]، در می‌یابد که همیشه خواب بوده یا [خواب می‌دیده است] ولی خدا را سپاس می‌گوید از بابت آنکه این خواب را به او ارزانی داشته است (کربن، ۱۴۰۱: ۱۴۹). خوابیدن به معنای خرسند بودن به اوهام دروغین یا مخیّلات مزوّر و حاضر و آماده‌ای است که همه کس به تکرار آنها می‌پردازد. بیدار شدن («یقظان» بودن)[۷] به معنای آگاه بودن به همهٔ عوالِمی است که شخص فقط در حالت بیداریِ عرفانی می‌تواند به آن دست پیدا کند (کربن، ۱۴۰۰: ۳۲۴).

ـ **یقظه:** بیداری، در اصطلاح عارفان، خداوند تعلق نفس یعنی روح را به بدن بر سه قسم قرار داده: یکی آنکه پرتو آن بر جمیع اجزاء بدن اعم از ظاهر و یا باطن لمعان کند و آن را یقظه می‌نامند. دیگر آنکه پرتو آن بالکلیه منقطع شود که آن را موت گویند؛ و سه دیگر آنکه پرتو آن از ظاهر بدن منقطع شود که آن را نوم می‌گویند. یقظه عبارت از بیداری از خواب غفلت است و موجب آن «واعظ‌اللّه» و معرفت و تجلی انوار الهی در قلوب است که به واسطه اجابت دعوت هادیان الی طریق‌الحق و خدمت اولیاءاللّه حاصل می‌شود (سجادی، ۱۳۸۳: ۸۰۴). یقظه به معنی بیداری از خواب غفلت و برخاستن از ورطهٔ فترت و سستی است. یقظه اولین نوری است که قلب عبد از آن روشن می‌شود و حیات حقیقی او با نور بیداری و تنبّه آغاز می‌شود (انصاری، ۱۳۸۹: ۱۵).

امیرالمؤمنین علی(ع) در این باره می‌فرماید: کسی که واعظ نفسانی داشته باشد از طرف خدا او را محافظت می‌کند. همچنین می‌فرماید: وقتی خداوند بخواهد به بنده‌ای خیر برساند برای او واعظی در قلبش قرار می‌دهد. بنابراین آنچه موجب بیداری سالک است همان واعظ درونی است که انسان را به حرکت و رفتن به سوی خدا فرا می‌خواند (انصاری، ۱۳۸۹: ۱۶). یقظه از منظر خواجه شامل سه بخش توجه قلب به نعمت‌های الهی، مطالعهٔ گناهان و شناخت عمر گران‌مایه می‌شود و هرکدام از این شئون خود شامل زیرمجموعه‌هایی می‌شوند که برای جلوگیری از تطویل کلام، شرح کامل آنها در «جدول ۲» آمده است.

نگاره *غرق شدن مرد ریش‌دار*[۸] (شکل ۱) از *منطق‌الطیر* عطار نیشابوری است. حکایت نگاره مربوط به داستان مرد ابلهی است که گویا ریشی به غایت بلند داشته و در حال غرق شدن در آب بوده، فردی آگاه که از بیرون نظاره‌گر بود به نظرش رسیده بود که توبره‌ای بر گردن مرد است و از او می‌خواهد که برای جلوگیری از غرق شدن در آب، توبره را از سر بیافکند. ابله می‌گوید که توبره‌ای در کار نیست و این ریش من است. مرد نظاره‌گر هم بر ریش بلند و هم بر فرجام بد مرد ابله احسنت می‌گوید. البته سلطانعلی تنها چهار بیت اول داستان را در کتیبه‌های فوقانی نگاره آورده و ادامه داستان و ماجرا دارای «پایان باز» است و مخاطب ترغیب می‌شود تا با مراجعه به متن کتاب از سرنوشت مرد ابله آگاه گردد. در این نگاره کتیبه‌ای چهار بیتی در بالای نگاره وجود دارد که شامل چهار بیت ابتدایی داستان می‌شوند و اشعار آن از این قرار است: داشت ریشی بس بزرگ آن ابلهی/ غرقه شد در آب دریا ناگهی (بیت۱)، دیدش از خشکی مگر مردی سره/ گفت «از سر برفکن آن توبره!» (بیت۲)، گفت «نیست آن توبره ریش من است/ نیست خود این ریش تشویش من است (بیت۳)، گفت «احسنت اینْت ریش و اینْت کار/ تن فروده اینْت خواهد کشت زار (بیت۴) (عطار نیشابوری، ۱۳۹۰: ۲۴۵). ابلهی (یک) ریشی بس دراز داشت، روزی به یک‌باره در آب افتاد و در حال غرق شدن بود. در این میان مردی پاک و مخلص (دو) که بر خشکی

Doi: 10.22034/rph.2025.2050866.1098

جدول ۱. فهرست باب‌های اصلی و باب‌های فرعی *منازل‌السائرین* (مأخذ: انصاری، ۱۳۸۹: ۱۵-۵۶۸؛ تدوین: نگارندگان)

	باب اصلی	باب‌های فرعی
منازل‌السائرین	بدایت‌ها	۱-یقظه، ۲-توبه، ۳-محاسبه، ۴-إنابه، ۵-تفکر، ۶-تذکر، ۷-اعتصام، ۸-فرار، ۹-ریاضت، ۱۰-سماع (انصاری، ۱۳۸۹: ۱۵-۷۷).
	ابواب	۱-حزن، ۲-خوف، ۳-اشفاق، ۴-خشوع، ۵-اَخبات، ۶-زهد، ۷-ورع*، ۸-تَبتُّل، ۹-رجاء، ۱۰-رغبة (انصاری، ۱۳۸۹: ۸۱-۱۴۵).
	معاملات	۱-رعایت، ۲-مراقبت، ۳-حرمت، ۴-اخلاص، ۵-تهذیب، ۶-استقامت، ۷-توکل، ۸-تفویض، ۹-ثقه، ۱۰-تسلیم (انصاری، ۱۳۸۹: ۱۴۹-۲۱۸).
	اخلاق	۱-صبر، ۲-رضا، ۳-شکر، ۴-حیا، ۵-صدق، ۶-ایثار، ۷-خُلق، ۸-تواضع، ۹-فتوت، ۱۰-انبساط (انصاری، ۱۳۸۹: ۲۲۱-۳۱۸).
	اصول	۱-قصد، ۲-عزم، ۳-اراده، ۴-ادب، ۵-یقین، ۶-اُنس، ۷-ذکر، ۸-فقر، ۹-غنی، ۱۰-مراد (انصاری، ۱۳۸۹: ۳۲۱-۳۶۳).
	وادی‌ها	۱-احسان، ۲-علم، ۳-حکمت، ۴-بصیرت، ۵-فراست، ۶-تعظیم، ۷-الهام، ۸-سکینه، ۹-طمأنینة، ۱۰-همت (انصاری، ۱۳۸۹: ۳۶۷-۴۰۴).
	احوال	۱-محبت، ۲-غیرت، ۳-شوق، ۴-قلق، ۵-عطش، ۶-وجد، ۷-دهشت، ۸-هیمان، ۹-برق، ۱۰-ذوق (انصاری، ۱۳۸۹: ۴۰۷-۴۳۹).
	ولایات	۱-لحظ، ۲-وقت، ۳-صفا، ۴-سرور، ۵-سّر، ۶-نفس، ۷-غربت، ۸-غرق، ۹-غیبت، ۱۰-تمکّن (انصاری، ۱۳۸۹: ۴۴۳-۴۷۳).
	حقایق	۱-مکاشفه، ۲-مشاهده ۳-معاینه، ۴-حیات، ۵-قبض، ۶-بسط، ۷-سُکر، ۸-صحو، ۹-اتصال، ۱۰-انفصال (انصاری، ۱۳۸۹: ۴۷۷-۵۱۷).
	نهایات	۱-معرفت، ۲-فناء ۳-بقاء، ۴-تحقیق، ۵-تلبیس، ۶-وجود، ۷-تجرید، ۸-تفرید، ۹-جمع، ۱۰-توحید (انصاری، ۱۳۸۹: ۵۲۱-۵۶۸).
* ورع یا پرهیزکاری و پارسایی حالتی در وجود انسان است که به نگه‌داری کامل نفس و ترس از لغزش منجر می‌شود. ورع مقامی بالاتر از مقام تقوا است؛ چرا که در این حالت انسان از شبهات و حتی کارهای حلالی که ممکن است به گناه منجر شود، اجتناب می‌کند (دانشنامهٔ ویکی‌شیعه، ۲۰۲۴).		

جدول ۲. شئون مختلف یقظه از منظر خواجه عبدالله انصاری در منازل‌السائرین (مأخذ: انصاری، ۱۳۸۹: ۱۶-۲۱؛ تدوین: نگارندگان).

شئون یقظه	۱-توجه قلب به نعمت‌های الهی	۱-توجه قلب به نعمت‌های بی‌شمار الهی- ۲-عاجز شدن سالک از شمارش نعمت‌ها- ۳-وقوف و آگاهی سالک از این که حدی برای نعمت‌های الهی نیست- ۴-شناخت نعمت‌های الهی را برای خلق ناممکن بداند- ۵-اعتراف به قصور و ناسپاسی در شکر نعمت‌ها (انصاری، ۱۳۸۹: ۱۶)	راه‌های شناخت نعمت	۱-نور عقل: همان نور یقظه و بیداری است که در سایه واعظ درونی بر عقل سالک پرتو می‌افکند (انصاری، ۱۳۸۹: ۱۸).
				۲-چشم‌داشت به مواهب الهی: به آسمان رحمت الهی نظر کرده و انتظار رحمت دارد (انصاری، ۱۳۸۹: ۱۸)
				۳-عبرت گرفتن از اهل بلا: بلا بر اهل بلا امتحان و برای ما عبرت بزرگ است (انصاری، ۱۳۸۹: ۱۸)
	۲-مطالعهٔ جنایت (گناهان)	۱-مطالعهٔ گناهان- ۲-وقوف بر مضرات آن‌ها- ۳-همت بر جبران گناهان- ۴-رهایی از ذلّت گناهان- ۵-نجات و رستگاری با تطهیر نفس (انصاری، ۱۳۸۹: ۱۷)	راه‌های مطالعه گناهان	۱-تعظیم حق: مهم‌ترین راه گناه نکردن شناخت عظمت خداست (انصاری، ۱۳۸۹: ۱۹)
				۲-شناخت نفس: ریشه آلودگی به گناهان بزرگ و کوچک نفس است. شناخت بیماری‌های نفس، سالک را در تشخیص ریشه‌های انحراف و مداوای آن یاری می‌کند (انصاری، ۱۳۸۹: ۱۹)
				۳-تصدیق عذاب الهی: راه کاهش گناهان تصدیق عذاب الهی در آخرت است (انصاری، ۱۳۸۹: ۱۹)
	۳-شناخت عمر گران‌مایه	۱-شناخت سود و زیان ایام عمر- ۲-خودداری از بطالت- ۳-بخل ورزیدن در صرف عمر- ۴-جبران آنچه به بطالت از دست داده- ۵- غنیمت شمردن باقی‌مانده عمر (انصاری، ۱۳۸۹: ۱۷)	شناخت زیادت و نقصان ایام عمر	۱-استماع علم: حضور در مجالس علما و فراگیری احکام شریعت و طریقت (انصاری، ۱۳۸۹: ۲۰)
				۲-اجابت دواعی حرمت: اجابت کردن ندای داعی و بازدارندهٔ درونی در برابر مَنْهیات (انصاری، ۱۳۸۹: ۲۰)
				۳-صحبة‌الصالحین: سالک مؤدب به آداب آنها و متخلق به اخلاق ایشان شده و وارد جمع آنان می‌گردد چراکه صالحان متخلق به اخلاق الهی‌اند (انصاری، ۱۳۸۹: ۲۱)

ایستاده بود، او را دید و گفت: آن توبره را از سر بیرون آور، آن ابله گفت: آن توبره نیست بلکه ریش من است که اکنون سبب آشفتگی و تباهی من شده است. مرد مخلص گفت: آفرین! اکنون ریشت را ببین که چگونه تو را پریشان و درمانده کرده است، پس خود را تسلیم کن و بدان که این ریش تو را خواهد کشت. ای که همچون بز از ریش خود شرم نمی‌کنی و سخت بدان دلبسته‌ای و اسیر نفس خود هستی، همچون موسی(ع) نسبت به این دنیا بی‌اعتنا باش و ریشِ نفس خود را محکم نگاه دار و مردانه به جنگ با او برخیز چنان که

موسی(ع) در کودکی ریش فرعون را گرفت و کشید و فرعون گفت: این همان دشمن من است. پس ترک ریش (تعلقات) کن و بدان که جز رنج و پریشانی سودی برایت ندارد و آن‌گاه قدم در راه عشق بگذار. در راه دین حق، آن کس وارسته و فرزانه است که شانه‌ای برای آراستن ریش خود نداشته باشد و خود را از همهٔ دلبستگی‌ها رها کند و در برابر حق سر تسلیم فرود آورد (زمانی، ۱۳۹۲: ۲۰۹). سؤالی که در اینجا به نظر می‌رسد این است که چرا عطار در انتهای حکایت خود، ماجرای موسی(ع) و فرعون را پیش کشیده است؟ جواب این سؤال در حکایت قبلیِ غرق شدن مرد ریش‌دار نهفته است. این حکایت چنین است: عابدی مدام در حال عبادت بود و به نماز می‌ایستاد اما ذره‌ای شور و حال عشق در او پدید نمی‌آمد. او محاسنی بس نیکو داشت و گه‌گاهی آن را شانه می‌کرد. روزی موسی(ع) را دید و از او درخواست کرد که از حق سؤال کند که چرا به حال و ذوق معنوی دست نمی‌یابد؟ موسی بر بالای کوه طور رفت و راز آن کار را از حق‌تعالی پرسید. خداوند فرمود: برو به آن بنده بگو هر کس از وصل ما دور باشد، مدام مشغول ریش خود گردد.

شکل ۱. *غرق شدن مرد ریش‌دار*، *منطق‌الطیر* عطار، برگ f.44r.، ۸۸۴ ه.ق. هرات، نگارگر بهزاد، کاتب سلطانعلی مشهدی، موزه متروپولیتن نیویورک (تارنمای موزهٔ متروپولیتن، ۲۰۲۴)

موسی(ع) پیغام حق را به آن مرد داد. آن مرد نیز با چشم گریان، هر دم ریش خود را می‌کَند و دریغ و حسرت می‌خورد. همان‌دم جبرئیل سوی موسی(ع) آمد و گفت: اگر آن مرد ریش خود را می‌آراست و بدان مشغول بود، بدین جهت بود که پاک از این دنیا دل نکنده بود و هنوز دلش مشغول کار دنیا بود و به سبب آن خاطری آشفته و پریشان داشت. در حالی‌که یک نَفَس بدون او طی کردن خطاست (زمانی، ۱۳۹۲: ۲۰۸).

بهزاد در نگارهٔ *غرق شدن مرد ریش‌دار* از مضمون زندگی روزمره بهره می‌گیرد و عده‌ای هیزم‌شکن را در دل طبیعت آکنده از صخره‌ها و رودخانه نقش زده است و نیز مرد ریش‌داری که در دل رودخانه در حال غرق شدن است و فردی در کنار رودخانه با او صحبت می‌کند. تحرک و پویایی در پیکرهٔ هیزم‌شکن‌ها و حتی هیزم‌شکنی که روی صخره‌ها در حال استراحت است کاملاً نمایان است. در این نگاره می‌توان تقابل دو نوع زندگی شهری و روستایی را حس کرد. پیکره‌ای که در حال غرق شدن در آب است همراه پیکرهٔ کناری از شهریانند و پیکره‌های پیش‌زمینه از روستاییان و زحمت‌کشان. یکی از روستاییان سیاه‌پوست است و پیداست که نوکری هیزم‌شکن را می‌کند (آژند، ۱۳۸۷: ۳۹۰).

صحنه غرق شدن مرد ریش‌دار (یک) در بالای نگاره تصویر شده است و در قسمت جلویی، رشته‌کوهی قرار دارد و کسانی که هیزم جمع‌آوری می‌کنند. یکی از آنها (چهار) شاخه‌های خشک را اره می‌کند و دیگری (پنج) آنها را به هم می‌بندد و بر پشت خری بار می‌کند و سومی [زنگی مسن] سیاه‌پوستی (شش) است که خر را نگه داشته است. کمی بالاتر روی یک سنگ پیرمردی خمیده با ریش سفید (سه) نشسته و دستانش را روی زانوانش گرفته است (اشرفی، ۱۳۸۸: ۲۸). فرد چهار کلاهی شبیه به نقش پلنگ یا پلنگینه[9] را برای جلوگیری از نفوذ سرما به سر دارد و یا اینکه مبتلا به بیماری پوستی است که بسیار نامحتمل است. همچنین زال بودنِ او نیز منتفی است چراکه سبیل و ابروان مشکی دارد. از طرز پوشش فرد پنج و درختان بی‌بار در نگاره می‌توان حدس زد که فصل پاییز یا زمستان است. خری که در این نگاره تصویر شده، زنگوله/ دَرای بر گردن دارد و سرش متمایل به زمین و کاملاً فرمان‌بر است. خر در *منطق‌الطیر* نشانهٔ نَفْس کنترل‌شده و فرمان‌بری و انقیادِ نفس است. عطار در *منطق‌الطیر* در داستان «گفت‌وگوی سالک ژنده‌پوش با پادشاه» چنین نقل می‌کند که درویشی در پاسخ به سؤال پادشاه که من بهترم یا تو؟ چنین پاسخ می‌دهد: ای بی‌خبر خاموش باش گرچه خودستایی شیوهٔ ما نیست زیرا هر کس خود را ستود جاهل و غافل است اما اکنون لازم است بگویم که بدون شک یکی همچون من، بهتر از صدهزار همچون تو است. زیرا روح و جانت با اسرار و حقایق دین بیگانه است و نفس سرکش و کافرت از تو خری بی‌خرد و نادان ساخته و این نفس بر تو سوار است و تو زیر بار این نفس اسیر هستی، چنان که نَفْست روز و

Doi: 10.22034/rph.2025.2050866.1098

شب مهار زندگیت را به دست گرفته و به تو امر و نهی می‌کند؛ لاجرم هرچه او فرمان دهد تو خواسته یا ناخواسته می‌پذیری. اما چون من بر اسرار حقیقت آگاه گشتم، ازاین‌رو نفس خود را رام و خر خود نمودم و بر آن سوار شدم. بنگر که این نفسِ سگ بر تو سوار است و من بر او سوار هستم. ازاین‌رو چون خر نفسِ من بر تو سوار است، پس یکی چون من بهتر از صدهزار چون تو است (زمانی، ۱۳۹۲: ۱۳۱).

ژنده‌ای پوشید، می‌شد پیر راه — ناگهان او رابدید آن پادشاه
گفت من به یا تو، هان ای ژنده‌پوش — پیر گفت ای بی‌خبر، تن زن خموش
گرچه ما را خود ستودن راه نیست — کانک او خود را ستود آگاه نیست
لیک چون شد واجبم، چون من یکی — به ز چون تو صد هزاران، بی‌شکی
زانک جانت روی دین نشناختست — نفس تو از تو خری برساختست
وانگهی بر تو نشسته‌ای امیر — تو شده در زیر بار او اسیر
بر سرت افسار کرده روز و شب — تو به امر او فتاده در طلب
هرچ فرماید ترا، ای هیچ‌کس — کام و ناکام آن توانی کرد و بس
لیک چون من سر دین بشناختم — نفس سگ را هم خر خود ساختم
چون خرم شد نفس، بنشستم برو — نفس سگ بر تست، من هستم برو
چون خر من بر تو می‌گردد سوار — چون‌منی بهتر ز چون تو صدهزار [...]

(عطار نیشابوری، ۱۳۹۰: ۱۶۵-۱۶۶)

زنگوله درمجموع بر گردن حیوانات اهلی بسته می‌شده تا گله‌داران بتوانند دام‌های خود را راحت‌تر پیدا کرده و آنان را گم نکنند. فلسفهٔ وجود زنگوله بر گردن حمار در این نگاره نیز کاملاً مشخص است و نشان می‌دهد که هیزم‌شکن‌های ما کنترل نفس خویش را به دست دارند و آن را گم نمی‌کنند. افراد پنج و شش در حال قرار دادن بار بر روی حیوان هستند که نشان‌دهندهٔ سرکشی نفس است، فلذا دو نفر در حال بار قرار دادن بر حیوان هستند و اگر این کار تک‌نفره صورت گیرد ممکن است حیوان (نَفْس) رَم کند. فلذا بهزاد در تصویرگری خر در حالتی که مبیّن حرف‌شنوی و تمکین تامّ است، معانی ضمنی مدنظر داشته و در واقع افرادی که در حال اره کردن زوائد شاخسار درختان هستند، به نوعی مسلط بر نفس خویش بوده و آن را رام ساخته و بر آن سوارند و مشغول زدودن زوائد (دلبستگی‌های دنیوی) هستند.

عبادالله بهاری درباره پیرمرد آرام (سه) در نگاره معتقد است که: پیرمرد ریش‌داری که روی صخره نشسته می‌تواند حکیم صوفی باشد که طبیعتِ گذرای همه موجودات را مشاهده می‌کند، و منتظر خروج چوب‌داران است تا شیرجه خود را در آب آغاز کند.[۱۰] در اینجا در برابر چشمان او درختی است با شاخه‌های باشکوه، که بریده می‌شود. به‌عبارت‌دیگر، این درخت قربانیِ بهترین ویژگی‌های خود می‌شود و این مسئله با کلیّت داستان هم‌خوانی دارد. کلیّتی بسیار پویا و جذاب که هم افراد و هم مناظر به دقت تصویر شده‌اند و اندیشه صوفیانه مورد نظر عطار را ظریف و عمیق منتقل می‌کند (Bahari, 1996: 90). البته نظر بهاری در ارتباط با این‌که فرد سه حکیمی صوفی است که طبیعتِ گذرای همه موجودات را مشاهده می‌کند چندان پر بی‌راه هم نیست، چراکه نظیر چنین افرادی که گویی در ظاهر امر ربطی به داستان نگاره ندارند و نظاره‌گر وقایع هستند، در آثار بهزاد مسبوق به سابقه است. در نگاره هارون‌الرشید در حمام نیز پیرمردی ایستاده در بالکن را داریم که نظاره‌گر هارون و بقیه افراد در حمام است و در ظاهر هیچ ارتباط منطقی با داستان نگاره ندارد. همچنین در نگاره *وفات یافتن شوهر لیلی*[۱۱] نیز پیرمردی عصا به دست را داریم که در حال نظاره عزاداران بوده و از جمعیت فاصله دارد و صرفاً نظاره‌گر وقایع است. در نگاره *قلندری بر در مسجد* نیز فردی پر از ابهام را داریم که به مخاطبان اثر پشت کرده و چهره‌اش معلوم نیست اما گویی نظاره‌گری بی‌طرف برای وقایعی است که در صحن مسجد در حال وقوع هستند. همچنین در نگاره *شیخ مهنه و پیرمرد روستایی* نیز شخصیتی داریم که با توجه به سر و ریش تراشیده و چشمانی شبیه مردمان شرق دور و لباس خاص او و عصایی گره‌دار با نقش اژدها به نظر می‌رسد که راهبی بودایی‌مسلک باشد. این راهب نیز به نظر می‌رسد که با ماجرای نگاره ارتباط چندانی ندارد، اما با چشمانی بسته و در خلسه‌ای عمیق، گویی نظاره‌گر داستان است. در هر صورت منطقی است اگر فرد سه در نگاره غرق شدن مرد ریش‌دار و همچنین هر چهار نفر در نگاره‌های پیش‌گفته را، حکیمانی بدانیم که در حال نظاره‌کردن طبیعتِ گذرای همه موجودات هستند و مخاطب را به نظاره‌کردن و عدم قضاوت و پیش‌داوری فرا می‌خوانند (نک: جدول ۳، بخش‌های الف تا ث).

ما نظیر چنین ترکیب‌بندی ـ شخم زدن مقتبس از «شیخ مهنه و پیرمرد روستایی» و اره کردن مقتبس از «غرق شدن مرد ریش‌دار» ـ را حدود ۱۰۲ سال بعد در نگاره *زندگی روستایی* اثر محمدی مصور به تاریخ ۹۸۶ ه.ق. می‌بینیم که مردی را که در حال خیشیدن زمین با دو گاو است را عیناً تکرار کرده اما جوان‌تر از قبل و نیز خبری از بوسعید نیست و مرد به قلندری که در پوشش خود غرقه شده و موهای سرش را تراشیده برگشته و می‌نگرد. تغییراتی که محمدی ایجاد کرده عبارت است از: او فرد شخم‌زننده را جوان ترسیم کرده، همچنین طراحی گاوها و خیشی که بر آنها بسته شده و حالت و زبان اندام فرد شخم زننده با پیر روستایی در نگاره شیخ مهنه به حدی شباهت دارد که به احتمال زیاد محمدی از پیش‌طرح‌های این نگاره که در صورتخانه باقی مانده بوده یا دست به دست در اختیارش قرار گرفته بهره برده و تنها جهت آن را ۱۸۰ درجه تغییر داده است. از سویی دیگر محمدی راهب بودایی را به فردی شبیه به قلندران با سبیل پُرپشت تغییر شخصیت داده و از سگ قلاده‌دار و عصای با سر اژدها دیگر خبری نیست. به نظر می‌رسد که مرد جوانی را نیز که در حال اره کردن شاخسار درختان است از پیش‌طرح‌های نگاره غرق شدن مرد

جدول ۳. اشتراک شخصیت‌پردازی نظاره‌گری بی‌طرف (حکیم صوفی) در پنج نگاره از خمسه نظامی Or.6810 موزه بریتانیا، *منطق‌الطیر* موزه متروپولیتن و بوستان سعدی دارالکتب مصر (تدوین جدول: نگارندگان)

به ترتیب از راست: الف. پیرمرد نظاره‌گر در نگاره غرق شدن مرد ریش‌دار اثر بهزاد (*منطق‌الطیر*، متروپولیتن)؛ ب. پیر یا شیخ نظاره‌گر در نگاره هارون‌الرشید در حمام اثر بهزاد (خمسه Or.6810)
پ- پیرمرد نظاره‌گر، وفات یافتن شوهر لیلی، منتسب به قاسمعلی [احتمال همکاری بهزاد] (خمسه Or.6810)؛ ت. راهب بودایی فرو رفته در خلسه در نگاره شیخ مهنه و پیرمرد روستایی اثر بهزاد (*منطق‌الطیر* متروپولیتن)؛ ث. مرد نظاره‌گر [پشت به مخاطب کرده] در نگاره قلندری بر در مسجد اثر بهزاد (بوستان سعدی دارالکتب مصر)

ج. نگاره زندگی روستایی (صحنهٔ کار روستاییان)، رقم دار: (بقلم فقیر الدّاعی محمّدی مصوّر فی شهر سنه ۹۸۶ ه.ق.)، اثر محمدی هروی (محمدی مصور)، تبریز یا قزوین، موزه لوور پاریس، (Barry, 2004: 323)، (آژند، ۱۳۹۲، ج۲: ۵۳۳)

چ- بالا راست- بزرگنمایی مردی در حال اره کردن درخت در نگاره «زندگی روستایی»، بالا چپ- بزرگنمایی مردی در حال اره کردن درخت در نگاره «غرق شدن مرد ریش‌دار»، پایین راست- بزرگنمایی مردی در حال شخم زدن که به سمت قلندری در پای درخت برگشته در نگاره «زندگی روستایی»، پایین چپ- بزرگنمایی پیر روشن ضمیر در حال شخم زدن که به سمت ابوسعید برگشته در نگاره «شیخ مهنه و پیرمرد روستایی»

Doi: 10.22034/rph.2025.2050866.1098

ریش‌دار وام گرفته باشد چراکه حالت و فیگور جوان با فردی که در نگاره *غرق شدن مرد ریش‌دار* در حال اره کردن درختان است، شباهت حداکثری دارد (نک: جدول ۳، بخش‌های ج، چ). تکرار برخی الگوهای تکرارشونده اغلب به دلیل عمق و غنای مضامین عرفانی آن‌هاست که توسط نگارگران در مورد دلالت‌های عرفانیِ عمل «اره کردن» در ادامه به صورت کامل توضیح داده خواهد شد.

به نظر می‌رسد که بهاری به تناظر جالبی اشاره کرده که مرد ریش‌دار و درخت، هر دو به واسطهٔ بهترین سرمایه‌هایشان ـ ریش و شاخسار ـ مورد آزمون قرار گرفته و در حال قربانی شدن هستند. از سویی دیگر البسه‌ای به انضمام کلاه و عمامه در منتهی‌الیه چپ در پایین نگاره دیده می‌شود که بر روی تخته‌سنگی قرار داده شده است. نظیر چنین البسه‌ای در نگاره‌های متأخر بهزاد و شاگردانش دیده می‌شود و ممکن است حاوی مضامین عرفانی‌ای نظیر تخلّی[۱۲] باشد. دانستن این نکته که البسه مربوط به کدامیک از افراد حاضر در نگاره است صعب می‌نماید، قدر مسلم آن‌که البسه مربوط به مرد سره (دو) و افراد چهار و پنج و شش نیست چراکه البسه کامل بر تن و عمامه، کلاه یا پلنگینه بر سر دارند. با توجه به خصوصیات دنیاپرستانهٔ مرد ریش‌دار، احتمال بسیار کمی وجود دارد که البسه و متعلقات آن مربوط به وی باشد. در این میان پیرمرد نظاره‌گر داستان (سه) باقی می‌ماند که با توجه به زبان اندام منقبضِ وی که حاکی از احساس سرماست و کوتاه بودن آستین لباسی که بر تن دارد، احتمال این‌که البسه متعلق به وی باشد زیاد است و به طریقی تلویحی دل کندن از تعلقات دنیوی، در قالب البسه، را پیش می‌کشد. نظیر چنین البسه‌ای در دو نگاره از خمسه موزه بریتانیا به شماره دسترسی Or.6810 نیز دیده می‌شود. یکی در نگاره *هارون‌الرشید در حمام* اثر بهزاد که البسه فاخر و طلایی هارون به انضمام تاج پادشاهی او در گوشه‌ای از حمام به تصویر کشیده شده و هارون بدون البسهٔ خود در حمام، هیچ تفاوتی با مردمان عادی نمی‌کند و تلنگری عرفانی در آن نهفته است. دیگری در نگاره *حکایت کردن دختر پادشاه اقلیم سوم*[۱۳] اثر قاسمعلی[۱۴] که امضای او در کتیبه خوشنویسی اثر نیز موجود است. البسهٔ مَلیخا که قاسمعلی مصور کرده با البسه هارون که بهزاد ترسیم کرده شباهت بسیار دارند و تنها در وجود عمامه و تاج و فاخر و گران‌قیمت بودن لباس هارون متفاوت هستند. چون هر دو نگاره به نسخه خطی واحدی تعلق دارند، به احتمال فراوان قاسمعلی کارهای بهزاد را از نظر گذرانده و الگوبرداری کرده است. (جدول ۴)

همچنین عطار از شخصی (دو) که در حال نصیحت کردن مرد ابله است، تعبیر به «مرد سرّه» کرده و همچنین با توجه به معنی سره که عبارت است از بی‌آلایش و کامل بودن، ملاحظه می‌شود که بهزاد نیز این موضوع را مدنظر داشته و رنگ سبز لباس مرد حاکی از دانایی و فراست و دنیای درونی اوست که به‌درستی تصویر شده است. همچنین در رودخانه و در پایین پاهای مرد ریش‌دار دو مرغابی دیده می‌شوند که در حال شنا هستند و مطمئناً بهزاد آنها را بی‌دلیل در اثر نیاورده است. باید دید در «*منطق‌الطیر*» مرغابی چه خصلتی دارد و بنا به چه دلیلی از همراهی هدهد سر باز می‌زند؟ بط (مرغابی) به هدهد می‌گوید که در دو جهان پاک‌روتر از من کسی ندیده زیرا همواره غسل نموده‌ام و در پی پاکی و طهارت بوده‌ام و محل نماز را شست‌وشو می‌دادم و به‌درستی زاهدِ مرغان بودم [...] من دائماً در آب به سر می‌برم و در خشکی هرگز نمی‌توانم به کام دل برسم؛ ازاین‌رو چون سر و کارم مدام با آب است چگونه می‌توانم از آن دوری گزینم؟ بدین جهت هرگز نمی‌توانم از آب دور شوم و راه وادی و بیابان را در پیش گیرم [...] وقتی کسی سبوی بزرگ آب با خود دارد چگونه می‌تواند کام دلش را از سیمرغ بگیرد؟ هدهد به او می‌گوید که‌ای بی‌خبر که به اندک آبی دل خوش داشته‌ای و آب سراسر جانت را در نوردیده و غافل ماندی، بدان که آب برای مردمان پلید و ناپاک است (زمانی، ۱۳۹۲: ۶۲-۶۳). بدیع‌الزمان فروزانفر بط را طبقه‌ای از عُبّاد می‌داند که به وسواس در تطهیر مبتلا بوده و در شست‌وشوی ظاهر عمر صرف می‌کنند (آذرگون، ۱۳۸۳: ۱۳۴) و مانند زاهدانِ مدّعیِ کرامت، مدعی‌اند که بر روی آب ایستادن تنها از ایشان ساخته است و آن را نشانهٔ کرامت خود می‌دانند (عطار، ۱۳۹۰: ۷۲). در حالی‌که این توجه به ظواهر و دل نکندن از تعلقات است که بط را گرفتار کرده است. همان‌طورکه مبرهن است میان بط‌های شناور در رودخانه و مرد ریش‌دار قرابت معنا وجود دارد که هر دو از تعلقات دنیوی خویش (آب و ریش) دل نکنده و از وصال بی‌بهره مانده‌اند.

چاد کیا عنوان می‌کند که با توجه به موضوع روایی و در چارچوب فرهنگی هرات، مردی با ریش خاکستری را می‌توان یک صوفی دانست. او فرد سه را استادِ صوفی و فرد چهار را شاگرد او تلقی می‌کند و اره کردن شاخسار درختان در این نگاره را مرتبط با نوعی مراقبه می‌داند که در دوره تیموری رواج داشته است: مراسم رایجی که تقریباً تمام فرقه‌های صوفیه در اواخر سدهٔ نهم ه.ق. انجام می‌دادند ذکر و یاد خدا بود. معمولاً شکل مراقبه یا ذکر مستلزم آن بود که مرید باید عبارت ایمانی «لَا إِلَهَ إِلَّا اللَّهُ» را به تعداد معینی در طول روز و به شیوه‌ای خاص تکرار کند. فرقه نقشبندیه که بسیاری از اعضای دربار و هنرمندان برجسته هرات به آن تعلق داشتند، از نظر داشتن ذکر خاموش [خفی] در آموزش شاگردان تقریباً منحصربه‌فرد است؛ و گاهی اعضای سایر فرقه‌های صوفیانه به ذکر بلند [جلّی] همراه با موسیقی مشغول بودند (Kia, 2006: 97). توگان[۱۵] اشاره می‌کند که اصرار نقشبندیه بر شکل بی‌صدای ذکر برای مریدهای آنان، از نیمه دوم سدهٔ نهم ه.ق. قابل ردیابی است و عمدتاً به دلیل تأکید روزافزون مرجعیت مشایخ صوفیه بر شاگردانشان بوده (Kia, 2009: 97-99). [...] همه موارد گفته‌شده درباره نگاره *غرق شدن مرد ریش‌دار* به این معنا است که شیخ نشسته با لباس آبی (سه)

جدول ۴. اشتراک البسهٔ کنده شده حاوی مضامین عرفانی در خمسه نظامی Or.6810 موزه بریتانیا و *منطق‌الطیر* موزه متروپولیتن (تدوین: نگارندگان)

الف. راست: البسه کنار رودخانه، نگاره *غرق شدن مرد ریش‌دار*، اثر بهزاد، برگ f.44r.، *منطق‌الطیر* موزه متروپولیتن (تارنمای موزهٔ متروپولیتن، ۲۰۲۴)؛ ب. وسط: البسه هارون، نگاره *هارون‌الرشید در حمام*، اثر بهزاد، برگ .f.27v، خمسه نظامی Or.6810 موزه بریتانیا (تارنمای کتابخانه ملی بریتانیا، ۲۰۲۴)؛ ج. چپ: البسه مَلیخا، نگاره *حکایت کردن دختر پادشاه اقلیم سوم*، اثر قاسمعلی، برگ .f.175r، خمسه نظامی Or.6810 موزه بریتانیا (تارنمای کتابخانه ملی بریتانیا، ۲۰۲۴).

و مرد جوان (چهار) مشغول ارّه‌کردن شاخه درخت، جلوه‌هایی از نوعی مراقبه هستند که توسط مبتکران نقشبندیه به نام ذکر یا مراقبهٔ ارّه وجود داشته است. این آیین که به خاطر صداهای سنگین تمرین‌کنندگانِ آن نام‌گذاری شده، نوعی ذکرِ بلند است که بعدها با دراویش رفاعی[۱۶] پیوند خورد (Kia, 2009: 97-99؛ Kia, 2006: 97-98). علّامه دهخدا درباره ذکر اره می‌گوید: نوعی از اذکار درویشان که تلفظ آن به شرکت زبان و سینه باشد به وجهی که آواز کشیدنِ ارّه بدان مفهوم شود. یعنی لفظ «اللّه» را به سوی بینی کشند و لفظ «هو» را به جانب قلب و سینه، و این کشیدن و فروبردنِ هر دو لفظ مذکور به زور و شدت باشد، لیکن به آوازِ حزین و صوت متوسط (تارنمای مؤسسهٔ لغت‌نامهٔ دهخدا و مرکز بین‌المللی آموزش زبان فارسی، ۲۰۲۴). توگان پیشنهاد می‌کند که اگرچه رهبران نقشبندی ذکر خاموش را ترجیح می‌دادند، اما ذکر ارّه هم‌چنان قابل قبول بود و بیش از ۵۰ سال پس از ترسیم نگاره‌های مکتب هرات انجام می‌شد. ظاهراً استفاده از ذکر آوازیِ ارّه، مخصوصاً برای مبتدیان مفید تلقی می‌شده است (Kia, 2006: 97-98). در ادامه کیا معتقد است موقعیت خاص فرد سه برخلاف موقعیت‌های مرتبط با مراسم مراقبه بوده و هم او و هم مرد جوانی که در حال ارّه‌کردن است، با چشمانی باز و مستقیماً در خط دید یکدیگر به تصویر کشیده شده و گویی به هم خیره شده‌اند. چشمان درویش (سه) نشان می‌دهد که او فقط مشغول تماشای مرد جوانی (چهار) است که در حال ارّه‌کردن شاخه‌ای از درخت در روبروی خود است. ظاهراً خود بهاءالدین نقشبند[۱۷] تعلیم داده بود که شاگرد «نباید روی خود را در این دنیا به هیچ چیز برگرداند، مگر به استادی که او را به پیشگاه خداوند خواهد برد» (Kia, 2006: 98). کیا در تکمیل گفته‌هایش در مورد حالت انگشتان دست چپ فرد سه دیدگاه دیگری نیز ارائه می‌کند: او [فرد چهار] در زیر نگاه مرد آبی‌پوش [فرد سه]، با ریش خاکستری مایل به سفید، یعنی زیر نگاه شیخ صوفی خود، مشغول «اره کردن» است و در تمام این مدت در این دنیا جز به شیخ خود روی نمی‌آورد. تصویر مرد جوانی که آخرین شاخه درخت را اره می‌کند، به‌طور تصویری به نگرانی‌هایی می‌پردازد که متن عطار بر می‌انگیزد و نیز به تمرین امروزیِ ذکر اشاره می‌کند که به این نگرانی‌ها می‌پردازد. این عمل که پیروان نقشبندیه با آن آشنا بوده و آن را انجام می‌دادند، ذکر «اره» بود و مبتکرانِ آن، انجام این ذکر را باعث تأمل و تدبّر در خدای یگانه می‌دانستند، عملی که از طریق آن سالک می‌توانست تمام خواسته‌های دنیوی دیگر را نادیده بگیرد. فرد سه با دست چپش روی زانو، در حالی‌که تمام انگشتانش به صورت یک مشت خمیده شده، به جز انگشت سبابه‌اش که به سمت بیرون کشیده شده، نشان داده شده که گویی او تعداد دفعاتی را که شاگردش «لَا إِلَهَ إِلَّا ٱللَّهُ» لازم را تکرار کرده، حساب می‌کند. به گفته بهاءالدین نقشبند، با شمردن است که می‌توان قلب را به حضور کسی که در آن ذکر شده است، رساند و یک‌به‌یک به شمارش ادامه داد، تا توجه انسان را به این امر جلب کند که همگان به کسی محتاج‌اند که نشانه‌هایش در هر خلقتی ظاهر می‌شود (Kia, 2019: 96). شاید معتبرترین منبع در این مورد، شخصیت برجسته نقشبندیه در هرات، عبدالرحمن جامی باشد که تأثیر تخیل ادبی او بر نقاشان درباری هرات، در نگاره *گریز یوسف از اغوای زلیخا* در بوستان سعدی کاملاً مشهود است، می‌تواند به توضیح تصویر در پیش‌زمینه «غرق شدن مرد ریش‌دار» کمک کند. جامی در اولین بخش *هفت‌اورنگ* شامل «سلسلة‌الذهب»، نظرات خود در مورد انواع مناسک و رفتارهای مرتبط با تصوف مانند زهد، خلوت و ذکر را توضیح می‌دهد و [با توجه به ابیات زیر] به نظر می‌رسد جامی با اشاره به فضیلت‌های دو روش مراقبه [خفی و جلّی]، بیشتر طرفدار ذکر خفی باشد (Kia, 2019: 94):

ذکر گنج است و گنج پنهان به جهد کن داد ذکـر پنهان ده
(بیت ۴۰۵)

Doi: 10.22034/rph.2025.2050866.1098

به زبان گنگ شو به لب خاموش نیست محرم درین معامله گوش
(بیت ۴۰۶)
(جامی، ۱۳۷۸، ج۱: ۸۰)

جامی پس از توضیح فواید ذکر، از جمله اهمیت «لَا إِلَهَ إِلَّا اَللَّهُ»، که مبتدی باید آن را مکرر در حین ذکر بخواند، مراقبه‌های عمومی پرسروصدا را که مشخصه آنها رقص، ساز و آواز است را محکوم می‌کند و یک بخش کامل [در هفت اورنگ] را به «سرزنش» کسانی که چنین نمایش‌ها و خودنمایی‌هایی را سازمان‌دهی و در آن شرکت می‌کنند اختصاص داده و بر این امر تأکید فراوان می‌کند (Kia, 2019: 94):

حلقش از صوت پر خراش درد گـــردن ذوق را بـــه اره بُـرد
(بیت ۴۶۴)
(جامی، ۱۳۷۸، ج۱: ۸۳)

همان‌طورکه در این نگاره هم ملاحظه می‌شود، تصویرکردن افراد سیاه‌پوست باز هم مورد مداقه بهزاد قرار گرفته است. همچنین افرادی که در پایین رودخانه مشغول کار هستند به‌صورتی غیرمستقیم و نمادین در حال عملی‌ساختنِ نصایح مرد سره (زدودن زواند درختان) در این سوی رودخانه هستند. همچنین با مقایسه حکایت *مرد ریش‌دار در حال غرق شدن* که ذکر آن رفت و جان‌مایه حکایتی از *اسرارالتوحید*، تشابه مضمون کاملاً مشهود و معهود است: خواجه عبدالکریم خادم خاص شیخ گفت: «من کودک بودم که پدرم مرا به خدمت شیخ بوسعید آورد و من به خدمت شیخ بایستادم. چشم شیخ در رواق خانقاه بر خاشاکی افتاد انداخته، اشارت کرد که: «بیار»! من پیش شیخ بروم. شیخ گفت: «به زبان شما این را چه گویند؟» گفتم: «خاشه» گفت: «بدان که دنیا و آخرت خاشهٔ این راه است. تا از راه برنداری به مقصود نرسی که مهتر عالَم(ص) فرمود: «کمتر درجه از درجهٔ ایمان آن است که خاشه از راه برداری» (ابوالخیر، ۲۵۳۶: ۶۱-۶۲). هیزم‌شکن‌های داستان ما در حال برداشتنِ خاشه از راه هستند، عملکردی که باید مرد ریش‌دار در پیش می‌گرفت و نگرفت.

بهزاد ساختار نگاره را از پایین به بالا با ایجاد تصور عمق ساخته است و این فضا را تا بالا در چند نما بسط داده و کامل کرده است: در پایین دشتی با بوته‌های بلند و صخره‌های به‌هم‌پیوسته، در وسط تصویر رودخانه‌ای عریض و در بالا جلگه‌ای با درختان سبز و در بالای آن درختی خشک. در اغلب نگاره‌های بهزاد در دو دهه ۸۸۰ و ۸۹۰ ه.ق. فضای اثر تا آخرین حد ممکن برای نشان دادن جریان اصلی نگاره گسترده شده است. فضای باقی‌مانده بخش بالایی طبق معمول زمینه است. اما در این نگاره فضای کل اثر دارای حجم است (اشرفی، ۱۳۸۸: ۲۸).

به هر تقدیر جان‌مایه این داستان نیز دارای رویکرد تعلیمی و عرفانی بوده و بهزاد در انتخاب این داستان مطمئناً این رویکرد را مطمح نظر قرار داده است. در این داستان تمثیل «ریش» دارای سپهر معنایی گسترده و چندوجهی[18] بوده و می‌تواند در دو وجه توسعه یابد. اول: در ادامه داستان، عطار «محاسن بلند مرد» را به «محاسن بلند فرعون»[19] تعمیم داده که می‌تواند اشاره‌ای به زیب و زینت دنیا و دنیاپرستی و تفرعن و درنهایت دل‌کندن از آن باشد. چون همان‌طورکه می‌دانیم محاسن فرعون دارای زیور و زینت بوده است. دوم: عطار از ریش تعبیر به تشویش کرده و مرد ابله نیز به این قضیه معترف بوده که ریش من مایه تشویش من است. به نظر می‌رسد با معنای دیگر ریش که زخم و جراحت است هم‌خوانی داشته‌باشد و منظور عطار مشکلات و گرفتاری‌های زندگی مادی باشد. به هر صورت عطار در پایان عنوان می‌دارد که ریش (چه در معنای دلبستگی دنیوی و تفرعن و چه در معنای جراحات و گرفتاری‌های زندگی) را باید دستارِ خوانِ ره کرد تا آزاد زندگی کرد چراکه زندگی خالی از مشکلات نیست همان‌طورکه برای هیچ گازُری همیشه آفتاب و برای هیچ دهقانی همیشه آب مهیا نیست. نکته‌ای که ذکر آن ضروری به نظر می‌رسد آن است که عاقبت مرد ریش‌دار و فرعون همتای یکدیگر بوده و هر دو با غرق شدن در آب به هلاکت می‌رسند چراکه هر دو به ریش خود (تعلقات دنیوی) علاقهٔ فراوان داشتند و به آن می‌بالیدند و قطع به یقین این جناس از منظر عطار دور نمانده و همان‌طورکه می‌بینیم عطار در انتهای داستان مرد ریش‌دار بلافاصله داستان ریش فرعون و کودکی حضرت موسی(ع) را مطرح می‌سازد و بین هر دو ماجرا پل می‌زند و رابطه برقرار می‌کند؛ چراکه هسته مرکزی هر دو ماجرا که یکی (فرعون در واقعیت) و دیگری (مرد ریش‌دار در حکایات یا واقعیت) است، ترک نکردن تعلقات دنیوی و به هلاکت رسیدن است که یکسان است.

همچنین در این تصویر نیز رودخانه نقش مهمی در بازنمایی بهزاد داشته به طوری‌که رودخانه عامل بصری اصلی در تقسیم کردن نگاره به سه بخش یا پلان دارد. از طرفی در این سه بخش هم افراد متفاوتی به‌لحاظ درون‌مایه داستان جای‌گذاری شده‌اند. مرد سره و دانای داستان که طبیعتاً در بالای نگاره و در پلان اولِ آن سوی رود به‌درستی تصویر شده و بعد از آن رود را داریم که مرد ابله داستان ما را در خود غرق ساخته (به صورتی که مرد ابله بین عمل‌کردن به نصایح مرد دانا و پافشاری بر عقاید خود وامانده و در برزخی که به شکل رودخانه تصویر شده گرفتار و مستاصل در حال غرق شدن است)، سپس در پلان سوم و در این سوی رودخانه افرادی را مشاهده می‌کنیم که گویی با فراغ بال در حال اره کردن زوائد درختان (به نوعی اشاره‌ای تلویحی به دل کندن از دنیا) هستند. میان اره کردن شاخه‌های خشک و بدون فایده درختان و سبک‌بار کردن آنها

از زوائد و جان‌مایه حکایت که دل کندن از ریش (با در نظر گرفتن هر دو حالت معنایی پیش‌گفته)، هماهنگی محتوا مشهود بوده و بهزاد به شکل هوشمندانه‌ای آن را مصور ساخته است. همچنین در انتخاب محل قرارگیری مرد سره در بالا و آن سوی رودخانه و مرد ابله در پایین نگاره که حاکی از فراست مرد دانا و تحجر مرد ابله است نیز، قرابت فرم و محتوا وجود دارد. از طرفی با کمی دقت متوجه می‌شویم که تنها درخت شاداب و زیبایی که رو به سمت بالا داشته، درختی است که در نزدیکی مرد دانا تصویر شده و مطمئناً این نزدیکی، عامدانه بوده و دارای بار معنایی است و نشان از عالَم درونیِ مرد سره دارد که به سبب دل کندن از دنیا و ظواهرش، باطنی آرام داشته و سرشار از رجا است همانند درختی که در کنارش تصویر شده و روی به سوی آسمان (امید به رحمت الهی) دارد. (شکل ۱)

نتیجه‌گیری

با توجه به شرحی که از شئون یقظه مد نظر خواجه‌عبداللّه انصاری آمد، باید دید کدام یک از موارد گفته شده در نگاره مورد بررسی لحاظ شده و شئون نه‌گانهٔ یقظه در این نگاره به چه طریقی نمود داشته و همچنین این نمود از ناحیه چه کسی صادر شده است؟ یعنی شاعر، نگارگر یا کاتب کدام‌یک در این امر دخیل بوده و سهم هریک چگونه اعمال شده است؟ نکته‌ای که نباید از نظر دور داشت این است که کتیبه‌های خوشنویسی متعدّدی در نگاره‌ها وجود دارند که صحت انتساب آنها به کاتب، مذهّب یا نگارگر محل تأمل است و در این مقال نمی‌گنجد. در این پژوهش تمامی کتیبه‌های جداگانه خوشنویسی (غیر وابسته به معماری) که در اطراف و یا داخل نگاره کار شده و داستان نگاره را شرح داده‌اند را محتملاً محصول کار کاتب مجموعه و تمامی کتیبه‌های خوشنویسی (وابسته به معماری) که در داخل قسمت‌های مختلف نگاره کار شده را محتملاً حاصل کار نگارگر دانسته و شوربختانه ادله‌ای برای اثبات انجام کتیبه‌ها توسط مذهِّب نگاره در دست نداریم. در مورد شاعر نیز به حکایت مورد نظر در دیوان شاعر رجوع کرده و مضمون کلی آن را مد نظر قرار دادیم.

ـ **سهم شاعر:** عطار در این حکایت به وابستگی به نفسانیات و تبعات آن اشاره دارد و شخصیت اصلی داستان یعنی مرد ریش‌دار، توسط مردی پاک و سرّه به ترک تعلقات دنیوی (ریش) فراخوانده می‌شود. عطار با استفاده از درون‌مایهٔ این حکایت که تعلقات دنیوی است، مخاطب را به ناپایداری دنیا و گریزناپذیریِ مرگ رهنمون می‌سازد و هر چه تعلقات دنیوی بیشتر باشد، در هنگام مرگ، مفارقه و دل‌کندن از آنها نیز دشوارتر خواهد بود و وبال خواهند شد و یا گاهی همان تعلقات دنیوی، مقدماتِ نابودی و هلاکت آدمی را فراهم خواهند آورد. در واقع عطار در این حکایت به راه‌های مطالعهٔ گناهان و زیربخش آن یعنی شناخت نفس اشاره دارد. همچنین در جان‌مایهٔ اصلی این حکایت، عبرت گرفتن از حال اهل بلا به‌وضوح دیده می‌شود.

ـ **سهم نگارگر:** بهزاد در این نگاره که سه پلان دارد، سه گروه از افراد را طراحی کرده است. در پلان بالایی و آن‌سوی رود، مرد سره را تصویر کرده و در پلان میانی و داخل رودخانه، مردی را که اسیر ریش بلندش است مصور ساخته و در پلان تحتانی و سوی دیگر رود، هیزم‌شکن‌هایی را مصور کرده که مشغول زدودن زوائد درختان هستند. مرد سرّه (دو) در حال گفت‌وگو با مرد ریش‌دار است، در عین حالی که توجه به نعمت‌های الهی و زیربخش عبرت‌گرفتن از حال اهل بلا در او نمودار است. مرد ریش‌دار (یک) در حال غرق شدن در رودخانه و گرفتار بلای خودساخته است و غرق در وابستگی به تعلقات دنیوی (ریش خویش) است، او به واعظ درونی و نور عقل خویش توجهی نداشته و از مطالعه گناهان و تعظیم حق و شناخت نفس خویش، هیچ حصه‌ای ندارد. همچنین او عمر خود را غنیمت نشمرده و جبران آن‌چه را که از دست داده نیز نمی‌کند و تصدیق وعید الهی را وقعی نمی‌نهد؛ لذا گرفتار آمده و طبق صحبت‌های مرد سره، همین وابستگی به ریش، او را هلاک می‌کند. وجود مرغابی‌ها در آب نیز که اشاره ضمنی به جدا نشدنِ مرغابی از آب دارد، تدبیر زیرکانه‌ای است که بهزاد (بنا بر توصیفات عطار از مرغابی در ماجرای پیوستن به هدهد جهت وصال به سیمرغ، که از دل‌بستگی خویش یعنی آب دل نکنده و همراه هدهد نمی‌شود)، به کار برده تا میان مرغابی در *منطق‌الطیر* و مرد ریش‌دار، همگونی ایجاد کند. در واقع میان مرغابی‌ها و مرد ریش‌دار نیز از بابت دل بستن به تعلقات دنیوی، قرابت مضمون وجود دارد. به راستی مرد ریش‌دار نه توجه به نعمت‌های قلب دارد و نه گناهان خویش را مطالعه می‌کند و نه شناخت سود و زیان ایام عمر خویش را دارد و «خَسِرَ الدُّنْيَا وَالآخِرَةَ» (حج: ۱۱) است همچنان‌که در نگاره نیز هویداست. افراد چهار تا شش در حال زدودن زوائد درختان و به نوعی دل کندن از تعلقات دنیوی هستند، آنها در تکاپو هستند و خاشه از سر راه خلق برمی‌دارند و شناخت عمر گرانمایه را مدنظر داشته و از بطالت خودداری کرده و باقی‌ماندهٔ عمرشان را غنیمت می‌شمرند. فرد سه که ساکت و آرام روی تخته‌سنگی به انتظار نشسته و دانسته نیست میان او و لباس‌های کَنده‌شده در پایین نگاره ارتباطی وجود دارد یا خیر؟ اما با توجه به پوشش فرد پنج و همچنین بی‌برگی اغلب درختچه‌ها به نظر می‌رسد که فصل زمستان است و فرد سه کمی منقبض به نظر می‌رسد. فرد سه ممکن است سرکارگر افراد چهار تا شش باشد و از احوالات ظاهری او که در افکاری عمیق فرو رفته، می‌توان به توجه به نعمت‌های الهی و زیربخش‌های چشم‌داشت به مواهب الهی و عبرت گرفتن از حال اهل بلا را درک کرد.

ـ **سهم کاتب:** سلطانعلی مشهدی در این نگاره به فراخور داستان که در فضای باز اتفاق افتاده، به کتیبه خوشنویسی نستعلیق در بالای

Doi: 10.22034/rph.2025.2050866.1098

نگاره اکتفا کرده که ابتدای داستان و گفت‌وگوی مرد ریش‌دار با مرد سره را در بر دارد و مخاطب کاملاً در جریان داستان قرار می‌گیرد. در واقع نصایح تند مرد سره که هلاکت و نابودی مرد ریش‌دار را گواهی می‌دهند، حاوی مضامینی در مورد توجه قلب به نعمت‌های الهی و زیربخشِ عبرت گرفتن از حال اهل بلا و همچنین مطالعهٔ گناهان و زیربخشِ شناخت نفس و نیز شناخت عمر گران‌مایه و غنیمت شمردن باقی‌ماندهٔ عمر می‌باشد. در مجموع در نگاره غرق شدن مرد ریش‌دار عطار، بهزاد و سلطانعلی در انتقال پیام نگاره بسیار موفق بوده‌اند. مضامین شعر عطار اشاره به شناخت نفس و ترک تعلقات دنیوی و عبرت گرفتن از حال اهل بلا دارد. بهزاد به خوبی از عهدهٔ انتقال مضامین داستان برآمده و با ترسیم کردن مرد ریش‌دار که در حال غرق شدن است، عدم توجه به تنبّه و بیداری در ابتدای سلوک را خاطرنشان می‌سازد و سلطانعلی نیز با مکتوب کردن اشعار عطار، بر مضامین نهفته در آن که ذکر آنها رفت تأکید می‌کند (از منظر پیر هرات).

قدردانی

اجر معنوی پژوهش حاضر به روح طیبه شهید والامقام داریوش_ فرج‌اللّهی_دارندیش و خانواده معزّز ایشان تقدیم می‌گردد.

پی‌نوشت‌ها

۱. Yumiko Kamada: استادیار مؤسسه مطالعات پیشرفته واسِدا در دانشگاه واسِدا ژاپن.

۲. أمالی‌نویسی یکی از روش‌های تحمل و نگارش حدیث است. در این روش استاد در مجلسی سخنرانی می‌کرد و شاگردان سخنان او را می‌نوشتند و جمع‌آوری می‌کردند تا کتابی می‌شد و آن را الأمالی یا المَجالس می‌خواندند (دانشنامهٔ ویکی‌شیعه، ۲۰۲۴).

۳. ابوعبداللّه احمد بن محمد بن حنبل شیبانی مروزی ذهلی بغدادی (۱۶۴ه.ق. -۲۴۱ ه.ق.) (دانشنامهٔ فقه و اصول و علوم حوزوی، ۲۰۲۴).

۴. از مواردی که حنابله به آن اهمیت زیادی می‌دهند امر به معروف و نهی از منکر است.

۵. درباره معنای «داخل شدن در غربت» [...] و امیرالمؤمنین علی(ع) از رسول خدا(ص) نقل می‌کند که آن حضرت فرمود: «طلب کردن و خواستن حق، غربت است.» و این روایتی غریب است که آن را جز روایت علان، نوشته‌ام (انصاری، ۱۳۸۹: ۹).

۶. در معنای دست‌یابی به مشاهده، جبرئیل از رسول خدا(ص) نقل می‌کند که جبرئیل پرسید: «احسان چیست؟» حضرت فرمود: «احسان آن است که خدا را به گونه‌ای عبادت کنی که گویا او را می‌بینی؛ و اگر نمی‌توانی خود را در این مقام قرار دهی و او را نمی‌بینی پس بدان که او تو را می‌بیند» (انصاری، ۱۳۸۹: ۹).

7. Egregoros

۸. در برخی منابع نام اثر «هیزم‌شکن» قید شده است. نگارنده

۹. پلنگینه: مشابه با پوست پلنگ، ساخته یا پوشیده شده از پوست پلنگ، نوعی از جامه که در نقوش مشابه به پوست پلنگ باشد (تارنمای مؤسسهٔ لغت‌نامهٔ دهخدا و مرکز بین‌المللی آموزش زبان فارسی، ۲۰۲۴).

۱۰. البته قضیه انتظار حکیم صوفی برای شیرجه در رودخانه چندان منطقی نمی‌نماید.

۱۱. انتساب اثر به قاسمعلی به دلیل نبود امضای او در نگاره چندان موثق نیست و با توجه به وجود شاخصه‌های قلم بهزاد در نگاره، احتمال همکاری بهزاد در اثر وجود دارد ـ نگارنده.

۱۲. تخلّی از دیدگاه ابن عربی به معنای خلوت گزیدن، مهیا شدن برای پذیرش تجلیات و قطع وابستگی به اکوان است (الحکیم، ۱۳۹۷: ۳۴۲).

۱۳. داستان بِشْر پرهیزکار از هفت‌پیکر نظامی درباره مردی پرهیزکار است که روزی با دیدن چهره زنی زیبا دچار تردید می‌شود اما شکیبایی و پرهیزکاری را برمی‌گزیند و به زیارت بیت‌المَقدس می‌رود. در راه بازگشت با ملیخا، که با دیده تحقیر به بشر می‌نگرد، همراه می‌شود. آن‌ها به خمی از آب می‌رسند. ملیخا اصرار بر شکستن خم دارد، اما در داخل آن غرق می‌شود. بشر او را دفن کرده و اموالش را به خانواده‌اش در روم می‌رساند. همسر ملیخا که شوهرش را بداخلاق می‌دانسته، از بشر قدردانی کرده و پیشنهاد ازدواج می‌دهد. بشر درمی‌یابد که او همان زن زیباست. آن‌ها ازدواج کرده و زن به اسلام می‌گرود (محمدی‌آسیابادی، ۱۳۸۶: ۱۹۸-۲۰۲).

۱۴. البته صاحب‌نظران احتمال انتساب به بهزاد را نیز منتفی نکرده‌اند.

۱۵. Isenbike Togan: (۱۹۴۰) عضو افتخاری آکادمی علوم ترکیه و استاد بازنشسته دانشگاه بوغازیچی ترکیه.

۱۶. رفاعیه از قدیمی‌ترین طریقت‌های صوفیانه است که بنیان‌گذار آن سید احمد رفاعی (۵۱۲ ه.ق. -۵۷۸ ه.ق.) است. این طریقت در عراق تأسیس شده و بیشتر جنبه عملی داشته و به دست شاگردان سید احمد، به سراسر جهان گسترش پیدا کرده و امروزه از طرق مهم صوفیه در مصر، عراق و برخی کشورهای بالکان از جمله آلبانی و کوزوو است. (دانشنامهٔ ویکی‌پدیا، ۲۰۲۳)

۱۷. محمد بهاءالدین نقشبند بخاری (۷۱۸ ه.ق.- ۷۹۱ ه.ق.) : خواجه بهاءالدین محمد فرزند محمد بن جلال‌الدین بن برهان‌الدین بخاری ملقب به نقشبند، شخصیتی برخاسته از حوزه خواجگان بخارا که پس از او سلسله خواجگان به اعتبار وی نام خواجگان را به خود گرفت. وی در کوشک هندوان (روستایی نزدیک بخارا که بعدها به احترام وی کوشک عارفان خوانده‌شد) در خاندانی از علویان دیده به جهان گشود. نسب خاندان وی با چندین واسطه به امام حسن عسکری(ع) می‌رسید. درباره لقب وی نقشبند، برخی به راه تأویل رفته و این اطلاق را از آنجا دانسته‌اند که ذکر خداوند در قلب وی نقش بسته بود»؛ اما در سخن برخی از محققان، این لقب اشاره به پیشه بهاءالدین یا خاندان او دارد که ساختن جامه‌های نقشین رنگارنگ بوده است (پاکتچی، ۱۳۹۲: ۵۰۰).

۱۸. در اینجا کلمه «ریش» که در فارسی هم به معنی «موی صورت مردان» و هم به معنی «زخم و جراحت» است، معنایی دووجهی دارد (اشرفی، ۱۳۸۸: ۳۸).

۱۹. فرعون ریش بلندی داشت، روزی موسی ریش فرعون را محکم به دست گرفت. اطرافیان او هر کاری کردند، نتوانستند ریش فرعون را از دست موسی(ع) خارج کنند تا این که خود او، آن را رها کرد. پس از این اتفاق، فرعون تصمیم گرفت تا موسی را به قتل برساند. آسیه برای این که نشان دهد این رفتار موسی رفتاری کودکانه بوده و عمدی در کار نبود، از فرعون خواست تا آزمایشی انجام دهد، بدین ترتیب که زغال برافروخته و دیناری بیاورند و در مقابل او قرار دهند. موسی دست بر زغال گذاشت و دستش سوخت و وقتی گرمای آتش را احساس کرد، زغال را در دهانش گذاشت که زبانش بر اثر تماس با آتش دچار آسیب شد و خدا خواست که با چنین رفتار کودکانه‌ای جان موسی نجات یابد (راوندی، ۱۴۰۹: ۱۵۲-۱۵۳).

فهرست منابع

- قرآن کریم.
- آذرگون، علی (۱۳۸۳)، نماد در منطق‌الطیر عطار نیشابوری، *فصل‌نامه ادبیات فارسی*، دانشگاه آزاد اسلامی خوی، (۲)، ۱۳۰-۱۵۱.
- آژند، یعقوب (۱۳۸۷)، *مکتب نگارگری هرات*، چاپ اول، تهران: انتشارات

فرهنگستان‌هنر.
- _____ (۱۳۹۲)، *نگارگری ایران (پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران)*، جلد دوم، چاپ دوم، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها.
- ابوالخیر، ابوسعید (۲۵۳۶)، *یکسونگریستن (به سوی خدا) و یکسان‌نگریستن (به سوی خلق خدا)؛ صدماجرا از شیخ ابوسعیدابوالخیر*، انتخاب و تلخیص فریدون مشیری، مقدمه جواد نوربخش، چاپ دوم، تهران: صفی‌علیشاه.
- اسکندری تُربَقان، ایرج (۱۳۸۴)، *هماهنگی طرح و تفکر در آثار کمال‌الدین بهزاد*، استاد راهنما: محمدحسین حلیمی، دکتری پژوهش هنر، دانشگاه هنر تهران.
- الحکیم، سعاد (۱۳۹۷)، *المعجم الصوفی الحکمه فی حدود الکلمه: دانش‌نامه اصطلاحات ابن‌عربی*، ترجمه سید ناصر طباطبائی، ویراستار مهناز رئیس‌زاده، چاپ دوم، تهران: مولی.
- اشرفی، مقدمه مرجان (۱۳۸۸)، *از بهزاد تا رضا عباسی سیر تکاملی مینیاتور در سده دهم و اوایل سده یازدهم هجری*، ترجمه نسترن زندی، تهران: مؤسسه تألیف ترجمه و نشر آثار هنری.
- انصاری، عبدالله بن محمد (۱۳۸۹)، *شرح منازل‌السائرین*، شارح اسماعیل منصوری لاریجانی، تهران: سازمان تبلیغات اسلامی و شرکت چاپ و نشر بین الملل.
- _____ (۱۳۴۱)، *طبقات‌الصوفیه امالی پیر هرات*، تصحیح و تعلیق و تحشیه عبدالحی حبیبی قندهاری، افغانستان: وزارت معارف افغانستان.
- پاکتچی، احمد (۱۳۹۲)، *جریان‌های تصوف در آسیای مرکزی*، چاپ اول، تهران: انتشارات بین‌المللی الهدی.
- جامی، نورالدین عبدالرحمن (۱۳۷۸)، *مثنوی هفت‌اورنگ (سلسلة‌الذهب، سلامان و ابسال، تحفة‌الاحرار و سبحة‌الابرار)*، مقدمه از اعلاخان افصح‌زاد، تصحیح و تحقیق جابلقا دادعلیشاه و همکاران، جلد اول، چاپ اول، تهران: مرکز مطالعات ایرانی.
- حسینی، تکتم (۱۳۹۴)، *توصیف، تحلیل و تفسیر هشت نگاره از منطق‌الطیر نسخه موزه متروپولیتن*، استاد راهنما: جمال عرب‌زاده، کارشناسی‌ارشد تصویرسازی، دانشگاه هنر تهران.
- خیاطیان، قدرت‌الله؛ حمزئیان، عظیم؛ مستجاب‌الدعواتی، سیدعلی (۱۳۹۹)، بررسی تطبیقی زهد از نگاه خواجه‌عبدالله انصاری در منازل‌السائرین و بحیا بن باقودا در الهدایه الی فرائض القلوب، *معرفت ادیان*، ۱۱(۱)، ۴۳-۵۸.
- راوندی، قطب‌الدین سعیدبن‌هبه‌الله (۱۴۰۹ه.ق.)، *قصص الأنبیاء(ع)*، تصحیح و تعلیق غلامرضا عرفانیان یزدی، مشهد: مجمع البحوث الاسلامیه.
- زمانی، محبوبه (۱۳۹۲)، *منطق‌الطیر به نثر*، چاپ سوم، تهران: انتشارات اقبال.
- سجادی، سیدجعفر (۱۳۸۳)، *فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی*، ویراستار سیدصادق سجادی، چاپ هفتم، تهران: طهوری.
- عطار نیشابوری، محمدبن‌ابراهیم (۱۳۹۰)، *منطق‌الطیر*، چاپ سوم، مبین اندیشه: قم.
- کربن، هانری (۱۴۰۱)، *واقع‌انگاری رنگ‌ها و علم میزان*، مقدمه ترجمه و تحقیق ان‌شاءالله رحمتی، چاپ چهارم، تهران: سوفیا.
- _____ (۱۴۰۰)، *ابن‌سینا و تمثیل عرفانی*، مقدمه ترجمه و تحقیق ان‌شاءالله رحمتی، ویراستهٔ مصطفی ملکیان، چاپ پنجم، تهران: سوفیا.
- کمالی دولت‌آبادی، رسول (۱۳۸۸)، مبانی هنرهای تجسمی ایران مبتنی بر متون دو کتاب مرصادالعباد و گلشن راز، به مثابه تجلی معنا، استاد راهنما: محمد خزائی، پایان نامه کارشناسی ارشد ارتباط تصویری، دانشگاه تربیت مدرس.
- محمدی‌آسیابادی، علی (۱۳۸۶)، نظریه ساخت شکنی و ساخت شکنی داستان بِشر پرهیزگار، *پژوهش‌های ادب عرفانی*، ۱(۴)، ۱۹۱-۲۱۶.
- میرباقری فرد، سیدعلی‌اصغر؛ مانی، مهنوش (۱۳۹۸)، بررسی یقظه و انتباه در متون منثور عرفانی (تا قرن هفتم) و کاربردهای آن در روان‌شناسی، *پژوهش‌نامه عرفان*، ۱۰(۲۰)، ص۱۸۹-۲۱۰.
- میری، محمد (۱۳۹۸)، مقایسهٔ تطبیقی آموزه‌های روایی با مبانی عرفان عملی دربارهٔ منزل سلوکی یقظه با تأکید بر کتاب منازل‌السائرین، *انوار معرفت*، ۸ (۱)، ۲۱-۳۴.

فهرست منابع لاتین

turing the Figurative in a Late-Fifteenth-Century Painting from Herat", *Muqarnas*, vol. 23, 85-105.
- Kia, Chad (2009), Image, text, and the discourse of Sufism in Iran, 1487-1565, Ph.D. Dissertation, field title: ?, Supervisor: ?, Adviser: Hamid Dabashi, Columbia University.
- Kia, Chad (2019), *Art, Allegory and the Rise of Shiism in Iran, 1487–1565*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Subtelny, Maria Eva (1986), "A Taste for the Intricate: The Persian Poetry of the Late Timurid Period", *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft (Journal of the German Oriental Society),* Vol. 136, No. 1, pp. 56-79.
- Bahari, Ebadollah (1996), *Bihzad: master of persian painting*, foreword by Annemarie schimmel, London: I.B.TaurisPublishers. Barry, Michael A. (2004), *Figurative art in Medieval Islam and the Riddle of Herat (1465-1535)*, Paris: Flammarion. Kamada, Yumiko. "The Mantiq al-tair (Language of the Birds) of 1487." In Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000–. http://www.metmuseum.org/toah/hd/mant/hd_mant.htm (June 2010) (Access date from Feb. 2023).
- Kia, Chad (2006), "Is the Bearded Man Drowning? Pic-

فهرست منابع الکترونیکی

- تارنمای موزهٔ متروپولیتن (۲۰۲۴)، https://www.metmuseum.org.
- تارنمای کتابخانه ملی بریتانیا (۲۰۲۴)، https://www.bl.uk.
- تارنمای مؤسسهٔ لغت‌نامهٔ دهخدا و مرکز بین‌المللی آموزش زبان فارسی (۲۰۲۴)، https://dehkhoda.ut.ac.
- دانشنامهٔ فقه و اصول و علوم حوزوی (۲۰۲۴)، https://fa.wikifeqh.ir.
- دانشنامهٔ ویکی‌پدیا (۲۰۲۳)، https://fa.wikipedia.org/wiki/.
- دانشنامهٔ ویکی‌شیعه (۲۰۲۴)، https://fa.wikishia.net.

تبیین چارچوب نظری مکتب هنر رضوی بر اساس نظریهٔ «هفت منزل تجلی قدر»

داود رنجبران[۱]، مهران گلستان[۲]، مهدی نصیری[۳]

نوع مقاله: پژوهشی
دریافت: ۲۹-۰۱-۱۴۰۴ □ پذیرش: ۰۱-۰۴-۱۴۰۴ □ صفحهٔ ۲۳-۳۵
Doi: 10.22034/rph.2025.2058247.1136

چکیده

پژوهش حاضر به واکاوی و ارائهٔ چارچوبی نوآورانه برای فهم و تحلیل مکتب هنر رضوی می‌پردازد. مکتب هنر رضوی، به عنوان جریانی اصیل در هنر اسلامی که در حریم قدسی حرم مطهرامام رضا(ع) تجلی‌یافته، گنجینه‌ای ارزشمند از آثار هنری را در بر می‌گیرد. علی‌رغم اهمیت این مکتب، فقدان چارچوبی نظری منسجم برای تحلیل آن احساس می‌شود. این پژوهش با هدف رفع این خلأ، به دو پرسش اصلی می‌پردازد؛ نخست، چه آثاری در ذیل مکتب هنر رضوی قرار می‌گیرند؟ و دوم، چگونه می‌توان با بهره‌گیری از نظریه قدر، به خوانش و تحلیل آثار هنری این مکتب پرداخت؟ روش پژوهش تحلیلی-تفسیری است که با مطالعهٔ منابع مرتبط با نظریهٔ قدر حسن بلخاری و مکتب هنر رضوی، به تدوین چارچوبی نظری می‌انجامد. یافتهٔ اصلی پژوهش، ارائه و تبیین نظریهٔ «هفت منزل تجلی قدر» است که شامل هفت ساحت خوانش (هندسی-ساختاری، عناصر بصری، نمادها و رمزگان، مضامین معنوی، تجربه زیارتی، زمینه تاریخی-فرهنگی و شهود باطنی) برای تحلیل آثار مکتب هنر رضوی می‌باشد. این چارچوب نظری، با تکیه بر مفهوم «قدر» از حسن بلخاری به مثابه نظم و هندسه الهی و مفهوم «تجلی» به‌معنای ظهور حقیقت قدسی، رویکردی جامع و کاربردی برای درک مبانی زیبایی‌شناختی و معنوی هنر رضوی ارائه می‌دهد و می‌تواند در پژوهش‌های آتی هنر اسلامی و دینی مورد استفاده قرار گیرد.

کلیدواژه‌ها: مکتب هنر رضوی، نظریه قدر، حسن بلخاری، نظریه هفت منزل تجلی قدر، زیبایی‌شناسی اسلامی، حرم مطهر رضوی، نقد هنری

۱. دانشیار، گروه تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران.
Email: ranjbaran@art.ac.ir

۲. استادیار، گروه تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران.
Email: mehran.golestan@art.ac.ir

۳. دانشجوی دکتری تخصصی، گروه تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران (نویسنده مسئول).
Email: nasiri.mehdi@ut.ac.ir

استناد: رنجبران، داود؛ گلستان، مهران؛ نصیری، مهدی (۱۴۰۴)، تبیین چارچوب نظری مکتب هنر رضوی بر اساس نظریه‌ی «هفت منزل تجلی قدر»، *رهپویه حکمت هنر*، ۴ (۲)، ۲۳-۳۵.
doi: 10.22034/rph.2025.2058247.1136
https://rph.soore.ac.ir/article_725420.html

مقدمه

هنر در تمدن اسلامی، همواره به مثابه ودیعه‌ای الهی و ابزاری برای بیان معانی عمیق دینی و فرهنگی، جایگاه ویژه‌ای داشته است. مکتب هنر رضوی، به‌عنوان جریانی تأثیرگذار در این حوزه و متمرکز بر حرم مطهر رضوی، گنجینه‌ای ارزشمند از آثار هنری متنوعی را در بر می‌گیرد؛ آثاری شامل معماری، کاشی‌کاری، خوش‌نویسی، تذهیب، نگارگری و سایر هنرهای تزئینی و کاربردی. این آثار، فراتر از مباحث زیبایی‌شناختی، از منظر معنوی و فرهنگی نیز حائز اهمیت بوده و نمادی از هویت اسلامی-ایرانی محسوب می‌شوند.

در مکتب هنر رضوی، هنر صرفاً تقلیدی از طبیعت نیست، بلکه تلاشی است برای بازنمایی حقیقت متعالی و تجلی انوار الهی در عالم مادی. هنرمند مسلمان، با الهام از آموزه‌های دینی و با بهره‌گیری از ذوق و قریحه خود، می‌کوشد تا آثاری خلق کند که نه‌تنها چشم‌نواز باشند، بلکه قلب‌ها را نیز به سوی معنویت و خداجویی سوق دهند. ازاین‌رو، هنر رضوی، همواره با مفاهیمی چون اخلاص، تعهد و مسئولیت‌پذیری همراه بوده است و هنرمندان مسلمان، همواره تلاش کرده‌اند تا با خلق آثار خود، به ترویج ارزش‌های دینی و اخلاقی در جامعه کمک کنند.

هنرمندان این مکتب، با الهام از معنویت و قداست حرم مطهر رضوی، آثاری خلق کرده‌اند که نه‌تنها از نظر زیبایی‌شناختی بی‌نظیر هستند، بلکه از نظر معنوی نیز بسیار غنی و پرمغز می‌باشند. این آثار، با بهره‌گیری از عناصر بصری و نمادهای دینی، تلاش می‌کنند تا تجربه‌ای معنوی و روحانی را برای زائران و بازدیدکنندگان حرم مطهر فراهم آورند و آنها را به‌سوی تفکر و تعمق در معارف الهی سوق دهند.

در این میان، روایت تابناک و ژرف حضرت علی‌بن موسی‌الرضا(ع) پیرامون چیستی «قدر»، به مثابه نظم هستی، از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. «فَتَعْلَمُ مَا اَلْقَدَرُ؟ (آیا می‌دانی قدر چیست؟) »؛ این پرسشی است که امام‌رضا(ع) در روایتی از یونس‌بن عبدالرحمن پرسیدند و در پاسخ، «قدر» را «هندسه و وضع الحدود» (هندسه [اندازه‌گیری] و مرزبندی) معرفی نمودند «هِيَ اَلْهَنْدَسَةُ وَ وَضْعُ اَلْحُدُودِ مِنَ اَلْبَقَاءِ وَ اَلْفَنَاءِ» (کلینی، ۱۳۶۳، ج ۱: ۱۵۸؛ بلخاری، ۱۳۹۴: ۳۲۸). این حدیث شریف، که در کتاب *اصول کافی* به یادگار مانده است، به‌روشنی بر این حقیقت تأکید می‌کند که بر اساس نظام هستی هر چیز، بر اساس هندسه و اندازه‌ای معین و دقیق خلق شده است.

با وجود غنا و ارزش هنری مکتب هنر رضوی، تدوین یک چارچوب نظری جامع و نظام‌مند که بتواند مبانی، اصول و ویژگی‌های منحصربه‌فرد آن را تبیین کند، همچنان یک ضرورت اساسی است. پژوهش‌های پیشین در حوزه هنر اسلامی، به جنبه‌های مختلفی از این هنر پرداخته‌اند و تلاش‌هایی برای تبیین مبانی نظری آن صورت گرفته است؛ اما بااین‌حال، تبیین چارچوب نظری مکتب هنر رضوی بر اساس آموزه‌های خاص آن، به‌ویژه با توجه به مفهوم «قدر» در اندیشهٔ امام‌رضا(ع)، نیازمند رویکردی نوین و جامع است. در جستار پیشِ رو این نگرش ژرف و حکمت‌آمیز امام‌رضا(ع) به مفهوم قدر، به مثابه فرضیهٔ مبانی نظری مکتب هنر رضوی در نظر گرفته می‌شود. این رویکرد باید بتواند ضمن توجه به ویژگی‌های خاص آثار هنری خلق شده در حرم مطهر رضوی، ارتباط این آثار با معارف و آموزه‌های رضوی را نیز تبیین نماید.

بر بنیان مطالب ذکر شده، کتاب «قدر؛ نظریه هنر و زیبایی در تمدن اسلامی» نوشتهٔ دکتر حسن بلخاری، به‌عنوان منبع اصلی در تبیین مبانی نظری مکتب هنر رضوی، در این پژوهش مورد استفاده قرار گرفته است. این اثر، با تکیه بر مفهوم «قدر» در اندیشهٔ اسلامی، به‌ویژه با استناد به روایات منقول از امام‌رضا(ع)، تلاش دارد تا چارچوبی نظری برای فهم هنر و معماری اسلامی ارائه دهد. بلخاری در این کتاب، با تحلیل آیات قرآن، روایات معصومین(ع)، و آرای حکما و فلاسفهٔ مسلمان، به این نتیجه می‌رسد که نظریهٔ «قدر» می‌تواند به‌عنوان زیربنای تئوریک برای تبیین هنر و معماری اسلامی به‌کار رود. وی با تأکید بر نقش محوری هندسه، به‌عنوان فصل مشترک معماری و سایر هنرهای اسلامی، تلاش می‌کند پیوند میان این هنرها و مفهوم «قدر» را تبیین نماید.

پژوهش حاضر، با الهام از این اثر، در صدد ارائهٔ چارچوبی نظری و نوین برای تحلیل مکتب هنر رضوی است. در این راستا، مقالهٔ پیشِ رو با تکیه بر مبانی نظری کتاب «قدر»، به تدوین چارچوبی جدید با عنوان «هفت منزل تجلی قدر» می‌پردازد. این چارچوب، با در نظر گرفتن ویژگی‌های خاص آثار مکتب هنر رضوی و ارتباط آنها با معارف رضوی، تلاش دارد به فهمی جامع‌تر و عمیق‌تر از این مکتب دست یابد.

چارچوب نظری «هفت منزل تجلی قدر»، با ارائهٔ هفت منزل یا ساحت خوانش، به پژوهشگر امکان می‌دهد تا آثار هنری مکتب هنر رضوی را در ابعاد مختلف فرم، ساحت هندسی و ساختاری، محتوا و مؤلفه‌های بصری، نماد و رمزگان، گفتمان زیارت، زمینهٔ تاریخی-فرهنگی و تجلی قدسی مورد بررسی قرار داده و به فهمی عمیق‌تر و جامع‌تر از مکتب هنر رضوی نائل شود. هر یک از این منازل، به جنبه‌ای خاص از اثر هنری و تجلی حقیقت قدسی در آن توجه دارد و با استفاده از روش‌های تحلیل مناسب با هر سطح، به دنبال کشف لایه‌های پنهان معنایی و رمزگان هنری در آثار مکتب هنر رضوی است.

در این راستا، تلاش می‌شود تا با بررسی دقیق و همه‌جانبه آثار

Doi: 10.22034/rph.2025.2058247.1136

هنری خلق شده در حرم مطهر رضوی، ارتباط این آثار با مفهوم قدر و آموزه‌های رضوی تبیین شود. همچنین، در این پژوهش به این پرسش‌ها پاسخ داده می‌شود که چه «آثاری در ذیل حوزهٔ مکتب هنر رضوی قرار می‌گیرند؟» و «چگونه می‌توان با بهره‌گیری از نظریهٔ قدر (هفت منزل تجلی)، به خوانش و تحلیل آثار مکتب هنر رضوی پرداخت؟». این پژوهش، با تأکید بر رویکردی نوین در مطالعات هنر اسلامی، به دنبال ارائهٔ یک چارچوب نظری کاربردی و راهگشا برای فهم و تفسیر مکتب هنر رضوی است.

پیشینهٔ پژوهش

پژوهش حاضر با هدف تبیین چارچوب نظری مکتب هنر رضوی بر اساس نظریه قدر دکتر حسن بلخاری، در پی پر کردن خلأیی جدی در حوزه مطالعات هنر اسلامی و به‌ویژه هنر رضوی است. مرور انتقادی بر ادبیات موجود در سه حوزهٔ اصلی: ۱. مبانی نظری قدر و زیبایی‌شناسی اسلامی، ۲. مطالعات هنر اسلامی و رضوی و ۳.منابع فلسفی و عرفانی مؤثر بر هنر اسلامی، نشان می‌دهد که گرچه تلاش‌های ارزشمندی در هر یک از این حوزه‌ها صورت گرفته است، اما هیچ پژوهشی به‌طور جامع و نظام‌مند به تدوین چارچوبی نظری برای مکتب هنر رضوی نپرداخته است.

پیشینهٔ پژوهش حاضر، با هدف تبیین چارچوب نظری مکتب هنر رضوی بر اساس نظریهٔ قدر، منابع مرتبط را در سه بخش مورد بررسی قرار می‌دهد. بخش نخست به مبانی نظری قدر و زیبایی‌شناسی اسلامی می‌پردازد. کتاب *قدر: نظریه هنر و زیبایی در تمدن اسلامی* اثر حسن بلخاری (۱۳۹۴)، منبع اصلی و کلیدی این پژوهش، به‌تفصیل به تبیین مفهوم قدر به مثابه هماهنگی، تعادل و نظم الهی در هنر اسلامی پرداخته است. این اثر، با استناد به آیات قرآن کریم و روایات، به‌ویژه حدیث امام رضا(ع)، بنیان‌های نظری مستحکمی برای ارتباط میان نظم هستی‌شناختی و زیبایی‌شناسی هنری فراهم می‌آورد. *دائرةالمعارف قرآن کریم* (۱۳۸۳) و *ترجمهٔ تفسیر المیزان* طباطبایی (۱۳۷۸) نیز به تعمیق درک ما از مبانی قرآنی قدر و جایگاه آن در خلقت کمک می‌کنند. شکاف موجود در این بخش، عدم انطباق صریح و کاربردی این مبانی نظری بر یک مکتب هنری خاص و متمایز مانند مکتب هنر رضوی است. درواقع، بلخاری نظریه قدر را به صورت عام برای هنر و معماری اسلامی ارائه می‌دهد، اما تبیین مصداقی و توسعهٔ آن برای یک جریان هنری مشخص با ویژگی‌های خاص خود، همچنان یک نیاز پژوهشی محسوب می‌شود.

بخش دوم به مطالعات هنر اسلامی و رضوی اختصاص دارد. آثاری چون *هنر مقدس: اصول و روش‌ها* (۱۴۰۰) و *مبانی هنر اسلامی* (۱۳۸۷) از تیتوس بورکهارت، و *هنر و معنویت اسلامی* (۱۳۹۴) اثر سید حسین نصر، به رابطهٔ هنر و معنویت، نمادگرایی و مبانی نظری عام هنر اسلامی می‌پردازند. *درآمدی بر زیباشناسی اسلامی* لیمن (۱۴۰۲) نیز مفاهیم تناسب و نظم را از منظر زیبایی‌شناختی بررسی می‌کند. در زمینه روش‌شناسی، آثاری همچون *شکل‌گیری هنر اسلامی* گرابار (۱۳۹۵) و *درآمدی بر روش‌شناسی هنر اسلامی* موسوی (۱۳۹۶) رویکردهای تاریخی و تحلیلی را ارائه داده‌اند. با وجود اهمیت این آثار، اغلب آنها به صورت کلی به هنر اسلامی پرداخته و فاقد تمرکز بر ویژگی‌های منحصربه‌فرد و مبانی نظری خاص مکتب هنر رضوی هستند. به‌عبارت دیگر، آنها چارچوبی اختصاصی برای تحلیل جریان هنری که در بستر حرم مطهر رضوی و با الهام از معارف رضوی شکل گرفته است، ارائه نمی‌دهند.

بخش سوم به منابع فلسفی و عرفانی مؤثر بر هنر اسلامی می‌پردازد. آثاری نظیر *فصوص الحکمه* فارابی (۱۳۹۷)، *الصافی* فیض کاشانی (۱۳۷۳)، *رساله فی ماهیه العشق* ابن‌سینا (۱۴۰۰) و *شرح فصوص الحکم* ابن‌عربی (۱۴۰۳) و همچنین پژوهش‌های معاصر مانند *هنر معقول* عوض‌پور (۱۳۹۴) و *مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی* بلخاری (۱۳۹۴)، به فهم عمیق‌تر مبانی نظری و معنوی هنر اسلامی یاری می‌رسانند. این متون، با تبیین مفاهیمی چون خیال، عالم مثال، تجلی و وحدت وجود، بستر فکری لازم برای درک لایه‌های باطنی هنر اسلامی را فراهم می‌کنند. بااین‌حال، این منابع به‌تنهایی، ابزار تحلیلی مشخصی را برای خوانش منسجم آثار یک مکتب هنری ارائه نمی‌دهند. آنها بیشتر به مبانی نظری کلان می‌پردازند تا یک روش‌شناسی کاربردی برای نقد و تحلیل هنری.

درمجموع، بررسی انتقادی پیشینه نشان می‌دهد که خلأ اصلی در تدوین یک چارچوب نظری مدون، جامع و کاربردی برای مکتب هنر رضوی، با محوریت نظریه قدر و به‌ویژه حدیث امام رضا(ع) در این خصوص، همچنان باقی است. پژوهش حاضر دقیقاً در صدد رفع این خلأ اساسی است.

روش پژوهش

روش پژوهش این مطالعه کیفی، مبتنی بر رویکرد «توسعه نظریه»[1] و مدل «توسعهٔ انتزاعی سیستماتیک نظریه»[2] است؛ مدلی ساختاریافته برای بسط چارچوب‌های مفهومی در پژوهش‌های کیفی که با رفت‌وبرگشت میان مفاهیم نظری و داده‌های تجربی به ساخت یا توسعه نظریه می‌انجامد. هدف اصلی، تدوین چارچوب مفهومی «هفت منزل تجلی قدر» بر پایه نظریهٔ «قدر» (حسن بلخاری) و آزمون ظرفیت تحلیلی آن در خوانش هنر رضوی است.

پژوهش حاضر از روش‌های تحلیلی-تفسیری بهره می‌برد. نخست، تحلیل محتوای مفهومی[3] برای استخراج مفاهیم

کلیدی نظریهٔ قدر و مبانی دینی، عرفانی و زیبایی‌شناختی آن صورت پذیرفته است. منابع تحلیل‌شده شامل این مواردند: آثار حسن بلخاری، به‌ویژه کتاب *قدر*؛ متون دینی شامل قرآن کریم و احادیث، ازجمله حدیث امام‌رضا(ع) در باب هندسه؛ متون عرفانی و فلسفی اسلامی، از جمله آثار سهروردی و ابن‌عربی. در این تحلیل، پس از کدگذاری مفهومی باز[۴]، مفاهیم اولیه در قالب مضامین کلان سازمان‌دهی شدند و سپس روابط میان آنها ترسیم گردید تا ساختار مفهومی اولیه شکل گیرد. نرم‌افزار MAXQDA و جدول‌های دستی برای کدگذاری و ترسیم روابط مفهومی به کار گرفته شدند.

در ادامه، تحلیل گفتمان هنری[۵] برای تفسیر مصادیق عینی هنر رضوی به عنوان متونی چندلایه انجام شد؛ متونی که نه‌تنها دارای عناصر بصری‌اند، بلکه حامل لایه‌هایی از معنا، تجربه و باور نیز هستند. این تحلیل، زمینه را برای تطبیق چارچوب نظری با مصادیق فراهم کرد.

فرایند توسعه چارچوب هفت منزل تجلی قدر با استخراج مفاهیم بنیادین از متون نظری آغاز شد. مفاهیمی همچون «تجلی» با تکیه بر آیات قرآنی و تأویل عرفانی، به مثابه پایه‌های نظری چارچوب در نظر گرفته شدند. سپس با بهره‌گیری از استدلال ترکیبی قیاسی-استقرایی[۶]، مفاهیم انتزاعی با مشاهدات عینی پیوند خوردند؛ از یک‌سو، نظم و هندسهٔ الهی به عنوان اصل بنیادین آفرینش به آثار هنری خاص تعمیم یافت و از سوی دیگر، الگوهای عینی مشاهده‌شده در معماری و تزئینات حرم، به شکل‌گیری سطوح مفهومی چارچوب کمک کردند. ساختاربندی نهایی چارچوب، در قالب هفت منزل صورت گرفت که هر یک، مرتبه‌ای از تجلی قدر الهی در هنر را نشان می‌دهد: نور به مثابه منبع قدر، هندسه به مثابه زبان قدر، نقوش و نماد به مثابه حامل قدر، اعتدال به مثابه اصل قدر، تزیین به مثابه تجلی قدر، فضای معنوی به مثابه محیط قدر و هویت هنر رضوی به مثابه برآیند این تجلیات.

برای سنجش کارایی چارچوب، از روش مطالعهٔ موردی[۷] با نمونه‌گیری هدفمند[۸] استفاده شد. دو مصداق برجسته از معماری حرم مطهر رضوی، یعنی مسجد جامع گوهرشاد (به‌عنوان نمونه‌ای از معماری تیموری) و ایوان طلای صحن انقلاب (با ویژگی‌های بارز صفوی)، به‌طور تفصیلی با چارچوب پیشنهادی تحلیل شدند. این مطالعات، نقش آزمون مقدماتی چارچوب[۹] را ایفا کردند و هدف از آنها، سنجش تبیین‌پذیری و انسجام سطوح نظری در بستر واقعی آثار هنری بود.

درنهایت، برای تقویت اعتبار درونی[۱۰] پژوهش، از چند راهبرد کلیدی بهره گرفته شد. تثلیث داده‌ها[۱۱] از طریق مقایسهٔ نتایج تحلیل با دیدگاه‌های سایر پژوهشگران حوزهٔ هنر اسلامی، تحلیل موارد ناسازگار[۱۲] برای واکاوی حدود چارچوب در مواجهه با آثار غیراستاندارد و نیز بازبینی همتایانه[۱۳] توسط متخصصان مستقل، به سنجش دقت، انسجام و تبیین‌پذیری چارچوب نظری یاری رساندند.

مکتب‌های هنری چه هستند و چگونه ایجاد می‌شوند؟

مکتب‌های هنری، جریان‌های فکری و بصری هستند که بر اساس اصول و سبک‌های مشخص در یک دوره یا فرهنگ خاص ظهور می‌یابند و بازتاب تحولات فرهنگی، اجتماعی و سیاسی آن دوران محسوب می‌شوند (علوی، ۱۳۹۸: ۵۲). این مکاتب از طریق تبادل ایده‌ها، تعاملات اجتماعی و تأثیرپذیری از ساختارهای قدرت و فرهنگ عمومی شکل می‌گیرند (حسینی و موسوی، ۱۳۹۷: ۷۶). هر مکتب هنری، بیانگر رویکردی نوین در تفسیر جهان از منظر هنری است و با عواملی چون نظام‌های آموزشی و تحولات فلسفی همسو می‌شود (کریمی، ۱۳۹۶: ۸۹). به عنوان مثال، رنسانس در اروپا، جنبشی فکری برای شکستن محدودیت‌های قرون وسطی بود (جانسون، ۲۰۱۸: ۳۴).

ایجاد زبان بصری و نمادین مشترک، از ویژگی‌های مهم مکاتب هنری است که آثار را به عنوان یک کل منسجم معرفی می‌کند و به هنرمندان امکان انتقال پیام‌های فرهنگی و اجتماعی را می‌دهد (سادات، ۱۳۹۹: ۱۰۵). هنر، فراتر از تولید تصاویر زیبا، حامل پیام‌های چندلایه است که نیازمند تفسیر دقیق می‌باشد (رحیمی، ۲۰۱۹: ۴۰). مکاتب هنری دارای ویژگی‌های مشخصی هستند: اول، همبستگی نظری و مفهومی که بر پایهٔ چارچوبی فلسفی، دینی یا اجتماعی شکل می‌گیرد؛ مانند مکتب هنر اسلامی که بر «وحدت در کثرت» و «تجلی الهی» تأکید دارد (جعفری، ۱۳۹۵: ۶۷). دوم، سازگاری و تداوم سبک که موجب شناسایی آثار متعلق به یک مکتب می‌شود (کریمی، ۱۳۹۶: ۹۳). سوم، پویایی و تغییرپذیری که نشان‌دهنده تکامل و انشعاب مکاتب در پاسخ به تغییرات اجتماعی و فرهنگی است (سادات، ۱۳۹۹: ۱۱۲). چهارم، تعامل با ساختارهای اجتماعی و اقتصادی که نقش حمایت‌های دولتی، بازارهای هنری و نهادهای فرهنگی را در تثبیت مکاتب هنری نشان می‌دهد (حسینی و موسوی، ۱۳۹۷: ۸۰).

شکل‌گیری و عوامل مؤثر بر مکاتب هنری

شکل‌گیری یک مکتب هنری، فرایندی چندوجهی و پویا است که در بستری از تعاملات نظری، اجتماعی، و نهادی رخ می‌دهد. این فرایند معمولاً با ظهور بنیان‌های نظری و فلسفی نوین یا بازاندیشی در سنت‌های پیشین آغاز می‌شود که زمینه‌ساز ایجاد یک زبان بصری و مفهومی جدید می‌گردد؛ چنانکه رنسانس با بازخوانی اندیشه‌های کلاسیک شکل گرفت (جانسون، ۲۰۱۸: ۳۶). در

Doi: 10.22034/rph.2025.2058247.1136

مرحله بعد، تبادل ایده‌ها و تعاملات اجتماعی میان هنرمندان و نظریه‌پردازان، منجر به همگرایی و انسجام بیشتر جریان هنری می‌شود، همانند نقشی که کافه‌ها و محافل هنری در شکل‌گیری امپرسیونیسم ایفا کردند (رحیمی، ۲۰۱۹: ۴۴).

تثبیت و گسترش یک مکتب هنری، وام‌دار عوامل متعددی است. حمایت‌های نهادی و مالی از سوی دولت‌ها، نهادهای فرهنگی، یا حامیان خصوصی، با ایجاد زیرساخت‌ها و بازار هنری، نقشی کلیدی در پایداری مکتب دارند (علوی، ۱۳۹۸: ۵۵). همچنین، تحولات اجتماعی و فرهنگی، همچون تغییر در الگوهای مصرف یا ظهور طبقات اجتماعی جدید، می‌توانند به عنوان کاتالیزور عمل کرده و به نوآوری هنری دامن زنند (حسینی و موسوی، ۱۳۹۷: ۸۳). دیالوگ‌های فرهنگی و تبادلات بین‌المللی نیز با به اشتراک‌گذاری ایده‌ها، موجب غنا و گاه ترکیب سبک‌ها می‌شوند (رحیمی، ۲۰۱۹: ۵۰). در عصر حاضر، فناوری‌های نوین نیز با ارائه امکانات جدید، به شکل‌گیری مکاتب هنری نوظهور، مانند هنر دیجیتال، یاری رسانده‌اند. درنهایت، نهادهای آموزشی و فرهنگی (دانشگاه‌ها، موزه‌ها) و نقد هنری، با آموزش، ترویج و بازنگری مداوم، نقشی حیاتی در تکامل، شفاف‌سازی مفاهیم، و پویایی مکاتب هنری ایفا می‌کنند (کریمی، ۱۳۹۶: ۹۷؛ سادات، ۱۳۹۹: ۱۱۵).

مکتب هنر رضوی

مکتب هنر رضوی را می‌توان یکی از جریان‌های اصیل و متمایز در هنر اسلامی دانست که برخاسته از معارف توحیدی و آموزه‌های اهل‌بیت(ع)، به‌ویژه سیره امام‌رضا(ع) است. این مکتب نه‌فقط مجموعه‌ای از آثار هنری وابسته به حرم مطهر رضوی، بلکه نظامی معنایی، زیبایی‌شناختی و عرفانی است که در بستر مکان قدسی آستان آن امام شکل گرفته است. حدیث «قدر» از امام‌رضا(ع) و تفسیر آن به عنوان «هندسه و وضع الحدود» نقش محوری در نظریه‌پردازی این مکتب دارد؛ چراکه بر مفاهیمی چون نظم، تناسب و تجلی حکمت الهی در ساختار اثر هنری تأکید دارد.

مبانی معرفتی این مکتب عمدتاً در عرفان اسلامی (نظری و عملی) ریشه دارد و مفاهیمی چون تجلی، وحدت وجود، حسن (زیبایی) و عشق، چارچوب نظری آن را شکل می‌دهند. هنر رضوی تلاشی است برای تجسم مفاهیم قدسی در قالب فرم، رنگ، نور و نماد و تجربهٔ هنری را به یک سفر معنوی و شهودی تبدیل می‌کند. فتوت‌نامه‌ها نیز به عنوان متون مکمل، نقش مهمی در پیوند هنر با سلوک معنوی و اخلاقی ایفا می‌کنند.

مکتب هنر رضوی دارای شاخصه‌های سبکی متمایزی است که آن را از سایر مکاتب هنر اسلامی ممتاز می‌سازد: هندسهٔ قدسی بر مبنای مفهوم «قدر»، کاربرد معنوی نور و رنگ، غنای کتیبه‌نگاری با مضامین رضوی، استفاده نمادین از نقوش اسلیمی و ختایی در جهت تبیین مفهوم وحدت در کثرت و تأکید بر تجربهٔ زیارتی و شهود باطنی. آثار این مکتب، نه‌تنها محصول فنی هنرمندان، بلکه تجلی زیباشناسی شیعی و تأملی بصری بر حقیقت متعالی هستند.

از منظر روش‌شناسی، تحلیل این مکتب مستلزم قرائت عرفانی و تأویل‌گرایانه آثار هنری در نسبت با مبانی معرفتی و متافیزیکی آن است. چارچوب «هفت منزل تجلی قدر» نیز معیاری پیشنهادی برای ارزیابی میزان پیوند آثار هنری با معنویت رضوی فراهم می‌آورد.

خاستگاه تاریخی مکتب هنر رضوی با شکل‌گیری و توسعه شهر مشهد حول محور حرم امام‌رضا(ع) پیوند ناگسستنی دارد. این مجموعه در طول قرون، از دوران سامانیان که شاهد آغاز آبادانی و ساخت بناهایی در منطقه بود، تا دوران غزنویان که با حمایت محمود غزنوی و ابوالحسن عراقی (دبیر) بازسازی و توسعه یافت و سپس در عصر سلجوقیان که با حمایت سلطان سنجر و ترکان زمرد ملک، تعمیرات گسترده و کاشی‌کاری‌های نفیس (کاشی سنجری) در روضه منوره صورت گرفت و تا دوران ایلخانیان که پس از حمله مغول، با حمایت سلطان محمد خدابنده (اولجایتو) بازسازی و توسعه یافت و گنبد کنونی حرم ساخته شد (عالم‌زاده، ۱۳۹۴: ۵۴؛ پطروشفسکی، ۱۳۵۱: ۱۴۷)، شاهد توسعه و غنای هنری و معماری مستمر بوده است.

در دوران تیموریان، با حمایت شاهرخ و همسرش گوهرشاد، آثار ارزنده‌ای چون *مسجد جامع گوهرشاد* (۸۱۸ ه.ق)، رواق‌های *دارالحفاظ* و *دارالسیاده*، و مدارس *پریزاد* و *دو در* بنا گردید. امیرعلیشیر نوایی نیز در پی‌ریزی صحن عتیق و ایوان طلا نقش داشت.

عصر صفویان با رسمیت یافتن مذهب تشیع، دوران اوج شکوفایی و گسترش حرم بود. شاه طهماسب یکم با اهدای اولین ضریح و دستور تذهیب گنبد و طلاکاری گلدسته به توسعه حرم افزود. شاه عباس اول پس از حمله ازبک‌ها، دستور بازسازی گسترده را صادر کرد و *صحن عتیق* تکمیل شد. رواق‌های *دارالفیض*، *توحیدخانه*، *گنبد حاتم‌خانی* و *گنبد اللّه‌وردی‌خان* نیز در این دوره به مجموعه اضافه شدند. شاه سلیمان نیز پس از زلزله ۱۰۸۴ ه.ق، دستور تعمیر و طلاکاری مجدد گنبد را صادر کرد.

در دوران افشاریه، نادرشاه دستور طلاکاری ایوان صحن تیموری را داد و گلدسته شمالی صحن انقلاب نیز ساخته شد. هرچند تعرضاتی به طلاها و موقوفات حرم نیز در این دوره صورت گرفت.

در عصر قاجاریه، با حمایت فتحعلی‌شاه، رواق دارالضیافه و سومین ضریح حرم احداث شد. صحن آزادی (۱۲۳۳ ه.ق)

به دستور ناصرالدین‌شاه ساخته و ایوان غربی آن طلاکاری شد (۱۲۷۷ ه.ق.). آینه‌کاری‌های نفیس نیز در این دوره به حرم افزوده شد (۱۲۷۵ ه.ق). حمله روس‌ها در ۱۳۳۰ ه.ق به حرم آسیب رساند که متعاقباً تعمیر شد.

پس از انقلاب اسلامی ایران، حرم شاهد گسترش بی‌سابقه‌ای بود. گنبد با طلای جدید جایگزین شد و رواق‌هایی نظیر دارالولایه، صحن قدس، صحن جمهوری اسلامی و صحن جامع رضوی ساخته شدند. نصب ضریح پنجم (ضریح آفتاب، ۱۴۲۰ ه.ق.) و ساخت پارکینگ‌ها نیز از اقدامات مهم این دوره است.

این تداوم در توسعه، حتی در مواجهه با تخریب‌ها و تغییرات سیاسی، نشان‌دهنده مرکزیت معنوی و فرهنگی بی‌بدیل حرم است که همواره به عنوان یک نیروی جاذبه برای حمایت هنری و نوآوری عمل کرده است. مکتب هنر رضوی را می‌توان زیرمجموعه‌ای از هنر اسلامی دانست که ضمن داشتن اشتراکات با سبک‌های عمومی هنر اسلامی، به دلیل محوریت شخصیت و معارف امام‌رضا(ع) و قداست مکان حرم، هویتی منحصربه‌فرد یافته است. این مکتب، نمود بارزی از استمرار و پویایی هنر اسلامی در طول تاریخ است که با محوریت شخصیت و معارف امام‌رضا(ع)، هویتی منحصربه‌فرد یافته و گنجینه‌ای گران‌بها از میراث هنری و معنوی را برای آیندگان به یادگار گذاشته است.

درک مفهوم قدر در اندیشه و هنر اسلامی

مفهوم «قدر» به عنوان یکی از ارکان اساسی الهیات اسلامی، بیانگر علم و قدرت مطلق خداوند بر تمامی مخلوقات است. این مفهوم نه‌تنها مسیر از پیش تعیین شده رویدادها را شامل می‌شود، بلکه به‌معنای اندازه، تناسب و هدفمندی ذاتی در هر آنچه وجود دارد نیز اشاره می‌کند. خداوند متعال در قرآن کریم، بارها بر این اصل تأکید فرموده و خلقت را بر اساس اندازه‌ای دقیق و معین معرفی نموده است.

مفهوم قدر در قرآن کریم دارای جایگاه ویژه‌ای است و آیات متعددی به این موضوع اشاره دارند. در همین راستا، سوره مبارکه قمر ـ سورهٔ ۵۴، آیه ۴۹ به صراحت بیان می‌دارد: «إِنَّا كُلَّ شَيْءٍ خَلَقْنَاهُ بِقَدَرٍ» (همانا ما هر چیزی را به‌اندازه آفریدیم). ترجمه‌های مختلف این آیه در منابع تحقیق نیز بر این مضمون تأکید دارند که خلقت بر اساس اندازه‌ای دقیق و معین صورت گرفته است (قرائتی، ۱۳۸۸: ۳۶۶). تفسیر اثنی‌عشری نیز با تأکید بر ازلی بودن حکم الهی و ثبت آن در لوح محفوظ، خاطرنشان می‌سازد که هر چیزی با اندازه‌ای مقدر و بدون کم‌وزیاد آفریده شده است. این تفسیر با ذکر مثال‌هایی مانند زبان برای سخن گفتن و دست برای لمس کردن، بر هدفمندی و طراحی دقیق خلقت تأکید می‌کند. برگزیده تفسیر نمونه نیز بر نظام حساب‌شده و دقیق خلقت الهی تأکید دارد (شاه‌عبدالعظیمی، ۱۳۶۳: ۳۹۰-۳۹۱). قَدْر و تَقْدِیر ـ بیان کردن کمیت چیزی است مثل: قَدَرْتُهُ و قَدَّرْتُهُ: وزن آن را معین کردم. (که در هر دو صورت صحیح است) ابوالحسن گفته است: بِقَدَرٍ و بِقَدْرٍ ـ هر دو یکی است. قدر اشاره به آن چیزی از قضا و حکم الهی در لوح محفوظ است که در سخن پیامبر اسلام(ص) به آن اشاره شده است که فرمود: «فرغ ربّکم من الخلق و الأجل و الرّزق». [پروردگارتان از آفریدن و مدت زندگی و رزق بخشیدن فارغ است و به ایجاد آنها پرداخته است و سنت‌های الهی در این امور مشخص و معین است]. و معلوم اشاره‌ای است به آنچه را که از او در حالات پیاپی تقدیر شده و حادث می‌شود و همانست که در آیه: كُلَّ يَوْمٍ هُوَ فِي شَأْنٍ «هر که در آسمان‌ها و زمین است از او درخواست [حاجت] می‌کند، او هر روز در کاری است» (سوره الرحمن (سورهٔ ۵۵)، آیهٔ ۲۹) به آن اشاره شده (حسینی و راغب‌اصفهانی، ۱۳۷۴، ج ۳: ۱۳۸).

علاوه بر این، سوره مبارکهٔ حجر (سورهٔ ۱۵)، آیه ۲۱ نیز از دیگر آیات بنیادین در درک مفهوم قدر است: «وَإِنْ مِنْ شَيْءٍ إِلَّا عِنْدَنَا خَزَائِنُهُ و ما نُنَزِّلُهُ إِلَّا بِقَدَرٍ مَعْلُومٍ» (و هیچ‌چیزی نیست مگر آنکه خزانه‌هایش نزد ماست، و آن را جز به اندازه معین نازل نمی‌کنیم). تفسیر نور در توضیح این آیه بیان می‌کند که این اصل شامل تمامی جوانب هستی می‌شود. تدبر در قرآن نیز این آیه را به قدرت بی‌انتهای خداوند و توزیع حکیمانه و سنجیده روزی مرتبط می‌سازد و به آیه ۲۷ سوره شوری (سورهٔ ۴۲)، اشاره می‌کند: «وَلَوْ بَسَطَ اللَّهُ الرِّزْقَ لِعِبادِهِ لَبَغَوْا فِي الْأَرْضِ وَ لكِنْ يُنَزِّلُ بِقَدَرٍ ما يَشاءُ إِنَّهُ بِعِبادِهِ خَبِيرٌ بَصِيرٌ: و اگر خداوند برای بندگانش رزق را توسعه می‌داد در زمین طغیان می‌کردند و لکن آنچه را می‌خواهد به‌اندازه‌ای (معیّن) نازل می‌کند. زیرا که او به بندگانش آگاه و بیناست» (قرائتی، ۱۳۸۸: ۴۰۲ و ۴۵۰-۴۵۱).

تکرار مفهوم «اندازه» و «هندسه» در آیات مختلف قرآن و تفاسیر متعدد، به‌خوبی نشان می‌دهد که قدر یک اصل اساسی و بنیادین در خلقت است. این نظم و اندازه الهی که در تمامی مخلوقات وجود دارد، احتمالاً تأثیر عمیقی بر نحوهٔ ادراک و خلق آثار هنری در تمدن اسلامی داشته است. وجود یک نظم از پیش تعیین شده در جهان هستی می‌تواند هنرمندان مسلمان را به خلق آثاری با ساختار منظم و هماهنگ ترغیب نموده باشد.

نظریه خوانش قدسی آثار مکتب هنر رضوی بر اساس نظریهٔ قدر (هفت منزل تجلی قدر)

نظریهٔ «خوانش قدسی آثار مکتب هنر رضوی بر اساس نظریهٔ قدر: هفت منزل تجلی» با هدف ارائهٔ یک چارچوب نظام‌مند، روش‌مند و جامع برای خوانش، تحلیل و تفسیر آثار هنری مکتب هنر رضوی، با تکیه بر مبانی نظریهٔ قدر دکتر حسن بلخاری، تدوین

Doi: 10.22034/rph.2025.2058247.1136

شده است. این نظریه، با الهام از سنت‌های تفسیری و تأویلی در عرفان اسلامی و با بهره‌گیری از مفاهیم کلیدی نظریهٔ قدر، هفت منزل یا سطح را برای خوانش آثار مکتب هنر رضوی پیشنهاد می‌دهد که هر یک از این منازل، به جنبه‌ای خاص از اثر هنری و تجلی حقیقت قدسی در آن توجه دارد. این هفت منزل، به صورت هرمی و صعودی ساختار یافته‌اند (تصویر ۱) و پژوهشگر را از سطح ظاهری و محسوس اثر، به ژرفای معنایی و باطنی آن رهنمون می‌سازند. این نظریه، با رعایت ارکان صحت، مبانی اتقان و انسجام روش‌شناختی می‌کوشد تا تحلیلی علمی و در عین حال شهودی و معنوی از آثار هنری مکتب هنر رضوی ارائه دهد.

هفت منزل تجلی قدر

منزل اول ـ قرائت هندسی و ساختاری اثر: منزل اول به بررسی و واکاوی بنیان‌های هندسی و ساختاری آثار مکتب هنر رضوی می‌پردازد. این منزل بر مبنای آیهٔ ۴۹ سوره قمر (إِنَّا كُلَّ شَيْءٍ خَلَقْنَاهُ بِقَدَرٍ ـ ما هر چیزی را به‌اندازه‌ای معین آفریده‌ایم)، بر این اصل بنیادین استوار است که هر پدیده‌ای در عالم هستی، از جمله اثر هنری، بر اساس نظم، اندازه و هندسه‌ای از پیش تعیین شده و حکیمانه خلق شده است. همان‌گونه که خداوند متعال در قرآن کریم تأکید می‌ورزد که هر چیزی را با «قدر» آفریده، این منزل نیز در پی کشف این «قدر» هندسی در ساختار اثر هنری است. در این مرتبه، هدف پژوهشگر، ورود به لایه‌های بنیادین فرم و ساختار اثر و کشف نظم هندسی پنهان در آن است. این منزل به پرسش «چرا این اثر هنری به این شکل و ساختار خاص پدید آمده است؟» از منظر هندسه و تناسبات پاسخ می‌دهد. با توجه به روایت گران‌سنگ امام رضا(ع) که «قدر» را معادل «هندسه» دانسته‌اند (کلینی، ۱۳۶۳، ج ۱: ۱۵۸؛ بلخاری، ۱۳۹۴: ۳۲۸)، می‌توان استنباط نمود که ساختار هندسی در آثار هنری اسلامی، تجلی ملموس و بصری مفهوم قدر الهی و نظم حاکم بر آفرینش است. در این سطح، پژوهشگر با بهره‌گیری از ابزارهای تحلیل هندسی و ریاضی، به اندازه‌گیری دقیق، محاسبهٔ تناسبات و نسبت‌های موجود در خطوط، اشکال، سطوح و حجم‌های به‌کاررفته در اثر می‌پردازد و می‌کوشد تا منطق ریاضی و هندسی نهفته در پسِ فرم ظاهری آن را آشکار سازد.

حضور فراگیر هندسه در تمامی ابعاد هنر و معماری اسلامی، امری انکارناپذیر و مسلم است. چنانکه اخوان‌الصفا بیان داشته‌اند: «ان علم الهندسه یدخل فی الصنائع کل‌ها» (علم هندسه در تمام صنایع وارد می‌شود) (بلخاری، ۱۳۹۴: ۲۰). به عنوان مثال، تحلیل پلان مسجد گوهرشاد بر اساس اصول هندسی، نشان می‌دهد که چگونه استفاده از پلان چهارایوانی، تناسبات دقیق و تقارن‌محوری، به ایجاد حس نظم، تعادل، استواری و شکوه در این بنای عظیم یاری رسانده است. این نظم هندسی، که ریشه در مفهوم قدر دارد، نه‌تنها به زیبایی بصری اثر می‌افزاید، بلکه حس هماهنگی با نظم کیهانی را نیز در مخاطب القا می‌کند. بنابراین، منزل اول با محوریت آیه قدر، به مثابه دروازه‌ای برای ورود به فهم ساختاری و بنیادین آثار مکتب هنر رضوی عمل می‌کند و زمینه‌ساز تحلیل‌های عمیق‌تر در منازل بعدی می‌شود.

منزل دوم ـ قرائت عناصر و مؤلفه‌های بصری: منزل دوم در نظریه «هفت منزل تجلی قدر»، به بررسی و تحلیل ظاهر بصری و محسوس آثار مکتب هنر رضوی می‌پردازد. این منزل، با توجه به آیهٔ ۳ سورهٔ طلاق (سورهٔ ۶۵) (... قَدْ جَعَلَ اللَّهُ لِكُلِّ شَيْءٍ قَدْرًا ـ بی‌گمان، خدا برای هر چیزی اندازه‌ای قرار داده است)، و همچنین خطبهٔ ۹۱ نهج‌البلاغه که در آن حضرت علی(ع) می‌فرمایند: «قَدَّرَ مَا خَلَقَ فَأَحْكَمَ تَقْدِيرَهُ، وَ دَبَّرَهُ فَأَلْطَفَ تَدْبِيرَهُ، وَ وَجَّهَهُ لِوِجْهَتِهِ» ـ آنچه آفریده به‌درستی اندازه‌گیری نموده است و به‌خوبی تدبیر کرده و در مسیر خودش قرار داده است (مکارم‌شیرازی، ۱۳۸۸، ج ۴: ۶۷-۷۷)، بر این اصل استوار است که هر جزء و عنصر بصری‌ای در اثر هنری اسلامی، دارای «قدر» و اندازه‌ای معین و برخاسته از تدبیر و حکمت الهی است و این عناصر در نهایتِ لطف و زیبایی در کنار هم قرار گرفته‌اند تا کلیتی هماهنگ و معنادار را پدید آورند.

در این مرتبه، هدف پژوهشگر، تبیین نقش عناصر و مؤلفه‌های بصری گوناگون، همچون رنگ، نور، بافت، خط، نقوش، و... در ایجاد زیبایی ظاهری و همچنین انتقال معنای نهفته در اثر هنری است. این منزل به پرسش «اثر هنری چگونه به نظر می‌رسد؟» و «چه عناصری در شکل‌گیری این ظاهر بصری نقش داشته‌اند و چگونه این عناصر در خدمت بیان مفهوم قدر و زیبایی برآمده از آن قرار گرفته‌اند؟» پاسخ می‌دهد. روش‌شناسی این منزل، متکی بر اصول زیبایی‌شناسی بصری و نظریه‌های مربوط به ادراک بصری است. ابزارهای مورد استفاده در این ساحت، دانش زیبایی‌شناسی رنگ، نور، بافت، خط، و تحلیل نقوش و فرم‌های به‌کاررفته در اثر می‌باشد.

نظریهٔ قدر، به‌ویژه بر عنصر «نور» به عنوان نمادی از حقیقت و تجلی صفات الهی در آثار هنری و معماری اسلامی تأکید ویژه‌ای دارد (بلخاری، ۱۳۹۴: ۳۴). ازاین‌رو، تحلیل چگونگی به‌کارگیری نور، چه طبیعی و چه مصنوعی، در آثار مکتب هنر رضوی و تأثیر آن بر ادراک فضا و القای حس معنوی، از جمله مباحث کلیدی در این منزل به شمار می‌آید. به عنوان مثال، در تحلیل کاشی‌کاری‌های حرم مطهر رضوی، پژوهشگر در این منزل به بررسی دقیق رنگ‌های فیروزه‌ای، لاجوردی، طلایی، و...، نقوش اسلیمی و ختایی، و نحوهٔ بازتاب نور بر سطوح کاشی‌ها می‌پردازد و نقش هر یک از این عناصر را در ایجاد فضایی چشم‌نواز، روحانی و منطبق با مفهوم «قدر» الهی (به‌معنای آراستگی و نظم احسن)

تبیین می‌کند. درواقع، منزل دوم به مثابه پلی میان ساختار هندسی (منزل اول) و لایه‌های عمیق‌تر معنایی (منازل بعدی) عمل می‌کند و نشان می‌دهد که چگونه عناصر بصری، در چارچوب نظم قدر الهی، به تجلی زیبایی و معنا در اثر هنری یاری می‌رسانند.

منزل اول و دوم، اگرچه هر دو به جنبه‌های بصری اثر هنری می‌پردازند، اما منزل اول به دنبال کشف ساختار پنهان و نظم هندسی اثر است، در حالی که منزل دوم به دنبال توصیف و تحلیل ظاهر محسوس و عناصر بصری اثر است. به‌عبارت‌دیگر، منزل اول به «هندسهٔ روح اثر» می‌پردازد و منزل دوم به «جسم زیبای اثر». این دو منزل، مکمل یکدیگرند و با هم به پژوهشگر امکان می‌دهند تا فهمی جامع‌تر از جنبه‌های بصری و زیبایی‌شناختی اثر هنری به‌دست‌آورد.

منزل سوم ـ قرائت نمادها و رمزگان: ساحت سوم به لایه‌های رمزی و نمادین آثار مکتب هنر رضوی وارد می‌شود و با توجه به آیهٔ ۲۱ سوره حجر (سورهٔ ۱۵) (وَإِنْ مِنْ شَيْءٍ إِلَّا عِنْدَنَا خَزَائِنُهُ وَمَا نُنَزِّلُهُ إِلَّا بِقَدَرٍ مَعْلُومٍ ـ و هیچ‌چیزی نیست مگر آنکه خزانه‌هایش نزد ماست و آن را جز به‌اندازهٔ معین نازل نمی‌کنیم)، به دنبال کشف معانی پنهان و حکمت‌های نهفته در نمادهای الهی و تجلی آن در هنر است. این آیه شریفه بر این نکته تأکید دارد که هرآنچه در عالم شهود ظاهر می‌شود، نزول یافته از خزاین غیب الهی و دارای «قدر» و اندازه‌ای معین است و به تبع آن، حامل معانی و اشاراتی فراتر از صورت ظاهری خود می‌باشد. در این مرتبه، هدف پژوهشگر، رمزگشایی از زبان نمادین اثر هنری و کشف و تفسیر نمادها و نشانه‌های به‌کاررفته در آن است. این منزل به «زبان رمزی اثر» می‌پردازد و به این پرسش‌ها پاسخ می‌دهد: «اثر هنری با چه زبان نمادینی با مخاطب سخن می‌گوید؟» و «چه پیام‌های رمزی و اشارات باطنی در ورای صورت ظاهری اثر نهفته است؟». در هنر اسلامی، به‌ویژه به دلیل اجتناب از تصویرگری مستقیم (شمایل‌گریزی)، استفاده از نمادها و تشبیهات برای بیان مفاهیم متعالی و معنوی، امری رایج و بنیادین است (بلخاری، ۱۳۹۴: ۳۴). این نمادها، دریچه‌ای به‌سوی عالم معنا می‌گشایند و مخاطب را به تأمل در حقایق باطنی رهنمون می‌سازند.

روش‌شناسی این منزل، متکی بر دانش نمادشناسی، اسطوره‌شناسی، و هرمنوتیک[۱۴] است. ابزارهای مورد استفاده در این ساحت، شامل آشنایی عمیق با فرهنگ و معارف اسلامی، به‌ویژه عرفان و حکمت اسلامی و همچنین شناخت نظام‌های نمادین و رمزی در هنر و ادبیات اسلامی و ایرانی می‌باشد. به عنوان مثال، در تحلیل نقوش اسلیمی و ختایی در تذهیب نسخه‌های خطی مکتب هنر رضوی یا در کاشی‌کاری‌های حرم مطهر، پژوهشگر در این منزل به دنبال کشف معانی رمزی و نمادین این نقوش ـ مانند اشاره به تجلی وحدت در کثرت، باغ بهشت، یا حرکت و پویایی حیات معنوی ـ و ارتباط آنها با مفاهیم عرفانی و معنوی نهفته در آنها است. درواقع، منزل سوم با محوریت آیه ۲۱ سوره حجر (سورهٔ ۱۵)، به پژوهشگر امکان می‌دهد تا از سطح ظاهری اثر فراتر رفته و به درک معانی باطنی و رمزی آن نائل آید و تجلی «قدر معلوم» الهی را در انتخاب و به‌کارگیری نمادها دریابد.

منزل چهارم ـ قرائت مضامین و مفاهیم معنوی: این ساحت، به تعمق در لایهٔ مضامین و مفاهیم معنوی و پیام‌های آشکار اثر هنری اختصاص دارد. این منزل با استناد به آیه ۴۹ سوره قمر ـ سورهٔ ۵۴ (إِنَّا كُلَّ شَيْءٍ خَلَقْنَاهُ بِقَدَرٍ ـ ما هر چیزی را به‌اندازه آفریده‌ایم)، به دنبال کشف هدفمندی و معانی نهفته در پس نظم و ساختار ظاهری خلقت و به تبع آن، هنر است. این آیه، به مثابه کلیدی برای ورود به این ساحت، بر این اصل تأکید دارد که هر پدیده‌ای، از جمله اثر هنری در مکتب هنر رضوی، دارای اندازه‌ای معین و حامل مفهومی خاص است که ریشه در حکمت الهی دارد. در این مرتبه، هدف پژوهشگر، فراتر رفتن از لایه‌های فرمی و نمادین و دستیابی به پیام‌ها و مفاهیم آشکاری است که اثر هنری در پی انتقال آنها به مخاطب است. پرسش محوری در این منزل آن است که «اثر هنری چه پیام و مفهوم آشکاری را، در پرتو مفهوم قدر و نظم الهی، به مخاطب منتقل می‌کند؟» و «این پیام و مفهوم چه ارتباطی با معارف اسلامی و به‌طور خاص، معارف رضوی دارد؟». برای پاسخ به این پرسش‌ها، مضامین و مفاهیم اثر در چارچوب معارف اسلامی تبیین می‌شوند. به عنوان مثال، تحلیل مضامین عرفانی در کتیبه‌های حرم مطهر رضوی و ارتباط آنها با مفهوم قدر و حکمت الهی، در این منزل صورت می‌گیرد. در این راستا، نظریات حکمای مسلمان پیرامون مبانی بنیادین هنری چون خیال، عالم مثال و علم کلام، به عنوان ابزارهایی برای درک چگونگی تجلی مفاهیم معنوی در قالب فرم محسوس، مورد استفاده قرار می‌گیرند (بلخاری، ۱۳۹۴: ۱۸). این نظریات به فهم بهتر چگونگی انتقال پیام‌های معنوی از طریق عناصر هنری کمک می‌کنند. روش‌شناسی این منزل، متکی بر تفسیر قرآن و حدیث، فلسفه و عرفان اسلامی و تاریخ و سیرهٔ اهل بیت(ع) است و ابزارهای آن، دانش تفسیر، فلسفه، عرفان و تاریخ می‌باشد. درنهایت، خوانش در این منزل، با محوریت آیه قدر، به دنبال تبیین پیام‌های معنوی و هدفمند نهفته در نظم و ساختار آثار مکتب هنر رضوی است.

منزل سوم و چهارم، اگرچه هر دو به جنبه‌های معنایی اثر هنری می‌پردازند، اما منزل سوم به دنبال کشف معانی پنهان، رمزی و اشارات نمادین اثر است، درحالی‌که منزل چهارم به دنبال کشف پیام‌های آشکار و مضامین معنوی اثر است. به‌عبارت‌دیگر، منزل سوم به «باطن معنای اثر» می‌پردازد و منزل

Doi: 10.22034/rph.2025.2058247.1136

چهارم به «ظاهر معنای اثر». این دو منزل نیز، مکمل یکدیگرند و با هم به پژوهشگر امکان می‌دهند تا فهمی جامع‌تر از لایه‌های معنایی و پیام‌های اثر هنری به‌دست‌آورد.

منزل پنجم ـ قرائت گفتمان زیارت: این منزل، به تجربهٔ زیارتی و معنوی مخاطب از اثر هنری توجه می‌کند. در این سطح، هدف پژوهشگر، درک تأثیر اثر هنری بر تجربهٔ زیارتی زائر و تبیین احساسات، عواطف و حالات معنوی برانگیخته شده در او است. این منزل، به «تأثیر عاطفی و روانی اثر بر مخاطب» می‌پردازد؛ «اثر هنری چه احساساتی را در مخاطب برمی‌انگیزد؟» و «تجربهٔ زیارتی زائر چگونه تحت‌تأثیر اثر هنری شکل می‌گیرد؟». در آیهٔ ۵۱ سوره توبه (سورهٔ ۹) آمده است که هیچ حادثه‌ای رخ نمی‌دهد مگر آنچه خدا خواسته و اراده کرده و تقدیر نموده باشد «قُلْ لَنْ يُصِيبَنَا إِلَّا مَا كَتَبَ اللَّهُ لَنَا هُوَ مَوْلَانَا وَعَلَى اللَّهِ فَلْيَتَوَكَّلِ الْمُؤْمِنُونَ» (قرائتی، ۱۳۸۸: ۴۳۵). این نشان می‌دهد که حتی تجربهٔ زیارت نیز در چارچوب تقدیر الهی قرار دارد و هنر می‌تواند این تجربه را تحت‌تأثیر قرار دهد. روش‌شناسی این منزل، روش‌های کیفی، پدیدارشناسی و مطالعات میدانی است و ابزارهای آن، مصاحبه، مشاهده، پرسش‌نامه و... است. مثال: با مصاحبه با زائران حرم مطهر رضوی، منزل پنجم به بررسی تأثیر معماری، تزئینات و فضای معنوی حرم بر تجربهٔ زیارتی آنها می‌پردازد. این منزل، از منزل‌های قبلی متمایز است، زیرا به‌جای تمرکز بر خود اثر هنری، بر مخاطب و تجربهٔ او از اثر تأکید دارد.

منزل ششم ـ قرائت زمینه و بستر تاریخی ـ فرهنگی: ساحت ششم به بررسی و واکاوی زمینه‌ها و بسترهای تاریخی، فرهنگی، اجتماعی و سیاسیِ شکل‌گیری آثار مکتب هنر رضوی اختصاص دارد. این منزل، با استناد به معانی لغوی و قرآنی واژهٔ «قدر»، که گاه به‌معنای وقت مقدّر و مکان مقدّر نیز به کار رفته است، بر اهمیت نقش زمان و مکان در فهم اثر هنری تأکید می‌ورزد. چنانکه راغب اصفهانی بیان می‌دارد، «قدر» می‌تواند به‌وقت یا مکانِ در نظر گرفته شده برای یک شیء اشاره داشته‌باشد (راغب اصفهانی و داوودی، ۱۳۷۱، ج ۱: ۶۵۹؛ حسینی و راغب‌اصفهانی، ۱۳۷۴، ج ۳: ۱۴۲). این مفهوم در آیاتی چون «إِلى قَدَرٍ مَعْلُومٍ» (مرسلات (۷۷)، آیه ۲۲) که به‌وقت معین اشاره دارد، و «فَسالَتْ أَوْدِيَةٌ بِقَدَرِها» (رعد (سورهٔ ۱۳)، آیه ۱۷) که به‌اندازهٔ وسعت مکان (بستر رود) اشاره می‌کند، قابل مشاهده است (قرشی، ۱۳۷۱، ج ۵: ۲۴۸). بنابراین، منزل ششم بر این اصل استوار است که هر آفرینش هنری، در زمان و مکان مقدّر خود شکل می‌گیرد و فهم کامل آن، بدون در نظر گرفتن این بستر زمانی‌ـ‌مکانی و عوامل تاریخی، اجتماعی و فرهنگی مؤثر بر آن، امکان‌پذیر نیست.

در این مرتبه، هدف پژوهشگر، فراتر رفتن از تحلیل خودِ اثر هنری و ورود به حوزهٔ تاریخ، فرهنگ و جامعه‌ای است که اثر در آن خلق شده است. پرسش‌های محوری در این منزل عبارتند از: «اثر هنری در چه شرایط تاریخی، اجتماعی، فرهنگی و سیاسیِ مقدّری شکل گرفته است؟»، «عوامل مؤثر بر شکل‌گیری و ویژگی‌های آن در این بستر زمانی‌ـ‌مکانی چه بوده‌اند؟» و «این اثر چه ارتباطی با فرهنگ، جامعه و زمانهٔ خود برقرار می‌کند؟». پاسخ به این پرسش‌ها مستلزم بهره‌گیری از روش‌شناسی تاریخی و مطالعات فرهنگی است. ابزارهای مورد استفاده در این منزل شامل منابع تاریخی، اسناد، سفرنامه‌ها، متون ادبی و فرهنگی و همچنین تحلیل‌های جامعه‌شناختی و سیاسی مرتبط با دورهٔ مورد نظر می‌باشد. به عنوان مثال، در تحلیل معماری حرم مطهر رضوی در دورهٔ صفویه، پژوهشگر در این منزل به بررسی عواملی چون قدرت سیاسی و مذهبی صفویان، رونق اقتصادی، تحولات فرهنگی و هنری آن دوران ـ‌به مثابه قدر زمانی‌ـ و موقعیت جغرافیایی و اهمیت مذهبی مشهد ـ‌به مثابه قدر مکانی‌ـ و تأثیر این عوامل بر سبک معماری، تزئینات، و کارکرد بناهای حرم می‌پردازد.

این منزل، از منازل پیشین متمایز است، زیرا تمرکز اصلی آن نه بر خود اثر هنری، بلکه بر «بستر» و «زمینه»ای است که اثر در آن متولد شده و معنا یافته است. ضمن پذیرش تأثیرپذیری هنر و معماری اسلامی از تمدن‌های دیگر، باید اذعان نمود که به دلیل مقبولیت عام قرآن، این هنر در معنا و فرم کاملاً متأثر از فرهنگ اسلامی بوده است (بلخاری، ۱۳۹۴: ۲۸). فهم این بستر تاریخی‌ـ‌فرهنگی، به درک عمیق‌تر و دقیق‌تر از ویژگی‌ها، کارکردها و معانی اثر هنری کمک شایانی می‌نماید و از تفسیرهای زمان‌پریشانه و مبتنی بر ذهنیت امروزی جلوگیری می‌کند. درواقع، منزل ششم به پژوهشگر امکان می‌دهد تا اثر هنری را در «قدر» زمانی و مکانیِ خود، یعنی در جایگاه واقعی تاریخی و فرهنگی آن، مورد مطالعه و تحلیل قرار دهد.

منزل هفتم ـ قرائت تجلی قدسی و شهود باطنی: این منزل، به غایت و هدف نهایی خوانش آثار مکتب هنر رضوی می‌پردازد؛ درک فراحسی و شهودی از تجلی حقیقت قدسی در اثر هنری. در این سطح، هدف فراتر رفتن از تحلیل‌های عقلانی و مفهومی صرف و رسیدن به دریافت بی‌واسطه از حضور الهی متجلی در فرم و معنای اثر است. این منزل به این پرسش کلیدی می‌پردازد که «اثر هنری چگونه به مثابه محلی برای تجلی حقیقت متعالی عمل می‌کند و چه نوع درک شهودی و باطنی را برای ناظر امکان‌پذیر می‌سازد؟».

روش‌شناسی این منزل، بر مبنای رویکرد پدیدارشناسی تفسیری[15] استوار است که بر تحلیل چگونگی «تجربه» معنا از طریق مواجههٔ ناظر با پدیده‌های هنری تأکید دارد. ابزارهای این

تحلیل شامل واکاوی تفسیری کیفی از عناصر هنری به عنوان مظاهر تجلی، تحلیل تأویلی از نمادها و رمزگان برای رسیدن به لایه‌های باطنی (منزل سوم) و بررسی بستر زیارتی ـ معنوی که این شهود را تسهیل می‌کند (منزل پنجم)، می‌باشد. در این سطح، ناظر در پی کشف وحدت وجود و درک جلال و جمال الهی در کلیت هنر و معماری رضوی است؛ درکی که از هم‌نشینی و هم‌افزایی تمامی منازل پیشین حاصل می‌شود و به نوعی ادراک از نظم کیهانی و «قدر» الهی در تجلیات هنری می‌انجامد. این درک شهودی، گرچه عمیقاً شخصی است، اما با روش‌شناسی پدیدارشناختی و ارتباط با مبانی نظری و عرفانی اسلام، قابل تبیین و بررسی در حوزه پژوهش علمی است.

هفت منزل تجلی قدر، چارچوبی جامع، پویا و چندبعدی برای خوانش آثار مکتب هنر رضوی ارائه می‌دهد که پژوهشگر را از سطح ظاهری و محسوس اثر، به ژرفای معنایی و باطنی آن رهنمون می‌سازد و به او امکان می‌دهد تا فهمی همه‌جانبه و ژرف از این مکتب هنری و تجلی حقیقت قدسی در آن به دست آورد. این نظریه، با تلفیق روش‌های تحلیل عقلانی و شهودی و با تأکید بر ابعاد مختلف اثر هنری و تجربهٔ مخاطب، می‌کوشد تا خوانشی غنی، متنوع و در عین حال نظام‌مند و علمی از آثار مکتب هنر رضوی ارائه دهد و به عنوان الگویی برای پژوهش‌های آتی در این حوزه مطرح شود.

تطبیق نظریه «هفت منزل تجلی قدر» بر مصادیق مکتب هنر رضوی

به منظور اعتبارسنجی چارچوب نظری «هفت منزل تجلی قدر» و تبیین کاربست عملی آن در خوانش آثار مکتب هنر رضوی، جستار پیشِ رو در این بخش به تحلیل و واکاوی چند نمونهٔ شاخص و برجسته از آثار هنری و معماری حرم مطهر رضوی بر اساس این هفت منزل می‌پردازد. این تحلیل، نه‌تنها به فهم عمیق‌تر این آثار یاری می‌رساند، بلکه قابلیت و کارآمدی چارچوب نظری ارائه شده را نیز به صورت ملموس نشان می‌دهد. جامعه آماری این بخش، شامل دو نمونهٔ منتخب از آثار هنری و معماری حرم مطهر رضوی است که هر یک نمایندهٔ دوره‌ای خاص و جلوه‌ای متمایز از مکتب هنر رضوی به شمار می‌روند:

ـ **مسجد جامع گوهرشاد:** به مثابه شاهکاری از معماری و تزئینات دوره تیموری.

ـ **ایوان طلای صحن عتیق (انقلاب):** به عنوان نمادی از هنر و معماری عصر صفوی.

تحلیل مسجد جامع گوهرشاد بر اساس هفت منزل تجلی قدر

مسجد جامع گوهرشاد (تصویر ۲)، که به دستور گوهرشاد بیگم، همسر شاهرخ تیموری، در اوایل سدهٔ نهم هجری قمری بنا گردیده، یکی از درخشان‌ترین و کامل‌ترین نمونه‌های معماری عصر تیموری و مکتب هنر رضوی است. خوانش این اثر شگرف بر اساس هفت منزل تجلی قدر، می‌تواند به کشف لایه‌های پنهان معنایی و زیبایی‌شناختی آن یاری رساند.

منزل اول ـ قرائت هندسی و ساختاری: پلان چهار ایوانی مسجد گوهرشاد، که ریشه در معماری سنتی ایران دارد، بر اساس تناسبات دقیق هندسی و با تأکید بر محور تقارن شکل گرفته است. استفاده از اعداد مقدس و نسبت‌های طلایی در طراحی ابعاد صحن، ایوان‌ها و گنبدخانه، نظمی متعالی و هماهنگی بصری شگفت‌انگیزی را پدید آورده است. این نظم هندسی، تجلی «قدر» الهی در ساختار بناست و حس تعادل و استواری را به بیننده القا می‌کند.

تصویر ۱. دیاگرام هفت منزل تجلی قدر (تدوین: نویسندگان)

تصویر ۲. مسجد گوهرشاد، ایوان حاجی حسن (شرقی)، (صحراگرد، ۱۳۹۲: ۲۶)

Doi: 10.22034/rph.2025.2058247.1136

منزل دوم ـ قرائت عناصر و مؤلفه‌های بصری: کاشی‌کاری‌های معرق و هفت‌رنگ با نقوش اسلیمی و ختایی و رنگ‌های لاجوردی، فیروزه‌ای و طلایی، سطوح داخلی و خارجی مسجد را آراسته‌اند. بازی نور و سایه در ایوان‌ها و شبستان‌ها و بافت‌های متنوع آجر و کاشی، به غنای بصری و زیبایی‌شناختی فضا افزوده‌اند. این عناصر بصری، در هماهنگی با ساختار هندسی، فضایی روحانی و چشم‌نواز را خلق کرده‌اند.

منزل سوم ـ قرائت نمادها و رمزگان: نقوش اسلیمی و ختایی، به مثابه نمادهایی از باغ بهشت و تجلی حیات معنوی، در سراسر مسجد به چشم می‌خورند. گنبد فیروزه‌ای، نمادی از آسمان و عالم ملکوت است و ایوان مقصوره، به عنوان قبله‌گاه، جهت‌گیری بنا به‌سوی کعبه را نشان می‌دهد. کتیبه‌های قرآنی و خطوط ثلث و کوفی، حامل پیام‌های معنوی و نمادی از کلام الهی هستند.

منزل چهارم ـ قرائت مضامین و مفاهیم معنوی: مسجد گوهرشاد، به مثابه فضایی برای عبادت و نیایش، مضامین و مفاهیم معنوی والایی چون توحید، عبودیت و قرب‌الهی را در خود متجلی ساخته است. کتیبه‌های قرآنی با مضامین توحیدی و آیات مربوط به نماز و ذکر، بر این جنبه تأکید دارند. فضای آرام و روحانی مسجد، بستر مناسبی برای تأمل و ارتباط با خداوند فراهم می‌آورد.

منزل پنجم ـ قرائت تجربهٔ زیارتی: حضور در مسجد گوهرشاد، تجربه‌ای زیارتی و معنوی عمیق را برای زائران و نمازگزاران رقم می‌زند. شکوه معماری، زیبایی تزئینات، و فضای روحانی مسجد، حس خشوع، آرامش و اتصال به عالم قدس را در مخاطب برمی‌انگیزد. این فضا، زائر را از دغدغه‌های دنیوی رها ساخته و به‌سوی تأمل در حقایق معنوی رهنمون می‌سازد.

منزل ششم ـ قرائت زمینه و بستر تاریخی ـ فرهنگی: بنای مسجد گوهرشاد در دورهٔ اوج شکوفایی هنر و معماری تیموری و در جوار حرم مطهر رضوی ساخته شده است. این مسجد، نشان‌دهندهٔ ارادت و توجه ویژهٔ حکمرانان تیموری به مذهب تشیع و اهل‌بیت(ع) است و بازتابی از فرهنگ و هنر غنی خراسان در آن دوره می‌باشد. انتخاب مکان مسجد در جوار حرم، بر اهمیت و قداست آن افزوده است.

منزل هفتم ـ قرائت تجلی قدسی و شهود باطنی: تأمل در نظم هندسی، زیبایی عناصر بصری، ژرفای نمادها، و فضای روحانی مسجد گوهرشاد، می‌تواند به تجربهٔ شهودی از تجلی قدسی و درک بی‌واسطهٔ جلال و جمال الهی منجر شود. پژوهشگر در این منزل، با حضور قلبی و مراقبه در فضای مسجد، به وحدتی باطنی با حقیقت متعالی دست می‌یابد و از کثرت ظاهری به وحدت باطنی عروج می‌کند.

تحلیل ایوان طلای صحن عتیق (انقلاب) بر اساس هفت منزل تجلی قدر

ایوان طلا (تصویر ۳)، که در دوران صفویه و به دستور شاه طهماسب صفوی بنا گردیده و سپس توسط نادرشاه افشار طلاکاری شده است، یکی از شاخص‌ترین و نمادین‌ترین بناهای حرم مطهر رضوی و مکتب هنر رضوی است.

منزل اول ـ قرائت هندسی و ساختاری: ساختار ایوان طلا، با پیروی از اصول معماری ایرانی ـ اسلامی، دارای تناسبات هندسی دقیق و تقارن چشم‌نواز است. قوس جناغی ایوان و مقرنس‌کاری‌های هنرمندانه سقف آن، نمونه‌هایی از کاربرد هندسه در ایجاد فرمی زیبا و استوار هستند.

منزل دوم ـ قرائت عناصر و مؤلفه‌های بصری: پوشش طلایی ایوان، مهم‌ترین عنصر بصری آن است که با درخشش خود، نور و روشنایی را منعکس کرده و حس شکوه و قداست را القا می‌کند. کاشی‌کاری‌های معرق با نقوش اسلیمی و کتیبه‌های خطی، زیبایی و غنای بصری ایوان را دوچندان کرده‌اند.

منزل سوم ـ قرائت نمادها و رمزگان: طلا، به مثابه نمادی از نور الهی، خورشید ولایت و ارزش معنوی، در پوشش ایوان به کار رفته است. قوس ایوان، نمادی از آغوش باز رحمت الهی و مقرنس‌ها، نمادی از نزول برکات آسمانی هستند. کتیبه‌ها با مضامین دینی و اشعار مدح اهل‌بیت(ع)، حامل پیام‌های معنوی و نمادی از ارادت به خاندان عصمت و طهارت می‌باشند.

منزل چهارم ـ قرائت مضامین و مفاهیم معنوی: ایوان طلا، به مثابه ورودی اصلی به روضه منوره، مضامین و مفاهیم معنوی عمیقی چون ولایت، شفاعت و ارتباط با امام معصوم(ع) را در خود نهفته دارد. این ایوان، نمادی از عظمت و جایگاه والای امام‌رضا(ع) و دریچه‌ای به‌سوی عالم قدس است.

تصویر ۳. ایوان طلای صحن عتیق (صحن انقلاب اسلامی)، (صحراگرد، ۱۳۹۵: ۲۷۸).

منزل پنجم ـ قرائت تجربهٔ زیارتی: عبور از ایوان طلا و ورود به فضای روضه منوره، یکی از مهم‌ترین و تأثیرگذارترین بخش‌های تجربهٔ زیارتی زائران است. درخشش طلا، عظمت معماری و فضای روحانی ایوان، حس هیبت، امید و اتصال معنوی را در زائر ایجاد می‌کند و او را برای ورود به محضر امام(ع) آماده می‌سازد.

منزل ششم ـ قرائت زمینه و بستر تاریخی ـ فرهنگی: ساخت ایوان طلا در دوران صفویه، نشان‌دهندهٔ اوج قدرت و شکوه این سلسله و توجه ویژهٔ آنها به مذهب تشیع و توسعهٔ حرم مطهر رضوی است. طلاکاری ایوان توسط نادرشاه نیز، بیانگر تداوم ارادت حکمرانان ایرانی به آستان قدس رضوی در دوره‌های بعد می‌باشد.

منزل هفتم ـ قرائت تجلی قدسی و شهود باطنی: ایستادن در برابر ایوان طلا و نگریستن به درخشش و عظمت آن، می‌تواند به تجربهٔ شهودی از تجلی نور ولایت و درک بی‌واسطهٔ جایگاه رفیع امام رضا(ع) در نظام هستی منجر شود. این تجربه، قلب پژوهشگر را به منبع نور و حقیقت متصل می‌سازد.

نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر با هدف تبیین چارچوب نظری مکتب هنر رضوی بر اساس نظریه قدر دکتر حسن بلخاری، به واکاوی و تحلیل مبانی زیبایی‌شناختی و فلسفی این مکتب هنری پرداخت. یافته‌های این پژوهش، منجر به ارائهٔ نظریهٔ «هفت منزل تجلی قدر» شد. این نظریه، با ارائهٔ هفت مرتبه یا ساحت تحلیلی چارچوبی نظام‌مند و کاربردی برای خوانش و تحلیل آثار هنری مکتب هنر رضوی ارائه می‌دهد.

بر اساس این چارچوب، آثار مکتب هنر رضوی آثاری هستند که علاوه‌بر ارتباط زمانی و مکانی با حرم مطهر رضوی، قابلیت خوانش و تحلیل در هفت منزل تجلی قدر را دارا باشند. این آثار، با تکیه بر مفهوم قدر از دکتر حسن بلخاری به مثابه نظم و هندسه الهی و مفهوم تجلی به مثابه ظهور حقیقت قدسی، به‌بیان معارف رضوی و ارزش‌های معنوی پرداخته و مخاطب را به‌سوی تأمل و شهود باطنی رهنمون می‌سازند. تحلیل نمونه‌هایی از آثار شاخص مکتب هنر رضوی مانند مسجد جامع گوهرشاد و صحن عتیق بر اساس این چارچوب نظری، کارآمدی و قابلیت آن را در کشف لایه‌های پنهان معنایی و زیبایی‌شناختی این آثار نشان داد.

درنهایت، این پژوهش با ارائهٔ نظریهٔ «هفت منزل تجلی قدر»، تلاشی در جهت رفع خلأ موجود در مبانی نظری مکتب هنر رضوی و توسعهٔ مطالعات هنر اسلامی است. این نظریه می‌تواند به عنوان الگویی برای پژوهش‌های آتی در حوزهٔ هنر دینی و همچنین راهنمایی برای هنرمندان معاصر در خلق آثاری با الهام از معارف رضوی مورد استفاده قرار گیرد. امید است این پژوهش، گامی مؤثر در جهت شناخت و معرفی هرچه بیشتر مکتب هنر رضوی و جایگاه والای آن در هنر و فرهنگ اسلامی ـ ایرانی باشد.

پی‌نوشت‌ها

1. Theory Development.
2. Systematic Abstract Theory Development.
3. Conceptual Thematic Analysis.
4. Open Coding.
5. Artistic Discourse Analysis.
6. Deductive–Inductive Reasoning.
7. Case Study.
8. Purposive Sampling.
9. Pilot Testing.
10. Internal Validity.
11. Data Triangulation.
12. Negative Case Analysis.
13. Peer Review.
14. علم تأویل.
15. Interpretive Phenomenology.

فهرست منابع

- قرآن کریم.
- ابن‌سینا (۱۴۰۰)، *رسالة في ماهية العشق*، قم: انتشارات بیدار.
- بلخاری، حسن (۱۳۹۴)، *قدر: نظریه هنر و زیبایی در تمدن اسلامی*، تهران: سوره مهر.
- بلخاری، حسن (۱۳۹۴)، *مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی*، چاپ اول، تهران: سوره مهر.
- بورکهارت، تیتوس (۱۳۸۷)، *مبانی هنر اسلامی*، ترجمهٔ امیر نصری، تهران: حقیقت.
- بورکهارت، تیتوس (۱۴۰۰)، *هنر مقدس، اصول و روش‌ها*، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران: سروش.
- پطروشفسکی، ایلیاپاولویچ (۱۳۴۸)، *اسلام در ایران: از هجرت تا پایان سدهٔ نهم هجری*، ترجمهٔ کریم کشاورز، تهران: شرکت کتاب.
- جامی، عبدالرحمن (۱۳۸۳)، *شرح رباعیات در وحدت وجود*، تهران: منوچهری.
- جعفری، نسرین (۱۳۹۵)، *هنر معماری اسلامی: نظریه و عمل*، تهران: نشر فرهنگ.
- حسینی، علیرضا؛ موسوی، مصطفی (۱۳۹۷)، تأثیر ساختارهای اجتماعی بر شکل‌گیری مکتب‌های هنری، مجله *هنر و فرهنگ ایران*، ۱۲(۳)، ۷۶-۸۵.

Doi: 10.22034/rph.2025.2058247.1136

- حسینی، غلامرضا و راغب اصفهانی، حسین بن محمد (۱۳۷۴)، *ترجمه و تحقیق مفردات الفاظ قرآن با تفسیر لغوی و ادبی قرآن* (ج ۳)، مرتضوی.
- راغب اصفهانی، حسین بن محمد؛ داوودی، صفوان عدنان (۱۳۷۱)، مفردات ألفاظ القرآن (ج ۱)، دار الشامیة.
- رحیمی، آزاده (۲۰۱۹)، ظهور هنر دیجیتال در عصر اطلاعات: چشم‌اندازهای نوین در مکتب‌های هنری معاصر، مجله *نوآوری در هنر*، ۵(۱)، ۴۰-۵۳.
- سهروردی، شهاب‌الدین یحیی (۱۳۷۲)، *مجموعه مصنفات شیخ اشراق*، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- شاه‌عبدالعظیمی، حسین (۱۳۶۳)، *تفسیر اثنی‌عشری*، ج ۱، تهران: میقات.
- صحراگرد، مهدی (۱۳۹۲)، *شاهکارهای هنری در آستان قدس رضوی: کتیبه‌های مسجد گوهرشاد*، مؤسسه آفرینش‌های هنری آستان قدس رضوی.
- صحراگرد، مهدی (۱۳۹۵)، *شاهکارهای هنری در آستان قدس رضوی: کتیبه‌های صحن عتیق*، مؤسسه آفرینش‌های هنری آستان قدس رضوی.
- طباطبایی، سید محمد حسین (۱۳۷۸)، *ترجمه تفسیر المیزان*، ترجمهٔ سید محمد باقر موسوی همدانی، ۲۰ جلد، قم: جامعه مدرسین حوزه علمیه قم، دفتر انتشارات اسلامی.
- عالم‌زاده، بزرگ (۱۳۹۴)، *حرم رضوی به روایت تاریخ*، مشهد: به نشر.
- علوی، محمد (۱۳۹۸)، *نظریه‌های هنری معاصر و کاربردهای آن در هنر اسلامی*، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- عوض‌پور، بهروز (۱۳۹۴)، *هنر معقول: با ابتنا به آرا و آثار آیت‌اللّه جوادی‌آملی*، تهران: موغام.
- فارابی، ابونصر محمد بن محمد (۱۳۹۷)، *فصوص الحکمه*، ترجمهٔ حیدر شجاعی، تهران: مولی.
- فیض کاشانی، محمد محسن (۱۳۷۳)، *تفسیر الصافی*، تهران: مکتبه الصدر.
- قرائتی، محسن (۱۳۸۸)، *تفسیر نور* (ج ۱)، تهران: مرکز فرهنگی درس‌هایی از قرآن.
- قرشی، علی‌اکبر (۱۳۷۱)، *قاموس قرآن* (ج ۵)، دارالکتب الإسلامیه.
- قنبری، حسین (۱۳۹۵)، *امکان و ضرورت هنر اسلامی*، تهران: نگاه معاصر.
- کربن، هانری (۱۳۸۳)، *آیین جوانمردی*، ترجمهٔ احسان نراقی، تهران: سخن.
- کریمی، جواد (۱۳۹۶)، ویژگی‌های بصری و نمادین مکتب‌های هنری: مطالعه موردی هنر امپرسیونیسم، مجله *مطالعات هنری*، ۸(۲)، ۸۹-۱۰۱.
- کلینی، محمد بن یعقوب (۱۳۶۳)، *اصول کافی*، تهران: انتشارات علمیه اسلامیه.
- گرابار، الگ (۱۳۹۵)، *شکل‌گیری هنر اسلامی*، ترجمهٔ مهدی گلچین عارفی، تهران: حکمت.
- لیمن، الیور (۱۴۰۲)، *درآمدی بر زیباشناسی اسلامی*، ترجمهٔ جواد فندرسکی، تهران: علم.
- مرکز فرهنگ و معارف قرآن؛ پژوهشگاه علوم و فرهنگ اسلامی (۱۳۸۳)، *دائرةالمعارف قرآن کریم*، ۹ ج، قم: مؤسسه بوستان کتاب (مرکز چاپ و نشر دفتر تبلیغات اسلامی حوزه علمیه قم).
- ملاصدرا (۱۹۸۱)، *الحکمة المتعالیة فی الأسفار الأربعة العقلیة*، بیروت: دار احیا التراث.
- مکارم‌شیرازی، ناصر؛ و جمعی از فضلا و دانشمندان (۱۳۸۸)، *پیام امام امیر المؤمنین علیه‌السلام: شرح تازه و جامعی بر نهج‌البلاغه*، انتشارات امام علی بن ابی‌طالب (علیه‌السلام).
- موسوی، سید رضی (۱۳۹۶)، *درآمدی بر روش‌شناسی هنر اسلامی*، تهران: ادیان، مدرسه اسلامی هنر.
- نصر، سید حسین (۱۳۹۴)، *هنر و معنویت اسلامی*، ترجمهٔ رحیم قاسمیان، تهران: حکمت.
- نقی‌زاده، محمد (۱۳۸۸)، *مبانی هنر دینی در فرهنگ اسلامی: مبانی و نظام فکری*، تهران: نشر شهر تهران.

بررسی دلالت‌های فرهنگی و ایدئولوژیک عناصر بصری قالی بقعه شیخ صفی با رویکرد نشانه‌شناسی تصویری رولان بارت[۱]

الناز مهاجری[۲]، محمد عارف[۳]، محمدرضا شریف‌زاده[۴]

نوع مقاله: پژوهشی
دریافت: ۲۳-۱۲-۱۴۰۳ □ پذیرش: ۱۰-۰۴-۱۴۰۴ □ صفحهٔ ۳۷-۵۰
Doi: 10.22034/rph.2025.2054249.1122

چکیده

در این پژوهش فرش بقعهٔ شیخ‌صفی‌الدین اردبیلی، نگین هنر دستبافت دورهٔ صفویه، با رویکرد نشانه‌شناسی رولان بارت، نظریه‌پرداز برجستهٔ فرانسوی، بررسی می‌شود. هدف اصلی، رمزگشایی از لایه‌های پنهان معنایی نقوش فرش با تمرکز بر نظام‌های دلالت، رمزگان‌های فرهنگی و نمادهای به‌کاررفته در آن، با تکیه بر نظریه‌های بارت است. پرسش‌های اصلی پژوهش عبارتند از ۱. «چه نظام‌های دلالتی و گفتمان‌های فرهنگی در شکل‌گیری معنا و نقش‌آفرینی عناصر قالی نقش داشته‌اند؟» و ۲. چگونه عناصر بصری قالی بقعهٔ شیخ صفی از طریق نظام دلالت ثانویه در چارچوب نظری رولان بارت، اسطوره‌هایی دربارهٔ فرهنگ، قدرت یا عرفان را بازنمایی می‌کنند؟». روش تحقیق توصیفی-تحلیلی است و داده‌ها به صورت کتابخانه‌ای گردآوری و تحلیل شده‌اند. یافته‌ها نشان می‌دهند که نقوش فرش بقعهٔ شیخ‌صفی نه‌تنها بازتاب‌دهندهٔ فرهنگ، باورها و آیین‌های مذهبی دورهٔ صفوی هستند، بلکه از طریق دلالت‌های صریح و ضمنی، رمزگان‌های فرهنگی و تقابل‌های دوتایی، نظام معنایی پیچیده‌ای را شکل می‌دهند. تحلیل نشانه‌شناختی نقوش اسطوره‌ای، محورهای همنشینی و جانشینی و ساختارهای بصری فرش، تصویری از جهان‌بینی دینی و آرمان‌های زیبایی‌شناختی هنرمندان این دوره را به نمایش می‌گذارد. این پژوهش نشان می‌دهد که فرش شیخ‌صفی، به عنوان یک متن فرهنگی، قابلیت رمزگشایی از طریق نظریهٔ بارت را دارد و می‌تواند به درک عمیق‌تری از ارزش‌های فرهنگی و هنری دورهٔ صفویه منجر شود.

کلیدواژه‌ها: فرش شیخ‌صفی، رولان بارت، نشانه‌شناسی، نمادشناسی، عناصر بصری

---

۱. این مقاله مستخرج از رسالهٔ دکتری نویسندهٔ اول در رشته فلسفه هنر با عنوان «بررسی ساختارگرایانه نقوش فرش بقعه شیخ صفی اردبیل (واقع در موزه ویکتوریا و آلبرت لندن) با تمرکز روی آراء نشانه‌شناسی رولان بارت» است که به راهنمایی دکتر محمد عارف و مشاوره دکتر محمدرضا شریف‌زاده در دانشکده هنر دانشگاه آزاد اسلامی تهران مرکز، واحد تهران ـ مرکز در حال انجام است.

۲. دانشجوی دکتری تخصصی فلسفه هنر، دانشکده هنر، دانشگاه آزاد تهران مرکز، تهران، ایران.
Email: mohajerielnaz@gmail.com

۳. دانشیار عضو هیئت علمی گروه هنر دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، دانشکده هنر، دانشگاه آزاد تهران مرکز، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول).
Email: m_aref@iauctb.ac.ir

۴. استاد عضو هیئت علمی گروه هنر دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی، دانشکده هنر، دانشگاه آزاد تهران مرکز، تهران، ایران.
Email: moh.sharifzade@iauctb.ac.ir

استناد: مهاجری، الناز؛ عارف، محمد؛ شریف زاده، محمد رضا (۱۴۰۴)، بررسی دلالت‌های فرهنگی و ایدئولوژیک عناصر بصری قالی بقعه شیخ صفی با رویکرد نشانه‌شناسی تصویری رولان بارت، *رهپویه حکمت هنر*، ۴ (۲)، ۳۷-۵۰.
doi: 10.22034/rph.2025.2054249.1122
https://rph.soore.ac.ir/article_725667.html

۱. مقدمه

سابقهٔ هنر فرشبافی در جهان را می‌توان به آغاز تمدن‌های بشری نسبت داد. از بافته‌های اولیه فرش، نمونه‌های چندانی در دسترس نیست؛ علت آن، کیفیت غیرقابل دوام بافته‌های آن دوره بوده است. قالی دستبافت ایرانی، یکی از برجسته‌ترین جلوه‌های هنرهای سنتی ایران، با نقوش و طرح‌های زیبا، بار معنایی و مفهومی عمیقی را در خود جای داده است. دوره صفویه در تاریخ هنر ایران، به عنوان عصر اوج شکوفایی و عظمت قالی‌بافی شناخته می‌شود. در این دوره، کارگاه‌های متعددی در شهرهای مختلف ایران شکل گرفت و هنرمندان آن زمان، فرش‌های نفیس و ارزشمندی را به جهانیان عرضه نمودند که امروزه زینت‌بخش موزه‌های مشهور جهان هستند. فرش شیخ‌صفی، با ویژگی‌های خاص و ساختار زیبای خود، در موزه ویکتوریا و آلبرت لندن نگهداری می‌شود.

آنچه این پژوهش را متمایز می‌کند، بهره‌گیری از نظریه یک نشانه‌شناس در برجسته‌سازی مفاهیمی است که بر روی فرش نقش بسته‌اند و درواقع، تصویری از باغ و بهشت را ارائه می‌دهند که بیانگر حس زیبایی‌شناختی بافنده است. بسیاری از نمادها و عناصر تصویری این فرش، که با باورهای دینی و آیین‌های زندگی مردم ارتباط دارند، برای مدت‌های طولانی از نظرها دور مانده‌اند و چه بسا بسیاری از افراد در زندگی خود، با مفاهیم و معانی اشکال هندسی و شکسته در فرش مواجه نشده باشند. فرهنگ را نیز می‌توان شبکه‌ای از نمادها، ارزش‌ها، باورها، نگرش‌ها و عقاید مشترک بین افراد یک جامعه دانست که هویت خود را در این فرش بی‌همتا با ارزش والایی نشان داده است.

در این مقاله، با تکیه بر رویکرد نشانه‌شناسی رولان بارت به عنوان دانش مطالعه نشانه‌ها در مطالعات هنری، نمادها و نشانه‌های قالی بقعه شیخ‌صفی تحلیل می‌گردد. بارت، به عنوان یک نشانه‌شناس و اسطوره‌شناس، همواره در جست‌وجوی معانی و مفاهیم پنهان اشکال در پس ظواهر پیش‌پاافتاده و عادی است. او در تلاش برای انتقال معنا و رمزگشایی، هم در حوزه ادبیات و هم در سایر حوزه‌های فرهنگی و هنری فعالیت داشت. هدف این پژوهش، تحلیل ویژگی‌های ساختاری و نقوش این فرش و رمزگشایی از معانی و مفاهیم نقوش و ویژگی‌های بصری نمادهای به‌کاررفته در آن، با در نظر گرفتن آراء نشانه‌شناسی رولان بارت است.

این مقاله در صدد پاسخگویی به این سؤال است که «چه نظام‌های دلالتی و گفتمان‌های فرهنگی در شکل‌گیری معنا و نقش‌آفرینی عناصر قالی نقش داشته‌اند؟» و «چگونه عناصر بصری قالی بقعهٔ شیخ صفی از طریق نظام دلالت ثانویه در چارچوب نظری رولان بارت، اسطوره‌هایی دربارهٔ فرهنگ، قدرت یا عرفان را بازنمایی می‌کنند؟». ضرورت و اهمیت تحقیق، کاوش در ترکیب‌بندی نقوش و جست‌وجو برای یافتن معنا و تشخیص تناسب در فرش، با هدف دستیابی به پیام نمادها نسبت به یکدیگر است. یافته‌های حاضر با تحقیقات و مطالعات نشانه‌شناسی در هنر ایرانی همسو است. با توجه به اهمیتی که هنرهای سنتی سرزمینمان دارد و از آنجایی که تاکنون هیچ پژوهشی در زمینه نشانه‌شناسی رولان بارت با هدف شناسایی نمادهای فرش اردبیل صورت نگرفته ضرورت انجام این پژوهش قابل توجیه است.

۲. مبانی نظری و پیشینه پژوهش

رولان بارت، زبان‌شناس، منتقد ادبی و از برجسته‌ترین اندیشمندان فرانسوی سدهٔ معاصر، در زمینه نشانه‌شناسی نیز پیشگام بود. وی به عنوان یک منتقد ادبی، با آثار متعدد و نثری هوشمندانه، نگاهی جامع‌نگر به پدیده‌های اجتماعی ارائه می‌دهد و ازاین‌رو، چهره‌ای جامعه‌شناسانه نیز به خود می‌گیرد. بارت معتقد است با به‌کارگیری روش‌های نشانه‌شناختی می‌توان روابط درونی و ساختار بنیادین پدیده‌های فرهنگی را درک نمود. وی در تبیین حضور نشانه‌ها در متن ادبی می‌گوید: «ادبیات خود واقعیت است، یعنی همان روشنایی امر واقعی» (بارت، ۱۳۹۳: ۲۹). پدیدارهای فرهنگی و اجتماعی موضوعاتی معنادارند و همچون نشانه‌ها عمل می‌کنند. این نشانه‌ها به تنهایی واجد معنا نیستند؛ بلکه صرفاً در زمینه ارتباطی که با یکدیگر می‌یابند، قابل شناسایی و درک هستند. ازاین‌رو، بحث دلالت‌گری و نشانه‌مندی در مورد آنها مطرح می‌شود.

بارت دیدگاهی پساساختارگرایانه به نشانه‌شناسی دارد. او با طرح ایده «مرگ مؤلف» و «تولد خواننده» در سال ۱۹۶۸ م.، بیان داشت: «وحدتِ متن نه در منشأ آن، بلکه در مقصد آن نهفته است» (بارت، ۱۳۷۳: ۳۸۱). نظام‌های نشانه‌ای در تمامی جنبه‌های زندگی قابل مشاهده‌اند. اساطیر نیز که در ادبیات و فرهنگ ملت‌ها حضور دارند، در میان نظام‌های نشانه‌شناختی جایگاهی ویژه به خود اختصاص داده‌اند. نشانه‌شناسی علمی است که به بررسی نظام‌های نشانه‌ای می‌پردازد؛ به‌عبارت‌دیگر، شناخت روش‌های ارتباطی فردی و گروهی که به مدد نشانه‌های فرهنگی حاصل می‌شود. هنگام مواجهه با یک اثر هنری، برای دریافت پیام آن از کانال‌های گوناگونی بهره می‌گیریم. یکی از رویکردهای مهم در خوانش اثر هنری، نشانه‌شناسی است. نشانه‌شناسی بارت، روشی است که در تحلیل و مطالعه پدیده‌های فرهنگی کاربرد دارد. در نظام نشانه‌شناسی بارت، فرهنگ به‌طور عام و اسطوره به‌طور خاص، از اهمیت ویژه‌ای برخوردارند؛ ازاین‌رو، این نظام نشانه‌شناسی را درمجموع می‌توان «نشانه‌شناسی فرهنگی» نامید.

به تعبیر بارت، «اسطوره یک گفتار است، هر گفتار تحت شرایط ویژه‌ای اسطوره می‌شود... در حالی که هیچ چیز به خودی

Doi: 10.22034/rph.2025.2054249.1122

خود اسطوره نیست، هر چیز می‌تواند اسطوره بشود» (بارت، ۱۴۰۳: ۱۱۳). در پژوهش حاضر، فرش مشهور شیخ‌صفی به‌لحاظ شناخت مفاهیم نمادها و نشانه‌ها و تأثیرات آن در نگاه مخاطب، از دیدگاه یک نشانه‌شناس مورد بررسی قرار می‌گیرد. این نوشتار به بررسی قالب و ساختار نشانه‌شناسی و کیفیت بصری در این اثر هنری می‌پردازد. با تحلیل و تفسیر نقوش و طرح‌های این فرش از منظر نشانه‌شناسی رولان بارت، می‌توان به درکی عمیق‌تر و معانی تازه‌تری از این اثر دست یافت. بارت معتقد بود در تعامل با نشانه می‌توان به پیام اثر نزدیک شد. به بیان دیگر، هنرمند به وسیله هنرهای دستی و منسوجات و به‌ویژه نشانه‌ها و نمادها، آهنگ‌ها، تصاویر، اشکال و... نیازهای احساسی و اجتماعی خود را بیان می‌کند.

در ارتباط با تاریخ هنر فرشبافی، مطالعات گوناگونی پیرامون نقوش و عناصر بصری فرش‌های دستبافت اردبیل و مفاهیم نمادین آنها توسط پژوهشگران حوزه منسوجات صورت پذیرفته است. در راستای مطالعه پیرامون قالی‌های دوران صفویه به‌ویژه شاهکار بزرگ این دوران، یعنی فرش شیخ‌صفی، کتاب‌ها و مقالات مرتبط با موضوع راهگشای این پژوهش خواهد بود.

۱. در مقالهٔ «تحلیل روایی طراحی سنتی فرش «بشریت» عیسی بهادری از منظر رمزگان پنج‌گانهٔ رولان بارت» اثر رؤیا رضاپور مقدم (۱۴۰۲)، نقوش فرش مذکور از دو منظر صورت و معنا و با در نظر گرفتن نظریهٔ محورهای همنشینی و جانشینی بررسی شده است. در این پژوهش، با بهره‌گیری از رمزگان پنج‌گانهٔ رولان بارت، نشان داده شده که نقوش فرش «بشریت» نمادی از فرهنگ و باورهای ایرانی است و پیکره‌های نقش‌شده در آن، بشریت و آفرینش را در اعتقادات مردم به تصویر می‌کشد و تداوم نسل را بیان می‌کند.

۲. همچنین، مقاله‌ای با عنوان «نشانه‌شناسی متون و اثر هنری در آراء رولان بارت با رویکرد خوانش متون و آثار هنری کهن» توسط معصومه قاسمی، اسماعیل بنی‌اردلان، علی صادقی شهیر و حسین اردلانی (۱۴۰۱) نگاشته شده است. این مقاله با طرح موضوع پساساختارگرایی در ادبیات، به بررسی نشانه‌شناسی در نظریه‌های رولان بارت می‌پردازد و با تأکید بر اینکه زبان به ابزاری برای خلق اثر هنری تبدیل می‌شود، نشان می‌دهد که تصاویر نیز ابزاری برای رسیدن به یک امر واقعی هستند.

۳. مریم متفکر آزاد (۱۴۰۰) در مقالهٔ «تحلیل عناصر بصری قالی ایرانی در خوانش تصویری قالی شیخ‌صفی» به بررسی عناصر بصری و نقش‌مایه‌های به‌کاررفته در قالی شیخ‌صفی پرداخته و نتیجه گرفته است که این قالی به عنوان سندی مهم در تاریخ هنر، بازگوکنندهٔ زبان نقش‌مایه‌های نمادین و نشانه‌های هنری رایج در قالیبافی ایرانی ـ اسلامی است.

۴. علی دادخواه (۱۴۰۰) نیز در مقالهٔ «بررسی ویژگی‌های طرح و نقش در فرش اردبیل» به نحوهٔ چیدمان عناصر زمینه (ترنج، گوشه، کلاله و قندیل‌ها)، چگونگی ترکیب گردش بندهای ختایی در زمینه و رنگ‌بندی‌های قالی اشاره کرده و ویژگی‌های بصری آن را برجسته ساخته است.

۵. در مقاله‌ای با عنوان «تحلیلی نشانه‌شناختی از ظهور فرش و نقوش آن در مد ایران و جهان» نوشتهٔ فریبا یاوری، آرزو تقی‌پور و محسن مراثی (۱۳۹۹)، این نکته بررسی شده است که در دههٔ اخیر، با ظهور نقوش فرش در عرصهٔ مد جهانی (اعم از نقوش فرش در پوشاک و یا قسمت‌های بافته‌شدهٔ آن در لباس و کیف و کفش)، کاربرد واژهٔ «فرش» از محدودهٔ کف‌پوش به حوزهٔ تن‌پوش گسترش یافته است. نویسندگان با اشاره به اثر مهم رولان بارت، *نظام مُد* (۱۹۶۷)، دیدگاه مُد را به عنوان یک نظام معنایی تحلیل کرده و با تأکید بر تفاوت رویکردهای نشانه‌شناسی و جامعه‌شناسی نسبت به مُد، «لباس مُد» را از «لباس واقعی» متمایز می‌کنند.

۶. رامین سعیدیان در مقالهٔ «اسلوب نشانه‌شناسی تصویری رولان بارت» به بررسی اندیشه‌های رولان بارت به عنوان یک نشانه‌شناس در جهت تحلیل تصویرهای هنری پرداخته و پس از مطرح کردن نظریهٔ نشانه‌شناسی در کنار نظریهٔ زبان‌شناسی فیلسوفان و ورود آن به هنر، نشانه‌های به‌دست‌آمده در تحلیل تصاویر را بیان‌کنندهٔ ویژگی‌های اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی زمان خلق تصویر می‌داند.

۷. محمد افروغ (۱۳۹۰) در مقالهٔ «نماد و نشانه‌شناسی در فرش ایران» به مفاهیم نشانه‌شناسی، نمادگرایی و ارتباط آن با عناصر جانشینی و همنشینی در فرش پرداخته است. او معتقد است نمادها و نشانه‌های موجود در فرش، با خلاقیت قومی ارتباط مستقیم دارند و به عنوان جلوه‌ای از فرهنگ، انسان را از این جهان به جهان دیگر می‌برند و نمادهایی که در فرش دستبافت قابل مشاهده هستند هرکدام واژگانی برای ترجمه یک پیام می‌باشند.

۸. محمدعلی اسپنانی (۱۳۸۷) در مقاله‌ای تحت عنوان «فرش صفوی از منظر نوآوری در طرح و نقش» (نشریه گلجام، شماره ۹) معتقد است در سده‌های دهم و یازدهم هجری هنر فرشبافی به منزلتی عالی دست یافته و با تجدید عظمت و ارزش هنر ایرانی است که الگوهایی اصیل و ترکیباتی نو در این هنر دستی ایجاد شده است.

۹. موریس اسون دیماند (۱۳۷۹) نیز در کتابی تحت عنوان «بافته‌ها و فرش‌های عصر صفوی» از فرش اردبیل به عنوان یکی از نفیس‌ترین و مشهورترین فرش‌های عصر صفوی نام برده و معتقد است که در فرش مورد نظر، توجه به جزئیات در ترسیم نقش‌مایه‌های گیاهی، در مقایسه با فرش‌های عهد شاه اسماعیل صفوی افزایش یافته است.

۳. روش پژوهش

پژوهش حاضر از نوع تحقیقات کیفی است و با استفاده از روش نشانه‌شناسی رولان بارت، به بررسی قالی بقعه شیخ‌صفی می‌پردازد. هدف اصلی، تحلیل نظام نشانه‌ای قالی و رمزگشایی از معانی و مفاهیم نهفته در نقوش آن با تکیه بر فرهنگ و باورهای دورهٔ صفوی است. در این راستا، دو رویکرد تحلیلی مکمل به کار گرفته می‌شود.

۳. ۱. تحلیل نقش به نقش (تحلیل جزئی): در این سطح، هر یک از نقوش اصلی قالی (ترنج، لچک، حاشیه، نقوش گیاهی، نقوش حیوانی و...) به صورت مجزا بررسی می‌شوند. بر اساس نظریهٔ نشانه‌شناسی بارت، دلالت‌های مرتبهٔ اول و دوم هر نقش، رمزگان‌های فرهنگی مرتبط و تقابل‌های دوتایی موجود در آن نقش شناسایی و تحلیل می‌شوند. برای مثال، نقش ترنج (شمسه) به عنوان نمادی از خورشید، مرکز عالم یا وحدت وجود در نظر گرفته شده و معانی مرتبط با آن در فرهنگ و باورهای اسلامی-ایرانی دورهٔ صفوی، به‌ویژه با توجه به مضامین عرفانی و شیعی، بررسی می‌شوند. دلالت‌های صریح و ضمنی نقوش، با توجه به بسترهای تاریخی، فرهنگی و مذهبی تعیین می‌شوند.

۳. ۲. تحلیل نظام نشانه‌ای قالی: در این سطح، قالی به عنوان یک «متن» منسجم در نظر گرفته می‌شود. روابط بین نقوش مختلف، ساختار کلی قالی، نحوهٔ تعامل عناصر بصری با یکدیگر و چگونگی شکل‌گیری یک نظام معنایی کلی بررسی می‌شوند. هدف آن است که نشان داده شود چگونه قالی، به عنوان یک نظام نشانه‌ای، بازتاب‌دهندهٔ جهان‌بینی، ارزش‌ها و باورهای دورهٔ صفوی است. در این راستا، مفاهیم کلیدی نظریهٔ بارت، مانند محورهای همنشینی و جانشینی، نقش مهمی ایفا می‌کنند. چگونگی قرارگیری نقوش در کنار یکدیگر و جانشینی آنها با یکدیگر در ساختار قالی، معانی جدیدی ایجاد می‌کند که فراتر از معانی تک‌تک نقوش است. ساختار کلی قالی (ترکیب‌بندی متقارن، استفاده از رنگ‌های خاص، تکرار نقوش و...) نیز به عنوان بخشی از نظام نشانه‌ای مورد تحلیل قرار می‌گیرد.

این مطالعه از لحاظ ماهیت، به صورت توصیفی-تحلیلی انجام گرفته و نقوش زیبای خلق‌شده توسط بافنده و هنر او مورد توجه قرار گرفته است. در این پژوهش، تأثیر پارامترها بر یک متغیر اصلی بررسی گردیده، یعنی به گونه‌ای استقرایی از جزئیات به کلیات رسیده‌ایم و نتایج مورد بررسی قرار گرفته‌اند. پس از گردآوری اطلاعات لازم به شیوه کتابخانه‌ای و اینترنتی و شناخت انواع نقوش در هنر فرشبافی، در منابع کتابخانه‌ای با جمع‌آوری مطالب و با در دست داشتن منابع اسنادی-تاریخی، بیشتر به مباحث نظری شناخت نقوش و مفاهیم نقشمایه‌ها و همچنین معرفی جایگاه نقوش فرش شیخ‌صفی در هنر ایران پرداخته شده است. سپس با تکیه بر تحلیل داده‌ها با استفاده از روش نشانه‌شناسی رولان بارت و با بهره‌گیری از دو رویکرد تحلیلی جزئی و کلی، پژوهش انجام پذیرفته است. مکان مورد بررسی، استان اردبیل و بازه زمانی مورد نظر برای مطالعه، تاریخ هنر ایران در دوره صفویه است که بر هنر فرشبافی در دوره صفویه تأکید دارد. جامعه آماری پژوهش نیز شامل طرح‌های موجود در نقوش فرش اردبیل و مطالعه نشانه‌شناسی رولان بارت است که در منابع مکتوب یا اینترنتی موجود هستند و با رویکرد کیفی مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته‌اند.

۴. تحلیل داده‌ها و یافته‌های پژوهش

از طریق مطالعه نمادها و نشانه‌های موجود در فرهنگ اقوام، می‌توان با هنر و فرهنگ آنها آشنا شد. طرح‌ها و نقش‌های موجود در فرش، با فکر و اندیشه‌ای اصیل و قومی گره خورده و یکی از مهم‌ترین جایگاه‌های ظهور و تجلی نشانه‌ها و نمادها، به‌ویژه در هنر ایرانیان، زیبایی‌های فرش است. طراحان فرش در ایران، تحت تأثیر فرهنگ بومی و دین و آیین، به ایجاد نقوش نمادین در فرش پرداخته و بر اساس اعتقادات فرهنگی و عرفانی، اصول زیبایی‌شناسی ایرانی و اسلامی را پاس می‌دارند. خانه‌های تاریخی، بخش مهمی از فرهنگ معماری ایرانی در دورهٔ صفویه هستند. فرش ارزشمند بقعه شیخ‌صفی‌الدین اردبیلی که مظهری از هنر و تفکر عارفان دورهٔ صفویه محسوب می‌شود، سال‌ها زینت‌بخش بقعه شاهان صفویه در اردبیل بود. این قالی، یک جفت قالی نفیس با شهرت جهانی است که در دورهٔ سلطنت شاه تهماسب صفوی برای آرامگاه جدش بافته شد و نمونهٔ موجود در بقعه، هم‌اکنون به عنوان یک اثر نفیس تاریخی و ارزشمند در موزهٔ «ویکتوریا و آلبرت هال» لندن در معرض بازدید اشخاص علاقه‌مند به هنر ایرانی-اسلامی قرار دارد و دیگری در موزهٔ هنر شهر لس‌آنجلس نگهداری می‌شود. طول این جفت قالی‌ها ۱۱ متر و ۵۲ سانتی‌متر و عرض آنها ۵ متر و ۳۴ سانتی‌متر بوده و استاد مقصود کاشانی در ساخت هرکدام ۳۳ میلیون گره فارسی زده بود. روی این فرش‌ها بیت «جز آستان توام در جهان پناهی نیست/ سر مرا بجز این در، حواله‌گاهی نیست» نقش بسته و استاد مقصود کاشانی که بافندهٔ فرش است، امضای خود را با ذکر «بنده» پای این اثر بی‌نظیر خود گذاشته است (تصویر ۱).

این قالی تاریخ و امضا دارد و در سال ۹۱۸ خورشیدی (۹۴۶ ه.ق/ ۱۵۳۹ میلادی) در سیزدهمین سال پادشاهی شاه‌تهماسب صفوی ایجاد شده است. گره‌های آن فارسی و تار و پود ابریشمی دارد. این قالی طرحی آرام دارد؛ زیرا برای استفاده در مکانی مقدس بافته شده بود و نگاره‌های جانوران و انسان بر آن نقش نشده است. احتمالاً بافت آن با هشت تا ده کارگر بیش از سه سال طول

Doi: 10.22034/rph.2025.2054249.1122

تصویر ۱. متن کتیبه فرش اردبیل: جز آستان توام در جهان پناهی نیست/ سرمرا بجز این در حواله گاهی نیست/ عمل بنده درگاه مقصودکاشانی سنه ۹۴۶ (متن کتیبه: ژوله، ۱۳۹۱: ۴۳)

کشیده است. حشمتی‌رضی آورده است: «به دلیل اینکه گره این قالی غیرمتقارن و فارسی بوده و همچنین بافندهٔ آن مقصود کاشانی است، این احتمال که محل بافت آن کاشان باشد تقویت می‌یابد.» نظرات مختلفی برای مکانی که این اثر جهت قرارگیری در آنجا بافته شده، وجود دارد: «این جفت تخته فرش ترنج‌دار مدت‌های مدیدی تصور می‌شد برای آرامگاه جد صفویان در اردبیل بافته شده‌اند؛ اما بررسی فرش‌ها و اندازه‌گیری اتاق‌های آرامگاه به خوبی نشان می‌دهد که فرش‌ها در واقع از حرم امام رضا(ع) در مشهد به دست آمده است» (والکر، ۱۳۸۴: ۷۸). نقشهٔ این فرش بر اساس تصویر سقف قندیل‌خانه طراحی شده است و زمانی که فردی وارد آن مکان می‌شد، وحدت سقف و کف، یادآور عارفان عصر صفوی بوده است. عارفان صفوی معتقد بودند که از عرش تا فرش یکی است و باید آن را یک نقش و یکرنگ دانست. هنرمند طراح همانند عارفان و سالکان از نقوش فرش در جهت بیان مفاهیم نمادین و ماورایی بهره گرفته است. در وسط فرش حوض سبز کوچکی قرار دارد که با گل احاطه شده و روی آن شکوفه‌های نیلوفر شناورند. بررسی این فرش مشهور و مطالعهٔ نظام صوری و بصری آن نشان می‌دهد فرم‌ها و شکل‌ها در پس ظاهر زیبای خود معنای عمیقی به همراه دارند و زمینهٔ آن سراسر نماد است. نمادها و نشانه‌های موجود در فرش، به عنوان بخشی از فرهنگ قومی با خلاقیت رابطهٔ مستقیم دارند و رمز و رازهای نقوش اسطوره‌ای، بخشی از فلسفهٔ هنر فرشبافی را به خود اختصاص داده‌اند (تصویر ۲).

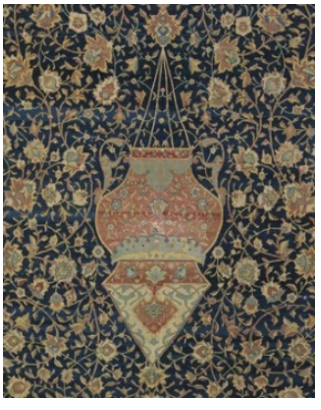
۴. ۱. ساختار عناصر بصری موجود در فرش اردبیل

فرش شیخ‌صفی از نظر نقش و زیبایی، یکی از برترین آثار تاریخ فرش‌بافی است. در نقشهٔ این فرش، از جمله رنگ سورمه‌ای متن آن، حالات روحی و روانی خاصی احساس می‌شود که نشان‌دهندهٔ حس تقدس در بقعه است. وجود دو گلبرگ، تقدس و اعتبار را در آن نشان می‌دهد و ترنج همراه فرش در کنار شانزده کلاله بیضی‌شکل، نشانه‌ای از خورشید محسوب می‌شود. «ترکیب عناصر بصری در این قالی چنین می‌نماید که ترنج شانزده‌پر با شانزده کلاله بیضی‌شکل که شعاع‌سان به گردش قرار گرفته‌اند، با دو قندیل بیرون رسته از دو کلاله زیرین آن، در فضای بالای زمینه‌ای به رنگ سرمه‌ای و با شاخ و برگ اسلیمی‌هایش، آویزان مانده است (تصاویر ۳ و ۴). این است ترکیب‌بندی سنجیده‌ای از شاخه‌های مواج در هم تابیده که هر یک از دیگری بیرون می‌روید و در خطوطی گردان به گسترش خود ادامه می‌دهد. نفوذ نگارگری

تصویر ۲. فرش بقعه شیخ‌صفی (موزهٔ ویکتوریا و آلبرت لندن)

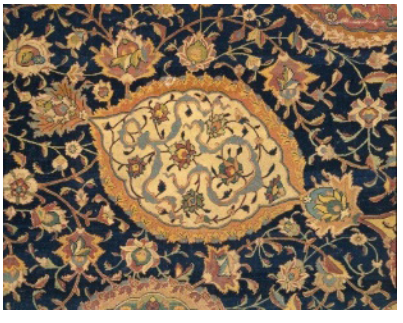
چینی در اجرای برگ نخلی‌ها و شکوفه‌های نیلوفر افشان بر زمینه و نیز نوارهای ابرچینی که حاشیهٔ قاب زمینه را مزین ساخته، نمایان است» (دبلیو، ۱۱۹:۱۳۷۴). هماهنگی بین دو عنصر طرح و رنگ در این اثر، با قرارگیری مناسب رنگ‌ها در هر بخش و تکرار آنها، موجب گردش رنگی چشم در کل قالی گردیده است. انتخاب و گزینش رنگی مناسب با توجه به مکان قرارگیری عناصر بصری و همچنین پختگی و غنای رنگی از جمله ویژگی‌های رنگی این قالی ارزشمند هستند (تصاویر ۵ و ۶). به‌طور کلی، ساختار فرش شیخ‌صفی نه‌تنها یک اثر تزئینی، بلکه یک منظومهٔ نشانه‌شناختی است که در آن هر عنصر بصری، حامل معانی فرهنگی، مذهبی و هنری عمیقی است.

ساختار نقوش در این قالی از ترکیب‌بندی و وحدت نقوش حول محور ترنج با بار معنایی آن حاصل شده است. با استفاده از نقشهٔ لچک و ترنج، چشم بیننده از فضای داخل به بیرون و برعکس حرکت نموده و ترنج، لچک‌ها و حواشی در این راستا و در رفت‌وآمد به تعادل و وحدت می‌رسند. ترکیب عناصر غالب چون حرکت اسلیمی‌ها و نقش‌مایه‌های گل لالهٔ عباسی، ترکیبی واحد حول محور ترنج مرکزی با قندیل ایجاد نموده است که نمود بارزی از وحدت در کثرت در هنرهای اسلامی است. طرح لچک ترنج قالی شیخ‌صفی دارای نقش شمسه یا ترنج بوده که از اسلیمی‌ها و کلاله‌هایی همانند شعاع خورشید تشکیل شده است. شمسه یک نقطهٔ مرکزی است که هستی و همهٔ عناصر ظهور و بلوغ خود را از آنجا آغاز می‌کنند. شمسه، که به معنای خورشید است، نمادی از نور، روشنایی، آگاهی و حقیقت است. در هنر اسلامی، شمسه اغلب در مرکز طرح‌ها قرار می‌گیرد و نمادی از خداوند یا حقیقت مطلق است. در فرش شیخ‌صفی، استفاده از شمسه به معنای تلاش بافنده برای رسیدن به نور حقیقت و روشنایی معنوی است. شمسه همچنین می‌تواند نمادی از معراج عرفانی باشد، زیرا خورشید در آسمان به اوج می‌رسد و نمادی از صعود روح به سوی خداوند است. در این قالی تمامی متن و حواشی فرش با نقوش گل و برگ و ترنج زینت یافته و با زیبایی خیره‌کننده‌ای جلب توجه می‌کند. وسط فرش ۱۶ کلاله اطراف یک شمسه را زینت داده‌اند که از دو کلاله مرکزی در بالا و پایین، دو قندیل آویخته شده است. نقش یک چهارم ترنج یا شمسه نیز با کلاله‌های اطراف در چهار گوشهٔ فرش تکرار شده و لچک‌های چهارگانه را ایجاد کرده است. نقوش این قسمت قالی، بیانگر مفهوم «وحدت در کثرت» است که در

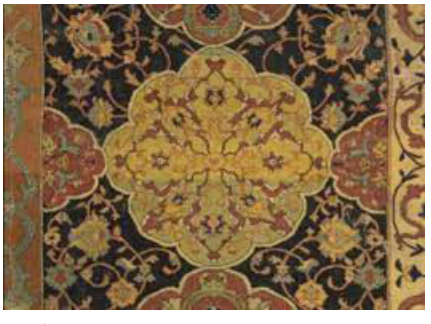


تصویر ۳. قندیل بزرگ در فرش اردبیل (موزهٔ ویکتوریا و آلبرت لندن).

تصویر ۴. قندیل کوچک در فرش اردبیل (موزهٔ ویکتوریا و آلبرت لندن).



تصویر ۵. کلاله‌ها درفرش اردبیل (موزهٔ ویکتوریا و آلبرت لندن).



تصویر ۶. قاب‌های د در حاشیه فرش اردبیل (موزهٔ ویکتوریا و آلبرت لندن).

Doi: 10.22034/rph.2025.2054249.1122

هنرهای اسلامی جایگاه ویژه‌ای دارد و نمادی از تجلی صفات الهی در عالم مادی است.

نکته مهم در این نقش‌مایه، تداعی‌کننده مفهوم نور و روشنایی است که اصلی‌ترین و ملموس‌ترین نماد الهی در حکمت اشراق است. تنوع در تعداد اضلاع آن نیز گویای تنوع حیات و بازگوکننده عناصر مختلف است که همه هستی خود را از آن به دست آورده‌اند (افرازی‌زاده و دیگران، ۱۳۹۶: ۱۳۴). در طراحی فرش ایران، گونه‌ای از سمبولیسم اسلامی با ریشه‌های عرفانی حضور دارد و ارزش‌های زیبایی‌شناختی در قالب طرح و نگاره‌ها با ویژگی‌های هنر تزیینی ناب مشاهده می‌گردد. هنر انتزاعی در طراحی قالی جایگاه ویژه‌ای پیدا می‌کند و جای نقش انسان را نگاره‌های اسلیمی و گیاهی و انتزاعی دیگر می‌گیرد (چیت‌سازیان، ۱۳۸۰: ۱۰۶).

وحدت در کثرت را می‌توان در ترنج مرکز آن دید که نمودار خورشید و به عنوان منبع نیرو و آفریننده بهشت پر [از] گل و گیاه تداعی شده است و زمینه پرکار و از گل و برگ پر شده و نمودار باغ فردوس است. استفاده از طرح قندیل آویزان در بالا و پایین قالی می‌نمایاند که آن فرش را برای مکان مقدسی بافته‌اند. زمینه فرش سورمه‌ای و گل‌ها و غنچه‌ها با رنگ‌های گوناگون روی زمینه به شکل برجسته به نظر می‌آید (ساعی، ۱۳۸۶: ۳۹). در بیشتر قالی‌های ایرانی و بخصوص نمونه‌های قالی صفوی مفهوم باغ فردوس دیده می‌شود. به عبارتی یکی از مضامین مورد علاقه ایرانیان مفهوم باغ فردوس بوده و طرح بهشت سیروسلوک در جهت رسیدن به وصال حق تعالی است. هنرمندان قالیباف آن زمان بازتاب مفاهیم نمادین بهشت ازلی را در هنرهای خود به تصویر کشیده‌اند.

قالی شیخ‌صفی را می‌توان به عنوان نمونه‌ای از قالی ایرانی دانست که در آن طرح باغ بهشت به صورت بازنمایی غیرمستقیم (نقوش انتزاعی و تجریدی) تصویری از باغ بهشت ازلی بوده است؛ چراکه در قالی ایرانی گاه به شیوه‌های مستقیم که بازنمایی باغ و عناصر آن در فرش‌ها به صورتی واقعی و آشکار فضایی از باغ ایرانی به تصویر درمی‌آید و در شیوه غیرمستقیم باغ ایرانی در ساختاری از نقوش گیاهان و گل‌ها و گاه نقوشی انتزاعی و تجریدی در قالب طرح‌هایی متنوع، بازنمایی شده است (خواجه احمد عطاری و دیگران، ۱۳۹۴: ۱۷). در درون این فرش حوضی قرار دارد که نقوش جانوری و گیاهی درون و اطراف آن تداعی‌گر نعمت‌های بهشت است. در داخل متن و در سر ترنج‌های قالی از نقش‌مایه قندیل استفاده شده که یکی از تزئینات پرکاربرد در هنرهای سنتی ایران است. سر ترنج در متن قالی ایرانی موجب ارتباط متن و شمسه مرکزی و یا همان ترنج بوده است. ترنج در قالی ایرانی با ساختارهای گوناگون اسلیمی، ختایی و یا ترکیبی از آنها نشان داده می‌شود. نقوش ختایی که در برگیرنده برگ‌ها و ساقه‌ها، گل‌ها و غنچه‌ها می‌باشند و بر روی یک ساختار حلزونی شکل در حال حرکت هستند، بیان‌کننده وحدت در کثرت و کثرت در وحدت است. این نقوش با گردش حلزونی دید بیننده را به مرکز نقش هدایت می‌نماید که تمثیلی از وحدانیت خداوندگار متعال و مرکزیت و یگانگی خداوند است.

۴. ۲. بررسی و تحلیل نقوش فرش اردبیل با رویکرد نشانه‌شناسی رولان بارت

از نشانه‌شناسی به عنوان آموزه نشانه‌ها یاد می‌شود، زیرا به مطالعه نشانه‌ها و نحوه کارکرد آنها می‌پردازد. رولان بارت نشانه‌شناسی را دانشی می‌داند که به بررسی انواع نشانه‌ها، عوامل حاضر در فرایند تولید و قواعد حاکم بر آنها می‌پردازد. در مطالعات نشانه‌شناختی می‌توان از دیدگاه‌های گوناگونی به پدیده نشانه پرداخت. با در کنار هم قرار دادن فاکتورهای مختلف نشانه‌شناسی بارت در بررسی نقوش فرش، می‌توان اسلوب نشانه‌شناسی تصویری او را ترسیم کرد. از دیدگاه بارت متن در ادبیات یا تصویر تفاوتی در دریافت مخاطب ایجاد نمی‌کند و نظریه‌های او در نشانه‌شناسی ادبیات را در هنرهای دیگر تا جایی که امکان دارد می‌توان به کار برد.

هر نشانه‌ای که در یک متن قرار می‌گیرد، ارزش معنایی خود را در مجاورت با دیگر نشانه‌ها و عناصر کسب می‌کند. حصول یک معنای جدید متضمن گزینش یک یا چند نشانه از بین نشانه‌های دیگر است (میرزایی، ۱۳۸۳: ۲۰) نظریه نشانه‌شناسی که توسط فردیناند دو سوسور بنیان‌گذاری شد (که آن را «علم» می‌نامید)، و با توسعه‌های بعدی توسط نظریه پردازانی همچون رولان بارت، به ما امکان می‌دهد تا به بررسی عمیق‌تر معنای نهفته در آثار هنری همچون فرش بپردازیم. دیدگاه رولان بارت، که با مفاهیم اسطوره‌شناسی نیز پیوند خورده است، به بررسیِ معنای نمادین و اسطوره‌ای در نقوش فرش می‌پردازد. مهم است که توجه داشته باشیم که جهان‌بینی تولیدکنندهٔ اثر هنری (در این مورد، طراح فرش) و جهان‌بینی تحلیلگر (تحلیل‌گر نشانه‌شناسی) ممکن است متفاوت باشد. هدف نهایی نشانه‌شناسی، کشف معنای یک پدیده (در این مورد، فرش) در ارتباط با مخاطب هدف است. با در نظر گرفتن نظریه نشانه‌شناسی رولان بارت و با بررسی نقوش فرش شیخ صفی تقسیم بندی‌های زیر انجام گرفته است.

۴. ۲. ۱. مفهوم اسطوره درنقوش فرش شیخ‌صفی

نقوش قالی‌های ایرانی، به‌ویژه قالی شیخ صفی، آینه‌ای از باورهای اسطوره‌ای است که در تار و پود این هنر تجلی یافته است. اسطوره، روایتی نمادین از خدایان، فرشتگان و موجودات فراطبیعی است و بازگوکنندهٔ جهان‌بینی یک قوم در جهت تحلیل خود از جهان

هستی است. رولان بارت در این باره می‌گوید: «اسطوره‌شناسی هم زیرمجموعه‌ای از نشانه‌شناسی است، زیرا دانشی صوری به شمار می‌رود و هم زیرمجموعه‌ای از ایدئولوژی است، چراکه دانشی تاریخی است» (بارت، ۱۴۰۳: ۳۵). در جوامع ابتدایی، اسطوره‌ها معنایی فراتر از امور طبیعی داشته و اغلب مقدس شمرده می‌شدند. در قالی‌های ایرانی، شکل‌های درختی و جانوری از رایج‌ترین اشکال اسطوره‌ای هستند. به عنوان مثال، درخت زندگی نمادی از جاودانگی و ارتباط بین زمین و آسمان است. نقش حیوانات نیز هرکدام دارای معانی خاص خود هستند؛ شیر نماد قدرت و شجاعت، آهو نماد زیبایی و ظرافت، و پرندگان نمادی از روح و آزادی هستند.

اسطوره یک گفتار است، نظامی از پیام و ارتباط است و به گفتار شفاهی محدود نمی‌شود، بلکه شامل شیوه‌های نوشتاری و بازنمایی‌ها نیز هست؛ مانند گفتمان نوشتاری، عکاسی، سینما، تبلیغات و... که همگی بیانگر گفتار اسطوره‌ای هستند. به تعبیر اباذری، «اسطوره‌شناسی، به عنوان بررسی یک گفتار، در حقیقت چیزی نیست جز بخشی از آن دانش گستردهٔ نشانه‌ها که سوسور با نام نشانه‌شناسی انگاشته است» (بارت، ۱۳۸۰: ۸۷-۸۶). هنر ایران ارتباط نزدیکی با نمادگرایی دارد. اسطوره نیز با نمادهای ایجاد شده مطابقت داشته و با اعتقادات مذهبی، نقوش تزئینی و سایر عواملی که در زندگی اجتماعی افراد تأثیرگذار است، همراه است. اشکال اسطوره‌ای مد نظر در فرش‌ها، در قالب نقوش و شکل‌های گیاهی، جانوری و یا تلفیقی دیده می‌شوند. این اندیشه‌ها که به صورت اسطوره پدیدار می‌شوند، نوعی زبان تصویری هستند که بیان می‌کنند انسان‌ها فضای اندیشه مشترکی دارند و قدرت انتقال چنین اندیشه‌هایی را در تار و پود پشم و رنگ نشان می‌دهند. گاه با مرور یک متن در کتاب یا شنیدن آن در لحن یک فرد، گویا مطلبی را شنیده‌ایم که قرین دائمی روان و جسم ما بوده و با افق و ساحت تفکر ما مطابقت دارد. طرح‌ها و نقوشی که اسطوره را در فرش اردبیل بیان می‌کنند، به انواع زیر تقسیم می‌شوند.

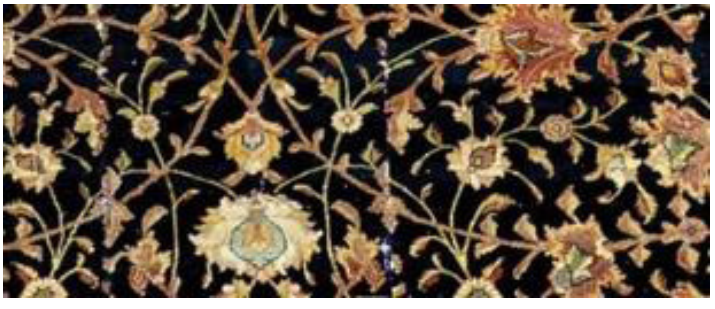
نقش گل در فرش شیخ‌صفی: بازتابی از بهشت زمینی و معراج عرفانی

طرح گل در فرش شیخ‌صفی، که در روزگار صفوی با عنوان «گلزار» نیز شهرت داشته، از مهم‌ترین مفاهیم در هنر فرشبافی است. گل‌های زیبای شاه عباسی و ختایی از پرکاربردترین نقوش متداول در فرش‌بافی هستند که به شکل‌های مختلف در متن دست‌بافته‌ها به کار می‌روند. زمینه قالی شیخ‌صفی مملو از گل و برگ است و با گردش زیبای اسلیمی و ختایی‌ها، گل‌های ختایی و لاله عباسی در کنار هم، نمایی از بهشت ازلی را بازگو می‌کنند. ریز نقش‌های گیاهی به صورت گل‌های کوچک رنگارنگ در فرش نمایان می‌شوند. در طراحی نقشه فرش اردبیل، دریایی از حرکت‌های لطیف ساق و برگ گیاهی که در آن از گل‌های شاه عباسی استفاده شده، چشم‌ها را خیره می‌کند (تصویر ۷).

گل لاله عباسی در فرهنگ ایرانی، نمادی از عشق، عرفان و شهادت است. شکل ظاهری این گل، که شبیه به یک جام است، یادآور خون شهیدان و عشاق است. در فرش شیخ‌صفی، استفاده از نقوش لاله عباسی می‌تواند به معنای آرزوی بافنده برای رسیدن به کمال و فنا فی‌اللّه باشد. لاله عباسی نمادی از زندگی جاویدان است، زیرا هر سال دوباره شکوفه می‌دهد و زیبایی خود را به نمایش می‌گذارد. این گل می‌تواند یادآور داستان‌های اسطوره‌ای مربوط به رستاخیز و تولد دوباره باشد.

طرح لچک ترنج: روایتی اسطوره‌ای از باغ بهشت

طرح لچک ترنج، روایتی بصری از باغ بهشت است که در مرکز فرش به شکل حوضی پرآب با نام ترنج ظاهر می‌شود. نقوش گیاهی و جانوری که این حوض را احاطه کرده‌اند، نمایانگر فضای بهشتی هستند (تصویر ۸). این طرح که در ابتدا بر روی جلد کتب نفیس و قرآن‌ها دیده شده بود، به سرعت مورد توجه طراحان قالی قرار گرفت. از آغاز مکتب شاه عباسی، طرح لچک و ترنج کاربردهای فراوانی در قالی‌بافی ایران داشته است. لچک، در لغت به معنای گوشه است و در قسمت گوشه زمینه لچک ترنج قرار



تصویر ۷. گل‌های ختایی و لاله عباسی در فرش بقعه شیخ‌صفی (موزهٔ ویکتوریا و آلبرت لندن).

Doi: 10.22034/rph.2025.2054249.1122

می‌گیرد (تصویر ۹). در اصطلاح قالی‌بافی، لچک به یک‌چهارم نقشه میانی با شکلی مشابه یا اغلب متفاوت با آن در چهار گوشه متن فرش گفته می‌شود و زمانی که لچک‌ها توأم با ترنج باشند، طرح را لچک و ترنج می‌نامند. ترنج در لغت به معنای میوه بالنگ است. با استفاده از نقوشی که در ترنج به کار می‌رود و رنگ‌هایی که در آن استفاده می‌شود، بخش ترنج از فضای زمینه جدا می‌شود و مانند کادر مرکزی یا مدال، در مرکز فرش خودنمایی می‌کند.

آرتور آپهام پوپ در مورد نقوش این قالی چنین می‌نویسد: «اسلیمی‌های ترنج میانی، نمودار جلال و وقار اشرافی است و این که به جای نظام معمول سرترنج‌ها، شانزده آویزه بیضی شکل را به صورت شعاع‌های پرتوافکن به کار برده‌اند، با توجه به زمینه زرد رنگ ترنج، دلالت بر خورشید پرتوافکن دارد که درخشندگی آرایه‌های درونی را دوچندان می‌سازد. اندیشه حرکت که در تمام این‌گونه فرش‌ها عمومیت دارد، در اینجا تلویحاً به مقوله دیگری منتقل و تعبیر شده است که حرکت نور است به صورت پرتوافکنی و تلألو و این تلویح در تبدیل سرترنج‌های برین و زیرین به قندیل‌ها یا چراغ‌های مسجد و محراب به تصریح گراییده است، که منزلت درونمایه نور پرتوافکن را به تبع تبلور آن در چراغ محراب تحکیم ساخته و به سوره نور مرتبط کرده است» (پوپ، آکرمن، ۱۳۸۷: ۲۶۵۳). علاوه بر این، طرح لچک ترنج می‌تواند نمادی از ارتباط بین عالم مادی و عالم معنوی باشد. ترنج، به عنوان مرکز فرش، نمادی از عالم معنوی است و لچک‌ها، به عنوان چهار گوشه فرش، نمادی از چهار عنصر اصلی (آب، باد، خاک و آتش) و نشان دهنده ی عالم مادی هستند. این طرح نشان می‌دهد که عالم مادی و عالم معنوی با یکدیگر در ارتباط هستند و انسان می‌تواند از طریق عالم مادی به عالم معنوی برسد. طرح لچک ترنج در فرش اردبیل نه‌تنها یک طرح تزئینی است، بلکه یک روایت اسطوره‌ای از باغ بهشت و ارتباط بین عالم مادی و معنوی است که با زبان نقش و رنگ بیان می‌شود.

تصویر ۸. ترنج در فرش شیخ‌صفی (موزهٔ ویکتوریا و آلبرت لندن).

نقوش هندسی: بازتابی از نظم کیهانی و باغ ازلی

نقوش هندسی پرکاربرد در فرش ایرانی عبارتند از ستاره، خورشید، اشکال شطرنجی و آرایه‌های ترنجی هشت بازویی یا چهار بازویی. قرار گرفتن نقوش هندسی در قالی شیخ‌صفی که در نتیجه آن سطوح متعددی از شمسه و خورشید مرکزی تشعشع می‌یابد، نمایانگر باغی است که مثالی ازلی از باروری و فراوانی در بهشت ازلی است. این نقوش نه‌تنها تزئینی هستند، بلکه بازتابی از نظم کیهانی و هماهنگی جهان هستند (تصویر ۱۰).

۴. ۲. ۲. محورهای هم نشینی و جانشینی در طرح و رنگ

هم‌نشینی بر چگونگی قرار گرفتن عناصر کنار هم با عملکرد ترکیب عناصر مختلف استوار است و جانشینی بر چگونگی جایگزینی عناصر به‌جای هم با عملکرد انتخاب از میان عناصر مختلف دلالت دارد (چندلر، ۱۳۸۷: ۱۲۷). از دیدگاه نشانه‌شناسی، در قالی دست‌بافت، حاشیه و متن (زمینه) لایه‌های هم‌نشین محسوب می‌شوند. محور هم‌نشینی در ساختار حاشیه نیز اعمال شده و لایه‌های هم‌نشین حاشیه باریک، حاشیه پهن، لوار و زنجیره‌های قالی را در بر می‌گیرد. تعداد حاشیه‌های باریک یا افزایش و کاهش آنها نیز بر اساس محور هم‌نشینی تعیین

تصویر۹. گردش رنگی لچک و ترنج در فرش شیخ‌صفی (موزهٔ ویکتوریا و آلبرت لندن).

تصویر ۱۰. ترنج هشت بازویی در فرش شیخ‌صفی (موزهٔ ویکتوریا و آلبرت لندن).

می‌شود، اما حذف کامل حاشیه در محور جانشینی قرار می‌گیرد و تغییری اساسی در مفهوم و ساختار بیرونی قالی ایجاد می‌کند. هم‌رنگ بودن لوار و زمینه متن نیز نمونه‌ای از محور هم‌نشینی در قالی است. در فرش اردبیل، نقش جانشینی و هم‌نشینی از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. به عنوان مثال، در انتخاب رنگ‌ها، ممکن است رنگ‌های متضاد به کار رفته باشند که از طریق گزینش رنگ‌های متباین، ترکیبی محکم ایجاد کنند، یا از رنگ‌هایی با کنتراست پایین استفاده شود که از طریق محور جانشینی، به محور هم‌نشینی هماهنگ دست یابند.

آنچه در مقوله رنگ مهم است این‌که هیچ وقت سعی نشده در گزینش رنگ‌ها، از ترکیبی که در مجاورت هم قرار گرفتن آن رنگ‌ها، منتج می‌شود غافل بمانند. به سخن دیگر هر انتخابی برای هدفی عالی صورت می‌گرفته، که درنهایت محور هم‌سازگی- هم‌نشینی مدنظر هنرمند بوده است(میرزایی، ۱۳۸۳: ۲۰). قندیل وسط فرش و نوشته‌های حاشیه نیز در خدمت ایجاد ترکیبی موزون و متناسب با نشانه‌های هماهنگ و هم‌نشین‌اند تا تناسب را به نمایش بگذارند. ترکیب ختایی و اسلیمی کاملاً متفاوت است و وجود بند اسلیمی در کنار ساقه ختایی، از منظر جانشینی، نه هم‌نشینی مورد بررسی قرار می‌گیرد. آنچه در دست‌بافته‌ها از منظر هم‌نشینی و جانشینی اهمیت دارد، انتخاب مناسب دال‌ها و مجاورت صحیح آن‌هاست.

۴. ۲. ۳. دلالت‌های صریح و ضمنی

رابطه میان دال و مدلول را دلالت گویند. نشانه از پیوند دال و مدلول پدید می‌آید و فرایند تولید معنا بر اساس دلالت صورت می‌گیرد. دال بدون مدلول و مدلول بدون دال وجود ندارد؛ رابطهٔ این دو، رابطه‌ای پایدار و همیشگی است. دلالت، نوعی انتقال معناست. در نظام نشانه‌شناسی بارت، دال، شکل و معناست و مدلول، مفهوم. به نشانه، دلالت اطلاق می‌شود. شکل نشانه، کاملاً تحت تأثیر ساختارهای اجتماعی و فرهنگی است. بارت، اسطوره‌سازی را نیز در دلالت ثانویه متن جست‌وجو می‌کند. دلالت به دو دسته تقسیم می‌شود: صریح و ضمنی.

دلالت ضمنی همواره با دلالت صریح همراه است. درواقع، کوچک‌ترین عملی که صورت می‌گیرد، معنایی پنهان در خود دارد که با تغییر بافت به صورت‌های متفاوتی درک و دریافت می‌شود. دلالت، یک پدیداری انسانی است، که پیام در یک طرف و گاه، دو طرف به یک مخاطب انسانی مرتبط می‌شود. این فرایند انتقالی پیام، به یاری رمزگان ممکن است. درواقع، رمزگان‌ها اساس نظام‌های دلالتی‌اند؛ در نتیجه، هر دال، مدلولی دارد و هر واژه، معنایی دارد؛ اما این معنا گاه، دلالت‌های صریح و گاه، ضمنی دارد (خیری، ۱۳۹۲: ۳۳). نشانه، افزون بر معنای اولیه‌ای که ایجاد می‌کند، در تعامل با دیگر نشانه‌ها و رابطه‌ای که در یک بافت با آنها پیدا می‌کند، می‌تواند به دلالتی خاص اشاره کند. نگاره گل شاه‌عباسی، نوعی گیاه تزئینی است که با دلالتی صریح،

تصویر۱۱. محورهای هم نشینی و جانشینی در حاشیه فرش با اسلیمی و خطایی (موزه ویکتوریا و آلبرت لندن)

Doi: 10.22034/rph.2025.2054249.1122

به نقشی برگرفته از طبیعت اشاره دارد. بررسی این نگاره در بافت‌ها و شکل‌های گوناگون، می‌تواند دلالت‌های سیاسی، تاریخی و اسطوره‌ای را نیز آشکار سازد. در قالی شیخ‌صفی، معنای صریح تمامی نگاره‌ها، نمایش نقوش تزئینی و هنری است و این، نخستین معنایی است که به ذهن مخاطب متبادر می‌شود. بررسی و تحلیل نشانه‌ها نیز، معانی نگاره‌ها را آشکار می‌کند. در فرش اردبیل، روابط میان نظام‌های رمزگانی فرش و نشانه‌ها، دلالت را به وجود می‌آورد. در این فرش، با سطوح مختلفی از نشانه‌ها روبه‌رو هستیم که پدیدآورنده معنا در اثر هستند. بنابراین، دریافت اولیه مخاطب در برخورد با سطوح اولیه اثر، معنایی را ایجاد می‌کند که از رابطه دلالتی صریح نشأت گرفته است. آنچه نتیجه می‌شود و موجب گسترش معنا و حرکت به سطوح دیگر نشانه‌ها می‌شود، به دلالت‌های ضمنی اثر شکل می‌دهد.

۴. ۲. ۴. تقابل‌های دوتایی

از نظر رولان بارت، بنیادی‌ترین مفهوم ساختارگرایی، تقابل‌های دوتایی است. این تقابل‌ها در بررسی و تحلیل نشانه‌شناسی قالی، راهگشاست. به عنوان نمونه، در ساختار قالی‌های محرابی، تقابل «بالا/پایین» و در ساختار قالی‌های ترنجی، تقابل «مرکز/حاشیه» قابل توجه است. همچنین، تقابل‌های معنایی «درون/برون» و «وحدت/کثرت» در فرش شیخ صفی اردبیل از اهمیت ویژه‌ای برخوردارند. تضادهای رنگی موجود در متن و حاشیه، مانند تقابل رنگ‌های «تیره/روشن» و «گرم/سرد»، نیز در تحلیل نشانه‌شناختی این قالی قابل ذکر است. «یکی از عملکردهای بنیادین ذهن آدمی خلق تقابل‌هاست» (برتنس، ۱۳۸۴: ۷۷).

۴. ۲. ۵. رمزگان

دانش نشانه‌شناسی، فرایند شکل‌گیری نشانه‌ها را بررسی می‌کند. نشانه‌شناسی، ساختار و شکل‌گیری رمزگان‌های ارتباطی را مورد مطالعه قرار می‌دهد و درک معانی و مفاهیم نشانه‌ها، وابسته به فهم رمز نهفته در آن‌هاست. نشانه‌شناسان رمزگان‌ها را به شیوه‌های گوناگونی دسته‌بندی کرده‌اند؛ از جمله رمزگان گفتاری و نوشتاری، رمزگان کلامی و غیرکلامی، رمزگان علمی، رمزگان اجتماعی، رمزگان زیباشناختی، رمزگان هرمنوتیکی و رمزگان فرهنگی. برای انتقال پیام، رمزگان باید توسط گروهی از افراد جامعه به عنوان پیام‌رسان با معنای خاص تلقی شود. رمزگان نظام نشانه‌شناسی قالی دستبافت دربرگیرنده چارچوبی است که در آن نقوش قالی دست‌بافت واجد معنا می‌شوند. در نگاه بارت «رمزگان نشانه‌ها را به نظام‌های معنادار تبدیل می‌کند و بدین‌ترتیب باعث ایجاد رابطه میان دال و مدلول می‌گردد»(چندلر، ۱۳۸۷: ۲۲۱). بارت برای بررسی اینکه معنا چگونه در متن آفریده و پراکنده می‌شود، پنج رمزگان را مطرح می‌کند: رمزگان هرمنوتیکی، رمزگان کنشی، رمزگان نمادین، رمزگان معنایی، رمزگان فرهنگی. رمزگان نظام نشانه‌شناسی فرش اردبیل را می‌توان به رمزگان اجتماعی، رمزگان اسطوره‌ای و رمزگان فرهنگی تقسیم‌بندی کرد. قندیل‌های فرش، در حکم رمزگانی اسطوره‌ای، نمایش‌دهنده ارتباط آسمان با زمین بوده و نور الهی را تداعی می‌کنند.

از سوی دیگر باید اشاره کنیم که رمزگان نشان دهنده بعد اجتماعی نشانه‌ها هستند. رمز مجموعه‌ای از فرایندها است که افرادی که در یک چارچوب فرهنگی عمل می‌کنند، قادر به درک آن هستند. بنابراین وقتی نشانه‌شناسان به مطالعه فرایندهای فرهنگی می‌پردازند با کنش‌های معنادار اعضای یک فرهنگ به منزله نشانه روبه‌رو می‌شوند و تلاش می‌کنند تا در چارچوب نظام‌های دلالتی رمزها، فرایندهای تولید معنا در یک فرهنگ خاص را درک کنند (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۲۳).

۴. ۲. ۶. نسبت بین فرهنگ و نقوش فرش

فرهنگ از مفاهیمی است در مطالعات مختلف مردم‌شناسی، جامعه‌شناسی، ارتباطات و مطالعات فرهنگی که تعاریف و برداشت‌های متفاوتی از آن شده است. فرهنگ عبارت است از مجموعهٔ باورها، اندیشه‌ها، ارزش‌ها، معرفت‌ها و رفتارهایی که پایه مشترک زندگی اجتماعی را تشکیل می‌دهد. فرهنگ زمینه‌ساز همه اعمال و رفتارهای ما در زندگی است. این فرهنگ است که برای یک جامعه الزام می‌آورد افراد چگونه عمل کنند. در کتاب‌های مهمی که در سالهای اخیر دربارهٔ فرش در مناطق مختلف دنیا نوشته شده بیش از همه قالی اردبیل و ارزش هنری آن بیان گردیده است. در فرش شیخ‌صفی و در حاشیه‌های زیبای آن مفاهیم باطنی خاصی در نقش و طرح به چشم می‌خورد که نه‌تنها در زمان خود تازه و بدیع بوده است بلکه نشان دهنده دریچه‌ای برای ابراز خلاقیت‌ها و نوآوری‌های جدیدی در عرصه هنر آفرینی دوره صفوی است. در این قالی، با توجه به معانی و مفاهیم نهفته در اشکال و نقوش و با بهره‌گیری از یافته‌های نشانه‌شناسی رولان بارت، طرح، نقش و رنگ از تفکر فرهنگی، فلسفی و دینی دوره صفویه سرچشمه می‌گیرند. این تأثیر، نمایانگر نوعی تحول فکری و مذهبی آن دوره و به‌ویژه چرخش متولیان و سیاستگذاران به سوی مذهب تشیع در دوران صفوی است. زیرا در زمان سلطنت شاه اسماعیل اول، با توجه به ریشه‌های مذهبی صفویان، علوم دینی بیش از دیگر علوم رواج یافت و دانشمندان برجسته‌ای در این دوره پدید آمدند که با تعلیم آموزه‌های الهی استخراج شده از آیات قرآن، تحولی عظیم در اندیشه و هنر، بر پایه تشیع‌گرایی و مضامین مذهبی و عرفانی، برای هنرمندان به وجود آوردند. نقوش این فرش، بازتابی عمیق از تصورات، آرزوها، ارزش‌ها و اسطوره‌های

این دوره است. بارت در مورد ارتباط بین تصویر و زبانی که برای خوانش آن استفاده می‌شود این نکته رابیان می‌کند: «نشانه‌شناسی به عنوان علم نشانه‌ها نتوانسته است راهی به سوی هنر باز نماید: یک مانع ناخوشایند که با عمل نکردن خرافه انسان گرایان قدیم شدت می‌یابد که می‌گویند: خالقیت هنری نمی‌تواند در حد یک سیستم کاهش یابد، سیستم آن طور که ما آن را می‌شناسیم همواره دشمن هنر و انسان تلقی شده است» (بارت، ۱۴۷:۱۳۷۹). بحث‌های متنوعی که بعدها در اندیشه هنرمندان و طراحان هنر ایرانی تأثیرگذار بود، منجر به خلق صحنه‌هایی با مضامین عالم مثال و ملکوت شد و شاهکارهایی را پدید آورد. هنرمندان دوره صفوی، از تعالیم معنوی در نقش‌آفرینی آثار خود بهره بردند و در قالی شیخ‌صفی، صحنه‌های باغ و بهشت را به تصویر کشیدند که نمایانگر عالم بالا است.

۵. بحث و نتیجه گیری

این پژوهش با بهره‌گیری از نظریات زبان‌شناسی ساختارگرایانه رولان بارت و نتایج حاصل از علم نشانه‌شناسی در چگونگی پیدایش ارتباط و معنا در پدیده‌ها، به تحلیل قالی بقعه شیخ صفی پرداخته است. نتایج حاصل شده از این نظر نوآور است که این مقاله برای اولین بار، قالی ذکر شده را با استفاده از نظریه نشانه‌شناسی رولان بارت به صورت جامع و سیستماتیک تحلیل کرده است، در حالی‌که مطالعات پیشین بیشتر بر جنبه‌های تاریخی، فنی، و زیبایی‌شناختی این اثر تمرکز داشته‌اند. این پژوهش به بررسی لایه‌های پنهان معنایی و فرهنگی قالی پرداخته و ارتباط آن را با باورها و ارزش‌های جامعه صفوی آشکار ساخته است. محورهای اصلی تحلیل شامل اسطوره‌شناسی، محورهای همنشینی و جانشینی در فرش، دلالت‌های صریح و ضمنی در نقوش، تقابل‌های دوتایی، و رمزگان‌های رولان بارت است.

یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که اسطوره‌ها نقش مهمی در شکل‌دهی فرهنگ و انتقال مفاهیم خاص به ذهن بیننده دارند. نقوش اسطوره‌ای، با وجود رنگ‌ها و اشکال مختلف، مجموعه‌ای از معانی را در فرش بازنمایی می‌کنند. بسیاری از اسطوره‌ها میراث ناخودآگاه اجدادی است که سالها پیش از تولد ما حضور داشته‌اند و تصاویری که می‌آفرینیم در بسیاری از مواقع تولد دوباره این نگاره هاست. این عناصر زیبا و معانی‌شان، در ناخودآگاه جمعی افراد ریشه دارند و به صورت‌های گوناگون و نمادین بازآفرینی می‌شوند. اسطوره‌ها نه‌تنها در بیان باورهای دینی، بلکه در تثبیت قدرت سیاسی نیز نقش داشته‌اند. در دوران باستان، پادشاهان خود را از نسل خدایان می‌دانستند و از این طریق، مشروعیت و اقتدار خود را افزایش می‌دادند. نقوش قالی شیخ صفی نیز می‌توانستند در خدمت این هدف قرار گیرند. به عنوان مثال، استفاده از نقوش خاص در قالی‌های درباری، نمادی از قدرت و شکوه پادشاهان بود.

تحلیل محورهای همنشینی و جانشینی در نقوش بیان می‌کند که تمامی عناصر بصری در ترکیبی هماهنگ و در جهت انتقال مفهومی واحد به کار رفته اند. بر اساس دیدگاه بارت، در پس هر کلام ظاهری، گفتاری ثانویه به صورت نهفته وجود دارد که «دلالت ضمنی» نامیده می‌شود. تحلیل دلالت‌های صریح و ضمنی در نقوش فرش نشان می‌دهد که این نقش‌مایه‌ها، با وجود رواج در میان اقوام ابتدایی، دارای دیدی کیهان‌شناسانه به دنیای پیرامون‌اند و هر شکل با آن تبدیل به شکلی نمادین می‌شود. همچنین، با بررسی تقابل‌های دوتایی (تضاد بین رنگ‌ها، مرکز و حاشیه، و سایر نقش‌مایه‌ها)، مشخص می‌شود که ترکیب عناصر بصری به‌کاررفته در این قالی صورت بندی‌های دوگانه‌ای دارند و این ترکیب بندی‌ها همسو با زیرساخت‌های آیینی و فرهنگی جامعه دوران صفوی بوده است (جدول۱).

با در نظر گرفتن رمزگان‌های اجتماعی، اسطوره‌ای، و فرهنگی رولان بارت، این نتیجه حاصل می‌شود که پشتوانه ذهنی و تفکر عمیق، و نحوه زندگی مردمان دوره صفویه، در شکل‌گیری این هنر نقش داشته است. مفهوم فرهنگی فرش دستبافت را می‌توان چنین بیان کرد که کلیه ارزش‌های موجود در آن مدیون ویژگی‌هایی است که بر اثر حضور انسان ایرانی با تمام ابعاد اجتماعی و فرهنگی او حاصل می‌شود. بنابراین، فرش دستبافت ایرانی، نمادی از آیین‌ها و اعتقادات مردم است و به کار بردن نقش‌مایه‌ها و عناصر بصری که ریشه در آداب و رسوم گذشتگان دارد، یادآور فرهنگ ایرانی ـ اسلامی است. این عناصر، نقش‌هایی هستند که در ناخودآگاه افراد حضور دارند و روایت‌گر نمادها، آرزوها، دلبستگی‌ها، و علایق فرهنگی مردم روزگار کهن می‌باشند.

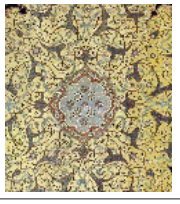
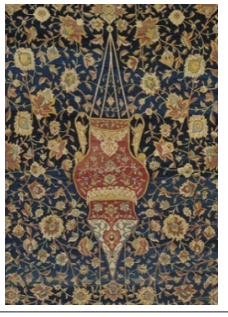
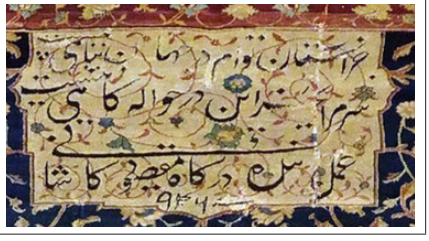
با توجه به تعاریف و مفاهیمی که در حوزهٔ نشانه‌شناسی رولان بارت ارایه می‌شود و با در نظر گرفتن کاربرد نماد و نشانه و اسطوره در *فرش* اردبیل، مهم‌ترین نکته در این اثر، ارتباط خالق آن با دنیای پیرامونی است که تجلی آن را بـه مـستقیم‌ترین و بـی‌واسطه‌ترین وجه می‌بینیم. نقوش فرش با در نظر گرفتن نتایج به دست آمده از نشانه‌شناسی و توجه به مفاهیم و معانی ذکر شده در آن، همانند سایر هنرها سخن از جهانی فرامادی دارد که در بینش هنرمندان این سرزمین نقش بسته است. اعتقاد به جهانی آرمانی و باغ بهشت ابدی را می‌توان یکی از مهم‌ترین ویژگیهای قالی شیخ صفی دانست.

اعلام عدم تعارض منافع

نویسندگان این مقاله اعلام می‌دارند که در به انجام رساندن این پژوهش هیچ‌گونه تعارض منافعی برای ایشان وجود نداشته است.

Doi: 10.22034/rph.2025.2054249.1122

جدول ۱. نقوش فرش بقعه شیخ‌صفی اردبیل (مأخذ از منابع نگارنده)

نقوش قالی		توضیح	مفهوم نشانه‌شناسی
	ترنج هشت بازویی	مثالی از باروری و فراوانی در بهشت ازلی	اسطوره
	حاشیه فرش	در ساختار حاشیه همنشینی شامل حاشیه باریک، حاشیه پهن، لوار و زنجیره‌های قالی است. انتخاب رنگ‌های مکمل در اشکال حاشیه و کلاله‌ها محورهای جانشینی را نشان می‌دهد.	محورهای همنشینی و جانشینی
	گل‌های لاله عباسی در کنار کلاله	گل لاله عباسی در قالی شیخ صفی و سایر هنرهای ایرانی، فراتر از یک نقش تزئینی ساده است. این گل با دلالت‌های صریح بصری خود، زیبایی و نظم را به نمایش می‌گذارد و با دلالت‌های ضمنی عمیق‌تر خود، نمادی از بهشت، قدرت، وحدت و معنویت در فرهنگ ایرانی–اسلامی است.	دلالت‌های صریح و ضمنی
	ترنج درمرکز و ۱۶ کلاله در اطراف	ترنج منبع نیرو و آفریننده بهشت است و زمینه پر است از گل و برگ که بیانگر وحدت در کثرت است.	تقابل‌های دو تایی
	قندیل در فرش	درک نمادین قندیل‌ها تداعی کننده نور الهی، روشنایی مسجد یا نشانه بهشت است. قندیل‌ها که از بالا (معمولاً از سقف) آویزان هستند، می‌توانند نمادی از اتصال آسمان به زمین باشند.	رمزگان
	متن کتیبه در حاشیه فرش	کتیبه‌ها و نوشته‌های موجود در فرش، معمولاً شامل آیات قرآن، اشعار و عبارات مذهبی هستند که مستقیماً به باورهای دینی و ارزش‌های فرهنگی مردم اشاره دارند.	نسبت بین فرهنگ و نقوش

فهرست منابع

- آکرمن، فیلیپس و پوپ، آرتور (۱۳۸۷)، *سیری در هنر اردبیل*، ترجمهٔ نجف دریابندری و دیگران، تهران: علمی فرهنگی.
- بارت، رولان (۱۳۹۳)، *نشانه‌شناسی ادبی*، ترجمهٔ ناصر فکوهی، تهران: انتشارات فرهنگ جاوید.
- بارت، رولان (۱۴۰۳)، *اسطوره امروز*، ترجمهٔ شیرین دخت دقیقیان، چاپ یازدهم، تهران: نشر مرکز.
- برتنس، هانس (۱۳۸۴)، *مبانی نظریه ادبی*، ترجمهٔ ترجمهٔ محمد رضا ابوالقاسمی، تهران: ماهی.
- چندلر، دانیل (۱۳۸۷)، *مبانی نشانه‌شناسی*، ترجمهٔ مهدی پارسا، چاپ دوم، تهران: انتشارات سوره مهر.
- دیماند، موریس اسون (۱۳۷۹)، *بافته‌ها و فرش‌های عصر صفوی، اوج‌های درخشان هنر ایران*، ریچارد اتینگهاوزن و علی یارشاطر، ترجمهٔ هرمز عبدالهی و رویین پاکباز، تهران: نشر آگه.
- ر. دبلیو، فریه (۱۳۷۴)، *هنرهای ایران*، ترجمهٔ پرویز مرزبان، تهران: فرزان.
- والکر، دانیل (۱۳۸۴)، فرش‌های دوران صفوی ـ دایرةالمعارف ایرانیکا، ویراستاری احسان یارشاطر، ترجمهٔ ر. لعلی خمسه، تهران: نیلوفر.

نشریات و مقالات

- اسپنانی، محمد علی (۱۳۸۷)، فرش صفوی از منظر نوآوری در طرح و نقش، فصلنامه علمی پژوهشی انجمن علمی فرش ایران، نشریه *علمی گلجام*، دوره ۴ شمارهٔ ۹، صص ۳۴- ۹.
- افرازی زاده، سید فیض اله و راد، پریسا (۱۳۹۶)، شمسه نماد نور و وحدانیت در هنر اسلامی، فصلنامه *پژوهشنامه مطالعات راهبردی علوم انسانی و اسلامی*، سال اول، شمارهٔ ۷.
- افروغ، محمد (۱۳۹۰)، نماد و نشانه‌شناسی در فرش ایران، نشریه *مطالعات ایرانی*، بهار ۱۳۹۰، دوره ۱۰، شمارهٔ ۱۹.
- بارت، رولان (۱۳۷۳)، مرگ نویسنده، ترجمهٔ داریوش کریمی، مجله هنر، ش۲۵، ص۳۸۱-۳۷۷.
- بارت، رولان (۱۳۷۹)، آیا نقاشی یک زبان است، ترجمهٔ بهنام جعفری جلالی، *زیباشناخت*، ش ۲و۳، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، صص ۱۵۲-۱۴۷.
- بارت، رولان (۱۳۸۰)، اسطوره در زمان حاضر، ترجمهٔ یوسف اباذری، *ارغنون*، شمارهٔ ۱۸، صص ۱۳۶-۸۴ .
- چیت سازیان، امیر حسین (۱۳۸۰)، بررسی دلیل تداوم و شکوفایی هنر فرشبافی ایران در دوران اسلامی، *مجموعه مقالات اولین همایش هنر اسلامی در ایران*، با اهتمام محمد خزایی، تهران: مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.
- خزایی، محمد و متفکر آزاد، مریم (۱۴۰۰)، تحلیل عنار بصری قالی ایرانی درخوانش تصویری قالی شیخ صفی، *فردوس هنر*، شمارهٔ پنجم، سال ۱۴۰۰، صص۱۰۵-۸۸.
- خواجه احمد عطاری، علیرضا و آشوری، محمدتقی و اربابی، بیژن و کشاورز افشار، مهدی (۱۳۹۴)، گفتمان باغ در فرش صفوی، *گلجام*، شمارهٔ ۲۸.
- خیری، مریم و دادور، ابوالقاسم (۱۳۹۲)، کارکرد دلالت صریح ضمنی در مطالعه موردی آثار محمد سیاه قلم، *جلوه هنر*، شمارهٔ ۹، ۳۱-۴۱.
- دادخواه، علی (۱۴۰۰)، بررسی ویژگی‌های طرح و نقش در فرش اردبیل، *پنجمین همایش ملی دستاوردهای علمی پژوهشگران، دانش آموختگان و دانشجویان فرش*، ۱۹ و ۲۰ آبان ۱۴۰۰، صص۳۲۹-۳۱۹ .
- رضاپور مقدم، رؤیا؛ شمیلی، فرنوش؛ حرمتی، حمیده (۱۴۰۲)، تحلیل روایی طراحی سنتی فرش«بشریت» عیسی بهادری از منظر رمزگان پنج گانه رولان بارت، فصلنامه *علمی دانشگاه الزهرا(س)*، جلوه هنر، سال ۱۵، شمارهٔ ۳، صص ۷۱-۵۸.
- ساعی، علی (۱۳۸۶)، بافندگی و بافته‌های ایرانی از دوران کهن، *پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی ـ بررسی تاریخ*، شمارهٔ ۴، سال ۵، صص ۳۷-۶۸.
- سعیدیان، رامین (۱۳۹۶)، اسلوب نشانه‌شناسی تصویری رولان بارت، مقاله کنفرانسی، *دومین کنگره بین‌المللی علوم انسانی، مطالعات فرهنگی*.
- قاسمی، معصومه؛ بنی‌اردلان، اسماعیل؛ صادقی شهپر، علی؛ اردلانی، حسین (۱۴۰۱)، نشانه‌شناسی متن و اثر هنری در آرای رولان بارت با رویکرد خوانش متون و آثار هنری کهن، *مطالعات هنر اسلامی*، دوره ۱۹، شمارهٔ ۴۵.
- میرزایی، کریم (۱۳۸۳)، نشانه‌شناسی در دست بافته‌های ایرانی، دو هفته‌نامه *هنرهای تجسمی تندیس*، شمارهٔ ۲۸ و۲۶.
- یاوری، فریبا و تقی پور، آرزو و مراثی، محسن (۱۳۹۹)، تحلیلی نشانه‌شناختی از ظهور فرش و نقوش آن در مد ایران و جهان، دوفصلنامه علمی *پژوهش هنر*، ۱۰ (۲۰)، ۴۴-۲۹.

فهرست منابع تصویری

- ژوله، تورج (۱۳۹۱)، *شناخت فرش: برخی مبانی نظری و زیرساخت‌های فکری*، تهران: یساولی.
- موزهٔ ویکتوریا و آلبرت لندن (بی‌تا)، *فرش اردبیل*، موزهٔ ویکتوریا و آلبرت، بازیابی‌شده در ۱۴ مرداد ۱۴۰۴، https://www.vam.ac.uk/articles/the-ardabil-carpet

تحلیل مراتب هنرمند مسلمان در رویارویی با رمز و بازنمایی آن

سمیه امیدواری[۱]، جواد آقاجانی کشتلی[۲]

نوع مقاله: پژوهشی
دریافت: ۱۸-۱۲-۱۴۰۳ □ پذیرش: ۰۱-۰۴-۱۴۰۴ □ صفحهٔ ۵۱-۶۰
Doi: 10.22034/rph.2025.2054993.1118

چکیده

رمز یکی از مفاهیمی است که هنرمند مسلمان در خلق آثار خویش ناگزیر از آن بهره می‌گیرد. بی شک هنرمند مسلمان بنا به مرتبه خویش و جایگاهی که در نظام هستی داشته است قادر به کشف و یا انکشاف رموز عالم به عنوان حقیقتی متجلی در نظام عالم تکوین و در مرتبه بعد تجلی بخشیدن به آن معنا در نظام عالم تشریع بوده است. گشایش رمز و درک معنا از نظام هستی و در مرتبه‌ای دیگر تجلی بخشیدن به آن معنا در قالب صورت رمزی کار هنرمند مسلمان خواهد بود. اما سؤال اصلی آن است که مراتب هنرمندان مسلمان در رویارویی با رمز و بازنمایی آن در هنر چگونه است؟ هدف از انجام پژوهش تعیین نسبتی است که هنرمند مسلمان با مراتب مختلف رمز برقرار میکند. فرایند خلق هنر اسلامی در گرو رمزگشایی و رمزپردازی در عالم هستی بوده است که هنرمند مسلمان با غور در معنا باید به حقیقت این رموز واقف گردد و آنها را در فرایند خلق هنر، به مرتبه تجلی رساند. روش انجام پژوهش از نظر ماهیت توصیفی-تحلیلی است. روش گردآوری اطلاعات به شیوه کتابخانه‌ای بوده است که با ابزار شناسه‌برداری از منابع سنتی و منابع مکمل انجام شده است. روش تجزیه‌وتحلیل اطلاعات کیفی بوده است. مطالعه و غور در میان هنرمندان مسلمان بیانگر آن است که همه هنرمندان در یک مرتبه و جایگاه قرار نداشته‌اند و در نسبت‌های متفاوتی که با آثار هنری برقرار می‌کنند، جایگاه آنها متفاوت خواهد بود. بررسی‌های این تحقیق بیانگر آن است که می‌توان جایگاه هنرمندان را در سه مرتبه حامل رمز، کاشف رمز و خالق رمز دانست که هنرمندان در هر مرتبه نسبت متفاوتی را باحقیقت رمز برقرار می‌کنند.

کلیدواژه‌ها: هنر اسلامی، صورت و معنا، حامل رمز، کاشف رمز، خالق رمز

۱. دانشیارگروه معماری، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه علم و هنر، یزد، ایران (نویسندهٔ مسئول).
Email: s.omidvari@sau.ac.ir

۲. استادیار گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه علم و هنر، یزد، ایران.
Email: j.aghajani@sau.ac.ir

استناد: امیدواری، سمیه؛ آقاجانی کشتلی، جواد (۱۴۰۴)، تحلیل مراتب هنرمند مسلمان در رویارویی با رمز و بازنمایی آن، رهپویه حکمت هنر، ۴ (۲)، ۵۱-۶۰.
doi: 10.22034/rph.2025.2054993.1118
https://rph.soore.ac.ir/article_725418.html

مقدمه

«هُوَ الْأَوَّلُ وَالآخِرُ وَالظَّاهِرُ وَالْبَاطِنُ وَهُوَ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ» (سوره حدید، آیه ۳).

قائل شدن به معنا برای اشیاء و پدیده‌ها و مفاهیم، موضوع بسیار مهمی است که در طول تاریخ همیشه مورد توجه جوامع و مکاتب مختلف بوده است. در نظر حکما و عرفای ایرانی معنا هم می‌تواند در ظاهر و هم در باطن خود را آشکار نماید. معنای ظاهر، توسط مخاطب عام هم قابل درک است؛ اما معنای باطن و درک و دریافت آن نیازمند دانش و آگاهی شهودی است. معنای باطن رمز و راز است و اشخاص رمزشناس قادر به کشف حقیقت آن هستند. غزالی در بیان اهمیت ظاهر و باطن و قائل شدن این دو وجه برای هر شیء و حتی انسان می‌فرماید: «اگر خواهی که خود را بشناسی، بدان که تو را که آفریده‌اند، از دو چیز آفریده‌اند: یکی این کالبد ظاهر که آن را تن گویند و وی را به چشم ظاهر می‌توان دید و یکی معنی باطن، که آن را نفس گویند و جان و دل گویند و آن را به بصیرت باطن توان شناخت و به چشم ظاهر نتوان دید و حقیقت تو آن معنی باطن است» (غزالی، ۱۳۷۶: ۴۹). آثار هنری نیز به مانند انسان و طبیعت دارای دو بعد «صورت» (ظاهر) و «معنا» (باطن) است. راز و رمز نهفته در معنا در صورت و فرم اثر هنری آشکار می‌شود. در صورت است که مفاهیم رمز و نوع رمزپردازی ظهور می‌کند و رمز، نقش پیوند میان عالم صورت و معنا را ایفا می‌کند.

