صفحات ۹۰-۷۹ (مقالهٔ پژوهشی)
نشریه رهپویه هنرهای تجسمی • دوره ۷ • شماره ۴ • زمستان ۱۴۰۳

تحلیل ابعاد زیبایی‌شناختی و معناشناختی نقش طاووس به‌مثابه مستوره (پالت) رنگی در قالی ترنج دار دورهٔ صفوی

سمانه کاکاوند*[۱]، سعیده محمدی[۲]

[۱] دانشیار گروه فرش، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران.
[۲] دانشجوی کارشناسی ارشد گروه فرش، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران.

دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۳/۲۴، پذیرش نهایی: ۱۴۰۳/۰۷/۳۰

چکیده

طراحی قالی در عصر صفوی متناسب با زمان حکومت هر یک از پادشاهان و سرپرستان کارگاه‌های سلطنتی دچار تحول شد. قالی‌های عصر شاه‌تهماسب صفوی نیز شاخصه‌های منحصربه‌فردی داشته و تنوع عجایب نگاری‌ها، نقوش انسانی، جانوری، گیاهی، تجریدی و هندسی چشمگیر است. گوناگونی نقوش فرش در نیمهٔ نخست سدهٔ دهم مربوط به حضور هنرمندان صاحب‌نام در عرصهٔ طراحی بوده و نشانه‌های نبوغ ایشان در قالب‌های متنوعی جلوه‌گر شده؛ از آن میان جانمایی دوازده طاووس درزمینهٔ قالی ترنج دار آنهالت است. به نظر می‌رسد طاووس‌های قالی آنهالت علاوه بر وجه تزیینی، بعد کارکردی و معنایی نیز داشته‌اند؛ به بیانی دیگر طاووس‌ها به‌مثابه مستوره (پالت رنگی) نقش دارند. اصول سازمان‌دهی هنری با تکیه‌بر دوازده طاووس موجود در متن قالی قابل‌درک است. علاوه بر آن نقش طاووس، بعد معنایی نیز دارد. هدف از انجام تحقیق، علاوه بر مطالعهٔ دقیق یکی از بافته‌های اصیل عصر شاه‌تهماسب صفوی، کشف لایهٔ کارکردی نقش طاووس، فراتر از وجه تزیینی پرنده است. چه عاملی هنرمند را ترغیب نموده تا تمامی رنگ‌های موجود در قالی را بر پروبال طاووس قرار دهد؟ به‌عبارتی‌دیگر علت تغییر جایگاه طاووس زیبا (بعد تزیینی نقش پرنده) به پرنده-مستوره (بعد کارکردی) چگونه قابل تبیین است؟ نقش طاووس در قالی ترنج دار آنهالت چگونه رونق تفکر و جریان شیعی را منتقل می‌کند؟ پژوهش حاضر از نوع کیفی بوده و در دسته تحقیقات بنیادی قرار دارد. مقاله رویکردی توصیفی تحلیلی داشته و در بستر تاریخ عصر شاه‌تهماسب یک نمونه قالی موزه‌ای را پژوهیده است. از ورای نقش طاووس، بعد کارکردی و معنایی پرنده را منظور نظر داشته و مفروض بر مستورگی طاووس فرضیه را بنانهاده است. اطلاعات قالی حاصل مطالعات کتابخانه‌ای و مشاهدات اثر از طریق تارنمای موزهٔ متروپولیتن نیویورک است. درنهایت مطالعات، منجر به حصول اطمینان از کارکرد طاووس‌های دوازده‌گانه قالی آنهالت به‌مثابه مستوره (پالت) رنگی شد. از دیگر سو مطالعه بعد معنایی نقش طاووس از دو منظر تعداد دوازده نقش جانوری مرتبط بارونق شیعهٔ اثنی عشری و تحلیل نقش یادشده، به رونق و اهمیت تفکر و جریان شیعی در عصر صفوی رهنمون ساخت.

واژگان کلیدی
قالی آنهالت، نقش طاووس، شاه‌تهماسب صفوی، مستوره (پالت) رنگی، تفکر و جریان شیعی

استناد: کاکاوند، سمانه؛ محمدی، سعیده (۱۴۰۳)، تحلیل ابعاد زیبایی‌شناختی و معناشناختی نقش طاووس به‌مثابه مستوره (پالت) رنگی در قالی ترنج دار عصر صفوی، *رهپویه هنرهای تجسمی*، ۷(۴)، ۷۹-۹۰، doi: 10.22034/ra.2025.2028783.1447

*نویسنده مسئول: تلفن ۰۲۱۶۶۴۰۴۹۸۶، E-mail: s.kakavand@art.ac.ir.

مقدمه

اگرچه قالی‌های بافته‌شده در زمان شاه‌عباس یکم و دوم از شهرت فراوان برخوردار است؛ اما مشاهده بافته‌های عصر شاه‌تهماسب صفوی پرسش‌هایی را در ذهن پژوهشگران پیرامون چیستی‌ها و چرایی‌ها طرح می‌نماید. نقوش واقعی و فراواقعی درزمینهٔ قالی‌های نیمهٔ نخست سدهٔ دهم هجری دیده می‌شود که به‌راستی برخی مصداق عجایب نگاری است. انواع سرهای بریده و بی پیکر اصل واق تا نقوش جانوری غیربومی مثل کایلین و فراواقعی مثل سیمرغ و اژدها از آن میان به شمار می‌آیند. برخی فرش‌ها مانند قالی موردپژوهش عاری از عجایب نگاری است؛ اما به‌واقع قرارگیری دوازده طاووس صفوی بانظم، تناسب و تقارن به‌عنوان یگانه نقش جانوری جلب‌توجه می‌کند. عجیب‌تر آن‌که کالبد طاووس‌ها متشکل از تمامی رنگ‌های به‌کاررفته در قالی است. چند پرسش و نکته قابل کندوکاو است: از میان پرندگان پررونق عصر صفوی، چه عاملی موجب انتخاب طاووس شده است؟ طرح قالی ترنج دار بوده و جز گردش ظریف اسلیمی و گل‌های ریز در فرش عنصر بصری دیگری دیده نمی‌شود؛ یعنی در مقایسه با قالی‌های دیگر نیمه نخست سده دهم هجری، قالی آنهالت دارای تعدد اجزای طرح نیست. پس هنرمند جهت جلوه‌گری بیشتر طاووس‌های دوازده‌گانه مبتنی بر قاعده نقش و زمینه اصول گشتالت، زمینه را با گردش‌های اسلیمی و گل‌های ریز ختایی تخت و یکنواخت نموده تا زمینه عامل ایجاد هماهنگی و طاووس‌ها را نقش ملحوظ داشته است. بدین سبب طاووس‌های دوازده‌گانه به‌عنوان مستوره رنگی، عرصه وسیع‌تری برای نموداری یافته‌اند. پرسش‌های پژوهش بدین قرارند: چه عاملی هنرمند را ترغیب نموده تا تمامی رنگ‌های موجود در قالی را بر پروبال طاووس قرار دهد؟ به قلمی دیگر به چه روی طاووس به‌عنوان تنها نقش نامتجانس در قالی برگزیده‌شده است؟ چه خصیصه‌ای طاووس تزیینی را به پرنده- مستوره بدل نموده است؟ علت تغییر جایگاه طاووس زیبا (بعد تزیینی نقش پرنده) به پرنده- مستوره (بعد کارکردی) چگونه قابل تبیین است؟ نقش طاووس در قالی ترنج دار آنهالت چگونه رونق تفکر و جریان شیعی را منتقل می‌کند؟ مقالهٔ حاضر بر آن است تا ضمن مطالعهٔ بعد زیبایی‌شناختی و شکلی نقش طاووس در قالی آنهالت، ابعاد معناشناختی و کارکردی یا به دیگر سخن لایهٔ ضمنی و محتوایی نقوش دوازده‌گانه طاووس را مورد کندوکاو قرار دهد؛ بنابراین درک ارتباط میان نقش طاووس با تفکرات شیعی صفویه مدنظر است.

روش تحقیق

پژوهش حاضر ازجمله تحقیقات کیفی است. داده‌های خام با روشی توصیفی تحلیلی کندوکاو شده است. به نظر رسید نقش «طاووس» در قالی ترنج دار آنهالت فراتر از شکلی تزئینی ایفای نقش نموده و کارکردی زیبایی‌شناختی از یک‌سو و معناشناختی از بُعدی دیگر دارد. روش گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای بوده و تصاویر نیز به دنبال مشاهدات مجازی قالی در مجموعه برخط موزه متروپولیتن نیویورک جمع‌آوری و طبقه‌بندی شد. اطلاعات در دو قالب برگه‌ها و تصاویر گرد آمد. شیوه تجزیه‌وتحلیل در این تحقیق کیفی است.

پیشینه پژوهش

کتاب‌ها و مقالات گوناگونی تاکنون از رویکردهای متفاوتی به نقش طاووس، تفکر شیعی در هنر صفوی، قالی‌های عصر شاه‌تهماسب صفوی و مبانی رنگ در بافته‌های یادشده پرداخته‌اند: افروغ (۱۳۹۹) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی و تحلیل نقش طاووس در جل‌های قشقایی»، نقش یادشده را از منظر نمادشناسی مطالعه و به سبک‌شناسی شکلی آن در بافته‌های قشقایی توجه نموده است. اولیائی و سامانیان (۱۳۹۷) نیز در «سیر تاریخی نقش‌پردازی طاووس در بافته‌های ایران دوره اسلامی» معنای طاووس در بافته‌های دوره اسلامی را مطالعه کرده‌اند. شیخی و پرخاش (۱۳۹۶) در مقالهٔ «تفکر ولایت مداری شیعه در هنر فلزکاری عصر صفویه» جریان شیعی و رونق آن را در عصر صفویه از خلال فلزکاری بازجسته‌اند. افروغ و صفری (۱۳۹۱) مقاله‌ای با عنوان «مفاهیم مذهبی در هنر صفوی با نگاهی تاریخی (قالی‌بافی و نگارگری)» نوشته‌اند و به بررسی و مروری بر نشانه‌های مذهبی در برخی قالی‌های عصر صفوی و نگاره‌های عصر یادشده توجه مبذول داشته‌اند. شیخ نارانی (۱۳۸۹) در مقالهٔ «نشانه‌شناسی پرنده، طاووس» به نشانه‌شناسی انواع پرندگان همچون طاووس پرداخته است. خزایی (۱۳۸۶) در مقالاتی با عناوین «نقش نمادین طاووس درهنرهای تزئینی ایران» و «تأویل نقوش نمادین طاووس و سیمرغ در بناهای عصر صفوی» نقش طاووس را موردپژوهش قرار داده است. با این حساب، مطالعهٔ تحلیلی و معناشناختی نقش طاووس در قالی ترنج دار آنهالت از دو وجه نوآورانه بوده و موردتوجه منابع یادشده نبوده است: یکی اینکه در بعد صریح، طاووس را به‌مثابه مستوره رنگی شناسایی نموده و در بعد ضمنی طاووس را نشانه‌ای از اهمیت و رونق تفکر و جریان شیعی و تعداد طاووس‌ها را در ارتباط با شیعهٔ اثنی عشری دانسته است.

مبانی نظری پژوهش

قالی موردمطالعه در اوایل دوره صفویه (نیمه اول قرن شانزدهم میلادی) و در اندازه ۴۱۹/۱ × ۷۹۲/۵ سانتی‌متر بافته‌شده است (تصویر ۱). جنس تاروپود آن از پنبه و ابریشم و پرز آن از جنس پشم است. در ضمن گره‌های قالی نامتقارن (فارسی) است. قالی در موزه متروپولیتن نیویورک نگهداری می‌شود. قالی به سبب نام خانوادگی مالک پیشین، شاهزاده آلمانی، «قالی آنهالت» نام‌گرفته است. «مشهور است که این فرش قبل از فروش آن توسط جوزف دووین به ساموئل کرس، متعلق به شاهزادگان آنهالت دسائو بوده که ممکن است اجداد آن‌ها، این قالی را در اواخر قرن هفدهم از طریق کارزارهای نظامی علیه ترکان عثمانی به دست آورده باشند»(Ekhtiar et al,2012:257). به سبب طرح‌ها و نقوش خاص، مستورهٔ رنگی مناسب و سایر ویژگی‌های بصری، قالی ترنج دار صفوی حائز اهمیت است. کارشناسان و پژوهشگران موزهٔ متروپولیتن قدمت قالی را مربوط به عصر شاه‌تهماسب صفوی دانسته‌اند. یکی از ویژگی‌های برجسته طراحی قالی آنهالت به‌کارگیری اسلیمی‌های ماری است که در تمام طرح به‌طور کامل و متوازن سامان‌یافته‌اند (پوپ، ۱۳۸۷: ۲۶۵۱). طرح این قالی از عناصری نظیر ترنج، قاب کتیبه، سرترنج،

حاشیه و زمینه تشکیل‌شده است که در ادامه شیوه طراحی هرکدام از عناصر یادشده تجزیه‌وتحلیل شده است. قالی آنهالت باوجود قدمت بیشتر نسبت به بسیاری از بافته‌های صفوی، خوشبختانه سالم مانده است. زمینهٔ فرش زرد طلایی روشن است و حاشیه‌ها و ترنج میانی ارغوانی سیر. نقوش دیگر نیلی، سیاه‌وسفید هستند. به هر ترتیب ابعاد متناسب و رنگ‌های درخشان، طرح‌های زنده و ظریف قالی آنهالت را متمایز نموده است. «باآنکه در طرح این قالی قرینه‌سازی و توازن اجزا با دقت تمام مراعات شده و باآنکه هیچ شکل طبیعی در آن نیامده تا عواطفی را برانگیزد، اشکال خالص و انتزاعی با چنان مهارتی در آن به‌کاررفته است که احساسی عمیق و ارزنده را باقدرتی کامل بیان می‌کند»(همان: ۲۰۸).

قالی آنهالت متشکل از دوازده طاووس در متن است (تصویر ۲). طاووس‌های موجود در مشتمل بر هشت طاووس بزرگ در اضلاع بالا و پایین قالی و چهار طاووس کوچک در چهار طرف ترنج است.

نقش طاووس

از منظر واژگانی «طاووس در لغت اسم پرنده ایست بزرگ قشنگ و دارای رنگ‌های متعدد و تاج و نر آن دارای دوم عریض و طویل است که گاهی آن را بلند و بازکرده رقص می‌کند» (داعی‌الاسلام،۱۳۶۳: ۶۳۲).

نقش‌مایه طاووس جدا از محل قرارگیری در متن، معانی گوناگونی دارد. مفاهیم در دودسته مثبت و منفی قابل‌طبقه‌بندی هستند: زیبایی در دسته نخست و غرور، شهوت، تجمل و تصنع در دسته دوم جای می‌گیرند. محمدجعفر یاحقی در مورد این پرنده می‌نویسد: نَسَفی به هنگام بیان و تعبیرات عرفانی – فلسفی خویش از داستان آدم و حوا در میان کسانی که از بهشت بیرون آمدن طاووس را شهوت و آدم را روح و حوا را جسم ... دانسته است. «معنای سمبولیک این حیوان به معنی تزیینات، تجمل، تکبر، جلال و شکوه، خودبینی، رستاخیز، زندگی توأم با عشق، زندگی درباری، زیبایی، سلطنت، شأن و مقام، شهرت، غرور دنیوی، فناناپذیری و موردستایش همگان. در باورهای قومی و اساطیری به اعتقاد پیشینیان طاووس نابودکننده مار است ازاین‌رو آن را عامل حاصلخیزی زمین دانسته‌اند. در نفرین‌ها و سوگندهای کفرآمیز از این پرنده یاد می‌شده است. در برخی کشورها داشتن پر طاووس نشانه افتخار و در بعضی نشانه چشم‌شور است»(دادور و منصوری، ۱۳۸۵: ۱۱۴). به هر ترتیب اگر هر کدام‌یک از معانی ذکرشده لحاظ گردد، واضح و مبرهن است که از منظر انسان‌شناسی قالی ایران، نمادهای حاوی بار معنایی شر، جایگاهی پایدار نداشته و به‌مرورزمان دستخوش تغییر و نابودی شده است. علی‌رغم دشواری اختصاص نمادها به‌طور شفاف به گستره مذهب، عرفان و ادبیات سعی شده به‌طور نسبی طبقه‌بندی نماد طاووس در دو حوزه مذهب و ادبیات صورت گیرد.

مطالعه طاووس در بستر مذهب

طاووس از گذشته بر آثار هنری ایران نقش بسته و علاوه بر تزئین شکلی، معانی و مفاهیم ضمنی نیز در برداشته است. پیش از اسلام طاووس را مرغ ناهید (آناهیتا یا آناهید)، ایزد بانوی آب‌ها و گاهی نمادی مهری می‌دانستند. «طاووس در ایران باستان به‌عنوان مرغ ناهید، آناهیته و ایزد آب بوده است» (پرهام، ۱۳۷۱: ۵). تعلق طاووس به آناهیتا جایگاهی خاص را برای این جانور لحاظ می‌کرده است. «ازآنجایی‌که در باور ایرانیان باستان و آیین مهر، آناهیتا از احترام و ارزش والایی برخوردار است، همراهی طاووس با این الهه، به پیوند این نقش با مقوله الوهیت دلالت دارد»(فلاح طوسی، ۱۳۸۹: ۱۹). طبری در مورد آتشکده‌ها و معابد زرتشتی که تا قرن سوم هجری باقی بوده، اشاره می‌کند که «در نزدیکی

تصویر ۱. قالی ترنج دار مشهور به آنهالت، دورهٔ شاه‌تهماسب صفوی، محفوظ در موزهٔ متروپولیتن، منبع:(URL1)

تصویر ۲. جانمایی دوازده طاووس در کناره‌های بالایی، پایینی و پیرامون ترنج

آتشکده‌ی بخارا مکان خاصی برای نگهداری طاووس‌ها اختصاص داده‌شده بود»(خزایی،۱۳۸۶: ۸). فراوانی نگاره طاووس به‌صورت تک نقش و یا تنها بال‌وپر طاووس در اجزای جانوران ترکیبی دوره ساسانی بسیار دیده می‌شود. آثار فلزی، منسوجات و سنگ‌برجسته‌ها ازجمله آثار دربردارنده طاووس است. در تصاویر ۳–الف و ۳–ب دو نمونه از نقش طاووس بر روی آثار دوره ساسانی دیده می‌شود.

پس از اسلام تداخل مفهومی نماد طاووس با داستان رانده شدن آدم از بهشت و نقش منفی پرنده تا مدت‌ها آن را اغواگر و مطرود نمود و در قرون نخستین اسلامی تا مدتی طاووس کمتر بر روی آثار هنری نقش‌بست: «با همه زیبایی او را به فال بد گیرند و شاید سبب آن باشد که او را مسبب به دخول ابلیس به بهشت به هنگام فریفتن آدم و حوا دانسته‌اند» (یاحقی، ۱۳۷۵: ۲۹۳). به نظر می‌رسد علت حضور کم‌رنگ نقش‌مایه طاووس در هنر اسلامی متقدم، ناشی از این دیدگاه باشد.

در فرهنگ و ادبیات مسلمانان طاووس معانی متفاوتی دارد. بنا بر بعضی روایات، پیامبر اسلام به هنگام معراج بر موجودی سوار بوده به نام بُراق که بدن اسب، سر انسان و دم طاووس داشته است. (تصویر ۴– ۵) لازم به توضیح است که اضافه شدن دم‌طاووسی به ترکیب بُراق، از دوره قاجار در هنر ایران نمودار شد. «به‌واسطه پررنگ شدن اعتقادات مذهبی مانند بهشتی بودن طاووس از دوره صفوی به بعد و تصویرگری طاووس بر بسیاری از بناها، براق شاهد حضور دم طاووس به‌ویژه از دوره قاجار است که در روایات از آن یاد نشده است» (شیخی و صادقی فر، ۱۳۹۷: ۱۰۵).

از دوره سلجوقیان باری دیگر نشان طاووس در آثار هنری ایران دیده می‌شود؛ اما به‌طورکلی پیش از دوره صفوی نمونه‌های اندکی از حضور طاووس در هنر ایران مشاهده می‌شود. «از قدیمی‌ترین نقش طاووس در درون قرص خورشید در دوره‌ی اسلامی می‌توان به نقاشی‌های دیواری درون برج هشت‌گوش خرقان [استان قزوین] مربوط به سال ۴۶۰ هجری اشاره کرد. نقوش روی چهار دیوار از هشت دیوار این بنا به نقش طاووس در درون قرص خورشید اختصاص دارد...» (خزایی، ۱۳۸۶: ۸) تصویر (۶) نمایی از نقش دو طاووس برج‌های دوگانه خرقان است.

از دوران سلجوقی آثار هنری حاوی نقش طاووس برجای‌مانده است. «از آخر قرن ۷ قمری (۱۳ م.)، تصویرهای درخت و پرنده، بخشی از منظره و یا زمینه‌ساز بسیاری از آثار نقاشی کتاب‌ها، در قرن‌های پس‌ازآن و دوران صفویه، بوده است»(شهدادی، ۱۳۸۴: ۶۷)؛ اما فراوانی نقش‌مایه طاووس از دوره صفوی در هنر ایران دیده می‌شود. اهمیت طاووس در نزد مسیحیان و ورود اروپاییان به ایران از سویی و توجه به طاووس به‌عنوان مرغی بهشتی از دیگر سو موجب بازیابی نقش‌مایه نامبرده شد. «در اعتقادات مسیحی، نبرد بین نیروی «خیر» و «شر» وجود دارد که پیروزی نهایی نصیب

تصویر ۳–الف (راست). بشقاب سیمین ساسانی، مجموعه بونامز، منبع: (URL2)

تصویر ۲–ب (چپ). پارچه ساسانی، دم طاووس در طراحی سیمرغ، منبع: (URL3)

تصویر ۴. معراج حضرت پیامبر (ص)، براق با دم طاووس، آهک‌بری حمام وکیل، زندیه، منبع: (URL4)

تصویر ۵. معراج حضرت پیامبر (ص)، براق با دم طاووس، دورهٔ قاجار، منبع: (URL5)

نیروهای الهی در مقابل شیطانی خواهد بود. طاووس نماد عیسی مسیح (ع) «خیر» و مار نماد «شر» است» (طاهری، ۱۳۹۱: ۶۴). از دوران صفوی حضور نقش طاووس در هنر ایران به‌تدریج بیشتر شد. علاوه بر تک‌نگاره پرنده، ترکیب آن با انسان نیز به وجود آمد (تصویر ۷). دلیل دیگر آنکه طاووس را دربان بهشت و دافع شیطان معرفی نموده تا ورود بهشتیان را خوش‌آمد گفته و از مؤمنان هنگام ورود به مسجد استقبال نماید.

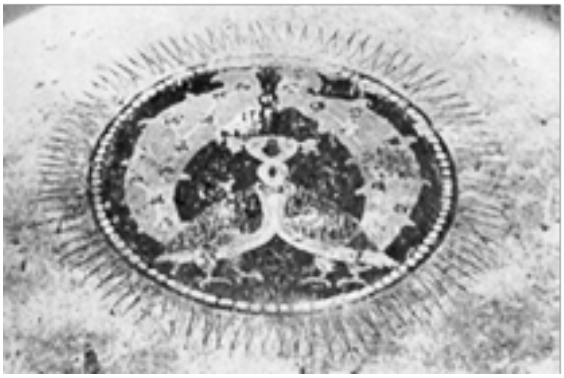
«از دیگر نشانه‌های فضای بهشتی در قالی‌های باغی دوره صفویه می‌توان به نقش طاووس نیز اشاره کرد. حضور طاووس در اکثر طرح‌های باغ بهشت و درختی حیواندار نشان از رابطه این پرنده با موضوع بهشت دارد»(نادعلیان و وندشعاری، ۱۳۸۵: ۸۷). در دوره قاجار تعداد آثار مزین به نقش طاووس بسیار است و در انواع هنرهای این دوره‌دیده می‌شود.

مطالعه فرم طاووس در آثار هنری نتایج قابل‌توجهی حاصل می‌کند. تک‌نگاره طاووس و یا طاووس‌ها در دو سوی درخت از نقوش تکرارشونده در هنر ایران است. ترکیب‌بندی درخت در میانه و دو موجود جاندار در طرفین درخت، از مضامین تکرارشونده در هنر ایران است که به اقتضای سلیقه و باورهای هر دوره تاریخی، نوع جانور یا پرنده و حتی گونه درخت (سرو، نخل و...) تغییر می‌یافت. استحاله پرنده نشان از آن دارد که از اواخر قرن دوازدهم هجری دو طاووس در اطراف درخت فراوانی داشته است. «در هنر ایران نیز این نماد [طاووس] همچنان مقدس قلمداد می‌شده به‌طوری‌که در دو سوی درخت زندگی، از نقش‌های پراهمیت در هنر ایران باستان و تمدن میان‌رودان، به صورت‌های مختلف دیده می‌شود و نشان نگهبانی دو طاووس از درخت به نشانه برکت و باروری در مقابل قحطی و خشکی است که در فرهنگ هندی و اروپایی همواره در قالب اژدها یا مار مجسمه شده است» (صادقی نیا و دیگران، ۱۳۹۴: ۵۶). در برخی موارد درخت میانی نیز با گلدان جایگزین شده است. «طرح‌ها و نقشه‌هایی که در اساطیر کهن جهان پی‌درپی تکرار می‌شوند در درون ما نیز خفته است و گاهی هم در لحظه خاص رو برمی‌آورند و قصه خود را به زبان رمز و تمثیل می‌سرایند...» (شایگان، ۱۳۸۸: ۱۹۸– ۱۹۷).

فرم و ترکیب نگاره درخت و پرنده در هنر ایرانی از منظر مفهوم و محتوا نیز طبقه‌بندی‌شده است: «اگر تصویر درخت شیوه یافته و مرغ شناختنی را در نخستین آثار قرن یازدهم قمری به یادآوریم، در آغاز، آثار «درخت و مرغ» به وجود آمده‌اند و پس از آن‌ها «گل‌وبلبل» و در زمان اعتلا «گل و مرغ»...»(شهدادی،۱۳۸۴: ۶۷). وی روند تغییرات را از مرغ شناختنی و طبیعی (توصیفی) به مرغ نوعی و مفهومی (تزئینی) می‌داند؛ یعنی هنرمند در ابتدا هم در طراحی مرغ و هم درخت، محیط طبیعی پیرامون را ملحوظ داشته است، اما به‌تدریج، تحولاتی صورت می‌گیرد: «مرغ مفهومی (کلی) به‌جای پرنده موجود در طبیعت نقاشی می‌شود که به نظر می‌رسد در بسیاری از موارد مانند آثار دوران زندیه (۱۲۰۹–۱۱۶۳ ه. ق) این دگرگونی آگاهانه انجام‌شده باشد زیرا تأثیر ادبیات عرفانی قرن ۵ ق. (۱۱ م.) به بعد، این آثار، گل‌وبلبل نامیده می‌شوند» (شهدادی،۱۳۸۴: ۷۵). در قالی موردپژوهش مرغ، طاووس است. مطالعه منابع مکتوب در حوزه نماد شناسی طاووس بیانگر معانی معینی است که به‌تقریب بیشتر محققان آن را تکرار نموده و به‌نوعی اتفاق‌نظر دارند: طاووس؛ نمادی کیهانی، طاووس؛ ثنویت و طبیعت دوگانه انسان، طاووس؛ مظهر ذات و خدا گونگی و بی‌مرگی.

«طاووس‌های ایستاده در دو سوی درخت مظهر ثنویت و طبیعت دوگانه انسان هستند. همچنین طاووس نشان‌دهنده سلطنت و تخت سلطنتی نیز هست» (کوپر، ۱۳۷۹: ۲۵).

استمرار نقش‌مایه طاووس در هنر ایران از گذشته‌های دور نشان از انباشت فکری و فرهنگی دارد. «مضمون رایج دو طاووسی که به‌طور متقارن در هر سوی درخت کیهانی[1] قرار گرفتند تصویری است که از ایران باستان وارد اسلام شد و سپس ازآنجا به اسپانیا و مغرب زمین رسید، حاکی از دوگانگی روح انسان (منسوب به اسطوره دوپیکر) است که نیروی زندگی خود را از اصل وحدت کسب می‌کند در زمان‌سنجی عرفانی طاووس با تاریکی برابر است» (سرلو، ۱۳۹۲: ۵۵۵– ۵۵۴). در همین رابطه نویسندگان فرهنگ نمادها، مفهوم طاووس‌های دو سوی درخت را بررسی کرده‌اند: «در خاورمیانه، طاووس در دو سوی درخت حیات تصویر می‌شود: نماد روح فسادناپذیر و دوگانه بودن روان انسان است» (شوالیه و دیگران، ۱۳۸۵: ۲۰۷). طاووس را مظهر بی‌مرگی نیز دانسته‌اند: «طاووس، شمسی، با پرستش درخت و خورشید تداعی می‌شود ... نماد طبیعی ستارگان آسمان



تصویر ۶. نقش دو طاووس، برج‌های دوگانه خرقان، عصر سلجوقی، منبع: (خزایی،۱۳۸۶:۷)

تصویر ۷. ترکیب انسان و طاووس، دوره صفوی، محفوظ در موزه سین سیناتی، منبع: (محمد پناه،۱۳۸۹:۱۴۴)

است. ازاین‌رو مظهر خدا گونگی و بی‌مرگی است» (کوپر، ۱۳۷۹: ۲۵۲). در سایر منابع همانند فرهنگ نماد و نشانه‌ها در جهان نیز به ارتباط معنایی طاووس با خورشید، آسمان و ستارگان اشاره‌شده است: «درواقع این پرنده اشرافی با دمی به شکل بادبزن، سمبل خورشید است. دنباله دایره‌ای شکل نماد طاق آسمان و لکه‌های چشم مانند آن ستاره آسمان هستند» (میتفورد، ۱۳۸۸: ۶۹). علاوه بر این در هر یک از ادیان طاووس معنایی متفاوت دارد. به‌طور مثال «طاووس در اسلام نمادی کیهانی است» (شیخ نارانی، ۱۳۸۹: ۲۸). از منظر عرفانی نیز طاووس حائز اهمیت است: «خداوند ذات را به شکل طاووس فرستاد و در آینه ماهیت الهی صورت خود را به او نشان داد از هیبت حق چنان حالی بر طاووس رفت که قطرات عرق از او جاری شد و تمام مخلوقات از این قطرات خلق شدند» (شوالیه و دیگران، ۱۳۸۵: ۲۰۷). نگاه عرفانی به طاووس، چشم او را هم نشانه رفته: «نور که نفس را چون طاووس گسترده دم می‌دید چشم طاووس ملازم چشم دل است» (کوپر، ۱۳۷۹: ۲۵۲). برخی مضامین مانند عرفان و ادبیات چنان آمیخته‌اند که قائل شدن فصلی ممیز دشوار است. لذا مفاهیمی که نماد طاووس در عرفان در بردارد در ادبیات نیز ممکن است، مصداق داشته باشد.

مطالعه طاووس در بستر ادبیات

علاوه بر هنر، ادبیات نیز بستری مناسب جهت نمایش، بروز و ظهور طاووس در نظم و نثر بوده است. دسته‌بندی معانی طاووس در ادبیات نیز به هنر شبیه و مانند است. مفهوم طاووس با داستان رانده شدن حضرت آدم (ع) از بهشت، روح، انسان دورافتاده از بهشت، علمای ظاهری (عدم هماهنگی دانش و عمل)، مرتبط است.

در منطق‌الطیر عطار به داستان هم‌دستی با مار به انحاء گوناگون توجه شده است.

خه‌خه ای طاووس باغ بهشت در/ سوختی از زخم مار هفت‌سر
صحبت این مار در خونت فکند/ وز بهشت عدن بیرونت فکند
(عطار،۱۳۸۷ :۲۶۱)

یار شد با من به یکجا مار زشت/ تا بیفتادم به خواری از بهشت
(همان، ۲۶۹)

مولانا در بخشی دیگر از اشعارش طاووس را نکوهش می‌کند، اگرچه مخاطب او انسان است. چراکه روح انسان را به طاووس تشبیه نموده است. وی در برخی از اشعار و اندیشه‌های خود به حسرت ناشی از دوری طاووس از موطن خود اشاره می‌کند:

ای روح چو طاووس بیفشان تو پر عقل/ یا یاد نداری تو که بر عرش پریدی/ از عرش سوی فرش فتادی و قضا بود.

دادی تو پر خویش و دو سه دانه خریدی/ چون گرسنه قحط در این لقمه فتادی/ گه لب بگزیدی و گهی دست خلیدی (مولانا، ۱۳۸۸: ۸۲۰)

طاووس در شعر مولوی گاهی نیز نمادی از علمای ظاهری است.«طاووس در عرفان مولانا از علمای ظاهر و فقهای قشری به طاووسان پرّان و از فقیه عالم و عالم کامل ظاهری که به کمال واقع نرسیده به طاووس علیین یا طاووس باغ بهشت تعبیر می‌کند» (یاحقی، ۱۳۷۵: ۲۹۳). دراین‌باره بیتی از اشعار سعدی نیز مرتبط است:

دوش چون طاووس می‌نازیدم اندر باغ خلد/ دیگر امروز از فراق یار می‌پیچم چو مار (سعدی، ۱۳۴۵: ۱۹۳)

بعد زیبایی‌شناختی نقش طاووس؛ پرنده به‌مثابه مستوره رنگی قالی

بافته‌ها نیز مانند تمامی آثار هنری از منظر مبانی قابل‌تجزیه و تحلیل است؛ یعنی قالی نیز دارای عناصر هنر[۲] گوناگونی مانند نقطه، خط، سطح و رنگ است. میان عناصر یادشده اصول سازمان‌دهی[۳] مختلفی مانند تعادل، ضرب‌آهنگ، هماهنگی، تکرار و تقارن قابل‌درک است. چیدمان مناسب عناصر بصری مبتنی بر به‌کارگیری صحیح اصول سازمان‌دهی منجر به انتقال حس زیبایی خواهد شد؛ اما هنرمندان ایرانی در سده‌های پیشین، همواره فراتر از کارکرد زیباسازی آثار هنری دغدغه‌ای داشته‌اند. در قالی (تصویر ۱) طاووس به‌عنوان تنها نقش جانوری در قالی آنهالت دیده می‌شود. دوازده طاووس درزمینهٔ قالی وجود دارند که تمامی رنگ‌های موجود در قالی، در رنگ پروبال طاووس دیده می‌شود. نظم، هماهنگی و تقارن در چیدمان طاووس‌ها دلالت بر هدفمندی در طراحی و رنگ نقوش یادشده دارد. به‌عبارتی‌دیگر کارکرد طاووس به‌مثابه پالت، مستوره یا کارت رنگی قالی احتمالی و تصادفی نبوده و برخاسته از هدف و نیت هنرمند است. تعریف کارکرد جدیدی از نقوش جانوری (طاووس) در قالی آنهالت به‌منزلهٔ نوآوری و بداعت در طراحی و رنگ‌آمیزی به شمار می‌آید. در بسیاری از آثار هنری کارت یا پالت در کنار اثر قرار داده می‌شود (تصویر ۸)؛ اما در این قالی پالت نه در کنار اثر بلکه در متن قالی وجود دارد (تصویر ۹). تمامی رنگ‌های موجود در متن قالی به‌طور برابر در پیکر طاووس نیز چیده شده است.

تصویر ۸. جدول رنگی (مستوره) در کنار قالی کاشان، عصر صفویه، محفوظ در موزه متروپولیتن، منبع: (URL6)

علاوه بر اینکه طاووس همانند مستورهٔ رنگی عمل نموده، تمهیدی انسجام بخش یا عامل مؤثر وحدت‌بخش در متن قالی تشخیص داده می‌شود. به‌نحوی‌که چینش رنگ‌های قالی در پیکر طاووس، در نگاه نخست نقوش جانوری را مستتر نموده و پیوستگی بصری در کل متن درک می‌شود؛ اما قرار دادن تمامی رنگ‌های مستورهٔ قالی در پروبال طاووس با لکه‌هایی با اندازه‌های نابرابر و شکل‌های گوناگون و هم‌مرز تنوع را به وجود آورده است: «تنوع عامل متعادل‌کنندهٔ هماهنگی است و یکی دیگر از اصول سازمان‌دهی برای ایجاد وحدت است. هنرمند با هماهنگی، اثر خود را یکپارچه می‌کند، اما از طریق تنوع به یگانگی و جذابیت دست می‌یابد» (اوکویرک و دیگران، ۱۳۹۸: ۷۴). به همین سبب طاووس به‌مانند یکی از عناصری هنری قالی ترنج دار آنهالت، عنصری جهت ایجاد هماهنگی از یک‌سو و القاء تنوع از سویی دیگر شده است.

بعد معنایی نقش طاووس؛ نمادی از تشیع دوازده‌امامی (اثناعشری)

از دو سو نقش طاووس در قالی ترنج دار عصر صفوی مشهور به قالی آنهالت دلالت بر میل بر نشانه‌گذاری عناصر شیعی، مشروعیت بخشی به پایه‌های سلطنت به‌واسطهٔ اتصال به ائمهٔ اطهار (دوازده امام) و رونق تفکر و جریان شیعی دارد: نخست آنکه دوازده طاووس در متن قالی دیده

تصویر ۹. همسانی مستورهٔ رنگی طاووس و تمام قالی

می‌شود و دوم لایهٔ مفهومی و ضمنی نقش طاووس در بستر مفاهیم شیعی است. در تحلیل محور اول آگاهی از رموز و اسرار اعداد در هنرهای سنتی ایران اهمیت دارد: «اعداد صرفاً در انحصار سویه ریاضی و شمارشی نیستند و از ابتدا به دو بخش کمی و کیفی تقسیم می‌شود. کاربرد کمی اعداد در علوم شمارشی به‌منظور اندازه‌گیری معنا می‌یابد و سویه کیفی آن همراه با تقدس و احترام در تعاملات فرهنگی و سنن جامعه تجلی می‌یابد. این دوسویه با یکدیگر در ارتباط‌اند. به‌طوری که حتی ممکن است زمانی که اعداد برای شمارش و یا مقاصد علمی به کار می‌روند، دارای مفاهیم یا اشاره‌گر غیرمستقیم عناصر اسطوره‌ای باشد» (یونگ،۱۳۷۷: ۳۶۷). با این حساب در گفتمان سیاسی و مذهبی عصر صفویه نیز اعداد معنایی مرتبط با بسترهای برخاسته از تفکر ایشان داشته است: «معرفت صفوی در ابتدا و اواسط آن بر مبنای تصوف بوده و در اواخر، تشیع نیز به آن افزوده می‌شود. به‌یقین اجرای این فن بر اساس این اعداد و اشکال، بیانی برای مضامین عرفانی آن‌ها بوده است» (کیانمهر و خزایی،۱۳۸۵: ۲۷). با توجه به تعداد طاووس‌های موجود درزمینهٔ قالی آنهالت، عدد دوازده با مفاهیم شیعه دوازده‌امامی عصر صفوی رابطه‌ای معنادار دارد در افسانه‌ها، روایات و به‌طور کلی پیرامتن‌های تاریخ سیاسی، فرهنگی و اجتماعی عصر صفوی عدد دوازده به انحاء گوناگون به چشم می‌خورد. نخستین نشانه به خواب شیخ حیدر[۴] پدر شاه اسماعیل یکم مربوط است: «باید اشاره کرد که حیدر در موضوع کلاه ۱۲ ترک، به نشانهٔ تشیع آشکار، مدعی بود که شخص علی بن ابیطالب (ع) به خواب[۵] وی آمده و آن شعار را تصویب و امر به ترویج آن فرموده» (الشیبی،۱۳۵۹: ۳۸۴). به‌عبارت‌دیگر کلاه دوازده ترک قزلباش با خواب شیخ حیدر در ارتباط است: «حیدر چندی پیش از سومین لشکرکشی فاجعه‌بار خود به شیروان در ۱۴۸۸/ ۸۹۳، کلاه مخصوص قرمزرنگی را که دوازده ترک به مناسبت دوازده امام شیعه داشت و در خواب توسط امام علی (ع) به وی آموخته‌شده بود، برای پیروان خود ابداع کرد» (سیوری،۱۳۹۶: ۱۸). برخی به‌گونه‌ای دیگر روایت را تعریف و کلاه دوازده ترک را کلاه حیدری نامیده‌اند: «در مورد حیدر نیز گفته شد که وی حضرت علی (ع) را در خواب‌دیده است. گمان می‌رود که این نکته منشأ «کلاه حیدری» یعنی همان کلاه سرخ‌رنگ قزلباش‌ها باشد که دوازده ترک آن به‌منزلهٔ دوازده امام تعبیر شده است» (جکسون و لاکهارت،۱۳۹۰: ۱۶). علاوه بر کلاه دوازده ترک، بار دیگر عدد دوازده در تعداد ابیات دیوان شاه اسماعیل یکم[۶] دیده می‌شود: «نوشته‌اند که دیوان وی [شاه اسماعیل] دوازده هزار بیت بوده» (الشیبی،۱۳۵۹: ۳۸۹). اهتمام در وصل خاندان صفوی به تبار ائمه اطهار در تمامی عناصر فرهنگی اعصار شاه اسماعیل یکم و شاه‌تهماسب اول دیده می‌شود: «دوم، ادعای شاهان صفوی بود مبنی بر اینکه آنان نمایندهٔ مهدی (ع) بر روی زمین هستند که دوازدهمین و آخرین امام شیعیان اثنی عشری است که ۸۷۰ م./۲۵۵ ق. غایب شد و بازگشت وی پیام‌آور روز داوری است» (سیوری، ۱۳۹۶: ۲). بر همین اساس و طبق نظر سیوری، قدرت پادشاهان صفوی بر سه‌پایه استوار بوده است: ۱. نظریه حق الهی پادشاهان ایرانی ۲. ادعای شاهان صفوی مبنی بر نمایندگی حضرت ولی‌عصر ۳. مقام پادشاهان صفوی به‌عنوان مرشد کامل. حتی در نصایح شاه اسماعیل یکم

به‌عنوان مرشد کامل به پیروانش بر پیروی از سیرهٔ دوازده امام معصوم تأکید شده است: «به همین ترتیب، شاه اسماعیل به مریدانش تأکید می‌کرد که همهٔ حرکات وی طبق دستور دوازده امام است، لذا معصوم است و میان او و مهدی جدایی نیست» (الشیبی،۱۳۵۹: ۳۸۹). مؤلف عالم‌آرای صفوی در وصف شاه‌تهماسب هنگام تولد می‌نویسد: «حاصل که بیگم بار حمل را بر زمین گذاشت؛ اما چگونه باری! شهریاری، گردون وقاری، سلیمان قدری، سکندر شأنی، دارا رائی، آفتاب جمالی، صاحب قران ثانی، رواج دهنده مذهب به‌حق اثنی عشر، میوهٔ بوستان خلیل، اختر تاج شاه اسمعیل صفوی الحسینی، شاه عالم‌گیر، شاه‌طهماسب بهادر خان غازی طلوع نموده» (بی‌نا، ۱۳۵۰: ۱۶۹).

در رویارویی دو گفتمان میان صفویان شیعه و عثمانیان اهل تسنن، هر یک در پی اثبات حقانیت و مشروعیت بخشی به تفکرات و پایه‌های حکومتی خویش بودند؛ از این میان آثار هنری و تولیدات فرهنگی به‌عنوان بستری گویا با اثرگذاری ماندگار از اهمیت بسزایی برخوردار بودند: «هنرمند صفوی با استفاده از نماد طاووس بر سر در اماکن مذهبی به شکلی آگاهانه یا ناآگاهانه، پلی ارتباطی میان دو نوع متفاوت تفکر اسلام شیعی و باورهای پیش از آن به وجود آورده است که باگذشت چهار قرن، هنوز به شکلی فراگیر به وظیفهٔ اصلی خود یعنی انتقال مفاهیم عمیق مذهب شیعه در کنار توجه به‌تمامی تعابیری که پیرامون این نماد وجود داشته است، عمل نماید و جلوه‌ای ملی- مذهبی در اثر ایجاد می‌کند» (خان حسین‌آبادی، ۱۴۰۰: ۱۸). بر همین اساس پیام مشروعیت حکومت صفوی نیز مخابره می‌شده است: «بنابراین، بر طبق اصل شیعهٔ دوازده‌امامی آنچه مشروعیت فرمانروا را تعیین می‌کند، آن است که از سوی سلفی برحق (نصّ) منصوب‌شده باشد و اصل و نسب او تأثیری در مشروعیتش ندارد»(جکسون و لاکهارت،۱۳۹۰: ۱۹۷). درمجموع «مفاهیم نمادین طاووس در تزئینات سایر اماکن مذهبی در عهد صفوی و بعدازآن می‌تواند بدین شرح باشد: ۱. حضرت مهدی (عج) و مبحث امام شناسی در باور شیعه ۲. بیانگر ارزش توسل و شناخت امامان برای ورود به بهشت» (خان حسین‌آبادی، ۱۴۰۰: ۱۸). بنابراین نقش طاووس در دورهٔ صفویه نشانه‌ای دال بر تقویت تفکر و جریان شیعی لحاظ گردیده و برای شاهان صفوی در ابتدای دورهٔ یادشده کارکردی به‌مثابه نشانه مشروعیت بخشی داشته است؛ البته در فرهنگ‌های گوناگونی طاووس نشانهٔ شاهی نیز بوده است: «در سنن عدیده، طاووس نیز نماد قلمرو آسمانی، ماه تمام یا خورشید در سمت‌الرأس است، چنانکه فی‌المثل در بیرمانی، نشانهٔ خاندان شاهی است که نسب به خورشید می‌برد» (بوکور،۱۳۸۷: ۹۸)؛ بنابراین ممکن است علاوه بر دلالت معنایی بر شریعت شیعی، با وجوه سلطنتی پادشاهان صفوی نیز مرتبط باشد.

جمع‌بندی

نقش طاووس در قالی ترنج دار عصر صفوی (قالی آنهالت) از دو بعد زیبایی‌شناختی و معنایی تحلیل شد:

از منظر زیبایی‌شناختی طاووس نقش‌های گوناگونی ایفا کرده است؛ تنوع، تقارن، تعادل، نظم و هماهنگی از مهم‌ترین اصول سازمان‌دهی هنری بوده که طاووس در القاء موارد یادشده، عاملیت دارد (جدول ۱).

تنوع

– طاووس یگانه نقش جانوری در میان نقوش قالی است؛ بنابراین موجب ایجاد تنوع شده است.

– وجود دو گونه طاووس با ابعادی متفاوت تنوع را رقم‌زده است. هشت طاووس بزرگ‌تر و چهار طاووس کوچک‌تر در اطراف ترنج (تصویر ۱۰. الف و ب)

– رعایت نسبت میان اندازه طاووس با تعداد لکه‌های رنگی موجود در پروبال پرنده (طاووس‌های بزرگ شلوغ‌تر و طاووس‌های کوچک خلوت‌تر)(تصویر ۱۰–الف و ب)

– اقدامی خلاقانه در طراحی و رنگ گذاری قالی با قرار دادن مستوره (پالت) رنگی قالی در پیکر طاووس (تصویر ۹)

تقارن

– قرارگیری دوازده طاووس با چیدمانی خاص، نوعی تقارن را موجب شده است. به نحوی چشم بیننده چهار طاووس با ابعاد بزرگ‌تر را مشاهده سپس متوجه طاووس‌های کوچک‌تر گرد ترنج می‌شود. البته موجب القاء حس حرکت نیز شده است (تصویر ۱۱).

تصویر ۱۰– الف (سمت راست). طاووس‌های کوچک‌تر اطراف ترنج قالی آنهالت، منبع: (URL1)

تصویر ۱۰–ب (سمت چپ). طاووس‌های بزرگ‌تر در اضلاع بالا و پایین زمینه قالی، منبع: (URL1)

جدول ۱. ابعاد زیباشناختی و معناشناختی نقش طاووس

بعد زیبایی‌شناختی نقش طاووس				بعد معنایی نقش طاووس	
ارتباط اصول سازمان‌دهی هنری و نقش طاووس				تأکید بر تعداد طاووس‌ها (عدد ۱۲)	لایهٔ مفهومی و ضمنی نقش طاووس در بستر مفاهیم شیعی
تنوع	تقارن	تعادل	نظم و هماهنگی		
– طاووس یگانه نقش جانوری – ترسیم دو گونه طاووس از منظر اندازه – رنگ گذاری در دو نوع خلوت و شلوغ متناسب با اندازه طاووس – پرنده به‌مثابه مستوره رنگی قالی	چیدمان متقارن طاووس‌ها به‌نحوی که حرکت را نیز القاء می‌نماید.	چیدمان خاص نقوش معدود و اندک جانوری (نقش طاووس) با اندازه‌ای درشت، در میان نقوش ریز و فراوان گیاهی	همسانی و هماهنگی رنگ‌های زمینه و نقوش (دوازده طاووس)	ارتباط با تفکر شیعی صفویه و دلالت ضمنی بر استحکام تفکر و جریان شیعی نزد ایشان	ارتباط طاووس با بهشت، دلالتگری نقش بر جایگاه ائمه اطهار (ع) و حضرت مهدی (عج) به‌عبارتی‌دیگر طاووس به‌مثابه نشانی شیعی نزد هنرمند صفویه

تعادل

– چیدمان خاص نقوش معدود و اندک جانوری (نقش طاووس) با اندازه‌ای درشت، در میان نقوش ریز و فراوان گیاهی (تصویر ۱۲)

نظم و هماهنگی

– علاوه بر ایجاد تنوع با افزودن مستوره رنگی به نقش طاووس که موجب تنوع شده است، از سویی دیگر گردش چشم مخاطب در سطح قالی با همسانی و هماهنگی رنگ‌های زمینه و نقوش (دوازده طاووس) تسهیل شده است و دچار ایستایی نمی‌شود (تصویر ۱۱).

کندوکاو بعد معناشناختی طاووس در دو محور قابل‌مطالعه است:

نخست نمادشناسی عدد (تعداد طاووس‌ها). عدد دوازده با تفکر شیعی دوازده‌امامی صفویه در ارتباط بوده و به‌طور ضمنی بر استحکام تفکر و جریان شیعی نزد ایشان دلالت دارد (تصویر ۲).

دوم نمادشناسی نقش (طاووس). ارتباط طاووس با بهشت، دلالت گری نقش بر جایگاه ائمه اطهار (ع) و حضرت مهدی (عج) طاووس را به نشانی شیعی نزد هنرمند صفویه بدل نموده است (جدول ۱).

تصویر ۱۱. حفظ تقارن در میان نقوش جانوری (طاووس) با چیدمان خطی در بالا و پایین قالی از طاووس‌های بزرگ‌تر و چهار طاووس کوچک‌تر با جانمایی مدور گردترنج

تصویر ۱۲. نقش جانوری (طاووس) در نقوش گیاهی.

نتیجه‌گیری

مطالعه ویژگی‌های شکلی و معنایی نقش طاووس در قالی ترنج دار آنهالت نتایج قابل‌توجهی داشت: از منظر زیبایی‌شناختی نقش طاووس در درک اصول سازمان‌دهی هنری مانند؛ تنوع، تقارن، تعادل، نظم و هماهنگی سهم بسزایی دارد. نخستین اصل تنوع که طاووس به‌عنوان تنها نقش جانوری قالی ترنج دار آنهالت موجب درک اصل شده است. از سویی دیگر تغییر در اندازه و چیدمان طاووس‌های قالی بستر القاء حس تنوع را فراهم نموده است. از دریچه‌ای دیگر تناسب اندازه طاووس‌ها با میزان لکه‌های رنگی و درک هم‌زمان خلوت و جلوت درزمینهٔ قالی نوآورانه است. قرار دادن تمامی رنگ‌های مستورهٔ قالی در پروبال طاووس با لکه‌هایی با اندازه‌های نابرابر و شکل‌های گوناگون و هم‌مرز تنوع را به وجود آورده است. سرانجام خلاقیت در تعریف کارکرد مستوره (پالت) رنگی برای طاووس اصل تنوع را تداعی می‌کند. اصل سازمان‌دهی دیگر تقارن است که از ورای چیدمان دوازده طاووس به‌نحوی‌که هشت طاووس در اضلاع بالا و پایین قالی و چهار نقش دیگر گرد ترنج درک می‌شود. قرارگیری طاووس‌ها بدین نحو، حس حرکت را نیز القاء می‌نماید. از دیگر اصول سازمان‌دهی قابل‌درک در قالی تعادل است که حاصل هم‌نشینی نقوش درشت جانوری (طاووس) در میان نقوش ریز و فراوان گیاهی بر روی پیچش‌های حلزونی ختایی است. گردش چشم مخاطب در سطح قالی با همسانی و هماهنگی رنگ‌های زمینه و نقوش (دوازده طاووس) تسهیل شده است و چشم از حرکت بازنمی‌ایستد و این مورد، نظم و هماهنگی را تداعی می‌سازد.

مطالعهٔ بعد معناشناختی نقش طاووس در قالی ترنج دار عصر صفوی به‌مانند نشانه گذاری عناصر شیعی، مشروعیت بخشی به پایه‌های سلطنت به‌واسطهٔ اتصال به ائمهٔ اطهار (دوازده امام) و رونق تفکر و جریان شیعی بوده است. با توجه به تعداد طاووس‌های موجود درزمینهٔ قالی آنهالت، عدد دوازده با مفاهیم شیعه دوازده‌امامی عصر صفوی رابطه‌ای معنادار دارد. میل به معرفی پادشاهانی چون شاه اسماعیل یکم و شاه‌تهماسب اول به نمایندهٔ حضرت مهدی (عج) بسیار دیده‌شده است.

در رویارویی دو گفتمان میان صفویان شیعه و عثمانیان اهل تسنن، هر یک در پی اثبات حقانیت و مشروعیت بخشی به تفکرات و پایه‌های حکومتی خویش بودند؛ از این میان آثار هنری و تولیدات فرهنگی به‌عنوان بستری گویا با اثرگذاری ماندگار از اهمیت بسزایی برخوردار بودند. بر همین اساس پیام مشروعیت حکومت صفوی نیز از خلال آثار هنری ازجمله فرش، مخابره می‌شده است. بنابراین نقش طاووس در دورهٔ صفویه نشانه‌ای دال بر تقویت تفکر و جریان شیعی لحاظ گردیده و برای شاهان صفوی در ابتدای دورهٔ یادشده کارکردی به‌مثابه نشانه مشروعیت بخشی داشته است؛ البته در فرهنگ‌های گوناگونی طاووس نشانهٔ شاهی نیز بوده است؛ بنابراین ممکن است علاوه بر دلالت معنایی بر شریعت شیعی، با وجوه سلطنتی پادشاهان صفوی نیز مرتبط باشد. پیشنهاد می‌شود در پژوهش‌های آتی نقوش بافته‌های صفوی با رویکردهای نوین و مبتنی بر مبانی فکری دورهٔ یاد شده مورد مطالعه و تحقیق قرار گیرد.

پی‌نوشت‌ها

1. cosmic
2. Elements of art
3. Principles of organization

۴. شیخ حیدر صفوی (۸۹۳-۸۶۴ ق) پنجمین شیخ طریقت صفوی و پدر شاه اسماعیل مؤسس سلسله صفوی در ایران بود.

۵. و سلطان حیدر مریدان خود را ضبط می‌نمود [تا آن‌که] شبی در خواب از برابر او نور پاک شهریار عالم ... حیدر کرار نمودار گردید و آن حضرت فرمود که «ای فرزند! وقت آن شد که از صلب تو، فرزند ما خروج کند و کاف کفر را از روی عالم براندازد؛ اما می‌باید از برای صوفیان و مریدان خود تاجی سازی از سقرلاط سرخ» و آن حضرت مقراض در دست داشت و برید تاج را و دوازده ترک قرار داده، چون بیدار گردید، آن روش را در خاطر داشت. (بی‌نا، ۱۳۵۰: ۳۰)

۶. شاه اسماعیل یکم متخلص به خطایی بوده است.

فهرست منابع فارسی

افروغ، محمد (۱۳۹۹). بررسی و تحلیل نقش طاووس در جل‌های قشقایی، نشریه پژوهش‌های ایران‌شناسی، ۱۰(۱): ۱-۲۳
.doi: 10.22059/jis.2020.301952.840

افروغ، محمد؛ صفری، رضا (۱۳۹۱). مفاهیم مذهبی در هنر صفوی با نگاهی تاریخی (قالی‌بافی و نگارگری)، نشریه تاریخ‌پژوهی، ۵۰: ۱۸۸-۱۶۱.

الشیبی، کامل مصطفی (۱۳۵۹). تشیع و تصوف تا آغاز سدهٔ دوازدهم هجری، ترجمهٔ علیرضا ذکاوتی قراگزلو، چاپ اول، تهران: امیرکبیر.

اوکویرک، استینسون و دیگران (۱۳۹۸). مبانی هنر در نظریه و عمل، مترجم: محمدرضا یگانه دوست، چاپ هفتم، تهران: سمت.

اولیایی طبایی، سیده اکرم؛ سامانیان، صمد (۱۳۹۷). سیر تاریخی نقش‌پردازی طاووس در بافته‌های ایران دوره اسلامی، نشریه نامه هنرهای کاربردی و تجسمی، س ۱۱، ش ۲۲، صص ۸۴-۶۷.

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

بی‌نا (۱۳۵۰). *عالم‌آرای صفوی*، به کوشش و تصحیح یداله شکری، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.

پرهام، سیروس (۱۳۷۱). دست‌یافته‌های عشایری و روستایی فارس، ج ۱، تهران: امیرکبیر.

پوپ، آرتور اپهام؛ شرودر، اریک؛ آکرمن، فیلیس (۱۳۸۷). شاهکارهای هنر ایران، مترجم: پرویز ناتل خانلری، ناشر: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

پوپ، آرتور اپهام؛ آکرمن، فیلیس (۱۳۸۷). سیری در هنر ایران (جلد ششم)، مترجم: نجف دریابندری، چاپ سوم، تهران: علمی و فرهنگی.

جکسون، پیتر؛ لاکهارت، لورنس (۱۳۹۰). تاریخ ایران کمبریج (جلد ششم- قسمت دوم)، ترجمهٔ تیمور قادری، چاپ دوم، تهران: مهتاب.

خان حسین‌آبادی، عطیه (۱۴۰۰). نقش طاووس در کاشی‌کاری حرم مطهر رضوی، با تأکید بر گنبد الله‌وردی خان از دورهٔ صفویه. فصلنامه نگره، ۱۶(۵۹)، ۵-۲۱.

خزایی، محمد (۱۳۸۶). نقش نمادین طاووس در هنرهای تزئینی ایران، کتاب ماه هنر، صص ۱۲-۶.

خزایی، محمد (۱۳۸۶). تأویل نقوش نمادین طاووس و سیمرغ در بناهای عصر صفوی، مطالعات هنرهای تجسمی، شماره ۲۶: ۲۷-۲۴.

دادور، ابوالقاسم؛ الهام منصوری (۱۳۸۵). درآمدی بر اسطوره‌ها و نمادهای ایران و هند در عهد باستان، چاپ اول، تهران: انتشارات دانشگاه الزهراء (س).

داعی الاسلام، محمدعلی (۱۳۶۳). فرهنگ نظام (جلد سوم)، چاپ دوم، تهران: دانش.

سرلو، خوان ادواردو (۱۳۸۹). فرهنگ نمادها. ترجمهٔ مهرانگیز اوحدی. تهران: دستان.

سعدی شیرازی، شیخ اجل مصلح‌الدین (۱۳۴۵). گلستان، به تصحیح و کوشش: سعید نفیسی، چاپ سوم، تهران: فروغی.

سیوری، راجر (۱۳۹۶). ایران عصر صفوی، ترجمهٔ کامبیز عزیزی، چاپ بیست و هفتم، تهران: مرکز.

شایگان، داریوش (۱۳۷۱). هانری کربن آفاق تفکر معنوی در اسلام ایرانی، ترجمه باقر پرهام، تهران: انتشارات آگاه.

میت‌فورد، میراندا بروس (۱۳۸۸). فرهنگ مصور نمادها و نشانه‌ها در جهان، مترجمان: ابوالقاسم دادور، زهرا تاران، چاپ نخست، تهران: الزهراء و کلهر.

شوالیه، ژان؛ گربران، آلن (۱۳۸۵). فرهنگ نمادها. ج ۴. ترجمه و تحقیق سودابه فضایلی. چاپ سوم. تهران: جیحون.

شهدادی، جهانگیر (۱۳۸۴). دریچه‌ای بر زیبایی‌شناسی ایرانی، چاپ اول، ناشر: کتاب خورشید.

شیخی نارانی، هانیه (۱۳۸۹). نشانه‌شناسی پرنده طاووس، فصلنامه علمی پژوهشی هنرهای تجسمی نقش‌مایه س ۳، ش ۵، صص ۴۲-۲۷.

شیخی، علیرضا ؛ ملیحه صادقی فر (۱۳۹۷). مطالعه سیر تحول تصویری براق در نگارگری ایرانی (از قرن هفتم تا سیزدهم هجری قمری)، نشریه مبانی نظری هنرهای تجسمی، س ۳، ش ۱، صص ۱۰۶-۹۳ Doi: 10.22051/jtpva.2018.3937

شیخی، کیانوش؛ پرخاش، فرشته (۱۳۹۶). تفکر ولایت مداری شیعه در هنر فلزکاری عصر صفویه، نشریه جندی‌شاپور، ۱۲: ۷۵-۵۷.

صادقی نیا، سارا؛ پوزش، سارا (۱۳۹۵). بررسی تأویلی و نماد شناسانه نقش طاووس در هنرهای ایرانی، ادبیات نمایشی و هنرهای تجسمی، ۱(۲): ۶۲-۵۳.

طاهری، علیرضا (۱۳۹۱). تأثیر نقوش ساسانی بر تصویرسازی نسخ بئاتوس، باغ نظر، س ۹، ش ۲۱، صص ۶۸-۵۹.

عطار نیشابوری، شیخ فریدالدین (۱۳۸۷). منطق‌الطیر، مقدمه، تصحیح و تعلیقات: محمدرضا شفیعی کدکنی، چاپ چهارم، تهران: سخن.

فلاح طوسی، هنگامه (۱۳۸۹). مطالعه پیشینه تاریخی و اعتقادی نقش طاووس و بازنمود آن در نگاره‌های ایرانی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته هنرهای اسلامی گرایش نگارگری، دانشکده هنر ادیان و تمدن‌ها، دانشگاه هنر اصفهان.

کوپر، جی سی (۱۳۷۹). فرهنگ مصور نمادهای سنتی، ترجمه: ملیحه کرباسیان، چاپ اول، تهران، ناشر فرشاد.

کیانمهر، قباد؛ خزایی، محمد (۱۳۸۵). مفاهیم و بیان عددی در هنر گره چینی صفوی، نشریهٔ کتاب ماه هنر، شماره ۹۱ و ۹۲.

محمد پناه، بهنام (۱۳۸۶). کهن دیار؛ مجموعه آثار ایران در موزه‌های جهان (جلد دوم)، چاپ اول، تهران، انتشارات سبزان.

مولوی (بلخی)، جلال‌الدین محمد (۱۳۸۸). کلیات شمس تبریزی، به تصحیح: بدیع‌الزمان فروزان فر، چاپ اول، تهران: بهنود.

نادعلیان، احمد؛ علی وند شعاری (۱۳۸۵). تجلی عرفان در قالی‌های محرابی صفوی، نشریه نگره، ش ۲ و صص ۹۵-۸۴.

یاحقی، محمدجعفر (۱۳۷۵). فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی، چاپ دوم، تهران: فرهنگ معاصر.

یونگ، کارل گوستاو (۱۳۷۷). انسان و سمبولهایش، ترجمه محمود سلطانیه، تهران: جامی.

فهرست منابع لاتین

Ekhtiar,M.D, Soucek,P, Canby,S.R, and Najat Haidar,N(2012). Masterpieces from the Department of islamic art in the Metropolitan Museum of art, Second printing, the Metropolitan Museum of Art, New york distributed by yale University Press, New Haven and London

URL1.https://www.metmuseum.org/art/collection/search/450716/ (Access Date: 2024/01/30).

URL2: https://www.bonhams.com/auction/20668/lot/183/a-sasanian-silver-bowl/ (Access Date: 2024/05/03).

URL3. https://www.cooperhewitt.org/tag/sassanian/ (Access Date:2024/05/03).

URL4. https://www.karnaval.ir/things-to-do/vakil-bath-shiraz/(Access Date:2024/05/03).

URL 5.https://rahimhashemi.ir/642-2/ (Access Date:2024/05/03).

URL6. https://images.metmuseum.org/CRDImages/is/original/DP227051.jpg/ (Access Date: 2024/05/04).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی