تحلیل معنای قالیچهٔ تصویری بختیاری با روش آیکونولوژی پانوفسکی

افسانه قانی*
فاطمه مهرابی**

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۹/۶ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۷/۲/۲۵

چکیده
خوانش آثار بصری هنری، به‌خصوص وقتی اطلاعاتی دربارهٔ معنای پنهان آن‌ها موجود نیست، مسئله‌ای است که باید به طریقی نظام‌مند و روشمند در جست‌وجوی حل آن برآمد. گذر از تصویر به معنا، فرایندی است که همواره و به‌طور ناخودآگاه در ذهن همهٔ مخاطبان آثار هنری با شیوه‌های کم‌وبیش متفاوت صورت می‌گیرد. تعیین نظام‌مند چنین گذری در زمینهٔ خوانش نقادانهٔ آثار هنری، به‌صورت روش‌های نقد هنری متفاوت خواهد بود. در این پژوهش با کاربست آن روی تصویر یک تخته قالیچهٔ بختیاری از منطقهٔ هینه‌گان، که از جمله قالیچه‌های تصویری برجستهٔ ایران است و اطلاعاتی از معنای آن موجود نبود، قابلیتش در رسیدن از تصویر محض به معنا را نشان داد. قالیچه‌ای که در این پژوهش بررسی شد، دربردارندهٔ تصاویری بود که اولاً در میان قالیچه‌های عشایری همتایی از آن مشاهده نشد و در مرتبهٔ بعدی، نقوش آن دلالت بر مذهبی بودن مضمون آن داشت، اما ماوقع تصویرشده در قالیچه با هیچ‌یک از روایات مذهبی همخوان نبود. پس از مطالعهٔ این قالیچه به روش توصیفی‌تحلیلی و با شیوهٔ پانوفسکی، مشخص شد که سه گروه نقش‌مایه‌هایی که در نگاه اول هیچ ارتباطی با یکدیگر ندارند، با استفاده از روش پانوفسکی و بهره‌گیری از کوچک‌ترین جزئیات بصری‌شان می‌توانند شبکه‌ای از معانی پنهان متصل به هم را به وجود بیاورند که نشان‌دهندهٔ آن است که هنرمند طراح یا بافندهٔ این قالیچه، به‌صورت ناخودآگاه و با قرار دادن دو بخش خاص از زندگی پیامبر(ص) که از نظر او اهمیت ویژه‌ای داشته، از نیاز بنیادین انسان برای رسیدن به تکامل از طریق صعود و نزول مداوم سخن به میان آورده است.

کلیدواژه‌ها:
معراج، آیکونولوژی، آیکونوگرافی، پانوفسکی، لایه‌های معنایی، قالیچهٔ تصویری بختیاری.

* استادیار دانشکده هنر و علوم انسانی دانشگاه شهرکرد (نویسندهٔ مسئول)، پست الکترونیکی: Afsanehghani@gmail.com
** کارشناسی ارشد صنایع دستی، دانشگاه الزهرا

مقدمه

تصویر و کلام دو نظام ادراکی انسان هستند که همواره در تعامل با هم، انسان را در خلق هنری و تبیین تمنیات درونی‌اش یاری می‌کنند؛ این خلق هنری همواره در تعامل با دو نظام تصویری و کلامی، و با طرح این پرسش که «بهتر است تصویر در پس کلام بیاید یا کلام در پس تصویر؟» ذهن خلاق و جست‌وجوگر انسان‌ها را به خود مشغول داشته است. پاسخ به این سؤال هرچه که باشد، رویکرد هنرمند به خلق هنری را مشخص می‌کند. اینکه هنرمند، مطلوبش را از طریق کدام نظام طرح کند پیش از هر چیز به توانایی ذهنی او در کلام‌محور بودن[1] و یا تصویرمحور بودن[2] بستگی دارد. اگر بپذیریم که آنچه بیان می‌شود، ترکیبی از این دو است که در یک نظام تصویری یا کلامی طرح‌شده، رسیدن به جزء پنهان یا پس پشت اثر، همواره از گذر خوانش جزء آشکار آن میسر خواهد شد. خوانشی که ما را در رسیدن از تصویر یک اثر به معنای کلامی آن و به‌عکس یاری می‌کند، همواره وابسته به پارامترهای مختلفی چون خود اثر، مؤلف و مخاطب آن است. بدین ترتیب نزد افراد مختلف و بسته به توجه و بهره‌گیری‌شان از هریک از این مؤلفه‌ها روش‌های متفاوتی در فهم یک اثر هنری پدید می‌آید که رسیدن به وجه پنهان آن را میسر می‌کند. به همین ترتیب و در مورد این پژوهش، در مواجهه با تصویر قالیچهٔ بختیاری که هیچ اطلاعاتی از چندوچون معنای کلامی پنهان آن نداریم، پرسشی مطرح می‌شود و آن این است که پی بردن به وجه کلامی این تصویر و آنچه بر آن است تا تبیین کند، چگونه میسر می‌شود؟

در این پژوهش با انتخاب یک تصویر کمتر دیده‌شده (حتی در بوم‌زیست آن) از یک قالیچهٔ تصویری منحصربه‌فرد عشایر بختیاری، که اطلاعاتی دربارهٔ معنای کلامی آن در دست نیست و در عین حال به‌سادگی نیز به ذهن متبادر نمی‌شود، به‌دنبال بررسی چگونگی وصول از تصویر در حالت محض آن به معنای پنهان آن هستیم. در این قالیچه با تصویری مواجهیم که در نوع خود به‌واسطهٔ نقش‌مایه‌هایش بی‌همتاست. با نگاهی به سنت طراحی و بافت قالی‌های عشایری و قالیچه‌های تصویری که در چنین بستری بافته شده‌اند، درمی‌یابیم که در اینجا با اثری مواجهیم که به معنایی متفاوت از سایر قالیچه‌های تصویری بختیاری می‌پردازد؛ چون اکثر قالی‌های تصویری بختیاری یا بختیاری–لری موضوعشان داستان خسرو و شیرین است. بدین سبب برای ارائهٔ این معنا نیز به‌گونه‌ای خارج از سنت و روال معمول این سبک قالی‌بافی تصویرسازی کرده است. بدیهی است برای طی مسیر گذر از صورت به معنا نمی‌توان به حدس و گمان متوسل شد، به همین سبب همان طور که پیش‌تر گفته شد، باید روشی مناسب انتخاب شود که رسیدن بدین امر مهم را میسر کند. در این مجال روش انتخابی یکی از رویکردهای مطالعهٔ تاریخ هنر است که از آن بانام آیکونولوژی یاد می‌شود و از جمله روش‌هایی است که در چنین مواردی گذر از صورت تصویر تا رسیدن به معنای کلامی آن را فراهم می‌کند. بدین سبب نویسندگان تلاش دارند تا با کاربرد روش آیکونولوژی پانفسکی به درک لایه‌های معنایی نقش‌مایه‌ها و نمادهای به‌کاررفته در قالیچهٔ موردنظر بپردازند.

۱. تبیین روش آیکونولوژی

همان طور که در بالا گفته شد، روش انجام این پژوهش کیفی، توصیفی‌تحلیلی، روش آن آیکونولوژی، و اسلوب کاربست آن، سیاق اروین پانوفسکی[3] است. در ادامهٔ این بخش، ابتدا این روش به‌صورت نظری توضیح داده می‌شود و سپس به‌طور عملی، تصویر یک تخته قالیچهٔ تصویری بختیاری با این روش مورد تحلیل قرار می‌گیرد.

۱. ۱. آیکنولوژی در نظر

مطالعات اولیهٔ آیکونولوژی را با استناد به آثار فیلوستراتوس[4] می‌توان ریشه‌دار در ادبیات یونان باستان دانست، «اما آغاز مطالعات آن به‌طورجدی و بنیادی برای مطالعات موجود در حال حاضر این رشته را می‌توان در قرن شانزدهم میلادی جست‌وجو کرد» (نصری، ۱۳۹۱، ۱۰). در اواخر قرن شانزدهم میلادی، سزار ریپا[5] کتابی با عنوان *آیکونولوژیا* دربارهٔ نشانگرها با توضیحاتی دربارهٔ مضامین هنری و شاخصه‌های تمثیلی منتشر کرد که سرآغازی برای خلق و درک متفاوت آثار بود. از جمله آثاری که در حوزهٔ درک آثار هنری بر مبنای این کتاب شکل گرفت می‌توان به کتاب

زندگی‌نامه‌های هنرمندان[۶] نوشتهٔ جیووانی پیتر بلوری[۷] اشاره کرد و در حوزهٔ خلق می‌توان آثار نیکولا پوسن[۸] را نام برد که در همان دوران به‌عنوان نخستین هنرمندی شناخته می‌شد که مقاصد خود را به شیوه‌ای آیکونوگرافیک بیان و عمدهٔ آثارش را با توسل به جست‌وجوی معانی عمیق در خلال موضوعات و منابع ادبی خلق می‌کرد. بعدها در قرن هجدهم میلادی، تمایل به مطالعات آیکونوگرافیک بیشتر شد که این موضوع در مطالعات باستان‌شناختی عصر کلاسیک باستان، نمود بیشتری پیدا کرد (همان، ۱۱). مطالعات آیکونولوژی تا قرن هجدهم کمابیش توسط محققان و هنرمندان مختلف ادامه داشت، اما در این دوران هنوز به‌صورت یک نظریهٔ مدون و نظام‌مند درنیامده بود. در سال ۱۷۷۶ میلادی، یوهان یوآخیم وینکلمن[۹] مبانی نظری تدوین این مطالعات به‌مثابهٔ یک روش علمی را بنیان نهاد. وینکلمن مطالعات عینی و موشکافانه آثار باستانی را برای کشف معنا و محتوای آثار ضروری می‌دانست و به این ترتیب خوانش آیکونوگرافیک را وارد مرحلهٔ نوینی کرد (عبدی، ۱۳۹۰، ۲۸).

در قرن نوزدهم، این نحله از مطالعات و به‌خصوص آیکونوگرافی قرون وسطی مورد توجه اندیشمندان فرانسوی قرار گرفت. یکی از برجسته‌ترین محققانی که در این دوران به مطالعهٔ بن‌مایه‌های آیکونوگرافیک هنر مسیحی قرون وسطی پرداخت، امیل مال بود. عوض‌پور در کتاب *رساله‌ای در باب آیکونولوژی* دربارهٔ رویکرد امیل مال[۱۰] به آیکون و مطالعهٔ آن را، این‌گونه تبیین می‌کند: «شاید به مفهومی که اکنون از روش در حیطهٔ تحقیق انتظار می‌رود نتوان مناسبت امیل مال به آیکون‌ها را روش خواند، اما باید توجه داشته که شیوهٔ او در این خصوص از کارایی بالایی برخوردار است، چنان‌که در دورهٔ خود بسیار به کار گرفته شده و خصوصاً در فرانسه رواج فراوانی هم یافت» (عوض‌پور، ۱۳۹۵، ۴۰). پس از مال، شاگردان او روال او را ادامه دادند، اما در گذر این تداوم، توسعه یا تحولی در شیوهٔ او به وجود نیامد و در نهایت به رکود این نحله از مطالعات در فرانسه انجامید. اما از سوی دیگر در آغاز قرن بیستم در آلمان، آبی واربورگ[۱۱] با توجه به پس‌زمینهٔ گسترده‌تری، به بسط دیدگاه آیکونوگرافیک پرداخت (نصری، ۱۳۹۱، ۱۰). واربورگ در دوران قبل از جنگ جهانی، انجمنی برای مطالعهٔ هنر و گسترش نظریاتش در کنار دیگر اندیشمندان تأسیس کرد که به انجمن واربورگ موسوم و در حوزهٔ هنر و فرهنگ رنسانس فعالیت می‌کردند (ضیمران، ۱۳۹۳، ۲۱۳).

در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم، ابی واربورگ روش علمی مطالعات آیکونوگرافیک را علاوه بر موضوعات دینی به موضوعات دنیوی نیز تعمیم داد و در نهایت توانست قابلیت روش‌های آیکونوگرافیک را در جهت دادن به دانش و تاریخ فرهنگی هنر، عملی کند. از میان شاگردان پرتعداد واربورگ، اروین پانوفسکی کسی بود که تحت‌تأثیر مطالعات تاریخی‌نگری و انسان‌شناختی هنر واربورگ و «فلسفهٔ صورت‌های سمبلیک» کاسیرر، شیوهٔ برخورد با آیکون‌ها را بسط داد و آن را به یک روش تحقیق کیفی مبدل کرد (عوض‌پور، ۱۳۹۵، ۴۶ـ۴۷). اروین پانوفسکی در آلمان متولد شد و درجهٔ دکتری خود را از دانشگاه فرایبورگ گرفت. بعد از اتمام تحصیلاتش به‌عنوان عضو هیئت‌علمی در دانشگاه برلن به تدریس تاریخ هنر پرداخت. در سال ۱۹۳۱ میلادی، پانوفسکی برای تدریس تاریخ هنر به آمریکا دعوت شد و در دانشگاه‌های پرینستون و نیوجرسی به تدریس پرداخت. از آنجا که نازیسم در آلمان گسترش می‌یافت، پانوفسکی دیگر به آلمان بازنگشت و تا پایان عمر در آمریکا زندگی کرد (Lavin, 1990, 38). در حقیقت، روند توسعهٔ مطالعهٔ آیکونولوژی از آغاز آن تا زمان پانوفسکی، به این صورت بود که در اواخر رنسانس، موضوع آثار هنری ذیل فرمشان، تعریف می‌شد و روند به این صورت بود که آثار هنری بصری چنان فرمی به خود بگیرند که ضمن آن، موضوعی توصیف شود. در دورهٔ مدرن، مضمون نیز به‌عنوان عنصری که ذیل موضوع مطرح می‌شود، معرفی شد. و در دورهٔ معاصر، پانوفسکی این روند را مجدداً توسعه داد و از معنا سخن به میان آورد. معنایی که در چندلایه تعریف می‌شد و هر لایه از آن، به یک مضمون یا وجه خاصی از مضمون نهایی اثر تعین می‌بخشید. به این ترتیب می‌توان چنین گفت که برداشت پانوفسکی از آیکونولوژی پیش از هر چیز بر سه مفهوم فرم، مضمون و معنا استوار است. آیکونولوژی پانوفسکی، روشی است که اثر هنری را در سه سطح معنایی بررسی می‌کند: معنای ابتدایی یا طبیعی[۱۲]، معنای ثانوی یا قراردادی[۱۳] و معنای ذاتی یا محتوایی[۱۴].

معنای ابتدایی یا طبیعی از منظر پانوفسکی، سطحی از معناست که حاصل جمع معنای واقعی[۱۵] و معنای بیانی

یا فرانمودی اثر[۱۶] است. معنای واقعی، آن معنایی است که از مواجهه با اشکال محسوس، شناسایی و درک روابط متقابل میان آن‌ها و از طریق تجربهٔ عملی[۱۷] نزد ما شکل می‌گیرد. معنای بیانی یا فرانمودی، معنایی است که از جمع واکنش‌هایی که معنای پیشین در ما برانگیخته است، در درون ما و از طریق همدلی[۱۸] شکل می‌گیرد. این لایه از معنا، با شناخت اشکال ناب متشکل از خط، سطح، حجم، رنگ و مانند آن، موضوعاتی طبیعی چون انسان و حیوان و ابزار و امثال این را بازمی‌نمایاند. از گذر این بازنمایی، ذهن ما به‌واسطهٔ درک روابط متقابل میان آن‌ها و کیفیات عاطفی برخاسته از آن‌ها به معنایی فراتر دست می‌یابد که از دید پانوفسکی، ابتدایی و طبیعی است. در خصوص آثار هنری می‌توان ثمرهٔ این سطح از معنا را درک نقش‌مایه‌های هنری دانست (عوض‌پور، ۱۳۹۵، ۴۸).

پانوفسکی در کتاب *مطالعه‌ای بر آیکونولوژی: مضامین اومانیستی در هنر دورهٔ رنسانس*[۱۹]، روش آیکنولوژی خود را با مثالی آغاز می‌کند که درک این لایهٔ معنایی در سایهٔ توجه به این مثال راحت‌تر خواهد بود. در این مثال، پانوفسکی از دیدار با آشنایی در خیابان صحبت می‌کند که با برداشتن کلاهش به ما سلام می‌کند. در مواجهه با چنین صحنه‌ای در وهلهٔ اول، یک فیگور انسانی متشکل از خط، رنگ و حجم، توجه ما را جلب می‌کند. اگر کمی دقیق‌تر شویم، مشاهدهٔ این فرم محسوس و کنش ملموس او باعث می‌شود تا ما از مرحلهٔ ادراک ظاهری صرف بگذریم و نخستین تجربهٔ معنایی از این ماجرا را دریافت کنیم که در اصل معنای واقعی این صحنه است و از این قرار است که آن فرد در پی تعامل با ماست. تعاملی که از این گذر حاصل می‌شود، واکنشی را در ما ایجاد می‌کند که با توجه به آشنایی قبلی که با آن فرد داریم می‌توان دربارهٔ نیت او از این کار، احساسی که با برداشتن کلاهش منتقل کرده و مانند آن، قضاوت کرد. چنین قضاوتی مستلزم ادراک همدلانه است که در نهایت به دریافت لایه‌ای دیگر از معنا منجر می‌شود، معنای بیانی یا فرانمودی. برآیند این دو معنا، معنایی ابتدایی یا طبیعی را از مواجهه با این صحنه در ذهن ما شکل می‌دهد (Panofsky, 1972, 3-4).

معنای ثانویه یا قراردادی از نظر پانوفسکی، سطحی از معناست که بر خلاف معنای اولیه و طبیعی که عینی و محسوس و ملموس است، کاملاً ذهنی است. پانوفسکی با آوردن مثالی که مرد کارد به دست در نقاشی‌های مذهبی مسیحی، همواره قدیس برتولما تلقی می‌شود و یا مجموعهٔ کسانی که با چینشی خاص دور یک میز نشسته باشند معمولاً شام آخر را به یاد متبادر می‌کند، از معنایی صحبت می‌کند که به‌مثابهٔ نوعی رمزگان فرهنگی نزد هر قومی است و در فرهنگ آن قوم، به‌شکل قراردادی از پیش تعین‌یافته است. در واقع معنای ثانویه یا قراردادی، معنایی است که از طریق پیوند میان نقش‌مایه‌های هنری و نحوهٔ ترکیب‌بندی آن‌ها با موضوع و یا در سطحی بالاتر مضمون پنهان آن‌ها به دست می‌آید. در این سطح، معنایی در ذهن ما شکل می‌گیرد که حاصل جمع معنای برخاسته از نقش‌مایه‌های عینی از سویی و مضامین و مفاهیم ذهنی مستتر در آن‌ها از سوی دیگر است. در مثال پانوفسکی، این معنا از جمع معنای ابتدایی یا طبیعی حادث از مواجهه با فیگور انسانی که به‌نشانهٔ احترام کلاه از سر برداشته، با معنای حادث از این قرارداد فرهنگی که ما می‌دانیم، این فرم خاص از فیگور انسانی به نیت مسالمت‌آمیز و دوستانهٔ طرف مقابل ارجاع می‌دهد، در ذهن ما شکل می‌گیرد (Panofsky, 1972 به‌نقل از عوض‌پور، ۱۳۹۵، ۴۹_۵۰).