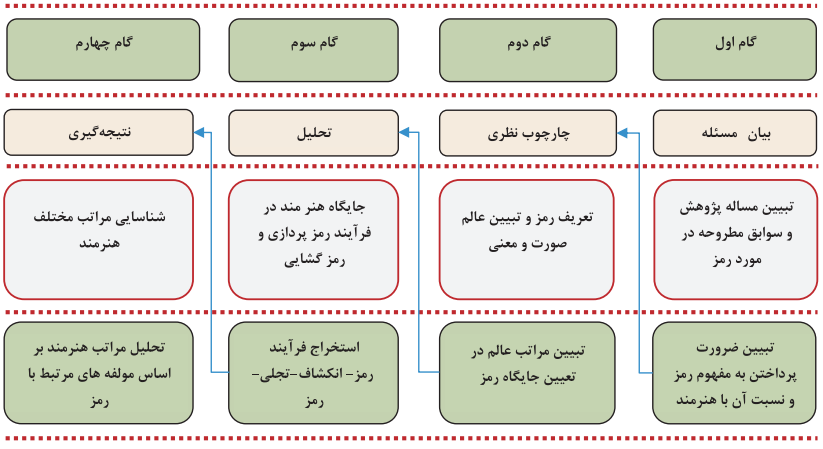
رمز، متعلق به جهان ناشناخته و غیر محسوس است و یا مفهومی است که به جز معنای مستقیم خویش اشاره می‌کند؛ به شرط آن‌که این اشاره مبتنی بر قرارداد نباشد و آن مفهوم نیز یگانه معنای آن کلمه نباشد. معنای متصوری که در حجاب شکل ظاهری عرضه می‌شود، خویشتن را به گونهٔ رمز جلوه‌گر می‌سازد (ندیمی، ۱۳۸۷: ۲۷). هر نشانه و رمز و صورتی در هنر قدسی و دینی حاکی از مشاهدات عوالم قدسی و مبتنی بر ایمان هنرمند است. نشانه و رمز در هنر مستقل از مفاهیم و عوالم ملکوتی و تجربیات دینی، فاقد جنبه قدسی است (نوروزی‌طلب، ۱۳۷۸: ۱۲۲). مسئله‌ای که این مقاله نیز به تحلیل آن می‌پردازد نسبتی است که هنرمند مسلمان با مراتب مختلف رمز برقرار می‌کند. تحلیلی که بر اساس مراتب جایگاه هنرمند مسلمان در نسبت با مفاهیم رمزپردازی و رمزگشایی در گذر از مرتبه ستر- انکشاف- تجلی- ستر انجام می‌شود. با توجه به اهمیت مفهوم رمز و رمزپردازی در پیوند میان عالم معنا و صورت، لازم است در ابتدا به تبیین مفهوم رمز و دیدگاه صاحبنظران در این حوزه پرداخته شود. بر این اساس برای این مقاله یک پرسش در نظر گرفته شده است: مراتب هنرمندان مسلمان در رویارویی با رمز و بازنمایی آن در هنر چگونه است؟

روش تحقیق

روش تحقیق این مقاله از نظر ماهیت، توصیفی ـ تحلیلی است. روش گردآوری اطلاعات به شیوهٔ کتابخانه‌ای و مبتنی بر ابزار شناسه‌برداری از متون و منابع اصلی سنت‌گرایان و منابع مکمل تشریحی آرای آنان است. این منابع کتابخانه‌ای مرتبط با موضوع رمز، رمزپردازی و رمزگشایی در هنر اسلامی است. تجزیه‌وتحلیل داده‌ها به صورت کیفی و با رویکرد تحلیل محتوای کیفی انجام شده است. بر این اساس ابتدا مفاهیم کلیدی مانند رمز، معنا و صورت، و جایگاه هنرمند در فرایند خلق اثر هنری مورد بررسی قرار می‌گیرد؛ سپس با تحلیل و تفسیر دیدگاه‌های مختلف در این زمینه، به استنتاج و استخراج نتایج پژوهش درباره مراتب مختلف هنرمندان در مواجهه با رمز و بازنمایی آن در هنر پرداخته می‌شود.

پیشینه پژوهش

با توجه به مراتب عالم و جایگاه انسان در ادراک معانی، پژوهش‌های بسیاری در حوزه ضرورت رمز و جایگاه آن در نسبت میان صورت و معنا انجام گرفته است. عمده این پژوهش‌ها در جست‌وجوی چیستی رمز و شیوه‌های تجلی آن در هنر و معماری



نمودار ۱. فرایند پژوهش.

Doi: 10.22034/rph.2025.2054993.1118

اسلامی بوده است. از سویی بخش دیگری از مقالات منتشر شده به بررسی اهمیت هنرمندان در خلق آثار هنر و معماری اسلامی پرداخته‌اند. در میان این مطالعات کمتر جایگاه هنرمندان در فرایند خلق اثر هنری و مراتب هنرمندان در رویاروی با رمز و بازنمایی آن پرداخته شده است. این پژوهش در پی یافتن مراتب هنرمندان مسلمان در خلق آثار هنری در نسبت با رمز بوده است. در زیر به معرفی بخشی از سوابق پژوهشی این موضوع اشاره شده است.

چاکری، داودی رکن‌آبادی، و شریف‌زاده (۱۴۰۰) در مقاله‌ای با عنوان «تجلی مفهوم رمز در هنر اسلامی بر اساس تئوری نشانه‌شناسی فرهنگی امبرتو اکو (مطالعه موردی: طلسم‌های ایرانی-اسلامی)» به بررسی نمادها و نشانه‌ها در هنر اسلامی می‌پردازند و تأکید می‌کنند که این عناصر به انتقال معانی عمیق عرفانی و حکمت الهی کمک می‌کنند. نویسندگان با استفاده از تئوری نشانه‌شناسی فرهنگی، به تحلیل طلسم‌های اسلامی و ریشه‌های فرهنگی آنها پرداخته‌اند. بهروزی‌پور (۱۳۹۸) هم در مقاله «صورت، بیان و معنا در نگارگری ایران برپایه دیدگاه‌های دینی و عرفانی تیتوس بورکهارت و سیدحسین نصر» با تکیه بر دیدگاه‌های تیتوس بورکهارت و سیدحسین نصر، به بررسی پیوند نگارگری ایرانی با مفاهیم دینی و عرفانی می‌پردازند. نگارگری به عنوان تجلی توحید، معانی الهی را از طریق فرم‌های هنری منتقل می‌کند و نقش مهمی در انعکاس بینش فرهنگی و معنوی جامعه ایرانی دارد. هنری، احمدرضا (۱۳۹۷) در مقاله «تحلیل و بررسی جایگاه رمزپردازی در هنر اسلامی» به بررسی نقش نمادها و رمزها در هنر اسلامی و تأثیر آنها بر زیبایی‌شناسی آثار هنری می‌پردازد. نویسنده با رویکرد توصیفی و تحلیلی، به تحلیل عمیق مفاهیم پنهان و معنای نمادین در آثار هنری پرداخته و اهمیت آنها را در انتقال معارف باطنی مورد تأکید قرار می‌دهد.

قنبری، سلطان‌زاده و نصیرسلامی (۱۳۹۶) در مقاله «تطبیق نشانه شناسانه الگوی معماری ارگ کریمخان با درونمایه‌های فرهنگ ایلاتی زندیه» به تحلیل نشانه‌شناسانه معماری ارگ کریم‌خان در ارتباط با مضامین فرهنگی ایل زندیه می‌پردازند. نویسندگان تأثیر فرهنگ، باورها، نیازها، اقلیم و شرایط محیطی را بر شکل‌گیری این اثر بررسی کرده و نقش ارزش‌های فرهنگی و عملکردی را در طراحی معماری گذشته تحلیل می‌کنند. حلبی و ستاری‌فرد (۱۳۹۶) در مقاله «نگاهی به نمادهای عرفانی در معماری ایرانی-اسلامی» به تحلیل نقش نمادهای عرفانی در معماری ایرانی-اسلامی می‌پردازند و نشان می‌دهند که چگونه هنرمندان مسلمان با استفاده از آرایه‌های هندسی، گیاهی و حیوانی، عقاید دینی و مذهبی خود را بیان کرده‌اند. نویسندگان تأکید دارند که این نمادها بازتاب‌دهنده ایمان، جاودانگی و خلوص در هنر اسلامی هستند.

مبانی نظری

تأملی بر مفهوم رمز

زبان راز و رمز یکی از روش‌های بیان و خلق آثار هنری و ادبی توسط هنرمند است؛ به‌طوری‌که برخی از مکاتب و جریان‌های هنری مانند هنر مفهومی، هنر انتزاعی، هنر خلق شده بر اساس مؤلفه‌های دینی و مذهبی، هنر تولید شده توسط هنرمندان اهل عرفان و یا فتوت، آثار هنری ایجاد شده در بستر نماد، نشانه و اسطوره با زبان رمز و راز پیوند نزدیک دارند. جریان ادبی عراقی نیز که بیشتر بر روی معنا تأکید دارد و در واقع به برتری معنا بر صورت قائل است با این رویکرد قرابت دارد.

به‌رغم وسعت معنایی «رمز»، واژه سمبل تنها معادلی است که در فرهنگ‌های لاتینی برای این کلمه آمده است. با مقایسهٔ معانی لغوی و اصطلاحی سمبل و رمز، در همهٔ معانی یک صفت مشترک وجود دارد و آن پوشیدگی و عدم صراحت است؛ یعنی، آن چه ظاهر یک علامت یا شیء یا کلام یا شکل (به اعتبار مدلول آن) نشان می‌دهد و دلالت می‌کند، مقصود نیست بلکه منظور، معنا و مفهومی است که در ورای ظاهر آن قرار دارد (اکبری، ۱۳۹۰: ۵۴). در میان آیات قرآن کریم تنها یک آیه وجود دارد که صریحاً اشاره به واژه رمز داشته است. «قَالَ رَبِّ اجْعَلْ لِي آيَةً ۖ قَالَ آيَتُكَ أَلَّا تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلَاثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمْزًا ۗ وَاذْكُرْ رَبَّكَ كَثِيرًا وَسَبِّحْ بِالْعَشِيِّ وَالْإِبْكَارِ» (سوره آل عمران، آیه ۴۱).

در اصطلاح تصوف رمز عبارت است از معنی باطنی که مخزون در تحت کلام ظاهری است و غیر اهل را بدان دسترسی نیست (پارسا، ۱۳۹۰: ۳۴). در اینجا رمز به معنای مرموز ـ یعنی پوشیده در زیر کلام ظاهر ـ دلالت دارد. به عبارت دیگر رمز در اینجا معدل ممثول یا معنای باطن یا «symbolized» است و نه به معنای مثال یا «symbol» یا ظاهر که باطن را در خود پوشیده می‌دارد (اکبری، ۱۳۹۰: ۵۴). زبان رمزی، اصلی‌ترین وسیله صوفیه برای بیان تجربه‌های درونی آنان بوده است. یکی از انگیزه‌های عرفا در کاربرد زبان رمزی، مخفی نگه داشتن اسرار غیبی از اغیار بوده است. انگیزهٔ دیگری که برای این کار بر شمرده شده، حفظ جان و به عبارتی نوعی تقّیه، منتها در حوزهٔ تصوف است (لاهیجی، ۱۳۷۱: ۳۱-۳۴).

پیرامون مقوله رمز، صورت و معنا، ظاهر و باطن و مفاهیم مرتبط با آن نوشته‌های بسیاری وجود دارد و در این خصوص سخن بسیار گفته شده است. تأملات میرچا الیاده در این باب بسیار جالب توجه است. از نظر وی «رمز»، دنباله تجلی قداست (اسطوره) و در حکم تبلور آن است و مبدأ تجدید حیات روحانی انسان مدرن، بازپس‌رفتن تا ریشه و اصل رمزها و تصاویر خیالی، برای بازیابی معنای وجود شناختی آنها است (ستاری، ۱۳۷۲: ۲۷). رمز موجب یا وسیلهٔ انتقال یا صعود ذهن به مرتبهٔ دیگر اما ناشناخته و غیبی

است (ستاری، ۱۳۸۷: ۶-۷). کوماراسوامی معتقد است که «نیاز به نمادها و رمزها وقتی پدید آمد که انسان از بهشت عدن رانده شد، و لذا وظیفه هنر مقدس و نمادهای آن عبارت است از یاری به انسان در کوشش او برای وصول مجدد به بهشت» (تقوایی، ۱۳۹۰: ۸). بر اساس نوشته‌ها در منابع مختلف می‌توان این‌گونه توضیح داد که انسان از ابتدای آفرینش، خلقت طبیعت، خلقت موجودات و انسان و مرگ را نیز رازآلود می‌دانسته و در طول تاریخ تمدن حضورش در جهان به دنبال کشف و پرده برداشتن از حقایق بوده است. تلاش انسان برای روشن شدن حقایق و پرده‌برداری از پدیدارها و انکشاف حقیقت به طرق گوناگون در آثار تولید شده توسط انسان نمودار است. هایدگر آلمانی معتقد است که هنرمند با خلق اثر دست به انکشاف حقیقت می‌زند و سعی دارد رازهای نهفته را آشکار سازد.

جایگاه رمز در رابطه با صورت و معنا (رمزپردازی و رمزگشایی در فرایند خلق اثر هنری)

در فرهنگ ایرانی، همواره تعادلی بین عالم صورت و معنا یا جهان مادی و معنوی وجود داشته است که در انسان کامل متجلی می‌شود. این انسان که پایش بر فرش و سرش ساییده عرش است، تعادل تام بین عالم مادی و معنوی را ایجاد کرده و در هماهنگی با محیط طبیعی خود به سر می‌برد. آرامش درونی او در عین تکاپوی بیرونی، در صلح و صفای حیات جامعه انسانی منعکس است و با تسلط بر نفس خویش بر کون و مکان نیز حکم‌فرماست. این تعادل بین درون و برون، زمین و آسمان، جلوه‌ای از ارتباطی است که در فرهنگ ایران بین وحدت و کثرت وجود دارد. از لحاظ عرفانی و فلسفی، کثرت تجلی وحدت و وحدت منشأ کثرت است. ایران همواره بین کثرت نفوذهای فرهنگی و مکتب‌های گوناگون، یکپارچگی و وحدتی ستایش‌انگیز پدید آورده است. این وحدت به نوبه خود، سرچشمه نهرهای پرفیض به سوی عالم کثرت و دنیای متفاوت در شرق و غرب شده است. به‌طورکلی، فرهنگ ایرانی به عنوان یک ساحت واحد، هم عرصه معنوی و هم عرصه مادی زندگی انسان‌ها را به هم پیوند می‌زند. این ویژگی نه‌تنها در ادبیات کهن ایران بلکه در تمام ابعاد فرهنگی آن قابل مشاهده است و نشان‌دهنده غنای فرهنگی و تاریخی این سرزمین است (بهروزی پور، ۱۳۹۸: ۱۴۰ به‌نقل از: نصر، ۱۳۸۳: ۶-۷). (تصویر ۱)

رنه‌گنون با اعتقاد به رابطهٔ صورت و شکل و مراتب آن، آنچه را که بالاتر است صورت آنچه پایین‌تر است دانسته، و مراتب پایین‌تر را رمز مراتب بالاتر برشمرده است (تقوایی، ۱۳۸۹: ۱۵۱). وجود جفت‌های صورت و معنا، یکی از نظاماتی است که در عالم تکوین و به دنبال آن در عالم تشریع واجد اهمیت بوده است. ارتباط و شیوه‌های تجلی معنا در صورت در جلوه‌های مختلف هنری متفاوت بوده است. یک هنرمند بسته به جهان‌بینی و فرهنگی که در آن پرورش یافته است، شیوه‌های متفاوتی را برای حصول به این تجلی در هنر خویش برمی‌گزیند. غالباً در انتقال معانی از عالم معنا به عالم صورت، چون عالم صورت ظرفیت پذیرش همه معانی را به شکل کامل و واضح ندارد لذا رمز به کمک هنرمند می‌آید تا بتواند معانی را در پرده ابهام بیان نماید تا هر کس برحسب میزان فهم و قوای ادراکی به رمزگشایی آن بپردازد. صورت رمز با معنای پنهان آن رابطه‌ای حقیقی، تکوینی و وجودی دارد یا به‌عبارت‌دیگر، صورت رمز تجلی معنای باطنی آن است. صورت عالم پایین‌تر، رمز عالم بالاتر است و بدین‌ترتیب این صورت، معنایی عمیق‌تر و گسترده‌تر از سعه وجودی خویش را جلوه‌گر می‌سازد. پس رمز به صورت یک نردبان معنایی عمل می‌نماید که پله‌پله ادراک انسان را به حقیقت وجود عروج می‌دهد. اگر این توسعه تدریجی و رمزی در معنا نبود، وجود محدود نمی‌توانست امکان ادراک دفعی نامحدود را داشته باشد (ندیمی، ۱۳۷۸: ۲۷-۲۸).

فرایند «ستر- انکشاف - تجلی» در خلق آثار هنری

عالم هستی واجد مراتب مختلف می‌باشد. مرتبه‌ای از آن متعلق به عالم معنا و مرتبه‌ای متعلق به عالم صورت است. در میان این دو مرتبه، مراتب دیگری نیز وجود دارد. اما هر مرتبه نسبت به مرتبه بالاتر از خود حکم حجاب را دارد که مانع از ادراک معانی و حقایق مراتب بالا در مراتب عالم پایین‌تر می‌گردد. عالم ماده و عالم صورت عالم تکثر است. هرچه در دایره هستی به مراتب بالاتر برویم به سمت وحدت نزدیک شده و از تکثر رها خواهیم شد. در عالم صورت، هر معنا می‌تواند جلوه‌های مختلفی را به خود اختصاص دهد که آن جلوه‌ها می‌توانند در حوزه‌های مختلف هنری مصادیق مختلفی برگیرند. به اعتقاد افلاطون همیشه یک تناظر بین عالم معنا و عالم صورت وجود دارد و در حقیقت عالم صورت فقط سایه‌ای از عالم معنا است که آن عالم بالا یا عالم معنا به عالم مثل افلاطونی معروف می‌باشد.

غالباً در انتقال معانی از عالم معنا به عالم صورت، هنرمند یک مرحله رمزگشایی و یک مرحله رمزپردازی را طی خواهد

تصویر ۱. مراتب عالم از منظر ابن عربی (صادقی، ۱۳۹۸: ۴۵).

Doi: 10.22034/rph.2025.2054993.1118

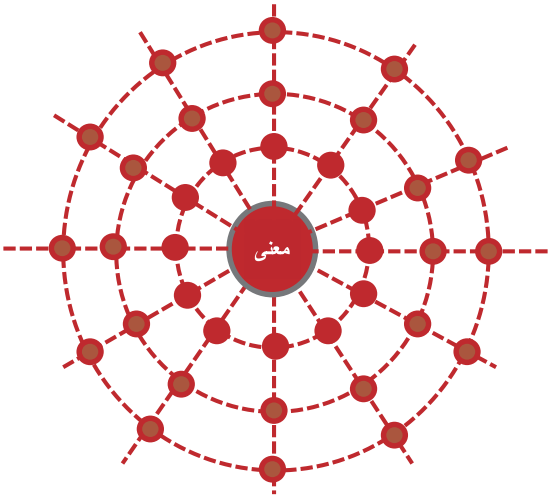
کرد. در محله رمزگشایی او به گشایش رمزهای عالم طبیعت و به بیانی عالم تکوین می‌پردازد و درواقع دست به کشف یا انکشاف رموز این عالم می‌زند. بی‌شک رمز بواسطه قوه عاقله و یا احساس، گشوده نخواهد شد بلکه ضرورت قوای کشف و شهود در درون انسان برای رمزگشایی وجود دارد. یک قوای ادراکی سالم قابلیت گشودن رمزها را دارد لذا تربیت نفس جهت توانا شدن قوای کشف و شهود و رمزگشایی وجود داشته است. رمز خیال مخاطب را به بازی می‌گیرد و انسان را به تامل فرا می‌خواند و لذا هرکس بسته به خلقیات و روحیات و توانایی قوای ادراکی خود به گونه‌ای به ارتباط با هستی خواهد پرداخت. (تصویر ۲)

مرحله دوم، مرحله رمزپردازی است که لازم است هنرمند معانی عمیق را وارد عالم صورت کند که این فعل، تجلی خوانده می‌شود. خداوند عالم را رمز گونه خلق کرده تا هر کس بتواند با قوای ادراکی خود فهمی از این عالم داشته باشد، لذا هنرمند نیز به عنوان خلیفة ا... و جانشین خداوند بر روی زمین لازم است هنر را به گونه‌ای رمزگونه خلق کند و درواقع در پرده ابهام سخن گوید. کاربرد رمز در هنر یعنی، در پرده صحبت کردن و تنزیل حقایق در پرده‌های مختلف یا تنزیل حقایق به‌طوری که در لایه‌های مختلف قابل درک باشد و یا هر کس بسته به قوای ادراکی و توانایی ذهنی خویش برداشت و فهمی از آن داشته باشد. لذا وجود رمز در محیط ارتباط تنگاتنگی با کیفیت‌های فضایی داشته است.

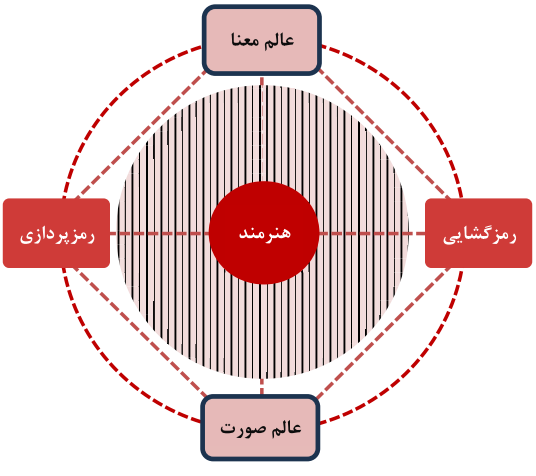
در زندگی یک انسان مسلمان پاسخ به نیازهای مادی، محملی است برای پاسخ به نیازهای معنوی یا نیازهای فرامادی؛ یعنی اینکه هر هنرمند یا صنعتگری باید چنان به ارائه پاسخ به اولین و ضروری‌ترین نیاز انسان بپردازد که خود بتواند خواسته‌های فراتر او را هم پاسخ دهد. و این امر بی‌شک جز به واسطه حضور رمز و رمزپردازی و رمزگشایی در هستی امکان‌پذیر نمی‌شود.

با بیان مراتب این عوالم و نسبت آنها در رمزپردازی و رمزگشایی به دست هنرمند؛ می‌توان قائل به سه مرتبهٔ «ستر» (مستوری)، «انکشاف» و «تجلی» در فرایند خلق یک اثر هنری شد. عالم هستی عالم صورت می‌باشد و لذا حقایق و معانی در آنها ظاهر نبوده؛ بلکه در پرده‌ای از حجاب قرار دارد. لذا هنرمند باید در ابتدا به کشف این معانی و حقایق دست یابد. یکی از جلوه‌های عالم تکوین که می‌توان با تعمق در آن به کشف حقایق رسید طبیعت است. شاید بتوان گفت حقایق عالم معنا در عالم صورت و عالم هستی در حالت ستر قرار داشته‌اند و یا مستتر بوده‌اند. وظیفه هنرمند کشف این معانی است که در عالم صورت، زبان رمز را به خود گرفته است و به زبانی کار هنرمند رمزگشایی از این عالم بوده است. هنرمند به واسطه قوه ادراک و شهود خویش رموز این عالم را کشف می‌کند. لذا می‌توان گفت انکشاف رموز عالم و یا پرده برداشتن از رموز هستی، یکی از مراحل مهم در فرایند خلق اثر هنری است. (تصویر ۳)

در مرحله کشف رموز یا انکشاف، هنرمند از عالم طبیعت رمزگشایی کرده است و معانی را از عالم طبیعت یا ماده و یا عالم تکوین استخراج کرده است؛ اما در مرحله تجلی، معانی باید وارد دست ساخته‌های انسانی شود. این مرحله را در فرایند خلق اثر می‌توان در قالب «تجلی» بیان داشت. از آنجا که در مرحله تجلی معانی عظیم باید مجدداً در قالب صورت‌های عالم مادی درآیند لذا هنرمند ناگزیر است که بار دیگر از رمز بهره گیرد و آن را در قالب صورت‌هایی رمزگونه تجلی بخشد. پس شاید بتوان گفت کار هنرمند رمزگشایی و رمزپردازی بوده است. او معانی را در قالب صورت‌ها و



تصویر ۲. مراتب صورت در عالم در نسبت با عالم معنی. دایره‌ها بیانگر صورت‌های متفاوت معانی و مفاهیم در مراتب مختلف هستی است. به نسبت دور شدن از مرکز دایره، از مرتبه خلق رمز فاصله گرفته و به مرتبه حمل رمز نزدیک می‌شویم. صورت‌ها در هر مرتبه برای مرتبه دورتر (پایین تر) زبان رمز را دارد.



تصویر ۳. رمز پردازی و رمزگشایی در نسبت با عالم صورت و معنا.

رموز بیان می‌دارد تا هرکس به قدر وسع خود به ادراک این مقولات بپردازد. بنابراین یکی از مراحل مهم در مسیر تبدیل معنا به صورت، مرحله تجلی است یعنی از ناپیدایی به پیدایی رساندن. این پیدایی در حوزه هنرهای مختلف صورت‌های متفاوتی را به خود خواهد گرفت. همان‌طورکه در حدیث قدسی آمده است « کنت کنزا مخفیا فأحببت أن اعرف فخلقت الخلق لکی أعرف» و یا در تعبیر «عالم تجلی اسماء صفات الهی است»، مطرح می‌باشد. (تصویر ۴)

یافته‌های پژوهش

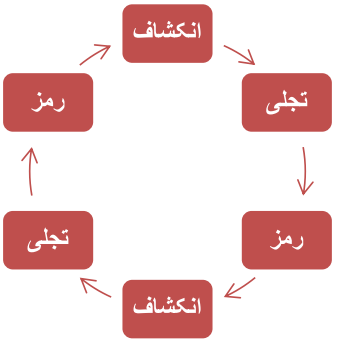
جایگاه هنرمند در فرایند خلق اثر هنر (حامل رمز، کاشف رمز، خالق رمز)

جایگاه هنرمند در فرایند خلق یک اثر هنری بسیار با اهمیت است. اندیشه، جهان بینی، بینش و تفکرات یک هنرمند، نقش بسیار مؤثری را در خلق اثر هنری توسط او دارد. از نظر یک انسان مسلمان یا انسانی که در بستر اندیشه دینی پرورش یافته است قوای ادراکی وی؛ حس، عقل، کشف و شهود می‌باشد. نگاه این انسان به هنر نه صرفاً یک شغل و حرفه برای کسب درآمد، بلکه یک رسالت است. او رسالت یک هنرمند را رمزگشایی از عالم می‌داند؛ رمزگشایی‌ای که بتواند رموز عالم هستی را انکشاف کند و در قالب هنر این رموز را به تجلی برساند. لذا هنرمند زمانی می‌تواند به رمزگشایی عالم بپردازد که قوای ادراکی مناسبی داشته باشد چراکه رمزگشایی باید به واسطه قوه ادراک و شهود صورت گیرد. این انسان باید بتواند از نفس یا قوای ادراکی خود غفلت‌زدایی کند تا توان کشف و شهود در عالم را کسب کند و بتواند به خلق مناسب در هنر دست یابد؛ چراکه به تعبیر حکماء «از کوزه همان برون تراود که در اوست».

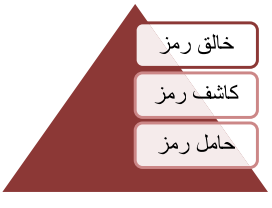
هنرمند مسلمان غالباً در یک فرهنگ و تمدن سنتی نزد استادکار به آموزش مهارت هنر می‌پردازد؛ اما قبل از اینکه استاد، مهارت را به وی آموزش دهد، اخلاق و مرام آن حرفه را به او می‌آموزاند. ابتدا استادکار شاگرد را به سبب دور کردن وی از رذایل اخلاقی تزکیه می‌کند و این چنین است که این عمل همراه و همگام با آموزش حصولی مهارت برای وی اتفاق می‌افتد. آنچه از سیر و سفر در بوستان فتوت‌نامه‌ها و در عرصه صناعت و هنر می‌توان دریافت این است که صناعت و هنری که نزد آنان بود، امانتی الهی دانسته و آن را به منشاء قدسی حوالت داده‌اند و از سویی شرط ورود به صناعت و پیشه را آراستگی و ادب دانسته، و اهلیت یافتن و تخلق به اخلاق جوانمردی و پاک‌گردیدن از هرگونه رجس و ناپاکی را شرط حضور برشمرده‌اند. شاگرد در اولین قدم می‌بایست از توقف در عادات بد، خودبینی، خودپسندی‌ها و غرور و دنیاطلبی پرهیز می‌کرده و وجود خویش را برای درک حقایق و رموز آماده می‌کرده است (ندیمی، ۱۳۸۵: ۵۳).

تادیب نفس هنرمند فقط در حیطه عمل و کار وی اتفاق نمی‌افتد. این هنرمند با این باور زندگی می‌کند که هنر تراوشات و تجلیات نفس و درون وی بوده است و لذا در کنار کسب مهارت از استادکار که شرط لازم و مهم برای هر هنر و حرفه‌ای بوده است به تربیت و تزکیه نفس و درون نیز همت گمارده است. اگرچه هنرمندان واجد مراتب و درجات مختلف بوده‌اند و مقام و مرتبه آنها به یکدیگر متفاوت است؛ اما برخی از هنرمندان که در تأدیب و تزکیه نفس کوشیده‌اند توانسته‌اند به مقامی برسند که خداوند باب حکمت را به روی آنها بگشاید. علم حکمت یعنی توانایی انسان در ادراک قوانین و نظامات عالم و توانایی تشخیص جایگاه حقیقی اشیاء مختلف در منظومه هستی. لذا هنر اسلامی تراوشات نفس متعادل آنها بوده است.

هنرمندان در فرایند خلق آثار هنری هریک بسته به میزان تزکیه و تادیب نفس خویش و ارتباط با عالم معنی، نسبت‌های متفاوتی با مقوله رمز داشته‌اند. نحله‌ای به ادراک حقیقی رمز و تجلی بخشیدن به آن در هنر و نحله‌ای دیگر تنها صورت این رموز را بی‌فهم معانی والا و حقیقی آنها به دوش می‌کشند. لذا می‌توان سه مرتبه برای هنرمندان در نسبت آنها با مفاهیم رمز بیان داشت که ازجمله مرتبهٔ حامل رمز، کاشف رمز و خالق رمز است. در هنر اسلامی، رابطه این سه مرتبه بسیار پیچیده و چندلایه است. این رابطه به صورت مداوم در حال تغییر و تحول بوده و هر نسل جدید از هنرمندان و پژوهشگران، تعابیر و تفسیرهای جدیدی از آثار هنری ارائه می‌دهند. (تصویر ۵)



تصویر ۴. فرایند کشف و تجلی رمز توسط هنرمند مسلمان.



تصویر۵. مراتب هنرمند در نسبت با رمز در فرایند خلق اثر هنری.

Doi: 10.22034/rph.2025.2054993.1118

خالق رمز

هنرمندان اسلامی که نسبت نزدیک‌تری با سنت الهی داشته‌اند، صورت را همانند ظرفی از اسرار برای بیان معانی قرار داده‌اند که آدمی را متذکر به کلام اللّه کند. این معنا را فقط آشنایان به این راه درک می‌کردند. هنر اسلامی، نتیجه تجلی توحید در ساحت کثرت است. این هنر به شیوه‌های ناپیدا، منعکس‌کننده احدیت و اتکای همه کثرات به احد است. وجود تمام موجودات خلقتی است که خداوند در قرآن کریم درباره آن می‌فرماید: «ربنا ما خلقت هذا باطلا». بنابراین، هنر اسلامی حقایق و افعال ازلی را در ساحت عالم طبیعی که مستقیماً به وسیله حواس ادراک‌پذیر است، ظاهر می‌سازد و این نردبانی است برای سفر نفس از دیدنی و شنیدنی به آن نادیدنی. این دیدگاه در ادبیات فارسی نیز بازتاب یافته است، جایی که حافظ می‌گوید:

تا نگردی آشنا زین پرده رمزی نشنوی
گوش نامحرم نباشد جای پیغام سروش
(حافظ، ۱۳۸۰: ۱۷۱)

درواقع، هنر اسلامی نه‌تنها به عنوان یک بستر فرهنگی، بلکه به عنوان ابزاری برای انتقال معانی عمیق و روحانی عمل می‌کند و هنرمندان با استفاده از آن سعی در نزدیک‌کردن انسان به حقیقت الهی دارند (بهروزی‌پور، ۱۳۹۸: ۱۴۰). خالقان رمز هنرمندانی هستند که با استفاده از زبان هنر، پیام‌ها و معانی پنهانی را در آثار خود متجلی می‌کنند. این هنرمندان با بهره‌گیری از ابزارهای مختلف هنری از جمله نقاشی، خطاطی، معماری و سفالگری؛ مفاهیم دینی، فلسفی، اجتماعی و سیاسی را به صورت رمزآلود منتقل می‌کنند. آنها از نمادها، اشکال هندسی، رنگ‌ها و کتیبه‌ها برای بیان معانی عمیق‌تری استفاده می‌کنند که فراتر از سطح ظاهری آثار است.

سهروردی، مولانا و حافظ را می‌توان خالقان رمز در حوزه هنر و ادبیات دانست. سهروردی در اندیشه‌های خود به زیبایی و کمال اشاره کرده و بر این باور است که هرچه در نهایتِ کمال قرار دارد، زیباست. مولانا به عنوان یکی از بزرگ‌ترین شاعران و عارفان اسلامی، مفاهیم عمیق عرفانی را به زبانی قابل فهم برای عموم تبدیل کرده و هنر را وسیله‌ای برای بیان تجلیات الهی می‌داند. حافظ نیز با استفاده از نمادها و اشارات عرفانی، معانی عمیق‌تری را در اشعارش منتقل کرده است.

خالقان رمز به نوعی واسطه بین عالم معنی و صورت هستند و با تجلی حقایق کشف شده، مخاطب را به دنیای جدیدی دعوت می‌کنند. آنها با نوآوری و خلاقیت، قادر به خلق آثار جدیدی هستند که بازتاب‌دهنده تحولات اجتماعی، فرهنگی و روحانی می‌باشد. این هنرمندان نه‌تنها به کشف حقیقت‌های پنهان در هنرهای سنتی پرداخته‌اند بلکه خود نیز توانایی خلق رموز جدیدی دارند که می‌تواند تأثیرات گسترده‌ای بر فرهنگ و هنر داشته باشد. آثار آنها معمولاً تأثیرات عمیقی بر جامعه دارند و می‌توانند موجب تغییر نگرش‌ها و باورهای فرهنگی شوند. (جدول ۲)

جدول ۲. تحلیلی بر رویارویی هنرمند خالق رمز با مؤلفه‌های مرتبط با رمز.

مؤلفه	توضیح
هدف هنرمند	هدف هنرمند ادراک مراتب معانی در هستی است تا بتواند به‌واسطه این ادراک امکان تقرب و نزدیکی بیشتری را با عالم معنی به دست آورد. از این منظر هدف هنرمند خلق رمز نیست؛ بلکه در فرایند ادراک و بازنمایی معانی، رموز به صورت ناخودآگاه در اثر هنری ظاهر می‌شوند.
میزان درک رموز	هنرمند در این مرتبه می‌کوشد رموز عالم تکوین و بعضا عالم تشریع را انکشاف و ادراک نماید و بسته به مرتبه هنرمند، مرتبه‌ای از این رموز برای وی قابل ادراک است.
نسبت هنرمند با صورت و معنا	هنرمند به واسطه ادراک معانی در مرتبه بالاتر و تلاش برای انتقال این معانی به مرتبه انسانی، ناگزیر از استفاده از صورت‌ها به زبان رمز بوده است.
نسبت هنرمند با معرفت و مهارت	هنرمند باید به دو قوا توانمند باشد. معرفت از حیث درک مراتب هستی و مهارت از حیث توانمندی در انتقال معانی به زبان هنر.
نسبت با انکشاف و تجلی	هنرمند به‌واسطه تامل و انکشاف رموز، به ادراک بالاتری از عالم معنی دست پیدا می‌کند و به زبانی رموز را انکشاف می‌کند اما در تجلی معانی در هنر به دلیل آنکه عالم صورت در مرتبه پایین‌تری قرار دارد، ناگزیر به خلق رمز توسط هنرمند در آثار هنر و معماری اسلامی بوده است.

کاشف رمز

کاشفان رمز هم هنرمندان‌اند و هم مخاطبان. درواقع هنرمندان و مخاطبانی هستند که به درک مناسبی از مفاهیم پنهان و حکمت نهفته در هنرهای سنتی و اسلامی دست یافته‌اند. این هنرمندان و مخاطبان با استفاده از نمادها و اشکال موجود در آثار هنری، به تفسیر و بسط معانی پرداخته و در واقع در حلقه واسط میان خالقان رمز و حاملان رمز قرار گرفته‌اند. به دلیل این‌که در سؤال و مسئله این مقاله هدف، تحلیل هنرمند است بنابراین از پرداختن به بحث مخاطب پرهیز شده است. آنها توانایی تحلیل و تفسیر آثار هنری دارند و می‌توانند به عمق معنایی آثار دست یابند. این درک عمیق به آنها اجازه می‌دهد تا آثار را نه‌تنها از منظر تکنیکی، بلکه از جنبه‌های فلسفی و روحانی نیز بررسی کنند. کاشفان رمز (هنرمندان) با استفاده از دانش تاریخ هنر، نمادشناسی، زبان‌شناسی و سایر علوم مرتبط، به رمزگشایی آثار هنری می‌پردازند. آنها با بهره‌گیری از نمادها و نشانه‌ها، مفاهیم پیچیده‌ای را منتقل می‌کنند که می‌تواند بازتاب‌دهنده تجربیات انسانی و اجتماعی باشد.

در این راستا، کاشفان رمز به عنوان پل ارتباطی بین خالقان رمز (هنرمندانی که رموز جدید خلق می‌کنند) و حاملان رمز (هنرمندانی که فقط به تقلید می‌پردازند) عمل می‌کنند. آنها با تفسیر آثار گذشته و ترجمه آنها به زبان معاصر، به غنای فرهنگی جامعه کمک می‌کنند. این هنرمندان به صورت توجه دارند؛ اما آن را تنها وسیله‌ای برای انتقال معنا در نظر می‌گیرند. همچنین کاشفان رمز در تلاش‌اند تا با استفاده از اشکال و نقوش سنتی، معانی جدیدی را به وجود آورند. پژوهش‌گرانی که به بررسی نمادهای اسلامی در معماری مساجد می‌پردازند، نمونه‌ای از این کاشفان هستند که تلاش می‌کنند تا رموز نهفته در این آثار را کشف کرده و درک عمیق‌تری از مفاهیم پنهان آنها ارائه دهند. این کاشفان با عبور از مرزهای ظاهری هنر، توانسته‌اند آثار ماندگاری خلق کنند که نه‌تنها زیبایی‌شناسی را در نظر دارند، بلکه حامل پیام‌های عمیق عرفانی و فلسفی نیز هستند. بدین ترتیب، نقش کاشفان رمز در پیشرفت هنر معاصر بسیار مهم است؛ زیرا آنها با درک عمیق از هنرهای سنتی و استفاده خلاقانه از نمادها، قادر به ایجاد ارتباطات معنادار بین گذشته و حال هستند. این ارتباطات نه‌تنها بر غنای فرهنگی جامعه افزوده بلکه موجب تغییر نگرش‌ها و باورهای فرهنگی نیز خواهد شد. درنهایت، کار این هنرمندان می‌تواند تأثیرات گسترده‌ای بر جامعه هنری داشته باشد و الهام‌بخش نسل‌های آینده باشد تا با نگاهی نوین به هنرهای سنتی بپردازند. (جدول ۳)

جدول ۳. تحلیلی بر رویارویی هنرمند کاشف رمز با مؤلفه‌های مرتبط با رمز.

مؤلفه	توضیح
هدف هنرمند	هنرمند می‌کوشد تا فهم مناسبی از آثار هنری داشته باشد ولی به دلیل آنکه مانند خالقان رمز نتوانسته است در مراتب بالای معنی غور کند، تنها در مرتبه فهم رموز می‌باشد و می‌کوشد از صورت‌های رمزی موجود در جهت مناسب استفاده کند.
میزان درک رموز	هنرمند در این مرتبه می‌کوشد تا به ادراک رموز در عالم تکوین و تشریع دست یابد اما قطعا ادراک وی در مقایسه با هنرمندان خالق رمز در مرتبه پایین تری بوده است.
نسبت هنرمند با صورت و معنا	این هنرمند به دلیل قرارگیری در حد واسط مرتبه صورت و معنی، مراتبی از معنا را درک می‌کند. وی صورت‌ها را با درک وجود رموز در آنها ادراک و انتقال می‌دهد.
نسبت هنرمند با معرفت و مهارت	این هنرمند مجهز به توان‌مندی و مهارت خلق آثار هنری بوده است و مرتبه‌ای از معرفت را نیز دارا است.
نسبت با انکشاف و تجلی	این هنرمند رموز را کشف می‌کند اما توانایی بازنمایی و تجلی آن را در صورت جدید نداشته است، بنابراین تنها با درک آن معنا، همان صورت را بار دیگر بازنمایی و یا باز تکرار می‌کند.

حامل رمز

حاملان رمز هنرمندانی هستند که نقش واسط میان هنرهای اسلامی و معاصر را ایفا می‌کنند. این هنرمندان، اگرچه به عمق معنایی و حکمت پنهان در هنرهای اسلامی دست نیافته‌اند، اما با تمرکز بر فنون و خلق فرم‌های ظاهری این هنرها، توانسته‌اند میراث فرهنگی گذشته را به نسل‌های جدید منتقل کنند. آنها بیشتر از منظر مهارت و تکنیک به هنر نگاه می‌کنند و آثارشان غالباً بر اساس تقلید از نقوش و فرم‌های اسلامی شکل می‌گیرد. حاملان رمز با استفاده از ابزارهایی مانند نقاشی، کاشی‌کاری و یا سفالگری آثاری خلق می‌کنند که ممکن است جذابیت بصری داشته باشد، اما فاقد عمق معنایی است. این آثار اغلب حاوی پیام‌هایی درباره نظم کیهانی یا مفاهیم فلسفی هستند، اما خود هنرمندان معمولاً از درک عمیق این مفاهیم غافل‌اند.

با این حال، چالش‌های بسیاری پیشِ روی حاملان رمز وجود دارد. آنها به دلیل تمرکز بر تقلید و بازتولید فرم‌های ظاهری، اغلب مورد انتقاد قرار می‌گیرند که هنرشان سطحی و فاقد نوآوری است. این هنرمندان معمولاً به جنبه‌های اقتصادی هنر توجه بیشتری دارند و تلاش می‌کنند تا با جذب مخاطب بیشتر، آثار خود را به بازار عرضه کنند. بااین‌حال، نقش آنها در حفظ و انتقال تکنیک‌ها و فرم‌های سنتی انکارناپذیر است. حاملان رمز با استفاده از مهارت‌های خود توانسته‌اند آثاری تولید کنند که اگرچه از عمق معنایی بی‌بهره‌اند، اما همچنان حامل ارزش‌های بصری و فرهنگی هستند. برای ارتقاء جایگاه این هنرمندان، نیاز است که آنها به درک عمیق‌تری از مفاهیم پنهان هنرهای اسلامی دست یابند و تلاش کنند تا از سطح ظاهری فراتر رفته و ارتباط معنادارتری با مفاهیم فلسفی و عرفانی برقرار کنند. (جدول ۴)

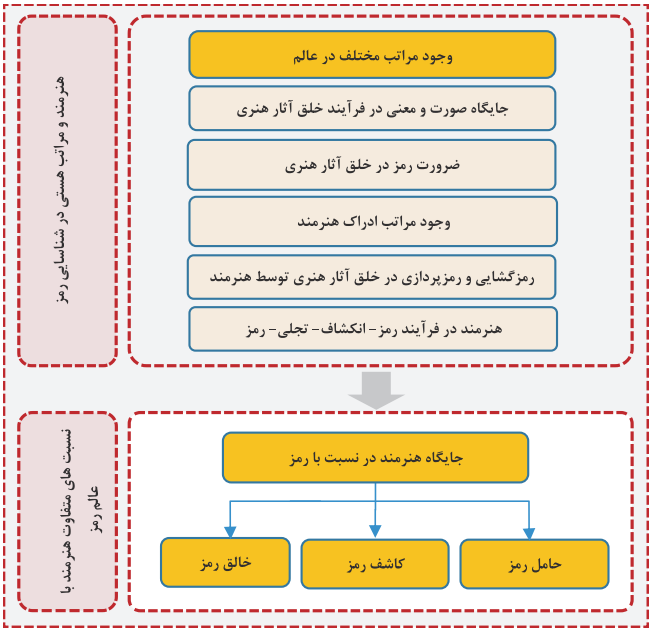
جدول ۴. تحلیلی بر رویارویی هنرمند حامل رمز با مؤلفه‌های مرتبط با رمز.

مؤلفه	توضیح
هدف هنرمند	ساخت اثر هنری و رضایت مخاطبان بیرونی هدف اصلی هنرمند بوده است.
میزان درک رموز	این هنرمندان قائل به وجود رمز در آثار هنر و معماری اسلامی نبوده‌اند و آثار را عموماً از منظر تکنیک مورد بررسی قرار می‌دهد.
نسبت هنرمند با صورت و معنا	هنرمندان در این مرتبه بعضا معنی را درک نمی‌کنند و یا مرتبه‌ای از معنی را برای آثار هنر و معماری اسلامی قائل نبوده‌اند.
نسبت هنرمند با معرفت و مهارت	هنرمندان در این مرتبه، متخصص در حوزه مهارت بوده‌اند و تکنیک را به‌درستی ادراک می‌کنند اما ممکن است فراتر از مهارت و تکنیک در خلق اثر، جایگاهی را برای هنرمند قائل نباشند. معرفت هنرمند در این مرتبه چندان مهم نیست.
نسبت با انکشاف و تجلی	هنرمند به واسطه اینکه در مرتبه صورت است و سیری در مراتب معنی نداشته است، لذا مرتبه‌ای از صورت را کشف نمی‌کند و در پی ادراک آن نیست.

Doi: 10.22034/rph.2025.2054993.1118

نتیجه‌گیری

هنر اسلامی دارای دو وجه صورت و معنا و یا ظاهر و باطن بوده است. ظاهر و یا صورت، بنا به اقتضائات بستر و محیط و شرایط مختلف تغییر می‌کند؛ اما آنچه واجد اهمیت است، اندیشه یا معانی حقیقی‌ای است که با گذر زمان هم‌چنان ثابت می‌مانند. صورت، خود راهی برای وصول به معنی است و صورت می‌تواند مورد انکشاف و رمزگشایی قرار گیرد تا معانی نهفته در آن آشکار گردد. آنچه در فرایند خلق هنر اسلامی واجد اهمیت بوده، نوع نگاه هنرمند نسبت به حقیقت اسلام بوده است. ادراک و فهم زبان عالم تکوین به معنای فهم حقیقت هستی و کشف رموز از عالم هستی و عالم تکوین بوده است. در حقیقت هنرمند مسلمان با غور در معنای عالم هستی قادر به انکشاف و پرده برداشتن از رموز هستی می‌گردد. این انسان باید حقیقت ادراک شده در هستی را بار دیگر در هنر خویش متجلی سازد و آنگاه هنر می‌تواند رسالت حقیقی خویش را به انجام رساند که تجلی دهنده آن حقایق در درون خود باشد. بنابراین هنرمند بار دیگر به تجلی بخشیدن به آن حقیقت می‌پردازد و اما زبان بیان این حقیقت زبان رمز است و هنرمند به گونه‌ای به رمز پردازی در عالم می‌پردازد. فرایند خلق آثار هنری برآمده از زبان رمز، در فرایند ستر، انکشاف و تجلی تحقق می‌یابد که هنرمند با غور در این مراتب می‌تواند به حقیقت هستی نائل آید. گذر از این مراتب در فرایند خلق آثار هنری تنها برای هنرمندان در مرتبه خالقان رمز میسر بوده است و این هنرمندان که با تادیب نفس خویش به این مقام رسیده‌اند بسیار اندک می‌باشند. اما هنرمندان در مرتبه کاشفان رمز و حاملان رمز به مراتب بیشتر هستند که بسته به جایگاه خود، هر یک بخشی از رسالت هنر را به دوش می‌کشند. درنهایت، هر یک از این سه دسته هنرمند در دنیای هنر نقش خاص خود را ایفا می‌کنند. حاملان رمز بیشتر بر سطح ظاهری تمرکز دارند، کاشفان رمز تلاش می‌کنند تا عمق معنایی آثار را درک کنند، در حالی که خالقان رمز قادر به خلق آثار نوآورانه‌ای هستند که تجلی‌دهنده حقایق عمیق‌تر است. این تفاوت‌ها نشان‌دهنده تنوع در رویکردهای هنری و اهمیت هر یک در فرایند خلق و تفسیر هنر است. (نمودار ۲)



نمودار ۲. نسبت هنرمند با رمز در فرایند خلق اثر هنری.

فهرست منابع

- *قرآن کریم*، سوره البقره، آیه ۶۲.
- اکبری، فاطمه، پورنامداریان، تقی (۱۳۹۰)، نمادونشانه و تفاوت آن با رمز، *رشد آموزش زبان و ادبیات فارسی*، شماره ۳.
- الیاده، میرچا (۱۳۷۱)، *ساختار رمز*، ترجمهٔ جلال ستاری. کلک، شماره ۲۹.
- بهروزی‌پور، حسین (۱۳۹۸)، صورت، بیان و معنا در نگارگری ایران برپایه دیدگاه‌های دینی و عرفانی تیتوس بورکهارت و سیدحسین نصر، مجله *پژوهش هنر*، ۳ (۱۰)، ۱۲۷-۱۴۸.

- پارسا، خالقی؛ چترودی، شمسی (۱۳۹۰)، *بررسی صور ابهام و عوامل آن در رسائل عرفانی سهروردی*، شمارهٔ ۷۱.
- تقوایی، سید حسن (۱۳۹۰)، باغ ایرانی: زبان رمز آلود، منظر، شماره ۱۶.
- تقوایی، ویدا (۱۳۸۹)، بازخوانی صورت کاخ هشت بهشت اصفهان، نامه ی معماری و شهر سازی، شمارهٔ ۵ .
- چاکری، آزاده؛ داودی رکن‌آبادی، ابوالفضل؛ شریف‌زاده، حمیدرضا (۱۴۰۰)، تجلی مفهوم رمز در هنر اسلامی بر اساس تئوری نشانه‌شناسی فرهنگی امبرتو اکو (مطالعه موردی: طلسم‌های ایرانی ـ اسلامی)، *مطالعات هنر اسلامی*، ۱۸ (۴۳)، ۱۴۱-۱۵۴
- حافظ، شمس الدین محمد (۱۳۸۰)، *دیوان غزلیات حافظ*، به کوشش حسین اعرابی، تهران: مرکز فرهنگی مکتب پناه.
- حلبی، اکبر، و ستاری فرد، شهرام (۱۳۹۶)، نگاهی به نمادهای عرفانی در معماری ایرانی ـ اسلامی، *همایش ملی معماری و شهرسازی بومی ایران، یزد: دانشگاه علم و هنر*.
- ستاری، جلال (۱۳۷۲)، *مدخلی بر رمز شناسی عرفانی*، تهران، نشر مرکز.
- ستاری، جلال (۱۳۸۷)، *رمزاندیشی و هنر قدسی*، تهران، نشر مرکز؛ چاپ دوم.
- صادقی، عادل (۱۳۹۸)، واقعیت مجازی و خیال در اندیشه ابن عربی، *مطالعات دینی رسانه*، شماره ۲.
- غزالی، محمد (۱۳۷۶)، *کیمیای سعادت*، طلوع و زرین تهران.
- قنبری، تابان؛ سلطان‌زاده، حسین؛ نصیرسلامی، محمدرضا (۱۳۹۶)، تطبیق نشانه شناسانه الگوی معماری ارگ کریمخان با درونمایه‌های فرهنگ ایلاتی زندیه، نشریه علمی-پژوهشی *معماری و شهرسازی ایران*، شمارهٔ ۱۵.
- لاهیجی، محمد (۱۳۷۱)، *شرح گلشن راز*، با مقدمه ی کیوان سمیعی، تهران: سعدی.
- منصوری، سیما (۱۳۸۶)، کیفیت فضایی باغ ایرانی در ارتباط با چهارگانه‌ها، *پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد معماری*؛ دانشگاه شهید بهشتی.
- نداف، سمانه؛ مقدس، جعفر (۱۳۹۰)، پیام‌های رمزگونه‌ی داستان ضحاک، مجله *حافظ*، شمارهٔ ۸۶.
- ندیمی، هادی (۱۳۷۸)، حقیقت نقش، نشریهٔ *نامه فرهنگستان علوم*، تهران: سازمان میراث فرهنگی، سال ششم، شمارهٔ ۱۵-۱۴.
- نصر اصفهانی، محمد رضا و حاتمی، حافظ (۱۳۸۸)، رمز و رمز گرایی با تکیه بر ادبیات منظوم عرفانی، فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی، شمارهٔ ۱۶.
- نصر، سید حسین (۱۳۷۵)، *هنر و معنویت اسلامی*، ترجمهٔ رحیم قاسمیان، دفتر طالعات دینی هنر.
- نوروزی‌طلب، علیرضا (۱۳۷۸)، راز و رمز بینش دینی هنر، *نشریه هنر*، شمارهٔ ۴۰.
- هنری، احمدرضا (۱۳۹۷)، تحلیل و بررسی جایگاه رمزپردازی در هنر اسلامی، *مجموعه مقالات همایش هنر اسلامی*.

تأملی بر مدل میدان‌های هنری پیر بوردیو و تطبیق آن با سیر تحول عکاسی در جهان[۱]

بهزاد صحتی[۲]، محمد ستاری[۳]

نوع مقاله: پژوهشی
دریافت: ۱۹-۰۱-۱۴۰۴ □ پذیرش: ۱۰-۰۴-۱۴۰۴ □ صفحهٔ ۶۱-۷۶
Doi: 10.22034/rph.2025.2057262.1132

چکیده

پیر بوردیو در نظریه میدان‌های هنری خود از دو قطب مستقل و وابسته صحبت می‌کند. قطب مستقل بر ویژگی‌های منحصربه‌فرد و ناب اثر هنری تأکید دارد و قطب وابسته بر ارزش‌های مادی و دیدگاه‌های عامه‌پسند و عوامل خارجی تکیه دارد. قطب وابسته به روحیات طبقه بالای جامعه نزدیک است و خود به دو بخش دیگر که بورژوازی و صنعتی باشد تقسیم می‌شوند. در قطب وابسته بورژوازی شاهد رویکردهای هنری‌مآبانه از سوی هنرمند هستیم. هر چند که سویه‌های مادی و عامیانه نیز در نظر گرفته شده است. اما در بخش صنعتی تنها چیزی که اهمیت دارد صرفاً بحث اقتصادی و جلب نظر مخاطب به هر شکل ممکن است. این اثر با توجه به گردش حالات اجتماع به یک سمت می‌تواند در برهه‌های مختلف تغییر و بسته به سلیقه مردم فرق کند. بنابراین پدیدآورنده اثر باید خودش را با آنچه جامعه می‌پسندد به‌روز کرده، اثری باب میل آنان به وجود آورد و به هر ترفندی دست بزند.

عکاسی نیز در طول تاریخ خود ـ نزدیک به دو قرن ـ فرایندهای فنی و مضمون‌های مختلفی را اعم از سبک و ژانر را به خود دیده است. عکاسی در هر شرایطی با مخاطب سر و کار داشته است و این به خاطر ماهیت واقع‌گرایی، ارزان بودن، در دسترس بودن و نیز از سویی دیگر خوانش راحت معنای آن است.

در تاریخ عکاسی، مولف و مخاطب دو قطب متقابل هم بودند که بر روی همدیگر همواره تأثیر گذارده‌اند. در نظریه میدان‌های هنری بوردیو، مخاطبان از لحاظ قطب وابستگی و مؤلفان از لحاظ قطب مستقل تأثیرگذار بوده‌اند. هدف این مقاله تطبیق نظریه میدان‌های هنری بوردیو با سیر تاریخی عکاسی است تا به این پرسش پاسخ دهد که چگونه سویه‌های تاریخی عکاسی با نظریه میدان‌های هنری بوردیو قابل تطبیق است. مقاله حاضر از رویکردی تطبیقی بهره می‌برد و از نظر هدف بنیادی ـ نظری بوده و از نظر روش توصیفی ـ تحلیلی به شمار می‌رود. همچنین اطلاعات از منابع کتابخانه‌ای و تارنماهای گوناگون گردآوری شده و نهایتاً با رویکردی کیفی مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته است. نتایج تحقیق بیانگر انطباق و کارایی نظریه میدان‌های هنری بوردیو با سیر تحولات تاریخ عکاسی جهان است.

کلیدواژه‌ها: پیر بوردیو، میدان هنری، تاریخ عکاسی، جامعه‌شناسی هنر، طبقه اجتماعی، هنر فرادست، هنر فرودست

---

۱. این مقاله مستخرج از رسالهٔ دکتری نگارندهٔ اول با عنوان تفسیر جامعه‌شناختی عکس‌های مستند دوران پهلوی (با تأکید بر آرای پیر بوردیو) است.

۲. دانشجوی دکتری تخصصی، رشتهٔ تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
Email: behzad.sehati@ut.ac.ir

۳. دانشیار، عضو هیئت علمی گروه عکاسی و ارتباط تصویری، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول).
Email: sattari@ut.ac.ir

استناد: صحتی، بهزاد؛ ستاری، محمد (۱۴۰۴)، تاملی بر مدل میدان‌های هنری پیر بوردیو و تطبیق آن با سیر تحول عکاسی در جهان، رهپویه حکمت هنر، ۴ (۲)، ۶۱-۷۶.
doi: 10.22034/rph.2025.2057262.1132
https://rph.soore.ac.ir/article_725668.html

مقدمه

جامعه‌شناسی تولید فرهنگی بوردیو منشأ بسیاری از بحث‌های کلیدی در جامعه‌شناسی هنر معاصر است. خلاقیت‌های او در جامعه‌شناسی فرانسه باعث شد که به سرعت او را به عنوان یکی از بزرگترین نظریه‌پردازان حوزه علوم اجتماعی و فرهنگی بشناسیم (لین، ۱۳۸۷: ۱۱۶). در الگوی جامعه‌شناختی بوردیو، طبقه‌بندی محور اساسی در شاکله اجتماع است. طبقه‌بندی به‌ویژه در به وجود آوردن کنشگران مردمی در اجتماع اهمیت دارد (جنکینز، ۱۳۹۶: ۱۴). بر اساس تحقیقات بوردیو، طبقه اجتماعی سه قسمت دارد: اول، طبقه فرادست یا بورژوا؛ وجه تمایز طبقه فرادست سهم بالای سرمایه آن است. این طبقه از طریق تمایزگذاری، تعریفی از جهان‌بینی خود را تأیید و آن را به دیگران تحمیل می‌کند. درواقع آنها فرهنگ و هنر مشروع را تعریف می‌کنند. دوم طبقه متوسط یا خرده بورژوازی است. اینان به طبقه فرادست از لحاظ تقلید وابسته هستند. بسیار به نظم اجتماعی موجود احترام می‌گذارند. نقطه مشترک آنها تلاش برای رسیدن به جایگاهی شبه نمادین و تغییر نگرش سایرین نسبت به مشاغل‌شان است. این گروه بیشتر شامل مشاغل هنری و روشنفکری می‌شود. سوم طبقه فرودست است که ویژگی بارز آنان محرومیت است (آتشین‌صدف و خیری، ۱۳۹۸: ۱۵).

بوردیو در زمینه جامعه‌شناسی صاحب‌نظریه میدان است. بنا به تعریف، یک میدان عرصه‌ای اجتماعی است که مبارزه‌ها بر سر منافع معین و دسترسی به آنها صورت می‌گیرد. در این نظریه، او از تعدادی شبکه نام می‌برد که در جوامع متمدن تشکیل می‌شوند و هرکدام نظام‌واره خاص خودشان را دارند تا بر اساس آن به قدرت برسند. در این میان هنر نیز صاحب میدانی است که خود به دو قطب مستقل و وابسته تقسیم می‌شود. قطب مستقل بر اصول هنری ناب تکیه دارد و قطب وابسته بر عوامل خارجی تکیه دارد و بر ارزش مادی تأکید فراوانی دارد. این قطب وابسته خود به دو بخش دیگر بورژوازی و صنعتی تقسیم می‌شود. در قسمت صنعتی عوامل سطحی و مبتذل حضور گسترده‌ای دارند و فاعل اثر تحت تأثیر آنچه در اجتماع مورد خواهان عموم است و توجه بیشتری را جلب می‌کند، کاری تولید می‌کند تا ارزش مادی بیشتری نیز به دست آورد.

در طول نزدیک به دو سده که از عمر عکاسی می‌گذرد، سویه‌های مختلفی در ژانرها و مکاتب عکاسی به وجود آمده که می‌توان آنها را با دو قطب میدان هنری تطبیق داد. این تطابق بر اساس نوع دریافت‌ها و ویژگی‌هایی است که با توجه به طبقه اجتماعی و فرهنگ فرادست یا فرودست آنها دسته‌بندی شده است.

در طول تاریخ عکاسی، روند تغییرات فراوانی از لحاظ فنی و نظری به وجود آمده است. بزرگترین ویژگی این پدیده واقع‌گرایی آن است. این ویژگی اول عکاسی توسط ویژگی دیگر آن تحت‌الشعاع قرار گرفته است و عکاسی را به عنوان دستگاه نگاه رسمی جهان سلطه تفسیر می‌کند. این ویژگی دوم قدرت است. سومین ویژگی عکاسی ابزار بازتولید است. عکس در پایان سدهٔ نوزدهم تصاویر بورژوازی را با عظمت ثبت کردند (Fowler, 2018:102).

ویژگی اولیه عکاسی همواره باعث می‌شد تا این رسانه از جامعه هنری دور نگه داشته می‌شد تا اینکه گروهی از آنان تصمیم گرفتند که به شکل هنرِ نقاشی خود را بیارایند. اما رفته رفته تعدادی از ایشان فاصله گرفتند و خواستند که بر ارکان اصلی رسانه عکاسی تکیه کنند و استقلال خود را داشته باشند. به آنان عکاسان صریح یا مستقل گفتند که چون بر اصول فرمالیستی پیش می‌رفتند، عکاسان مدرن نیز خوانده می‌شدند. آنها قواعدی کلاسیک برای خود داشتند که همگی بر اساس مبادی دانش فنی و نظری عکاسی بود و از هیچ عامل خارج از آن بهره نگرفته بودند. عکاسانی که ارزش هنر برای ایشان اهمیت بیشتری داشت.

همزمان که پیشرفت‌های فنی هم صورت می‌گرفت، عکاسی نیز در جهان بیشتر معرفی می‌شد و ژانرهای مختلف آن از سوی مردم بیشتر شناخته می‌شد و محبوبیت خوبی در بین مردم پیدا کرده بود؛ زیرا برخلاف فعالیت‌های سخت فرهنگی از قبیل نقاشی یا نوازندگی، عکاسی نیازی به کارآموزی و مهارت چندانی ندارد. ضمن اینکه جزو مصارف فرهنگی مردم عادی نیز محسوب می‌شوند (بوردیو، ۱۳۸۶: ۲۰).

مطالعات تطبیقی در حوزه جامعه‌شناسی و عکاسی از این دست در فضای کشور ایران بسیار اندک و از سویی دیگر به‌ویژه در نگاه آکادمیک به شدت به آن احساس نیاز می‌شود. این داده‌های نوین می‌تواند مسیر پژوهشگران را در عکاسی هموار سازد.

روش تحقیق

این مقاله که از رویکردی تطبیقی بهره می‌برد، از نظر هدف بنیادی-نظری بوده و از نظر روش توصیفی-تحلیلی به شمار می‌رود. همچنین اطلاعات از منابع کتابخانه‌ای و تارنماهای گوناگون گردآوری شده و نهایتاً با رویکردی کیفی مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته است. نمونه‌های مورد استفاده در روند تطبیق به صورت تصادفی از فضای مجازی حاصل شده‌اند و غالب آنها پرکاربرد و مشهور هستند؛ یعنی تصاویری که به صورت زیاد در جاهای مختلف دیده شده‌اند. روند انجام تحقیق نیز بدین شکل است که ابتدا میدان هنری مورد تعریف و تبیین قرار گرفته و پس از بیان سیر تحول تاریخ عکاسی جهان، تطبیق میان این دو صورت می‌پذیرد.

پیشینه تحقیق

پیر بوردیو (۱۳۹۷) در کتاب *تمایز*، سه حوزه ذوقی با سطوح تحصیلی و طبقات اجتماعی نام می‌برد که با یکدیگر متناظر و

Doi: 10.22034/rph.2025.2057262.1132

متناسب‌اند؛ سلیقه مشروع و هنرپرور، سلیقه میان‌مایه و سلیقه عامیانه. هرکدام از این سلایق در میدان هنری جایگاه ویژه‌ای در نگرش به هنر دارند. جرمی لین (۱۳۸۷) در مقاله «نقد و بررسی نظریه میدان‌های هنری پیر بوردیو» به وضعیت اجتماعی دریافت هنری یا مصرف هنر صحبت می‌کند و اینکه طبقات اجتماعی مختلف بر اساس عوامل فرهنگی، سیاسی و اقتصادی بر شناخت و دریافت هنر تأثیر می‌گذارد. محمد خدادادی مترجم‌زاده (۱۳۸۸) در رساله خود با عنوان «تحلیل کارکردهای فرهنگی هنری عکاسی در ایران» بر اساس دو رویکرد هنر و فرهنگ مورد بررسی قرار داده است و دستاوردهای جامعه شناختی از لحاظ نظریه نهادی به دست آورده است. فردین محمدی (۱۳۹۸) در مقالهٔ «دیدگاه بوردیو در باب میدان آموزش» به استقلال نسبی میدان‌ها در جامعه مدرن می‌پردازد و اینکه آنها متضمن وابستگی نسبی نیز می‌باشند. پیر بوردیو (۱۳۸۶) در کتاب *عکاسی هنر میان مایه* تحلیلی از عملکرد عکاسی ارائه می‌کند و اینکه مردم می‌توانند با درگیر شدن در اشکال مختلف فعالیت عکاسی، مرزهای طبقاتی را مشخص کنند. در این کتاب از عکاسی برای نشان دادن روشی استفاده می‌شود که توسط آن مرزهای طبقاتی ترسیم می‌شوند و در ساخت هویت فردی و گروهی دخیل می‌شود. لوچیانا ماسی، گابریلا آگوستینی و ماتیوس ناسیمنتو (۲۰۲۱) در مقاله «Bourdieu's field theory and science education» بیان می‌کنند که مفهوم میدان این قدرت را دارد که علم را در خدمت بهبود و پیشرفت جامعه تجویز کند. ایشان نگاهی سراسر علمی به مفهوم میدان دارند. به اعتقاد آنان بوردیو مفهوم میدان را در ارتباط مستقیم با مفهوم فیزیکی فضا می‌سازد. هوارد بکر (۱۹۷۴) در مقاله «Photography and sociology» می‌گوید که از ابتدا عکاسی به عنوان ابزاری برای بررسی جامعه استفاده شده است و عکاسان این را به عنوان یکی از وظایف خود در نظر گرفته‌اند و در بین نگاه مستند و هنری همواره در نوسان بوده است.

تفاوت عمده مقاله حاضر با دیگر تحقیقات، تکیه بر رویکرد عکاسانه همراه با نظریه‌ای جامعه‌شناختی است. در پژوهش‌های صورت گرفته، مفهوم میدان بوردیو در معنای کلی آن به صورت کامل مورد بررسی قرار گرفته است، اما میدان هنری به معنا و مفهوم اخص آن و به‌ویژه با رسانه عکاسی مورد مطالعه قرار نگرفته است. بنابراین مقاله حاضر از این نظر می‌تواند راهگشا باشد.

میدان هنری

بنا به تعریف بوردیو، میدان عرصه اجتماعی است که در آن بر سر منافعی معین رقابت صورت می‌پذیرد. ساختار توزیع قدرت یا سرمایه در میدان و تصاحب آن موجب دسترسی به منافع خاصی می‌شود که در میدان محل نزاع هستند. بنابراین میدان نظام ساخت یافته موقعیت‌هایی است که توسط افراد یا نهادها اشغال می‌شود (جنکینز، ۱۳۹۶: ۱۳۵). هر میدان، فضایی اجتماعی از گروه‌های مختلف مانند گروه ورزشکاران، هنرمندان، بازاریان و غیره است که بر اساس قوانین خاص خود شکل گرفته‌اند. اینان برای سلطه بر طبقات فرودست با همدیگر رقابت می‌کنند. یکی از این میدان‌ها نیز میدان هنری است.

بوردیو در مبحث میدان هنری، به‌طور کامل بر تولید و مصرف تأکید دارد و این دو را با یکدیگر ادغام می‌کند. همچنین به مخاطب نقش پررنگی را می‌دهد. بوردیو اظهار می‌دارد که میدان‌های هنری به دو قطب یا بخش تقسیم شده‌اند. این تقسیمات توسط روابط طبقاتی آن جامعه تعیین می‌شوند. میدان هنری قطب مستقل یعنی جایی که هنرها اساساً به تدابیر خاص خود و نگاه ناب واگذار شده‌اند. آنها صرفاً بر خود هنر ارزش قائلند و بی‌علاقگی قابل توجهی نسبت به ارزش اقتصادی به نمایش می‌گذارند، حتی فروش اقتصادی آثار هنری و هرآنچه را که ارزش تجاری دارد تحقیر می‌کنند. هنرمندان تنها خواهان به رسمیت شناخته شدن هستند. اعتبار هنرمند از طریق دیگر اعضای هنرمند به دست می‌آید. هنرمندان مستقل برای مخاطبانی تولید هنر می‌کنند که اهداف زیبایی‌شناختی یکسانی دارند. خلق آثار صرفاً با هدف زیبایی‌شناسانه است. آنان به هیچ روی به دخالت‌های برونی اجازه حضور نمی‌دهند. در قطب وابسته هنرها زیر نفوذ سایر میدان‌ها و به‌طور مشخص میدان‌های تجاری قرار دارند. هنرمندان میدان‌های تجاری بر مبنای میزان توفیق در پاسخگویی به تقاضاهای مخاطب، یعنی بر مبنای میزان رضایت‌بخش فروش، مورد قضاوت قرار می‌گیرند. ارزش کار هنری بر مبنای فروش آن اثر است. اعضای قطب وابسته پا به پای امواج اجتماعی جلو می‌آیند. هر چیزی که در جامعه برجسته می‌شود و خواهان پیدا می‌کند، برای ایشان مهم شده و بر روی آن کار می‌کنند. به دیگر سخن، فاقد یک اصالت فرهنگی و نظام است. نظامش را بر پایه نظام‌های متغیر جامعه استوار می‌کند. بوردیو هنر وابسته را به دو دسته کوچک‌تر تقسیم می‌کند؛ یکی هنر بورژوازی دارای پایگاه بالاتر که تا حدی داعیه هنری بودن دارد و دیگری هنر صنعتی که پایگاه پایین‌تری دارد. بیشتر هم مورد پسند طبقه متوسط رو به پایین و یا کارگر است و بی‌مهابا به خواسته‌های تجاری، از جانب توده مردم تن می‌دهند (الکساندر، ۱۴۰۰: ۴۲۶ -۴۲۸).

بوردیو معتقد است مستقل بودن اثر هنری به معنای اولویت دادن به هنرمندی است که آن اثر را به وجود آورده است یعنی هیچ تبعیت از سبک یا موضوع بیرونی نبوده است. کلاً استقلال هنرمند یعنی دوری از میدان قدرت (محمودی و ظاهری، ۱۳۹۶: ۲۷۹).

بوردیو وجود هر دو نوع زیبایی‌شناسی ناب و زیبایی‌شناسی مردم پسند در جامعه معاصر را مورد بحث قرار می‌دهد. مخاطبان، از طریق یکی از این دو رویکرد کلی زیبایی‌شناختی با آثار هنری ارتباط برقرار می‌کنند. زیبایی‌شناسی مردم‌پسند که احساسی و

پرشور بوده و واقع‌گرایی تصویری را ارج می‌نهد، زیبایی‌شناسی طبقه تحت سلطه است. از طرف دیگر زیبایی‌شناسی ناب، به هنر نه برای موضوع آن بلکه به خاطر شکل آن ارج می‌گذارد. در نتیجه زیبایی‌شناسی ناب از هنر انتظار ندارد که بازنمایی متناسبی از واقعیت ارائه نماید. جالب آنکه زیبایی‌شناسی ناب، نفی نوع مردم‌پسند آن است (الکساندر، ۱۴۰۰: ۴۲۹).

طبقه اجتماعی

فضای مفهومی بوردیو از طبقه، روابط بین افراد نیست. طبقه اجتماعی با ساختار روابط بین امتیازاتی مانند درآمد، شغل، تحصیلات، جنس و نژاد تعریف می‌شود (Krarup & Munk, 2016: 765).

«اصل یکپارچگی علوم اجتماعی» چیزی است که طبقات را تعریف می‌کند. به این معنا که افرادی مانند همدیگر با شرایطی یکسان باشند. بوردیو تفاوت طبقاتی را در چهار سطح متمایز تحلیل می‌کند؛ اول: در مجموعه عادات مصرف، فعالیت‌های اوقات فراغت و سلیقه‌های آثار هنری، غذا، لباس و اثاثیه منزل و سبک زندگی مانند هم باشند. دوم: دارای قوانین رفتاری در ترجیحات فرهنگی، اخلاقی و سیاسی دارند. مثل ذائقه هنری که مبتنی بر یک انتظار است. سوم: تفاوت‌گذاری خود با طبقات دیگر که در طبقه فرادست دیده می‌شود. گرایش زیباشناختی اینان به صورت مبهم و ناشناخته بودن است. چهارم: بنیادی‌ترین سطح در قدرت‌ها است. به‌ویژه سرمایه اقتصادی و سرمایه فرهنگی اعضای هر طبقه (Brubaker, 1985: 762).

بر اساس تحقیقات بوردیو، می‌توان فضای اجتماعی را به سه طبقه تقسیم کرد؛ اول طبقه فرادست یا بورژوا: وجه تمایز طبقه فرادست، داشتن سرمایه زیاد آن است. این طبقه، فرهنگ و هنر را تبیین، تأیید و به دیگر طبقات تحمیل می‌کند. به دیگر سخن این فرادست است که فرهنگ مشروع را تعریف می‌کند. دوم طبقه متوسط یا خرده بورژوازی است. این گروه در کنار بورژوازی هستند. زیرا می‌خواهند خود را همانند طبقه فرادست کنند. به همین جهت همواره در حال تقلید از ایشان هستند. این طبقه در مشاغلی مانند کارمندی، هنری و روشنفکری فعالیت می‌کنند. نقطه مشترک آنها مبارزه برای ارتقای پایگاه نمادین و تغییر نگرش سایرین نسبت به مشاغل‌شان است. سوم طبقه فرودست است که ویژگی اصلی آنان محرومیت است. آنها تنها راهی که دارند انتخاب اجباری است. مشاغل آنان خدماتی و کشاورزی است. چنانچه پیداست در تلقی بوردیو از طبقات اجتماعی به‌وضوح می‌توان رابطه میان طبقه اجتماعی با سبک زندگی، سلیقه و میدان را دریافت. بوردیو بیان می‌کند که طبقات فرودست به جای تقلید از طبقات بالاتر از خود سلیقه‌های متفاوت خود را دارند و به شدت هم از آن دفاع می‌کنند (آتشین‌صدف و خیری، ۱۳۹۸: ۱۴-۱۶).

خرده‌بورژواها فرهنگ‌دوستی خود را معطوف به شکل‌های فرعی فعالیت‌های فرهنگی مانند نشریات تاریخی و عامیانه، عکاسی و رفتن به موزه می‌کنند. کلی فکر می‌کند تا بالاتر از استطاعت خود زندگی کنند. هدف از آنها این است که چیز دیگری غیر از آنچه هستند به نظر بیایند (بوردیو، ۱۳۹۷: ۴۳۹).

در میان طبقه بورژوا عکاسی وجهه‌ای هنرمندانه دارد و در اظهاراتشان آن را از کارکرد جمع‌آوری یادگارهای خانوادگی رها می‌سازند. اغلب تعریف عامیانه عکاسی را رد می‌کنند و زیباشناسی واقع‌گرا را که اغلب با آن تصویر تحریف شده همراه است زیر سؤال می‌برند (بوردیو، ۱۳۸۶: ۸۰).

زیباشناختی عامیانه که قاطبه طبقه کارگر متعلق به آن هستند، درست در نقطه مقابل زیباشناختی ناب است. افراد طبقه کارگر از همه تصویرها انتظار دارند که صراحتا کاری انجام دهند و قضاوت‌های آنها نیز غالباً بر اساس هنجارهای اخلاقی یا عرف صادر می‌شود (بوردیو، ۱۳۹۷: ۲۸). احساس آنها بر پایه تأیید پیوستگی هنر و زندگی استوار است. مخاطبان عامی از تصاویری استقبال می‌کنند که وضعیتی زیبا، ساده و قابل بررسی داشته باشد تا اینکه با اشخاص و اعمال مبهم و نمادین روبه‌رو شوند (بوردیو، ۱۳۹۷: ۶۲).

بوردیو می‌گوید در جهانی که هر روز بیشتر تحت تأثیر قوانین بازار قرار می‌گیرد، اوقات فراغتی که برای برخورداری از لذت میدان هنری فراهم شود تنها در یک زندگی مرفه یافت می‌شود و این گونه است که آشنایی با هنر مختص طبقه بورژوازی خواهد شد. افراد طبقه کارگر رغبت کمتری برای تماشای گالری‌های هنری دارند و این به دلیل ناآشنایی آنها با رمزگشایی از آثار هنری است که در گالری‌های هنری به نمایش گذاشته می‌شود. (لین، ۱۳۸۷: ۱۲۳).

به اعتقاد بوردیو با توجه به اینکه دوربین جزو وسایل عمومی خانواده است، عمل عکاسی به سبب کارکردی که اعضای خانواده به آن نسبت می‌دهند، انجام می‌شود و تا مدت‌ها ادامه می‌یابد. کارکرد مذکور همانا آیینی‌کردن و جاودانه‌ساختن بهترین لحظه‌های زندگی است که با تأکید بر اتحاد خانواده و صمیمیت موجود در آن انجام می‌شود. بوردیو اضافه می‌کند که محیط روزمره هرگز محرک‌های لازم برای عکاسی‌شدن را ندارد؛ اما چشم‌اندازها و بناهای تاریخی در عکس‌های تعطیلات، همچون نشانه‌ها پدیدار می‌شوند. علت این است که عکاسی عامیانه سعی دارد تا مواجهه میان یک فرد و یک مکان مقدس، میان یک لحظه کاملاً خاص در زندگی او و مکانی که به خاطر نمادین بودنش استثنایی است، جاودانه سازد (بوردیو، ۱۳۸۶: ۳۲ و ۵۲).

سیر تحول عکاسی از منظر میدان هنری وابسته

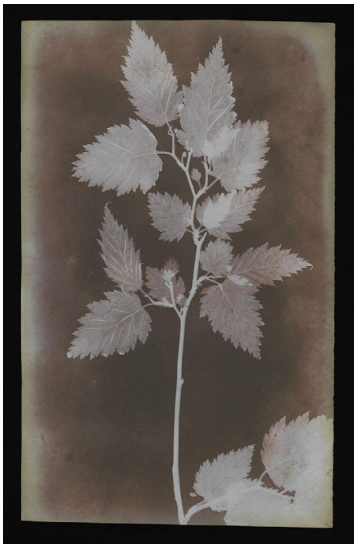
اساس کار عکس امروزی را که بر پایه تکثیر است، ویلیام تالبوت در

Doi: 10.22034/rph.2025.2057262.1132

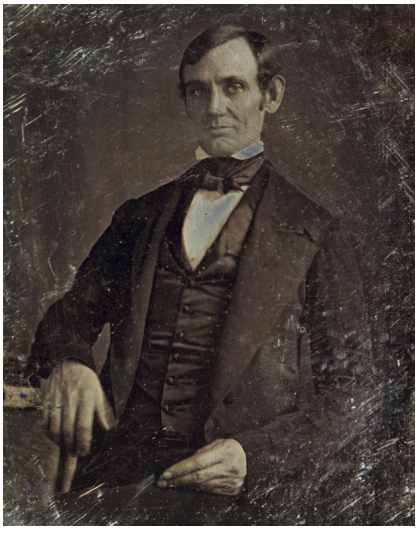
انگلستان پی‌ریزی کرد. او در ۱۸۳۹ شیوهٔ خودش یعنی تالبوتایپ را بیان کرد. علاوه‌بر آن روشی به نام «طراحی‌های فتوژنیک» را معرفی کرد که نخستین فتوگرام‌های شکل گرفته در تاریخ عکاسی هستند. فتوگرام‌ها تصاویری هستند که بدون دخالت دوربین، صرفاً با گذاشتن اشیایی بر روی صفحه حساس و قراردادن آنها در معرض نور به‌دست می‌آیند (تصویر ۱). این تصاویر از اولین عکس‌هایی بودند که در بین طبقه بورژوازی و مرفه انگلستان طرفدار پیدا کرد و علت آن نیز در ریشه شباهت آن به هنر نقاشی و از سویی واقع‌گرایی صرف آن است. علت نامگذاری فتوژنیک هم ازهمین‌رو است؛ چراکه نوعی نقاشی‌های زیبا هستند که به کمک نور به دست می‌آیند (مورا، ۱۳۹۳: ۱۸۹-۱۹۰).

عمل داگروتیپ روش دیگری بود که در همان سال پیدایش تالبوتایپ ولی این‌بار در فرانسه انجام شد. ویژگی آن ایستایی و سکون سوژه در مدت زمان طولانی عکس‌برداری بود. همین باعث می‌شد تا عکاسی پرتره نوع جدیدی از ثبت تصاویر چهره را به وجود آورد که مبتنی بر شیوه‌ای تصنعی بود و از واقعیت سوژه‌ها فاصله گرفت (تصویر ۲. الف). درواقع داگروتیپ بر مبنای ذوق و سلیقه مشتریان کار می‌کرد. مشتریان با ژست‌های مصنوعی و آرایش چهره و لباسی که داشتند از طبقه اجتماعی خود فاصله می‌گرفتند و خود را به شکل افراد فرادست جامعه نشان می‌دادند و این مطلوب طبقه متوسط و یا خرده بورژواها بود (برونه، ۱۳۹۳: ۹۲).

فرایندهای مختلفی در طول تاریخ عکاسی ابداع شدند که برخی از آنها هدفی اجتماعی داشتند تا تمامی طبقات مردمی بتوانند از عکاسی بهره ببرند. تمرکز آنها بر تولید عکسی بود که ارزان باشد. از جملهٔ این فرایندها امبروتایپ و تین تایپ است (تصویر ۲. ب). این فرایندها هزینه کمی به همراه داشتند و مناسب افراد کم‌درآمد جامعه بودند (صحتی، ۱۳۹۵: ۱۶). این فرایندها بر مبنای ایده هنرپردازانه نبود و هیچ صحنه‌آرایی در آن صورت نمی‌گرفت و صرفاً عکسی به سفارش مردم طبقه فرودست انجام می‌شد اما چون تقاضای آن زیاد بود، بنابراین درآمد بالایی داشت. پس می‌توان اینطور گفت که در قطب وابسته صنعتی قرار می‌گیرند. با گسترش عکاسی آماتوری که علت اصلی آن دوربینی بود



تصویر ۱. از طراحی‌های فتوژنیک تالبوت (عکس: Fox Talbot, 1839).



تصویر ۲. الف. فرایند داگروتیپ. پرتره آبراهام لینکلن (مأخذ: Kiner, 2016).

تصویر ۲. ب. فرایند امبروتایپ (مأخذ: Pękała, 2024).

که در سال ۱۸۸۸ م. شرکت کداک روانه بازار کرد، عکاسی وارد فضاهای خصوصی و خانوادگی شد. از این دوره به بعد بود که تقریباً عکاسی فراگیر و دوربین در دستان اکثر مردم دیده می‌شد (بال، ۱۳۹۲: ۱۶۸). کداک راه‌های فراوانی را برای جلب مخاطبان به سوی عکاسی پیدا می‌کرد. شیوه‌های او البته سویه اقتصادی برای شرکت خود داشت.

نخستین تبلیغات کداک همانند مجموعه دختران کداک که در سال ۱۸۹۳ م. آنها را ارائه کرد، برای جلب نظر زنان به سوی عکاسی بود (تصویر ۳). در این مجموعه دخترانی مدرن در مکان‌های مختلف دیده می‌شوند که دوربین به دست و مشغول عکاسی هستند. این عکس‌ها که طرفداران بسیاری داشتند و از طرف شرکت کداک برای به دست آوردن منابع مالی به هر اقدامی دست می زدند، در گروه میدان وابسته صنعتی قرار می گیرد.

اگر در بحث شرکت‌های سازنده دوربین، میدانی را متصور شویم، لایکا در سویه مقابل کداک ایستاده است. اسکار بارناک با طراحی دوربین لایکا نشان داد که می‌توان علاوه بر نگاه اقتصادی، جنبه‌های هنری را نیز در نظر داشت و ازاین‌رو لایکا در جایگاه میدان وابسته بورژوازی قرار می‌گیرد. لایکا امکانات جدیدی را برای عکاسی فراهم کرد؛ اول اینکه عکاس می‌توانست عکس‌های زیادی را به صورت پیاپی بگیرد و دوم اینکه کوچک‌شدن اندازه دوربین، آزادی عمل بیشتری به عکاس می‌داد. به این ترتیب لایکا «عکاسی مطبوعاتی» را دگرگون ساخت (ادواردز، ۱۳۹۰: ۵۴).

یکی از اساسی‌ترین نکات در طول سدهٔ نوزدهم این بود که عکاسی تا چه حد در ارتباط با نقاشی فهمیده می‌شود. این تأکید دلیلی جز این که عکاسی به هنر تبدیل شود، نداشت. زیرا هنر

تصویر ۳. تبلیغ دختر کداکی (مأخذ: Kodak Catalogs, 2025).

را در سایه نقاشی جست‌وجو می‌کردند. از دهۀ ۱۸۵۰ م. به بعد عکاسان با چیدمان دقیق و با کم‌کردن آثاری که بیانگر تولید عکس به کمک امکانات اختصاصی خودش باشد، در صدد غلبه بر غیر هنری‌بودن عکاسی برآمدند. به این عکاسان پیکتوریال می‌گفتند (ولز، ۱۳۹۰: ۲۵). پیکتوریالیست‌ها در میدان هنری بوردیو، با منش وابسته بورژوازی همخوانی دارند؛ چراکه استقبال مردم طبقه فرادست بعد از نگاه مثبت به عکاسی و خرید یک نمونه عکس پیکتوریالیستی توسط شخص ملکه ویکتوریا از عکس‌های پیکتوریال بسیار زیاد بود. علاوه بر آن نقش عوامل خارجی ازجمله نقاشی نیز نقش عمده‌ای دارد (تاسک، ۱۳۷۷: ۷۱). (تصویر ۴)

عکاسی در سدۀ نوزدهم با درخواست مردم در جهت داشتن پرتره‌ای از خود با جلوه‌ای واقع‌گرایانه رونق گرفت. از جنبه‌های دیگر عکاسی پرتره در این روزگار، نوعی عکاسی شگفت‌انگیز از مردگان بود. عکاسی با رویکرد واقع‌گرایانه خود، عالی‌ترین بهانه برای نگه‌داشتن تصویری از عزیز تازه درگذشته بود تا به کمک آن، شخص را جاودان کنند (تصویر ۵). بودن در کنار مردگان که البته بخشی از آن برای کارهای اداری ثبت احوال بود، اما به زودی طرفداران زیادی را در بین مردم و به‌خصوص طبقه متوسط جامعه پیدا کرد (صحتی، ۱۳۹۵: ۴۶).

ماهیت واقع‌گرایی و مستندنگاری عکاسی و علاقه مردم به دیدن سرزمین‌های دور باعث شده بود تا عده‌ای با دوربین به مناطق دیگر سفر کنند. در اینجا بحث تجاری و اقتصادی عکاسی در وهلۀ اول قرار می‌گیرد و عکاسان بسیاری به همین دلیل و نیز با توجه به ظهور امکانات آماتوری ساده و ارزان‌قیمت، عکس‌های فراوانی از سفرها گرفتند. اما در این عکس‌ها تمرکز بر معرفی مکان‌های ناشناخته و فرهنگ مردمان دیگر سرزمین‌هاست. در اصل تصاویری هستند که جذابیت خود را همراه با اصول عکاسی و بار اقتصادی دارند؛ پس در میدان وابسته بورژوازی قرار می‌گیرند تا صنعتی (برونه، ۱۳۹۳: ۶۷).

تصویر ۴. عکس پیکتوریالیستی. اثری از هنری رابینسون (عکس: Robinson, 1858).

Doi: 10.22034/rph.2025.2057262.1132

تصویر ۵. عکس با مردگان (مأخذ: Parker, 2021).

اما یکی از مهم‌ترین کاربردهای عکاسی در سدهٔ نوزدهم عکاسی سه‌بعدی بود. سبک و موضوع این صحنه‌ها در خور سلیقه مشتریان عامه‌پسند آنها بود؛ جوک‌ها، چیزهای ترسناک، عروسی‌های رمانتیک‌شده و بیشتر از همه موضوعات شبه‌هرزه‌نگاری، اصل و اساس سرگرمی‌های عکاسی در سدهٔ نوزدهم بودند (ولز، ۱۳۹۰: ۱۵۸). این گونه تصاویر که صرفاً دست به هر نوع عکس‌برداری می‌زد تا رضایت مشتری را در برابر پول به دست بیاورد، کاملاً مصداق هنر صنعتی است که پایگاه پایین‌تری دارد و بی‌مهابا به خواسته‌های تجاری از جانب توده مردم تن می‌دهد.

علاقه عکاسان به تصاویر برهنه‌نگاری در طول تاریخ عکاسی ادامه داشت. گاه نیز به آن رنگ و بوی هنری می‌دادند اما در هر صورت طرفداران مردمی بسیاری داشت. به طور حتم اساسی‌ترین دلیل گرایش عکاسان به این ژانر، ارزش اقتصادی و تقاضای مردمی است. این نوع عکاسی را به‌راحتی می‌توان در قطب وابسته صنعتی گذاشت اما عکاسانی مانند رابرت میپلتورپ و هلموت نیوتون را می‌توان با توجه به نگاه ناب‌گرایی که در فرم به‌کاررفته در آثارشان دارند آنها را در زمره قطب وابسته بورژوازی قرار داد.

عکاسان مستند اولیه همچون مصلحان اجتماعی بر آن بودند تا موضوعاتی مانند بی‌عدالتی و فقر را در معرض دید قرار بدهند. شایان ذکر است که این عکاسان رویکرد مشفقانه خود را تنها متوجه افراد کم‌بضاعت جامعه نمی‌کردند، بلکه بخشی نیز متوجه خودشان بود. زیرا به این امر آگاه بودند که ازمیان‌برداشتن فقر از جامعه درنهایت به سود اقشار متوسط و طبقه بالای جامعه هم خواهد بود. چراکه هر آن ممکن است از سوی طبقه پایین جامعه از لحاظ فشار فقر مورد آزار و اذیت قرار گیرند. لذا تهیه این نوع تصاویر که برای طلب کمک از طرف طبقات بالای جامعه تهیه می‌شد نوعی ژست فرهنگی و هنری محسوب می‌شدند که مطلوب طبقات مرفه بودند و ازاین‌جهت در دسته عکس‌های وابسته بورژوازی قرار می‌گیرند (تصویر ۶. الف).

تلاش برای تأکید روی زیباترین حالت چهره، با انواع تزیین در عکاسی رابطه نزدیک داشت. طبقات بالای جامعه، نخستین کسانی بودند که تقاضا داشتند مدل به این نحو عکاسی شود. سسیل بیتون پیشتاز این شیوه بود. حتی اگر سوژه عکاسی‌شده، دارای مقام اجتماعی والا نبود، به طریقی زیبایی آن را چشمگیر می‌کرد (تاسک، ۱۳۷۷: ۱۳۸). بیتون در صحنه‌آرایی‌های خود، تحت تأثیر هنرهای نمایشی و به‌خصوص سینما قرار داشت (کو، ۱۳۸۴: ۲۷۸) (تصویر ۶. ب). از آنجا که بیشتر مردم میل داشتند طوری از آنها عکس گرفته شود که طبق مد روز باشد، عکاسان پرتره

تصویر ۶. الف. از آثار جیکوب ریس
(مأخذ: New-York Historical Society, 2025).

تصویر ۶. ب. از عکس‌های سسیل بیتون (عکس: Beaton, c. 1960).

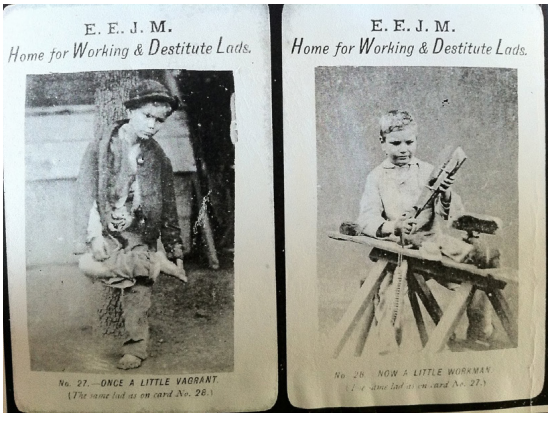
مجبور می‌شدند همیشه پیرو سبک و مد مرسوم زمانه باشند، این تأثیر خارجی و توفیق در پاسخگویی به تقاضاهای مخاطب که از مظاهر قطب وابسته است، در عکاسی پرتره بسیار برجسته است.

اصل واقع‌گرایی در عکاسی همواره یکی از اساسی‌ترین عوامل مورد علاقه مردم بوده است. اما گروهی از عکاسان از آن در راستای اهداف خود استفاده کرده‌اند. در طول تاریخ عکاسی جعلیات زیادی وجود داشته است که نمونه مطرح آن عکس‌های دکتر توماس برناردو بوده است. برناردو با استفاده از عکس‌های یتیمان تحت سرپرستی‌اش، بچه‌های ژنده‌پوشی را نشان می‌دهد که ولگردی می‌کردند و عکس دیگر همان بچه را در لباس انجام کار مفید نشان می‌داد (تصویر ۷. الف). بدین‌ترتیب او به این امر متهم شده بود که مردم را فریب داده است (ولز، ۱۳۹۰: ۹۵-۹۴). از دیگر عکس‌های ابهام‌انگیز در تاریخ عکاسی مستند، تصویر برافراشتن پرچم آمریکا در ایووجیما را می‌توان نام برد (تصویر ۷. ب). این دسته از عکسها با احساسات طبقه بورژوازی مطابقت دارد. بنابراین این نوع عکس‌ها مناسب قطب وابسته بورژوازی است.

تولید انبوه اشیا و مصرف‌گرایی شدید، باعث شکل‌گیری جنبش نئودادائیست‌ها شد. این جنبش بعدها که موضوعات آن فقط بر فرهنگ مصرف‌گرایی و واقعیت زندگی شهری متمرکز شد، به پاپ آرت شهرت یافت. اصل تکرار به صورت یک تصویر مضاعف از ویژگی‌های هنر پاپ است (تصویر ۸). اندی وارهول اغلب یک عکس واحد را بارها در مورد اشخاص سرشناس یا تبلیغات رسانه‌های گروهی به کار می‌برد. او با نمایش عکس‌های تکراری بر این نکته تأکید داشت که تولید انبوه تصاویر عکاسی بر دنیای امروز مسلط شده‌اند. آثار وارهول بدون احساسی‌گری و صرفاً بازنمایی است (لنگفورد، ۱۳۸۶: ۲۱۹). شیوه کار پاپ آرت‌ها که اندیشه‌های عکاسی خلاق را به چالش می‌کشند، دقیقاً در قطب وابسته و از این بابت که هم راستا با حرکت جامعه و درخواست‌های مردمی آن گام بر می‌دارد و مورد خواهان عموم مردم به‌ویژه از لحاظ مادی نیز قرار می‌گیرد، در سویه صنعتی آن ایستاده است.

با برپایی نخستین نمایشگاه‌های سبک مستند در موزه هنر مدرن نیویورک، تغییراتی در زیبایی‌شناختی سنتی رخ داد که اوج آنها نمایشگاه خانواده بشر[1] در ۱۹۵۵ بود. این موزه، عکاسی مستند را بیش از پیش در قلمرو سرگرمی‌های عامه‌پسند و فرهنگ توده‌ای استوار ساخت (صحتی، ۱۳۹۵: ۱۹۴). موضوعات نمایشگاه خانواده بشر مخالفت با خشونت و کشتار است و تمام مظاهر مهم زندگی انسان نظیر تولد، دوران کودکی، شادی، جوانی، عشق، ازدواج و دوران پیری را در بر می‌گرفت. عکس‌های به‌نمایش‌درآمده بسیار با علائق مردم عادی سازگار بود و با توجه به اینکه موضوع رسانه عکاسی چیزی است که همگان از آن سر در می‌آورند، خیل عظیمی از این نمایشگاه بازدید کردند. به طوری که نمایشگاه خانواده بشر یکی از پربیننده‌ترین نمایشگاه‌های تاریخ عکاسی است.

دوربین در عین لذت‌بخش بودن در زندگی سیاه‌پوستان به ابزاری سیاسی و شیوه‌ای برای مبارزه در برابر ناملایمتی‌های هژمونیک تبدیل شد. تلاش برای دست‌یابی به تساوی نژادی، موضوع عکاسان طبقه سیاه‌پوستی بود که از طریق رسانه عکاسی برای خود میدان هنری به وجود آورده بودند و برای اتحاد نیروهای خود، انجمنی بنیان نهادند. این سیاه‌پوستان هر چند که در ابتدا زندگی مرفهی نداشتند و می‌توان آنها را جزو طبقه فرودست در نظر گرفت، اما امروزه برخی از آنان را به‌راحتی می‌توان در دسته بورژوازی قرار داد. در کل تمامی این طبقات برای اتحاد خود به عکس‌های هم‌نژادان خود بها می‌دادند و از آنها حمایت می‌کردند. ناگفته نماند که این حمایت صرفاً شامل سیاه‌پوستان نبود و سفیدپوستان نیز از این عکس‌ها استقبال می‌کردند. با عنایت به برخورداری از عوامل چندی که نام برده شد برای این میدان هنری در درازمدت، قطب وابسته بورژوازی را متصور می‌شویم. لازم



تصویر ۷، الف. از عکس‌های توماس برناردو
(مأخذ: Joyce, 2015).

تصویر ۷. ب. برافراشتن پرچم در ایووجیما. اثر جو روزنتال
(مأخذ: Amlen, 2020).

Doi: 10.22034/rph.2025.2057262.1132

است اضافه شود که گروهی از سیاهان که با وجود تمام آزادی‌های به ظاهر داده شده هنوز جزو دیگری[۲] محسوب می‌شوند، صاحب میدانی برای خود شده و تحت عوامل خارجی همچون آزادی بیان قرار می‌گیرند و از طریق فروش نشریات خود با عکاسان صاحب نام سیاه‌پوست[۳] و عکس‌های مطرحی که از نام‌آوران خود مانند مارتین لوترکینگ[۴]، مالکولم ایکس[۵] یا محمد علی کلی[۶] می‌گرفتند، به مفهوم اقتصادی کار خود نیز می‌اندیشیدند. (تصویر ۹)

اصلی‌ترین شکل مردمی‌شدن عکاسی و اینکه همگان به‌نحو پرشور و فراوان آن را تولید می‌کردند و از دیدن و داشتن آن لذت می‌بردند، کارت ویزیت بود. در ۱۸۵۴ دوربینی ساخته شد که عکس‌هایی به اندازه کارت‌های ویزیت ۶×۱۰ سانتی‌متر ارائه می‌داد (لنگفورد، ۱۳۸۶: ۴۱ و ۴۳). صنعت نخستین‌بار با کارت ویزیت‌های عکس‌دار به عکاسی هجوم برد که عمدتاً نخستین تولیدکنندگان آن ثروتمند شدند. کارت ویزیت نخستین نمونه در تولید انبوه عکس‌های مردم‌پسند بود و اختلاف طبقاتی افراد در این تصاویر به مراتب کمتر از اختلافشان در زندگی روزمره دیده می‌شود. عکاسی پرتره با قراردادهای نمایش، هم در عرصه لباس و هم در عرصه آرایش تن به نمود قدرتمند فرهنگ بورژوایی بدل شد (تصویر ۱۰). اشخاص می‌توانستند با لباس و آرایش تن، طبقه اجتماعی خود را ارتقا دهند و عکسی بلوف‌گونه از خود برای آیندگان نگهدارند (ولز، ۱۳۹۰: ۲۵۰). به این ترتیب کارت ویزیت به یکی از محبوب‌ترین عکس‌های تاریخ عکاسی بدل شد

تصویر ۸. مجموعه مرلین مونرو. اثر اندی وارهول (عکس: Warhol, 1967).

تصویر ۹. مارتین لوترکینگ. عکاس: بیفورد اسمیت (مأخذ: Trott, 2017).

تصویر ۱۰. کارت ویزیت (مأخذ: Quizlet).

که تاکنون نظیر آن رخ نداده است. این عکاس‌ها در قبال درآمد به نظرات مشتری وابسته بودند؛ حتی در ژست و صحنه‌آرایی و بک‌گراند نیز به نظر مشتری ارج می‌نهاد و از این بابت، کارت ویزیت کاملاً نماد قطب وابسته صنعتی است. از سوی دیگر همین امر باعث رونق و شناساندن پدیده عکاسی در بین توده مردم شد و می‌توان گفت که پس از کارت ویزیت همگان با عکاسی آشنا شدند و عکاسی در بین مردم و به‌ویژه طبقه متوسط که می‌توانستند به‌راحتی تصویری جاودان و سند شده با ظاهری از طبقه بالا از خود داشته باشند، محبوب شده بود.

یکی از شاخه‌های عکاسی مردم‌پسند به صورت مجموعه عکس‌های روایی ارائه می‌شود. این شیوه که تحت تأثیر عوامل خارجی همچون داستان‌های عامه‌پسند و یا روایت فیلم‌نامه‌ها در مجله‌ها منتشر می‌شود از اقبال عمومی زیادی نیز برخوردار است. عکاسان به نیت دریافت مزد هر نوع تصویری را خلق می‌کنند تا رضایت مخاطب را جلب کنند. این نوع عکاسی در قطب وابسته صنعتی قرار می‌گیرند.

شباهت‌های میان داستان روایی و داستان مردم‌پسند، روش‌های ابداعی جالبی را از طرف عکاسان به وجود آورده است؛ مانند آثار ویلیام وگمن که دنیای او مملو از سگ‌ها است و به تازگی آن را به قصه‌های فانتزی مثل سیندرلا و شنل قرمزی نیز بسط داده است (مورا، ۱۳۹۳: ۶۰). (تصویر ۱۱ الف)

برخی از روایت‌ها نیز دنیاهای تخیلی هستند که در دنیای واقعی وجود ندارند. دون مایکلز متخصص اینچنین عکس‌ها است. او عکس‌های پی در پی روایی تهیه کرده و با عناوین و تفسیرهای عجیب‌وغریب برای آنها حاشیه نوشته است (تصویر ۱۱. ب). دون مایکلز از دید و گزارش ساده فاصله گرفت تا وقایع تخیلی را از طریق تصاویر متوالی بررسی کند. وی واقعی‌بودن عکاسی را به چالش می‌کشید (لنگفورد، ۱۳۸۶: ۱۹۲).

تصویر ۱۱. الف. از آثار وگمن (مأخذ: Harowitz, 2017).

تصویر ۱۲. ژاکلین کندی همسر جان کندی، رییس جمهوری ترور شده آمریکا در این تصویر مورد تعقیب ران گالیلا یکی از عکاسان پاپاراتزی قرار گرفته است (مأخذ: Guardian News & Media, 2022).

تصویر ۱۱. ب. از آثار دون مایکلز (مأخذ: Bunyan, 2015).

Doi: 10.22034/rph.2025.2057262.1132

در نشریات، عکس‌های مخفیانه‌ای از لحظات پیش‌بینی شده زندگی چهره‌های سرشناس به چاپ می‌رسد. به این دسته از عکاسان پاپاراتزی گفته می‌شود. تصور بر آن است که آن لحظه‌ای که نقاب چهره سرشناس کنار می‌رود، بهره بیشتری از درونیات فرد را آشکار می‌کند. سبک پاپاراتزی توسط برخی از عکاسان نظیر ران گالیلا از نو بنا شد و نگاهی حرفه‌ای یافت.

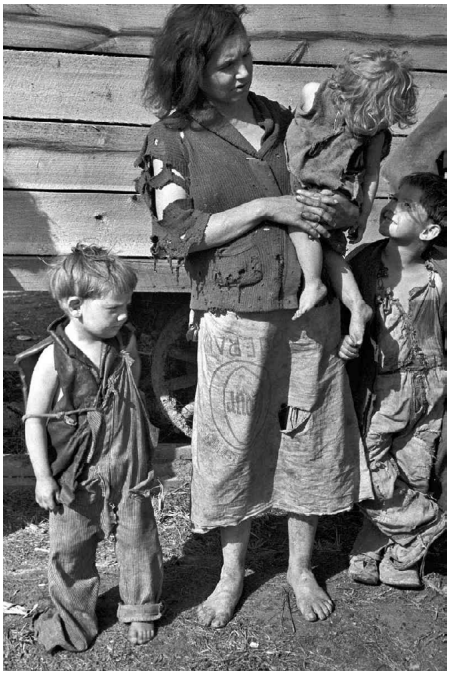
ویژگی‌های اصلی عکس‌های پاپاراتزی ترکیب‌بندی‌های غیرعادی و ناواضح هستند. نکته دیگر این است که حالات غریبی از چهره و بدن توسط دوربین‌های پاپاراتزی ثبت می‌شوند (تصویر ۱۲). سبک پاپاراتزی با توجه به اینکه سویه دیگر زندگی سلبریتی‌ها و گوشه‌های مخفی آنان را زندگی می‌داد بسیار مورد توجه طبقه خرده بورژوا هست؛ بنابراین به‌راحتی در میدان وابسته قرار می‌گیرد. از سویی دیگر عکاسان پاپاراتزی به دنبال جنبه‌های هنری عکاسی نیستند و صرفاً به دنبال مواضع اقتصادی اما برای خود هستند که از این بابت آن را در دسته وابسته صنعتی قرار می‌دهد.

عکاسی مطبوعاتی از جمله عکس‌هایی است که در طول تاریخ سیاسی، اجتماعی و فرهنگی بسیار اثر گذار بوده است و از این بابت میان مردم نیز محبوبیت دارند. این محبوبیت از دو جنبه آگاهی‌رسانی و نیز برخورداری از جنبه‌های جزییات موضوع است. عکاسی در برهه‌های مختلفی توانسته است با اصل واقع‌گرای خود به جامعه بشریت نیز کمک فراوانی کند. در این زمینه می‌توان به دو مورد جنگ ویتنام و فاجعه داست باول[۷] اشاره کرد.

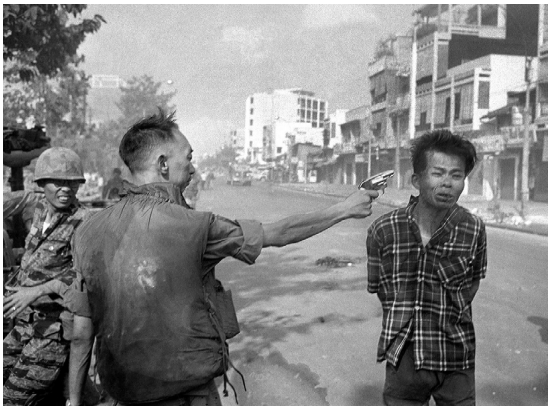
عکس‌های گروه FSA[۸] تمایل به بررسی اجتماعی عکاسی بیان دیگری توسط عکاسانی بود که در دهه ۱۹۳۰ دوره‌ای غنی از عکاسی مستند را رقم زدند. هدف این گروه مستندسازی و ثبت وضعیت روستاییان فقیر به‌لحاظ آماری بود (Becker, 1974: 3)، (تصویر ۱۳. الف). این عکس‌ها در سراسر ایالات متحده پخش شد و مردم با دیدن این تصاویر به هموطنان خود به روش‌های مختلف کمک کردند. به‌ویژه نگاه هنرمندان در این زمینه جایگاه ویژه‌ای دارد. این تصاویر که شیوه‌ای روایت‌گرایانه دارند و با روحیات احساسی طبقه متوسط روبه‌بالا سازگار و نیز به شیوه هنری گرفته شده‌اند در قطب وابسته بورژوازی قرار می‌گیرند. زیرا با نگاه ناب‌گرایانه عکاسان مستقل بسیار فاصله دارند و از سویی نیز نمی‌توان آنها را در دسته عکس‌های وابسته صنعتی قرار داد؛ زیرا عکس‌هایی نیستند که به نیت سفارش مخاطب و با هدف راضی نگه داشتن آنها گرفته شده باشند.

به‌طورکلی عکس‌های مطبوعاتی حال و هوایی دارند که در دسته عکس‌های وابسته بورژوازی از حیث طرفداری مردم و اشتیاق آنان به دیدنشان قرار می‌گیرد. عکس‌هایی که غالباً به‌لحاظ مضمون، هول‌انگیز هستند و از سویی نیز واکنش‌های فراوانی را هم برانگیخته‌اند (تصویر ۱۳. ب).

یکی از کاربردهای عکاسی که در بخش وابسته صنعتی قرار می‌گیرد و آن به علت سفارشی بودن عکس توسط کارفرمایان قدرت است، در عکس‌های استعمارگران از بومیان استعمار شده می‌توان دید. این عکس‌ها طوری بودند که قدرت‌های استعماری تفاوت خود را با مردمان استعمارشده بتوانند نشان دهند. در این تصاویر بدن افراد در جلوی پس‌زمینه‌ای مشبکی عکاسی می‌شد



تصویر ۱۳. الف. از عکس‌های گروه FSA. عکاس: کارل میدانس (عکس: Mydans, 1936).



تصویر ۱۳. ب. اعدام ویت کنگی. عکاس: ادی آدامز (مأخذ: Wikipedia, 2024).

تا ابعاد بدن فرد بومی نمایان شود. روش دیگری هم بود که در آن فرد استعمار زده این گونه نشان داده می‌شد که توان تغییر ندارد؛ کشاورزانی که به حالت شکار جلوی دوربین با بدنی برهنه ژست گرفته‌اند و یا زنان الجزایر که خدمتکاران مستشاران اروپایی بودند (تصویر ۱۴). این تصاویر نیمه‌برهنه به‌نوعی بیانگر فضای حرمسراها بودند (ادواردز، ۱۳۹۰: ۴۵-۴۷). این عکس‌ها و به‌ویژه عکس‌های زنان الجزایزی، پس از گرفته شدن به صورت کارت پستال درآمده و به اروپا ارسال شده و به فروش می‌رسیدند. از قضا مشتریان خوبی هم داشت و از لحاظ اقتصادی نیز به‌شدت ارزشمند بودند. ازاین‌لحاظ این نوع عکس‌ها که هیچ بار هنری ندارند و صرفاً به هدف درآمد مالی و به هر بهانه‌ای تصویری را تولید می‌کردند در بخش وابستگی صنعتی قرار می‌گیرند.

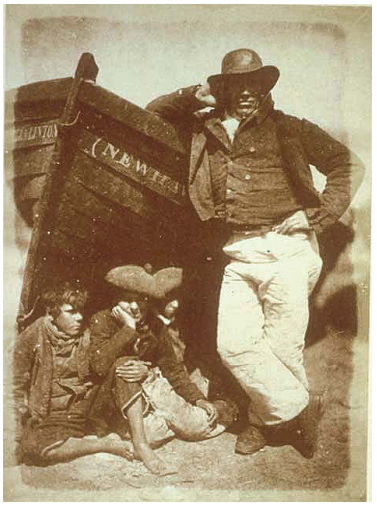
سیر تحول عکاسی از منظر میدان هنری مستقل

نخستین پروژه هنری که در تاریخ عکاسی ثبت شده، در رابطه با عکاسی پرتره و از طریق فرایند تالبوتایپ بوده است. دیوید هیل و رابرت آدامسون این اقدام را در اسکاتلند انجام دادند. این عکس‌ها نخستین رویکرد آگاهانه از چهره‌نگاری اجتماعی یا به‌عبارتی تیپ‌نگاری اجتماعی هستند. هیل و آدامسون در کتاب تاریخ عکاسی[۹] به عنوان نخستین عکاسان هنری معرفی شده‌اند (کو، ۱۳۸۴: ۷۶). هیل و آدامسون به دور از هرگونه اندیشه‌ای که قرار باشد این عکس‌ها مزدی برای‌شان داشته باشد، از افراد معمولی عکاسی کردند. در واقع مأموریت این دو، عکاسی از تعداد زیادی کشیش بود تا بعدا آن عکس‌ها را به نقاشی تبدیل کنند. در راه رسیدن به مقصد از اشخاص معمولی مانند ماهیگیران نیز عکاسی می‌کردند که این تصاویر اولین تصاویر هنری در تاریخ عکاسی شدند (تصویر ۱۵. الف). این شیوه عکاسی ناب‌گرایانه و به دور از ارزش مادی، آنها را در زمره میدان هنری مستقل قرار می‌دهد.

برخی از عکاسان به سفر می‌رفتند و با نیتی غیر از قصد درآمد، عکاسی می‌کردند که سرآمد آنان مارتین پار است. موضوع اصلی وی توریست‌ها هستند. مارتین پار آداب و رسوم طبقه متوسط جامعه را به‌طور هجوآمیز به نمایش می‌گذاشت (تصویر ۱۵. ب). نقد پار به جامعه و نه به افراد است.

ویلی مونزنبرگ به ساختار عکاسی علاقه داشت. وی فردی سیاسی و چپ‌گرا بود. مونزنبرگ معتقد است که چشم عکاس باید آموزش سیاسی ببیند؛ یعنی عکاسی در خدمت طبقه فرودست باشد.

تصویر ۱۴. از جمله کارت پستال‌های زنان الجزایری (مأخذ: GÖNCÜOĞLU, 2016).



تصویر ۱۵. الف. عکس از هیل و آدامسون (عکس: Hill and Adamson, 1843–47).

تصویر ۱۵. ب. از آثار مارتین پار (مأخذ: O'Connor, 2007).

Doi: 10.22034/rph.2025.2057262.1132

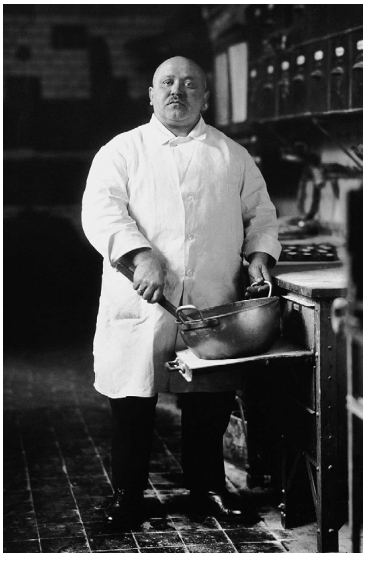
روش مونزنبرگ به عکاسی رادیکال شهره است؛ زیرا تنها واقعیت را نشان می‌دهد و بس. از جمله نمونه‌های عکاسان این شیوه، آگوست ساندر است. ساندر تصاویری کاملاً با محوریت نگاه ناب عکاسانه و بدون تأثیر از ارزش‌های خارج از محیط عکاسی و بدون هیچ اهمیتی به ارزش‌های مادی و صرفاً با هدف ارزش‌گذاری به ساختار هنری عکاسی می‌گرفت (صحتی، ۱۳۹۵: ۵۳۱).

سنت طولانی پرتره‌های عکاسی باعث شده است که عکاسان به روشی که جامعه‌شناسان به‌ندرت امتحان کرده‌اند جوامع و فرهنگ‌ها را با پرتره‌هایی از انواع نماینده به تصویر بکشند. سیستماتیک‌ترین تلاش باید متعلق به اگوست ساندر باشد که آلمان را در صدها پرتره از آلمانی‌ها از هر طبقه اجتماعی، شغل، قومیت، منطقه و گروه مذهبی به تصویر می‌کشد. (Becker, 1974:9). (تصویر ۱۶. الف)

از بسیاری جهات و به‌طورخاص در مقوله ارتقاء عکاسی تا مقام هنری و استقلال عکاسی، آلفرد استیگلیتز نقش‌آفرین است. او به هنری که صرفاً به منزله سرگرمی گرفته شده باشد، معترض بود. با هرگونه روایت در هنر و فرهنگ عامه مخالفت می‌کرد و به هنر والا اهمیت می‌داد. او عکاسی را به عنوان رسانه‌ای یگانه در نوع خود و دارای امکاناتی منحصربه‌فرد، از نقاشی متمایز می‌کند. اصطلاحات صریح، ناب و تنالیته اساس سنت عکاسی هنری هستند. فلسفه استیگلیتز این است که ناب‌بودن فقط بر عناصر صوری صحنه تأکید ندارد، بلکه به تصویرپردازی آرمان‌گرایانه‌ای اشاره می‌کند (کلارک، ۱۳۹۳: ۲۵۱-۲۵۲). عکس‌های مناظر استیگلیتز به‌ویژه این آرمانگرایی را به خوبی نشان می‌دهند. او ساختمان را از استحکام و واقع‌گرایی خارج می‌کند و از شلوغی شهری و بافت‌های درهم آن پرهیز می‌کند. عکس‌های استیگلیز منظره‌های اسطوره‌ای بودند (تصویر ۱۶. ب).

به اعتقاد عکاسان صریح، عکاس ثبت نمی‌کند؛ بلکه خلق می‌کند. عکاس واقعیت کسالت‌بار را به چیزی جدید و آرمانی تبدیل می‌کند. عکاسان صریح همواره بر سه‌گانه مقدس یعنی فرم، نور و بافت تأکید دارند. عکاسی ناب‌گرا در پی کشف زیبایی‌های فرمی و بیان هنری است (کلارک، ۱۳۹۳: ۲۵۶-۲۵۷).

عکاسان صریح در تبدیل موضوعی معمولی و بدیهی به چیزی عجیب و یگانه مهارت داشتند. این یک اصل مهم در زیبایی‌شناسی عکاسی هنری است؛ یعنی اینکه عکس توانایی تغییر امور معمولی به غیر عادی را دارد (لنگفورد، ۱۳۸۶: ۱۵۹).



تصویر ۱۶. الف. از آثار آگوست ساندر (عکس: Sander, 1928).

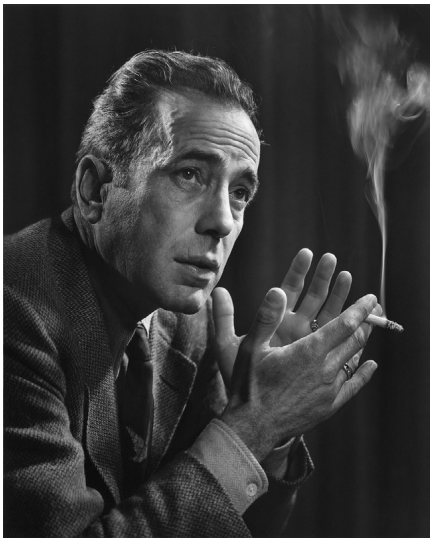
تصویر ۱۶. ب. از آثار استیگلیتز (عکس: Stieglitz, 1931).

تصویر ۱۷. الف. تخت خواب نامرتب. اثر ایموجین کانینگهام (عکس: Cunningham, 1957).

(تصویر ۱۷. الف)

عکاسان از روزهای نخست عکاسی پرتره، دلمشغول این ماجرا بودند که در یک تصویر، شخصیت درونی را منتقل کنند. پس کشف و پرده‌برداشتن از شخصیت، ذات یک پرتره خوب است. در واقع این به معنای به‌دست‌آوردن یک لحظه ساکن از میان جریان زندگی شخص بود که درونیات وی را نشان دهد. نمونه بارز این شکل از پرتره‌ها در عکس‌های یوسف کارش مشهود بود که عکس‌های او تأکید بر قدرت باطنی شخصیت مقابل دوربین است (کلارک، ۱۳۹۳: ۱۷۳). (تصویر ۱۷. ب)

آرنولد نیومن برای خلق پرتره‌های خود از استودیو استفاده نمی‌کرد. به‌عقیده وی استودیوی عکاسی دنیایی سترون و بی‌حاصل است؛ زیرا سوژه‌ها در حال نقش‌آفرینی هستند. این نوع عکاسی در استودیو، واقعیت اصلی موجود در سوژه را نشان نخواهد داد. او برای عکاسی از موضوعات خود، سوژه‌هایش را در محیط کاری



تصویر ۱۷. ب. همفری بوگارت. عکاس: یوسف کارش (مأخذ: Holbrook, 2022).

تصویر ۱۷. پ. ایگور استراوینسکی. عکاس: آرنولد نیومن (عکس: Newman, 1946).

یا زندگی‌شان به تصویر می‌کشید، زیرا معتقد بود که اشخاص در این محیط‌ها راحت‌تر و واقعی‌تر هستند (تاسک، ۱۳۷۷: ۲۷۱)، (تصویر ۱۷. پ). پرتره در بین تمامی طبقات اجتماع دارای طرفدار است و همچنین بنا به خصوصیات زیبایی‌شناسی که در آن وجود دارد، نیز بار فنی و حرفه‌ای در آن، به ماهیت ذاتی و حرفه‌ای عکاسی کاملاً نزدیک است و می‌توان ادعا کرد که ژانری تمام و کمال عکاسانه است. به‌این‌ترتیب مشاهده می‌شود که در ژانر پرتره دو دسته عکس در قطب هنری بوردیو قابل مشاهده است؛ از کارت ویزیت‌هایی که در قطب صنعتی قرار می‌گیرند و از عکس‌های هنری یوسف کارش یا آرنولد نیومن که در دسته مستقل قرار می‌گیرند. علت مستقل بودن گروه اخیر نیز البته بنا به بحث مالی نیست و صرفاً تأکید بر رسانه ویژگی و ناب بودن شیوه عکاسی آنان است.

نتیجه‌گیری

با توجه به رویکرد تطبیقی مقاله، بخشی از نتایج پژوهش حین روند تحلیل تطبیق عرضه شد. بااین‌حال باید گفت سیر تحولات تاریخ عکاسی جهان با نظریه میدان بوردیو انطباق کامل دارد.

مفهوم میدان بوردیو این قابلیت را دارد که در سویه‌های گوناگون مفاهیم هنر معاصر به صورت رویکردی تطبیقی مورد پژوهش قرار بگیرد. هر چند که نگرش بوردیو بر مبنای مشاهدات او مبتنی بر فرهنگ فرانسه و زمان مختص خودش بوده است؛ اما با تأمل بر فرهنگ‌های بومی و زمان‌های حال می‌توان نظریه‌های او را در سایر جغرافیاها نیز مورد استفاده قرار داد.

بخشی از عکس‌ها بنا به پیشرفت‌هایی که در طول زمان به وجود می‌آید ممکن است که با تغییراتی در دسته‌بندی آنها از نظر میدان‌های هنری بوردیو به وجود بیاید. این مهم بسته به کاربرد و نگرش نوع طبقه کاربران نسبت به آنها است. این نکته را می‌توان درنهایت بیان کرد که عکاسی با توجه به رویکردهای مکانیکی و واقع‌گرایی خود، با این بیان همواره روبه‌رو بود که از هنر فاصله دارد؛ اکنون با این توصیف جامعه‌شناسانه می‌توان عکاسی را پدیده‌ای دانست که بر اساس شیوه خاص بیان خود، در جست‌وجوی هنر است. این هماهنگی عکاسی با سویه جامعه‌شناسی، با نگریستن به نظریه میدان هنری بوردیو که بر مبنای علم جامعه‌شناسی صورت گرفته، قابل تأمل است.

آنچه در طول مقاله ملاحظه شد، حکایت از برتری کمی میدان هنری وابسته نسبت به میدان هنری مستقل است. این اشاره به ذات عکاسی که هم سو با طبقه متوسط است دارد. بوردیو در غالب آثار خود از جمله «تمایز»، «عکاسی، هنر میان مایه» به این موضوع در نظریه طبقه اجتماعی خود به‌ویژه در علاقه این طبقه به عکاسی اشاره کرده است.

Doi: 10.22034/rph.2025.2057262.1132

پی‌نوشت‌ها

۱. The Family Of Man (۱۹۵۵)، نمایشگاهی که توسط ادوارد استایکن برپا شد.
۲. The Other؛ مفهومی است که در روانکاوی، نظریه هویت و نظریه پسا استعماری به کار می‌رود. این مفهوم حکایت از شیوه‌هایی می‌کند که به واسطه آنها، اعضای گروه حاکم، مفهومی از موقعیت خود را می‌سازند. این روند تا حدودی بر پایه تعریف گروه‌های دیگر صورت می‌گیرد. بر این اساس، در ایدئولوژی‌های نژادپرستانه، سفیدپوست‌بودن مفروض انگاشته می‌شود و رنگین‌پوستان دیگری هستند.
۳. عکاسانی مانند جیمز ون درزی، بیفورد اسمیت و یا گوردون پارکس که در تاریخ عکاسی، عکس‌های ماندگاری گرفته‌اند.
۴. رهبر جنبش حقوق مدنی آمریکایی‌های آفریقایی تبار و مبارزه با تبعیض نژادی در آمریکا بود.
۵. فعال مسلمان که مدافع حقوق انسانی آمریکایی‌های آفریقایی تبار بود.
۶. بوکسور مسلمان و قهرمان جهان
۷. Dust Bowl؛ طوفان شن که باعث خسارات اکولوژیکی فراوانی به ویژه در دهه ۱۹۳۰ در آمریکا شد.
۸. Farm Security Administration؛ گروهی از عکاسان که حادثه داست باول را عکاسی کردند و این ماجرا را به آگاهی مردم آمریکا رساندند و باعث همدردی سایر مردم آمریکا با حادثه دیدگان شدند.
۹. *History Of Photography* (۱۹۵۵): از کتاب‌های کلاسیک تاریخ عکاسی و نوشته یک زوج به نام‌های هلموت و آلیسون گرنشایم است.

فهرست منابع

- آتشین‌صدف، عبدالرضا؛ خیری، محمد (۱۳۹۶)، بنیان‌های نظری سبک زندگی در اندیشه پیر بوردیو با رویکرد انتقادی، *پژوهشنامه سبک زندگی*، سال سوم، شماره ۵، صص ۵-۲۵.
- ادواردز، استیو (۱۳۹۰)، *عکاسی*، ترجمهٔ مهران مهاجر، انتشارات ماهی
- الکساندر، ویکتوریا (۱۴۰۰)، *جامعه‌شناسی هنرها*، ترجمهٔ اعظم راودراد، فرهنگستان هنر.
- بال، استیفن (۱۳۹۲)، *زیبایی‌شناسی عکاسی*، ترجمهٔ محمدرضا شریف زاده، علمی.
- برونه، فرانسوا (۱۳۹۳)، *عکاسی و ادبیات*، ترجمهٔ محسن بایرام نژاد، حرفه هنرمند.
- بوردیو، پی‌یر (۱۳۸۶)، *عکاسی هنر میان مایه*، ترجمهٔ کیهان ولی نژاد، دیگر
- ـــــــــ (۱۳۹۷)، *تمایز*، ترجمهٔ حسن چاوشیان، ثالث.
- تاسک، پتر (۱۳۷۷)، *سیر تحول عکاسی*، ترجمهٔ محمد ستاری، سمت.
- جنکینز، ریچارد (۱۳۹۶)، *پیر بوردیو*، ترجمهٔ حسن چاوشیان و لیلا جوافشانی، نی.
- خدادادی مترجم‌زاده، محمد (۱۳۸۸)، تحلیل کارکردهای فرهنگی هنری عکاسی در ایران، *پایان‌نامه*، استاد راهنما کامران افشار مهاجر، دانشگاه هنر ایران.
- صحتی، بهزاد (۱۳۹۵)، *معماری عکاسی*، دانشگاه پارس.
- کو، برایان و دیگران (۱۳۸۴)، *عکاسان بزرگ جهان*، ترجمهٔ پیروز سیار، نی.
- کلارک، گراهام (۱۳۹۳)، عکس، ترجمهٔ حسن خوبدل و زیبا مغربی، شورآفرین.
- لنگفورد، مایکل (۱۳۸۶)، *داستان عکاسی*، ترجمهٔ رضا نبوی، افکار.
- لین، جرمی (۱۳۸۷)، نقد و بررسی نظریه میدان‌های هنری بوردیو، ترجمهٔ مهسا رضوی، فصلنامه هنر، شماره ۷۸، صص ۱۱۶ - ۱۳۹.
- محمدی، فردین (۱۳۹۸)، دیدگاه بوردیو در باب میدان آموزش، پژوهشنامه *مبانی تعلیم و تربیت*، شماره ۵، سال ۹، صص ۵-۲۵.
- محمودی، فتانه؛ ظاهری، زهرا (۱۳۹۹)، مطالعه تطبیقی نشانه‌های تغییر خواهی در نقاشی‌های کمال الملک و ژاک لویی داوید، *جامعه‌شناسی تاریخی*، دوره ۱۲، شماره ۱، صص ۲۶۶-۲۹۸.
- مورا، ژیل (۱۳۹۳)، *کلمات عکاسی*، ترجمهٔ حسن خوبدل و کریم متقی، حرفه نویسنده.
- ولز، لیز (۱۳۹۰)، *عکاسی: درآمدی انتقادی*، ترجمهٔ مهران مهاجر و دیگران، مینوی خرد.

فهرست منابع لاتین

- Becker, H.S (1974), *Photography and sociology*. 1 (1) ,3-26. Retrieved from https://repository.upenn.edu/svc/vol1/iss1/3
- Brubaker Rogers (1985), *Rethinking classical theory: The Sociological vision of Pierre Bourdieu*, Theory and society, vol 14, No 6, pp 745 - 775
- Fowler Bridget (2018), *Time, Science and the Critique of Technological*, spring
- Krarup Troels, Munk Martin (2016), *Field theory in cultural capital studies of educational attainment*, The British journal of Sociology of Education, vol 37, No. 5, pp 761-779
- Masssi Luciana, Agostini Gabriela, Nascimento Matheus (2021), *Bourdieu's field theory and science education*, Revista Brasileira de pesquisa em educacao, vol 2. No.u, pp 1-27

فهرست منابع اینترنتی (آخرین تاریخ دسترسی ۱۴۰۴/۱/۱۶)

- Fox Talbot, W. H. (c. 1839), Leaves on a stem, Victoria and Albert Museum. https://collections.vam.ac.uk/item/O1387808/leaves-on-a-stem-photograph-fox-talbot-william/
- Robinson, Henry Peach (1858), *Fading Away*, The Metropolitan Museum of Art. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/302289
- Beaton, C. (c. 1960), *Portrait of Katharine Hepburn with peacock, bloghit sally inside*. https://bloghitsallyinside.wordpress.com/2015/01/14/a-gallery-of-cecil-beaton-photos-to-celebrate-his-birthday/cecil-beaton-portrait-of-katharine-hepburn-with-peacock-1960s/
- Warhol, A. (1967), *Marilyn Monroe (Marilyn)*, Christie's. https://www.christies.com/en/lot/lot-6204750
- Quizlet (n.d.), *History of Photography: Chapter 3 – Popular Photography and the Aims of Art*, Quizlet. https://quizlet.com/575680338/history-of-photography-ch3-popular-photography-and-the-aims-of-art-flash-cards/
- GÖNCÜOĞLU, M. Ö. (2016), Post-Ottoman Empire European imaginations of the image of the women of Maghreb [PDF]. DTCF Dergisi, 56(1), 226–248. https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/2153526
- Hill and Adamson (1843–47), *Newhaven Fisherman with Two Boys*, The Metropolitan Museum of Art. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/268449
- Sander, A. (1928; printed 1982), *Konditor (Pastry Chef)*, Sotheby's. https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2023/pier-24-photography-from-the-pilara-family-foundation-day-sale/konditor-pastry-chef
- Stieglitz, A. (1931), *From my window at the Shelton, North*. Fine Art America. https://fineartamerica.com/featured/from-my-window-at-the-shelton-north-1931-alfred-stieglitz.html?product=tapestry
- Cunningham, I. (1957), *The Unmade Bed*. The Metropolitan Museum of Art. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/260781
- Newman, A. (1946), *Igor Stravinsky,* The Museum of Modern Art. https://www.moma.org/collection/works/55329
- Mydans, C. (1936, March), *Family living in field on U.S. Route 70 near the Tennessee River*, Farm Security Administration/Office of War Information, In D. L. Guss (Ed.), Fine Art America. https://fineartamerica.com/featured/family-living-in-field-on-us-route-70-near-the-tennessee-river-carl-mydans-fsa-photo-march-1936-david-lee-guss.html?product=beach-sheet
- O'Connor, J. (2007, September 9), *Is this what you really look like on holiday?,* The Guardian. https://www.theguardian.com/travel/2007/sep/09/escape.photography
- Bunyan, M. (2015, January 30), Exhibition: "Storyteller: The Photographs of Duane Michals" at Carnegie Museum of Art, *Pittsburgh*, Art Blart. https://artblart.com/2015/01/30/exhibition-storyteller-the-photographs-of-duane-michals-at-carnegie-museum-of-art-pittsburgh/
- Joyce, S. A. (2015, March 9), *Federal MP launches apology motion for Home Children, chameleonfire1*. https://chameleonfire1.wordpress.com/2015/03/09/federal-mp-launches-apology-motion-for-home-children/
- Kiner, Deb (2016, Feb. 12), *Historic photos of President Abraham Lincoln, born 207 years ago*, PennLive. https://www.pennlive.com/life/2016/02/historic_photos_of_president_a.html
- Trott, Jan (2017, April 3), *Martin Luther King shot dead – archive, April 1968*, The Guardian. https://www.theguardian.com/gnmeducationcentre/from-the-archive-blog/2017/apr/03/martin-luther-king-shot-dead-archive-teaching-resource
- Harowitz, S. (2017, September 15), *William Wegman exhibit at Max Mara Pacific Centre*, Montecristo Magazine. https://montecristomagazine.com/style/william-wegman-exhibit-max-mara-pacific-centre
- Amlen, Deb (2020, February 24), *Actors playing Marines planted an American flag on Mt. Suribachi in a scene from the movie, "Sands of Iwo Jima."*, The New York Times. https://www.nytimes.com/2020/02/23/crosswords/daily-puzzle-2020-02-24.html
- Parker. L.A (2021, August 19), *Pictures of deceased woman connects with Victorian England's postmortem photography (L.A. PARKER COLUMN)*, The Trentonian. https://www.trentonian.com/2019/11/26/pictures-of-deceased-woman-connects-with-victorian-englands-postmortem-photography-la-parker-column/
- Holbrook, B. (2022, February 21), *Photography origins: From Yosef Karsh to Vivien Maier*, Driftwood Journals. https://www.driftwoodjournals.com/photography-origins-from-yosef-karsh-to-vivien-maier/
- Guardian News & Media. (2022, May 3), *'Paparazzo extraordinaire': Ron Galella – a life in pictures*, The Guardian. https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2022/may/03/ron-galella-paparazzi-a-life-in-pictures?page=with%3Aimg-12
- Wikipedia (2024, April 27), *1969 Pulitzer Prize*. Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/1969_Pulitzer_Prize
- Pękała, Adam (2024, August 2), *Retro: Waterloo Veteran*, kozirynek. https://kozirynek.online/blog/2024/08/02/weteran-spod-waterloo/
- Kodak Catalogs (2025, April 05), *THE KodakGirl COLLECTION*. https://www.kodakgirl.com/kgcatalogcovers.htm
- New-York Historical Society (2025, April 05), In the home of an Italian Ragpicker, Jersey Street, 1888-89, *Life In the Tenements: A collection of images that document the experience of immigrant women and girls in New York City*. https://wams.nyhistory.org/modernizing-america/immigration-and-the-great-migration/life-in-the-tenements/

آزادی و مسئولیت فردی در مواجهه با دیگری؛ واکاوی دیدگاه سارتر، فروید و یونگ در سینمای معاصر ایران (نمونه موردی کاراکتر نادر در فیلم جدایی نادر از سیمین)[۱]

الناز راسخ[۲]، محمد اکوان[۳]، محمود دهقان هراتی[۴]

نوع مقاله: پژوهشی
دریافت: ۱۹-۰۲-۱۴۰۴ □ پذیرش: ۱۰-۰۴-۱۴۰۴ □ صفحهٔ ۷۷-۹۰
Doi: 10.22034/rph.2025.2060196.1143

چکیده

این پژوهش با اتخاذ رویکردی میان‌رشته‌ای در بررسی نظریات سارتر، فروید و یونگ، به تحلیل ابعاد آزادی و مسئولیت فردی در مواجهه با دیگران در سینمای معاصر ایران، از جنبه‌های فلسفی و روان‌شناختی می‌پردازد. نمونهٔ موردی فیلم *جدایی نادر از سیمین* به کارگردانی اصغر فرهادی است. مقالهٔ پیشِ رو سعی دارد رفتارها و انتخاب‌های شخصیت‌های این فیلم را ضمن واکاوی اندیشهٔ سارتر پیرامون مسئولیت و آزادی فردی، بر اساس نظریات فروید و یونگ تحلیل نماید. بنا بر دیدگاه سارتر، آزادی وجودی در جهت انتخاب‌های مستقل و پذیرش مسئولیت فردی در رویارویی با «دیگری» مورد بحث قرار می‌گیرد. فروید بر اهمیت تأثیر نیروهای ناخودآگاه، امیال سرکوب‌شده و مکانیسم‌های دفاعی در شکل‌گیری انتخاب‌های به‌ظاهر آگاهانه تأکید دارد، درحالی‌که یونگ با استناد به مفاهیم ناخودآگاه جمعی، آرکی‌تایپ‌ها و فرایند فردیت‌یابی، ابعاد فرهنگی و نمادین هویت را مورد بررسی قرار می‌دهد. این پژوهش ضمن تحلیل تطبیقی و مفهومی، در تلاش است با هدف ارزیابی نقاط تلاقی و تضاد میان این دیدگاه‌ها، نشان دهد چگونه تعامل میان آزادی و مسئولیت‌های درونی، به انتخاب‌های فردی در این فیلم که ماحصل پیچیدگی میان خودآگاه و ناخودآگاه، به همراه تنش‌های اجتماعی و فرهنگی است، جهت می‌بخشد. درنتیجه این یافته‌ها، می‌تواند زمینه‌ساز بررسی دقیق و تلفیقی از ابعاد مختلف آزادی و مسئولیت فردی در مواجهه با دیگری در بستر سینمای معاصر ایران باشد تا با ارائه ساختاری نوین به تحلیل آثار هنری کمک نماید و بستر گفت‌وگوی میان‌رشته‌ای در حوزه‌های فلسفه، روان‌شناسی و هنر را فراهم آورد.

کلیدواژه‌ها: آزادی، مسئولیت، سارتر، فروید، یونگ، جدایی نادر از سیمین

---

۱. این مقاله مستخرج از رساله دکتری نویسندهٔ اول با عنوان «واکاوی و نقد نسبت «خود و دیگری» در سینمای معاصر ایران براساس نگرش ژان پل سارتر (با بررسی فیلم‌های اصغر فرهادی)» با راهنمایی نویسنده دوم و سوم است.

۲. دانشجوی دکتری تخصصی فلسفه هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی - واحد تهران مرکز، تهران، ایران.
Email: elnaz.rasekh@gmail.com

۳. دانشیار، گروه آموزشی فلسفه هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی - واحد تهران مرکز، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول).
Email: akvanmohammad5@gmail.com

۴. استادیار، گروه آموزشی هنرهای نمایشی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی - واحد تهران مرکز، تهران، ایران
Email: harati74@gmail.com

استناد: راسخ، الناز؛ اکوان، محمد؛ دهقان هراتی، محمود (۱۴۰۴)، آزادی و مسئولیت فردی در مواجهه با دیگری واکاوی دیدگاه سارتر، فروید و یونگ در سینمای معاصر ایران (نمونه موردی کاراکتر نادر در فیلم جدایی نادر از سیمین)، *رهپویه حکمت هنر*، ۴ (۲)، ۷۷-۹۰.
doi: 10.22034/rph.2025.2060196.1143
https://rph.soore.ac.ir/article_725669.html

مقدمه

در دنیای معاصر، مسئله آزادی و مسئولیت فردی در مواجهه با دیگری همواره یکی از محورهای کلیدی تفکر فلسفی، روان‌شناختی بوده و در بستر فرهنگی و اجتماعی ایران نیز از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. سینمای معاصر ایران، به‌ویژه آثار اصغر فرهادی، با به‌کارگیری زبان بصری و روایت پیچیده، تصویری چندلایه از این پدیده ارائه می‌دهد؛ فیلم *جدایی نادر از سیمین* نمونه‌ای بارز از این رویکرد است که در آن انتخاب‌های فردی، هم‌زمان بازتابی از آزادی وجودی و هم حاصل تعامل نیروهای ناخودآگاه و عوامل فرهنگی می‌باشد. هدف این پژوهش، ارائه تحلیل جامع میان‌رشته‌ای ابعاد آزادی و مسئولیت فردی در مواجهه با دیگری و بازتاب آن در فیلم *جدایی نادر از سیمین* است. این مطالعه تلاش می‌کند تا با تلفیق دیدگاه‌های فلسفه وجودی (سارتر)، روان‌کاوی (فروید) و روان‌شناسی تحلیلی (یونگ)، ابعاد آگاهانه و ناخودآگاه انتخاب‌های فردی را در این اثر سینمایی بررسی و نقد کند.

نظریه‌های سارتر[۱]، فروید[۲] و یونگ[۳] هر یک از منظرهای متفاوت به این موضوع می‌پردازند: سارتر آزادی وجودی و مسئولیت مطلق فرد در قبال اعمال خود را به عنوان بنیاد هویت انسانی مطرح می‌کند؛ فروید با تأکید بر نیروهای ناخودآگاه و مکانیزم‌های دفاعی، به بررسی چالش‌های درونی و تأثیر آنها بر انتخاب‌های فردی می‌پردازد؛ و یونگ از منظر روان‌شناسی تحلیلی، با معرفی آرکی‌تایپ‌ها و فرایند فردیت‌یابی، تأثیر کهن‌الگوهای فرهنگی بر شکل‌گیری هویت و روابط بین‌فردی را برجسته می‌سازد. این دیدگاه‌های متفاوت در تقاطع خود سؤالاتی اساسی دربارهٔ مرز میان اراده آزاد و نیروهای تأثیرگذار بر رفتار فردی ایجاد می‌کنند. ازاین‌رو، پرسش اصلی این پژوهش این است: چگونه این تعامل، در کنار فشارهای فرهنگی، بر رفتار و انتخاب‌های کاراکترهای فیلم *جدایی نادر از سیمین* اثرگذار است؟

اگرچه مطالعات متعددی در حوزه آزادی[۴] وجودی، مسئولیت فردی و تأثیر نیروهای ناخودآگاه انجام شده است، اما اندک پژوهشی وجود دارد که این مفاهیم را از دیدگاه‌های سارتر، فروید و یونگ در یک چارچوب میان‌رشته‌ای تلفیق کند و بتوانند این دیدگاه‌ها را در قالب یک تحلیل یکپارچه بر روی آثار سینمایی معاصر ایران به‌ویژه *جدایی نادر از سیمین* به کار گیرد. این خلأ پژوهشی، نیاز به یک تحلیل جامع و تلفیقی از این دیدگاه‌ها را برجسته می‌سازد.

این مقاله در پی یافتن پاسخ پرسش‌هایی است که به چگونگی شکل‌گیری مفهوم آزادی در آثار سارتر در تعامل با نیروهای ناخودآگاه فرویدی و آرکی‌تایپ‌های یونگی، در مواجهه با دیگری می‌پردازد. از جانب دیگر بررسی چه عواملی مسئولیت فردی را در این چارچوب تقویت یا محدود می‌کنند و در آخر چگونه تعامل بین ابعاد خودآگاه و ناخودآگاه، در کنار فشارهای فرهنگی، بر رفتار و انتخاب‌های شخصیت‌های فیلم *جدایی نادر از سیمین* تأثیر می‌گذارد؟

در پاسخ به این سؤالات با این فرض پیش خواهیم رفت که انتخاب‌های فردی در *جدایی نادر از سیمین*، به‌ظاهر بر مبنای اراده آزاد به شمار می‌آیند، اما در واقع ناشی از تعامل نیروهای ناخودآگاه (فروید) و تأثیرات فرهنگی و آرکی‌تایپی (یونگ) هستند. نگاه دیگری که از منظر سارتر مطرح می‌شود، مسئولیت فردی را در چارچوبی محدودکننده تعریف می‌کند و بر انتخاب‌های اخلاقی و اجتماعی شخصیت‌ها تأثیرگذار است. این تحلیل میان‌رشته‌ای نشان خواهد داد که در این اثر سینمایی، آزادی و مسئولیت فردی به صورت پیچیده‌ای توسط عوامل روانی، فرهنگی و اجتماعی شکل می‌گیرد و نمی‌توان آن را به‌طور صرفاً آگاهانه تفسیر کرد.

این پژوهش با رویکردی میان رشته‌ای و با تلفیق مفاهیم فلسفی، روانشناختی و جامعه‌شناختی به بررسی این موضوع پرداخته و از روش‌های کیفی برای تحلیل داده‌ها و به صورت کتابخانه‌ای استفاده کرده است.

درنتیجه، این پژوهش سعی دارد زمینه‌ساز بررسی دقیق و تلفیقی از ابعاد مختلف آزادی و مسئولیت فردی در مواجهه با دیگری در بستر سینمای معاصر ایران باشد و به ارائه چارچوبی نوین برای تحلیل آثار هنری همچون *جدایی نادر از سیمین* کمک نماید تا زمینه گفت‌وگوی میان‌رشته‌ای در حوزه‌های فلسفه، روان‌شناسی و هنر را فراهم آورد.

پیشینه پژوهش

تاکنون در ارتباط با این موضوع با رویکرد تحلیل میان‌رشته‌ای بنا بر نظریات سارتر، فروید و یونگ پیرامون مسئلهٔ آزادی و مسئولیت فردی در نسبت با سینمای معاصر ایران، به‌ویژه فیلم *جدایی نادر از سیمین* به کارگردانی اصغر فرهادی پژوهشی صورت نپذیرفته است. اکثر این پژوهش‌ها با رویکرد مجزا تهیه شده‌اند. لذا خلاء پژوهشی در تلفیق جامع این سه رویکرد در تحلیل آثار سینمایی معاصر ایران، به‌ویژه در فیلم *جدایی نادر از سیمین*، احساس می‌شود. پژوهش حاضر در صدد است تا با استفاده ازاین‌رویکرد، ابعاد آزادی و مسئولیت فردی در مواجهه با دیگری از منظر فلسفه وجودی (سارتر)، روان‌کاوی (فروید) و روان‌شناسی تحلیلی (یونگ) را در فیلم مذکور مورد بررسی قرار دهد.

مقالهٔ «زمان و شخصیت در فیلم جدایی نادر از سیمین اثر اصغر فرهادی» به نگارش محمد شهبا و ماهرخ علی‌پناهلو (۱۳۹۶) به شخصیت‌پردازی این فیلم بر اساس پرش‌های زمانی در روایت و تأثیرات فرهنگی و اجتماعی بر رفتارها و واکنش‌های

Doi: 10.22034/rph.2025.2060196.1143

فردی که گاهاً سبب ایجاد رفتارهای عادتی و واکنش‌های ضمنی می‌شوند، می‌پردازد. در مقالهٔ «خوانش جامعه‌شناختی بوردیویی از فیلم جدایی نادر از سیمین با تأکید بر جامعهٔ ایران» منتشر شده در سال ۱۳۹۵، شیوا پروائی بازتاب جامعهٔ ایرانی در نوع رفتارها و عادات فردی کاراکترها بر اساس نظریات بوردیو را مورد بازخوانی قرار می‌دهد. امیرعباس عزیزی‌فر و مریم امینی در مقاله‌ای که در سال ۱۳۹۸ با عنوان «ادبیّات تطبیقی و سینمای ایران (جستاری در مفهوم کنایه در درام اجتماعی جدایی نادر از سیمین)» منتشر کرده‌اند، واکنش‌های کنایی شخصیت‌های این فیلم را با توجه به بازتاب‌های فرهنگی و طبقهٔ اجتماعی هر یک از آنها مورد بررسی قرار داده‌اند و به این نتیجه رسیده‌اند که خاستگاه اجتماعی و فرهنگی کاراکترها سبب شکل‌گیری رفتارهایی می‌شود که در نگاه اول به عنوان عادت و یا آزادی در اختیار از آنها یاد می‌کنیم. در باب اندیشه‌های سارتر، فروید و یونگ پیرامون مسئلهٔ آزادی و مسئولیت در انتخاب‌های فردی، کتاب‌هایی چون *هستی و نیستی*، *اگزیستانسیالیسم و اصالت بشر* و *تهوع* به قلم ژان پل سارتر، *مقدمه‌ای بر روانکاوی*، *آسیب‌شناسی روانی زندگی روزمره*، *روانشناسی خواب و تفسیر رؤیاها* آثار زیگموند فروید و *ناخودآگاه جمعی و کهن‌الگوها*، *روانشناسی ضمیر ناخودآگاه*، *ضمیر پنهان* که توسط کارل گوستاو یونگ به نگارش درآمده است، مفهوم خود و لایه‌های تشکیل‌دهندهٔ آن و تأثیر آن بر آزادی و مسئولیت فردی در مواجهه با رویدادها و دیگران در این سه رویکرد مورد بازخوانی قرار گرفت که بتوان پس از قیاس آنها و دستیابی به یک نظریهٔ واحد فیلم *جدایی نادر از سیمین* مورد بررسی قرار گیرد.

چارچوب نظری

۱. سارتر و مفهوم آزادی و مسئولیت فردی

ژان پل سارتر فیلسوف اگزیستانسیالیست فرانسوی، ضمن بیان جملهٔ «دوزخ دیگران هستند» به چیستی روابط بین‌فردی، به عنوان یکی از اساسی‌ترین موضوعات فلسفه و نیز روانشناسی اشارت نموده است. این سخن با توجه به عمق اختلافات و بحران‌های موجود در روابط انسانی بر پرتوهٔ تأثیرگذار دیگری در چگونگی فرم‌گیری هویت فردی نیز اصرار می‌ورزد. این نگاه که «دیگری» به عنوان یک موجود مستقل همواره تهدیدی برای آزادی و اصالت یک فرد است، در کلیهٔ آثار وی بالاخص رمان‌های *تهوع* و *در بسته (دوزخ)*، به‌طور وسیع برجسته شده است.

سارتر برای بیان اندیشه‌هایش نسبت به مفهوم آزادی و مسئولیت فردی، ابتدا وجود آدمی را در سه حوزهٔ «وجود-در-خود» (فی‌نفسه) (être-en-soi) (Being-in-Itself)، «وجود-برای-خود» (لنفسه) (Being-for-Itself) (être-pour-soi) و «وجود-برای-دیگران» (لغیره) (Be-ing-for-Others) (être-pour-autrui) مورد بررسی قرار می‌دهد.

در نگاه او «وجود-در-خود» آن بخش وجودی است که بی‌نصیب از هرگونه آگاهی، تنها دادهٔ محضی محسوب می‌شود که در ابتدای امر به فعلیت رسیده است. این مفهوم را با اشیای بدونِ شعور دنیای بیرونی و وجودِ اتفاقی‌شان یکی می‌دانند. مادهٔ بی‌تحرک و ثابتی که توانایی معنابخشی به خود را ندارد. موجودی که نه فعال است، نه منفعل و هیچ شدنِ بالقوه‌ای ندارد.

به اعتقاد وی وجود-برای-خود، آن بُعد وجودی است که متشکل از آگاهی و قوهٔ شناخت می‌باشد. سارتر انسان را برابر با آگاهی می‌داند چون این بُعد با قدرت آزادی، انتخاب و توانایی فرم‌دهی به وجود خود معنا می‌یابد. این مدلول، همان سوژهٔ آگاهی است که از تکاپوی خود و هستی هدفمندش تکوین یافته است. وجود-برای-خود فعال است و چیستی ثابتی ندارد. به زعم سارتر، انسان به درون جهان پرتاب شده و فاقدِ وجودِ ازپیش‌تعیین‌شده است و مُدام در تکاپوی «شدن» یا توصیف خویش می‌باشد (Toth, 2007: 16-34). وجود-برای-خود به آنچه هست تبدیل می‌شود و همچون یک «موضوع-برای-خود»، می‌بایست چیستی خود را تکامل بخشد. بنابراین، انسان (وجود-برای-خود) دارایِ توانایی شدن است و می‌تواند به هر آنچه نیست تبدیل شود، آنچه سارتر آن را با گزارهٔ «وجود-برای-خود به عنوان بودنِ آنچه نیست و نبودنِ آنچه هست» وصف می‌کند (Maiya, 2017: 102).

«وجود-برای-دیگران»، آن بخش از وجود است که به‌واسطهٔ نگاه دیگران شکل می‌گیرد. این بُعد به وسیلهٔ آشنایی با وجود دیگران و بینش بعد از آن توصیف می‌شود. در نگاه سارتر، خود رأساً در «بودن-برای-دیگران» با دیگری‌ها مواجه می‌شود. خود زمانی با دیگران مستقیماً مواجه می‌شود که به او نگاه می‌کنند. تنها آن زمان که دیگری به خود می‌نگرد، می‌تواند با سوژهٔ بودنِ دیگری به‌طور مستقیم روبه‌رو شود. ذیل نگاه دیگری، خود همچون یک شیء در جهان خواهد بود. تجربهٔ سوژه‌مندی دیگری، خود را چون شیء‌ای برای آن سوژه تبدیل می‌کند. خود به عنوان آگاهی محض، تماماً آزاد است، اما زمانی که به او نگاه می‌کنند، چون یک شیء در برابر آزادی دیگری است. در برابر نگاه دیگری، مرگِ امکاناتِ خود، دلیلی بر آزادیِ دیگری خواهد بود. به گمان سارتر، خود در رویارویی با دیگران درمی‌یابد که همانند شیء به او نگریسته می‌شود و آزادی‌اش دچار محدودیت می‌گردد.

هستهٔ مرکزی اگزیستانسیالیسم، آزادی است. آزادی را می‌توان «قدرت اتخاذ تصمیم به‌جهت انجام امور» توصیف نمود (Omoregbe, 1989: 36). انسان موجودی عقلانی و اساساً آزاد است؛ بدین‌جهت، می‌بایست آزادی در اعمال خویش را داشته باشد. عملِ آزاد عملی است که فرد هم توانایی انجام آن را و هم

اختیار عدم انجام آن را دارد. به‌موجب این ایده، «فرد آن زمانی آزاد است که نسبتاً از فعل خودخواسته بهره‌مند باشد» (Bourke, 1966: 45). ایدهٔ اگزیستانسیالیستیِ آزادی بر نتیجهٔ عمل به عنوان هدفِ آزادی ابرام نمی‌ورزد، بلکه بر تواناییِ خواستنِ آزادانه و انتخاب کردن، تأکید دارد. این مفهوم، مباحثی چون انتخاب و مسئولیت را در بر می‌گیرد.

سارتر آزادی را توانایی انتخاب آزادانه می‌داند، حتی در موقعیت‌هایی که خود به‌واسطهٔ عامل خارجی محدود شده باشد. او دلیل و برهان می‌آورد که انسان‌ها محکوم به آزادی هستند، به این معنا که همیشه مجبور به انتخاب هستند، حتی آن‌زمان که ترجیح می‌دهند انتخابی نکنند. این آزادی مطلق و بی‌قید و شرط است و هیچ‌چیز نمی‌تواند ما را از آن محروم کند (Sartre, 1948). حسب نظرات او، تنها زمانی که ما آزاد نیستیم هنگامی است که قادر نیستیم از آزادی اجتناب کنیم. ادراک معنای آزادی سارتر بدون فهم «موقعیت» میسر نیست. برای سارتر، انسان به عنوان یک هستی در جهان، همیشه در موقعیتی استقرار دارد، اما ضمن حضور در این موقعیت، او دائماً در حال آفرینش آزادانهٔ جهان‌هاست. بنا بر همین توانایی و حضور در موقعیت، سارتر به این نتیجه می‌رسد که انسان محکوم به آزادی است (Sartre, 2005: 77). سارتر آزادی را لازمهٔ وجود انسانی در نظر می‌گیرد. از منظر او هیچ انسانی نیست که آزاد نباشد و از طرفی انسان و آزادی را نمی‌توان جدا از یکدیگر تعریف نمود. او بیان می‌کند: «آزادی یک نیروی نفسانی در درون انسان نیست که به تنهایی قابل تعریف باشد» (Sartre, 1956: 60).

آزادی انسان برای سارتر در وجود-برای-خود، برابر با آگاهی، معنا می‌یابد. ضمن آگاه شدن بودن-برای-خود از یک وجود دیگر، خود از گذرگاه آگاه بودن از آنچه نیست، تکوین می‌یابد. انسان قادر نیست پیش از آگاهی از چیزی، تبدیل به آن شود و پیش از وجود داشتن هم نمی‌تواند چیزی باشد. با آفرینش چیستی خود پس از وجود، انسان از طریق انتخاب‌ها و آگاهی خود این آزادی را دارد که هرآنچه می‌خواهد باشد.

به زعم او انسان ماحصل انتخاب‌های خود و آن آزادی است که به‌موجب انتخاب‌هایش دارد. او جهان را عاری از هرگونه معنایی می‌داند و این انسان است که به آن معنا می‌بخشد. فی‌الواقع انسان با انتخاب‌های خویش هر لحظه خود و جهانش را می‌آفریند (احمدی، ۱۳۸۴: ۷۷). سارتر اظهار می‌کند: «انتخاب‌کردن ممکن است، اما آنچه ممکن نیست انتخاب‌نکردن است. من همیشه قادرم انتخاب کنم، اما باید آگاه باشم که اگر انتخاب نکنم، این نیز خود یک انتخاب است» (Sartre, 2007: 17).

سارتر در کتاب معروف خویش با عنوان «هستی و نیستی» (L'Être et le Néant) استدلال می‌آورد که انسان‌ها موجوداتی «آزاد» هستند که ضمن این آزادی باید مسئولیت «انتخاب‌های» خود را نیز بپذیرند. او ازجمله مشکلات اساسیِ ایدهٔ آزادی را ایدهٔ مسئولیت می‌داند. بنا بر ادعای سارتر انسان محکوم به آزادی است و وجود آزادی غیرقابل انکار است. آزادی به معنای نبودِ توجیه برای اعمال انسان است و همواره همراه با مسئولیت است. انسان‌ها ناگزیر به پذیرش مسئولیت «انتخاب‌های» خود هستند، حتی اگر انتخاب‌ها منجر به پیامدهای ناخواسته گردد. سارتر می‌گوید محکومیت انسان‌ها به آزادی، به این معناست که قادر به فرار از آزادی خود نیستند و ناگزیر به مواجهه با عواقب آن هستند، چراکه آزادی و مسئولیت جدایی‌ناپذیرند. آزادی همراه با مسئولیت است؛ انسان با وجود آنکه آزادی نامحدودی برای انتخاب دارد، مسئول تمامی پیامدهای ناشی از انتخاب‌های خود نیز می‌باشد (Sartre, 1956: 622-628). به بیان دیگر ضمن اعطای مسئولیت به انسان در راستای این آزادی کامل، او را در برابر تمامی آنچه کرده یا در پیش دارد پاسخگو می‌داند. این پاسخگویی جزء جدایی‌ناپذیر از مفهوم آزادی و مسئولیتِ ناشی از آن است.

۲. فروید و ناخودآگاه فردی

فروید در کتاب *خود و اید*[۵] (۱۹۲۳)، جمله معروفی دارد با این مضمون که «خود در آغاز یک خودِ جسمانی است» (Freud, 1923: 26). این گزاره ازجمله کلیدی‌ترین مفاهیم در نظریه روانکاوی فروید است. بنابر باور فروید «خود» یا «ایگو[۶]» (بخش عقلانی و واقع‌بینانهٔ شخصیت یا منِ (خودِ) آگاه) در ابتدا از حس‌ها و تجربه‌های جسمانی نشأت می‌گیرد. گویی هستی و ادراک انسان از خود به‌شدت با بدن‌اش گره خورده است. فروید احساسات و حس‌های جسمانی همچون گرسنگی، تشنگی، درد، لذت و... را پایه و اساس شکل‌گیری «خود» می‌داند. این حس‌ها سبب می‌شوند تا انسان، خود را از دنیای بیرون تشخیص دهد و چیستی مستقلی بیابد. با این وجود ادراکات (احساسات) درونی نسبت به ادراکات بیرونی -همانند دیدن، شنیدن و لمس‌کردن- از ارزش بیشتری برخوردار هستند. فروید معتقد است بنیان‌های «اید» (بخش غریزی و ناخودآگاه شخصیت) در بروز احساسات و حس‌های جسمانی مستتر است. این گزاره بیانگر آن است که جسم آدمی تنها یک ظرف برای ذهن انسان نیست، بلکه خود به عنوان مرجع حقیقی شکل‌گیری هویت و شخصیت آدمی عمل می‌کند.

در آغاز فروید ذهن را به دو بخش آگاه و ناخودآگاه تقسیم نمود. در باور او، به‌سبب غیرقابل‌پذیرش بودن از ناحیهٔ آگاه، ناخودآگاه عنصری سرکوب‌شده بود. فروید در اوایل دههٔ ۱۹۲۰، این دیدگاه را تکمیل کرد و آن را به عنوان یک ساختار سه بخشی توسعه داد. وی ذهن را به سه نهاد تقسیم نمود: اید (ناخودآگاه)،

Doi: 10.22034/rph.2025.2060196.1143

ایگو (خود-خودآگاه)، سوپرایگو (ابرخود). او از اصطلاحات آلمانی das Es، Ich و Über-Ich بهره می‌بُرد که به عنوان «او»، «خود» و «فراخود» معنا می‌یابند و در زبان لاتین هم با عناوین id، ego و superego مورد استعمال قرار می‌گیرند.

«اید» (ناخودآگاه) آن بخش از ذهن است که همهٔ انسان‌ها با آن متولد می‌شوند، مجموعه‌ای انباشته از امیال تماماً خودخواهانه و انگیزه‌هایی که هدفی جز ارضای بی‌درنگ و کامل آن خواسته‌ها و غرایز ندارند. «اید» نیروی محرکهٔ هر آن چیزی است که فروید آن را اصل کامجویی و لذت می‌نامد. ضمن رشد و بالارفتن سن، می‌بایست «اید» و تمایلاتش را کنار بگذاریم و با مهارِ مداوم آنها، با دنیای واقعی و دیگران هماهنگ شویم. اما آدمی هرگز نمی‌تواند تماماً ناخودآگاه را کنار بگذارد. گرچه ممکن است خواسته‌های آن سرکوب گردند اما همچنان باقی می‌مانند و خود را در پدیده‌هایی همچون رویا، علائم نوروتیک و لغزش‌های فرویدی به تصویر می‌کشند (Freud, 1923: 90).

فروید ضمن تأکید بر تأثیر متقابل خودآگاهی و «اید»، بیان می‌دارد: «خودآگاهی تصویرگر چیزی است که آن را عقل سلیم می‌نامند اما «اید» همواره حاوی شور و اشتیاق است» (Freud, 1923: 25). با این توصیف، خودآگاه و ناخودآگاه نقش‌هایی متضاد می‌یابند و خودآگاهی تنها مسئولیت ادراک واقعیت‌های خارجی را خواهد داشت.

خودآگاهی یا بخش منطقی ذهن، به دنیای بیرون واکنش نشان داده و به فرد این اجازه را می‌دهد تا ضمن سازگاری با واقعیت، «اصل واقعیت» را نیز به رسمیت بشناسد. خودآگاهی (خود) بر تمایلات غریزی «اید» نظارت می‌کند و برای زمان و نحوه و چگونگی برآوردن آنها تصمیم می‌گیرد. برای فهم بیشتر ارتباط میان «اید» و خود، فروید رابطه اسب و سوارکار را مثال می‌زند. همان‌طورکه گاهی، اسب از کنترل سوارکار خارج می‌شود، تمایلات غریزی «اید» نیز گاهی از محدودیت‌های ناشی از نظارتِ خود فرار می‌کنند، اما در اکثر اوقات، همانند اسب توسط سوارکار هدایت و کنترل می‌گردند (Freud, 1923: 110). در باور فروید، خود چون میانجیگری فی‌مابین ناخودآگاه و واقعیت، ناگزیر است دستورات ناخودآگاه را در لوای توجیهات منطقی خودآگاهانهٔ خود حتی آن زمان که ناخودآگاه انعطاف‌ناپذیر می‌نماید با انکار تضادهای ناخودآگاه در مقابل واقعیت، سرکوب کند. از آنجاییکه جنبه‌های متفاوت ناخودآگاه غالباً منافی با دستورات اخلاقی و تقیدات مذهبی فرهنگ معاصر است، خود سعی می‌کند تا انرژی لیبیدویی را هدایت کند و آن خواسته‌ها را بر حسب الزامات مستتر در واقعیت برآورده سازد. تلاشی که همواره آدمی را دچار رنجی مُدام می‌کند. با این توصیف، خود توسط ناخودآگاه هدایت، توسط فراخود محدود و توسط واقعیت دفع می‌شود. همچنین خود می‌تواند به سهولت تحت تأثیرِ «اضطراب واقع‌بینانه در مواجهه با دنیای بیرونی، اضطراب‌های اخلاقی ناشی از فراخود و اضطراب نوروتیک و غرایزمحور در ناخودآگاه» قرار گیرد.

مؤلفهٔ سوم از مدل تکوین‌یافتهٔ فروید همان چیزی است که او آن را سوپرایگو (ابرخود – فراخود) می‌خواند. ابرخود به دنبال کمال از خود است تا بتواند به ایده‌های غیرممکن درونِ افکار و رفتارها دست یابد. بر این اساس، ابرخود همان ندای درونی والدین، ناظران و جامعه است که فرد را ملزوم به رعایت قوانینی می‌کند تا او هنگام حرکت اولیه هدایت شود. ابرخود که عموماً به صورت ناخودآگاه واکنش نشان می‌دهد، به آدمی حس وجدان، غلط و درست را می‌دهد و از او می‌خواهد که اغلب بنا بر اسلوبی رفتار کند که در نگاه جامعه پذیرفته‌شده باشد نه در جهت ارضای امیال فردی (Freud, 1966: 347).

سوپر ایگو انعکاسی از درونی‌سازی قوانین فرهنگی است که از ناحیهٔ والدین بر خود تحمیل می‌گردد. فروید فراخود را بر اساس مفهوم «وجدان» توسعه می‌بخشد. فی‌الواقع سوپرایگو مملوء از انباشته‌هایی چون سنت و تمامی قضاوت‌های ارزشی مقاوم در برابر زمان است که از نسلی به نسل دیگر تکثیر می‌یابند.

درون یک فرد بالغ و سالم از منظر روانی، اید، خود و ابرخود به شکلی متعادل با هم در تعامل هستند. از منظر دیدگاه فرویدی، انتخاب‌های فردی ماحصل تعامل پیچیدهٔ فی‌مابین نیروهای ناخودآگاه و بخش‌های آگاهانهٔ درون روان آدمی است. به بیان دیگر، آنچه به‌ظاهر انتخاب‌های کاملاً آگاهانه و آزادانه به‌نظر می‌رسند، درحقیقت تحت تأثیر عوامل و نیروهایی می‌باشند که در عمق ناخودآگاهِ فرد مستتر هستند.

از منظر فروید، تنها بخش کوچکی از فعالیت‌های روان انسان در سطح آگاهی قرار می‌گیرد، درحالی‌که بخش بسزایی از افکار، احساسات و تمایلات به شیوهٔ ناخودآگاه فعالیت می‌کنند. درنتیجه این امکان وجود دارد که ماحصل فرایندهای ناخودآگاه، تجربیات کودکی، امیال سرکوب‌شده و یا تعارضات درونی باشد. در این شرایط، فرد تصور می‌کند که انتخاب‌هایش آزادانه بوده است، اما درحقیقت نیروهای ناخودآگاه و درگیری بین اید و سوپرایگو هستند که منجر به اتخاذ تصمیمات و شکل‌دهی انتخاب‌های او می‌شوند. فی‌الواقع، محدودهٔ آزادی فردی در چارچوبی از عوامل بیرونی (همانند ارزش‌های اجتماعی و نگاه دیگری) و عوامل درونی (امیال سرکوب‌شده) در نوسان است (Freud, 1923: 12-30).

دیگری، دیدگاه‌های انتقادی والدین و ارزش‌ها و قوانین اجتماعی در دوران کودکی و نوجوانی به شکل‌گیری چیستی سوپرایگو کمک می‌کنند. این هنجارها، بایدها و نبایدهایی را به فرد القاء می‌کنند تا به عنوان معیارهای اخلاقی و اجتماعی در

تصمیم‌گیری‌های آگاهانهٔ او وارد عمل شوند. وقتی نظرگاه‌های بیرونی (دیگری) در تناقض با تمایلات اولیه و ناخودآگاه فرد باشند، این تعارضات می‌توانند منجر به تجربهٔ حاصل از اضطراب شوند. در چنین شرایطی برای کاهش اضطراب، ایگو ممکن است از مکانیزم‌های دفاعی همچون سرکوب استفاده کند؛ به‌گونه‌ای که برخی از محتویات ناخودآگاه در آگاهی نادیده گرفته می‌شوند.

۳. یونگ و ناخودآگاه جمعی و کهن‌الگوها

روانشناسی تحلیلی توسط یونگ، به‌عنوان شیوه‌ای مستقل از روانکاوی فرویدی گسترش پیدا کرد که بر اهمیت نمادها، اسطوره‌ها و فرهنگ‌ها در ادراک روان انسان تأکید می‌ورزد. نظریه یونگ نیز روان آدمی را به سه بخش تقسیم می‌کند. اولی همان خود (ego) است که او آن را به عنوان ذهنِ آگاه معرفی می‌کند. بخش دوم که ناخودآگاهِ فردی است، هر آن چیزی را شامل می‌شود که در لحظهٔ اکنون خود از آن آگاه نیست، اما این عدم آگاهی را نمی‌توان به‌معنای نبود آن در نظر گرفت. ناخودآگاه فردی در بَر گیرندهٔ تمامی خاطراتی است که ذهن آنها را به سهولت به یاد می‌آورد و یا حتی آنچه به هر دلیلی سرکوب شده است. شایان ذکر است که ناخودآگاه یونگ، غرایز فرویدی را شامل نمی‌شود.

اما آنچه سبب تمایز نظریهٔ یونگ می‌شود، بخش سوم آن است. از منظر یونگ، در تمامی انسان‌ها لایه‌ای عمیق‌تر و درعین حال مشترک وجود دارد که او آن را «ناخودآگاه جمعی یا آرکی‌تایپ[۷]» می‌نامد. این بخش، همان بخشی است که تمام تجربیات و دانش نسل‌ها چون میراثی در آن ذخیره شده است. البته آدمی هرگز نمی‌تواند مستقیماً از آن آگاه باشد. این بخش بر کلیهٔ تجربه‌ها و رفتارهای آدمی، به‌ویژه مسائل عاطفی، تأثیرگذار است اما تنها به صورت غیرمستقیم و با نگاه‌کردن می‌توان از تأثیراتش مطلع شد. آرکی‌تایپ‌ها یا کهن‌الگوها به عنوان الگوهای بنیادی، نمادها و داستان‌ها در طول سال‌ها از مسیر تاریخ و فرهنگ به نسل‌های متفاوت انتقال می‌یابند. ظهور کهن‌الگوها در قالب تصاویر، اسطوره‌ها، افسانه‌ها و الگوهای رفتاری است که می‌توانند همچون یک مرجع شناختی عمل کنند و اسلوب‌هایی را برای تشریح و توصیف تجربه‌های فردی و اجتماعی فراهم آورند.

به‌عبارت‌دیگر، ناخودآگاه جمعی بخشی از همان ذهن ناخودآگاه است که در تمامی گونه‌ها با سیستم عصبی دیده می‌شود. ناخودآگاه جمعی با ناخودآگاه فردی که مجموعه‌ای منحصربه‌فرد از تجربیات شخصی یک فرد خاص است، تفاوت دارد (Jung, 1968: 57).

آرکی‌تایپ‌ها همواره پیش از آگاهی وجود دارند و سبب شرطی‌شدن امور می‌شوند. آنها هیچ‌گاه وقایع را آنگونه که هستند به تصویر نمی‌کشند، بلکه آنچه را که قابلیت درک و تصور دارند را به نمایش می‌گذارند. آرکی‌تایپ‌ها هم چیستی خاص ادراک را کنترل و هم تنها مؤلفهٔ جمعی یک ادراک را تشریح می‌کنند (Jung, 1990: 42).

یونگ در تحلیل شخصیت‌های خود از چهار کهن‌الگوی اصلی استفاده می‌کند: ۱. کهن‌الگوی پرسونا[۸]، ۲. کهن‌الگوی سایه[۹]، ۳. کهن‌الگوی آنیما[۱۰] و آنیموس[۱۱] و ۴. کهن‌الگوی خود (ایگو). اما یونگ معتقد بود که می‌توان بیشمار کهن‌الگو داشت که در ذیل این چهار آرکی‌تایپ اصلی قرار می‌گیرند. کهن‌الگوهایی چون مادر، پدر، پسر، قهرمان، پیر خردمند، حیله‌گر، عاشق، دلقک، جادوگر، جست‌وجوگر، معصوم، حامی و... (Jung, 1953: 157).

یکی از مهم‌ترین آرکی‌تایپ‌هایی که یونگ بدان پرداخته، کهن‌الگوی پرسونا است. پرسونا در معنای «نقاب» یا «شخصیت اجتماعی» به کار می‌رود و به آن بخشی از شخصیت انسان اشاره دارد که به دنیای بیرون از خود نشان می‌دهد. این همان نقابی است که آدمی در جهت تعامل با جامعه و دیگران از آن بر روی چهره‌اش استفاده می‌کند. تصویر عمومی فرد از طریق پرسونا شناسایی می‌شود. ریشهٔ این کلمه، از کلمه لاتین ماسک (Mask) گرفته شده است. پس بنابراین می‌توان اینگونه بیان داشت که پرسونا ماسکی است که پیش از حضور در دنیای بیرون بر می‌گزینیم و برای سازش و هم‌نوایی با محیط اجتماعی پیرامون خود و انتظارات دیگران از آن استفاده می‌کنیم. این نقاب همانا رفتارها، نگرش‌ها و حتی ظاهر آدمی در برخورد با دنیای بیرونی است. از طرف دیگر، پرسونا چون یک سد دفاعی در برابر آسیب‌پذیری‌های درونی آدمی عمل می‌کند. انسان ضمن استفاده از یک پرسونای مثبت و مطلوب از خود، می‌تواند از چیستی‌اش در مواجهه با قضاوت‌ها و انتقادهای دیگری‌ها محافظت کند (Jung, 1953: 155-160).

یکی از مهم‌ترین و پیچیده‌ترین مفاهیم در روانشناسی تحلیلی یونگ و تاریک‌ترین بخش از روان انسان، آرکی‌تایپ سایه است. این کهن‌الگو به آن بخش از ناخودآگاه جمعی اشاره دارد که تمامی ویژگی‌ها از جمله ویژگی‌های منفی همچون خشم، حسادت، تنبلی، خودخواهی، تمایلات سرکوب‌شده همچون خواسته‌هایی که به دلیل هنجارهای اجتماعی یا باورهای شخصی سرکوب شده‌اند، تجربیات و خاطرات دردناک و تروماتیک که در ناخودآگاه ما پنهان شده‌اند، ترس‌ها و سایه‌های تاریک و ناخوشایندی را که آدمی سعی دارد از آنها اجتناب یا سرکوب‌شان کند را در بر می‌گیرد (Sīlis, 2023).

جنبه‌های زنانه و مردانه در درون انسان با آرکی‌تایپ‌های آنیما و آنیموس شناخته می‌شوند. این دو همچون دو روی سکه در روان آدمی هستند. آنیما به بُعد زنانهٔ درون مرد و آنیموس به بُعد مردانهٔ درون زن اشارت دارد. آنیما که به عنوان تصویر آرمانی

Doi: 10.22034/rph.2025.2060196.1143

زن ایدئال در ذهن مرد عمل می‌کند، انباشتی از ویژگی‌های زنانه چون احساسات، شهود، خلاقیت و حساسیت در ناخودآگاه مرد است که بر پیوندهای عاطفی و انتخاب‌های او تأثیر می‌گذارد. اما آنیموس که چون تصویر آرمانی مرد ایدئال در ذهن زن بر تصمیم‌گیری‌ها و اهداف او تأثیر می‌گذارد، شامل ویژگی‌های مردانه‌ای مانند منطق، اراده، استقلال و جاه‌طلبی است که در ناخودآگاه زن وجود دارد (رسمی، ۱۴۰۱).

کهن‌الگوی ایگو که همواره در تلاش است فی‌مابین تمایلات درونی، واقعیات بیرونی و ارزش‌های اخلاقی تعادل برقرار کند، در جایگاه هستهٔ مرکزی هویت فردی عمل می‌کند. این کهن‌الگو نقشی غیرقابل انکار در اتخاذ تصمیم‌های روزانهٔ انسان دارد و به او این امکان را می‌دهد تا بتواند ضمن انتخاب‌های مناسب در مسیر درست حرکت کند. خود از وجود آدمی ضمن ایجاد مکانیسم‌های دفاعی برای مقابله با اضطراب و استرس در مواجهه با تهدیدات روانی محافظت می‌کند. در نگاه یونگ همچون دیدگاه فروید، ایگو همواره در تعامل مُدام با اید و سوپرایگو است تا بین تمایلات بی‌حد و حصر اید و محدودیت‌های سوپرایگو تعادل برقرار کند (جمشیدی و قاسمی‌پور و آبشیرینی، ۱۴۰۲).

کهن‌الگوها همچون بخشی از «خودشناسی فرهنگی» به‌تدریج در هویت و هستی فرد جای می‌گیرند. درونی‌سازی کهن‌الگوها سبب می‌شود تا در موقعیت انتخاب، آدمی تمایل به اتخاذ تصمیماتی داشته باشد که با ارزش‌های فرهنگی او هم‌راستا باشد. با این تفاسیر، انتخاب‌های به‌ظاهر آزادانه و آگاهانهٔ آدمی در محدودهٔ چارچوب‌های فرهنگی و اجتماعی قرار می‌گیرند. به بیان دیگر، حتی آن زمان که انسان تصور می‌کند دست به انتخاب آزادانه زده است، هرکدام از این انتخاب‌ها به‌واسطهٔ ارزش‌ها، باورها و اسلوب‌های فرهنگی از پیش شکل گرفته‌اند.

۴. رویکرد انتقادی

بر اساس آنچه مطرح شد، باید بر این نکته تأکید نماییم که این تحلیل میان‌رشته‌ای، به ما کمک می‌کند تا درک عمیق‌تری از پیچیدگی‌های ماهیت انسان و روابط بین‌فردی داشته باشیم.

بنابر نظریات فروید، سارتر آنگونه که باید به نقش و جایگاه ناخودآگاه در شکل‌گیری روابط بین‌فردی توجه نکرده است و خود یا همان ایگو در تلاش است تا فی‌مابین تمایلات غیرقابل کنترل نهاد (Id) و اصول اخلاقی فراخود (Superego) تعادل برقرار کند. گرچه این تعادل ممکن است موقتاً صورت پذیرد، اما مواجههٔ آدمی با بسیاری از تنش‌ها و تعارضات درونی ناشی از فشارهای روانی بین این دو بخش است (Gardiner, 1977).

از سوی دیگر سارتر که مکرر بر آزادی و ارادهٔ آگاهانه تأکید می‌ورزد، سیرِ عملکردِ ناخودآگاهِ روان آدمی را نادیده می‌گیرد. این درحالی است که فروید اکثر تصمیمات و انتخاب‌های انسان را تحت لوای نیروهای ناخودآگاه می‌داند که او هیچ آگاهی از آنها ندارد. «دیگری» در فلسفه سارتر، به عنوان تهدیدی برای آزادی و خودآگاهی آدمی شناخته می‌شود اما فروید پیوندهای اجتماعی و فرهنگی با «دیگری» را سبب شکل‌گیری شخصیت و ساختار روانی او می‌داند. در نگاه فروید، «خود» هیچگاه از تأثیرات فرهنگی و اجتماعی جدا نخواهد بود (Gardiner, 1977).

یونگ نیز برخلاف سارتر، به ساختار شکل‌گیری فردیت (In-dividuation) ضمن تبدیل‌شدن به خود واقعی و کامل فرد با تأکید بر اهمیت ناخودآگاه و جنبه‌های جمعی‌تر آن توجه می‌کند. به اعتقاد او همهٔ انسان‌ها از الگوهای آرکی‌تایپی بهره‌مند هستند که بر روابط بین‌فردی‌شان تأثیر می‌گذارد. از این منظر، باید اینگونه بیان داشت که سارتر به نقش الگوهای آرکی‌تایپی در شکل‌گیری رابطه خود و دیگری بی‌توجه بوده است.

«دیگری[۱۲]» در روان‌شناختی یونگ ذیلِ چهارچوب روابط انسانی و تعاملاتش تحلیل می‌شود. بنا بر این تحلیل، دیگری تنها یک موجود خارجی نیست و به صورت نمادین در ناخودآگاه فرد حضور دارد. دیگری‌ها خود را در قالب «سایه» (Shadow) و سایر جنبه‌های پنهان در درونِ آدمی به معرض نمایش می‌گذارند. آدمی در فرایند شکل‌گیری ساختار فردیت خود، در ابتدا باید ضمن شناخت سایهٔ خود، آن را بپذیرد تا درنهایت بتواند به یکپارچگی روانی برسد. در این شرایط، دیگران نمادی از بخش‌های پنهان و سرکوب‌شده در آدمی هستند. این درحالیست که سارتر در فلسفهٔ خود بر تضاد و تقابل با دیگری اصرار می‌ورزد و نگاه دیگری او را تبدیل به یک شیء فاقد اختیار می‌کند که از این طریق تهدیدی بر آزادی آدمی به شمار می‌رود (Sīlis, 2023).

فی‌الواقع باید در انتها بگوییم که بزرگترین نقدی که به اندیشهٔ سارتر می‌توان وارد نمود، نادیده‌گرفتن ناخودآگاه، تجربیات گذشته، تأثیر فرهنگ، نگاه به آینده، نادیده‌گرفتن حضور دیگری بر روی انتخاب‌های فردی و تأثیری است که این انتخاب‌های متقابل بر سرنوشت و زندگی خود و دیگری دارد. سارتر با نادیده‌گرفتن مفاهیم بالاست که با تأکید بر مفهوم آزادی، انسان را مجبور و محکوم به آزادی و آزادی در انتخاب می‌داند، در صورتی که هر یک از عوامل بالا به صورت پیش‌فرض درونِ خود جای گرفته و آن آزادی مد نظر سارتر را از آدمی سلب می‌کند. دلیل آنکه سارتر دیگری را جهنم خود می‌داند فرار از این حقیقت است که چه بخواهد چه نخواهد، زندگی پیش‌روی‌اش، گذشته‌اش، انتخاب‌هایش و همهٔ آزادی‌اش وابسته به حضور دیگری است و یک خودِ آگاه به تنهایی نمی‌تواند بر زندگی‌اش سلطه براند، مگر آنکه دیگری را نادیده بگیرد که در واقعیت چنین امری محال است.

تقاطع آزادی و مسئولیت فردی در سینمای معاصر ایران با نگاهی به فیلم جدایی نادر از سیمین

در راستای بررسی شرایط چیستی انسان در جامعه ضمن تمرکز بر نقطهٔ تلاقی آزادی و مسئولیت فردی در سینمای معاصر ایران، از زاویهٔ نگاه نظریات سارتر، فروید و یونگ به صورت تحلیل میان‌رشته‌ای، می‌توانیم به یک جست‌وجوی چندبُعدی از هویت، انتخاب و شرایط تأثیرگذار بر آنها در درون روایت‌های جاری در آثار هنری معاصر ایران دست یابیم. سینمای معاصر ایران در طول این سال‌ها، تبدیل به گنجینه‌ای غنی از آثاری با مضامین عمیق اجتماعی و فلسفی شده است. فیلم‌سازان ایرانی با بیان واقعیت‌های پیچیدهٔ اجتماعی ضمن ترکیب با تمثیل‌ها، نمادها و یا گاهاً روایت مستقیم سعی در بررسی مسائل هویتی، اخلاقی و آزادی‌های فردی داشته‌اند.

ساختار روایی اغلب فیلم‌های ایرانی ضمن پرداختن به مضامین اگزیستانسیالیستی همچون آزادی‌های فردی و پیچیدگی‌های روابط انسانی، می‌تواند منجر به کاوشی عمیق در شرایط انسانی و معضلات اخلاقی شود تا از این طریق مخاطب بتواند به شناخت بیشتری نسبت به فلسفهٔ وجودی خود در جامعه برسد و شرایط مناسب‌تری را در مواجهه با دیگران برای خویش فراهم نماید (کرمی، ۱۴۰۰).

عباس کیارستمی و اصغر فرهادی از جمله موفق‌ترین فیلم‌سازان ایرانی هستند که با خلق آثاری که چه آگاهانه و چه ناآگاهانه مضامین اگزیستانسیالیستی را تجسم می‌بخشند، توانسته‌اند شخصیت‌هایی را به تصویر کشند که با حضور در موقعیت‌هایی تنش‌زا و سرگردان میان آزادی شخصی و انتظارات اجتماعی توانسته‌اند به درکی عمیق نسبت به هویت فردی خود، معضلات اخلاقی و نقش دیگری در بازتعریف چیستی خویش و بازیابی محدودهٔ آزادی و مسئولیت‌های‌شان دست یابند.

اصغر فرهادی در آثارش به‌طور صریح به اندیشه‌های اندیشمندان اشاره نمی‌کند. اغلب آثار وی بر مبنای تنش میان کاراکترها، محدودشدن محدودهٔ آزادی‌های فردی، حوزهٔ اختیارات‌شان و مسئولیتی که در مقابل دیگران دارند، روایت می‌شوند. تمامی این موضوعات، از جمله مفاهیم کلیدی در اندیشه‌های سارتر هستند. شخصیت‌ها در آثار فرهادی همواره فی‌مابین خواسته‌های درونی خود و هنجارهای اجتماعی یا قوانین اخلاقی گیر می‌افتند که آنها را در یک مبارزهٔ دائمی در جهت به‌دست‌آوردن آزادی و اصالت شخصی و متضاد با انتظارات بیرونی قرار می‌دهد. این کشمکش‌ها به عنوان بارزترین عناصر شخصیت‌پردازی آثار فرهادی، از نظر روایی فضایی را ایجاد می‌کنند تا مخاطب با نگاهی عمیق‌تر بتواند تعامل اندیشه‌های سارتر، فروید و یونگ را در بازتعریف هویت فردی‌اش ببیند. در این مواجهه، مخاطب به این حقیقت دست می‌یابد که گرچه آدمی به گمان سارتر انسانی آزاد و محکوم به آزادی است، اما نیروهای درونی همچون ناخودآگاه فردی و نیروهای بیرونی همچون ناخودآگاه جمعی، مسائل فرهنگی، اجتماعی و حضور دیگران، محدودهٔ آزادی او را تحت‌الشعاع قرار می‌دهند.

فیلم *جدایی نادر از سیمین* (۱۳۸۹)، داستان زوجی است به نام نادر ـ با بازیگری پیمان معادی ـ و سیمین ـ با بازیگری لیلا حاتمی ـ که به دلیل عدم رضایت نادر برای مهاجرت قصد جدایی از یکدیگر را دارند. سیمین همهٔ مقدمات مهاجرت را فراهم کرده است اما نادر چون پدرش مبتلا به بیماری آلزایمر است، از رفتن اجتناب می‌کند. دادگاه درخواست سیمین مبنی‌بر حضانت دخترش ترمه (سارینا فرهادی) را رد می‌کند. ترمه نیز به امید بازگشت مادرش، ماندن کنار پدر را انتخاب می‌کند. با توجه به آنکه نادر از عهدهٔ مراقبت از پدرش برنمی‌آید، اقدام به استخدام راضیه ـ با بازیگری ساره بیات ـ می‌کند. راضیه که باردار است، بدون اطلاع همسرش حجت ـ با بازیگری شهاب حسینی ـ این کار را می‌پذیرد. در یکی از همین روزها راضیه که مجبور است به نزد پزشک برود، دستان پدر نادر را به تخت می‌بندد و خانه را ترک می‌کند. نادر پس از بازگشت به خانه و آگاهی از این موضوع راضیه را متهم به دزدی کرده و او را از خانه بیرون می‌اندازد. همین امر موجب سقط جنین و ایجاد چالش‌هایی برای نادر می‌شود که نه‌تنها زندگی نادر را تحت تأثیر قرار می‌دهد، بلکه تصورات ترمه نسبت به او را هم مخدوش می‌سازد.

تضاد اصلی مطرح‌شده در فیلم *جدایی نادر از سیمین* (۱۳۸۹)، حول محور این زوج چون آونگی میان پیچیدگی‌های ناشی از آزادی فردی، مسئولیت‌های خانوادگی و نیز انتظارات اجتماعی در نوسان است. هر یک از کاراکترها ضمن قرارگرفتن در موقعیت‌های مبهم اخلاقی، ناگزیر از مواجهه با قضاوت‌های دیگران، محدودیت‌های ناشی از انتخاب‌های خود و پیامدهای آن هستند (کرمی، ۱۴۰۰) که در این پژوهش تنها به کاراکتر نادر و تصمیمات‌اش پرداخته می‌شود.

بر اساس اندیشه‌های سارتر، کاراکتر نادر در طول فیلم به‌واسطهٔ حضور در موقعیت‌های متفاوت با محدودیت‌های اجتماعی و اخلاقی مواجه می‌شود که درنهایت سبب محدودسازی دایرهٔ اختیارات و آزادی‌های او می‌شود (Sartre, 1956: 126-127). آنچه شخصیت او را از دیگری‌ها متمایز می‌کند، تلاش بی‌وقفه‌اش در جهت حفظ کرامت شخصی و نیز حس مسئولیت‌پذیری‌اش نسبت به خانواده است. تلاش‌های نادر همگی انعکاسی از درگیری‌های عمیق و تنش‌زایی است که او میان مفهوم آزادی مطلق انسانی و محدودیت‌هایش با آن دست به گریبان می‌شود.

اولین مواجههٔ نادر با مسئلهٔ جدایی‌اش، مخالفت با مهاجرت

Doi: 10.22034/rph.2025.2060196.1143

و سماجت بر ماندن در ایران در دقیقهٔ ۱:۴۳ از فیلم مشاهده می‌گردد. بنابر اندیشهٔ سارتر، نادر این آزادی را در انتخاب دارد که یا بماند یا مهاجرت کند اما او ماندن را به دلیل شرایط بیرونی (بیماری پدر) انتخاب می‌کند (شکل ۱). این انتخاب، نشانه‌ای صریح از قبول مسئولیت در برابر دیگری (پدر) می‌باشد. او با این تصمیم است که معنا و هویت می‌یابد. نادر به قیمت جداشدن از سیمین، ماندن در کنار پدر را انتخاب می‌کند. انتخابی که موجب فروپاشی خانواده‌اش می‌شود. او با نادیده‌گرفتن حوزهٔ اختیارات و آزادی سیمین قصد دارد از پیامدهای ناشی از تصمیم‌اش بکاهد تا شاید اینگونه از اضطراب‌های وجودی‌اش کاسته شود. سارتر در بحث اضطراب اینگونه بیان می‌کند که: «من مسئول خودم و مابقی انسان‌ها هستم... و ضمن شکل‌دادن به خودم مابقی انسان‌ها را شکل می‌دهم» (Sartre, 1948: 34). پس نادر حاضر است از سیمین جدا شود اما معنای وجودی‌اش که همانا نگهداری از پدر و فرزند خوب‌بودن است، خدشه‌دار نشود. نادر در دقیقهٔ ۴۵:۳۰ در صحنهٔ حمام‌کردن پدر، درست بعد از لحظاتی که از جانب راضیه (پرستار پدر) به تخت بسته شده بود، این ارتباط درونی و این یافتن معنای وجودی‌اش را با در آغوش‌کشیدن پدر و گذاشتن سر خود بر روی شانه‌های پدر به‌خوبی در معرض نمایش می‌گذارد (شکل ۲).

همان‌طورکه پیش‌تر ذکر شد، بنابر اندیشهٔ فروید روان آدمی از سه بخش «اید» (تمایلات اولیه، غرایز و شهوت)، «ایگو» (میانجی میان خواسته‌های اید و واقعیت بیرونی) و «سوپرایگو» (ارزش‌ها و قوانین اخلاقی) تشکیل شده است (Freud, 1923). با این توصیف نادر همواره درگیر کشمکش‌های عمیق میان خواسته‌های ناخودآگاهش (اید) و ارزش‌ها و مسئولیت‌های اجتماعی و خانوادگی‌اش (سوپرایگو) است. در بحبوحهٔ چنین تعارضاتی است که ایگوی نادر باید در راستای ایجاد تعادل میان اید و سوپرایگو عمل کند. در این شرایط فشارها و بحران‌های ناشی از شرایط بیرونی همچون اختلافات خانوادگی ناشی از تصمیم سیمین موجب می‌شوند تا درون نادر تزلزل و بی‌ثباتی روانی و رفتاری ایجاد شود و «اید یا هجوم خاطرات یا احساسات ناخوشایند به سوی آگاهی موجبات اضطراب را فراهم نمایند» (Freud, 1956: 61-62). در چنین موقعیت‌هایی ایگوی نادر باید با سرکوب این احساسات از خود در برابر تنش‌ها و اضطراب‌هایش دفاع کند. این تلاش در جهت سرکوب احساسات منجر به ظهور رفتارهای غیرمنطقی یا واکنش‌های عاطفی نابه‌هنگام و غیرمنتظره‌ای می‌شوند که تعادل میان اید و سوپرایگو را درون نادر بهم می‌زنند (Fenichel, 1946: 153).

درخصوص مسئلهٔ طلاق و جدایی از سیمین، بیماری پدر در درون نادر سبب بروز احساساتی نظیر نگرانی، ترس و یا گناه ناشی از تنها گذاشتن‌اش می‌شود. این درحالی‌است که هم تمایل به آزادی و استقلال به عنوان نیروهای برآمده از اید در درون وی وجود دارد هم ارزش‌های اخلاقی، مسئولیت حفظ حریم خانواده و رابطهٔ پدر و پسری که برگرفته از نیروی سوپرایگوست. قدرت سوپرایگو در نادر آنچنان زیاد است که او نمی‌تواند میان آنها تعادل ایجاد کند. نادر ضمن تحمل این درگیری‌های درونی (با سرکوب یا انکار این احساسات عمیق در مواجهه و رویارویی با مسئلهٔ جدایی) این امکان را برای خود فراهم می‌نماید تا برای مدتی محدود از این واقعیت و پیامدهای تلخ‌اش خود را دور نگهدارد. این عمل در بلندمدت سبب تنش‌های روانی و ظهور واکنش‌های غیرمنطقی می‌شود که نشان‌دهندهٔ شکست ایگوی نادر در حفظ تعادل میان نیروهای اید و سوپرایگوست (Freud, 1936: 24).

با توجه به نظریهٔ یونگ تمامی رفتارها، تصمیمات و واکنش‌ها در درون انسان تحت لوای کهن‌الگوها (آرکی‌تایپ‌ها) است. البته کهن‌الگوهایی که تنها بر تجربیات فردی تکیه ندارند و از ناخودآگاه جمعی ناشی می‌شوند (Jung, 1969: 3). رفتارهای نادر در جدایی نادر از سیمین بر اساس ۴ کهن‌الگوی پدر، سایه، قهرمان و پیر خردمند شکل می‌گیرند.

آرکی‌تایپ پدر، در درون نادر حس مسئولیت‌پذیری و محافظت از حریم خانواده و برقراری نظم در بخش‌های مختلف زندگی‌اش را ایجاد می‌کند. نادر با ظهور این کهن‌الگو، نقش پدر را هم برای فرزندش ترمه و هم برای پدرش ایفاء می‌کند.

از طرف دیگر، آنجا که نادر بسیار به خود و حقانیت و درستی

شکل ۱. صحنه دادگاه جدایی نادر و سیمین، دقیقه ۱:۴۳.

شکل ۲. مراقبت نادر از پدر، دقیقه ۴۵:۳۰.

تصمیمات و اندیشه‌هایش باور دارد، آرکی‌تایپ قهرمان امکان بروز پیدا می‌کند. او آنقدر به خود و شناختش از حقیقت و عدالت مطمئن است که هیچگونه حاضر نیست کوتاه بیاید ولذا تمامی واکنش‌هایش را برابر با حفظ حیثیت و درجهت اثبات وجودی خود می‌داند. البته باید خاطر نشان شویم که این اطمینان درنهایت او را از دیدن خطاهای خود بازمی‌دارد.

دلیل آنکه، نادر در برخورد با موقعیت‌ها و شرایط چهره‌ای عصبی، غیرمنطقی و گاهاً حق به جانب از خود به نمایش می‌گذارد، حضور آرکی‌تایپ سایه است که بر اساس ترس‌ها، ضعف‌ها و بخش‌های سرکوب‌شدهٔ درونی او شکل می‌گیرند (Sīlis, 2023). موقعیت‌هایی که سایه‌های درونی نادر را آشکار می‌کنند، باعث می‌شوند که او در برابر قانون و یا پرسش‌های قانونی چون هُل‌دادن راضیه و آگاهی‌اش از مسئلهٔ بارداری، از بیان حقیقت طفره رود. این سایه‌ها همان ترس از خوردن برچسب اتهام سقط جنین و مسبب مرگ کودک بودن، از دست‌رفتن موقعیت اجتماعی‌اش و عدم توانایی در کنترل شرایط است.

اما آرکی‌تایپ پیرخردمند به عنوان آخرین کهن‌الگویی که در درون نادر امکان بروز و ظهور پیدا می‌کند، سبب ایجاد تمرکز بر عقلانیت، پیروی از حقیقت، ایستادگی در برابر رفتارهای احساسی و درنهایت عمل به قوانین می‌شود.

دقیقهٔ ۴۱:۰۰ آغاز ورود نادر به موقعیت دومی است که درنهایت به سقوط راضیه (پرستار پدر) از پله‌ها منجر می‌شود. در دقایق ۴۲:۳۰ و ۴۴:۴۵ همان موقعیت دوم یا به‌عبارتی سقوط راضیه از پله‌ها صورت می‌پذیرد (شکل‌های ۳ تا ۶). پس از غفلت راضیه در نگهداری از پدر نادر، مشاجره‌ای میان نادر و راضیه صورت می‌پذیرد که منجر به اتهام دزدی به راضیه و بیرون‌انداختن‌اش از خانه و سقوط ناخواستهٔ وی از پله‌ها می‌شود. نادر با تکیه بر آزادی سارتری قصد دارد از پذیرش پیامدهای ناشی از این اقدام عجولانه‌اش در خارج‌کردن راضیه از خانه، افتادن از پله‌ها و درنهایت سقط بچه‌اش اجتناب کند. فرار از مسئولیت آنچه کرده، او را به ورطهٔ دروغ، پنهان‌کاری و خدشه‌دار شدن تصویرش در مقابل دیدگان دخترش ترمه و سیمین می‌اندازد. این بی‌مسئولیتی نادر را تا آنجا پیش می‌برد که به‌جای عذرخواهی، بارِ اتفاقات افتاده را بر گردن راضیه می‌اندازد.

حال‌آنکه بنا به باور فروید، این موقعیت نادر را درون یک تنش پیچیدهٔ احساسی می‌اندازد. وضعیت ایجادشده او را در یک بحران اضطرابی و درعین حال احساس گناهی عمیق قرار می‌دهد. همین امر سبب می‌شود ناخودآگاهِ او ضمن استفاده از مکانیزم سرکوب یا انکار، از مواجهه و رویایی مستقیم با آنچه در درونش تجربه می‌کند، بپرهیزد (Freud, 1936: 89). این واکنش نادر ناشی از تلاش مستمر او به‌جهت مهار جنبه‌های کنترل‌نشدهٔ اید در مقابل تهاجم اخلاقی و اجتماعی سوپرایگو است. در این شرایط، واکنش ایگوی نادر ضمن اتخاذ یک رویکرد به‌ظاهر منطقی مانع از نمایان‌شدن تضادهای درونی‌اش می‌شود.

حال‌آنکه یونگ عصبانیت نادر برگرفته از ترک محل خدمت توسط راضیه و درنهایت سقوط‌اش از پله‌ها را بیانگر فعال‌شدن

شکل‌های ۳ و ۴. اولین لحظات مشاجرهٔ نادر با راضیه، دقیقه ۴۲:۳۰.

شکل‌های ۵ و ۶. بیرون انداختن راضیه از خانه توسط نادر، دقیقه ۴۴:۴۵.

Doi: 10.22034/rph.2025.2060196.1143

آرکی‌تایپ سایه می‌داند. این کهن‌الگو احساساتی چون خشم و اضطراب ناشی از عدم توانایی در کنترل صحیح اوضاع را در نادر فعال می‌کند که درنهایت به سقوط نابه‌هنگام راضیه از پله‌ها منجر می‌شود.

اما نیمهٔ دوم فیلم، بخشی است که نادر باید با پیامدهای ناشی از تصمیمات نیمهٔ اول روبه‌رو شود. پیامدهایی که باز او را وادار به اتخاذ انتخاب‌هایی جدید می‌کند. دو موقعیت دیگر تا انتهای فیلم نقش کلیدی در زندگی او بازی می‌کنند. اولین رویارویی، مواجهه با پیامد سقط فرزند راضیه، انکار آن در دادگاه در دقیقه ۵۷:۱۰ و اظهار عدم اطلاع از بارداری است (شکل ۷). نادر سعی می‌کند از التهاب این شرایط با پیشنهاد سیمین (پرداخت دیه) بکاهد. اما مواجههٔ دوم در دل رویایی اول رخ می‌دهد. درست در زمانی که نادر در مقام پدری که تا پیش از این قهرمان دخترش بوده، ناگزیر از اثبات خود و صداقتش است. در این لحظات که در دقایق ۰۱:۳۲:۱۳ تا ۰۱:۳۴:۳۶ شکل می‌گیرد، ترمه با واقعیت روبه‌رو می‌شود و ضمن گذاشتن تکه‌های پازل در کنار هم، به این نتیجه می‌رسد که پدرش در عین اطلاع و آگاهی از بارداری سعی در پنهان‌کردن آن داشته است (شکل‌های ۸ تا ۱۱). این نتیجه که نمایانگر تضاد رفتاری نادر با رویکردهای سابق وی مبنی بر انجام اعمال روزمره بر اساس قوانین درست و منطقی بوده است، به یکباره شیرازهٔ تمام باورهای گذشته را درون ترمه از بین می‌برد.

نادر به جهت آنکه تصویر نابودشدهٔ خود در مقابل نگاه ترمه را مجدد بازیابی نماید، پرداخت دیه را منوط به انجام یک شرط می‌کند. شرط او برای پرداخت دیه، قسم‌خوردن راضیه است. به پیشنهاد سیمین با هماهنگی با خواهرشوهر راضیه مراسمی با حضور طلبکاران حجت در خانهٔ او ترتیب داده می‌شود. راضیه باید با ادای قسم اثبات کند که مرگ بچه‌اش تنها به دلیل اقدام نادر و سقوط‌اش از پله‌ها بوده است. اما در دقیقهٔ ۰۱:۵۳:۱۹ (شکل‌های ۱۲ و ۱۳) راضیه به دلیل اعتقادات مذهبی و تردید در اینکه نادر تنها باعث و بانی این موضوع بوده است، از انجام آن امتناع می‌ورزد (کرمی، ۱۴۰۰).

شکل ۷. دادگاه نادر و راضیه و انکار نادر درخصوص بی‌اطلاعی از وضعیت بارداری راضیه، دقیقه ۵۷:۱۰.

تحلیل موقعیت نادر در پرداخت دیه ضمن ادای قسم، بنا بر اندیشه‌های سارتر هم بیانگر تبرئهٔ خود اوست و هم اینکه با وجود آگاهی از حقیقت حاضر نیست مسئولیت عمل آزادانه‌ای که انجام داده را بپذیرد. او به دلیل نگرانی از قضاوت دیگران، با این شرط می‌خواهد بار اخلاقی ماجرا را از دوش خود برداشته و بر گردن راضیه بگذارد. نادر با محق جلوه‌دادن خود و فرار از مسئولیت

شکل‌های ۸، ۹، ۱۰، و ۱۱. پرسش ترمه از نادر و تخریب چهرهٔ گذشتهٔ نادر در مقابل دخترش، دقایق ۰۱:۳۲:۱۳ تا ۰۱:۳۴:۳۶.

شکل‌های ۱۲ و ۱۳. امتناع راضیه از ادای قسم، دقیقهٔ ۰۱:۵۳:۱۹.

در پی آن است که با کنترل اوضاع، نگاه ترمه که او را در برابر سؤالاتش عریان کرده را نسبت به خود بهبود بخشد. همین امر درنهایت از نادر یک شخصیت غیراصیل می‌سازد. شخصیتی که بین آزادی و پذیرش مسئولیت سرگردان است و هیچگاه به حقیقت درون خود دست نمی‌یابد (Sartre, 1956: 86-87).

از سوی دیگر فروید مخاطب را به این سمت سوق می‌دهد که پرداخت دیه از جانب نادر یک عمل قانونی و اخلاقی به شمار می‌رود که منشاء اجرای آن نیروهای سوپرایگو است. عملی که به نادر این امکان را می‌دهد که از منظر اجتماعی آنچه مسبب‌اش بوده را جبران کند و خود را با سرکوب و یک مکانیزم دفاعی از زیر بار روانی حاصل از آنچه پیش‌آمده نجات دهد. این تلاش از جانب ایگو صورت می‌پذیرد تا از شدت رفتارهای خشن «اید» بکاهد.

نادر با ادعای عدم آگاهی از بارداری راضیه به صورت مطلق و یا عدم آگاهی مقطعی در لحظهٔ سقوط با وجود شنیدن مکالمات معلم ریاضی ترمه و راضیه، سعی دارد با سرکوب ترس و اندوه ناشی از آنچه در ذهن ترمه صورت می‌پذیرد، خود را از هرگونه سوءظن و خطایی مبرا کند. در این شرایط ایگوی نادر در یک جنگ بی‌بدیل برای اثبات خود، خشم ناشی از رفتار راضیه، احساس گناه ناشی از عذاب وجدان و دورشدن ترمه از او قرار می‌گیرد که نتیجه‌اش ایجاد تنش بیشتر در درون و بیرون اوست.

با تأکید بر تئوری یونگ نیز درون نادر هنگام تصمیم به پرداخت دیه، آرکی‌تایپ‌های پیرخردمند و قهرمان فعال می‌شوند. کهن‌الگوی پیرخردمند باعث می‌شود که نادر به دنبال حل مسالمت‌آمیز آنچه رخداده برآید اما آرکی‌تایپ قهرمان برای حفظ غرورش، پرداخت دیه را مشروط به قسم‌خوردن راضیه می‌کند تا همچنان در برابر نگاه ترمه و دیگران برنده باشد.

«جدول ۱» به صورت خلاصه تحلیل‌های صورت پذیرفته در موقعیت‌های یاد شده را نشان می‌دهد.

جدول ۱. تحلیل وقایع بر اساس نظریات سارتر، فروید و یونگ.

تحلیل / موقعیت	سارتر	فروید	یونگ
مسئلهٔ جدایی و تصمیم به ماندن در کنار پدر	– آزادی در انتخاب – قبول مسئولیت در برابر دیگری به قیمت جدایی از سیمین	– غلبهٔ سوپرایگو بر اید و ایگو – عدم تعادل نیروها و درنهایت شکست ایگو	– ظهور آرکی‌تایپ پدر
سقوط راضیه از پله‌ها	– فرار از مسئولیت و پیامدهای ناشی از تصمیمات خود – بی‌مسئولیتی و انداختن بار گناهان بر گردن راضیه	– تجربهٔ یک بحران اضطرابی – سرکوب نیروهای اید توسط ایگو در جهت کاهش اضطراب‌ها	– فعال‌شدن آرکی‌تایپ سایه
پرداخت دیه ضمن ادای قسم	– نگرانی از قضاوت دیگران – فرار از مسئولیت – به‌تصویر کشیدن یک شخصیت غیراصیل از خود	– غلبهٔ نیروهای سوپرایگو در نگاه اول – غلبهٔ ایگو در جهت کاستن از شدت رفتارهای خشن اید	– امکان فعالیت آرکی‌تایپ پیرخردمند و آرکی‌تایپ قهرمان

Doi: 10.22034/rph.2025.2060196.1143

نتیجه‌گیری

در این پژوهش سعی شد تا کاراکتر نادر در فیلم «جدایی نادر از سیمین» با تأکید بر سه دیدگاه فکری اگزیستانسیالیسم سارتری، روانکاوی فرویدی و روانشناسی یونگی مورد تحلیل واقع شود. سارتر نادر را انسانی می‌داند که با وجود آزادی مطلقی که دارد، حاضر نیست مسئولیت انتخابش را بر عهده گیرد و درنهایت از خود یک انسان غیراصیل می‌سازد. فروید کاراکتر نادر را به‌واسطهٔ تصمیمات‌اش اینگونه به‌تصویر می‌کشد که مدام در حال تجربهٔ تنش‌های درونی ناشی از عدم تعادل میان نیروهای اید و سوپر ایگوست. یونگ نیز او را فردی به شمار می‌آورد که آرکی‌تایپ سایه و قهرمان مهم‌ترین کهن‌الگوهای فعال در شخصیت او هستند.

با توجه به آنچه گفته شد، می‌توان اینگونه بیان داشت که شخصیت انسان و تصمیم‌هایش در نگاه اول، یادآور آزادی مطلق سارتری هستند که بر اساس انتخاب‌های آگاهانه صورت می‌پذیرند. اما در پس این انتخاب‌های به‌ظاهر آگاهانه، نیروهایی همچون ناخودآگاه، سایه‌ها، ترس‌ها، خشم‌های فروخورده، وجدان، اخلاق، ارزش‌های اجتماعی، قضاوت دیگری، مسئولیت ناشی از پذیرش پیامدها و بی‌شمار عناصر دیگر آزادی فرد را دچار محدودیت می‌سازند.

تحلیل کاراکترها در آثار هنری بر اساس این سه رویکرد، مخاطب را به این آگاهی می‌رساند که از این طریق و با این نگاه عمیق به خود و آنچه در مقابل وی به تصویر کشیده شده است، می‌تواند شناخت بهتر و دقیق‌تری از خود، حالات رفتاری، دنیای پیرامونی‌اش و دیگران داشته باشد. درنهایت باید بیان داشت که هنرمندان و نویسندگان، هنگام خلق کاراکترها و داستان‌های‌شان با توجه و تمرکز بر چنین رویکردی می‌توانند، مخاطب در مقام تماشاگر و آن کسی که قرار است مضمون و حقیقت روایت را کشف کند را، هم به شناخت عمیق خویش و هم درک بهتر اثر هنری رهنمون سازند تا سبب ایجاد اندیشه در پروسهٔ خلق و مرگ مؤلف در مواجهه مخاطب با اثر هنری شوند.

پی‌نوشت‌ها

1. Jean-Paul Sartre
2. Sigmund Freud
3. Carl Gustav Jung
4. Freedom
5. The ego and the id
6. Ego
7. Archetype
8. Persona
9. Mask
10. Anima
11. Animus
12. Other

فهرست منابع

- پروائی، شیوا (۱۳۹۵)، خوانش جامعه‌شناختی بوردیویی از فیلم «جدایی نادر از سیمین» با تأکید بر جامعه ایران. *مطالعات فرهنگی و ارتباطات*، ۱۲(۴۴)، ۱۷۳-۱۹۸. https://www.jcsc.ir/article_23152.html
- رسمی، عاتکه (۱۴۰۱)، نمادها و نمودهای کهن‌الگوی آنیما و آنیموس در منظومهٔ کوراوغلی، *پژوهشنامه ادب غنایی سیستان و بلوچستان*، ۲۰(۳۸)، ۱۴۵-۱۷۰. https://doi.org/10.22111/jllr.2020.23900.2244
- جمشیدی، رضا؛ قاسمی‌پور، قدرت؛ آبشیرینی، اسد (۱۴۰۲)، نقد کهن‌الگویی: نظریّه‌ها و رویکردها، *فنون ادبی*، ۱۵(۱)، ۴۸-۱۹. https:// doi.org/10.22108/liar.2023.136241.2222
- شهباء، محمد؛ علی‌پناهلو، ماهرخ (۱۳۹۶)، زمان و شخصیت در فیلم جدایی نادر از سیمین اثر اصغر فرهادی، *نامهٔ هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۸(۱۵)، ۷۳-۸۸. https://doi.org/10.30480/dam.2018.548
- عزیزی‌فر، امیرعباس؛ امینی، مریم (۱۳۹۸)، ادبیّات تطبیقی و سینمای ایران (جستاری در مفهوم کنایه در درام اجتماعی جدایی نادر از سیمین). *کاوش‌نامه ادبیات تطبیقی*، ۹(۳۵)، ۱۰۳-۱۲۵. https://doi.org/10.22126/jccl.2020.2733.1770
- کرمی، محسن (۱۴۰۰)، فیلمسفه یا فیلم به مثابهٔ فلسفه جستاری در امکان فلسفه‌پردازی از طریق فیلم، دوفصلنامه *علمی تأملات فلسفی*، ۱۱(۲۷)، ۳۵۳-۳۷۹. https://doi.org/10.30470/phm.2021.136600.1880
- احمدی، بابک (۱۳۹۹)، *سارتر که می‌نوشت*، تهران: نشر مرکز.

فهرست منابع لاتین

- Bourke, V. J. (1966) Ethics in Crisis. Milwaukee: The Bruce Publishers.
- Fenichel, O. (1946). *The Psychoanalytic Theory of Neurosis*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Freud, S. (1923). *The ego and the id*. Standard edn. Vol. 19. London: Vintage.

- Freud, S. (1966) *Project for a Scientific Psychology in Complete Psychological Works*. Hogarch Press. London.
- Freud, S. (1956). *Inhibitions, Symptoms and Anxiety.* In The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. vol. 20. Hogarth Press.
- Freud, A. (1936*). The Ego and the Mechanisms of Defense*. London: Hogarth Press.
- Gardiner, P. (1977). Sartre on Character and Self-Knowledge. *New Literary History*, *9* (1), 65–82. https://doi.org/10.2307/468437.
- Jung, C. G. (1968). *Analytical Psycology: Its theory and practice*. NewYork and London.
- Jung, C. G. (1990). *The Archetypes and the Collective Unconscious*. Princeton University Press. New York.
- Jung, C. G. (1953). *Two Essays on Analytical Psychology* (R. F. C. Hull, Trans.). Princeton University Press.
- Jung, C. G. (1969). *Archetypes of the Collective Unconscious*. In The Collected Works of C. G. Jung, Vol. 9, Part 1: Archetypes and the Collective Unconscious (2nd ed.), edited and translated by R. F. C. Hull, Princeton University Press.
- Maiya, J. (2017) Sartrean Self-Consciousness and the Principle of Identity. *Sartre Studies International*, 23 (2), 102-118. https://doi.org/10.3167/ssi.2017.230207.
- Omoregbe, J. I. (1989). Ethics: a systematic and historical study. 2nd ed. [Lagos]: Cepco Communication Systems.
- Sartre, J.P. (2005). *The Transcendence of the Ego: A Sketch for a Phenomenological Description*. Translated by Andrew Brown. Abingdon. Routledge.
- Sartre, J.-P. (1956). *Being and nothingness: An essay on phenomenological ontology* (H. E. Barnes, Trans.). Philosophical Library,
- Sartre, J. P. (2007). *Existentialism is a Humanism* (C. Macomber, Trans.). Yale University Press.
- Sartre, J.-P. (1948). *Existentialism Is a Humanism*. trans. Philip Mairet. Methuen & Co.
- Sīlis, V. (2023). *Archetype of the Shadow: Understanding Human Disposition Towards Evil*. University Teaching and Learning, Riga, Latvia, RSU Research Week.
- Toth, J. (2007). A Différance of Nothing: Sartre, Derrida and the Problem of Negative Theology. *Sartre Studies International*, 13 (1), 16–34. http://www.jstor.org/stable/23511186.

تحلیل فرش شهری دورهٔ پهلوی دوم مبتنی بر نظریه میدان پیر بوردیو[۱]

مرضیه آقاجری[۲]، سمانه کاکاوند[۳]

نوع مقاله: پژوهشی
دریافت: ۰۴-۰۱-۱۴۰۴ □ پذیرش: ۰۱-۰۴-۱۴۰۴ □ صفحهٔ ۹۱-۱۰۱
Doi: 10.22034/rph.2025.2056505.1126

چکیده

تولید و تجارت فرش دستباف ایران در برخی دوره‌ها رونق بیشتری داشته و در بعضی از ادوار وجهه هنری پررنگ‌تری به خود گرفته و گاهی مواقع به عنوان یک کالای تجاری و کاربردی مورد استفاده قرار گرفته است. این تغییر کاربرد و معنا در فرش خاصه در دوره پهلوی شکل جدیدی یافته و به‌واسطهٔ دخالت مستقیم دولت در امور مربوط به تولید و تجارت فرش دستباف، این پدیدهٔ تاریخی و فرهنگی جایگاه ویژه‌ای در جامعه یافت. مطالعه و تحلیل فرش شهری به عنوان یک عرصه اجتماعی و فرهنگی در دورهٔ پهلوی دوم متکی بر نظریهٔ پیر بوردیو مسئلهٔ اصلی این مقاله است. در دورهٔ پهلوی دوم فرش شهری فراتر از یک عنصر بصری و به مثابه یک میدان پیچیده از روابط قدرت، تمایز اجتماعی و بازنمایی هویت عمل می‌کند. نظریه میدان پیر بوردیو تأکید دارد جامعه از میدان‌هایی تشکیل‌شده که هرکدام فضای ساخت‌مندی از موقعیت‌هاست و دارای کنشگران، سرمایه‌ها، خصلت و عادت‌واره‌هایی است که فضای درونی میدان را می‌سازند. بر این اساس درک چگونگی کارکرد فرش شهری به عنوان یک ابزار و صحنه برای بازتولید و تحول ساختارهای اجتماعی و فرهنگی در دوره مورد نظر هدف پژوهش است؛ بنابراین چنین پرسش‌هایی طرح می‌شود که چه عواملی در شکل‌گیری زیر میدان قالی شهری دوران پهلوی نقش داشته است؟ چه مؤلفه‌هایی در شناخت و بازیابی سرمایه‌های فرهنگی و نمادین زیر میدان قالی شهری دوره دوم پهلوی مؤثر بوده است؟ پژوهش حاضر از انواع کیفی بوده و روشی توصیفی تحلیلی دارد که مبتنی بر نظریه میدان پیر بوردیو شکل‌گرفته است. اطلاعات لازم از طریق مطالعات کتابخانه‌ای تأمین‌شده است. نتیجه آنکه زیر میدان قالی شهری دورهٔ پهلوی تحت‌تأثیر سرمایه‌های فرهنگی و نمادینی چون؛ تأسیس موزهٔ فرش، اهدای قالی به مثابه شناسهٔ هویت ملی، انجام تحقیقات بنیادین درزمینهٔ فرش، سفارش بافت قالی به تولیدکنندگان از سوی دربار و درنهایت بافت قالی‌های نفیس ویژه تاج‌گذاری محمدرضا پهلوی بوده و در قدرتمند شدن زیر میدان فرش شهری مؤثر بوده‌اند. از دیگر سو علاوه بر عوامل فزایندهٔ میدان، دو مؤلفه تأسیس اولین کارخانه فرش ماشینی در کاشان و صادرات پنبه و پشم ذیل سرمایه‌های نمادین به عنوان کاهندگان وسعت میدان فرش شناخته شدند.

کلیدواژه‌ها: نظریه میدان پیر بوردیو، سرمایه‌های فرهنگی و نمادین، زیر میدان قالی، فرش شهری دورهٔ پهلوی دوم

---

۱. این مقاله مستخرج از پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد نگارندهٔ اول با عنوان «تحلیل جامعه‌شناختی قالی شهری دوران پهلوی با تکیه بر نظریه «میدان» پیر بوردیو» به راهنمایی دکتر سمانه کاکاوند در دانشگاه هنر ایران است.

۲. کارشناسی ارشد پژوهش در فرش، گروه آموزشی فرش، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران.
Email: marziyeaghajari98@gmail.com

۳.دانشیار، گروه آموزشی فرش، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران.
Email: samanehkakavand@ymail.com

استناد: آقاجری، مرضیه؛ کاکاوند، سمانه (۱۴۰۴)، تحلیل فرش شهری دورهٔ پهلوی دوم مبتنی بر نظریه میدان پیر بوردیو، رهپویه حکمت هنر، ۴ (۲)، ۹۱-۱۰۱.

doi: 10.22034/rph.2025.2056505.1126
https://rph.soore.ac.ir/article_725419.html

مقدمه

فرش ایران به عنوان یک اثر فرهنگی-هنری علاوه بر ابعاد تجاری و اقتصادی دارای ویژگی‌های تاریخی و اجتماعی است. قالی به عنوان یک کالای بومی و فرهنگی در ایران ازنظر جامعه‌شناختی حاصل تلاش جمعی از کنشگران حوزهٔ فرش دستباف است که می‌تواند هم در ساختار جامعه مورد مطالعه قرار بگیرد و هم به عنوان یک اثر هنری در حوزه فردی و روان‌شناسانه بررسی گردد. وضعیت تولید و تجارت فرش در سبک شهری تحول یافت؛ در دوره پهلوی امتیاز قالی‌بافی و تأثیراتی که این پدیده هنری-تجاری می‌توانست در ایران داشته باشد دچار تغییر شد. ازجمله در دوره پهلوی اول کارخانه‌های متعددی برای تولید قالی تأسیس شدند که منجر به تحدید فعالیت اقتصادی تاجران غیرایرانی شد؛ بنابراین فرش‌های شهری به مرحله‌ای جدیدی در تولید رسیدند. پیش از ورود متفقین به ایران، در شهریور ۱۳۲۰، صادرات فرش شتاب گرفت. در دوره دوم پهلوی ابعاد دیگری از فرش و فرش‌بافی نیز مورد توجه قرار گرفت و بر جوانب هنری، فرهنگی و تبلیغاتی آن به عنوان مصداقی از ملی‌گرایی نیز تأکید شد. دوره پهلوی در تاریخ فرش ازنظر ورود جدی به بازارهای جهانی و تأثیرات فرهنگی آن در خارج از مرزهای کشور حائز اهمیت است. یکی از تحولات این دوره، اختراع دار قالیبافی استاندارد و بهداشتی در دهه ۱۳۵۰ هجری شمسی بود که به منظور جلوگیری از بروز عوارض جسمانی در بافندگان انجام شد. همچنین در این دوره، طراحان فرش با استفاده از پیشرفت چاپ صنعتی، از نقشه شطرنجی استفاده کردند. در سال ۱۳۵۶ هجری شمسی، موزه فرش ایران نیز تأسیس شد. در این دوره، جابه‌جایی نقشه‌ها و طرح‌های قالی بین مناطق مختلف ایران آغاز شد و این مسئله در دوره‌های بعدی نیز ادامه یافت. تحولات اقتصادی و جداشدن شرکت‌های چندملیتی از فرایند تولید و بازرگانی، دوره پهلوی را در زمینهٔ فرش به تحولات اقتصادی مهمی تبدیل کرد. با توجه به نظریه میدان پیر بوردیو[1]، می‌توان گفت که سرمایه‌های فرهنگی[2] و نمادین فرش ایران در دوره دوم پهلوی تغییر کرده و ارتباط جدیدی با میدان قدرت برقرار کرده است. در این فضا، فرش ایران جایگاه ویژه‌ای در میدان هنر پیدا کرده است و در فرش‌های شهری نمود بیشتری دارد. فرش‌های دستباف شهری به‌مرورزمان، تحت‌تأثیر برخورد با هنر و فرهنگ غربی دچار تحول و تطور شدند. تغییرات در دوره دوم پهلوی شتاب گرفت. به صورت مشخص مقالهٔ حاضر می‌پردازد به این سؤال که چه عواملی در شکل‌گیری زیر میدان قالی شهری دوران پهلوی نقش داشته است؟ چه مؤلفه‌هایی در شناخت و بازیابی سرمایه‌های فرهنگی و نمادین زیر میدان قالی شهری دوره دوم پهلوی مؤثر بوده است؟

روش تحقیق

پژوهش پیشِ رو حاصل مطالعات کتابخانه‌ای و کندوکاو در میان اسناد بوده که ماهیتی بنیادی داشته و از انواع تحقیقات کیفی است. روش پژوهش توصیفی تحلیلی بوده که در قالب مقالهٔ حاضر شکل‌گرفته است. برای دستیابی به اهداف تحقیق، قالی‌های شهری دورهٔ پهلوی دوم به عنوان نمونه‌های مطالعاتی انتخاب و بر اساس نظریهٔ میدان بوردیو تحلیل شده است. روش نمونه‌گیری هدفمند بوده و با توجه به نمونه‌های موجود و منطبق با مؤلفه‌های مسئله پژوهش مشخص گردیده است.

پیشینه تحقیق

جست‌وجو برای یافتن پیشینهٔ تحقیق مبتنی بر مؤلفه‌های چون قالی پهلوی و مطالعات نظریهٔ میدان بوردیو در قالی صورت گرفت: افروغ (۱۴۰۰) در مقاله‌ای با عنوان «میدان قالی دستباف بر اساس نظریه کنش پراتیک پیر بوردیو» تلاش کرده قالی دستباف را به مثابه یک میدان مطابق با نظریه کنش بوردیو صورت‌بندی کند. در این پژوهش سه میدان، بازار، طراحان و بافندگان مورد بررسی قرار گرفته است. سید بنکدار (۱۳۹۸) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی وضعیت تولید قالی در اصفهان دورهٔ رضاشاه ۱۳۰۴ تا ۱۳۲۰/ ۱۹۲۵ تا ۱۹۴۱ م» اقداماتی که دولت در جهت بهبود و ارتقای تولید فرش دستباف در اصفهان دوره پهلوی اول انجام داده را مورد بررسی قرار داده است و به این نتیجه رسیده که به دلیل عدم برنامه‌ریزی و سیاست‌گذاری درازمدت در دوره پهلوی اول فعالیت‌های انجام‌شده نتیجه‌بخش نبوده و مشکلات همچنان برجای ماند. پروان (۱۳۹۵) در مقاله «نقش دستگاه‌های دولتی در اداره‌کردن صنعت فرش ایران در دوره پهلوی دوم» به بررسی نقش دستگاه‌های دولتی در صنعت فرش در دوره دوم پهلوی پرداخته است. نتیجهٔ مقاله یادشده نشان می‌دهد که دولت در این دوره برنامه جامعی برای توسعه این صنعت تدوین نکرده؛ بلکه هر دستگاه اجرایی در حیطه وظایف و اختیارات خود تنها به مسائل تولید و تجارت فرش می‌پرداخت. رامین (۱۳۸۹) مقاله‌ای در کتاب *مبانی جامعه‌شناسی هنر* به رشته تحریر درآورده و به «پی‌یر بوردیو و جامعه‌شناسی هنر» پرداخته است. نوشتار یادشده به‌خوبی نظریات بوردیو را تبیین و به مفاهیم کلیدی اندیشه وی پرداخته است. حشمتی رضوی (۱۳۸۱) در کتاب *مدیریت هنر و صنعت فرش ایران*، معتقد است که دوره مدیریت فرش دولتی با آغاز حکومت پهلوی آغاز شد. او توضیح می‌دهد که با تأسیس مؤسسه قالی ایران، دولت سیاست‌گذاری و کنترل لازم را بر عهده گرفت که چندی بعد این مؤسسه به دلیل محدودیت بودجه دولتی بعد از چند سال فعالیت متوقف شد؛ اما در ادامه یک شرکت دولتی به نام شرکت سهامی فرش ایران تأسیس شد تا علاوه بر تولید و بازرگانی فرش، سیاست‌های دولت در حوزه فرش دستباف را اجرا کند. بااین‌حال، این نوع تولید و بازرگانی توسط شرکت سهامی

Doi: 10.22034/rph.2025.2056505.1126

فرش ایران نتوانست اهداف مورد انتظار را برآورده کند و درنهایت در سال ۱۳۵۵، لایحه گسترش صنعت فرش ایران تنظیم شد که به همراه ماده‌ای جهت تصویب به مجلس ارسال شد، اما عملیاتی نشد و در دورهٔ انقلاب ۱۳۵۷ از دستور کار خارج شد. نصیری (۱۳۷۴) در کتاب *سیری در هنر قالی‌بافی ایران*، با ارائه اطلاعاتی درباره جریان تولید و صادرات فرش دستباف در دوره پهلوی به نوسانات متعددی در تولید و تجارت فرش اشاره کرده است. فونتن (۱۳۷۵) در کتاب *قالی ایران یا باغ همیشه‌بهار* به بررسی ابعاد فنی و تولیدی فرش دستباف سلطان‌آباد در دوره پهلوی پرداخته است. در بررسی‌های انجام‌شده پس از کنار رفتن کمپانی‌های خارجی روند صادرات فرش دستباف صعودی است به شکلی که از سال ۱۳۲۳ روند صعودی صادرات فرش دستباف با جهشی خیره کننده از حدود یک هزار تن در سال به ۱۴ هزار تن در سال ۱۳۵۰ می‌رسد. درنهایت هیچ‌یک از تحقیقات، به سرمایه‌های اثرگذار در زیر میدان قالی شهری عصر پهلوی را از منظر نظریهٔ میدان بوردیو نپرداخته‌اند؛ بنابراین وجه نوآورانه مقاله حاضر چنین خواهد بود.

نظریهٔ میدان پیر بوردیو

پیر بوردیو (۲۰۰۲ - ۱۹۳۰ م)، از جامعه‌شناسان و منتقدان حوزهٔ جامعه‌شناسی ادبیات فرانسه با تکمیل نظریه ساخت‌گرایی تکوینی گلدمن که به مسئله دیرینه دوگانگی فرد و جامعه می‌پرداخت آن را به رابطه منش و میدان تبدیل کرد. میدان که از آن به «زمینه»، «حوزه» یا «طبقه» نیز تعبیر می‌شود یکی از مفاهیم کلیدی جامعه‌شناسی بوردیو است که معادل فرانسوی آن «چمپ» و معادل انگلیسی آن «فیلد» است (Bourdieu, 2000: 16). به تعریفی دیگر: «میدان در وهلهٔ نخست، فضای ساختمندی از موقعیت‌هاست، یک میدان قدرت که جبرهای خاص خود را بر کسانی که وارد آن می‌شوند، تحمیل می‌کند» (رامین، ۱۳۸۹: ۶۰۹). در نظریه جامعه‌شناسی بوردیو، «میدان» به عنوان مفهومی کلیدی مطرح می‌شود و همراه با «منش»، یک مجموعه را تشکیل می‌دهد. «باید معنی میدان را درک کرد که خود حاصل تبادل میان نیروهاست» (فکوهی، ۱۳۹۵: ۳۰۰). از دیدگاه بوردیو هر میدان ناظر بر نوعی سرمایه است که منابع آن را تعریف می‌کند و سرمایه‌ها در چهار دسته اقتصادی، فرهنگی، نمادین و اجتماعی طبقه‌بندی می‌شوند. هر میدان قواعد خاص خود را دارد و کنشگران بر اساس منش به مبارزه بر سر سرمایه‌ها می‌پردازند. بر اساس این مفهوم عاملان در خلأ عمل نمی‌کنند؛ بلکه با قرارگرفتن در موقعیت‌های اجتماعی عینی به کنش دست می‌زنند؛ بنابراین زمینه یا میدان بیانگر تأکید بوردیو بر موقعیت اجتماعی بدون افتادن در دام جبرگرایی عینی‌گراست (رضایی، ۱۳۸۳: ۵۲). مفهوم میدان برای بوردیو به معنای یک حوزه تعامل با ساختار سلسله‌مراتبی است که کنشگران در آن به کار می‌پردازند. به‌عبارت‌دیگر، میدان شرایطی است که کنش در چارچوب آن رخ می‌دهد (شارع‌پور، ۱۳۸۹: ۹۱). کنشگران، با تصرف جایگاه‌های خاص، درک می‌کنند که چگونه باید در میدان رفتار کنند و این درک به طبیعت خود نیز می‌رسد (گرنفل، ۱۳۹۳: ۱۳۸). در داخل هر میدان، کنشگران برای کسب قدرت و جایگاه تلاش می‌کنند (اسمیت و رایلی، ۱۳۹۴: ۲۵۱). یکی از مفاهیمی که در جامعه‌شناسی بوردیو، مورد بحث قرار می‌گیرد، مفهوم «سرمایه» است. سرمایه به مجموعه ارزش‌ها و منابعی اطلاق می‌شود که فرد در یک حوزه مشخص می‌تواند به آن دست یابد. بوردیو تعریف سرمایه را به این شکل بیان می‌کند: «سرمایه هر منبع تأثیرگذاری است که فرد قادر است از طریق مشارکت و رقابت در آن، سود کسب کند» (Wacquant, 1996: 268). بوردیو انواع مختلفی از سرمایه را شناسایی می‌کند، ازجمله سرمایه اقتصادی، سرمایه اجتماعی (که شامل ارتباطات ارزشمند با دیگران است)، سرمایه فرهنگی (شامل دانش‌ها و مهارت‌های قابل قبول) و سرمایه نمادین (شامل اعتبار و احترام اجتماعی) (جنکینز، ۱۳۸۵: ۱۳۶). به بیانی دیگر: «به عقیدهٔ بوردیو در هر میدانی میان بازیگران یا گروه‌های اجتماعی چهار نوع سرمایه [اقتصادی، فرهنگی، اجتماعی و نمادین] ردوبدل می‌شوند...» (فکوهی، ۱۳۹۵: ۳۰۰). موقعیت و جایگاه کنشگران در هر میدان بر اساس سرمایه‌هایشان تعیین می‌شود. کنشگران ازنظر سرمایه اقتصادی و فرهنگی از یکدیگر تفکیک می‌شوند؛ بنابراین، فضای اجتماعی به سه‌طبقه بالا، متوسط و پایین تقسیم می‌شود.

سرمایه فرهنگی

پیر بوردیو شکلی از مفهوم‌پردازی قدرت به عنوان سرمایه در جوامع گوناگون را با عمومیت‌دادن منطق تحلیل اقتصادی کالاها و خدمات غیراقتصادی ارائه می‌دهد. به تعبیری دیگر «اصطلاح سرمایه فرهنگی از قیاس با سرمایهٔ اقتصادی و نظریات و قوانین و تحلیل مباحث مربوط به سرمایه‌داری، رواج یافت» (روح‌الامینی، ۱۳۹۴: ۱۱۶). به‌علاوه «در هنگام انتقال بین‌نسلی، سرمایه فرهنگی نسبت به سرمایه اقتصادی از مخاطرات بیشتری برخوردار است» (Swartz, 1997: 80). سرمایه فرهنگی بر اساس نظر بوردیو دو منبع اصلی دارد: عادت‌ها در زندگی خانوادگی و تحصیلات. به عنوان یکی از عوامل مهم، می‌تواند حتی جایگزین عادت‌های خانوادگی شود زیرا می‌تواند به فرد سلیقه، فرهنگ و نحوه‌هایی از زندگی را یاد بدهد که فرد را به یک منزلت خاص نزدیک می‌کنند (Bourdieu, 1984: 113-114). سرمایهٔ فرهنگی «یعنی قدرت شناخت و قابلیت استفاده از کالای فرهنگی در هر فرد» (فکوهی، ۱۳۹۵: ۳۰۰). سرمایه فرهنگی شامل منابعی چون مهارت‌های زبان‌شناختی، آگاهی فرهنگی، ترجیحات زیباشناختی، اطلاعات

در مورد دستگاه آموزشی و قوانین آموزشی است (Swartz, 1997: 75). بوردیو سه نوع سرمایه فرهنگی را شناسایی و طبقه‌بندی می‌کند: ۱. سرمایهٔ بدنی و فردی، ۲. سرمایهٔ عینی فرهنگی، ۳. سرمایهٔ نهادی و ضابطه‌ای. در این پژوهش بیش از انواع دیگر، نوع دوم مدنظر است: «مجموعه میراث‌های [میراث] فرهنگی مانند شاهکارهای هنری، فنّاوری ماشینی، قوانین علمی که به صورت کتب و اسناد و اشیا در تملک اختصاصی افراد و خانواده‌هاست، این سرمایه قابل انتقال به دیگران است» (روح‌الامینی، ۱۳۹۴: ۱۱۷). تحت لوای هنر و مرزبندی‌های اجتماعی می‌توان سرمایهٔ فرهنگی را این‌گونه بسط داد: «سرمایهٔ فرهنگی وجه رایجی مبتنی بر ذائقه است. لازمهٔ این سرمایه، آگاهی دربارهٔ هنر و فرهنگ والا، درجهٔ بالایی از فرهیختگی و اهتمام به معرفت به‌طورکلی و به سخنوری اندیشمندانه به‌طور خاص است» (الکساندر، ۱۳۹۰: ۳۵۱-۳۵۰). مفاهیم مطروحه به روش موزاییکی اندیشهٔ بوردیو پیرامون سرمایه فرهنگی را طرح نمود.

سرمایه نمادین

شامل استفاده از نمادهایی است که افراد برای اعطای مشروعیت به سرمایه خود در سطوح دیگر استفاده می‌کنند (Turner, 1998: 512). بوردیو سرمایه نمادین را به‌عنوان یک راه برای بحث درباره مشروعیت روابط قدرت از طریق نمادها تعریف می‌کند و گروه‌های قدرتمند از طریق آن اعتبار و قدرت خود را تثبیت می‌کنند. به‌طورکلی، سرمایه نمادین منبع اصلی قدرت است، زیرا افرادی که سرمایه نمادین دارند، مشروعیت استفاده از آن را در مقابل کسانی که کمتر آن را دارند، به دست می‌آورند. این سرمایه می‌تواند سلسله‌مراتب و سلطه را در جامعه شبیه‌سازی کند و مشروعیت و قدرت افراد و گروه‌ها را در جامعه فراهم می‌کند. به‌طورکلی، سرمایه نمادین باتکیه‌بر باور، اعتبار و اعتماد دیگران، وجود عینی می‌یابد و بر پایداری آن، باور دیگران تأثیر می‌گذارد. بوردیو سه امکان را برای هنرمندانی که در میدان هنری قرار دارند ترسیم می‌کند: نزدیکی به قطب فرادست یا اشراف، نزدیکی به قطب فرودست یا مردم و وضعیت میانجی یا بین‌الاقطاب (رضایی، ۱۳۸۳: ۵۲). او مرکز میدان هنری را متعلق به قطب مستقل تولید یا هنر ناب می‌داند و حاشیه‌های آن را قطب وابسته یا هنر متعهد می‌نامد که به نظر اشراف و مردم معطوف است این ساختار با ساختار میدان قدرت رابطه‌ای همولوژی یا همتایی دارد و محصول آن‌یک نظام رتبه‌بندی دوگانه است که بر اساس معیارهای مستقل و وابسته شکل‌گرفته است این دو معیار نقش هنری و بازاری اثر هنری را مشخص می‌کنند؛ چنان‌که معیار مستقل ارزش هنری است و معیار وابسته ناظر بر موفقیت تجاری و سودآوری اثر است. بنا بر نظر بوردیو اصل رتبه‌بندی مستقل از منطق میدان هنری عمل می‌کند و موفقیت آثار هنری را با توجه به معیارهای هنر معرفی می‌کند؛ حال‌آنکه اصل رتبه‌بندی وابسته به قدرت یا وابسته به بیرون از میدان هنر، از منطق میدان‌های دیگر پیروی می‌کند و بیشتر توجهش به معیارهایی چون فروش فراوان و مقبولیت میدان قدرت است (پرستش و قربانی، ۱۳۹۱: ۳۷) بنابراین قدرت به دلیل حاکمیت بر طبقات اجتماعی مشروعیت خلق می‌کند و همواره ذائقه‌ها و مصرف‌های هنری و ارزش‌ها و دانش‌ها را مشروع یا نامشروع می‌داند (جنکینز، ۱۳۸۵: ۱۷۳).

سرمایه‌های فرهنگی میدان فرش در دورهٔ پهلوی

به دنبال سرعت گرفتن تغییرات در دنیا، ایران در دوره دوم پهلوی نیز تحولات بسیاری را تجربه نمود. فرش هم از مختصات و گفتمان حاکم متأثر شد. «در زمان پهلوی تشکیلات صنعت فرش علاوه‌بر بخش خصوصی در بخش دولتی هم تشکیلات مجزا و خاصی پیدا کرد. بزرگ‌ترین خصلت دوران پهلوی‌ها درزمینهٔ فرش دستباف، دولتی کردن آن است» (حشمتی رضوی، ۱۳۸۹: ۲۹۳). تأسیس موزه فرش و عاملیت اجتماعی و فرهنگی. موزهٔ فرش ایران به منظور نگهداری و نمایش قالی ساخته شد تا نمایانگر بافته‌ها به مثابه عناصر فرهنگی و شناسه‌های هویتی باشد. موزهٔ فرش ایران در تاریخ بیست و دوم بهمن ۱۳۵۶ استقرار یافت و برای بازدید و بهره‌مندی علاقه‌مندان گشود. مسئولین برای تأسیس موزه فرش از مدت‌ها قبل از افتتاح موزه، دستور داشتند که فرش‌های تاریخی و موزه‌ای ایرانی، از داخل و یا خارج از کشور را شناسایی و خریداری کنند و در موزه برای نمایش و پژوهش بر روی آنها گردآوری نمایند. به‌عنوان‌مثال در نامه‌ای به تاریخ ۱۳۵۴/۱/۱۲ از سوی محمدرضا پهلوی به هویدا، نخست‌وزیر وقت، ابلاغ شد که قالی‌های قدیمی متعلق به آقای «دیوید راکفلر» برای موزه فرش خریداری شود که این کار با همکاری «عیسی بهادری» و «فرح دیبا» صورت گرفت و مبلغ ۸۰۰۰۰۰ دلار بابت آن فرش‌ها برآورد هزینه شد (علی‌اکبری بایگلی، ۱۳۸۱: ۷۵۶). فرش‌های بسیاری جمع شد تا در موزه حفظ شوند و از دیگر اهداف تأسیس موزه، برگزاری نمایشگاه‌های دائمی و موقت از فرش بود. «مجموعهٔ موزه فرش ایران شامل باارزش‌ترین نمونه‌های قالی ایران از اواخر سدهٔ نهم ه.ق تا دورهٔ معاصر است» (حشمتی رضوی، ۱۳۸۹: ۳۰۱). تأکید بر تأسیس موزهٔ فرش نه‌تنها از سوی اشخاص نخست دربار بلکه از سوی سایرین نیز ثبت‌شده است: «در نامه‌ای که از طرف «امور اجتماعی دربار محمدرضا شاه» به هویدا در تاریخ ۱۴/ ۴/ ۵۴ نوشته شد، نکاتی گوشزد شد. یکی از این نکات درباره تأسیس موزه فرش بود؛ موزه‌ها و نمایشگاه‌های فرش تأسیس بشود» (علی‌اکبری بایگلی، ۱۳۸۱: ۷۵۸).

در این راستا، کشف قالی پازیریک و ارتباط آن با ایران، این ادعا

Doi: 10.22034/rph.2025.2056505.1126

را تأیید می‌کند. اگرچه نمونهٔ اصلی در موزهٔ فرش ایران نبود؛ اما نسخه باز بافی شدهٔ آن برای نمایش محفوظ بود. موزه‌ها و نمایشگاه‌ها برای ایجاد گفتمان‌های فرهنگی مهم هستند خاصه اگر مؤلفه‌های هویتی مدنظر باشد. اهمیت جنبهٔ فرهنگی و تاریخی فرش و جایگاه اجتماعی و سیاسی افرادی که در سازمان‌دهی موزه همکاری کرده و در روز افتتاحیه به موزه دعوت‌شده بودند (تصویر ۱).

شاهنشاه در آئین گشایش موزه فرش فرمودند:
قالیبافی ایران باید با کمک دولت حفظ شود
TORREH.net
ایران ۱۳۲ میلیون دلار واهمی گیرد
قلیخانی با یک تیم آمریکائی قرارداد بست
کیهان ورزشی روزهای شنبه منتشر میشود

تصویر ۱. روزنامه کیهان مورخ ۲۲ بهمن ۱۳۵۶ (Torreh, 2021)

می‌توان نتیجه گرفت تأسیس موزهٔ فرش به عنوان سرمایه‌ای اجتماعی_فرهنگی در زیرمیدان قالی شهری عصر دوم پهلوی نقش ایفا کرد. به عبارتی دیگر موزه به عنوان سرمایه‌ای اجتماعی_فرهنگی مکانی برای گردهمایی علاقه‌مندان به فرش را فراهم آورد: «ایجاد نمایشگاه‌های محلی برای فرش‌های قدیمی و با ویژگی‌های هر منطقه راه دیگری است که در این نامه پیشنهاد می‌شود. هدف از این نمایشگاه‌ها الهام‌گرفتن هنرمندان ازاین‌گونه فرش‌های اصیل منطقه عنوان گردیده» (علی‌اکبری بایگلی، ۱۳۸۱: ۸۳۴). تأسیس موزه موجب افزایش سرمایه فرهنگی در میدان فرش ایران شد. «نخبگان جامعه قادرند از این سرمایه به دو منظور، نخست برای حفظ مرزی نامرئی میان خود و طبقات پایین‌تر و سپس برای جاودان ساختن تمایزات طبقاتی بین نسلی استفاده کنند»(الکساندر، ۱۳۹۰: ۳۵۱). به‌عبارتی‌دیگر تأسیس موزهٔ فرش منجر به تعیین جامعهٔ مخاطب خاص شده و مخاطبان مجموعه، پی به دغدغه‌های احیاءگرانه و حفظ‌کنندهٔ میراث فرهنگی توسط دربار و مسئولین شدند.

اهدای فرش به عنوان نمادی از هویت ملی

هدایا که از طرف نهادهای سیاسی هر کشور به مهمانان از کشورهای دیگر داده می‌شود، با هدایای معمولی که بین افراد ردوبدل می‌شود، تفاوت دارند. این هدایا به عنوان نمادی از کشور میزبان، توسط میهمان به کشورش برده می‌شود. در حکومت پهلوی، در بسیاری از مراسم‌ها به میهمانان دربار فرش هدیه داده می‌شد. در سفری که ملکه انگلستان به ایران داشت و به همراه محمدرضا پهلوی به اصفهان سفر کردند، محمدرضا شاه به ملکه انگلستان فرشی بافته‌شده در هنرستان هنرهای زیبای اصفهان هدیه داد. همچنین یک قالیچه تصویر بافی که به عنوان هدیه از چهرهٔ کندی در کاشان بافته شد. این‌ها نمونه‌هایی از فرش‌هایی بودند که محمدرضا شاه به مهمانان خود به عنوان هدیه و یادبود تقدیم کرده بود. این فرش‌ها نمایندهٔ سرمایه‌های فرهنگی میدان فرش بودند که روابط را گسترش می‌دادند. ازجمله هدایای فرشی که از سوی دولت ایران بافته و هدیه داده شد، سری چهره‌بافی‌ها (تصویر ۲) بود که به مناسبت جشن ۲۵۰۰ سالهٔ شاهنشاهی ایران برای دولتمردان خارجی شرکت‌کننده در جشن بافته شد. تصمیم بر این شد که تصویر سیاستمداران بافته شود و به عنوان هدیه به صاحب تصویر تقدیم شود. به سبب دشواری و زمان‌بر بودن طراحی از چهره‌ها به علت تعدد سیاستمداران و محدودیت زمان، به پیشنهاد برادران حقیقی که بافت فرش‌ها زیر نظر آنها صورت می‌گرفت، روشی خلاقانه پیشنهاد شد و آن استفاده از دوربین مخصوص نقشه‌برداری در عکاسی بود. بافت در سه منطقه کاشان و تبریز و اصفهان انجام شد و در میان بافندگان ۱۶ نفر از هنرستان هنرهای

زیبای اصفهان هم دیده می‌شدند. هزینه تقریبی هر قالی تقریباً نوزده هزار تومان شد. توانمندی استادکاران هنرستان هنرهای زیبای اصفهان موجب بافت ۲۹ چهره بافی در مدت کوتاه شد تا میدان قدرت پهلوی در مقابل روابط اجتماعی خارجی جلوه‌نمایی کند؛ البته چهره‌بافی برای هدیه چیزی نبود که ابداع دورهٔ دوم پهلوی باشد. از دورهٔ قاجار پادشاهان در برخی موارد به عنوان هدیه فرش تصویری به میهمانان خارجی هدیه می‌دادند. به نظر می‌رسد این موضوع پاسخی به نقاشی‌های پرترهٔ غربی باشد؛ زیرا چهره بافی متأثر از عکاسی بود که با هنر بافندگی ترکیب‌شده و به عنوان نمادی از ایران و هنر ملی ایرانی با سیاستمداران به کشورهای دیگر برده شده است. در زمان محمدرضا پهلوی تعداد افرادی که به رسانه‌ها دسترسی داشتند، بیشتر شده بود؛ بنابراین چهره بافی‌ها،

تصویر ۲. قالی تصویری، رضاخان، قدمت بافته به‌طور تقریبی ۹۰سال، بافت تبریز، مجموعه خصوصی (کافه تاریخ، ۱۳۹۳)

تصویر ۳. قالیچه تصویری، محمدرضا پهلوی و همسرش فوزیه، بافت خراسان، مجموعه خصوصی (Torreh, 2021)

مورد بازدید افراد بیشتری قرار می‌گرفتند (تصویر ۳) و افراد بیشتری با یکی از شناسه‌های هویتی ایران آشنا می‌شدند. در همین ارتباط شرکت سهامی فرش ایران در تاریخ ۱۳۳۶/۰۹/۱۹ خطاب به وزیر وقت صنایع و معادن و متکی بر ظرفیت‌های هنرستان‌ها، پیشنهاد می‌کند که: «با کمک اداره کل هنرهای زیبا در مراکز مهم صنایع فرش هنرستان‌های نقاشی دایر و نقشه‌های اصیل و موردپسند با رنگ‌آمیزی مرغوب تهیه و در اختیار صاحبان صنایع قرار داده شود» (علی‌اکبری بایگلی، ۱۳۸۱: ۳۷۱).

تبلیغات سیاسی در میدان فرش

مدیران روابط عمومی علاوه بر هدیه قالی، برای تصویر وقایع مهم تاریخ عصر پهلوی نیز، فرش را رسانه‌ای مناسب یافتند. تلاش شد اهم وقایع برجسته تاریخ پادشاهی پهلوی انتخاب و بافته شود تا تحولات پنجاه سال سلطنت پهلوی محفوظ باشد. «محتوای این ارتباط در وزارتخانه‌ها، پروپاگاندای شاه و وزیر و در رده‌های پایین‌تر، پروپاگاندای شاهک‌هایی مانند مدیران عامل شرکت‌های دولتی و غیردولتی بود» (محسنیان راد، ۱۳۹۰: ۱۵۸۸). به بیانی دیگر اهداء قالی با مضامینی چون افتخارات و رویدادهای تاریخی به رخ کشیدن توانمندی‌ها بر بستر قالی به مثابه شناسه‌ای هویتی در میدان قدرت بوده است: «میدان قدرت جایی است که نخبگان مختلف برای کسب دارایی‌های اقتصادی، سیاسی و فرهنگی و نیز برای سلطه بر طبقات فرودست با همدیگر رقابت می‌کنند» (الکساندر، ۱۳۹۰: ۴۲۷). این اقدامات همگی بر گسترش ارتباطات میدان فرش با دیگر میدان‌ها و همچنین ارتباطات درون این میدان انجام شد و می‌توان نتیجه گرفت که سرمایه اجتماعی به طرز چشمگیری در میدان فرش دوران پهلوی افزایش یافت.

تحقیقات در زمینهٔ فرش

اساسی‌ترین سرمایه نزد پیر بوردیو، سرمایهٔ اقتصادی است. با فراهم شدن زیربنای اقتصادی، روبنای فرهنگی مجالی برای رشد خواهد یافت. مطابق با این موضوع، در دورهٔ پهلوی، عرصه‌ای آماده شد تا تحقیقاتی پیرامون فرش دستباف انجام شود. بخشی از پژوهش‌ها با تأسیس انجمن دوستداران فرش رونق گرفت و بعضی پیش از آن انجام‌شده بود. «اولین انجمن دوستداران فرش ایران با هدف ترتیب دادن سخنرانی و ایجاد نمایشگاه فرش و انجام پژوهش‌های لازم متشکل از چند نفر مجموعه‌دار فرش در بخش خصوصی که اکثر آنان از پژوهشگران علاقه‌مند به دست‌بافته‌های ایرانی بودند در سال ۱۳۵۲ شمسی در تهران تشکیل شد» (حشمتی رضوی، ۱۳۸۹: ۳۰۰). تحقیقات در قالب‌های گوناگونی چون کتاب، پایان‌نامه و مقاله صورت پذیرفت:

ـ کتاب: از میان پژوهش‌های به فرجام رسیده کتابی با محور موضوعی

Doi: 10.22034/rph.2025.2056505.1126

فرش در گفتمان هویت ملی پهلوی دوم، تحت عنوان «گورهای منجمد سیبری» نوشته پروفسور رودنکو بود. منبع یادشده تحولی در مطالعات تاریخ فرهنگی ایران رقم زد. همچنین در اواخر حکومت محمدرضا پهلوی کتاب *قالی ایران-شاهکار هنر* توسط شخصی به نام «اروین گانزرودن» به سفارش دربار ایران نوشته است. تحقیقات محقق و مورخ سوئیسی پیرامون فرش ایران انجام شد و هم‌زمان با پیروزی انقلاب اسلامی ایران، توسط سازمان اتکا به زیور طبع آراسته شد. تألیف کتابی در عرصهٔ فرش با قلم یک مورخ، زمینه‌های تقویت و توسعه بیشتر سرمایه فرهنگی میدان فرش را فراهم آورد.

ـ پایان‌نامه: در دورهٔ یادشده، نوشتن پایان‌نامه‌های دانشگاهی درباره فرش دستباف موردتوجه واقع شد. اکثر پژوهش‌ها در مقاطع کارشناسی ارشد و در رشته‌های مختلف انجام می‌شد. از تعداد ۱۲ پایان‌نامه بررسی‌شده که در مورد فرش نوشته شده بود، تمام آنها در مقطع کارشناسی ارشد بودند و بیشتر در زمینهٔ تجاری و اقتصادی فرش بودند.

ـ مقاله: مجلاتی مانند نامه اتاق بازگانی، یغما، هنر و مردم، کاوه (مونیخ)، نگین و وحید ازجمله نشریاتی بودند که مقالاتی با محور موضوعی قالی به چاپ رسانده‌اند. نشریهٔ هنر و مردم از آبان ۱۳۴۱ تا آذر ۱۳۵۸ منتشر شد و در این دوره حدود ۱۴۱ مقاله و مطلب درباره هنر ایران منتشر شد که ۲۷ مورد از آنها درباره فرش دستبافی بودند و همه این مقالات به تاریخ، فرهنگ و هنر فرش در ایران پرداخته‌اند.

ـ روزنامه: جرایدی چون اطلاعات، تماشا، آیندگان، تهران مصور، تهران اکونومیست، رستاخیز، صدای مردم، کیهان، نقش‌ونگار مطالبی راجع به فرش منتشر می‌کردند. برخی تجارت قالی و بعضی نیز بحث‌های فرهنگی، هنری و تاریخی را در قالب مقالات، گزارش‌ها و مصاحبه مورد مطالعه چاپ می‌کردند. همچنین اخبار رویدادهایی مانند گشایش موزه فرش، قالی‌های اهدایی به سران کشورهای خارجی در جشن دو هزار و پانصدساله و نمایشگاه‌ها را در نشریات پوشش می‌دادند. حتی روزنامه آیندگان در تاریخ ۱۳۵۶/۱۱/۲۴، یعنی دو روز بعد از افتتاح موزه فرش ایران، سرمقاله خود را به مطلبی درباره موزه فرش اختصاص داده بود (تصویر ۱).

علاوه‌بر عوامل یادشده که در میدان فرش به عنوان سرمایه فرهنگی نقش ایفا نموده و میدان را تقویت کردند، موارد دیگری نیز مانند «ساخت فیلم‌های مستند» مؤثر واقع شدند. پیرامون فرش فیلم‌هایی مانند *پابه‌پای هزاران گره تا قالی* از فریال بهزاد ساخته شد که در مورد مرحله یا مراحلی از ساخت یک فرش و یا در مورد تاریخ فرش اطلاعاتی می‌دهد. همه مؤلفه‌ها در گسترش و تحکیم میدان قدرت مؤثر بوده و سبب شدند فرش به عنوان عنصری فرهنگی و شناسه‌ای هویتی بیشتر شناخته شود و در خدمت گفتمان ملی‌گرایی به منظور مشروعیت‌بخشی به پایه‌های حکومت پهلوی نقش ایفا نماید.

سرمایه نمادین در میدان فرش شهری عصر پهلوی

مفهوم سرمایه نمادین شامل کاربرد نمادهایی می‌گردد که فرد به کار می‌گیرد تا به سطوح دیگر سرمایه خود مشروعیت بخشد (Turne, 1998: 512). برای بوردیو، سرمایه نمادین نمایانگر راهی برای سخن‌گفتن در خصوص مشروع‌سازی روابط قدرت از طریق اشکال نمادین است که گروه‌های سلطه‌گر از این طریق اعتبار و اقتدار خود را تثبیت می‌سازند؛ بنابراین، سرمایه نمادین منبع اصلی قدرت است؛ زیرا افراد صاحب سرمایه نمادین مشروعیت استفاده از آن را در مقابل کسانی که کمتر آن را در اختیار دارند، از آن خود کرده‌اند. دربار پهلوی با دو رویکرد سرمایه نمادین در حمایت از فرش دستباف و فرش ماشینی یک‌بار رشد تولید فرش دستباف و باری دیگر کاهش روند تولید را موجب شد.

سفارش بافت فرش دستباف از طرف دربار

در دوره پهلوی تعدادی از برجسته‌ترین هنرمندان کشور را در برخی از مراکز فرهنگی و هنری که ازجمله هنرستان عالی هنرهای ایرانی، جمع نمودند. هدف از گردآوری ایشان، علاوه‌بر احیای هنرهای سنتی، سهولت دسترسی به آنها جهت طراحی و بافت فرش‌هایی برای کاخ‌ها، ساخت درهای منبت، میزهای خاتم، گچ‌بری دیوارها و آیینه‌کاری سقف‌ها نیز بود. در ضمن در نظر بود که به هنگام مناسبت‌های خاص، بتوانند آثار ایشان را به نمایش بگذارند و هدایایی برای مهمانان خارجی تهیه نمایند. به‌عنوان‌مثال یکی از این هنرمندان، طراح قالی کاشان، آقا رضا وفا، بود که در دهه سوم سدهٔ چهارده خورشیدی درگذشت: «او فرزند و شاگرد میرزا علی‌اکبر، نقاش معروف دوره قاجاریه است. رضا وفا کاشانی هنرمند نامداری است که جلوه‌های هنری و مهارت‌های پدر و عموی خود میرزا علی‌اکبر و میرزا احمد را به هنرمندان نسل جدید نمایاند» (چیت‌سازیان، ۱۳۸۸: ۶۹). به‌هرحال آنچه مشخص است فرش‌های موجود در کاخ‌های گلستان، سعدآباد، نیاوران و سایر کاخ‌های عصر پهلوی به سفارش دربار و به اندازه تالار بافته شده است. البته این مقاله دورهٔ دوم پهلوی را رصد نموده؛ اما این قالی‌ها که قدمت عموم آنها مربوط به دوره پهلوی اول است اغلب به اندازه اتاق‌ها بافته می‌شدند، نه کوچک‌تر و نه بزرگ‌تر؛ اما این بافته‌های نفیس در زمان پهلوی دوم مخصوصاً (فرش‌های سفارش داده شده برای کاخ اصلی نیاوران) بیشتر از کاربرد، حالت تشریفاتی داشته است. در دوره پهلوی اول بافندگانی از سراسر کشور با هماهنگی وزارت دربار، فرش‌های نفیسی را برای برخی اتاق‌های تشریفاتی و اداری به دربار ارسال می‌داشتند. برای مثال کارگاه صیرفیان در اصفهان بهترین قالی‌های خود را به دربار می‌داد و درواقع هم تبلیغ تولیدات بود و هم اینکه در ترویج قالی ایرانی در مناسبت‌های مختلف مؤثر بود. آنچه مسلم است با هماهنگی‌هایی

که مباشرین دربار رضاخان انجام می‌دادند، تولیدکنندگان مطرح قالی ایران در آن زمان، نظیر ارجمند و عموغلی، صابر، عماد، صیرفیان و حقیقی مشخص می‌شدند و سفارش‌های لازم اعلام می‌شد. هدف از صرف سرمایهٔ اقتصادی در حوزه فرهنگ و هنر، بالا بردن میزان سرمایهٔ فرهنگی بوده است: «طبق نظر بوردیو سرمایه اقتصادی می‌تواند برای صاحب خود سرمایه فرهنگی و اجتماعی ایجاد کند و سرمایه فرهنگی نیز با کارکرد خود سرمایه اقتصادی به وجود می‌آورد» (بهمنی‌پور و افضل طوسی، ۱۳۹۵: ۷۷)؛ بنابراین سفارش بافت فرش از سوی دربار، مطابق با نظر بوردیو جذب سرمایهٔ فرهنگی و در پی آن اقتصادی بوده است.

بافت قالی‌های نفیس تالار تاج‌گذاری

وزارت فرهنگ و هنر طراحی و بافت هفت قالی نفیس برای تالار تاج‌گذاری محمدرضا پهلوی در کاخ گلستان را، پیشنهاد کرد. صاحب‌نظران و هنرمندانی که برخی مسئولیت اجرایی نیز داشتند در خصوص چگونگی تولید فرش‌ها مشارکت جستند: مهدی زواره‌ای (مجری طرح و مدیرکل پژوهش و آفرینش وزارت فرهنگ و هنر)، محمد طریقی (کارشناس هنری و رئیس کارگاه زری‌بافی وزارت فرهنگ)، محمود فرشچیان (سرپرست هنرهای ملی هنرستان‌های وزارت فرهنگ)، غلامعلی صفدر زاده حقیقی (سرپرست کارگاه‌های قالی‌بافی وزارت فرهنگ و هنر) باقر جباریان (مدیر امور ارزیابی و کارشناس شرکت سهامی فرش ایران)، سید احمد ثابت (مدیر امور تولید شرکت سهامی فرش ایران)، عیسی بهادری (طراح و کارشناس هنری). «حسب‌الامر مطاع مبارک در سه سال قبل به تهران احضار شده و تهیهٔ نقشه‌های قالی تالار تاج‌گذاری به نامبرده [عیسی بهادری] محول گردید» (علی‌اکبری بایگلی، ۱۳۸۱: ۸۲۵). معاون سازمان برنامه‌وبودجه نیز در نامه‌ای نوشت «شاهنشاه آریامهر امر و مقرر فرمودند قالی‌های تالار تاج‌گذاری توسط شرکت سهامی فرش ایران با نظر آقای بهادری و نظارت فنی وزارت فرهنگ و هنر بافته شود»(علی‌اکبری بایگلی، ۱۳۸۱: ۸۲۹).

شرکت در نمایشگاه فرش وین

حضور در نمایشگاه‌ها و موزه‌ها، به عنوان یکی از عوامل افزایش سرمایه نمادین میدان فرش در دوران پهلوی، نقش مهمی در ارتقای شهرت و ارزش فرش‌های ایرانی ایفا کرد. فرش‌های ایرانی به‌طور عمومی در برخی از موزه‌های معتبر جهان نمایش داده می‌شدند. مجموعه‌داران و صاحبان موزه‌ها به دنبال یافتن فرش‌های تاریخی ایرانی بودند و برخی از فرش‌های قدیمی ایرانی را به صورت قاچاق به خارج از ایران صادر و به مجموعه‌داران و موزه‌های غربی فروختند. به‌علاوه، ناصرالدین‌شاه در برخی موارد فرش‌هایی را برای موزه‌های جهانی ارسال می‌کرد. به‌عنوان‌مثال، در سفری که در سال ۱۲۹۰ ق/ ۱۸۷۳ م برای بازدید از نمایشگاه فرش در وین داشت، در موزه لندن هم به تنها یک‌تخته قالی ایرانی برخورد کرده و بعد از بازگشت به ایران، ۱۴ تخته قالی معاصر و شصت دستبافته دیگر را به موزه لندن ارسال کرد. اصرار شاه ایران برای قرار دادن فرش‌های ایرانی در موزه‌های اروپا به دلیل اهمیتی بود که این موضوع در تجارت و فروش فرش‌های ایرانی نیز داشت. اهدای فرش‌ها توسط شاه ایران به موزه‌ها نشان می‌دهد که در ذهن شاه قاجار، سودا و شناخته شدن فرش‌های ایران در غرب وجود داشت. همچنین، حضور فرش‌ها در موزه‌ها و نمایشگاه‌های غرب منجر به بازتولید مداوم این تعبیر و تعیین معنا شده و باعث می‌شد دیدگاه غربی‌ها نسبت به فرش‌های ایران تغییر نکند و همواره به عنوان مشتری و طرفدار فرش‌های ایرانی باقی بمانند. علاوه بر موزه‌ها، فرش‌های ایرانی با شرکت در نمایشگاه‌های بین‌المللی نیز مفهوم جدیدی را به خود گرفتند. یکی از مواردی که سرمایه نمادین میدان فرش را افزایش داد، شرکت ایران در نمایشگاه فرش وین بود. نمایشگاه‌ها، مکانی برای نمایش و فروش انواع فرش‌های مناطق مختلف جهان بودند؛ بنابراین، تجار ایرانی که به صورت فعال از کشور خارج نشده بودند، در این گردهمایی با رقبای خود آشنا شدند و در ارتباط با دیگر ملت‌ها، برای فرش‌های ایران تبلیغات مؤثری انجام دادند. این مسئله باعث شد که فرش‌های ایران به عنوان گفتمانی برتر و یا حداقل در جایگاه مناسبی قرار بگیرند. این امر به‌هرحال شناخته شدن بیشتر فرش‌های ایرانی، اعتبار فرش‌های ایران را در هویت ملی ایرانی تقویت کرد. این اقدامات که درافزایش تمام سرمایه‌های میدان فرش ایران تأثیر داشت به‌طور قابل توجهی فضای سرمایه نمادین را در این میدان به خود اختصاص داد به‌طوری‌که پرستیژ و قدرت قابل تأکیدی برای فرش ایران رقم زد.

تأسیس اولین کارخانه بزرگ فرش ماشینی ایران در کاشان

راه‌اندازی کارخانه در یکی از مناطق اصیل بافت، کاشان، یکی از عوامل اساسی از دست دادن اوج و تعالی فرش دستباف بود. «تأسیس اولین کارخانه بزرگ فرش ماشینی ایران در کاشان توسط لاجوردی سرمایه‌دار وابسته به دربار در سال ۱۳۵۰، رواج قالی‌بافی فردی و غیرمزدی که قالی‌بافی را از اشراف و نظارت خبرگان این هنر خارج می‌ساخت» (چیت‌سازیان، ۱۳۸۹: ۵۹). به‌عبارتی‌دیگر سیلان و روانه شدن سرمایه‌های اقتصادی، فرهنگی و نمادین از سوی مبادی می‌تواند تحدید و یا گشادگی میدان قدرت را در برداشته باشد. «تردیدی نیست فرش ماشینی رقیب اصلی و جایگزین فرش دستباف است که وجودش موجب کاهش فروش فرش دستباف شده است» (حشمتی رضوی، ۱۳۸۹: ۲۹۲).

Doi: 10.22034/rph.2025.2056505.1126

صادرات پشم و پنبه

برخی موارد نقطه تقاطع سرمایه‌های اقتصادی، اجتماعی و نمادین بوده و دشوار می‌توان به یکی از سرمایه‌های موردنظر پیر بوردیو منسوب نمود؛ از آن جمله صادرات پشم و پنبه در سال ۱۳۳۰ خورشیدی است. در زمان یادشده نامه‌های از اقصی نقاط کشور خطاب به دربار و مسئولین ذیربط ثبت‌شده و شکوائیه‌هایی تنظیم‌شده است. مردم کاشمر بحران تولید قالی در آن شهر را مورخ ۲۲ فروردین ۱۳۳۰ طی نامه‌ای به محمدرضا پهلوی گزارش داده و نوشته‌اند: «چنانچه کسب قالی‌بافی ما که فعلاً روی اجبار متوقف شده و می‌شود ادامه پیدا کند طول نخواهد کشید که اقلاً دو حصه مردم کاشمر که خود را صنعتگر می‌دانند... خلاصه به‌واسطهٔ آنکه قیمت پنبه و پشم را به حد اعلا رسانیده‌اند که یک بر هشت گردیده و خروج پشم و پنبه از کاشمر در ظرف همین مدت تمام ماها ورشکست و کلیه کارخانه و دستگاه‌های قالیبافی ما لنگ و تعطیل و تمام ماها که صاحب‌کار و کارخانه بوده‌ایم گرسنه و پریشان مانده‌ایم» (علی‌اکبری بایگلی، ۱۳۸۱: ۳۰۷). پاسخ به نامه تولیدکنندگان قالی کاشمر نیز در منبع فوق آمده که درخواست عدم صدور پشم و پنبه را منافی اقتصاد کشور دانسته است: «اگر مقصود شما این است که خروج پنبه و پشم از کاشمر به‌کلی ممنوع شود نظر صحیحی نبوده است و با اصل آزادی کار و کسب مغایرت دارد و هرگاه منظور شما جلوگیری از صادرات پشم و پنبه از کشور باشد آن‌هم صلاح نبوده و بهبود بازار فرش کاشمر تأثیری نخواهد داشت » (علی‌اکبری بایگلی، ۱۳۸۱: ۳۰۹-۳۰۸). در ادامهٔ اعتراض تولیدکنندگان و بافندگان خراسانی، همتایان آذربایجانی نیز مورخ ۲۴ فروردین ۱۳۳۰ خورشیدی از سوی انجمن حمایت صنعت فرش (تبریز) را خطاب به استاندار وقت نامه‌ای درخصوص شکایت از صدور پشم تنظیم شده است: «از نمایندگان محترم مجلسین، مقامات صلاحیت‌دار دولتی و ارباب جراید که این نشریه را دریافت می‌دارند توقع داریم هنگام اظهارنظر دربارهٔ صدور پشم از کشور رضایت خدا و وجدان و استیصال و پریشان‌روزگاری صدها هزار کارگر و خانواده‌های فرش‌باف هم‌وطن ایرانی خود را از یاد نبرند» (علی‌اکبری بایگلی، ۱۳۸۱: ۳۱۰). مشابه شکوائیه‌های مرقوم، از اراک و دیگر مناطق بافت نیز نامه‌های نوشته و به مسئولین مربوطه رسید.

جمع‌بندی

مطالعه و انطباق نظریهٔ پیر بوردیو بر میدان فرش شهری دورهٔ دوم پهلوی دستاوردهای قابل توجهی داشت: اسناد برجای‌مانده از دورهٔ حکومت محمدرضا پهلوی بیانگر اقدامات و فعالیت‌های گوناگونی درزمینهٔ فرش شهری است که برخی با صرف سرمایهٔ اقتصادی، افزایش سرمایهٔ فرهنگی و اجتماعی را موجب شده و برخی به‌طور وارونه موجب تحدید و کوچک شدن میدان فرش و کاهش میزان سرمایهٔ فرهنگی شده است (جدول ۱).

جدول ۱. ارتباط میان کنش‌ها و تحدید و گشایش میدان قدرت فرش در دورهٔ دوم پهلوی.

<table>
<tr><th colspan="6">میدان قدرت فرش</th></tr>
<tr><th colspan="6">نوع سرمایه</th></tr>
<tr><td colspan="2" rowspan="2">سرمایهٔ فرهنگی</td><td colspan="4">سرمایهٔ نمادین</td></tr>
<tr><td colspan="2">افزاینده سرمایه</td><td colspan="2">کاهنده سرمایه</td></tr>
<tr><td>۱</td><td>تأسیس موزه فرش و عاملیت اجتماعی و فرهنگی</td><td colspan="2">سفارش بافت فرش دستباف از طرف دربار</td><td colspan="2">تأسیس اولین کارخانه بزرگ فرش ماشینی ایران در کاشان</td></tr>
<tr><td>۲</td><td>اهداء فرش به عنوان نمادی از هویت ملی</td><td colspan="2">بافت قالی‌های نفیس تالار تاج‌گذاری</td><td colspan="2" rowspan="2">صادرات پشم و پنبه</td></tr>
<tr><td>۳</td><td>پروپاگاندا در میدان فرش</td><td colspan="2">شرکت در نمایشگاه فرش وین</td></tr>
<tr><td>۴</td><td colspan="3">تحقیقات در زمینهٔ فرش</td><td colspan="2" rowspan="2"> </td></tr>
<tr><td>۴-الف</td><td>۴-ب</td><td>۴-ج</td><td>۴-د</td><td>۴-ه</td></tr>
<tr><td>کتاب</td><td>پایان‌نامه</td><td>مقاله</td><td>روزنامه</td><td>تحقیقات زمینه‌ای جهت ساخت فیلم‌های مستند</td><td></td></tr>
</table>

نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر به تحلیل فرش شهری دوره دوم پهلوی بر اساس نظریه میدان بوردیو و پیچیدگی‌های اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی حاکم بر شکل‌گیری و تغییر آن پرداخت. با توجه به نظریه میدان بوردیو، می‌توان گفت که سرمایه‌های فرهنگی، اقتصادی و اجتماعی و نمادین فرش ایران در دوره پهلوی تغییر کرده و ارتباط جدیدی با میدان قدرت برقرار کرده است. در این فضا، فرش ایران جایگاه ویژه‌ای در میدان هنر پیداکرده است و بارزترین نمونه آن در فرش‌های شهری قابل مشاهده است. عوامل مختلفی از جمله سرمایه اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی بازیگران مختلف (از جمله دولت، سرمایه‌داران، و شهروندان) در شکل‌دهی و تغییر فرش شهری نقش بسزایی داشته‌اند. این عوامل به گونه‌ای درهم تنیده بودند که فهمی جامع و چندوجهی از فرایند توسعه شهری را ممکن می‌ساخت. فرش‌های دستباف شهری ایران به‌مرورزمان، تحت تأثیر برخورد با هنر و فرهنگ غربی و همچنین با رشد و توسعه جوامع شهری، دچار تغییر و تحول زیادی شد. این تغییرات در دوره دوم پهلوی با رواج تأثیرپذیری هنر ایران از غرب و تحولات ناشی از موج مدرنیته در جامعه ایران تسریع شده و شکل جدیدی به خود گرفته است. میدان فرش ایران در عصر محمدرضا پهلوی فضای ساختمندی است که کنشگران مختلفی در آن به ایفای نقش می‌پرداختند. کنشگران مشتمل بر فعالان حوزه‌های تجارت و تولید که به زیرمجموعه‌های کوچک‌تری چون طراحی، بافت، رنگرزی و... تقسیم می‌شوند. بخش جدیدتر وارده در میدان فرش، حوزه پژوهشگران است که به‌عنوان کنشگران به فعالیت می‌پردازند. میدان فرش شهری مانند هر میدان هنری دیگری، قواعد خاص خود را داشته و فعالان میدان فرش شهری پهلوی نیز، برای کسب قدرت باهم به رقابت پرداخته‌اند. میدان فرش ایران متشکل از فضاهای خردتری چون زیر میدان قالی شهری دوران پهلوی بوده که زیر میدان یادشده، از سرمایه‌هایی برخوردار بوده و کنشگرانی داشته است که مصادیق تعریض میدان به شمار می‌آیند. از میان انواع سرمایه‌ها نوع فرهنگی در قالب تأسیس موزه فرش، اهداء فرش به‌عنوان نمادی از هویت ملی و تحقیقات درزمینهٔ فرش در موارد گوناگونی چون: کتاب، پایان‌نامه، مقاله، روزنامه و تحقیقات زمینه‌ای جهت ساخت فیلم‌های مستند نمود بارزی داشته و موجب گسترش زیرمیدان قالی شهری شده‌اند. از موارد مربوط به سرمایه نمادین نیز می‌توان به سفارش‌های بافت از سوی دربار، بافت قالی‌های نفیس تالار تاج‌گذاری و حضور در نمایشگاه‌های داخلی و بین‌المللی مانند نمایشگاه فرش وین به‌عنوان عوامل فزاینده سرمایهٔ نمادین و دو مورد تأسیس اولین کارخانه بزرگ فرش ماشینی ایران در کاشان و صادرات پشم و پنبه را به‌عنوان مؤلفه‌های کاهنده سرمایهٔ می‌توان برشمرد. نتیجه آنکه میدان قدرت درواقع نوعی فرا میدان است بر تمامی میدان‌ها تأثیر داشته است. تأثیرات مهمی که میدان قدرت بر سرمایه‌های فرهنگی و نمادین زیر میدان قالی شهری دورهٔ پهلوی دوم داشته است، می‌توان به بافت‌های سفارشی دربار، تصویر بافی‌های ملهم از نمادهای قدرت در دربار پهلوی، تأسیس مؤسسات دولتی در حوزه فرش دستباف، تأسیس موزه فرش ایران اشاره کرد. درنتیجه در دوره پهلوی میدان فرش با میدان قدرت رابطه معناداری دارد و گسترش یا تحدید و کاهش وسعت میدان فرش ارتباط مستقیم با رویکرد کنشگران میدان قدرت داشته است و تأثیر مهمی بر قالی‌های شهری بخش دوم عصر پهلوی (دوم) داشته است. به عبارتی دیگر زیر میدان قالی شهری در دوران پهلوی در منازعه با دیگر زیر میدان‌های فرش‌های روستایی عشایری قدرتمندتر است.

پی‌نوشت‌ها

1. Pierre Bourdieu
2. Cultural capital

فهرست منابع

- اسمیت، فیلیپ دانیل و رایلی، اگزندر (۱۳۹۴)، *نظریه فرهنگی*، ترجمهٔ محسن ثلاثی، تهران: نشر علمی.
- افروغ، محمد (۱۴۰۰)، میدان قالی دستبافت براساس نظریه کنش (پراتیک) پییر بوردیو، *جامعه‌شناسی هنروادبیات*، دورهٔ ۳۱، شماره ۲، ص ۹.
- الکساندر، ویکتوریا (۱۳۹۰)، *جامعه‌شناسی هنرها؛ شرحی بر اشکال زیبا و مردم‌پسند هنر*، چاپ نخست، تهران: فرهنگستان هنر.
- بهمنی‌پور، آزاده؛ افضل‌طوسی، عفت السادات (۱۳۹۵)، پروپاگاندا در مکتب سقاخانه بر اساس نظریات پیر بوردیو، *کیمیای هنر*، ۵ (۱۹): ۷۱-۸۸.
- پرستش، شهرام؛ قربانی، ساناز (۱۳۹۱)، سرگذشت سیمین دانشور در میدان ادبی ایران، *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، ۴(۱): ۵۲-۳۱.
- پروان، رسول (۱۳۸۹)، تاریخ تجارت فرش ایران (قاجار و پهلوی)، *پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد*، دانشگاه شهید بهشتی.

Doi: 10.22034/rph.2025.2056505.1126

- جنکینز، ریچارد (۱۳۸۵)، *پیر بوردیو*، ترجمهٔ لیلا جوافشان و حسن چاوشیان، تهران: نشر نی.
- چیت‌سازیان، امیرحسین (۱۳۸۸)، *نگاهی به تاریخ درخشان فرش کاشان*، چاپ اول، تهران: سروش.
- حشمتی رضوی، فضل‌اللّه (۱۳۸۱)، *مدیریت هنر و صنعت فرش ایران*، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
- حشمتی رضوی، فضل‌اللّه (۱۳۸۹)، *تاریخ فرش؛ سیر تحول و تطور فرش‌بافی ایران*، چاپ دوم، تهران: سمت.
- رامین، علی (۱۳۸۹)، *مبانی جامعه‌شناسی هنر*، چاپ دوم، تهران: نی.
- رضایی، محمد (۱۳۸۳)، حوزه تولید فرهنگی پیر بوردیو، *ماهنامه علوم اجتماعی*، سال هفتم، شماره۶، ص۵۵-۵۱.
- روح‌الامینی، محمود (۱۳۹۴)، *زمینهٔ فرهنگ‌شناسی*، چاپ یازدهم، تهران: عطار.
- سید بنکدار، مسعود (۱۳۹۸)، بررسی وضعیت تولید قالی در اصفهانِ دورهٔ رضاشاه (۱۳۰۴ تا ۱۳۲۰ ش/۱۹۲۵ تا ۱۹۴۱ م)، *پژوهش‌های تاریخی*،۱۱(۱)، ۵۱-۶۳. Doi: 10.22108/jhr.2019.113812.1567
- شارع پور، محمود (۱۳۸۹)، «آموزش جامعه‌شناسی و بینش جامعه‌شناختی»، *جامعه‌شناسی تاریخی*، ۲(۱): ۲۲-۱.
- علی‌اکبری بایگلی، علی‌اکبر (۱۳۸۱)، *اسنادی از صنعت فرش ایران (۱۲۹۲-۱۳۵۷ ه.ش) (جلد اول و دوم)*، چاپ نخست، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- فکوهی، ناصر (۱۳۹۵)، *تاریخ اندیشه و نظریه‌های انسان‌شناسی*، چاپ دهم، تهران: نی.
- فونتن، پاتریس (۱۳۷۵)، *قالی ایران یا باغ همیشه‌بهار*، ترجمهٔ اصغر کریمی، چاپ نخست، تهران: معین.
- گرنفل، مایکل (۱۳۸۹)، *مفاهیم کلیدی بوردیو*، ترجمهٔ محمد لیبی، تهران: نشر افکار.
- محسنیان‌راد، مهدی(۱۳۹۰)، *ایران در چهارکهکشان ارتباطی: جلد سوم(سیر تحول تاریخ ارتباطات در ایران، از آغاز تا امروز)*، چاپ سوم، تهران: سروش.
- نصیری، محمدجواد (۱۳۷۴)، *سیری در هنر قالی بافی ایران*، تهران.

فهرست منابع لاتین

- Bourdieu, Pierre (1984). Distinction: A Social Critique of the Judgement of Teste, Translated by Richard Nice, Routled & Keagan Paul.
- Bourdieu, Pierre (2000), *les structures sociales de l›economie*, Paris, Seuil.
- Swartz, David (1997) Culture & Power: The Sociology of Pierre Bourdieu, The University of Chicogo Press.
- Turner, Jonathan H. 1998. The Structure of Sociological Theory. Belmont, CA: Wadsworth Publishing Company.
- Wacquant Lolc J.D. 1996. Toward a Reflexive Sociology: A Workshop with.

فهرست منابع اینترنتی

- کافه تاریخ (۱۳۹۳، ۲۱ شهریور)، *تصویر رضا شاه بر روی فرش ۸۰ ساله*، کافه تاریخ، https://www.cafetarikh.com/news/28081/ (دسترسی: ۱۹ اسفند ۱۴۰۲)
- Liveauctioneers (2020, June 6), *Khorassan rug (Shah Pahlavi and Soraya), Persia*, https://www.liveauctioneers.com/price-result/khorassan-rug-shah-pahlavi-and-soraya-persia/ (Retrieved September 9, 2025)
- Torreh. (2021, February), *[Photograph of a museum rug display]*, Torreh, https://torreh.net/wp-content/uploads/2021/02/museum-12.jpg. (Retrieved September 9, 2025)

معناشناسی گارگویل‌های عصر گوتیک[۱]

دانیال سوهانی[۲]، محمد معین‌الدینی[۳]

نوع مقاله: پژوهشی
دریافت: ۳۰-۱۱-۱۴۰۳ □ پذیرش: ۰۱-۰۴-۱۴۰۴ □ صفحهٔ ۱۰۳-۱۱۳
Doi: 10.22034/rph.2025.2053813.1111

چکیده

هدف این پژوهش شناخت نقش گارگویل‌ها در تلفیق مفاهیم دینی و مبانی ساختاری معماری گوتیک و تأثیر آنها بر هنر و فرهنگ آن عصر است. گارگویل‌ها به عنوان مجسمه‌های سنگی در نمای کلیساهای گوتیک، از مصداق‌های بارز هنر این عصر محسوب می‌شوند. این موجودات هرچند در آغاز بیشتر جنبه کاربردی داشتند اما به‌تدریج جنبه‌های زیبایی‌شناختی و نمادین آنها پررنگ‌تر شد. حال مسئله این است که گارگویل‌ها چگونه توانستند بین مفاهیم مذهبی و معنوی عصر گوتیک با زندگی مادی و واقعی انسان آن دوره پیوند ایجاد کنند و اینکه گارگویل‌ها به عنوان عنصری نمادین، چگونه واسطه میان جهان مذهبی کلیسا و جنبه‌های سکولار زندگی مردم در عصر گوتیک شدند؟ ازهمین‌رو پژوهش به روش تاریخی ـ توصیفی، ضمن بررسی کارکردهای چندگانهٔ گارگویل‌ها در کلیساهای گوتیک اروپا، به تحلیل زیبایی‌شناسی و نمادین آنها می‌پردازد. یافته‌ها نشان می‌دهد که گارگویل‌ها، علاوه بر کارکرد محافظتی به‌ویژه به عنوان دفع‌کنندهٔ شیاطین، با الهام از اساطیر پیشامسیحی، زندگی روزمره و روایت‌های تاریخی، به‌تدریج از کارکردهای صرف مذهبی فاصله گرفتند و به نمادی از آزادی هنری و پیوند مذهب با فرهنگ سکولار تبدیل شدند. این روند، بستری برای ظهور اندیشه‌های رنسانس فراهم کرد و نشان داد که گارگویل‌ها نه‌تنها بازتابی از هویت مذهبی جامعه بودند، بلکه عاملی برای تعامل هنر دینی با عناصر دنیوی محسوب می‌شدند.

کلیدواژه‌ها: گارگویل، معماری گوتیک، زیبایی‌شناسی عصر گوتیک، معنویت در هنر، نمادشناسی

۱. این مقاله مستخرج از پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد نویسندهٔ اول با عنوان «تبارشناسی و کارکرد زیبایی‌شناسانه گارگویل در تزیینات معماری گوتیک» راهنمایی نویسنده دوم است.

۲. کارشناسی ارشد نقاشی، گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه بین‌المللی سوره، تهران، ایران.
Email: sohani.danial@gmail.com

۳. استادیار، گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه بین‌المللی سوره، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول).
Email: m.moeinadini@soore.ac.ir

استناد: سوهانی، دانیال؛ معین الدینی، محمد (۱۴۰۴)، معناشناسی گارگویل‌های عصر گوتیک، *رهپویه حکمت هنر*، ۴ (۲)، ۱۰۳-۱۱۳.

doi: 10.22034/rph.2025.2053813.1111
https://rph.soore.ac.ir/article_725417.html

مقدمه

کاربرد تندیس‌ها و مجسمه‌های حیوانی در معماری، ریشه‌ای دیرینه در تاریخ هنر و فرهنگ دارد. در تمدن‌هایی همچون مصر باستان، یونان و بین‌النهرین، استفاده گسترده‌ای از انواع مجسمه‌هایی با فرم‌های ساده یا ترکیبی از حیوانات و موجودات اساطیری می‌شد. این آثار نه‌تنها به عنوان عناصر تزیینی در ساختار معماری به کار می‌رفتند، بلکه حامل معانی نمادین و مفهومی عمیقی بودند که بازتاب‌دهنده باورها، اساطیر و جهان‌بینی آن جوامع محسوب می‌شدند. در بسیاری از موارد، این مجسمه‌ها عمدتاً بر روی ساختمان‌های مهم حکومتی و بناهای مقدس نصب می‌شدند و متناسب با کارکرد آن سازه‌ها، اهداف نمادین و کاربردی متنوعی را دنبال می‌کردند. عمده این تندیس‌ها تجلی‌هایی از قدرت، شکوه و مفاهیم معنوی بودند که از طریق استعاره‌های مرتبط با توانایی‌ها و ویژگی‌های خاص حیوانات بیان می‌شدند. این نمادپردازی‌ها اغلب با جهان‌بینی و درک سازندگانشان از هستی و جهان پیوندی ناگسستنی داشتند. در باور بسیاری از فرهنگ‌هایی که از مجسمه‌های حیوانی استفاده می‌کردند، این تندیس‌ها دارای قدرت‌های محافظتی تلقی می‌شدند و قادر بودند از بناها و ساکنان آنها در برابر تهدیداتی همچون ارواح خبیث، بلایای طبیعی و دشمنان محافظت کنند. علاوه بر این، حضور این مجسمه‌ها بر روی بناها به عنوان نمادی از شکوه و جایگاه اجتماعی مالکین هم به حساب می‌رفت. این نمادها به‌خصوص بر جایگاه طبقات فرادست جامعه دلالت و به‌طور ضمنی بر قدرت، ثروت و نفوذ اجتماعی آنها تأکید می‌کردند. انواع این تندیس‌ها، به عنوان بازتابی از فرهنگ و باورهای مذهبی و اسطوره‌ای، نقش بسزایی در بیان هویت و ارزش‌های جامعه ایفا می‌کردند (Birdaham, 2006).

با گسترش مسیحیت در اروپا و به‌واسطهٔ تلقی مسیحیت از ماهیت شرک‌آمیز تندیس سنت استفاده از مجسمه در بنای معماری به ناگاهان تغییر کرد، مجسمه مصداق شرک و بت‌پرستی بود و رواج آن در عرصه‌های عمومی منع شد، بااین‌حال، به‌تدریج و با گذشت زمان، شرایط تغییر کرد. در معماری «رومانسک»[1]، مجسمه‌ها بار دیگر به معماری مذهبی راه پیدا کردند و این بار با وظیفه‌ای جدید، یعنی انتقال پیام‌های دینی و تعالیم مذهبی، به کار گرفته شدند (گامبریچ، ۱۳۹۴: ۱۶۶)؛ اما با ورود به هزاره دوم مسیحی و از حدود سال ۱۱۴۰ میلادی تحت شرایط اجتماعی [آن] دوره، شیوه ساخت کلیساها نیز دستخوش تغییرات شد طی این دوران با نوآوری‌های فراوانی در طراحی و ساخت کلیساها همراه بود که با ارتفاع بلند سازه، ایجاد فضایی احاطه‌شده با نور پنجره‌های بزرگ رنگی استفاده‌شده در بنا و پشت‌بندهای معلق، وجهی تازه به ساختار و زیبایی‌شناسی معماری و هنر آن دوره دادند. استفاده از مجسمه در معماری، طی این دوره، به‌طور چشم‌گیری در سراسر قاره اروپا گسترش یافت و فرم و کارکرد مجسمه‌ها تفاوت‌های قابل توجهی با دورهٔ رومانسک پیدا کرد. این شیوه که بعدها «گوتیک»[2] نامیده شد، برای اولین بار در فرانسه آغاز شد و با بلندپروازی کارگزاران کلیسا و هنرمندان همراه شد و باعث ساخت کلیساهای باشکوهی شد که مهم‌ترین هدفشان نمایش شکوه مسیحیت و ایجاد تجربه معنوی بین مخاطبانشان بود. با استقبال گسترده از این سبک معماری در فرانسه، این سبک به دیگر سرزمین‌های اروپایی نیز راه یافت و در دو سده پایانی قرون‌وسطی به اوج خود رسید و با جزئیات پیچیده، تزئینات خیره‌کننده و سازه‌های باشکوه، انقلابی در تاریخ معماری اروپا به وجود آورد. از مهم‌ترین عناصر تزیینی و معناشناختی این دوران وجود مجسمه‌هایی بود که بر پیکر کلیساهای گوتیک ظاهر شدند و سنت مجسمه‌سازی اروپایی را که با مسیحیت وجهی شرک‌آمیز پیدا کرده بود را به‌نوعی مشروعیت و عمومیت بخشید. در معماری کلیساهای گوتیک، برخلاف دوره رومانسک که کارکرد مذهبی مجسمه‌ها مطرح بود، مجسمه‌ها برای پویایی و روح بخشیدن به نمای عمارت مورد استفاده قرار گرفتند. در این دوره، تندیس‌هایی که به سازه‌ها افزوده می‌شدند، بخشی جدایی‌ناپذیر از هویت ساختاری و مفهومی بنا را تشکیل می‌دادند که انواع خاصی از این تندیس‌ها، با عنوان گارگویل شناخته می‌شوند که در تنیده با سازه‌های کلیسا به عنوان یکی از شاخص‌ترین عناصر معماری این دوره، به‌طور خاص در سدهٔ سیزدهم میلادی به عرصه معماری راه یافتند. این مجسمه‌ها که با نام «گارگویل»[3] شناخته می‌شوند نقش مهمی در عادی‌سازی مجسمه نزد مسیحیان داشتند و از طرفی باعث پیوند مفاهیم الوهیت با وجوه سکولار زندگی عامه شدند و تأثیر اساسی بر تحولات هنری دوران بعدی گذاشتند. مسئله اصلی پژوهش این است که با توجه به شرایط و بستری که گارگویل‌ها در آن شکل گرفتند و توسعه پیدا کردند چگونه این مجسمه‌ها باعث شدند تا بین مفاهیم مذهبی و سکولار عصر گوتیک پیوند ایجاد شود، چه عواملی زمینه‌ساز آن بودند و اینکه چگونه تحولات تاریخی و فرهنگی به ظهور و تغییر نقش گارگویل‌ها منجر شدند؟ اینکه چگونه گارگویل‌ها از عناصر کاربردی (مانند دفع آب باران) به نمادهای هنری و فرهنگی تبدیل شدند؟ با این هدف که بتوان به شناخت دقیق‌تری از نقش گارگویل‌ها در ایجاد پیوند بین مفاهیم مذهبی و سکولار و همچنین زندگی واقعی در هنر و معماری کلیساهای گوتیک اروپا دست یافت.

مطالعه وجوه معناشناختی گارگویل‌ها کمک می‌کند تا به درک بهتری از رابطه بین اثر هنری با ذهنیت، ترس‌ها و امیدهای انسان‌های قرون وسطی برسیم، آنچه با نگرشی فرا تاریخی می‌توان به دیگر عصرها نیز تعمیم داد. این امر به همان اندازه که به کشف اشتراکات فرهنگی کمک می‌کند نشان می‌دهد که چگونه برخی آثار هنری فراتر از کارکرد ساختاری و زیبایی‌شناختی خود در تنیده با باورهای عصر خود قابل تفسیر هستند. با توجه به اینکه کارکرد

Doi: 10.22034/rph.2025.2053813.1111

معناشناختی مجسمه‌هایی همانند گارگویل‌ها پدیده‌ای منحصر به اروپا نیست و نمونه‌های مشابه متعددی در تاریخ تمدن وجود دارد؛ مجسمه‌هایی مانند ابوالهول در مصر، لاماسو در بین‌النهرین یا نمونه‌های شرق دور، وجوه معناشناختی گارگویل‌ها را به زبان جهانی نمادهایی پیوند می‌زنند که در فرهنگ‌های مختلف برای بیان مفاهیم مشترک متافیزیکی به‌کاررفته‌اند (Eliade, 1959)؛ بنابراین مطالعه گارگویل‌های گوتیک فراتر از تندیس‌هایی متعلق به کلیساهای این عصر و بخشی از یک سنت نمادین گسترده‌تر که مفاهیمی مانند حفاظت از مکان‌های مقدس، ارتباط با عالم ماوراء و نمایش قدرت‌های متافیزیکی را در برمی‌گیرند، به درک بهتر جایگاه مجسمه در تمدن‌های قدیمی کمک می‌کند؛ آنچه آنها را به واسطه‌ای بین جهان مادی و عالم معنا به شمار آورد (Coomaraswamy, 1943).

روش‌شناسی پژوهش

در راستای درک چگونگی ارتباط این مجسمه‌ها در ترکیب الوهیت مسیحی با مؤلفه‌های سکولار فرهنگ مردمان عصر گوتیک، این پژوهش ضمن توصیف جنبه‌های تاریخی، زیبایی‌شناختی و کاربردی گارگویل‌ها، به تحلیل جنبه‌های نمادین و معنا شناسانه گارگویل‌ها در عصر گوتیک می‌پردازد و در سیر تحول تاریخی آنها را از آغاز تا گوتیک پیشرفته چگونگی ارتباط طراحی و ساخت آنها را با منابع فرهنگی غیر مسیحی (مانند اساطیر پیشامسیحی، زندگی روزمره و روایت‌های تاریخی) مورد بررسی قرار می‌دهد و اینکه چگونه طراحی گارگویل‌ها در رهایی هنرمندان از چارچوب‌های مذهبی حاکم بر هنر عصر گوتیک تأثیر گذاشتند. در این راستا گارگویل‌ها از جنبه‌های مختلف ازجمله کارکرد چندگانه آنها در بستر تاریخ اجتماعی عصر گوتیک و نسبت آنها با زیست مذهبی و تاریخی مردم آن دوران بررسی می‌شود. منابع پژوهش گزاره‌های مکتوب مرتبط با تاریخ هنر، معماری گوتیک، نمادشناسی و زیبایی‌شناسی آن دوران است که با نمونه‌های تصویری تطبیق داده می‌شود. تحلیل محتوای متون و تصاویر بر اساس تفسیر جنبه‌های نمادین، زیبایی‌شناختی و فرهنگی گارگویل‌ها در راستای درک پیوند بین مفاهیم مذهبی و سکولار است.

پیشینه تحقیق

گارگویل‌ها بااینکه یکی از مهم‌ترین وجوه زیبایی‌شناختی و تحولات مفهومی در هنر و معماری عصر گوتیک هستند و پژوهش‌های مفصلی در مورد آنها انجام شده است و از دیدگاه‌های مختلفی به آنها پرداخته‌اند؛ پژوهشگرانی مانند جنت بنتون[۴] (۱۹۹۷)، کامیل[۵] (۲۰۰۹) و بِردمن[۶] (۲۰۰۶) جنبه‌های مختلف ساختاری و تاریخی گارگویل‌ها را مد نظر قرار داده‌اند و هرکدام به‌نوعی دیدگاه‌های مختلف پیرامون آنها را بررسی کرده‌اند. در این میان یکی از قدیمی‌ترین کتاب‌هایی که به این موضوع پرداخته است، کتاب *نقوش و تزئینات کلیسای نُتردام* از ویولت لداک[۷] و موریس اورادو[۸] (۲۰۱۹) است که اولین چاپ آن به سال ۱۸۷۰ بود. این کتاب حاصل تجربیات و دیدگاه‌های لداک در بازسازی و طراحی مجدد برخی قسمت‌های کلیسای نتردام پاریس است. او برای تحقق هدف بلندپروازانهٔ خود، یعنی بازگرداندن روح گوتیک به نتردام پاریس، تنها به مرمت و بازسازی بخش‌های آسیب‌دیده یا اضافه کردن المان‌های تزئینی جدید اکتفا نکرد و ازجمله کارهایی که انجام داد برخی گارگویل‌ها را دوباره طراحی کرد و درباره آنها نوشت. اقدامات او تأثیر زیادی در احیای توجه به هنر قرون وسطی و گوتیک در فرانسه شد؛ دربرابر گارگویل‌ها آن‌گونه که باید در مطالعات ایرانی موردتوجه قرار نگرفته‌اند، باوجوداین برخی مقالات و پایان‌نامه‌های دانشگاهی به آنها پرداخته‌اند ازجمله شعرباف علیایی (۱۳۸۹) که در پایان‌نامه‌اش با اتکا به دیدگاه جنت بنتون برخی جنبه‌های نمادین و کاربردهای گارگویل‌ها را تحلیل کرده است. او جدای از ارتباط گارگویل‌ها سازه معماری، در بخشی نیز آنها را با سرستون‌های تخت جمشید مقایسه کرده و تفاوت‌های ساختاری میان این دو را موردتوجه قرار داده است. در ارتباط با ظاهر غلوآمیز گارگویل‌ها نیز رفیع ضیایی (۱۳۸۵) در مقاله‌ای با عنوان «گارگویل‌ها، مجسمه‌های کاریکاتور جهان»، با تأکید بر فرم‌های اغراق‌آمیز و گاه طنزآمیز گارگویل‌ها ی آنها را به مثابه نوعی کاریکاتور از موجودات واقعی یا خیالی برشمرده است که سوای تأثیری که بر جذابیت بصری بنا دارند به‌واسطه ماهیت کاریکاتوری خود واجد معنای خاص می‌شوند. برخی از پژوهش‌ها نیز که عموماً به مقوله گروتسک در هنر قرون‌وسطی می‌پردازند نیز به صورتی جنبی و گذرا به گارگویل‌ها اشاره کرده‌اند هرچند از تعاریف و کارکردهای رایج آنها گذر نکرده‌اند. وجه تفاوت مقاله حاضر با دیگر مطالعات پیشین، مطالعه گارگویل‌ها فراتر از نقش‌های تزیینی یا عملکردی آنها است، با این هدف که انواع وجوه نمادین گارگویل‌ها را به عنوان بخشی از تاریخ تحولات زیبایی‌شناسی و معناشناسی هنر عصر گوتیک بازخوانی کند.

گارگویل: چیستی و تبارشناسی

گارگویل به انواع مجسمه‌هایی گفته می‌شود که در سدهٔ دوازدهم و با گذار از مکتب رومانسک به مکتب گوتیک، بر روی نمای ساختمان‌ها و کلیساهای شهرهای مسیحی ظهور پیدا کردند و ازآن‌پس به یکی از اجزای ناگسستنی کلیساهای دوره گوتیک تبدیل شدند. گارگویل مشتق از واژه «gargula» در زبان لاتین است که به صورت «gargola» وارد زبان اسپانیایی شد و با رواج پیدا کردن در سراسر اروپای غربی در زبان‌های دیگر نیز معادل‌های خود را یافت، در ایتالیا، آنها را «gronda sporgen-

te» و در آلمان «wasserspeier» می‌نامیدند. هر دو اصطلاح به عملکرد اصلی گارگویل‌ها اشاره دارند که همانا هدایت و تخلیه آب باران از دهان مجسمه‌ها به منظور دور نگه‌داشتن آب از دیوارها و پایه‌های ساختمان است (Benton, 1997: 8). در زبان فرانسوی نیز این واژه با دو اصطلاح «garge» به معنای غرغره کردن و «goule» به معنای گلو مرتبط است که به شیوه تخلیه آب از دهان گارگویل‌ها اشاره دارد. از سدهٔ سیزدهم میلادی، این واژه به عنوان یک اصطلاح معماری تثبیت و رواج یافت (Hartog, 2023: 1) و به‌تدریج این واژه از زبان فرانسه به دیگر زبان‌ها راه پیدا کرد. ازهمین‌رو و با توجه به مصداق‌های تاریخی، اکثر پژوهشگران خاستگاه گارگویل‌ها را فرانسه می‌دانند و علیرغم تغییراتی که فرم و محتوی آنها در اقصی نقاط جهان به خود گرفته است، در اغلب آنها ریشه و اصالت فرانسه سدهٔ دوازدهم میلادی دیده می‌شود (Camille, 2009: 17) جدای از این، یک روایت دیگر نیز هست که پایهٔ فرهنگی و نمادین گارگویل‌ها را در هم در معماری گوتیک و هم برگرداندن اصالت آن به فرانسه مستحکم‌تر کرده است. افسانه اژدهایی به نام La Gargouille که با نفس‌های آتشین خود سبب ویرانی‌های زیادی در نزدیکی رودخانهٔ سن شده بود تا اینکه به دست یک قدیس کشته و بدنش سوزانده شد؛ اما ازآنجایی‌که سر و گردن او که در برابر آتش مقاوم بودند، سالم باقی ماندند. پس‌ازآن به نشانه پیروزی، سر و گردن اژدها به نشانهٔ پیروزی و نمادی از محافظت، به دیوار شهر نصب شدند (An-thony, 2006: 2). ازاین‌رو گارگویل‌ها با یک سند روایی نیز پیوند خوردند که رواج استفاده از آنها در پیوند با روند تغییر افکار جامعه و هنرمندان و تحت تأثیر دیدگاه‌های ایدئولوژیک حاکم، نقش مهمی در تحولات معماری عصر گوتیک داشت.

کارکرد گارگویل

گارگویل‌ها به عنوان یک عنصر اصلی از کلیساهای گوتیک در وهله اول نقش کاربرد داشتند، مهم‌ترین کاربرد آنها زهکشی بنا بود، درواقع گارگویل‌ها ی ناودان‌هایی بودند که آب باران را به پایی هدایت می‌کردند که نیاز اساسی ساختمان‌های بلند گوتیک در آب‌وهوای اروپا بود. ازهمین‌رو از سال ۱۲۲۰ م. معماران اروپایی به منظور بهبود سیستم زهکشی ساختمان‌ها و جلوگیری از تخریب دیوارها و پی براثر آب باران، به طراحی و استفاده از گارگویل‌ها روی آوردند. این امر به‌ویژه تحت تأثیر سنت معماری تمدن‌های باستانی اروپا بود که گارگویل‌ها اغلب به صورت نقش برجسته‌هایی ساده در نزدیکی محل خروج آب از ساختمان‌ها طراحی می‌شدند (تصویر ۱). در تمدن‌های باستانی این مجسمه‌ها معمولاً با طول و عمق محدود ساخته می‌شدند و صرفاً جنبه کاربردی داشتند و بسته به جغرافیا و فرهنگ اشکال مختلفی از آنها ساخته می‌شد؛ برای نمونه در یونان بیشتر از سرِ شیر و در مصر از شکل سر انواع مختلفی از حیوانات استفاده می‌شد (Anthony, 2006: 2).

در آغاز عصر گوتیک گارگویل‌ها به تعداد محدود و با ساختاری ساده بر نمای ساختمان‌ها قرار می‌گرفتند. اولویت اصلی در طراحی آنها، کاربرد و راحتی نصب بود. طراحان بیش از هر چیز بر وجه کاربردی آنها در راستای آبراهه‌ها و زهکشی‌های ساختمان‌ها تمرکز داشتند تا به بهترین شیوه آب باران از سقف و نمای ساختمان به سمت پایین هدایت شود (Hartog, 2023: 1). این فرایند از طریق کانالی پنهان در پشت گارگویل انجام می‌شد که از دید ناظر مخفی بود. تنها در هنگام بارندگی، زمانی که آب باران از طریق این کانال به دهان باز گارگویل منتقل می‌شد و با فوران از دهان مجسمه به پایین می‌ریخت. ساختاری خلاقانه که علاوه بر نقش کاربردی خود، هنگام بارش باران منظره‌ای جالب و تماشایی ایجاد می‌کرد که جذابیت بصری بنا را دوچندان می‌ساخت (Birda-ham, 2006). مرحله بعد این بود که به‌گونه‌ای ساخته شوند که نصب و قرار دادن آنها بر روی نما آسان باشد؛ گارگویل‌ها ی اولیه با الهام از تمدن‌های باستانی، به صورت موجوداتی با گردن‌های بلند و دهان‌های باز طراحی می‌شدند. ضمن اینکه به‌طور نسبی بزرگ ساخته می‌شدند به‌طوری‌که به‌راحتی از دوردست دیده می‌شدند و تأثیر بارزی در افزایش ارتفاع نمای کلیسا داشتند (Benton, 1997: 16). ازنظر ساختاری وجوه زیبایی‌شناسی زیادی در آنها به کار نمی‌رفت پرداخت و رسم جزئیات مجسمه‌ها هنوز به‌دقت کامل نرسیده بود، در ساخت آنها از مواد خام و ساده و ازجمله سنگ‌های گرانیت استفاده می‌شد. کلیسای «لائون»[۹] در پاریس یکی از اولین بناهایی بود که از این سیستم زهکشی نوآورانه بهره برد و الگویی برای توسعه و گسترش این سبک در سایر کلیساها و ساختمان‌های گوتیک شد (Camille, 2009: xv).

افزایش استفاده از گارگویل‌ها، باب یک کارکرد ساختاری دیگر را برای معماران گوتیک باز کرد و سازندگان و معماران دریافتند که افزایش تعداد این مجسمه‌ها می‌تواند تأثیر بسزایی در عملکرد سازه‌ها

تصویر ۱. گارگویل سرِ شیر در خرابه‌های معبد زئوس. یونان، سده پنجم پیش از میلاد. (Richman-Abdou & Cole, 2022)

Doi: 10.22034/rph.2025.2053813.1111

داشته باشد. یکی از این نکات مهم، کاهش فشار و قدرت جریان آب در نقاط تخلیه بود؛ به‌این‌ترتیب، هر یک از گارگویل‌ها بخش کوچک‌تری از آب باران را هدایت می‌کردند و احتمال تخریب یا فرسایش محل تخلیه آب کاهش می‌یافت. (Hartog, 2023:1). این ویژگی باعث شد تا گارگویل‌ها بیش‌ازپیش موردتوجه قرار گیرند و به‌تدریج در طراحی، شیوه ساخت، کاربرد، تنوع و تعداد و نحوه استفاده از گارگویل‌ها تغییرات زیادی صورت گرفت. استفاده از آنها چنان افزایش یافت و نمای برخی از کلیساهای گوتیک به تسخیر این مجسمه‌ها درآمد. این امر به‌ویژه توجیه مناسبی هم برای استفاده زیبایی‌شناختی بیشتر از گارگویل‌ها می‌کرد.

در دوره گوتیک میانه، جنبه‌های زیبایی‌شناسی و نمادین گارگویل‌ها قوت بیشتری گرفت، در طراحی و ساخت آنها دقت بیشتری می‌شد و جزئیات بیشتری در طراحی آنها به کار رفت. با فراوانی استفاده از گارگویل‌ها، آنها موجوداتی کاملاً آشنا بین مردم شده بودند و جای خود را در فرهنگ عامه و باورهای عمومی باز کردند. در تفسیر عامه، گارگویل‌ها بیش از هر چیز نمادهایی از نیروهای تاریک و شیطانی رانده‌شده از کلیسا بودند؛ همین شد که گارگویل‌ها نقش‌های نمادین خود را با وضوح بیشتری نشان دادند و هنرمندان گوتیک توانستند با استفاده از این تندیس‌ها، عمق معنایی بیشتری به معماری بدهند (گامبریچ، ۱۳۹۴: ۱۶۶). این امر باعث شد تا رفته‌رفته، وجه تزیینی گارگویل‌ها در معماری غالب شد و برخی از هدف اولیه‌شان فاصله بگیرند؛ بنابراین سازه کلیسای گوتیک بستری برای ایده‌پردازی معماران و اضافه کردن جنبه‌های زیبایی‌شناسی شد؛ به این تعبیر که برخلاف نمونه‌های ساده‌تر و بیشتر کاربردی نمونه‌های گوتیک اولیه، طراحی آنها پیچیده‌تر و با ظرایف بیشتری همراه شد و در ترکیب عملکردگرایی با زیبایی‌شناسی بخشی از هویت بصری و هنری ساختمان تبدیل شدند. به‌تدریج در برخی نمونه‌ها عملکرد آنها به عنوان ناودان هم از بین رفت و به عنوان عناصر زیبایی و هنری، بیش از هر چیز در خدمت زیبایی‌شناسی درآمدند، درنتیجه از کارکرد اولیه و اصلی خود دور ماندند و صرفاً به عنوان نماد و تزیین به کار گرفته شدند (Bridham, 2006). گارگویل‌ها ی سنگی با تصویر که از انسان‌ها، حیوانات واقعی و خیالی و هیولاهای افسانه‌ای می‌دادند، خط پشت‌بام، گوشه دیوارها و ستون‌ها را تزیین می‌کردند و کیفیت تصویری سیلوئت (تمامیت بنا) بنا را افزایش می‌دادند (Benton, 1997:6). موجوداتی ترسناک که گویی به‌مانند نگهبانان کلیساها به صورتی کاملاً برجسته و چشمگیر از دیوارها و برج‌های این سازه‌ها بیرون می‌زدند و در نمای کلی ساختمان نیز تأثیر بصری محسوسی داشتند. اولین کلیسایی که از گارگویل‌ها برای تزئین نمای پیچیده خود استفاده کرد، کلیسای جامع «ریمز»[۱۰] در پاریس بود که برای اولین بار از تعداد زیادی گارگویل در ساخت آن استفاده شد و پس‌ازآن الهام‌بخش بسیاری از بناهای مذهبی شد.

طی دوره گوتیک پیشرفته، گارگویل‌ها اغلب با طراحی‌های غنی و جزئیات فراوان ساخته می‌شدند، فرم گارگویل‌ها ظریف‌تر و پیچیده‌تر می‌شد. سازندگان با افزودن جزئیات هنری به این مجسمه‌ها، آنها را به عناصر بصری برجسته‌ای در معماری گوتیک تبدیل کردند و گارگویل‌ها نشانه‌ای از نمایش خلاقیت و مهارت معماران و سازندگان تبدیل شدند. معماران در هر سازه‌ای رویکرد خاصی به طراحی گارگویل‌ها داشتند و حتی نمای برخی کلیساهای بزرگ گوتیک بستر روایت‌پردازی شدند، یعنی گارگویل‌ها گویی شخصیتی از یک روایت یا داستان بودند که به بدنه کلیسا اضافه شده بودند (تصویرهای ۲ و ۳). چنین گارگویل‌هایی، کلیسا را به جایگاهی فراتر از یک کانون مذهبی می‌بردند و در مواردی آن را با تاریخ و فرهنگ غیرمذهبی ارتباط می‌دادند. ازنظر زیبایی‌شناسی، این مجسمه‌های عجیب و گاه ترسناک، با فرم‌های کشیده و بیرون زده از دیوارها و نرده‌های بنا، در تضاد با خطوط ممتد، سنگین و عمودی ساختمان ایجاد می‌کردند و بدین‌ترتیب تعادلی بصری و هنری به نمای کلیسا می‌بخشیدند. این موجودات زشت که در کالبد یک سپهر کلان از زیبایی خداداد قرار می‌گرفتند، حس زندگی و پویایی در نمای کلیسا را به وجود می‌آوردند و به اقتدار بنا می‌افزودند و کلیسا را فارغ از کارکرد اصلی آن، به اثری تماشایی تبدیل می‌کردند (Cmaille, 2009:12)؛ اما وجه کاربردی و تزیینی، تنها جنبه‌های استفاده از گارگویل‌ها نبودند.

گارگویل و مفاهیم نمادین

بیشترین میزان استفاده از گارگویل‌ها در کلیساهای جامع شهرهای بزرگ اروپایی بود، کلیساهای جامع سازه‌های باشکوهی بودند که اغلب در میدان‌ها و مراکز اصلی شهرها قرار می‌گرفتند و در طراحی آنها، شکوه، عظمت و تسلط آنها بر محیط در نظر گرفته می‌شد. از ویژگی کلیساهای جامع گوتیک، ارتفاع بلند سازه، طاق‌های نوک‌تیز، پشت‌بندهای معلق و شیشه‌های رنگینی بود که هدفشان هدایت نگاه بینندگان به آسمان و تقویت حس ارتباط آنها را با ماوراء بود. در پیوند با این تزئینات، گارگویل‌ها نیز به عنوان عناصری کاربردی و تزئینی در راستای مفاهیم نمادین کلیساها بودند؛ از این بابت وجه معناشناختی و نمادین آنها بیشتر می‌شد. هرچه جلوتر می‌رفت گارگویل‌ها بیشتر به عنوان نمادهای آیینی، مذهبی و افسانه‌ای در نظر گرفته شدند؛ رویکرد غالب در طراحی گارگویل‌ها عمدتاً ارجاع به هیولاهای خیالی یا حیوانات اسطوره‌ای بود. بسیاری از این مجسمه‌های هیولاوار، حیواناتی اسطوره‌ای یا شیاطینی بودند که از اسطوره‌های باستانی، افسانه‌های محلی یا حتی مفاهیم مذهبی الهام گرفته می‌شدند و

هدفشان برانگیختن احساسات مختلف در بیننده بود؛ از ترس و حیرت گرفته تا ایمان و امید؛ درنتیجه حامل پیام‌هایی مشخص یا داستانی بودند که برای مخاطبان جذاب و تأمل‌برانگیز بود (Sheridan, 1975: 8). نزد انسان قرون وسطی رستگاری از راه تقابل نیروی ایمان در برابر قدرت شیطان صورت می‌گرفت، از دید مردمان قرون وسطی، شیاطین واقعیت غیرقابل‌انکاری بودند که رسالتشان امتحان کردن مؤمنان بود؛ بنابراین شیاطین وجود داشتند و باید دربرابرشان مقاومت و مبارزه کرد (Hartog, 2023:7). از همین جهت گارگویل‌ها بیشتر با جو عمومی جامعه پیوند خوردند و به‌تدریج بخشی از فرهنگ عامه مردمان عصر خود شدند و با رویاها و باورهای گاه غیرمذهبی آنها نیز پیوند خوردند.

گارگویل و تقویت ایمان

اصلی‌ترین و مهم‌ترین کاربرد نمادین گارگویل‌ها، تقویت ایمان مسیحی بود، آنچه یک بُعد آن از درون اهمیت و کارکرد «ترس» بیرون می‌آمد. طی قرون‌وسطی، روحانیت مسیحی برای انجام‌وظیفه و رسالت خود در هدایت معنوی و اخلاقی جامعه، به‌طور گسترده از ابزار ترس برای کنترل رفتار انسان‌ها و جلوگیری از ارتکاب گناه استفاده می‌کرد. یکی از باورهای رایج آن دوران این بود که اگر عشق و ارادت به خداوند نتواند مانع گناه کردن شود، ترس از عذاب‌های ابدی جهنم می‌تواند تأثیرگذار باشد. این نوع تلقی ابعاد نمادین گارگویل‌ها را وسعت بخشید و آنها را به نمادهایی برای القای ترس از عقوبت الهی و مراقبت از روح انسان در برابر انحراف تبدیل کرد. این تلقی، نقش پررنگی در شکل‌گیری روش‌های آموزشی و فرهنگی کلیسا داشت و بهانه‌ای برای استفاده از احساس وحشت به عنوان ابزاری برای هدایت و مهار جامعه بود. در این میان، گارگویل‌ها، با چهره‌های ترسناک و مخوف خود، به ابزاری بصری و هنری برای القای این ترس تبدیل شدند. اینجا بود که روحانیون کلیسای آن زمان بیشتر به کارکرد این مجسمه‌ها پی بردند و از آنها در راستای اهداف کلیسا به کار بستند؛ درنتیجه گارگویل‌ها هم بخشی از معماری مذهبی بودند و هم رسانه‌ای قدرتمند برای انتقال پیام‌های روحانیت و تقویت فرهنگ ترس از گناه به شمار می‌رفتند (Camille, 1997: 24). این موجودات کریه‌المنظر، آنچنان اسیر سازه‌ها می‌شدند که گویی برای همیشه در میان دیوارهای کلیسا زندانی شده‌اند و با ظاهر دهشتناک و شمایل غیرانسانی‌شان، به عنوان نمادی از عذاب و اخطار، یادآور سرنوشت کسانی بود که از مسیر راستین الهی منحرف می‌شدند. آنها نمادِ عذاب گناه و یادآور نبرد میان خیر و شر بودند. ظاهر ترسناک و مرموز این مجسمه‌ها، با ترکیبی از هیولاهای وهم‌انگیز، موجودات خیالی و چهره‌های اغراق‌آمیز، ابزاری برای هشدار دادن به مردم نسبت به پیامدهای گناه و وسوسه‌های دنیوی بود. ازاین‌رو دربرگیرنده نوعی کارکرد روان‌شناختی می‌شدند، درواقع آنها با ایجاد حس ترس و هراس در مخاطبان مسیحی، آنها را به ترک رفتارهای ناپسند و روی آوردن به ایمان، تقوا و ارزش‌های مذهبی ترغیب می‌کنند. از این منظر، گارگویل‌ها نه‌فقط مجسمه‌هایی برای دفع ارواح شیطانی، بلکه ابزارهایی برای هدایت معنوی جامعه بودند و در راستای تأیید و تثبیت آموزه‌های مسیحیت و تحکیم جایگاه روحانیت عمل می‌کردند (Birdaham, 2006). به‌این‌ترتیب دربرگیرنده کارکردی دوگانه یعنی هم حفاظت از کلیساها و هم هدایت اخلاقی و معنوی مردم به‌سوی مسیری که توسط روحانیت به عنوان راه درست تعیین شده بود.

از سوی دیگر گارگویل‌ها در بطنِ جهان‌بینی مبتنی بر نظم و آشوب حاکم بر تفکر انسان قرون‌وسطی قرار می‌گرفتند، آن‌چنان‌که «اومبرتو اکو»[11] گارگویل‌ها نمادی از بی‌نظمی و آشفتگیِ جهان می‌داند، آنچه در بطن نظم کلی و جامع الهی است که خداوند برای این جهان طراحی کرده است. ازنظر اِکو گارگویل‌ها نماد و بیانگر نگاه عمیق مردم قرون وسطی به ترکیب نظم و بی‌نظمی در عالم هستند که به صورت عینی در بدنه کلیسا به نمایش گذاشته می‌شدند، جایی که عناصر بی‌قاعده و گاه ترسناک به‌طور هماهنگ در ساختار کلی بناها ادغام شده‌اند. بااینکه هر گارگویل با شمایل خاص خود، هویت و ویژگی‌های منحصربه‌فردی دارد، اما در مقیاسی بزرگ‌تر، جزئی از هماهنگی کلی بنا به شمار می‌آید. موجوداتی در مرز میان واقعیت و خیال که جدا از کارکرد واقعی خود، از وجوه متعدد خیالین و نمادین نیز برخوردار بودند (اکو، ۱۴۰۱: ۳۳).

با این تعبیر، کلیسا نمادی از نظم مطلوب الهی در نظر گرفته می‌شد که گارگویل‌ها، به عنوان هیولاهایی در خدمت شر، یعنی نماد آشوب و آشفتگی را به تسخیر خود درآورده و به خدمت گرفته‌اند. بر همین اساس برای هنرمند سدهٔ دوازدهم میلادی، استفاده از چنین عناصر ناخوشایندی برای آشکار کردن هرچه بیشتر تناسب کلیسا، موهبتی الهی به شمار می‌آمد و نشان می‌داد که چگونه عناصر منفی

تصویر ۲. گارگویل‌های نتردام پاریس در حالتی که گویی به مردم هشدار می‌دهند (Camille2009: xi).

Doi: 10.22034/rph.2025.2053813.1111

می‌توانند به درک بهتر زیبایی و هماهنگی کلی کمک کنند و نقش مهمی در تکامل اندیشه‌های فلسفی و هنری ایفا نمایند (Hartog, 2023: 1). با این رویکرد گارگویل‌ها از دو منظر قابل بررسی‌اند: نخست، به عنوان مخلوقاتی که با وجود شرارت و زشتی، همچنان آفریده‌هایی از جانب خدایی هستند که ذاتاً نمی‌تواند شر بیافریند. دوم، به عنوان هیولاهایی که با پلیدی و زشتی خود به حفظ نظم کلی جهان کمک می‌کنند. اکو این مسئله را با مقوله سایه‌روشن در هنر نقاشی مقایسه می‌کند و بدقوارگی و شر گارگویل‌ها را با تناسب سایه و روشن در تصویر مقایسه می‌کند که حضور آنها هماهنگی کلی را آشکار می‌سازد (اکو، ۱۴۰۱: ۳۳)؛ تصویر گارگویل‌های آکنده از خشم و درد، نمادی از گرفتاری به غضب الهی در نظر گرفته می‌شدند که در تضاد با خود کلیسا، به هارمونی میان خیر و شر می‌انجامیدند و شکوهی از خلقت خدا را به نمایش می‌گذاشتند (تصویرهای ۳ تا ۶). درنتیجه می‌توان گفت ازنظر مسیحیان استفاده از عنصر شر بر روی نمای کلیساهای گوتیک خیر مطلق بود و می‌توانست تأکیدی بر خیر بودن کلیسا داشته باشد. کلیسا برای درماندگان پناه بود و آنها را از گزند اتفاقات شومی که در انتظار آنها بود در امان می‌داشت. به عبارتی در نمای کلیساهای گوتیک هم‌زمان می‌شد مهربانی و خشم خدا را می‌توان مشاهده کرد.

گارگویل به مثابه طلسم

یک وجه نمادین دیگر گارگویل‌ها، کارکرد طلسم گونه آنها نیز بود. گارگویل‌ها نمادهایی از تقابل میان خیر و شر بودند که به محافظت از کلیساها در برابر نیروهای شیطانی می‌پرداختند. این امر به‌ویژه با فرهنگ عمومی و رایج انسان قرون‌وسطی نیز همخوانی داشت قرون‌وسطی دوران افسانه‌های هیجان‌انگیز و موجودات خیالی مانند اژدها و شیاطین بود، دورانی که بعدها یکی از ویژگی‌های آن را، خرافی بودن می‌دانند. جامعه مسیحیت خوشحال از به پایان نرسیدن دنیا[۱۲] سعی در لذت بردن از زندگی خود داشت. باور عمومی بر این بود که این موجودات وحشت‌انگیز می‌توانند ارواح شیطانی را دور کرده و از تقدس ساختمان محافظت کنند (Hartog, 2023: 1). این امر به‌ویژه در باورهای عامیانه مردم عصر گوتیک بیشتر رواج داشت، در آن دوران باور عمومی بر این بود که این مجسمه‌ها نگهبانان کلیسا از ارواح خبیث و نیروهای شیطانی هستند (Camille, 1997: 24). در با توجه به اینکه در این دوران، باور به وجود ارواح و نیروهای شیطانی در میان مردم بسیار قوی بود و گارگویل‌ها با کارکردی طلسم گونه به عنوان محافظان معنوی کلیسا عمل می‌کردند تا از آن در برابر تهدیدات ناشناخته محافظت کنند و نزد عموم مردم نمادهایی از هشدار یا محافظت در برابر بلایای طبیعی همچون طوفان یا سیل نیز در نظر گرفته می‌شدند.

از سوی دیگر در تفسیرهای جدیدی که در ارتباط با گارگویل‌ها داده می‌شود، گارگویل‌ها تنها برای ترساندن مردم یا شیاطینی در حال فرار از بدنه کلیسا نبودند که اسیر قدرت معنوی کلیسا شده باشند، در این تفسیرها گارگویل‌ها همانند طلسم واجد نقش «بلاگردان»[۱۳] هستند. به این تعبیر که باور مردمان قرون وسطی بر این بود که ساختمان‌های کلیسا همواره مورد حمله شیاطین باد و هوا قرار می‌گیرند و بهترین راه خلاص شدن از شر این شیاطین ساختن موجوداتی به شکل شیاطین بود چراکه هیچ شیطانی تحمل دیدن همتای وحشتناک خود را ندارد و درنتیجه به کلیسا نزدیک نمی‌شود (Hartog, 2023:4). درواقع گارگویل‌ها حکم طلسم‌هایی برای دفع شر از کلیسا بودند که به‌مانند نگهبانان در برابر نیروهای شر از کلیسا محافظت می‌کردند.

گارگویل و فرهنگ عامه

به‌تدریج طی تحولات فرهنگی عصر گوتیک، گارگویل‌ها بخشی از فرهنگ بصری جوامع شدند و به شکلی هوشمندانه در مکان‌هایی به کار گرفته می‌شدند که رفت‌وآمد عمومی در آنها زیاد بود و به بخشی از هویت فرهنگی یک دوره تبدیل شدند. کلیساهای جامع هر شهر کانون اجتماعی زندگی عامیانه مردم به شمار می‌رفتند و زندگی واقعی شهری اطراف آنها در جریان بود؛ در بسیاری موارد به‌واسطهٔ نقش کانونی کلیساهای جامع، عمده رخدادهای فرهنگ و اجتماعی که اطراف آن صورت می‌گرفت تا حدودی خارج از ایمان مسیحی بود. برای نمونه جشن‌های سلطنتی و تاج‌گذاری‌های باشکوه درون و اطراف «کلیسای نتردام»[۱۴] صورت می‌گرفت. درعین‌حال فضای اطراف کلیسا بیش از آنکه قدرت حاکم و طبقات بورژوا با این محیط ارتباط داشته باشند، فضای اطراف آن بیشتر متعلق به مردم عادی جامعه بود و با زندگی خیابانی مردم عادی و رعیت‌ها گره خورده بود، بیشتر جشن‌های فولکلور طبقه رعیت ازجمله «جشن احمق‌ها»[۱۵] در نزدیکی نتردام پاریس برگزار می‌شد (Fuentes, 2017: 72). این نکته که کلیسا تا در آن روزگار رسانه‌ای قدرتمند بود، بسیار حائز اهمیت است چراکه اکثریت جامعه در روزهای هفته به کلیسا مراجعه می‌کردند؛ بنابراین نباید ساختمان کلیسا حالتی خشک و زمخت می‌داشت که کسالت‌بار و ملال‌آور شود. در سدهٔ دوازدهم میلادی این نظریه که باید کلیسا را باید با تزیینات ساخت یا نه موردبحث بسیاری بود (گاردنر، ۱۳۹۸: ۳۶۹)؛ اما درنهایت با پیروزی کسانی که به جنبه‌های ظاهری و نمادین کلیسا و استفاده از عناصر متعدد در ساختار آن اهمیت می‌دادند، شکل ظاهری کلیساها کارکردی‌هایی چندگانه پیدا کرد که یکی از آنها جذب حداکثر مخاطبان عام بود. همین شد که به‌تدریج در طراحی برخی از گارگویل‌ها وجه سرگرمی بصری نیز در نظر گرفته شد که بیشتر با ویژگی‌های «گروتسک»[۱۶] آنها قرابت داشت.

گارگویل و زندگی روزمره

از دیرباز، مجسمه‌ها جایگاه ویژه‌ای در زندگی اجتماعی داشته‌اند و معمولاً در میدان‌ها، گذرگاه‌ها و اماکن عمومی برای زیباسازی محیط و جلب‌توجه مردم نصب می‌شدند. این آثار هنری نه‌تنها محیط را تزیین می‌کردند، بلکه لحظاتی کوتاه از روزمرگی افراد می‌کاستند و ذهن آنها را به تأمل یا حتی لبخندی ساده دعوت می‌کردند. مواجهه با یک مجسمه می‌توانست به‌نوعی توقف ذهنی بدل شود، فرصتی کوتاه برای استراحت ذهن در برابر فشار زندگی روزانه. گارگویل‌ها نیز، به عنوان مجسمه‌هایی که بر نماهای ساختمان‌های اصلی شهر و مناطق پرتردد قرار می‌گرفتند، نقشی فراتر از کاربرد فیزیکی خود پیدا کردند. همین امر باعث شد تا در تکوین گارگویل‌ها به رفته‌رفته ظاهر برخی از گارگویل‌ها از دهشتناکی و کراهت بیرون بیاید و برخی به‌گونه‌ای طراحی شوند که وجهی سرگرم‌کننده و حتی طنزآمیز داشته باشند چنانچه بیشتر از اینکه مردم را به ترس و تفکر وادارند با فرم‌های مضحک و خلاقانه، مردم را به خنده وادار می‌کردند (Cipa, 2006: 23). طراحی‌های این دسته گارگویل‌ها اغلب برای جلب نظر عابران و ایجاد ارتباطی انسانی‌تر با آنها بود. این دسته از گارگویل‌ها بیش از دیگر نمونه‌ها با زندگی روزمره اطراف کلیساها ارتباط پیدا می‌کردند و به صورت نمادین در دیگر ساحت‌های زیست اجتماعی و فرهنگی مردم آن زمان وارد می‌شدند. برای نمونه، گارگویل «کلیسای سنت اوربن»[۱۷] که بیشتر به دلقکی شبیه است که هنگام بارندگی (تصویر ۳)، آب را به شکلی نمایشی و خنده‌دار از دهان خود خارج می‌کند، گویی محتوای درون شکمش را بیرون می‌ریزد. در این نمونه، مجسمه‌ساز با ترکیب کارکرد عملی گارگویل و خلاقیت شخصی خود، تجربه‌ای منحصربه‌فرد برای تماشاگر خلق کرده است. این رویکرد نه‌تنها به جذابیت بصری گارگویل می‌افزود، بلکه به‌نوعی ارتباطی میان هنر، طنز و عملکرد عملی ایجاد می‌کند که در نگاه هر بیننده‌ای تأثیری ماندگار بر جای می‌گذارد.

تصویر ۳. گارگویل با فرم انسانی شبیه دلقک متعلق به کلیسای سنت اوربن که گویی در حالت ناخوشی تصویر شده است (Benton, 1997).

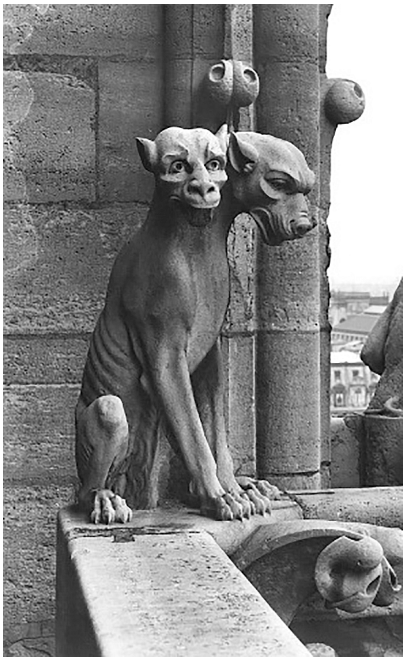
دسته دیگری از گارگویل‌ها نیز ساخته می‌شدند که طراحی آنها با صحنه‌ها و رویدادهای عادی روزمره هماهنگ بود و از رخدادهایی الگو می‌گرفتند که در برابر چشم مردم قرار داشت. نمونه این گارگویل‌ها یکی از گارگویل‌ها ی کلیسای نتردام است که مجسمه سگی است که خوشه‌ای انگور در دهان گرفته است و به شکلی چابک و آماده خیز برداشته است، گویی به گنجینه‌ای دست‌یافته که از آن خود می‌داند و اکنون با چشمانی مراقب، از سهم ارزشمندش پاسداری می‌کند. حالت پیکر و نگاه حیوان نشان‌دهندهٔ تعلق‌خاطر و حس نگهبانی اوست، گویی این خوشهٔ انگور برای او معنای ویژه‌ای دارد و حاضر نیست به هیچ قیمتی آن را از دست بدهد. چنین گارگویل‌هایی رفته‌رفته درعین‌حالی که به کلیسا وابسته بودن اما درعین‌حال تا حدودی نیز فضایی سکولار و این جهانی خلق می‌کردند و درعین‌حالی که به صورتی خلاقانه از ایدئولوژی‌های حاکم بر هنر قرون‌وسطی فاصله می‌گرفتند، مخاطب عادی را به جهانی ناسوتی دعوت می‌کردند. این دسته از گارگویل‌ها ی هرچند در هماهنگی با زیست مذهبی انسان آن دوران بود ولی از طرف دیگر با سویه‌های تاریخی و کهن فرهنگ مادی و غیردینی نیز عجین بودند.

فرار از ایدئولوژی سخت‌گیرانه مذهبی

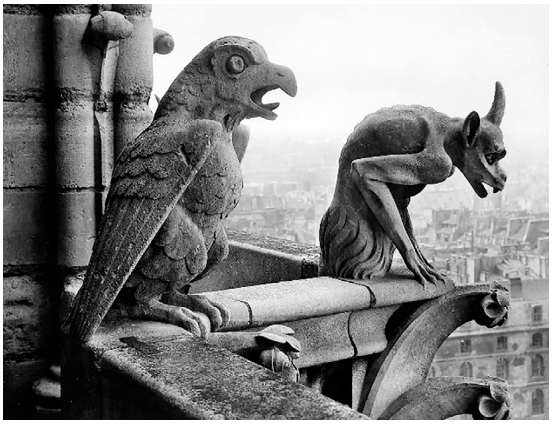
گارگویل‌ها از بسیاری جهات نمادی پیشرو در هنر و فرهنگ دوران خود بودند و هنرمندان در لفافه آزادی اندیشه خود را با آنها نشان می‌دادند. در زمانی که آزادی بیان و آزادی عمل هنری به‌شدت محدود بود و سیطره ایدئولوژی مسیحیت در قرون‌وسطی، هرگونه انحراف از عقاید رسمی را با برچسب کفر و مجازات مرگ مواجه می‌کرد، این مجسمه‌های سنگی فرصتی را فراهم کردند تا هنرمندان بتوانند به شکلی غیرمستقیم دیدگاه‌ها، تخیلات و باورهای خود را بیان کنند. درنتیجه گارگویل‌ها در کنار بیان نمادین اقتدار سلطنتی، ایمان مذهبی و باورهای عامیانه، نماد خلاقیت هنرمندان هم به شمار می‌رفتند؛ راهی برای گشایش دروازه آزادی خلاقیت هنرمند در بطن یک نظام سخت‌گیر مذهبی. طراحی گارگویل‌ها به هنرمندان این امکان را می‌داد تا از خاصیت بیانی آنها برای روایت داستان‌ها، اسطوره‌ها و افسانه‌هایی استفاده کنند که گاهی هیچ ارتباطی با عقاید و آموزه‌های مسیحیت آن عصر نداشتند. این گارگویل‌ها، به‌طور غیرمستقیم، به هنرمندان اجازه دادند تا نوعی از آزادی عمل و تخیل را تجربه کنند که در دیگر حوزه‌های هنری آن دوران به‌ندرت یافت می‌شد. آنها در پوشش

Doi: 10.22034/rph.2025.2053813.1111

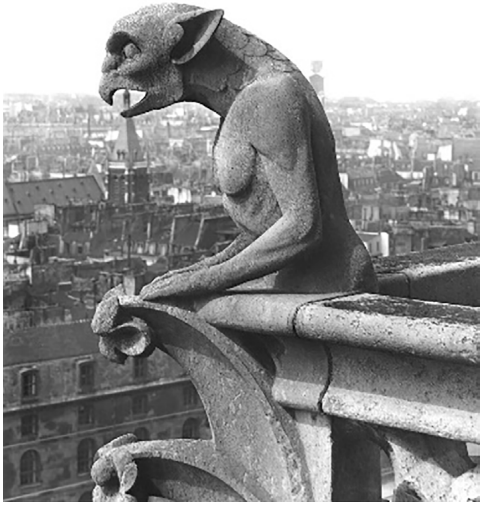
مجسمه‌هایی کاربردی و تزیینی، بستری فراهم کردند که بتوانند صدای افسانه‌ها و اسطوره‌های فراموش‌شده را زنده کنند. نمونه بارز و یکی از معروف‌ترین آنها، گارگویل **سِربروس**[۱۸]، سگِ سه سرِ دنیای زیرین اساطیر یونان باستان است (تصویر ۴). وجود این مجسمه بر نمای کلیسای نتردام که قرار بود بازتاب‌دهنده قدرت و خلوص ایمان مسیحی باشد، نشان‌دهنده نوعی جسارت هنری و خلاقیت خارج از چارچوب بود. نمونه دیگر گارگویل «گریفین»[۱۹] است که آن نیز نمونه‌ای دیگر از روایتگری چند فرهنگی و رجوع به اسطوره‌های پیشامسیحی است (تصویر ۵). گریفین موجودی افسانه‌ای با سر عقاب و بدن شیر که در اسطوره‌های ایران و مصر باستان جایگاه ویژه‌ای داشت و نماد قدرت، حفاظت و دانش بود (Camille, 2009: 49). مثال دیگری برای این موضوع گارگویل «هورس»[۲۰] است که مستقیماً ریشه در مصر باستان دارد. او که فرزند مهم‌ترین خدایان مصر باستان، «ایزیس»[۲۱] و «اُزیریس»[۲۲] است در اساطیر مصر به عنوان نمادی از پادشاهی راستین و قدرت نمایان می‌شود (shaw, 2000). هورس خود خدای مذهبی دیگر است اما به عنوان یک نگهبان بر پیکر کلیسای نتردام که کانون مسیحیت در قلب فرانسه بود نشان بارزی از تلفیق ایمان و شرک یا فرهنگ مذهبی و سکولار در قرون میانه بود که در هیچ جای دیگری به‌جز هنر ممکن نبود (تصویر ۶). چنین رویکردهایی در طراحی گارگویل‌ها، تجسمی از مذهب و درعین‌حال نمادی از وجه سکولارِ جامعه در حال گذر اروپا از قرون‌وسطی به رنسانس بود. به عبارتی گام‌هایی برای عبور از ترس‌های ابدی به‌سوی زندگی و زیبایی‌های جدید آن؛ اضافه شدن چنین گارگویل‌هایی به کلیساها نشان‌دهنده آغاز تحولی معنادار به آینده بود، جدایی آرام از سایه سنگین الهیات قرون وسطی و حرکت به آینده‌ای که گارگویل‌ها نمادی از پویایی و تغییر آن بودند (Camille, 2009: 21).



تصویر ۴. گارگویل سِربروس، سگ سه سر دنیای مردگان در اسطوره‌های یونان. کلیسای نتردام. پاریس (Meisterdrucke.uk).



تصویر ۵. گارگویل گریفین. کلیسای نتردام. پاریس (Jones, 2008).



تصویر ۶. گارگویل هورس، خدای مصری (Camille, 2009: 50).

نتیجه‌گیری

گارگویل‌ها به‌عنوان بخشی از میراث زنده کلیساهای گوتیک، بی‌شک از مهم‌ترین و نمادین‌ترین عناصر به‌کاررفته در کلیساهای آن دوران هستند. این مجسمه‌های سنگی که اغلب به شکل موجودات افسانه‌ای یا حیوانات عجیب طراحی می‌شدند. حضور گارگویل‌ها به نمای ساختمان‌های گوتیک هویتی بصری متفاوتی بخشید و بر جذابیت و اثرگذاری کلیساهای گوتیک می‌افزود، آنچه باعث شد تا این سبک به‌سرعت از دیگر سبک‌های معماری متمایز شود؛ در آغاز جزئی از اجزای کاربردی سازه بودند که جریان آب را به پایین هدایت می‌کردند و به‌تدریج واجد ارزش‌های زیبایی‌شناختی و نمادین عصر خود شدند. مهم‌ترین جنبه نمادین آنها در ظاهر عجیب و گاه ترسناک آنها قرار داشت، آنها نمادهای نیروهای شیطانی یا ناشناخته‌ای بودند که در تقابل با ایمان و پاکی قرار می‌گرفتند. پیام معنوی آنها این بود که حتی در مکانی مقدس، تاریکی و شر وجود دارد، اما ایمان و نور می‌تواند بر آن غلبه کند؛ ازاین‌رو، گارگویل‌ها را می‌توان نماد پیوند میان معنویت و واقعیت به حساب آورد.

از دوره گوتیک میانه به بعد، این مجسمه‌های سنگی با درون‌مایه روایتگری که به خود گرفتند، ابزاری برای انتقال پیام‌ها و داستان‌های فرهنگی و مذهبی شدند و بدین‌ترتیب نقش مهمی در آموزش، هدایت و حتی سرگرمی عصر گوتیک ایفا کردند. بسیاری از گارگویل‌ها با نمایش صحنه‌هایی از کتاب مقدس، داستان‌های قدیسان یا مفاهیم اخلاقی، به ابزاری آموزشی تبدیل می‌شدند که بدون نیاز به خواندن یا نوشتن، پیام‌های عمیقی را به مخاطبان منتقل می‌کردند. این عملکرد آنها کلیساها هویتی فراتر از عبادتگاه می‌بخشید. از سوی دیگر گارگویل‌ها برای هنرمندان گوتیک بسیاری برای ایده‌پردازی و خلاقیت بودند. آن‌هم در عصری که هرگونه انحراف از آموزه‌های کلیسا و دستورالعمل‌های روحانیت، تمرد تلقی می‌شد و مجازاتی سخت، گاه تا حد مرگ، به همراه داشت؛ اما به دلیل کاربرد نمادین و جایگاه خاصشان در معماری کلیسا، هنرمندان این امکان را پیدا کردند تا در قالب این موجودات به موضوعات متفاوت و حتی گاهی خارج از عرف جامعه بپردازند. از اینجا بود که مفاهیم غیرمذهبی و سکولار هم جزئی از طراحی برخی گارگویل‌ها شدند. علاوه بر این، گارگویل‌ها به هنرمندان امکان دادند تا مهارت‌های خود را در مواجهه با چالش‌های فنی پیچیده، مانند تلفیق طراحی هنری با کارکرد عملی در معماری، ارتقا دهند. ازاین‌رو با گسترش استفاده از گارگویل‌ها فرم و طراحی ظاهری آنها دستخوش تغییرات چشمگیری در طول تاریخ هنر و معماری اروپا شد. درمجموع گارگویل‌ها را می‌توان پل‌هایی میان تخیل و واقعیت، اسطوره و مذهب و همچنین گذشته و آینده هنر و فرهنگ مسیحی عصر خود به حساب آورد؛ بنابراین در پاسخ به پرسش مقاله یعنی چگونگی تبدیل گارگویل‌ها از عناصر کاربردی به نمادهای هنری و فرهنگی، باید گفت گارگویل‌ها بازتاب‌دهنده تنوع و پیچیدگی فرهنگی جوامع قرون وسطی بودند که حتی در اوج سلطه مذهبی، تحت تأثیر سنت‌ها و باورهای مختلف قرار داشتند. ازآنجایی‌که این موجودات خارج از روایت رسمی کتاب مقدس بودند منبع الهامی برای هنرمندانی شدند که با به کار بستن تخیل و خلاقیت، مضامین فولکلور، اسطوره‌ها و تصورات ذهنی خود را در آنها بازتاب دهند. به‌واسطه همین قرار گرفتن از دایرهٔ سخت‌گیرانه مذهب رسمی، گارگویل‌ها نمادی از مقاومت هنری در برابر محدودیت‌های ایدئولوژیک، پلی میان فرهنگ‌های باستانی و مسیحیت قرون‌وسطی، الوهیت و جنبه‌های سکولار زندگی و البته گواهی بر توانایی انسان در یافتن راه‌هایی برای بیان خود، حتی در سخت‌ترین شرایط تاریخی بودند.

پی‌نوشت‌ها

1. Romanesque

۲. اصطلاح گوتیک Gothic را اولین بار **جورجو وازاری** Giorgio Vasari (۱۵۷۴-۱۵۱۱) برای توصیف تمسخرآمیز هنر و معماری دوره‌های میانه به کار برد، وازاری این شیوه هنر و معماری را به **گوت‌ها** (Goths) نسبت داد. ازنظر او هنرمندان دوران گوتیک از سبک رومانسک حاکم در آن زمان فاصله گرفته و گویی باعث به وجود آمدن سبکی زشت و وحشتناک شدند و از هنر دوران کلاسیک فاصله گرفتند هنرمندان دوره رنسانس آن را زشت و بد می‌خواندند (گاردنر ۱۳۹۸: ۳۶۷).

3. Gargoyle
4. Janetta Rebold Benton
5. Michael Camille
6. Lester Burbank Bridaham

۷. Eugene Emanurl Viollet-le-Duc (۱۸۱۴ - ۱۸۷۹). معمار و مولف فرانسوی سدهٔ نوزدهم که عمده شهرت وی به دلیل بازسازی عمارت کلیسای نتردام پاریس است.

8. Maurice Ouradou

۹. (Laon Cathedral (Cathe drale Notre-Dame de Laon: ۱۱۵۰; Completed ۱۲۳۵

۱۰. Reims Cathedral (Notre-Dame de Reims): Years built: ۱۲۱۱-۱۳۴۵; Completed ۱۲۷۵.

۱۱. Umberto Eco (1932 – 2016) ادیب، فیلسوف، منتقد ادبی و فرهنگی ایتالیایی.

۱۲. به باور مسیحیان قرون وسطی کار جهان در پایان هزاره اول به آخر می‌رسید.

13. apotropaic
14. Notre-Dame Cathedral of Paris (Completed: 1345)

Doi: 10.22034/rph.2025.2053813.1111

۱۵. Feast of fools فستیوال سالیانه‌ای که در آن پست‌ترین فرد جامعه به عنوان پادشاه و یا اسقف اعظم شناخته می‌شد. این جشن ریشه در فرهنگ کفار قدیمی قبل از رایج شدن مسیحیت داشت

۱۶. Grotesque: این کلمه از اواخر سدهٔ هجدهم م. در مورد آثاری که مضحک، زشت، بی‌قواره و یا در فرم خود عجیب بودند مورداستفاده قرار گرفت.

17. The Saint-Urbain basilica
18. Cerberus
19. Griffin

۲۰. Horus؛ یکی از رب‌النوع‌های مصر باستان که خدای آسمان، خورشید، سلامتی و محافظ مردمان مصر بود

21. Osis
22. Osiris

فهرست منابع

- اکو، اومبرتو (۱۴۰۱)، *تاریخ زشتی*، ترجمهٔ هما بینا، کیانوش تقی زاده انصاری، تهران: فرهنگستان هنر.
- شعرباف علیایی، سالومه (۱۳۸۹)، بررسی ساختار و نمادپردازی گارگویل‌ها در معماری گوتیک، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، دانشکده هنر، دانشگاه سیستان و بلوچستان.
- رفیع ضیایی، محمد (۱۳۸۵)، «گارگویل‌ها؛ مجسمه‌های کاریکاتور جهان»، کیهان کاریکاتور، شماره ۱۷۲ - ۱۷۱، ص ۴۵ - ۴۳.
- گاردنر، هلن (۱۳۹۸)، *هنر در گذر زمان*، ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی، تهران: فرهنگ نشر نو.
- گامبریچ، ارنست (۱۳۹۴)، *تاریخ هنر*، ترجمهٔ علی رامین، تهران: نشر نی.

فهرست منابع لاتین

- Hartog, Elizabeth Den (2023). "*On The Meaning of Gargoyles".* Article in: Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre | BUCEMA, Hors-série n° 13.
- Fuentes, Jose Luís Corral (2017) ,*The People's Cathedral Notre-Dame De Paris*. National Geoghraphic Hiatory.
- meisterdrucke.uk/artist/Eugene-Emmanuel-Viollet-le-Duc. html. retrieved 18 may 2024
- Richman-Abdou, Kelly; Cole, Margherita (2022). 'Exploring the Fantastic History of Gargoyles in Gothic Architecture" retrieved 20 July 2024 from https://mymodernmet.com/what-is-a-gargoyle/
- Shaw, Ian (2000). *The Oxford History of Ancient Egypt*. USA: Oxford.
- Sheridan, Ronald (1975). *Gargoyles and grotesques: paganism in the medieval church, Boston*. NY: Grapgic society.
- Viollet-le-Duc, E; Ouradou, M. (2019) *Designs and Ornaments from the Chapels of Notre Dame*. United States: Dover Publications.
- Youvan, Douglas C (2024). *Monstrous Guardians: Interpreting Gargoyles as Demonic Symbols in Religious Architecture.*
- Anthony, Katherine D. (2006) "Gargoyles on Glatfelter Hall". *Hidden in Plain Sight Projects*. 3. https://cupola.gettysburg.edu/hiddenpapers/3
- Benton, Janetta Rebold (1997). *Holly Terrors Gargoyles on Medieval Buildings.* NY: Abbeville Press.
- Bridaham, Lester Burbank (2006). *The Gargoyle Book*: *572 Examples from Gothic Architecture.* UK: Dover Publications.
- Camille, Michael (1996). *Gothic Art: Glorious Visions*. UK: Harry N. Abrams.
- Camille, Michael (2009). *The Gargoyles of Notre-Dame Medievalism and the Monsters of Modernity*. USA: The university of Chicago Press.
- Cipa, Shawn (2009). *Carving Gargoyles Grotesque, and other Creatures of Myth.* East Petesburg:fox Chapel.
- Coomaraswamy, Ananda (1943). *Figures of Speech or Figures of Thought*. Luzac & Co.
- Eliade, Mircea (1959). *The Sacred and the Profane: The Nature of Religion*. Harcourt Brace.
- Jones, Jonathan (2008). "1000 artworks to see before you die: Medieval art". retrieved 11 July 2024 from https://www.theguardian.com/artanddesign/2008/oct/29/1000-artworks-medieval-art

پژوهشی در نقش اعداد مقدس در آفرینش هنر اسلامی

احد روانجو[۱]، راضیه قائدی باردهی[۲]

نوع مقاله: پژوهشی
دریافت: ۱۳-۱۱-۱۴۰۳ □ پذیرش: ۱۳-۱۲-۱۴۰۳ □ صفحهٔ ۱۱۵-۱۳۲
Doi: 10.22034/rph.2025.2051720.1104

چکیده

در این مقاله نقش اعداد مقدس در زیرساخت حکمت‌آمیز هنر اسلامی به شیوه‌ای که در هنر سنتی به کار می‌رود، بررسی شده که به ارائه بررسی جامع و عمیقی از اهمیت اعداد مقدس در طرح‌ها، نمادها و الگوهای هنری این فرهنگ منجر شده است. اعداد مقدس در هنر اسلامی نه‌تنها به عنوان ارقامی که در ریاضیات معتبر هستند، بلکه به عنوان نمادهایی با ارزش معنوی و مذهبی نیز شناخته می‌شوند. این اعداد شامل اعدادی مانند یک، دو، سه، شش، هشت، نه، ده و دوازده هستند که در قرآن، حدیث‌ها و دیگر متون مقدس اسلامی بسیار تکرار می‌شوند. سپس، نحوه استفاده از این اعداد در نمادگذاری هنری اسلامی مورد بررسی قرار می‌گیرد. در هنر اسلامی، اعداد مقدس به عنوان نمادهایی از ارزش‌های دینی و فلسفی محسوب می‌شوند. در این مقاله، نمونه‌هایی از استفاده اعداد مقدس در معماری، موسیقی، خوشنویسی و نقاشی هنر اسلامی ارائه می‌شود. این نمونه‌ها نشان می‌دهند که اعداد مقدس در طرح‌ها و الگوهای هنری استفاده می‌شوند تا ارزش‌های دینی و فلسفی اسلامی را نمایان سازند و به بیننده پیام‌های عمیقی منتقل کنند. هدف از نگارش این مقاله که نوع بنیادی است، بیان اهمیت و کاربرد اعداد مقدس در هنر اسلامی بوده تا نشان دهد که این اعداد به عنوان نمادهایی از ارزش‌های معنوی و مذهبی در طرح‌ها، نمادها و الگوهای هنر اسلامی به کار رفته است. روش پژوهش در این مقاله که ماهیت کیفی دارد به شیوه روش توصیفی-تحلیلی صورت گرفته و با بهره‌گیری از منابع و داده‌های کتابخانه‌ای و مقالات علمی-پژوهشی و سایت‌های معتبر اینترنتی بیان می‌شود. یافته‌های مقاله حاکی از آن است که هنرمندان از جمله موسیقیدانان، خوشنویسان، معماران، پژوهشگران و... با شناخت ماهیت اعداد مقدس که ریشه در افکار اندیشمندان و فلاسفه پیشین همچون فیثاغورث، افلاطون و... داشته، از زیربنای حکمت‌آمیز آثار دوره اسلامی بهره فنّاورانه بیابند. و در تجربه افرینش آثار خود از محاسبات توازن و تعادل و تناسب برگرفته از تجارب پیشینی بهره بگیرند. همچنین آگاهی از این حقیقت که نقش اعداد مقدس در ساختار آثار هنری و نقوش هندسی در پیوند معنا و مفهوم و زیبایی در هنر حکمت‌آمیز اسلامی پشتوانه علمی مهمی محسوب می‌شود.

کلیدواژه‌ها: اعداد مقدس، هنر اسلامی، هندسه اسلامی، حکمت هنر اسلامی

۱. استادیار عضو هیئت علمی گروه گرافیک، دانشکده هنر شوشتر، دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران (نویسندهٔ مسئول).
Email: ravanjoo44@gmail.com

۲. دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر شوشتر، دانشگاه شهید چمران اهواز، اهواز، ایران.
Email: raziyeh.gh6911@gmail.com

استناد: روان جو، احد؛ قائدی بارده نی، راضیه (۱۴۰۳)، پژوهشی در نقش اعداد مقدس در آفرینش هنر اسلامی، رهپویه حکمت هنر، ۴ (۲)، ۱۱۵-۱۳۲.
doi: 10.22034/rph.2025.2051720.1104
https://rph.soore.ac.ir/article_721686.html

مقدمه

هنر اسلامی یکی از مهم‌ترین و تأثیرگذارترین عناصر فرهنگی در تاریخ اسلام است. این هنر به‌طور گسترده در هماهنگی معماری، نقاشی، خوشنویسی، موزائیک‌سازی، به‌ویژه در کشورهای ایران، عربستان، سوریه و مصر توسعه یافته است. یکی از جنبه‌های جالب و متنوع هنر اسلامی، استفاده بهینه از اعداد مقدس است که در نمادگذاری و طراحی هنری به کار می‌رود. کاربردهای اعداد، ترکیبات، مفاهیم و ضرایب عددی، همچنین تقدس و ارزشان در نزد اقوام و ملل گوناگون در زمان‌های مختلف، متفاوت و بسیار وسیع بوده است به قدری که در تمام امور روزمرهٔ زندگی بشر و علوم و فنون به وفور به چشم می‌خورد. در این پژوهش، نقش اعداد مقدس در زیرساخت حکمت‌آمیز هنر اسلامی مورد بررسی قرار می‌گیرد، بدون اینکه این بررسی به معنای پذیرش تأثیر مستقیم آرای فیلسوفانی چون افلاطون بر هنر اسلامی باشد. لازم به تأکید است که هندسه اسلامی، به‌ویژه آنچه در معماری، خوشنویسی و سایر هنرهای اسلامی دیده می‌شود، دارای پیشینه‌ای مستقل است که ریشه در نظام‌های فکری و ریاضی دوران پیش از آشنایی مسلمانان با اندیشه‌های افلاطونی دارد. گرچه در متون فلسفی و ریاضی کهن، از جمله آثار فیثاغورث و افلاطون، به نمادگرایی عددی و نسبت‌های هندسی پرداخته شده است، اما این مسئله به معنای آن نیست که هنر اسلامی متأثر از این مکاتب شکل گرفته است. بلکه هنر اسلامی، به‌ویژه در حوزه هندسه و کاربرد اعداد مقدس، از نظام حکمت اسلامی و متون دینی همچون قرآن و حدیث الهام گرفته و با تأکید بر اصول خاص خود تکامل یافته است. موضوع اعداد از مباحث بسیار جالبی است که تکامل مفهوم آن در میان فلاسفه، منطقیون، ریاضیون، ادبا، صرفیون و نحویون قابل تامل است، از دیگر مباحثی که می‌توان نام برد؛ بحث اعتقاد به مبارکی و نحوست اعداد است که از زمان‌های بسیار دیرین مورد توجه اقوام مختلف بوده. و همچنین بحث اعداد در مباحث ستاره‌شناسی، طالع‌بینی و خرافه‌پرستی استفاده چشم‌گیری داشته است. اعداد مقدس یک مفهوم عمیقاً مرتبط با اسلام و فلسفه آن است. که در قرآن کریم و حدیث‌های پیامبر اسلام(ص)، ارزش و اهمیت بسیاری به اعداد خاصی مانند اعداد ۱ تا ۹ داده شده است. این عددها در هنر اسلامی نیز به عنوان نمادهایی از اعتبار و اعتقادات دینی استفاده می‌شوند، یکی از مثال‌های برجسته در استفاده از اعداد مقدس در هنر اسلامی، معماری مساجد است. مساجد به عنوان مکان‌های مقدس برای نماز و عبادت مسلمانان، از طراحی‌های هنری خاص و منحصر به فردی برخوردارند. در این طراحی‌ها، اعداد مقدس برای به وجود آوردن توازن و هماهنگی در ابعاد، نسبت‌ها و تزئینات مورد استفاده قرار می‌گیرند. به‌طور مثال؛ نسبت طول به عرض در ساختار مسجد به اعداد مقدس مبتنی است و این نسبت به توازن و زیبایی کلی ساختمان کمک می‌کند. علاوه بر آن، در طرح‌های هنری همچون کاشی‌کاری، موزائیک‌سازی و منبت‌کاری نیز از اعداد مقدس بهره‌برداری می‌شود. این اعداد در الگوها، ستاره‌ها، شبکه‌ها و طرح‌های هندسی مورد استفاده قرار می‌گیرند و باعث ایجاد تناسب و هارمونی در طرح‌ها می‌شوند. بررسی تاریخی نشان می‌دهد که مسلمانان با رویکردی متمایز به مقوله عدد و هندسه نگریسته‌اند و این دانش را در چارچوب مفاهیم قرآنی، عرفانی و علمی بازتعریف کرده‌اند. حتی اگر در متون برخی متفکران مسلمان اشاراتی به نظریات فیثاغورث یا افلاطون دیده شود، این امر بیش از آنکه به معنای پذیرش دیدگاه‌های آنان باشد، حاکی از مواجهه انتقادی و بازخوانی این نظریات در پرتو حکمت اسلامی است. بنابراین، بررسی تطبیقی اعداد مقدس و جایگاه آنها در هنر اسلامی، نه از منظر تأثیرپذیری از فلسفه یونانی، بلکه به عنوان مطالعه‌ای بر اساس مبانی مستقل هنر اسلامی و آموزه‌های دینی انجام می‌شود. این نگاه، زمینه‌ای برای درک بهتر جایگاه اعداد مقدس در هنر اسلامی فراهم می‌کند، بی‌آنکه آن را وابسته به مکاتب فکری پیشین بداند. هدف از نگارش این مقاله، بررسی جایگاه اعداد مقدس در نمادگذاری هنر اسلامی است. با توجه به اهمیت این اعداد در هنر اسلامی، بررسی مفهوم و معنای هر عدد مقدس و نحوه استفاده آن در نمادگذاری هنر اسلامی است. همچنین این نوشتار با طرح نمونه‌هایی از به‌کارگیری اعداد مقدس در ساختار هنر اسلامی و تأثیر آن‌ها در زیبایی و ارتباط با عناصر دینی و فلسفی اسلامی خواهد پرداخت. پرسش اصلی مقاله چنین است که: اعداد مقدس چگونه به‌طور حکمت‌آمیز زیر ساخت هنرهای سنتی ایرانی- اسلامی را سامان داده است؟ این اعداد در هنرهای اسلامی مطرح در مقاله چه جایگاهی دارد؟

روش پژوهش

این پژوهش با رویکرد کیفی و با شیوه توصیفی به بیان رموز برخی اعداد مقدس پرداخته و به‌لحاظ مفهومی به‌کارگیری آنها را مورد بررسی قرار داده است. شیوه گردآوری جامعه آماری این مقاله مربوط به تصاویر بناها و آثاریست که از طریق اعداد مقدس در هنر اسلامی شامل آثار معماری اسلامی، نقوش هندسی، کاشی‌کاری و... شکل گرفته و ساخته شده است. روش گردآوری داده‌های موجود از منابع مکتوب کتابخانه‌ای و مقالات تخصصی پایگاه‌های علمی-پژوهشی معتبر است. پژوهش پیشِ رو افزون بر بهره‌گیری از کتب و مقالات معتبر به تحلیل مفهومی هنری با شناخت تخصصی هنرهای اسلامی به منظور شناخت دستاوردهایشان در جهت تأثیرپذیری از اعداد مقدس پرداخته است. جامعه آماری تصاویر مقاله از سایت‌ها، کتب و مقالات معتبر علمی با موضوع تاریخی و آموزشی مورد بهره‌برداری قرار

Doi: 10.22034/rph.2025.2051720.1104

گرفته است. همچنین تحلیل و بررسی داده‌ها و تصاویر برای رسیدن به یافته‌های مقاله به طرز کیفی انجام شده است.

پیشینه پژوهش

در ارتباط با موضوع اعداد مقدس در نمادگذاری هنر اسلامی می‌توان بر شناخت رموز اعداد و همچنین نقش این اعداد و تأثیر آنان بر آثار هنری اسلامی به بحث حاضر پرداخت شده به کتاب‌ها و مقالات مرتبطی اشاره کرد، از جمله؛ لیندا گودمن (۱۳۸۲) در بخشی از کتاب *علائم ستاره‌ای*، نویسنده با بهره‌گیری از علم اعداد و ستاره‌شناسی به معانی عرفانی و وجه کاربردی علم اعداد و اینکه چگونه می‌توان با علم اعداد به اسرار واژه‌ها نام‌ها و القاب و عبارات پی برد. همچنین احمد آقاشریف (۱۳۸۳) در کتاب *اسرار و رموز اعداد و حروف* به معرفی رموز تعدادی از اعداد بسنده کرده و به معرفی اعداد و حروف در ملل متفاوت و به اعتقادات و باورهای آنان پرداخته است. اسدالله بقایی (۱۳۸۵)، در کتابی با عنوان *راز هفت، نمادشناسی و اسطوره‌شناسی عدد هفت* در باب مباحثی مانند «هفت‌وادی»، «هفت‌هنر»، «هفت‌سین»، «هفت‌خوان رستم» و ... سخن گفته است. همچنین اعظم رحمانی‌راد و طیبه اسلامی (۱۳۸۶) در کتابی با عنوان *اسرار شگفت‌انگیز عدد هفت* می‌نویسند: عدد هفت به عنوان عدد کامل در بیشتر فرهنگ‌ها، تمدن‌های کهن و افسانه‌های عامیانه به صورت کامل بوده است و اشاراتی نیز به ریشه‌های باستانی و قداست عدد هفت همراه با ماجرای هفت‌گانه بودن فرشتگانی که خداوند از آسمان‌ها برای کمک به زمینیان و ارتباط با پیامبران به زمین فرستاده است. حسن بلخاری قهی (۱۳۸۸)، در کتاب *هندسه خیال و زیبایی (پژوهشی در آرای اخوان الصفا[1] درباره حکمت هنر و زیبایی)* ضمن بیان حکمت صناعت در فرهنگ اسلامی، به تفصیل به تحلیل دیدگاه‌های گروه اخوان‌الصفا و خلان‌الوفا پرداخته و آن را در رابطه با نظریات فیلسوفان و متفکران دیگری چون افلاطون، ابن‌سینا و خواجه نصیرالدین‌طوسی بررسی نموده است. اخوان و بنیان‌های حکمی هنر و صناعت از جمله هندسه و مفهوم فلسفی صناعت با استناد به آرای یونانی هندسه را به دو بخش عقلی و حسی تقسیم کرده، به توصیف کاربرد آن در زندگی انسان پرداخته است. مجید خزاعی و مهدی ممتحن (۱۳۹۰)، در پژوهشی با عنوان «نگاره‌های نمادین اعداد در قرآن، اسطوره و ادبیات» با بیان این که خلقت از ابتدای با موضوع شمارش سروکار داشته، می‌نویسند: نمی‌توان زمان خاصی را برای کشف اعداد معین کرد. اما می‌توان رابطه مستقیم تمدن‌های بشری را در شکل‌گیری اعداد تکامل فرهنگ بشری دانست، چراکه اعداد جزئی جدایی‌ناپذیر از ضروریات زندگی و اندیشه‌های انسانی بوده است. محمود صادق‌زاده (۱۳۹۲)، در مقاله‌ای با عنوان «بررسی کاربرد معنایی و ادبی عدد هفت و چهل در مثنوی معنوی» ضمن اشاره به راز و رمز عدد هفت در ایران باستان و اعتقادات آنان، از جمله اعتقاد به هفت اقلیم و نمادی از اهورامزدا و شش امشاسپندان و هفت صفت اهورامزدا، سپس به بررسی در قرآن مجید و سنت‌های اسلامی و در عرفان و ادب فارسی و ضرب‌المثل‌ها به بررسی عدد هفت پرداخته و راز و رمز عدد چهل را بیان کرده است. میراندا بوروس میتفورد (۱۳۹۴)، در کتاب *دایرةالمعارف مصور نمادها و نشانه‌ها* به نظام‌های نمادین اعداد اشاره کرده، به شناسایی اعداد از نظر تقدس و وجه نمادینی آنها در اقوام و ملل پرداخته است. همچنین در نوشتاری دیگر حسن بلخاری‌قهی (۱۳۹۵)، در کتابی با عنوان *سرگذشت هنر در تمدن اسلامی (موسیقی و معماری)* ضمن بررسی هنرهایی چون موسیقی و معماری در تمدن اسلامی، مفصلاً به تاریخچه، نظریه‌ها، سبک‌ها و تحولات موسیقی و معماری اسلامی از آغاز تا دوره معاصر می‌پردازد. او در بخش موسیقی، نقش اعداد را در موضوعاتی مانند نظریه موسیقی، سبک‌های مختلف موسیقی آیینی و معماری اسلامی از دوره اولیه تا دوره معاصر بررسی می‌کند.

تاریخچه اهمیت اعداد

اعداد مقدس فیثاغورسی مجموعه‌ای از اعداد هستند که در فلسفه و ریاضیات فیثاغورس تأکید بر آنها شده است. این اعداد عبارتند از عددهای ۱ تا ۱۰ در فلسفه فیثاغورسی، اعداد مقدس به عنوان نمادهایی از مفهوم‌های اصولی و کیفیت‌های ذهنی و آسمانی در نظام جهانی در نظر گرفته می‌شوند.

هر عدد مقدس دارای معنایی خاص بوده که به آن نسبت داده می‌شود. برای مثال: عدد یک نماد یگانگی، اصالت و تمامیت است، عدد دو نماد تقابل و تعارض است، عدد سه: نماد سه‌گانگی و توازن است، که در فیثاغورسی با مفهوم تمثیلی سه‌گانه بدن، روح و ذهن مرتبط می‌شود، عدد چهار نماد چهارچوب و ثبات است، عددی که به بی‌نظمی و آشفتگی موجود در جهان نظم می‌بخشد و از آن به عنوان عدد نظم کیهانی یاد می‌شود. مربوط به چهار عنصر طبیعی (زمین، آب، آتش، هوا) و چهار جهت در فضا می‌شود. در سنت باستانی علاقه‌ای شدید به چهار، به روشن‌ترین شکل در تعالیم فیثاغورسیان که آن را عدد آرمانی می‌دانستند، دیده می‌شود (شفیعی سرارودی و حسن‌نسب، ۱۳۹۷). در مقاله‌ای با عنوان «تجلی عدد چهار در نقوش سفالینه‌های پیش از تاریخ در ایران» در ارتباط با عدد چهار اینگونه بیان کرده‌اند: برای فیثاغورسیان که شعار مکتبشان «همه چیز عدد است» بوده (Boyer, 1991: 54). عدد چهار سرچشمه تتراکتیس[2] ۱۰=۱+۲+۳+۴ (جمع چهار عدد نخست و اصطلاحاً به معنای منشأ تمام چیزها)، یا کامل‌ترین عددها بود (بریتانیکا، npn). فیثاغورسیان آن را بزرگ‌ترین معجزه،

خدایی از نوعی دیگر، الوهیت چندگانه و چشمهٔ طبیعت و کلیددار طبیعت می‌نامیدند (Westcott, 1902: 73). چهار عدد متوالی را نیز که فاصله‌اش از چهار عدد متوالی بعدی شانزده است. چهارگان یا تتراکتیس گویند (آقاشریف، ۱۳۸۳: ۱۰۷).

اخوان الصفا[۲] در بصره در سدهٔ دهم قویا بر اندیشه‌های فیثاغورسی تکیه داشتند و از این جهت برای عدد چهار اهمیت فراوانی قائل بودند. به همین صورت، متفکر و عارف آلمانی سدهٔ هفدهم ارهارت وایگل دریافت که طرح ریاضی که توسط طبیعت آفریده شده است، در عدد چهار بسیار قابل درک‌تر از نظام ده‌تایی است (شیمل، ۱۳۸۸ :۱۰۶). عدد پنج نماد تغییر و پویایی است، مربوط به اینتراکشن (تعامل) بین دو عدد قابل تقسیم بر هم می‌شود، عدد شش نماد هماهنگی و تعاون است، مربوط به نسبت‌های هندسی منظم و ترکیب اعداد قابل تقسیم بر ۶ می‌شود، عدد هفت نماد تمام و کمال است، مربوط به تعداد سیارات آسمانی در آن زمان در نظر گرفته می‌شود، عدد هشت نماد بی‌نهایتی و تحقق کامل است، عدد نه نماد پایان و تجدید آفرینش است، مربوط به انتهای دوره‌های زمانی و بازگشت به اصل می‌شود، عدد ده نماد تکمیل و کمال کلی است، مربوط به دهگامه مقیاس موسیقی می‌شود.

مفاهیمی که به اعداد مقدس فیثاغورسیان نسبت داده می‌شود، بیشتر در زمینه فلسفه و مفاهیم ذهنی استفاده می‌شوند و در ریاضیات نیز برخی از الگوها و قوانین استفاده از اعداد مقدس وجود دارد. اخوان الصفا در نظریه مراتب طولی فیض و سلسله اعداد (۱تا۹) که بیانگر وامداری آنان از فیثاغورسیان بوده، همراه با تغییراتی در نظریات فیثاغورسیان و فلوطینیان پذیرفته است، بر همین اساس دیدگاه فلاسفه یونانی هندسه صناعت نامیده‌اند. که از دو بخش عقلی و حسی تشکیل شده است. از نظر اخوان‌الصفا هر آنچه به وسیله چشم قابل مشاهده و از طریق حس بساوایی قابل ادراک باشد، باعث شناخت اندازه‌ها و مقادیر گشته، هندسه حسی نامیده می‌شود. از دیدگاه آنان هندسهٔ عقلی و هندسه حسی نقطهٔ مقابل هم هستند، با این وصف که هندسه عقلی در تمامی صناعات حضور مطلق دارد. گروه اخوان‌الصفا دومین رساله خود را هندسه نامیده‌اند: «الرسالة الثانية من القسم الرياضي الموسومه بجو مطريا فی الهندسه و بیان ماهیت‌ها آنان با رجوع به تقسیم‌بندی قدما از علوم آن را در چهار دسته ریاضیات منطقیات طبیعیات و الهیات آورده و ریاضیات را مشتمل بر علم عدد، علم هندسه، علم نجوم و علم موسیقی ذکر کرده‌اند. اخوان هندسه را علم شناخت مقادیر، ابعاد، کمیت انواع و خواص آن تعریف کرده و مبدأ آن را نقطه قرار داده اند(بلخاری‌قهی، ۱۳۸۸: ۱۱۲).

هندسه از دیدگاه افلاطون

افلاطون، فیلسوف یونان باستان است که بیشترین تأثیر را از فیلسوفانی مانند: فیثاغورس، هراکلیتوس و سقراط گرفته، نظریه‌های مهمی درباره هندسه ارائه داد. او معتقد بود که هندسه یکی از فرم‌های اصلی و مطلق وجود است و از طریق آن می‌توان به مطالعه جهان ظاهری پرداخت. بر اساس آنچه افلاطون بیان کرده بود، هندسه از طریق ایده‌ها و اشکال هندسی اصلی به وجود می‌آید و این ایده‌ها و اشکال به عنوان مدل‌هایی کامل ظاهر می‌شوند. افلاطون در تیمائوس خلقت را توصیف کرده است. اجسام بنیادین پنج عنصر هستند که «اجسام افلاطونی» نامیده می‌شوند (حجازی، ۱۳۸۷: ۲۰).

افلاطون پنج اشکال هندسی اصلی را شناسایی کرده است که به آنها دوازده وجهی با دوازده وجه به شکل «پنج‌ضلعی منتظم»، «شش‌ضلعی منتظم»، «هشت‌ضلعی منتظم»، «دوازده‌ضلعی منتظم» و بیست وجهی با بیست وجه به شکل مثلث متساوی الاضلاع «بیست‌ضلعی منتظم» می‌گوید. این اشکال هندسی را افلاطون به عنوان مدل‌هایی از فرم‌ها و ایده‌های ابدی در نظر می‌گیرد. با توجه به دیدگاه افلاطون، هندسه از نظر افلاطونیان نه‌تنها به عنوان یک شاخه ریاضی، بلکه به عنوان مجموعه‌ای از الگوهای ابدی و اصول برای طراحی جهان ظاهری در نظر گرفته می‌شود. از دیدگاه افلاطون علم حساب و ریاضیات، «دانشی است که می‌تواند روح را از عالم کون و فساد به عالم هستی راستین راهنمایی کند، دانشی که همه فنون و هنرها و دانش‌ها به آن نیاز دارند» [ر. ک. به افلاطون، ۱۴۰۱، ج۲: ۱۱۳۹]. این نظریه‌ها و ایده‌ها تأثیر بسزایی بر هندسه و فلسفه بعدی داشته‌اند و از اهمیت فراوانی برخوردارند.

افلاطون در زمان خود دیدگاه‌های مهمی درباره هندسه داشت. او معتقد بود که هندسه یکی از فرم‌های اصلی و مطلق وجود است و می‌تواند به عنوان یک شاخه ریاضی برای مطالعه جهان ظاهری استفاده شود. افلاطون اعتقاد داشت که در پشت هندسه ظاهری، یک واقعیت مطلق وجود دارد که ما می‌توانیم از طریق هندسه معمولی به آن دسترسی پیدا کنیم. او به این واقعیت مطلق «فرم» می‌گوید که در واقع الگوهای ابدی و اشکال ایدئالی هستند. به‌عبارت‌دیگر، هندسه ظاهری، نمایشی از این فرم‌های اصلی است. در آثار افلاطون، وی به بررسی اشکال هندسی اصلی می‌پردازد و آنها را به عنوان نمادهایی از این فرم‌ها معرفی می‌کند. او معتقد بود که این اشکال هندسی، به خوبی مدل‌هایی از الگوهای ثابت و ابدی هستند که در زمان و مکان تغییر نمی‌کنند.

افلاطون در کتاب جمهوری دربارهٔ هندسه می‌نویسد «هندسه شناسایی آن هستی است که هرگز دگرگون نمی‌شود، و نه شناسایی هستی‌هایی که تابع زمان‌اند و گاه پدید می‌آیند و گاه از میان می‌روند، هندسه نفس را به سمت حقیقت سوق می‌دهد و در انسان روحِ حکیمانه را می‌پروراند و دید و ذهن انسان را متوجه

Doi: 10.22034/rph.2025.2051720.1104

جهان حقیقی هدایت می‌کند» (افلاطون، ۱۴۰۱، ج۲: ۱۱۴۸). این دیدگاه‌ها و تئوری‌ها تأثیرات گسترده‌ای در تاریخ هندسه و فلسفه بعدی داشته‌اند. در «جدول ۱»، تأثیرات مهم این دیدگاه‌ها را در برخی از زمینه‌های مرتبط بیان می‌کنیم.

به‌طورکلی، دیدگاه‌های افلاطون درباره هندسه و فلسفه به توسعه رشته هندسه و اثرگذاری در طبیعت فلسفه انجامیده است.

جدول ۱. اندیشه‌های افلاطون در باب ریاضی و هندسه و تأثیر آن بر هنر اسلامی.

هندسه	افلاطون با شناسایی اشکال اصلی هندسی و بررسی خصوصیات آنها، پایه‌هایی قوی برای توسعه هندسه و ریاضی را فراهم می‌کند. اشکال هندسی افلاطون به عنوان مدل‌های ایدئالی از فرم‌ها، کاملاً مورد مطالعه قرار گرفته و همان‌ها به عنوان پایه‌های اساسی در هندسه مدرن مورد استفاده قرار می‌گیرند.
فلسفه	افلاطون با تأکید بر وجود فرم‌ها و واقعیت‌های مطلق، به‌طور مستقیم بر فلسفه ایدئالیسم و واقعیت‌گرایی تأثیر گذاشت. این دیدگاه‌ها تأثیر زیادی در فلسفه معاصر دارند و در مباحثی مانند ماهیت وجود، حقیقت، زیبایی‌شناسی و اخلاق بررسی می‌شوند.
تأثیر در تاریخ هندسه اسلامی	هندسه اسلامی پیش از آشنایی مسلمانان با اندیشه‌های افلاطون، به‌طور مستقل شکل گرفته و رشد کرده است. بررسی آرای افلاطون دربارهٔ هنر نیز لزوماً به اثرگذاری آن بر هنر اسلامی دلالت ندارد. هنر اسلامی مسیر ویژهٔ خود را طی کرده و نمی‌توان آن را نتیجهٔ تأثیرپذیری از افلاطون دانست، اسلامیان آثار افلاطون را به فارسی و عربی ترجمه کردند و از آنها الهام گرفته و توسعه هندسه خود را پیش بردند.

اعداد مقدس و نقش نمادین آن در هنر

اصطلاح «اعداد مقدس» به مجموعه‌ای از اعداد اشاره دارد که در برخی فرهنگ‌ها و تمدن‌ها به عنوان اعدادی با خصوصیات ویژه و معنوی تلقی می‌شوند. این اعداد به‌طور معمول به مجموعه‌ای از اعداد طبیعی اشاره دارند که خصوصیاتی مانند ترکیبیات، نسبت‌های عددی، یا الگوهای هندسی خاصی دارند. در هندسه مقدس ایران، که به عنوان هندسه‌ای مرتبط با مفاهیم معنوی و اسطوره‌ای در ایران باستان شناخته می‌شود، اعداد مقدس نقش مهمی داشته‌اند.

این اعداد به‌طورکلی به صورت نسبت‌هایی از اعداد طبیعی بیان می‌شوند که خصوصیات هندسی و هندسه‌ای خاصی دارند. «هر آنچه از سوی طبیعت و با روش اصولی در عالم انتساق یافته است. چنین می‌نماید که به میانجی پیش اندیشی و ضمیر آن که آفریدگار تمامی چیزهاست، چه جزءجزء و چه در حد یک کل بر حسب عدد تعیین و انتظام گرفته است؛ چراکه الگو، چون پیش طرحی مقدماتی به علت وجود عدد بود که ثبت شد؛ «عددی صرفاً تصوری و از هر نظر غیر مادی چنان که باید به اتکای طرح و فکری هنری که این همه چیزها رنگ آفرینش به خود گرفته است: ادوار و افلاک و انجم و گردش هر سیاره» (اردلان و بختیار، ۱۳۸۰: ۲۷).

هنر اسلامی به‌طور گسترده از نمادگذاری برای انتقال مفاهیم دینی و فلسفی استفاده می‌کند. این نمادها ممکن است شامل اعداد مقدسی باشند که معنای خاصی در قالب طرح و نقش‌بندی هنری دارند. در رابطه با ارتباط اعداد مقدس با اشکال هندسهٔ اسلامی می‌توان این‌گونه گفت: فرم‌هندسی اسلامی یکی از ویژگی‌های بارز هنر اسلامی است. اعداد مقدس می‌توانند در طراحی الگوها و نقش‌های هندسی استفاده شوند و به تناسب و توازن در طرح‌ها کمک کنند. در اسلام، برخی اعداد به مفاهیم دینی خاصی مرتبط هستند. در هنر اسلامی نیز، استفاده از اعداد مقدس به عنوان عناصر نمادین در نمادگذاری و طراحی آثار هنری رایج است. این اعداد، به دلیل مفاهیم و معانی خاصی که در اسلام به آنها نسبت داده می‌شود، در هنر اسلامی ارزش و اهمیت بالایی دارند. چراکه برخی از اعداد مقدس و نحوه استفاده آنها به نمادگذاری هنری اسلامی مربوط می‌شود. چنانکه عدد یک: به توحید و یگانگی خدا اشاره دارد. در هنر اسلامی، این عدد به عنوان نمادی از وحدت و توحید تلقی می‌شود. به‌کارگیری عدد دو با ارجاع آن در قرآن کریم را می‌توان به این آیه نسبت داد؛ «يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا شَهَادَةُ بَيْنِكُمْ إِذَا حَضَرَ أَحَدَكُمُ الْمَوْتُ حِينَ الْوَصِيَّةِ اثْنَانِ ذَوَا عَدْلٍ مِنْكُمْ أَوْ آخَرَانِ مِنْ غَيْرِكُمْ إِنْ أَنْتُمْ ضَرَبْتُمْ فِي الْأَرْضِ فَأَصَابَتْكُمْ مُصِيبَةُ الْمَوْتِ تَحْبِسُونَهُمَا مِنْ بَعْدِ الصَّلَاةِ فَيُقْسِمَانِ بِاللَّهِ إِنِ ارْتَبْتُمْ لَا نَشْتَرِي بِهِ ثَمَنًا وَلَوْ كَانَ ذَا قُرْبَى وَلَا نَكْتُمُ شَهَادَةَ اللَّهِ إِنَّا إِذًا لَمِنَ الْآثِمِينَ» (سوره مائده، آیه ۱۰۶) است. در این آیه به دو عادل و دو نفر شاهد اشاره دارد، که به عنوان نمادی از توازن مورد استفاده قرار می‌گیرد. این عدد به تعادل، توازن و هماهنگی اشاره دارد. در طرح‌ها و الگوهای هندسی، ممکن است عدد دو به عنوان تکراری از الگوها و شکل‌ها به کار رود.

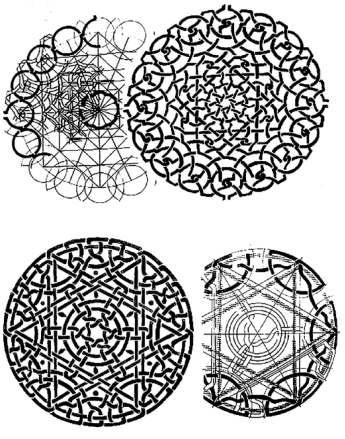
ـ عدد سه: نمادی از توازن و تثلیث در هنر اسلامی به کار می‌رود. در مفهوم آن در هنر اسلامی، از آن به عنوان عددی مقدس یاد می‌شود. که نشان استحکام بر اساس سه پایه و سه گوشه مانند مثلث باشد در طراحی الگوها، موزائیک‌ها و حتی در طراحی هندسی و معماری به کار رود.

ـ عدد چهار: نمادی از کمال و تمامیت است. در هنر اسلامی، این عدد به عنوان نمادی از تکمیل و تمامیت در طرح‌های هندسی حکایت دارد. در قرآن‌کریم از خداوند به عنوان سازنده چهارچوب وسیعی برای خلقت جهان اشاره شده است. در هنر اسلامی نیز، استفاده از عدد چهار به عنوان نمادی از معماری و تقسیم‌بندی فضا بسیار رایج است. می‌توان این عدد را در طراحی معماری بناهای چهار ایوانی، محرابه‌های چهارستونهٔ آئین مهر، طرح‌های

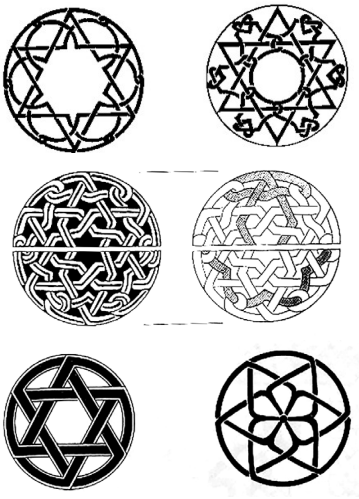
موزائیکی، صفحات نقشه‌های هندسی و حتی در طراحی چهارچوب‌ها مشاهده کرد.

ـ **عدد پنج:** نمادی از توازن و کمال در هنر اسلامی است. این عدد به عنوان تعداد نوبت‌های برگزاری نمازهای روزانه مورد توجه قرار می‌گیرد. در نمادگذاری هنری، عدد پنج ممکن است در طراحی الگوها، نقش‌های پنج ضلعی هندسی، معماری و همچنین در ایجاد تقسیم‌بندی پنجگانهٔ فضا دانست. همچنین عدد پنج در هنر اسلامی به عنوان نمادی از تعالی و آسمانی بودن استفاده می‌شود. مانند ارکان پنج‌گانه اصول دین اسلام، پنج انگشت، پنج تن آل‌عبا. در بسیاری از فرم‌ها و طرح‌های هندسی، می‌توان از پنج‌ضلعی‌ها، پنج‌گوشه‌ها و الگوهای پنج‌گوشه استفاده شده است. در همین راستا، پنج ستاره که در پرچم بسیاری از کشورهای اسلامی نیز وجود دارد. و در موسیقی می‌توان به تعداد سیم در آلات موسیقی زهی و یا دستگاه راست پنجگاه و... اشاره کرد.

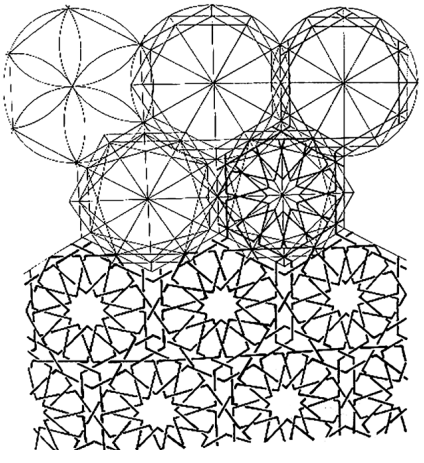
ـ **عدد شش:** نمادی از تعادل و هماهنگی در هنر اسلامی است. این عدد به عنوان نمادی از تکمیل و تمامیت در طرح‌ها و طراحی‌های هندسی به کار رفته است. می‌توان از این عدد در طراحی الگوها، نقش‌های هندسی، معماری و حتی در طراحی موزائیک‌ها استفاده کرد. و در قرآن از عدد شش اینگونه آورده شده است: «إِنَّ رَبَّكُمُ اللَّهُ الَّذِي خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ فِي سِتَّةِ أَيَّامٍ ثُمَّ اسْتَوَى عَلَى الْعَرْشِ يُغْشِي اللَّيْلَ النَّهَارَ يَطْلُبُهُ حَثِيثًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ وَالنُّجُومَ مُسَخَّرَاتٍ بِأَمْرِهِ أَلَا لَهُ الْخَلْقُ وَالْأَمْرُ تَبَارَكَ اللَّهُ رَبُّ الْعَالَمِينَ» (اعراف، آیه۵۴). که اشاره به خلقت آسمان‌ها و زمین در شش روز دارد.



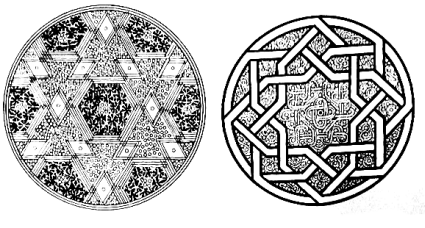
تصویر ۱. این نقش‌ها از یک نسخه خطی و تصویر پایین قلمزنی روی کاسه‌ای مفرغی برداشت شده است؛ این طرح‌های متقاطع که با نقطه چین مشخص شده‌اند، دارای اشکال رایجی هستند که شبکه‌های زیرین شش و هشت ضلعی با عناصر متقاطع که طرح گلی را به نظر می‌آورد، محاط شده است. برخی از طرح‌های ساده‌تر صفحه مقابل ویژگی مشابهٔ را نشان می‌دهد (ویلسون، ۱۳۷۷: ۹۳).



تصویر ۲. طرح‌های مدور متقاطع نقش‌های متداول در هنر اسلامی است. این نمونه‌ها بر مبنای ستاره شش‌پر هستند و از نسخ خطی و مصنوعات فلزی گرفته شده‌اند (ویلسون، ۱۳۷۷: ۹۲).



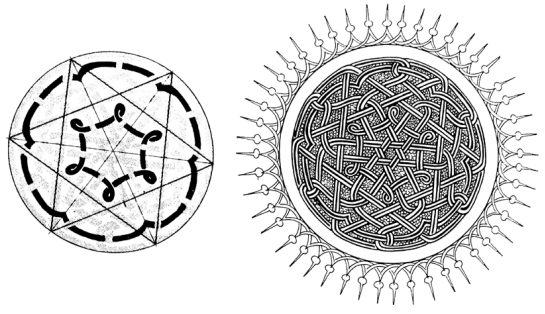
تصویر ۳. واحد تکرار شده این طرح در دو مرحله ترسیم شده است: در خط بالا قاب‌های دوتایی شش ضلعی روی دو شش ضلعی بنا شده است. در خط دوم ستاره روی شبکه‌ای مرکب از سه مربع ترسیم شده است (به نقل از: السعید و پارمان، ۱۹۷۶)؛ (ویلسون، ۱۳۷۷: ۷۰).



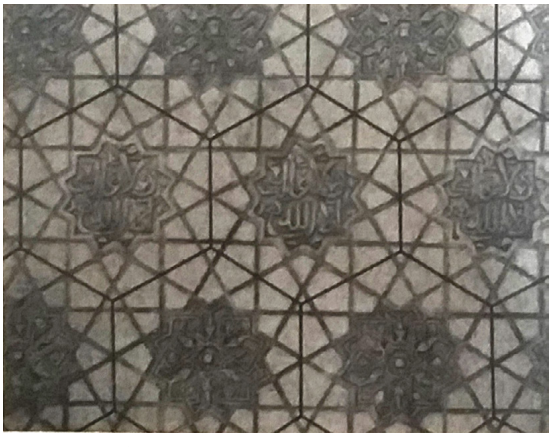
تصویر ۴. تجزیه طرح روی سینی مفرغی متعلق به اواخر سدهٔ ۶ ق/ ۱۲م، خراسان، ایران (ویلسون، ۱۳۷۷: ۹۵).

Doi: 10.22034/rph.2025.2051720.1104

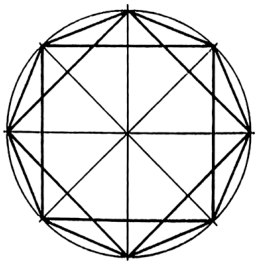
ـ **عدد هفت:** نمادی از کمال و مقدسیت در هنر اسلامی است. به عنوان نمادی از تکمیل و کمال، از این عدد در طراحی هنری استفاده می‌شود. می‌تواند در طراحی الگوها، نقش‌های هندسی، موزائیک‌ها و حتی در معماری به کار رود مبنای مقدس بودن عدد هفت در افسانهٔ آفرینش نیز به کار رفت که پیدایش عالم در هفت روز انجام شد و بدین جهت هم هفت روز، یک هفته را تشکیل دادند «اعداد ۷، ۹، ۱۲، ۲۸ به ترتیب اولین اعداد مرسوم به کامل، مفرد، مجذور، بی نهایت وسیع می‌باشد» (اردلان و بختیار، ۱۳۸۰: ۲۷). و در نمادشناسی نشانگر عالم کبیر، هفت سیاره مشهود و هفت روز هفته و در عالم صغیر، نمایانگر هفت نیروی فعال، جاذبه، رزق و روزی، هاضمه دافعه، تغذیه رشد و تکوین است. (بلخاری‌قهی، ۱۳۹۵: ۶۷-۶۸). رومی‌ها هفت خدا داشتند که مظهر هرکدام ستارهای بود و عقیدهٔ به هفت آسمان نیز به آن مربوط بود (عاصمی، ۱۳۵۴: ۳). نخستین عدد اول است که معنایی رمزی دارد (با کره) است، زیرا با ضریب آن هیچ عددی که زیر ده باشد به دست نمی‌آید و در میان نخستین دهگان تنها عدد صحیحی است که مقسوم علیه ۳۶۰ واقع نمی‌شود. هفت که سه‌گان روحانی و چهارگان محسوسات را در بر دارد (۳+۴) همهٔ آفریدگان را شامل می‌شود (آقاشریف، ۱۳۸۳: ۱۳۷). در آیین‌های ایرانی مانند هفت سین و همچنین کاربردهای عدد هفت در افسانه‌های ایرانی، از جمله افسانه تنبل، عدد هفت که از ترکیب دو عدد سه و چهار بدست آمده که از دیدگاه حکمت فیثاغورسی و حتی زمان‌های دورتر از آن به عنوان اعدادی خوش یمن شناخته می‌شدند. بهشت و جهنم که [خود مؤید عدد دو است] دارای هفت طبقه است. در قرآن‌کریم اشاره به داستان فرعون دارد که در خواب هفت، گاو چاق و هفت گاو لاغر را دید که گفتند هفت سال خشکسالی و هفت سال فراوانی می‌شود. هفت سلام در قرآن که عبارتند از: ۱. – «سَلَامٌ قَوْلًا مِنْ رَبٍّ رَحِيمٍ » (سوره یس، ۵۸).۲. – «سَلَامٌ عَلَى إِبْرَاهِيمَ » (سوره صافات، ۱۰۹).۳. – «سَلَامٌ عَلَى نُوحٍ فِي الْعَالَمِينَ» (سوره صافات، ۷۹).۴. – «سَلَامٌ عَلَى مُوسَى وَهَارُونَ » (سوره صافات، ۱۲۰).۵. – «سَلَامٌ عَلَى إِلْ يَاسِينَ » (صافات، ۱۳۰).۶. – «سَلَامٌ عَلَيْكُمْ طِبْتُمْ فَادْخُلُوهَا خَالِدِينَ » (زمر، ۷۳).۷.– «سَلَامٌ هِيَ حَتَّى مَطْلَعِ الْفَجْرِ»(قدر، ۵). سوره حمد، که به تعبیر امام علی(ع) خلاصه قرآن است. هفت آیه دارد و



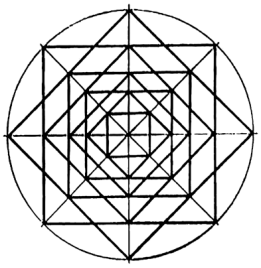
تصویر ۵. در این تصویر نوارهای گلبرگی شکل که با ستاره‌های شش‌پر در هم رفته، نشان داده شده است (ویلسون،۱۳۷۷: ۹۵).



تصویر ۶، کاخ الحمرا، غرناطه اسپانیا (۱۳۹۱-۱۳۰۲) (بروگ، ۱۳۸۷: ۳۳).



هشت ضلعی و ستاره هشت‌پر



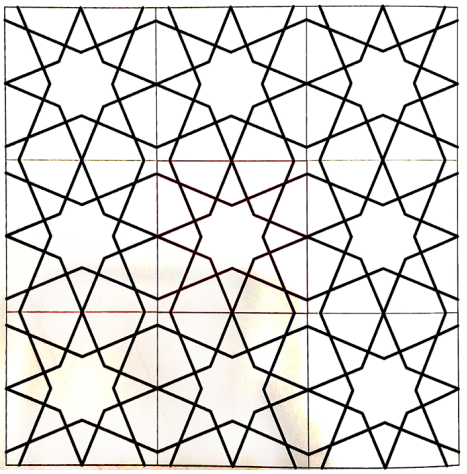
وقتی که ستاره‌های هشت‌پر به صورت متداخل ردیف شوند به طوری که طول اضلاع متوالی موازی نسبت به تقسیمات آن $1:\sqrt{2}$ باشد، طول اضلاع به‌طور یک در میان نصف می‌شود.

تصویر ۷، برخی از ساختارها و خواص مربع هشت ضلعی و ستاره‌های هشت‌پر که در طرح‌های هندسی به کار رفته است (به نقل از السعید و پارمان، ۱۹۷۶)؛ (ویلسون،۱۳۷۷ :۶۲).

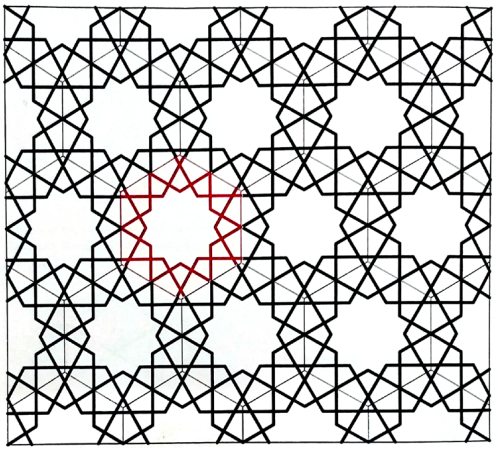
نام دیگر آن سبع المثانی است. خداوند در سوره حجر می‌فرماید: «وَلَقَدْ آتَيْنَاكَ سَبْعًا مِنَ الْمَثَانِي وَالْقُرْآنَ الْعَظِيمَ »(حجر، ۸۷). «هُوَ الَّذِي خَلَقَ لَكُمْ مَا فِي الْأَرْضِ جَمِيعًا ثُمَّ اسْتَوَى إِلَى السَّمَاءِ فَسَوَّاهُنَّ سَبْعَ سَمَاوَاتٍ وَهُوَ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ »(بقره، ۲۹) و همچنین طبقات هفتگانه زمین: «اللَّهُ الَّذِي خَلَقَ سَبْعَ سَمَاوَاتٍ وَمِنَ الْأَرْضِ مِثْلَهُنَّ يَتَنَزَّلُ الْأَمْرُ بَيْنَهُنَّ لِتَعْلَمُوا أَنَّ اللَّهَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ وَأَنَّ اللَّهَ قَدْ أَحَاطَ بِكُلِّ شَيْءٍ عِلْمًا »(طلاق، ۱۲).

ـ **عدد هشت:** نمادی از بی‌نهایتی و ابدیت در هنر اسلامی است. این عدد به عنوان نمادی از ادامه و بی‌پایانی و تکمیل در طرح‌ها و طراحی‌های هندسی استفاده می‌شود. می‌تواند در طراحی الگوها و عناصر هندسی مورد استفاده قرار بگیرد. عدد نه: به عنوان نمادی از تمامیت و کمال در هنر اسلامی است. این عدد به عنوان نمادی از پایان و تکمیل در طرح‌ها و طراحی‌های هنری استفاده می‌شود. می‌تواند در طراحی الگوها، نقش‌های هندسی و حتی در معماری به کار رود.

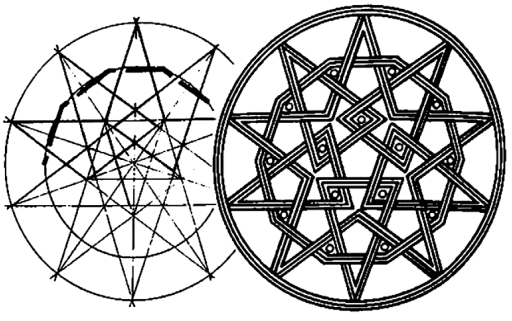
ـ **عدد نُـه:** عدد ۹ در هنر اسلامی به‌عنوان نمادی از کمال و کمالیت استفاده می‌شود. این عدد، که «اولین عدد مجذور کامل و آخرین عدد فرد است و با ۹ تراز بدن مرتبط است. در کیهان‌شناسی اسلامی از جمع هفت سیاره قابل رؤیت به اضافه رکن الهی و عرش الهی حاصل می‌شود و این خود رمز دیگری است که بدن آدمی را به کیهان و سجده‌گاه او را به عرش الهی مرتبط می‌سازد»(بلخاری‌قهی، ۱۳۹۵: ۶۸). در برخی از الگوهای هندسی و طرح‌های هنری، می‌توان از الگوهای نه‌ضلعی و نه‌گوشه استفاده کرد. از عدد ده به عنوان نمادی از کمال یاد می‌شود. در هنر اسلامی، می‌توان از الگوهای ده‌ضلعی و ده‌گوشه استفاده کرد.



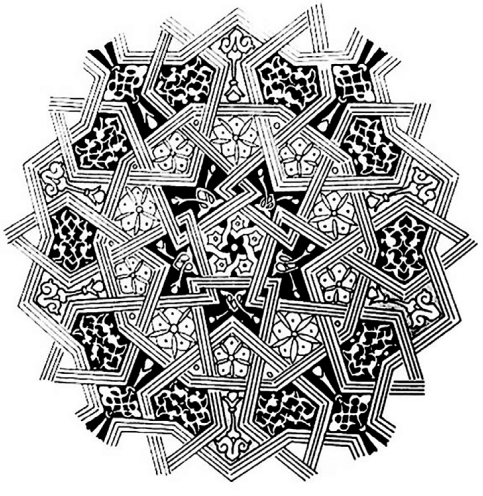
تصویر ۸. مسجد قرطبه اسپانیا (۱۶۷/۷۸۴) (بروگ، ۱۳۸۷: ۳۵).



تصویر۹. مسجد جامع هرات، افغانستان (۵۹۶/۱۲۰۰) (بروگ، ۱۳۸۷: ۶۱).



تصویر ۱۰. بر اساس شبکه‌های ستاره ده‌پر طرح قاب‌بندی ضربی روی جلد چرمی، ساخت ترکیه در سده ۹ ق / ۱۵م؛ در سمت چپ خطوط احتمالی ساختار آن نشان داده شده است.



تصویر۱۱. بخشی از سرلوح قرآنی که در سدهٔ ۸ق/ ۱۴م در مصر نوشته شده است (ویلسون، ۱۳۷۷: ۸۵).

Doi: 10.22034/rph.2025.2051720.1104

کاربرد اعداد مقدس در هنر اسلامی نشان از ارتباط عمیق بین هنر و دین دارد. این اعداد نه‌تنها جنبه زیبایی‌شناسی آثار هنری را تقویت می‌کنند، بلکه به آثار عمق و ارزش معنوی بیشتری می‌بخشند. اعداد مذکور فقط بخشی از اعدادی هستند که در هنر اسلامی به کار می‌روند، و هر عدد ممکن است معانی و نمادهای دیگری نیز در زمینه‌های مختلف هنری داشته باشد. در این بخش صرفاً برخی از اعدادی هستند که بیشتر در هنر اسلامی به کار می‌روند. هنر اسلامی با استفاده از اعداد، نمادها و الگوهای هندسی، ارتباط معنوی و دینی خود را با آثار هنری برقرار می‌کند و به آنها زیبایی و عمق می‌بخشد. استفاده از اعداد مقدس در زیبایی و ارتباط با عناصر دینی و فلسفی اسلام در هنر اسلامی تأثیرات چشمگیری دارد. این اعداد معمولاً به منظور ایجاد توازن و هماهنگی در طراحی هنری استفاده می‌شوند. به‌طور مثال، اعداد مقدس معمولاً در نسبت‌ها، ابعاد و طرح‌های هندسی مورد استفاده قرار می‌گیرند تا تناسب و تعادل در طرح‌ها ایجاد شود. این توازن و هماهنگی به طرح‌ها زیبایی و آرامش می‌بخشد و به طراحی هنری ارتباطی صمیمی‌تر با عناصر دینی و فلسفی اسلام می‌دهد. استفاده از اعداد مقدس در هنر اسلامی به منظور نمادگذاری عناصر دینی استفاده می‌شود. به عنوان مثال، عدد یک به توحید و ادیان تک‌خدایی مربوط می‌شود. عدد دو به تفکیک میان خیر و شر و دو فرد مکمل چون زن و مرد در اسلام اشاره دارد. عدد سه نماد آسمان، زمین و بشریت یا خدا ـ پدر ـ، پسر ـ عیسی ـ و روح القدس را نمایان می‌سازد. این نمادگذاری دینی و استفاده هوشمندانه از اعدادمقدس باعث عمق و ارتباط معنوی بیشتری در آثار هنری می‌شود و باعث می‌شود تا میان بیننده و آثار هنری برقرار کند و نه‌تنها ظاهر زیبایی داشته باشند بلکه ارتباطی دینامیک و عمیق‌تر با بینندگان خود ایجاد نمایند. استفاده از اعداد مقدس در هنر اسلامی به طراحان و هنرمندان امکان می‌دهد تا مفاهیم دینی و فلسفی را به صورت بصری منتقل کنند. این اعداد می‌توانند نمادهایی از وحدت، توازن، پیوند و تعادل در آثار هنری باشند. از طریق استفاده هوشمندانه از اعداد مقدس، ابعاد عمیق‌تری از ارتباط با عناصر دینی و فلسفی اسلام در آثار هنری بروز می‌کند و باعث تأمل و تفکر در میان بینندگان می‌شود. اعداد مقدس در ساحت هنر اسلامی به طراحان و هنرمندان امکان می‌دهد تا ارتباط وثیقی با هنرهای دیگر، مانند طراحی نقش‌های هندسی، کتیبه‌نگاری، کاشی‌کاری و معماری برقرار کند. که در طراحی‌های هندسی و نقشه‌های معماری مورد استفاده قرار می‌گیرند که خود باعث ایجاد هامونی در ارتباط و هماهنگی میان آثار هنری مختلف در ساحت هنر اسلامی می‌شود. در نتیجه، استفاده از اعداد مقدس در هنر اسلامی باعث افزایش عمق، زیبایی و ارتباط با عناصر دینی و فلسفی در بیان مضامین معنوی اسلام می‌شود.

نقش اعداد در نقوش هندسی و عناصر معماری اسلامی

هندسهٔ اسلامی، که یکی از بنیادی‌ترین وجوه هنر اسلامی محسوب می‌شود، دارای پیشینه‌ای مستقل و قدیمی‌تر از آشنایی متفکران مسلمان با اندیشه‌های افلاطون است. این هندسه ریشه در سنن ریاضی و معماری کهن ایران، بین‌النهرین، مصر و تمدن‌های دیگر منطقه دارد. هنر اسلامی نه‌تنها به‌طور مستقل مسیر خود را پیموده، بلکه مبتنی بر اصول خاصی مانند توحید، نظم الهی و انتزاع‌گرایی رشد کرده است. افلاطون در نظریهٔ مُثُل خود به ایدهٔ زیبایی ازلی اشاره می‌کند، اما در هنر اسلامی، زیبایی بیشتر بر اساس نظم، تقارن و تناسبات الهی شکل گرفته است. این مفاهیم از منابع مختلفی، از جمله قرآن، احادیث و سنت‌های علمی و هنری بومی، الهام گرفته‌اند. با نگاهی به معماری آثار فاخر می‌توان نمود و تجلی هندسه را در آنها مشاهده کرد. هندسه دانشی برای ارتباطات اجزا با هم، یکپارچگی و احساسات خلق‌کنندهٔ اثر است. از هندسه به عنوان ابزاری برای تقسیم و نظم بخشیدن به فضا، ارتباط درست و منطقی میان اجزای بنا، ایجاد نقش، طراحی انواع قوس و گنبد، و... که همگی با استفاده از علم هندسه امکان‌پذیر بوده است. هندسه مقدس در اشکال هندسی منظم و تکرار شونده نیز در معماری اسلامی بسیار مهم است. این هندسه علاوه‌بر ایجاد زیبایی و نظم بصری، نمادهای عرفانی و معنوی را نیز در خود نهفته دارد. به عنوان مثال در مقرنس و گچ‌بری‌ها، طرح‌های شطرنجی، استفاده از اشکال هندسی پیچیده مانند دوازده ضلعی و ستاره‌های چندضلعی‌ها، نشان‌دهنده تجلی کثرت در وحدت و بالعکس است، که در کاشی‌کاری و نقوش دیواری بناهای اسلامی بازتاب کاربردی اعداد شامل این نقوش هستند. عالم از دیدگاه اخوان [الصفا] بر اساس هندسه، وزن، میزان، عدد و حساب آفریده شده است، ازاین‌رو این معانی در تمامی ابعاد عالم حضور دارند، از جمله در ساختار بدنی انسان و نیز تمامی صناعت‌ها و هنرهایی که قوای خلاقه، علامه و فعاله او صادر و ظاهر می‌شوند (بلخاری قهی، ۱۳۸۸: ۱۲۰). در قرآن کریم کلمه «قدر» به معانی قدرت، تقدیر و شأن و منزلت به کار رفته است. از میان معانی«تقدیر» در سوره‌های طلاق (آیهٔ ۳) و قمر (آیه‌های ۴۹ و ۱۲)، پیوند تنگاتنگی با علم هندسه به عنوان علم تعیین اندازه‌ها دارد. همچنین در حدیثی از امام‌رضا(ع) در اصول کافی خطاب به یونس بن عبدالرحمن آمده است: «میدانی قدر چیست؟ گفتم: نه فرمود «آن اندازه‌گیری، مرزبندی است مانند بقا و زمان فنا سپس فرمود و قضا (حکم) محکم ساختن و وجود خارجی دادنست (الکافی، ص۱۵۷). و «قدر به معنی هندسه است» (کلینی‌رازی، ۱۳۶۵: ۱۲۱). در تأیید این مطلب گفته شده است که «هرکس نسبت‌ها را دانست و شناخت، خدای را شناخته است و عالم را دانسته است، هرکس خدای را بداند، علم قدر را

می‌داند، و هرکس خدای را جاهل باشد، علم قدر را جاهل است» (ابن‌عربی، ۱۳۸۲: باب۷۳، ۲۰۸). اخوان [الصفا] در رساله ششم بخش ریاضیات فی النسبة العددیة والهندسیة فی تهذیب النفس و اصلاح الاخلاق نسبت را چنین تعریف کرده‌اند نسبت قدر عددی یک مقدار با مقدار دیگری است؛ اخوان ضمن ذکر مواردی چون اختلاف اصغر و اختلاف اعظم جزئیات نسبت را کاملاً شرح داده و آن را به سه نسبت کمی (نسبت عددی)، کیفی (نسبت هندسی) و کمی-کیفی (نسبت تألیفی و موسیقایی) تقسیم کرده‌اند (بلخاری‌قهی، ۱۳۸۸: ۱۵۹).

یکی از غنی‌ترین نمونه‌های معماری ایران مربوط به معماری دینی در ساخت مساجد است که در جایگاه قلب معماری اسلامی قرار دارند و دارای ویژگی‌های مهم اسلامی می‌باشد، که می‌توان به تزیینات و نقوش تزئینی، هندسه و نسبت‌های طلایی به کار گرفته شده در آن اشاره کرد. نسبت‌های اشکال هندسی تابع اصول انتزاعی و فرامادی است و اعتقاد بر مقدس بودن آنها با یک زبان نمادین و ویژگی‌های روحانی در ارتباط است، از این جهت آنها را به عنوان هندسه مقدس نام‌گذاری کرده‌اند. این تقدس بخشی از نظری جامع‌تر است که دارای یک منشأ روحانی و عبادی در تمدن دوران باستان است که رسالت بیان مفاهیم و مضامین معنوی را دارد. تاریخ هندسه مقدس به قرن‌های گذشته باز می‌گردد. از دیدگاه فیثاغورسی، هندسه از سایر علوم چهارگانه، یعنی حساب، موسیقی و نجوم، جدای‌ناپذیر بود. معماری با هندسه پیوندی نزدیک دارد، انسان سعی کرده است به وسیله آن نوعی تجلی آسمانی را برای خود فراهم آورد.

مسجد در لغت به معنای مکان سجده یا سجده‌گاه است و سجده در تعریف فقهی آن عبارت است از گذاردن هفت موضع بر زمین. صورت فیزیکی این هفت موضع بر زمین شباهتی تام و تمام با پلان معماری مسجد در سردرها و ایوان‌ها دارد. همچنین تأویل عرفانی عدد هفت، از رازهای دیگری در معنا و مفهوم مسجد، که محل سجده است، پرده برمی‌دارد. این عدد در متن برهان و عرفان اسلامی جایگاه بلند و رفیعی دارد و بنا به نظام قدسی عدد در این تمدن که از نظام ریاضی خاص حاکم بر قرآن و همچنین ارتباط تنگاتنگ حرف و عدد ناشی است نمودگاری از مفاهیم بلند و عرفانی است (بلخاری‌قهی، ۱۳۹۵: ۶۶-۶۵). بدین ترتیب، در مفهوم سجده انسان با گذاردن هفت موضع بر زمین، تمثالی از طبقات هفت‌گانه هستی و گردش هفت بار روح آدمی در عروج به آسمان می‌شود و مگر نه اینکه نماز راهی است به سوی آسمان‌ها. این طبقات هفت‌گانه که نمود دیگری از تقریب فوق‌العاده فیزیک و متافیزیک[۳] در هنر و اندیشه اسلامی است، با هفت مقام در عرفان شامل توبه، ورع، زهد، فقر، صبر، توکل و رضا و هفت منزل عشق (به تعبیر عطار که شامل طلب، عشق، معرفت، استغنا، توحید، حیرت و فنا است) ارتباط می‌یابد. (بلخاری‌قهی، ۱۳۹۵: ۶۶-۶۷).

ایرانیان همیشه بر زیبایی تأکید داشته‌اند و سعی کرده‌اند که در ابعاد ساختمان‌ها تناسب‌هایی را به کار گیرند که بازتاب رابطه‌های کیهانی و نسبت زرین باشند. نسبت زرین- تناسب زرین، نسبت الهی، تناسب الهی، برش مقدس که با نماد Φ نشادن داده می‌شود در شکل‌های برخی گیاهان، گل‌ها، ویروس‌ها، مولکول دی.اِن. اِی، صدف‌ها، سیارات و کهکشان‌ها دیده می‌شود.گویا چون فیدیاس (حدود ۴۹۰-۴۳۰) ق.م، مجسمه‌ساز آتنی از نسبت زرین در کارش استفاده کرده است، آن را با حرف یونانی Φ نشان می‌دهند. نسبت زرین برابر با کسر $\frac{1+\sqrt{5}}{2}$ مقدار و تقریباً مساوی ۱٫۶۱۸ است (حجازی، ۱۳۸۷: ۲۲).

تناسب و رشد فراگستر

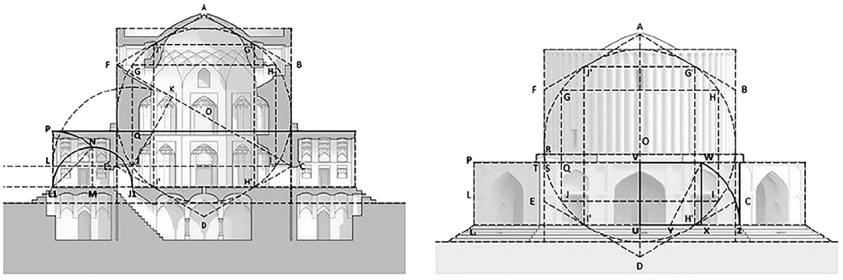
«یکی از ویژگی‌های ریاضی آن است که کلیه ارقامی که به گونه فراگستر رشد می‌کنند تقاطع‌هایی را به وجود می‌آورند که بر اساس آن مارپیچ‌ها می‌توانند ترسیم شوند. این اشکال را ژیل پورس به گونه‌ای زیبا در مارپیچ‌های اسرار آمیز که در همه جای طبیعت یافت می‌شوند نشان داده است. تنه خالی مارپیچی درختان عظیم اوکالیپتوس، شاخ‌های قوچ و گوزن شمالی، صدف‌های نرم‌تنان مخصوصاً در نونیلوس پومپیلیوس همان مارپیچی است که از تناسب زرین مشتق شده است و... همه این مارپیچ‌ها نتیجه فرایند رشد فراگستر است که در آن مربع و فراگستری آن می‌تواند به عنوان شکل مثال اعلی مورد بررسی قرار گیرد (لولر، ۱۳۶۸: ۱۳۶).

هر یک از اعداد در معماری بیان کننده مفهومی خاص هستند و کاربردی نمادین دارند که می‌توانند جایگزین یک تصویر باشند. برای مثال عدد صفر پوچی و تمامیت زندگی را نشان می‌دهد و به صورت دایره میان تهی است. عدد سه به معنای سه منجی و سه قاعده رستگاری -پندارنیک، گفتار نیک، کردار نیک- است. عدد چهار یعنی کلیت، کمال، یکپارچگی، زمین، نظم، عقل و بیان کننده چهار جهت اصلی، چهار فصل و ... است. و بسیاری معانی دیگر که به صورت مفهومی در بناهای گذشته به کار رفته است همچون بنای قصر خورشید یا کلات نادری در مشهد که بر پایه شش ضلعی در هندسه و لایه‌های مختلف طراحی شده است.

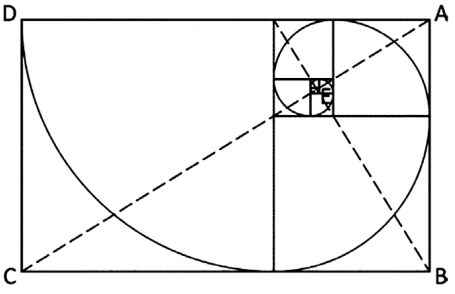
در مستطیلی که با تناسبات φ رسم شود، اگر مربعی از یک طرف آن کسر شود، بخش باقیمانده، مستطیل جدیدی با همان تناسب است. با ادامه این روند می‌توان مارپیچی لگاریتمی به دست آورد که بر بسیاری از اشکال طبیعی منطبق است. این مارپیچ به نقطه E میل می‌کند. برای یافتن این نقطه می‌توان قطر AC را رسم کرد و از رأس B عمودی بر آن وارد کرد (تصویر۱۳)، (رضازاده اردبیلی و ثابت‌فرد، ۱۳۹۱: ۴۰-۳۹).

Doi: 10.22034/rph.2025.2051720.1104

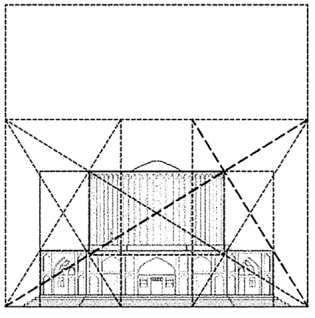
از قرینه کردن این نقطه حول محورهای تقارن مستطیل، مستطیل جدیدی به دست خواهد آمد که تناسب طلایی دارد. همان‌طورکه مشاهده می‌شود، این ترسیمات را نیز می‌توان به دقت بر نمای قصر خورشید منطبق کرد. مستطیل طلایی به‌دست‌آمده بر استوانه برج منطبق است. همچنین در فضای منفی دو طرف برج، دو مستطیل طلایی دیگر دیده می‌شود (تصویر۱۴)، (رضازاده اردبیلی و ثابت‌فرد، ۱۳۹۱: ۴۰).



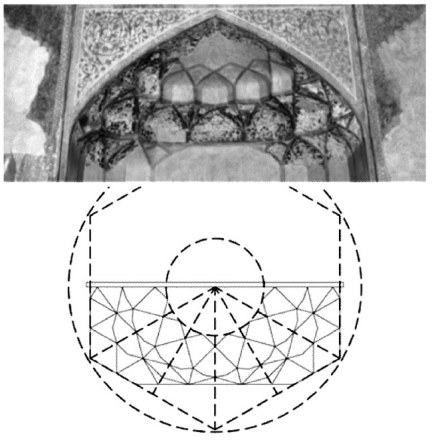
تصویر۱۲. ترسیمات هندسی در قصر خورشید، قرار گیری اشکال هندسی در ظاهر طرح مانند مربع، چند ضلعی منتظم (رضازاده‌اردبیلی، ثابت‌فرد، ۱۳۹۱: ۳۹).



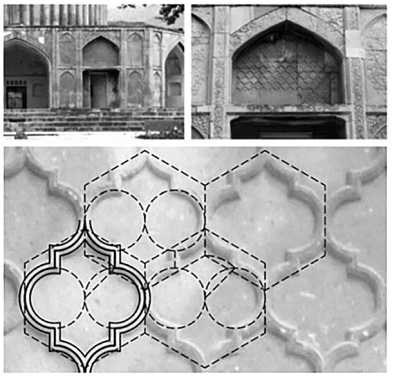
تصویر ۱۳. ترسیم منحنی لگاریتمی در مستطیل طلایی و یافتن نقطه تقرب (رضازاده اردبیلی، ثابت‌فرد، ۱۳۹۱: ۴۰).



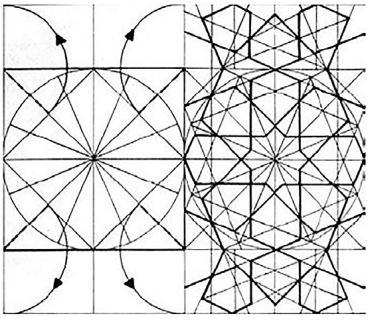
تصویر ۱۴. تناسبات طلایی در نمای قصر خورشید (رضازاده اردبیلی، ثابت‌فرد، ۱۳۹۱: ۴۰).



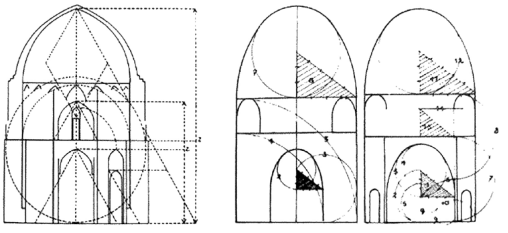
تصویر ۱۵. هندسه شش ضلعی در حکاکی طاقنمای خارجی (رضازاده اردبیلی، ثابت‌فرد، ۱۳۹۱: ۴۱).



تصویر ۱۶. هندسه شش ضلعی در پلان مقرنس طاقنمای خارجی (رضازاده اردبیلی، ثابت‌فرد، ۱۳۹۱: ۴۱)



تصویر ۱۷. تحلیل هندسی نوعی گره چینی بر مبنای تقسیم هشت (رضازاده اردبیلی، ثابت‌فرد، ۱۳۹۱: ۳۰).



تصویر ۱۸. تحلیل هندسی گنبد تاج‌الملک مسجد جامع اصفهان (پوپ، ۱۳۶۵: ۲۳).

عرش رحمانی که مقام فراز، استواری و رحمانیت حق است، نمونه و مصداقی نیز در ارض عالم جسمانی دارد که سایه و نظیر اوست و آن کعبه است در زمین از آنجا که عرش رحمان بنا بر حدیثی که از معصوم(ع) روایت گردید، بر چهار رکن «سبحان اللّه»، «الحمد لله»، «لا اله الا اللّه» و «اللّه اکبر» بنا شده است. از دیدگاه اخوان مکعب دارای شش سطح است که تمامی آنها متساوی‌اند و نیز هشت زاویه و دوازده ضلع مساوی و بیست و چهار زاویه قائمه دارد. از این معنا اخوان دو نتیجه می‌گیرند که در هنر و زیبایی‌شناسی اسلامی بسیار مهم و تعیین کننده است: اول اینکه هر چه در شکلی، تساوی بیشتر باشد، افضلیت آن بیشتر است: «هو قد قلنا ان کل مصنوع کان التساوی فیه أکثر فهو افضل»، و این معنا دارای ارتباطی گسترده با تعریف آنها از زیبایی است که آن را تناسب اجزا و اعتدال اعضا می‌دانند؛ و دوم آنکه پس از کره متساوی‌ترین شکل را مکعب دانسته‌اند که با استناد به کتاب اقلیدس شبیه‌ترین شکل به کره، ارض است. اخوان همچنین فلک را به دوازده قاعده مخمس اشبه داشته و در این امر مخاطب را به رساله اسطرونومیای خود ارجاع داده‌اند که در آنجا فضیلت کره و عدد دوازده را بیان کرده‌اند. معماری اسلامی اهمیت قول اخوان در مورد مکعب و دایره را به خوبی نشان می‌دهد: اول، پلان خانه کعبه که مکعب است، و دوم فرم اکثر معماری‌های مساجد که زیربنای آنها مکعب و روستای آنها کروی گونه (گنبد) است که این خود نشان آشکاری از مماثلت معماری مقدس با تصویر حکمی آن در ذهن و اندیشه حکمای مسلمان دست کم در قرون اولیه شکل‌گیری حکمت اسلامی است» (بلخاری‌قهی، ۱۳۸۸: ۱۵۰).

همچنین «خانه کعبه نیز چهار ضلع داشته و مکعب است و گنبد خانهٔ خدا نیز که قلب مسجد است. بر چهار ضلع بنا شده است» (بهشتی، ۱۳۷۵: ۱۸). از دیدگاه بورکهارت، «هفت بار طواف خانه کعبه که خود منشأ معماری قدسی در اسلام است، عاملی برای ارتباط این حرم با گردش آسمان‌ها و تعداد افلاک آن است. آیین طواف که جزء زیارت کعبه است و اسلام فقط آن را پایدار داشته به‌وضوح بیانگر رابطه‌ای است که میان حرم و گردش آسمان هست طواف هفت بار به تعداد افلاک (یا حلقه‌ها و دوایر) آسمان صورت می‌گیرد؛ سه بار به دو و چهار بار با قدم‌های آهسته» (بورکهارت، ۱۳۷۶: ۵۱).

بورکهارت در توصیف و تبیین معماری اسلامی، ساختار کعبه را با توجه به ساختار فضایی مکعب تشریح نموده و آن را وابسته به اندیشه مرکز می‌داند. طواف به دور کعبه، طواف آسمان به گرد قطب محور است و جهات چهارگانه آن با ارکان اربعه جهان پیوند وثیقی دارد. بی‌گمان طراحان قبه الصخره در این بنا همچون مرکز جهان می‌نگریستند، گو اینکه مظهر مرکز جهان از دیدگاه مسلمانان کعبه بود. دیواره استوانه‌ای تکیه‌گاه گنبد بر چهار جرز و دوازده ستون و دالان پیرامون آن، بر هفت جرز و شانزده ستون که جمعا می‌شود چهل حمال این عدد با شمار یاکانی که به گفته پیامبر(ص) ستون‌های جهان در همه اعصار هستند برابر است (بوکهارت، ۱۳۶۵: ۲۶). کعبه نمایشگر وحدت اسلامی است و نقش گنبد در مساجد، نمودار خلوص عرفانی افلاطونی است [از کثرت به وحدت]. از دیدگاه بورکهارت غار زیر صخره قبة الصخره، همچون دل یا مرکز و جدان آدمی‌ام که چون با پرتو آسمانی تلاقی کند به سوی عالم بالا می‌گراید است (بورکهارت، ۱۳۶۵: ۲۶). گنون در کتاب اسلام و تائوئیسم ذیل بحث ارزش عددی حرف «ح» در زبان عربی چنین می‌گوید: «از نقطه نظر طبقه‌بندی باطنی القطب الغوث در مرکز و چهار اوتاد در چهار جهت اصلی و چهل تن نجبا روی محیط دایره قرار دارند و این منطبق بر پلان قبة الصخره است (گنون، ۱۳۷۹: ۹۱-۹۲).

یکی دیگر از بزرگترین مساجد مشهور اسلامی با ابعاد ۳۷۶ در ۴۴۴ متر که در کتاب‌های مشهور تاریخ هنر محور و آغاز معماری اسلامی است. مسجد سامرا با گنجایش یکصد هزار نفر در ۸۴۶ - ۸۵۲ میلادی ساخته شد و به نظر می‌رسد که وام‌دار معماری زیگورات‌های بین‌النهرین و جنوب ایران باشد که شامل یک ستاره حلزونی معروف یک تالار ستون‌دار با صحن و رواق‌ها، یک محراب با ستون‌های مرمری و موزاییک‌های کف‌پوش و برج‌های بیرونی بود.

Doi: 10.22034/rph.2025.2051720.1104

یکی دیگر از نمونه‌های معماری اسلام که در جهان از نوع خود بی‌نظیر می‌توان از مسجد شیخ لطف اللّه در اصفهان نام برد که دارای ویژگی‌های از قبیل رنگ، نور، مقرنس کتیبه و ریاضیات قدسی است. «رنگ و نور و آب، سه‌گانه اعظم زیبایی‌شناسی معماری اسلامی‌اند. نور جلوه «اللّه نور السموات و الارض» است که حضورش در معماری اسلامی، به‌ویژه در مسجد که خانه اوست)، تجلی نور اللّه است در کاستن از صعوبت و سختی و سردی سنگ و بنا تجلی متافیزیکی نور بر فیزیک بنا آن را اصلی‌ترین محور زیبایی‌شناسی معماری اسلامی در عرفان و معنا قرار داده» (بلخاری‌قهی، ۱۳۹۵ : ۱۱۷).

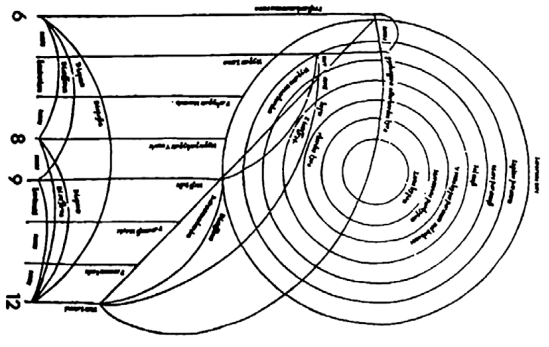
معنا و نقش اعداد در موسیقی

ریاضیات در زندگی یک موسیقیدان نقش مهمی ایفا می‌کند. مغز با استفاده از ریاضیات دستور زبان موسیقی را می‌آفریند و همچنین موسیقی هنری است که به ریاضیات زیبایی، بعدی جدید و به اعداد احساس و زندگی داده است. فیثاغورث فیلسوف و ریاضیدان یونانی اولین کسی بود که به ارتباط بین ریاضیات و موسیقی پی‌برد او در زمینه موسیقی نیز فعالیت‌هایی داشته است. در بین بسیاری از دانشمندان به پدر علم و بعضی از موسیقیدانان وی را پدر موسیقی می‌دانند. فیثاغورس به مسئله‌ای کوچکترین عددی که بیشترین خاصیت تقسیم شدن را دارد ۱۲ است آگاه بود و تناسب‌ها را با توجه به عدد ۱۲ به صورت زیر بازنویسی کرد:

۱۲:۱۲ ۱۲:۶ ۱۲:۸ ۱۲:۹

بنابراین او به این نتیجه رسید که عدد ۱۲ مناسب‌ترین عدد در موسیقی است. پس از گذشت هزار سال موسیقی‌دانان هنوز این عقیده را تصدیق می‌کنند. همنشینی موسیقی و ریاضیات در ذهنیت فیثاغورثیان، ابواب معرفتی مهمی را بر ذهن و روح بشر گشود و در این میان موسیقی که نسبت بسیار گسترده‌ای با عدد و هندسه داشت، عاملی برای عروج و صعود روح و ادراک رقص و چرخ افلاک توسط فیثاغورثیان شد. آنان اولین کسانی بودند که پی‌بردند می‌توان فواصل میان نت‌های چنگ را با عدد بیان کرد. همچنین فیثاغورث میان سازواری موسیقایی و ریاضیات رابطه‌ای اساسی یافت. ولی آنچه او کشف کرد، بسیار دقیق و روشن بود. هر گاه تک تار کشیده‌ای را به ارتعاش در آوری یک نت اصلی ایجاد می‌کند. نت‌هایی که با این نت سازواری دارند، با تقسیم تار به تعداد کاملاً درستی از اجزای آن به دست می‌آیند. درست به دو جزء، درست به سه جزء، درست به چهار جزء، تا آخر اگر نقطه ساکن تار، یا گره بر یکی از این نقاط مشخص قرار نگیرد، صدا ناساز است. فیثاغورث دریافته بود که نواهایی که به گوش خوشایند هستند، با تقسیمات طول تمام تار بر اعداد درست مطابقت دارند. این کشف برای فیثاغورثیان نیرویی عرفانی داشت(بلخاری‌قهی، ۱۳۹۵: ۱۶). «هر حرکت کیهانی از ذره تا کل کائنات دارای یک ضربه یک وزن و یک دور است و بنا بر این می‌توانند با ارتعاش و آنگاه با صوتی که ماهیت آن را تبیین می‌کنند مقایسه شود» (لولر، ۱۳۶۸: ۱۸۵). فیثاغورث معتقد بود که روابط ریاضی حاکم بر موسیقی، نمایانگر اصول و قوانین حاکم بر کل جهان هستی است. به عقیده او، همان‌طورکه روابط عددی و نسبت‌های ریاضی باعث ایجاد هماهنگی و زیبایی در موسیقی می‌شوند، این اصول ریاضی به‌طورکلی در ساختار و حرکت کیهان نیز حاکم است. فیثاغورث معتقد بود که سیارات و اجرام آسمانی در حرکت خود صداهایی تولید می‌کنند که با قوانین موسیقی همخوانی دارد. به همین دلیل، او به این موضوع «موسیقی کرات» یا «هارمونی کیهانی» می‌گفت. از نظر فیثاغورث، این هارمونی کیهانی، سرچشمه نظم و زیبایی در طبیعت و جهان است و تنها با شناخت این قوانین ریاضی و موسیقایی می‌توان به درک عمیق‌تری از ساختار جهان دست یافت. بنابراین، این نظریه پیوند عمیقی میان ریاضیات، موسیقی و فلسفه در اندیشه فیثاغورث ایجاد می‌کرد. وی عقیده داشت که فاصله بین زمین و بالاترین فلک، یک اکتاو[۴] است. در موسیقی به هرسیاره‌ای یک نت نسبت داده شده است. این‌گونه بنظر می‌رسد که فیثاغورث کیهان را به دوازده قسمت تقسیم کرده است، قسمت اول فلک و ستارگان ثابت و سایر بخش‌ها شامل هفت سیاره دیگر و همچنین چهار عنصر آب، خاک، هوا و آتش. طبق این نظریه حرکت هریک از این کرات صدای خاصی را تولید می‌کرد.

فیثاغورث و پیروانش بر این عقیده بودند که مدارهای اجرام فلکی را که به تصور یونانیان روی کره‌های بلورین به دور زمین گردش می‌کنند با ربط دادن آنها به فاصله‌های موسیقی می‌توان حساب کرد. احساس آنها چنین بود که همه نظام‌های موجود در طبیعت موسیقایی‌اند: از دید آنها گردش چرخ، موسیقی افلاک

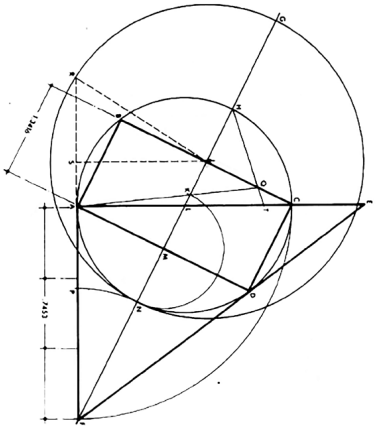


تصویر ۱۹. سیستم نجومی سیارات که بر اساس نسبت موسیقی ۶، ۸، ۹، ۱۲ در میانگین حساب و میانگین هارمونی است، به موازات دیگر آهنگ‌های نیم پرده‌ای گام (بزرگ) فیثاغورثی مابین نسبت‌های هندسی ۶ و ۱۲ قرار دارد (لولر، ۱۳۶۸: ۱۷۷).

بود (تصویر۱۹). فیثاغورثیان زمین را کروی می‌دانستند و معتقد بودند نه‌تنها مرکز جهان نیست، بلکه زمین و سیارات همراه با خورشید گرد آتش مرکزی یا کانون جهان که با عدد یک، یکی گرفته می‌شد می‌گردند (بلخاری‌قهی، ۱۳۹۵: ۱۷). فیثاغورس اولین کسی بود که جهان را (کوسموس) نامید تمام تحولات بعدی در این جهان‌بینی مربوط به کشف موسیقیایی فیثاغورس است. نظم و هماهنگی موسیقی با اعداد قابل بیان است یعنی با چهار عدد ۱، ۲، ۳ و ۴، اصوات نامعین و پراکنده در هر سو به موسیقی گوش نواز تبدیل می‌شود همین کشف برای تعمیم آن به کوسموسی بزرگتر یعنی کل جهان آسان بود و فیثاغورس این کار را انجام داد و گفت کل کیهان یک هماهنگی موسیقی است (راهبی، ۱۳۸۸: ۷۸).

اثبات مثلث ۳، ۴، ۵ بر اساس اسلوب زاویه‌دار مضاف مصری یعنی AFM و DFM که هر دو زاویه‌های ۱:۲ هستند، ساخته شده است. اگر واحد به جای ضلع مربع مستطیل ۱:۲، یگانی در مثلث ۳، ۴، ۵ باشد، مجموعه دیگری از نسبت‌های φ، همراه با کل مجموعه نسبت‌های عددی که برای تشکیل گام‌های موسیقی اساسی قرار می‌گیرد، تولید می‌شود. اگر AF به جای √۵ مساوی ۳ باشد و واحد مساوی AF/۳ پس ضلع مربع ۱:۲=AC/AF=۳ ۱۰۳۴۱۶= √۵ است (لولر، ۱۳۶۸: ۱۸۴).

اعداد مقدس یا اعداد مذهبی در موسیقی ایرانی، به عنوان یک جزء مهم از سیستم موسیقی استفاده می‌شوند. این اعداد، همچنین با نام‌های دیگری مانند «اعداد هجده‌گانه» نیز شناخته می‌شوند. و در سیستم سنتی موسیقی ایرانی به کار می‌روند و بر روی نغمات، آواها تأثیر می‌گذارند. اعداد مقدس در موسیقی ایرانی شامل دو عدد اصلی به نام‌های «شش» (ششم) و «هفت» (هفتم) هستند.



تصویر۲۰، از ترکیب دو تصویر مهم یعنی مثلث ۴، ۵، ۱۱ و میانگین زرین درست شده تا نسبت‌های موسیقی را ارائه دهد. این طرح بر اساس برداشتی از تناسب الهی تألیف اچ ای هانتلی ترمیم شده است (لولر، ۱۳۶۸: ۱۸۳).

این اعداد به ترتیب نسبت به نت پایه یا سرنوشت، معمولاً «دوم» یا «نیماه»، تعیین می‌شوند. مثلاً، اگر نت پایه یا سرنوشت را به عنوان نت «سل» در نظر بگیریم، نت «دوم» یا «نیماه» را به معنای دو نت بالاتر درجهٔ بالاتر، مثلاً «ره» و «می»، تعیین می‌کنیم.

«دو» در نام گذاری بی‌هجایی نتهای موسیقی تحسین حرف از هفت نت موسیقی (دو، ر، می، فا، سل، لا، سی) حرف «سی» است که نمایندهٔ صدای دو است. دو آهنگ فارابی آن را مزمارالمثنی یا مزدوج نامیده است - دوزله (آقا شریف، ۱۳۸۳: ۶۷). از انواع تقسیمات میزان‌ها و نت‌ها است هرگاه هر ضرب یک میزان به نحو طبیعی به اعداد ۲، ۴، ۸ به قسمت‌های مساوی تقسیم شود، دارای تقسیمات دو تایی است. دوتایی زدن: ۱. ساز و سیم، ۲. کنایه از طنبور زدن (راهبی، ۱۳۸۸: ۷۸).

سوم افزوده: از فواصل موسیقی، با افزودن نیم پردهٔ کروماتیک[5] به سوم بزرگ حاصل می‌شود. مانند دو تا می‌دیز، معکوس فاصلهٔ مذکور، ششم کاسته است. سوم بزرگ: از فواصل موسیقی، نام فاصلهٔ سوم باد و پرده مانند دو تا می، معکوس فاصلهٔ سوم بزرگ ششم کوچک است. سوم کاسته: از فواصل موسیقی، مانند فاصله‌ی دو تا می دولا بمل، معکوس فاصله ی سوم کاسته ششم افزوده است. سوم کوچک: از فواصل موسیقی، با کسر نیم پرده کروماتیک از سوم بزرگ تحقق می‌یابد، معکوس فاصلهٔ سوم کوچک، ششم بزرگ است (آقا شریف، ۱۳۸۳: ۱۰۲). نکته ظریفی که اخوان[الصفا] بر آن تأکید می‌کنند این است که حکما از خداوند در تقسیم خود به چهار وتر سرمشق گرفته‌اند. همچنان که خداوند با چهار عنصر اساسی بنیان این عالم را شکل بخشید حکیم موسیقیدان نیز با تقسیم نواها به چهار بخش همچون عناصر اربعه به بازگشت این نفوس به حقیقت خود کمک می‌کند(بلخاری‌قهی، ۱۳۸۸: ۱۵۰). چهار ضرب شکسته در یک میزان چهار ضربی دو ضرب را به جای یک ضرب محسوب دارند. و دو ضرب سنگین‌تر سازد(آقا شریف، ۱۳۸۳: ۱۳۳). چهار گانهٔ مقدس در مکتب فیثاغورث ملایمات کامل (اقتران‌های کامل) از چهار عدد ۱، ۲، ۳، ۴ به دست می‌آید (آقاشریف، ۱۳۸۳: ۱۳۳).

عدد «شش» به معنای همان نت پایه یا سرنوشت است و به عنوان یک نقطه مرجع در سیستم موسیقی عمل می‌کند. این عدد به نحوی مشابه نت مرکزی یا نت پایه در سیستماتیک موسیقی غربی عمل می‌کند.

هفت پرده: هفت نت موسیقی/ نت‌های هفتگانهٔ موسیقی، نه؛ هفت لحن و هفت نوا چون قمری و نوا (آقاشریف، ۱۳۸۳: ۱۶۱). همچنین عدد هفت در تناوب عناصر شیمیایی و موسیقی نمایان می‌شود (آقاشریف، ۱۳۸۳: ۱۳۷). عدد «هفت» به معنای هفت نت بالاتر از نت پایه است که در سیستم موسیقی ایرانی به کار می‌روند. این نت‌ها معمولاً با نام‌های «دوم»، «سوم»،

Doi: 10.22034/rph.2025.2051720.1104

«چهارم»، «پنجم»، «ششم»، «هفتم» و «هشتم» شناخته می‌شوند و از نظر فاصله صدایی، هرکدام یک ترم بالاتر از نت قبلی قرار دارند.

اعداد مقدس در موسیقی ایرانی، به‌عنوان راهنمایی برای آهنگ‌سازان و نوازندگان در انتخاب و ترتیب نت‌ها و آوایی که می‌خواهند ایجاد کنند، استفاده می‌شوند. این اعداد به آنان کمک می‌کنند تا تنظیمات مختلف آواها و ضشمقام‌ها را بر اساس ساختار و منطق این سیستم موسیقی انجام دهند و تناسب و توازن مناسبی را در اجراهای خود ایجاد کنند. «موسیقی تنها صناعتی است که ماده موضوعه آن تماما جوهری روحانی یعنی نفوس شنوندگان موسیقی است، و به همین دلیل، تأثیرات آن نیز در نفوس کاملاً روحانی است (بلخاری‌قهی، ۱۳۸۸: ۱۴۰).

کاربرد اعداد مقدس در خوشنویسی

خوشنویسی در قرآن کریم به عنوان هنری ارزشمند است،که در آثار دینی دارای نقش حیاتی و متعالی در تمدن اسلامی شناخته شده است. این هنر مورد احترام و توجه خاص مسلمانان در طول تاریخ بوده است و از کاربردهای فروانی در اسلام از جمله تزیین و آرایش قرآن‌ها، کتب دینی و آثار مذهبی، طراحی و سرلوحه‌سازی در نسخ خطی و کتاب‌های مهم، آرایش و تزیین مساجد، مدارس و سایر اماکن مقدس، تزیین و آرایش هدایا، مدال‌ها و اشیای تشریفاتی و... را برخوردار است. سید حسین نصر نیز در کتاب هنر و معنویت اسلامی به رمز و راز حروف در تمدن اسلامی و نیز مبانی عرفانی آن چنین اشارتی دارد نقطه خالق الف و الف خالق سایر حروف است؛ زیرا در حالی که نقطه نماد هویت الهی است الف نیز نشانگر مقام واحدیت است (بلخاری‌قهی، ۱۳۹۵: ۱۱۴).

استفاده از انحنا و منحنی‌های موزون و هماهنگ در نوشتن حروف، رعایت تناسب و تعادل بین اجزای مختلف حروف، حفظ ریتم و ریتمیک بودن در نوشتن حروف استفاده از تکرار، تضاد و تناوب در طراحی حروف را می‌توان از اصول اساسی نوشتن حروف دانست. در طراحی خوشنویسی، نسبت و تناسب اعداد و اشکال هندسی مانند دایره، مربع و مستطیل اهمیت زیادی دارد. این تناسبات به زیبایی و هماهنگی بصری اثر خوشنویسی کمک می‌کند. در این هنر هر حرف عددی مشخصی دارد که در طراحی و ترکیب حروف اهمیت پیدا می‌کند. برای مثال در نوشتن حرف «ح» یا «ن»، شکل دایره‌ای آنها ارتباط با ارزش عددی آن حرف دارد.

رمز و راز حروف قدسی که از جمله عوامل اصلی تقدس خوشنویسی در هنر اسلامی است با مفاهیمی چون ارزش عددی حروف در نظام ابجد بیشتر روشن می‌شود. در نظام ابجد ارزش عددی الف یک است و یک سمبل وحدت است و ارزش عددی ملفوظی آن ـ ا ل ف ـ مساوی با یکصد و یازده است که با کلمات قطب کافی و اعلا برابر است. این معنا هنگامی زیباتر می‌شود که به ارزش عددی اشهد ان لا اله الا اللّه توجه کنیم ارزش عددی این فراز خطاط است و خطاط در عرفان اسلامی صفت خداوند متعال است (بلخاری‌قهی، ۱۳۹۵: ۱۱۲).

عدد در قاموس علم جفر

جفر به معنای علم اعداد و اسامی الهی است که ریشه در تفکر عرفانی و فلسفی اسلامی دارد. این اعداد در هنر اسلامی نقش بسیار مهمی دارند. بعضی از مهم‌ترین نکات درباره اعداد جفر در هنر اسلامی عبارتند از: عدد سه نماد تثلیث در اسلام، بیانگر الوهیت، صفات خداوند و نظم جهان هستی است. این عدد در هندسه، معماری و تزئینات اسلامی بسیار حضور دارد. عدد هفت نماد کمال و تمامیت است. مثلاً هفت آسمان، هفت طبقه جهنم و بهشت در اسلام وجود دارد. این عدد در طراحی مسجد و آرایش اسلیمی‌ها نقش پررنگی دارد. عدد دوازده نماد کامل بودن و جمع شدن است. مثلاً ۱۲ امام در شیعه و ۱۲ نشانه زودیاک در هنر اسلامی مهم هستند و در تزئینات گنبدی‌ها و نقش برجسته‌ها به وفور دیده می‌شود. عدد ۷۸۶ نماد بسم اللّه الرحمن الرحیم است و در خوشنویسی و تزئینات اسلیمی بسیار استفاده می‌شود. می‌توان گفت خوشنویسی اسلامی یکی از جایگاه‌های برجسته استفاده از اعداد جفر است.

حروف ابجد دارای ۲۴ حرف الفبای عربی بجای اعداد است که برای استفاده‌های رمزوارنه از این اعداد استفاده می‌شده. ابوریحان بیرونی در «التفهیم» می‌گوید: «این مواضعتی است و اتفاق میان گروهی و بتوانستندی کردن که بر حروف معجم کردندی آنک ا – ب – پ – ت – ث است که عدد ۱ و نه آحاد راونه عشرات و نه صد و یکی هزار بایشان بسنده باشد....» استاد [جلال‌الدین] همایی در حواشی همان مرجع مرقوم داشته‌اند معروف است که حروف جمل یا ابجدی ترتیب الفبای یونانی است که از الفبای فنیقی مأخوذ است در حرف یونانی حرف الف «آلفا- α(A)» و بعد «بتا- β(B)» و بعد «گاما- γ(Γ)» و بعد «دلتا δ(Δ)» که الف باشد و باء و جیم و د و دال یعنی مجموعه «ابجد...» (آقا شریف، ۱۳۸۳: ۹).

در علم جفر، هر حرف عربی به یک عدد خاص مرتبط است. خوشنویسان از این ارزش عددی حروف در طراحی و ترکیب‌بندی آثارشان بهره می‌بردند. آنان با ترکیب حروف مختلف و استفاده از ارزش عددی آنها، اعداد متبرک و مقدس را می‌سازند. مثلاً عدد ۷۸۶ را با نوشتن بسم اللّه الرحمن الرحیم می‌نویسند و یا در قاب اطراف متن یا به صورت لوگویی در کنار اثر خوشنویسان. استفاده مستقیم از اعداد جفر، بسیار پرکاربرد در خوشنویسی اسلامی است و به صورت تزئینی و نمادین استفاده می‌شود. عدد ۱۹ که

تعداد حروف بسم اللّه است، در خوشنویسی کاربردهای مختلفی دارد. این عدد که معادل تعداد حروف بسم اللّه است، در تناسبات و ساختار آرایش متن خوشنویسی کاربرد دارد. به عنوان مثال، تقسیم‌بندی سطرها یا طراحی حاشیه‌ها با توجه به این عدد انجام می‌شود.

تجزیه در عددشناسی روش‌های گوناگونی دارد برای مثال: برای بیان تفاوت میان اعداد مفرد و اعداد مرکب وجود دارد و آن هم این است که اعداد مفرد ـ اعداد ۱ تا ۹ ـ به قسمت جسمانی و مادی شخص و ماهیت تعلق دارد حال آن که اعداد ترکیب شده بیشتر به جنبه روحانی و معنوی زندگی، مثل کارما وابسته است به گونه‌ای می‌توان اذعان داشت که نشانه‌های صور فلکی و سیارات همین‌طور هم اعدادی که در علم اعداد وجود دارند نمادها و سمبل‌هایی برای زبان خالق ما به شمار می‌آیند (گودمن، ۱۳۸۲: ۳۳۲). اعداد ترکیبی ۱۱ و ۲۲ به اعداد اعظم شهرت دارند. یعنی آن که وقتی با عدد دیگری جمع می‌شوند قابل تبدیل و کاهش نیستند. یعنی ارقام عدد ۱۱ را نمی‌توانید با یکدیگر جمع کنید (۲=۱+۱) و عدد ۲ را به دست آورید. همین‌طور هم ارقام عدد ۲۲ را نمی‌توانید با یکدیگر جمع کنید (۴=۲+۲) و به عدد ۴ برسید. این دو عدد اعظم را بایستی همیشه در مراحل علم اعدادی بار دیگر به همان صورت ۱۱ و ۲۲ جمع کنید تنها در یک مورد می توانید این دو رقم را با هم جمع کنید تا به عدد ۲ یا ۴ برسید آن هم هنگامی که جمع کل ارزش اعدادی یک اسم به ۱۱ یا ۲۲ ختم می‌شود در آن صورت است که عدد ۲ یا ۴ را به عنوان عدد کلیدی نام بر می‌گزینید (گودمن، ۱۳۸۲: ۳۳۰).

همچنین خوشنویسان با استفاده از اعداد مقدس مثل ۳، ۷ و ۱۲ در ساختار و تناسبات آثارشان، به آنها جنبه نمادین و معنوی می‌بخشند. به عنوان مثال، در طراحی قاب و تزئینات اطراف متن خوشنویسی، از این اعداد استفاده می‌شود. این اعداد در طراحی قاب و حاشیه‌های اطراف متون خوشنویسی به کار گرفته می‌شود. مثلاً سه بخش برای قاب بیرونی، هفت بخش برای قاب داخلی و دوازده بخش برای متن در نظر گرفته می‌شود. این اعداد به عنوان یکی از ارکان اصلی هنر و خوشنویسی اسلامی محسوب می‌شوند و کاربردهای متنوع و عمیقی در این هنر دارند.

در فهم زبان‌های باستانی خوانش و رمزگشایی از ارزش عددی حروف برای کشف و تحلیل پیام‌های نوشته‌شده بر روی لوح‌ها و کتیبه‌ها حائز اهمیت است. در برخی سنت‌های جادویی نیز، ارزش عددی حروف برای ایجاد طلسم و جادو به کار گرفته می‌شوند. در برخی سنت‌های عرفانی و اسرارآمیز ایرانی، ارزش عددی حروف برای تفسیر متون و پیش‌گویی استفاده می‌شوند.

اعداد جفر در فرهنگ و سنت‌های ایرانی نیز مورد استفاده قرار گرفته‌اند. در واقع ریشه‌های استفاده از اعداد جفر در ایران به دوران پیش از اسلام باز می‌گردد. در برخی سنت‌های تقویم‌سازی و تاریخ رویدادها، ارزش عددی حروف برای تاریخ‌گذاری و تحلیل رویدادها به کار گرفته می‌شوند. مثلاً در اوستا و متون زرتشتی، در این متون مقدس، ارزش عددی حروف برای شمارش روزها، ماه‌ها و سال‌های تقویم زرتشتی به کار گرفته می‌شدند. و همچنین در تقویم و تاریخ‌نگاری ایرانی، در تدوین و تفسیر تقویم‌های ایرانی، ارزش عددی حروف برای تحلیل و پیش‌بینی رویدادها استفاده می‌شدند. در تقویم‌های سنتی ایرانی مانند تقویم شمسی، ارزش عددی حروف برای تاریخ‌گذاری و محاسبه مناسبت‌ها استفاده می‌شوند.

همچنین در آثار فلاسفه و عارفان ایرانی همچون فارابی، ابن‌سینا و سهروردی، ارزش عددی حروف برای تفسیر و تأویل مسائل فلسفی و عرفانی استفاده می‌شدند. «بوعلی سینا در رساله النیروزیه سعی کرده با استفاده از علم جفر رابطه‌ای بین سلسله‌مراتب جهانی و حروف الفبای عربی ایجاد کند. وی در این رساله به ذکر عددی مربعی می‌پردازد که اساس ساخت قصر یک امپراتور چینی در دوره مینگ تانگ است. این مربع که به مربع سحری «یو» مشهور است اولین بار در نوشته‌های جابر ابن حیان مورد استفاده قرار گرفته است. حاصل جمع اعداد این مربع از تمامی جهات ۱۵ است (بلخاری‌قهی، ۱۳۹۵: ۱۱۳).

علم جفر در آثار شاعران بزرگ ایرانی مانند حافظ، سعدی و مولوی و فردوسی، ارزش عددی حروف گاه به منظور رمزگذاری و ایجاد پیام‌های پنهان در اشعار خود به کار برده می‌شدند.

چنان‌که در بیتی از اشعار حافظ تاریخ کشته‌شدن شاه شیخ ابواسحاق اینجو، آمده است:

بلبل و سرو و سمن، یاسمن و لاله و گل
هست تاریخ وفات شه مشکین کاکل
(حافظ شیرازی، ۱۳۲۰، قطعهٔ شمارهٔ ۲۰)

اعداد حروف این بیت شعر با حساب ابجد این‌گونه به دست می‌آید.

گل=۵۰، لاله=۶۶، یاسمن=۱۶۱، سمن=۱۵۰، سرو = ۲۶۶، بلبل =۶۴

و مجموع این عددها، ۷۵۷، سال کشته شدن شاه شیخ ابواسحاق اینجو است.

از علم اعداد جفر در معماری و هنرهای سنتی ایرانی و برخی اشکال هندسی و تزیینات معماری ایرانی بر اساس الگوهای عددی و ارزش حروف طراحی و ساخته می‌شدند، ارزش عددی حروف و اعداد جفر به صورت نمادین به کار گرفته می‌شوند. بنابراین می‌توان گفت که اعداد جفر ریشه‌های عمیقی در فرهنگ و تاریخ ایران داشته و جایگاه ویژه‌ای در سنت‌های گوناگون ایرانی داشته‌اند.

Doi: 10.22034/rph.2025.2051720.1104

در هنر و معماری سنتی ایرانی، استفاده از اعداد جفر بسیار متداول بوده است. اینگونه استفاده از اعداد جفر، بیشتر به صورت نمادین و نمادگرایانه بوده است. برخی از مصادیق آن در هنر و معماری سنتی ایران عبارتند از: در طراحی‌های معماری ایرانی، اعداد جفر مانند ۲، ۴، ۶ و ۸ در طراحی بناها، ستون‌ها، طاق‌ها و دیگر عناصر معماری به کار گرفته می‌شوند. این اعداد نماد تقارن، تعادل و هماهنگی در معماری ایرانی هستند. در تزئینات و هنرهای نقوش تزئینی مانند کاشی‌کاری، گره‌چینی و منبت‌کاری، اعداد جفر به شکل نقوش هندسی و اسلیمی به کار گرفته می‌شوند. این نقوش نماد پویایی، تکامل و نظم در هنر ایرانی هستند. در طراحی فرش و قالی‌های سنتی ایرانی، اعداد جفر در چینش نقوش و طرح‌ها استفاده می‌شوند. این اعداد نماد تعادل و هارمونی در هنر فرش‌بافی ایرانی هستند. در تزئینات سفال‌های سنتی ایرانی، اعداد جفر در نقوش و طرح‌ها به کار گرفته می‌شوند که نماد زیبایی، نظم و کمال در این هنر هستند. به‌طور کلی، استفاده نمادین از اعداد جفر در هنر و معماری سنتی ایران نشان‌دهنده اهمیت این اعداد در فرهنگ و هویت ایرانی است.

نتیجه‌گیری

اعداد مقدس و نمادین همچون ۱، ۳، ۷، ۱۲ و ۴۰ در فرهنگ و هنر اسلامی، ریشه در افکار و اندیشه‌های فلاسفه و اندیشمندان پیشین همچون افلاطون و فیثاغورث داشته و در طول تاریخ هنر، بازتاب گسترده‌ای در هنرهای اسلامی مانند معماری (گنبدها، مناره‌ها، ایوان‌ها و...)، خوشنویسی، موسیقی سنتی اسلامی و در ایجاد الگوهای هندسی و هنرهای تزیینی و تزیینات منحصر به فردی در معماری اسلامی داشته و ایجاد کرده‌اند، همچنان که بررسی آرای افلاطون در چارچوب مطالعات تطبیقی هنر، به منظور شناخت بهتر مفاهیم زیبایی‌شناختی در سنت‌های مختلف، امری علمی و منطقی به نظر می‌رسد، اما این بررسی نباید به فرض اثرگذاری مستقیم افلاطون بر هنر اسلامی تعبیر شود. گمان می‌رود که هنر اسلامی بر مبانی مستقل و ریشه‌داری استوار است که پیش از هرگونه آشنایی با فلسفهٔ یونانی، توسعه یافته‌اند. بنابراین، حتی اگر شباهت‌هایی میان برخی مفاهیم افلاطونی و عناصر زیبایی‌شناختی هنر اسلامی مشاهده شود، این شباهت‌ها به‌معنای تأثیر مستقیم افلاطون بر این هنر نیست، بلکه حاصل تکامل طبیعی اندیشه‌ها و رویکردهای متفاوت در جوامع اسلامی است. این اعداد علاوه‌بر جنبه نمادین، در فرایندهایی همچون طراحی و ساخت عناصر معماری، ترکیب‌بندی‌های هندسی و الگوها در خوشنویسی و تأثیر آنها بر ریتم و ساختار آثار خوشنویسی و موسیقی نیز به کار گرفته شده‌اند و همچنین نقش تعیین کننده‌ای در این هنرها داشته‌اند. علاوه‌بر این، علم جفر به عنوان یکی از علوم سنتی اسلامی، ارتباط عمیقی با این اعداد مقدس برقرار کرده و آنها را در محاسبات و تفسیرهای خود به کار برده است.

بدین‌ترتیب، اعداد مقدس در هنر اسلامی همواره معانی نمادین و سمبولیک ژرفی را منتقل کرده‌اند که ریشه در اندیشه‌های فلسفی و عرفانی اسلام دارد. علم جفر و تأثیر آن بر هنر اسلامی نیز قابل توجه است. اعداد مقدس در جفر و تفسیر آن در حوزه‌های مختلف هنری، بیانگر اهمیت این موضوع در فرهنگ و تمدن اسلامی است. مطالعه و بررسی نقش و کارکرد اعداد مقدس در هنر اسلامی، منجر به درک بهتر و عمیق‌تر معانی و مفاهیم نمادین آثار هنری اسلامی می‌گردد و می‌تواند دریچه‌ای به سوی فهم عمیق تر فرهنگ و تفکر اسلامی بگشاید. می‌توان بر نقش محوری و چند وجهی اعداد مقدس در هنر اسلامی و تأثیر عمیق آنها بر شکل‌گیری و جلوه‌گری هنرهای مختلف در این تمدن تأکید کرد. درمجموع، بررسی جایگاه و کارکرد اعداد مقدس در هنر اسلامی نشان می‌دهد که این اعداد به عنوان یکی از مهم‌ترین عناصر شکل دهنده و هویت بخش به هنر اسلامی محسوب می‌شوند.

پی‌نوشت‌ها

۱. اخوان‌الصفا: گروهی پنهانی از متفکران شیعی ایرانی بودند که به مباحث فلسفی و عرفانی در بصره و بغداد می‌پرداختند. متون آنها به رسائل اخوان الصفا و خلان‌الوفا شهرت دارد. آنان میان شریعت اسلامی و فلسفه یونانی هیچ گونه تضاد و تعارضی قائل نیستند.

۲. تتراکتیس: تتراکتیس فیثاغورث که متشکل از چهار عدد صحیح اول مرتب شده در یک مثلث ده نقطه‌ای و معروف به چهارتایی است است. نمادی از کامل بودن عدد و عناصری است که آن را تشکیل می‌دهد.

۳. متافیزیک: (Metaphysics) از دو واژه یونانی گرفته شده است. و شاخه‌ای از فلسفه است که به بررسی اصول اولیه هستی، هویت و تغییر، مکان و زمان، علیت، ضرورت و امکان می‌پردازد. متافیزیک در کنار معرفت شناسی، منطق و اخلاق یکی از چهار شاخه اصلی فلسفه به شمار می‌رود.

۴. اکتاو: اکتاو فاصله بین دو نت است که نام یکسانی دارند اما یک اکتاو از هم فاصله دارند. فاصله بین دو نت که توسط یک اکتاو از هم جدا شده اند شامل ۱۳ نت مجزا است که هر کدام با ۱۲ نیم پرده یا ۱۲ نیم گام از هم جدا شده‌اند.

۵. کروماتیک: کروماتیک گامی است که تمامی ۱۲ نت گام معتدل غربی را شامل می‌شود. تمام نت‌های این گام نیم‌پرده با یکدیگر فاصله دارند.

فهرست منابع

- *قرآن کریم* (۱۳۷۵)، ترجمهٔ مهدی الهی قمشه‌ای، تهران، انتشارات مروی.
- اردلان، نادر و بختیار، لاله (۱۳۸۰)، *حس وحدت*، ترجمهٔ حمید شاهرخ، تهران، نشر خاک، چاپ اول.
- السعید، عصام و عایشه پارمان (۱۳۹۷)، *نقش‌های هندسی در هنر اسلامی*، ترجمه: مسعود رجب‌نیا، تهران: انتشارات سروش.
- افلاطون (۱۴۰۱)، *تیمائوس* (دورهٔ آثار افلاطون، ج ۳)، ترجمهٔ محمد حسن لطفی، تهران، انتشارات خوارزمی.
- ـــــــ (۱۴۰۱)، *جمهوری* (دورهٔ آثار افلاطون، ج ۲)، ترجمه: محمدحسن لطفی و رضا کاویانی، تهران، انتشارات خوارزمی.
- آقا شریف، احمد (۱۳۸۳)، *اسرار و رموز اعداد و حروف*، تهران، نشر شهید سعید محبی.
- الشیخ الکلینی‌رازی (۱۴۰۷ ق)، *(اصول کافی) الکافی*، تهران، دارالکتب الاسلامیه، ج۱.
- بلخاری‌قهی، حسن (۱۳۸۸)، *هندسه خیال و زیبایی (پژوهشی در آرای اخوان‌الصفا درباره حکمت هنر و زیبایی)*، تهران، نشر متن.
- ـــــــــــ (۱۳۹۵)، *سرگذشت هنر در تمدن اسلامی (موسیقی و معماری)*، تهران، چاپ اندیشه.
- بقایی، اسدالله (۱۳۸۵)، *راز هفت، نمادشناسی و اسطوره‌شناسی عدد هفت*، اصفهان، ناشر فرزانه.
- بیرونی، ابوریحان (۱۳۸۶)، *آثارالباقیه عن القرون‌الخالیه*، ترجمه: اکبر داناسرشت، تهران، انتشارات امیرکبیر.
- بهشتی، سید محمد (۱۳۷۵)، *تاویل معماری مسجد با تاملی در مناسک حج*، مجموعه مقالات کنگره تاریخ معمار و شهر سازی ایران (کنگره اول)، تهران، انتشارات سازمان میراث فرهنگی کشور، ج چهارم.
- پوپ، آرتور اپهام (۱۳۶۵)، *معماری ایران، پیروزی شکل و رنگ*، ترجمه: کرامت‌الله افسر، تهران، انتشارات یساولی.
- تیتوس بورکهارت (۱۳۷۶)، *هنرمقدس، اصول و روش‌ها*، ترجمه: جلال ستاری، تهران، سروش.
- حاجی‌قاسمی، کاظم (۱۳۷۵)، هندسهٔ پنهان در نمای مسجد شیخ لطف‌اللّه، *نشریه صفه*، شماره‌های ۲۱ و ۲۲، ۱۳۷۵ش، صفحات۲۹-۳۳.
- حافظ شیرازی (۱۳۲۰)، *دیوان خواجه شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی قدس سره‌العزیز*، به اهتمام محمد قزوینی و دکتر قاسم غنی، زوار، چاپ سینا، تهران. https://ganjoor.net/hafez/ghete/sh20
- حجازی، مهرداد (۱۳۸۷)، هندسه مقدس در طبیعت و معماری ایرانی، *مجله تاریخ علم*، شماره۷، صفحات۴۴-۱۷.
- خزاعی، مجید و ممتحن، مهدی (۱۳۹۰)، نگاره های نمادین اعداد در قرآن، اسطوره و ادبیات، *مجله مطالعات ادبیات تطبیقی*، پاییز ۱۳۹۰ شماره ۱۹ (صفحات۱۸۳-۱۶۵) .
- راهبی، فرخنده (۱۳۸۸)، *عناصر فیثاغوریی فلسفی افلاطون*، پایان‌نامه کارشناسی ارشد در دانشگاه تبریز، شهریور ۱۳۸۸، استاد راهنما: حسن فتحی، مشاور: سید مجید صدرمجلس.
- رحمانی‌راد، اعظم و اسلامی، طیبه (۱۳۸۶)، *اسرار شگفت انگیز عدد هفت*، تهران، انتشارات مرکز فرهنگی منیر.
- رضازاده‌اردبیلی، مجتبی و ثابت‌فرد، مجتبی (۱۳۹۱)، بازشناسی کاربرد اصول هندسی در معماری سنتی مطالعه موردی: قصر خورشید و هندسه پنهان آن، *نشریه هنرهای زیبا معماری و شهرسازی*، دوره ۱۸ شماره۱ بهار ۱۳۹۲، صفحات ۲۹ ـ ۴۴.
- سعید، عصام و عایشه پژمان (۱۳۹۷)، *نقش‌های هندسی در هنر اسلامی*، ترجمه: مسعود رجب‌نیا، تهران، انتشارات سروش.
- سیلوایه، سونیا؛ دانشجو، خسرو و فرمهین‌فراهانی، سعید (۱۳۹۱)، هندسه در معماری ایرانی پیش از اسلام و تجلی آن در معماری معاصرایران، *نقش جهان*، دوره سوم، شماره ۱، صفحات ۶۶-۵۵.
- شیمل، آنه ماری (۱۳۸۸)، *راز اعداد*، ترجمه: فاطمه توفیقی، قم، انتشارات دانشگاه ادیان و مذاهب، چاپ دوم.
- شفیعی سرارودی، مهرنوش؛ حسن‌نسب، مهسا (۱۳۹۷)، تجلی عدد چهار در نقوش سفالینه‌های پیش از تاریخ در ایران»، فصلنامهٔ *نگره*، دوره ۱۳، شماره ۴۵، اردیبشهت ۱۳۹۷، صفحات۵۳-۷۱.
- صادقزاده، محمود (۱۳۹۲)، بررسی کاربرد معنایی و ادبی عدد هفت و چهل در مثنوی معنوی، *نشریه ادب و زبان*، سال ،۱۶ شماره،۳۴ ، پاییز و زمستان ۹۲، صفحات۲۵۰-۲۲۵.
- عاصمی، محمد (۱۳۵۴)، اعداد و عرفان، *مجله کاوه* (مونیخ)، شماره ۵۷ ، صفحات ۲ تا ۴.
- گنون، رنه (۱۳۷۹)، *نگرشی به حقایق باطنی اسلام و تائوئیسم*، ترجمه: دل‌آرا قهرمانی، تهران: نشر آبی.
- گودمن، لیندا (۱۳۸۲)، *علائم ستاره‌ای*، برگردان: فریده مهدوی دامغانی، تهران، نشر آسیم، چاپ دوم.
- لولر، رابرت (۱۳۶۸)، *هندسه مقدس*، ترجمه: هایده معیری، انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ اول.
- میتفورد، میراندا بوروس (۱۳۹۴)، *دایرةالمعارف مصور نمادها و نشانه‌ها*، ترجمهٔ معصومه انصاری و حبیب بشیرپور، تهران، نشر سایان.
- ویلسون، اوا (۱۳۷۷)، *طرح‌های اسلامی*، مترجم محمدرضا ریاضی، تهران، انتشارات سمت.

فهرست منابع لاتین

- Boyer, Carl (1991). A history of mathematics. Wiley international edition.
- Westcott, W, W. (1902). Numbers: Their Occult Powers and Mystic Virtues. London.

خوانش زیبایی‌شناختی کاشی‌های ستاره‌ای‌شکل (سدهٔ ۶-۸ ه.ق) بر پایهٔ مبانی ادراک بصری ابن هیثم

سکینه خاتون محمودی[۱]، ساحل عرفان‌منش[۲]، محمد حسن‌پور[۳]

نوع مقاله: پژوهشی
دریافت: ۲۸-۰۲-۱۴۰۴ □ پذیرش: ۰۱-۰۴-۱۴۰۴ □ صفحهٔ ۱۳۳-۱۴۳
Doi: 10.22034/rph.2025.2060702.1145

چکیده

پژوهش پیشِ رو، با هدف تحلیل نظام زیبایی‌شناختی کاشی‌های ستاره‌ای‌شکل زرین‌فام (نمونه‌ای ممتاز از هنر ایرانی-اسلامی) و بر پایهٔ آراء ابن هیثم انجام شده است. نظریهٔ ادراک زیبایی ابن هیثم، به عنوان یکی از جامع‌ترین مبانی زیبایی‌شناسی، قابلیت تطبیق با آثار هنر اسلامی را داراست. پرسش اصلی آن است که الگوهای طراحی در کاشی‌های ستاره‌ای‌شکل چگونه بازتابی از فرایند ادراک زیبایی در نظریهٔ ابن هیثم (شامل مراحل مشاهده‌گری نظام‌مند، تحلیل عقلانی و همنشینی معانی جزئیه) هستند؟ یافته‌های تحقیق در دو بخش حاصل شده است: اول؛ تطابق معانی جزئیه در نظریهٔ ابن هیثم (مبتنی بر مشاهده‌گری نظام‌مند و تحلیل عقلانی) با الگوهای طراحی کاشی‌های ستاره‌ای‌شکل که شامل این موارد است: کاربرد دقیق زیرنقش‌های هندسی در ترکیب‌بندی آثار؛ و نیز، شیوهٔ بازنمایی سوژه‌ها. و دوم؛ مطالعهٔ فرایند نقش‌پردازی که بیان‌گر آن است که بر پایهٔ مراحل ادراک ابن هیثم، هنرمند مراحل گزینش و چینش عناصر را ابتدا مشاهده، سپس تأمل و سرانجام استنتاج می‌کند. نتیجه آن‌که زیبایی در کاشی‌های ستاره‌ای‌شکل، صرفاً نتیجهٔ مهارت فنی نیست، بلکه بازتابی از فرایند ادراک نظام‌مند است که به‌خوبی بازتابی است از آراء ابن هیثم در باب زیبایی‌شناسی. دو دستاورد کلیدی این تحقیق عبارتند از: ۱. وحدت بصری در کاشی‌ها، حاصل تعامل میان «معانی جزئیه» (جزءنگرایی هدفمند) و «کلان‌نگری هندسی» است که انسجام فرمال را تقویت می‌کند. ۲. همخوانی میان مبانی نظری ابن هیثم و شیوهٔ اجرای آثار، گویای پیوند عمیق هنر اسلامی با دانش تجربی است؛ پیوندی که در آن، زیبایی نه به مثابهٔ امری ذوقی، بلکه به عنوان فرایندی عقلانی-حسی تعریف می‌شود.

کلیدواژه‌ها: ابن هیثم، زیبایی‌شناسی، ادراک بصری، کاشی‌های ستاره‌ای‌شکل

۱. استادیار عضو هیئت علمی گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران (نویسندهٔ مسئول).
Email: mahmoodi.s@arts.usb.ac.ir

۲. استادیار عضو هیئت علمی گروه هنر، دانشکده علوم انسانی و هنر، دانشگاه حضرت معصومه، قم، ایران.
Email: s.erfanmanesh@hmu.ac.ir

۳. استادیار عضو هیئت علمی گروه صنایع دستی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه سیستان و بلوچستان، زاهدان، ایران.
Email: hasanpur@arts.usb.ac.ir

استناد: محمودی، سکینه خاتون؛ عرفان منش، ساحل؛ حسن پور، محمد (۱۴۰۴)، خوانش زیبایی‌شناختی کاشی‌های ستاره ای شکل (سدهٔ ۶-۸ ه.ق) بر پایهٔ مبانی ادراک بصری ابن‌هیثم، *رهپویه حکمت هنر*، ۴ (۲)، ۱۳۳-۱۴۳.
doi: 10.22034/rph.2025.2060702.1145
https://rph.soore.ac.ir/article_725422.html

مقدمه

هنر کاشی‌گری در سدهٔ ششم هجری، با تکامل فنّ زرین‌فام‌سازی و ابداع تکنیک‌های پیچیدهٔ نقش‌پردازی هندسی، به یکی از درخشان‌ترین دوره‌های خود در حوزهٔ هنر اسلامی رسید. در این دوره، هنرمندان ایرانی با بهره‌گیری از ابداعات جدید و تلفیق با رنگ‌های معدنی، آثاری خلق کردند که درخشش طلایی و نقره‌ای آنها تا امروز چشم‌نواز بینندگان است. ابداع و استفاده از ترکیب‌بندی‌های ستاره‌ای و چلیپاهای چندپر، سبکی منحصربه‌فرد پدید آورد که با دقتی ریاضی‌گونه در قالب شبکه‌های هندسیِ درهم‌تنیده طراحی می‌شدند. این سبک، نه‌تنها در مساجد و آرامگاه‌ها تجلی یافت، بلکه به عنوان نمادی از پیوند هنر، علم و عرفان در تمدن اسلامی شناخته شد. با این‌حال، علیرغم مطالعات فنی در حوزهٔ مواد و روش‌های ساخت، مبانی نظری حاکم بر زیبایی‌شناسی این آثار (به‌ویژه در حوزهٔ طراحی و ادراک بصری) کمتر در چارچوب دانش علمیِ آن عصر مورد تحلیل قرار گرفته است. این خلأ پژوهشی، بازخوانی کاشی‌های زرین‌فام را در پرتو آرای دانشمندانی چون حسن ابن هیثم[۱] (۳۵۴-۴۳۰ ه.ق) ضروری می‌سازد.

کتاب المناظر ابن هیثم، به عنوان یکی از نخستین متون نظام‌مند در حوزهٔ ادراک بصری، فرایند دیدن و درک زیبایی را بر پایهٔ اصولی تجربی-ریاضی تبیین می‌کند. وی در این اثر، با طرح ۲۲ اصل بنیادین ـ ازجمله تأکید بر «مشاهدهٔ نظام‌مند»، «تحلیل عقلانی پدیده‌ها» و «تلفیق جزئیات در کلیت هماهنگ» ـ، چارچوبی نوین برای فهم زیبایی ارائه می‌دهد. پرسش اصلی این پژوهش آن است که چگونه می‌توان الگوهای طراحی کاشی‌های ستاره‌ای‌شکل (به‌ویژه در قرون ۶ تا ۸ ه.ق) را بازتابی از این اصول دانست؟ و چه نسبتی میان «معانی جزئیه» در نظریهٔ ابن هیثم (به‌مثابهٔ اجزای سازندهٔ ادراک) و شیوهٔ نقش‌پردازی این آثار وجود دارد؟

روش پژوهش

این پژوهش با روش کیفی و رویکرد توصیفی- تحلیلی انجام شده است. داده‌ها از طریق مطالعهٔ اسنادی و بررسی منابع کتابخانه‌ای شامل متون تخصصی هنر اسلامی، مقالات علمی، و اسناد تاریخی گردآوری شدند. نمونه‌های مطالعاتی به صورت هدفمند و بر اساس معیارهای زیر انتخاب شدند:

۱. تنوع در الگوهای هندسی (ستاره، چلیپا، شبکه‌های درهم‌تنیده)؛
۲. قدمت تاریخی (قرون ۶ تا ۸ ه.ق)؛
۳. دسترسی به تصاویر باکیفیت از آرشیوهای معتبر.

منبع اصلی انتخاب نمونه‌ها، مجموعه‌های دیجیتال موزه‌های بین‌المللی همچون «بریتانیا»[۲]، «ویکتوریا و آلبرت»[۳] و جلد نهم کتاب *سیری در هنر ایران (از دوران پیش از تاریخ تا امروز)*[۴] بوده است.

فرایند تحلیل داده‌ها در دو مرحله انجام گرفت:

۱. شناسایی ویژگی‌های بصری: شامل بررسی عناصر طراحی (نقوش، الگوهای بصری، ترکیب‌بندی) و مقایسهٔ آنها با اصول مطرح‌شده در کتاب المناظر ابن هیثم.
۲. تطبیق نظری: استخراج مفاهیم کلیدی نظریهٔ ابن هیثم (مانند: «مشاهدهٔ نظام‌مند»، «تحلیل عقلانی»، و «معانی جزئیه») و سنجش همخوانی آنها با الگوهای بصری کاشی‌ها.

این پژوهش از روش استدلال تفسیری[۵] برای تحلیل رابطهٔ میان نظریه و هنر بهره می‌برد و بر پایهٔ مثلث‌سازی داده‌ها (مقایسهٔ منابع کتابخانه‌ای، نمونه‌های بصری، و چارچوب نظری) به افزایش اعتبار نتایج پرداخته است.

پیشینهٔ پژوهش

بررسی انجام شده درخصوص تحلیل زیبایی‌شناسی کاشی‌های ستاره‌ای‌شکل بر مبنای آراء ابن هیثم، تا زمان نگارش این مقاله، نتیجه‌ای در بر نداشت. بیشتر تحقیق‌های انجام شده که در حیطهٔ این پژوهش قابل‌توجه می‌باشند، به نقوش متداول در کاشی‌های زرین‌فام پرداخته‌اند. به عنوان مثال: بهدانی و احمدپناه (۱۴۰۰) در «بازتاب اندیشه نجومی جامعهٔ ایلخانی در نقوش کاشی‌های زرین‌فام کوکبی» و بهدانی و خزایی (۱۳۹۹) در «بررسی نقوش کاشی‌های زرین‌فام با موضوع صور فلکی در امامزاده جعفر دامغان (با تأکید بر نسخه *صورالکواکب* قرن هفتم هجری) »، به ارتباط نقوش با مفاهیم نجومی پرداخته‌اند. مطالعهٔ صور فلکی در این آثار، حاکی از آن است که نقوش تزئینی-حیوانی کاشی‌های کوکبی، فقط کارکرد تزیینی نداشته بلکه حاوی مفاهیم نجومی نیز می‌باشند. همچنین حسینی (۱۴۰۰) در مقالهٔ «درآمدی بر شناخت و مفهوم‌شناسی نقوش گیاهی کاشی‌های زرین‌فام هشت‌پر عصر ایلخانی بر پایهٔ نمونه‌های موجود در موزه آستانه مقدسه قم» انواع نقوش گیاهی رایج در این آثار را مورد توجه قرار داده است. محمودی (۱۴۰۲) نیز در «بررسی بازنمایی صور طبیعی در کاشی‌های زرین‌فام کاشان در سدهٔ ۶ تا ۷ هجری بر مبنای آراء کوماراسوامی» شیوهٔ وام‌گیری این نقوش از طبیعت را مورد توجه قرار داده است. بر مبنای این مطالعه، بهره‌مندی از عناصر طبیعت موضوعی محوری در طراحی نقوش کاشی‌های زرین‌فام بوده است. مطالعهٔ زیبایی‌شناسی رایج در شیوهٔ تصویرگری این آثار از دیگر پژوهش‌های منتشر شده است که محمودی و حسین‌آبادی (۱۴۰۱) در «تبیین اصول طراحی کاشی‌های ستاره‌ای‌شکل کاشان در سدهٔ ۶ تا ۸ هجری» بدان پرداخته‌اند. بر مبنای یافته‌های این پژوهش؛ هنرمندان برای دستیابی به یک گشتالت خوب، اصولی همچون: مجاورت، منظم بودن، سادگی، بسته بودن و تداوم عناصر بصری را مورد توجه قرار داده‌اند. شباهت نقوش کاشی‌های ایلخانی با تصویرگری کتب ادبی موضوع پژوهش سامانیان و پورافضل (۱۳۹۶) در مقالهٔ «تحلیل تطبیقی سفالینه‌های مینایی و کاشی‌های زرین‌فام (سده ۶ تا ۷ هجری) با

Doi: 10.22034/rph.2025.2060702.1145

نگاره‌های نسخه کلیله و دمنه ۷۰۷ ه.ق، آل اینجو» است. یافته‌های این پژوهش حاکی از پیوستگی نقوش کاشی‌های دورهٔ ایلخانی با نگاره‌های *کلیله و دمنه* است.

در حیطهٔ مطالعات نظری نیز پژوهش‌های متعددی در مورد آراء ابن‌هیثم انجام گرفته است. بلخاری قهی (۱۳۸۷) در کتاب *معنا و مفهوم زیبایی در المناظر و تنقیح المناظر*، به تفصیل آراء ابن‌هیثم را در باب زیبایی شرح داده‌است. طباطبایی (۱۳۹۷) نیز بخشی از کتاب ابن‌هیثم، را به صورت‌بندی نظریهٔ تناسبات ابن‌هیثم در زیبایی‌شناسی اختصاص داده است. در زمینهٔ کاربست نظری آراء ابن‌هیثم در حیطهٔ نگارگری نیز پژوهش‌های متعددی انجام شده که از آن جمله می‌توان به: مقالهٔ کشمیری و رهبرنیا (۱۳۹۷) با عنوان «نگرشی بر ژرفانمایی (پرسپکتیو) در نگارگری ایرانی بر پایهٔ آرای ابن‌هیثم در المناظر» و «تبیین الگوپردازی، ریزنگاری و حجم‌پردازی در نگارگری ایرانی بر پایه مبانی ادراک در المناظر ابن‌هیثم» اشاره کرد. معرفی انواع پرسپکتیو در نقاشی ایرانی بر مبنای بازخوانی آراء ابن‌هیثم از موارد مورد توجه در این آثار است. دلفانی (۱۳۹۸) نیز در رساله دکتری خود با عنوان «مقایسه قواعد بصری حاکم بر طراحی در نگارگری ایرانی ـ اسلامی با نظریه ابصار ابن‌هیثم» که به راهنمایی اسماعیل بنی‌اردلان به انجام رسیده‌است، موضوع عدم بازنمایی منظر و هندسه را در قیاس با قواعد بصری منتج از آراء ابن‌هیثم مورد بحث قرار داده‌است. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که؛ ساختار پرسپکتیو در نگارگری ایرانی در قالب هندسه بینایی نمی‌گنجد. همچنین، دلفانی و بنی‌اردلان (۱۴۰۰) در «مقایسهٔ قواعد بصری حاکم بر طراحی در نگارگری ایرانی- اسلامی با قواعد بصری منتج از نظریهٔ ابصار ابن‌هیثم» به اثرگذاری آراء ابن‌هیثم در نقاشی رنسانس پرداخته‌اند. پورذبیح، حاج محمد حسینی و اعظم‌زاده (۱۴۰۰) نیز در مقالهٔ «تحلیل و خوانش آثار هنری بر اساس نظریه ادراک زیبایی ابن‌هیثم (مطالعه موردی: تابلوی شب پرستاره ونسان ونگوگ)» به شناسایی الگوهای تجسمی منتج از نظریه ابن‌هیثم در نقاشی *شب پرستاره* را مورد ملاحظه قرار داده‌اند.

با توجه به این موارد به نظر می‌رسد، اگرچه هر دو حیطهٔ مطالعهٔ نقوش کاشی‌های زرین‌فام و مبانی نظری برآمده از آراء ابن هیثم، توجه برخی از محققان را به خود جلب کرده، لیکن مطالعات انجام شده در خصوص آراء ابن هیثم، بیشتر بر مطالعهٔ متون تصویری مشابه یعنی نگارگری ایرانی متمرکز بوده و کاشی‌های ستاره‌ای‌شکل که از نظر صوری ساختار متفاوتی دارند، مورد توجه پژوهشگران این عرصه قرار نگرفته است. این پژوهش از حیث مطالعهٔ زیبایی‌شناسی کاشی‌های زرین‌فام بر مبنای آراء ابن هیثم، پژوهشی نو محسوب می‌شود.

مبانی نظری

ابن هیثم (۳۵۴- ۴۳۰ ه.ق/ ۹۶۵-۱۰۴۰ م)، در رسالهٔ *المناظر* به تبیین اندیشه‌های خویش در باب فرایند ادراک بصری پرداخته و می‌نویسد: «فهم هر چیز دیدنی، نتیجهٔ دریافت قوه ممیزه از پاره مفهوم‌هایی است که آن چیز را ساخته است» و در ادامه، این معانی را چنین برشمرده است: «۱. نور (روشنایی)، ۲. تاریکی (ظلمات)، ۳. رنگ، ۴. بُعد یا فاصله (دوری و نزدیکی)، ۵. وضع یا مکان (جای‌گیری یا سوگیری مکانی)، ۶. تجسم (جسمانیت)، ۷. شکل، ۸. اعظم یا بزرگی (اندازه)، ۹. تفرق (پراکندگی)، ۱۰. اتصال (پیوستگی)، ۱۱. عدد، ۱۲. حرکت، ۱۳. سکون، ۱۴. ملاسه یا نرمی (همواری)، ۱۵. خشونت یا زبری (ناهمواری)، ۱۶. شفافیت، ۱۷. کدری، ۱۸. سایه، ۱۹. زیبایی، ۲۰. زشتی، ۲۱. تشابه (همسانی) و ۲۲. اختلاف (ناهمسانی)» (طباطبایی، ۱۳۹۷: ۲۰۰). سپس توضیح می‌دهد که از درآمیختگی این معانی، مفاهیم ادراکی پیچیده‌تری شکل می‌گیرد و قوهٔ ممیزهٔ بیننده با تجزیهٔ مفاهیم پیچیده به اجزای ساده، به ادراک آن‌ها نائل می‌شود. مانند نگارش که «شکل» و «جای‌گیری» اجزاء آن، نقشی اساسی را در انتقال مفهوم ایفا می‌کند (ابن‌الهیثم، ۱۹۸۳: ۲۳۰- ۲۳۱؛ Sabra, 1989: 139).

زیبایی نیز نقشی بنیادین در نظریهٔ ابن هیثم دارد. وی در کتاب المناظر، انواع زیبایی که چشم از مبصرات ادراک می‌کند را چنین شرح داده است: ۱. گاهی انسان زیبایی را از حضور یکی از معانی جزئیه در صورت شیء ادراک می‌کند. ۲. گاهی ادراک زیبایی با ادراک تعدادی از معانی جزئیه در صورت شیء میسر می‌شود. ۳. گاهی زیبایی با کنار هم قرار گرفتن برخی از معانی در ذهن حاصل می‌شود (نه صرفاً به صورت مفرد). ۴. گاهی ادراک زیبایی حاصل ترکیب این معانی است (بلخاری قهی، ۱۳۸۷: ۴۸). حس بینایی ضمن آنکه خصوصیات هر یک از فرم‌ها را به صورت مجزا درک می‌کند، قادر به درک ترکیب و هماهنگی میان آن‌ها نیز هست. بینایی زیبایی را به روش‌های مختلف درک می‌کند که همهٔ آن‌ها حاصل درک معانی جزئی است (ابن‌الهیثم، ۱۹۸۳: ۳۰۷- ۳۰۸؛ Sabra, 1989: 200).

سپس می‌گوید: «زمانی که در زیبایی حاصل از همراهی معانی جزئی درنگ شود، این نکته دریافته می‌شود که زیبایی حاصل از همراه شدن این معانی با یکدیگر، فقط بر اثر تناسب و هماهنگی میان آن معانی‌ای است که با یکدیگر همراه شده‌اند، چه هر زمان که آن دو یا هر معانی با یکدیگر همراه شوند، آن زیبایی حاصل نمی‌شود، بلکه آن زیبایی فقط در برخی صورت‌ها به دلیل تناسب میان دو یا چند معنی که در آن صورت‌ها گرد آمده‌اند پدید می‌آید. بنابراین، زیبایی از معانی جزئی حاصل می‌شود و نهایت کمال و زیبایی تنها همان تناسب و هماهنگی‌ای است که میان معانی جزئی روی می‌دهد. بدین ترتیب، به رأی ابن هیثم، وجود تناسب در دیدنی‌ها (مبصرات) به معنای وجود کمال زیبایی در آنهاست» (طباطبایی، ۱۳۹۷: ۲۰۴). تناسب در اندازه، موقعیت و ترتیب می‌تواند به ایجاد کمال در زیبایی منجر شود اما در این فرایند، اجزاء شیء نیز به تنهایی نمی‌بایست نازیبا باشند.[۶]

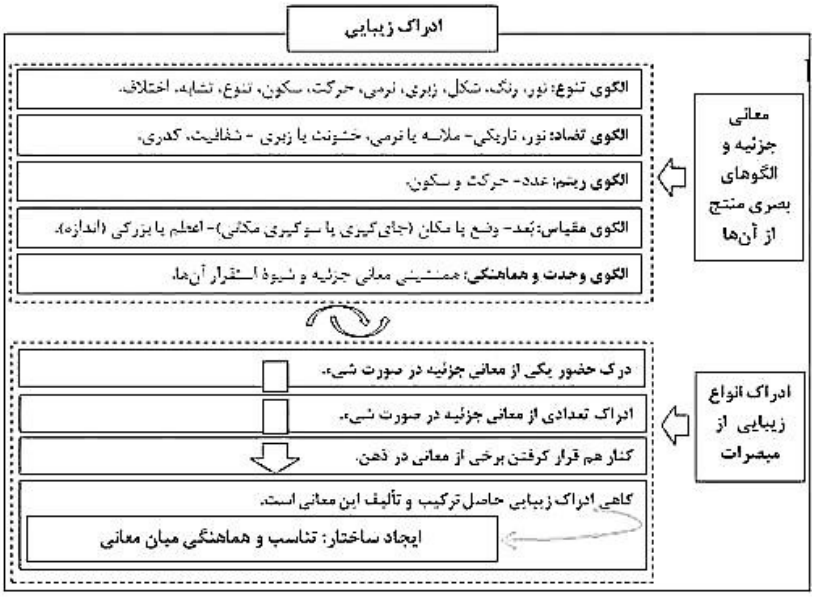
فرایند ادراک زیبایی نیز وابسته به دریافت ویژگی‌های مرئی از شیء با قوهٔ بینایی است که پس از آن توسط نفس دریافت می‌شود و قوهٔ ممیزه، این ویژگی‌ها را درک می‌کند. بدین‌ترتیب قوهٔ ممیزه به واسطهٔ قدرت تمییز و تدبر، خصوصیات را با یکدیگر مقایسه می‌کند، با تطبیق و پیوند دادن معانی با یکدیگر و یافتن چگونگی ارتباط میان اجزاء و هماهنگی آن‌ها، ادراک زیبایی حاصل می‌گردد.[۷] در ادامهٔ همین مبحث، عدم تناسب در اجزاء را که به فهم درمی‌آید، باعث ایجاد زشتی در بسیاری از تصاویر دانسته است[۸] (ابن‌الهیثم، ۱۹۸۳: ۳۱۶؛ Sabra, 1989: 206).

خلاصهٔ مباحث ابن هیثم در مورد زیبایی در «نمودار ۱»، درج شده است. در این نمودار الگوهای بصری منتج از نظریهٔ ابن هیثم در بخش معانی جزئیه از پژوهش پوردبیح، حاج محمد حسینی و اعظم‌زاده (۱۴۰۰)، اخذ گردیده است و سایر موارد بر اساس نظریه تدوین شده است.

فرایند دیدن، عملکرد قوهٔ ممیزه در ادراک و شناخت ذهن از پدیده‌ها، از دیگر موضوعات مورد توجه ابن هیثم است. بر این مبنا وی دسته‌بندی دیگری را ارائه می‌دهد: ادراک بدیهی مطلق[۹]، بدیهی با شناخت پیشین[۱۰]، تأمل مطلق[۱۱] و تأمل با شناخت پیشین[۱۲] (ابن‌الهیثم، ۱۹۸۳: ۳۳۷؛ Sabra, 1989: 223).[۱۳] در فرایند ادراک بدیهی مطلق، قوهٔ بینایی به محض مشاهدهٔ اشیاء و بدون تدبر، آن‌ها را تشخیص می‌دهد. اما اگر قبلاً آن شیء را مشاهده کرده و بر مبنای دانش قبلی، بدون تأمل آن را تشخیص دهد، ادراک فی‌البداهه با معرفت پیشین صورت گرفته است. در هر دو حالت، تمام حقیقت شیء به ادراک درنمی‌آید. اما هنگامی که مخاطب شیئی را ببیند که نسبت به آن دانش قبلی داشته و با تأملی کوتاه در اجزاء آن شیء در اندک زمانی، آن را ادراک کند؛ به آن «ادراکِ تأملی با معرفتِ پیشین» گویند. اگر مخاطب، شیء مورد نظر را قبلاً ندیده، یا به یاد نداشته باشد سپس در همه اجزای آن تأمل نماید و با سپری شدن زمان محسوسی به درک آن نائل شود، به آن «ادراکِ تأملیِ صرف» می‌گویند (ابن‌الهیثم، ۱۹۸۳: ۳۳۷؛ Sabra, 1989: 223). در این حالت، تمامی معانی شیء توسط مخاطب فهمیده می‌شود (میراحمدی و همکاران، ۱۴۰۰: ۴۶).

ابن هیثم در بحث ادراک با تأمل، شناخت را در دو نوع برشمرده است: ۱. شناخت نوع یا گونه[۱۴]؛ ۲. شناخت شخص[۱۵]. منظور از نوع، مجموعه‌ای از خصایص جهانی است که در کل افراد آن نوع یا گونه همسان است. همچون شکل، رنگ و تمام اجزائی که کلیت آن گونه را می‌سازد و تصویری جامع از آن را فراهم می‌آورد. این ویژگی‌ها توسط نفس شناخته و به صورتی پایدار در آن تثبیت می‌شود. هر چند ممکن است تفاوت‌هایی نیز در جزئیات بین افراد یک گونه وجود داشته باشد که تشخیص این تفاوت‌ها، شناخت فردی را امکان‌پذیر می‌سازد (Sabra, 1989: 211).

تشخیص رنگ‌ها، ابعاد، فواصل، اشکال، موقعیت اجزاء، وجود تطابق یا عدم‌تطابق بین اجزاء و چگونگی چینش آن‌ها از دیگر عملکردهای قوهٔ ممیزه است. با تشخیص و مقایسهٔ این ویژگی‌ها با خصایص مشابه، قوهٔ ممیزه، ساختار کلی شیء را درک می‌کند. در نتیجهٔ تکرار، تبیین و تشخیص عناصر جزئی، مفهوم دقیقی از ساختار کلی شیء به دست آمده، تصویری از آن در خیال ایجاد می‌شود. بدین‌ترتیب شخص از طریق تأمل، به صورت‌های اشیای مرئی پی



نمودار ۱. الگوهای بصری و ادراک انواع زیبایی بر مبنای نظریه ابن هیثم (تدوین: نگارندگان).

Doi: 10.22034/rph.2025.2060702.1145

می‌برد (ابن‌الهیثم، ۱۹۸۳: ۳۲۲؛ Sabra, 1989: 211). فرایند دیدن و ادراک زیبایی در «نمودار ۲»، نشان داده شده است.

کاشی زرین‌فام

ساخت کاشی زرین‌فام و توسعهٔ آن، از اواخر دورهٔ سلجوقیان آغاز و در دورهٔ خوارزمشاهیان به اوج رسید. با هجوم مغول، فعالیت‌های هنری در ایران تا مدتی با رکود مواجه شد اما با روی آوردن حکمرانان ایلخانی به اسلام، احداث بناهای مختلف با تزیینات آجر و کاشی توسعه یافت. نتیجهٔ این اقدامات احیای صنعت کاشی‌سازی بود. ساخت کاشی‌های زرین‌فام نیز در دورهٔ ایلخانی تکامل یافته و به اوج رسید (طالب‌پور، ۱۳۸۷: ۲۱). این کاشی‌ها، از نظر شیوهٔ طراحی دارای ویژگی‌های خاصی هستند که در ادامه به آن پرداخته می‌شود.

تحلیل اصول طراحی در کاشی‌های زرین‌فام

کاشی‌های ستاره‌ای‌شکل، فرم ستاره‌ای هشت‌پر داشته و کادر اغلب با فاصله‌ای چند سانتی‌متری از لبهٔ کاشی ترسیم و فضای داخلی آن برای اجرای نقش اصلی به دو شکل یعنی: شش‌ضلعی و ستاره هشت‌پر طراحی می‌شد. این شیوهٔ قاب‌بندی، نقطه‌ای مرکزی را در فضای تصویر ایجاد می‌کند. با توجه به شکل کادر، بسط فضا در این چارچوب دارای محدودیت‌هایی است که از آن جمله می‌توان به وجود زوایای متعدد در کادر اشاره‌کرد. موقعیت و فاصلهٔ واحدهای بصری روی سطح که معطوف به روابط آن با کادر است، حرکت عناصر بصری را مطابق «تصویر ۱»، در جهات مختلفی گسترش می‌دهد. برآیند این نیروها، میدان بصری فعالی را به وجود می‌آورد که دارای یک نقطهٔ کانونی است. مسیر خطوط و شکل‌ها به سمت این نقطه، موجب چیرگی عناصر بصری واقع در این محدوده می‌گردد.

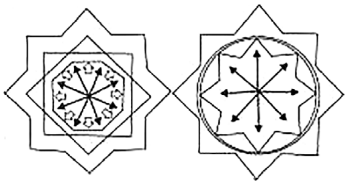
کاشی‌های چلیپاشکل در فواصل کاشی‌های ستاره‌ای مورد استفاده قرار می‌گرفتند. حرکت عناصر تصویر در کادر چلیپاشکل نیز در «تصویر ۱»، نشان داده شده است. بنابر آراء ابن هیثم در مورد «وضع» یا جای‌گیری و سوگیری مکانی، قوهٔ ممیزه قادر به درک نظم اجسام بوده و موقعیت‌های متقابل اجزاء را تشخیص می‌دهد. همچنین توانایی تشخیص سطوح، حدود سطوح و موقعیت‌های متمایز اجزاء مرئی را نیز دارد (Sabra, 1989: 168). شاید بتوان این موضوع را با مبحث جای‌گیری عناصر در کادر همساز کرد. «تصویر ۱»، که گسترش نیروهای فضایی را در جهات مختلف کادر نشان می‌دهد، محدودیت‌های نقش هندسی را برای سامان‌دهی عناصر بصری آشکار می‌سازد.

الگوهای بصری رایج در کاشی‌های زرین‌فام بر مبنای آراء ابن هیثم

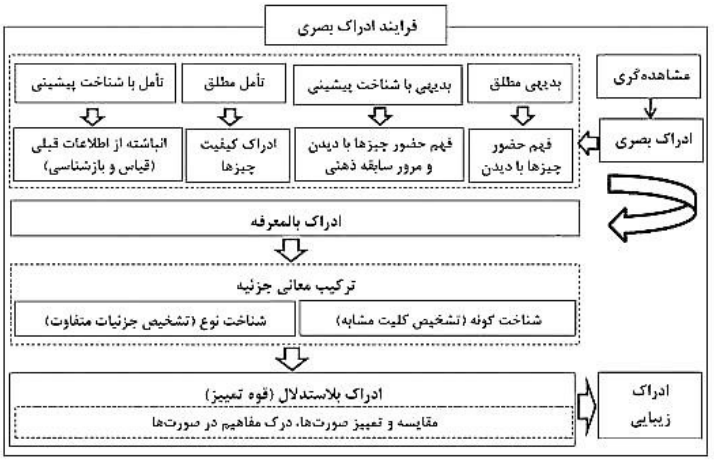
مطابق «نمودار ۱»، ادراک زیبایی منوط به شناسایی معانی جزئیه و الگوهای بصری منتج از آن‌ها است. الگوهای: تنوع، تضاد، ریتم، مقیاس، وحدت و هماهنگی از مهم‌ترین موارد قابل استنتاج از نظریهٔ ابن هیثم می‌باشند.

الگوی تنوع

تفاوت‌های حاصل از اختلاف یا گوناگونی عناصر، باعث ایجاد «تنوع» می‌گردد. این ویژگی‌ها در نظریهٔ ابن هیثم، شامل مجموعه‌ای



تصویر ۱. کادر، میدان و نیروهای فضایی در کاشی‌های زرین‌فام.



نمودار ۲. فرایند دیدن و ادراک بصری بر مبنای نظریه ابن هیثم، (تدوین: نگارندگان).

از عناصر مختلف و متضاد همچون: شکل، نور و تاریکی، رنگ، نرمی و خشونت، شفافیت و کدری، دوری و نزدیکی، تفرق و اتصال، حرکت و سکون، تشابه و اختلاف است. ابن‌هیثم نور را فی‌النفسه زیبا می‌داند و می‌گوید که زیبایی برخی از پدیده‌ها مانند خورشید، ماه و ستارگان به علت نور و درخشندگی آنها است[۱۷]. شفافیت نیز از دیگر عوامل ایجاد زیبایی است[۱۸]. در کاشی‌های زرین‌فام، اثرگذاری این مؤلفه‌ها را می‌توان با ویژگی‌های فنی و داتی این آثار در ارتباط دانست که به خودی خود موجب زیبایی کاشی‌های زرین‌فام گردیده‌است. رنگ نیز زیبایی‌آفرین است[۱۹]. اما با توجه به امکان بروز تغییرات غیر قابل کنترل، در مرحلهٔ احیای نمک‌های فلزی، به نظر می‌رسد که پیش‌بینی دقیق رنگ‌ها در کاشی‌های زرین‌فام، به میزان زیادی امکان‌پذیر نبوده است. پس نمی‌توان رنگ نهایی سفال را نتیجهٔ انتخاب نگارگر دانست. ازاین‌رو، تحلیل عناصر مرتبط با رنگ، نور و تاریکی، در این پژوهش امکان‌پذیر نیست.

ـ **شکل**: عامل دیگر زیبایی از نظر ابن هیثم، شکل‌های زیبا است. ابن هیثم زیبایی ظاهری و برومندی را باعث ایجاد زیبایی برشمرده است[۱۶] (ابن‌الهیثم، ۱۹۸۳: ۳۰۹؛ Sabra, 1989: 201). وی در همین مبحث، اندازه را نیز باعث ایجاد زیبایی دانسته است. به طوری‌که در مقایسهٔ اجسام مختلف، اجسام بزرگ‌تر زیباتر از سایر اجزای موجود در یک زمینه می‌باشند.[۲۰] در «تصویر ۲»، زیبایی ظاهری و برومندی پیکره اژدها از عوامل ایجاد زیبایی در این اثر است. علاوه بر آن پیچش دایره‌وار پیکرهٔ اژدها، قرارگرفتن سر حیوان در نقطهٔ اتصال محورهای اصلی قاب، همچنین حرکت روبه‌جلوی حیوان در فضایی محدود، به برجسته‌سازی جایگاه وی کمک کرده است.

بررسی شیوهٔ جای‌گیری عناصر تصویری شامل انواع نقوش گیاهی و حیوانی مختلف در کاشی‌های ستاره‌ای نشان می‌دهد که در بسیاری از موارد، ترکیب عناصر کوچک‌تر، واحدهای بصری بزرگ‌تر با پیچیدگی ساختاری بیشتری را به وجود می‌آورد که می‌تواند در بحث بزرگی مورد توجه قرار گیرد. در چنین نمونه‌هایی عناصر کوچک‌تر جزئی از یک ساختار یکپارچه یا مجموعهٔ بزرگ‌تر هستند که فرم اصلی را تشکیل می‌دهد (تصویر ۳). در بیشتر این تصاویر، شکل یکپارچه، نقش تعیین‌کننده‌ای در کلیت تصویر ایفا می‌کند.

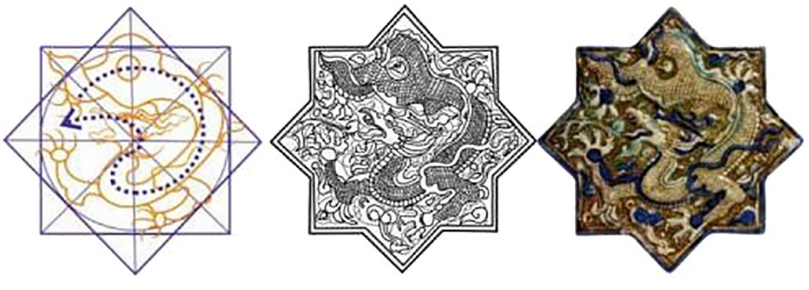
بر مبنای «نمودار ۱»، سایر مؤلفه‌های مرتبط بر الگوی تنوع را می‌توان به شرح ذیل مورد ملاحظه قرار داد:

ـ **دوری و نزدیکی**: بر طبق توضیحات پیشین در بخش مبانی نظری، اندازه، ابعاد و جایگاه نقوش در احساس دوری و نزدیکی نقش قابل ملاحظه‌ای دارند. دوری و نزدیکی از عناصر جزئی مورد توجه ابن هیثم است. در «تصویر ۳. الف» اندازه و جایگاه نقوش، در ایجاد احساس دوری و نزدیکی مؤثر بوده است.

ـ **تفرق و اتصال**: از نظر ابن‌هیثم، پیوستگی زیبایی می‌آفریند.[۲۱] در یک اثر تجسمی، عناصر بصری‌ای که کمترین مانع را برای تشکیل دادن یک گروه دارند، فرمی پیوسته را ایجاد می‌کنند. این امر اغلب منجر به تشکیل ساختارهای گوناگون می‌شود. این موضوع در تصویر ۴ (ب) به خوبی قابل تشخیص است. از سوی دیگر، ابن‌هیثم جدایی (تفرق) را نیز زیبایی‌آفرین دانسته است.[۲۲] در تصویر ۴ (ب)، بوته‌های گل با خطوط پیوسته آبی‌رنگ از همدیگر جدا شده‌اند. تداخل ساختارها در این تصویر، باعث تفرق و جدایی واحدهای بصری مختلف شده‌است.

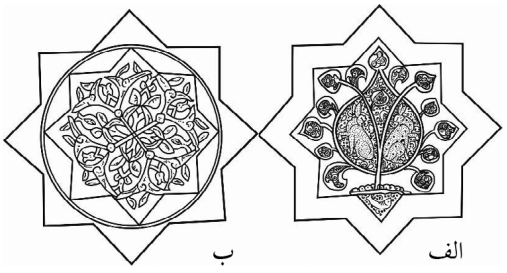
ـ **حرکت و سکون**[۲۳]: تداوم خطی عناصر تصویر، چشم را وادار به حرکت در یک راستا می‌کند. با جای‌گیری عناصر روی زاویه‌ای متفاوت از محورهای اصلی، حس حرکت القا می‌شود. زمینه، خط پایینی قاب و عناصری که هم‌راستا با آن‌ها قرار گرفته‌اند، تداعی‌گر سکون هستند. در «تصویر ۳. ج»، عنصر حرکت را می‌توان در شیوهٔ چینش پیکرهٔ غزال‌ها مشاهده کرد.

ـ **تشابه و اختلاف**[۲۴]: تشابهات و اختلاف‌های بصری می‌تواند در ایجاد تنوع نقش قابل ملاحظه‌ای داشته باشد. هر یک از وجوه یک یافتهٔ ادراکی مثل: شکل، رنگ، جای‌گیری فضایی، حرکت و نظایر آن می‌تواند نوعی تشابه یا اختلاف را القا کند. در کاشی‌های ستاره‌ای این موضوع بیش از همه در طراحی شکل‌ها و ایجاد تفاوت در الگوهای حالت، حرکت یا نحوهٔ استقرار عناصر در سطح تصویر دیده‌می‌شود. تصویر ۴ (د).



تصویر ۲. الگوی تنوع، زیبایی ظاهری و تنومندی در طراحی؛ تصویر میانی: ترسیم نقش اصلی در پیش‌زمینه؛ تصویر چپ: حرکت دایره‌وار پیکرهٔ اژدها. کاشی شمارهٔ O276577؛ (Victoria and Albert Museum, n.d. -a)

Doi: 10.22034/rph.2025.2060702.1145

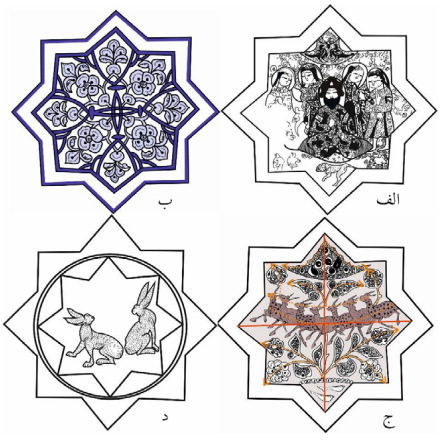


تصویر ۳. الگوی تنوع: زیبایی ظاهری و تنومندی، الف. ترکیب عناصر کوچک‌تر برای ایجاد ساختاری بزرگ‌تر و پیچیده‌تر؛ ب. عناصر کوچک‌تر جزئی از یک ساختار یکپارچه هستند. کاشی شمارهٔ O276577؛ (Victoria and Albert Museum, n.d. -a)

تنوع در اندازه، ایجاد شباهت و قرینه‌سازی در شکل‌هایی که به‌طور طبیعی دارای ساختاری قرینه هستند و عدم تشابه در اجزاء متفاوت یک اُبژه، از دیگر موارد مؤثر در ایجاد زیبایی است (ابن‌الهیثم، ۱۹۸۳: ۳۰۹- ۳۱۱؛ Sabra, 1989: 201- 203). در کاشی‌های زرین‌فام، شباهت و قرینه‌سازی در نقوش گیاهی به شکل گسترده‌ای دیده می‌شود اما در مورد نقوش انسانی و حیوانی که اغلب به صورت نیم‌رخ یا سه‌رخ مصور شده‌اند، قرینه‌سازی در ترسیم اجزاء چهره و اندام، چندان مشهود نیست. هرچند، در چینش دو یا چهار پیکره در یک قاب، قرینه‌سازی رعایت شده است.

الگوی ریتم

عدد، حرکت و سکون از دیگر مؤلفه‌های مورد توجه ابن هیثم است که در مباحث زیبایی‌شناسی، با الگوی ریتم قابل انطباق است. وقوع منظم و مکرر یک یا چند عنصر تصویری را ریتم می‌گویند. ریتم



تصویر ۴. الگوی تنوع: الف. دوری و نزدیکی؛ ب. تفرق و اتصال؛ ج. حرکت و سکون؛ د. تشابه و اختلاف (British Museum, n.d. -c)

به فاصله‌ها و تقطیع‌های یکسان زمانی اشاره دارد (فلدمن، ۱۳۷۸: ۲۷۸). در کاشی‌های زرین‌فام این موضوع بیش از همه در طراحی نقوش گیاهی و در قاب‌های ستاره‌ای دیده می‌شود. این حرکت اغلب در راستای زوایای کادر ستاره‌ای پدیدار می‌شود. یعنی در راستای محورهایی صورت می‌گیرد که استخوان‌بندی ساختاری الگو را شکل می‌دهد یا به عبارتی دقیق‌تر در راستای خطوط نیرو که نوعی تنش جهت‌مند را به وجود می‌آورد. تنش جهت‌مند با ادراک بصری حرکت در ارتباط است. (تصویر ۵)

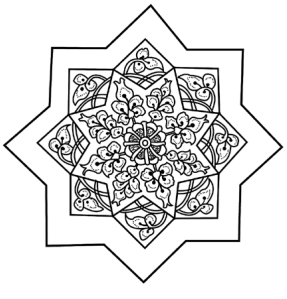
الگوی مقیاس

مطابق «نمودار ۱»، وضع یا مکان، بُعد (فاصله) و بزرگی از موارد مورد توجه در بحث مقیاس است.

ـ **وضع:** از نظر ابن هیثم، موقعیت اشکال و اجسام می‌تواند باعث زیبایی شود و زیبایی بسیاری از چیزها، فقط بخاطر نظم و موقعیت اجزاء آن‌ها است درست مانند ترتیب حروف در یک نوشته (ابن‌الهیثم، ۱۹۸۳: ۳۰۹؛ Sabra, 1989: 201). چینش عناصر بصری در کاشی‌های زرین‌فام، بنابر اهمیت نقوش انجام گرفته است. در «تصویر ۶»، نقش اصلی یعنی پیکرهٔ جانوری در بخش مرکزی و پیش‌زمینه، در گره‌گاه بردارهای خطی منبعث از شکل قاب قرار گرفته و نزدیک‌تر از سایر عناصر تصویری به چشم می‌آید. سپس نقوش گیاهی و پس از آن، زمینهٔ تصویر دیده می‌شوند. بر این مبنا، موقعیت عناصر و شیوهٔ چینش آن‌ها را می‌توان از عوامل ایجاد زیبایی در این اثر دانست.

از طرفی دیگر، سوگیری مکانی اجزاء تصویر در کاشی‌های زرین‌فام، در راستای انرژی‌های تجسمی سطح تصویر است. این موضوع مطابق بردارهای خطی در «تصویر ۱»، قابل تطبیق با عناصر موجود در «تصویر ۶» است.

ـ **بُعد:** بُعد از نظر ابن هیثم مقوله‌ای ادراکی است که از راه استدلال و استنتاج[۲۵] حاصل شده و تکرار تجربیات روزمره آن را به صورت ادراک بازشناختی در می‌آورد (طباطبایی، ۱۳۹۷: ۱۶۵). وی با ذکر مثالی کیفیت برآورد صحیح فاصله از دیدگاه ناظر را در رابطه با



تصویر ۵. الگوی ریتم با حرکت چرخشی در کاشی ستاره‌ای. کاشی شمارهٔ G.491 (British Museum, n.d. -a).

چگونگی جای‌گیری عناصر در یک زمینه، شرح داده است: هنگامی که ناظر دو شخص (یا تیرک یا نخل) را ببیند که به فاصله‌ای از یکدیگر بر روی زمین قرار گرفته‌اند، و نحوهٔ جای‌گیری آن‌ها نسبت به یکدیگر چنان باشد که یکی از آن‌ها، بخشی از دیگری را پوشانده باشد، به طوری‌که چیزی از سطح زمین در حد فاصل میان آن دو قابل مشاهده نباشد، ناظر آن‌ها را چسبیده به هم خواهد دید. اما با تغییر جایگاه ناظر و تشخیص زمین در میان آن‌ها، فرد به ادراک درست‌تری می‌رسد (ابن‌الهیثم، ۱۹۸۳: ۲۴۹- ۲۵۰؛ Sabra, 1989: 154). هرگاه میان ناظر و شیئی که به آن می‌نگرد، اشیائی قرار گرفته باشند، ناظر با چشمانش آن‌ها را به‌طور پیوسته از نظر گذرانده و برآورد فاصله امکان‌پذیر می‌شود (طباطبایی، ۱۳۹۷: ۱۶۵).

در «تصویر ۷»، موقعیت فضایی پیکره، وضعیت زمین و محل استقرار عناصر، نشان داده شده است. چنانکه در این تصویر دیده می‌شود؛ ترسیم برکهٔ ماهی و دو درختچه در پیش‌زمینه، همچنین جایگاه پیکرهٔ انسانی در درگاه، تشخیص فاصلهٔ فضایی موجود میان عناصر مختلف را امکان‌پذیر می‌سازد. به رغم روی هم افتادن عناصر مختلف و آکندگی فضا از ریزنقش‌های متعدد، تجسم خط فرضی زمین و خطوط عمقی، ادراک بُعد را امکان‌پذیر ساخته است.

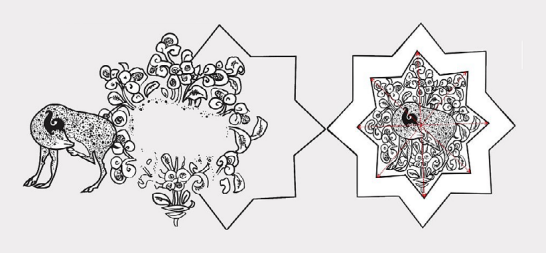
ایجاد همپوشانی میان سطوح و عناصر از دیگر روش‌های ایجاد عمق است که درکی از فضا را امکان‌پذیر می‌سازد. در چنین تصاویری، هر نقشی موازی با سطح تصویر به نظر می‌آید. در «تصویر ۸»، چند ویژگی قابل‌ملاحظه است: ۱. میدان دید در این تصویر گستردگی کمی داشته، به لبه‌های قابی هشت‌وجهی محدود شده است. ۲. پلان‌های طبیعی در این اثر بسیار محدود است. ۳. بازنمایی پیکره‌ها در نمای کوچکی از طبیعت انجام شده است.

تشخیص بُعد در این اثر، با ترتیب استقرار عناصر در کادر امکان‌پذیر است. اگر بخش پایینی کادر را معیاری برای استقرار نقوش بدانیم، موقعیت‌های فضایی پیش‌رونده و پس‌رونده، نسبت به این بخش، احساس بُعد را ایجاد می‌کند. در «تصویر ۸. ب»، نقوش برکهٔ ماهی، درخت و پرنده، وضعیت زمین و محل استقرار عناصر را در سه سطح: پایین، هم‌سطح قاب و بالا نشان می‌دهد. در «تصویر ۸. ج»، افزوده شدن نقوش گیاهی و پوشانده شدن بخشی از آن‌ها با پیکره‌های انسانی و درخت، عمق کمی را در تصویر ایجاد کرده است. در تصویر «تصویر ۸. د»، مجموعهٔ عناصر تصویر در کنار هم نشان داده شده است. در اینجا گسترش ریزنقش‌ها در سطح تصویر، به ژرفانمایی کمک کرده است. بزرگی در بحث مقیاس، چنانکه پیش‌تر نیز اشاره شد، باعث جلب توجه بیشتر یک نقش می‌شود که در «تصویر ۷»، شامل پیکره‌های انسانی است. تفاوت اندازه را می‌توان با «چیرگی و وابستگی» عناصر نسبت به یکدیگر نیز در ارتباط دانست که خود، از اصول سامان‌دهی بصری است. عنصر چیره در هر اثر می‌تواند عناصر دیگر را از نظر محتوای ذهنی و ارزش دیدگانی به تبعیت خود در آورد. بزرگی اندازه یکی از راه‌های آن است چراکه شکل بزرگ‌تر همواره پیش از شکل‌های کوچک‌تر در دیده می‌نشیند (فلدمن، ۱۳۷۸: ۲۶۹). در «تصویرهای ۳، ۶، ۷ و ۸» این موضوع دیده می‌شود.

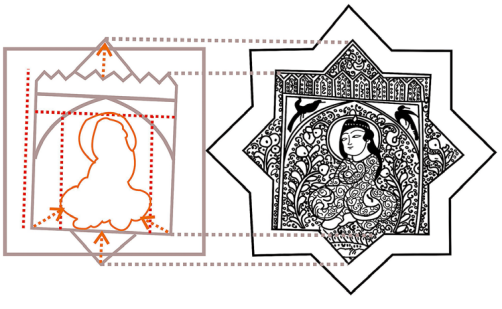
از نظر ابن هیثم، فاصله گاه نیز به شیوهٔ عَرَضی زیبایی می‌سازد. بسیاری از شکل‌های زیبا به خاطر ریزه‌کاری‌هایی همچون نقوش ریز، خطوط و آرایه‌ها پدید آمده‌اند که بسیاری از این ریزه‌کاری‌ها در فواصل معمولی از دیده پنهان می‌مانند. پس هنگامی که چنین شکل‌هایی به چشم ناظر چندان نزدیک شوند که آن ریزه‌کاری‌ها به نظر بیایند، زیبایی آن‌ها برای چشم آشکار می‌شود (طباطبایی، ۱۳۹۷: ۲۰۲). در کاشی‌های ستاره‌ای چنانکه در «تصویرهای ۳، ۷ و ۸» نشان داده شده است، سطح تصویر با مجموعهٔ متنوعی از نقوش ریز تزئینی پوشانده شده است که تشخیص تفاوت در جزئیات و شیوهٔ پردازش آن‌ها تنها با ژرف‌نگری امکان‌پذیر است.

الگوی وحدت و هماهنگی

مطابق «نمودار ۱»، همنشینی معانی جزئیه و شیوهٔ استقرار آن‌ها، به ایجاد وحدت و هماهنگی در یک اثر منجر می‌شود. مشابهت در شکل، رنگ، اندازه و بافت باعث ایجاد وحدت است. البته تشابه

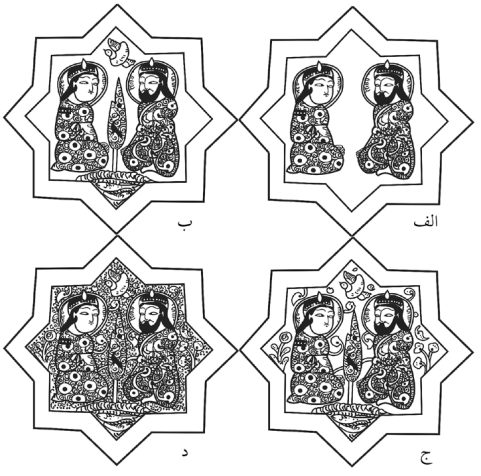


تصویر ۶. الگوی مقیاس: وضع؛ راست: مرکزیت یافتن پیکره اصلی. چپ: شیوهٔ استقرار عناصر بر مبنای دوری و نزدیکی؛ ابتدا پیکره حیوانی، سپس نقوش گیاهی و در مرتبهٔ بعد پس‌زمینه دیده می‌شود. کاشی شمارهٔ G.209 (British Museum, n.d. -b).



تصویر۷. الگوی مقیاس؛ بُعد: خطوط قرمز رنگ اندازه و خطوط زرد رنگ نقش اصلی، جایگاه استقرار آن و فاصله‌گذاری برای ایجاد عمق را نشان می‌دهد (پوپ، ۱۳۸۷: ۷۲۱).

Doi: 10.22034/rph.2025.2060702.1145



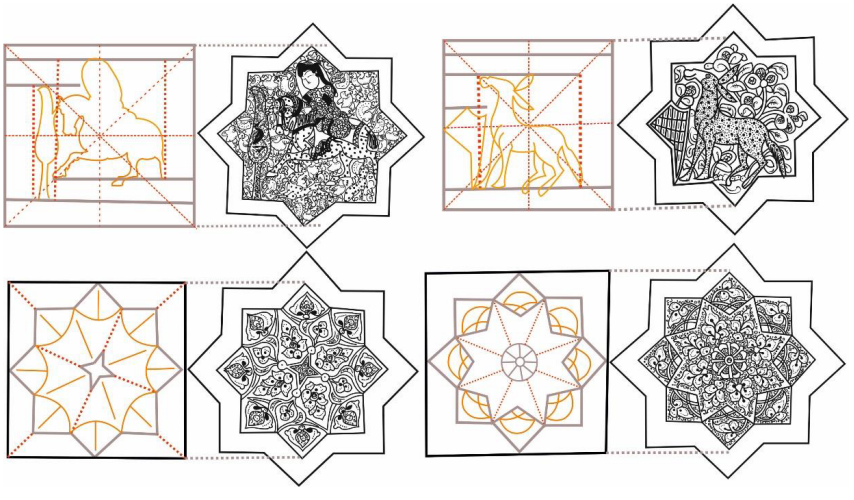
تصویر ۸. الگوی مقیاس: بُعد؛ ژرفانمایی (پوپ، ۱۳۸۷: ۷۲۱).

شکل‌ها بدین معنی نیست که فرم‌ها مانند هم باشند، بلکه تعلق آن‌ها به یک گروه می‌تواند نشان‌دهندهٔ تشابه باشد. در «تصویرهای ۵ و ۶» کاربرد هندسه در ساماندهی نقوش و ساختار مرکزگرا، باعث ایجاد وحدت ساختاری در طرح نهایی شده است. در مورد سایر نقوش نیز تعمق در شیوهٔ طراحی، مشخص می‌سازد که: ساماندهی عناصر تصویر، تابع نوعی زیرنقش هندسی است. این ساختار نامرئی که نقشی تعیین کننده در جایگاه و اندازهٔ نقوش دارد، شیوهٔ چینش عناصر را در کادر ساماندهی می‌کند. نتیجهٔ این امر، ایجاد هماهنگی و تناسب در ساختار نهایی است. مطابق «تصویر ۹»، موقعیت اجزاء تصویر، تابع محاسباتی است که در شکل‌های ترسیمی، با خطوط راهنما مشخص شده‌است. در برخی از نمونه‌ها، جایگاه نقوش، با خطوط اصلی کادر منطبق است. هرچند، در مورد نسبت‌های ریاضی موجود در میان اجزاء و عناصر نمی‌توان قانونی کلی را در نظر گرفت.

از سوی دیگر، الگوی رایج در نقش‌پردازی کاشی‌های زرین‌فام، اغلب مبتنی بر کاربرد مجموعه‌ای از نقوش ریز تزئینی است. نقوش کوچک متراکم، الگوی کلی ساده‌ای را به وجود می‌آورند که در هیأتی یکپارچه با همدیگر ترکیب می‌شوند. کاربرد این نقوش عاملی مؤثر در ایجاد وحدت ساختاری است.

ادراک زیبایی

بر مبنای «نمودار ۲»، مشاهده و ادراک بصری؛ با فهم حضور چیزها، مرور سابقهٔ ذهنیِ آن‌ها، ادراک کیفیت، همراه با قیاس و بازشناسی چیزها بر مبنای اطلاعات پیشین استوار است که هرکدام درجات مختلفی از ادراک را شکل داده و درنهایت، ادراک بالمعرفه را فراهم می‌آورند. شناخت ادراکی بر اساس نظریهٔ ابن هیثم، از سه راه حاصل می‌شود: ۱. از راه حس به تنهایی؛ ۲. راه معرفت پیشین. ۳. راه قیاس و کاوش عقلی (طباطبایی، ۱۳۹۷: ۱۶۱). که سومین مقوله راه شناخت زیبایی است. مطابق «نمودار ۱»، انواع زیبایی که چشم از دیدنی‌ها ادراک می‌کند، عبارتند از ۱. ادراک حضور یکی از معانی جزئیه در صورت شیء. ۲. ادراک تعدادی از معانی جزئیه در صورت شیء. ۳. کنار هم قرار گرفتن برخی از معانی در ذهن. ۴. ترکیب و تألیف این معانی در ذهن. که در آخرین مرحله، قوهٔ ممیزه، معانی را با یکدیگر تطبیق داده و ارتباط میان آن‌ها را درک می‌کند. مرتبهٔ اعلای شناخت زیبایی نیز، ادراک هماهنگی میان معانی‌ای است که با یکدیگر همراه شده‌اند و وجود تناسب در دیدنی‌ها به معنای کمال زیبایی آنهاست (طباطبایی، ۱۳۹۷: ۲۰۴).



تصویر ۹. الگوی زیرنقش هندسی در کاشی‌های زرین‌فام
(Museum of Fine Arts, Boston, n.d.; British Museum, n.d. -e; British Museum, n.d. -f; British Museum, n.d. -d)

از نظر این‌هیثم، تناسب به تنهایی می‌تواند زیبایی ایجاد کند، مشروط بر اینکه اجزاء به خودی خود زشت نباشند. بنابراین وقتی در یک ابژهٔ بصری، اجزاء زیبا هستند و از نظر شکل، اندازه، موقعیت و سایر ویژگی‌های بصری با یکدیگر تناسب دارند، این زیبایی کامل است. شکلی که برخی از این ویژگی‌ها را داشته باشد و برخی دیگر را نداشته باشد، بر مبنای میزان بهره‌مندی از زیبایی، زیبا در نظر گرفته می‌شود (ابن‌الهیثم،۱۹۸۳، ۳۱۴؛ صبرا، ۱۹۸۹، ۲۰۵). در مورد ابژه‌های بصری پیچیده‌تر، جلوه‌های زیبای ایجاد شده به واسطهٔ تناسب و هماهنگی مورد قضاوت قرار می‌گیرد (ابن‌الهیثم،۱۹۸۳: ۳۱۵؛ Sa-bra, 1989: 205).

ابن‌هیثم در فراز دیگری از مبحث زیبایی، اگرچه هریک از ویژگی‌های مورد بررسی در مباحث پیشین را، باعث ایجاد زیبایی می‌داند، اما نحوهٔ تأثیر این ویژگی‌ها را وابسته به چگونگی حضور آن‌ها در موقعیت و شرایط خاصی برشمرده و می‌نویسد: «این ویژگی‌ها در همهٔ موقعیت‌ها زیبایی ایجاد نمی‌کنند» (ابن‌الهیثم،۱۹۸۳، ۳۱۲؛ صبرا، ۱۹۸۹، ۲۰۳). بلکه زیبایی حاصل ترکیب و تألیف این معانی است. مانند ترکیب حروف در یک نوشتار (همان‌جا).

ابن‌هیثم مراحل پیچیده‌ای را در فرایند ادراک زیبایی مطرح می‌کند که دارای سلسله مراتبی است. مراتبی که از شناسایی کیفیت‌های بصری آغاز و در نهایت با ترکیب و تألیف معانی به ادراک عالی‌ترین سطح زیبایی منجر می‌شود. اما در آراء ابن‌هیثم، برای فهم زیبایی حتماً نیازی به حضور و ادراک تمامی ۲۲، کیفیت بصری توسط مخاطب نیست و حتی یکی از این کیفیات به تنهایی می‌تواند زیبایی‌آفرین باشد. در مورد کاشی‌های ستاره‌ای مورد بحث، نور و درخشندگی به تنهایی زیبایی‌آفرین است. اما در شیوهٔ تصویرگری آن‌ها نیز، چنان‌که در مباحث پیشین مورد بحث قرار گرفت، خصایصی وجود دارد که با معانی جزئیه ابن‌هیثم و الگوهای بصری منتج از آن قابل انطباق است. یافته‌های ادراکی حاصل از این بررسی را می‌توان در چند بخش مورد ملاحظه قرار داد:

۱- چنانکه در «تصویر ۱» نشان داده شد، در کاشی‌های ستاره‌ای، فضای تصویری به لبه‌های قابی چندوجهی محدود می‌گردد. از قاب به عنوان نوعی شکل استفاده می‌شود که فضای تصویر در آن سامان می‌یابد. این موضوع ویژگی شکلی قاب تصویر را برجسته می‌سازد. تمام عناصر بصری در این فضا، پیش روی بیننده به نمایش در می‌آید. این فضا کیفیتی مستقل داشته و دنیایی فروبسته را نمودار می‌سازد که جای‌گیری عناصر تصویری در آن، قواعد نظام‌یافته‌ای دارد و مراتب مختلف آن بر مبنای ذوق و ادراک هنرمند تعیین می‌شود.

۲- در این نظام تصویری، سلسله مراتب مبتنی بر میزان اهمیت، یکی از عوامل تعیین‌کننده در بزرگ‌نمایی است. همچنین ضرورت ایجاد وضوح تصویری در این فضا، ایجاب می‌کند که فاصله‌ای میان عناصر تصویر در نظر گرفته شود. چنان‌که قبلاً بدان پرداخته شد، این فاصله‌گذاری از نظر ابن‌هیثم گاهی زیبایی می‌سازد.

۳- بررسی عوامل دیگری مانند رعایت اندازه، مقیاس و تناسب در نمونه‌های مورد بررسی حاکی از آن است که هنرمند با توجه به موقعیت اجزاء در قاب، عناصر تصویری را سامان داده‌است.

بر مبنای یافته‌های ادراکی و از آنجا که بخش زیادی از تئوری زیبایی‌شناسی ابن‌هیثم در یک مسیر عقلانی شکل می‌گیرد، می‌توان پس از فرایند مشاهده، فعالیت‌های عالی‌تری مثل: شناخت پدیده‌ها و عناصر متفاوت را مورد ملاحظه قرار داد. با توجه به نمونه‌های مورد بررسی در این پژوهش، ترکیب عناصر مبنا و ساماندهی آن‌ها در قاب ستاره‌ای، منجر به خلق ساختارهای پیچیده‌تری گردیده‌است. که تأمل در آن و تشخیص روابط موجود میان عناصر تصویری ما را به عالی‌ترین درجهٔ شناخت زیبایی که ادراک با استدلال است رهنمون می‌شود. یافته‌های ادراکی حاکی از کاربرد الگوهای: تنوع، تضاد، ریتم، وحدت و هماهنگی در طراحی کاشی‌های ستاره‌ای است که رعایت آن در یک اثر تجسمی می‌تواند معطوف به آگاهی نگارگر باشد.

از آنجا که مسیر زیبایی‌شناسی در آراء ابن‌هیثم یک مسیر ادراکی و ذهنی است، می‌توان زیبایی را امری نسبی به شمار آورد که مخاطبان بر مبنای میزان شناخت، تجربه، اطلاعات پیشین و موارد دیگری مانند آن قادر به درک درجاتی از زیبایی هستند.

نتیجه‌گیری

این پژوهش با واکاوی نظریهٔ ادراک زیبایی ابن هیثم در چارچوب کاشی‌های زرین‌فام سده‌های ۶ تا ۸ ه.ق، نشان داد که زیبایی در این آثار صرفاً حاصل مهارت فنی نیست، بلکه بازتابی از فرایند نظام‌مند «مشاهدهٔ هدفمند» و «تحلیل عقلانی» است که در نظریهٔ ابن هیثم ترسیم شده است. یافته‌ها حاکی از آن است که پنج الگوی کلیدی تنوع، ریتم، مقیاس، وحدت و هماهنگی ـ به عنوان هستهٔ مرکزی نظریهٔ ابن هیثم ـ در ساختار بصری کاشی‌ها تجلی یافته‌اند. به قرار ذیل:

۱. همخوانی معانی جزئیه با طراحی کاشی‌ها: «معانی جزئیه» ابن هیثم (شامل مفاهیمی چون حرکت، سکون، تشابه و اختلاف) در نقش‌پردازی کاشی‌ها، به‌ویژه از طریق زیرنقش‌های هندسی و ترکیب‌بندی‌های ریاضی‌گونه، بازتولید شده است. هنرمندان با تمرکز بر خصایص اصلی سوژه‌ها و حذف جزئیات زائد، به بازنمایی «وحدت بصری» دست یافته‌اند که نتیجهٔ همنشینی حساب‌شدهٔ عناصر در قالب کادرهای ستاره‌ای و چلیپاست.

۲. ادراک به مثابهٔ فرایند عقلانی ـ حسی: در این آثار، «ادراک بالقیاس و التمیز» (به‌عنوان عالی‌ترین سطح شناخت زیبایی در نظریهٔ ابن هیثم)، از طریق تناسب هندسی و هماهنگی میان جزء و کل محقق شده است. اگرچه تمایز آشکاری در «شناخت نوع» سوژه‌ها مشاهده نمی‌شود، اما مشاهدهٔ هوشمندانه و تأمل در ویژگی‌های ساختاری، اساس خلق این آثار بوده است.

۳. پیوند هنر و دانش در تمدن اسلامی: همسویی مبانی نظری ابن هیثم با الگوهای عملی کاشی‌سازی، گویای تعامل عمیق هنر

Doi: 10.22034/rph.2025.2060702.1145

و علوم تجربی در دورهٔ اسلامی است. این پژوهش، با تأکید بر نقش زیرنقش‌های هندسی به عنوان پل ارتباطی میان نظریه و عمل، گامی در راستای بازتعریف زیبایی‌شناسی هنر اسلامی بر پایهٔ متون علمی هم‌عصر است.

جهت‌گیری آینده

پیشنهاد می‌شود مطالعات آتی، با تمرکز بر تطبیق اصول *المناظر* در سایر رسانه‌های هنری اسلامی مانند خوشنویسی و معماری، به گسترش این چارچوب نظری بپردازند.

پی‌نوشت‌ها

۱. رحیم‌پور (۱۳۸۷) در مقالهٔ «ابن هیثم و زیبایی‌شناسی او» شماره ۱۰، مجلهٔ آینه خیال؛ با ذکر دلایل تاریخی، ابن‌هیثم را دانشمند ایرانی مسلمانی، معرفی کرده است که در دوره آل‌بویه در بصره که آن زمان تحت حکمرانی ایرانیان بود، متولد شده است.

2. British Museum

3. Victoria and Albert Museum

۴. کتاب *سیری در هنر ایران (از دوران پیش از تاریخ تا امروز)*، تألیف شده زیر نظر آرتر پوپ، فیلیس اکرمن، ترجمهٔ نجف دریابندری و دیگران، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

5. Hermeneutic Approach

۶. بل التناسب فقط قد یفعل الحسن اذا لم تکن العضاء علی انفرادها مستقبحه (ابن‌الهیثم،۱۹۸۳: ۳۱۴؛ Sabra, 1989: 205).

۷. وقاست القوه المییزه تلک المعانی بعضها ببعض، ادرکت حسن ذالک المبصر مرکب من اقتران المعانی المتألفته التی فیه. فالبصر یدرک الحسن الذی فی المبصرات من قیاس تلک المعانی بعضها ببعض علی صفه التی فصلناها (ابن‌الهیثم،۱۹۸۳: - ۳۱۶؛ Sabra, 1989: 206).

۸. فالصور التی لیس یفعل فیها شیء من التناسب فی اجزائها فلیس فیها شیء من الحسن. و اذا لم یکن شیء من الحسن کانت مستقبحه (ابن‌الهیثم،۱۹۸۳: ۳۱۶؛ Sabra, 1989: 206).

۹. به مجرد البدیهه- by glancing

۱۰. بالبدیهه مع تقدم المعرفه- by contemplation

۱۱. به مجرد التأمل- vision by simple contemplation

۱۲. بالتأمل مع تقدم المعرفه- vision by contemplation together with prior knowledge

۱۳. «فالابصار یکون علی وجهین: ابصار بالبدیهه و ابصار بالتأمل. والابصار بالبدیهه یدرک به من البصر المعانی الظاهره فقط و لیس یتحقق بالبدیهه صوره المبصر ... والابصار بالتأمل یکون علی وجهین: ابصار بمجرد التأمل و ابصار بالتأمل مع تقدم المعرفه. والابصار الذی یکون بمجرد التأمل هو ابصار المبصرات التی لم یدرکها البصر من قبل، او لیس یذکر ادراکه لها اذا تأملها فی حال ادراکها. والابصار بالتأمل مع تقدم المعرفه هو ابصار جمیع المبصرات التی قد ادرکها البصر من قبل، و هو ذاکر لابصارها، ادا استأنف مع معرفتها تأملها و استقرار المعانی التی فیها».

۱۴. معرفه بالنوع

۱۵. معرفه بالشخص

۱۶. «والتجسم یفعل الحسن، و لذلک تستحسن الاجسام الخصبه من اشخاص الناس و اشخاص کثیر من الحیوان».

۱۷. «ان الضوء یفعل الحسن و لذلک تستحسن الشمس والقمر و الکواکب. ولیس فی¬الشمس والقمر والکواکب علّه تستحسن من اجلها و تروق صورت‌ها بسبب‌ها غیر الضوء و اشراقه» (ابن‌الهیثم، ۱۹۸۳: ۳۰۸؛ Sabra, 1989: 200).

۱۸. «والشفیف یفعل الحسن» (ابن‌الهیثم،۱۹۸۳: ۳۱۰؛ Sabra, 1989: 202).

۱۹. «واللون ایضاً یفعل الحسن» (ابن‌الهیثم،۱۹۸۳: ۳۰۸؛ Sabra, 1989: 200).

۲۰. «والعظم یفعل الحسن. و لذلک صار القمر احسن من کل واحد من الکواکب و صارت الکواکب الکبار احسن من الکواکب الصغار» (ابن‌الهیثم،۱۹۸۳: ۳۰۹؛ Sabra, 1989: 201).

۲۱. «والاتصال یفعل الحسن» (ابن‌الهیثم،۱۹۸۳: ۳۱۰؛ Sabra, 1989: 201).

۲۲. «والتفرق یفعل الحسن» (ابن‌الهیثم،۱۹۸۳: ۳۰۹؛ Sabra, 1989: 201).

۲۳. «والحرکه تفعل الحسن» «والسکون یفعل الحسن» (ابن‌الهیثم،۱۹۸۳: ۳۱۰؛ Sabra, 1989: 202).

۲۴. «والتشابه یفعل الحسن» «والاختلاف یفعل الحسن» (ابن‌الهیثم،۱۹۸۳: ۳۱۱؛ Sabra, 1989: 203).

۲۵. الادراک بالقیاس و التمییز.

فهرست منابع

- ابن هیثم، علی‌بن‌حسن‌بن‌حسن (۱۹۸۳)، *کتاب المناظر*، ترجمهٔ عبدالحمید صبره، کویت: المجلس الوطنی للثقافه و الفنون و الآداب.
- https://noorlib.ir/book/view/24447
- بلخاری قهی، حسن (۱۳۸۷)، *معنا و مفهوم زیبایی در المناظر و تنقیح‌المناظر*، تهران: فرهنگستان هنر.
- بهدانی، مجید؛ احمدپناه، سیدابوتراب (۱۴۰۰)، بازتاب اندیشه نجومی جامعهٔ ایلخانی در نقوش کاشی‌های زرین‌فام کوکبی، پژوهش‌های علوم تاریخی، دوره ۱۳، شماره ۲، ۶۹- ۹۴. https://doi.org/10.22059/jhss.2021.322280.473391
- بهدانی، مجید؛ خزایی، محمد (۱۳۹۹)، بررسی نقوش کاشی‌های

زرین‌فام با موضوع صور فلکی در امامزاده جعفر دامغان (با تأکید بر نسخه صورالکواکب قرن هفتم هجری)، *نگره*، شماره۵۶، ۳۹- ۵۱. /10.22070 negareh.2020.3124

- پوپ، آرتور؛ اکرمن، فیلیس (۱۳۸۷)، *سیری در هنر ایران ازدوران پیش از تاریخ تا امروز*، زیر نظر سیروس پرهام، ج ۹، تهران: علمی و فرهنگی.
- پوردبیح، فاطمه؛ حاج‌محمد حسینی، همایون؛ اعظم‌زاده، محمد (۱۴۰۰)، تحلیل و خوانش آثار هنری بر اساس نظریه ادراک زیبایی ابن هیثم (مطالعه موردی: تابلوی شب پرستاره ونسان ونگوگ)، *هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی*، دوره ۲۶، شماره ۲، ۱۲۵- ۱۳۳. -10.22059/jfa va.2021.302555.666468
- حسینی، هاشم (۱۴۰۰)، درآمدی بر شناخت و مفهوم‌شناسی نقوش گیاهی کاشی‌های زرین‌فام هشت‌پر عصر ایلخانی بر پایهٔ نمونه‌های موجود در موزه آستانه مقدسه قم، *هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی*. دوره۲۶، شماره ۳، ۲۷- ۳۸. 10.22059/jfava.2021.288301.666311
- دلفانی، پروانه؛ بنی‌اردلان، اسماعیل (۱۴۰۰)، مقایسهٔ قواعد بصری حاکم بر طراحی در نگارگری ایرانی ـ اسلامی با قواعد بصری منتج از نظریهٔ ابصار ابن هیثم، *تاریخ و تمدن اسلامی*، سال ۱۷، شماره ۳۶، ۱۶۱- ۱۲۹. 10.30495/jhcin.2021.19115
- سامانیان، صمد؛ پورافضل، الهام (۱۳۹۶)، تحلیل تطبیقی سفالینه‌های زرین‌فام (سده ۶ تا ۷ هجری) با نگاره‌های نسخه کلیله و دمنه ۷۰۷ ه.ق ال اینجو، *نگره*، شماره ۴۴، ۵- ۱۹. 10.22070/negareh.2017.658
- طباطبایی، صالح (۱۳۹۷)، *ابن هیثم*، چ ۲، تهران: روزنه.
- طالب‌پور، فریده (۱۳۸۷)، بررسی نقوش کاشی‌های کاخ آباقاخان در تخت سلیمان، *نگره*، شماره ۸ و ۹، ۱۹- ۲۹.
- فلدمن، ادموند بورک (۱۳۷۸)، *تنوع تجارب تجسمی*، ترجمهٔ پرویز مرزبان، تهران: سروش.
- کشمیری، مریم و رهبرنیا، زهرا (۱۳۹۸)، نگرشی بر ژرفانمایی (پرسپکتیو) در نگارگری ایرانی بر پایهٔ آرای ابن هیثم در المناظر، *هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی*، دوره ۲۴، شماره۴، ۷۷- ۹۰. -10.22059/jfa va.2018.265837.666027
- کشمیری، مریم؛ رهبرنیا، زهرا (۱۳۹۷)، تبیین الگوپردازی،ریزنگاری و حجم‌پردازی در نگارگری ایرانی بر پایه مبانی ادراک در المناظر ابن هیثم مبانی نظری، *هنرهای تجسمی*، شماره ۶، ۵- ۲۰. -10.22051/jtp va.2019.24058.1000
- محمودی، سکینه‌خاتون؛ حسین‌آبادی، زهرا (۱۴۰۱)، تبیین شیوهٔ طراحی نقوش کاشی‌های ستاره‌ای‌شکل کاشان در سدهٔ ۶تا ۸ هجری، *هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی*، دوره ۲۷، شماره ۲، ۸۳- ۹۲. -10.22059/jfa va.2022.333012.666813
- محمودی، سکینه خاتون (۱۴۰۲)، بررسی بازنمایی صور طبیعی در کاشی‌های زرین‌فام کاشان در سدهٔ ۶ تا ۸ هجری بر مبنای آراء کوماراسوامی، *نگره*، شماره ۶۷، ۱۹۱- ۲۰۷. /10.22070 negareh.2022.15377.2924
- میراحمدی، احمد؛ شجاری، مرتضی؛ پیربابایی، محمدتقی (۱۴۰۰)، زیبایی‌شناسی ادراک بصری در معماری از منظر ابن هیثم، *پژوهش‌های معماری اسلامی*، سال ۹، شماره ۳۲، ۳۹- ۶۰.

فهرست منابع اینترنتی

- British Museum (n.d. -a), *Eight-pointed star tile (G.491) [Tin-glazed stonepaste tile, Ilkhanid dynasty, early 14th century; made in Kashan, probably]*. British Museum Collection Online. https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_G-491(Retrieved January 4, 2024).
- British Museum (n.d. -b), *Eight-pointed star tile (object G.209) [Stonepaste tile, Ilkhanid dynasty (c. 1260–1280), made in Kashan]. British Museum Collection Online*, https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_G-209 (Retrieved January 4, 2024).
- Victoria and Albert Museum (n.d. -a), *Tile [Tin-glazed earthenware tile, unknown origin],* V&A Explore the Collections. https://collections.vam.ac.uk/item/O276577/tile/tile-unknown (Retrieved January 4, 2024).
- British Museum (n.d. -c), *Two star tiles*, [Image no. 301995001]. The British Museum. https://www.britishmuseum.org/collection/image/301995001. (Retrieved September 9, 2025)
- British Museum (n.d. -d), *Cross-shaped star tile* (Ilkhanid dynasty, c. 1262, Kashan) [Object G.450], The British Museum. https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_G-450. (Retrieved September 9, 2025)
- British Museum (n.d. -e), *Star-shaped tile with Qur'anic inscription*, [Image no. 176788001], The British Museum. https://www.britishmuseum.org/collection/image/176788001. (Retrieved September 9, 2025)
- British Museum (n.d. -f), *Star-shaped tile with Qur'anic inscription*, [Image no. 724915001], The British Museum. https://www.britishmuseum.org/collection/image/724915001. (Retrieved September 9, 2025)
- Museum of Fine Arts, Boston (n.d.), *Star tile with prince on horseback*, [Ceramic tile], Museum of Fine Arts, Boston. https://collections.mfa.org/objects/8758/star-tile-with-prince-on-horseback. (Retrieved September 9, 2025)
- Sabra, A. I. (1989). *The Optics of Ibn Al-Haytham*, Book I-III, London: The Warburg Institute University of London. https://archive.org/details/TheOpticsOfIbnAlHaythamBooksI/page/n7/mode/2up. (Retrieved May 4, 2022).

تحلیل نشانه‌شناسی فرهنگی تصویر زنان در بهشت معراج‌نامه میرحیدر و کمدی الهی دانته اثر گوستاو دوره

حنانه باقری[۱]، ایمان رئیسی[۲]

نوع مقاله: پژوهشی
دریافت: ۰۶-۰۲-۱۴۰۴ □ پذیرش: ۰۱-۰۴-۱۴۰۴ □ صفحهٔ ۱۴۵-۱۶۰
Doi: 10.22034/rph.2025.2059046.1138

چکیده

زن در فرهنگ و هنر جایگاه ویژه‌ای دارد و از ادوار پیشین تا عصر حاضر منبع الهام و آفرینش بوده است. این جایگاه در متون مقدس نظیر معراج‌نامه‌ها نیز مورد توجه واقع شده است. از این معراج‌نامه‌ها می‌توان به *کمدی الهی* دانته اثر گوستاو دوره و *معراج‌نامه میرحیدر* اشاره کرد. هر دو نسخه در فضای دینی خود، زنان مختلفی را در دوزخ و بهشت به تصویر کشیده‌اند، که نمایانگر تفکر و نگرش ادیان و فرهنگ ایشان درباره آن‌هاست. پژوهش حاضر با هدف مطالعه نشانه‌های به‌کاررفته در تصویرگری زنان در بهشت، و میزان اثرگذاری نگرش ادیان در تصویرگری زنان، به مطالعه دو نسخه می‌پردازد. سؤالی که مطرح است، ۱. جایگاه فرهنگی و دینی زنان در دو نسخه مصور معراج‌نامه میرحیدر و *کمدی الهی* دانته چگونه بازتاب یافته است؟ ۲. نگارگران، زنان را در نگاره‌ها چگونه به تصویر کشیده‌اند؟ روش تحقیق از نوع کیفی و با رویکرد نشانه‌شناسی فرهنگی لوتمان، روش گردآوری داده‌ها از منابع کتابخانه‌ای و آنلاین و جامعهٔ آماری نگاره‌های موجود در دو نسخه، با محوریت نقش زنان می‌باشد. یافته‌ها: با وجود تفاوت تصویر زنان در دو دین و دو فرهنگ، شباهت‌های زیادی از نظر قداست، پاکی، زیبایی و ایمان قابل رؤیت است. در معراج‌نامه نهایت قدسی بودن زن در اولین زن مسلمان، سمیه، تصویر شده و در *کمدی الهی* در حضرت مریم تجسم یافته است. در معراج‌نامه هنرمند با توجه به فضای حکومتی آن دوره، درنهایت با نشانه‌های موجود در جامعه و تفکر خود، به خلق نگاره‌ها پرداخته است. در *کمدی الهی* نیز با توجه به تأثیر دانته از فضای معراج در اسلام، درنهایت این هنرمند تصویرگر بوده که با شیوه بیان‌گرانه و معطوف به فرهنگ دینی خود به خلق آثار مبادرت ورزیده است.

کلیدواژه‌ها: نشانه‌شناسی فرهنگی، معراج نامهٔ میرحیدر، کمدی الهی دانته، بهشت، تصویر زنان

۱. دانشجوی کارشناسی ارشد هنر اسلامی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
Email: bagheri.h@modares.ac.ir

۲. استادیار، گروه هنر اسلامی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول).
Email: i.raeisi@modares.ac.ir

استناد: باقری، حنانه؛ رئیسی، ایمان (۱۴۰۴)، تحلیل نشانه‌شناسی فرهنگی تصویر زنان در بهشت معراج‌نامه میرحیدر و کمدی‌الهی دانته اثر گوستاو دوره، *رهپویه حکمت هنر*، ۴ (۲)، ۱۴۵-۱۶۰.
doi: 10.22034/rph.2025.2059046.1138
https://rph.soore.ac.ir/article_725421.html

مقدمه

ادیان مختلف در عرصهٔ گفتمان فرهنگی و مذهبی خود، به شرح عروج منجی برای دیدار خداوند و شگفتی‌های خلقت او پرداخته‌اند، تا ضمن تمایز نیک و بد، راه درست را از نادرست، در جامعه‌ای که فساد آن را در خود غرق کرده، نمایان کنند. مطابق با آیات ۷۵ سوره انعام، ۵۷ سوره مریم و ۴۶ سوره قصص، حضرت ابراهیم تا آسمان دنیا، ادریس تا بهشت الهی و موسی تا کوه طور به معراج رفته‌اند. در ادیان دیگر همانند زرتشتی نیز به این ماجرا پرداخته‌شده و شرح عروج ذهنی زرتشت و بازدید او از بهشت و دوزخ الهی در گاتاها انعکاس یافته است. ادیان هرکدام با توجه به بستر اجتماعی و فرهنگی زمانهٔ خود، به شیوه‌ای متفاوت به این موضوع پرداخته‌اند. در این داستان‌ها، پیامبر یا منجی در شبی مقدس به عروجی روحانی دست می‌یابد، از آسمان‌ها و آفاق خلقت خداوند دیدار می‌کند و درنهایت، پس از بازدید از بهشت و دوزخ الهی، به زمین بازمی‌گردد و به روشنگری مردم زمانهٔ خویش می‌پردازد. اما معراج در دین اسلام و شرح عروج پیامبر فضایی متفاوت دارد، در این سفر، ایشان به صورت جسمی و روحی به عرش‌الهی می‌رسد، و علاوه بر دیدار از بهشت و دوزخ، با عجایب خلقت و پیامبران دیگر دیدار می‌کند. در معراج‌نامه‌ها، مردمان بهشتی و دوزخی هرکدام به شیوه‌ای توصیف می‌شوند، از جمله آنها زنان‌اند که با ویژگی‌هایی خاص در بهشت و دوزخ نمایانده شده‌اند؛ در دوزخ عذاب‌های خاص خود را دارند و در بهشت، با حالتی از پارسایی و نور معنویت، توصیف شده‌اند. در پی این نکات پژوهش حاضر سعی دارد با رویکرد نشانه‌شناسی فرهنگی و با تکیه بر نظریه خود و دیگری لوتمان که مطابق با آن فرهنگ‌ها، چه بزرگ و چه کوچک، در برخورد با فرهنگ‌های دیگر در یک فضای خودی و دیگری بودن، با یکدیگر ارتباط برقرار می‌کنند، بر هم اثر می‌گذارند و اثر می‌پذیرند. به تطبیق تصویر زنان در بهشت دو نسخه مصور از معراج‌نامه‌های دینی و عناصر تأثیرگذار بر نقش زن در این نسخه‌ها و هنر خلق شده در بطن آنها بپردازد. دو نسخه شامل *معراج‌نامه میرحیدر* مربوط به دورهٔ تیموری در سدهٔ نهم هجری/ پانزدهم میلادی، که در سال ۸۶۰ه.ق تصویرسازی شده است و نسخه *کمدی الهی دانته* اثر گوستاو دوره[1] در سدهٔ سیزدهم هجری/ نوزدهم میلادی، که در سال ۱۸۶۷م توسط وادزورث لانگفلو[2]، از روی نسخه اصلی ایتالیایی به زبان انگلیسی ترجمه شده و در آن از تصویرسازی‌های گوستاو دوره، استفاده شده است. و نسخه استفاده شده برای تصاویر، به دلیل کیفیت بالا و در دسترس بودن، نسخه ویلیام کریگر ۱۸۷۰م است که اکنون در موزه برلین قرار دارد. دو نسخه *معراج‌نامه میرحیدر* و *کمدی الهی*، به دلیل شاخص بودن از نظر تصاویر زن ارائه شده در آن، انسجام متن و تصویر، و کامل‌بودن و دسترسی به همه تصاویر انتخاب شده و مورد تطبیق قرار گرفته‌اند. پژوهش باهدف کسب شناخت از نشانه‌های به‌کاررفته در تصویرگری زنان در بهشت دو نسخه، و نوع نگرش و میزان اثرگذاری فرهنگ‌ها بر یکدیگر در آثار هنری، به تحلیل و تطبیق نگاره‌ها می‌پردازد. سؤالی که مطرح می‌شود این است که زنان در این دو نسخه از چه جایگاه فرهنگی و دینی برخوردارند؟ و نگارگران، زنان را در نگاره‌ها چگونه به تصویر کشیده‌اند؟ دو نسخه انتخاب‌شده در بازآفرینی نقش زن در بهشت و دوزخ دارای شباهت‌های زیادی هستند و ضرورت از مطالعه آن، کمبود مطالعات تطبیقی بین هنراسلامی و مسیحی و به‌خصوص بازنمایی نقش زن در این حوزه است.

روش تحقیق

پژوهش حاضر سعی دارد با رویکردی تطبیقی به خوانش نشانه‌شناسی فرهنگی تصویر زن، در دو نسخه *معراج‌نامه میرحیدر* و *کمدی الهی* دانته بپردازد. روش جمع‌آوری اطلاعات از منابع کتابخانه‌ای، آرشیوی و آنلاین، و برای پیش‌برد اهداف مقاله از نظریهٔ «خود و دیگری» یوری لوتمان که در ذیل نظام نشانه‌شناسی فرهنگی قرار می‌گیرد، جهت تحلیل نگاره‌ها استفاده می‌شود. نوع انتخاب داده‌ها به صورت هدفمند و غیر تصادفی بوده و از میان نگاره‌های دو نسخه، نگاره‌هایی است که زنان در آنها در بهشت ترسیم شده‌اند. در *معراج‌نامه میرحیدر* سه نگاره به صورت کلی درباره بهشت ترسیم شده است، و در هر سه نگاره زنان حضور دارند و در *کمدی الهی* بیست نگاره ترسیم شده است که تعداد یازده عدد از آنها درباره زن و نقش اصلی و فرعی آنها در این نگاره‌هاست که به دلیل قرابت معنایی نزدیک با *معراج‌نامه میرحیدر* سه نگاره از بین آنها انتخاب شده است. روش تجزیه‌وتحلیل داده‌ها کیفی و از طریق توصیف و تحلیل، و درنهایت تطبیق با یکدیگر است.

پیشینه پژوهش

مطابق با بررسی‌های صورت گرفته از میان مطالعات و پژوهش‌های پیشین، چنین برآورد شده است که تاکنون توجه ویژه‌ای به موضوع و مسئله حضور و جایگاه زن در بهشت در *معراج‌نامه میرحیدر* و *کمدی الهی* دانته نشده است، اما پژوهش‌های متعددی وجود دارد که حول دیگر موضوعات متعلق به این دو نسخه صورت پذیرفته است که در ادامه به این نمونه‌ها اشاره خواهد شد. توحیدی‌فر (۱۳۹۰) در مقاله «بررسی تطبیقی رساله الغفران، کمدی الهی و آفرینگان» به بررسی داستان و وجه شباهت، سفر به عالم ارواح و تفاوت‌های آنها در نگرش دینی معراج‌نامه‌های *الغفران* اثر ابوالعلا معری، *کمدی الهی* دانته و *آفرینگان* صادق هدایت پرداخته است. وکیلی (۱۳۹۳) در مقاله «تطبیق نشانه-معناشناسی تصاویر دوزخ در نگاره‌های معراج‌نامه شاهرخی و آثار دره از کمدی الهی

Doi: 10.22034/rph.2025.2059046.1138

دانته» به تطبیق معناشناسانه سه تصویر از دوزخ *معراج‌نامه* و *کمدی الهی* و شباهت‌ها و وجه معانی آنها پرداخته است. ضرغام و عظیمی (۱۳۹۵) در مقاله «مطالعه تطبیقی شرایط اجتماعی_ سیاسی تأثیرگذار بر شکل‌گیری کمدی الهی دانته و معراج‌نامه» به بررسی و تطبیق نوع نگاه اجتماعی و حکومتی در شکل‌گیری نسخه‌های مذهبی در دورهٔ تیموری و سدهٔ چهاردهم ایتالیا، پرداخته‌اند. محمدزاده و همکاران (۱۳۹۶) در مقاله «نمادهای عرفانی در نگاره‌های بهشت معراج‌نامه میرحیدر، بر اساس آیات قرآن و اندیشه‌های اسلامی» به بررسی انواع نمادها و نشانه‌های به‌کار رفته در فضای بهشت معراج‌نامه و آیاتی که بیانگر این نشانه‌ها هستند پرداخته‌اند. براتی و همکاران (۱۴۰۳) در مقاله «تحلیل بینانشانه‌ای فضاسازی در متن کلامی و متن تصویری معراج‌نامه میرحیدر با تأکید بر نقش نگارگر در خلق اثر» به تحلیل بینانشانه‌ای متن و تصویر معراج‌نامه و فضایی که نگارگر در ساختن نگاره‌ها دخیل بوده است پرداخته‌اند. فیض‌اللّهی و همکاران (۱۳۹۹) در مقاله «تاویل پدیدارشناختی معنا در نگاره‌ها نمونه موردی: نگارهٔ نیایش معراج‌نامه میرحیدر» به دنبال پدیدارشناسی نگاره نیایش معراج‌نامه و یافتن معنایی موجود در پس‌زمینه تصاویر است. از سوئی دیگر، با توجه به آنکه کتاب *کمدی الهی* دانته نیز نزد اروپاییان همیشه در کانون توجه بوده است، از منظر تفسیری و تصویرنگاری در دوره‌های مختلف اثراتی از خود برجای گذاشته است. بروک ال. کری (۲۰۰۷) در پایان‌نامه ارشد خود، «مطالعه تاریخی بر نقش زن در کمدی الهی دانته» به وضعیت زنان در ایتالیای دوره نگارش *کمدی الهی* و تأثیراتی که بر نگارش *کمدی الهی* داشته‌اند، پرداخته، و همچنین نگاه دانته به زنان آن عصر را در نگارش *کمدی الهی* مورد مطالعه قرار داده است. ادلاوان (۲۰۲۲) در مقاله «تصویر دانته از زنان در دوزخ کمدی الهی» به مطالعه و بررسی شخصیت زنان در بخش دوزخ *کمدی الهی* از جنبه داستانی پرداخته است. درنهایت با توجه به موضوع پژوهش و عدم پژوهش منسجم بر تصویرگری زن در معراج نامه‌ها، و با توجه به محدودیت‌های موجود در تحلیل جنسیت در هنر دینی، نوآوری پژوهش در پرداختن به بازنمایی نقش زن در هنر دینی و تطبیق آن در دو دین اسلام و مسیحیت است.

نشانه‌شناسی فرهنگی

هنر همواره در بستر جامعه به عرصه ظهور می‌رسد و این دو در تجسم فضای فرهنگی بر یکدیگر تأثیر متقابل دارند. به گفته الکساندر رویکرد بازتاب در جامعه‌شناسی هنر مشتمل بر حوزهٔ گسترده‌ای است، مبتنی بر این نظریه، هنر آیینه جامعه محسوب می‌شود و به واسطه شروط موجود در جامعه مشروط و تعین می‌یابد و بالعکس این جامعه است که در بعضی موارد تحت‌تأثیر عناصر تشکیل‌دهنده هنر قرار می‌گیرد (الکساندر، ۱۳۹۶: ۵۳). هر جامعه‌ای هنر خاص خود را دارد که عناصر ویژه‌ای، چه دینی باشد و چه فرهنگی آن را تشکیل می‌دهند و بر یکدیگر تأثیرگذار و تأثیرپذیرند. انگلیس و هاگسون تأمل درباره هنر را یکی از مناسب‌ترین شیوه‌های تامل در جامعه می‌دانند. «عکس این قضیه نیز صادق است از طریق مطالعه جامعه چیزهای بسیاری دربارهٔ هنر درک می‌کنیم. با بررسی روابط هنر و جامعه می‌توان هنر را به طرزی عمیق‌تر و بهتر از آنچه معمولاً امکان‌پذیر است فهمید» (هاگسون و انگلیس، ۱۳۹۵: ۲۴).

جوامع هنری در اثر ارتباط با یکدیگر و یا در اثر شناخت از یکدیگر نشانه‌هایی تعاملی و مشترک به وجود می‌آورند که این نشانه‌ها گاه عمدی و گاه غیرعمدی است. مسئله فرهنگ بدون تعیین جایگاه آن در فضای فرا_فرهنگی قابل حل نیست. به گفته لوتمان، کیفیت منحصربه‌فرد انسان به عنوان یک «مصنوع» فرهنگی مستلزم تقابل جهان او با طبیعت است که به عنوان فضای فرا_فرهنگی درک می‌شود. مرز بین این دو جهان نه‌تنها انسان را از سایر مصنوعات جدا می‌کند، بلکه به قلمرو روان انسان و فعالیت انسان نیز می‌رسد. برخی از این مرزها انسان را در قلمرو فرهنگ و برخی با دنیای فرا_فرهنگی قرار می‌دهند (Lotman, 2009: 66). وقتی راجع به نشانه‌شناسی فرهنگی صحبت می‌شود، هم‌زمان درباره فرا_فرهنگ‌هایی که در خود حل کرده است نیز بحث خواهد شد و این یعنی یک فرهنگ، درآن‌واحد هم فرهنگ است و هم نافرهنگ. نشانه‌شناسی عناصر تشکیل‌دهنده یک فرهنگ در نوع خاص خود سبب شناخت از فرهنگ خودی و همچنین فرهنگ‌های غیرخودی و به‌اصطلاح لوتمان، نافرهنگ می‌شود که در اثر ارتباط آنها با یکدیگر نشانه‌ای در فرهنگ خودی به نشانه‌ای غیرخودی تبدیل می‌شود. همانند قضیه معراج که در معراج‌نامه و در دین اسلام جزئی است از فرهنگ خودی و در کمدی الهی، با توجه به تأثیرپذیری دانته از فضای معراج اسلام، زیر مجموعه است از یک نافرهنگ. هر نظامی نه‌تنها بر اساس قوانین خود زندگی می‌کند، بلکه تحت تأثیر برخوردهای مختلفی، با سایر فرهنگ‌ها نیز قرار می‌گیرد. اینجاست که فرهنگ خود که بصورت معمول به زیستش ادامه می‌دهد، در اثر این برخورد تصادفی با فرهنگ دیگری به بخشی از حیات آن، تبدیل می‌شود. در اثر این برخورد، دو فرهنگ در فضای هم حل شده و فرا_فرهنگ جدیدی خلق می‌کنند که متأثر از عناصر هردوی آن‌هاست. ولی درنهایت فرهنگ اصلی با همه تأثیرپذیری‌ها، به زیست خود ادامه می‌دهد و معنایی مجدد برای اعضای اجتماع خود خلق می‌کند (Lotman, 2009: 68).

لازم به ذکر است که پروژه نشانه‌شناسی که می‌توان آن را تقریباً

به عنوان مطالعه سیستم‌های نشانه‌ای تعریف کرد، نه‌تنها می‌تواند هرچیزی را از کلمات گرفته تا اشیا و خود فرهنگ به عنوان مادی خود در نظر بگیرد، بلکه موفق می‌شود روابط دلالت‌کننده آن را به وجود آورد، یعنی مطالعه نقش نشانه‌ها به عنوان بخشی از زندگی اجتماعی. ازآنجاکه دلالت زمانی اتفاق می‌افتد که ارتباط بین یک علامت و یک معنا از نظر فرهنگی شناخته شده و به‌طور سیستماتیک رمزگذاری شده است هر چیزی ممکن است به عنوان یک نشانه دیده شود تا زمانی که یک قرارداد فرهنگی وجود داشته باشد که اجازه می‌دهد از یک چیز به‌جای چیز دیگری استفاده شود (Cogeanu, 2012: 35). با توجه به اینکه در اغلب جوامع مردان سردمداران حکومت‌ها بوده‌اند این بسط سپهر فرهنگی زن و مرد را در تقابل با یکدیگر قرار داده و به‌نوعی مرد را جزئی از فرهنگ خودی و زن را فرهنگ دیگری شناخته است. «جنسیت و مقایسه زن و مرد در فرهنگ‌های شناخته شده و کهن همواره موجد تقابل‌های فرهنگی و هستی‌شناختی بوده است. جهان‌بینی و جهان‌نگری مردانه در اغلب فرهنگ‌ها سبب شده است هنجارها و باورهای مردانه بر مدیریت جامعه تکلیف شوند که حقوق و ماهیت انسانی زنان را تضعیف و در عمل بی‌عدالتی و نوعی کنترل و انکار پنهانی را بر زن تحمیل می‌کنند. نابرابری اغلب امری فرهنگی است. فرهنگ و ایدئولوژی در استمرار سلطه جنسیتی و طبقاتی مهم است و مبارزات و کشمکش‌های طبقاتی بیشتر از آنکه اقتصادی و معیشتی باشد فرهنگی و ایدئولوژیکی است» (خسروی‌شکیب، ۱۴۰۳: ۱۳۵). این مسئله را می‌توان به اغلب موضوعات خلق شده در هنر، و نه‌تنها بازنمایی نقش زنان بسط داد. نشانه‌های تصویر شده در فضای هنری و فرهنگی جامعه متأثر از نگرش عده محدودی بوده است که در دوره‌ای شامل حکومت و در دوره دیگر اجتماع‌های سیاسی و چه‌بسا طبقه غالب هنرمندان بوده است. اما همواره از جدال تفکر خود و دیگری تصاویر و هنرهایی پدید آمده‌اند که با زیر سؤال بردن این نگرش، به خلق فضای جدید و برابر پرداخته‌اند.

معراج‌نامه میرحیدر

با مطالعه تاریخ نگارگری ایران مشخص می‌گردد که علاوه بر متون ادبی و علمی، برخی متون دینی نیز به دستور پادشاهان و حاکمان مصورسازی شده‌اند؛ لذا نگارگری همیشه بخشی از سنت تصویرگری را به متون دینی و مذهبی و اعتقادی اختصاص داده است. «در دوره‌های مختلف از هنر و نقاشی برای آموزش و ترویج آموزه‌های دینی و اخلاقی استفاده شده است. نقاشی‌های خیالی نگاری یکی از انواع این هنرهاست. شان مشترک اخلاق و زیبایی، اتکا آن دو بر فطرت انسانی است و هنر مطلوب در مسیر بیداری فطرت گام برمی‌دارد» (حکمت، ۱۳۹۸: ۱۲۹). این جریان مردم عامه و مخاطبان غیر درباری را به سمت هنر جذب می‌کند و حال و هوای هنر را در جامعه و نه‌تنها در بین عده اندکی که قدرت در اختیار آن‌هاست، نگه می‌دارد. معراج شرح سفر نماینده‌ای از بندگان برگزیده خداوند به‌سوی عرش الهی است. این ماجرا در دین اسلام جایگاه ویژه‌ای دارد و دارای تفاوت‌های اساسی با سایر ادیان است. نسخه‌های مختلفی در سراسر دوره‌های هنری و ادبی اسلام، به این موضوع پرداخته‌اند و قدسی بودن این قضیه را رهنمون خویش ساخته‌اند. از جمله این نسخه‌ها می‌توان به نسخه مصور *معراج‌نامه احمدموسی* در دوره ایلخانی، *مرقع بهرام میرزا*، *معراج‌نامه نهج‌الفرادیس*، *مخزن‌الاسرار نظامی*، *معراج‌نامه شجاعی* و بسیاری از نسخ دیگر اشاره کرد.

نسخه *معراج‌نامه میرحیدر* در دوره تیموری و مکتب هرات در اواخر سدهٔ نهم ـ ۸۵۰ه.ق.ـ، مصور شده است. این نسخه به شمارهٔ Supplement Turc 190 در حال حاضر در کتابخانه ملی پاریس نگهداری می‌شود، و بسیاری از ویژگی‌های مکتب هرات، از جمله استفاده از رنگ‌های روشن و شفاف، نگاره‌های ظریف با طراحی قوی، خیالی‌نگاری، استفاده از متن و تصویر در کنار هم، آسمان آبی و ابرهای طلایی که به نوعی بیان‌کننده نمود معنوی سفر است، شکستگی قاب را دارا می‌باشد. «نقاشی‌ها اثر چندین هنرمند نقاش است که با یادداشت‌هایی به زبان عربی و ترکی در حاشیه همراه می‌باشد» (سگای، ۱۳۸۵: ۱۲). این نسخه به شرح ماجرای معراج پیامبر و تصویرگری عجایب موجود در آن و ترسیم فضای بهشت و دوزخ الهی پرداخته است. «در حدیث ابوهریره آمده؛ پیامبر فرمود: در آسمان ششم موسی را دیدم، و در آسمان هفتم با ابراهیم ملاقات کردم، سپس از آن‌جا بالاتر رفتیم و به اعلی‌علیین رسیدیم در آنجا خداوند با من سخن گفت و من با او سخن گفتم بهشت و دوزخ را دیدم، عرش و سدرةالمنتهی را مشاهده کردم سپس شبانه به سوی مکه بازگشتم» (اشتهاردی، ۱۳۷۷: ۳۳). مطابق با متن «آن معراج عظیم یک بار بوده و در سال یازدهم بعثت، در شب هفدهم ماه رمضان، از مکه به بیت‌المقدس و از آنجا به آسمان‌ها، همراه جبرئیل با مرکب براق رخ داد، و به عقیده ما این سفر با همین جسم عنصری و روح بود نه با روح تنها. پیامبر در این سفر بزرگ به همه آسمان‌های هفت‌گانه رفت و با پیامبران و فرشتگان مقرب ملاقات کرد و عجایب خلقت و بهشت و دوزخ را دید و صعود او به اندازه‌ای اوج گرفت که جز خدا هیچ موجودی به آن‌جا راه ندارد» (اشتهاردی، ۱۳۷۷: ۲۲). بنا بر آیه ۱ سوره اسراء و آیات ۷ تا ۱۸ سوره نجم پیامبر به مقام قرب نزدیک شد و از حجاب دنیوی گذشت و شایسته حضور در پیشگاه الهی گشت، و شبی با راهنمایی جبرئیل، ملک مقرب الهی، و به وسیله براق، موجودی با صورت آدمی و بدنی اسب مانند، از مسجدالاقصی به آسمان و طبقات مختلف آن رفت. به گفته سگای «نسخه خطی

Doi: 10.22034/rph.2025.2059046.1138

معراج‌نامه را میرحیدر شاعر، به ترکی اویغوری تالیف کرده است. این نسخه خطی مزین به ۶۱ تصویر است که به ترتیب در برابر چشمان هیجان زده ما مراحل موفقیت‌آمیز سفر بزرگ پیامبر را نشان می‌دهد که از سرزمین‌های آبی و طلایی رنگ بهشتی، همراه فرشته‌هایی شروع و به دنیایی از سایه‌های دوزخی ختم می‌شود» (سگای، ۱۳۸۵: ۱۱).

از میان نگاره‌های موجود در *معراج‌نامه میرحیدر*، تنها سه نگاره به بهشت و فضای تصویری آن پرداخته است. نگاره اول با نام حوریان بهشتی است که به تصویرگری زنان پاک[۳] در بهشت و در ملاقات با رسول خدا در فضایی آکنده از سرور و شادی پرداخته، در نگاره دوم با عنوان سرگرمی‌های حوریان، نگارگر حوریانی را به تصویر کشیده است، که سوار بر شتر همراه همسران خویش به کعبه بهشتی رجوع می‌کنند تا به عبادت خداوند بپردازند. و در نگاره سوم با عنوان، ملاقات با یکی از اولین زنان مقدس اسلام، سمیه، نگارگر پیامبر را همراه با جبرئیل تصویر نموده که در فضایی از کاخ‌های بهشتی به ملاقات سمیه اولین زنی که در دین اسلام به پیامبر ایمان آورده رفته است.[۴]

کمدی الهی دانته

در هر دوره‌ای هنری خاص با ویژگی‌های خاص خود متولد می‌شود که در مواقعی از عناصر دوره‌های قبل از خود بهره دارد و در مواقعی نه؛ طبق گفته کاندینسکی «اثر هنری فرزند زمان خویش است و در بسیاری موارد زاینده احساسات ما، در نتیجه هر دوره فرهنگی، هنر ویژه خود را می‌آفریند که تکرارشدنی نیست» (کاندینسکی، ۱۴۰۳: ۳۸). از دوره رنسانس و با رشد جریان‌های فکری انسان‌گرایی‌های افراطی، هنر برای هنر، نظریات فلسفی انسان‌محور، نظریه داروین، دوری از عناصر دین و بسیاری از عناصر دیگر، هنرمندان را با روح معنوی، به سمت تصویرگری متون دینی و ادبی گذشته سوق داد تا قهرمانی را بپرورند یا خلق کنند که از میان التذاذهای بشری راه را برای رسیدن به معنویت باز کند. مانند نسخه مصوری که توسط گوستاو دوره در این زمان تصویر شد. «هنگامی که مذهب، علم و اخلاق متزلزل می‌شوند و هنگامی که حامیان برون در حال نابودی‌اند، بشر توجه خود را از برون به درون خود منعطف می‌کند. ادبیات، موسیقی و نقاشی اولین و تأثیرپذیرترین حوزه‌های حسی‌اند که این انقلاب معنوی را در خود آشکار می‌سازند. آنها تصویر تاریک زمان حال را منعکس می‌سازند و اهمیت آنچه را که در ابتدا تنها نقطه روشن کوچکی بود که اقلیت کوچکی آن را دریافته بودند، نشان می‌دهند» (کاندینسکی، ۱۴۰۳: ۶۲).

دانته آلیگیری (۱۲۶۵_ ۱۳۲۱م) شاعر اهل فلورانس، در سدهٔ چهاردهم میلادی شروع به سرودن کمدی الهی، نسخه‌ای از معراج‌نامه‌ها که شامل حضور او در دوزخ، برزخ و بهشت الهی است، نمود که این اثر در جامعه‌ای فاسد و روبه‌زوال، در پی مطرح‌کردن گناه، توبه از آن و دست‌یافتن به جامعهٔ آرمانی در بطن اجتماع بود. از نظر محیط زندگی و شرایط دینی و فرهنگی و نیز سیاسی، روزگار دانته اوضاع پریشانی داشت، و چه‌بسا که «غرض دانته بیرون‌کشیدن مردم از حالت بدبختانه زندگی دنیوی بوده است تا بتواند با این کار، انسان‌ها را به سعادت و لطف پروردگار و رستگاری ابدی هدایت کند، به طوری‌که درنهایت موجب بخشایش و آمرزش بندگان شود؛ او می‌خواهد بگوید که قضاوت‌های آدمیان درباره یکدیگر با قضاوت‌های الهی بسیار متفاوت است» (توحیدی‌فر، ۱۳۹۰: ۱۸). «کمدی الهی در درجه اول یک اثر شاعرانه و در درجه دوم یک اثر عالی فکری و فلسفی است. این مجموعه در حقیقت عصاره‌ای است از علوم و اطلاعات و نظریات و عقاید فلسفی و مسیحی و افسانه‌ای چندهزارساله بشری» (آلیگیری، ۱۳۹۷: ۱۷). این اثر سرشار از تمثیل‌ها و نمادهای مختلف است که معنایی عمیق‌تر از صورت ظاهری آن به همراه دارد. این نوع داستان‌ها و فضای معراج و سفر به جهان‌های دیگر در ادبیات غرب جایگاه ویژه‌ای داشته است که قدیمی‌ترین نمونه آن، «اودیسه اثر معروف هومر است و همچنین در کتاب *انئیس* اثر ویرژیل هم اشاره به سفر یک آدم زنده به دنیای ارواح شده است و درنهایت در انجیل از سفر زندگان به دنیای مردگان سخن به میان رفته. در احادیث اسلامی و آثار ادبی عرب نیز، سوابق مختلفی دیده می‌شود نظیر همین داستان معراج پیامبر، در زمان دانته نسخه لاتینی از معراج پیامبر وجود داشته و احتمالاً دانته از این نسخه تأثیر گرفته و همچنین ترجمه لاتینی هم از اثر معری در این دوره موجود بوده است» (آلیگیری، ۱۳۹۷: ۱۸). آن‌گونه که اشاره شد *کمدی الهی* دانته «اثری دینی است؛ یعنی بر اساس اعتقادات دینی مسیحیت درباره عالم پس از مرگ نوشته شده است؛ اما نوع نوشتار و شکل ساختاری آن همچنین شخصیت‌پردازی‌های این اثر بسیار به رسالة الغفران شبیه است» (توحیدی‌فر؛ ۱۳۹۰: ۱۵).

تصویرسازی‌های متعددی از *کمدی الهی* انجام شده است که اولین نمونه آن مربوط به تصویرسازی‌های بوتچیلی در سدهٔ چهاردهم میلادی است. گوستاو دوره (۱۸۳۲_ ۱۸۸۳م) در سدهٔ نوزدهم میلادی به تصویرگری از این نسخه پرداخت که شاید بتوان گفت آثار او یکی از بهترین‌ها در بین آثار مصور شده است. تصویرهای او از دوزخ و برزخ *کمدی الهی* بسیار واقعی و ترسناک، و از بهشت آرام‌بخش و در کمال نور است. دوره در کمال تعهد به متن از بخش‌های مختلف کمدی الهی، تصاویر واقع‌گرا و بدون رنگ را خلق نموده و تنها با به‌کارگیری کنتراست‌های سیاه‌وسفید دست به آفرینش تصاویر زده است. نسخه کار شده توسط او

نخستین‌بار در سال ۱۸۶۱م که شامل تصاویری از دوزخ بود با سرمایه‌گذاری خودش، چاپ شد. بعد از آن در سال ۱۸۶۸م نسخه برزخ و بهشت تحت حمایت هاچت، ناشر آن، به چاپ و در سراسر اروپا به زبان‌اصلی خود منتشر شد. تصویرسازی‌های گوستاو دوره (۱۸۳۲-۱۸۸۳م) و *کمدی الهی* دانته چنان با هم ارتباط تنگاتنگی پیدا کرده‌اند که حتی امروزه، نزدیک به ۱۵۰ سال پس از انتشار اولیه، ارائه نقاش از متن شاعر هنوز دیدگاه بسیاری را از *کمدی الهی* تعیین می‌کند. نسخه مورد پژوهش در مقاله، مربوط به ترجمه انگلیسیی اثری از هنری وادزورث لانگفلو است که در سال ۱۸۶۷م از روی نسخه اصلی که به زبان ایتالیایی بوده چاپ و از نقاشی‌های دوره استفاده شد و اکنون نسخه آنلاین این مجموعه تحت حمایت دانشگاه پنسیلوانیا مورد انتشار قرار گرفته است.[۵] و نیز نسخه ترجمه‌شده توسط ویلیام کریگر در سال ۱۸۷۰ به شماره نسخه ۱۱۱۹۸۹۸۳ برای تصاویر مورد استفاده قرارگرفته است.

از میان ۲۰ تصویر مربوط به بهشت کمدی الهی، ۱۱ تصویر با محوریت نقش زنان است، که در طبقات مختلف مصور شده‌اند. در این تصاویر، زنان در نقش‌ها و عملکردهای متفاوت، نظیر نقش راهنمایی‌کننده، سخنگو، فرشته‌الهی، نقش فرعی برای داستان‌های دیگر و نقش اصلی بازنمایی شده‌اند. نگاره‌های انتخاب شده، با توجه به قرابت معنایی با نگاره‌های معراج‌نامه، در پژوهش بررسی خواهند شد.

خوانش نشانه‌شناسی فرهنگی تصویر زنان در دو نسخه

در معراج‌نامه، پیامبر پس از حضور در عرش الهی و صحبت با خداوند با کمک جبرئیل به‌سوی دروازهٔ بهشت و مشاهده زیبایی‌های خلقت خداوند رهسپار می‌شود. در «تصویر ۱» ایشان با گروهی از حوریان و زنان جوان و زیبا مواجه می‌شوند. بر اساس تفسیرهای به عمل آمده از قرآن، واژه حورالعین مختص مردان نیست و چیزی فراتر از جنسیت است. مطابق با آیه ۲۵ سوره بقره «برای بهشتیان در آن‌جا همسرانی پاک و پاکیزه است» برخی معتقدند ضمیر «هم» در این آیه به همه بهشتیان، اعم از زن و مرد، برمی‌گردد [و] نه‌فقط به مردان بهشتی. ضمن آنکه «ازواج» جمع «زوج» به معنای همسر است، نه زوجه به معنای زن» (مکارم شیرازی، ۱۳۷۴: ۲۶۱). ولی در برخی روایات از حوری به زنان پاکیزه یاد می‌شود. «در بهشت، برای بهشتیان همنشینانی از بین فرشتگان است که پیوسته گرداگرد آنها می‌گردند و اضافه کلمه حور به واژه عین هم ممکن است آنگونه که می‌گویند درباره مفهوم ماده (حور) از حیرت باشد، بدین‌معنی بهشتیان، آنچنان زیبا هستند که چشم‌ها از دیدن آنها حیران باشد» (هادیان رسنانی، ۱۴۰۱: ۱۷). همان‌طورکه از «تصویر ۱» مشخص است، در نسخه تصویری معراج‌نامه همانند اکثر روایات و داستان‌ها حوریان تجسمی از جنس زنانه هستند. در حالی که پیامبر هاله‌ای نورانی دارد و سوار بر براق و در کنار جبرئیل تماشاگر این فضاست «تعداد زیادی از زنان جوان و بی‌نهایت زیبا را می‌بینند؛ حوریان ـ همسران پاک ـ که به مؤمنان وعده داده شده‌اند» (سگای، ۱۳۸۵: ۴۰). مطابق با آیه ۲۵ سوره بقره «و مژده ده کسانی را که ایمان آوردند و نیکوکاری پیشه کردند که جایگاه آنان باغ‌هایی است که نهرها در آن جاری است، و چون از میوه‌های گوناگون آن بهره‌مند شوند گویند: این مانند همان میوه‌هایی است که پیش از این در دنیا ما را نصیب بود، و از نعمت‌هایی مانند یکدیگر بر آنان آورند، و آنها را در آن جایگاه‌های خوش، جفت‌هایی پاک و پاکیزه است و در آن بهشت، جاوید خواهند زیست»[۶]. مکان بهشت باغی است سرسبز سرشار از درختان و گل‌ها و جویبارانی روان و آسمان‌آبی، حوریان در این باغ و در فضایی فراخ، در حال بازی و شوخی و چیدن گل تصویر شده‌اند. این حوریان با لباس‌هایی به رنگ‌های متفاوت و با سرپوش و سربندهای متنوع هستند، برخی کلاه به سر دارند، برخی تاج و برخی پری به شکل کلاه. زمان در بهشت مشخص نیست و پیامبر از قالب زمان و مکان زمینی و مادی خارج‌شده‌اند ولی فضای تصویر شده توسط نگارگر، مادی است. در حالت کلی نگارگر با تعهد به متن فضایی زیبا و شاعرانه را تصویر نموده که سرشار از آرامش است. مطابق با «تصویر ۱. ۱» حرکت در این نگاره دارای ریتم تناوبی است و

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

تصویر ۱. حوریان، مکتب هرات، دورهٔ تیموری، ۸۵۰ ه.ق، شماره صفحه ۱۰۳، شماره نسخه ۱۹۰ (National Library of France, n.d.-a)

Doi: 10.22034/rph.2025.2059046.1138

چشم مخاطب از شخصیت‌ها و عنصرهای موجود در اثر از یکی به سمت دیگری حرکت می‌کند. چینش عناصر و نشانه‌ها از سمت راست و با پیامبر به حرکت درمی‌آید و درنهایت با عبور از بالا و سمت چپ، حوریان، به مرکز نگاره و درخت و حوری تصویر شده بر روی آن می‌رسد. این چرخش چشم بصورت پیوندی دو سویه با حالتی متناوب مجدداً از سمت حوری مرکز کادر به سمت پیامبر که بالاتر از همه آنها است می‌رسد. این چینش به بالا بودن مقام پیامبر از همه مخلوقات خداوند اشاره دارد. از سوی دیگر نحوهٔ قرارگیری حضرت محمد(ص) در نگاره نسبت به دیگر پیکره‌ها، نشان‌دهنده نگاه مسلط و فراگیر است. زاویه نگاه ایشان به گونه‌ای است که می‌تواند بر کل فضا سیطره داشته باشد و تمامی عناصر موجود در بهشت را نظاره کند. محل قرارگیری حوریان بر روی قوس اسپیرال (حلزونی) است، رنگ غالب نگاره با توجه به وسیع بودن آسمان آبی است و هاله دور پیامبر و رنگ زرد آن نگاه را به سمت ایشان متمرکز می‌کند. فضای بهشت در عین آرامش داشتن سیال ترسیم شده و این سیالیت با خطوط اریب از پیامبر به سمت حوری‌ها و از حوری‌ها به سمت ایشان در تکاپو است. رنگ‌های به‌کاررفته در لباس شخصیت‌ها با توجه به متنوع بودن، حس حرکت را در مخاطب ایجاد می‌کند و درنهایت از تمرکز زیاد بر یک شخصیت جلوگیری می‌نماید. بهشت *معراج‌نامه* مطابق با فرهنگ اسلام و نوع نگاه و عقیده مسلمان، سرشار است از گل و زیبایی و جوی‌هایی که با آب روان و پاک پوشیده‌اند و انواع رنگ‌ها و ملت‌های گوناگون در آن وجود دارد. «این بهشت یادآور مکانی است که آدم و حوا قبل از هبوط در آن می‌زیسته‌اند. مانند باغ بزرگی که نهرهای آب از میان آن می‌گذرد. جایگاه قصرهای افراشته که برگزیدگان با همسران باکرهٔ خود در آن زندگی می‌کنند» (سگای، ۱۳۸۵: ۴۰) و نگارگر با توجه به این امر به تصویرگری

تصویر ۱. ۱. نوع حرکت بصری نگاره.

پرداخته است، به عبارت دیگر فضای نشانه‌ای و معنوی بودن بهشت به فضایی با ذهن انسانی تقلیل یافته و مملو از زن‌های زیبا و به اصطلاح حوریان؛ کاخ‌های بزرگ و باغی با درختان و جویباران می‌باشد. که این نشانه‌ها می‌توانند، دلالت بر نشانه‌های فرهنگی عصر تیموری نمایند. زنان در این نگاره بسیار زیبا و در حال بازی و شادی و هم صحبتی با یکدیگر هستند، بهشت سرشار از آرامش است و پرندگان و زنان در کنار هم در حالت صلح، و به بیان دیگر نشانی از صلح بین انسان و حیوانات را تماشا می‌کنیم. طبیعت در کمال و نقطه عطف خود قراردارد و همه این عناصر در وحدت با یکدیگر فضایی مثالی و در عین حال مادی را شرح می‌دهند که نمودی است از مراحل به کمال رسیدن روح انسان. این کمال و این وحدت را همچنین می‌توان از رنگ آبی آسمان که به‌طورکلی نگاره را فراگرفته یافت. این معنویت با تعداد پیکره‌های حوریان که هشت نفراند، به تکامل می‌رسد. «درواقع، هشت، رمز عبور از عالم برون به عالم درون است، گذر از عالم محسوس به عالم معقول» (وثوق‌زاده و همکاران، ۱۳۹۵: ۱۸۴). که این می‌تواند تأکیدی بر جایگاه اعداد در این نسخه باشد.

در «تصویر ۲»، گوستاو دوره مطابق با متن به تصویرگری قدیسه‌های زمینی در طبقه اول بهشت دانته، در قمر ماه، پرداخته است. بهشت دانته در آسمان، و دارای طبقات مختلف است که هر یک، ساکنان خاص خود را دارند. زمان در این طبقه از بهشت به کندی می‌گذرد و همانند زمین نیست. دانته همراه با راهنمای

تصویر ۲. پیکاردیا در طبقه اول بهشت، کتاب *کمدی الهی* دانته ترجمه ویلیام کریگر، نسخه نگاری مذهبی، سدهٔ ۱۹ ایتالیا، ۱۸۷۰ میلادی، شماره صفحه ۱۸، شماره نسخه ۱۱۱۹۸۹۸۳ (Bayerische Staatsbibliothek, Münchener DigitalisierungsZentrum).

خود، بئاتریس که عشق او در زمین بوده و اکنون در بهشت است، به ارواحی برمی‌خورد که همانند آینه شفاف هستند. او با راهنمایی بئاتریس شروع به صحبت با یکی از این ارواح که پیکاردیا[۷] نام دارد می‌کند. پیکاردیا با معرفی خویش به دلیل حضورش در اولین طبقه از بهشت می‌پردازد. «من یک خواهر باکره در جهان بودم. که اکنون در اینجا، و در میان ارواح مبارک دیگر مستقر هستم، ما در پایین‌ترین و کندترین طبقه بهشت استقرار یافته‌ایم. تمام محبت‌های ما، در اختیار روح‌القدس هستند، و از اینکه از دستور او تشکیل شده‌اند، خوشحال می‌شوند. این جایگاه که بسیار کم به نظر می‌رسد، به این دلیل به ما عطا شده، چراکه نذرهای ما در زمین و در زندگی مادی باطل شده بود و اکنون در طبقه اول بهشت جای گرفته‌ایم»[۸] (Alighieri, 2008: 14). در ادامه نسخه وادزورث، دانته از خوشحال و راضی بودن آنها در این طبقه از بهشت الهی می‌پرسد و اینکه آیا میخواهند به طبقه بالاتر و نزدیک‌تر به خداوند بروند یا نه، و او این‌گونه پاسخ می‌دهد «روح ما به لطف صدقه آرام می‌شود، و این باعث می‌شود ما تشنه روزی بیشتر نباشیم. اگر آرزوی تعالی بیشتر را داشتیم، خواسته‌های ما با ارادهٔ او، که در اینجا ما را جای داده، ناسازگار خواهد شد»[۹] (Alighieri, 2008: 16). دوره، همانند متنی که دانته آنرا به نگارش درآورده، پیکاردیا و ارواح زنان صومعه را در کمال آرامش و زیبایی تصویر کرده است. آنها سرمست از جایگاهی که خداوند به آنان عطا کرده زندگی می‌کنند. تصاویر بهشت *کمدی الهی* همانند تصاویر دوزخ و برزخ، سیاه‌وسفید است ولی با مقایسه تصاویر باهم فضای رنگ سفید، در بهشت بیشتر است و این نشان از روشن شدن مسیر در طول سفر دانته و رسیدن او به نور دارد. در تصویر، دانته به عنوان نمودی از مرد و زمینی بودن، به حالت زانو زده و پایین‌تر از ارواح زن قرار دارد. چرخش چشم از سمت چپ و با بئاتریس شروع و بعد از پایین آمدن و عبور از دانته و ارواح پس‌زمینه در سمت راست و در مرکز تصویر به پیکاردیا می‌رسد و در حرکتی دوسویه مجدد به سمت دانته و بئاتریس بازمی‌گردد (تصویر ۲. ۱). بخش مورد تأکید تصویر و نقطه طلایی آن دقیقاً چشمان پیکاردیا است که به دانته می‌نگرد. حالت نگریستن بئاتریس و دانته و پیکاردیا به یکدیگر مثلثی طلایی را ایجاد می‌کند که کل فضای تصویر در آن خلاصه شده است و بر گفت‌وگوی این سه تأکید دارد. کل ترکیب‌بندی بر روی اسپیرال قرار دارد و چشم مخاطب از فضای اسپیرالی تصویر خارج نمی‌شود و با گردش آن در گردش است. کنتراست تیرگی و روشنی در تصویر به تناسب شخصیت‌ها و جایگاه آنها پخش شده است، دانته به عنوان عنصری زمینی و جسمانی به رنگ خاکستری تیره، ارواح بهشتی و پیکاردیا در وسط کادر با طیف خاکستری روشن و بئاتریس که حایلی است بین دانته و آنها با رنگی مابین تصویر گشته است. حالت تحرک تصویر با خطوط طلایی و اسپیرالی حرکت می‌کند و شخصیت‌ها از سکون برخوردارند و سیالیت زیادی در اثر دیده نمی‌شود. بهشت دانته و بهشتی که توسط دوره تصویر شده، فضایی آسمانی و مثالی است و خبری از نمودهای مادی و زمینی، بجز پیکر دانته نیست. پیکر زنان در کمال شکوه، فارغ از جنبه مادی و با گیسوان مجعد و بلند. علاوه بر پیکاردیا که در حال صحبت و در مرکز تصویر قرار دارد دو بانوی دیگر نیز او را همراهی می‌کنند، بئاتریس و یکی از همراهان پیکاردیا با حالت دست ضربدر بر روی سینه ایستاده‌اند، که احتمالاً نشانه‌ای است از صلیب، «یا حرف یونانی chi (x) که حرف اول مسیح است» (Frutiger, 1989: 80). دو صلیبی که بئاتریس و روح همراه پیکاردیا درست کرده‌اند، همانند دو دروازه است که دانته در فضای مقدس آن زانو زده و گویی این حالت برای توانایی صحبت او با پیکاردیا فراهم شده است. این حالت با تعداد ارواحی که تصویر شده‌اند نیز در ارتباط است و تعداد کل ارواح همراه با دانته و بئاتریس عدد ۱۲ است که این نشانی از تعداد یاران و حواریون حضرت عیسی است.

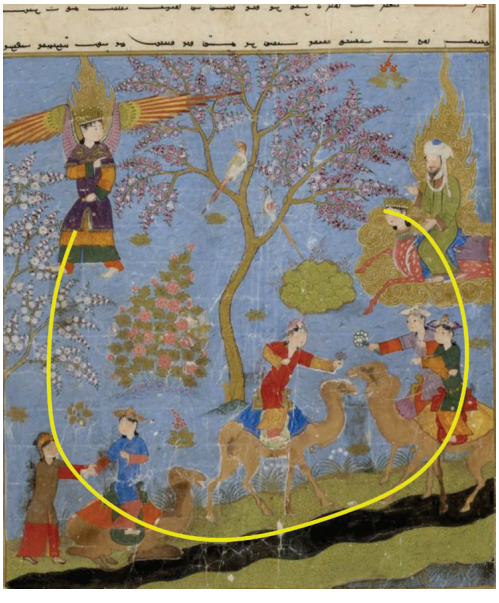
در «تصویر ۳» که نگاره دوم بهشت از معراج‌نامه است، معرف سرگرمی‌ها و کارهایی است که حوریان در بهشت انجام می‌دهند. مطابق با متن نسخه، «پیامبر با حرکت در میان بسترهای گل و درختان شکوفا، در حالی که سوار براق است و جبرئیل همراه آن‌هاست، بر جبرئیل پیشی گرفته و گردش خود را در میان باغ‌ها همراه حوریانی که روی موهایشان از پَر پوشیده شده و خندان دسته گل رد و بدل می‌کنند، ادامه می‌دهد» (سگای، ۱۳۸۵: ۴۲). در این نگاره نیز پیامبر بالاتر از زنان و به اصطلاح حوریان تصویر شده است، با این تفاوت که از جبرئیل فاصله دارد. تعدادی از

تصویر۲. ۱. نوع حرکت بصری در تصویر.

Doi: 10.22034/rph.2025.2059046.1138

تصویر ۳. سرگرمی حوریان، مکتب هرات، دورهٔ تیموری، ۸۵۰ ه.ق، شماره صفحه ۱۰۴، شماره نسخه ۱۹۰ (National Library of France, n.d.-b).

حوریان در این نگاره سوار بر شتر هستند و به گفته متن این از کارهایی است که آنها در بهشت انجام می‌دهند. «هر جمعه به دعوت خداوند متعال، برگزیدگان به همراه همسرانشان برای ملاقات آسمان‌ها تا فراسوی جاودانهٔ کعبهٔ بهشتی که به وسیلهٔ فرشتگان نمازگزار احاطه شده در می‌نوردند»[۱۰] (سگای، ۱۳۸۵: ۴۲). با توجه به اینکه وسیله رفت‌وآمد در دوره تیموری احتمالاً شتر و اسب و حیواناتی این چنینی بوده، نگارگر برای حوریان در بهشت نیز همین را در نظر گرفته در حالی که در روایات اشاره به طی‌الارض و عدم احتیاج به وسایل این چنینی برای رفت‌وآمد است. فضای این نگاره نیز همانند نگاره قبلی، پوشیده از آسمان آبی و طبیعتی سرشار از زیبایی و کمال است. تعداد حوریان پنج نفر است که به صورت خطی به سمت بالا چیده شده‌اند، عدد پنج «اشاره به پنج نور آفریده شده پیش از نخستین آدم دارد. درفرهنگ نمادها ستارهٔ پنج‌پر، پنج نماز، خمس اموال، پنج تکبیر، پنج کلید قرآن مجید در راز عرفان و پنج انگشت دست حضرت فاطمه(س) را نشان از تقدس این عدد در اسلام می‌دانند» (ذبیح‌نیا عمران و قیومی‌زاده، ۱۳۹۶: ۳۱). مطابق با گفته لوتمان فضای فرهنگی خود و دیگری و این فرهنگ و نا_فرهنگ به خوبی در نگاره‌های معراج‌نامه نمایان است و مردان در یک فضای فرهنگی برتر از زنان تصویر شده‌اند، حتی فرشته‌ای که جنسیت ندارد نیز بالاتر از آنها در حال پرواز است. ولی درنهایت همگی این فرهنگ‌های کوچک در سپهری به نام بهشت جای‌گرفته‌اند. مطابق با «تصویر ۳. ۱» چرخش چشم از پیامبر و از سمت راست شروع و بعد از پایین آمدن و عبور از حوریان و جبرئیل در سمت چپ، در مرکز نگاره به یکی از حوریان می‌رسد. زاویه نگاه پیامبر به سمت جبرئیل و زاویه نگاه او به سمت حوری وسط کادر است، در این میان مثلث طلایی ایجاد شده است که بر آنها تأکید می‌کند. احتمالاً نگاه پیامبر به جبرئیل بخاطر توضیحاتی است که او از فضای بهشت به ایشان می‌دهد و نگاه آنها به حوری به دلیل توضیح فضای نگاره و اتفاقاتی است که در آن در حال وقوع است. تنوع رنگی زیادی در نگاره وجود دارد که جهت تأکید بر فضای شاد بهشت به کار رفته است و رنگ غالب در آن آبی آسمان است که فضای زیادی از نگاره را دربرگرفته است. پیامبر در سمت راست و بالای کادر با خطوط افقی و عمودی تقسیم‌بندی از بقیه شخصیت‌ها جدا شده‌اند و گویی ایشان در مرتبه‌ای از کمال و برتریت نسب به مابقی شخصیت‌ها برخوردار است. جنبشی در عین سکون و آرامش فضای بهشت در لایه‌های زیرین تصویر وجود دارد که چشم مخاطب را در کل فضا می‌چرخاند، این جنبش با حرکت اسپیرالی از پیامبر به جبرئیل و برعکس از جبرئیل به پیامبر بازگشت داده می‌شود. حوریان با اینکه وجه مادی ندارند و کاملاً معنوی هستند ولی در تصویر با پوششی همانند زنان معمولی در زمین در دوره تیموری تصویر شده‌اند. با اینکه متن مصور شده یک



تصویر ۳. ۱. نوع حرکت بصری در تصویر.

متن دینی و مذهبی است بااین‌حال نظام طبقاتی از منظر جایگاه اجتماعی در نگاره‌ها قابل رویت است. تقابل‌هایی دوگانه همانند، بالاتر و پایین‌تر، مقدس‌تر، برتر و پست‌تر.

در «تصویر ۴» بئاتریس به عنوان نوری از انوار الهی تجلی یافته است و به قدری در مسیر صعود به سمت خداوند و درجات بالای بهشت زیبا و پرفروغ گشته، که دانته طاقت تحمل لبخند او را ندارد. او علت را از بئاتریس جویا می‌شود و جواب می‌گیرد که، «اگر تا پیش از آشنایی با فروغ عیسی و روح‌القدس که در فلک بعد خواهد بود وی با قدرت ادراک بشری و محدود خود به حقایقی کامل‌تر ره ببرد، نیروی اندیشه و ادراک او را یارای تحمل چنین بار سنگینی نخواهد بود» (آلیگیری، ۱۳۹۷: ۳۴۷). دوره، در این تصویر مطابق با متن، بئاتریس را در مرکز و در کمال فروغ و زیبایی ترسیم نموده است. دانته که ناتوان از فزونی زیبایی اوست، در سمت چپ و در حال نشسته در مقابل پای او نشان داده شده. کل تصویر در چرخشی دورانی از سمت چپ بالا با عبور از دانته و فضای معلق زیر پای آن دو، به سمت راست تصویر و حالت چهره یکی از فرشتگان که در بالا قرار دارد و به بئاتریس نگاه می‌کند، می‌رسد (تصویر۴. ۱). طبق تقسیمات طلایی کادر، بئاتریس به عنوان مهم‌ترین شخصیت در این اثر، در مرکز قرار دارد و زاویه نگاه او به سمت بالا و زاویه نگاه دو فرشته چپ و راست به سمت پایین، مثلثی ایجاد کرده برای حالت روحانی و مقدس بئاتریس و عروج او به سمت خداوند و افرونی زیبایی‌اش. مثلث دوم از گوشه‌های چپ و راست بالا، به سمت مرکز تصویر تأکید می‌کند که نقطه اتصال آن زاویه نگاه دانته به سمت بئاتریس را نشان می‌دهد. تیرگی و روشنی در تصویر نمایان است و بئاتریس و سایر ارواح و فرشتگان با طیفی از سفید و خاکستری روشن و دانته به صورت کاملاً تیره به تصویر درآمده‌اند. تصویر از سکون و سیالیت هم‌زمان برخوردار است، دانته و بئاتریس در حالتی از سیالیت و تقدس آسمانی و دانته در حالت نشسته و سکون زمینی ترسیم شده است. مطابق با نشانه‌های موجود در فرهنگ آن دوره، فرشته که نمادی از معصومیت و نزدیکی به خداوند است به رنگ سفید و با بال‌های بزرگ و به شکل انسان‌نما (Cherry, 1995: 139)، بالای سر دانته و بئاتریس ترسیم شده است. تعداد این فرشتگان ده نفر است و باوجود دانته و بئاتریس مجدد به عدد دوازده و تعداد یاران حضرت عیسی می‌رسد. تنالیته رنگی به‌کاررفته تضاد بین سیاهی و سفیدی را نشان می‌دهد، به‌نوعی تضاد انسان بودن و رسیدن به مراتب والای وجودی است، دانته در اکثر نگاره‌ها پایین‌تر از بئاتریس ترسیم شده و این بخاطر جایگاه عاشق و معشوقی است، و نیز جنبه جسمانی که او در برابر بئاتریس دارد. اگر نشانه‌ها در متن و تصویرسازی‌ها وجود نداشته باشند امکان ارتباط بین فرهنگ‌ها و نافرهنگ‌ها که می‌تواند شامل هر چیزی همانند، عاشق و معشوق، زن و مرد، اسلام و مسیحیت، بهشت و دوزخ و هر عنصر متضاد دیگری باشد، به حداقل می‌رسد. این‌ها با توجه به نظریات هر دسته قابل تغییر است، یعنی اسلام برای ما فرهنگ و برای مسیحیان نافرهنگ است، زن برای گوستاو دوره، حداقل در این تصاویر، فرهنگ محسوب می‌شده و او را مطابق با متن در بالاترین حد کمال خود تصویر کرده، درحالی‌که در اروپای سدهٔ ۱۹ میلادی، زن چنین جایگاه رفیعی نداشته و جنس دوم محسوب می‌شده. در اینجا بئاتریس که مظهری از زن در بهشت الهی است، با هاله دور سر و با نگاهی که به سمت بالا دارد نشانی از کمال و رسیدن به تعالی و نور الهی است، ولی دانته با نگاه به سمت بئاتریس و معشوق خود و حالت تضرعی که نسبت به او دارد نشانی از زمینی بودن، و هواهای نفسانی و عدم رشد او و حتی در این مرحله از بهشت است.

در «تصویر ۵» پیامبر به دیدار یکی از بانوان پاک بهشتی که از اولین اسلام‌آورندگان است می‌رود. «سمیه، عمار و یاسر از اولین گروندگان به دین اسلام بودند. سمیه از بانوانی بود که مشقات زیادی در این راه تحمل کرد و در اینجا بجای سرپوش‌های پردار سایر حوریان، با تاج متمایز گشته است» (سگای، ۱۳۸۵: ۴۳).

مطابق نگاره‌های قبلی معراج‌نامه، پیامبر و جبرئیل از سمت راست وارد تصویر می‌شوند ولی در اینجا فاصله بین ایشان با زنان

تصویر ۴. بئاتریس مبارک در حلقه هفتم. *کمدی الهی* دانته ترجمه ویلیام کریگر، نسخه نگاری مذهبی، سدهٔ ۱۹ ایتالیا، ۱۸۷۰ میلادی، شماره صفحه ۱۳۵، شماره نسخه ۱۱۱۹۸۹۸۳ (Bayerische Staatsbibliothek, Münchener Digitization Center, n.d.-a).

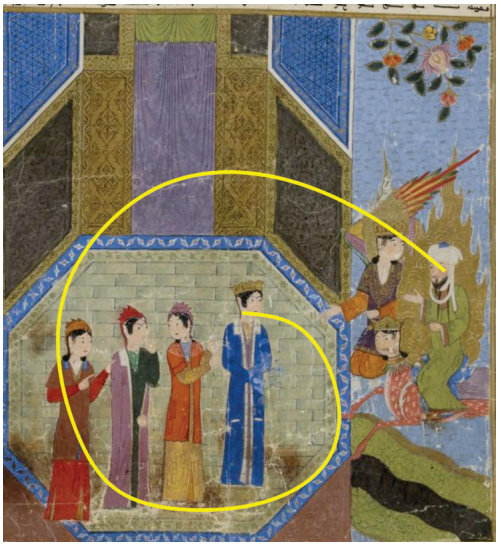
Doi: 10.22034/rph.2025.2059046.1138

کمتر است. فضای اصلی نگاره را کاخی بزرگ با تزیینات زیاد پوشانده است و احتمالاً اشاره‌ای است به اسلام آوردن سمیه، که هم در زندگی و هم در بهشت در چارچوب خاصی می‌زیسته. او با تاجی به سبک مغول‌ها از سایر حوریان متفاوت گشته و در فضایی بسیار نزدیک به پیامبر ایستاده است. تاج او به رنگ طلایی و همرنگ هاله نورایی پیامبر است که دورتادورش را فراگرفته، احتمالاً نشانی از تشبه جستن ذات سمیه به پیامبر و اسلامی است که او آورده. تزیینات لباس زنان در نگاره، زن با پوشش دوره تیموری را نشان می‌دهد که به نوعی همانند سازی زمان این دوره با دوره پیامبر و زمان عالم مثال است. طبق «تصویر ۵. ۱» حرکت چشم با ورود پیامبر از سمت راست شروع می‌شود و بعد از گذشتن از فضای کاخ و حوری‌ها، به سمیه می‌رسد. ترکیب بندی طلایی کادر به خوبی به سمیه و تاج بالای سر او اشاره دارد. با زاویه دید سه شخصیت اصلی اثر، مثلثی ایجاد شده است که بر اصل موضوع اشاره و تأکید دارد. دست جبرئیل به‌طور اختصاصی به سمت سمیه اشاره می‌نماید و گویی او منتخب الهی از میان زنان عادی در بهشت محسوب می‌شود. فضای رنگ‌بندی اثر، پرمایه و رنگ‌ها به‌طور خاص اشاره به شخصیت هرکدام از عناصر در کار دارند. لباس پیامبر به رنگ سبز، جبرئیل به عنوان حائل گفتمانی به رنگ قهوه‌ای، لباس سمیه به رنگ آبی و هریک از سه زن دیگر لباس‌هایی به رنگ‌های مختلف که یادآور فصل‌های مختلف سال است. رنگ غالب اثر، آبی با طیف‌های مختلف است، که در آسمان و کاشی کاری بنا و لباس سمیه نمایان است. «جامه آبی را رنگ نجات بخش و آزاد

تصویر ۴. ۱. نوع حرکت بصری در تصویر.

ساختن سکوت فراگیر خوانده‌اند» (پنجه‌باشی، براتی‌فر، ۱۴۰۱: ۹۹) این احتمالاً نشانی از تعالی ذاتی او با اسلام آوردن و رسیدن به اوج لطف‌الهی است. دستان سمیه همانند سالکان راه حق کاملاً در آستینش پنهان است. «دست در آستین فرورفته، گاه نشانی از

تصویر ۵. ملاقات با یکی از اولین زنان مقدس اسلام. مکتب هرات، دورهٔ تیموری، ۸۵۰ ه.ق، شماره صفحه ۱۰۷، شماره نسخه ۱۹۰ (National Library of France, n.d.-c).



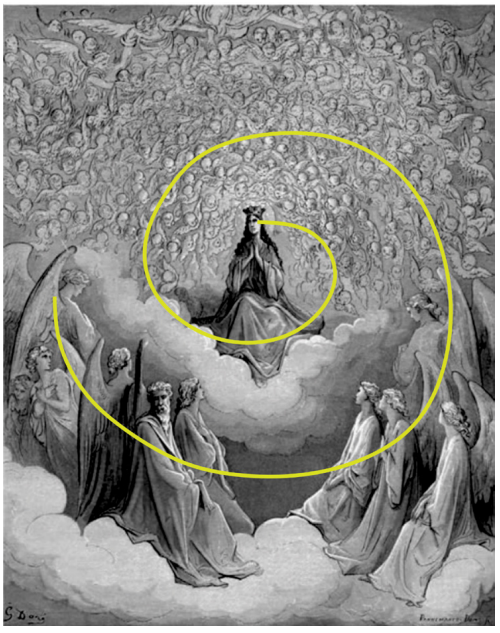
تصویر ۵. ۱. نوع حرکت بصری در نگاره.

بازنمایی پیر طریقت است» (آژند، ۱۳۸۴: ۲۰۴)، گاه نشانی از احترام در رابطه بین مریدی و مرادی، یا زنی از تبار مسلمین در برابر پیامبر مسلمانان. سمیه اولین زن شهید در اسلام است و دیدار پیامبر از سمیه در بهشت ناظر بر دو وجه می‌باشد؛ اول جایگاه زن از منظر پیامبر و دوم جایگاه شهیدان در دین اسلام، که در این نگاره سمیه به عنوان اولین زن مسلمان شهید شده، نماینده آنان است. حالت دست‌ها و چهره حوریان حالتی از تعجب را نشان می‌دهد چراکه پیامبر شخصاً در این سفر پرعظمت خویش به دیدار سمیه رفته و این نشان از جایگاه برتر زن مسلمان در بهشت دارد. زمینی که حوریان در آن قرار دارد به شکل هشت ضلعی است، بنا بر گفته سهروردی، عدد ۸ در فلسفه هنر اسلامی، «اشاره به عالم مثال دارد. علاوه بر دو عالم معقول و محسوس، که جهان مادی و معنوی هستند، عالم دیگری هم به نام عالم مثال وجود دارد و آن را «اقلیم هشتم» می‌نامد. عالم به هشت قسمت تقسیم می‌شود که هفت قسم آن همان اقلیم‌های هفتگانه است که در آن مقادیر حسی قرار دارد و قسمت هشتم اقلیمی است که دارای مقادیر مثالی است و این همان عالم مثل معلّقه است که اجسام صعودکننده به آسمان در آن وجود دارد» (سهروردی، ۱۳۸۰، ج۲، ۲۵۴). اینکه ارواح و حوریانی که در بهشت قرار دارند در داخل این هشت ضلعی ترسیم شده‌اند و اینکه پیامبر و جبرئیل خارج از آن حاکی از همین تحلیل سهروردی است که پیامبر به عنوان یک نمود جسمانی در حال حاضر در جهان مادی مشهود است و خارج از جهان مثل، البته جبرئیل به عنوان فرشته الهی با عبور دستش از این حریم گویا قابلیت ورود به این عالم را دارد. همچنین بیرون بودن پیامبر از این هشت ضلعی نشانه‌ای از عروج جسمانی ایشان به آسمان است. به طورکلی فضای نگاره به دو بخش درون و بیرون تقسیم شده، پیامبر در بیرون قرار دارد و چهار زن در درون فضای محصور شده، و جبرئیل به علت آنکه بدنش بیرون قرار دارد و دستش درون فضا، نقش حائلی را در نظام گفتمان به عنوان واسط بازی می‌کند. نقش او نقش اتصال‌دهنده است. تعداد پیکره زن‌ها در این نگاره چهار نفر است، عدد چهار هم در هنر اسلامی و هم در هنرهای دینی و مقدس، «نشان‌دهنده چهار جهت اصلی، چهار فصل سال، چهار عنصر و چهار عوالم است» (آتش‌آب‌پرور و همکاران، ۱۴۰۱: ۳۸). در این نگاره، با توجه به نوع لباس‌ها و رنگ آنها، نوع آرایش موی سر، تاج روی سر زنان و حالت چهره، زن در نهایتِ پاکی و زیبایی و نیز قدرت به تصویر درآمده و عاقبت خوش زنان مسلمان را در اسلام، بهشت و جهان دیگر به‌خوبی نشان می‌دهد.

در «تصویر ۶» حضرت مریم به عنوان زنی پاک در مسیحیت تصویر شده است. سه سرود آخر *کمدی الهی* اختصاص به مریم و تجلیل از او دارد. «مریم در این سرودها شه‌بانوی آسمان نام‌گرفته، زیرا اوست که از میان جمله آدمی‌زادگان برگزیده شده تا روح‌القدس را در خویش بپذیرد و عیسی را به جهان آرد و از این راه وی حکم زوجه روح‌القدس و ملکه آسمان را یافته تا نزدیک‌ترین جمله ارواح بهشتی به پادشاه آسمان، خداوند، باشد» (آلیگیری، ۱۳۹۷: ۴۷۸). دانته در این مرحله و در این طبقه از بهشت راهنمایی بئاتریس را از دست می‌دهد و تحت نظارت پیری به نام سن‌برنارد قرار می‌گیرد چراکه او از مقربین مریم است و در این ساحت مقدس دانته را راهنمایی می‌کند. او برای توصیف ساحت مریم در بهشت می‌گوید: «ای زاده برکت، دیده بردار و این حلقه‌ها را تا به آخر از نظر بگذران، تا به مسند آن شه‌بانویی رسی که ساکنان این قلمرو جملگی سر اخلاص در پای او دارند»[11] (آلیگیری، ۱۳۹۷: ۴۷۹). دانته نظر به بالا می‌اندازد و فرشتگانی را می‌بیند که بصورت حلقه‌هایی بسیار دور مریم بال افراشته‌اند. «به بازی‌ها و سرودخوانی فرشتگانی را متبسم دیدم که شادی‌بخش دیدگان جمله مقدسان دگر بود»[12] (آلیگیری، ۱۳۹۷: ۴۸۰). دانته از این حالت قرارگیری مریم و حلقه مقربان او تدبیر به گلی ملکوتی می‌کند که دارای طبقات مختلف است. در دومین مرتبه از زیر پای او حوا، در مرتبه سوم بئاتریس، راحیل و ساره، به ترتیب زنان تأثیرگذار ادیان نشسته‌اند. مطابق با «تصویر ۶. ۱» دوره، برای تصویرگری این بخش همانند متن، حضرت مریم را در وسط کادر و با حرکتی چرخشی از بیرون به درون بقیه عناصر را چیده است. ترکیب‌بندی همانند گل ملکوتی دانته است و مرکزیت این

تصویر۶. حضرت مریم در عرش‌الهی. کتاب *کمدی الهی* دانته ترجمه ویلیام کریگر، نسخه نگاری مذهبی، سدهٔ ۱۹ ایتالیا، ۱۸۷۰ میلادی، شماره صفحه ۲۰۳، شماره نسخه ۱۱۱۹۸۹۸۳ (Bayerische Staatsbibliothek, Münchener Digitization Center, n.d.-b).

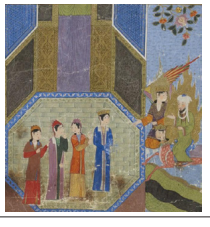
Doi: 10.22034/rph.2025.2059046.1138



تصویر ۶. ۱. نوع حرکت بصری در نگاره.

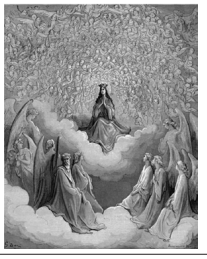
گل، حضرت مریم و به بیان دیگر برگزیده آسمان و زمین را در وسط کادر تصویر کرده است. حرکت چشم از فرشته سمت چپ در پایین کادر شروع و بعد از گذشتن از همگی شخصیت‌های تصویر شده در اثر، در وسط کادر به حضرت مریم می‌رسد. و در حرکتی دو سویه مجدد به سمت بیرون برمی‌گردد. در این اثر نقاش به دنبال به تصویر کشیدن اوج معنویت زن در فضای خلقت خداوند بوده است. که برای این منظور از زاویه نگاه هرکدام از شخصیت‌ها، که مریم نگاه می‌کنند، تا تقسیمات طلایی کادر و مرکزی‌ترین شخصیت بودن او، بهره‌گرفته است. فضای کلی اثر هم سکون و آرامش بهشت را نشان می‌دهد و هم تلاطم ناشی از قدرت مریم در وسط کادر را به رخ می‌کشد. حرکت در بخش پایینی کادر که در محضر مریم قرار دارند کمتر و در بخش بالایی کادر که پشت سر او قرار دارند، بیشتر است. این تصویر نیز همانند «تصویر ۵» معراج‌نامه، به فضای درون و بیرون تقسیم شده است، که بخش پشت سر حضرت مریم در فضای بیرون قرار دارند و بخش روبه‌روی او در فضای داخلی، و اینجا مریم است که نقش اتصال‌دهنده را به عهده دارد. همه افراد داخل تصویر، مجذوب قدرت و تقدس او شده‌اند به‌طوریکه سن‌برنارد روی از وی برگردانده چراکه یارای نگریستن به این جمال را ندارد. این جمال به نحوی است که دانته بجای استفاده از واژه زیبایی از خود نفس زیبایی استفاده کرده است. این تنها نگاره‌ای‌ست که

جدول ۳. تطبیق نشانه‌شناختی دو نسخه.

ردیف	نگاره	نشانه‌های بصری	نشانه‌های فرهنگی و اجتماعی	نشانه‌های دینی	نشانه‌های زمانی و مکانی	نشانه‌های فردی نقاش
۱		زنان پایین‌تر از پیامبر و جبرئیل	حوری در قرآن جنسیت ندارد، ولی به صورت زن تصویر شده	فضای شاد زنان در بهشت و بهره‌مندی از لذت‌های بهشتی	فارغ از زمان و مکان مادی	نگارگر فضای ذهنی و زمانی خود را در ترسیم نوع ظاهر حوریان دخیل کرده
۲		زنان در خط شیب‌دار به سمت بالا، پایین‌تر از پیامبر و جبرئیل	مرکب زنان برای رفت‌وآمد شتر است. جنسیت حوریان زن است	فضای شاد و عبادی بهشت و بهره‌مندی از لذت‌های بهشتی	فارغ از زمان در آسمان و عرش الهی	نگارگر ابزارهای زمانی خود را در ترسیم نوع بهشت و نوع ظاهر حوریان دخیل کرده
۳		زنان در خط راست، سمیه جلوتر از آنان، فاصله آنان از پیامبر کمتر شده است	زنان حالتی از احترام در مقابل مردان. رابطه احترام‌آمیز زنی از تبار مسلمین در برابر پیامبرش	تقدس زن مسلمان در بهشت و حالت احترام او در برابر پیامبر	فارغ از زمان در آسمان و عرش الهی	نگارگر فضای ذهنی خود را در ترسیم نوع بهشت و نوع ظاهر حوریان و سمیه دخیل کرده

ادامهٔ جدول در صفحهٔ بعد

ادامهٔ جدول ۳. تطبیق نشانه‌شناختی دو نسخه.

ردیف	نگاره	نشانه‌های بصری	نشانه‌های فرهنگی و اجتماعی	نشانه‌های دینی	نشانه‌های زمانی و مکانی	نشانه‌های فردی نقاش
۴		پیکاردیا به عنوان شخصیت اصلی در وسط کادر و بالاتر از دانته زانو زده	احترام مرد جسمانی و مظهر زمین در مقابل زن روحانی و مظهر آسمان	معنویت و خشنودی زنان صومعه زمینی در بهشت	فارغ از زمان زمینی و در اولین طبقه از بهشت دانته در قمر ماه	فضای گفته‌شده در متن با دخیل کردن ذهنیت نقاش در جزئیات
۵		بناتریس به عنوان شخصیت اصلی در مرکز تصویر و دانته پایین‌تر از او	ناتوانی دانته از دیدار زیبایی و تقدس یافتن بناتریس	تجسم زیبایی معنوی الهی در قالب بناتریس	فارغ از زمان در عبور حال عبور از سیاره مشتری	فضای گفته‌شده در متن با دخیل کردن ذهنیت نقاش در جزئیات
۶		حضرت مریم به عنوان پاک‌ترین زن در مرکز تصویر	مریم به عنوان مقدس‌ترین و زیباترین مخلوق خداوند در بهشت	تجسم معنی جمال الهی و ملکه خلقت در قالب مریم	فارغ از زمان و در عرش الهی	فضای گفته‌شده در متن با دخیل کردن ذهنیت نقاش در جزئیات

دانته در آن حضور ندارد، شاید به دلیل اینکه متن فضای تقدس را تا جایی بالا برده، که جسم و روح دانته قابلیت حضور در این پیشگاه را ندارد. منبع نور در نگاره در وسط قرار دارد و گویی این منبع از مریم که شهبانو آسمان است تأمین می‌شود. درنهایت در این نگاره گوستاو دوره، زنی پاک را در فضای بهشت ترسیم کرده که کل کائنات وجود از او می‌گیرند و مقامی الهی به او بخشیده است.

نتیجه‌گیری

در نشانه‌شناسی فرهنگی، این ضرورت وجود دارد که برای انتقال و انعکاس واقعیت، بیش از یک نظام نشانه‌ای لازم است، و برای این منظور نشانه‌ها در جایگاه انتقال‌دهنده مفهوم، از فرهنگی به فرهنگ دیگر به کار می‌روند. اساس نظام‌ها بر این است که معنا و مفاهیم خود را گسترش دهند و درعین‌حال به خویش وفادار بمانند، همانند ادیان الهی که هریک از دیگری تأثیری گرفته‌اند و هرکدام فضای معنایی خاص خود را نیز دارا می‌باشند. دانته با تأثیرپذیری از فضای معراج‌نامه، به خلق مفهومی جدید در گستره معنایی بهشت در *کمدی الهی* پرداخته است، به‌طوری که در بهشت دانته هم عناصری از معراج اسلامی حضور دارد و هم عناصری از مسیحیت، و تأثیرپذیری منجر به همنشینی عناصر گشته است. زنان جایگاه ویژه‌ای در بهشت دو نسخه دارند. در بهشت *معراج‌نامه* فقط به تصویرگری زنان پرداخته شده، و از این زنان با نام حوریان پاک یاد شده است، درحالی‌که در دین اسلام حوریان دارای جنسیت نبوده و هر دو جنس زن و مرد دارای این ویژگی می‌باشند. ظاهر بهشت و نیز زنان در این نگاره‌ها مادی و به‌نوعی مطابق با باور مردمان و حکومت دورهٔ تیموری است. در هر سه نگاره زنان ترسیم شده پایین‌تر از پیامبر و در سمت چپ ترسیم شده‌اند که شاید ناشی از نگاه پایین حکومت به زنان و عدم برابری آنها با مردان است. در نگاره سوم نهایت پاکی و زیبایی زن مسلمان تصویر شده که تا حدودی به پیامبر نزدیک‌تر گشته و در جرگه تقدس و معنویت ایشان قرار گرفته است. اعداد در این نسخه اهمیت ویژه‌ای دارند و دارای وجه تقدس و جایگاهی معنویی می‌باشند، در *معراج‌نامه* اعداد ۸، ۵ و ۷ استفاده گشته است که به ترتیب اشاره به اقلیم هشتم، ستاره پنج‌پر و هفت عدد تقدس هنر اسلامی است، و در *کمدی الهی* عدد ۱۲ جایگاه مهمی را دارا می‌باشد که اشاره‌ای است به تعداد حواریون حضرت عیسی. نهایت درجه تقدس زن و معنویت او در بهشت برای سمیه، اولین زن شهید اسلام، می‌باشد و این معنویت در لباس و ظاهر و نزدیک بودن او به پیامبر قابل مشاهده است. در هیچ یک از نگاره‌ها

Doi: 10.22034/rph.2025.2059046.1138

زنان حق هم صحبتی با پیامبر را ندارند و این جبرئیل است که واسط عالم مثال با پیامبر گشته است. در نسخه *کمدی الهی* هر آنچه در متن توسط دانته روایت شده، دوره به تصویرگری آن پرداخته است، ولی با خلاقیت فردی و اجتماعی افکار زمانه خویش. زنان در سه نگاره بررسی شده، جایگاهی فراتر نسبت به دانته که نمودی جسمانی از مرد زمینی است دارند. بئاتریس در اکثر نگاره‌ها هاله تقدس داشته و معنویت او نسبت به دانته عیان است. فضای تصویری این نگاره‌ها نسبت به معراج‌نامه بدون رنگ، خلاصه و صریح و واقع‌گراست. دانته و بئاتریس همان وجه تجسمی پیامبر و جبرئیل در این نسخه‌اند. فضای بهشت کمدی طبقه‌بندی شده است؛ ولی در *معراج‌نامه* از این مورد سخنی به میان نیامده است. در تصاویر کمدی امکان گفت‌وگو بین دانته و ارواح بهشتی فراهم است، او بخصوص در تصویر اول به‌طور عیان با پیکاردیا، یکی از ارواح صومعه، هم صحبت می‌شود. نهایت زیبایی بهشت دانته در وجود حضرت مریم متجلی است، او در مرکز کائنات قرار دارد و گویی دانته زن را تا سر حد عرش الهی بالا برده. هر دو نسخه از زمان و مکان عاری است، دانته بعد از عبور از طبقات مختلف بهشت به عرش الهی می‌رسد و نهایت زیبایی خلقت خدا را در آنجا متصور می‌شود؛ ولی پیامبر ابتدا از هفت‌آسمان و عرش الهی می‌گذرد و بعد به فضای بهشت و سپس به دوزخ می‌رسد. نگارگر و نقاش هر دو نسخه، از تخیل خویش و برداشتی که از داستان و روایات داشته بهره گرفته و درنهایت فضای نگاره و ترکیب‌بندی آن را مطابق با سلیقه شخصی فراهم کرده‌اند. در آفرینش نسخه‌های مصور در طول تاریخ عوامل زیادی تأثیرگذار بوده‌اند از جمله: عوامل حکومتی، فرهنگی، نوع نگاه دینی، ولی درنهایت این نقاش است که این عوامل را در کنار هم قرار می‌دهد و گاه سلایق خبری خود را به صورت نشانه‌های نمادین، و گاه به صورت صریح در اثر هنری‌اش تجلی می‌بخشد. ولی با توجه به اینکه نوع نگاه فردی از نگاه جمعی و جامعه نشأت گرفته و اگر فرد را فرهنگ و جامعه را نا فرهنگ در نظر بگیریم، این دو از یکدیگر تأثیر می‌پذیرند و برهم تأثیر می‌گذارند و مرزی دراین‌بین مشخص نیست، بلکه هر فرهنگی در پی حفظ گستره معنایی خود در میان دیگران است. پس درنهایت باید گفت نوع ترسیم زنان در دو نسخه مورد مطالعه، تحت‌تأثیر عوامل نشانه‌ای مختلف بوده است که گاه زن را به عنوان فرهنگ معرفی می‌کند و گاه به عنوان نافرهنگ و حتی فرا_فرهنگی فراتر از جامعه و جایگاه زن در هر دوره و هر حکومتی تعیین‌کننده نوع تصویرگری و عدم تصویرگری او در هنر یک جامعه است.

پی‌نوشت‌ها

۱. پل گوستاو دوره (به فرانسوی: Paul Gustave Doré)، (۱۸۳۲-۱۸۸۳): نقاش فرانسوی.
۲. هنری وادزورث لانگ‌فلو (به انگلیسی: Henry Wadsworth Longfellow) (۱۸۰۷-۱۸۸۲): شاعر آمریکایی.
۳. حورالعین
۴. سمیه همسر عمار از پیروان پیامبر و اولین شهیده در اسلام
5. University of Pennsylvania. https://www.worldofdante.org/gallery_dore.html
۶. وَبَشِّرِ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ أَنَّ لَهُمْ جَنَّاتٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ ۖ كُلَّمَا رُزِقُوا مِنْهَا مِنْ ثَمَرَةٍ رِزْقًا ۙ قَالُوا هَٰذَا الَّذِي رُزِقْنَا مِنْ قَبْلُ ۖ وَأُتُوا بِهِ مُتَشَابِهًا ۖ وَلَهُمْ فِيهَا أَزْوَاجٌ مُطَهَّرَةٌ ۖ وَهُمْ فِيهَا خَالِدُونَ (بقره ۲۵).
۷. پیکاردا خواهر فورس و کورسو دوناتی و جما، همسر دانته بود. او راهبه سانتا کلارا بود و توسط برادرش کورسو دوناتی که او را با روسلین دلا توسا ازدواج کرد، با خشونت از صومعه بیرون شد
8. I was a virgin sister in the world; And if thy mind doth contemplate me well, The being more fair will not conceal me from thee But thou shalt ecognize I am Piccarda, Who, stationed here among these other blessed, Myself am blessed in the slowest sphere. (dante; The Divine Comedy. Translated : henry Wadsworth)
9. Brother, our will is quieted by virtue Of charity, that makes us wish alone For what we have, nor gives us thirst for more. If to be more exalted we aspired, Discordant would our aspirations be Unto the will of Him who here secludes us; Which thou shalt see finds no place in these circles, If being in charity is needful here, And if thou lookest well into its nature; Nay, 'tis essential to this blest existence To keep itself within the will divine. (Translated : henry Wadsworth)
۱۰. فِيهِنَّ قَاصِرَاتُ الطَّرْفِ لَمْ يَطْمِثْهُنَّ إِنْسٌ قَبْلَهُمْ وَلَا جَانٌّ. (در آن بهشت‌ها زنانی هستند که فقط به همسرانشان عشق می‌ورزند، و پیش از آنان دست هیچ انس و جنی به آنان نرسیده است) (سورهٔ الرحمن، آیهٔ ۵۶).
11. Thou son of grace, this jocund life," began he, "Will not be known to thee by keeping ever Thine eyes below here on the lowest place; But mark the circles to the most remote, Until thou shalt behold enthroned the Queen To whom this realm is subject and devoted." (Translated : henry Wadsworth)
12. I saw there at their sports and at their songs A beauty smiling, which the gladness was Within the eyes of all the other saints. (Translated : henry Wadsworth)

فهرست منابع

- آتش آب پرور، حسن؛ یوسف جمالی، محمدکریم؛ سنگاری، اسماعیل؛ اعرابی هاشمی، شکوه السادات (۱۴۰۱)، نقش و مقایسه چهار موجود مقدس در چهار دین (اسلام، زرتشت، مسیحیت و یهودیت)؛ با تاکید بر نقش و جایگاه عدد چهار، *نامه الهیات*، ۱۵ (۶۰)، ۳۶-۴۹. https://sanad.iau.ir/Journal/jt/Article/1048486.
- آژند، یعقوب (۱۳۸۴)، *سیر و صور نقاشی ایران*، تهران: مولی.

- آلیگیری، دانته (۱۳۹۷)، *کمدی الهی*، ترجمهٔ شجاع‌الدین شفا، تهران: *نشر امیرکبیر*.
- اشتهاردی، محمدمهدی (۱۳۷۷)، *سیمای معراج پیامبر از دیدگاه‌های گوناگون*، تهران، *نشر نبوی*.
- انگلیس، دیوید؛ هاگسون، جان (۱۳۹۵)، *جامعه‌شناسی هنر، شیوه‌های دیدن*، ترجمهٔ جمال محمدی، تهران: نشر نی.
- براتی، محمدحسین؛ قاضی‌زاده، خشایار؛ حاصلی، پرویز (۱۴۰۳)، تحلیل بینانشانه‌ای فضاسازی در متن کلامی و متن تصویری معراج‌نامه میرحیدر با تأکید بر نقش نگارگر در خلق اثر، نشریه *رهپویه هنرهای تجسمی*، دوره۷، شمارهٔ ۱، ۱۳_۲۴. https://doi.org/10.22034/ra.2024.2010501.1395
- پنجه‌باشی، الهه؛ براتی‌فر، افسانه (۱۴۰۱)، مطالعه تطبیقی تصوف در دو نگاره از صوفیان اثر بهزاد و سلطان‌محمد، نشریه *هنرهای زیبا*، زمستان، ۹۲، ۹۷_۱۰۷. https://doi.org/10.22059/jfa-va.2022.327573.666756
- توحیدی‌فر، نرجس (۱۳۹۰)، بررسی تطبیقی رساله الغفران، کمدی الهی و آفرینگان، *مطالعات ادبیات تطبیقی*، شماره ۱۹، ۱۱_۲۸. https://sanad.iau.ir/Journal/clq/Article/850416
- حکمت، زینب (۱۳۹۸)، تبیین آموزه‌های اخلاقی قرآن در خیالی نگاری‌های مذهبی، *مطالعات اخلاق کاربردی*، شماره ۳۵، ۱۷۱_۱۲۳. https://www.doi.org/10.22081/jare.2019.53332.1348
- خسروی شکیب، محمد (۱۴۰۳)، تحلیل جایگاه زن به مثابهٔ دیگری در ضرب المثل‌های فارسی با تأکید بر نظریهٔ سپهر نشانه شناختی فرهنگِ یوری لوتمان. نشریه *زبان و ادبیات فارسی*، بهار و تابستان، ۹۶، ۱۳۳_۱۵۳. https://jpll.khu.ac.ir/article-1-4306-fa.html
- ذبیح نیا عمران، آسیه؛ قیومی زاده، فریبا (۱۳۹۶)، بررسی کاربرد اعداد یک تا پنج در افسانه‌های مکتوب ایرانی، فصلنامه *پژوهش‌های ادبی و بلاغی*، سال پنجم، ۱۸، ۲۴_ ۳۶. https://pab.journals.pnu.ac.ir/article_4378.html
- سگای، رزماری (۱۳۸۵)، *معراج‌نامه سفر معجزه آسای پیامبر*، ترجمهٔ مهناز شایسته‌فر، تهران: *نشر مؤسسه مطالعات هنر اسلامی*
- سهروردی، شهاب‌الدین یحیی (۱۳۸۰)، مجموعه مصنفات شیخ اشراق، جلد دوم و سوم، چاپ سوم، *پژوهشگاه علوم‌انسانی و مطالعات فرهنگی*، تهران.
- کاندینسکی، واسیلی (۱۴۰۳)، *معنویت در هنر*، ترجمهٔ اعظم نوراله خانی، تهران: شباهنگ.
- محمدزاده، مهدی؛ چرخی، رحیم؛ یاری، زهرا؛ جوادی‌آذر، ولی (۱۳۹۷)، نمادهای عرفانی در نگاره‌های بهشت معراج‌نامه میرحیدر، بر اساس آیات قرآن و اندیشه‌های اسلامی، نشریه *الهیات هنر*، تابستان، شماره۹، ۳۱_۶۰. https://el.itaihe.ac.ir/article_33834.html
- مکارم شیرازی، ناصر (۱۳۷۴)، تفسیر نمونه، تهران: *دارالکتاب الاسلامیه*.
- وثوق‌زاده، وحیده؛ حسنی‌پناه، محبوبه؛ عالی‌خانی، بابک (۱۳۹۵)، حکمت عدد هشت در هنر و معماری اسلامی، نشریه *جاویدان خرد*، پاییز و زمستان، ۳۰، ۱۷۵_ ۱۹۲. https://dor.isc.ac/dor/20.1001.1.22518932.1395.13.30.8.0
- هادیان رسنانی، الهه (۱۴۰۱)، آیات موهم جنسیت حوریان بهشتی در قرآن کریم، نشریه *الاهیات قرآنی*، بهار و تابستان، ۱۸، ۱۳-۳۳. https://www.ipmsariqt.ir/paper/IPM-1687205778/138/10
- وکیلی، ندا؛ جوانی، اصغر (۱۳۹۳)، تطبیق نشانه ـ معناشناسی تصاویر دوزخ (در نگاره های معراج نامه شاهرخی و آثار دُره از کمدی الهی دانته). *باغ نظر*، دوره۱۱، شماره ۲۹، ۸۰-۷۱.
- الکساندر، ویکتوریا (۱۳۹۶)، *جامعه‌شناسی هنر*، ترجمهٔ اعظم راود راد، تهران: فرهنگستان هنر.

فهرست منابع لاتین

- Cherry, J. (1995). Mythical Beasts. British Museum Press, London.
- Cogeanu, Oana (2012), In the Beginning was the Tringle: A Semiological Essay. *Cultura*. International Journal of Philosophy of Culture and Axiology 9(2)/2012: 33−44. DOI: 10.5840/cultura2012923.
- Frutiger, A. (1989). Signs and Symbols Their Design and Meaning Translated by: Andrew Bluhm. Weiss Verlag GmbH, Dreieich, West Germany
- Lotman, J. (2009). Culture and Explosion. Translate by: C. Wilma. Gruyter GmbH & Co. KG, D-10785 Berlin.
- Adlawan, Ch. (2022). Dante's Portrayal of Women In The Inferno. Psychology And Education. VOL. 59, No. 2. 1210-1220. http://psychologyandeducation.net/pae/index.php/pae/article/view/7548
- Alighieri, D. (2008). The Divine Comedy. Translated : henry Wadsworth Longfellow. Boston Ticknor and fields.
- Cary, Brook L. (2007). "Le Donne di Dante: An Historical Study of Female Characters in The Divine Comedy". Syracuse University Honors Program Capstone Projects. 573. https://surface.syr.edu/honors_capstone/573

فهرست منابع اینترنتی

- Bayerische Staatsbibliothek, Münchener Digitization Center (n.d.-a), *[Pages 18–19 from digitized item btv1b8427195m] [Digital image]*, Digitale Sammlungen. https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb11198993?page=18, 19
- National Library of France (n.d.-a), *Deux livres en turc-oriental, écrit en caractères mongols, dits ouïghours [Image of page 103]*, Gallica. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8427195m/f103.item
- National Library of France (n.d.-b), *[Page 104 from manuscript ark:/12148/btv1b8427195m] [Digital image]*, Gallica. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8427195m/f104.item
  Bayerische Staatsbibliothek, Münchener DigitalisierungsZentrum (n.d.), *[Pages 134–135 from digitized item bsb11198993] [Digital images]*, Digitale Sammlungen. https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb11198993?page=134, 135
- National Library of France (n.d.-c), *[Page 107 from manuscrit "Supplément turc 190" : Deux livres en turc-oriental…] [Digital image]*, Gallica. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8427195m/f107.item
  Bayerische Staatsbibliothek, Münchener Digitization Center (n.d.-b), *[Pages 134–135 from digitized item bsb11198993] [Digital images]*, Digitale Sammlungen. https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb11198993?page=134, 135

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.

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/)

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,

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

to expand their meanings and concepts while remaining true to themselves, just as divine religions have each influenced one another, yet retain their own unique semantic spaces. Dante, influenced by the "Meraj Nama," ascension narrative, created a new concept within his own semantic universe, incorporating elements of Islamic ascension and Christian elements. Women hold a special place in Heaven in both versions. However, it is ultimately the artist who creates these works based on their interpretive style, shaped by their religious culture. In the "Meraj Nama," the artist, influenced by the political and monarchical atmosphere of the era, uses signs from the society and his own worldview to create the illustrations. Throughout history, various factors have influenced the creation of illuminated manuscripts, including political, cultural, and religious perspectives. However, it is ultimately the artist who integrates these elements, sometimes expressing his own preferences through symbolic signs or explicitly in the artwork. Individual perspectives arise from collective societal views, and if we consider the individual as a culture and society as uncultured, these two influence each other, and there is no clear boundary between them. Rather, each culture strives to preserve its own semantic range among others. Therefore, the way women are portrayed in the two versions under study is influenced by various semiotic factors, which at times present women as culture itself, at other times as uncultured, or even as transcultural entities beyond society. The status and portrayal of women in each era and government significantly shape the depiction or absence of their depiction in the art of a society. Finally, considering the innovation in the topic of this research, the importance of comparative studies in Islamic and Christian art, particularly regarding the representation of women in these areas, becomes apparent. Although the depiction of women in the two religions and cultures differs in clear ways, there are many shared concepts, such as sanctity, purity, beauty, and faith, reflected in these images. Thus, this research leads to a deeper understanding of the cultural and religious influences on the depiction of women in religious art and shows how these works reflect religious and social perceptions of women's roles in the divine realm and after death. Ultimately, this contributes to a better understanding of how cultures influence each other and how various artistic methods portray women in Heaven.

Keywords: Keywords: Cultural Semiotics, Mir Heydar's "Meraj Nama", Dante's "Divine Comedy", Heaven, Image of Women

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/)

In addition to visiting Heaven and Hell, he encounters the wonders of creation and other prophets. In the ascension texts, the inhabitants of Heaven and Hell are depicted in distinct ways. Among them are women, who possess unique characteristics in both realms. In Hell, they endure specific punishments, while in Heaven, they are portrayed with piety and spiritual radiance. However, it is important to recognize that throughout history, human societies have often been governed by patriarchal systems, which have significantly influenced the development and evolution of art. This male-dominated art sees women within conditions shaped by men in society. In other words, religious and devotional art depicting women is not created from a genuine female perspective but from a male viewpoint. In these works, women are portrayed not as free and independent beings but within a patriarchal cultural and social framework. This art indirectly reflects the concepts and structures of a male-dominated society, where the view of women is shaped by both one's own culture and that of others.

Building upon these points, the present research aims to employ a Cultural Semiotics approach, drawing on Yuri Lotman's theory of "self and other," which posits that cultures, whether large or small, interact with one another in the space of self and other, mutually influencing each other. This study will compare the depiction of women in Heaven in two illuminated manuscripts of religious ascension texts: Mir Heydar's "Meraj Nama" from the Timurid period in the 9th century AH (15th century CE) and Dante's "Divine Comedy", illustrated by Gustave Doré in the 13th century AH (19th century CE). These two versions have been selected due to their prominence in depicting women, the cohesion between text and image, and the completeness and accessibility of the illustrations. From the Heaven section of both manuscripts, three illustrations from each—chosen based on semantic proximity and thematic relevance—will be analyzed. The aim of this research is to understand the signs used in the depiction of women in Heaven in the "Meraj Nama" and the "Divine Comedy" and to explore the perspectives and degree of cultural influence between the two. The research question posed is: What cultural and religious status do women occupy in these two versions, and how are they depicted by the artists? A study of the "Meraj Nama" and Dante's "Divine Comedy" reveals that the representation of women in Heaven, from a religious perspective, shares significant similarities. In the "Meraj Nama," the ultimate purity and sanctity of women are symbolized by their conversion to Islam, with the first Muslim woman, Sumayyah, depicted as an ideal. Similarly, in the "Divine Comedy," the holiest woman and central figure of the universe is portrayed as the Virgin Mary. It can be argued that the overall atmosphere in Dante's "Divine Comedy" is influenced by the spiritual and mystical experience of Prophet Muhammad's ascension. In sociological semiotics, it is necessary that more than one system be used to transmit and reflect reality, and for this purpose, signs are employed to convey meanings from one culture to another. The essence of these systems is that they aim

Cultural Semiotics Analysis of the Image of Women in the Heaven of Mir Heydar's "Meraj Nama" and Dante's "Divine Comedy"

Hananeh Bagheri[1], **Iman Raeisi**[2]

Type of article: original research
Receive: 2025-04-25, Accept Date: 2025-06-21
DOI: 10.22034/rph.2025.2059046.1138

Extended abstract

In the realm of cultural and religious discourse, various religions have addressed the ascension of saviors to meet God and witness the wonders of His creation. Through this, they aim to highlight the distinction between good and evil, revealing the right path from the wrong in societies immersed in corruption. According to verses 75 of Surah Al-An'am, 57 of Surah Maryam, and 46 of Surah Al-Qesas, Prophet Ibrahim ascended to the heavens of this world, Prophet Idris to the Divine Heaven, and Prophet Musa to Mount Tur. Other religions, such as Zoroastrianism, also address this topic. The narrative of Zoroaster's mental ascension and his visit to the Divine Heaven and Hell is reflected in the Gathas. The story of ascension appears in various traditions and narratives throughout history, often featuring different religious elements but strikingly similar themes. Among these narratives is the story of the ascension of the Sassanid priest named Arda Viraf, who, after drinking mead and hemp, journeys to the spiritual realm and writes an account of his journey in his book, "Book of Arda Viraf, " for the reflection of his society, which was immersed in corruption. It should be noted that different religions, influenced by the social and cultural contexts of their times, have approached this topic in distinct ways. These texts generally share a similar structure: a prophet, savior, or ordinary person experiences a spiritual ascension on a holy night, witnesses the heavens and the vastness of God's creation, and, after visiting the Divine Heaven, Hell, and, in some cases, the intermediary realm, returns to Earth to enlighten the people of their time. However, the ascension in Islam and the account of Prophet Muhammad's ascent take on a unique dimension. In this journey, the Prophet ascends to the heavens and the sacred space of the divine throne, both physically and spiritually.

1. MA student in Islamic Art, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran. Email: bagheri.h@modares.ac.ir
2. Assistant Professor, Faculty Member, Department of Islamic Art, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran (Corresponding Author). Email: i.raeisi@modares.ac.ir

art and empirical knowledge—where beauty is understood as a rational-sensory process rather than mere taste. Generally, based on Ibn Haytham's ideas about the perception of beauty in Zarinfam tiles, it can be said that "perception" is the most significant factor in creating beauty. This perception involves components such as keen observation, conscious thinking, contemplation, and maintaining a balanced understanding of surrounding phenomena. Reliance on logical inference and conditional knowledge is essential for appreciating the beauty in these works.

Future research is suggested to expand this framework by exploring the application of optical principles (from *Al-Manazir*) in other Islamic art forms, such as calligraphy and architecture.

Keywords: Ibn al-Haytham, Aesthetics, Visual Perception, Star-Shaped Tiles

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/)

shaped tiles, including the precise application of geometric sub-patterns in composition and the method of depicting subjects within the star-shaped frames. Second, insights into the design process itself, which indicate that, in accordance with Ibn al-Haytham's stages of perception, the artist first observes, then contemplates, and finally infers the selection and arrangement of elements. Building on these insights, five key patterns—variety, rhythm, scale, unity, and harmony—are analyzed within the visual structure of star-shaped tiles as follows:

1. Consistency of "Particular Meanings" with Tile Design: Ibn al-Haytham's "particular meanings"—such as movement, similarity, difference, dispersion, distance, farness, and nearness—are reflected in the tile designs, especially through geometric sub-patterns and mathematical compositions. Artists, by emphasizing core characteristics and eliminating superfluous details, achieved a form of "visual unity" resulting from the calculated juxtaposition of elements within the frame. This formal characteristic accentuates the independence of the star-shaped frame, which functions as a self-contained visual world. The placement of pictorial elements adheres to systematic rules—such as diagonal arrangements—which create directional tension and dynamic balance.

2. Perception as a Rational-Sensory Process: Considering Ibn al-Haytham's emphasis on reason in aesthetic perception, the organization of fundamental elements within the star framework produces complex structures. Reflective analysis of these structures and the recognition of relationships among visual elements lead to the highest levels of aesthetic cognition—perception through analogy and distinction—achieved via geometric harmony between parts and the whole. Although individual characteristics may be general, keen observation combined with structural reflection underpins the artistic process in these works.

3. The Nexus of Art and Science in Islamic Civilization: The alignment of Ibn al-Haytham's principles with the design patterns of star tiles exemplifies the profound interaction between art and empirical sciences in the Islamic Golden Age. This research elucidates the design process by emphasizing visual perception and the purposeful organization of patterns based on observation, selection, organization, and proportionality. Applying geometric sub-patterns as a bridge between scientific principles and artistic practice underscores that the beauty of star tiles from the 6th to 8th centuries AH is rooted not only in technical skill but also in a systematic perceptual process that reflects Ibn al-Haytham's aesthetic philosophy.

Conclusion: The two main achievements of this research are: 1) Visual unity in star tiles results from the interaction between "particular meanings" (purposeful atomism) and a "geometric holism," which enhances formal coherence. 2) The consistency between Ibn al-Haytham's theoretical principles and artistic execution demonstrates a deep connection between

11) Number, 12) Movement, 13) Immobility, 14) Softness (smoothness), 15) Roughness (unevenness), 16) Transparency, 17) Turbidity, 18) Shadowing, 19) Beautifulness, 20) Ugliness, 21) Similarity (homogeneity), and 22) Dissimilarity (heterogeneity.) These principles, coherently and with an emphasis on "systematic observation," "rational analysis of phenomena," and "integrating details into a harmonious whole," provide a novel framework for understanding beauty. Ibn al-Haytham delineates hierarchical stages in the process of perceiving beauty. These stages start with the identification of visual qualities and, through analogy, assessment, and perception, culminate in perceiving the highest form of beauty. According to his theory, perceptual knowledge is acquired through three avenues: 1) sense alone, 2) prior knowledge, and 3) analogy and rational inquiry—the latter is the primary path to understanding beauty. Notably, Ibn al-Haytham asserts that perceiving all twenty-two visual qualities is not necessary; even a single quality—such as light or luminescence—can evoke beauty. In the context of the star tiles, light and luminosity alone can generate a sense of beauty. However, in their illustration style, there are also characteristics that can be aligned with Ibn al-Haytham's detailed meanings and the visual concepts derived from them. Based on this understanding, the present study aims to address the fundamental question: How do the design patterns of star-shaped tiles reflect the process of beauty perception according to Ibn al-Haytham's theory (including the stages of systematic observation, rational analysis, and the association of particular meanings)? This research was conducted using a qualitative approach and a descriptive-analytical method. Data were collected through documentary research and a review of library resources, including specialized texts on Islamic art, scientific articles, and historical documents. Samples were purposefully selected from star tiles preserved in museum collections. To enhance robustness, the data analysis was carried out in two stages:

1. Identification of visual features: Examining design elements such as motifs, visual patterns, and composition, and comparing them with the principles outlined in Ibn al-Haytham's "Book of Optics."

2. Theoretical adaptation: Extracting key concepts from Ibn al-Haytham's theory—such as "systematic observation," "rational analysis," and "particular meanings"—and assessing their consistency with observed visual patterns in the tiles.

The study employs an interpretive reasoning approach to analyze the relationship between the theoretical principles and the artistic practices, ensuring validity through triangulation—comparing literary sources, visual examples, and the overarching theoretical framework.

The findings are presented in two main sections. First, the alignment of "particular meanings" in Ibn al-Haytham's theory—based on systematic observation and rational analysis—with the design patterns of star-

Aesthetic Reading of Star-Shaped Tiles (6th-8th Century AH) Based on the Principles of Visual Perception by Ibn al-Haytham

Sakineh Khatoon Mahmoudi[1], **Sahel Erfan Manesh**[2], **Mohammad Hassanpour**[3]

Type of article: original research
Receive: 2025-05-17, Accept Date: 2025-06-21
DOI: 10.22034/rph.2025.2060702.1145

Extended abstract

Tile art in the 6th century AH, characterized by the evolution of lusterware techniques and the development of complex geometric pattern-making methods, reached one of the most brilliant periods in Islamic art. During this era, Iranian artists created a distinctive style through the invention and use of star compositions and multi-petalled crosses, designed with mathematical precision within intricate geometric networks. A notable feature of these tiles is the detailed illustration of literary stories, executed with meticulous attention to detail. This style not only adorned mosques and tombs but also symbolized the connection between art, science, and mysticism in Islamic civilization. However, despite extensive technical studies on the materials and methods used to produce luster tiles, the theoretical foundations governing the aesthetics of these works—particularly in terms of design and visual perception—have been less thoroughly analyzed within the context of the scientific knowledge of that era. This gap calls for a re-examination of luster tiles through the lens of scholars such as Hasan Ibn al-Haytham (354–430 AH).

In his "Book of Optics," one of the earliest systematic texts on visual perception, he explains the process of seeing and perceiving beauty based on empirical and mathematical principles. In this book, Ibn al-Haytham proposes twenty-two fundamental principles: 1) Light (brightness), 2) Dark (dimness), 3) Color, 4) Dimension or distance (far or closeness), 5) Status or Place (spatial direction), 6) Embodiment (physicality), 7) Shape, 8) Magnitude (size), 9) Distraction (dispersion), 10) Connection (continuity),

1. Assistant Professor, Faculty Member, Department of Art Research, Faculty of Art and Architecture, University of Sistan and Baluchestan, Zahedan, Iran (Corresponding Author). Email: mahmoodi.s@arts.usb.ac.ir
2. Assistant Professor, Faculty Member, Department of Art, Faculty of Humanities and Arts, Hazrat Masoumeh University, Qom, Iran. Email: s.erfanmanesh@hmu.ac.ir
3. Assistant Professor, Faculty Member, Department of Handicrafts, Faculty of Art and Architecture, University of Sistan and Baluchestan, Zahedan, Iran. Email: hasanpur@arts.usb.ac.ir

Seven Valleys, Seven Arts, Seven Sins, Seven Labors of Rostam, etc. Also, Azam Rahmani-Rad and Tayyaba Eslami (2007), in "The Amazing Secrets of the Number Seven," mention the significance of the number seven in most cultures, ancient civilizations, and folk legends. They also refer to the ancient roots and sanctity of the number seven, including the story of the seven angels whom God sent to Earth from the heavens to help earthlings and communicate with prophets. Hassan Balkhari-Qahi (2009), in "The Geometry of Imagination and Beauty (A Study of the Views of the Ikhwan al-Safa on the Wisdom of Art and Beauty)," while discussing the wisdom of craftsmanship in Islamic culture, has extensively analyzed the viewpoints of the Ikhwan al-Safa and Khwan al-Wafa and examined them in relation to the theories of other philosophers and thinkers such as Plato, Avicenna, and Khwaja Nasir al-Din al-Tusi. Ikhwan al-Safa and the wisdom foundations of art, based on Greek opinions, divide geometry into two parts: rational and sensory, and describe its application in human life.

Majid Khazaei and Mehdi Momtahan (2011), in a study titled "Symbolic Representations of Numbers in the Quran, Mythology, and Literature," state that creation has been concerned with the subject of counting from the beginning, writing, "It is not possible to determine a specific time for the discovery of numbers." However, the direct relationship of human civilizations in the formation of numbers can be considered the evolution of human culture, as numbers have been an inseparable part of the necessities of human life and thought. Mahmoud Sadeghzadeh (2013), in his article titled "A Study of the Semantic and Literary Application of the Numbers Seven and Forty in the Masnavi," while referring to the mysteries of the number seven in ancient Iran and their beliefs, including the belief in the seven realms and the seven attributes of Ahura Mazda, examines the significance of this number in the Quran and Islamic traditions, as well as in Persian mysticism, literature, and proverbs. Miranda Burruss Mitford (2015), in her book "The Illustrated Encyclopedia of Symbols and Signs," discussed symbolic number systems and identified numbers in terms of their sacredness and symbolic aspects in tribes and nations. Also, in another example, Hassan Balkhari-Qahi (2016), in his book titled "The History of Art in Islamic Civilization (Music and Architecture)," while examining arts such as music and architecture in Islamic civilization, deals in detail with the history, theories, styles, and developments of Islamic music and architecture from the beginning to the contemporary period.

Keywords: Sacred Numbers, Islamic Art, Islamic Geometry, Islamic Wisdom Art

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/)

Plato and Pythagoras, as well as balance, and proportion. Islamic art is one of the most important and influential cultural elements in Islamic history. This art has been widely developed in coordination with architecture, painting, calligraphy, astronomy, etc., especially in Iran, Saudi Arabia, Syria, and Egypt. One of the interesting and varied aspects of Islamic art is the optimal use of sacred numbers used in symbolizing and artistic design. The topic of numbers is also one of the very interesting subjects, and the evolution of its concept among philosophers, logicians, mathematicians, literati, grammarians, and syntacticians is worth pondering. Therefore, the discussion of numbers has been of great use in astronomy, astrology, and superstition. Sacred numbers are a concept deeply associated with Islamic sciences and philosophy, such that in the Holy Quran and the Hadiths of the Prophet Muhammad (PBUH), great value and importance are given to specific numbers like the numbers one to nine. These numbers are also used in Islamic art as a symbol of religious credibility and beliefs, one of the prominent examples of the use of sacred numbers in Islamic art is the architecture of the mosque. Mosques, as sacred places for prayer and worship among Muslims, have unique artistic designs. In these designs, sacred numbers are used to create balance and harmony in dimensions, ratios, and decorations. For example, the ratio of length to width in the mosque structure is based on sacred numbers, and this helps the overall balance and beauty of the building. In addition, sacred numbers are exploited in art designs such as tile, mosaic, and inlay. These numbers are used in Islamic patterns, stars, networks, and geometric designs and cause fitness and harmony in the designs. The purpose of this article is to examine the status of sacred numbers in symbolizing Islamic art. Given the importance of these numbers in Islamic art, it is an examination of the concept and meaning of each sacred number and how it is used in symbolizing Islamic art. This article will also address examples of the use of sacred numbers in the structure of Islamic art and their impact on beauty and communication with Islamic religious and philosophical elements. The main question of the article is: How have sacred numbers been effective in the wise foundation of Islamic art? This study has expressed the mystery of some sacred numbers in a qualitative and descriptive approach and has conceptually examined them.

Regarding the significance of sacred numbers in the symbolism of Islamic art, we can refer to various books and articles that explore the recognition of the secrets of numbers, as well as their role and impact on Islamic works of art, including “Star Signs” by Linda Goodman (2003). In this book, the author employs numerology and astronomy to explain how they can be used to understand the hidden meanings behind words, names, titles, and phrases. Additionally, Ahmad Aqa Sharif (1383) in “The Book of Secrets and Mysteries of Numbers and Letters” has limited himself to introducing the secrets of a few numbers and has addressed the introduction of numbers and letters across different cultures and their beliefs and convictions. Asadullah Baqaei (2006), in “The Secret of Seven: Symbolism and Mythology of the Number Seven,” has spoken about topics such as the

A Study on the Role of Sacred Numbers in the Creation of Islamic Art

Ahad Ravanjoo[1], **Razieh Ghaedi Bardehi**[2]

Type of article: original research
Receive: 2025-02-01, Accept Date: 2025-03-03
DOI: 10.22034/rph.2025.2051720.1104

Extended abstract

In this article, the role of sacred numbers in the wise foundation of Islamic art, as used in traditional art, is examined. A comprehensive and in-depth examination of sacred numbers, whose significance arises from their application in the designs, symbols, and patterns of this traditional culture. The sacred numbers in Islamic art are not only known as the figures that are valid in mathematics but also as spiritual and religious symbols. These numbers include numbers such as one, two, three, six, eight, nine, ten, and twelve, which are repeated in the Qur'an, hadiths, and other sacred Islamic texts. However, the value of these numbers is also related to the pre-Islamic centuries in Iran. So how these numbers are used in Islamic art symbols is examined. In Islamic art, sacred numbers are considered symbols of religious and philosophical values. In this article, examples of the use of sacred numbers in architecture, music, calligraphy, and Islamic art painting are presented. These examples show that sacred numbers are used in art designs and patterns to represent Islamic religious and philosophical values and convey to the viewer deep messages. The purpose of this article is to express the importance and use of sacred numbers in Islamic art to show that these numbers have been used as symbols of spiritual and religious values in designs, symbols, and patterns of Islamic art. This article has been conducted qualitatively using a descriptive-analytical method. The data have also been collected from library sources, scientific research articles, and reputable internet sites. The statistical population of this article is collected images of buildings and works that are formed and built through sacred numbers in Islamic art including Islamic architecture, geometric motifs, tiles and more. The findings of the article indicate that artists, including musicians, calligraphers, and traditional architects, etc., exploit the sacred numbers that have been rooted in the thoughts of former thinkers and philosophers such as

1. Assistant Professor, Faculty Member, Department of Graphic Arts, Shushtar Faculty of Art, Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran (Corresponding Author).
email: ravanjoo44@gmail.com
2. Master of Arts in Art Research from Shushtar Art Faculty, Shahid Chamran Ahvar University, Ahvaz, Iran. Email: raziyeh.gh6911@gmail.com

ecclesiastical architecture.

As gargoyles became integral to church architecture, they gradually entered the broader visual culture of medieval society. No longer solely religious symbols, they became part of the social life of the community. Cathedrals served as social and political centers in medieval cities, and their surroundings were often lively venues for festivals, performances, and public gatherings. Positioned on the exterior of these buildings, gargoyles became familiar presences to the general populace, woven into their lived environment. During events such as the Feast of Fools or local coronation rituals held near the church, gargoyles, often with grotesque or humorous expressions, looked down upon the festivities. In this way, the boundary between the sacred and the secular, the religious and the everyday, was maintained and visualized in a continuous form.

Gargoyles played a key role in connecting with the everyday lives of the people. They were not merely aesthetic or ritualistic objects but contributors to the visual identity of medieval cities. Through their imaginative and diverse designs, they shaped the aesthetic experiences of passersby, becoming embedded in collective visual memory, much like public statues or sculptures in squares and passageways. Furthermore, as imaginary beings, gargoyles stimulated the collective imagination, becoming animated presences in folktales, myths, and children's stories.

In conclusion, gargoyles represent a quintessential example of the convergence of form, function, and meaning in medieval art and architecture. They reflect the cultural diversity and complexity of medieval societies, which, despite the dominant influence of religion, were still shaped by a range of traditions and beliefs. As figures outside the official scriptural narrative, gargoyles inspired artists to employ creativity and imagination, incorporating folklore, mythology, and personal visions into their forms. Freed from the strict confines of religious dogma, gargoyles can thus be seen as symbols of artistic resistance against ideological limitations, as bridges between ancient cultures and medieval Christianity, between the divine and the secular, and ultimately, as testimonies to humanity's enduring capacity for self-expression even under the most restrictive historical conditions.

Keywords: Gargoyle, Gothic Architecture, Gothic Era, Aesthetics, Umberto Eco

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/)

erosion and water damage. Over time, these elements acquired additional structural functions, such as better water flow distribution and reduction of pressure at drainage points, thereby minimizing localized deterioration. During the High and Late Gothic periods, gargoyles transitioned from functional objects to aesthetic and symbolic components. Characterized by exaggerated facial expressions, bared teeth, gaping mouths, and wide, piercing eyes, many gargoyles exhibit hybrid forms, merging human and animal traits. Examples include winged dragons, horned goats, furious lions, and multi-headed beasts, visual manifestations of the rich imagination of medieval stonemasons and the popular culture of the time. Artists of the Gothic era designed these sculptures with increasing detail, incorporating mythological monsters, composite animals, and eerie human faces. This approach served two main purposes: first, to produce a striking visual impact, and second, to encode moral and religious messages for audiences unfamiliar with scriptural texts.

Gradually, gargoyles came to be widely used as religious and ritual symbols. They were often interpreted as monstrous beings expelled from the church, dwelling outside the sacred space. Actually, they were representations of demonic forces banished from holiness. At the same time, their terrifying visages were intended to instill fear of hell and religious deviation. The Church employed these sculptures to evoke human emotions, fear, awe, and hope, as a means of moral instruction. In medieval thought, the presence of demons was accepted as a reality, and the battle between faith and evil was seen as the foundation of salvation. In this sense, gargoyles became tangible representations of this struggle, warning believers that evil forces lurked nearby and that refuge could only be found within the sanctuary of the church. Umberto Eco, in his analysis of gargoyles, interprets them as embodiments of chaos and disorder within the divine order of the Church. By incorporating these chaotic figures, the Church appeared to assert its dominion over the forces of darkness. Despite their grotesque and violent appearance, gargoyles thus became instruments for reinforcing cosmic and moral order, visual metaphors of theological teachings about the coexistence of good and evil. Beyond religious meanings, gargoyles also assumed a talismanic function. A common medieval belief held that such creatures could ward off evil spirits. This protective role was deeply rooted in popular culture and medieval superstition. It was believed that the frightening faces of gargoyles could drive the Devil away from sacred spaces. Thus, the gargoyle became a visual amulet, demarcating the boundary between the sacred world of the church and the dangerous, chaotic world outside. In this view, gargoyles served as a point of convergence between official religion and folk belief. Just as the Church employed local elements, such as stained glass stories or mural paintings, for its pedagogical mission, so too did gargoyles enable the integration of magical and talismanic meanings into

The Semantics of Gothic Era Gargoyles[1]

Daniyal Sohani[2], Mohammad Moeinaddini[3]

Type of article: original research
Receive: 2025-02-18, Accept Date: 2025-06-21
DOI: 10.22034/rph.2025.2053813.1111

Extended abstract

Gargoyles are among the most distinctive visual and architectural elements of European Gothic cathedrals, emerging from the aesthetic, religious, and social transformations of the Middle Ages. Originally conceived as functional waterspouts, these sculptural forms gradually evolved into carriers of complex religious, symbolic, and even secular meanings. This article analyzes the ontology, origin, function, and semantic transformations of gargoyles within the historical, cultural, and artistic context of the Gothic era to demonstrate how these sculptures created a unique link between the transcendent Christian world and the everyday life of medieval people. With the spread of Christianity across Europe, the religion's specific perception of sculpture as a potentially idolatrous medium led to the temporary marginalization of figural representations within sacred spaces.

Over time, however, particularly with the advent of Romanesque architecture, sculpture reappeared in churches, this time serving clear religious and didactic purposes. With the emergence of the Gothic style in the early twelfth century and concurrent advancements in architectural engineering, the use of sculpture, especially on the exterior of churches, expanded significantly. Gargoyles, in particular, acquired a distinctive status, transforming from purely utilitarian elements into multi-layered cultural and religious symbols.

Initially, gargoyles were designed for rainwater drainage. As Gothic cathedrals grew taller and European climates brought frequent and intense rainfall, there was an increasing need for effective water management systems. Gargoyles, by channeling rainwater through their mouths and away from the building, protected church walls and foundations from

1. This article is an derived from the master's thesis entitled "The Genealogy and Aesthetic Function of Gargoyles in Gothic Architectural Decorations," written by Danial Sohani and supervised by the second author.

2. MA in Painting, Department of Painting, Faculty of Arts, Soore International University, Tehran, Iran. Email: sohani.danial@gmail.com
3. Assistant Professor, Faculty Member, Department of Painting, Faculty of Art, Soore International University, Tehran, Iran (Corresponding Author). Email: m.moeinadini@soore.ac.ir

the second Pahlavi period accelerated under the influence of Western art and modernizing developments in Iranian society, taking on new forms. The Iranian carpet field during Mohammad Reza Pahlavi's era was a structured space where various actors operated. The actors included trade and production professionals divided into smaller subgroups like design, weaving, dyeing etc. A newer participant in the carpet field was researchers who acted as active players. The urban carpet field, like any artistic field, had its own specific rules, and activists in the Pahlavi urban carpet field competed to gain power. The Iranian carpet field consisted of smaller subspaces, such as the urban carpet subfield during the Pahlavi period, which possessed its own capitals and actors representing field expansions. Cultural capital has been demonstrated through the establishment of the Carpet Museum, the donation of carpets as symbols of national identity, and various forms of research in the field of carpets, including books, theses, articles, newspapers, and foundational research for making documentaries, all contributing to the expansion of the urban carpet subfield. Regarding symbolic capital, one can refer to weaving orders from the royal court, the weaving of exquisite carpets for the coronation hall, and participation in domestic and international exhibitions such as the Vienna Carpet Exhibition, which are among the factors that increase this capital. This is while the establishment of the first large machine-made carpet factory in Kashan and the export of wool and cotton are mentioned as factors reducing capital. In conclusion, the field of power in reality functions as a kind of meta-field that has influenced all fields. The important effects of the power field on the cultural and symbolic capitals of the urban carpet subfield during the second Pahlavi period can be seen in the royal-commissioned weavings, power-inspired image weavings from Pahlavi court symbols, the establishment of government institutions in the handwoven carpet sector, and the founding of the Iran Carpet Museum. As a result, during the Pahlavi period, the carpet field had a significant relationship with the power field, and the expansion or restriction and reduction of the carpet field's scope was directly related to the approaches of the actors in the power field, having an important impact on urban carpets in the second part of the Pahlavi era. In other words, the urban carpet subfield during the Pahlavi period was more powerful in its competition with other subfields of rural and tribal carpets.

Keywords: Pierre Bourdieu, Field Theory, Cultural Capital, Symbolic Capital, Urban Carpets, Second Pahlavi Period

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/)

the 1970s, which aimed to prevent physical health complications among weavers. At the same time, carpet designers benefited from advancements in industrial printing; they began to create designs with grid patterns. In 1977, the Iranian government established the Carpet Museum of Iran. During this period, the transfer of carpet patterns and designs between different regions of Iran began, and the same trend continued in subsequent periods. Economic developments, along with the withdrawal of multinational companies from production and trade, made the Pahlavi era a period of transformation in Iran's carpet industry. This article aims to analyze urban carpets as a social and cultural domain during the second Pahlavi period, based on Pierre Bourdieu's field theory. During the second Pahlavi period, urban carpets served more than just visual purposes; they functioned as a complex network of power dynamics, social distinction, and identity representation. Pierre Bourdieu's field theory emphasizes that society comprises arenas, each with its own structured space in which actors, capitals, dispositions, and habitus shape the internal dynamics of the field. Accordingly, this research aims to understand how urban carpets functioned as both an instrument and an arena for the reproduction and transformation of social and cultural structures during the period under study. Thus, the following research questions are posed: What factors contributed to the formation of the subfield of urban carpets during the Pahlavi era? What components were influential in identifying and recovering the cultural and symbolic capitals within the subfield of urban carpets during the second Pahlavi period? The present research is the result of library studies and archival investigations, possessing a fundamental nature and falling within the category of qualitative research. The research method is descriptive-analytical. To achieve the research objectives, urban carpets from the second Pahlavi period were selected as case studies and analyzed using Bourdieu's field theory. The sampling method was purposive and determined based on available specimens that align with the components of the research problem. The present study analyzes urban carpets of the second Pahlavi period based on Bourdieu's field theory and the social, economic, and cultural complexities governing their formation and transformation. According to Bourdieu's field theory, it can be argued that the cultural, economic, social, and symbolic capitals of Iranian carpets underwent changes during the Pahlavi era, establishing new relationships with the field of power. Within this framework, Iranian carpets acquired a distinctive position in the field of art, with urban carpets representing the most evident manifestation of this transformation. Various factors, including the economic, social, and cultural capital of different actors (such as the state, capitalists, and citizens), played significant roles in shaping and transforming urban carpets. These factors were so intricately interconnected that they enabled a comprehensive, multidimensional understanding of urban development processes. Over time, Iranian handwoven urban carpets experienced substantial transformations, influenced by encounters with Western art and culture as well as the growth and development of urban societies. These transformations during

An Analysis of Urban Carpets in the Second Pahlavi Era Based on Pierre Bourdieu's Field Theory[1]

Marzieh Aghajari[2], Samaneh Kakavand[3]

Type of article: original research
Receive: 2025-03-23, Accept Date: 2025-06-21
DOI: 10.22034/rph.2025.2056505.1126

Extended abstract

Iranian carpets, as cultural and artistic artifacts, possess commercial and economic dimensions and hold historical and social significance. As an indigenous and cultural commodity, carpets in Iran are sociologically the product of collective efforts by actors within the handwoven carpet industry. Researchers explore them as structures embedded in society and as artistic works through personal and psychological lenses. The production and trade of Iranian handwoven carpets flourished in some periods, while in others, their artistic identity became more pronounced. At times, they were treated primarily as utilitarian and commercial goods. This shift in the function and meaning of carpets, particularly during the Pahlavi era, took on a new form due to the direct intervention of the state in the production and trade of handwoven carpets, elevating this historical and cultural phenomenon to a distinctive position in society. The production and trade of carpets underwent significant changes within the context of urban lifestyles. During the Pahlavi era, the privilege of carpet weaving and the impacts this artistic-commercial phenomenon could have in Iran began to change. For example, during the first Pahlavi period, numerous factories for carpet production were established, which restricted the economic activities of non-Iranian merchants. As a result, urban carpets have entered a new phase. Before the Allies entered Iran (September 1941), carpet exports accelerated. During the second Pahlavi period, various aspects of carpets and carpet weaving gained attention, with a focus on their artistic, cultural, and propagandistic elements as expressions of nationalism. The Pahlavi period is significant in carpet history due to the serious entry into global markets and its cultural impacts beyond the country's borders. One of the developments of this period was the invention of standardized and hygienic carpet looms in

1. This article is an excerpt from the first author's master's thesis titled "Sociological Analysis of Urban Carpets of the Pahlavi Era Based on Pierre Bourdieu's "Field" Theory" under the supervision of Dr. Samaneh Kakavand at Iran University of Arts.

2. MA in Carpet Research, Department of Carpet, Faculty of Applied Arts, Iran University of Arts, Tehran, Iran. Email: marziyeaghajari98@gmail.com
3. Associate Professor, Faculty Member, Department of Carpet, Faculty of Applied Arts, Iran University of Art, Tehran, Iran (Corresponding Author). Email: samanehkakavand@ymail.com

depth, gains new dimensions when approached through this tripartite theoretical lens. Each framework highlights different facets of the same experience: Sartre focuses on ethical action, Freud on internal conflict, and Jung on symbolic resonance. Together, they reveal that human decisions, especially in ethically ambiguous situations, are never reducible to rational choice alone.

In conclusion, this article argues that an interdisciplinary approach, combining existentialism, psychoanalysis, and analytical psychology, allows for a more nuanced and comprehensive reading of human behavior and moral conflict in cinematic narratives. By analyzing "A Separation" through these lenses, the study illustrates that freedom is not a purely conscious or individualistic attribute. It is constantly negotiated within a web of psychological tensions and cultural narratives. Sartre's model, while powerful in its ethical rigor, must be tempered by Freud's insights into the unconscious and Jung's symbolic and collective dimension. Freedom, then, is neither absolute nor illusory; it is conditional, layered, and always situated in a context that includes the Other, both external and internal.

Such an interdisciplinary framework not only enriches the interpretation of Farhadi's cinema but also offers a valuable methodology for the critical analysis of contemporary Iranian artistic productions. It encourages deeper reflection on the moral, psychological, and cultural foundations of human identity and reaffirms the relevance of classical theoretical paradigms in the reading of modern cinematic texts. This approach invites viewers, critics, and scholars alike to reconsider the very foundations of agency, choice, and responsibility in the realm of aesthetics, ethics, and the human condition.

Keywords: Freedom, Responsibility, Sartre, Freud, Jung, A Separation

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/)

the importance of the collective unconscious—a reservoir of shared human experience and imagery manifested through archetypes. For Jung, the self is not merely a product of personal memory or conscious will but is deeply embedded in a symbolic universe that precedes individual awareness. Key archetypes include the persona (the social mask), the shadow (the repressed, darker aspects of the self), the anima/animus (gendered inner counterparts), and the self as the psychic totality striving for individuation and wholeness. In "A Separation," Jungian analysis reveals the powerful presence of these archetypal dynamics. Nader's struggle to define himself as a dutiful son, honest man, and responsible father unfolds through confrontation with several archetypes. The shadow emerges in his suppressed rage, his inability to empathize with Razieh, and his confrontation with social shame. The hero archetype is activated when he takes charge in crises, while the wise old man is reflected in the physical and symbolic presence of his ailing father, whose deterioration mirrors Nader's internal struggle with moral decay and emotional detachment. Simin, too, could be interpreted through Jungian terms as representing the anima—a challenge to Nader's rigid and reason-driven self-image, offering emotional depth and intuition he resists integrating.

What unites these three frameworks—despite their distinct ontological assumptions—is a shared concern with the limits and conditions of human freedom. Sartre insists on conscious responsibility but omits the weight of the unconscious. Freud lays bare the hidden impulses and conflicts that distort rationality and self-knowledge. Jung integrates both dimensions but adds a cultural and symbolic depth that highlights the role of inherited patterns and collective values. The convergence of these approaches provides a more holistic understanding of the film's characters and their psychological complexity.

Indeed, the central research question—how freedom and responsibility are shaped and constrained by the interplay of conscious and unconscious forces, personal neuroses, cultural archetypes, and social expectations—is best answered by this interdisciplinary synthesis. While Sartre emphasizes the weight of personal choice in moral conflict, Freud reveals how those choices may be influenced, even undermined, by internal conflicts and unresolved childhood dynamics. Jung, in turn, interprets such conflicts as moments of archetypal emergence, where the individual confronts collective images and myths that give meaning (and limitation) to personal agency.

The implications of this analysis extend beyond the specific characters of "A Separation." On a broader level, the film becomes a microcosm of Iranian society—one in which individuals struggle to reconcile personal freedom with collective expectations, where ethical decisions are entangled in historical, familial, and symbolic structures. The emotional realism of Farhadi's cinema, often praised for its moral ambiguity and psychological

soi (being-in-itself), which characterizes unconscious existence devoid of reflection, such as objects; *être-pour-soi* (being-for-itself), representing conscious beings capable of self-reflection and transcendence; and *être-pour-autrui* (being-for-others), wherein the self becomes objectified under the gaze and judgment of others. It is in this last mode—being-for-others—that the challenge to authentic existence becomes acute, as the individual is constantly confronted with the threat of self-alienation due to the expectations and evaluations of the Other.

In "A Separation," the central character Nader's decision to remain in Iran to care for his ailing father rather than emigrate with his wife, Simin, can initially be interpreted as an act of autonomous agency, a manifestation of existential freedom. However, Sartrean analysis reveals that Nader simultaneously evades the full implications of his choice. He does not transparently acknowledge the responsibility he bears for the breakdown of his marriage, and instead rationalizes his decision through familial obligation. This is indicative of *mauvaise foi* or "bad faith"—a mechanism through which individuals deceive themselves to avoid the anxiety of freedom and the burden of accountability.

In contrast, Freudian psychoanalysis reconfigures the concept of freedom by demonstrating how much of human behavior is driven not by conscious deliberation, but by the dynamic and often conflicting forces of the unconscious. Freud's tripartite model of the psyche—the id, ego, and superego—offers a systematic account of internal psychological conflict. The id operates according to the pleasure principle, seeking immediate satisfaction of instinctual drives, while the superego functions as the internalized voice of societal and parental norms. The ego, positioned between these two forces, strives to maintain balance by adhering to the reality principle. It negotiates external demands and internal impulses, often resorting to defense mechanisms such as repression, projection, and denial. In the context of "A Separation," Nader's behavior reveals several of these Freudian dynamics. His sense of guilt, anxiety over his father's decline, and defensiveness in the face of Razieh's accusations suggest that unconscious conflict plays a substantial role in his decision-making process. While he claims moral and rational motives, his emotional volatility and tendency to lash out indicate that deeper, unprocessed psychological tensions—possibly stemming from helplessness, suppressed anger, and guilt—are at work. Freud would interpret these outbursts and lapses in self-awareness not as moral failings, but as symptomatic expressions of repressed drives that the ego fails to integrate adequately.

Complementing both Sartre and Freud, Carl Gustav Jung's analytical psychology introduces a third dimension: the role of mythic structures, symbols, and cultural archetypes in shaping identity and behavior. Jung critiques Freud's overemphasis on personal neuroses and instead underscores

Freedom and Individual Responsibility in Encountering the Other; An Examination of the Perspectives of Sartre, Freud, and Jung in Contemporary Iranian Cinema (Case Study: The Character of Nader in Asghar Farhadi's A Separation)[1]

Elnaz Rasek[2], Mohammad Akvan[3], Mahmoud Dehghan Harati[4]

Type of article: original research
Receive: 2025-05-08, Accept Date: 2025-06-30
DOI: 10.22034/rph.2025.2060196.1143

Extended abstract

This study explores the intricate relationship between freedom and individual responsibility in the context of human confrontation with the Other, using Asghar Farhadi's critically acclaimed film "A Separation" as its primary case study. By employing a tripartite theoretical framework—existential philosophy as articulated by Jean-Paul Sartre, Freudian psychoanalysis, and Jungian analytical psychology—the research seeks to shed light on the psychological, philosophical, and cultural forces that shape human action and ethical decision-making in moments of crisis. Each of these theoretical traditions offers a unique lens to examine the conscious and unconscious layers of the human psyche and their interplay within socio-cultural structures.

From an existentialist standpoint, Sartre's philosophy places a radical emphasis on human freedom and the inescapable responsibility that accompanies it. According to Sartre, human beings are "condemned to be free," meaning that every action, even inaction or refusal to choose, constitutes a form of choice. No external condition—be it social, cultural, or psychological—can fully relieve the individual of responsibility for their decisions. Sartre differentiates among three modes of being: *être-en-*

1. This article is an excerpt from a doctoral dissertation titled "Analysis and Critique of the Relationship between "Self and Other" in Contemporary Iranian Cinema Based on Jean-Paul Sartre's Perspective (with an examination of Asghar Farhadi's films) on the writing of Elnaz Rasek, and the guidance of the second and third authors.

2. PhD Candidate in Philosophy of Art, Faculty of Art and Architecture, Central Tehran Azad University, Tehran, Iran. Email: elnaz.rasekh@gmail.com
3. Associate Professor, Department of Philosophy of Art, Faculty of Art and Architecture, Central Tehran Azad University, Tehran, Iran (Corresponding Author). Email: akvanmohammad5@gmail.com
4. Assistant Professor, Department of Performing Arts, Faculty of Art and Architecture, Central Tehran Azad University, Tehran, Iran. Email: harati74@gmail.com

The aim of this article is to apply Bourdieu's theory of artistic fields to the historical trajectory of photography in order to answer the question: How can the historical dimensions of photography be matched with Bourdieu's theory of artistic fields? Adopting a comparative approach, this paper is theoretical-fundamental in nature and follows a descriptive-analytical method. Data were collected from library sources and various websites and analyzed qualitatively. The findings demonstrate the applicability and effectiveness of Bourdieu's theory of artistic fields in understanding the historical developments of photography.

Keywords: Pierre Bourdieu, Artistic Field, History of Photography, Sociology of Art, Social Class, High Art, Low Art

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/)

photography. Here, the independence of photography from other arts and the recording of a similar narrative regarding the subject are considered. Here, press and news photos are especially prioritized, which attract a large audience. Press photos can be considered the most attractive genre in the world of photography. This genre is a kind of showcase of the photographic medium. Those who have become interested in photography in any way or have known photography must have a large part of press photos in their minds. These photos have played a major role in attracting audiences due to their realism and news reporting characteristics at the same time. In addition to press photos, paparazzi photos, which refer to secret photos of prominent figures, also have a special place in public popularity.

In the section on artistic styles, the characteristics are mentioned where photography inspired by other arts has been successful in attracting an audience. In this context, what is important is the similarity to the art of painting due to its high status, which allowed enthusiasts to raise their social class status. Also, the similarity to the narrative of the show genre in the discussion of entertainment, which presented itself in the form of a collection of photographs. In the power system section, it refers to photographs that were taken in the service of the government or colonial sectors. Many documentary photographers, who were not photographers themselves and were simply from the upper class, photographed the poor to attract the attention of the upper class. On the other hand, photography in the hands of colonial advisors in the colonized areas was also a means of earning money from the indigenous people of those areas. In the popular section, the importance is on the cheapness and accessibility of this medium. Also, attention to people of other races, technical advances in terms of ease of working with the photographic structure, and attracting people to this medium are among the popular sectors.

In the second part of the field, Bourdieu speaks of the autonomous pole—where arts are based on purism. These practitioners value art for its own sake and ignore economic concerns. They allow no external interference. Here, the autonomous field of photography is divided into critical-political and artistic branches, with photographic developments examined briefly in each. In the critical part, what is most important are the leftist groups who believe that art should serve the people. In the artistic part, the role of several people in the independence of photography as a self-reliant art is very important. In this context, photography in various genres places great emphasis on idealism and the soul of the author. In the 20th century, as photography and its various genres became more familiar to the public, it gained significant popularity—largely because, unlike demanding cultural activities like painting or music, photography required little training or skill. It also became part of the everyday cultural consumption of ordinary people.

agents within society. A field is defined as a social arena in which struggles for specific interests and access to them occur. In this theory, Bourdieu mentions various networks formed in civilized societies, each with its own system aimed at achieving power. Among these, art also has its own field, which is divided into two poles: autonomous and heteronomous. The autonomous pole is based on pure artistic principles, while the heteronomous pole relies on external factors and places great emphasis on material value. This heteronomous pole is further divided into two parts: bourgeois and industrial. The industrial sector is rife with superficial and trivial elements, and the artist, influenced by public demand and attention, produces work that garners more material value.

Given these descriptions, the field of photography can be mapped onto the two poles of the artistic field. This alignment is based on the types of reception and characteristics categorized according to their social class and dominant or subordinate culture.

The most defining feature of photography is its realism. However, this initial characteristic has been overshadowed by another "power" that interprets photography as a device of global domination. The third feature is its capacity as a means of reproduction. By the late 19th century, photography had begun to majestically record images of the bourgeoisie. Due to its realism, photography was initially kept out of the fine art community until a group of photographers attempted to align it with painting as an art form. Gradually, some broke away and sought to adhere to the essential foundations of the photographic medium and maintain its independence. These became known as "straight" or "autonomous" photographers, also referred to as modern photographers, due to their formalist principles. They had classical rules based on technical and theoretical knowledge of photography and did not rely on any external elements. For them, artistic value was paramount.

In Bourdieu's theory, he explains that in the heteronomous pole, the arts fall under the influence of other fields—specifically, the commercial one. Thus, in the heteronomous artistic field of photography, photographers are evaluated based on their success in satisfying audiences. The value of their work is measured by the sales of their photographs. The more they can ride the waves of social trends, the more successful they are considered.

This heteronomous field of photography is divided into four sections: realism, artistic styles, the power system, and the popular system, with photographic developments briefly examined in each. It has to be mentioned that in the section on photographic realism, the discussion of the pure and exclusive characteristics of photography is considered. Keeping a photo of recently deceased loved ones as a memento, which was a pastime for people, especially in the 19th century, or capturing an image of oneself to immortalize that moment, are among the prominent examples of realism in

A Reflection on Pierre Bourdieu's Theory of Artistic Fields and Its Alignment with the Evolution of Photography in the World[1]

Behzad Sehati[2], Mohammad Sattari[3]

Type of article: original research
Receive: 2025-04-07, Accept Date: 2025-06-30
DOI: 10.22034/rph.2025.2057262.1132

Extended abstract

Pierre Bourdieu, in his theory of artistic fields, speaks of two poles: the autonomous and the heteronomous. The autonomous pole emphasizes the unique and pure characteristics of the artwork, while the heteronomous pole relies on material values, popular opinions, and external factors. The heteronomous pole aligns with the sensibilities of the upper class and is itself divided into two subsections: the bourgeois and the industrial. In the bourgeois subsection, we observe artistic approaches with materialistic and popular inclinations. However, in the industrial part, the focus is purely on economics and appealing to the audience.

Based on Bourdieu's method in the artistic field and from a comparative perspective, the author and the audience have always represented two opposing poles throughout the history of photography. In Bourdieu's theory, audiences are influenced by the heteronomous pole, while authors (artists) are influenced by the autonomous one. Photography has always been associated with technical processes and various subject matters, including style and genre, and has invariably dealt with audiences due to its realistic nature, affordability, accessibility, and ease of interpretation.

Bourdieu's sociology of cultural production is the origin of many key debates in contemporary art sociology. His innovations in French sociology quickly established him as one of the greatest theorists in the social and cultural sciences. He has also contributed writings and theories on photography. In Bourdieu's sociological model, several core concepts play essential roles, particularly "field" and "classification," which form the foundation of social structures. Classification is especially important in shaping popular

1. This article is an excerpt from a doctoral dissertation titled Sociological Interpretation of Documentary Photographs of the Pahlavi Era (with an emphasis on the views of Pierre Bourdieu).

2. PhD Candidate in Comparative and Analytical History of Islamic Art, Department of Visual Arts, Faculty of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran. Email: behzad.sehati@ut.ac.ir
3. Associate Professor, Department of Visual Arts, Faculty of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran (Corresponding Author). Email: sattari@ut.ac.ir

true understanding of the symbol and its manifestation in art, while another carries only the outward form of the symbols without grasping their higher, essential meanings.

Thus, artists may be categorized into three levels in their relation to symbolic concepts: bearers of the symbol, discoverers of the symbol, and creators of the symbol. Creators of the symbol are those who use the language of art to manifest hidden messages and meanings in their work. They employ various artistic media—such as painting, calligraphy, architecture, and pottery—to convey religious, philosophical, social, and political concepts in a symbolic manner. They make use of symbols, geometric shapes, colors, and inscriptions to express meanings that go beyond the surface of the work. Discoverers of the symbol include both artists and audiences. These are individuals who attain a proper understanding of the hidden meanings and wisdom embedded in traditional and Islamic arts. They interpret and expand upon these meanings through the use of the symbols and forms present in artworks, acting as intermediaries between the creators and bearers of the symbol. Bearers of the symbol are artists who serve as a bridge between Islamic and contemporary art. Although they have not grasped the deep meanings and hidden wisdom in Islamic arts, have managed to transfer the cultural heritage of the past to new generations by focusing on techniques and creating the outward forms of these arts.

Therefore, it can be said that the artist first seeks to discover and understand the truths of the world, and then seeks to manifest those truths. The language through which this truth is expressed is the language of symbolism, and the artist engages in a kind of symbol-making within the world. The process of creating artworks through the language of symbolism unfolds through the stages of veiling (*sitr*), unveiling (*inkishāf*), and manifestation (*tajallī*)—a progression through which the artist, by deeply contemplating these levels, can attain the truth of existence. Passing through these stages in the creative process is achievable only for artists at the level of symbol creators. It is only these artists who have refined and disciplined their souls—who have reached this rank, and they are exceedingly rare. However, artists at the levels of discoverers and bearers of the symbol are far more numerous, and each, according to their position, carries a part of art's sacred mission.

Keywords: Islamic Art, Sacred Art, Traditionalism, Symbol, Symbolic Art, Mystical Art

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/)

of the lower and regarded the lower levels as symbols of the higher levels. The existence of pairs of form and meaning is one of the systems that holds significance in the world of creation and, consequently, in religious law. The connection between meaning and its manifestation in form differs across various artistic expressions. An artist, depending on the worldview and culture in which he is raised, chooses different methods to achieve this manifestation in his art, just as the cosmos itself consists of multiple levels. One level belongs to the world of meaning, and another to the world of form. Between these two, other levels also exist. However, each level acts as a veil to the level above it, preventing the perception of the meanings and truths of the higher levels within the lower ones.

Often, in the transmission of meanings from the world of meaning to the world of form, the artist undergoes a stage of decoding and a stage of encoding. In the stage of decoding, the artist interprets the symbols of the natural world—namely the world of creation—and engages in discovering or unveiling the secrets of this world. Undoubtedly, symbols are not unveiled through intellect or sensation alone; rather, the inner capacities of intuition and insight within the human being make decoding possible. By outlining the levels of these worlds and their relationship in the processes of symbolization and decoding by the artist, one can identify three stages—concealment, unveiling, and manifestation—in the process of creating a work of art.

In the stage of unveiling, the artist decodes the natural world and extracts meanings from nature, matter, or the world of creation. But in the stage of manifestation, these meanings must enter human artistic works. This stage in the creative process can be described as manifestation. Since in the manifestation stage, great meanings must once again transform into material-world appearances, the artist is inevitably required to once again use symbols and manifest meaning through symbolic forms. Therefore, it could be said that the work of the artist is both decoding and encoding.

The artist expresses meanings through forms and symbols so that each person, according to his capacity, may perceive these meanings. The position of the artist in the process of creating a work of art is of great importance. This person's (the artist's) view of art is not merely as a profession or a means of earning a livelihood, but as a mission. For a Muslim artist, this mission is the decoding of the world—a decoding that reveals the mysteries of existence and manifests them through art. The Muslim artist often learns artistic skills within a traditional culture and civilization under the guidance of a master craftsman. However, before teaching the technical skills, the master first imparts the ethics and values of the craft. In the process of creating artworks, each artist, depending on the refinement and discipline of his soul and his connection to the world of meaning, establishes a different relationship with the concept of the symbol. One group seeks a

An Analysis of the Degrees of a Muslim Artist in Encountering Symbol and Its Representation

Somayeh Omdirari[1], **Javad Aghajani Keshteli**[2]

Type of article: original research
Receive: 2025-06-21, Accept Date: 2025-03-08
DOI: 10.22034/rph.2025.2054993.1118

Extended abstract

The language of symbols and mysteries is one of the methods of expression and creation in artistic and literary works by the artist. Certain artistic schools and movements—such as conceptual art, abstract art, art created based on religious and spiritual elements, art produced by mystics or followers of *futuwwa*, and artworks formed within the context of symbol, sign, and myth—are closely linked to the language of symbols and mysteries.

According to Iranian sages and mystics, meaning can manifest both externally and internally. The general audience can understand the apparent meaning; however, understanding the inner meaning requires knowledge and intuitive awareness. Inner meaning is symbol and mystery, and it can only be discovered by those familiar with symbolic knowledge. In *Sufi* terminology, a symbol is the inner meaning concealed beneath the outward words, inaccessible to those outside the path. Here, the symbol refers to what is hidden beneath apparent speech.

This article analyzes the relationship that the Muslim artist establishes with different degrees of the symbol. This analysis is based on the positions of the Muslim artist in relation to concepts of symbolization and deciphering across various levels. The research method of this article is descriptive-analytical in nature. The information-gathering method is library-based and relies on indexing tools from primary sources of Traditionalist thinkers and explanatory secondary sources. These library sources are related to the subject of symbol, symbolization, and decoding in Islamic art. Data analysis is conducted qualitatively with a qualitative content analysis approach. The research findings are obtained through the lens of Traditionalist thinkers such as René Guénon—a scholar who, believing in the relationship between form and shape and their levels, considered the higher realm as the archetype

1. Associate Professor, Department of Architecture, Faculty of Art and Architecture, University of Science and Art, Yazd, Iran (Corresponding Author). Email: s.omidvari@sau.ac.ir
2. Assistant Professor, Department of Art Research, Faculty of Art and Architecture, University of Science and Arts, Yazd, Iran. Email: j.aghajani@sau.ac.ir

symbol in itself, typically features Qur'anic verses, poetry, or religious phrases, directly mirroring the deep-seated faith and cultural values of its time. A semiotic analysis, particularly through Roland Barthes' lens, reveals that the carpet's design, patterns, and colors are deeply rooted in the Safavid era's cultural, philosophical, and religious thought, especially its evolving Shi'ism. Driven by the flourishing of religious sciences and Qur'anic interpretations under Shah Ismail I, artists imbued their work with Shi'ite, religious, and mystical themes. Thus, the carpet's motifs transcend mere decoration, becoming a vibrant reflection of the era's ideas, ideals, values, and myths.

The Sheikh Safi carpet's motifs transcend mere religious reflection, embodying a sophisticated semantic system interwoven with explicit and implicit cultural codes. Semiotic analysis reveals a rich tapestry of meaning, portraying the religious worldview and aesthetic ideals of the Safavid artists through mythological motifs, visual structure, and associative axes. More than just a reminder of Iranian-Islamic culture, this hand-woven masterpiece narrates a collective unconscious, echoing ancient symbols, desires, and cultural ties. Examining the carpet's symbols and myths highlights the artist's intimate connection with their environment. As a cultural text decoded through Barthes' theory, the Sheikh Safi carpet unlocks a deeper understanding of the Safavid period's artistic values. Its motifs reflect a transcendent world and an eternal garden of paradise rooted in the vision of the artists. The belief in an ideal world and an eternal garden of paradise can be considered one of the most important characteristics of the Sheikh Safi carpet.

Keywords: Sheikh Safi Carpet, Roland Barthes, Semiotics, Symbology, Visual Elements

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/)

louver's color, matching the background, exemplifies the assemblage axis, while complementary colors in the border motifs highlight the succession axis. This interplay is further seen in the harmonious relationship between *Khatai* and *Eslimi* patterns. Ultimately, the meticulous arrangement of all visual elements, through both assemblage and succession, unifies the design to convey a singular concept.

In Barthes' semiotics, "signification"—the link between signifier (form) and signified (concept)—drives meaning-making, shaped by social and cultural structures. This process involves both explicit and implicit layers. For instance, the Abbasid tulip in the Sheikh Safi carpet explicitly denotes beauty and order. Yet, implicitly, it symbolizes heaven, power, unity, and spirituality within Iranian-Islamic culture. Beyond its natural depiction, contextual analysis reveals deeper political, historical, and mythological implications, showcasing the rich, multi-layered meanings embedded in this visual sign. In the Sheikh Safi carpet, the explicit meaning of its imagery initially presents as decorative artistry. However, a deeper semiotic analysis of its signs and codes reveals multi-layered meanings, moving beyond this initial perception to implicit interpretations. This analysis shows that the motifs, far from being mere decoration, embody a cosmological worldview where each shape functions as a profound symbol.

Fundamental to this semiotic understanding are the prominent binary oppositions: "inside/outside," "unity/multiplicity," and color contrasts like "dark/light" and "warm/cold" between the main text and border. The central bergamot, for example, symbolizes a powerful, paradise-creating force, while the floral background represents unity within plurality. These contrasts underscore a dualistic visual composition, deeply aligned with the ritual and cultural foundations of the Safavid era.

Semiotics examines the structure of communication codes, as understanding a sign's meaning relies on deciphering its embedded code. These codes, spanning categories like spoken/written, verbal/non-verbal, scientific, social, aesthetic, hermeneutic, and cultural, must be meaningful to their audience to convey a message effectively. In hand-woven carpets, the semiotic system's code forms the framework for motif interpretation. Specifically, the Ardabil carpet's code incorporates social, mythological, and cultural elements. Its prominent lanterns, acting as mythological codes, symbolize the connection between heaven and earth and divine light. Their symbolic understanding extends to illuminating a mosque or representing a heavenly sign, with their suspended form further emphasizing this celestial link.

The Sheikh Safi carpet is a profound cultural artifact, weaving together a rich tapestry of symbols, values, and shared beliefs. It powerfully embodies the social and cultural identity of the Iranian people, with every thread reflecting human ingenuity and spirit. The carpet's inscription, a cultural

operates as a semiotic system, where each visual element reflects profound cultural, religious, and artistic meanings.

This research uniquely employs semiotic theory to highlight concepts embedded within the carpet, presenting an image of a garden and paradise that reflects the weaver's aesthetic sensibility. Many of its symbols and visual elements, deeply connected to religious beliefs and life rituals, have long been overlooked. This qualitative study employs both detailed analysis and semiotic system analysis to examine the carpet. Barthes, as a semiotician and mythologist, is always in search of hidden meanings and concepts behind seemingly trivial and ordinary forms. He has been active in the pursuit of meaning and decoding, both in the field of literature and in other cultural and artistic domains. These research results are innovative as they offer the first comprehensive and systematic analysis of the carpet using Roland Barthes' semiotic theory, whereas previous studies have focused on historical, technical, and aesthetic aspects. This study uncovers the carpet's hidden semantic and cultural layers, revealing its connection to Safavid society's beliefs and values. Key analytical axes include mythology, motif relationships (coexistence and succession), explicit and implicit implications, binary oppositions, Barthes' codes, and the influence of culture on the art's creation.

In primitive societies, myths extended beyond the natural world, holding sacred significance. Iranian art, deeply intertwined with symbolism, reflects religious beliefs, decorative motifs, and socio-cultural influences. In the Sheikh Safi carpet, the Abbasi tulip motif embodies the myth of earthly paradise and mystical ascension. This flower, a symbol of love, mysticism, and martyrdom in Iranian culture. The appearance of this flower - which resembles a cup - is reminiscent of the blood of martyrs and lovers. Its presence in the carpet signifies the weaver's aspiration for divine perfection and immortality. The tulip is a symbol of eternal life; because it blooms again every year and displays its beauty, reminiscent of resurrection myths. The bergamot's mythical design visually represents the Garden of Eden at the carpet's center, symbolizing the connection between the material and spiritual realms. The bergamot, a water-filled basin, embodies the spiritual center, while its four elements (water, wind, earth, and fire) suggest human transcendence from the material to the spiritual. Geometric motifs, featuring sun rays and a central sun, evoke a fertile, abundant paradise, reflecting a mythological cosmic order and harmony beyond mere decoration.

In the Ardabil carpet, the axes of juxtaposition and substitution in design and color are of particular importance. Juxtaposition is based on how elements are placed together and their functional combination, while substitution refers to how elements are replaced and selected from among different options. The carpet's border—composed of narrow and wide bands, louvers, and chains—demonstrates sophisticated visual harmony. The

Examining the Cultural and Ideological Implications of the Visual Elements of the Sheikh Safi Tomb Carpet Using Roland Barthes' Visual Semiotics Approach[1]

Elnaz Mohajeri[2], Mohammad Aref[3], Mohammad Reza Sharifzadeh[4]

Type of article: original research
Receive: 2025-03-13, Accept Date: 2025-06-30
DOI: 10.22034/rph.2025.2054249.1122

Extended abstract

In this study, the carpet of the tomb of Sheikh Safi al-Din Ardabili, the jewel of the handmade art of the Safavid period, is examined with the semiotic approach of Roland Barthes, a prominent French theorist. The main goal is to decipher the hidden semantic layers of the carpet motifs by focusing on the systems of significations, cultural codes, and symbols used in it, relying on Barthes' theories. The main research questions are 1. What systems of signification and cultural discourses have played a role in the formation of meaning and the role-playing of the carpet elements? 2. How do the visual elements of the carpet of Sheikh Safi's tomb represent myths about culture, power, or mysticism through the secondary signification system in Roland Barthes' theoretical framework?

Employing a descriptive-analytical method, data for this research were gathered and analyzed through library resources. The Sheikh Safi al-Din Ardabili carpet, an exquisite piece symbolizing the zenith of Safavid art and mysticism, once graced the tombs of Safavid royalty. Woven during the reign of Shah Tahmasp for his ancestor, one of this world-renowned pair resides in London's Victoria and Albert Museum, while the other is held in the Los Angeles Museum of Art. Beyond mere decoration, its structure

1. This article is derived from the author's doctorial thesis in the field of Philosophy of Art, Central Azad University of Tehran with the title "Structuralist examination of carpet motifs in Ardabil Sheikh Safi tomb (located in the Victoria and Albert Museum, London) with a focus on the semiotic opinions of Roland Barthes". Under the guidance of Dr. "Mohammed Aref" and the advice of Dr. "Mohammed Reza Sharifzadeh" in the faculty of art of Azad University, central Tehran branch, is being done.

2. PhD Candidate in Philosophy of Art, Faculty of Art, Central Tehran Azad University, Tehran, Iran. Email: mohajerielnaz@gmail.com
3. Associate Professor, Faculty Member, Department of Art, Faculty of Art, Central Tehran Azad University, Tehran, Iran (Corresponding Author). Email: m_aref@iauctb.ac.ir
4. Professor, Faculty Member, Department of Art, Faculty of Art, Central Tehran Azad University, Tehran, Iran.
Email: moh.sharifzade@iauctb.ac.ir

of sacred truth within the artwork. It delves into how the artwork acts as a locus for divine presence, enabling an immediate spiritual apprehension for the beholder. This is approached through an interpretive phenomenological lens, where the cumulative understanding from previous levels leads to an intuitive grasp of cosmic order (Qadar) and Divine beauty and majesty.
This research successfully articulated a novel theoretical framework for the Razavi School of Art based on Dr. Hassan Bolkhari's "Qadar theory," leading to the "Seven Stages of the Manifestation of Qadar" theory. This framework offers a systematic and practical approach to reading and analyzing the artworks of the Razavi School. Accordingly, Razavi artworks are defined not only by their temporal and spatial connection to the Holy Shrine but also by their inherent capacity for analysis through these seven levels of manifestation. These artworks, by leveraging the concept of Qadar as divine order and geometry and Tajalli as the manifestation of sacred truth, express Razavi teachings and spiritual values, guiding the audience towards contemplation and inner intuition. The application of this framework to prominent examples of Razavi art, such as the Goharshad Mosque and the Golden Iwan of the Atiq Courtyard, demonstrated its efficacy in uncovering the hidden semantic and aesthetic layers of these works. Ultimately, this study aims to fill a theoretical gap in the understanding of the Razavi School of Art and contribute to the broader field of Islamic art studies. It provides a valuable model for future research in religious art and a guide for contemporary artists inspired by Razavi spiritual heritage.

Keywords: Razavi School of Art, Qadar Theory, Hassan Bolkhari, Seven Stages of the Manifestation of Qadar, Islamic Aesthetics, Holy Shrine of Imam Reza, Art Analysis, Theoretical Framework

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/)

(e.g., architectural balance) and vice-versa, led to the structuring of the seven levels. These levels represent successive stages of the manifestation of Divine Qadar in art: Light as the Source of Qadar, Geometry as the Language of Qadar, Motifs and Symbols as Bearers of Qadar, Moderation as the Principle of Qadar, Ornamentation as the Manifestation of Qadar, Spiritual Space as the Environment of Qadar, and the Identity of Razavi Art as the Outcome of these Manifestations.

For a preliminary evaluation of the framework's functionality, a case study approach with purposive sampling was employed. Two prominent examples from the Holy Shrine's architecture—the Goharshad Mosque and the Golden Iwan of the Atiq Courtyard—were analyzed in detail. These analyses served as a pilot testing of the framework, aiming to elucidate and clarify the theoretical levels within a real-world artistic context, rather than for definitive validation. To enhance the internal validity of the research, strategies such as data triangulation, negative case analysis, and peer review by independent experts were utilized.

The core finding of this research is the introduction and elucidation of the "Seven Stages of the Manifestation of Qadar." This theory provides a structured and systematic framework for reading, analyzing, and interpreting artworks of the Razavi School, moving from the tangible and sensory aspects to the deeper semantic and spiritual layers. Each level focuses on a specific aspect of the artwork and the manifestation of sacred truth within it:

Level One: Geometric and Structural Reading: Examines the underlying geometric composition, symmetry, and proportional systems, viewing them as a manifestation of Divine Qadar and cosmic order.

Level Two: Reading of Visual Components: Focuses on sensory elements like color, light, texture, and motifs, analyzing their role in creating aesthetic beauty and conveying meaning in harmony with Divine order.

Level Three: Symbolic and Codified Reading: Deciphers the symbolic language, iconography, and hidden meanings within the artwork, linking them to their source in Divine.

Level Four: Spiritual-Thematic Reading: Explores the overt spiritual and doctrinal messages embedded in the artwork, connecting them to Islamic and Razavi teachings and the purposeful order of creation.

Level Five: Pilgrimage-Centered Reading: Considers the phenomenological and spiritual experience of the pilgrim or viewer, analyzing how the artwork evokes emotions and spiritual states during ziyarah (pilgrimage).

Level Six: Historical and Cultural Contextualization: Situates the artwork within its specific historical, cultural, social, and political "Qadar" (time and place), addressing how external factors shaped its production and reception.

Level Seven: Reading of Divine Presence and Intuition: This ultimate level aims for a supra-sensory and intuitive understanding of the manifestation

elucidate its theoretical foundations, a specific framework for the Razavi School, particularly in light of Imam Reza's (PBUH) concept of "Qadar," remained a critical necessity. This research directly addresses this gap by proposing an innovative and comprehensive analytical model.

The primary necessity for this research stems from the need to move beyond mere descriptive or historical accounts of Razavi art and provide a robust theoretical framework for its interpretation. This study aims to answer two fundamental questions: Firstly, what criteria define artworks belonging to the Razavi School of Art? Secondly, how can artworks of this school be read and analyzed using the theory of Qadar? The main objective is to articulate and explain the "Seven Stages of the Manifestation of Qadar" theory, which offers a comprehensive and practical approach to understand the aesthetic and spiritual foundations of Razavi art. This framework can serve as a valuable tool for future research in Islamic and religious art, and provide guidance for contemporary artists seeking inspiration from Razavi teachings.

This qualitative study is based on the "theory development" approach and the "systematic theory abstraction development" model. This structured model is for expanding conceptual frameworks in qualitative research, which leads to the construction or development of theory through the back-and-forth between theoretical concepts and empirical data. The research employs analytical-interpretive methods:

a. Conceptual Thematic Analysis: This method was used to extract key concepts of Qadar theory and its religious, mystical, and aesthetic foundations. The Sources analyzed included the works of Dr. Hassan Bolkhari (especially *Qadar: The Theory of Art and Beauty in Islamic Civilization*), religious texts (the Holy Quran and Hadiths, including Imam Reza's (PBUH) hadith on geometry), and Islamic mystical and philosophical texts (such as the works of Suhrawardi and Ibn Arabi). The process involved open conceptual coding, thematic categorization, and conceptual mapping to form the initial conceptual structure. MAXQDA software and manual analytical tables were used for coding and mapping.

b. Artistic Discourse Analysis: This method was applied to interpret specific examples of Razavi art and architecture as multi-layered cultural texts. This analysis facilitated the application of the theoretical framework to empirical instances.

The development of the "Seven Stages of the Manifestation of Qadar" framework commenced with the extraction of foundational concepts from theoretical and religious texts. Concepts like "Tajalli" (manifestation), rooted in Quranic verses and mystical interpretations, served as theoretical bases. Subsequently, using deductive-inductive reasoning, abstract concepts were linked with empirical observations. This process of moving from general principles (e.g., Qadar as cosmic order) to specific artistic features

Articulating the Theoretical Framework of the Razavi School of Art Based on the "Seven Stages of the Manifestation of Qadar" Theory

Davud Ranjbaran[1], Mehran Golestan[2], Mehdi Nasiri[3]

Type of article: original research
Receive: 2025-04-17, Accept Date: 2025-06-21
DOI: 10.22034/rph.2025.2058247.1136

Extended abstract

The Razavi School of Art stands as an authentic and distinct current within the vast panorama of Islamic art. It represents a confluence of profound faith, deep spiritual knowledge, and artistic creativity that has blossomed and evolved within the sacred precinct of the Holy Shrine of Imam Reza (PBUH) in Mashhad, Iran. This school is not merely a collection of disparate artworks; rather, it constitutes a coherent intellectual and aesthetic system rooted in monotheistic doctrines and the teachings of the Ahl al-Bayt, particularly the conduct and sayings of the eighth Imam of Shia Muslims. The Imam's noble hadith regarding "Qadar" (Divine Measure, Order, Proportion, and Destiny), where it is defined as "geometry and the setting of limits," can be considered a foundational theoretical pillar of this school. This is because it emphasizes order, proportion, and harmony as manifestations of Divine wisdom in creation and, consequently, in art. The Razavi School of Art endeavors to embody the sacred truth and pure Razavi spirituality through form, structure, color, light, and symbolism, such that the artwork itself acts as a gateway to the realm of meaning, guiding the beholder towards contemplation and inner intuition.

Despite the immense artistic and spiritual value of the Razavi School of Art, there has been a notable absence of a cohesive theoretical framework for its comprehensive analysis. Previous studies in Islamic art generally addressed its various aspects, and while attempts have been made to

1. Associate Professor, Department of Comparative and Analytical History of Islamic Art, Faculty of Theoretical Sciences and Advanced Studies in Art, Iran University of Art, Tehran, Iran. Email: ranjbaran@art.ac.ir
2. Assistant Professor, Faculty Member, Department of Comparative and Analytical History of Islamic Art, Faculty of Theoretical Sciences and Advanced Studies in Art, Iran University of Art, Tehran, Iran. Email: mehran.golestan@art.ac.ir
3. Ph.D. Candidate, Department of Comparative and Analytical History of Islamic Art, Faculty of Theoretical Sciences and Advanced Studies in Art, Iran University of Art, Tehran, Iran (Corresponding Author). Email: nasiri.mehdi@ut.ac.ir

have operated, which may have been intended by the artist. It should be added that this study aims to address issues that have so far been neglected or that have not been adequately addressed by the researchers.

According to the conducted studies, it was determined that many of the concepts intended by Khwaja Abdullah Ansari are evident among the positive characters in the painting: paying attention to the countless blessings of God, looking forward to God's blessings, taking a lesson from the people of affliction, recognizing the greatness of God as the most important way to avoid sin, realizing the soul as the root of contamination with major and minor sins, acknowledging God's punishment in the hereafter as a way to reduce sins, understanding the profit and loss of the days of life, avoiding idleness, and taking advantage of the remaining life and the company of the righteous.

On the other hand, the things that the negative characters in the picture have been drawn to and have suffered loss from are as follows: not paying attention to the inner preacher (reason), not noticing to divine mercy and the unseen, not valuing the truth, not recognizing the self and not acknowledging the promise of the truth, not listening to knowledge, not responding to the calls for respect and not associating with the righteous, not studying sins and not honoring the truth, not realizing the value of the precious life, not making up for what has been lost, not taking a lesson from the plight of those in calamity, and leaving the company of the righteous.

In summary, the study of the painting demonstrates that Behzad and Sultan Ali were highly successful in conveying the message in the depiction of the drowning bearded man. The themes in Attar's poetry emphasize self-awareness, renouncing worldly attachments, and learning from the plight of those who suffer. Behzad skillfully captures these concepts by portraying a bearded man in the act of drowning, symbolizing neglect of mindfulness and awakening at the beginning of spiritual practice. Sultan Ali further reinforces these ideas by inscribing Attar's poetry, highlighting the profound meanings embedded within from the perspective of the Elder of Herat. Ultimately, the painting provides an allegorical representation of Attar, brought to life through Behzad's depiction of the bearded man effectively illustrating a lack of awakening from heedlessness and inattentiveness to the path toward God.

Keywords: Practical Mysticism, Abdullah Ansari, Yaqzah, Persian Painting, Spirituality

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/)

the problem solving, which is a characteristic of the cognitive approach, and also using reasoning, analysis, and division; he has examined the issues and solved the problem of reaching the *Yaqzah* (Awakening). His goal is to adapt to internal actions such as gratitude for blessings, recognition of shortcomings or, in other words, reviewing one's own performance and fearing the deceit of others. For this purpose, Abdullah Ansari takes his disciple forward step by step. Therefore, the gradual nature of Islamic mysticism is very important; that is, until a disciple passes through one stage, no other stage will be presented to them.

Yaqzah in its literal sense means "awakening" and stands in contrast to sleep. In Islamic mysticism, it refers to the state of awakening from the slumber of heedlessness, leading to awareness and attention toward the path of divine proximity and spiritual journey toward God. *Yaqzah* is considered the first light that illuminates the heart of a seeker, marking the beginning of true spiritual life with the radiance of awakening and mindfulness. The spiritual guides regard *Yaqzah* as the initial condition for entering the realm of spiritual wayfaring, or, in essence, the first station on the path toward God. At the moment of death, all individuals witness the realities of existence and the insignificance of worldly matters, as well as the grandeur of the realms beyond death. They also realize the immense right that the God has over them, a truth that often remains neglected during their lifetime. For a seeker, this awakening occurs at the very first step of their spiritual journey. They become conscious of truths that are typically unveiled for others only at the time of death. This newfound awareness prompts them to value the remaining time in their life and strive earnestly toward attaining closer proximity to God.

Regarding humans as well, if their inner eye opens while they are still in this world, meaning before their departure, the same meaning applies. Imam Ali (peace be upon him) emphasizes this concept, stating that one who possesses an inner moral guide is granted divine protection. He further explains that when God seeks goodness for a servant, He places such an admonisher within his heart. Hence, the catalyst for awakening is this very inner guide, an intrinsic force that calls individuals to move and journey toward God. According to a prominent mystic, Abdullah Ansari, *Yaqzah* consists of three components: directing the heart's attention to divine blessings, reflecting on one's sins, and recognizing the immense value of one's lifespan.

Applying a descriptive-analytical approach and using library resources (real and virtual), this study has analyzed the subject in a qualitative manner. On this basis, by selecting a painting from the Herat School of *Mantiq al-Tayr,* "Drowning of the Bearded Man", it has analyzed and interpreted all the visual and written elements of the painting and examined the relationship between *Yaqzah,* or awakening, as the first stage in practical mysticism, with the overall story of the painting and the way the characters in the story

A Mystical Reading of "Drowning of the Bearded Man" Painting Based on Yaqzah (Awakening) Concept from the Perspective of Khwaja Abdullah Ansari[1]

Fatemeh Gholami Houjeghan[2], Hassan Balkhari Qahi[3], Mina Sadri[4]

Type of article: original research
Receive: 2025-01-16, Accept Date: 2025-04-08
DOI: 10.22034/rph.2025.2050866.1098

Extended abstract

Farid al-Din Attar Neyshaburi is one of the most prolific poets in the Persian language. His works, especially *Mantiq al-Tayr*, translated into various languages, have many admirers from all over the world. Attar himself acknowledged the sweetness of his words and pen, and he admitted this about *Mantiq al-Tayr* in specific. On the other hand, *Mantiq al-Tayr* is one of the most cited texts in literary research, and illustrated manuscripts inspired by it are also among the most cited research works in the field of artistic research. In this research, the *Mantiq al-Tayr* preserved in the Metropolitan Museum, which is significant due to Kamal al-Din Behzad's participation and supervision over some of its illustrations, has been studied because of its high-quality artistry and the skillful incorporation of profound mystical points within the realities of everyday life.

On the other hand, Khwaja Abdullah Ansari is one of the great mystics and ascetics of the Khorasan region who, with his monumental work *Manazil al-Sa'airin*, has provided valuable services in the path of practical spirituality for the seekers of the right way. In this book, he has explained all the stages of the spiritual journey step by step and has scrutinized its dos and don'ts. Using his experiences and beliefs, Abdullah Ansari has presented a specific interpretation of how to achieve *Yaqzah* (Awakening). Regarding

1. This article is derived from the first author's doctoral dissertation titled "The Meta- Language Approach in Representing the Concepts of Practical Mysticism: Explaining the Spiritual and Visual Levels in Persian Painting" which was conducted under the guidance of the second and third authors at the Faculties of Fine Arts, University of Tehran.

2. PhD in Comparative and Analytical History of Islamic Art, Department of Advanced Art Studies, Faculty of Visual Arts, Tehran University, Tehran, Iran.
Email: fat.gho.houjeghan@ut.ac.ir
3. Professor, Faculty Member, Department of Advanced Art Studies, Faculty of Visual Arts, University of Tehran, Tehran, Iran (Corresponding Author). Email: hasan.bolkhari@ut.ac.ir
4. Associate Professor, Faculty Member, Department of Painting and Sculpture, Faculty of Visual Arts, University of Tehran, Tehran, Iran. Email: mina.sadri@ut.ac.ir

Title	Pages
A Mystical Reading of "Drowning of the Bearded Man" Painting Based on Yaqzah (Awakening) Concept from the Perspective of Khwaja Abdullah Ansari Fatemeh Gholami Houjeghan, Hassan Balkhari Qahi, Mina Sadri	4
Articulating the Theoretical Framework of the Razavi School of Art Based on the "Seven Stages of the Manifestation of Qadar" Theory Davud Ranjbaran, Mehran Golestan, Mehdi Nasiri	7
Examining the Cultural and Ideological Implications of the Visual Elements of the Sheikh Safi Tomb Carpet Using Roland Barthes' Visual Semiotics Approach Elnaz Mohajeri, Mohammad Aref, Mohammad Reza Sharifzadeh	11
An Analysis of the Degrees of a Muslim Artist in Encountering Symbol and Its Representation Somayeh Omdirari, Javad Aghajani Keshteli	15
A Reflection on Pierre Bourdieu's Theory of Artistic Fields and Its Alignment with the Evolution of Photography in the World Behzad Sehati, Mohammad Sattari	18
Freedom and Individual Responsibility in Encountering the Other; An Examination of the Perspectives of Sartre, Freud, and Jung in Contemporary Iranian Cinema (Case Study: The Character of Nader in Asghar Farhadi's A Separation) Elnaz Rasek, Mohammad Akvan, Mahmoud Dehghan Harati	22
An Analysis of Urban Carpets in the Second Pahlavi Era Based on Pierre Bourdieu's Field Theory Marzieh Aghajari, Samaneh Kakavand	26
The Semantics of Gothic Era Gargoyles Daniyal Sohani, Mohammad Moeinaddini	29
A Study on the Role of Sacred Numbers in the Creation of Islamic Art Ahad Ravanjoo, Razieh Ghaedi Bardehi	32
Aesthetic Reading of Star-Shaped Tiles (6^{th}-8^{th} Century AH) Based on the Principles of Visual Perception by Ibn al-Haytham Sakineh Khatoon Mahmoudi, Sahel Erfan Manesh, Mohammad Hassanpour	35
Cultural Semiotics Analysis of the Image of Women in the Heaven of Mir Heydar's "Meraj Nama" and Dante's "Divine Comedy" Hananeh Bagheri, Iman Raeisi	39
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, Nahid Jafari Dehkordi	42

Rahpooye Hekmat-e Honar
(Biquarterly Journal of Wisdom and Art)
Vol. 4, No. 2 (7), Autumn and Winter 2025
License Holder: Soore International University

Director in-charge: **Mohammad Hossein Saei**
Editor in-chief: **Yaghoub Azhand**
Deputy Editor-in-Chief: **Hasan Bolkhari Ghahi**
Publisher: **Soore International University**

Editorial Board:
Kamran Afshar Mohajer
Mandana Berkashli
Hasan Bolkhari Ghahi
Seyyed Gholamreza Eslami
Mostafa Goudarzi
Seyed Razi Mousavi Gilani
Mohammad Hossein NaserBakht
Abdolhamid Noghrekar
Marzieh Piravi Vanak
Mina Sadri

Executive Director: **Somayeh Ramezanmahi**

Circulation: 1000 Copies

Design, Preparing and Publishing: "Soore International University" Publication
Page Layout and Editor of Articles (In Persian): Vahid Rouzbahani
Editor of English Abstracts: Manijeh Rahimi
Logotype: AhmadAli Asali
Cover Design: Mohamad Sharif NikShohrat

Address: Soore International University, No.252, Kamyaran Alley, Azadi Ave., Tehran, Iran.
Postal Cod: 1345633151
Phone: (+98-21) 66374455
Website: https://rph.soore.ac.ir
Email: philosophy.rahpooye@soore.ac.ir
philosophy.rahpooye@gmail.com

SOUREH
INTERNATIONAL UNIVERSITY

حکمت هنر

7