Iconological analysis of motif of love on potteries of 4-7th centuries AH, from Erwin Panofsky's point of view

DOI: 10.22034/jivsa.2022.324244.1000

/Nadia Maghuly [1] //Khadijeh Lotfi [2]

Abstract

One of the visual elements of ancient Persian art is love. Love has an important position in Persian art and medieval Islamic pottery. The motif on pottery with the content of love is generally derived from literary and historical stories and has been created in the format of national Persian stories. Taking into account the importance of pottery's motifs, four potteries have been selected in the present research and examined by using an iconological approach, leading to the exploration of semantic layers in designs by investigating the hidden goals beyond the motifs. In this study, adequate data have been collected from reliable library resources and analyzed from a descriptive and analytical perspective. The main objective of this research is analyzing the motif of love on potteries of 4-7th centuries AH in order to reveal the effects of ancestors on the content of artwork through identifying visual aspects of the motif and its symbolic values. The findings show that whatever the artist has created in the format of motif and painting can include connotations and in some cases adapted to love which balances the physical instinct and spiritual tendencies and bring spiritual vitality to human soul; the base of the motifs can be defined as Persian-Islamic. Natural elements which have been sanctified in ancient religions such as water and plants like cypress are observed in some of the potteries; it can suggest similarity with love, and this kind of motif coupled with human in love can be the symbol of freshness and the balance between body and soul and the beauty of soul. The symbolic values in the potteries have been created by considering the origins of literature and emergence of inter-textual relationships. In some cases, the structure of the story has been changed based on verbal narratives. Tapping into the ancient patterns is observed in hidden semantic layers of love designs, and it seems that the use of motifs in the position of symbol has been done on purpose.

Keywords:iconology,Persian potteries,motif,love,medieval Islamic centuries,interpretation

Document Type:
Research Article

Received: 11.01.2022

Accepted: 25.05.2022

/ [1] Corresponding Author: Ph.D in Art Research, Assistant Professor at faculty of Arts, Islamic Azad University, Qaemshahr Branch, Qaemshahr, Iran. n.maghuly@gmail.com

// [2] Master of Arts Research, Islamic Azad University, Qaemshahr, Iran Hoda_lotfi78@yahoo.com

خوانش آیکونولوژیک مضامین عاشقانه بر نقوش سفالینه‌های قرون 4 الی 7 هـ.ق، از دیدگاه اروین پانوفسکی

/نادیا معقولی[1] //خدیجه لطفی[2]

DOI: 10.22034/jivsa.2022.324244.1000

چکیده

یکی از مضامین تصویری هنر ایران از دوران کهن، «عشق» است. عشق در هنر ایران و در نقوش سفالینه های دورهٔ مورد مطالعه این پژوهش (قرون ۴ الی ۷ هـ.ق) جایگاه مهمی دارد. تصاویر مرتبط با مضمون عشق بر روی سفالینه‌ها، عموماً، برگرفته از داستان‌های ادبی و تاریخی و در قالب داستان‌های ملّی ایران هستند. به لحاظ اهمّیّت نقوش، در این پژوهش تعداد چهار سفالینه انتخاب و با استفاده از رویکرد «آیکونولوژی» مورد مطالعه قرار گرفته اند. این رویکرد، امکانی فراهم می‌سازد که با شناسایی اهداف پنهان در پس نقش‌مایه‌ها، به کشف لایه های معنایی پنهان‌شده در تصاویر دست یافت. این تحقیق، بر اساس هدف بنیادی و از منظر روش، توصیفی تحلیلی است. داده های پژوهش حاضر از طریق مطالعات کتابخانه ای و سایت‌های موزه های معتبر جمع‌آوری شده‌اند. هدف اصلی این پژوهش، تحلیل تصاویر مرتبط با مضمون عشق، بر سفالینه‌های قرون ۴ الی ۷ هـ.ق است که از طریق شناسایی جنبه های بصری تصاویر و ارزش های نمادین آن‌ها، تأثیر پیشینیان بر محتوای آثار آشکار می گردد. سؤال اصلی پژوهش این است: چه لایه های معنایی و مضمونی در تصاویر مضمون عشق بر سفالینه های قرون 4 الی 7 هـ.ق وجود دارد؟ نتایجی که در پایان پژوهش به‌دست‌آمده، حاکی از آن است که آنچه هنرمند در قالب نقش و رنگ بیان کرده ، خود می تواند حامل معانی ضمنی باشد و در مواردی سازگار با مضمون عشق است. ارزش های نمادین در این سفالینه‌ها با توجّه به ریشه های ادبی و آشکار شدن روابط بینامتنی شکل گرفته و در مواردی نیز با تکیه بر روایات شفاهی، ساختار داستان دچار تغییر شده است.

کلید واژه ها: آیکونولوژی، سفال ایرانی، نقش‌مایه، عشق، قرون میانی اسلامی.

نوع مقاله: پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۰/۲۱

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۳/۰۴

/[1] نویسنده مسئول: استادیار گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه آزاد قائم شهر، قائم شهر، ایران N.maghuly@gmail.com

//[2] کارشناسی‌ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه آزاد قائم شهر، قائم شهر، ایران Hoda_lotfi78@yahoo.com

۱.مقدّمه

سفال بخش مهمی در هنر ایران است که نمایانگر تحوّلات هنری هر دوره است. در سفالینه های دوران اسلامی طرح و نقش از اهمّیّت ویژه ای برخوردار است. هنر سفالگری در قرون میانی اسلامی رشد فوق‌العاده‌ای یافت. دوره‌ای که بنا به نظر ریچارد فرای آغازش را می توان در دورهٔ سامانیان عصر طلایی فرهنگ و تمدن ایرانی یافت (فرای،۱۳۶۳). پس از آن، در دوره‌های غزنویان و سلجوقیان، خوارزمشاهیان و ایلخانیان هنر سفالگری همچنان ادامه داشته و نقوش به کار رفته روی آن‌ها بسیار متنوّع بوده است. در آن دوران به دلیل رواج و رونق شعر فارسی، می توان مضامین عاشقانه را بر روی این سفالینه ها به فراوانی یافت؛ مضمونی که با توجّه به پیشرفت تکنیک های سفالگری و توجّه به ابعاد زیباشناختی بر اهمّیّتش افزوده شده است. از میان روایات تاریخ غنائی رایج در آن دوران، قصّهٔ «بهرام و آزاده» و «لیلی و مجنون» بر روی سفالینه ها به زیبایی دیده می‌شود، زیرا در همین دوران است که جامعه از خیال حماسه سرایی خارج شده و به بیان احساس و عاطفه روی می آورد. هدف اصلی این پژوهش مطالعه تصویر مضمون «عشق» بر تعداد چهار سفالینه ممتاز در این دوران است که با استفاده از مراحل سه‌گانهٔ روش «آیکونولوژی» اروین پانوفسکی به تحلیل و تفسیر تصاویر پرداخته می‌شود. در راستای این هدف مهم‌ترین سؤالات تحقیق عبارت‌اند از:

۱. جنبه های بصری توصیف تصویر عشق بر سفالینه های منتخب قرون ۴ الی ۷ هـ.ق در رابطه با ریشهٔ نقش‌مایه ها به چه صورت است؟

۲. ارزش های نمادین تصویر عشق بر سفالینه‌های قرون ۴ الی ۷ هـ.ق چه تفسیرهایی در بردارد؟

۳. چه لایه‌های معنایی و مضمونی در تصویر عشق سفالینه‌های منتخب قرون ۴ الی ۷ هـ.ق وجود دارد؟

ضرورت انجام این پژوهش، تجزیه‌وتحلیل مضمون عشق در تصاویر منتخبی از ممتازترین سفالینه های دوران شکوهمند هنر سفالگری ایران در قرون ۴ الی ۷ هـ.ق و مطالعهٔ موشکافانهٔ جنبه‌های بصری آن در خصوص مفهوم و ریشه‌شناسی نقش‌مایه‌ها است. این موضوع قابلیت گسترش تحقیقات بی‌شماری را دارد و فرصت طرح فرضیّه های جدیدی را فراهم خواهد آورد.

۲.روش پژوهش

غالباً مطالعات تحقیقی یک روش را نشان می‌دهند که به‌سادگی قابل تشخیص است. جزییات این رویّه های خاص تا حدود زیادی با روش تحقیق معیّن می شوند. هر یک از روش ها برای پاسخگویی به یک نوع مساله متفاوت هستند. در این پژوهش که منتخبی از سفالینه های قرون ۴ الی ۷ هـ.ق با موضوع عشق انتخاب شده است، بر اساس هدف بنیادی و از منظر روش، توصیفی تحلیلی و از طریق مطالعات منابع کتابخانه ای و الکترونیکی به انجام می‌رسد.

۳. پیشینهٔ پژوهش

در ارتباط با مضامین ادبی و رابطه آن با هنر سفالگری ایرانی، منابع مختلفی به‌صورت کتاب و مقاله وجود دارد. به‌طور مثال در کتاب درآمدی بر آیکونولوژی (۱۳۹۰) آیکونولوژی به‌عنوان روشی در مطالعه و آنالیز آثار هنری مورد توجّه قرار می گیرد. این کتاب از معتبرترین روش های تعریف و تفسیر تصاویر و رمزگشایی و درک عمیق تر آثار هنری محسوب می شود. سیّد هاشم حسینی (۱۳۹۱) در مقالهٔ «تحلیل نمونه‌هایی از نقوش زنان بر سفال دوران اسلامی» به بررسی تعدادی از سفالینه ها که حاوی نقوش تزئینی زنان هستند و عواملی که بر کاربرد آن‌ها تأثیرگذار بوده پرداخته است.

