مقالهٔ پژوهشی
10.30508/FHJA.2021.521689.1048

معرفی و تحلیل نشانه‌شناسانه عناصر بصری صحن آزادی آستان قدس رضوی

دکتر فرنوش شمیلی*[1]
۱. استادیار گروه هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران
فاطمه غفوری‌فر**[2]
۲. دانش‌آموخته کارشناسی ارشد هنر اسلامی. دانشگاه هنر اسلامی تبریز، تبریز، ایران

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۱۰/۳
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۱/۲۳
صفحه ۴۴-۷۱

چکیده

بیان مسئله: معماری اسلامی در برگیرنده معانی والا و مضامین متعالی است که یکی از نمودهای آن را در حرم آستان قدس رضوی می‌توان یافت. صحن آزادی آستان قدس رضوی به‌مثابه یک متن از باشکوه‌ترین آثار معماری اسلامی است که به‌وفور واجد رمزگان‌های پنهانی است که آشکارسازی آن‌ها به روش تأویل نیازمند است و نشانه‌شناسی یکی از آن‌ها است.

هدف مقاله: در این پژوهش سعی خواهد شد ضمن معرفی و شناسایی عناصر بصری مکان مذکور به تبیین روابط دال و مدلول در نشانه‌های به‌کاررفته در این فضای سنتی دینی که مبتنی بر انواع قراردادها از شباهت (شمایلی) و تداعی و سنن (نماد) و علت و معلول (نمایه) است، پرداخته شود و از ابزار تحلیلی علم نشانه‌شناسی در تحلیل و خوانش نقوش و کشف معانی ضمنی آنها استفاده نمود.

سؤالات مقاله: پژوهش حاضر در پی پاسخ به این سؤالات است: چه نوع نشانه‌های تصویری بر اساس روابط بین دال‌ها و مدلول‌ها در صحن آزادی موجود می‌باشند؟ و اینکه این نشانه‌ها با کاربست ابزارهای تحلیلی رویکرد نشانه‌شناسانه چگونه قابل خوانش و تحلیل می‌باشند؟

روش پژوهش: این مقاله به روش توصیفی-تحلیلی انجام شده است. گردآوری اطلاعات به‌صورت منابع کتابخانه‌ای می‌باشد.

نتیجه پژوهش: برآیند تحقیق نشان داد: نشانه‌های تصویری صحن آزادی در هفت دسته طبقه‌بندی می‌شوند. به‌طورکلی پیام و مفاهیم نشانه‌های تصویری مرتبط با مضامین و معانی همچون: قدسیت، ربانیت، روح و انسان کامل مشاهده شده است. روابط بین وجوه مختلف نشانه‌ها نیز بر اساس رویکرد نشانه‌شناسی بیشتر به‌صورت نمایه‌ای-نمادین، نمایه‌ای-شمایلی، نمادین-شمایلی است.

کلیدواژگان: نشانه‌شناسی، پیرس، نشانه‌های تصویری، صحن آزادی، آستان قدس رضوی.

*f.shamili@tabriziau.ac.ir
**fghafuorifar@gmail.com

Article Research Original
10.30508/FHJA.2021.521689.1048

Semiotic study of decorative themes in the courtyard of Astan Quds Razavi

Fatemeh Ghafoorifar*[1]
1.M. A. of Islamic Art, Faculty of Islamic Arts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran
Farnoosh Shamili**[2]
2. Assistant Professor of Islamic Fine Arts, Tabriz Islamic Art University, Tabriz, Iran

Received: 23/12/2020
Accepted: 12/4/2021
Page 45-71

Abstract

Islamic architecture includes sublime meanings and sublime themes, one of the manifestations of which can be found in the shrine of Astan Quds Razavi.Signs are always accompanied by interpretation; Thus, the semiotics of the science of interpretation is the sign of the "sign" which means interpretation. Therefore, the sign is not fixed and may not be a sign for another person, so the sign is a symbol that must be discovered. Meanwhile, the famous semiotician Pierce, the contemporary philosopher, pays more attention to visual semiotics. One of the most magnificent visual signs can be seen in the shrine of Astan Quds Razavi. Azin is closed.

Humans have always sought to find the truth in existence, and these beliefs, ideas and thoughts over time have been adorned in the form of images and have become symbols, signs and symbols. The codes of the visual elements in any form and color can be explained and interpreted, because the meanings and concepts of these signs are the result of sensory-visual perceptions as well as the birth of ideas, mental ideas, thoughts and imaginations of the artist. One way to study and understand the themes and mysteries of these images is to approach the system that governs the laws that govern the structure of visual language, that is, the science and tools of semiotics that are related to signs. In fact, the discovery of related mental concepts is associated with individual or group communication in society and its recognition is possible through cultural symbols in any civilization.There are many signs in the universe that have unique concepts and meanings due to their establishment in every society, community, culture and civilization. Over time, humans have created designs inspired by these concepts and adorned the space with appropriate designs in appropriate places and situations. Therefore, one of the holy places, which due to its status and sanctity has a corner of many visual signs in the universe, is the royal and holy court of Samen Al-Hajj Ali Ibn Musa Al-Reza (AS) in Khorasan. Is. This holy shrine of Razavi has been a safe haven for the hearts of believers from different walks of life throughout history and different periods. Shiites have used it (Nemati, 2016). Azadi Courtyard is one of the main areas of Astan Razavi, which in its place has decorations and visual signs with a unique Iranian-Islamic culture that are thought-provoking. The courtyard is located to the east of the shrine, which has four porches and a wooden door of the southwest pavilion has been selected. Considering that the basis of Islamic art is based on repetition and symmetry, all the visual-visual elements painted and decorated in the courtyard are decorated with the same principle. Therefore, in this article, due to the lack of elaboration, repetitive and continuous patterns, elements and visual-visual signs are avoided, and researchers are content to introduce the works. However, the designs

*f.shamili@tabriziau.ac.ir
**fghafuorifar@gmail.com

that are different and unique from each work are selected and studied and analyzed with a semiotic approach. The Freedom Court of Astan Quds Razavi is a text of one of the most magnificent works of Islamic architecture that has a lot of hidden codes that need to be revealed through interpretation and semiotics is one of them. In this research, we will try to explain the relations between signifier and signified in the signs used in this traditional religious space, which is based on various contracts of similarity (symbolism), association and traditions (symbol) and cause and effect (index). Analytical science used semiotics in analyzing and reading patterns and discovering their implicit meanings. The present study seeks to answer these questions: What kind of visual signs based on the relationships between signs and meanings are available in the courtyard of freedom? And how can these signs be read and analyzed using the analytical tools of the semiotic approach? This article has been done by descriptive-analytical method. Data collection is in the form of library resources. The result of the research showed that the visual signs of Freedom Square are classified into seven categories. In general, the message and concepts of visual signs related to themes and meanings such as: holiness, rabbinism, soul and perfect human being have been observed. The relationships between different aspects of signs are also based on the semiotic approach in the form of index-symbolic, index-symbolic, symbolic-symbolic.

Keywords: Islamic architecture, Islamic art, Religious themes, Semiotics, Decorative themes

References:

The Holy Quran (2011) Translated by: Seyyed Mohammad Reza Safavi, Tehran: Naghsh Sobhan.

Abbasi, Wali Allah (2007), *A Critical Review of Symbolic Theory*. On the language of revelation, the journal of theology and law. 5, pp. 18-18.

Abbasi, you know. Good Men, Samaneh (1391), *Imam Reza's Holy Shroud Gold Porches,* Astan-e-Hunar Magazine, vol 2.3. Pp. 66-77.

Ahmadi Maleki, Rahman (1378), *The Symbolic Shapes of Our Minds*, The Handbook, Third Issue.

Ahmadi, Babak (1999), *Text Interpretation Structure, Tehran:* Center Publication.

Ahmadi, Babak (2015), *From Visual to Textual Signs to the Semiotics of Visual Communication*, Tehran: Center Publishing.

Amazing. Hassan, 1996, *Amid Farhang, Amir Kabir Publishing Institute*, Tehran.

Asaberger, Arthur (2000), *Cultural Criticism, Translated by*: Homeyra Moshirzadeh, Tehran: Open Press.

Basrai, Salman. Khazaei, Mohammad (2013), *Metaphorical Effects in the Visual Symptom System of Ashura Posters,* Scientific-Research Journal of Literary Criticism. 6. 6. 22, pp. 65-49.

Behzadi, Roqieh (1368), *Indian Servant*, Tehran: Humanities and Cultural Studies Institute.

Bookour, Monik Do (2008), *Living Codes*, Translated by: Jalal Sattari, Tehran: Center Publishing

Companions, dream. Shadi, Barati (2009), *The Wisdom of the Iranian Garden*, Surah Scientific and Research Quarterly, Vol. 10, pp. 13-1

Conel, Ernest and others (BT), *Islamic and Khatta and Shah Abbasi flowers*, Tehran: Farhang Sara

Dadvar, Abulqasim. Mansouri, Elham (2006), *An Introduction to Myths and Symbols of Iran and India in the Ancient Times*, Tehran: Al-Zahra University

Dina Sen, Anne Marie (2001), *An Introduction to Theology*, Translated by: Mozaffar Ghahreman, Tehran: Q Publication.

Emeraldi, Homeyra (2003), *A Comparative Critique of Religions and Myths in Ferdowsi's* Shahnameh, Khamseh Nezami, Logikatir, Tehran: Zawar Publishing

Eskandar Pourkherami, Parviz (2004), *Eslami & Badges*, Tehran: Printing & Publishing Organization

Eskandar Pourkherami, Parviz (2004), *Tuba Gol and Morgh, Tehran*: Printing and Publishing Organization.

Farnaz, Farnaz. Soheili Rad, Fahimeh (2003), *A Comparative Study of Simorgh in Epic and Mystical Literary Texts*, Quarterly Journal of Art 56, pp. 23-43

Hall, James (2001), *The Iconographies of Symbols in the East and West*, Translated by: Roqieh Behzadi, Tehran: Contemporary Culture.

Helens, John (2006), *Understanding Iranian Myths,* Translated by: Jaleh Amouzgaroo Ahmad Tafazoli, Tehran: Fountain

Jacobson, Roman (1989(, *The Metaphorical and the Permissive Pole*, Translated by: Cyrus Safavi, Tehran: Institute for Islamic Culture and Art.

Jahanpour, Fatemeh (2013), *The Role of Shah*

Abbasi's Flower in the Artistic Arrangements of Imam Reza's Holy Shrine, Astan-e Razavi Art Journal, No. 7, pp. 18-27

Karam Ali. Javad (2013), *Encyclopedia of Medicinal Plants*, Thirst Publication. Tehran Knights, Jean Gruber, Allen (2009) *Symbols of Culture*, Translated by: Sudabah Fazaeli, 1-5, Tehran: Ceyhan

Kritichlow, Keith (2010), *Analyzing the Theological Geology of Islamic Motifs,* Translated by: Seyyed Hassan Azarkar, Tehran: Hekmat Publishing.

Mahdavi, Saeem (2016), A*nalysis of Visual Symbols and Structure of Imam Reza shrine's Exterior Tiles Using Pierce's Semiotics Method*, Astan-e Honar Journal, No. 15-15, pp. 54-65.

Miles Heravi, Najib (1373), *A Book on Islamic Civilization*, Astan Quds Razavi, Mashhad: Islamic Research Foundation.

Mimarzadeh, Mohammad (2007), *Mystic Imagery in Islamic Art*, Tehran: Al-Zahra University

Mohammadi Hassan Abadi, Turquoise. Shameli, Nasrollah (2014), *A Semiotic Approach to the Concept of Color and Its Application in the Holy Quran, Linguistic Researches of the Quran*, Third Year, Number One, Successive 5, pp. 92-77

Mohammadpour, Zahra, 2013, *Structural Analysis of Mirza Agha Emami's Flowers and Chicken Works.* B.Sc., Tabriz University of Art and Technology. Department of Islamic Arts, March

Najjarpour Jabbari, Samad (2016), *Concepts of Quranic Illumination in the Safavid Age,* Negra, No. 40, pp. 32-48

Nemati, Behzad (2016), *Art Paradise, Mashhad*: Astan Quds Razavi Publishing Institute.

Pahlevan, Fahimeh (2002), *An Introduction to the Analysis of Visual Elements in Aram*, Tehran: Art University

Pahlevan, Fahimeh (2011), Visual Communication from the Semiotics Perspective, Tehran: Art University

Pierce, Charles Sanders (2002*), Logic as Semiotics*, Translated by: Farzan Sujoudi, Aesthetics, Theoretical and Philosophical Studies of Art, No. 6, Ministry of Culture and Islamic Guidance.

Rahimpanah, Fatemeh (2016), *The Role of Shah Abbasi Flowers in the Carpets of Imam Reza (AS),* Negra, No. 1, pp. 78-89

Razavi, Ameli. Ghaffari, Hussein (2011*), Pierce's Semiotics in the Light of Philosophy and his Epistemology and Attitude to Pragmatism*, Journal of Philosophy, Number 2, Year 39, pp. 36-36.

Ruler, h. G, (1396, 05 11), *a review of Pierce's semiotic theory*. Recovery from New Philosophy http://new-philosophy.ir/?p=864

Shahbazi, Maryam (2013), *Theoretical Foundations of Art*, Tehran: Marlik

Sha'iri, Hamid Reza (2012), *Visual Semantics of Theories and Applications*, Tehran: Speech

Shayesteh Oven, Mahnaz. Kaviani, Neda (2016), *Proceedings of the Conference on the Role of Decorative Roles in Visual Quality of Islamic Art*, Institute of Islamic Art Studies, Tehran

Sojuji, Farzan (2003), *Practical Signs, Tehran*: Tale Publishing

Sterling, Henry (1998), *Isfahan Picture of Paradise*, Translated by: Jamshid Arjmand, Tehran: Forouzan Rooz.

Tajdini, Ali (2009), *Culture of Symbols and Symbols in Molana's Thought*, Tehran: Soroush

Volen, Peter (1998), *Signs and Meaning in Cinema*, Translated by: Abdullah Tarbiat and Bahman Taheri, Tehran: Soroush

Yahaghi, Mohammad Ja'far (2007), *Mythology and Storytelling in Persian Literature*, Tehran: Contemporary.

Tomas H. Heath, the thirteen books of Euclid's Elements, Cambridge, 1926, Vol II, pp. 112f

Aristotle*, The works*, XI, ed. Ross.D.W, Oxford, U.P,1971.1447 a.

Serp: Servier j, Les Portes de I' annee, Paris, 1962.

مقدمه و بیان مسئله

نشانه‌ها همواره با تأویل همراه هستند؛ پس نشانه‌شناسی علم تأویل و تفسیر نشانه «دال»ی است که مدلول آن تأویل باشد؛ لذا نشانه امر ثابت نیست و ممکن است برای شخص دیگری نشانه نباشد، پس نشانه در حکم سمبلی است که باید کشف شود. در این میان نشانه‌شناس معروف پیرس فیلسوف عصر معاصر بر نشانه‌شناسی تصویری بیش‌تر اهمیت قائل است. یکی از باشکوه‌ترین نشانه‌های تصویری را می‌توان در حرم آستان قدس رضوی مشاهده نمود که جای‌جای این مکان مقدس از زیباترین و باشکوه‌ترین ساختار زبان بصری و عناصر تزئینی که سرشار از والاترین مفاهیم نمادین و نشانه‌های حقیقی هستند، آذین بسته‌شده است. انسان‌ها همواره به دنبال یافتن حقایق در هستی بوده‌اند و این باورها، اعتقادات و اندیشه‌ها به‌مرورزمان در قالب تصاویر مزین گشته و تبدیل به نمادها، نشانه‌ها و سمبل‌ها شده است. رمزگان عناصر تصویری در هر فرم و رنگی که باشند قابل تشریح و تفسیر هستند، چراکه معنا و مفاهیم این نشانه‌ها برآیند ادراکات حسی- بصری و همچنین مولود پندارها، انگاره‌های ذهنی، تفکرات و تصورات انسان هنرمند است. یکی از راه‌های مطالعه و شناخت مضامین و رموز این تصاویر، رویکرد به نظام حاکم در قوانینی است که بر ساختار زبان بصری حکم‌فرما است، یعنی علم و ابزار نشانه‌شناسی[1] که مرتبط به نشانه‌ها است. در واقع کشف مفاهیم ذهنی مرتبط، با ارتباطات فردی یا گروهی در جامعه همراه است و شناخت آن از طریق نشانه‌های فرهنگی در هر تمدن میسر می‌شود. نشانه‌های بسیاری در هستی وجود دارد که باتوجه‌به استقرار آن‌ها در هر جامعه، اجتماع، فرهنگ و تمدن از مفاهیم و معانی منحصربه‌فردی برخوردار می‌شوند. در گذر زمان انسان‌ها با الهام از این مفاهیم نقوشی را آفریده و در مکان‌ها و موقعیت‌های متناسب فضا را با این نقوش می‌آراستند. ازاین‌رو یکی از مکان‌های مقدس که باتوجه‌به جایگاه و قداستش گوشه‌ای از نشانه‌های تصویری فراوان در هستی را در خود جای‌داده است، بارگاه ملکوتی و مطهر ثامن‌الحجج علی بن موسی‌الرضا (ع) در خراسان است. بارگاه مطهر رضوی در طول تاریخ و ادوار مختلف، مأمنی امن برای دل‌های مؤمنان از قشرهای گوناگون بوده است و در این میان، هنرمندان مسلمان از سر شیفتگی نسبت به ساحت آن امام همام، ذوق هنری خویش را برای عرض ارادت به پیشگاه هشتمین آفتاب شیعیان به کار گرفته‌اند (نعمتی، ۱۳۹۵). صحن آزادی یکی از محوطه‌های اصلی آستان رضوی به شمار می‌رود که در جایگاه خود از تزئینات و نشانه‌های تصویری-بصری با فرهنگ خاص ایرانی-اسلامی منحصربه‌فردی برخوردار است که قابل‌تأمل هستند. صحن مذکور در شرق حرم واقع است که دارای چهار ایوان و یک درِ چوبی غرفه جنوب غربی منتخب شده است. باتوجه‌به اینکه پایه و اساس هنر اسلامی بر مبنای تکرار و تقارن استوار است، تمامی عناصر بصری-تصویری منقوش و آذین شده در صحن نیز بر همین اصل آراسته شده است؛ لذا در این مقاله سعی شده به دلیل عدم اطاله سخن از نقوش و عناصر و نشانه‌های بصری-تصویری تکرارشونده و متداوم خودداری شود و محققین به معرفی آثار اکتفا کنند. لیکن نقوشی را که متفاوت و تک هستند از هر اثر منتخب گردیده و با رویکرد نشانه‌شناسانه مورد مطالعه و تحلیل قرار

1. Semiology

می‌گیرند.

در این پژوهش سعی خواهد شد ضمن تبیین روابط دال و مدلول در نشانه‌های به‌کاررفته در این فضای سنتی دینی که مبتنی بر انواع قراردادها از شباهت (شمایلی) و تداعی و سنن (نماد) و علت و معلول (نمایه) است، از ابزار تحلیلی علم نشانه‌شناسی در تحلیل و خوانش نقوش و کشف معانی ضمنی آنها استفاده نمود. پژوهش حاضر در پی پاسخ به این سؤالات است: چه نوع نشانه‌های تصویری بر اساس روابط بین دال‌ها و مدلول‌ها در صحن آزادی موجود می‌باشند؟ و اینکه این نشانه‌ها با کاربست ابزارهای تحلیلی رویکرد نشانه‌شناسانه چگونه قابل خوانش و تحلیل می‌باشند؟

این مقاله به روش توصیفی-تحلیلی و با رویکرد نشانه‌شناسانه انجام شده است. اطلاعات از طریق مطالعات کتابخانه‌ای گردآوری گردیده است.

پیشینه پژوهش:

باتوجه‌به اینکه در مورد رویکرد پژوهش، مطالعات قابل‌توجهی انجام شده است، اما در زمینهٔ نقوش و نشانه‌های تصویری-بصری صحن رضوی با رویکرد به علم و ابزار نشانه‌شناسی مطالعاتی یافت نشده است. اگرچه در زمینهٔ نقوش و عناصر تزئینی حرم مقالات و پژوهش‌هایی مورد تحقیق قرار گرفته‌اند که برخی از آن‌ها به شرح زیر است:

جهان‌پور (۱۳۹۲) نویسندهٔ مقاله‌ای با نام *«نقش گل شاه‌عباسی در آرایه‌های هنری حرم مطهر امام رضا (ع)»* به مطالعه و بررسی ساختار برخی نقوش تزئینی شاه‌عباسی و لاله‌عباسی پرداخته است. نتایج تحقیقاتی ایشان نشان داد: تصویر نقوش گیاهی اعم از درخت، انواع گل‌ها اسلیمی‌ها و انواع نقوش سنتی در جای‌جای حرم دیده می‌شود که همگی آن‌ها نشانی از قدسیت و اهمیت نقوش گیاهان در سفر پیدایش هستی است چراکه بارها از گیاهان مختلف در لابه‌لای آیات قرآن بیان شده است. از طرفی نقوش متنوعی از فرم‌های شاه‌عباسی در صحن‌های مختلف وجود دارد که یکی از آن صحن آزادی است که در عصر قاجار آراسته شده و به‌صورت کاشی‌کاری هفت‌رنگ در کنار گل‌های گرد ریزی خودنمایی می‌کند (رحیم‌پناه ۱۳۹۵) در مقاله‌ای تحت عنوان *«نقش انواع گل شاه‌عباسی در قالی‌های حرم امام رضا (ع)»*، به مطالعه نقش گل شاه‌عباسی از منظر ساختار شناسی پرداخته است. نتایج تحقیق ایشان نشان داد: در قالی‌های حرم مطهر نوددرصد بندهای ختایی با گل‌های شاه‌عباسی پر شده است که این از ویژگی‌های نقش‌های شاه‌عباسی است. در این قالی‌ها گل‌هایی با تنوع و ظاهری متفاوت به‌کاررفته است که در قالی سایر مناطق دیده نمی‌شود. در حقیقت می‌توان این گل‌ها را شاه‌عباسی مشهد نامید. *«تحلیل و بررسی نشانه‌های تصویری و ساختارکاشی‌های ازاره حرم امام رضا (ع) با استفاده از روش نشانه‌شناسی پیرس»* پژوهش دیگری است به نویسندگی مهدوی (۱۳۹۵) ایشان به تحلیل و ساختارشناسی رموز نقوش کاشی‌های ازاره حرم با رویکرد به نشانه‌شناسی پیرس پرداخته است. نتایج تحقیق ایشان وجوه مشترک در معانی رمزگان نقوش بسیار است. نشانه‌های تصویری به دو دسته نمادین-شمایلی تقسیم می‌شود. *«مفاهیم تذهیب‌های قرآنی در عصر صفوی»* مقاله‌ای است به نویسندگی نجارپور جباری، (۱۳۹۵) ایشان در این پژوهش به مفاهیم و تعاریف نقوش تذهیب‌های قرآنی در دوره صفوی پرداخته‌اند. نتیجه تحقیق وی نشان داد نقش‌مایه‌های تذهیب با بهره از مفاهیم اسلامی، نظیر مفهوم نور، رنگ و وحدت که در قرآن نیز ذکر شده است، توسط هنرمندان عصر صفوی به‌صورت آگاهانه برای تزئین قرآن به کار گرفته شده است. بصائری و خزائی (۱۳۹۲) در مقاله‌ای تحت عنوان *«جلوه‌های استعاره در نظام نشانه‌ای دیداری پوسترهای عاشورایی»* به تحریر درآورده‌اند که به بررسی کاربردها و جلوه‌های حضور استعاره در سطوح نظام‌های نشانه‌ای دیداری و درک قابلیت‌های آن برای معناآفرینی در پوسترهای عاشورایی- که رسانه‌ای تبلیغاتی به شمار می‌رود- می‌پردازند. نتایج پژوهش ایشان نمایانگر این است که استعاره در هر سه سطح نظام نشانه‌ای دیداری قابلیت ظهور دارد و کارکرد متفاوت استعاره در هریک از این سطوح که به دلیل نحوهٔ چیدمان عناصر و ماهیت آنان شکل‌گرفته است، موجب نمایان شدن وجوه مختلفی از استعاره، ایجاد خوانش‌های گوناگونِ مخاطب دراین‌ارتباط و بروز معانی مختلفی از گفتمان موجود در پوسترهای عاشورایی می‌شود.

مبانی نظری

نشانه[1]، نماد و سمبل

ساده‌ترین تعریف نشانه عبارت است از: «مجموع‌های دوگانه متشکل از یک مفهوم و یک صورت آوایی» (دینه‌سن، ۱۳۸۰: ۲۶). نشانه‌های تصویری نمادها در ناخودآگاه‌ها ریشه‌های عمیقی دارند که با منشأهای زندگی تخیل جوش خورده‌اند، بدین معنی که مبیّن رشته‌های جادویی و روحانی‌اند. نشانه‌ها می‌توانند بر اساس رابطه بین نشانه و مرجع آن صورت بپذیرند به بیانی دیگر نشانه‌ها علامتی هستند که با ابژه رابطه مستقیم دارد و متأثر از آن است و می‌توانند آیکون چیز دیگری نیز باشد مشروط بر شباهت آیکون دیگر و همچنین آیکون‌ها می‌توانند عینی نیز باشند به‌طوری‌که نشانه می‌تواند از عینی‌ترین حالت تا انتزاعی‌ترین حالت شکل گیرد (بوکور، ۱۳۸۷ و شعیری، ۱۳۹۱). نشانه بیانگر چیزی غیر از خود است، می‌تواند طبیعی باشد یا قرار دادی. از منظر پیرس «هر نشانه رابطه‌ای است میان مورد تأویلی و موضوع». وی همچنین اذعان دارد نشانه‌ها چیزهایی هستند که برای کسی در مناسبتی خاص به‌عنوانی خاص نشان چیز دیگری باشد[2]. هر نشانه در حکم نسبت میان سه‌پایهٔ مبنا، موضوع، تأویل است. درواقع هر نشانه از راه نشانه‌ای دیگری کشف و دانسته می‌شود. هر تأویلی خود اشاره است بر نشانهٔ دیگر که خود باید دوباره تأویل گردد (Aristotle, 1971).» نماد» واژه‌ای فارسی است که در زبان عربی به آن «تمثیل» و در زبان فرانسه «سیمبل» می‌گویند. سمبل را به معنای نشانه، علامت، مظهر، هر نشانهٔ قراردادی اختصاصی، شیء یا موجودی که معرف موجودی مجرد و اسم معنی است تعریف کرده‌اند» (احمدی، ۱۳۷۸: ۱۴۲). نماد و سمبل، شیء یا کار و فعالیت یا وضعیت ملموسی است که می‌تواند از طریق نوعی تداعی به‌خصوص بر اساس تشابه، به‌عنوان رمز و تجسمی برای نشان‌دادن غرض و هدف نهایی گفتار مورداستفاده قرار بگیرد (عباسی، ۱۳۸۶ :۱۴۲).

۳-۲. نشانه‌شناسی، ساختار نشانه‌ها و طبقه‌بندی آن‌ها

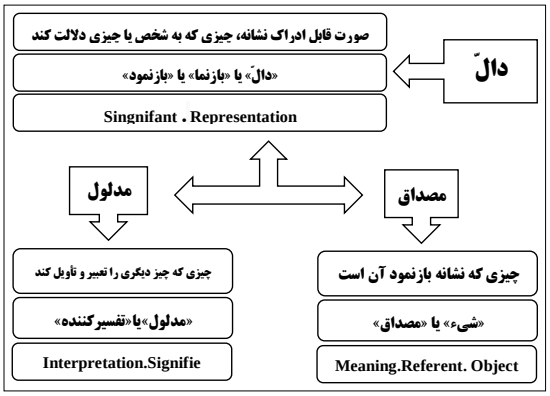
نشانه‌شناسی به بررسی فرایند پیدایش نشانه‌ها، نحوهٔ دلالت آن‌ها و کاربردشان، تعریف می‌شود. از دههٔ ۱۹۵۰ میلادی به این‌سو، نشانه‌شناسی همچون روش پژوهش به‌ویژه در قلمرو شناخت دلالت و ادراکات و ارتباطات به کار گرفته شده است. نشانه‌شناسی پیرس دارای ابعاد بسیار وسیعی است و نظر وی در مورد نشانه‌ها را می‌توان یکی از مبانی اصلی کل فلسفهٔ وی دانست. نشانه‌شناسی با حوزه‌های مختلف از جمله معرفت‌شناسی فلسفه ذهن، علم ارتباطات در ارتباط است (رضوی‌فر و غفاری، ۱۳۹۰). اصطلاح نشانه‌شناسی در پیوند با سی. اس. پیرس[3] فیلسوف امریکایی است و اصطلاح علم نشانه‌ها[4] را فردینان دو سوسور، زبان‌شناس سوئیسی به کار برده است. هر دو اصطلاح به چگونگی تولید و انتقال معانی مربوط می‌شوند. همچنین اصطلاح «سمیوسیس» اولین‌بار توسط پیرس به کار گرفته شد و آن را پژوهش نسبت میان نشانه، مورد تأویلی و موضوع دانست (آسابرگر، ۱۳۷۹ :۸۳ و ۸۴ و احمدی، ۱۳۹۴). پیرس نشانه را به‌مثابه تاروپود همه اندیشه‌ها در نظر می‌گیرد و براین‌اساس، حیات هرگونه علم و حتی ارتباط میان انسان‌ها به نشانه‌ها وابسته است (رضوی‌فر و غفاری، ۱۳۹۰: ۵). نشانه‌شناسی پیرس الگویی گسترده و کاربردی در حوزهٔ هنرهای تجسمی-بصری است. در این روش طیف وسیعی از انواع نشانه‌ها و نمادها باتوجه‌به مضمون و کاربرد آن‌ها، طبقه‌بندی می‌شوند؛ لذا این پژوهش درصدد واکاوی و تشریح عناصر و نشانه‌های تصویری مزین شده در صحن آزادی آستان قدس رضوی با رویکرد به نشانه‌شناسی پیرس است. از منظر پیرس نشانه‌ها دارای نسبتی سه‌گانه هستند که شامل: خود

---

۱. دو واژهٔ «semiotique» و «samiologie» از واژهٔ یونانی «semeion» به معنای «نشان» گرفته شده‌اند (پهلوان، ۱۳۸۱: ۱۵)نشان همان علامت، نشانه، نمود، آیت، دلیل اثر است، علامتی که بدان کسی یا چیزی را بازشناسند (قلیچ‌خانی، ۱۳۹۲: ۷۴۷).

۲. خطابش به کسی است. یعنی در ذهن آن کس، نشانه‌ای معادل و چه‌بسا کامل‌تر می‌سازد. این نشانهٔ دوم را من «موردی تأویلی» نشانهٔ نخست می‌نامم. این نشانه از چیزی و عالمی دیگری خبر می‌دهد که از موضوع خود در تمامی مناسباتش چنین نیست. بلکه در ارجاع به ایده‌ای خاص خوانده شود. (احمدی، ۱۳۹۴: ۳۵)

3. C.S, Pierce
4. Semiology



شکل شماره ۱: ساختارشناسی نشانه به‌عنوان فرایندی که معنایش به متن آن بستگی دارد (منبع: نگارندگان)

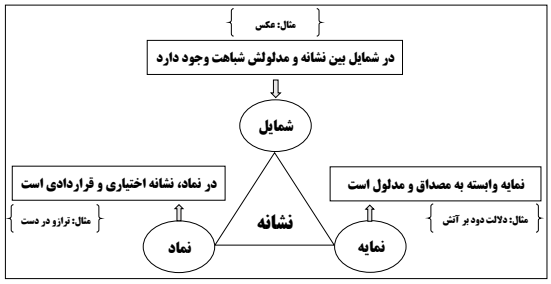
Figure 1: Sign structure as a process whose meaning depends on the text

نشانه (دالّ)[1] یا، مدلول نشانه[2]، مصداق[3] نامیده می‌شوند (نمودار شماره ۱).

اما آنچه که پیرس در طبقه‌بندی نشانه‌شناسی بیان نموده بسیار پیچیده است. پیرس سه تقسیم‌بندی از نشانه ارائه می‌دهد که نظام پایه‌ای سه مقوله‌ای هستی‌شناختی او را نشان می‌دهد که آن شامل: اولویت[4]، ثانویت[5]، ثالثیت[6] نام‌گذاری می‌شوند (حاکمی، ۱۳۹۶). بااین‌حال این پژوهش طبقه‌بندی‌ای را که بر اساس ارتباط نشانه با مدلولش می‌باشد را مورد بررسی قرار خواهد داد که آن شامل: نشانه‌های شمایلی[7]، نشانه‌های نمایه[8]، نشانه‌های نمادین[9] است (نمودار شماره ۳).

نشانهٔ شمایلی: نشانه‌ای است که موضوع مورد ادراک یا مفهوم خود را بر اساس شباهت، تصویر می‌کند و از این رهگذر بر امری دلالت دارد. نشانهٔ شمایلی ویژگی‌هایی دارد بدان معنا می‌بخشد به‌طوری‌که حتی موضوع آن وجود نداشته باشد. در واقع رابطهٔ دالّ و مدلول مبتنی بر تشابهات است. به بیانی دیگر دالّ از برخی جهات (ظاهر، صدا، احساس) مشابه با مدلول است و برخی از کیفیات مدلول را دارا می‌باشد (وولن،۱۹۹۸. پیرس و سجودی،۱۳۸۱).

نشانهٔ نمایه‌ای: بازنمونی است که از طریق قیاس صورت



شکل شماره ۲: ساختار نشانه بر اساس ارتباط با مدلول (منبع: نگارندگان)

Figure 2: Sign structure based on the relationship to the signified

می‌گیرد نه شباهت و نه به دلیل پیوند آن با ویژگی‌های عامی که موضوع آن ممکن است داشته باشد. بلکه به دلیل ارتباط پویایی است که از یک سو با موضوع دارد و از سوی دیگر با حواس یا خاطرات شخصی که حکم نشانه را داراست. به بیانی دیگر نشانه‌ای که بر مایهٔ پیوستگی وجودی با موضوع خود دارد. به‌گونه‌ای که نشانهٔ نمایه‌ای بر مبنای شکلی از پیوستگی معنایی و گاه علت و معلولی میان موضوع و نشانه شناخته می‌شود (سجودی،۱۳۸۱. وولن، ۱۹۹۸. پهلوان، ۱۳۹۰).

نشانهٔ نمادین: نشانه‌ای که به تفسیرکننده نیاز داشته باشد؛ به بیانی دیگر رابطهٔ دالّ و مدلول بر اساس قرارداد است واجد نیروی قانون. نشانهٔ نمادین نه نیاز به شباهت به موضوعش دارد و نه نیاز به هیچ‌گونه پیوند وجودی با آن. به اعتقاد پیرس: نماد توجیه‌پذیر است؛ از ویژگی‌های نماد این است که هرگز کاملاً اختیاری نیست. چون شکل اولیه پیوندی میان دال و مدلول وجود دارد. به‌جای نماد عدالت، یعنی ترازو، نمی‌توان از هیچ عنوان دیگری همچون ارابه به کاربرد (وولن، ۱۹۹۸. پهلوان،۱۳۹۰). در نمودار شماره ۲ خلاصه‌ای از تفسیر و تعریف نشانه‌های فوق همراه با ذکر مثال قابل‌مشاهده است. گاهی کاربرد این نشانه‌ها در تلفیق با یکدیگر نیز مورداستفاده قرار می‌گیرند. یعنی ممکن است هم شمایل‌گونه باشد و هم نمادین و یا نمایه‌ای. یعنی شمایلی-نمادین و یا شمایلی نمایه‌ای و غیره. لازم به ذکر است تجزیه‌وتحلیل نشانه و عناصر تصویری

1. Singnifant
2. Interpretant
3. Meaning, referent
4. Priority
5. Secondary
6. Thirdness
7. Iconique
8. Indexique
9. Symbolique

در صحن آزادی آستان قدس رضوی بر پایه، اساس و مبنای این سه نشانه مورد تفحص قرار می‌گیرد و جزئیات بیش‌تر مباحث نشانه‌شناسی در لابه‌لای جداول مورد بررسی و تحلیل قرار خواهد گرفت.

روش پژوهش

این صحن که پس از انقلاب اسلامی، صحن آزادی نام‌گذاری شد که از آثار ماندگار دوره قاجار است، از طرفی این صحن به صحن نو معروف است، چراکه در مقایسه با صحن عتیق به این اسم مشهور شده است که قدمتش بین ۲۰۰ تا ۳۵۰ سال بیشتر است. در واقع قسمت‌های مختلف صحن عتیق بین ۴۰۰ تا ۵۵۰ سال عمر دارند، اما حدوداً می‌توان گفت صحن نو حدوداً ۲۰۰ ساله است. ساخت این بخش در سال ۱۳۲۳ ه.ق، به روزگار سلطنت فتحعلی‌شاه قاجار آغاز گردید و تزئینات و تکمیل آن در دوره حکومت‌های نوادگان وی یعنی محمدشاه و فرزندش ناصرالدین‌شاه قاجار انجام پذیرفت (عباسی و مردان نیک، ۱۳۹۱.-www. mashregh-news.ir) حرم مطهری رضوی باغ پرشکوه هنر است؛ باغ فرح‌بخش و پربرگ و باری که از هر گوشه و کنارش، ده‌ها نقش‌ونگار زیبا سر بر می‌کشد. کاشی‌کاری‌ها، آینه‌کاری‌ها، گچ‌بری‌ها، طلاکاری و کتیبه‌نگاری‌های بی‌شماری در سراسر این مجموعه، دیدگان مخاطبین را می‌نوازد و روحش را پرواز می‌دهد. علاوه بر معنویت و روحانی حاکم در حرم، عظمت حاکم در فضای این مکان مقدس (رنگ‌آمیزی، نقوش و عوامل دیگر) که چشم آدمی را به حیرت برمی‌انگیزاند و از ادراک تک‌تک اجزای آرایه‌ها و الوان بازمی‌دارد (نعمتی، ۱۳۹۵).

چهار ایوان داخلی موجود در صحن آزادی و یک در چوبی غرفه جنوبی و ساعت بزرگ برج صحن آزادی نمونه‌های مطالعاتی در این پژوهش هستند. تصاویر از بخش‌های متعدد صحن آزادی انتخاب شده است. این چهارده تصویر به‌صورت قرینه در دیگر بخش‌های صحن تکرار شده‌اند؛ بنابراین جهت اعاده سخن از آوردن نمونه تصاویر مشابه موجود خودداری شده است. جدول شمارهٔ یک به معرفی نمونه‌ها مطالعاتی می‌پردازد و همچنین نشانه‌های تصویری آن را شناسایی کرده تا در ادامه مباحث سهل‌تر مورد تبیین قرار گیرد. بعد از معرفی این تصاویر به مطالعه و رمزگشایی نشانه‌های تصویری هر یک از نقوش موردنیاز پرداخته خواهد شد و اطلاعات در نمودارها و جداول مرتبط به پژوهش با رویکرد به نشانه‌شناسی مورد آنالیز، کاوش و دسته‌بندی نشانه‌ای قرار خواهد گرفت.

مفاهیم نمادین عناصر تصویری مطالعاتی در صحن آزادی آستان قدس رضوی

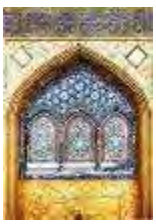
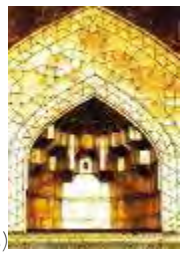
باتوجه‌به اینکه رمز را که زبانی عالمگیر است و به‌مثابهٔ پلی می‌باشد که بین تمدن‌های مختلف ریشه انداخته است. رمز مبنایی عینی دارد که واقعیت ذهنی را انعکاس می‌دهد و ازاین‌رو فقط به طریق شهود قابل‌درک و دریافت است. با ادراک رمز که امری کاملاً شخصی است، دنیای نهفته مکشوف می‌شود که غنایی غیرقابل‌تصور دارد و آکنده از همانندی‌ها و تشابهات و تمثیلات فراوانی است که مبدأ رمز و اساس گسترش آن به شمار می‌روند (بوکور، ۱۳۸۷): بنابراین عناصر تصویری که آگاهانه و چه ناخودآگاه تصویرگری می‌شوند بدون تردید از مفاهیم ذهنی مخاطب خویش برخاسته شده است، به زبانی دیگر تمامی علائم و عناصر تصویری چه به‌صورت مجزا و منفرد و چه به‌صورت متحد و توأم بدون معنا و مفهوم نیستند. ازاین‌رو عناصر تصویری موجود در نقوش کاشی‌کاری، منبت‌کاری‌های و نقاشی دیواری صحن آزادی آستان قدس رضوی دارای رموز و الگوهای نشانه‌شناختی و سمبلیکی هستند که توسط هنرمندان ادوار مختلف آراسته و انجام شده است. بدین ترتیب به‌کارگیری یک الگوی نشانه‌شناختی و نمادین می‌تواند شیوه‌ای نو در تشریح و تبیین و یافتن راه ارتباطی بین عناصر تصویری و مورد تأویل آن‌ها باشند. نقوش و عناصر بصری و تصویری مجموعه موردنظر مطالعاتی در صحن آزادی به شش دسته قابل طبقه‌بندی است که در نمودار شماره ۳ قابل‌مشاهده است.

نقوش هندسی

متأسفانه هنر انتزاعی نقوش هندسی در اسلام برای قرون متمادی در مغرب‌زمین به‌اشتباه به‌عنوان نوعی تزئین و آرایه قلمداد شده است و پیام اصلی اسلام، یعنی توحید که در معنا و نشانه‌های این نقوش از طریق تجلی وحدت در کثرت و بالعکس بیان می‌شود کمتر مورد مداقه قرار گرفته است. باتوجه‌به این اینکه زبان هنر اسلامی یک زبان رمزگونه

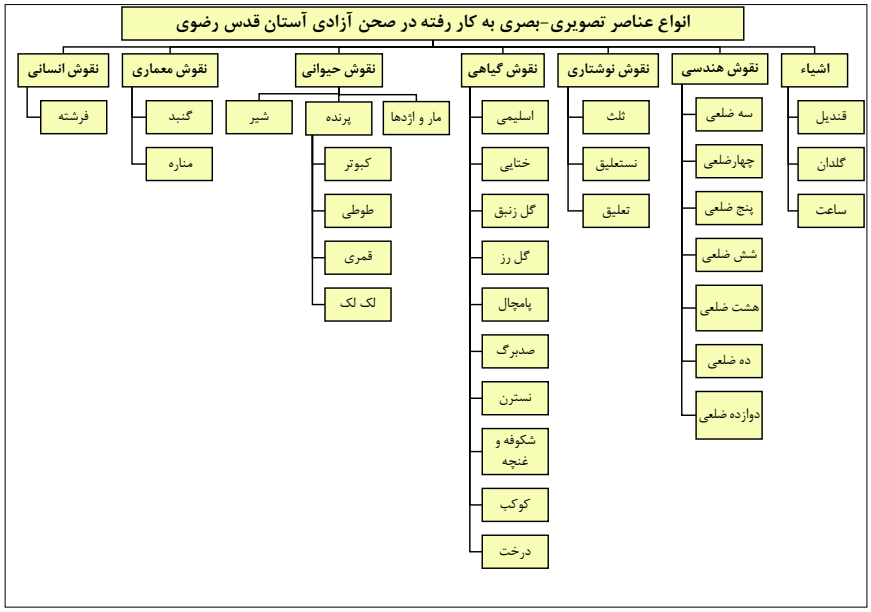
جدول شماره ۱: معرفی عناصر تصویری منقوش شده در چهار ایوان و یک دَرِ چوبی موجود در صحن آزادی (نعمتی، ۱۳۹۵: ۸۸-۱۱۵) معرفی آثار

Table No. 1: Introduction of decorative themes in Azadi courtyard

تصاویر			
جایگاه نقش	تصویر شماره۱: کاشی‌کاری لچکی نمای داخلی ایوان شمالی صحن آزادی، کاشی‌کاری هفت‌رنگ، عصر ناصرالدین‌شاه قاجار، خط: ثلث، نشانه‌های تصویری: خط، نقوش اسلیمی و ختایی شروع حرکت اسلیمی از ترنج مرکزی	تصویر شماره ۲: کاشی‌کاری پایهٔ نمای داخلی ایوان شمالی صحن آزادی، کاشی هفت‌رنگ، پایان ساخت: عصر ناصرالدین‌شاه، نشانه‌های تصویری: استفاده از عناصر طبیعی همچون: درخت زندگی، گل، پرنده، تزئینات فرنگی.	تصویر شماره ۳: کاشی‌کاری اسپر نمای داخلی ایوان شمالی صحن آزادی، کاشی‌کاری هفت‌رنگ، عصر ناصرالدین‌شاه قاجار، نشانه‌های تصویری: نقوش انسانی (فرشته)، گلدان، گل‌های طبیعی زنبق، محمدی، پرندگان، تزئینات اسلیمی، ختایی و فرنگی.
تصاویر			
جایگاه نقش	تصویر شماره ۴: نقاشی اسپر نمای اسپر نمای داخلی ایوان شمالی صحن آزادی، تکنیک: رنگ‌روغن، ۱۳۴۲ ه.ق، اثر: محمدحسن بیوکی (رضوان)، خط: نستعلیق، نشانه‌های تصویری، معماری، تزئینات اسلیمی-ختایی، نقوش پرندگان، گل‌های طبیعی و پرندگان. فقط در این بخش حرم تصویر منظره موجود است.	تصویر شماره ۵: کاشی‌کاری نمای بیرونی ایوان شمالی صحن آزادی، اثر: محمدحسن بیوکی (رضوان)، کاشی‌ساز: یوسف قدس، ۱۳۴۲ ه.ق خط: نستعلیق، نشانه‌های تصویری، نقوش اسلیمی، ختایی و نوشتاری.	تصویر شماره ۶: آینه‌کاری اسپر ایوان طلای صحن آزادی، این منظره فقط در این صحن مشاهده شده است، خط: نستعلیق، عصر قاجار: نشانه‌های تصویری، نقوش هندسی، نوشتاری، اسلیمی.
تصاویر		(الف)	 (ب)
جایگاه نقش	تصویر شماره ۷: کاربندی ایوان طلای صحن آزادی (الف) و (ب) جزئی از تصاویر، شاهکار معماری حرم، خط: نستعلیق، عصر فتحعلی‌شاه قاجار، کادربندی و طلاکاری: عصر ناصرالدین‌شاه، ۱۲۸۰-۱۲۸۸، نشانه‌های تصویری: نقوش اسلیمی، نقوش هندسی، نوشتاری. (هرکس که در صحن نو قدم می‌گذارد، پیش از هر چیز متوجه ایوان طلایی می‌شود که در جانب غربی صحن و متصل به رواق دارالسعاده ساخته شده است. این ایوان که ۱۰٫۲۰ متر ارتفاع دارد، در دوره ناصرالدین‌شاه طلاکاری شده و ازاین‌رو به «ایوان ناصری» معروف است.)		
تصاویر			

جایگاه نقش	تصویر شماره ۸: دَرِ چوبی غرفهٔ جنوب غربی صحن آزادی، ورودی آرامگاه شیخ بهائی، نشانه‌های تصویری: نقوش گیاهی، جانوری (اژدها، شیر، لک‌لک، پرند)، نقوش فرنگی، گرفت‌وگیر،	تصویر شماره ۹: کاشی‌کاری نمای بیرونی ایوان جنوبی صحن آزادی، تکنیک: کاشی معرق، دهۀ چهل شمسی، نشانه‌های تصویری: نقوش پرندگان، نقوش اسلیمی-ختایی، نقوش گلدان.	تصویر شماره ۱۰ کاشی‌کاری بغلکشی نمای بیرونی ایروان شرقی صحن آزادی، خط: ثلث، تکنیک: معرق‌کاری، اواخر پهلوی دوم، طراح: محمدحسن رضوان، نشانه‌های تصویری: شمسه، نقوش نوشتاری، نقوش اسلیمی-ختایی.
تصاویر			
جایگاه نقش	تصویر شماره ۱۱:کاشی‌کاری شرقی صحن آزادی، خط: ثلث، تکنیک: کاشی معرق، دورۀ پهلوی دوم، طراح: محمدحسن رضوان، نشانه‌های تصویری: نقوش گلدانی، نقوش اسلیمی-ختایی، نقوش جانوری.		تصویر شماره ۱۲:کاشی‌کاری بغلکشی نمای بیرونی ایروان جنوبی صحن آزادی، ۱۳۴۶ ه.ق، طراح: محمدحسن (رضوان بیوکی)، نشانه‌های تصویری: نقوش قاب اسلیمی، ختایی.
تصاویر			
جایگاه نقش	تصویر شماره ۱۳: کتیبهٔ ازارهٔ غرفه جنوب شرقی صحن آزادی، خط: ثلث، تکنیک: منبت‌کاری، منبت‌کار: حبیب‌الله لاهوتی، ۱۳۶۵، نشانه تصویری: نقوش نوشتاری و ختایی.	تصویر شماره ۱۴: مقرنس‌کاری نمای داخلی ایوان شرقی صحن آزادی، خط: ثلث، تکنیک: نقاشی کاربندی[1]، عصر قاجار، سدۀ سیزدهم، نشانه‌های تصویری: نوشتاری، نقوش ختایی-اسلیمی.	تصویر شماره ۱۵: کتیبه پیشانی نمای داخلی ایوان شرقی صحن آزادی، نوع خط: ثلث، خطاط: محمدحسین شهید مشهدی، محمدشاه قاجار، ۱۲۶۳ ه.ق، نشانه‌های تصویری: نوشتاری، نقوش اسلیمی-ختایی،
تصاویر			
جایگاه نقش	تصویر شماره ۱۶: ساعت قدیمی صحن آزادی حرم مطهر امام رضا (ع)، ساعتی بزرگ و کهن است که در برج بالای ایوان جنوبی صحن آزادی، نصب شده و مشرف به رواق امام (ره) است. این ساعت که اولین و قدیمی‌ترین ساعت آستانه است، ساخت منچستر انگلستان بوده و در زمان ناصرالدین‌شاه قاجار توسط امین الملک صدراعظم ایران، وقف آستان مقدس حضرت رضا (ع) شده است. تاریخ موجود در پیاله زنگ ساعت نشان‌دهنده سال ۱۸۹۳ میلادی است که مربوط به ۱۱۰ سال قبل است. این ساعت، ابتدا در برج بالای ایوان غربی صحن انقلاب اسلامی (صحن کهنه) قرار داشت و حدود ۵۴ سال قبل، از آن جا به بالای ایوان جنوبی صحن آزادی (صحن نو) یعنی مکان فعلی آن انتقال یافت (دولت‌آبادی، article.tebyan.net)		

۱. کاربندی نوعی پوشش است متشکل از تیر طاق هایی با قوس معین که تحت قواعد هندسی ویژه ای همدیگر را قطع می کنند. بزرگمهری، ۱۳۸۵،۱.). کاربندی ساده از دوران تنها یک نوع تیر طاق حول محیط دایره ایجاد می شود. کاربندی ساده خود به دو شاخه کاربندی رسمی (قالب شاقولی) و کاربندی سرسفت (قالب غیر شاقولی) تقسیم می شود (محمدیان و فرامرزی، ۱۳۹۰: ۹۹)



شکل شماره ۳: طبقه‌بندی انواع نقوش کاربردی از مجموعه نمونه‌های مطالعاتی پژوهش (منبع: نگارندگان)

Figure 3: Classification of decorative themes from a collection of research study samples

و نمادین است لذا تمرکز بر روی نقوش هندسی، توجه را از جهان بازنمودی[1] به جهان صور محض، تنش‌های متوازن و تعادل پویا معطوف می‌سازد و بینشی بنیادی نسبت به نحوهٔ عمل خود باطنی انسان و انعکاس آن در عالم پدید می‌آورد. درواقع مفاهیم ذاتی و درونی در هنر اسلامی وجود دارد که عمدتاً نمودی از توازنی است بین صورت هندسی محض و آنچه می‌توان آن را صورت زیست‌ریختی بنیادی نامید و همچنین می‌توان آن را عرصهٔ تبلوری دانست هم برای آن آگاهی لاینفک از صورت متجلی و هم به‌عنوان لمحه‌ای از شور و نشاط تعلیق شدهٔ فیضان محتوا از طریق صورت (کریچر، ۱۳۸۹).

سه ضلعی، چهارضلعی، هشت ضلعی

نمایانگر اعتدال، هماهنگی و عدد سرنوشت معنوی تلقی می‌شود. سمبلی از کوه، آتش، مثلث، تثلیث، تفکر عمیق، تقدس، پرثمر بودن، قدرت و کمال. نشانی از سه اصل پندار نیک، گفتار نیک، کردار نیک (نورآقایی، ۱۳۵۳. جابز، ۱۳۹۵: ۷۴۵). سه ضلعی تجلی و من‌شأ آغازین و استقرار در هستی و مبدأ خلاق مربوط می‌شود (احمدی ملکی، ۱۳۷۸: ۲۵). هر مثلث به عنصری خاص مرتبط است؛ قائم‌الزاویه با آب، مختلف‌الاضلاع با هوا، متساوی‌الساقین با آتش. از طرفی سه ضلعی رابطه‌ای با خورشید، ماه و زمین دارد. نشان‌دهندهٔ شاهد، مشاهده و مشهود است. گویند مثلث معنوی اسلام عبارت است از: الله، رحمن، رحیم (کریچلو، ۱۳۸۹). مثلث به عقیدهٔ افلاطون در تیمایوس، نشانهٔ زمین است. نمودی از توازن و تعادل، نماد الوهیت، هماهنگی و تناسبات، چراکه خلقت از طریق این تقسیم‌بندی به وجود می‌آید. مثلث در علم کیمیاگری نماد آتش و همچنین نماد قلب است (شوالیه و گربران، ۱۳۸۸). چهارضلعی معروف است به چهارستاره، ستارهٔ سلطنتی «ستاره الدبران و یا دبران۲» یعنی ستاره درخشان، «ستارهٔ قطب العقرب»، «ستارهٔ فحم الحوت» به معنی دهان ماهی، «ستاره قلب‌الاسد» به معنی پادشاه کوچک، نشانهٔ چهار تقوای اصلی یعنی: بردباری، عدالت، آینده‌نگری و خویشتن‌داری. در معماری نمایانگر ثبات و تحکیم است (جابز، ۱۳۹۵: ۵۲۷). این عدد از نظر عرفانی به معنای «حکمت» است. تأکید بارز بر چهارضلعی در اداره کردن جهان آفرینش مشخصه‌ای است از نگرش اخوان‌الصفا

1. Representational World
2. Aldebaran

فردوس هنر
شماره سوم
زمستان ۱۳۹۹

که نفوذ مکتب فیثاغورثی[۱] را قوت می‌بخشید: «حضرت باری‌تعالی چنین قرار داده است که اکثر امور طبیعت بر مبنای اصل چهارگانه می‌باشد: برودت، حرارت، یبوست، رطوبت. ارکان چهارگانه: آب، آتش، خاک، هوا. اخلاط چهارگانه همچون خون، بلغم، سودا، صفرا. فصول چهارگانه، بادهای چهارگانه، جهات چهارگانه و مکوّنات چهارگانه: معدن، نبات، حیوان و انسان (ریچلو، ۱۳۸۹: ۱۲۳). چهارضلعی سمبلی از انصاف و عدالت الهی، جهان مادی، صلیب، کعبه، واقعیت و موازنه. درواقع چهارش طبیعتی نظم‌دهنده دارد، جهان به شکل نمادین چهارگوشه است (شیمل، ۱۳۸۹: ۱۰۶). هشت ضلعی علامت خوش یمنی، خجستگی، نشانهٔ انسان یکدل و آگاه و اندیشمند است. در آیین‌های مصری، بودایی، مسیحیت، ایرانی، یونانی، نماد شکوه و جلال است و نشانهٔ تطهیر و نجات، سمبلی از قدسیت شناخته شده است. هشت ضلعی نمودی از عدالت و استحکام و امنیت می‌باشد (جابز، ۱۳۹۵). در برخی از منابع اسلامی هشت عدد بهشت است. عرش الهی بر پشت هشت فرشته استوار است که با هشت جهت فضا ارتباط دارد (استناد به آیه ۱۶سوره الحاقه، نورآقایی، ۱۳۵۳: ۸۲). شمسه هشت‌پرمهم‌ترین نقش هندسی است که نشانگر واحد است که در ارتباط با توحید عدد یک را به نمایش می‌گذارد (رحیمیان، ۱۳۸۱).

پنج‌ضلعی و ده ضلعی: عدد پنج زیربنای افکار اسماعیلی است، اخوان‌الصفا آن را به پنج حس روحانی انسان می‌دانند و گفته‌اند که اسلام بر پایه پنج است. در فرهنگ اسلامی هم به‌واسطه "پنج انگشت" یا "دست فاطمه" نماینده "پنج‌تن" و یا آور ذکر "الله" می‌دانند (شایسته‌فر و کاویان، ۱۳۹۶: ۹-۹۷). این عدد سمبلی از باروری، حاصلخیزی، خیروبرکت، نشانی از تنظیمات متناسب با نسبت‌های طلائی. پنج‌ضلعی نشانی از پنج پیغمبر اولوالعزم، پنج‌تن آل عبا، نشان‌دهندهٔ ارتباط بین نمازهای پنج‌گانه، سمبلی از نام مقدس حضرت محمد (ص)، منظم کنندهٔ فضا. پنج ضلع بیانی از خرد آسمانی، نشانی از مهر سلیمان. ده ضلعی حاصل شده از پنج شعلی نمودی از بی‌نهایت، ظهور، کمال و نیروی استقامت، انرژی، تسلط و تکمیل. نشانی از وحدت و کثرت (جابز، ۱۳۹۵ و کریچلو، ۱۳۸۹).

شش‌ضلعی و دوازده ضلعی: عدد سه شش را پدیدار می‌شود و عدد شش دوازده را. این عدد در جهان‌شناسی بسیار مقدس است. در ادیان دینی رمزی از کمال است. دوازده منعکسی از دوازده اما شیعه دارد. دوازده یار حضرت مسیح است. از نظر هندسهٔ قانون دوازده کرهٔ مساوی در تماس با یکدیگر هستند که دقیقاً بر هستهٔ کروی محصور درمیان خود مماس می‌شوند. نشانی از دوازده دایره‌البروج، نشانی از بازگشت صعودی به مبدأالمبادی. معنای سمبلیک دوازده ضلعی عبارت است از: آرامش، قداست، پاک‌دامنی، فرج و گشایش، قدرت تثبیت شده، قضاوت، زمان، کمال، خضوع و خشوع. شش‌ضلعی سنبل و مظهری از صلح، آزادی، عشق، تقارن و روحانیت. نشانی از ستارهٔ داوود. شش‌ضلعی نشسته برو و ضلع نمودی از ثبات، جهان، آب، نور (جابز، ۱۳۹۵ و کریچلو، ۱۳۸۹).

نقوش گیاهی: عناصر گیاهی به طور نمادین در عالم تعین و طبیعت مظهر لطافت، صفا، دل‌انگیزی است. گیاهان در عالم طبیعت موجب سرمستی و سکر می‌شوند و کنایه‌ای از بهشت و عالم جبروت. اینک نمودی از این زیبایی را در صحن آزادی به‌صورت نقوش آبستره شده می‌توان مشاهده کرد. این نقوش به نقوش اسلیمی، ختایی (گل‌های طبیعی و انتزاعی)، درخت و بوته تقسیم شده‌اند.

عناصر اسلیمی: اسلیمی از ریشه و واژه «سلم» به معنی «آشتی» و صلح و سلامت است. «سلم» در لغت‌نامه دهخدا نام درختی است که بسیار سلامت بخش و میوه‌اش شفابخش است. یقیناً ریشه معنی شجره‌الطیبه در «سلم و سلام» است. از طرفی از القاب حضرت فاطمه الزهرا نیز خوانده می‌شود. اسلیمی مظهری از فروتنی، نمودی از همیشگی، باغ رضوان، بهشت، نمایشی از سلوک جاودانه است (اسکندرپور خرمی، ۱۳۸۳). مایل هروی در مورد واژهٔ اسلیمی می‌نویسد: «در مصطلح نسخه آرایی، به نقوش و گره بندی‌هایی گفته می‌شود دارای پیچ‌وخم‌های متعدد، چونان

۱. بالاترین مجمع فلسفی فیثاغورثیان این بود که: «به او که چهارگانه را به روح ما عطا کرد». هدف این مجمع تطهیر و تزکیه بود. باتوجه‌به اینکه عدد چهار مظهر هماهنگی کامل بود، رمز عدالت به شمار می‌رود. گمان می‌رود که چنین تعبیری در ارتباط با الامبدای هارمونیک در تیمائوس افلاطون شود (Heath, ۱۹۲۶: ۱۱۲). به گفتهٔ فیثاغورث چهار نماد مربع کامل است که محصول برابری، یکسان با خرد و عقل. اولین قدرت ریاضی که تقوا را به وجود آورد (جابز، ۱۳۹۵)

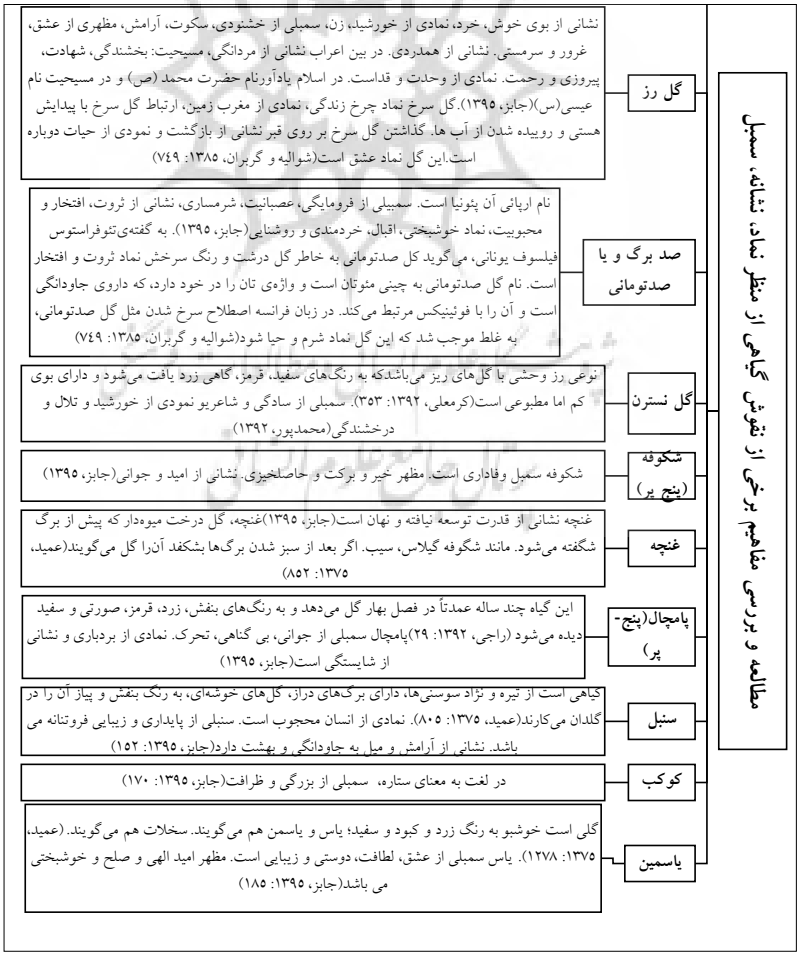
درختی یا درختچه‌ای پیچان که ساقه، شاخه‌ها و برگ‌های آن به هم درآمیخته و درهم چنگ زده باشد. همچنین در مورد اسلیمی ماری می‌گوید «گونه‌ای از اسلیمی را گویند که نقش اصلی آن به ماری می‌ماند دارای ترمه گفته پیچ‌وخم‌های بسیار و در عرف مذهبان به آن می‌شود» (مایل هروی، ۱۳۷۳: ۵۷۸).

گل‌های ختایی: گل گرد، گل رز، برگ کنگر، برگ تاک و مو، گل زنبق، گل رز، درخت زندگی، گل شاه‌عباسی، گل نسترن، گل فندق، کوکب، گیلاس، صد برگ و یا صدتومانی، سنبل، شکوفه، سیب (پنج پر)، پامچال (پنج‌پر)، یاسمین، غنچه و شکوفه. در نمودار شماره ۴ به بررسی مختصری از مفاهیم نمادین برخی از گل‌های گیاهی پرداخته می‌شود.

تاک[1] درخت، برگ کنگره‌ای و نقش‌مایهٔ گل شاه‌عباسی:

تاک نوعی درختی است مقدس و فراوردهٔ آن شراب. تاک نمادی از ملک و دارایی، تضمین زندگانی و خوشبختی است. در انجیل یوحنا آمده است که مسیح خود را تاک حقیقی می‌نامد و حواریون را میوه‌های آن. تاک نمادی از جوانی ظفرمند می‌باشد (شوالیه و گرابران، ۱۳۸۸). تاک در ایران نماد خاندان سلطنت بوده است. تاک در بخش اعظم نمادگرایی عیسوی و دیونوسوسی در رابطه با انگور است و این نقش مظهری از عیسی مسیح به شمار می‌رود (هال،۱۳۸۰: ۲۷۶). درخت، صورت مثالی زندگی و نماد تطور و نوشدگی است. اعتقاد به درخت در تمدن‌ها و فرهنگ‌های مختلف نماد و رموز گوناگونی را در پی دارد اما به‌طورکلی درخت سمبلی از احترام و ستایش، اصلت، بزرگی، عظمت، ثروت، باروری، غرور، پناهگاه و ملجأ، نمودی از بهشت و رستاخیز، مظهر صلح، سلامتی، خرد و خوشبختی (زمردی، ۱۳۸۲: ۱۸۷.جابز، ۱۳۹۵)، درخت به دلیل تغییرات دائمی خود نمادی از زندگی (مرگ و حیات)

1. Vigne



شکل شماره ۴: مطالعه طبقه‌بندی مفاهیم نمادین گل‌های ختایی (منبع: نگارندگان)

Figure 4: A study of the classification of symbolic concepts of khatai flowers

است و مظهر قائمیت. درخت در فرقه‌های اسماعیلیه و در میان مسلمانان نشانی از حقیقت و معرفت است و از آسمان هفتم گذر می‌کند و به فردوس می‌رسد (شوالیه و گرابران، ۱۳۸۸). درخت نماد گسترش همه‌جانبهٔ فرایند عالم هستی در کل مسیر هستند همچنین نمادی از تعقل و آن نوری که توسط ماه منعکس می‌شود، به‌نوعی نمایانگر اشراق روحانی اهل عرفان است. درخت تمثیلی از انسان‌های فرمان‌بردار در برابر شریعت الهی است (معمارزاده، ۱۳۸۶). لازم به ذکر در باغ ایرانی همهٔ عناصر موجود در آن که گل‌ها و درختان اصلی‌ترین نشانه‌های تشکیل‌دهندهٔ آن هستند همگی طلب وصل و جستجوی حقیقی را دارد و نگاه هنرمند ایرانی را به‌سوی جاودانگی و معاد سوق می‌دهد. باغ ایرانی نمودی از نردبانی است که مخاطب را به ماوراء الطبیعت سوق می‌دهد (اصحابی و براتی، ۱۳۸۸: ۵). گل نیلوفر، گل انار و گل محمدی (رز) هر دو گل‌های مقدسی هستند که به گل‌های آزاد و گل زندگی و با گل آفرینش همزاد می‌باشند. این گل از دورهٔ شاه‌عباس اول صفوی (۱۰۳۸-۹۹۵ ه.ق) بسیار موردتوجه قرارگرفته و از آن دوره به بعد با نام شاه‌عباسی، لاله عباسی یا شاه صفی مرسوم گردید. این گل در باور ایرانیان با الهه آب‌ها-آناهیتا که حامی نگهبانی است در ارتباط می‌باشد و در انواع مختلفی نظیر گل گره، پیچک، برگی، گل برگی، برگی سه گل درهم، دوگل درهم، فرم اناری و غیره طراحی می‌شود (یاحقی، ۱۳۸۶. بهزادی، ۱۳۶۸. کونل و دیگران (بی‌تا)). در متون دینی و قرآن بارها آمده است که به مؤمنان بشارت بهشتی با درختانی از نخل و انار در کنار چشمه‌های جوشان می‌دهیم و سایه سبز خود را بر درست‌کاران می‌گسترانیم[1] (رحمن/۶۸ و انعام/۹۹-۱۴۱). این نقش مخاطب را به اندیشه‌های ژرف واداشته و حس معنوی، روحانی و نیز تأثیرگذار بر روح و جان آدمی را به ملکوت همراه می‌کند. این نقش به همراه پیچک‌های ریز و موتیف‌های گیاهی نشانی از گردش دائمی و حرکتی از هستی را تداعی می‌کند. گل شاه‌عباسی گلی آینه‌واری[2] است که نمادی از انسان کامل را به‌خاطر می‌آورد. گل مذکور سمبلی از عشق محجوب، وحدت، خرد، کمال. نمادی از رستاخیز، نشانی از ایمان و وفاداری است (امیر خلج‌حسینی، ۱۳۸۷. جابز، ۱۳۹۵).

نقوش حیوانی: نقش حیوانات در اساطیر بیشتر بیانگر نهان‌دارندگی دنیا و آسمان‌ها شناخته شده است. کاربرد نقش‌مایه‌های جانوری به‌عنوان نماد، مظهر، نشانه‌های آئینی، اسطوره‌ها و تزئینات در بسیار دیرینه دارد. هر یک از نقوش متناسب با مفاهیمی هر تمدن و اجتماع از یک هویت مستقل برخوردار هستند و همگی تداعی‌گر خاطرات و فرهنگ ایرانیان می‌باشد.

شیر: شیر در فرهنگ و اساطیر ایران، مظهر و نمودی از قدرت، توان و نیروست و نماینده خورشید محسوب می‌شود (یاحقی، ۱۳۸۶). ایرانیان شیر (اسد) را پنجمین نشان برج آسمانی می‌پندارند. شیر با آتش نیز در ارتباط است و همیشه مراقبت از شعله آتشدان را برعهده دارد (هیلنز، ۱۳۸۵: ۱۳۵). شیر نمادی از نگهبانی، سمبلی از شجاعت، عقل، روح زندگی، دلاوری، قدرت، آتش، اختیارات، پارسایی، نیروی ابر انسانی و سلطنت و غرور است (دادور و منصوری، ۱۳۸۵. جابز، ۱۳۹۵). از دیدگاه عرفان اسلامی شیر به معنای شجاعت و مردانگی است. شیر در متون دینی و عرفانی نماد قضای الهی، حق‌تعالی و اسماء و صفات الهی، نیکان و نشانی از عقل کامل، انسان اهل فضیلت و در بین شیعیان مظهر حضرت علی (ع) و سمبلی از نفس لوامه است. از طرفی شیر در بین متون دینی اسلامی نقطه مقابل اژدها و حیوانات درندهٔ دیگری است که ذات خبیث دارند اما در بین تمدن خاور دور کاملاً نمادین بوده و آن را هم ذات با اژدها می‌پندارند. اما به‌طورکلی شیر را نمادی از حقانیت، عزت‌نفس، نشانهٔ نیروی حیات و نیروی الهی، نمادی از معاد و رستاخیز و عدالت، مظهر جرئت و نابودکنندهٔ جهل و نادانی می‌دانند (شوالیه و گرابران، ۱۳۸۸).

اژدها: اژدها جانور اساطیری است که اساساً همچون نگهبانی سخت‌گیر، یا چون نماد شر و گرایش‌های شیطانی

۱. وجود این طبیعت در نقوش کاشی‌کاری حرم خود نشان و استعاره‌ای است از بهشت. چراکه وجود گل‌های متنوع در رنگ‌ها و زینت‌های مختلف بر روی زمینه‌هایی از رنگ‌هایی لاجورد و آبی و فیروزه‌ای خود ظهور نمودی از گوشهٔ این آیه است؛ لذا هنرمند می‌طلبد که به مخاطب جلوه‌هایی از بهشت عدن الهی را که بر روی زمین است نشان دهد.

۲. کاملاً متقارن از طرفین.

می‌باشد، این جانور دشمنی است آشکار و با خانواده مار همسانی دارد. اژدها جانوری است دارای دست‌وپا و همچنین بال برای پرواز. این هیولای افسانه‌ای را سمبلی از استبداد، گاهی باران، مظهر قدرت، نمودی از گناه و نادانی، نشانی از هرج‌ومرج دانسته‌اند. اژدها در اساطیر ایران و چین موجودی کاملاً شناخته شده است که می‌توان گفت در تاریخ اساطیر خاور و باختر در وجود او تلاقی پیدا می‌کند. در ایران مظهر شرارت، ویرانی، رذیلت‌های اخلاقی، تباهی است. در عرفان اسلامی این جانور را نمادی از نفس، عقل، قرآن، قضای الهی، دشمن اولیا، مقام، حرص، جهل می‌دانند و همچنین آن‌را نشانی از نفس اماره تلقی کرده‌اند. از طرفی اژدها را نماد امپراتوران می‌دانند، به‌طوری‌که نه‌تنها در چین بلکه در متن عبری به‌مثابهٔ شاهی بر تخت‌نشین است که آن را نماد وظایف شاهانه و ضرباهنگ زندگی می‌پندارند و گاهی تضمین‌کنندهٔ قدرت، باروری، باران می‌شود؛ چراکه به آسمان‌ها پرواز کرده و با ابرها و صاعقه‌ها در ارتباط است (جابز، ۱۳۹۵.شوالیه و گرابران، ۱۳۸۸. تاجدینی، ۱۳۸۸).

پرندگان: پرندگان نمود و مظهری از روح شناخته شده‌اند، به‌ویژه پس از مرگ و صعودش به آسمان‌ها. پرندگان یکی از ویژگی‌های هوا هستند که آن‌ها را تجسم بخشیده‌اند؛ چراکه مهاجرت آن‌ها تنظیم می‌شود با نوع آب‌وهوا. از طرفی در عرفان اسلامی سخنی معروف از بایزید در قیاس میان زاهد و عارف برجای‌مانده است: «الزاهد سیار و العارف طیار». زهاد سیر می‌کند و عارف پرواز می‌کند و روحش مدام در اوج و فرود است (هال، ۱۳۸۰: ۳۹. تاجدینی، ۱۳۸۸).

کبوتر، طوطی: کبوتر سمبلی از آرامش، استقامت، ثبات، ملایمت، وقار، ترس، خلوص و مظهر پاکی است. نشانی از قاصد خداوند. در مسیحیت نشانهٔ روح‌القدس، کبوتر را نمادی از عشق دانسته‌اند (جابز، ۱۳۹۵). در قبایل، کبوترها دور مقبره‌های امامان مسلمین که حامی روستاها هستند می‌چرخند، اما از طرفی بغ‌بغوی کبوتر را مظهر اصوات زاری و نالهٔ ارواح در حال عذاب دیده‌اند (Serp,1962: 49). به نقل از گرگوریوس نیسایی چنین بیان دارد: هر چه روح به نور نزدیک‌تر شود، زیباتر می‌شود و در نور به شکل کبوتری درمی‌آید؛ شاید اینجاست که عاشق، معشوق خود را، روح یا کبوتر خود می‌پندارد. به هر تقدیری کبوتر پرنده‌ای است بی‌نهایت اجتماعی که همواره ارزش‌های مثبت نمادگرایی‌اش تأکید می‌شود (شوالیه و گرابران، ۱۳۸۸).

به گفتهٔ عطار، طوطی همیشه در طلب آب حیات است و پادشاهی را در بندگی راه ظلمات می‌بینند. آب حیات نیز تمثیلی از معرفت است و طوطی نماد کسی است که در طلب علم از عالم اصلی بازمی‌ماند (فربود و سهیلی راد، ۱۳۸۲: ۳۶). این پرنده سمبلی از پیام‌رسانی، تندخویی، مظهر حرص و طمع، نمادی از وراجی و مقلد صدا (جابز، ۱۳۹۵).

قمری، بلبل و لک‌لک: قمری نماد روح پاک، عشق و فداکاری است. سمبلی از آرامش، استقامت، نشانی از وقار و تواضع، مظهر بی‌گناهی و بی‌آزاری، منادی اخبار آسمان‌ها می‌باشد. قمری در اساطیر به الههٔ عشق و مادر شناخته شده است. بلبل سمبلی از خوشحالی، سرور، شادکامی، نشانی از تنهایی است. در ژاپن این پرنده را مظهر نور حقیقت و معرفت دانسته‌اند. نماد پرهیزگاری به‌ویژه تقوای فرزندی در میان بسیاری از اقوام غربی و شرقی است. لک‌لک نمادی از طول عمر است. سمبلی از قاصد خوشبختی، مظهر صفات مادرانه، نماد احترام، رحمت و مهربانی. لک‌لک را نماد طلوع و یا صبح نیز می‌نامند چراکه اولین پرنده‌ای است که صبح زود بر روی آب‌ها قرار می‌گیرد و به‌خاطر نوشیدن آب پاک و نابود کردن مارهای سمی که در برخی تمدن‌ها دیده شده است مورد تکریم و احترام است (جابز، ۱۳۹۵).

عنصر اصلی معماری اسلامی (گنبد): در میان هنرهای مختلف، معماری به دلیل گستردگی و جامعیتش ارزش ویژه‌ای دارد و هنرمند مسلمان در تفکر توحیدی، جهان را جلوه‌گاه مشکات انوار الهی می‌داند. هنرمند مسلمان می‌خواهد هنرش جلوه‌ای از حقایق عرفانی الهی باشد و معماری عرصهٔ مناسبی برای بروز این خلاقیت و گوشه‌ای از نمایش حقایق است. در این میان گنبد یکی از نشانه‌های عرفانی و توحیدی است. استرلین باتوجه‌به مطالعاتش در زمینه معماری و نقوش فرهنگ و اندیشهٔ ایرانی دریافته است: گنبدها یک نشانه هستند، بندرگاهی طبیعی؛ جان‌پناهی که از دوردست‌ها در دل بیابان‌ها نیز قابل‌مشاهده هستند و درختان نمودی از بهشت و مساجد نمایندهٔ از آن می‌باشد (استرلین، ۱۳۷۷: ۱۶۸). نبی اکرم در روایات معراج گنبدی را وصف می‌کند که از صدف سفیدی ساخته شده و بر چهارپایه‌ای در چهار کنج قرار گرفته و بر

روی هرکدام از این چهارپایه این چهار کلام «بسم‌الله الرحمن الرحیم» از فاتحه‌الکتاب نوشته شده است و چهار جوی آب، شیر، عسل، شراب طهور که مظهر سعادت ابدی است، از آن جاری می‌شود. این مثال قدسی جلوه‌ای از صورت معنایی روحانی برای هر گنبد است. صدف را چونان روح و گنبد می‌توان تلقی کرد که نمودی از عرش الهی قابل تفسیر است. گنبد مظهر و نشانی از آسمان و زیر آن نمودی از زمین تلقی می‌شود و کرهٔ گنبد خود مظهر و تمثیلی از نقطهٔ اولی و وجود است که می‌توان آن را نمادی از وحدت در کثرت و بالعکس برشمرد (معمارزاده، ۱۳۸۶).

نقوش انسانی-مقدس (فرشته): آفرینش موجودات معنوی همچون فرشتگان پیش از خلقت مادی انجام‌گرفته است. فرشته‌ها در متون ادبی اسلامی به‌عنوان ملائکه، روحانیون، سبزپوشان یاد می‌شوند که نماد و مظهری از قوای خیروبرکت و نگهبانی، هدایت و روشنایی هستند (زمردی، ۱۳۸۲: ۲۸۸). ملائکه نمادی از فرزانگی و خرد هستند که مفهومی همچون ظرف و مظروف را بازنمایی می‌کنند (معمارزاده، ۱۳۸۶).

نقوش اشیاء:

گلدان: از معانی سمبلیک آن می‌توان به اصل مؤنث، تطهیر، حاصلخیزی، دعا، رشد، شکل انسان، فراوانی، مرگ و عقل اشاره کرد. در قومیت‌های مختلف گلدان نشانه‌های متعددی را به خود اختصاص داده است مثلاً: گلدان با پرنده نمادی از سعادت ابدی است و یا گلدان به همراه گل نمادی از هماهنگی، برکت، اتحاد کامل جسم با روح است (جابز، ۱۳۹۵).

قندیل: قندیل یا همان چراغدان و شمعدان نمادی از نور عقل یا نور در عقل است. نشانی از انسان‌های نیکوکار می‌باشد. به‌طورکلی قندیل نمایانگر عدالت، روح شفاء، فرشتگان، دانش و آرامش است (همان: ۲۹۸).

ساعت: ساعت سمبلی از مرگ و یا تولد است. در واقع می‌توان گفت معیار زمان است که به طور پی‌درپی دوره خود را تجدید می‌کند. نشان‌دهندهٔ نحوه نگرش‌ها، اخبار، استرس‌ها و نگرانی‌ها است. تأثیرگذارترین نشانه جهت نمایان شدن افکار و اعمال در گذشته و آینده (همان).

نقوش تزئینی و نشانه‌های تصویری بر مبنای رویکرد نشانه‌شناسی (شمایل، نمایه، نماد):

در این بخش از مقاله در جدول شماره ۱ به شناسایی نشانه و عناصر تصویری در هر تصویر می‌پردازیم. شایان ذکر است از آوردن هرگونه تصاویر تکراری در این پژوهش خودداری شده است. به‌عنوان‌مثال وجود نقوش اسلیمی درهرصورت از یک معنی واحدی برخوردار است مگر اینکه فرم آن تبدیل به یک شمایل شده باشد. در غیر این صورت از آوردن تصاویر و نقش‌مایه و موتیف‌های تکراری جلوگیری شده است. همچنین وجود عناصر نوشتاری فقط به‌عنوان نمودی از عنصر و نقش‌مایهٔ تصویری صرفاً آورده شده است، تفسیر و تشریح این نشانه مرتبط به رویکرد زبان‌شناسی می‌باشد و از حوزهٔ مطالعاتی طرح پیش رو خارج است؛ بنابراین در جدول شماره ۱ فقط به شناسایی این عنصر مقدس اکتفا شده است چراکه دارای مضامین و مفاهیم مفصلی است که پرداختن به آن مستلزم این پژوهش نمی‌باشد. در جدول شماره ۲ عناصر تصویری با رویکرد نشانه‌شناختی از دیدگاه پیرس مورد شناسایی قرار گرفته است. در ادامه توزیع فراوانی بین نقوش موردمطالعه و محاسبات و ارزیابی‌ها در جدول شماره ۳ صورت خواهد گرفت.

در جدول شماره دو باتوجه‌به نشانه و عناصر تصویری موجود در صحن آزادی نمونه‌های مطالعاتی به سه دستهٔ طبیعت‌گرایانه، فیگوراتیو-انتزاعی، انتزاعی نا شبیه‌ساز قابل تقسیم هستند. در این طبقه‌بندی ممکن است نمونه‌های مطالعاتی در هر سه دسته قرار بگیرند، چراکه این نمونه‌ها در نشانه‌های مذکور دارای مفاهیم گسترده‌ای هستند که نشانه‌ای از هویت بصری را تداعی می‌کند. به بیان دیگر نشانه‌ها امکان اجتماع، حضور مشترک و هم‌زمان خواهند داشت. به گفتهٔ پیرس هر سه جنبهٔ نمادین، نمایه‌ای، شمایلی همیشه و غالباً با یکدیگر در تداخل هستند. یک دالّ ممکن است در بافتی در منش شمایلی (شباهت) به کار گرفته شود و در بافت دیگر در منش نمادین (مفهوم اختیاری-قراردادی) و یا نمایه (استعاری) باشد. به نقل از دانیل چندلر: اینکه نشانه‌ای نمادین است، شمایلی است و یا نمایه‌ای در اصل به شیوهٔ کاربردی آن نشانه وابسته است. سجودی به نقل از یاکوبسن چنین بیان می‌کند که ما می‌توانیم شمایل‌های نمادین، نمادهای شمایلی، شمایل‌های نمایه‌ای، نمادهای نمایه‌ای و غیره داشته

باشیم (وولن، ۱۹۹۸. سجودی، ۱۳۸۲: ۴۰. پهلوان، ۱۳۹۰. یاکوبسن، ۱۹۸۹).

یافته‌های پژوهش و نتیجه‌گیری:

مفسران و پژوهشگران به هنگام تشریح و تبیین نشانه‌ها و عناصر تصویری غالباً از ابزار نشانه‌شناختی برای رمزگشایی نشانه‌های تصویری بهره می‌برند؛ بنابراین آنچه که موجب تفاوت بین نشانه و نشانه‌شناسی شده است این است که نشانه‌شناسی انگاره‌های اصلی خود را از یک تقسیم‌بندی سه وجهی برمی‌گزیند که لازم به ذکر دانستیم بار دیگر دررابطه‌با نظریه سی.اس.پیرس دررابطه‌با ساختار نشانه به‌غیراز مفاهیم مرتبط داشته باشد؛ به‌عنوان‌مثال: دود، رد پا؛

شمایل: مدلول به دلیل شباهت به دال یا به این دلیل که تقلیدی از آن است دریافت می‌شود؛ به‌عنوان‌مثال: نقاشی چهره، ماکت

ازاین‌رو با درنظرگرفتن پژوهش‌های میدانی صورت‌گرفته دررابطه‌با عناصر و نشانه‌های تصویری صحن آزادی همچنین باتوجه‌به درنظرگرفتن نظرات کارشناسان این حوزه در حرم، مطالعات در زمینهٔ رویکرد نشانه‌شناسانهٔ عناصر تصویری صحن آزادی، تبیین و تشریح مفاهیم و معانی نمادین،

جدول شماره ۲: شناسایی عناصر و نشانه‌های تصویری در ۱۶ تصویر مطالعاتی از حرم رضوی (منبع: نگارندگان)

Table No. 2: Identification of decorative themes in 16 study images of the Razavi shrine

نشانه‌های تصویری / شماره تصاویر	اشیاء	هندسی								نوشتاری			گیاهی				حیوانی			معماری		انسانی
		انتزاعی	3ضلعی	4 ضلعی	5 ضلعی	6 ضلعی	8 ضلعی	10 ضلعی	12 ضلعی	نستعلیق	ثلث	تعلیق	اسلیمی	ختایی	گل های طبیعی	درخت	اژده ها	پرندگان	شیر	گنبد	مناره	فرشته
تصویر شماره1		❋									❋		❋	❋								
تصویر شماره2				❋									❋	❋	❋	❋		❋				
تصویر شماره3	❋			❋									❋	❋	❋	❋		❋				❋
تصویر شماره4	❋									❋		❋	❋	❋	❋	❋		❋		❋	❋	
تصویر شماره5				❋						❋			❋	❋								
تصویر شماره6			❋	❋	❋	❋	❋	❋	❋	❋			❋									
تصویر شماره7			❋	❋	❋	❋	❋	❋	❋	❋			❋									
تصویر شماره8					❋								❋	❋	❋	❋	❋	❋	❋			
تصویر شماره9													❋	❋				❋				
تصویر شماره10											❋		❋	❋								
تصویر شماره11				❋									❋	❋				❋				
تصویر شماره12													❋	❋								
تصویر شماره13											❋	❋	❋									
تصویر شماره14											❋	❋	❋	❋								
تصویر شماره15		❋									❋	❋	❋	❋								
تصویر شماره 16	❋												❋	❋								

توضیح و توصیفی ارائه نماییم:

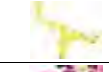
نمادها: دال شباهتی به مدلول خود ندارد و فقط بر اساس یک قرار داد اختیاری بدان مرتبط می‌شود؛ به‌عنوان‌مثال تمامی عناصر نوشتاری؛

نمایه‌ها: دال اختیاری نیست، بلکه به‌صورت مستقیم به خود مدلول مرتبط است و حتی ممکن است مفاهیمی سمبلیک نشانه‌های تصویری در آن و نیز در پی پاسخ به سؤالات این تحقیق چنین نتیجه گرفته می‌شود:

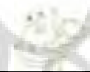
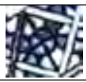
باتوجه‌به اینکه طرح‌های بی‌نهایتی در صحن قابل‌مشاهده هستند و می‌توان گفت جای‌جای حرم پر از نقوش و تزئینات است اما عناصر تصویری-تزئینی-بصری مزین شده در چهار ایوان و درب چوبی ایوان صحن

جدول شماره ۳: مطالعه نمونه‌های متنوع از نشانه‌های تصویری در صحن آزادی آستان قدس رضوی (منبع: نگارندگان)

Table No. 3: Study of various examples of visual signs in the Azadi courtyard of Astan Quds Razavi

نوع نشان / عناصر تصویری	نمایه‌ای			شمایلی			نمادین			نوع نشان	نمایه‌ای			شمایلی			نمادین		
	طبیعت گرایانه	فیگوراتیو -انتزاعی	انتزاعی ناشبیه‌ساز	طبیعت گرایانه	فیگوراتیو -انتزاعی	انتزاعی ناشبیه‌ساز	طبیعت گرایانه	فیگوراتیو -انتزاعی	انتزاعی ناشبیه‌ساز	عناصر تصویری	طبیعت گرایانه	فیگوراتیو -انتزاعی	انتزاعی ناشبیه‌ساز	طبیعت گرایانه	فیگوراتیو -انتزاعی	انتزاعی ناشبیه‌ساز	طبیعت گرایانه	فیگوراتیو -انتزاعی	انتزاعی ناشبیه‌ساز
									❊				❊						❊
									❊			❊			❊			❊	
					❊			❊				❊			❊			❊	
			❊						❊			❊			❊			❊	
		❊						❊			❊						❊		
	❊						❊				❊						❊		
	❊						❊				❊						❊		
	❊						❊				❊						❊		
	❊						❊				❊						❊		
	❊						❊				❊						❊		
		❊						❊			❊						❊		
	❊						❊				❊						❊		
		❊						❊			❊						❊		
	❊						❊				❊						❊		
	❊						❊				❊						❊		
	❊						❊				❊						❊		
	❊						❊				❊						❊		
	❊						❊				❊						❊		
	❊						❊				❊						❊		
	❊						❊				❊						❊		
	❊						❊				❊						❊		

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نوع نشان / عناصر تصویری	نمایه‌ای			شمایلی			نمادین			نوع نشان / عناصر تصویری	نمایه‌ای			شمایلی			نمادین		
	طبیعت‌گرایانه	فیگوراتیو-انتزاعی	انتزاعی ناشبیه‌ساز	طبیعت‌گرایانه	فیگوراتیو-انتزاعی	انتزاعی ناشبیه‌ساز	طبیعت‌گرایانه	فیگوراتیو-انتزاعی	انتزاعی ناشبیه‌ساز		طبیعت‌گرایانه	فیگوراتیو-انتزاعی	انتزاعی ناشبیه‌ساز	طبیعت‌گرایانه	فیگوراتیو-انتزاعی	انتزاعی ناشبیه‌ساز	طبیعت‌گرایانه	فیگوراتیو-انتزاعی	انتزاعی ناشبیه‌ساز
		❊			❊			❊				❊			❊			❊	
		❊			❊			❊			❊			❊			❊		
	❊			❊			❊				❊			❊			❊		
		❊			❊			❊			❊			❊			❊		
		❊			❊			❊											❊
	❊			❊			❊				❊			❊			❊		
		❊			❊			❊			❊			❊			❊		
	❊			❊			❊				❊			❊			❊		
	❊			❊			❊				❊			❊			❊		
	❊			❊			❊				❊			❊			❊		
		❊			❊			❊				❊			❊			❊	
		❊			❊			❊				❊			❊			❊	
		❊			❊			❊				❊			❊			❊	
		❊			❊			❊				❊			❊			❊	
									❊			❊			❊			❊	
			❊			❊			❊										

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فردوس هنر
شماره سوم
زمستان ۱۳۹۹

نوع نشان / عناصر تصویری	نمایه‌ای			شمایلی			نمادین			نوع نشان	نمایه‌ای			شمایلی			نمادین		
	طبیعت گرایانه	فیگوراتیو -انتزاعی	انتزاعی ناشبیه‌ساز	طبیعت گرایانه	فیگوراتیو -انتزاعی	انتزاعی ناشبیه‌ساز	طبیعت گرایانه	فیگوراتیو -انتزاعی	انتزاعی ناشبیه‌ساز	عناصر تصویری	طبیعت گرایانه	فیگوراتیو -انتزاعی	انتزاعی ناشبیه‌ساز	طبیعت گرایانه	فیگوراتیو -انتزاعی	انتزاعی ناشبیه‌ساز	طبیعت گرایانه	فیگوراتیو -انتزاعی	انتزاعی ناشبیه‌ساز
		❊			❊			❊				❊			❊					❊
		❊			❊			❊				❊			❊					❊
		❊			❊			❊				❊			❊				❊	
									❊							❊				❊
			❊		❊				❊				❊		❊					❊
		❊			❊			❊				❊			❊				❊	
			❊		❊			❊				❊			❊				❊	
❊				❊			❊				❊			❊			❊			
❊				❊			❊				❊			❊			❊			
❊				❊			❊				❊			❊			❊			
❊				❊			❊				❊			❊			❊			
❊				❊			❊				❊			❊			❊			
	❊				❊			❊				❊			❊				❊	
	❊				❊			❊				❊			❊				❊	

نوع نشان / عناصر تصویری	نمایه‌ای			شمایلی			نمادین			نوع نشان	نمایه‌ای			شمایلی			نمادین		
	طبیعت گرایانه	فیگوراتیو -انتزاعی	انتزاعی ناشیه‌ساز	طبیعت گرایانه	فیگوراتیو -انتزاعی	انتزاعی ناشیه‌ساز	طبیعت گرایانه	فیگوراتیو -انتزاعی	انتزاعی ناشیه‌ساز	عناصر تصویری	طبیعت گرایانه	فیگوراتیو -انتزاعی	انتزاعی ناشیه‌ساز	طبیعت گرایانه	فیگوراتیو -انتزاعی	انتزاعی ناشیه‌ساز	طبیعت گرایانه	فیگوراتیو -انتزاعی	انتزاعی ناشیه‌ساز
		*			*			*				*			*			*	
		*			*			*				*			*			*	
		*			*			*				*			*			*	
		*			*			*				*			*			*	
		*			*			*				*			*			*	
		*			*			*				*			*			*	
												*							*
		*			*			*				*			*			*	
		*			*			*				*			*			*	
				*	*			*				*			*			*	
		*			*			*				*			*			*	
	*			*				*				*			*			*	
		*			*			*				*			*			*	
		*			*			*				*			*			*	
	*						*												*	

جدول شماره۳: محاسبه درصد آمار متغیرها در هر نشانهٔ تصویری به طور مجزا و توزیع فراوانی نتایج آزمون نشانه‌هاشناسی(منبع:نگارندگان)

Table 4: Calculating the percentage of statistics of variables in each decorative theme separately and distributing the frequency of the test results of the signs

رویکرد نشانه نشاسانه / عناصر تصویری	درصد فراوانی طبقه‌بندی نشانه‌ها			نمایه			شمایل			نماد			میانگین درصد نسبی فراوانی نشانه‌های تصویری
	نمایه	شمایل	نماد	طبیعت‌گرایانه	فیگوراتیو-انتزاعی	انتزاعی ناشیبه‌ساز	طبیعت‌گرایانه	فیگوراتیو-انتزاعی	انتزاعی ناشیبه‌ساز	طبیعت‌گرایانه	فیگوراتیو-انتزاعی	انتزاعی ناشیبه‌ساز	
نقوش هندسی	۲۰٪	۶۰٪	۲۰۰٪	-	-	۲۰۰٪	-	۶۰٪	۲۰۰٪	-	-	۲۰۰٪	٪۶۶
نقوش گیاهی	۸۳۰٪	۸۳۰٪	۸۳۰٪	۳۴۰٪	۴۹۰٪	-	۳۴۰٪	۴۹۰٪	-	۳۴۰٪	۴۹۰٪	-	٪۲۴۹
نقوش جانوری	۱۴۰٪	۱۴۰٪	۱۴۰٪	۱۱۰٪	۳۰٪	-	۱۱۰٪	۳۰٪	-	۱۱۰٪	۳۰٪	-	٪۴۲
نقوش نوشتاری	۰	۰	۷۰٪	-	-	-	-	-	-	-	-	۷۰٪	٪۷
نقوش اشیاء	۳۰٪	۳۰٪	۳۰٪	۱۰٪	۲۰٪	-	۱۰٪	۲۰٪	-	۱۰٪	۲۰٪	۱۰٪	٪۹
نقوش معماری	۲۰٪	۲۰٪	۲۰٪	۲۰٪	-	-	۲۰٪	-	-	۲۰٪	-	-	٪۶
نقوش انسانی	۱۰٪	۱۰٪	۱۰٪	۱۰٪	-	-	۱۰٪	-	-	۱۰٪	-	-	٪۳
جمع‌بندی درصدهای نسبی نشانه‌شناسی	۱۲/۳۰٪	۱۰/۹۰٪	۱۳٪	۴/۹۰٪	۵/۴۰٪	۳٪	۴/۹۰٪	۶٪	۲%	۴/۹۰٪	۵/۴۰٪	۲/۷۰٪	٪۵۴.۵۷ / ٪۷۴.۴

آزادی آستان قدس رضوی در هفت عنصر تصویری قابل طبقه‌بندی و تبیین هستند[۱] که عبارت‌اند از: نقوش جانوری (شیر، انواع پرندگان، اژدها)، نقوش گیاهی (طرح‌های اسلیمی، ختایی، انواع وسیعی از گل‌ها طبیعی)، نقوش انسانی (فرشته)، نقوش اشیاء (قندیل، گلدان، ساعت)، نقوش نوشتاری (ثلث، تعلیق، نستعلیق)، نقوش وسیع هندسی با اضلاع مختلف (سه ضلعی الی دوازده ضلعی و در تلفیق با یکدیگر و در فرم‌های زیباشناسانهٔ متنوع هندسی)، نقاشی از معماری خود حرم (گنبد حضرت امام رضا همراه با گلدسته و مناره‌ها، معماری‌هایی با سقف‌های شیروانی‌دار شبیه کلیسا).

باتوجه‌به اینکه تصویرسازی و مصور نمودن فضا با تکنیک‌های مختلف در یک مکان مقدسی صورت‌گرفته شده است، لذا هنرمند سعی در طراحی نقوش و عناصری نموده که متناسب و در شأن یک جایگاه معنوی و بارگاه با عظمت، مطهر و مهم‌تر در خور شأن یک امام معصوم مسلمانان و شیعیان است؛ لذا نشانه‌های تصویری طراحی شده چه در قالب نقوش انتزاعی و یا چه به‌صورت نقوش جانوری و غیره محصور شده باشند، باید دارای معانی و مفاهیمی که شئون یک جایگاه متدین و منزه را حفظ

۱. لازم به ذکر است نمونه‌های مطالعاتی ارباب تنوع نقش مورد بررسی قرار گرفته شده است و نه از منظر گستردگی نقوش حجم به‌کارگرفته‌شده از نشانه‌های تصویری.

می‌کنند، قرار بگیرند؛ لذا تأکید و گستردگی رمزگان در خلق نشانه‌های تصویری به‌روشنی قابل رویت می‌باشد، ازاین‌رو بررسی‌ها نشان می‌دهد: الف) نقوش هندسی (نقوش انتزاعی هندسی و چندضلعی): مفاهیمی همچون توحید، معاد، کثرت در وحدت، توازن، تعادل، پایبندی، پویایی، عدالت، فرمان‌برداری، نشانی از اولیا و اوصیاء، تجلی صفات الوهیت و نشانی از جهان‌شناسی و تناسبات در هستی، فیض رحمانی را متبلور کرده و نشان می‌دهد. ب) نقوش گیاهی (آبستره، طبیعت‌گرایانه): جالب است اکثریت نقوش گیاهی چه آبستره و چه طبیعت‌گرایانه هر دو دارای معانی و مضامین مشترکی هستند که اشاره به لطافت روح، خرد و تعقل، حقیقت و معرفت، اشاره به اولیا و اوصیاء، آرامش، تجلی عالم بهشت و باغ رضوان، پناهگاه‌هایی امن و سکر دارد. ج) نقوش جانوری (اژدها، شیر، پرندگان): وجه اشتراکی که در بین نقوش جانوری قابل‌مشاهده است وجود نیروهای پنهان از قدرت، نگهبانی و محافظت، اشاره به رذایل و فضائل اخلاقی دارد. این نقوش از یک معانی مشترکی در بین تمدن‌های مختلف برخوردار هستند که نشانی از نیروهای خیر و شر را بازنمود می‌سازد. به‌عنوان‌مثال: نقوش گرفت‌وگیر بین اژدها و شیر نشانی از ضدیت وجود دارد. محافظت شیر از این مأمن و جایگاه و جلوگیری از نفوذ شیاطین. نشانی از تقابل دو نفس اماره و لوامه. نشانی از پیروزی حق بر باطل. چراکه در رمزگشایی این نشانهٔ تصویری مشاهده می‌شود شیر پای خود را روی بال و پای اژدها قرار داده است و تسلط بر دو عنصر اصلی اژدها. د)، نقوش انسانی (فرشته): این نقش را مظهری از روحانیت، خیر، برکت، تجلی هدایت و روشنایی می‌پندارند. نقوش معماری (گنبد، گلدسته): به‌طورکلی این نقوش را مظهری از پناهگاه امنی می‌دانند که متصل‌کنندهٔ عرش و فرش است. بارگاه ملکوتی، آغاز و انتها، وحدت و کثرت، پایان ظلمات و رسیدن به نور را تداعی می‌کند.

از باب تنوع نقش، عناصر و نشانه‌های تصویری در صحن آزادی مورد مطالعاتی با رویکرد به نظام نشانه‌شناسی به هفت دسته تقسیم‌بندی شده‌اند، میانگین میزان به‌کارگیری نقوش به شرح زیر است:

نقوش هندسی ۶۶٪، نقوش گیاهی ۲۴۹٪، نقوش جانوری ۴۲٪، عناصر نوشتاری ۷٪، عناصر بی‌جان و اشیاء ۹٪، تصویرسازی معماری ۶٪ و ۳٪ نقوش انسانی (مقدس) محاسبهٔ درصد آمار متغیرهایی است که در مجموع نشانه‌های تلفیقی از نقوش مطالعاتی به‌دست‌آمده است. در بین عناصر تصویری چه ارتباط نشانه‌شناسانه‌ای بین ربط دال و مدلول موجود می‌باشد؟ وجه اشتراک معنایی بین نقوش چیست؟

امکانات نامحدود روابط میان عناصر بصری (تصویری-نوشتاری)، به‌صورت انواع مختلفی از روابط، قابل طبقه‌بندی هستند که همگی آن‌ها دارای سه اصل سازمان‌دهندهٔ روابط می‌باشند که عبارت‌اند از: اصل هماهنگی، تنوع و وحدت و در نشانه‌شناسی: نشانه، نمایه، شمایل. روابط نشانه‌شناسانهٔ بین دال و مدلول‌های موردمطالعه در سه مجموعه مذکور خود بر سه دسته قابل تقسیم‌بندی هستند که شامل طبیعت‌گرایانه، فیگوراتیو -انتزاعی، انتزاعی ناشبیه‌ساز هستند. این روابط همان گونه که پیش‌تر بیان شد ممکن است به‌صورت تلفیقی و ترکیبی از دیگر نشانه‌ها باشند. آنچه که در آثار مطالعاتی یافت شد دلالت‌های معنایی مشترک و متعددی است که میان یک دورهٔ تاریخی، یک اجتماع، تمدن، فرهنگ و هنر با دیگری باشد. تأویل‌های مختلفی از نشانه‌های صورت‌گرفته است که با درنظرگرفتن این مسئله که متغیرهای تکراری انجام نگیرد چنین نتیجه گرفته می‌شود که نشانه‌ها بین روابط نشانه‌های نمایه‌ای-نمادین، نمایه‌ای-شمایلی، شمایلی-نمایه‌ای، شمایلی-نمادین، نمادین-نمایه‌ای، نمادین-نمایه‌ای قرار گرفته‌اند. این نمونه مورد تأویلی خود یک نشانه است که این نسبت می‌تواند تا بی‌نهایت ادامه یابد. چراکه مورد تأویلی خود نماد چیز دیگری است و به معناهای ضمنی دلالت دارد. به‌عنوان‌مثال: تصویر گنبد یا یک نقشی که می‌تواند به گنبد شبیه باشد در دستهٔ شمایلی قرار می‌گیرد و همچنین آن می‌تواند (مورد تأویلی) نماد آسمان باشد. آسمان خود دارای مفاهیمی عمیق است که این رابطه همچنان می‌تواند ریشه و شاخه پیدا کند که در دسته‌های نمادین و نمایه‌ای گنجانده شود. رابطهٔ دال و مدلول در نمادها با قراردادها و تعاریف اختیاری تعین می‌شود و این قرار دادها می‌تواند استوار بوده و در گروه‌های دیگری همچون شمایل نشان‌داده شوند. به‌عنوان‌مثال: گل شاه‌عباسی نسبت داده می‌شود به گل‌های نیلوفر و انار یا

لوتوس که این نمونه نه‌تنها شمایل است بلکه دارای روابط نمادین و نمایه‌ای می‌باشد، چراکه بر اساس روابط شباهت، قراردادها و استعاره شکل‌گرفته شده است.

انتخاب نقش‌مایه‌هایی که ریشه در فرهنگ و هنر ایران دارند و همانند بازنمودی از هویت ملی محسوب می‌شوند، در خوانش هم‌زمان دارای مفاهیمی عمیق‌تر و تأثیرگذارتر خواهند بود. در نمونه‌های مطالعاتی وجوه اشتراک بین نشانه‌های تصویری و نیز تقسیمات نشانه‌شناسی مفاهیم بسیار مشاهده شده است. به‌طورکلی نقوش اسلامی به‌نوعی تماماً نمایه‌ای هستند و در عین شباهت به دال مدلول و از مصداق‌های نمادین-نمایه‌ای نیز برخوردار می‌باشند. همچنین مضمون اصلی تجلی‌یافته شده از نقوش و نشانه‌های تصویری تمثیل و مظهری از تقدیس، تطهیر روحانیت می‌باشد. نشانه‌های تصویر منتخب شده کاملاً با فضا و مکان مقدس هم‌خوانی داشته و وجوه اشتراک بی‌شماری در روابط بین فضای معنوی و مقدس و نقوش بررسی شده قابل‌توجه است که همگی نمودی از حقیقت روشنایی و نور، باغ و بهشت، روح، قلب و عشق، عقل و اندیشه، انسان کامل و عالم ناسوت، ملکوت، جبروت است. این مضمون‌ها در اکثریت نشانه‌های مطالعاتی به‌وضوح نمایان شده است.

منابع و مأخذ:

قرآن کریم (۱۳۹۰). ترجمهٔ سید محمدرضا صفوی، تهران: نقش سبحان.

احمدی ملکی، رحمان (۱۳۷۸). **شکل‌های نمادین ذهن ما**، هنرنامه، شماره سوم.

احمدی، بابک (۱۳۷۸). **ساختار و تأویل متن**، تهران: نشر مرکز.

احمدی، بابک (۱۳۹۴). **از نشانه‌های تصویری تا متن به‌سوی نشانه‌شناسی ارتباط دیداری**، تهران: نشر مرکز.

استرلین، هانری (۱۳۷۷). **اصفهان تصویر بهشت**، ترجمهٔ جمشید ارجمند، تهران: نشر و پژوهش فروزان روز.

اسکندر پورخرمی، پرویز (۱۳۸۳). **اسلیمی و نشان‌ها**، تهران: سازمان چاپ و انتشارات.

_____ (۱۳۸۳). **طوبی گل و مرغ**، تهران: سازمان چاپ و انتشارات.

اصحابی، رؤیا. شادی، براتی (۱۳۸۸). حکمت باغ ایرانی، **فصلنامه علمی-پژوهشی سوره**، ش ۱۰،صص ۱-۱۳

آسابرگر، آرتور (۱۳۷۹). **نقد فرهنگی**، ترجمهٔ حمیرا مشیرزاده، تهران: انتشارات باز.

بصائری، سلمان. خزائی، محمد (۱۳۹۲). جلوه‌های استعاره در نظام نشانه‌ای دیداری پوسترهای عاشورایی، **فصلنامهٔ علمی - پژوهشی نقد ادبی**. س ۶. ش ۲۲. صص ۶۵-۴۹.

جهان‌پور، فاطمه (۱۳۹۲). نقش گل شاه‌عباسی در آرایه‌های هنری حرم مطهر امام رضا (ع)، **نشریه آستان هنر رضوی**، شماره ۷، صص ۱۸-۲۷.

بوکور، مونیک دو (۱۳۸۷). **رمزهای زنده جان**، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران: نشر مرکز

بهزادی، رقیه (۱۳۶۸). **بندهش هندی**، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

پهلوان، فهیمه (۱۳۸۱). **درآمدی بر تحلیل عناصر تصویری در آرم**، تهران: دانشگاه هنر

_____ (۱۳۹۰). **ارتباط تصویری از چشم‌انداز نشانه‌شناسی**، تهران: دانشگاه هنر

پیرس، چارلز سندرس (۱۳۸۱). منطق به‌مثابه نشانه‌شناسی، ترجمهٔ: فرزان سجودی، زیباشناخت، **مطالعات نظری و فلسفی هنر**، شماره ۶، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

تاجدینی، علی (۱۳۸۸). **فرهنگ نمادها و نشانه‌ها در اندیشه مولانا**، تهران: سروش.

حاکمی، ح. گ، (۱۳۹۶, ۰۵ ۱۱). مروری بر نظریه نشانه‌شناسی پیرس. بازیابی از فلسفه نو.http://new-philosophy

.ir/?p=864
دادور، ابوالقاسم. منصوری، الهام (۱۳۸۵)، **درآمدی بر اسطوره‌ها و نمادهای ایران و هند در عهد باستانی**، تهران: دانشگاه الزهرا
دینه سن، آنه ماری (۱۳۸۰). **درآمدی بر نشانه‌شناسی، ترجمهٔ: مظفر قهرمان**، تهران: نشر پرسش.
رحیم‌پناه، فاطمه (۱۳۹۵). نقش انواع گل شاه‌عباسی در قالی‌های حرم امام رضا (ع)، **نگره**، شماره ۳۸، صص ۷۸-۸۹
رضوی، آملی. غفاری، حسین (۱۳۹۰). نشانه‌شناسی پیرس در پرتو فلسفه و معرفت‌شناسی و نگرش وی به پراگماتیسم، **نشریه فلسفه**، شماره ۲، سال ۳۹، صص ۵-۳۶.
زمردی، حمیرا (۱۳۸۲). **نقد تطبیقی ادیان و اساطیر در شاهنامه فردوسی، خمسه نظامی، منطق‌الطیر**، تهران: نشر زوّار
سجودی، فرزان (۱۳۸۲). **نشانه‌های کاربردی**، تهران: نشر قصه
شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۱). **نشانه معناشناسی دیداری نظریه‌ها و کاربردها**، تهران: سخن
شایسته‌فر، مهناز. کاویانی، ندا (۱۳۹۶). **مجموعه مقالات همایش جایگاه نقش‌های تزئینی در کیفیت بصری هنر اسلامی**، مؤسسه مطالعات هنرهای اسلامی، تهران
شوالیه، ژان. گربران، آلن (۱۳۸۸). **فرهنگ نمادها**، ترجمهٔ: سودابه فضائلی، ج۱الی۵، تهران: جیحون
شهبازی، مریم (۱۳۹۲). **مبانی نظری هنر**، تهران: مارلیک
عباسی، ولی‌الله (۱۳۸۶). نقد و بررسی نظریهٔ نمادین. در باب زبان وحی، **مجلهٔ الهیات و حقوق**. ش ۵،صص ۱۲۲-۱۸.
عباسی، فهیمه. مردان نیک، سمانه (۱۳۹۱). ایوان‌های طلای حرم مطهر امام رضا (علیه‌السلام)، **مجله آستان هنر**، ش ۲،۳. صص ۶۶-۷۷.
عمید. حسن (۱۳۷۵). **فرهنگ عمید**، مؤسسهٔ انتشارات امیرکبیر، تهران.
فربود، فرناز. سهیلی‌راد، فهیمه (۱۳۸۲). بررسی تطبیقی سیمرغ در متون ادبی حماسی و عرفانی، **فصلنامه هنر**، ش ۵۶، صص۲۳-۴۳
کرمعلی. جواد (۱۳۹۲). **دایره المعارف گیاهان دارویی**، نشر عطش. تهران.
کریچلو، کیت (۱۳۸۹). **تحلیل مضامین جهان‌شناختی نقوش اسلامی**، ترجمهٔ سید حسن آذرکار، تهران: نشر حکمت.
کونل، ارنست و دیگران (بی‌تا). **اسلیمی و ختایی و گل‌های شاه‌عباسی**، تهران: فرهنگ‌سرا.
مایل هروی، نجیب (۱۳۷۳). **کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی، آستان قدس رضوی**، مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی.
محمدپور، زهرا (۱۳۹۲). **تجزیه‌وتحلیل ساختاری آثار گل و مرغ میرزا آقا امامی**. مقطع کارشناسی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز. گروه هنرهای اسلامی، اسفندماه.
محمدی حسن‌آبادی، فیروزه. شاملی، نصرالله (۱۳۹۳)، رویکرد نشانه‌شناختی به مفهوم رنگ و کاربست آن در قرآن کریم، **پژوهش‌های زبان‌شناختی قرآن**، سال سوم، شماره اول، پیاپی ۵، صص ۹۲-۷۷.
معمارزاده، محمد (۱۳۸۶). **تصویر و تجسم عرفان در هنرهای اسلامی**، تهران: دانشگاه الزهرا.
مهدوی، صائمه (۱۳۹۵)، تحلیل و بررسی نشانه‌های تصویری و ساختار کاشی‌های ازارهٔ حرم امام رضا (ع) با استفاده از روش نشانه‌شناسی پیرس، **فصلنامه آستان هنر**، شماره ۱۴-۱۵، صص ۵۴-۶۵.
نجارپور جباری، صمد (۱۳۹۵). مفاهیم تذهیب‌های قرآنی در عصر صفوی، **نگره**، شماره ۴۰،صص ۳۲-۴۸.
نعمتی، بهزاد (۱۳۹۵). **بهشت هنر**، مشهد: مؤسسه چاپ و نشر آستان قدس رضوی.
وولن، پیتر (۱۹۹۸). **نشانه و معنا در سینما**، ترجمهٔ عبدالله تربیت و بهمن طاهری، تهران: سروش.
هال، جیمز (۱۳۸۰)، **فرهنگ نگاره‌های نمادها در شرق و غرب**، ترجمهٔ رقیه بهزادی، تهران: فرهنگ معاصر.
هلینز، جان (۱۳۸۵). **شناخت اساطیر ایران**، ترجمهٔ ژاله آموزگار و احمد تفضلی، تهران: چشمه.

یاکوبسن، رومن (۱۹۸۹). **قطب استعاره و مجاز** ترجمهٔ کوروش صفوی، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
یاحقی، محمدجعفر (۱۳۸۶). فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی، تهران: معاصر.

Tomas H. Heath, the thirteen books of Euclid's Elements, Cambridge, 1926, Vol II, pp. 112f
Aristotle, The works, XI, ed. Ross.D.W, Oxford, U.P,1971.1447 a.
Serp: Servier j, Les Portes de I' annee, Paris, 1962

https://article.tebyan.net
The Holy Quran (2011) Translated by: Seyyed Mohammad Reza Safavi, Tehran: Naghsh Sobhan.
Abbasi, Wali Allah (2007), ***A Critical Review of Symbolic Theory***. On the language of revelation, the journal of theology and law. 5, pp. 18-18.
Abbasi, you know. Good Men, Samaneh (1391), ***Imam Reza's Holy Shroud Gold Porches***, Astan-e-Hunar Magazine, vol 2.3. Pp. 66-77.
Ahmadi Maleki, Rahman (1378), ***The Symbolic Shapes of Our Minds***, The Handbook, Third Issue.
Ahmadi, Babak (1999), ***Text Interpretation Structure, Tehran***: Center Publication.
Ahmadi, Babak (2015), ***From Visual to Textual Signs to the Semiotics of Visual Communication***, Tehran: Center Publishing.
Amazing. Hassan, 1996, ***Amid Farhang, Amir Kabir Publishing Institute***, Tehran.
Asaberger, Arthur (2000), ***Cultural Criticism***, *Translated by*: Homeyra Moshirzadeh, Tehran: Open Press.
Basrai, Salman. Khazaei, Mohammad (2013), *Metaphorical Effects in the Visual Symptom System of Ashura Posters,* Scientific-Research Journal of Literary Criticism. 6. 6. 22, pp. 65-49.
Behzadi, Roqieh (1368), ***Indian Servant***, Tehran: Humanities and Cultural Studies Institute.
Bookour, Monik Do (2008), ***Living Codes***, Translated by: Jalal Sattari, Tehran: Center Publishing
Companions, dream. Shadi, Barati (2009), ***The Wisdom of the Iranian Garden***, Surah Scientific and Research Quarterly, Vol. 10, pp. 13-1
Conel, Ernest and others (BT), ***Islamic and Khatta and Shah Abbasi flowers***, Tehran: Farhang Sara
Dadvar, Abulqasim. Mansouri, Elham (2006), ***An Introduction to Myths and Symbols of Iran and India in the Ancient Times***, Tehran: Al-Zahra University
Dina Sen, Anne Marie (2001), ***An Introduction to Theology***, Translated by: Mozaffar Ghahreman, Tehran: Q Publication.
Emeraldi, Homeyra (2003), ***A Comparative Critique of Religions and Myths in Ferdowsi's*** Shahnameh, Khamseh Nezami, Logikatir, Tehran: Zawar Publishing
Eskandar Pourkherami, Parviz (2004), ***Eslami & Badges***, Tehran: Printing & Publishing Organization
Eskandar Pourkherami, Parviz (2004), ***Tuba Gol and Morgh, Tehran***: Printing and Publishing Organization.
Farnaz, Farnaz. Soheili Rad, Fahimeh (2003), ***A Comparative Study of Simorgh in Epic and Mystical Literary Texts***, Quarterly Journal of Art 56, pp. 23-43
Hall, James (2001), ***The Iconographies of Symbols in the East and West***, Translated by: Roqieh Behzadi, Tehran: Contemporary Culture.
Helens, John (2006), ***Understanding Iranian Myths***, Translated by: Jaleh Amouzgaroo Ahmad Tafazoli, Tehran: Fountain
Jacobson, Roman (1989(, ***The Metaphorical and the Permissive Pole***, Translated by: Cyrus Safavi, Tehran: Institute for Islamic Culture and Art.
Jahanpour, Fatemeh (2013), ***The Role of Shah Abbasi's Flower in the Artistic Arrangements of Imam Reza's Holy Shrine***, Astan-e Razavi Art Journal, No. 7, pp. 18-27
Karam Ali. Javad (2013), ***Encyclopedia of Medicinal Plants***, Thirst Publication. Tehran
Knights, Jean Gruber, Allen (2009) ***Symbols of Culture***, Translated by: Sudabah Fazaeli, 1-5, Tehran: Ceyhan

Kritichlow, Keith (2010), ***Analyzing the Theological Geology of Islamic Motifs,*** Translated by: Seyyed Hassan Azarkar, Tehran: Hekmat Publishing.
Mahdavi, Saeem (2016), A*nalysis of Visual Symbols and Structure of Imam Reza shrine's Exterior Tiles Using Pierce's Semiotics Method*, Astan-e Honar Journal, No. 15-15, pp. 54-65.
Miles Heravi, Najib (1373), ***A Book on Islamic Civilization***, Astan Quds Razavi, Mashhad: Islamic Research Foundation.
Mimarzadeh, Mohammad (2007), ***Mystic Imagery in Islamic Art***, Tehran: Al-Zahra University
Mohammadi Hassan Abadi, Turquoise. Shameli, Nasrollah (2014), ***A Semiotic Approach to the Concept of Color and Its Application in the Holy Quran, Linguistic Researches of the Quran***, Third Year, Number One, Successive 5, pp. 92-77
Mohammadpour, Zahra, 2013, ***Structural Analysis of Mirza Agha Emami's Flowers and Chicken Works.*** B.Sc., Tabriz University of Art and Technology. Department of Islamic Arts, March
Najjarpour Jabbari, Samad (2016), ***Concepts of Quranic Illumination in the Safavid Age,*** Negra, No. 40, pp. 32-48
Nemati, Behzad (2016), ***Art Paradise, Mashhad***: Astan Quds Razavi Publishing Institute.
Pahlevan, Fahimeh (2002), ***An Introduction to the Analysis of Visual Elements in Aram***, Tehran: Art University
Pahlevan, Fahimeh (2011), Visual Communication from the Semiotics Perspective, Tehran: Art University
Pierce, Charles Sanders (2002***), Logic as Semiotics***, Translated by: Farzan Sujoudi, Aesthetics, Theoretical and Philosophical Studies of Art, No. 6, Ministry of Culture and Islamic Guidance.
Rahimpanah, Fatemeh (2016), ***The Role of Shah Abbasi Flowers in the Carpets of Imam Reza*** *(AS),* Negra, No. 1, pp. 78-89
Razavi, Ameli. Ghaffari, Hussein (2011***), Pierce's Semiotics in the Light of Philosophy and his Epistemology and Attitude to Pragmatism***, Journal of Philosophy, Number 2, Year 39, pp. 36-36.
Ruler, h. G, (1396, 05 11), a review of Pierce's semiotic theory. Recovery from New Philosophy http:// new-philosophy.ir/?p=864
Shahbazi, Maryam (2013), ***Theoretical Foundations of Art***, Tehran: Marlik
Sha'iri, Hamid Reza (2012), *Visual Semantics of Theories and Applications*, Tehran: Speech
Shayesteh Oven, Mahnaz. Kaviani, Neda (2016), ***Proceedings of the Conference on the Role of Decorative Roles in Visual Quality of Islamic Art***, Institute of Islamic Art Studies, Tehran
Sojuji, Farzan (2003), ***Practical Signs****, Tehran*: Tale Publishing
Sterling, Henry (1998), ***Isfahan Picture of Paradise***, Translated by: Jamshid Arjmand, Tehran: Forouzan Rooz.
Tajdini, Ali (2009), ***Culture of Symbols and Symbols in Molana's Thought***, Tehran: Soroush
Volen, Peter (1998), ***Signs and Meaning in Cinema***, Translated by: Abdullah Tarbiat and Bahman Taheri, Tehran: Soroush
Yahaghi, Mohammad Ja'far (2007), ***Mythology and Storytelling in Persian Literature***, Tehran: Contemporary.
Tomas H. Heath, the thirteen books of Euclid's Elements, Cambridge, 1926, Vol II, pp. 112f
Aristotle***, The works***, XI, ed. Ross.D.W, Oxford, U.P,1971.1447 a.
Serp: Servier j, Les Portes de I' annee, Paris, 1962