

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

مقاله پژوهشی (صفحه ۳۷-۱۹)

آناهیتا مقبلی<sup>۱</sup>، سارا سودیان طهرانی<sup>۲</sup>

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

۲- کارشناس ارشد پژوهش هنر، دانشگاه پیام نور تهران، گروه هنر، دانشکده 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 جنبه نمادگرایانه آنها بسیار برجسته تر است و نیز نشانه‌های بارزی را در آنها می‌توان 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 نتیجه مطالعات صورت گرفته در این مقاله، می‌توان گفت: تصاویر یاد شده پیوندهای قابل ملاحظه‌ای 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 می‌پردازد که در این زمینه از دانش نشانه شناسی بهره می‌برد، ابزار جمع‌آوری اطلاعات در آن بر اساس روش مشاهده‌ای است که در مواجهه با نمونه مورد مطالعه از روش مشاهده مستقیم و توصیفی استفاده می‌کند اما برای جمع‌آوری اطلاعات و مطالعه نقوش در بستر تاریخی از روش اسنادی و کتابخانه‌ای بهره می‌برد.

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

1- Email: amoghbali46@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.

## مقدمه

در گستره نقوش تزیینی هنر اسلامی، به ویژه تزیینات معماری، بیشترین سهم از آن نقوش اسلیمی و گیاهی پیچان انتزاعی است که در بستری هندسی جای گرفته اند و به نوعی وجه مشخصه این نوع هنری محسوب می‌شوند. در واقع، در بررسی این آثار به ندرت می‌توان شاهد نقوش حیوانی بود، زیرا انتزاع و مادیت‌گریزی 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 - عرفانی ایران اسلامی شاهد به کارگیری گسترده 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 بهره‌گیری از علم نشانه‌شناسی دانست که کاربرد آن در حوزه‌های مختلف ادبی، اجتماعی، هنری، عرفانی و... نفوذ یافته و مطالعات گسترده‌ای با رویکرد نشانه‌شناختی در عرصه معنانشناسی 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 مطالعه چیزهایی است که ما در مکالمات روزمره «نشانه» می‌نامیم، بلکه مطالعه 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 مجموعه قابل بررسی علم نشانه‌شناسی قرار گیرند. در واقع نشانه‌شناس در جستجوی معنا و چگونگی بازنمایی واقعیت است و علی‌رغم تمایلات کلام محورانه این دانش که توسط آغازگرانی چون سوسور بوجود آمد، در هر رسانه‌ای می‌توان رویکرد نشانه‌شناختی داشت.

«وقتی کلمه 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، رمزگان‌ها 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 بر این 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 مسبق 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 گسترده نمادها و تمثیلات عارفانه هستیم که از منظر نشانه‌شناسی می‌توان آنها را دال‌هایی دانست که به یک یا چند مدلول (چندمعنایی) دلالت دارند.

در نمونه 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 پیش‌گفتار کتاب «این یک چپق نیست» نوشته میشل فوکو، آورده است: «مناسبات زبان با نقاشی، مناسبتی بیکران است. وجود

ارائه دادند. سوسور با تمرکز بر زبان شناسی، نشانه‌شناسی را تعریف می‌کرد و الگویی مبتنی بر دال و مدلول (مصدق دال) مطرح کرد و و رابطه 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 نشانه‌شناسان 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 نشانه 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 واحد نشانه‌ای و رابطه همبسته ثابت» با آن دیگر کارایی ندارد. از اینرو دیگر نمی‌توان از رابطه متقابل دال و مدلول و معنای صریح نشانه سخن گفت.» (رحیمی، ۱۳۹۸: ۲۴) اساساً اکو انواع نشانه و گونه‌شناسی آن را بر خلاف پیرس کنار گذاشت و تحقیق درباره 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 نشانه دیگر دریافت می‌شود و هر گونه «مورد تفسیری»، فقط اشاره‌ای است به نشانه دیگر که خود نیز باید تفسیر شود» (همان) درحالی‌که نشانه جدید یا مورد تفسیری نیز تنها از راه ارجاع به نشانه 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 نکته مرکزی آن، ارتباط میان متون در یک گستره‌ی فرهنگی است.» (همان، ۲۵)

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

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

- آیا نقش مایه‌های تزئینی بنای امامزاده روشن‌آباد گرگان برگرفته از تمثیل‌های عرفانی منطق‌الطیر عطار است؟
- چگونگی تطبیق (در صورت مثبت بودن پاسخ سوال قبل) میان نقش مایه‌های تزئینی 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 نظریه نمادها توسط همه 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 نمونه مورد مطالعه بر اساس آراء نشانه‌شناسانی که در زمینه نشانه تصویری نظریه ارائه داده‌اند، تحلیل شود.

در واقع پیدایش این علم به عنوان یک شاخه 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

نکته 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 نشانه 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 دوره 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 ریشه‌یابی 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 زمینه مطالعات ادبی، کتاب «منطق الطیر» عطار (تصحیح و پژوهش دکتر شفیعی کدکنی) به عنوان مرجع اصلی و کتاب‌هایی چون «داستان‌ها و پیام‌های عطار در منطق الطیر و الهی‌نامه» (حشمت‌الله ریاضی، ۱۳۸۶)،

«صدای بال سیمرغ» (زرین کوب، ۱۳۸۳)، «شرح راز منطق الطیر عطار» (ثروتیان، ۱۳۸۴) و ... که به تفسیر و بررسی تمثیل‌های عطار در منطق الطیر می‌پردازد، مورد مطالعه قرار گرفته‌اند. و در بخش نمادشناسی نیز از منابعی چون «فرهنگنامه شعری» (عفیفی، ۱۳۷۶)، «فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها 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 شمشه» (حسینی، ۱۳۹۰) و «بررسی و تحلیل آجرکاری مساجد مراغه» (فرازمند و دیگران، ۱۳۹۸) در مطالعه وجوه نقش مایه‌های اسلامی بهره مند شده‌ایم. نیز در بخش مطالعات نشانه‌شناسی از منابعی چون: «نشانه‌شناسی عناصر عرفانی - اسطوره‌ای در منطق الطیر» (روحانی فرد و کردکلاهی، ۱۳۹۹) و ... و کتاب‌هایی چون «نشانه‌شناسی هنر» (شعیری، ۱۳۸۵) این کتاب مجموعه مقالاتی درباره نشانه‌شناسی در زمینه‌های گوناگون است؛ و «مبانی نشانه‌شناسی» (چندلر، ۱۳۹۴) در این 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 پایه 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 بر این است تا نقوش تزییناتی بنای امامزاده روشن‌آباد از این منظر مورد تحلیل قرار گرفته و رمزگان‌های آن شناسایی شود. ابزار جمع‌آوری اطلاعات در آن بر اساس روش مشاهده‌ای است که در مواجهه با نمونه مورد مطالعه از روش مشاهده مستقیم و توصیفی استفاده

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



تصویر ۲: 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 فیلیپوش‌ها با شاخ و برگ اسلیمی سفید رنگ بر زمینه‌ای از رنگ آبی یک دست تزیین گردیده است. بعضی از بخش‌های دیگر طاق کوكبی با ترنج‌های بزرگ واقع در یک طرح اسلیمی تزئین گردیده است. بخش‌های دیگر نیز محتوی نقاشی‌های مناظر و مجموعه بناهایی است. یکی از این عمارات به طرز 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 تزیینی 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)

می‌کند اما برای جمع‌آوری اطلاعات و مطالعه 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 فضل‌الله کاظم(ع) و عبدالله کاظم(ع) است که از فرزندان امام موسی بن جعفر(ع) امام هفتم شیعیان، می‌باشند. گرچه خود بنا دارای کتیبه 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 و ۸۷۷ هجری (درها) و ۸۷۹ هجری (صندوق) را نشان می‌دهند، و همچنین سبک معماری آن که در رده برج مقبره‌های تیموری در منطقه شمال ایران قرار می‌گیرد، می‌توان نتیجه گرفت که بنای مذکور متعلق به عصر تیموری است.



تصویر ۱: 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)

جدول شماره ۱: بررسی فرمی نقوش بنای روشن آباد

ردیف	تصویر	توضیح	طرح	توضیح
۱		تصویر دو پرنده در هم تنیده که بر سر یکی از آن ها فرمی تاج مانند مشاهده می شود.		به نظر می رسد 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.
منبع: آرشو میراث فرهنگی گرگان	منبع: آرشو میراث فرهنگی گرگان	منبع: نگارندگان، ۱۴۰۰	منبع: نگارندگان، ۱۴۰۰	
۲		نقش پرنده گسترده بال (سیمرغ)		به نظر می رسد بخش هاشور زده شده، در طرح اصلی با رنگ آبی سیر پر شده است.
منبع: آرشو میراث فرهنگی گرگان	منبع: نگارندگان، ۱۴۰۰	منبع: نگارندگان، ۱۴۰۰		
۳		بخش هاشور زده شده در طرح اصلی با رنگ آبی پوشیده شده است.		
منبع: آرشو میراث فرهنگی گرگان	منبع: نگارندگان، ۱۴۰۰			
۴		خطوط نقطه چین بخش هایی از تصویر است که مخدوش شده و گویای گمان نگارندگان در ادامه نقش بدین شکل می باشد.		
منبع: آرشو میراث فرهنگی گرگان	منبع: نگارندگان، ۱۴۰۰			

اسلامی شده دانست» (Lentz, 1993: 255) حال آنکه در این تصاویر منفک شده (جدول شماره یک) تأثیرات چینی دیده نمی شوند و به طور کلی شواهد موجود برای ارزیابی دقیق زمان آن کافی نیست اما شایان ذکر است، نکته مهم در این مقاله تاثیر تمثیل های منطق الطیر عطار بر تصاویر حیوانات در این بنا فارغ از زمان ایجاد آن می باشد زیرا به نظر می رسد آنچه از نقاشی های نمادین این بنا باقی مانده است در جدول شماره یک گردآوری شده که به بررسی آن در ادامه خواهیم پرداخت. با نگاهی به داده های جدول می توان تصاویر حیوانات را به روشنی تشخیص داد. حضور تصاویر حیوانات در یک آرامگاه اسلامی مسلماً نمادگونه و تمثیلی است. نگارندگان

با توجه به استناد منبع فوق که بنای الحاقی را مربوط به «اواخر عهد تیموری و یا اوایل صفوی» می داند و دیگر آنکه تزیینات را نیز مربوط به همان زمان دانسته (احداث بنای الحاقی)، می توان زمان ایجاد تزیینات بنا را مربوط به عهد تیموری دانست. قبول این فاصله زمانی با فرسایش گسترده نقوش نقاشی شده (تنها چهار نقش مایه آن باقی مانده و قابل تشخیص است) که متأسفانه در مرمت ها، بسیاری از بخش های آن از دست رفته است، ممکن به نظر می رسد. 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 می توان یک ظهور منظره پردازی چینی

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 بودند 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، ۱۳۸۶: ۱۳۵)

هم زعکس روی سیمرغ جهان

چهره سیمرغ دیدند آن زمان

چون نگه کردند آن سی مرغ زود

بی شک این سی مرغ آن سیمرغ بود

(عطار، ۱۳۸۸: ۴۲۶)

عطار با کنار هم قرار دادن دو واژه «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 منطق الطیرش 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 هدده 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 گزیده جناب عزت فرمانرواییش شامل حکم راندن بر مرغان نیز بود برای ره یابی به پیشگاه عزت هم هیچ کس بهتر از هدده نمی‌توانست مرغان را این بار، نه به درگاه سلیمان بلکه به پیشگاه آن کس که سلیمان مظهر اوست هدایت نماید. (زرین کوب، ۱۳۸۳: ۹۴) اما در خلال این خط اصلی داستانی، عطار بالغ بر نود حکایت را در قالب قصه‌های فرعی گنجانده که خط سیر

این مقاله بر این باورند که این نقوش برداشتی از تمثیل‌های عارفانه منطق الطیر 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 منطق الطیر که در بدنه مقاله بدان‌ها پرداخته شده، تقویت کننده این باور بوده است. بنابراین قبل از آغاز بحث پیرامون نقوش ابتدا نگاهی به ویژگی‌های تمثیل‌های منطق الطیر عطار خواهیم داشت.

### ویژگی‌های تمثیل‌های عطار در منطق الطیر:

منطق الطیر مثنوی عرفانی تعلیمی است که توسط شاعر بلند آوازه قرن ششم هجری «فرید الدین محمد عطار نیشابوری» سروده شده که بالغ بر ۴۶۰۰ بیت است. کلمه «منطق الطیر» برگرفته از قرآن می‌باشد. در آیه ۱۶ سوره نمل از زبان حضرت سلیمان آمده است «و قال یا ایها الناس علمنا منطق الطیر<sup>۱</sup>». در واقع منطق الطیر 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 اودیسه 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، ۱۳۸۳: ۸۹) 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 رابطه حق و خلق و دشواری‌های راه سلوک عرضه شده است. (عطار، ۱۳۸۸: ۳۵)

هدده 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، ۱۳۸۳: ۹۱)

یک الگوی سه تایی (نمود، تفسیر و موضوع) در نشانه‌شناسی ارائه می‌دهد. اما نکته مهم در دیدگاه پیرس، طبقه‌بندی‌ای است که در نشانه‌ها انجام داد: او نشانه‌ها را به سه دسته 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 شباهت به دال یا به این علت که تقلیدی از آن است، دریافت می‌شود... و نمایه: دال اختیاری نیست بلکه به طور مستقیم (فیزیکی یا علی) به مدلول مرتبط است.» (همان: ۶۸)

بنابراین نشانه‌های به کار رفته در منطق الطیر 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 منطق الطیر 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 منطق الطیر 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 پرنده 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 پادوپولو 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 منطق الطیر راهنمای پرندگان و آغازگر

داستانی منطق الطیر 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 منطق الطیر عطار است. در واقع منطق الطیر 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 «تازیانه 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 منطق الطیر بر نقوش بنای روشن‌آباد می‌پردازیم.

### بررسی نقوش بنا و ارتباط آن با تمثیل‌های منطق الطیر 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 پرده 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 نشانه‌شناسانه مورد بررسی قرار گیرد.

همان‌طور که اشاره شد، در اندیشه سوسور زبان شناس نشانه از رابطه دلالت‌گری بین دال و مدلول (مصادق 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 «دالت‌گر»، ارجاع دهنده یا اشاره‌گر به چیزی غیر از خودش تلقی شود، می‌تواند نشانه باشد.» (چندلر، ۱۳۹۴: ۳۷) همچنین او نیز همانند سوسور



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 منطق الطیر این گونه توصیف شده است: «مرغان همه جمع میشوند. از بین آنان هدهد دل آگاه 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 منطق الطیر 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 منطق الطیر می‌پردازیم.

داستان است. در بخش نخستین داستان منطق الطیر نیز هدهد با صفت تاجور معرفی می‌شود  
مرحبا ای هدهدِ هادی شده  
در حقیقت پیکِ هر وادی شده  
ای به سر حدِّ سبا سیرِ تو خوش  
با سلیمان منطق الطیرِ تو خوش  
صاحبِ سرِّ سلیمان آمدی  
از تفاخر «تاجور» زان آمدی  
(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

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

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

(زرین کوب، ۱۳۸۳: ۱۳۷)

**سیمرغ:** در بالای نقش دو پرنده و در حاشیه کناری راس فیلیپوش‌ها تصویر پرنده‌ای با بال‌های گسترده نقش بسته است (ردیف ۲ جدول شماره یک). گسترده‌گی بال این پرنده یادآور نقش سیمرغ است. چرا که سیمرغ در اوستا «مرغو سه نه نه» [یعنی مرغ سئن] و در پهلوی «سن مورو» و «سه نه موروک» و در فارسی سیمرغ و در مواردی سیرنگ است... در گائدها 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

همان طور که در جدول شمارهٔ دو مشاهده می‌شود در تمام نگاره‌ها هدهد در گفتگو با پرندگان تصویر شده است زیرا در منطق الطیر 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 پاسخ‌گویی 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 منطق الطیر عطار است. و همچنین باید گفت نقش این پرنده در طرح داستان منطق الطیر ضرورت دارد.

نقش هدهد در هدایت مرغان به درگاه سیمرغ، هرچند مجرد نقش پیر سالک نیست، در ساختار قصه ضرورت دارد.

یک مرغان نسبت و اتصالی دارد، چرا که صورت مرغان عالم سر به سر چیزی جز سایه او نیست.» (زرین کوب، ۱۳۸۳: ۱۳۵) در منطق الطیر توصف باشکوهی از عظمت و فرّ بال و پر سیمرغ می‌شود: «این همه آثار صنع و آفرینش از فرّ آن سیمرغ است و همه 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 میان چین فتاد از وی پری  
لاجرم پرشور شد هر کشوری  
هر کسی نقشی از آن پر برگرفت  
هر که دید آن نقش کاری در گرفت  
آن پر اکنون در نگارستان چینست  
«أَطْلُبُوا الْعِلْمَ وَلَوْ بِالصَّيْنِ» ازینست  
گر نگشتی نقشِ پَرّ او عیان

این همه غوغا نبودی در جهان  
(عطار، ۱۳۸۸: ۲۶۵)  
بنابر آنچه ذکر شد، سیمرغ منطق الطیر 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 شماره ۱) 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 پرنده در هم تنیده (تصویر سه) و مسلط بر آن‌ها می‌تواند توصیف مناسب و موجزی از داستان اصلی منطق الطیر عطار را به ذهن بیاورد.

نام او سیمرغ سلطان طیور  
او به ما نزدیک و ما زو دور دور  
(عطار، ۱۳۸۸: ۲۶۴)

سیمرغ یا همان ستن 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 آیینۀ معشوق می‌بینند. اما، در ادبیات شعری، سیمرغ به تعبیر 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) - منطق الطیر، 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 منطق الطیر 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  
محو ما گردید در صد عزّ و ناز

تا به ما در، خویش را یابید باز  
(عطار، ۱۳۸۸: ۴۲۷)

«سیمرغ، در منطق الطیر، 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

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



تصویر ۳: 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

 <p>نمونه مورد مطالعه در بنای روشن‌آباد (نگارندگان، ۱۴۰۰)</p>	 <p>نقش سیمرغ سر در مدرسه بیگی بخارا، (طهوری، ۱۳۸۶: ۲۴)</p>	 <p>نقش سیمرغ، شاهنامه وینزور <a href="http://www.amazon.com/widsor-shahnama">www.amazon.com/widsor-shahnama</a></p>	 <p>نقش سیمرغ، شاهنامه تهماسبی <a href="http://www.commons.wikimedia.org">www.commons.wikimedia.org</a></p>
--	--	---	--

نکته دیگری که می‌تواند تاکید بیشتر بر طرح این داستان در نقوش این بنا باشد، هفت ردیف مقرنس‌هایی است که بین تصاویر و بر فیلیپوش 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 کننده 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. (عطاری، ۱۳۸۸: ۳۵)

**نقش انتزاعی:** اما به نظر می‌رسد پیام دیگری نیز از این مفهوم در قالب رمز و نماد در میان نقوش این بنا مستتر است. در راس طاق کوکبی بنا، هشت شکل انتزاعی پیکان مانند به هم میرسند. (تصویر ۴ و ردیف ۳ جدول شماره یک). شاید در نگاه اول این فرم‌های پیکان مانند کمی عجیب به نظر برسند اما نکته 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 محمدیه (انسان کامل) است.

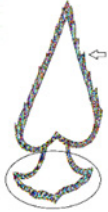

در بررسی نگاره‌های جدول سه به نظر می‌رسد آنچه در تمام موارد مشترک است، تاکید بر بال‌های گسترده پرنده است. البته در جدول فوق تصاویر تنها به نقش سیمرغ منطق‌الطیر محدود نمی‌شود و در واقع نمونه‌هایی از تصاویر سیمرغ در هنر اسلامی ایران انتخاب شده است. به هر حال با توجه به تصاویر می‌توان «گسترده‌گی بال» و دم پیچان بلند را جزء نمادهای اصلی نقش مایه 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 نمونه مورد مطالعه را به عنوان نقش مایه سیمرغ محتمل تر کند. اما همان‌طور که اشاره شد، مجموع نقوش در چهار گوشه 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.

پیوندهای قابل تأملی را در این نقش مایه انتزاعی با فرم‌های تزئینی پرنده در این بنا و موارد دیگر می‌توان یافت که با تکرار نقش پرنده به کرات در تزئینات روشن‌آباد نیز قابل قبول به نظر می‌رسد. در جدول شماره پنج تلاش می‌شود تا با نقوش مشابه دیگر تزئینی نیز این نقش مایه را مقایسه کرده تا بتوان ریشه‌های احتمالی این طرح را با نقش مایه پرنده، دقیق‌تر بررسی کرد. البته این مطالعات پیرامون نقش مایه مورد نظر در این مقاله، به عنوان احتمالات قابل بررسی مطرح می‌شود و از نظر نگارندگان نمی‌توان با قطعیت در مورد ریشه‌های این نقش انتزاعی اعلام نظر کرد.





«عالم افلاک و املاک و جمیع موجودات آن قائم به وجود انسان کامل است انسان کاملی که بر دوش هشت فرشته حامل عرش سوار است و خلیفه 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)


درباره ریشه فرمی این نقش مایه تلاش شده است تا در جداول چهار و پنج، بررسی‌هایی صورت گیرد. بر این اساس

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

	
توضیحات: دواير نشان دهنده فرم‌های مشترک هستند و پیکان در تصویر سمت چپ به فرم‌های دالبری پرمایه اشاره می‌کند.	

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

	نمونه مورد مطالعه		
 تزئینات گیاهی-قرون اولیه اسلامی (مجرد تا کستانی، ۱۳۸۶: ۱۹)	 فرم کوزه ای- عالی قاپو (نگارندگان، ۱۴۰۰)	 تزئینات گیاهی-ساسانی (مجرد تا کستانی، ۱۳۸۶: ۱۲)	فرم‌های تزئینی مشابه
توضیحات: در این بخش تلاش شده است تا فرم‌های مشابه فرم مورد نظر از تزئینات ایرانی گردآوری شود تا مقایسه صورت گیرد. بنا بر آنچه مشاهده می‌شود در هیچ کدام از این تزئینات مشابه، اثری از فرم‌های کنگره ای پرمانند نیست. همچنین در فرم کوزه بخش صافی در انتهای آن مشاهده می‌شود که فرم ایستای یک ظرف را تداعی می‌کند و نقوش گیاهی تماماً به فرم ساقه ماندی در انتهای خود متصل هستند که فرم مورد نظر فاقد این ویژگی‌ها می‌باشد			

 <p>تزیینات - سده ۴ و ۵ هجری (مجرد تاکستانی، ۱۳۸۶: ۲۱)</p>	<p>فرم تزیینی پرنده</p>
<p>توضیحات: در بخش انتهایی فرم ها (دم) شباهت قابل ملاحظه ای مشاهده میشود اما در بخش بدن پرنده، به نظر میرسد در 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</p>	

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، ۱۳۹۰: ۱۱)

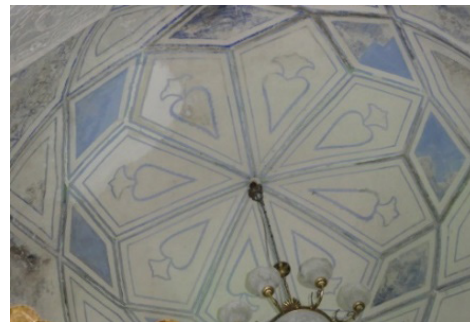
گذشته از مفهوم نمادین نقش مایه شمسه، تقسیم‌بندی و مرکز‌گرایی این شمسه هشت ضلعی که اشاره شد، جالب توجه است و می‌توان آن را اشاره به احدیت که عصاره اصلی نقوش اسلامی است، دانست و همچنین با توجه به مرکز‌گرایی هشت فرم انتزاعی، مفهوم وصال را نیز می‌توان در نظر داشت. «همان طور که در عبارت «تو نمائی، حق بماند»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

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 مرحله سلوک تأکید دارد. «هشتمین مرحله سلوک، مرحله قداست است که در آن به روح توجه می‌شود و نیروهای روحی حضور می‌یابند. صوفی در این مرحله تحت تاثیر صفات حسنه انسانی قرار می‌گیرد و آن‌ها را به دست می‌آورد. صوفی در این مرحله به مقام جمع الجمع می‌رسد، یعنی بعد از توجه به روح، خالق و مخلوقات و ذات را همه، در وجود یگانه خداوند تبارک می‌بیند.» (کیانمهر و خزائی، ۱۳۸۵: ۳۵)

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

اما فارغ از آنکه ریشه این نقش انتزاعی گیاهی یا حیوانی و یا آنکه صرفاً یک موتیف تزیینی باشد، شکل قرار گیری آن در بدنه 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 کننده 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 هندسه 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 مرکز‌گرایی 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

جسم تو جزو است و جانت کلّ کلّ  
خویش را عاجز مکن در عینِ ذلّ  
کلّ تو در تافت جزوت شد پدید  
جان تو بشتافت عضوت شد پدید  
نیست تن از جان جدا، جزوی ازوست  
نیست جان از کل جدا، عضوی ازوست  
(عطار، ۱۳۸۸: ۳۱۶)

**ماهی:** همچنین در حاشیه هشت ضلعی این گنبد، هشت فرم لوزی شکل طراحی شده (تصویر دو) که به نظر می‌رسد درون همه آن‌ها نقش پردازی شده باشد اما امروزه تنها دو فرم از آن‌ها قابل تشخیص است و متأسفانه 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 را تشخیص 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 گوشه 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 (بی‌نیازی و پیوستن به معبود) جای دارد.

گفت «ما را هفت دریا نار و نور  
می‌بباید رفت راه دور دور  
چون کنی این هفت دریا باز پس  
ماهیی جذبت کند در یک نفس  
ماهیی کز سینه چون دم برکشید  
اولین و آخرین را در کشید  
هست حوتی نه سرش پیدا نه پای  
در میان بحر استغناش جای  
چون نهنگ آسا دو عالم در کشد  
خلق را کلی به یک دم درکشد»

(عطار، ۱۳۸۸: ۴۲۱)

در تحلیل نقش مذکور (که علی‌رغم آسیب تصویر، کلیت آن قابل تشخیص است)، می‌توان گفت: در طرح اصلی فرم ماهی اشاره شده، سر و دم فرم در گوشه‌های کادر با وضوح کمتری تصویر شده و به نظر می‌رسد بیشتر بدن عظیم آن که با فرم‌های دیگر تلفیق شده است (ماهیی کز سینه چون...) (همان)، مورد تأکید 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 درون 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 زمینه بازتاب تمثیل‌های عطار در نقش مایه‌های بنای روشن‌آباد دانست. خصوصاً آنکه تصویر در هم مذکور، چندان جلوه زیبا شناسانه به تزیینات بنا نبخشیده و می‌توان با اطمینان گفت، جلوه نمادگرایی آن مد نظر طراح بوده است و با در نظر گرفتن نمادهای واضح تری از تمثیل‌های عطار (چون هدهد و سیمرغ) می‌توان احتمال این تطبیق را قوی تر دانست.

دشوار که آن را نیز «نسبت دشوار» می‌نامد. در واقع «نسبت دشوار، به موقعیت‌های فرهنگی‌ای اشاره دارد که در آن، نظام محتوایی دقیقاً متمایزی که واحدهای تقطیع شده‌اش بتواند دقیقاً با واحدهای نظام بیانی در ارتباط باشد، هنوز به وجود نیامده است.» (اکو، ۱۳۸۵: ۳۰)

همچنین اکو به ایجاد «یک توافق همگانی مطابق با قراردادهای 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 زمینه 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 جانیشینی می‌باشند. در واقع «ساختار تمام متون و فرآیندهای فرهنگی دارای دو محور همنشینی و جانیشینی است.» (چندلر، ۱۳۹۴: ۱۴۷) 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 منطق الطیر عطار هستند که داستان کلی آن را روایت می‌کنند. اما نکته 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 «زنجرهای» مرتب یا زمان مند تعریف می‌شوند. اما باید بدانیم روابط مکانی هم جنبه 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؛

نکته 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 گفت‌گوها 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 در بیاورد، با این ترفند جانوران دریا از وی نمی‌گریزند 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 نمی‌آرمد تا فردا چه خواهد خورد. [...] و یا باز در مصیبت نامه از مرغی یاد می‌کند که شب‌ها خود را به یک پا می‌آویزد و می‌زارد و از منقار خون می‌چکد و هرگز ناله‌هایش تمام نمی‌شود این آن مرغی است که آن را شباویز می‌خوانند» (زرین کوب، ۱۳۸۳: ۱۰۳). سابقه استفاده 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 منطق الطیر بوده باشند.

### تحلیل از منظر نشانه‌شناسی:

در جدول شماره یک، عناصری چون کاکل هدهد، بال‌های گسترده و گردن بلند عنقا (سیمرغ)، ماهی‌های درهم تنیده و... همه می‌توانند برای مخاطب رازآشنا با داستان منطق الطیر، رمزگان‌های شناسایی تلقی شوند. گرچه این تصاویر تا حدی انتزاعی و ابتدایی تمامی واقعیت را در خود جای نداده است اما بر اساس نظریه 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 رابطه میان بیان و محتوا آسان است که اکو آن را به «نسبت آسان» تعبیر می‌کند و گاه تشخیص آن

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 جرییات عملی قلمداد می‌کنند؛ در این خصوص می‌توان به پوستره‌های 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 پوستره‌های 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 واقعیت مادی، فانی بودن و مرتبه پایین بندگی دانست، (سالکی که هنوز راه به حقیقت نبرده)، اما در بخش بالایی آن، تصویر سیمرغ با حالت وارونه، گردن پیچیده و بال‌های گسترده 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.

شمال/ جنوب/ شرق/ غرب؛ و درون/ برون یا مرکز/ حاشیه» (همان). در رابطه 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 شماره یک، در ردیف یک (نقش دو پرنده در هم تنیده) می‌توان مشاهده نمود، نقش پرنده‌ای که کاکل بر سر دارد (هدهد) در سمت چپ تصویر و در راستای بالاتری از پرنده مقابل قرار گرفته است و بنابر آنچه گفته شد، به نظر می‌رسد در این تصویر هدهد در مقام بعدی (مطلع، آگاه) قرار دارد و مرحله بعد از دانستن را نشان می‌دهد، همچنین بالاتر قرار گرفتن آن نسبت به سر پرنده مقابل نیز می‌تواند حاکی از این برتری 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 نقطه 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) ابر 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



## 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 تزئینی بنای روشن‌آباد با تمثیل‌های عرفانی منطق‌الطیر پرداخته است، می‌توان دریافت که نقوش یاد شده در تزئینات 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 (مصادق‌هایی) که یک دال بر آنها دلالت دارد، بر اساس رابطه 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 مصادق 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- سوره نمل، آیه ۱۶ - «و سلیمان گفت: ای مردم، به ما زبان پرندگان آموختند.»

## منابع

- اکو، امبرتو (۱۳۸۵) «سطوح تجزیه رمزگان سینما، ساخت گرابی، 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 قهپی، حسن (۱۳۹۹). «سیمرغ اوستایی، سیمرغ اشراقی». *نشریه تاریخ فلسفه*، س دهم، ش ۱۴، ص ۷۷-۹۸

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

۴۳۷ - ۴۵۳

- پیشوازاده، میترا. (۱۳۸۵). «مقایسه 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 دوره اسلامی (بناهای آرامگاهی)*. تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی

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

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

- حسینی، سیدهاشم (۱۳۹۰). «کاربرد تزئینی و مفهومی نقش شمس در مجموعه 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 دوره 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، ش ۱۲ - 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*. دوره ۲۴، ش ۳- ص ۳۰-۲۳

- روحانی فرد، معصومه؛ عالی کردکلائی، معصومه (۱۳۹۹). «نشانه‌شناسی عناصر عرفانی - اسطوره‌ای در منطق‌الطیر».

*فصلنامه علمی عرفان اسلامی*، س ۱۷، ش ۶۵، ص ۳۱۰-۲۹۵

- 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). شیوه 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
- 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 (درباره زندگی و اندیشه عطار). تهران: سخن.
- سجودی، فرزانه (۱۳۸۵). «درآمدی بر نشانه‌شناسی خوراک: بررسی نمونه‌ای از گفتمان سینمایی». گردآورنده: حمید رضا شعیری، تهران: فرهنگستان هنر، ص ۹۶-۸۳
- شعیری، حمیدرضا (۱۳۸۵). «مطالعه 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، ش ۹۱ 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
- فرازمنند، پروین؛ پاکدل فرد، محمدرضا؛ جمالی، سیروس؛ ستاری ساربانقلی، حسن (۱۳۹۸). «بررسی و تحلیل تزیینات آجرکاری مساجد مراغه بر مبنای مبانی هنرهای تجسمی». ش ۸، ص ۱۲۵ تا ۱۴۰

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

Anahita Moghbeli<sup>1</sup>, Sara Soodyan Tehrani<sup>2</sup>

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 Mantıq-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 Mantıq-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 Mantıq-uṭ-Ṭayr. Designers' perceptions of these topics were embodied in these motifs, implying their mental imagery.

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

---

1 - Email: amoghbeli46@yahoo.com

2 - Email: s.soodyan@yahoo.com