و در نهایت، معنای ذاتی یا محتوایی از دید پانوفسکی، سطحی از معناست که با شناخت اصول و اساس عقاید ملی، مذهبی و فلسفی بنیادین شکل می‌گیرد. در این سطح از معنا ذهن ما در پی برقراری ارتباطی موثق میان معنای نهفته در خصوصیات محسوس و عینی یک کنش به‌همراه مفهوم مستتر در آن از سویی و معنای ذهنی غیرقابل رؤیت و قراردادی بعضاً پنهان آن از سوی دیگر است. بدیهی است که این سطح از معنا تألیفی است و به‌شکل شهودی شکل می‌گیرد. در این مرحله، با غایت آیکونولوژی مواجه می‌شویم. در این مرحله، برخلاف مراتب اول و دوم، هنرمند به‌طور ناخودآگاه عناصری را در اثر خود گرد آورده که خود از تعامل و ارتباط میان آن‌ها غافل است (ضیمران، ۱۳۹۳، ۲۲۱).

۱. ۲. آیکونولوژی در عمل

حال که آیکونولوژی پانوفسکی در نظر در حد وسع این نوشتار شرح داده شد، اکنون در عمل بر نمونهٔ مطالعاتی این پژوهش پیاده می‌شود تا چندوچون به‌کارگیری عملی آن هم، از این راه تبیین شود. آیکونولوژی پانوفسکی، در عمل

و به‌عنوان یک روش تحقیق کیفی از سه مرحله تشکیل می‌شود که هریک از این مراحل در واقع در پی نیل به یکی از سه لایهٔ معنایی است که پیش‌تر بدان پرداخته شد: توصیف پیش‌آینده‌نگاری[۲۰] برای فهم معنای ابتدایی یا طبیعی، تحلیل آیکونوگرافی[۲۱] برای فهم معنای ثانویه یا قراردادی، و آیکونولوژی[۲۲] برای فهم معنای ذاتی یا محتوایی و نمادین.

نمونهٔ مطالعاتی این پژوهش، یک تخته قالیچهٔ تصویری بختیاری منطقهٔ هینه‌گان به ابعاد ۱/۱۸ در ۱/۰۱ متر است که نام بخصوصی ندارد. دربارهٔ موضوع این قالیچه، نزد خوانشگران مختلف، آرای متفاوتی وجود دارد. در این بخش از پژوهش، مراتب به‌کارگیری آیکنولوژی در عمل و به‌منظور تشخیص موضوع تصویر این قالیچه و متعاقباً معنای آن تبیین می‌شود (تصویر ۱).

تصویر ۱: قالیچهٔ تصویری هینه‌گان (galerieshabab.com).

۱. ۲. ۱. توصیف پیش‌آیکونوگرافیک

همان طور که اشاره شد، در مرحلهٔ توصیف پیش‌آیکونوگرافی می‌بایست بر مبنای تجربه‌های عملی خود و در عین حال شناختی که از سبک‌های هنری داریم، عمل کنیم. به این صورت که با تدقیق در عناصر دیداری قالیچهٔ تصویری مورد نظر، تمامی جزئیات و به‌خصوص نقش‌مایه‌های آن را توصیف کرده تا از این طریق معنای واقعی آن‌ها مشخص شود. در عین حال بر مبنای همدلی و علم بر بازنمایی مفهومی نقش‌مایه‌ها و دقت در کلیت بصری قالیچه، معنای بیانی یا فرانمودی آن معین می‌شود. «همان طور که مشهود است، در این مرحله در کنار تجربیات عملی و توان ما در همدلی به مفهوم عام آن‌ها، شناخت از سبک‌ها و علم به بازنمایی فرم‌های هنری هم در رهیابی به این سطح از معنا ضروری است» (عوض‌پور، ۱۳۹۵، ۵۵). لذا در توصیف پیش‌آیکونوگرافی این قالیچه با چهار دسته از فرم‌ها مواجهیم که در ادامه و ذیل چهار گروه فیگورهای انسانی، فیگورهای جانوری، فیگورهای گیاهی و فرم‌های انتزاعی بررسی می‌شوند.

۱. ۲. ۱. ۱. فیگورهای انسانی

در تصویر این قالیچه، چهار فیگور انسانی دیده می‌شود که دو فیگور جثهٔ کوچک‌تر دارند و در پایین تصویر با لباس آبی و قرمز قرار دارند. فرد با لباس آبی، کلاه کوچکی به سر دارد و در حال گشودن بالاپوش خود است و فیگوری که لباس قرمز به تن دارد، در حال نگریستن و اشاره کردن به اوست (تصویر ۲).

تصویر ۲: فیگورهای انسانی بخش پایینی تصویر قالیچهٔ بختیاری هینه‌گان (نگارندگان).

دو فیگور دیگر با جثهٔ بزرگ‌تر و در قسمت میانی تصویر حضور دارند که یکی ایستاده با لباس آبی‌رنگ، ظرفی در دست دارد و هاله‌ای نورانی چهره‌اش را در برگرفته و دیگری، در حالت نشسته او را مورد خطاب قرار داده و در کنار دستش یک صراحی قرمزرنگ وجود دارد. با توجه به‌اندازهٔ فیگورها در مقایسه با فیگورهای بخش پایینی تصویر، چنین به نظر می‌رسد که دو فیگور کوچک‌تر، فیگورهای کودکانه هستند (تصویر ۳).

تصویر ۳: فیگورهای انسانی بخش میانی تصویر قالیچهٔ بختیاری هینه‌گان (نگارندگان).

در این دو بخش، شخصی که لباس آبی‌رنگ به تن دارد، از سوی دیگران مورد خطاب یا توجه قرار گرفته است. در بخش پایینی، فرد خطاب‌کننده در سمت چپ او قرار دارد و در بخش میانی، خاطب سمت راست او واقع شده است. با توجه به کنش مشابهی که در هر دو بخش در مورد فرد با لباس آبی صورت گرفته و با نظر به تفاوت سن فیگورهای کودکانه با بزرگسال میانهٔ تصویر، به‌نوعی گذر زمان نیز به ذهن متبادر می‌شود (تصویر ۴).

تصویر ۴: اشاره به فیگور آبی‌پوش از سوی سایرین در دو بخش میانی و پایینی تصویر قالیچه (نگارندگان).

۱. ۲. ۱. ۲. فیگورهای جانوری

در این تصویر، هفت پرنده وجود دارند که دم و تاجی مانند طاووس و خروس دارند، اما به‌طور کلی نمی‌توان مابه‌ازای طبیعی برای آن‌ها متصور شد. یکی از این پرنده‌ها در کنار فیگور انسانی خاطب بخش میانی قرار دارد. علاوه بر این‌ها موجود دیگری در تصویر دیده می‌شود که سر انسان، بدن چهارپا که با توجه به نحوهٔ تاختن و زینش، احتمالاً بدن اسب، بال پرنده و دمی مانند دم طاووس دارد. بنا بر آنچه در تصویر دیده می‌شود، این موجود هیچ مابه‌ازای طبیعی ندارد. محل قرارگیری این موجود نیز از محل قرارگیری فیگورهای انسانی جدا شده و با توجه به غیرطبیعی بودن ظاهر آن چنین به نظر می‌رسد که بخش بالایی تصویر این قالیچه به یک عالم فراطبیعی اشاره می‌کند که موجودات فراطبیعی در آن زیست می‌کنند (تصویر ۵).

تصویر ۵: فیگور جانوری ماورای طبیعی بخش بالایی تصویر قالیچه (نگارندگان).

۱. ۲. ۱. ۳. فیگورهای گیاهی

تقریباً همهٔ زمینهٔ تصویر این قالیچه با گیاهان مختلف طبیعی و غیرطبیعی پر شده است. در بخش پایینی قالیچه، پوشش گیاهی موجود شامل میوه‌هایی مانند سیب و گیاهان گل‌دار صحرایی است. در بخش میانی تصویر، گیاهان طبیعی و یک پرنده مانند پرندگان بخش بالایی تصویر، در زمینه دیده می‌شوند و در بخش بالایی آن شاهد انواع گیاهان گل‌دار و هیبریدی هستیم که ترکیبی از چند گیاه در یک فیگور هستند. سایر فیگورهای گیاهی این بخش نیز عمدتاً میوه و شبیه میوهٔ سیب هستند (تصویر ۶ و ۷).

تصویر ۶: فیگور گیاهی هیبریدی (نگارندگان).

تصویر ۷: فیگور گیاهی هیبریدی (نگارندگان).

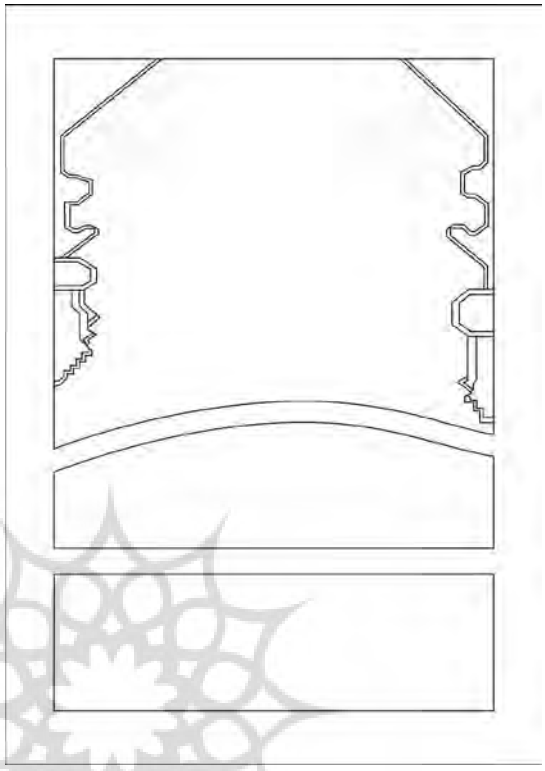
در نهایت می‌توان چنین گفت آنچه در بخش بالایی تصویر و در مورد پوشش گیاهی می‌بینیم بر غیرطبیعی بودن این بخش از تصویر تأکید دارد. در بخش میانی با داشتن یک فیگور حیوانی فراطبیعی و گیاهان طبیعی، چنین به نظر می‌رسد که فضایی دوگانه با دو وجههٔ طبیعی و غیرطبیعی دارد و بخش پایینی تصویر نیز با نقش‌مایه‌های گیاهی طبیعی‌اش، یک محیط صحرایی طبیعی را به ذهن متبادر می‌کند.

۱. ۲. ۱. ٤. فرم‌های انتزاعی

در این تصویر، دو فرم انتزاعی و نامتقارن لچک‌مانند در دو سوی بالایی تصویر وجود دارد. کل بخش تصویری این قالیچه با یک حاشیهٔ واگیره‌ای با گل‌های درشت و هندسی کادربندی شده است. لچک‌های ستون‌دار که در دو سوی بخش بالایی قرار دارند به‌نوعی تداعی‌گر یک فضای محراب‌مانند هستند. وجود این محراب در فضایی که سایر المان‌های تشکیل‌دهندهٔ آن نیز فراطبیعی هستند، دلیل دیگری بر ماوراطبیعی بودن آن و یا حتی به‌واسطهٔ وجههٔ مقدس محراب، دلیلی بر قدسی بودن فضای بالایی تصویر است. نکتهٔ دیگری که وجود دارد، نظر به اینکه دو فیگور انسانی کوچک‌تر در بخش پایینی و فیگورهای انسانی بزرگ‌تر در بخش مرکز تصویر قرار دارند و محل قرارگیری دو گروه با پس‌زمینهٔ متفاوتشان از یکدیگر جدا شده، چنین به نظر می‌رسد که این تصویر در بخش فیگورهای انسانی آن به دو صحنهٔ متفاوت می‌پردازد (تصویر ۸).

۲. تحلیل آیکونوگرافیک

در مرحلهٔ تحلیل آیکونوگرافی با ورود به دنیای رمزگان اثر و شناخت مضامین و مفاهیم پنهان از نظر نقش‌مایه‌های شناسایی‌شده در بخش قبلی، باید درصدد فهم قراردادهایی که بر مبنای متون ادبی، دینی، فلسفی و یا سنت شفاهی در عام‌ترین تعبیر آن برآمد. «این قراردادها از هر نوع که باشند دلالت‌های ضمنی، غیرصریح، و غیرمحسوس اثر را شکل می‌دهند و باید مورد توجه قرار گیرند» (عوض‌پور، ۱۳۹۵: ۵۷). معرفت ادبی یا به‌طور عام دانش روایات را می‌توان مهم‌ترین لازمهٔ این مرحله خواند. ازآنجاکه مهم‌ترین ابزار تحلیل این مرحله، شناخت منابع روایی مکتوب و



تصویر ۸: فضاسازی سه‌ساحتی، فرم انتزاعی محراب و لچک‌ها (نگارندگان).

شفاهی موجود است در قیاس با مرحلهٔ قبل می‌توان چنین گفت که در مرحله قبل علم به سبک‌های هنری خلق اثر یا ساختار فرمی مهم بود، حال آنکه در این مرحله، علم به سبک‌ها و انواع ادبی برای رسیدن به معنا ارجحیت دارد.

نگاهی دوباره به موارد ذکرشده در بخش توصیف پیش آیکونوگرافیک و محل قرارگیری آن‌ها و فرهنگی که این اثر در کلیت خود بدان تعلق دارد، پیگیری مطالعات تحلیلی پژوهش را به متون مذهبی اسلامی در وجه عام آن و مباحث روایی ماورای طبیعی در وجه خاص آن، سوق می‌دهد. در جهت فهم معنای موجود فراطبیعی حاضر در بخش بالایی تصویر، کتاب *کشف الاسرار و عدة الابرار*[۲۳] نوشتهٔ احمد بن محمد میبدی، می‌تواند راهگشای این پژوهش باشد. در این کتاب توصیفی ادبی، وجود دارد که ذیل عنوان «براق» با تصویر موجودی که در بخش بالایی فرش می‌بینیم، همخوانی دارد و از این قرار است: «دابه‌ای از درازگوش مه و از اَستر کَم، رویش چون روی مردم، گوش چون گوش‌فیل، عرف چون عرف اسب، پای چون پای اشتر، ذنب چون ذنب گاو، چشم چون ستارهٔ زهره، پشت وی از یاقوت سرخ، شکم وی از زمرد سبز، سینه وی از مروارید سپید، دو پر داشت به انواع جواهر مکلّل، بر پشت وی رحلی از زر و حریر بهشت» (میبدی، ۱۳۶۳، ج. ۵، ۴۸۴ـ۴۸۵).

و یا در جای دیگر به نقل از ابن عباس آمده است: «پیامبر فرمود پروردگار براق را در اختیار من گذارد، از بس شگفت‌انگیز بود، از دنیا و آنچه در آن است ارزشمندتر به نظر می‌آمد. او یکی از موجودات بهشت بود. چهره‌اش همانند روی بشر، کف دست‌وپایش مانند سم اسب، دم آن مانند گاو، قدش میانه‌بالا، از درازگوش اندکی کشیده‌تر و از قاطر کمی کوتاه‌تر، زینی بر پشت آن بود از یاقوت سرخ، حلقهٔ رکابش از مروارید سپید و دارای هفتاد هزار مهار از طلا بود. دو بال داشت که به در و یاقوت و زبرجد آراسته و تزیین گردیده بود و مابین دو دیده‌اش نوشته‌شده بود: لا اله الا الله، وحده لا شریک له، محمد رسول‌الله» (مولوی‌نیا، ۱۳۸۵، ۲۲۷). چنان‌که می‌بینیم توصیفات ذکرشده در این

منابع، صرف‌نظر از قابلیت‌های رسانه‌ای چون قالیچهٔ تصویری هینه‌گان برای بازنمایی آن‌ها، کاملاً هم‌خوان است. بنابراین می‌توان چنین پنداشت که فضای بالایی تصویر آسمان عالم ملکوت اعلاست که محل حضور براق و آن پوشش گیاهی فراطبیعی است.

مورد دیگری که در این تصویر و در بخش میانی آن به چشم می‌آید، هالهٔ نوری است که گرد سر فیگور آبی‌پوش بخش میانی تصویر وجود دارد. به‌طور کلی در مطالعات آیکونولوژی، این هالهٔ درخشان یا آئورای شکوهمند گرد سر شهریاران و فرهیختگان مزدایی حلقه می‌زند و دلیلی بر پیوستگی آن‌ها با جهان فراسو و برین است (جلالی‌مقدم، ۱۳۸۴، ۱۲۰ـ۱۲۱). با بازگشت دوباره به فرهنگ مولد این اثر هنری با مؤلفه‌ای تحت عنوان فرّه مواجه می‌شویم که با عنصر نور عجین شده و در آثار مختلف ادبی و هنری، چنان پرکاربرد و پرتکرار است که حتی در آیکونولوژی نیز فرّه یا خرّه، به‌صورت هاله‌ای از نور تجسم می‌شود و مورد تحلیل قرار می‌گیرد (کربن، ۱۳۸۳، ج. ۱، ۶۰). کربن در توضیح این هاله در متون هنری دوره‌های اسلامی می‌گوید که این در واقع همان فرّه‌ای است که در پیامبران و اولیا، در نهایت تشعشع، بروز پیدا می‌کند و نزد اندیشمندی چون شیخ اشراق سهروردی[۲۴] فرّه و خورنه همان تشعشع نورالانوار است که در میان تمامی عالم و سالکین مشترک است. ازاین‌رو هانری کربن این نور را ساطع از عالم قدس می‌داند و بر این باور است که اکسیر معرفت و قدرت و فضیلت است. وی در کتاب ارض ملکوت می‌گوید: «هالهٔ نور که اساس خورنه را از نو نشان می‌دهد... جوهری است سراسر از نور، نورافشانی محض که مخلوقات اورمزد را در مبدأ وجود خود به وجود می‌آورد» (همان، ۱۳۷۴، ۵۹).

ازاین‌رو با توجه به بستر ایرانی و اسلامی این قالیچهٔ تصویری می‌توان چنین پنداشت که فردی که این هالهٔ نورانی را گرد سر دارد، یکی از معصومین صدر اسلام است. پیش‌تر در بخش توصیف پیش آیکونوگرافیک گفته شد، فرد آبی‌پوش بخش میانی تصویر از جانب فردی نشسته بر بستری با رنگ متفاوت که پرنده‌ای فراطبیعی او را همراهی می‌کند، مورد خطاب قرار گرفته است. چنین به نظر می‌رسد که این فرد که از سمت راست کادر وارد شده و با تجلیات متفاوت و فراطبیعی همراهش می‌تواند فرستاده‌ای از عالم فراطبیعی باشد. بنابراین با توجه به وجه عصمتی که اینک برای فیگور آبی‌پوش بخش میانی تصویر قائلیم، در کنار احتمال فراطبیعی بودن فیگور سمت راست همین بخش، می‌توان این‌گونه استنباط کرد که فیگور آبی‌پوش سمت راست تصویر، حضرت پیامبر(ص) هستند که از سوی حضرت جبرئیل(ع) مورد خطاب قرار گرفته‌اند.

مجدداً با از نظر گذراندن آنچه تاکنون به دست آمد، می‌توان چنین استنباط کرد که تصویر این قالیچه با دربرداشتن سه کاراکتر پیامبر(ص)، جبرئیل(ع) و براق در وجه عام آن به ماجرای معراج اشاره می‌کند. برای آگاهی از بخش پایینی تصویر و دریافت معنای کلی می‌توان به روایات گوناگونی که در متون فقهی، عرفانی، فلسفی، ادبی و مانند آن برای معراج پیامبر(ص) آمده است، مراجعه کرد. از آنجا که روایت معراج حضرت پیامبر(ص)، روایتی طولانی است و ذکر همهٔ جزئیات آن در این مجال ضروری نیست، به بخش‌هایی از روایت ذکرشده در کتاب *تفسیر سورآبادی* نوشتهٔ ابوبکر عتیق نیشابوری[۲۵] بسنده می‌کنیم.

در این کتاب چنین آمده است که «رسول گفت: شب دوشنبه از ماه ربیع‌الاول، به مکّه، در خانهٔ ام هانی[۲۶] شدم به تهجد. چون از نماز فارغ شدم، سر فرونهادم. جبریل بیامد، گفت: خدای، تو را سلام می‌رساند و با سلام، درود و تحیت می‌گوید. امشب، شب معراج توست. مرا فرستاد تا تو را ببرم. و ملکوت هفت آسمان و هفت زمین و عجایب آن، از عرش تا تحت الثّری، به تو نمایم. من برخاستم و... بیرون آمدم با جبریل، میکائیل را دیدم با هفتاد هزار فریشته بر یک سو ایستاده، و اسرافیل از دیگر سو با هفتاد هزار فریشته، و براقی در میان بداشته اشهب[۲۷]، مه از حمار و کم از بغل[۲۸]؛ روی او چون روی مردم، سرِ او چون سر اسب، گردن او چون گردن شتر، سینهٔ او چون سینهٔ شیر، پشت او چون پشت شتر، پاهای او چون پاهای گاو، دنبالش چون دنبال پیل، زینی بر پشت او از یک‌دانه مروارید، رکابش از یاقوت سرخ، لگامش از زبرجد سبز [...]. میکائیل، لگام او گرفت و پیش من آورد. جبریل گفت: این براق، حق از بهشت، تو را فرستاده است. من قصد کردم که بر وی نشینم؛ براق پشت آورد[۲۹]؛ بدان مانست که به آسمان رسید. جبریل گفت:

یا براق، نمی‌دانی که این سوار کیست؟ سید اولین و آخرین، محمد مصطفی. براق چون این سخن بشنود، پشت فرو داشت؛ چنان‌که شکمش به زمین رسید، عرق از وی درگشت از تشویر[۳۰]. آنگه جبریل، دست به پشت مصطفی بازنهاد. گفت: [...] درین راه، عجایب بینی و معانی آن، بنه‌دانی، تا من تو را بگویم [...] پس براق فرا رفتن آمد هر چند که چشم کارکردی، یک گام نهادی. چون به بالایی رسیدی، پایش دراز گشتی و دستش کوتاه گشتی. چون فرانشیب رسیدی، دستش دراز گشتی و پای کوتاه. زمانی برفت[...] در این بخش از روایت حضرت پیامبر(ص) با افراد و موجوداتی مواجه می‌شوند که به‌ترتیب، مواردی را به ایشان تعارف می‌کنند و حضرت یکی یا چند تا را انتخاب می‌کند و جبرئیل در ادامه وجه نمادین هریک از آن گزینه‌ها را برای ایشان، مشخص می‌کند.

[...] فراتر شدم؛ فریشته‌ای را دیدم که مرا پیش آمد؛ چهار تا جامه به دست: یکی سیاه و یکی زرد و یکی سپید و یکی سبز. مرا گفت: ازین هرکدام که خواهی انتخاب کن. من سپید و سبز را اختیار کردم. جبریل گفت: احسنت، صواب کردی. آن سیاه، جامهٔ دوزخیان است، و زرد جامهٔ کافران، و سپید، جامهٔ روشندلان است در دنیا، و سبز، جامهٔ بهشتیان است در بهشت [...] فراتر شدم؛ فریشته‌ای دیدم که مرا پیش آمد؛ قدحی شیر به دست راست گرفته، و قدحی خمر، به دست چپ گرفته؛ هردو بر من عرضه کردند. من شیر فراستدم و بخوردم. جبریل گفت: صواب کردی [...] خمر، خرد را هلاک کند [...] چنان‌که شیر صافی است. [...]

[از اینجا به بعد حضرت به آسمان دوم سفر می‌کنند و با موجودات ملکوتی و دیگر پیامبران یا افرادی ملاقات می‌کنند و از احوالات ایشان جویا می‌شوند، در ادامه از جهنم و در پی آن از بهشت دیدار می‌کنند و با چندوچون حال مردم در آنجا آشنا می‌شوند.] پس از آنجا بگذشتم تا به سدرهٔ المنتهی رسیدم و آن درختی است که آن را منتهی گویند. زیرا که منتهای فریشتگان تا آنجاست؛ هیچ فریشتهٔ مقرّب را از آنجا فراتر راه نیست چون آنجا رسیدم، جبریل بیستاد. گفتم: چرا فراتر نیایی؟ گفت: یا محمد. مرا این مفرمایی... ازینجا اگر به قدمی فراتر آیم، سوخته گردم. [که بنا بر گفتهٔ سورآبادی، پیامبر این فضا را چنین توصیف کرده‌اند:] حوالی آن درخت، فضایی دیدم که آن را افق اعلا گویند. جبریل را آنجا، به‌تمامی هیئت، بدیدم که همهٔ سعت آن فضا را گرفته بود؛ فراخنای آن فضا چندان است که هفت آسمان در جنب آن، چون حلقه‌ای بود در بیابانی[...]. [پس از این، ایشان به لقا حضرت حق نائل می‌شوند و چندی را به مکالمهٔ با خداوند می‌گذرانند و در پایان به دنیا و خانهٔ امهانی بازمی‌گردند]» (عتیق نیشابوری، ۱۳۷۵: ۱۹۲_۱۹۷).

بنا بر آنچه در این بخش آمد، می‌توان چنین استنباط کرد که فرضیهٔ پیشین این پژوهش مبنی بر معراج بودن موضوع این تصویر درست است. و فردی که در میانهٔ تصویر پیامبر(ص) را مورد خطاب قرار داده، حضرت جبرئیل است و وجود یک صراحی در کنار و ظرفی خمره‌مانند در دست حضرت رسول(ص) می‌تواند به صحنه‌ای ارجاع داشته باشد که پیامبر از میان دو گزینهٔ شیر و شراب، شیر را انتخاب کردند. فضای بالایی تصویر که به رنگ سفید بازنمایی شده می‌تواند تجلی آن بخش وسیع و نورانی از ملکوت اعلا باشد، که منتهای ورود حضرت جبرئیل و براق است و پیامبر آن را افق اعلا نام برده‌اند و از آنجا به بعد، به‌تنهایی سفرشان را ادامه داده‌اند.

چنان‌که مشهود است، جزئیات تصویر این قالیچه در بخش میانی و بالایی با ماجرای معراج همخوان است، اما هنوز مطلبی که معنای بخش پایینی و ارتباط یا عدم ارتباط آن با بخش‌های بالاتر را روشن کند در تفسیر سورآبادی یافت نشد. ازاین‌رو در این مرحله لازم است تا با مراجعه به سایر متونی که بدین ماجرا پرداخته‌اند و یا سایر ماجراهای طبیعی و فراطبیعی مرتبط با ایشان مراجعه کرد و به‌دنبال معنایی برای چرایی نقش بستن این تصویر در این بخش از قالیچه بود. با توجه به آنچه پیش‌تر نیز گفته شد، احتمال می‌رود یکی از فیگورهای کوچک‌تر دختربچه و دیگری که کلاه به سر دارد، پسربچه باشد، در اینجا فرضیه‌ای مطرح می‌شود و آن این است که با توجه به یکی بودن رنگ لباسِ فیگور پسر پایین صفحه و فیگور مرد مقدس میان صفحه می‌توان این‌گونه استنباط کرد که فیگور پایینی، احتمالاً همان فیگور پیامبر(ص) در دوران کودکی ایشان و قبل از بعثتشان است. برای بررسی صحت‌وسقم این فرضیه و کشف ارتباط آن با معانی یافته شده در بالا باید به سراغ متونی برویم که به کودکی پیامبر(ص) پرداخته‌اند. یکی از کتبی که با رویکرد تمثیلی و فراطبیعی به ماجراهای تاریخی دوران کودکی پیامبر(ص) پرداخته است، کتاب *تاریخ بلعمی*، نوشتهٔ

محمد جریر طبری[۳۱] است. در بخش «کودکی محمد(ص) و قصهٔ بحیرای راهب» این کتاب چنین آمده است که در کودکی، «پیغامبر را همشیره‌ای بود از این دایه[۳۲]. روزی این همشیره گوسفندان برگرفت و بر کوه برد، تا چرا کند، و پیغامبر(ع) با وی بود و با کودکان دیگر آنجا همی بود. چون زمانی ببود و روز برآمده بود ـ بر دو گونه گفتند: گروهی گفتند بیدار بود» و گروهی گفتند خفته بود ـ سه مرد از آسمان فرود آمدند جامه‌های سپید پوشیده و نزد پیغمبر آمدند، و او را برگرفتند و بر پهلوی خوابانیدند، و شکم او بشکافتند، چون این همشیره و آن دیگر چنان بدیدند، بگریختند و به نزدیک حلیمه آمدند و گفتند: برخیز که محمد را کشتند. حلیمه برخاست با شوی خویش، آهنگ کوه کرد تا به نزدیک پیغامبر آمد. چون بر او آمدند و گفتند: برخیز، پیغامبر را علیه سلام دیدند گونه بگردیده، و او را برگرفتند و سر و چشم او بوسه دادند و گفتند: ای محمد، تو را چه بود؟ گفت: سه تن بیامدند با تشتی و آب‌دستی زرین، شکم من بشکافتند، و هرچه اندر شکم من بود، برآوردند و اندر آن تشت بشستند، و به‌جای بازنهادند، و مرا گفتند: پاک‌زاده‌ای از مادر، و اکنون پاک‌تر شدی. پس از ایشان یکی دست به شکم من اندر کرد، و دلم بیرون کشید، و به دونیم کرد، و خونی سیاه ازآنجا بیرون کرد و بینداخت و گفت: این بهرهٔ شیطان است، و این اندر میان همهٔ آدمیان هست، ولیکن از تو بیرون کردیم. پس دلم باز جای نهاد، و یکی انگشتری داشت، بدان مهر کرد. و سدیگر مرد برخاست و دست به شکم من فرو مالید، درست شد، برخاستم و بنشستم، و هنوز آن سردی که دلم را بشستند، به تن من اندر است» (طبری، ۱۳۷۲، ۱۴۶).

حال با نگاهی به روایت فوق نیز می‌توان فرضیهٔ دوم این پژوهش را نیز اثبات‌شده دانست؛ چنان به نظر می‌رسد که دو کودک پایین تصویر پیامبر(ص) و خواهر رضاعی ایشان است که در صحرا حضور دارند و پیامبر با گشودن پیراهنشان، آنچه بر ایشان گذشت را برای خواهر رضاعی‌شان تعریف می‌کنند. همان طور که از متن بالا و همخوانی‌شان با تصاویر قالیچه برمی‌آید، اینک مشهود است که کلیت قالیچه به دو اتفاق فراطبیعی زندگی پیامبر(ص) می‌پردازد، اما از آنجا که این تصاویر در یک زمان خاص اتفاق نیفتاده‌اند، اینک این پرسش مطرح می‌شود که هنرمند قالیباف چرا این دو روایت را و آن‌هم این‌گونه کنار هم قرار داده است. آنچه مسلم است، این نحوهٔ ارائه از سنت‌های روایی رایج مربوط به زمان خلق اثر و محدودیت‌های رسانهٔ قالیچهٔ تصویری هینه‌گان، در بازنمایی حاصل شده است. پاسخ به این سؤال از طریق پرداختن به تئوری یا تاریخ سیاسی، ادبی، مذهبی، فلسفی، اجتماعی و در کل از طریق آیکونولوژی میسر می‌شود.

۳. آیکونولوژی

اینک در وهلهٔ سوم این پژوهش، یعنی در مرحلهٔ تبیین آیکونوگرافی یا آیکونولوژی، باید به‌دنبال ارزش‌های نمادین اثر هنری و معنای درونی و ذاتی و محتوایی آن بود. این سطح معنا، از تلفیق دو سطح پیشین حادث می‌شود. در مرحلهٔ نخست با توصیف متن اثر هنری معنای طبیعی اثر درک می‌شود، و در مرحلهٔ دوم با تحلیل فرامتن‌های اثر هنری، معنای قراردادی آن درک می‌شود. اینک در مرحلهٔ سوم، زمان آن رسیده معنای ذاتی اثر تبیین شود. عوض‌پور در کتاب خود، دربارهٔ این سطح از معنا چنین می‌گوید: «اگر دو سطح معنایی پیشین بیشتر به اثر هنری تعلق داشت تا ما، سطح معنایی اخیر بیشتر به ما تعلق دارد تا اثر هنری. نیز اگر در دو مرحلهٔ پیشین کار ما دریافت دلیل تعین یک آیکون بود، در این مرحله کار ما دلالت‌پردازی و به‌تبع این تعین بخشی به آن آیکون است» (عوض‌پور، ۱۳۹۵، ۶۱). نحوهٔ عملکرد در این مرحله به‌زعم خود پانوفسکی چنین است که «متخصص تاریخ هنر برای تحقیق در معنای ذاتی یک اثر هنری، موظف است به تحقیق در معنای ذاتی مستتر در تمامی اسناد قابل استناد مرتبط با تاریخ تمدن بشری (اعم از سیاسی و ادبی و مذهبی و فلسفی و اجتماعی و امثالهم) که به دوره و یا منطقهٔ اثر مدنظر مربوط می‌شود به‌دقت بپردازد» (Panofsky, 1972, 16).

اگر دوباره در تصویر دقیق شویم، بار دیگر اختلاف ماجرای دو صحنهٔ پایین و میانی تصویر نظر را به خود جلب می‌کند. برای نیل به معنای ذاتی اثر بهتر است در آثار متفکرانی که این ماجراها پرداخته‌اند، به‌دنبال ارتباطی برای این دو روایت باشیم. پیامبر(ص) ملاقات با خداوند در شب معراج را چنین توصیف می‌کنند: هنگامی که به آسمان معراج کردم آن‌چنان به ساحت مقدس پروردگار نزدیک شدم که میان من و او فاصله به‌اندازهٔ قوسین یا کمتر بود. این گفتهٔ

پیامبر(ص)، در قرآن کریم آیات ۸ تا ۱۰ سورهٔ نجم به این صورت آمده و تأیید شده است: «ثُمَّ دَنَا فَتَدَلَّى[۳۳] فَكَانَ قَابَ قَوْسَيْنِ أَوْ أَدْنَى[۳۴]. فَأَوْحَى إِلَى عَبْدِهِ مَا أَوْحَى[۳۵].» ابن‌عربی[۳۶] با بهره‌گیری از این آیه و روایت معراج پیامبر(ص)، عالم را به‌مثابهٔ انگشتر و انسان را نگین آن انگشتر می‌پندارد که برای صاحب انگشتر محل مهر اوست. او این پندار را چنین تبیین می‌کند: «حق‌تعالی از طریق او به خلقش نظر می‌کند و مورد رحمتشان قرار می‌دهد، بنابراین او انسان حادث ازلی و ظهور دائم ابدی و کلمه جداکنندهٔ جامع است، پس عالم به وجودش کامل شد. لذا او نسبت او به عالم، مانند نگین انگشتری است به انگشتر، که محل نقش (نام صاحب انگشتر) بوده و نشانه‌ای است که پادشاه، خزاین و گنجینه‌هایش را بدان مهر می‌کند، بدین سبب حق او را خلیفه نامیده است؛ زیرا او تعالی بدو حافظ و نگه‌دارندهٔ خلقش است. همان طور که به‌واسطهٔ مهر، خزاین و گنجینه‌ها حفظ و نگهداری می‌شود مادام که مهر پادشاه بر آن خزاین است، کسی جرئت باز کردن آن‌ها را جز به اجازه‌اش ندارد. خداوند هم او را در حفظ عالم از تباهی، خلیفه قرار داد؛ ازاین‌روی عالم پیوسته محفوظ از تباهی است، مادام که انسان کامل در آن است» (ابن‌عربی، ۱۳۸۶، ۹ـ۱۱). تفسیر ابن‌عربی از عبارت قاب قوسین در سورهٔ نجم بدین جا می‌رسد که از نظر او: «سراسر عالم همچون دایره‌ای عظیم و کلان است و تنزل و عروج وجود دوری است. یعنی تجلّی حق در عالم و ایجاد عالم به‌صورت دایره و مشتمل بر قوس نزول و قوس صعود است. انسان به‌لحاظ روحی و با توجه به حقیقت و باطنش در نقطهٔ شروع قوس نزول و به‌لحاظ تکوینی و مرتبهٔ عنصری و به‌ظاهر، در نقطه پایانی قوس نزول قرار دارد» (حکمت، ۱۳۸۴، ۳۴). ابن‌عربی درمجموع، کل هستی عالم به‌لحاظ وجود انسان در آن را دایره‌ای می‌داند که مشتمل بر دو قوس است: قوس نزول که قوس وجود است و قوس صعود که قوس معرفت است.

با نگاهی به آنچه تاکنون مطرح شد، می‌توان این‌گونه استنباط کرد که در دو بخش پایینی این تصویر می‌توان نمود تصویری تعبیر ابن‌عربی از قاب قوسین را مشاهده کرد. به این ترتیب که بخش پایینی که پیامبر(ص) در کودکی و چون دیگر کودکان در صحرا مشغول بازی هستند، به‌واسطهٔ عنایتی که از جانب حق به ایشان می‌شود، سینه‌شان گشوده می‌شود و به‌زعم آن‌ماری شیمل[۳۷] پس از مطالعات بسیاری که در این زمینه داشته است، هدف شرح صدر آماده کردن پیامبر(ص) برای دریافت وحی و صعود به آسمان‌ها بوده (شیمل، ۱۳۸۳، ۱۲۸)، می‌تواند تعین قوس صعودی قاب قوسین ابن‌عربی باشد به این ترتیب که پیامبر(ص) از یک کودک همانند سایرین به مرتبه‌ای فراتر صعود پیدا می‌کنند. و این صعود از طریق کنشی که روی قلب ایشان صورت می‌گیرد میسر می‌شود.

در مرتبهٔ بعد و در بخش دوم تصویر، حضرت پیامبر(ص) را در معراج می‌بینیم. پیامبر(ص) در معراج به بالاترین مرتبه، که همانا مصاحبت با خداوند است، دست می‌یابند و برای تکمیل هدایت انسان‌ها به دنیا بازمی‌گردند. به این ترتیب چنین به نظر می‌رسد که در این بخش، شاهد به ثمر نشستن شرح صدر ایشان در کودکی هستیم و در یک قوس نزولی، ایشان از جانب حق به دنیا برمی‌گردند تا انسان‌ها از ثمرهٔ تکامل ایشان بهره‌مند شوند. در آیهٔ ۱۱ سورهٔ نجم و در ادامهٔ آنچه دربارهٔ قاب قوسین گفته شد، خداوند می‌فرماید: «مَا كَذَبَ الْفُؤَادُ مَا رَأَى[۳۸]» و باز می‌بینیم که این نزول از جانب حق از طریق کنش قلبی ایشان صورت می‌گیرد، میسر می‌شود. آیت‌الله حسن‌زاده آملی در شرحی که بر *فصوص الحکم* نوشته‌اند، چنین می‌گویند: «تنزّل و عروج مراتب وجود، قوس نزول و قوس صعودی است. اگر این دو قوس را حلقه‌ای در نظر بگیریم، این دو قوس در موطن قلب ولی دور می‌زند» (حسن‌زاده آملی، ۱۳۷۸، ۵). و به این ترتیب این می‌تواند صحه‌ای باشد بر این پندار که معنای ذاتی و پنهان این تصویر، همانا سیر انسان در دو قوس صعودی و نزولی تشکیل‌دهندهٔ یک دایره است که حول قلب او می‌گردد و نهایت به تکامل او منجر می‌شود (تصویر ۹).

اینک باید بدین پرداخته شود که تبیین این امر فلسفی، چرا و چگونه از این طریق و با این تصویر تبیین شده است. ویلیام چیتیک در کتاب *عوالم خیال ابن‌عربی و مسئله کثرت دینی* می‌گوید: «در علم کلام، ناشناختهٔ و متعالی بودن خداوند را با اصطلاح تنزیه بیان می‌کنند. این بدان معناست که خدا قابل قیاس با چیزی نیست. با توجه به این مفهوم، اگر تفکر عقلانی اوصاف را از خدا نفی می‌کند و مؤید تنزیه است، خیال قدرت فهم تشبیه را در باب خدا

تصویر ۹: تعیّن ضمنی قوس صعود و نزول در نقش‌مایه‌های قالیچهٔ بختیاری هینه‌گان (نگارندگان)

دارد» (چیتیک، ۱۳۸۳، ۳۸). و خود ابن‌عربی در کتاب *فصوص الحکم*، فص الیاسی، چنین می‌گوید: «غلبهٔ اوهام از عقول قوی‌تر است؛ زیرا عاقل به حکم عقل خود به هرجا که رسد، از وهم و تصور در آنچه تعقل نموده است خالی نیست. بنابراین وهم در این صورت کامل انسانی غالب و حاکم است و بدان شرایع آسمانی فرود آمده است، لذا هم تشبیه کردند و هم تنزیه نمودند. تشبیه کردند در مقام تنزیه به وهم و تنزیه کردند در مقام تشبیه به عقل. پس کل به کل مرتبط گشت. بنابراین امکان ندارد که تنزیهی از تشبیه خالی باشد و نه تشبیهی از تنزیه. خداوند فرمود: "لیس کمثله شئ: همانند او چیزی نیست" (شوری: ۱۱) پس هم تنزیه کرد و هم تشبیه: "و هو السمیع البصیر: و همو شنوا و بیناست" (شوری: ۱۱) پس تشبیه کرد و این بزرگ‌ترین آیهٔ تنزیه است که نازل شده است. بااین‌همه خالی از تشبیه ـ به‌وسیلهٔ کاف ـ نیست، درحالی‌که او داناترین دانایان به خودش است و از خودش، جز بد آنچه گفتیم تعبیر نکرد» (ابن‌عربی، ۱۳۸۶، ۳۲۹). بنابراین انسان اگر صرفاً با نیروی عقل بخواهد خدا را بشناسد ناگزیر به تنزیه روی می‌آورد و اگر فقط به تخیل اتکا کند به تشبیه خواهد رسید. در تصویر قالیچهٔ بختیاری آنچنان‌که از بعد از تصویر براق قطع‌شده، اما شاهد معراج پیامبر و عالم ملکوت هستیم. در تصویر قالیچه، حضور خداوند در بخش بالایی تصویر، از طریق قطع تصویر ملکوت اعلا با یک محراب لچکی انتزاعی، از طریق تلفیق تشبیه و تنزیه تبیین شده است. ابن‌عربی این همراهی تشبیه و تنزیه را این‌گونه مطرح می‌کند: «او باقی و پایداری است که صفت بقا بدو قائم نبوده و در مشاهده، از مواجهه و برخورد منزه و به دور است، بلکه در آن موطن پاک و مقدس، فراگیر تنزیه است نه اینکه خداوند تبارک‌وتعالی در آن مقام بلند و پاک، فراگیر تشبیه است، پس در آن مقام از بنده، جهات زایل شده و هنگام نگرش بدو التفات و توجه از وی منعدم می‌گردد. [به این ترتیب] از بنده در آن مقام مقدس جهات و تقابل ساقط می‌گردد؛ زیرا آنجا مقام مشاهده است و توجه و التفات به چپ و راست از بنده هنگامی‌که به خداوند سبحان می‌نگرد منعدم می‌شود، همچنان که التفات و توجه منعدم می‌گردد، پس جهات از انسان کامل هنگام مشاهده در شب معراج ساقط می‌شود» (ابن‌عربی، ۱۳۸۴، ج. ۱، ۵).

بنا بر آنچه در این بخش گفته شد، با توجه به اینکه این فرش یک قالیچهٔ تصویری بختیاری منطقهٔ هینه‌گان است، این‌گونه احتمال می‌رود که بافنده و هنرمند آن، در پی علم به این فلسفهٔ خاص و تبیین آن اقدام به خلق این قالیچه نکرده است. بنابراین به نظر می‌رسد هنرمند خالق اثر با استفاده از کرامات انسانی همچون عقل و تخیل و با بهره‌گیری از تشبیه و انتزاع ناخودآگاه بر آن است تا حضور همیشگی و انکارناپذیر خداوند را در اثرش تأیید کند و با طرح قصهٔ شرح صدر پیامبر(ص) در کودکی و معراج ایشان در بزرگسالی کنار هم، از این نیاز بنیادین انسانی برای رسیدن به تکامل از طریق صعود و نزول مداوم سخن به میان بیاورد. در این تصویر، پیامبر(ص) به‌عنوان نمونهٔ بارز انسان کامل در بخش پایینی و میانی تصویر نقش شده‌اند تا به‌گونه‌ای برای مخاطب، یادآور این نکته باشند که مادامی‌که حضوری

چون حضور حضرت رسول(ص) به‌صورت مادی یا معنوی در جهان وجود دارد، جهان جایگاه حضور و تجلی خداوند است و از گزند مبراست. از برکت وجود این انسان کامل همهٔ انسان‌ها می‌توانند خود را پاره‌ای از وجود حق ببینند و حضور خداوند را در خود حس کنند.

نتیجه

در این نوشتار، سعی بر آن بود تا ضمن معرفی روش نقادی آیکنولوژی در حد امکان به شیوهٔ اروین پانوفسکی در اجرای این روش پرداخته شود. این روش به‌طور کلی روشی است که قصد دارد با شناسایی کوچک‌ترین واحدهای بصری و بهره‌گیری از گفتمان‌های فرهنگی، اجتماعی، مذهبی و امثالهم، مولد یک اثر هنری از طرفی و بررسی نحوهٔ ارائهٔ تصویر در این گفتمان‌ها از طرف دیگر، به معنایی ذاتی و بنیادی اثر که بعضاً از خود مؤلف نیز پنهان است و ناخودآگاه موجب شکل‌گیری اثر شده، دست یابد. تحلیل نمونهٔ مطالعاتی این نوشتار، قالیچهٔ تصویری هینه‌گان، ما را به این نتیجه رهنمون کرد که کوچک‌ترین جزئیات بصری در تصویر این قالیچه، برآمده از یک مجموعه رمزگان فرهنگی مولد این اثر و متصل به وجوهی از معنی است که در کنار یکدیگر، معنایی عظیم‌تر و بنیادی را شکل می‌دهند. چنان‌که در بخش‌های پیشین نیز گفته شد، احتمال بسیاری وجود دارد که طراح و بافنده‌ی این قالیچه به دو بخش خاص از زندگی پیامبر(ص) تأکید و توجه داشته، که هنگامی‌که این دو بخش را در یک نظام ایدئال چون مبانی عرفان ابن عربی مورد تأویل قرار می‌دهیم، به یک مجموعه از معانی رهنمون می‌شویم که در کنار هم نظامی را نمایندگی می‌کنند که صعود انسان از دنیای محسوس به دنیای فوق محسوس و نزد پروردگارش، و بازگشت او از آن دنیا به دنیای محسوس را تبیین می‌کند. بدیهی است ملاقات با خداوند، درک درست او و بازگشت به‌سوی انسان‌ها کنشی است که هر انسانی در زندگی دینی خود در سطوح مختلف به‌طور آگاهانه یا ناآگاهانه طالب آن است. ازاین‌رو بنا بر آنچه در این پژوهش گفته شد، به نظر می‌رسد خالق اثر، با استفاده از عناصر گوناگون تصویری و کلامی بر آن است تا حضور خداوند به‌طور همیشگی و قطعی را در اثرش، تأیید کند و با طرح روایاتی مرتبط با پیامبر(ص) از مطلوب درونی و بنیادین انسان برای رسیدن به تکامل از طریق صعود و نزول مداوم سخن بگوید. گفته شد در این قالیچه تصویر حضرت پیامبر(ص)، به‌عنوان نمونه‌ای از انسان کامل تصویر شده‌اند، تا حضور مادی یا معنوی ایشان در جهان نشانه‌ای از حضور و تجلی خداوند و متعاقباً رسیدن انسان‌ها به تکامل به برکت وجود آن حضرت است. در این پژوهش مشخص شد که با توجه به احتمال کم آگاهی بافندهٔ این قالیچه، از مبانی فلسفی پس پشت اثر او، این معانی به‌طور ناخودآگاه وارد اثر او شده‌اند که این خبر از جریان بیانگری‌ای می‌دهد که متصل به یک منبع معنی ازلی است و بافندهٔ ناشناس جزئی از آن است.

پی‌نوشت‌ها

1. Logocentrique
2. Iconocentrique
3. Erwin Panofsky محقق تاریخ هنر آلمانی (۱۸۹۲ـ۱۹۶۸م)
4. Philostratus فیلسوف یونانی معروف به نام آتنی
5. Cesare Ripa باستان‌شناس انسان‌گرای ایتالیایی (۱۵۶۰ـ۱۶۲۲م)
6. Lives of the Artists
7. Giovanni Pietro Bellori نقاش و باستان‌شناس ایتالیایی (۱۶۱۳ـ۱۶۹۶م)
8. Nicolas Poussin نقاش فرانسوی باروک (۱۵۹۴ـ۱۶۶۵م)
9. Johann Joachim Winckelmann محقق تاریخ هنر آلمانی (۱۷۱۷– ۱۷۶۸ م)
10. Émile Mâle محقق تاریخ هنر فرانسوی (۱۸۶۲ـ۱۹۵۴م)

11. Aby Warburg محقق تاریخ هنر آلمانی (۱۸۶۲ـ۱۹۲۹م)
12. Primary or Natural meaning
13. Secondary or Conventional meaning
14. Intrinsic meaning or Content
15. Factual meaning
16. Expressional meaning
17. Practical experience
18. Empathy
19. Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance
20. Pre-iconographic Description
21. Iconographic Analysis
22. Iconographic Determination - Iconology

۲۳. *کشف الاسرار و عدهٔ الابرار* کتابی در تفسیر قرآن و عظیم‌ترین و قدیمی‌ترین تفسیر عرفانی فارسی است که در دههٔ ۵۲۰ هجری قمری در ده جلد نگارش شده است.

۲۴. شهاب‌الدین یحیی بن حبش بن امیرک ابوالفتح سهروردی، ملقب به شهاب‌الدین، شیخ اشراق، شیخ مقتول و شیخ شهید فیلسوف ایرانی (۱۱۵۴ـ۱۱۹۱م).

۲۵. ابوبکر عتیق نیشابوری معروف به سورآبادی مفسر قرآن در قرن پنجم هجری قمری.

۲۶. خواهر حضرت علی(ع) و همسر پیامبر(ص).

۲۷. سفید و سیاه

۲۸. استر

۲۹. بالا آورد

۳۰. خجالت

۳۱. ابوجعفر محمد بن جریر بن یزید بن کثیر بن غالب طبری مشهور به جریر طبری، همه‌چیزدان، مورخ، مفسر و فیلسوف ایرانی، مؤلف کتاب *تاریخ طبری* مشهور به پدر علم و تاریخ و تفسیر (۲۲۴ـ۳۱۰ هجری قمری).

۳۲. حلیمه

۳۳. سپس نزدیک شد و بسیار نزدیک شد.

۳۴. تا به‌قدر دو کمان یا نزدیک‌تر.

۳۵. و خدا به بنده خود هرچه باید وحی کند وحی کرد.

۳۶. محی‌الدین محمد بن علی بن محمد بن عربی طائی حاتمی، معروف به محی‌الدین ابن‌عربی، شیخ اکبر، سلطان‌نشین و کبریت احمر پژوهشگر، فیلسوف، عارف و شاعر مسلمان شیعه عرب اهل اندلس (۱۱۶۵ـ۱۲۴۰م).

37. Annemarie Schimmel (۱۹۲۲ـ۲۰۰۳م) محقق و شرق‌شناس آلمانی

۳۸. دل آنچه را که دید دروغ نشمرد.

منابع

ـ قرآن. ۱۳۸۳. ترجمهٔ محمدمهدی فولادوند. تهران: دارالقرآن الکریم (دفتر مطالعات تاریخ و معارف اسلامی).

ـ ابن‌عربی، محمد بن علی. ۱۳۸۴. *فتوحات مکیه*. ترجمه و تعلیق محمد خواجوی. تهران: مولی.

ـ ابن‌عربی، محمد بن علی. ۱۳۸۶. *فصوص الحکم*. تصحیح و ترجمهٔ محمد خواجوی. تهران: انتشارات مولی.

ـ جلالی‌مقدم، مسعود. ۱۳۸۴. *کرانه‌های هستی انسان در پنج افق مقدس: تحقیق تطبیقی در انسان‌شناسی پنج دین بزرگ*.

تهران: امیرکبیر.
ـ چیتیک، ویلیام. ۱۳۸۳. عوالم خیال ابن‌عربی و مسئلهٔ کثرت دینی. ترجمهٔ محمود یوسف ثانی. تهران: پژوهشکدهٔ امام خمینی و انقلاب اسلامی.
ـ حسن‌زاده آملی، حسن. ۱۳۷۸. *ممدالهمم در شرح فصوص الحکم*. تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
ـ حکمت، نصرالله. ۱۳۸۴. *حکمت و هنر در عرفان ابن‌عربی*. تهران: فرهنگستان هنر.
ـ شیمل، آنه ماری. ۱۳۸۳. *محمد رسول خدا*. ترجمهٔ حسن لاهوتی. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
ـ ضیمران، محمد. ۱۳۹۳. *مبانی فلسفی نقد و نظر در هنر*. تهران: نقش جهان.
ـ طبری، محمد بن جریر. ۱۳۷۲. *گزیدهٔ تاریخ بلعمی*. انتخاب و شرح جعفر شعار و سید محمود طباطبایی. تهران: نشر قطره.
ـ عبدی، ناهید. ۱۳۹۰. تحلیل نگارهٔ «بهرام گور کشتن اژدها را». *نقدنامهٔ هنر*، ۸۳ـ۹۶.
ـ عتیق نیشابوری، ابوبکر. ۱۳۷۵. *قصص قرآن مجید* (برگرفته از: تفسیر سورآبادی). به‌اهتمام یحیی مهدوی. تهران: خوارزمی.
ـ عوض‌پور، بهروز. ۱۳۹۵. *رساله‌ای در باب آیکونولوژی*. تهران: انتشارات کتاب‌آرایی ایرانی.
ـ کربن، هانری. ۱۳۷۴. *ارض ملکوت*. ترجمهٔ ضیاءالدین دهشیری. تهران: نشر طهوری.
ـ ــــــــــ . ۱۳۸۳. *ارض ملکوت از ایران مزدائی تا ایران شیعی: کالبد انسان در روز رستاخیز*. ترجمهٔ ضیاءالدین دهشیری. تهران: طهوری.
ـ مولوی‌نیا، محمدجواد. ۱۳۸۵. معراج پیامبر(ص). قم: امام عصر.
ـ میبدی، احمد بن محمد. ۱۳۶۳. *کشف الاسرار و عدهٔ الابرار*، محمدجواد شریعت. تهران: امیرکبیر.
ـ نصری، امیر. ۱۳۹۱. خوانش تصویر از دیدگاه اروین پانوفسکی. فصلنامهٔ *کیمیای هنر* ۲ (۶): ۷ـ۲۰.
- Lavin, Irving. 1990. Iconography as a Humanistic Discipline “Iconography at the Crossroads”. New Jersey, Princeton: Princeton University Press.
- Panofsky, Erwin. 1972. Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance, NewYork: Icon Edition.
- https://galerieshabab.com/rugs/vintage-persian-bakhtiari-pictorial-rug-11862?from=s&rp=12 Retrieved November 25, 2018.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی