تحلیل نشانه شناسانه تمثیل‌های منطق الطیر عطار در نقوش تزیینی آرامگاه امام زاده روشن آباد گرگان

مقاله پژوهشی (صفحه ۳۷-۱۹)

آناهیتا مقبلی[۱]، سارا سودیان طهرانی[۲]

۱- دانشیار گروه هنر، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران (نویسنده مسئول)

۲- کارشناس ارشد پژوهش هنر، دانشگاه پیام نور تهران، گروه هنر، دانشکدهٔ هنر و رسانه

DOI: 10.22077/NIA.2022.4569.1527

چکیده

گرچه مطالعات نشانه شناسی در ابتدا با رویکرد زبان شناسانه ظهور کرد اما به سرعت در زمینه‌های مختلف هنری، ادبی و اجتماعی و ... همچون ابزاری کارآمد به کار گرفته شد تا آثار هنری را به عنوان یک نظام فرهنگی بررسی کرده و رمزگان‌ها و مفاهیم مستتر در آنها را بیابد. در پژوهش حاضر تلاش بر این است تا از این ابزار کارآمد در جهت بررسی نقش مایه‌های تزیینی بنای روشن آباد گرگان و تطبیق آن با تمثیل‌های منطق الطیر عطار، استفاده شود زیرا در میان نقوش تزییناتی این بنا نقش مایه‌های حیوانی متفاوتی به چشم میخورد که در مقایسه با نقوش دیگر بنا به نظر میرسد جنبهٔ نمادگرایانهٔ آنها بسیار برجسته تر است و نیز نشانه‌های بارزی را در آن‌ها می توان در رابطه با تمثیل‌های عطار در منطق الطیر یافت که در این مقاله مورد بررسی قرار گرفته است. برای این منظور ابتدا تلاش شده است تا پیوند نقش مایه‌های مورد نظر با نمادهای عرفانی منطق الطیر مورد بررسی قرار گرفته و سپس از منظر نشانه شناسی مورد تحلیل قرار گیرد. در نتیجهٔ مطالعات صورت گرفته در این مقاله، می توان گفت: تصاویر یاد شده پیوندهای قابل ملاحظه ای با نمادهای عرفانی به کار رفته در منطق الطیر عطار دارند و در واقع تجسم دریافت طراح از این مفاهیم اند و بر مدلول‌های ذهنی او دلالت دارند. این پژوهش بر اساس روش توصیفی و تحلیلی و با رویکرد کیفی به تجزیه و تحلیل اطلاعات پژوهشی می پردازد که در این زمینه از دانش نشانه شناسی بهره می برد، ابزار جمع آوری اطلاعات در آن بر اساس روش مشاهده ای است که در مواجهه با نمونهٔ مورد مطالعه از روش مشاهدهٔ مستقیم و توصیفی استفاده می کند اما برای جمع آوری اطلاعات و مطالعهٔ نقوش در بستر تاریخی از روش اسنادی و کتابخانه ای بهره می برد.

واژه‌های کلیدی: نشانه شناسی؛ نماد؛ منطق الطیر؛ امام زاده روشن آباد؛ گرگان.

1- Email: amoghbeli46@yahoo.com

2- Email: s.soodiyan@yahoo.com

مقاله مستخرج از طرح پژوهشی به عنوان «معرفی عناصر تزیینی و ملحقات امام زاده های تیموری در منطقه ی گلستان با تکیه بر امام زاده روشن آباد» است که با حمایت مالی دانشگاه پیام نور انجام شده است.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۶/۰۸ - تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۱۰/۱۳)

مقدمه

در گسترهٔ نقوش تزیینی هنر اسلامی، به ویژه تزیینات معماری، بیشترین سهم از آنِ نقوش اسلیمی و گیاهی پیچانِ انتزاعی است که در بستری هندسی جای گرفته اند و به نوعی وجه مشخصهٔ این نوع هنری محسوب می‌شوند. در واقع، در بررسی این آثار به ندرت می‌توان شاهد نقوش حیوانی بود، زیرا انتزاع و مادیت گریزی در تزیینات معماری اسلامی خصوصاً در بناهای نیایشگاهی، همواره یک اصل است؛ بنابراین استثنائات موجود می‌تواند ارجاعی نمادگونه و تمثیل وار به حقیقتی فرامادی یا روایتی عرفانی و روحانی باشد. همانگونه که در آثار ادبی ـ عرفانی ایران اسلامی شاهد به کارگیری گستردهٔ نمادها و تمثیلات عارفانه هستیم.

پیرو این سنت، آنچه مسلم است، اینکه هر نماد و نشانی به معنایی خاص اشاره داشته و لازم است برای درک معنای مستتر در آن، رمزگان‌ها و ریشه‌های آن نماد و نشان مورد بررسی قرار گیرد. یکی از راهکارهای خاص در این زمینه را می‌توان بهره گیری از علم نشانه‌شناسی دانست که کاربرد آن در حوزه‌های مختلف ادبی، اجتماعی، هنری، عرفانی و... نفوذ یافته و مطالعات گسترده‌ای با رویکرد نشانه شناختی در عرصهٔ معناشناسی بدین صورت، شکل گرفته است. در واقع «نشانه‌شناسی با هر چیزی که بتواند یک نشانه قلمداد شود سر و کار دارد. نشانه‌شناسی نه فقط شامل مطالعهٔ چیزهایی است که ما در مکالمات روزمره «نشانه» می‌نامیم، بلکه مطالعهٔ هر چیزی است که بر چیز دیگر اشاره دارد». (چندلر،۱۳۹۴:۱۳)

به طور کلی نشانه‌شناسی علمی است که به تجزیه و تحلیل نشانه‌ها می‌پردازد و این نشانه‌ها می‌توانند زبانی یا غیر زبانی بوده و متون شفاهی و غیر شفاهی را در برگیرند زیرا که متن، پیامی است که به شکلی ثبت شده باشد. بنابراین از آواهای پرندگان گرفته تا آثار ادبی و هنری، همه می‌توانند در مجموعهٔ قابل بررسی علم نشانه‌شناسی قرار گیرند. در واقع نشانه شناس در جستجوی معنا و چگونگی بازنمایی واقعیت است و علی رغم تمایلات کلام محورانهٔ این دانش که توسط آغازگرانی چون سوسور بوجود آمد، در هر رسانه‌ای می‌توان رویکرد نشانه شناختی داشت.

«وقتی کلمهٔ نشانه‌شناسی را در پس مفهومی قرار می‌دهیم، مثلاً می‌گوییم نشانه‌شناسی نقاشی، نشانه‌شناسی سینما، نشانه‌شناسی تئاتر، نشانه‌شناسی خوراک و ... به نظر می‌رسد پیشاپیش اعلام کرده ایم که آن حوزه را چونان یک نظام فرهنگی تلقی کرده ایم که امکان تولید متونی را فراهم می‌کند و آن متون «قابل خواندن‌اند» و ما با اتخاذ منظر نشانه‌شناسی می‌خواهیم ساز و کارها، نظام‌ها، مرزگان‌ها و ویژگی‌های متنی آن حوزه را بشناسیم و به عبارت دیگر به «خوانش» متون آن حوزه بپردازیم.» (سجودی،۱۳۸۵:۸۴)

بر این اساس که نشانه‌شناسی در هر رسانه‌ای می‌تواند مورد مطالعه قرار گیرد، در این مقاله تلاش براین است تا نقوش تزییناتی بنای امامزاده روشن‌آباد از این منظر مورد بررسی قرار گرفته و رمزگان‌های آن شناسایی شود. اما آنچه توجه ما را بر این امر

معطوف کرده، وجود نقش مایه‌های حیوانی چون نقش پرنده و ماهی در میان تزیینات معماری بناست که معمولاً در نقوش تزییناتی معماری اسلامی خصوصاً بناهای نیایشگاهی چندان مسبوق به سابقه نیست ولیکن در موارد محدودی (که بیشتر در نواحی شمالی ایران یافت می‌شود) که موجود است، معمولاً اشاره به نمادهای عرفانی، مذهبی و ادبی خاصی مد نظر است که دارای مفاهیم معنوی می‌باشند همان گونه که در آثار ادبی و عرفانی ایران اسلامی نیز شاهد بکارگیری گستردهٔ نمادها و تمثیلات عارفانه هستیم که از منظر نشانه‌شناسی می‌توان آنها را دال‌هایی دانست که به یک یا چند مدلول (چندمعنایی) دلالت دارند.

در نمونهٔ مورد مطالعه بر اساس بررسی‌هایی که صورت گرفته است، به نظر می‌رسد نقش مایه‌های حیوانی مورد اشاره، نمادهایی برگرفته از اثر ادبی منطق‌الطیر باشد که به نوعی در خدمت مفهوم عرفانی «وحدت در کثرت» قرار گرفته‌اند و تلاش می‌شود این ارتباط از منظر نشانه‌شناسی مورد مطالعه قرار گیرد، زیرا مناسبات نقاشی و ادبیات در هنر اسلامی ایرانی، دیرینه است و مطالعات نشانه‌شناسی نیز بر پیوند زبان و نقاشی تأکید می‌کند. در این رابطه جیمزهارکنس در پیش گفتار کتاب «این یک چپق نیست» نوشتهٔ میشل فوکو، آورده است: «مناسبات زبان با نقاشی، مناسبتی بیکران است. وجود

مناسبت میان نقاشی و عنوانش، مظهر درونی عناصر نوشتاری و تجسمی در اثر است.» و میشل بوتور دربارهٔ حضور واژگان در نقاشی می‌نویسد که «تمامی تجربهٔ ما از نقاشی، کلام گونه است». (پیشوازاده،۱۳۸۵:۵۸)

بر این اساس در پژوهش پیش برآنیم تا به این پرسش‌ها پاسخ دهیم:

- آیا نقش مایه‌های تزیینی بنای امامزاده روشن‌آباد گرگان برگرفته از تمثیل‌های عرفانی منطق‌الطیر عطار است؟
- چگونگی تطبیق (در صورت مثبت بودن پاسخ سوال قبل) میان نقش مایه‌های تزیینی بنای امامزاده روشن‌آباد گرگان با تمثیل‌های عرفانی منطق‌الطیر عطار از منظر علم نشانه‌شناسی؟

مبانی نظری

در واقع «نشانه‌شناسی می‌تواند حاصل رویکرد نظری واحد، مبتنی بر سیستم‌های متنوع دلالت و ارتباطات باشد که در این معنا یک گفتمان زبان شناسی را ایجاد می‌کند و یا می‌تواند به عنوان جزئی از سیستم‌های گوناگونی باشد که بر تفاوت‌های متقابل شان تأکید دارند» (Eco,1977:108) و با مفاهیمی چون کاربردشناسی، جامعه‌شناسی، روان‌شناسی و ... پیوند یابد که در این صورت می‌توان آن را یک علم میان رشته‌ای دانست. در این معنا «نشانه‌شناسی به عنوان یک نظریهٔ نمادها توسط همهٔ نویسندگانی که آن را مطرح کرده‌اند، تعریف می‌شود، از رواقیون گرفته تا راجر بیکن، از فرانسیس بیکن تا لاک، از لمبرت تا هوسرل، و نه فقط با سخنان سوسور، پیرس، موریس یا بارت.» (Eco,1981:34) بنابراین نشانه‌شناسی را می‌توان از زوایای مختلف مورد بررسی قرار داد و بر این اساس در این مقاله تلاش می‌شود تا نمونهٔ مورد مطالعه بر اساس آراء نشانه شناسانی که در زمینهٔ نشانهٔ تصویری نظریه ارائه داده‌اند، تحلیل شود.

در واقع پیدایش این علم به عنوان یک شاخهٔ مستقل تخصصی به اوایل قرن بیستم بر می‌گردد که با مطالعات فردینان دوسوسور (زبان شناس سوئیسی) و چارلز ساندرز پیرس (فیلسوف آمریکایی) آغاز شد. هر کدام از این پژوهشگران برای تعریف نشانه، الگوی مورد نظر خود را ارائه دادند. سوسور با تمرکز بر زبان شناسی، نشانه‌شناسی را تعریف می‌کرد و الگویی مبتنی بر دال و مدلول (مصداق دال) مطرح کرد و و رابطهٔ بین این دو را دلالت نامید. در واقع مدلول در این الگو، ساختاری ذهنی دارد و مصداق دال در ذهن است و می‌توان گفت «سطوح دال‌ها سطح بیان را می‌سازند و سطوح مدلول سطح محتوا را». (بارت،۱۳۹۷:۲۹) اما پیرس در این باره یک الگوی سه تایی ارائه می‌دهد مبتنی بر نمود (شکل نشانه)، تفسیر و موضوع (آنچه نشانه به آن ارجاع دارد). او «بر هم کنش میان نمود، موضوع و تفسیر را فرآیند «نشانگی» می‌نامد. (چندلر، ۱۳۹۴:۶۱) اما در میان نشانه شناسان امبرتو اکو نظریات مهم و قابل توجهی در این زمینه دارد. در واقع او با سنت نشانه‌شناسی پیرس، به نوعی مخالفت می‌کند و«با نقد بر نشانهٔ تصویری، رویکرد تازه‌ای را در بررسی نشانه و نقش آن در فرآیند تفسیر آغاز می‌کند. از نظر او، مفهوم نشانه به معنای همسانی‌اش با «مفهوم واحدِ نشانه‌ای و رابطهٔ همبستهٔ ثابت» با آن دیگر کارآیی ندارد. از اینرو دیگر نمی‌توان از رابطه‌ی متقابل دالّ و مدلول و معنایِ صریح نشانه سخن گفت.» (رحیمی،۱۳۹۸:۲۴) اساساً اکو انواع نشانه و گونه شناسی آن را بر خلاف پیرس کنار گذاشت و تحقیق دربارهٔ نقش نشانه‌ای را مدنظر قرار داد. او معتقد بود نشانه، «چیزی را به جای چیز دیگر جا زدن» و «پدیده‌ای را به جای چیز دیگر قلمداد کردن» است. بنابراین می‌توان گفت، اکو بر «تفسیر نشانه» تأکید دارد اما در مقابل پیرس معتقد بود «معنای هر نشانه تنها از راه نشانهٔ دیگر دریافت می‌شود و هر گونه «مورد تفسیری»، فقط اشاره‌ای است به نشانهٔ دیگر که خود نیز باید تفسیر شود» (همان) درحالیکه نشانهٔ جدید یا مورد تفسیری نیز تنها از راه ارجاع به نشانهٔ دیگر شناختنی است. بنابراین فرآیندی از نشانه‌های بی پایان حاصل می‌شود که اکو آن را «نشانگی نامحدود» می‌نامد و بر اساس این مفهوم، معتقد بود یک مدلول می‌تواند در عین حال نقش دال دیگری را بازی کند و نقش نشانه‌ای تازه‌ای را بوجود آورد که «این فرآیند نوعی فرارفتن از روابط متقابل اجزاء در یک ساختار و توجه به عناصر فرامتنی را پیشرو قرار می‌دهد و نکتهٔ مرکزی آن، ارتباط میان متون در یک گستره‌ی فرهنگی است.» (همان،۲۵)

نکتهٔ جالب توجه دیگر در روش اکو، نگاه او به نشانه‌های تصویری است. زیرا او معتقد است در بازنمایی‌های تصویری هیچیک از ویژگی‌های شیء واقعی وجود ندارد. در واقع نشانهٔ تصویری بهره‌ای از واقعیت نداشته و تنها بر اساس قراردادهای فرهنگی بر مدلول خود دلالت دارد. این ارتباط از طریق شماری از مشخصه‌های معتبر در ارتباط با موضوع یا همان «رمزگان‌های شناسایی» میسر می‌شود. بدیهی است آنچه این رمزگان‌ها را برای مخاطب معنا می‌دهد، قراردادهای فرهنگی و قابل درک برای اوست.

پیشینه تحقیق

داده‌های این پژوهش از منابع تاریخ هنر و مطالعات ادبی و نیز مطالعات نشانه‌شناسی اخذ گردیده است. در ارتباط با تاریخ هنر و معماری، منابع قابل اعتماد متعددی را می‌توان یافت: به طور مثال: «معماری تیموری در ایران و توران» دونالد ویلبر و لیزا گلمبک، (۱۳۷۴)، این منبع بررسی دقیقی از تمامی بناهای تیموری در ایران و فرارودان انجام داده و گزارش مفصلی از بناهای مختلف حتی بناهای کوچک محلی ارائه داده است. همچنین معرفی جامعی از بنای مورد مطالعه (امامزاده روشن‌آباد گرگان) در این کتاب گردآوری شده که در این پژوهش بارها مورد توجه قرار گرفته است. منبع دیگر در این زمینه، «دایره المعارف بناهای تاریخی ایران در دوره‌ی اسلامی (بناهای آرامگاهی)» (پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی، ۱۳۷۶) است، در این منبع نیز گزارشاتی از بناهای آرامگاهی ایران در ادوار مختلف گردآوری شده. همچنین در کتاب «شیوه تذهیب» (مجرد تاکستانی،۱۳۸۶)، موتیف‌های مختلف تزییناتی ایرانی، بررسی و ریشه یابی شده که در بخش مطالعات تطبیقی نقوش، به آن ارجاع داده شده است. و همچنین کتاب «معرفی امامزاده نور و روشن‌آباد گرگان» (معطوفی،۱۳۸۸) که مطالعات متمرکزی پیرامون تاریخچه و وضعیت کنونی بنا و ویژگی‌های آن انجام داده، در این پژوهش جهت بررسی‌های دقیق تر، مورد توجه قرار گرفته است. اما در زمینهٔ مطالعات ادبی، کتاب «منطق‌الطیر» عطار (تصحیح و پژوهش دکتر شفیعی کدکنی) به عنوان مرجع اصلی و کتاب‌هایی چون «داستان‌ها و پیام‌های عطار در منطق‌الطیر و الهی‌نامه» (حشمت‌الله ریاضی، ۱۳۸۶)، «صدای بال سیمرغ» (زرین کوب،۱۳۸۳)، «شرح راز منطق‌الطیر عطار» (ثروتیان،۱۳۸۴) و ... که به تفسیر و بررسی تمثیل‌های عطار در منطق‌الطیر می‌پردازد، مورد مطالعه قرار گرفته‌اند. و در بخش نمادشناسی نیز از منابعی چون «فرهنگنامه شعری» (عفیفی،۱۳۷۶)، «فرهنگ اساطیر و داستان واره‌ها در ادبیات فارسی» (یاحقی،۱۳۸۶) که به تشریح نمادها و تمثیل‌های ادبیات فارسی می‌پردازند و همچنین در بحث نقش مایه‌های هنر اسلامی، از مقالاتی چون: «کاربرد تزیینی و مفهومی نقش شمسه» (حسینی،۱۳۹۰) و «بررسی و تحلیل آجرکاری مساجد مراغه» (فرازمند و دیگران، ۱۳۹۸) در مطالعهٔ وجوه نقش مایه‌های اسلامی بهره مند شده‌ایم. نیز در بخش مطالعات نشانه‌شناسی از منابعی چون: «نشانه‌شناسی عناصر عرفانی - اسطوره‌ای در منطق‌الطیر» (روحانی فرد و کردکلایی، ۱۳۹۹) و ... و کتاب‌هایی چون «نشانه‌شناسی هنر» (شعیری، ۱۳۸۵) این کتاب مجموعه مقالاتی دربارهٔ نشانه‌شناسی در زمینه‌های گوناگون است؛ و «مبانی نشانه‌شناسی» (چندلر، ۱۳۹۴) دراین کتاب با تأکید بر آراء سوسور و پیرس به تعریف علم نشانه‌شناسی پرداخته شده است؛ و نیز «مبانی نشانه‌شناسی» (رولان بارت،۱۳۹۷) که به نظرات بارت پیرامون نشانه‌شناسی بر پایهٔ زبان شناسی می‌پردازد و ... بهره مند شده‌ایم.

در این پژوهش از منابعی که شرح مختصر آن در سطور بالا آمده، در جهت تشریح بحث و معرفی بنای مورد مطالعه و تحلیل مضامین نمادشناسانه‌ی نقش مایه‌های تزیینی آن، استفاده شده و مطالعات با استناد به منابع فوق صورت گرفته است

روش پژوهش

این پژوهش بر اساس روش توصیفی و تحلیلی و با رویکرد کیفی به تجزیه و تحلیل اطلاعات پژوهشی می‌پردازد و از آنجا که علم نشانه‌شناسی در هر رسانه‌ای می‌تواند به کار گرفته شود، در این مقاله تلاش براین است تا نقوش تزییناتی بنای امامزاده روشن‌آباد از این منظر مورد تحلیل قرار گرفته و رمزگان‌های آن شناسایی شود. ابزار جمع آوری اطلاعات در آن بر اساس روش مشاهده‌ای است که در مواجهه با نمونهٔ مورد مطالعه از روش مشاهدهٔ مستقیم و توصیفی استفاده

می‌کند اما برای جمع آوری اطلاعات و مطالعهٔ نقوش در بستر تاریخی از روش اسنادی و کتابخانه‌ای بهره می‌برد.

معرفی نمونه مورد مطالعه:

آرامگاه روشن‌آباد که در میان قبرستانی قدیمی واقع شده، محل دفن دو تن از شخصیت‌های دینی فضل الله کاظم(ع) و عبدالله کاظم(ع) است که از فرزندان امام موسی بن جعفر(ع) امام هفتم شیعیان، می‌باشند. گرچه خود بنا دارای کتیبهٔ مشخص تاریخ دار نیست، اما بر اساس دو وقفنامه که مربوط به سال‌های ۹۰۰ و ۹۰۳ هجری است و همچنین تاریخ مندرج بر درها و صندوق امامزاده که سال‌های ۸۶۵ هجری و ۸۲۰ هجری و۸۷۷ هجری (درها) و ۸۷۹ هجری (صندوق) را نشان می‌دهند، و همچنین سبک معماری آن که در ردهٔ برج مقبره‌های تیموری در منطقهٔ شمال ایران قرار می‌گیرد، می‌توان نتیجه گرفت که بنای مذکور متعلق به عصر تیموری است.

تصویر۱: نمای بیرونی امامزاده روشن‌آباد، (نگارندگان، ۱۴۰۰)

آنچه از بافت تاریخی این بنا باقی مانده، بقعه‌ای است که شامل اتاق مقبره و دالان کوچکی که ورودی آن است، می‌باشد. البته در ضلع شرقی این بنا مسجدی ساخته شده که تاریخ احداث آن مربوط به سال ۱۳۶۴ شمسی می‌باشد. اما با توجه به منابع و اسناد تاریخی مربوط به این بنا، چنین به نظر می‌رسد که ساختمانی قدیمی تر به این بنا الحاق گردیده بوده که ظاهراً بر اثر تخریب فراوان ناشی از سیل ویران گردیده، و بنای جدید جانشین آن شده است و «در اسناد تاریخی ارائه شده مربوط به اواخر عهد تیموریان و اوایل عصر صفویه، دقیقاً مشخص گردیده که در آن دوران نیز مسجدی در حاشیه شمالی این مکان وجود داشته است.» (پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی،۱۳۷۶:۱۴۴)

فضای داخلی بقعهٔ روشن‌آباد پوشیده از تزیینات گچبری و نقاشی است که این ویژگی، آن را با نمونه‌های مشابه در منطقهٔ مازندران که عموماً فضای داخلی بدون تزیین دارند، متفاوت کرده است.

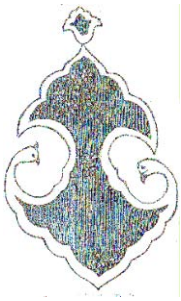
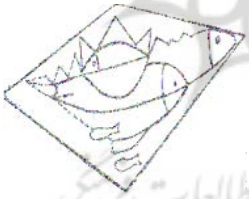
تصویر۲: تزیینات داخلی بنای روشن‌آباد، آرشیو میراث فرهنگی شهر گرگان

در فضای داخلی برج آرامگاهی، تمام منطقه‌ی انتقالی و گنبد و همچنین ایوان ورودی مسجد با نقش‌های اسلیمی و گل و گیاه پوشیده بوده است. لچکی فیلپوش‌ها با شاخ و برگ اسلیمی سفید رنگ بر زمینه‌ای از رنگ آبی یک دست تزیین گردیده است. بعضی از بخش‌های دیگر طاق کوکبی با ترنج‌های بزرگ واقع در یک طرح اسلیمی تزئین گردیده است. بخش‌های دیگر نیز محتوی نقاشی‌های مناظر و مجموعه بناهایی است. یکی ازاین عمارات به طرزی روشن دارای گنبدی و مناره ایست شاید نمایش اماکن مقدسه مکه و مدینه یا مشاهد شیعیان باشد. هر یک از هشت پر عرق چین گنبد شامل ترئینی گلدان مانند روی زمینه‌ای قرمز است. (ویلبر و دیگران،۱۳۷۴:۶۳۴)

تعیین تاریخ تزیینات داخلی بنا، درهاله‌ای از ابهام قرار گرفته و به نظر می‌رسد این تزیینات بعدها به برج آرامگاهی اضافه شده باشد.

«تعیین تاریخ تزیین نقاشی بسیار دشوار است. تصاویر عمارات در آثار قرن شانزدهم بخارا دیده می‌شود، لیکن این سنت نقاشی ادامه داشته است. چون تاریخ این نقاشی‌ها از زمان بنای الحاقی است لذا باید تا حدی از تاریخ احداث برج آرامگاهی دیرتر باشد.» (همان)

جدول شماره ۱: بررسی فرمی نقوش بنای روشن‌آباد

ردیف	تصویر	توضیح	طرح	توضیح
۱	منبع: آرشیو میراث فرهنگی گرگان	تصویر دو پرنده در هم تنیده که بر سر یکی از آن ها فرمی تاج مانند مشاهده می‌شود.	 منبع: (نگارندگان،۱۴۰۰)	به نظر می‌رسد فضای هاشور زده شده با رنگ زمینه آبی سیر که در بستر آن گل های شش پر برگ دار به صورت متراکم در کنار یکدیگر قرار داده شده بودند، تزیین شده باشد.
۲	منبع: آرشیو میراث فرهنگی گرگان	نقش پرنده گسترده بال (سیمرغ)	منبع: (نگارندگان،۱۴۰۰)	به نظر می‌رسد بخش هاشور زده شده، در طرح اصلی با رنگ آبی سیر پر شده است.
۳	منبع: آرشیو میراث فرهنگی گرگان		منبع: (نگارندگان،۱۴۰۰)	بخش هاشور زده شده در طرح اصلی با رنگ آبی پوشیده شده است.
۴	منبع: آرشیو میراث فرهنگی گرگان		 منبع: (نگارندگان،۱۴۰۰)	خطوط نقطه چین بخش‌هایی از تصویر است که مخدوش شده و گویای گمان نگارندگان در ادامه نقش بدین شکل می‌باشد.

با توجه به استناد منبع فوق که بنای الحاقی را مربوط به «اواخر عهد تیموری و یا اوایل صفوی» می‌داند و دیگر آنکه تزیینات را نیز مربوط به همان زمان دانسته (احداث بنای الحاقی)، می‌توان زمان ایجاد تزیینات بنا را مربوط به عهد تیموری دانست. قبول این فاصلهٔ زمانی با فرسایش گستردهٔ نقوش نقاشی شده (تنها چهار نقش مایهٔ آن باقی مانده و قابل تشخیص است) که متاسفانه در مرمت‌ها، بسیاری از بخش‌های آن از دست رفته است، ممکن به نظر می‌رسد.

البته ذکر این نکته مهم است که «در سبک تیموری، منظره پردازی در نقاشی دیواری به وضوح تأثیرات چینی را حفظ کرده و در واقع آن را می‌توان یک ظهور منظره‌پردازی چینیِ اسلامی شده دانست» (Lentz,1993:255) حال آنکه در این تصاویر منفک شده (جدول شماره یک) تأثیرات چینی دیده نمی‌شوند و به طور کلی شواهد موجود برای ارزیابی دقیق زمان آن کافی نیست اما شایان ذکر است، نکتهٔ مهم در این مقاله تاثیر تمثیل‌های منطق‌الطیر عطار بر تصاویر حیوانات در این بنا فارغ از زمان ایجاد آن می‌باشد زیرا به نظر می‌رسد آنچه از نقاشی‌های نمادین این بنا باقی مانده است در جدول شمارهٔ یک گردآوری شده که به بررسی آن در ادامه خواهیم پرداخت. با نگاهی به داده‌های جدول می‌توان تصاویر حیوانات را به روشنی تشخیص داد. حضور تصاویر حیوانات در یک آرامگاه اسلامی مسلماً نمادگونه و تمثیلی است. نگارندگان

این مقاله بر این باورند که این نقوش برداشتی از تمثیل‌های عارفانهٔ منطق‌الطیر عطار است زیرا در تمثیل‌های عطار استفاده از جانوران منحصر به فرد که مایه‌های قوی‌ای از تخیل دارند و همچنین ارتباطات دیگری در نقوش بنا با تمثیل‌های منطق‌الطیر که در بدنهٔ مقاله بدان‌ها پرداخته شده، تقویت کنندهٔ این باور بوده است. بنابراین قبل از آغاز بحث پیرامون نقوش ابتدا نگاهی به ویژگی‌های تمثیل‌های منطق‌الطیر عطار خواهیم داشت.

ویژگی‌های تمثیل‌های عطار در منطق‌الطیر:

منطق‌الطیر مثنوی عرفانی تعلیمی است که توسط شاعر بلند آوازهٔ قرن ششم هجری «فرید الدین محمدعطار نیشابوری» سروده شده که بالغ بر ۴۶۰۰ بیت است. کلمهٔ «منطق‌الطیر» برگرفته از قرآن می‌باشد. در آیهٔ ۱۶ سورهٔ نمل اززبان حضرت سلیمان آمده است «و قال یا ایّها الناسُ عُلّمنا منطق‌الطیر[1]». در واقع منطق‌الطیر داستان مرغانی است که در جستجوی پادشاه خویش، سیمرغ هستند.

این کتاب که ظاهراً آخرین مثنوی عطار می‌باشد نیز مثل مصیبت نامه گزارش یک جستجو است -جستجوی سیمرغ بی نشان. یک اودیسهٔ روحانی که سیر در مقامات و احوال سالک را تصویر می‌کند و مراتب و مدارج این سلوک را در رمز جستجوی مرغان به بیان می‌آورد. (زرین کوب،۸۹:۱۳۸۳)

این اثر منظوم «توصیفی است از سفر مرغان به سوی «سیمرغ» و ماجراهایی که در این راه بر ایشان گذشته و دشواری‌های راه ایشان و انصراف بعضی از ایشان و هلاک شدن گروهی و سرانجام رسیدن «سی مرغ» از آن جمع انبوه به زیارت «سیمرغ». در این منظومه لطیف ترین بیان ممکن از رابطهٔ حق و خلق و دشواری‌های راه سلوک عرضه شده است. (عطار،۳۵:۱۳۸۸)

هدهد که رمز شیخ و نماد مرشد راه بین است، بر کرسی می‌نشیند. شرح راه‌ها، وادی‌ها و دشواری‌های خط سیر را برای مرغان سالک باز می‌نماید و به آنچه مرغان از سختی راه، شرم گناه و ضعف حال می‌گویند و همچنین به عذرهایی که مرغان در سختی ترک مسکن و تعلق اظهار می‌کنند، پاسخ می‌دهد. (زرین کوب،۹۱:۱۳۸۳)

سرانجام مرغان پس از گذر از هفت وادی طلب، عشق، معرفت، استغنا، توحید، فقر و فنا به محضر سیمرغ می‌رسند. هنگامیکه سی مرغ نالان و سوخته جان به جایگاه سیمرغ رسیدند خود را در وجود معشوق یافته و در واقع این سی مرغ بوند که به سیمرغ رسیدند.

هرگاه به بالا نظر میکردند سیمرغ می‌دیدند و چون به خود می‌نگریستند سی مرغ می‌دیدند. اما وقتی که در هر دو سو نگه می‌کردند، سی مرغ را سیمرغ و سیمرغ را سی مرغ می‌دیدند! حیرت و شگفتی آنان را فرا گرفت که چگونه چنین چیزی ممکن است؟ کثرت وحدت است و وحدت کثرت؟ (ریاضی،۱۳۵:۱۳۸۶)

هــم زعکــسِ رویِ سیمــرغِ جهــان
چهــرهٔ سیمــرغ دیدنـد آن زمــان
چــون نگـه کـردند آن سی مرغ زود
بی شک این سی مرغ آن سیمرغ بود
(عطار، ۴۲۶:۱۳۸۸)

عطار با کنار هم قرار دادن دو واژهٔ «سی مرغ» و «سیمرغ»، تمثیلی زیبا برای به تصویر کشیدن مفهوم عرفانی «کثرت در عین وحدت و وحدت در عین کثرت» به کار برده است. در واقع او در منطق‌الطیرش نظام رمزی و تمثیلی آفریده است که در آن «هدهد» تمثیلی از راهنما و مرشد، «مرغان رهرو» نماد سالک حق و «سیمرغ» مظهر حقیقت است که به نظر می‌رسد برداشتی از داستان حضرت سلیمان در قرآن باشد.

در مجموع قصه مظهر کمال و جلال سلطانی است و این نکته را که مرغان در جستجوی خود برای پادشاه خویش بسوی او روی آرند توجیه می‌کند. نقش هدهد به عنوان رمزی از مرشد و دلیل راه، که خود لاجرم از اسرار راه آگهی دارد، نیز ارتباط داستان را با فضای قصه سلیمان نشان می‌دهد. سلیمان نبی که او خود به عنوان نماینده و گزیدهٔ جناب عزت فرمانروواییش شامل حکم راندن بر مرغان نیز بود برای ره یابی به پیشگاه عزت هم هیچ کس بهتر از هدهد نمی‌توانست مرغان را این بار، نه به درگاه سلیمان بلکه به پیشگاه آن کس که سلیمان مظهر اوست هدایت نماید. (زرین کوب،۹۴:۱۳۸۳)

اما در خلال این خط اصلی داستانی، عطار بالغ بر نود حکایت را در قالب قصه‌های فرعی گنجانده که خط سیر

داستانی منطق‌الطیر را از حالت یکنواختی به خوبی خارج کرده است. در این داستان‌ها نیز عطار به تمثیل‌های گسترده پرداخته است. از آن جمله حکایت معروف «شیخ صنعان» که بلندترین حکایت منطق‌الطیر عطار است. در واقع منطق‌الطیر داستانی رمزی است که شاعر بر سبیل تمثیل داستان‌های خود را روایت می‌کند و به همین دلیل است که زبان او به سطح درک عامه نزدیک می‌شود و از همین روست که کلام او را «تازیانهٔ سلوک» توصیف می‌کنند.

تمثیل آنچنان در دست عطار ابزار قدرتمندی است که می‌توان گفت:« آنچه عطار را در کاخ بلند و خیال ساز هنر و آسمان روشن عرفان اسلامی از دیگران ممتاز می‌دارد، سبک رمز (سمبولیسم) در حکایات و تمثیلات وی است.» (ثروتیان،۱۳۸۴:۲۷)

در ادامه به بررسی تاثیرات تمثیل‌های عطار در منطق‌الطیر بر نقوش بنای روشن‌آباد می‌پردازیم.

بررسی نقوش بنا و ارتباط آن با تمثیل‌های منطق‌الطیر عطار:

آنچه مسلم است در نقوش تزیینی یک بنای اسلامی تنها زیبایی و تزیین مد نظر هنرمند نیست و او که عارفی وارسته است حتما در پس پردهٔ نقش، مفاهیم والایی را گنجانده و بدین سان حضور معنوی خویش را در قالب رمز و نماد با مخاطبینش در میان گذارده. این نکته حتی در بکارگیری نقش مایه‌های گیاهی نیز دیده می‌شود. زیرا «گرچه نقوش گیاهی در هنر اسلامی فراوان است اما آنها به ندرت به عنوان موجودات طبیعی به تصویر کشیده می‌شوند.» (Golombek,1992:241) در این مقاله تلاش می‌شود تا نمادگرایی نقوش مورد نظر از دیدگاه نشانه شناسانه مورد بررسی قرار گیرد.

همان طور که اشاره شد، در اندیشهٔ سوسورِ زبان شناس نشانه از رابطهٔ دلالت گری بین دال و مدلول (مصداق دال) بوجود می‌آید، پیرس نیز که مطالعات نشانه‌شناسی توسط او رویکرد علمی یافت، معتقد بود: «هیچ چیز نشانه نیست مگر اینکه به عنوان نشانه تفسیرش کنیم. در واقع هر چیزیکه به عنوان «دلالت گر»، ارجاع دهنده یا اشاره گر به چیزی غیر از خودش تلقی شود، می‌تواند نشانه باشد.» (چندلر،۱۳۹۴:۳۷) همچنین او نیز همانند سوسور یک الگوی سه تایی (نمود، تفسیر و موضوع) در نشانه‌شناسی ارائه می‌دهد. اما نکتهٔ مهم در دیدگاه پیرس، طبقه‌بندی‌ای است که در نشانه‌ها انجام داد: او نشانه‌ها را به سه دستهٔ نماد، شمایل و نمایه تفکیک کرد و آنها را این گونه توصیف نمود: «نماد: دال شباهتی به مدلول ندارد اما بر اساس یک قرارداد اختیاری به آن مرتبط شده است ... شمایل: مدلول به خاطر شبات به دال یا به این علت که تقلیدی از آن است، دریافت می‌شود... و نمایه: دال اختیاری نیست بلکه به طور مستقیم (فیزیکی یا علّی) به مدلول مرتبط است.» (همان: ۶۸)

بنابراین نشانه‌های به کار رفته در منطق‌الطیر عطار را می‌توان از نوع نماد دانست زیرا صفاتی که به پرندگانی چون طاووس و هدهد و .... و یا موجودات خیالی چون سیمرغ، داده می‌شود، در واقعیت و طبیعت ذات آنها نیست بلکه بر اساس روایات و تمثیل‌های عرفانی به آنها نسبت داده می‌شود. در واقع «عطار در منطق‌الطیر پرندگان را به عنوان نشانه‌های ادبی به خدمت می‌گیرد..» (روحانی فرد و کردکلابی،۱۳۹۹:۲۹۹) بر این اساس در ادامه تلاش خواهیم کرد تا شباهت‌های احتمالی نقش مایه‌های نقاشی شده در تزیینات بنای روشن‌آباد را با تمثیل‌های منطق‌الطیر مورد بررسی قرار دهیم.

هدهد: با اینکه نقش مذکور را می‌توان در شمار فرم‌های اسلیمی معمول که با فرم پرنده تلفیق یافته است، آورد اما در نگاهی دقیق تر به این نقش، تفاوت سر دو پرنده جلب نظر می‌نماید و فرمی که شبیه کاکل است را بر سر پرندهٔ سمت راست می‌توان مشاهده نمود، موردی که تقارن کامل نقش را بر هم زده. این تخطی از فرم‌های متقارن اسلامی مهم است و به نظر می‌رسد اشاره به نمادی خاص موجب بر هم زدن تقارن نقش شده باشد. زیرا «تقارن سنت تصویری اقوام آریایی، از دیرباز در هنر ایران کاربرد داشته است، به قول پاپادوپلو معماری ایران از زیبایی شناسی آینه بهره می‌برد. تقارن آینه‌ای از پایدارترین و ملموس ترین تقارن‌هاست که به آن تقارن دوطرفه یا انعکاسی می‌گویند و بیشترین کاربرد را در هنرهای سنتی دارد؛ دو طرف طرح بدون هیچ کم و کاستی یکسان هستند.» (حسین آبادی و اشراقی،۱۳۹۷:۸)

بنابراین این فرم می‌تواند اشاره به شانه به سر یا همان هدهد باشد که در منطق‌الطیر راهنمای پرندگان و آغازگر

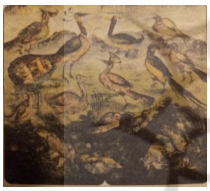
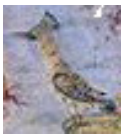
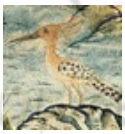
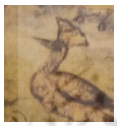
داستان است. در بخش نخستین داستان منطق‌الطیر نیز هدهد با صفت تاجور معرفی می‌شود

مرحبـا ای هـدهـدِ هـادی شده
در حقیقـت پیکِ هر وادی شـده
ای به سر حدِّ سبا سیرِ تو خـوش
با سلیمان منطق الطّیرِ تو خوش
صـاحبِ سـرِّ سلیمـــان آمـــدی
از تفاخُر «تاجـــوَر» زان آمـــدی
(عطار،۱۳۸۸:۲۵۹)

بر این اساس شاید بتوان این تصویر درهم تنیدهٔ دو پرندهٔ متفاوت را (فرمی که بر سر پرندهٔ سمت راست اضافه می‌شود) توصیف مصوری از گردهمایی مرغان به رهبری هدهد (شانه به سر) تاجور دانست زیرا به نظر می‌رسد با توجه به سادگی و ایجاز طرح می‌توان فرض کرد که این فرم ساده در عین نشان دادن سر شانه به سر اشاره‌ای نیز به تاج بر سر پرنده داشته است. صحنهٔ گردهمایی مرغان در منطق‌الطیر این گونه توصیف شده است: «مرغان همه جمع میشوند. از بین آنان هدهدِ دل آگاهِ راهبر، که «تاجی» از حقیقت بر سر و جامه‌ای از طریقت در بر دارد با شکوه و وقار پیش می‌آید و می‌گوید: من پیام آور حضرت حق و صاحب اسرار سلیمانم.» (ریاضی،۱۳۸۶:۱۲)

از این گذشته هنگامیکه به نگاره‌های تاریخی گفتگوی پرندگان در منطق‌الطیر نظر می‌افکنیم هدهد را در جمع آن‌ها به شکل شانه به سر (معمولاً در گفتگو با طاووس) می‌یابیم. در جدول زیر به شباهت نقش اشاره شده با نگاره‌هایی از گردهمایی پرندگان در منطق‌الطیر می‌پردازیم.

جدول شماره ۲: بررسی شباهت فرمی نقش هدهد در بنای روشن‌آباد با نمونه‌هایی از نگاره‌های این نقش مایه

هدهد در وسط ایستاده، مکتب اصفهان صفوی (پیراوی و رضایی،۱۳۹۱:۴۵۲)	گفتگوی هدهد و طاووس، مکتب هرات (پیراوی و رضایی،۱۳۹۱:۴۵۴)	 عزم راه کردن مرغان (عبدالله،۱۳۹۱:۸۱)	نمونهٔ مورد مطالعه
			

همان طور که در جدول شمارهٔ دو مشاهده می‌شود در تمام نگاره‌ها هدهد در گفتگو با پرندگان تصویر شده است زیرا در منطق‌الطیر نیز نقش هدهد در پرسش و پاسخ با پرندگان چه در جمع آنان برای ترغیبشان به سفر و چه در مکالمهٔ تک به تک با آنان برای پاسخ گویی به پرسش‌ها و عذرهایشان، توصیف شده است. بنابراین به نظر می‌رسد پرنده‌ای تاج دار در گفتگو با پرنده یا پرندگان دیگر بارزترین مشخصهٔ هدهد در منطق‌الطیر عطار است. و همچنین باید گفت نقش این پرنده در طرح داستان منطق‌الطیر ضرورت دارد.

نقش هدهد در هدایت مرغان به درگاه سیمرغ، هرچند مجرد نقش پیر سالک نیست، در ساختار قصه ضرورت دارد. (زرین کوب،۱۳۸۳:۱۳۷)

سیمرغ: در بالای نقش دو پرنده و در حاشیه کناری راس فیلپوش‌ها تصویر پرنده‌ای با بال‌های گسترده نقش بسته است (ردیف ۲ جدول شماره یک).گستردگی بال این پرنده یادآور نقش سیمرغ است. چرا که سیمرغ در اوستا «مرغو سه ئه نه» [یعنی مرغ سئن] و در پهلوی «سن مورو» و «سه نه موروک» و در فارسی سیمرغ و در مواردی سیرنگ است... در گاثه‌ها به عنوان معتبرترین بخش اوستا سخنی از سیمرغ نیست اما در یشت چهاردهم اوستا (کردهٔ پانزدهم، بند چهل و یکم) از فراخ گستری، فراگیری و احاطهٔ او بر عالم سخن رفته است... در اوستا علاوه بر بهرام یشت، در رشن یشت (بند هفدهم) نیز از

سیمرغ یا همان سئن سخن رفته است. (بلخاری،۱۳۹۹:۸۱)

در توصیفات اساطیری سیمرغ آمده است: مرغی است فراخ بال که «پرهای گسترده اش به ابر فراخی ماند که از آب کوهساران لبریز است و در پرواز خود پهنای کوه را در بر می‌گیرد و از هر طرف چهار بال دارد با رنگ‌های نیکو» (یاحقی،۱۳۸۶:۵۰۳)

در روایات اسلامی گاهی نام عنقا بر سیمرغ اطلاق شده و او را عنقا برای آن خوانند که دراز گردن است. در واقع سیمرغ، مرغ جان یا نفس آدمی است. نماد انسان کامل است که به سوی عالم افلاک که جایگاه اصلی اوست، پرواز می‌کند. در داستان عطار مرغانی که به محضر سیمرغ می‌رسند خود را در وجود او می‌یابند و جمال خویش را در آیینهٔ معشوق میبینند. اما، در ادبیات شعری، سیمرغ به تعابیر مختلفی به کار رفته است. از آن جمله: سیمرغ آتشین پر (کنایه از خورشید)، سیمرغ حقیقی گوهر بودن (کنایه از گوهر و اصل ذات پروردگار) - منطق‌الطیر، سیمرغ دل (کنایه از باطن مرد کامل)، سیمرغ روح (کنایه از روح خدایی)، سیمرغ زرین بال (کنایه از آفتاب)، سیمرغ صبح (کنایه از صبحگاه)، سیمرغ زرین بال و سیمرغ زرین پر و سیمرغ گردون آشیان (کنایه از خورشید)، سیمرغ مشرق و سیمرغ نیم روز (کنایه از آفتاب) (همان:۵۰۴)

در منطق‌الطیر عطار، سیمرغ به مفهوم انتزاعی «سیمرغ حقیقی گوهر بودن» به کار رفته است: (عفیفی،۱۳۷۶:۱۵۱۲)

ما به سیمرغی بسی اولی تریم
زانکه سیمرغ حقیقی گوهریم
محوِ ما گردید در صد عزّ و ناز
تا به ما در، خویش را یابید باز
(عطار،۱۳۸۸:۴۲۷)

«سیمرغ، در منطق‌الطیر، سیمرغ شاهنامه نیست. هر چند چیزهایی از اسطوره البرز و قاف هم بدان درآمیخته است [...] در روایات عطار، قبل از هر چیز مرغ چین است که یک وجه اشتقاق احتمالی ممکن است ناظر به اصل اسطوره‌ای آن باشد. [... سیمرغ] پادشاه مرغان است، در حریم عزت جای دارد و هر زبانی لایق آن نیست که نام او را بر زبان آورد. و جایگاه او در ورای کوه قاف است. او در کمال قدرت خویش پادشاه است، و در کمال عزّ خویش استغراق دارد. با این حال سیمرغ با یک یک مرغان نسبت و اتصالی دارد، چرا که صورت مرغان عالم سر به سر چیزی جز سایه او نیست.» (زرین کوب،۱۳۸۳:۱۳۵)

در منطق‌الطیر توصف باشکوهی از عظمت و فرّ بال و پر سیمرغ می‌شود: «این همه آثار صنع و آفرینش از فرّ آن سیمرغ است و همهٔ جهان نقش‌های پر اوست، هم اکنون هر کدام از شما مرغان مرد راه هستید پای در راه بگذارید و فرمان ببرید تا به او برسید.» (ثروتیان،۱۳۸۴:۲۰۵)

در میـــانِ چیـن فتـاد از وی پـری
لاجـــرم پرشـور شـد هـر کشـوری
هر کسـی نقشـی از آن پر برگرفت
هر که دید آن نقش کاری در گرفت
آن پر اکنون در نگارستانِ چینست
«اُطلُبُوا العِلمَ وَلَو بالصِّین» ازینست
گـــر نگشتـی نقـــشِ پـرِّ او عیـــان
این همه غوغـا نبـودی در جهـــان
(عطار،۱۳۸۸:۲۶۵)

بنابر آنچه ذکر شد، سیمرغ منطق‌الطیر را باید مفهومی انتزاعی دانست. البته توصیفات اساطیری نظیر دارا بودن بال و پرهای عظیم و مسکن گزیدن در کوهستانی دور از دسترس و پادشاهی مرغان را نیز داراست. همچنین در روایات اسلامی صفت «دراز گردن» نیز به آن اطلاق شده است.

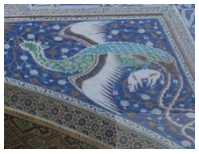
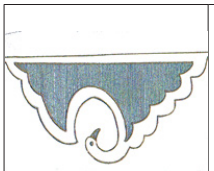
در تصویر یاد شده (ردیف ۲ در جدول شماره۱) آنچه مشاهده می‌شود، تصویر پرنده‌ای است در حالتی متفاوت (برعکس نقش شده) که به نظر می‌رسد تا حد زیادی این ویژگی، حالت طبیعی و مادی یک پرنده را از نقش زدوده و آن را انتزاعی تر کرده است. در ضمن تاکید نقش بر دو عنصر بال که تمام قامت پرنده را تشکیل می‌دهد و گردن بلند (توصیف سیمرغ (عنقا) در روایات اسلامی)، مشهود است. همچنین قرار گرفتن آن در بخش زیرین طاق و درست بر رأس نقش دو پرندهٔ در هم تنیده (تصویر سه) و مسلط بر آن‌ها می‌تواند توصیف مناسب و موجزی از داستان اصلی منطق‌الطیر عطار را به ذهن بیاورد.

نامِ او سیمـــرغ سلطـــانِ طیـور
او به ما نزدیک و ما زو دور دور
(عطار،۱۳۸۸:۲۶۴)

در جدول شمارهٔ سه تلاش شده است تا نقش سیمرغ در بنای روشن‌آباد با چند نمونه از نگاره‌های سیمرغ در تاریخ هنر ایران، مقایسه شود.

تصویر۳: نقش پرنده در طاق امامزاده روشن‌آباد، آرشیو میراث فرهنگی شهر گرگان

جدول شماره ۳: بررسی شباهت فرمی نقش سیمرغ در بنای روشن‌آباد با نمونه‌های دیگر نقش مایه سیمرغ

نقش سیمرغ، شاهنامه تهماسبی www.commons.wikimedia.org	نقش سیمرغ، شاهنامه وینزور www.amazon.com/widsor-shahnama	 نقش سیمرغ سر در مدرسهٔ بیگی بخارا، (طهوری،۱۳۸۶:۲۴)	 نمونهٔ مورد مطالعه در بنای روشن آباد (نگارندگان،۱۴۰۰)

در بررسی نگاره‌های جدول سه به نظر می‌رسد آنچه در تمام موارد مشترک است، تاکید بر بال‌های گستردهٔ پرنده است. البته در جدول فوق تصاویر تنها به نقش سیمرغ منطق‌الطیر محدود نمی شود و در واقع نمونه‌هایی از تصاویر سیمرغ در هنر اسلامی ایران انتخاب شده است. به هر حال با توجه به تصاویر می‌توان «گستردگی بال» و دم پیچان بلند را جزء نمادهای اصلی نقش مایهٔ سیمرغ دانست که با توجه به توصیفات فوق که از منابع مختلف گردآوری شده است، تاکید بر بال عظیم خصوصاً در منطق‌الطیر، از اصلی‌ترین نکات این مفهوم به نظر می‌رسد. و این نکته می‌تواند پذیرفتن نمونهٔ مورد مطالعه را به عنوان نقش مایهٔ سیمرغ محتمل تر کند.

اما همان طور که اشاره شد، مجموع نقوش در چهار گوشهٔ بنا تکرار می‌شود و بدین‌سان ریتم خوشایندی را در بین نقش مایه‌های اسلیمی و گیاهی که سرتاسر فضای داخلی را پوشانده اند، ایجاد می‌کند. با توجه به اینکه «ریتم، معنای تصویری دارد و انتقال احساس حرکت نیز توسط آن انجام می‌شود و شامل تکرار منظم و هماهنگ عناصر بصری است» (فرازمند و دیگران،۱۳۹۸:۱۳۶) می‌توان گفت از آن به عنوان تکنیکی مناسب جهت انتشار مفهوم نمادین تصویر، استفاده شده است.

نکتهٔ دیگری که می‌تواند تاکید بیشتر بر طرح این داستان در نقوش این بنا باشد، هفت ردیف مقرنس‌هایی است که بین تصاویر و بر فیلپوش بنا ساخته شده (تصویر سه) و به نظر می‌رسد تلاشی بر تجسم هفت صحرای سوزان (هفت وادی عشق) باشد که مرغان تا رسیدن به سیمرغ، طی کردند. محل قرار گرفتن این هفت طبقه که رأس آن به نقش سیمرغ می‌رسد می‌تواند تا حدودی تایید کنندهٔ این ادعا باشد.

سرانجام پس از «دشواری‌های راه پرندگان و انصراف بعضی و هلاک شدن گروهی، تنها «سی مرغ» از آن جمع انبوه به زیارت «سیمرغ» می‌رسد. (عطار،۱۳۸۸:۳۵)

نقش انتزاعی: اما به نظر می‌رسد پیام دیگری نیز از این مفهوم در قالب رمز و نماد درمیان نقوش این بنا مستتر است. در راس طاق کوکبی بنا، هشت شکل انتزاعی پیکان مانند به هم میرسند. (تصویر۴ و ردیف ۳ جدول شماره یک). شاید در نگاه اول این فرم‌های پیکان مانند کمی عجیب به نظر برسند اما نکتهٔ قابل توجه در طرح این نقش در گنبد داخلی(تصویر دو)، تکرار هشت بار این فرم به طور مستقل است که به نظر می‌رسد در حرکتی هماهنگ به درون مرکز گنبد فرو می‌روند. عدد هشت در هنر اسلامی نماد حقیقت محمّدیه (انسان کامل) است.

«عالم افلاک و املاک و جمیع موجودات آن قائم به وجود انسان کامل است انسان کاملی که بر دوش هشت فرشتهٔ حامل عرش سوار است و خلیفهٔ خداوند بر زمین است. از همین جاست که حقیقت محمدیه همان بهشت اعلا شمرده می‌شود. پس معلوم است که راز هشت بهشت چیزی جز اشاره به حقیقت محمدیه نیست؛ مرتبه‌ای که در شکل هشت ضلعی و گره‌های هشت و ... و در بسیاری از هنرهای اسلامی ظاهر می‌شود.» (طهوری،۱۳۸۶:۲۴)

دربارهٔ ریشهٔ فرمی این نقش مایه تلاش شده است تا در جداول چهار و پنج، بررسی‌هایی صورت گیرد. بر این اساس پیوندهای قابل تأملی را در این نقش مایهٔ انتزاعی با فرم‌های تزییناتی پرنده در این بنا و موارد دیگر می‌توان یافت که با تکرار نقش پرنده به کرات در تزیینات روشن‌آباد نیز قابل قبول به نظر می‌رسد. در جدول شمارهٔ پنج تلاش می‌شود تا با نقوش مشابه دیگر تزیینی نیز این نقش مایه را مقایسه کرده تا بتوان ریشه‌های احتمالی این طرح را با نقش مایهٔ پرنده، دقیق تر بررسی کرد. البته این مطالعات پیرامون نقش مایهٔ مورد نظر در این مقاله، به عنوان احتمالات قابل بررسی مطرح می‌شود و از نظر نگارندگان نمی‌توان با قاطعیت در مورد ریشه‌های این نقش انتزاعی اعلام نظر کرد.

جدول شماره ۴: بررسی شباهت فرمی نقوش پرنده (منبع: نگارندگان)

توضیحات: دوایر نشان دهندهٔ فرم‌های مشترک هستند و پیکان در تصویر سمت چپ به فرم‌های دالبری پرمانند اشاره می‌کند.	

جدول شماره ۵: بررسی فرمی نقش انتزاعی پرنده با نقوش مشابه تزیینی

نمونه مورد مطالعه			
فرم های تزیینی مشابه	تزیینات گیاهی-ساسانی (مجردتاکستانی،۱۲:۱۳۸۶)	فرم کوزه ای- عالی قاپو (نگارندگان،۱۴۰۰)	تزیینات گیاهی-قرون اولیه اسلامی (مجردتاکستانی،۱۹:۱۳۸۶)
توضیحات: در این بخش تلاش شده است تا فرم های مشابه فرم مورد نظر از تزیینات ایرانی گردآوری شود تا مقایسه صورت گیرد. بنا بر آنچه مشاهده میشود در هیچ کدام از این تزیینات مشابه، اثری از فرم های کنگره ای پر مانند نیست. همچنین در فرم کوزه بخش صافی در انتهای آن مشاهده می شود که فرم ایستای یک ظرف را تداعی می کند و نقوش گیاهی تماما به فرم ساقه مانندی در انتهای خود متصل هستند که فرم مورد نظر فاقد این ویژگی ها می باشد			

فرم تزیینی پرنده	 تزیینات- سدهٔ ۴ و ۵ هجری (مجردتاکستانی،۲۱:۱۳۸۶)
توضیحات: در بخش انتهایی فرم ها (دم) شباهت قابل ملاحظه ای مشاهده میشود اما در بخش بدن پرنده، به نظر میرسددر طرح مورد مطالعه فرم بالها تابع موقعیت مکانی بوده و در خدمت مقصود طرح (متمرکز شدن به مرکز) قرار گرفته است. و به نظر میرسد طراح تلاش کرده تا با فرم های کنگره ای پرمانند مقصود خود را به شکل نمادین مطرح کند	

اما فارغ از آنکه ریشهٔ این نقش انتزاعی گیاهی یا حیوانی و یا آنکه صرفاً یک موتیف تزیینی باشد، شکل قرار گیری آن در بدنهٔ یک هشت ضلعی و جهت گیری فرم پیکان مانند به سمت مرکز، مهم به نظر می‌رسد خصوصاً که از نظر زیباشناسی، نسبت به دیگر نقوش تزیینی بنا این فرم ضعیف تر است (تصویر دو و جدول یک) و قرار گرفتن آن در مهم ترین بخش بنا (مرکز گنبد) (تصویر چهار) می‌تواند تقویت کنندهٔ این احتمال باشد، که فرم یاد شده نشانه (نمادی) است که به پیام خاصی در این بنای نیایشگاهی، اشاره دارد. در ارتباط با این مفهوم می‌توان به هندسهٔ آن که بستر قرار گیری نقوش مذکور را ایجاد کرده است، رجوع نمود.

در رأس بنا و در مرکز گنبد داخلی، همان طور که اشاره شد، نقوش یاد شده همچون فرم‌های پیکان مانند به سمت مرکز هشت ضلعی جهت گیری می‌کنند. (تصویر چهار)

تصویر ۴: هشت ضلعی گنبد داخلی بنای روشن‌آباد؛ (نگارندگان،۱۴۰۰)

در این تصویر، شمسه‌ای هشت ضلعی مشاهده می‌گردد که از مرکز آن شعاع‌هایی بر رئوس اش متصل شده و بدین سان بر مرکز گرایی آن تأکید می‌گردد همچنین فرم‌های نوک نیز که جهت گیری به سمت مرکز دارند، این تأکید را مضاعف می‌کنند. البته فرم شمسه در ذات خود همواره مفهوم وحدت را دارد. زیرا «شمسه یا خورشید در نزد عرفا و متصوفه اسلامی نماد انوار حاصل از تجلیات الهی و حقیقت نور خدا و ذات احدیت اوست. همچنین اشاره به وحدت هم هست. بدین لحاظ هنرمندان در بسیاری از آثار خود مفهوم کثرت در وحدت و وحدت در کثرت را با استفاده از این طرح بیان کرده‌اند.» (حسینی،۱۱:۱۳۹۰)

گذشته از مفهوم نمادین نقش مایهٔ شمسه، تقسیم‌بندی و مرکز گرایی این شمسهٔ هشت ضلعی که اشاره شد، جالب توجه است و می‌توان آن را اشاره به احدیت که عصارهٔ اصلی نقوش اسلامی است، دانست و همچنین با توجه به مرکزگرایی هشت فرم انتزاعی، مفهوم وصال را نیز می‌توان در نظر داشت. «همان طور که در عبارت «تو نمانی، حق بماند» (عطار،۲۶۲:۱۳۸۸)، بیان گر همین موضوع (فنای سالک) است و طبیعی است در این مرحله، مرشد و راهنمایی هم لازم نیست، چون سالک در کار حق، مرغ تمام شده است.» (خسروی،۷۴:۱۳۸۷)

بنابر آنچه گفته شد، این فرضیه محتمل به نظر می‌رسد که طراح برای بیان مفهوم سیمرغ و سی مرغ عطار (کثرت در وحدت)، از نماد عدد هشت که نمادی از انسان کامل که با معشوق پیوسته است و در معماری کاربرد فراوانی دارد، استفاده کرده باشد. زیرا عدد هشت بر هشتمین مرحلهٔ سلوک تأکید دارد. «هشتمین مرحلهٔ سلوک، مرحلهٔ قداست است که در آن به روح توجه می‌شود و نیروهای روحی حضور می‌یابند. صوفی در این مرحله تحت تاثیر صفات حسنهٔ انسانی قرار می‌گیرد و آن‌ها را به دست می‌آورد. صوفی در این مرحله به مقام جمع الجمع می‌رسد، یعنی بعداز توجه به روح، خالق و مخلوقات و ذات را همه، در وجود یگانهٔ خداوند تبارک می‌بینند.» (کیانمهر و خزائی،۳۵:۱۳۸۵)

بنابراین مفاهیم یاد شده، یادآور مفهوم «کثرت در وحدت» و پیوستن با معشوق است که پیام اصلی منطق‌الطیر و اوج داستان پرندگان است.

جسمِ تو جـــزو است و جـانت کُلِّ کّل
خویـش را عاجـــز مکـن در عیـــنِ ذُل
کلِّ تو درتافت جـــزوت شـــد پدیـــد
جـانِ تو بشتـافت عضـوت شـد پدیـد
نیست تن از جان جـدا، جزوی ازوست
نیست جان از کل جدا، عضوی ازوست
(عطار، ۳۱۶:۱۳۸۸)

ماهی: همچنین در حاشیهٔ هشت ضلعی این گنبد، هشت فرم لوزی شکل طراحی شده (تصویردو) که به نظر می‌رسد درون همهٔ آن‌ها نقش پردازی شده باشد اما امروزه تنها دو فرم از آن‌ها قابل تشخیص است و متاسفانه سطوح شش فرم دیگر در مرمت‌های بنا با رنگ آبی کاملاً پوشانده شده و نقش آن‌ها از میان رفته است. در یکی از این فرم‌ها (ردیف ۴ جدول شماره یک) تصویری از چند ماهی قابل تشخیص است گر چه نقش دچار آسیب فراوانی شده است اما با دقت بیشتر می‌توان تصویر چند ماهی که در هم تصویر شده اند راتشخیص داد. نقش قابل توجه در این تصویر، ماهی بزرگی است که کل کادر لوزی شکل تصویر را پوشانده که البته تشخیص آن به دلیل صدمات فراوان و مخدوش شدن رنگ‌ها به سختی امکان‌پذیر است اما می‌توان با بررسی دقیق‌تر، فرمی از ماهی بزرگی را که سر آن در گوشهٔ سمت راست کادر لوزی شکل و بر روی تصاویر ماهی‌های دیگر نقش شده را تشخیص داد. اگر چه لازم به ذکر است بخش انتهایی فرم چندان واضح و قابل ردیابی نیست اما به نظر می‌رسد با توجه به آنچه واضح است، می‌توان حضور فرم ماهی بلندی که از گوشه سمت راست کادر شروع شده و بر کل تصویر احاطه دارد را در این تصویر پذیرفت که در درونش با طرح چند ماهی دیگر تلفیق شده است.

در میان حکایات منطق‌الطیر، در حکایت پرسش از ابوالحسن نوری، او در پاسخ به این سوال که راه ما تا وصال چقدر است؟ این گونه پاسخ میدهد: باید هفت دریای نار و نور را پیمود تا سرانجام در یک لحظه جذب هستی او گردیم. سپس در ادامه ماهی غول پیکری را توصیف می‌کند، که خلق را به یک دم درمی‌کشد و در دریای استغنا (بی نیازی و پیوستن به معبود) جای دارد.

گفـت «مـا را هفـت دریا نار و نور
مـــی‌بـبـــایـــد رفـــت راهِ دور دور
چون کنی این هفت دریا باز پـس
ماهیی جـذبت کنـد در یک نفـس
ماهیی کز سینه چون دم برکشید
اوّلیـــن و آخـــرین را در کشیـــد
هست حوتی نه سرش پیدا نه پای
در میـــانِ بحرِ استغنـــاش جـــای
چون نهنگ آسـا دو عالم در کشـد
خلق را کلّی به یک دم درکشـــد»
(عطار،۴۲۱:۱۳۸۸)

در تحلیل نقش مذکور (که علی رغم آسیب تصویر، کلیت آن قابل تشخیص است)، می‌توان گفت: در طرح اصلیِ فرمِ ماهیِ اشاره شده، سر و دم فرم در گوشه‌های کادر با وضوح کمتری تصویر شده و و به نظر می‌رسد بیشتر بدن عظیم آن که با فرم‌های دیگر تلفیق شده است (ماهیی کز سینه چون...) (همان)، مورد تاکید طراح قرار گرفته که این نکته در ابیات عطار نیز یاد شده زیرا در ابیات فوق او ماهی‌ای را توصیف می‌کند که سر و دمش (پای) پیدا نیست و آن را نهنگ آسا توصیف می‌کند که درونِ خود، خلق را جای داده است. بنابراین به نظر می‌رسد در تصویر یاد شده فرم ماهی بزرگ را که در دل آن ماهی‌های دیگری نقش شده است را می‌توان تلاشی از طراح در جهت نمایش نهنگی انتزاعی دانست. نکات مهم در این طرح، بدین قرار است: بزرگ بودن ماهی که با نقوش دیگر ماهیان درهم تنیده شده و به نوعی محو کردن سر و دم او در گوشه‌های کادر و تأکید بر سینه اش که ماهیان دیگر را در خود جای داده. بنابراین با در نظر گرفتن این فرضیات می‌توان قرابت مفهومی تصویر یاد شده (ردیف ۴ جدول شماره یک) و ابیات ذکر شده را پیوند دیگری در زمینهٔ بازتاب تمثیل‌های عطار در نقش مایه‌های بنای روشن‌آباد دانست. خصوصاً آنکه تصویر در همِ مذکور، چندان جلوهٔ زیبا شناسانه به تزیینات بنا نبخشیده و می‌توان با اطمینان گفت، جلوهٔ نمادگرایانهٔ آن مد نظر طراح بوده است و با در نظر گرفتن نمادهای واضح تری از تمثیل‌های عطار (چون هدهد و سیمرغ) می‌توان احتمالِ این تطبیق را قوی تر دانست.

نکتهٔ قابل توجه در این مورد در تمثیل‌های عطار این است که او در قصه پردازی‌های خود از جانوران خاص که دارای ویژگی‌های منحصر به فرد و تخیلی هستند، بسیار بهره برده است و گفت گوها و تشبیهات فراوانی از آن‌ها در آثارش آورده. به طور مثال، «در مصیبت نامه به بوقلمون اشاره می‌کند، این بوقلمون جانوی دریایی است و اعضای او چنان نرم است که او می‌تواند خود را به هر شکل که می‌خواهد دربیاورد، با این ترفند جانوران دریا از وی نمی گریزند و او آنها را چنانکه می‌خواهد شکار می‌کند. همچنین در الهی نامه از جانوری یاد می‌کند که هلوع نام دارد و در پشت کوه قاف سر می‌کند. هفت دریا آب پشت سر دارد و هفت صحرا گیاه پیش رو. بامدادان آن هفت صحرا را چرا می‌کند و آن هفت دریا را در می‌کشد و شب همه شب نمی‌آرامد تا فردا چه خواهد خورد. [...] و یا باز در مصیبت نامه از مرغکی یاد می‌کند که شب‌ها خود را به یک پا می‌آویزد و می‌زارد و از منقار خون می‌چکد و هرگز ناله‌هایش تمام نمی شود این آن مرغی است که آن را شباویز می‌خوانند» (زرین کوب،۱۰۳:۱۳۸۳). سابقهٔ استفادهٔ عطار در تمثیل‌هایش از چنین جانوران منحصر به فرد که مایه‌های قوی‌ای از تخیل دارند، گمان ارتباط این تصویر خاص را با تمثیل‌های عطار می‌تواند تقویت کند.

بر اساس مشاهدات یاد شده در مجموع نقوش بنا، می‌توان احتمال داد شش تصویر دیگری که اکنون از میان رفته اند، نیز تمثیل‌های تصویری از منطق‌الطیر بوده باشند.

تحلیل از منظر نشانه‌شناسی:

در جدول شمارهٔ یک، عناصری چون کاکل هدهد، بال‌های گسترده و گردن بلند عنقا (سیمرغ)، ماهی‌های درهم تنیده و... همه می‌توانند برای مخاطب رازآشنا با داستان منطق‌الطیر، رمزگان‌های شناسایی تلقی شوند. گرچه این تصاویرِ تا حدی انتزاعی و ابتدایی تمامی واقعیت را در خود جای نداده است اما بر اساس نظریهٔ اکو در خصوص نشانه‌های تصویری (در مبانی نظری اشاره شده است) که معتقد بود، «تنها شامل برخی از شرایط می‌شوند»، می‌توان این رموز را نشان‌هایی برای مخاطب مطلع و عارف پنداشت.

گاه تشخیص رابطهٔ میان بیان و محتوا آسان است که اکو آن را به «نسبت آسان» تعبیر می‌کند و گاه تشخیص آن دشوار که آن را نیز «نسبت دشوار» می‌نامد. در واقع «نسبتِ دشوار، به موقعیت‌های فرهنگی‌ای اشاره دارد که در آن، نظام محتواییِ دقیقاً متمایزی که واحدهای تقطیع شده‌اش بتواند دقیقاً با واحدهای نظام بیانی در ارتباط باشد، هنوز به وجود نیامده است.» (اکو،۳۰:۱۳۸۵)

همچنین اکو به ایجاد «یک توافق همگانی مطابق با قراردهای فرهنگی» برای دریافت رمزگان‌ها باور داشت و بنابراین نقش مخاطب را در خوانش آثار هنری و ادبی بسیار مهم می‌پنداشت. بر این اساس، در دریافت رمزگان‌های نقش مایه‌های بنای روشن‌آباد به نظر می‌رسد ما با دو نوع مخاطب مواجه ایم که در دریافت خود با دو نسبت آسان و دشوار مواجه می‌باشد. مخاطبی که آشنا با تمثیل‌های عطار است و به «توافق قراردادهای فرهنگی» دست یافته و نسبت بیان و محتوا برایش آسان است و با «حدس و گمان‌زنی به بازی با متن پرداخته و با توجه به زمینهٔ متن و تعامل نشانه‌ها، به سطحی از معنا دست می‌یابد» (همان،۲۹) و در مقابل مخاطب عام در دریافت رمزگان‌های نقوش که با قراردادهایش آشنا نیست، بیگانه می‌گردد.

اما سوسور معتقد بود که معناها از تمایز دل‌ها ناشی میشوند که بر دو نوع همنشینی و جانشینی می‌باشند. در واقع «ساختار تمام متون و فرآیندهای فرهنگی دارای دو محور همنشینی و جانشینی است.» (چندلر، ۱۴۷:۱۳۹۴)و محور همنشینی، ترکیب منظمی است از دال‌های مرتبط که یک کل معنادار را می‌سازد. در تصاویر مورد مطالعه همان طور که اشاره شد، شاهد ترکیبی منظم از تصاویری هستیم که بر طبق مطالعات این مقاله به نظر می‌رسد، تجسم بصری نمادهایی از منطق‌الطیر عطار هستند که داستان کلی آن را روایت می‌کنند. اما نکتهٔ مورد تأمل دیگر، این است که «نظریه پردازان اغلب اظهار می‌کنند که بر خلاف زبان‌های گفتاری، تصاویر بصری هرگز برای بیانگری مناسب نیستند. عناصر همنشین اغلب به طور کلام محورانه به عنوان «زنجیرهای» مرتب یا زمان مند تعریف می‌شوند. اما باید بدانیم روابط مکانی هم جنبهٔ همنشینی دارند و بر خلاف روابط همنشینی متوالی که مفاهیم قبل و بعد در آن‌ها اساسی است روابط همنشینی مکانی شامل موارد زیرند: بالا/ پایین؛ جلو/ پشت؛ چپ/ راست؛

شمال/ جنوب/ شرق/ غرب؛ و درون/برون یا مرکز/حاشیه» (همان). در رابطهٔ همنشینی مکانی «چپ/راست»که دلالت «ترتیبی» هم نامیده می‌شود، می‌توان ارتباط معنایی قابل توجهی با جهت نوشتار در فرهنگ‌های مختلف یافت. «بنابراین به طور بالقوه سمت راست یا چپ بودن عناصر در یک تصویر بصری حاوی دلالت به معنی «قبل از» و «بعد از» میباشد.» (همان: ۱۴۸). (توجه داشته باشید که در فرهنگ‌هایی که جهت نوشتار از سمت راست شروع می‌شود (مثل فرهنگ نوشتاری ایران اسلامی)، این اصل کاملاً برعکس است.) با نگاهی به جدول شمارهٔ یک، در ردیف یک (نقش دو پرندهٔ در هم تنیده) می‌توان مشاهده نمود، نقش پرنده‌ای که کاکل بر سر دارد (هدهد) در سمت چپ تصویر و در راستای بالاتری از پرندهٔ مقابل قرار گرفته است و بنابر آنچه گفته شد، به نظر می‌رسد در این تصویر هدهد در مقام بعدی (مطلع، آگاه) قرار دارد و مرحلهٔ بعد از دانستن را نشان می‌دهد، همچنین بالاتر قرار گرفتن آن نسبت به سر پرندهٔ مقابل نیز می‌تواند حاکی از این برتریت و آگاهی باشد. «کرس و ون لوون بحثی دارند در مورد اینکه عناصر چپی و راستی می‌توانند با مفاهیم زبان شناختی «اطلاعات قدیم» و «جدید» منطبق باشند. به نظر آن‌ها در موقعیت‌هایی که کاربرد محور افقی در تصاویر حاوی دلالت است، جای‌گذاری بعضی عناصر در سمت چپ مرکز «به معنی «پیشینی» یا قدیم بودن آن‌هاست یعنی چیزی که فرض می‌شود خواننده، از پیش می‌داند» و نقطهٔ آشنا، تثبیت شده و توافق شده برای شروع حرکت است چیزی است مطابق عقل سلیم و خودآگاه. در مقابل سمت راست مختص به عناصر تازه وارد است. «چیزی که پیش از این از آن آگاهی نداشته ایم و شاید بینندگان هنوز در مورد آن به توافق نرسیده اند و به همین دلایل معمولاً توجه خاصی به آن می‌شود.» این سمت حاوی چیزهایی شگفت آور، مسئله ساز یا قابل اعتراض است. (همان) [بر طبق فرهنگ نوشتاری ایرانی جهت سمت راست که شروع نوشتار است، مفهوم پیشینی دارد و سمت چپ مفهوم «عنصر تازه وارد» را نمایندگی می‌کند.). همان طور که اشاره شد، سمت راست تصویر مورد نظر پرنده‌ای (رهرو ناآگاه) است که در گفتگو با هدهد (در سمت چپ، راهنمای آگاه)، تصویر می‌شود. (سمت راست و چپ در این تحلیل از دیدگاه مخاطب که از روبرو به تصویر نگاه می‌کند، در نظر گرفته شده است.)

با رجوع به تصویر سه مشاهده می‌شود که در محور عمودی و در بالای تصویر ذکر شده، نقش سیمرغ طراحی شده است. (با بال‌های گسترده). در نشانه‌شناسی از منظر دلالت‌های بنیادی استعاره‌های جهت، «بالا با مفاهیم خوب بودن، پرهیزکاری، شادی، خودآگاهی، سلامتی، زندگی، آینده، والایی، قدرت مندی و عقلانیت مرتبط است و پائین با مفاهیم بد بودن، شرارت، بیماری، مرگ، حقارت، تحت قدرت یا کنترل کسی بودن و هیجان ارتباط دارد.» (همان) همچنین ون لوون و کرس نیز، بخش‌های بالایی از یک تصویر را نشانگر «آرمانی» بودن و بخش‌های پایینی آن را نشانگر عناصر «واقعی» و با جریبات عملی قلمداد می‌کنند؛ در این خصوص می‌توان به پوسترهای آگهی‌های تبلیغاتی رجوع کرد، در این آثار بخش‌های پایینی تصویر «آنچه را که هست» به ما نمایش میدهند درحالیکه در بخش‌های بالایی تصویر «آنچه را که باید باشد»، مشاهده میکنیم. به نظر می‌رسد، این مفهوم نشانه‌شناسی در تصویرنگاری پوسترهای غربی، تطابق مناسبی با نقوش یاد شده در بنای روشن‌آباد، دارد. زیرا نقش گفتگوی دو پرنده که در پایین تصویر نقش بسته است را می‌توان نماد واقعیتِ مادی، فانی بودن و مرتبهٔ پایین بندگی دانست، (سالکی که هنوز راه به حقیقت نبرده)، اما در بخش بالایی آن، تصویر سیمرغ با حالت وارونه، گردن پیچیده و بال‌های گستردهٔ یکپارچه، تصویر می‌شود که گویی تلاشی است برای برگرفتن مادیت از تصویر آشنای یک پرنده، تا مفهوم انتزاعی و آرمانی و در عین حال والایی را منعکس کند.

اما در فرجام سخن، اشاره به تفکیک پذیری نشانه نیز اهمیت بسزایی در این بحث دارد زیرا یکی از ویژگی‌های مهم نشانه، «قابلیت برش خوردن» آن است و در واقع در تعریف این ویژگی می‌توان گفت:«نشانه تفکیک پذیر است، قابلیت برش خوردن دارد و می‌تواند قالب اصلی خود را ترک کند تا در قالب جدیدی جای گیرد.» (شعیری،۱۳۸۵:۱۳۶) و بر این اساس می‌توان گفت: نقش مایه‌های بنای روشن‌آباد (بر اساس بررسی‌های عنوان شده در این پژوهش) تجلی تصویری برخی از نمادهای منطق‌الطیر در قالب تصویر هستند که با مصداق‌های ذهنی طراح آن مطابقت دارند.

نتیجه گیری

بر اساس مطالعات انجام شده در پژوهش حاضر و با توجه به داده‌های به دست آمده از جداول طراحی شده در مقاله که به تطبیق نقوش تزیینی بنای روشن‌آباد با تمثیل‌های عرفانی منطق‌الطیر پرداخته است، می‌توان دریافت که نقوش یاد شده در تزیینات بنای روشن‌آباد، همانندی‌های قابل توجهی با تمثیل‌های منطق‌الطیر عطار دارد و با تکیه بر اصول علم نشانه‌شناسی می‌توان این احتمالات را تقویت نمود زیرا آنها را تجسم نمادهای (دال‌های) به کار رفته در این اثر ادبی می‌توان دانست و البته از آنجایی که در آثار ادبی مدلول‌هایی (مصداق‌هایی) که یک دال بر آنها دلالت دارد، بر اساس رابطهٔ یک به یک نیست و بسته به دریافت مخاطب از اثر است که حتی می‌تواند با مدلول‌های مورد نظر خود شاعر نیز متفاوت باشد، می‌توان گفت تصاویر یاد شده که پیوندهای قابل ملاحظه‌ای با نمادهای منطق‌الطیر عطار دارد، در واقع تجسم دریافت طراح از آن نمادهای عرفانی است و بر مدلول‌های ذهنی او، دلالت دارد. نیز به نظر می‌رسد، آنچه که از نمادهای منطق‌الطیر در این طراحی‌ها به کار رفته است، بر مصداق راهنمایی و اصل «کثرت در وحدت» اشاره دارد. البته ذکر این نکته مهم است که شباهت‌های یاد شده با در نظر گرفتن نمادهای به کار رفته (چون کاکل پرنده، بال‌های گسترده، تداخل نقوش ماهی و... که شناخت آن نیازمند دقت بیشتری است) قابل تشخیص است زیرا همان طور که اشاره شد، نقوش نمادین بنای روشن‌آباد، دارای طراحی ساده و انتزاعی است و به نظر می‌رسد با کمک نماد و اشاره تلاش دارد تا به مفهوم مورد نظر خود اشاره کند، همان طور که اکو در نظریات نشانه‌شناسی خود تصریح می‌کند که نشانه‌های تصویری «تنها شامل برخی از شرایط می‌شوند».

پی نوشت:

۱- سورهٔ نمل، آیهٔ ۱۶ - «و سلیمان گفت: ای مردم، به ما زبان پرندگان آموختند.»

منابع

- اکو، امبرتو (۱۳۸۵) «*سطوح تجزیه رمزگان سینما، ساخت گرایی، نشانه‌شناسی، سینما*؛ گردآوری: بیل نیکولز، ترجمه: علاءالدین طباطبایی، تهران: هرمس

- بارت، رولان (۱۳۹۷). *مبانی نشانه‌شناسی*، مترجمان: صادق رشیدی و فرزانه دوستی، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی

- بلخاری قهی، حسن (۱۳۹۹). «سیمرغ اوستایی، سیمرغ اشراقی». *نشریه تاریخ فلسفه*، س دهم، ش ۱۴، ص ۷۷-۹۸

- پیراوی ونک، مرضیه. رضایی مهوار، میثم (۱۳۹۱)، «منطق‌الطیر عطار نیشابوری در آیینه نگارگری ایرانی»، *پیام بهارستان*، ۵(۱۸): ۴۳۷ - ۴۵۳

- پیشوازاده، میترا. (۱۳۸۵). «مقایسهٔ نظام‌های مدلولی و برتری گونه‌های مدلولی و تجلی مدلول در نظام نشانه‌ای دو اثر نقاشی با نام «یاد حماسه». گردآورنده: حمیدرضا شعیری، تهران: *فرهنگستان هنر*. ص (۶۰-۴۷)

- پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی (۱۳۷۶). *دایره المعارف بناهای تاریخی ایران در دوره‌ی اسلامی (بناهای آرامگاهی)*. تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی

- ثروتیان، بهروز(۱۳۸۴)، *شرح راز منطق‌الطیر عطار*. تهران: امیر کبیر

- چندلر، دانیل؛ سجودی، فرزان.(۱۳۹۴)، *مبانی نشانه‌شناسی*، ترجمه: مهدی پارسا، تهران: سورهٔ مهر

- حسینی، سیدهاشم (۱۳۹۰). «کاربرد تزیینی و مفهومی نقش شمسه در مجموعهٔ شیخ صفی الدین اردبیلی». *دو فصلنامه مطالعات هنر اسلامی*، ش ۱۴، ص ۷ تا ۲۴

- خان حسین آبادی، عطیه؛ اشراقی، مهدی(۱۳۹۷). «مفاهیم نمادین نقوش حیوانی کاشی کاری گنبد الله وردی خان از دورهٔ صفویه در حرم مطهر رضوی». *نشریه مطالعات هنر اسلامی* ش ۳۱، ص ۱ تا ۳۵

- خسروی، حسین(۱۳۸۷). «نگاهی به نمادپردازی عطار در منطق‌الطیر». *فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی*. سال چهارم، ش۱۲ - ص ۶۵ تا ۷۹

- رحیمی، فاطمه(۱۳۹۸). «ابداع و تولید نشانه‌ها در هنر نقاشی از دیدگاه امبرتو اکو و نسبت آن با هرمنوتیک مدرن». *نشریه هنرهای زیبا*. دورهٔ ۲۴، ش۳- ص ۳۰-۲۳

- روحانی فرد، معصومه؛ عالی کردکلایی،معصومه(۱۳۹۹). «نشانه‌شناسی عناصر عرفانی - اسطوره‌ای در منطق‌الطیر». *فصلنامه علمی عرفان اسلامی*، س۱۷، ش ۶۵، ص ۳۱۰-۲۹۵

- ریاضی، حشمت الله(۱۳۸۶)، *داستان‌ها و پیام‌های عطار در منطق‌الطیر و الهی نامه*. گردآوری: حبیب الله پاک گوهر، تهران: حقیقت
- زرین کوب، عبدالحسین(۱۳۸۳)، *صدای بال سیمرغ (دربارهٔ زندگی و اندیشهٔ عطار)*. تهران: سخن.
- سجودی، فرزان(۱۳۸۵). «درآمدی بر نشانه‌شناسی خوراک: بررسی نمونه‌ای از گفتمان سینمایی». گردآورنده: حمید رضا شعیری، تهران: *فرهنگستان هنر*، ص ۹۶-۸۳
- شعیری، حمیدرضا(۱۳۸۵). «مطالعهٔ نقش گفتمان هنری در جابه جایی نشانه‌ها و تغییر کارکرد معنایی آنها». گردآورنده: حمیدرضا شعیری، تهران: *فرهنگستان هنر*، ص ۱۵۰-۱۳۳
- کیانمهر، قباد؛ محمد، خزائی(۱۳۸۵). «مفاهیم و بیان عددی در هنر گره چینی صفوی». *نشریه کتاب ماه هنر*، ش۹۱ و ۹۲، ص ۳۹-۲۶
- طهوری،نیر(۱۳۸۶) نقدی بر دیدگاههای مورخان هنر و معماری اسلامی. *فصلنامه گلستان هنر*۱(۷)،۳۲-۱۳
- عبدالله، رفیق(۱۳۹۱)، *غزل غزل‌های سیمرغ*. مترجم: فاطمه کاوندی. تهران: چاپ و نشر نظر
- عطار نیشابوری، فریدالدین ابوحامد(۱۳۸۸). منطق‌الطیر، تصحیح: محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن
- عفیفی، رحیم(۱۳۷۶). *فرهنگنامه شعری (بر اساس آثار شاعران قرن سوم تا یازدهم هجری - جلد دوم)*. تهران: سروش
- فرازمند، پروین؛ پاکدل فرد، محمدرضا؛ جمالی، سیروس؛ ستاری ساربانقلی، حسن(۱۳۹۸). «*بررسی و تحلیل تزیینات آجرکاری مساجد مراغه بر مبنای هنرهای تجسمی*». ش۸، ص ۱۲۵ تا ۱۴۰
- ویلبر،دونالد- گلمبک،لیزا- هلد،رنتا(۱۳۷۴). *معماری تیموری در ایران و توران*. ترجمه: محمد یوسف کیانی- کرامت الله افسر. تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.
- مجرد تاکستانی، اردشیر(۱۳۸۶). *شیوهٔ تذهیب*. تهران: سروش.
- معطوفی، اسدالله. ۱۳۸۸. *معرفی امامزاده نور و روشن آباد گرگان (استرآباد)*. تهران: راستی نو
- یاحقی، محمد جعفر(۱۳۸۶)، فرهنگ اساطیر و داستان واره‌ها در ادبیات فارسی. تهران: فرهنگ معاصر
- Golombek, Lisa.(1992), “The passage as funerary imagery in the timurid period”, ‘Muqarnas’ 10(1), P: 241-252
- Lentz, Thomas. W. (1993). “Dynastic in early timurid wall painting”, ‘muqarnas’ 10(1), P: 253-265
- Eco, Umberto(1981). “The theora of signs and The role of the Reader”, “The Bulletin of the Midwest modern language Association”, 14(1), P 35-45
- Eco, Umberto(1977). “Semiotics of theatrical performance”, “The Drama Review”, 21(1), P 107-117

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Reflection of Semiotics of Attar's Manṭiq-uṭ-Ṭayr Allegories in Decorative Patterns of Imamzadeh Roshan Abad

Anahita Moghbeli[1], Sara Soodyan Tehrani[2]

1- Associated Professor, Faculty of Arts and Media, Payame Noor University of Tehran (Corresponding author)

2- Master of Art, Faculty of Arts and Media, Payame Noor University of Tehran

DOI: 10.22077/NIA.2022.4569.1527

Abstract

Although semiotics originated in linguistics, it was quickly adopted in the arts, literature, and social sciences. Semiotics is highly efficient at interpreting works of art because it sees them as a cultural system and investigates the hidden codes and concepts in them. The purpose of this study is to look at the decorative patterns on the Roshan Abad building in Gorgan from a semiotic standpoint, as they appear to be inspired by Attar's Manṭiq-uṭ-Ṭayr poem's mystical allegories. The motifs of the Roshan Abad building are then assessed, as different animal motifs can be found among the decorative patterns of this structure, which are much more prominent symbolically than other motifs. The relationship between the intended motifs and mystical symbols expressed in Manṭiq-uṭ-Ṭayr is first explored and analyzed from a semiotic standpoint for this aim. This is a descriptive and analytical study that uses a qualitative data analysis approach. The data on the sample under study is gained by direct and descriptive observation; however, the data on historical motifs is gathered through documentary and library approaches. The findings reveal a strong link between the patterns and mystical symbols found in Attar's Manṭiq-uṭ-Ṭayr. Designers' perceptions of these topics were embodied in these motifs, implying their mental imagery.

Key words: Semiotics, Symbol, Manṭiq-uṭ-Ṭayr, Imamzadeh Roshan Abad, Gorgan.

1 - Email: amoghbeli46@yahoo.com

2 - Email: s.soodiyan@yahoo.com

(**Date Received:** 2021/08/30 - **Date Accepted:** 2022/01/03)