حسینی و همکاران (۱۳۹۴) در مقالهٔ «مضامین ادبیّات غنائی روی سفالینه‌های مینایی کاشان»، مشخصه های سفالینهٔ مینایی کاشان با مضمون و مفاهیم ادبیّات غنائی معرّفی شده و مهم‌ترین نقوش روی سفالینه‌ها مورد بررسی قرارگرفته است. نتایج این تحقیق نشان می دهد که مضامین و نقش‌مایهٔ هنری و ادبی آن دوران، الگوی ساسانی داشته و به‌صورت اغراق آمیز بیان شده است. بهرام آجورلو و همکار (۱۳۹۲) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی منشأ و اصالت پیش از اسلامی نقش‌مایه بهرام و آزاده در آثار هنری ایران سدهٔ چهارم تا هشتم هجری قمری» به شناسایی و تعیین اصالت آثار می پردازد. مرضیه پیراوی ونک (۱۳۹۰) نیز در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل معناشناختی واژه آیکون» با روشی تحلیلی معناشناختی به پیوستگی آیکون با نماد اشاره کرده است. با وجود اهمّیّت این منابع، لیکن این پژوهش‌ها هیچ‌کدام به مضمون عشق و ارتباط آن با تصویرگری در دورهٔ مورد نظر این تحقیق نپرداخته‌اند و تحقیقی در ارتباط با سفال‌ها و رویکرد انتخابی صورت نگرفته است.

۴. سفال ایرانی در فاصله قرون 4 الی 7 هـ.ق

قرن چهارم از اواخر دورهٔ سامانیان آغاز شده و در ادامه، دوره‌های حکومتی غزنویان، سلجوقیان، خوارزمشاهیان و ایلخانیان در قرن‌های پنج و شش و هفت وجود دارند. در دورهٔ درخشان سلجوقی، از خمیر سفید شیشه در سفالگری استفاده شده و سفال‌ها در انواع مختلف لاجوردی، مینایی، زرّین‌فام، بی‌لعاب و یکرنگ وجود داشتند. سفالینه های دورهٔ خوارزمشاهیان در گرگان، کاشان و ری ساخته می‌شد و با دورهٔ سلجوقی و ایلخانی متفاوت بود. با حملات مغول رکودی در هنر سفالگری دیده می‌شود که به‌تدریج با تحت تأثیر قرار گرفتن حاکمان مغول از فرهنگ و تمدن و هنر ایرانی، در اواخر سده هفتم، مراکز سفال‌سازی مجدد شروع به فعّالیّت کردند (طلایی، ۱۳۹۳). سفالگری در این دوران به جهت تنوّع در شکل و نوعِ تزیین و نوعِ صنعت از دیگر صنایع ممتاز شده است.

هنر سفالگری در قرون میانی اسلامی، به دلیل توجّه حکومت به این هنر از مهم‌ترین و اصلی‌ترین هنرهای آن دوره قلمداد می‌شد و همین امر مهم‌ترین دلیل برای خیزش صعودی این هنر در نظام اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و اقتصادی آن دوران شد. فضای حاکم و استقبال جامعهٔ آن دوره، سبب بیان و مطرح نمودن داستان‌های ادبی به‌ویژه مفاهیم و مضامین غنائی با بن مایه های اساطیری و پیش از اسلامی بود. لذا هنرمندان سفالگر نیز همگام با شاعران به بیان و خلق آثار هنری با این مضامین پرداختند (حسینی، کاظمی و محمّدیان، ۱۳۹۴، ص. ۱۳۶).

در ادوار اسلامی انواع نقوش و طرح‌های گوناگون چه انسان چه طبیعت که با هنرمندیِ خاص طراحی شده بر روی سفالینه دیده میشود. «گفتنی است که حرارت دادن دو مرحله ای برای رسیدن به بهترین و درخشنده‌ترین رنگ ها در سفالینه‌های زرّین‌فام و مینایی که هم به شکل ظروف سفالین و هم کاشی وجود دارد، از قرن سوم هجری تجربه و در اواخر قرن ششم هجری به مراحل کمال خود رسید. رنگ این آثار، منحصراً، توسط سفالگران ایرانی به کار رفته است» (دادور و دالایی، ۱۳۹۵، ص. ۳۴۴). درواقع چنین به نظر می‌رسد که با توجّه به درخشش این هنر صنعت در قرون مورد نظر، طبیعی است که بر روی انتخاب نقوش جهت اجرا بر روی این سفال‌ها نیز همان دقّت نظر دیده شود و علاوه بر فرم و فنون ساخت به مضامین متناسب نیز توجّه ویژه شود.

۵. عاشقانه‌های راستین

عشق یکی از موضوعات اصلی شعر فارسی و مهم‌ترین بنیاد عرفان است. بیشتر عشق ها، ریشه در فطرت پاک انسانی دارد. عشقی راستین که سبب می شود عاشق از وجود خود خالی شود و غرض را کنار نهد و در پی رسیدن به محبوب باشد. «مهر، دوست داشتن، عشق، دوستی، نجابت در گذر زمان تغییر نکرده گرچه با زبان ها و شیوه های گوناگون بیان شده است، امّا اصل و جوهره یکی است» (کاتوزیان،۱۳۷۳، ص. ۸۳). به طبع ادبیّات فارسی نیز سرشار از مضامین شاعرانه است و از اوّلین اشعار فارسیِ بعد از اسلام، عشق نیز حضور پُررنگی دارد که به‌تدریج بعد از ظهور شاعران قدرتمندی چون رودکی در قرن چهارم، اندیشه‌های غنائی با مدح معشوق شکل می گیرد. در اوایل قرن پنجم و همچنین تمام قرن هفتم، داستان‌های عاشقانه رواج می‌گیرد که نظامی سرآمد و مروج نوعی داستان عاشقانه می‌گردد که پس از وی مورد تقلید بسیاری از شاعران می‌گیرد (موتمن، ۱۳۶۴).

در این دوران مضامین عاشقانهٔ معروف در اسامی دوتایی ظاهر می‌شوند، به عنوان مثال در شاهنامه فردوسی زوج‌هایی چون زال و رودابه و یا بیژن و منیژه حضور دارند و داستان‌های عاشقانه‌ای چون ورقه و گلشاه، یوسف و زلیخا، ویس و رامین، خسرو شیرین، وامق و عذرا، لیلی و مجنون توسط ادیبان مختلف در قرن چهار تا هفت سروده شده‌اند. ازاین‌رو تعداد انبوهی از سفالینه های دارای کاربرد ادبی در دوره اسلامی با تکنیک های زرّین‌فام و مینایی به وجود آمدند. با شناخت شرایط اجتماعی، عرفانی و فرهنگی قرون میانی اسلامی فرض بر این بوده که انسان جایگاه عرفانی داشته است و بحث «انسان کامل» که در عرفان اسلامی به آن توجّهی خاص شده در نقوش سفالینه‌ها آمده است و عشق مجازی و حقیقی که در عرفان اسلامی ایرانی وجود دارد، در نقوش سفالینه های این دوران به چشم می خورد (نجف‌پور، ۱۳۸۸). مضامین اشعار با خاصیّت وجودی تکنیک‌های سفالگری همراه می شود و با توجّه به امکانات آن در گستره سفال استفاده می شود.

۶. روش رویکرد آیکونولوژی اروین پانوفسکی

از دیدگاه پانوفسکی، تصویر مانند «حافظهٔ سرکوب‌شده» رفتار می کند. بدین معنی که همچنان به سطح خودآگاهی ما بازمی‌گردد، حتّی می توان گفت که بازگشت نهایی در ذهن، تصویر است. مدل های مختلفی برای تجزیه‌وتحلیل این رفتار تصاویر مطرح شده‌اند که نقاطی مشابه دارند. اروین پانوفسکی سطوح مختلف درک تصویر دیداری را تمیز می دهد. او اوّلین سطح را «پیش آیکونوگرافی» یا مفهوم اوّلیه می نامد که بازشناسایی فرم های خالص است. او دومین سطح از مفهوم را «آیکونوگرافی» یا مفهوم ثانوی یا سنّتی می نامد که متشکل است از تفسیر عقلانی زمینهٔ فرهنگی به اشتراک گذاشته شده است. سومین سطح مفهوم یا «آیکونولوژی سطح سمبلیک»، درونی و ژرف‌تر مفهوم است که صرفاً برای درک عینی قابل دسترسی است و غالباً مرتبط است با ناآگاهی (ناهشیاری) جمعی(Panofsky,1939).

چرایی انتخاب آیکونولوژی به‌عنوان یک روش رویکرد سامانمند برای این پژوهش آن بود که درکی عینی با توجّه به زمینهٔ اثر ارائه می‌دهد. به‌کارگیری نشانه‌های تصویری، زبان و بیان مشترکی را در هنرهای تجسّمی موجب می‌شود که با آشنایی به این زبان می‌توان تصاویر را کُدگشایی و شناسایی کرد. تصاویر مرتبط با مضمون عشق نیز در جامعهٔ آماری این پژوهش دارای رمز و نمادهای فراوانی هستند که با استفاده از این رویکرد بازخوانی و معنا می‌شوند.

۷. معرّفی جامعهٔ آماری

جامعهٔ آماری این پژوهش را تعداد چهار اثر ممتاز از سفالینه های قرن ۴ الی ۷ هـ.ق با موضوع عشق تشکیل می دهند تا بر اساس سه مرحلهٔ توصیف، تحلیل و تفسیر شناسایی شود.

تصویر ۱ گونهٔ اثر: کاسه مینایی است که دورهٔ آن احتمالاً متعلق به سدهٔ ۴ تا ۷ هـ.ق است. در موزه هنر «متروپولیتن» نیویورک نگهداری می شود و محل کشف آن مجهول است. بر روی کاسهٔ مینایی، شاهی کمانگیر و سواره را در حال شکار دیده می‌شود که دختری بر ترک اسب او سوار است.

تصویر ۱. کاسهٔ میتایی سدهٔ ۴ الی ۷ ه. ق/ موزهٔ هنر متروپولیتن نیویورک

(https://www.metmuseum.org/)

تصویر ۲ گونهٔ اثر: کاشی زرّین‌فام که محل کشف آن تخت سلیمان آذربایجان است. محل نگهداری این کاشی در موزهٔ «ویکتوریا آلبرت» لندن و متعلق به عهد ایلخانی است. تصویر این کاشی نیز شاه کمانگیر و دختر تَرک‌نشین است.

تصویر ۲. کاشی زرّین‌فام عهد ایلخانی/ موزهٔ ویکتوریا وآلبرت لندن

(https://www.vam.ac.uk/)

تصویر ۳ گونهٔ اثر: بشقاب زرّین‌فام که محل نگهداری آن موزهٔ «دیوید» است و احتمالاً متعلق به اواخر قرن ۶ هـ.ق است. این بشقاب نشانگر فضای یک مکتب‌خانه است و اوّلین دیدار لیلی و مجنون را در مکتب‌خانه روایت می کند.

تصویر ۳. بشقاب زرّین‌فام اواخر قرن ۶ ه. ق/ موزهٔ دیوید

(http://www.davidmus.dk/)

تصویر ۴ گونهٔ اثر: بشقاب مینایی که محل نگهداری آن موزهٔ «دیوید» است و احتمالاً متعلق به اوایل قرن ۷ هـ.ق است که صحنهٔ ملاقات دو معشوق است و آنان را نشسته بر لب آب نشان می دهد.

تصویر ۴. بشقاب مینایی اوایل قرن ۷ ه. ق/ موزهٔ دیوید

(http://www.davidmus.dk/)

۸. تحلیل تفسیر عشق بر سفالینه بارویکردآیکونولوژی

بنا بر نظریّهٔ پانوفسکی، محقّق در تحلیل با چند لایهٔ متفاوت معناشناسی مواجه است که در این روش، آنالیز اثر برای درک عمیق تر اثر هنری به کار می رود. همان‌گونه که اروین پانوفسکی مطرح می کند: «در یک اثر هنری، فُرم نمی‌تواند از محتوا جدا شود، توزیع رنگ و خطوط، نور و سایه حامل معنایی.بیش از خصوصیات صرفاً بصری هستند» (کشمیرشکن، ۱۳۶۹، ص. ۳۹).

۸-۱. مرحلهٔ اوّل: توصیف پیش آیکونوگرافی سفالینه‌ها

مطابق نظریّهٔ پانوفسکی لایهٔ اوّل در جهان اشیاء قرار دارد. «مضامین و وقایعی که توسط خطوط، رنگ‌ها و احجام ارائه می‌شوند، دنیای نقش‌مایه‌ها را تشکیل می دهند که شناخت آن‌ها در تجربهٔ عملی استوار است» (عبدی، ۱۳۹۰، ص. ۴۹).

۸-۱-۱. تصویر اوّل: سفالینهٔ مینایی با نقش بهرام و آزاده

در لبهٔ داخلی کاسه، نوار دالبریِ خاکستری دیده می شود و یک نوار دیگر که در آن متنی نوشته شده است (تصویر ۵).

تصویر ۵. بخش نوشتاری اثر شمارهٔ یک

بهرام و معشوقه اش آزاده، سوار بر شتر در داخل منظره قرار گرفته اند، امّا مهم‌تر از منظره جلوه می کنند. دو پیکره در سمت راست و چپ تصویر، دیده می شود که پیکرهٔ سمت راست گیسوان بلند دارد. بر دور سر بهرام (تصویر۶)،آزاده وپیکرهٔ سمت راست،هاله دیده می‌شود. پرندگانی آزاد و رها در قسمت بالا و سمت راست تصویر وجود دارند (تصویر ۷).

تصویر ۶. بخشی از پیکره

بهرام در اثر شمارهٔ یک

تصویر ۷. پرندگان در

بخشی از اثر شمارهٔ یک

خطوط مواجی در پایین تصویر دیده می شود که به واسطهٔ قرارگیری آبزیان در آن، تداعی‌کنندهٔ برکهٔ آب است وگیاهانی‌که فضای خالی تصویر راپرکرده اند(تصویر۸). در این دوره، زیبایی‌شناسان به دنبال هدف هنرمند نقّاش برای پُر نمودن فضاهای خالی هستند: «این پر نمودن جاهای خالی یا با اضافه نمودن عناصر تشبیهی صورت می‌گیرد و یا با اضافه نمودن عناصر تجریدی هندسی یا نقش‌های گیاهی تکمیل می‌گردد» (البهنسی،۱۳۸۵، ص. ۷۹).

نقش بهرام و آزاده سوار بر شتر در مرکز و بخش مهم ظرف قرار می گیرد.

تصویر ۸. برکهٔ آب در اثر شمارهٔ یک

۸-۱-۱-۱. نحوهٔ فضاسازی تصویر سفالینه

نقوش تزئینی و گیاهی برای ایجاد تعادل و تناسب بین فضای مثبت و منفی و پُر کردن فضاهای خالی تصویر استفاده شده‌اند. نقّاش مفاهیم مربوط به سازمان‌دهی بصری طرح را در نظرگرفته است. ذوق شخصی و حساسیت او نسبت به روابط بصری در این سفالینه دیده می شود. زاویه و شیوهٔ قرار گرفتن عناصِر به دریافت معنای تصویر یاری رسانده است. ریزنقش کاری در طرح سفالینه دیده می شود که خود می تواند با موضوع پیام سازگار و در درک بهتر پیام مؤثر باشد و نوعی جنبش را فراهم آورد.

۸-۱-۱-۲. شیوهٔ ترکیب‌بندی تصویر سفالینه

چشم در برخورد با عناصر تصویر در حالت گردش است و نقّاش هماهنگی کامل بین عناصِر برقرار کرده است. جهت اَشکال به چگونگی ارتباط آن با بیننده یاری رسانده است و همچنین ارتباط با شکل های مجاور را ایجاد نموده است. موقعیت جاگیری عنصر اصلی به ارتباط آن با چهارچوب یا ساختار طرح وابسته است. قرار گرفتن عناصِر بصری در اطراف طرح اصلی به آن‌ها ارزش معنایی داده است.

۸-۱-۱-۳. رنگ‌آمیزی سفالینه

در این کاسه از رنگ های سرد و خنثی و نوعی رنگ گرم عنابی بهره گرفته شده است که تعادل زیبایی بین آن‌ها برقرار است. نوعی تضاد در رنگ لباس بهرام و آزاده دیده می‌شود که با داشتن تفاوت هایی قابل دیدن هستند. رنگ لباس آزاده، به دلیل نزدیک بودن با عواطفش، سازگار با موضوع پیام است. در دیگر عناصِر تصویر، تضاد رنگی کمی دیده می شود که خود منجر به هارمونی و هماهنگی شده است.

۸-۱-۲. تصویر دوم: کاشی زرّین‌فام رنگارنگ با نقش بهرام و آزاده

در این قطعه کاشی، منظره مملو از تزئینات است و با نقش گل‌ها و حیوانات رسم شده و مهم جلوه می کند. کل تصاویر منحنی‌گونه هستند و دارای منظره‌سازی پیشرفته و خیالی است. هاله ای بر دور سر بهرام و آزاده قرار دارد. پوشش سر آزاده مانند یک حجاب ضخیم تا پشت بدن پایین می افتد و کلاه تاج داری بر سر بهرام دیده می شود (تصویر ۹).

لباس بهرام شامل یک بالاپوش بسته شده با کمربند است که در جلو پیچیده و زیر بازوی راست محکم شده است. او چکمه ای بلند پوشیده است و لباس آزاده نیز با طرح تزئین شده است (تصویر ۱۰).

تصویر ۹. بهرام یاکلاه تاجدار، بخشی از اثر شمارهٔ دو

تصویر ۱۰. آزاده، بخشی از اثر شمارهٔ دو

۸-۱-۲-۱. نحوهٔ فضاسازی تصویر سفالینه

در این سفال گُل‌ها و گیاهان در بیان فضای طبیعت به خوبی مورد استفاده قرارگرفته‌اند و صرفاً پُرکنندهٔ فضا نیستند. تقسیم‌بندی فضا به طرز واضحی نمایان است. در این فضا، درجات مختلف بافت و گروهی از بافت های مشابه دیده می شود که به‌صورت یک محدوده پیوسته به کار گرفته‌شده و انتظام بافت را به وجود آورده است. در اثر یک انتظام خطّی موزون دیده می‌شود که شکل‌های با خطوط منحنی بر کل آن مسلط هستند. در تمامی نقش، حرکتی ریتمیک ایجاد شده تا بر اهمّیّت موضوع مرکزی تأکید کند. فرم واحدی که نسبت به سایر فرم‌ها، فضای بیشتری را در طرح اشغال کرده، غالب است و به علّت پراکندگی در سطحی وسیع‌تر، در اکثریت است و باعث ایجاد یکپارچگی در طرح شده است.

۸-۱-۲-۲. شیوهٔ ترکیب‌بندی تصویر سفالینه

در این کاشی همانند تمامی سفالینه‌های منقوش دورهٔ ایلخانی تمام سطح زمینه علاوه بر نقوش اصلی با عناصر ظریف‌تر و تکراری، پر و تزئین شده اند و فضای بدون نقش به‌ندرت دیده می شود و این امر به ارتباط چشمی نسبت به فضای اصلی لطمه نمی‌زند. وجود تداوم و پیوستگی در کلّیت اثر دیده می شود که از لحاظ بصری مشهود است. فرم های منحنی، ارتباطی موزون به تمام ترکیب داده و نیروهای بصری حساب‌شده‌ای ایجاد کرده است. وجود رابطهٔ هماهنگ اجزاء با کل در اثر دیده می شود. روابط متناسبی میان خطوط سیّال خیال‌انگیز و سطوح برقرارشده است. تسلط اکثریت نقوش موجب تأکید بر گروه اقلیت شده است. این حالت شبیه غرابت است که ساده تر به چشم می آید.

۸-۱-۲-۳. رنگ‌آمیزی سفالینه

رنگ‌ریزهٔ تزئینی زرّین‌فام موجب جلایی فلزی بر روی سفال می شود. نقره معمولاً ته‌رنگ زرد و مس ته‌رنگ قرمز ایجاد می‌کند. در این کاشی، خلوص رنگ خفیف مسلط، در تضاد با جلوه های درخشان خلوص رنگ شدید قرارگرفته است. توازن رنگ‌مایه، توسط وجود تعادل در گسترهٔ محدوده رنگ‌مایه مشهود است. در این رنگ‌بندی، تلاش خلّاقانه برای نظم بخشی به محدودهٔ رنگی خودنمایی می کند. بدیهی است که ویژگی های رنگ مسلط، بخش اعظم بار بیانی را به دوش کشیده است.

۸-۱-۳. تصویر سوم: بشقاب زرّین‌فام با نقش لیلی و مجنون

در لبهٔ داخلی بشقاب نواری باریک دیده می شود که روی آن با بیست‌وپنج دایره و نقش تزئین شده است. در روی بشقاب بیست‌وچهار دختر و پسر در اطراف شخصی ریش‌دار که در مرکز قرار دارد، نشسته اند (تصویر ۱۱).

تصویر ۱۱. مردی ریش‌دار، احتمالاً معلم مکتب‌خانه در اثر شمارهٔ دو

تعدادی رحل و لوحه با نوشته های مختلف در جلوی اشخاص قرار دارد (تصویر ۱۲ و ۱۳).

تصویر ۱۲. رحل، بخشی از اثر شمارهٔ دو

تصویر ۱۳. لوحه، بخشی از اثر شمارهٔ دو

نگاه اشخاص به سمت چپ است ولی یک پسر (مجنون) نگاهش را به سمت راست (به سمت لیلی) دوخته است (تصویر ۱۴).

تصویر ۱۴. مجنون که برخلاف جهت بقیه به لیلی می‌نگرد، بخشی از اثر شمارهٔ دو

۸-۱-۳-۱. نحوهٔ فضاسازی تصویر سفالینه

در این نقش تراکم در تصویر دیده می شود. فضا به صورت خشک تصویر شده است. نوع تصویرسازی حکایت از فضایی رسمی دارد که تابع قوانین است. شبکهٔ ساختاری طرح، یک مرکز مرجع دارد که نقطهٔ تلاقی کلّیهٔ خطوط است و حول آن دَوَران می‌کند. فرم‌هایی مشابه که در فواصلی از مرکز مرجع قرارگرفته اند و مرکز نقطه ای است که عناصر دیگر تحت نظارت آن در محل قرار گرفته‌اند. در تصویر استمرار و حرکت فضایی دیده می شود. رویارویی فرم های واحد مثبت و منفی، تباین فضایی ایجاد کرده است و با به هم فشردن فرم های واحد، فضا فشرده تر نشان داده شده است. انحرافی که از کج شدن لوح‌ها با زاویه به وجود آمده است، احساس حرکت را القاء می کند.

۸-۱-۳-۲. شیوهٔ ترکیب‌بندی تصویر سفالینه

تصاویر بر روی این سفالینه بر اساس ترکیب‌بندی مارپیچی شکل گرفته است و چشم به‌صورت چرخشی سطح را مرور می‌کند. از چرخش عناصِر انسانی مانند فرم های مشابه، نقش شعاعی به وجود آمده است. ترکیب سطوح و خطوط در این تصویر کاملاً نمایان است و به نظر می‌رسد تمامی عناصر بر اساس نظم ریاضی مرتب شده و ترتیب منظّم آن‌ها، ترکیبی مقیّد ایجاد کرده است. تمامی فرم‌های واحد، جهت مشابه دارند و تنها پیکر مجنون در جهت مخالف، تباین ایجاد کرده و تأکید بر اقلیت را به وجود آورده است. عامل تکرار و یکنواختی در تصویر نمایان است.

۸-۱-۳-۳. رنگ‌آمیزی سفالینه

با توجّه به تکنیک سفال، تنوّع رنگی دیده نمی شود. رنگ حاکم بر بشقاب قهوه‌ای است که با رنگ‌مایهٔ سبز و طلائی، ترکیب یافته است. رنگ‌مایهٔ مسلط، توازن رنگ مایه مؤثری پدید آورده است. از رنگ‌مایه‌های اندکی برای ایجاد تنوّع در رنگ‌مایه‌ها استفاده شده است که به عنوان حامی رنگ‌مایه مسلط درنظرگرفته شده اند. درک و احساسی که با دیدن رنگ این سفال ایجاد می شود به حالات روحی، روانی اثر نزدیک است.

۸-۱-۴. تصویر چهارم: سفالینهٔ مینایی با صحنه ملاقات دو معشوق

در لبهٔ داخلی کاسه، نوار دالبری آبی‌رنگ دیده می شود و دو نوار نارنجی که مابین آن‌ها، نقوش تزیینی قرار گرفته است. در مرکز تصویر زن و مردی روبروی هم قرار گرفته اند و صحنهٔ ملاقات را تداعی می کند. هر دو پیکره دارای گیسوان بلند و زلف‌های سیاه هستند و متمایز بودن آن

ها با ریشی در صورت مرد نشان داده می شود. خطوط مواج در پایین تصویر که به‌واسطه قرارگیری چهار ماهی در آن، تداعی‌کنندهٔ برکه آب است (تصویر ۱۵). در سمت راست تصویر درخت سروی دیده می شود و در سمت چپ بوته، دو پرندهٔ آزاد و رها در قسمت بالای دو پیکره وجود دارد (تصویر ۱۶).

هالهٔ دور سر و بازوبند به‌طور مشخص در پیکره‌ها به چشم می خورد. چهرهٔ هر دو به‌صورت سه‌رخ، متمایل به تمام‌رخ رسم شده است.

تصویر ۱۵. ماهی‌های درون برکه، بخشی از اثر شمارهٔ چهار

تصویر ۱۶. دو پرنده، بخشی از اثر شمارهٔ چهار

۸-۱-۴-۱. نحوهٔ فضاسازی تصویر سفالینه

نقوش هندسی برای پُر کردن فضاهای خالی به کار رفته است و به رابطهٔ بصری میان دو شخصیت برجستگی بخشیده است. دو نقطهٔ باارزش در تصویر وجود دارد. فرم‌ها با رنگ، نقش و بافت پرشده و فضا را اشغال کرده است، در فرم دو پیکره تشابه دیده می‌شود. عامل تکرار در نقش پیکرهٔ انسانی مشهوداست. فضای خالی پشت فرم‌های مثبت به بهتر دیده شدن فضای اصلی یاری رسانده است. در نقش لباس، سطوح از متضادهای اصلی، خطوط مستقیم، افقی، عمودی، مورب و رنگ‌ها تشکیل شده است.

۸-۱-۴-۲. شیوهٔ ترکیب‌بندی تصویر سفالینه

جستجوی پیش‌زمینه یا پس‌زمینه در ترکیب‌بندی، به موفّقیّت این اثر هنری یاری رسانده است. این اثر چشم ها را به مرکز تصویر معطوف می‌دارد. در ترکیب‌بندی نقوش لباس، پوشاندن سطح با فرم‌های واحد و به صورتی کاملاً منظّم دیده می شود. در نقش لباس، فرم های واحد دیده می شود که ارتباطی نسبی با یکدیگر دارند و مکرر در ترکیب نقش به کار برده شده است. خطوطی شبکه ای در روی طرح لباس دیده می شود که برای هدایت استقرار فرم‌ها در ترکیب‌بندی به کار رفته است. در این ترکیب ساده‌ترین توازن بصری ایجاد شده است.

۸-۱-۴-۳. رنگ‌آمیزی سفالینه

زمینه سفید متمایل به نخودی است. لباس زن و مرد بسیار پُرنقش و تنوّع رنگی در آن دیده می شود؛ گویی هر نقش در قابی محدود شده است. به نظر می‌رسد هنرمند از رنگ برای بیان اندیشهٔ خویش استفاده نموده است. او از ریتم و تقارن برای تعادل و ایجاد آرامش بهره برده است. ساختار این رنگ‌بندی، کاملاً، آشکار و مشخص است. در این رنگ‌بندی از رنگ‌مایه‌های گرم و سرد استفاده شده و متضادها در محدوده‌ها با خلوص رنگی شدید، ظاهرشده‌اند. ایجاد گزینه‌های متنوّعی برای انتخاب رنگ‌مایه، دستیابی به انسجام و انتظام رنگ فراهم آورده است.

۸-۲. مرحلهٔ دوم: تحلیل آیکونوگرافی سفالینه‌ها

پانوفسکی، دومین سطح را مفهوم ثانوی یا سنّتی می نامد که تفسیر عقلانی از زمینه به اشتراک گذاشته است. او با حرکت از لایهٔ زیرین به لایه یا سطح بَعدی معنا، تحلیل ثانویه یا تحلیل آیکونوگرافی را معرّفی کرد که نیازمند آگاهی از منابع ادبی است که مضامین یا مفاهیم تاریخی را در نظرگرفته اند (Willette, 2013).

۸-۲-۱. داستان‌هایی متضمن دلالت ضمنی مرتبط با موضوع تصویر ۱ و ۲

۸-۲-۱-۱. روایت شاهنامه

بهرام کنیزی رومی و چنگ‌نواز به نام آزاده دارد که در شکار همراه اوست. روزی در شکار هنگامی‌که بر شتر سوار هستند، دو جفت آهو می بیند. بهرام به آزاده می گوید:

کدام آهو افکنده خواهی به تیر

که ماده جوان است و همتاش پیر

(فردوسی، ۱۳۷۴، ص. ۲۷۳)

آزاده از بهرام می‌خواهد آهوی ماده را نر و پیر نر را ماده گرداند، سپس آن‌ها را بِرَماند و هنگام گریز، کمان و مهره بر گوش آهو اندازد و چون آهو با سم، گوشش را می خاراند، با تیری سم و گوش آهو را به هم بدوزد. بی‌درنگ بهرام چنین می کند. آنگاه آزاده دلش می‌سوزد و موجب خشم بهرام می شود و او را در پاسخ گستاخی‌اش زیردست و پای شتر له می‌کند (ذوالفقاری، ۱۳۸۵).

۸-۲-۱-۲. روایت نظامی

روزی بهرام گور به همراه کنیزش فتنه به شکار می‌رود. بهرام پی‌درپی و با مهارت تمام گور شکار می کند، امّا ماهرو در ادای ثنا و تمجید از او خویشتن‌داری می کند. شاهِ بی قرار، گوری را نشانه می گیرد و سپس از او می پرسد:

گوری آمد بگو که چون تازم

وز سرش تا سمش چه اندازم؟

(نظامي، ۱۳۶۳، ص. ۳۲۳)

فتنه در جواب می‌گوید که باید سر این گور را به سمش بدوزی. بهرام هر آنچه را که دختر می‌خواهد، انجام می دهد ولی او با جسارت تمام عادت شاه را در شکار به سخره می گیرد و این سخن بر بهرام سخت و سنگین می‌آید و از سرهنگ که هم رکاب اوست می خواهد که کار کنیز را بسازد ولی به تقاضای فتنه، سرهنگ دستش را به خون او آلوده نمی کند (محراب‌زاده، ۱۳۹۴). این داستان مرحلهٔ دومی نیز دارد و فتنه بعد از نجات کار سختی را پیش می‌گیرد و آن حمل گاوی از شصت پله است.

۸-۲-۱-۳. رابطهٔ میان داستان با عنصر و نقش‌مایه عشق

با توجّه به روایت فردوسی مشخص می‌شود که نظامی بخش دومی به روایت فردوسی افزوده است. گرچه نقّاشان به روایت شفاهی نیز در ترسیم تکیه می کردند. در تصویر (۲) چنین به نظر می‌رسد که نقّاش روایت تصویری خود را با انتخاب یک لحظهٔ خاص و آمیختن آن با خیال ارائه داده است و در آن آزاده، آن معشوقه‌ای است که باید پا روی عشق خود بگذارد و سعی در آگاه ساختن شخصیت مغرور بهرام دارد. ارزش‌های نمادین در این سفالینه با توجّه به ریشه‌های ادبی و آشکار شدن روابط بینامتنی انجام شده است.

۸-۲-۲. داستان متضمن دلالت ضمنی مرتبط با موضوع تصویر ۳

در اواسط قرن پنجم هجری بادیه‌نشینان حجاز به ناصرخسرو ویرانه‌های قلعه‌ای را در حوالی طائف نشان دادند که محل زندگی لیلی بوده است و او در سفرنامه خود نوشت: داستان آنان داستانی به‌غایت عجیب است. شهرت این داستان باعث شد که اخستان بن منوچهر از نظامی بخواهد که آن داستان را به نظم درآورد (احمد نژاد،۱۳۷۵). اگرچه این داستان پیش‌ازاین سابقه داشته و بر اساس زندگی شاعری عرب به نام «قیس» بوده است، امّا نظامی بود که آن را به شیوه‌ای زیبا به نظم کشید و بااینکه نظامی خالق آن نیست، امّا تصرفاتی در آن داشته است. طبق روایت، موضوع عشق لیلی و مجنون از علاقهٔ معصومانه دو کودک مکتبی سرچشمه می گیرد که هر دو در یک مکتبخانه‌اند. هم‌درسی آن دو کودک معصوم به هم‌دلی می‌کشد و محبّت معصومانه ای از آن جنس که میان اطفال یک خانواده معمول است. «نخستین لبخندِ محبّتِ لیلی و مجنونِ اندک‌سال در فضای مکتب‌خانه از

چشم مُلای تَرکه به دست و بچّه‌های هم‌سن و هم‌مکتبی پوشیده نمی ماند و جنجال را به مرحله ای می‌رساند که پدر، دختر را از مکتبخانه بازگیرد و مجنون کارش به آشفتگی و جنون کشد» (سعیدی سیرجانی، ۱۳۹۳، ص. ۱۱). جنون مجنون رفتاری نمادین است که دستمایه ادب عرفانی شده و نشان از روح بی‌آرام سالکی دارد که در برابر عشق الهی که لیلی نماد آن است، چنین هوش از کف داده است.

۸-۲-۱. رابطه میان داستان با عنصر و نقش‌مایه عشق

با توجّه به روایت چنین برمی‌آید که تصویر این بشقاب نشانگر فضای یک مکتبخانه است که شاگردان دختر و پسر در آن هم‌درس‌اند و در مرکز بشقاب مُلای قبیله که عمامه‌ای بر سر اوست، قرار دارد. در این بشقاب مجنون آن شخصی است که نگاهش را مخالف نگاه دیگران و به لیلی دوخته است. لیلی و مجنون با لباس‌های مشابه تصویرشده‌اند و وجه تمایز لیلی گیسوان بلند آن است که از دو طرف جلوی سر آویزان شده اند. حکیم نظامی در عصر زنان پرده‌نشین توجّه به روح لطیف زن و بخش به غفلت رفتهٔ «آنیما» را در وجود مردان عصر خویش گوشزد می کند. «استفاده از بن مایه های داستان‌های کهن و نگاه روشن و متفاوت به آینده به او مجال آن داده است تا در دو عرصهٔ زمانی و زیباشناختی رفت‌وآمد کرده و به راحتی خیال‌پردازی کند» (محراب‌زاده، ۱۳۹۴، ص. ۴۱). لیلی پروردهٔ جامعه ای است که دل‌بستگی و تعلق خاطر را مقدّمهٔ انحرافی می‌پندارند که نتیجه‌اش سقوطی حتمی است.

۸-۲-۳. داستان متضمن دلالت ضمنی مرتبط با موضوع تصویر ۴

در این تصویر پیکره با صورت مغولی نشسته و در دست او جام شراب دیده می شود. در این دوران پیکره‌های انسانی اغلب در برابر یک منظره به گونهٔ نمادین قرار می گرفتند. گاهی در روی سفالینه یک یا دو پیکر می آمد و بشقاب‌ها دارای صحنه‌هایی بودند که مربوط به نمادهای تاریخی عُشاق است. دو پیکره، احتمالاً، به داستان یا افسانه مشخصی ارتباط نمی یابند. «به‌احتمال‌زیاد آن‌ها به‌عنوان نمادهای آسایش و سلامتی، همراه کننده زندگی باعزّت به کار رفته اند» (آلن، ۱۳۸۳، ص. ۳۰). در این تصویر توجّه بسیاری به تزیینات شده است که بر اساس نقش مایه‌های ایرانی اسلامی رسم شده است. تمامی نقش مایه‌های لباس این دو پیکره از ترکیب‌بندی اسلیمی و هندسی برخوردارند و مملو از طرح است. این طرح و نقش می تواند یادآور عشق و شوق عاشقانه باشد. زیبایی و ظهور آن، به دنبال خود عشق می آورد. گویی در این سفالینه ارتباطی بین عناصر دیده می شود. به نظر می‌رسد این تصویر فراتر از یک مِهر ساده جسمانی است و هدف زیبایی روح است.

۸-۳. مرحلهٔ سوم: تفسیر آیکونوگرافی (آیکونولوژی) سفالینه‌ها

در آخرین یا بالاترین سطح تفسیر، پانوفسکی تأییدکرد که آیکونولوژی یک معنای «درون‌زاد» است (Willette, 2013). بنا بر رویکرد پانوفسکی این مرحله ازمطالعه درنهایت «مرحله ای از تأویل است که شناسایی را تداوم می دهد و معنای نقش‌مایه‌ها، نمادها و تمثیل ها را در بافت فرهنگی آن ها مورد بررسی قرار می دهد» (کشمیرشکن، ۱۳۹۶، ص. ۴۲). با توجّه به این مطلب به تفسیر نمادها در سفالینه‌ها پرداخته می شود.

۸-۳-۱. نمادشناسی نقش مایه های به کار رفته در سفالینه ۱ و ۲

۸-۳-۱-۱. نماد رنگی در تصویر ۱

در این سفالینه هدف تصویرگر از رنگ‌ها دستیابی برای القای مفاهیم بود و پُر نمودن فضاهای خالی با گیاهان و تزئین، بنا بر عقیده اکثر منتقدین هنری، فرار از خلأ است. طرح‌های زینتی و اسلامی که فواصل تصاویر را پُر کرده اند، حاکی از خصوصیات هنر ساسانی است.

۸-۳-۱-۲. نماد حیوانی

نقوش پرندگان به‌صورت گسترده ای در دوران اسلامی مورد استفاده قرار گرفته است. نقش پرندگان به دلیل بال‌هایشان که تداعی‌کنندهٔ جنبه‌های روحانی و آسمانی زندگی هستند، از نقوش مورد توجّه‌اند.

۸-۳-۱-۳. نماد انسانی در تصویر ۱

به نظر می رسد دو تصویر پیکره انسانی بر بالای سر بهرام و آزاده، می تواند هم نماد خیر و هم نماد شر باشند و به‌صورت دوسویه بر این دو نماد تأکید شده باشد، به احتمال‌زیاد نشانهٔ دو جنبه موجود زنده‌اند. معمولاً، مذاهب سنّتی روح را جفت یا تای دیگر موجود زنده می دانند، این جفت یا تای دیگر ممکن است در هنگام مرگ جسمانی یا رؤیا از جسم جدا شود و دوباره در همان جسم یا جسم دیگر به حیات برگردد. حتّی ممکن است نشانگر این مطلب باشد که بنا بر نظریّهٔ یونگ «هر فردی تصویر جاودان زنی را در درون خویش حمل می کند که ناخودآگاه است و ناخودآگاهانه بر محبوب منعکس می شود. انیما و آنیموس به‌عنوان تعدیل‌کنندهٔ رفتار، دو صورت مثالی‌اندکه از حداکثر نفوذ برخوردارند» (یونگ، ۱۳۷۰، ص. ۴۰۴). دو کهن‌الگوی باستانی که یادآور بخش به‌غفلت رفته‌ای است که در این نقوش یادآوری می‌شوند.

۸-۳-۱-۴. نماد عشق در تصویر ۱

بهرام با عشق آزاده به تکامل می‌رسد. آزاده، معشوقهٔ یاری‌گر بهرام است. در این سفالینه تصویرساز به رابطهٔ عاشقانه آن دو بسنده کرده و به مرحله بعدی گام ننهاده است. آزاده از انسان بودن پا فراتر نهاده و کمال می‌یابد و به عشق متعالی می رسد.

۸-۳-۱-۵. دیگر نماد

هالهٔ گِرد دور سر افراد، نمایانگر سنّت‌های پیشین است و بی‌هیچ جوهرهٔ مذهبی بر اهمّیّت صاحب سر تأکید دارد. «این هاله در هر موجودی سبب تقدّم او بر دیگران و بیانگر ذات ویژه دارنده آن و تفاوت با دیگران شمرده می شود» (نجف‌پور، ۱۳۸۸، ص. ۱۰۷). این هاله رسمی ساسانی است که بعد از اسلام هم ادامه یافته و نشانهٔ بارز هنر سلجوقی هم هست، امّا ویژگی‌های مذهبی ندارد. هالهٔ مقدّسی که آزاده با عدم ستایش بهرام، آن را از او گرفته و او را به خود می‌نمایاند.

۸-۳-۱-۶. نماد عشق در تصویر ۲

آزاده با نواختن چنگ، نوای عشق را فریاد می‌زند. گویی عناصر و نقش‌مایه‌های گل‌ها در پس‌زمینه تصویر، آن را پراکنده می‌گردانند و فضای تصویر از احساس و تخیّل سرشار می شود.

۸-۳-۲. نماد شناسی نقش‌مایه‌های به کار رفته در سفالینه ۳

۸-۳-۲-۱. نماد انسانی

مُلای مکتب‌خانه در مرکز بشقاب رسم شده است که می‌تواند نشان از حضور او نظارت بر رفتار شاگردان باشد. ترکیب‌بندی مارپیچ چشم را بر تمام سطح بشقاب می کشاند و نوعی انضباط را تداعی می کند و فضا کاملاً احساس می شود و نوعی طواف را تداعی می کند که می تواند بیانگر زمان باشد، چرخشی که می چرخد و لیلی و مجنون از عشق زمینی به عشق الهی می‌رسند. همچنین نقل شده که مجنون دیوانه‌وار دور کوهی که قبیله لیلی در آنجا بود طواف می کرد. لوح‌هایی.که به‌صورت مورب در تصویر قرار دارند جلوه و فضایی ناپایدار را تداعی می کند.

۸-۳-۲-۲. نماد عشق

عشق لیلی در زندگی مجنون تحولی می‌آفریند و کارش به جنون می کشد و سپس به کمال. این امر ناشی از شکست

از وصال جسمانی است و دست یافتن به این درک می تواند پیروزی بزرگی باشد. تصویر روی سفالینه سرشار از تکرار است و می‌تواند تداعی‌کنندهٔ داستان ملال‌انگیزی باشد: جوانی که در عربستان دل به دختری می بندد، در محیطی که تفاوت میان زن و مرد آشکار است. یکی از اهداف اصلی عشق پاک، به جنون کشیدن است و این ویژگی در منظومهٔ لیلی و مجنون دیده می شود. عشقی مفرط که به درک مردمان متعصب و نادان راه نمی‌یابد و همگی قادر به لمس آن نیستند. همان‌طور که در نظر افلاطون «بی خودی عشق، بزرگ‌ترین بخششی است که خدایان به آدمیان کردند، هدیه‌ای است که خردمندان آن را با آغوش باز می‌پذیرند، امّا کم‌خردان از پذیرفتنش بیم دارند» (افلاطون، ۱۳۷۴، ص. ۱۳۵).

۸-۳-۳-۲. نماد عدد

به نظر می رسد تعداد شاگردان در تصویر، ۲۴ است. «عدد ۲۴نشان‌دهندهٔ مجموعه نیروهای بشری و مجموع جوهر های اوّلیه است و نشانگر حج جسمانی و زندگی ابدی است» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۲، ص. ۱۵).

۸-۳-۳. نماد شناسی نقش‌مایه‌های به کار رفته در سفالینه ۴

۸-۳-۳-۱. نماد گیاهی

در این سفالینه نقش درخت «سرو» دیده می شود که این نقش همراه با انسان عاشق، نمادی از حیات و طراوت است و نقش آن می تواند جنبهٔ آیینی داشته باشد.

۸-۳-۳-۲. نماد حیوانی

وجود یک برکهٔ آب با چند ماهی از الگوهای متداول آثار سفالی اواخر قرن شش و اوایل قرن هفتم هـ. ق است که در انواع صحنه ها دیده می شود. ماهی، به‌طور گسترده ای با «خرد معنوی باروری و تجدید حیات پیوند دارد و شنای آزادانه آن‌ها در آب، اغلب حکایت از هماهنگی و سعادت معنوی می کند» (میتفورد، ۱۳۹۴، ص. ۶۸).

نقش دو پرنده در بالای سفالینه می‌تواند مفهوم رها بودن را القا کند که نماد مرحلهٔ برتر وجود است و به احتمال‌زیاد نشانهٔ دو جنبهٔ موجود زنده اند.

۸-۳-۳-۳. نماد انسانی

ترسیم دو پیکره می‌تواند در مقام مظهری از صفات خوب و بد وجود آدمی باشد که با اتحاد و به تعادل رسیدن به تکامل خواهد رسید، همان کمالی که در آفرینش از طریق آفریدن زن و مرد به وجود آمده است. آن‌ها دارای تعادل و تقارن هستند. در این ظرف روابط عاشقانهٔ دو انسان را نشان می‌دهد که می‌تواند در وهلهٔ اوّل نماینگر عشق مجازی باشد، زیرا انسان برای درک زیبایی، نیازمند عشق است.

۸-۳-۳-۴. نماد عشق

گویی در این سفالینه هدف نقاش فراتر از عشق جسمانی بوده و در پی زیبایی جان است و به نظر می‌رسد او با نمایش فضا به‌نوعی کمال و آرامش اشاره دارد.

۸-۳-۳-۵. نماد رنگی

هنرمند از رنگ برای نشان دادن مفاهیم این اثر استفاده زیادی برده است. رنگارنگی لباس عشاق، نماد اوّلیهٔ زیبایی‌های بی‌شمار طبیعت از نظر شکل و رنگ آن است و میل به هم‌زاد شدن با این طبیعت را نشان می‌دهد. رنگ غالب آبی است که نمادی از آرامش و تأمّل است.

۸-۳-۳-۶. نماد عدد

در این تصویر چهار ماهی دیده می شود که عدد چهار نمادی از کمال است. گویی چهار مرحلهٔ زندگی انسان را به نمایش می‌گذارد.

۸-۳-۳-۷. دیگر نماد

وجود هاله دور سر و بازوبند به‌طور مشخص در پیکرها به چشم می خورد که «از ویژگی های بارز دوره سلجوقی است» (پاک‌باز، ۱۳۸۳، ص. ۵۶).

جدول ۱. تحلیل بصری و ساختاری نگاره "فتنه گاو بر دوش در برابر بهرام‌گور" (مأخذ: نگارندگان)

تصویر ۱	طرح ساده‌شده دو تصویر پیکره انسانی بر بالای سر بهرام و آزاده

به نظر می‌رسد دو تصویر پیکرهٔ انسانی بر بالای سر بهرام و آزاده، می‌تواند هم نماد خیر و هم نماد شر باشد و به‌صورت دوسویه براین دو نماد تأکید شده است. این دو به‌احتمال‌زیاد نشانه دو جنبه موجود زنده‌اند. مذاهب سنّتی روح را معمولاً جُفت یا تای دیگر موجود زنده می‌دانند. این جُفت با تای دیگر ممکن است در هنگام مرگ جسمانی یا رؤیا از جسم جدا شود و دوباره در همان جسم یا جسم دیگر به حیات برگردد. با دقّت در نقش لباس این دو پیکره، که پیکرهٔ بالای سر بهرام نقش لباس آزاده و پیکرهٔ بالای سر آزاده نقش لباس بهرام را دارا است، ممکن است نشانگر این مطلب باشد که بنا بر نظریهٔ یونگ هر فردی تصویر جاودانی زنی را در درون خویش حمل می کند که ناخودآگاه است و ناخودآگاهانه بر محبوب منعکس می شود. «انیما» و «آنیموس» به‌عنوان تعدیل‌کنندهٔ رفتار دو صورت مثالی‌اند که از حداکثر نفوذ برخوردارند.

جدول ۲. بازنمایی نقش‌مایه گیاهی و پرنده بر روی سفالینه مینایی / (مأخذ: نگارندگان)

	طرح ساده‌شدهٔ نقش‌مایه گیاهی	طرح ساده‌شدهٔ نقش‌مایه پرنده
تصویر ۱		
	تصویر مملو از نقش‌مایه گیاهی است. عنصر گیاهی در سمت راست و چپ تصویر به تعادل دیده می شود و برکه‌ای که در آن آبزیان قرار دارد.	دو پرنده در بالای سر بهرام و آزاده قرارگرفته‌اند و پرنده دیگری در سمت راست آزاده که به نظر می‌رسد با نغمهٔ چنگ که برای انسانی که جز خوش‌بختی ناپایدار، این جهان را نمی شناسد، به معنی خوش‌بختی آن جهانی است روح از جسم در خلسه رها شده است و پرنده مظهر آزادی مطلق و برتری روح بر جسم است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

جدول ۳.سازمان‌دهی تجسّمی در تصاویر سفالینه‌ها (مأخذ: نگارندگان)

	تصویر	دوره	محل نگهداری	فضاسازی	ترکیب بندی	رنگ آمیزی
۱		۴ الی ۷ هـ. ق	موزه هنر متروپولیتن نیویورک	نقوش تزئینی و گیاهی برای ایجاد تعادل و تناسب بین فضای مثبت و منفی و پر کردن فضاهای خالی تصویر استفاده شده است.	چشم در برخورد با تصویر در حالت گردش است و نقّاش هماهنگی کامل بین عناصر برقرار کرده است.	از رنگ‌های سرد و خنثی و نوعی رنگ گرم عنابی بهره گرفته شده است.
۲		عهد ایلخانی	موزه ویکتوریا و آلبرت لندن	گل و گیاهان در بیان فضای طبیعت مورد استفاده قرار گرفته و صرفاً پُرکننده فضا نیستند.	همانند تمامی سفالینه های منقوش دوره ایلخانی فضای بدون نقش به‌ندرت دیده می‌شود.	کاشی دارای رنگ قهوه-ای، طلائی و آبی است.
۳		اواخر قرن ۶ هـ ق	موزه دیوید	تراکم در تصویر دیده می شود. فضا به‌صورت خشک و رسمی که تابع قوانین است.	بر اساس ترکیب بندی مارپیچی عناصر قرار گرفته اند و چشم سطح را به‌صورت چرخشی مرور می کند.	رنگ‌ریزه تزئینی زرّین‌فام موجب جلایی فلزی بر روی سفال می شود.
۴		اوایل قرن ۷ هـ ق	موزه دیوید	دو نقطهٔ باارزش در تصویر دیده می شود. از ریتم و تقارن برای ایجاد آرامش و تعادل استفاده شده است.	جستجوی پیش‌زمینه یا پس‌زمینه در ترکیب‌بندی به موفّقیّت این اثر یاری رسانده است. این اثر چشم ها را به مرکز تصویر معطوف می‌دارد.	زمینهٔ سفید متمایل به نخودی است. نقوش لباس با تنوع رنگی بسیار دیده می‌شود.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

جدول ۴. تحلیل نماد عشق در تصاویر سفالینه‌ها / (مأخذ: نگارندگان)

تصویر ۱	بهرام با عشق آزاده به تکامل می رسد. آزاده معشوقهٔ یاری‌گر بهرام است. در این سفالینه، تصویرساز به رابطهٔ عاشقانه آن دو بسنده کرده و به مرحلهٔ بعدی گام ننهاده است. آزاده از موجودی به مرز انسان بودن پا فراتر نهاده و کمال می‌یابد و به عشق متعالی می‌رسد.
تصویر ۲	آزاده با نواختن چنگ، نوای عشق را فریاد می‌زند. گویی عناصر و نقش‌مایه‌های گل‌ها در پس‌زمینه تصویر، آن را پراکنده می گردانند و فضای تصویر از احساس و تخیّل سرشار می شود.
تصویر ۳	عشق لیلی در زندگی مجنون تحوّل می‌آفریند و کارش به جنون و سپس به کمال می کشد. این امر ناشی از شکست از وصال جسمانی است و دست یافتن به این درک می تواند پیروزی بزرگی باشد.

تصویر ۴	گویی در این سفالینه هدف نقّاش فراتر از عشق جسمانی بوده و در پی زیبایی جان است و به نظر می‌رسد او با نمایش فضا به‌نوعی کمال و آرامش اشاره دارد و مظهر دلدادگی و وفاداری را به نمایش می گذارد.

۹. نتیجه گیری

در دورهٔ تاریخی مورد مطالعه، تعداد انبوهی از سفالینه‌های دارای کاربرد ادبی با تکنیک‌های زرّین‌فام و مینایی به وجود آمدند و به مدد حضور ادبیّات در کنار تصویر، اثر هنری، قابلیت تأویلی جدیدی می‌یابد. در این پژوهش تعداد چهار سفالینه که دارای تصاویری با مضامین عاشقانه بودند انتخاب گردید و نقوش روی آن از طریق رویکرد روش «آیکونولوژی» مورد مطالعه قرار گرفت. ترکیب سه عنصر آب، خاک و آتش، یعنی سفال، با شعر تحوّلی بود که در دوران اسلامی در هنر سفالگری ایجاد شد. از میان روایات تاریخ غنائی رایج در آن دوران، نقش بهرام و آزاده، لیلی و مجنون، خسرو و شیرین بر روی سفالینه‌ها دیده می‌شود. پس از معرّفی نمونه‌های موردی به تجزیه‌وتحلیل این آثار از روش آیکونولوژی اروین پانوفسکی در سه مرحله پرداخته و معناهای مستتر در آثار هنری شناسایی و به پرسش‌های زیر پاسخ داده شد.

پرسش نخست: جنبه های بصری توصیف مضمون عشق بر سفالینه‌های قرون ۷-۴ هـ. ق در رابطه با ریشهٔ نقش‌مایه ها به چه صورت است؟ بنا بر گفته پانوفسکی به‌محض آنکه یک موضوع را شناسایی کرده و دگرگونی های ناشی از کنش را به‌عنوان یک رویداد مشاهده نمودیم، عملاً گام را فراتر از محدودیت های ادراک صرفاً صوری گذاشته ایم و در حقیقت به اوّلین وادی موضوع یا مضمون و معنا واردشده ایم.

در وهلهٔ نخست به‌سادگی می توان دریافت که مرحلهٔ «توصیف» محدود به دنیای ساختارها و نقش‌مایه‌هاست. در این آثار مضامین و وقایعی که توسط خطوط و رنگ‌ها ایجادشده اند، دنیای نقش‌مایه‌ها را تشکیل داده اند. بررسی این آثار و کاربرد رنگ ها و آنچه هنرمند در قالب نقش و رنگ بیان کرده، خود می تواند حامل معانی ضمنی باشد که در مواردی سازگار با عشق است. عشقی که میان غرایز مادی و تمایلات معنوی تعادل ایجاد کرده و به روان آدمی نشاطی معنوی می‌بخشد.

زیبایی‌شناسی هنر ایران بر اصل تزیین استوار است و عنصر تزئین که در برخی از این سفالینه‌ها دیده می شود، خود به مفهوم عشق یاری رسانده است. تزئین نوعی تقلید و الهام از طبیعت است که به اَشکال گوناگون در هنر ظاهر می شود. طبیعت‌گرایی در تزیینات ایرانی و اسلامی ریشه در اعتقادات ایران باستان و تفکّر اسلامی دارد. طرح های زینتی و اسلامی که فواصل تصویر را پُر کرده‌اند حاکی از خصوصیات هنر ساسانی است. عناصر طبیعی که در ادیان باستان تقدّس یافته و مورد ستایش قرارگرفته است، همچون آب و گیاهانی مانند سرو در برخی از این سفالینه‌ها دیده می شود که می‌توان در آن همسانی با عشق را دید. این نقش همراه با انسان عاشق می‌تواند نمادی از طراوت و تعادل میان جسم و روح و زیبایی جان باشد.

پرسش دوم: ارزش‌های نمادین تصویر عشق بر سفالینه‌های قرن ۷-۴ هـ. ق چه تفسیرهایی در بردارد؟ ارزش‌های نمادین در این سفالینه‌ها با توجّه به ریشه‌های ادبی و آشکار شدن روابط بینامتنی انجام شده است. استفادهٔ

مناسب و نمادین رنگ در لباس عُشاق و قلم‌گیری های روان، معنای تصویر را به‌خوبی انتقال می دهد. سعی تصویرساز آن بوده که اوج داستان یا شعر را رسم کند. دخل و تصرف در تصویرسازی می تواند نشانگر این فرضیّه باشد که نقّاشان به روایات شفاهی نیز تکیه کرده اند و با انتخاب لحظه‌ای از روایت و آمیختن آن با خیال، تصویر را خلق کرده اند و حتّی در مواردی ساختار داستان دچار تغییر شده است. بنا بر گفتهٔ پاک‌باز فرهنگ کهن ایرانی نه‌فقط با شکست ساسانیان از میان نرفت بلکه با نیروی معنوی دوران بعدی، بالندگی نوینی را آغاز کرد. چنین بود که سنّت های هنری پیشین در دوران اسلامی ادامه یافتند و نتایج تازه و گوناگونی را پدید آوردند و رواج و انتقال نقش‌مایه‌ها به دوران بعدی نیز بدان وابسته بوده است.

پرسش سوم: چه لایه‌های معنایی و مضمونی در تصویر عشق سفالینه‌های قرن ۷-۴ هـ. ق وجود دارد؟ بنا بر گفتهٔ پانوفسکی کشف لایه‌های معنایی، شناسایی را تداوم می بخشد و معنای نمادها، نقش‌مایه‌ها و تمثیل‌ها را در بافت فرهنگی آن‌ها مورد بررسی قرار می دهد. برای پی بردن به لایه های معنایی و آشکار شدن معنای پنهان آن‌ها در تصاویر عشق، نمادها مورد توجّه قرار گرفته‌اند. در این تصاویر، عناصر به‌صورت جُفت زیاد به کار رفته است، در ایران باستان عدد دو در مبارزهٔ اهورامزدا و اهریمن جلوه گر می‌شده است و یا نماد آب که راز خلقت، تولّد و مرگ و رستاخیز، تطهیر است. همچنین در لایه‌های پنهان معنایی تصاویر عشق استفاده از کهن‌الگوها دیده می شود. استفاده مناسب از رنگ‌ها و جای گیری آن‌ها در موقعیت‌های مختلف که حامل معانی ضمنی است به‌کاررفته است.

کتاب نامه

۱- احمدنژاد، ک. (۱۳۷۵). تحلیل آثار نظامی گنجوی. تهران: پایا.

۲- موتمن، ز. (۱۳۶۴). شعر و ادب فارسی. تهران: زرّین.

۳- افلاطون. (۱۳۷٤). دورهٔ کامل آثار افلاطون. به کوشش محمّدحسن لطفی. تهران: خوارزمی.

۴- البهنسی، ع. (۱۳۸۵). هنر اسلامی. ترجمهٔ محمودپورآقاسی. تهران: سوره مهر.

۵- آجورلو، ب.، و اصغرزاده چرندابی، ض. (۱۳۹۲). «بررسی منشأ و اصالت پیش از اسلامی نقش‌مایه بهرام و آزاده در آثار هنری ایران سده‌های چهارم تا هشتم هجری قمری». پژوهش‌های ایران‌شناسی، ۲ (۲)، صص ۱-۱٦.

۶- آلن، ج. (۱۳۸۳). سفالگری اسلامی. ترجمهٔ مهناز شایسته‌فر. تهران: مطالعات هنر اسلامی.

۷- بورکهارت، ت. (۱۳٦۵). هنر اسلامی. ترجمهٔ مسعود رجب‌نیا. تهران: سروش.

۸- پاک‌باز، ر. (۱۳۷۹). نقّاشی ایران از دیرباز تا امروز. تهران: نارستان .

۹- پیراوی ونک، م. (۱۳۹۰). «تحلیل معناشناختی واژهٔ آیکون». متافیزیک، ۳ (۱۲-۱۱)، صص ۴۹-۵۸.

۱۰- حسینی، س.ه. (۱۳۹۱). «تحلیل نمونه‌هایی از نقوش زنان بر سفال دوران اسلامی». زن در فرهنگ و هنر، ٤ (۲)، صص ۶۳-۸۲ .

۱۱- حسینی، م.، و شریف‌کاظمی، خ.، و محمّدیان، ف. (۱۳۹٤). «مضامین ادبیّات غنائی روی سفالینه‌های مینایی کاشان؛ بررسی موردی داستان بیژن و منیژه، بهرام و آزاده». پژوهش‌نامه کاشان، ۸ (۱۵)، صص۱۲۲-۱۳۸.

۱۲- دادور، ا.، و دالایی، آ. (۱۳۹۵). مبانی نظری هنرهای سنّتی ایران در دوره اسلامی. تهران: مرکب سپید.

۱۳- ذوالفقاری، ح. (۱۳۸۵). «یک داستان و چهار روایت. مقایسهٔ داستان بهرام گور در شکارگاه در چهار منظومه». پژوهش‌های ادبي، ٤ (١٤)، صص ۳۱-۵۲.

۱۴- سعیدی سیرجانی، ع.ا. (۱۳۹۳). سیمای دو زن. تهران: پیکان.

۱۵- شوالیه، ژ.، و گربران، آ. (۱۳۸۲). فرهنگ نمادها. ترجمهٔ سودابه فضایلی. تهران: جیحون.

۱۶- عبدی، ن. (۱۳۹۰). نظریّه‌ها و نقدهای ادبی هنری۲، درآمدی بر آیکونولوژی. تهران: سخن.

۱۷- فردوسی. (۱۹۶۰). شاهنامه. زیر نظر یوگنی ا.برتلس، عبدالحسین نوشین. مسکو: آکادمی علوم اتحاد شوروری.

۱۸- کاتوزیان، ع. (۱۳۷۳). «یک قصّه بیش نیست حرف عشق». کیهان فرهنگی، ۱۰۹، صص ۸۲-۸۳.

۱۹- کشمیرشکن، ح. (۱۳۹٦). درآمدی بر نظریّه و اندیشه انتقادی در تاریخ هنر. تهران: چشمه.

۲۰- محراب‌زاده، زهرا. (۱۳۹٤). مشک بر حریر. تهران: امیرکبیر.

۲۱- میراندابوروس، م. (۱۳۹٤). دایرةالمعارف مصوّر نمادها و نشانه‌ها. ترجمهٔ معصومه انصاری و حبیب بشیرپور. تهران: سایان.

۲۲- نجف‌پور، ر. (۱۳۸۸). «مفاهیم عرفانی نقوش انسانی ظروف سفالین قرون۷ و۸ هجری قمری ». کتاب ماه هنر. صص ۱۰۰-۱۰۹.

۲۳- نظامی گنجوی. (۱۳۶۳). خمسه نظامی. تصحیح وحید دستجردی. تهران: انتشارات علمی.

۲۴- یونگ، ک.گ. (۱۳۷۰). خاطرات، رؤیاها، اندیشه‌ها. ترجمهٔ پروین فرامرزی. مشهد: آستان قدس رضوی.

25- Willette, J. (2013). *Erwin Panofsky and Iconography*. Part Three : Icon, Iconography and Iconology .Art History Unstuffed.

26- Panofsky, E. (1939). *Studies in Iconology*. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance.

27- https://www.metmuseum.org/ (Acssess date: 8 October 2020)

28- https://www.vam.ac.uk/ (Acssess date: 8 October 2020)

29- http://www.davidmus.dk/ (Acssess date: 8 October 2020)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی