نشانه‌شناسی تصویری نقوش دیوارنگاره‌های خانۀ قریشی آمل

مقاله پژوهشی (صفحه ۱۱۶-۹۷)

ثمره رضائی[۱]، عطیه یوزباشی[۲]

۱- دانشجو دکتری تخصصی تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی، ایران.

۲- عضو هیأت علمی وابسته گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی، تهران، ایران (نویسنده مسئول)

DOI: 10.22077/NIA.2025.8140.1878

چکیده

دیوارنگاره‌های دورۀ قاجار، به‌ویژه در خانه‌های تاریخی، گنجینه‌ای ارزشمند از مفاهیم فرهنگی، دینی و اجتماعی این دوره محسوب می‌شوند. این نقوش که اغلب با دقت و ظرافت خاصی ترسیم شده‌اند، نمادی از باورها و جهان‌بینی مردمان آن عصر هستند و می‌توانند به‌عنوان اسنادی تصویری برای بازشناسی تحولات هنر و معماری قاجار مورد مطالعه قرار گیرند. خانۀ قریشی آمل، به‌عنوان یکی از برجسته‌ترین نمونه‌های معماری این دوره، با دیوارنگاره‌هایی متنوع و سرشار از مفاهیم نمادین، فرصتی منحصربه‌فرد برای تحلیل نشانه‌شناختی فراهم می‌کند. این پژوهش با هدف بررسی عمیق‌تر مضامین و معانی پنهان در لایه‌های مختلف نقوش دیوارنگاره‌های این خانه، تلاش می‌کند تا ارتباط این نقوش با باورهای دینی، فرهنگی و اجتماعی قاجاری را آشکار کند. تحلیل دیوارنگاره‌ها در این پژوهش، فراتر از توصیف صرف، در جست‌وجوی معناهای نهفته و دلالت‌های نمادین آن‌هاست تا بتواند به درک جامعی از دیدگاه‌های هنری و اعتقادی هنرمندان و مخاطبان آن دوره دست یابد. پرسش‌های پژوهش بدین شرح است: ۱. چه مضامینی در دیوارنگاره‌های خانۀ قریشی آمل قابل مشاهده است؟ ۲. بار معنایی لایه‌های نقوش خانۀ قریشی آمل براساس رویکرد نشانه‌شناسی تصویری چیست؟ روش پژوهش مبتنی بر روش توصیفی ـ تحلیلی است. روش نمونه‌گیری به شکل انتخابی با حجم نمونۀ چهار دیوارنگارۀ کلی است که خود دارای یازده نقش جزئی است و با رویکرد نشانه‌شناسی تصویری بر مبنای دلالت‌های صریح و ضمنی مورد تحلیل کیفی قرار گرفته است. نقوش دیوانگاره‌های خانۀ قریشی آمل شامل دسته‌بندی حیوانی، گیاهی، نمادین، انسانی و شکار هستند که از این میان به ترتیب، نقش طاووس به جلوگیری از ورود شیطان به بنا، نقش خرگوش به به‌زانودرآوردن دشمنان، نقش دارکوب به محافظت از درختان و نقش شانه‌به‌سر به‌طور کلی بر انسان کامل دلالت دارند. در دسته‌بندی نقوش گیاهی، دلالت صریح بر نقش درخت زندگی در قالب درخت سرو و نقش گلدانی وجود دارد که نقش درخت زندگی نماد درخت طوبی و استفاده از نقوش گلدانی برانگیزانندۀ حسی شورانگیز در نمای خارجی بنا در چشم مخاطب است. در دسته‌بندی نقوش نمادین، اژدها بر خنثی‌کردن نیروی منفی، خورشیدخانم بر الوهیت و ذات حق تعالی و لطف و رحمت ایشان و زن ـ پرنده بر ملائک و فرشتگان اشاره دارد. نقش انسانی مرد شکارچی بر اهمیت بازتاب زندگی روزانه توسط هنرمند بومی دلالت دارد و نقش جدال شیر و گوزن در دسته‌بندی نقوش شکار نماد مفهوم قدرت و شوکت است. نتایج حاکی از متأثربودن نقوش از باورهای دینی و فرهنگ ایرانی و طبقات اجتماعی دورۀ قاجار است. با توجه به اهمیت فرهنگی و هنری بناهای دورۀ قاجار، حفاظت از آن‌ها ضروری است. بدین منظور پیشنهاد می‌شود که از نقوش تزیینی این بناها در هنر معاصر، الهام گرفته شود تا علاوه بر حفظ این میراث، ارتباطی میان گذشته و حال برقرار گردد.

واژه‌های کلیدی: نشانه‌شناسی، دیوارنگاره، دورۀ قاجار، خانۀ قریشی، آمل.

1- Email: samareh.rezaei@gmail.com

2- Email: atiehyouzbashi@yahoo.com

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۶/۲۳ - تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۳/۱۲/۲۵)

مقدمه

معماری و تزیینات وابسته به آن بازتاب‌دهندۀ فرهنگ و هنر هر منطقه و هر عصر است و مطالعۀ نقوش بناهای معماری، بخشی از شناسنامۀ فرهنگی ـ هنری ایران را تشکیل می‌دهد. به‌طور کلی هنر در دورۀ قاجار، خاصه در زمینۀ معماری در ایران حائز اهمیت است؛ چراکه معماری و تزیینات وابسته به آن در این دوره دچار تحولات چشم‌گیری شد. در این میان خانه‌های تاریخی روایتگر فرهنگ بومی، ارزش‌های ملی و شاخصه‌های هویت‌بخش جامعه هستند. بخش زیادی از خانه‌های قاجاری با تزیینات متنوع در استان مازندران در شهر آمل متمرکز شده است. آمل به سبب فاصلۀ زمانی اندک با تهران (پایتخت وقت قاجار) و با توجه به اینکه سکونت‌گاه بسیاری از حاکمان و افراد بانفوذ سیاسی ـ اقتصادی بود، تحت‌تأثیر این تحولات قرار گرفت و این نمود را بیش از هرچیز در تزیینات خانه‌های مسکونی دورۀ قاجار به نمایش گذاشت.

در بررسی و شناسایی تزیینات معماری همچون دیگر آثار تصویری هنری، با سطوح مختلفی از نشانه‌ها مواجه خواهیم شد که این سطوح به‌واقع تداعی‌کنندۀ معنا در آثار هستند. نشانه‌شناسی، مطالعۀ نشانه‌ها و نمادهاست. در علم نشانه‌شناسی مشخص می‌شود که نشانه‌ها از چه تشکیل شده‌اند. نشانه امری عینی و ملموس است و جایگزین پدیده‌ای می‌شود که غایب است .یکی از بنیادی‌ترین مفاهیم در نشانه‌شناسی، رمزگان است. رمزگان نشانه‌شناختی از نظام‌های معنایی و تأثیرپذیر از قراردادهای اجتماعی و فرهنگی شکل گرفته و برای ایجاد رابطه بین دال و مدلول چهارچوبی از معنا و مفهوم را شکل می‌دهد که در تفسیر اثر بسیار تأثیرگذار است (سجودی، ۱۳۸۵: ۱۴۴).

خانۀ قریشی به‌عنوان یکی از خانه‌های مهم از لحاظ تنوع نقوش مضامین دیوارنگاره‌ها در شهر آمل است. شناخت و دسته‌بندی مضامین تصویری و تحلیل نقوش براساس رویکرد نشانه‌شناسی تصویری از اهداف این پژوهش است و نگارندگان در پی پاسخگویی بدین پرسش‌ها هستند: ۱. چه مضامینی در دیوارنگاره‌های خانۀ قریشی آمل قابل مشاهده است؟ ۲. بار معنایی لایه‌های نقوش خانۀ قریشی آمل براساس رویکرد نشانه‌شناسی تصویری چیست؟

روش پژوهش

جستار حاضر از منظر هدف، کاربردی و روش پژوهش مبتنی بر روش توصیفی ـ تحلیلی است. شیوۀ جمع‌آوری اطلاعات ترکیبی از روش کتابخانه‌ای و میدانی است و مهم‌ترین ابزار گردآوری داده‌ها شامل مشاهده، مصاحبه و عکاسی است. جامعۀ آماری پژوهش، نقوش دیوارنگاره‌های خانۀ قریشی آمل است و روش نمونه‌گیری به‌شکل غیرتصادفی (انتخابی) برمبنای نقوش موجود با حجم نمونۀ چهار نقش کلی در یازده نقش جزئی است که با رویکرد نشانه‌شناسی تصویری برمبنای دلالت‌های صریح و ضمنی مورد تجزیه‌وتحلیل کیفی قرار گرفته است.

پیشینۀ پژوهش

با توجه به بررسی‌های انجام‌شده، تاکنون پژوهشی مستقل با عنوان مقالۀ حاضر صورت نگرفته است؛ با این‌حال پژوهش‌هایی به‌طور مستقیم یا غیرمستقیم با موضوع پژوهش در ارتباط هستند. فلاح‌نیا و دیگران (۱۳۹۹) در مقاله‌ای با عنوان «آسیب‌شناسی و حفاظت خانۀ قریشی آمل» ضمن معرفی خانۀ قریشی به‌عنوان بازماندۀ ارزشمندی از معماری دورۀ قاجار، در جهت مستندنگاری به بازشناسی ارزش‌ها و ویژگی‌های فضایی و کالبدی این بنا اشاره کرده‌اند و با ارائۀ مستندات تاریخی بر جنبۀ حفظ و مرمت این بنا تأکید داشته‌اند. این مقاله از حیث رویکرد و نوع نگرش به موضوع، با مقالۀ پیشِ‌رو تفاوت‌های بنیادین زیادی دارد. حجازی (۱۳۹۵) در جستاری با عنوان «بررسی فنون تزیینی خانه‌های قاجاری شهرستان آمل» به مطالعۀ تزیینات خانۀ قریشی به همراه چهار خانۀ شاخص دیگر در این شهر پرداخته است. نتایج این پژوهش بیانگر استفاده از مصالح بومی در این بناها و شناسایی کلی نقوش تزیینی معماری در خانه‌های مذکور است. این پژوهش از سطح توصیف فراتر نمی‌رود و نشانی از تحلیل نقوش و رویکرد جهت تجزیه‌وتحلیل نهایی در آن دیده نمی‌شود. شجاعی قادیکلایی (۱۳۹۰) در پایان‌نامۀ کارشناسی‌ارشد خود با عنوان «بررسی عناصر گرافیکی نقوش خانه‌های قاجاری استان مازندران با تأکید بر نقش درخت» کلیۀ نقوش گیاهی درخت را در خانه‌های شاخص دورۀ قاجار در مازندران مورد بررسی قرار داده است. در این پژوهش، عوامل مؤثر گرافیکی شامل تناسب، ریتم، رنگ، تقارن، فضای مثبت و منفی و... براساس نقوش درخت در

خانه‌های قاجاری مازندران مورد مطالعه قرار گرفته است. اگرچه خانهٔ قریشی در این پژوهش جایگاه خاصی دارد؛ اما تنها به نقش درخت در آن اکتفا شده و تحلیلی درخصوص سایر نقوش این بنا صورت نگرفته است و از این حیث با پژوهش حاضر متفاوت است.

در مورد رویکرد نشانه‌شناسی تصویری، پژوهش‌های بسیاری صورت گرفته است که منتخبی از آن‌ها به شرح زیر است: اثنی‌عشری (۱۳۹۹) در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل نشانه‌شناسی تصویر ناصرالدین‌شاه بر سطح نخستین اسکناس ایران (به‌مثابهٔ یک متن تصویری و بعدی نوین از ابعاد گرافیک ایران)» ضمن به‌کارگیری رویکرد نشانه‌شناسی تصویر به‌منظور تحلیل متن، تحولات هنر دورهٔ قاجار را در شکل‌گیری هنر نوین اثرگذار می‌داند. این پژوهش از جهت رویکرد تاحدودی با پژوهش پیش‌رو هم‌سوست؛ اما در نوع موضوع و هدف متفاوت است. پژوهش دادور و خیری (۱۳۹۲) با عنوان «کارکرد معنایی دلالت‌های صریح و ضمنی در مطالعهٔ موردی آثار محمد سیاه‌قلم» از حیث رویکرد قابل توجه است. پژوهشگران ضمن تشریح، سازوکار دلالت‌های صریح و ضمنی در آثار منتخب محمد سیاه‌قلم دلالت‌های معنایی اثر را تحت‌تأثیر بافت فرهنگی و باورهای اعتقادی مانند شمنیسم می‌دانند. از نتایج این پژوهش می‌توان به ریشه‌های مشترک بین نظام‌های دلالتی با نظام‌های فرهنگی و باورهای آیینی و اساطیری مردم آسیای میانه و آیین‌های شمنیسم اشاره کرد. مقالهٔ فوق از حیث موضوع و نمونهٔ مورد مطالعه تفاوت زیادی با پژوهش حاضر دارد. ربیع‌زاده و دیگران (۱۳۹۸) در پژوهشی با عنوان «بررسی معنا در سورهٔ یوسف و نمود آن در نگاره‌های ایرانی با رویکرد دلالت صریح و ضمنی» در پی برداشت لایه‌های عمیق‌تری از معنا در مؤلفه‌های تصویرگونهٔ داستان حضرت یوسف (ع) است. نتایج این پژوهش نشان‌دهندهٔ رابطهٔ دوجانبه در نوشتار و تصویر در مؤلفه‌های تصویرگونهٔ این سوره و استفادهٔ نگارگر از رمزگان تجسمی است که به‌خوبی مفاهیم پنهانی و ضمنی آیات و تفاسیر را در نگاره‌ها به تصویر کشیده است. این پژوهش از منظر موضوع با پژوهش حاضر متفاوت است. محمودی (۱۳۸۶) در پژوهش «زیبایی‌شناسی نشانه‌های تصویری با رویکردی به گرونیکا»، ضمن مطالعهٔ اشارات معنایی واژگان و اشکال تصویری به کمک نشانه‌شناسی، اثری از پیکاسو با عنوان «گرونیکا» را مورد تحلیل قرار داده است. نتایج پژوهش بیانگر شکل‌گیری رابطه‌ای منطقی میان اشکال دیداری و اندیشهٔ پنهان خلق اثر است. این پژوهش از باب نشانه‌شناسی تصویری، صرفاً نگاهی تاریخِ هنری به موضوع دارد و سیر خطی متفاوتی را نسبت به جستار حاضر طی کرده است. هم‌چنین سجودی (۱۳۸۵) در مقالهٔ «نشانه‌شناسی زمان و گذر زمان؛ بررسی تطبیقی آثار کلامی و تصویری» به بررسی امکانات ساختاری و صوری متن در بیان زمان و گذر آن پرداخته است.

مقالهٔ حاضر به‌شکل ویژه و جامع به خوانش نشانه‌شناسی تصویری کلیهٔ مضامین دیوارنگاره‌های خانهٔ قریشی آمل متمرکز است. با توجه به فرسودگی این خانه، بی‌توجهی متخصصان، بیم تخریب و ازدست‌رفتن این بنای ارزشمند و منحصربه فرد، نگارندگان بر آن شدند تا آن را به‌عنوان موضوع پژوهش انتخاب کنند. همچنین به دلیل عدم وجود منابع قابل استناد، کلیه اطلاعات از طریق تحقیق میدانی، مشاهدات، مصاحبهٔ حضوری با افراد ساکن در نزدیکی این خانه، عکاسی، فیلمبرداری و تمام اطلاعات لازم، توسط نگارندگان تهیه و تدوین شده است. با توجه به مطالعات صورت‌گرفته، مقالهٔ پیش‌رو ضمن قرارگرفتن در امتداد پژوهش‌های یادشده، به دلیل نگاهی نو در نوع موضوع و رویکرد، دستاوردی جدید به شمار می‌آید.

مفاهیم کلیدی

برای ورود مناسب به بررسی یافته‌های پژوهش، نیاز است که ابتدا، تعاریف مشخص و واضحی از مفاهیم و کلمات کلیدی، مانند نشانه‌شناسی تصویری و دلالت صریح و ضمنی ارائه شود و سپس بررسی یافته‌های پژوهش و نهایتاً تحلیل و ارزیابی نهایی صورت گیرد.

نشانه‌شناسی تصویری

سوسور یکی از بنیان‌گذاران علم نشانه‌شناسی مدرن است که در آثار خود به‌ویژه در کتاب دوره‌های زبان‌شناسی عمومی (Course in General Linguistics) نشانه‌ها را به دو بخش اصلی تقسیم می‌کند: «صورت» (Signifier) و «مفهوم» (Signified). از منظر سوسور، صورت (Signifier)، جنبهٔ ظاهری نشانه است که می‌تواند شامل کلمات، تصاویر یا صداها باشد. در

تحلیل نشانه‌شناسی تصویری، این بخش به تصویری که مشاهده می‌شود اشاره دارد، مانند رنگ‌ها، خطوط و شکل‌ها. مفهوم (Signified) ایده‌ای است که در ذهن مخاطب شکل می‌گیرد. در هنرهای بصری، این بخش به‌معنای ضمنی و معنای عمیق‌تری که از ترکیب رنگ‌ها، فرم‌ها و ساختارهای تصویری به وجود می‌آید، اشاره دارد.

سوسور همچنین تأکید می‌کند که نشانه‌ها نه‌تنها در خود؛ بلکه در روابط آن‌ها با دیگر نشانه‌ها معنا پیدا می‌کنند؛ به‌عبارت دیگر، معنا از مقایسه و تضاد بین نشانه‌ها حاصل می‌شود. در هنرهای بصری، ترکیب اجزای مختلف در یک اثر، مانند رنگ‌ها، اشکال و متن‌ها، به‌گونه‌ای‌که در کنار هم معنای جدیدی ایجاد کنند، نمونه‌ای از این روابط نشانه‌ای است. در این زمینه، بارت نیز تأکید می‌کند که نشانه‌ها می‌توانند به‌طور سلسله‌وار و در زمینه‌های فرهنگی خاص تولید معنا کنند (2020, 97).

در رویکرد نشانه‌شناسی سوسور، برای تحلیل یک اثر هنری باید به روابط میان صورت‌ها و مفاهیم توجه کرد و اینکه چگونه این روابط به معنای نهفته در اثر اشاره دارند. همچنین، سوسور به «کنش‌های اجتماعی و فرهنگی» در تولید و تفسیر نشانه‌ها توجه داشته است. این به این معناست که در تحلیل تصویری یک اثر هنری، باید بستر فرهنگی و اجتماعی که آن اثر در آن تولید شده است، در نظر گرفته شود؛ زیرا این بسترها تأثیر زیادی بر معنای آثار دارند.(Saussure, 2020, 101)

رویکرد نشانه‌شناسی نشان می‌دهد که نشانه‌ها از چه تشکیل شده‌اند و چه قوانینی بر آن‌ها حکم‌فرماست. نشانه‌شناسی تصویر، بخشی از علم نشانه‌های دیداری است که در زمینه‌های مختلفی مانند عکاسی، سینما، معماری، نقاشی و سایر هنرهای دیداری به کار برده می‌شود (معین مرتضی و رضایی، ۱۳۹۸: ۸۳). «وقتی کلمهٔ نشانه‌شناسی را در پس مفهومی قرار می‌دهیم؛ مثلاً می‌گوییم نشانه‌شناسی نقاشی، نشانه‌شناسی، سینما، نشانه‌شناسی تئاتر، نشانه‌شناسی خوراک و... ، به نظر می‌رسد پیشاپیش اعلام کرده‌ایم که آن حوزه را چونان یک نظام فرهنگی تلقی کرده‌ایم که امکان تولید متونی را فراهم می‌کند و آن متون قابل خواندن هستند و ما با اتخاذ منظر نشانه‌شناسی می‌خواهیم سازوکارها، نظام‌ها، مرزگان‌ها و ویژگی‌های متنی آن حوزه را بشناسیم و به‌عبارت دیگر به خوانش متون آن حوزه بپردازیم» (مقبلی و سودیان طهرانی، ۱۴۰۰: ۲۰). روابطی که میان نشانه‌ها و نظام‌های رمزگانی پدید می‌آید باعث ایجاد دلالت می‌شود؛ بنابراین دریافت اولیهٔ مخاطب در برخورد با سطوح ابتدایی آثار هنری، معنایی را شامل می‌شود که برآمده از رابطهٔ دلالتی صریح است. آنچه در ادامهٔ مسیر موجب شکل‌گیری و گسترش معنا و پدیدآمدن سطح دیگری از نشانه‌ها می‌شود، باعث شکل‌گیری دلالت‌های ضمنی در اثر خواهد شد. شایان ذکر است که موقعیت‌های زمانی و مکانی نیز در شکل‌گیری معنا در اثر هنری تأثیرگذارند؛ به‌نحوی‌که هر متن در یک موقعیت زمانی و مکانی خاص و با توجه به بسترهای فرهنگی، اجتماعیِ روزگار خویش تولید می‌شود؛ بنابراین نقش هریک در تولید معنا در نظامی سلسله‌وار شکل می‌گیرد و با کنارهم قرارگرفتن هر عنصر، تأثیری خاصی در چگونگی خوانش اثر هنری پدید می‌آید (دادور و خیری، ۱۳۹۲: ۳۳).

دلالت صریح و دلالت ضمنی

دلالت به‌معنی رابطهٔ بین دال و مدلول است. فرایند تولید معنا در پی دلالت انجام می‌پذیرد؛ بنابراین در جهان متنی؛ خواه گفتاری، خواه نوشتاری و خواه دیداری، دلالت به‌منظور انتقال معناست. هر متن نیز دربردارندهٔ دو لایه از دلالت است: دلالت صریح و دلالت ضمنی (ربیع‌زاده و دیگران، ۱۳۹۸: ۸). «دلالت صریح به‌صراحت دربارهٔ رابطهٔ دال و مدلول متن ارائه‌شده می‌پردازد و دلالت ضمنی به مفاهیم و نیت‌های مؤلف در بطن موضوع می‌پردازد که به روابط اجتماعی و فرهنگی ارتباط پیدا می‌کند» (امامی‌فر، ۱۳۹۹: ۲۲).

خانهٔ قریشی آمل

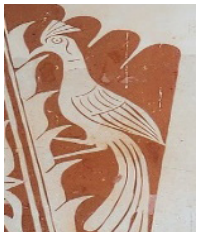
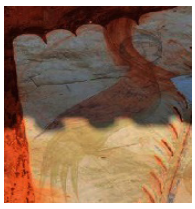
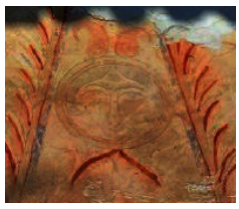
خانهٔ قریشی، واقع در محلهٔ نیاکی آمل و در بخش قدیمی این شهر، از بناهای تاریخی ارزشمند است که ساخت آن به دوران قاجار بازمی‌گردد. این خانه با نقشه‌ای مستطیل‌شکل، در جهت شرق به غرب و در دو طبقه ساخته شده است. این بنا در اواخر دههٔ ۶۰ شمسی مورد بازسازی قرار گرفت و در سال ۱۳۸۵، به فهرست آثار ملی کشور اضافه شد (فلاح‌نیا و دیگران، ۱۳۹۹: ۴). پس از ورود به حیاط، نقوش

دیوارنگاره‌های موجود در نمای بیرونی بنا به‌وضوح دیده می‌شود (تصویر۱). خانهٔ قریشی آمل از جهت‌های غربی، شرقی و شمالی، هم‌مرز با سایر بناهای مسکونی است و در جنوب، به کوچه‌ای بن‌بست می‌رسد. این بنا دارای تزیینات گوناگونی نظیر دیوارنگاره‌های آهک‌بری، پنجره‌های مشبک چوبی و سقف سفالینه در نماست. در قسمت داخلی طبقهٔ اول نیز تنها تزیینات باقی‌مانده، شامل پنجره‌های ارسی است (تصویر۲). دیوارنگاره‌های موجود در نمای جنوبی خانه، تصاویری از نقوش انسانی، حیوانی، گیاهی، صحنه‌های شکار و نمادهای مختلف را به نمایش می‌گذارند (جدول۱).

تصویر ۱. نمای خارجی خانهٔ قریشی، آمل (نگارندگان، ۱۴۰۳)

تصویر ۲. تزیینات چوبی و ارسی خانهٔ قریشی، آمل (نگارندگان، ۱۴۰۳)

جدول ۱. تقسیم‌بندی تصویری مضامین دیوارنگاره‌های خانه‌ی قریشی، آمل (نگارندگان، ۱۴۰۳)

حیوانی	خرگوش	دارکوب	شانه‌به‌سر	طاووس (نر)	 طاووس (ماده)
دلالت معنایی	به‌زانودرآورن بی‌خردان (دشمنان)	محافظ درختان	دانایی و فرمانبرداری و راهنمای رسیدن به مقصد الهی	بی‌مرگی و جلوگیری از ورود شیطان به بنا	
نمادین	 زن ـ پرنده	 خورشیدخانم	اژدها		
دلالت معنایی	فرشتگان	باروری، الوهیت و لطف و رحمت پروردگار	خنثی‌کردن نیروی منفی (چشم‌زخم)		

گیاهی	گلدانی		درخت زندگی (سرو)
دلالت معنایی	نقوش اسلیمی و القای حس شورانگیز در مخاطب		بهشت (درخت طوبی) و القای حس حیات و آزادی
انسانی	مرد شکارچی	**شکار**	جدال شیر و گوزن
دلالت معنایی	بازتاب زندگی روزانه (کار و فعالیت)	**دلالت معنایی**	حفظ بقا، قدرت‌طلبی، پیروزی، نمادی از آیین مهرپرستی

تحلیل و تفسیر نشانه‌شناسی تصویری نمونه‌ها

نقوش به‌کاررفته در تزیینات معماری خانه‌های تاریخی، تنها برای تزیین بنا به کار گرفته نمی‌شد؛ بلکه همواره بر مبنای مفاهیم ویژه‌تری ترسیم می‌شد. هنرمندان بومی با الهام از فرم‌های طبیعی برای تزیین بنا به دنبال ایجاد پیوندی عمیق میان جهان مادی و معنوی بودند (شیخی و عباسی شوکت‌آباد، ۱۴۰۱: ۸۹). از سوی دیگر، نمای خارجی و سردر ورودی به‌عنوان اولین و مهم‌ترین شاخصه در معرفی بناست که به‌وسیلهٔ انواع نقوش و مصالح به مفهوم نوعی دعوت و استقبال افراد به درون منزل دلالت دارد. از میان پنج دیوارنگاره در نمای خارجی خانهٔ قریشی آمل، هر نقش با استفاده از دلالت صریح و ضمنی، به‌تفکیک مورد تجزیه‌وتحلیل قرار گرفت. لازم به ذکر است که به‌دلیل تکرار نقوش یکی از دیوارنگاره‌ها، از بررسی مجدد آن خودداری شده و حجم نمونهٔ نهایی در تحلیل چهار دیوارنگاره است.

دیوارنگارهٔ اول

دلالت صریح

نقش‌های گوناگونی در طبقه‌بندی حیوانی، گیاهی و نمادین دیده می‌شود (تصویر۳). در سمت راست و چپ تصویر، دو پرنده از زاویهٔ نیم‌رخ به‌صورت قرینه با مشخصات ظاهری طاووس دیده می‌شود. در قسمت میانی تصویر نقش درخت سرو (درخت زندگی) از نمای روبه‌رو قابل مشاهده است و درون آن با نقوش گیاهی ساده و گلدانی تزیین شده است. در قسمت زیرین درخت زندگی، نقش نمادین سر اژدها به‌صورت نیم‌رخ و قرینه در دو طرف تصویر دیده می‌شود و پس از مشاهدهٔ مجدد نقوش گیاهی، نهایتاً تصویر با دو نقش خرگوش که به‌صورت قرینه نقاشی شده‌اند، به پایان می‌رسد.

تصویر۳. نقوش حیوانی، گیاهی و نمادین در دیوارنگارهٔ خانهٔ قریشی، آمل (نگارندگان، ۱۴۰۳)

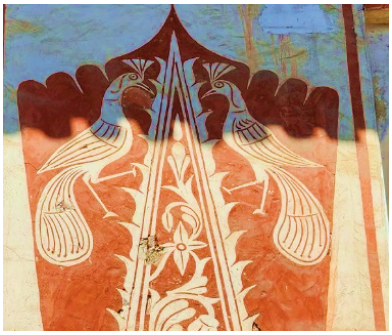
دلالت ضمنی

در دیوارنگاره‌های خانهٔ قریشی آمل نقش درخت زندگی در قالب نقش کلی درخت سرو حضوری بارز و نمایان دارد. حیوانات نگهبان به‌طور عمده به‌عنوان عنصری ثابت در نقش درخت زندگی در این خانه به شمار می‌آیند. محل قرارگیری نقوش حیوانات نگهبان به‌گونه‌ای ترسیم شده که گویی تمام توجه‌شان به درخت زندگی جلب شده است.

نقوش حیوانی

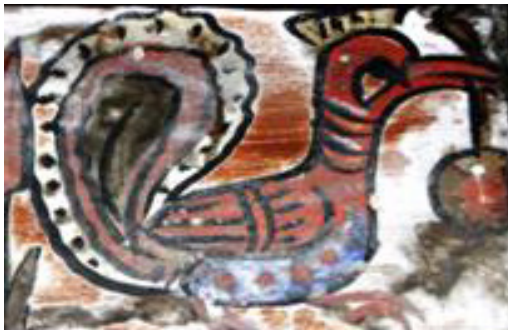
نقوش حیوانی در مازندران، عمدتاً در ارتباط با نقوش گیاهی استفاده شده و نقوش گیاهی از اهمیت بیشتری نسبت به نقوش حیوانی برخوردار است. نقوش حیوانی مورد استفاده در خانه‌های قاجاری مازندران بیشتر در حال حفاظت از درخت زندگی در مقابل حمله اژدها هستند که در اکثر خانه‌های تاریخی نواحی مازندران مشاهده شده است (بطحایی و دیگران، ۱۴۰۰: ۸۱).

طاووس: نقش طاووس از دیرباز با ویژگی‌های بصری مختلف در نمای بیرونی برخی از بناهای شاخص یا مذهبی در ایران به‌طور متنوع و تکرارشونده پدیدار شده است. ویژگی‌های ظاهری طاووس همواره مرتبط با مفاهیم اساطیری و اعتقادات اسلامی است که در بسترهای زمانی مختلف توسط هنرمندان ایرانی و بومی آشکار شده است. ایرانیان برای نخستین بار پرندهٔ طاووس را از طریق دادوستد و ورود به ایران شناختند و پس از آن نقش این پرنده در معماری، فرش و نگارگری رواج یافت (شمیلی و جهانمرد، ۱۴۰۱: ۲). نکتهٔ قابل توجه در ترسیم نقش طاووس در دیوارنگاره خانهٔ قریشی آمل ترکیب‌بندی متقارن و چکیده‌نگاری است. درون بال و دم طاووس خط‌هایی به‌صورت ممتد و قرینه به کار رفته و به تکرار در آن جای گرفته است. این استفادهٔ ممتد و مکرر از خطوط می‌تواند نشان‌دهندهٔ چرخهٔ زندگی و حیات باشد و به‌طور کلی این نقوش، برای ایجاد تنوع، ریتم و تعادل به کار رفته است. نظر به اینکه خانهٔ قریشی آمل در رستهٔ خانه‌های قاجاری مربوط به افراد متمول آن زمان قرار دارد، هنرمندان قاجاری هم‌سو با جریان طبیعت‌گرایی در طراحی‌ها به طبیعت روی آوردند و به این منظور، از نمادهایی مانند طاووس که بیانگر تجمل، تزیین، زندگی درباری و سلطنت است، استفاده کردند. از سوی دیگر در باورهای قومی و اساطیری، مار در هیبت شیطان به دور پای طاووس می‌پیچد؛ ولی طاووس نابودکنندهٔ مار است (خسروی، ۱۳۹۱: ۷۰)؛ پس به نظر می‌رسد قرارگرفتن نقش طاووس در نمای خارجی ساختمان، نشان از مفهومی است که در رمزپردازی آن می‌توان معنای جلوگیری از ورود شیطان به بنا را استنباط کرد. به‌طور کلی طاووس ازجمله نقوشی است که حضور آن در تزیینات سایر خانه‌های قاجاری استان مازندران دیده می‌شود (تصویر۵ و ۶). ترسیم نقش طاووس به‌صورت قرینه در نمای خارجی خانهٔ قریشی آمل، بیانگر جفت آن جهت حفاظت از درخت زندگی در برابر حملهٔ اژدها و نیروی اهریمنی است. در باورهای قومی، طاووس نابودکنندهٔ اژدهاست؛ به همین جهت آن را نمادی از حاصلخیزی زمین نیز پنداشته‌اند (همان)؛ همچنین این چیدمان نشان از عظمت و شکوه دارد و یادآور بهشت است. علاوه بر این، ترسیم طاووس از دیرباز در نمای ورودی ساختمان بیانگر خوشامدگویی یا به‌نوعی تلویحی، راهنمای مؤمنین برای ورود به بهشت است: چنانکه سنایی سروده است:«خشم و شهوت مار و طاووسند در ترکیب تو/ نفس را آن پایمرد و دیو را این دستیار/ کی توانستی برون آورد آدم را ز خلد/ گر نبودی راهبر ابلیس را طاووس و مار» (سنایی غزنوی، دیوان)



تصویر۴. نقش طاووس، دیوارنگارهٔ خانهٔ قریشی، آمل (نگارندگان،۱۴۰۳)

تصویر۵. نقش طاووس، خانهٔ نیما یوشیج، نور (نگارندگان،۱۴۰۲)



تصویر۶. نقش طاووس، سقانفار شیاده، بابل (محمودی، ۱۳۹۰)

خرگوش

به‌طور کلی نقش چهارپایان در تزیینات خانه‌های قاجاری استان مازندران در مقایسه با نقش پرندگان کمتر مورد استفاده قرار گرفته است. با این حال نقش خرگوش، شیر و آهو در دیوارنگاره‌های خانه‌های قاجاری استان مازندران قابل مشاهده است که از این بین خرگوش و آهو با توجه به اینکه ازجمله حیوانات بومی منطقه به حساب می‌آیند، بیشتر در تزیینات دیده می‌شوند (تصویر۷، ۸ و ۹). خرگوش در باورهای عامیانه نماد زیرکی و چابکی است و در داستان‌های مثنوی نیز نمایندهٔ هوشمندی و خردورزی است که بیانگر مفهوم پیروزی اندیشه‌گران و متفکران و به‌زانودرآمدن بی‌فکران است (شکری و علی‌اکبری نظر، ۱۳۹۴: ۱۴). نقش خرگوش در تزیینات خانه‌های قاجاری مازندران غالباً در حال جست‌وخیز ترسیم شده و نکتهٔ قابل توجه گرایش به طبیعت و استفاده از بندی آزاد و ترسیم نقش خرگوش در کنار نقوش گیاهی به‌منظور القای مناظر طبیعت است.

تصویر۷. نقش خرگوش، خانهٔ قریشی، آمل (نگارندگان، ۱۴۰۳)

تصویر۸. نقش آهو، خانهٔ مدنی، آمل (نگارندگان، ۱۴۰۳)

تصویر۹. نقش خرگوش، خانهٔ سلطان مهدی پاشا، آمل (نگارندگان، ۱۴۰۳)

نقش نمادین: اژدها

واژهٔ اژدها در زبان فارسی با عنوان «اژدر» یا «اژدرها» مورد استفاده قرار می‌گیرد. نقش اژدها از دیرباز یادآور مفهوم شر در داستان‌ها، هنر و فرهنگ فولکلور است (طاهری، ۱۳۸۸: ۷). ردپای اژدها به‌عنوان موجودی عجیب‌وغریب در هنرهای ایران قابل مشاهده است. اژدها نوعی موجود اساطیری است که غالباً به شکل سوسماری عظیم ترسیم می‌شود که آتش از دهان برمی‌افکند (یاحقی، ۱۳۸۸: ۱۰۵). نقش اژدها با توجه به قابلیت‌های خاص، همواره مورد توجه هنرمندان بوده و تصاویر بسیاری از این نقش در نمای خارجی سایر خانه‌های قاجاری استان مازندران نیز قابل مشاهده است. همچون نقش موجود در خانهٔ قریشی آمل، در سایر بناها نیز از نقش اژدها به‌صورت رخ و کامل استفاده نشده است و هنرمندان غالباً از سر اژدها برای بیان مفهومی خاص استفاده کرده‌اند. با توجه به بررسی‌های انجام‌شده در رابطه با نماد اژدها در فرهنگ‌ها و تمدن‌های مختلف، به‌ویژه در میان اقوام ایرانی، مشخص شده است که ارتباط نزدیکی میان اسطورهٔ مار و اژدها در منطقهٔ تبرستان وجود دارد. در بسیاری از آثار تاریخی و معماری‌های

موجود در این منطقه، نقش مار یا اژدها به شکل‌های گوناگونی مشاهده می‌شود که هرکدام معنای خاصی را با توجه به کاربرد آن در بناهای مختلف القا می‌کند. نکتهٔ جالب توجه این است که براساس مصاحبه با بومیان منطقه، یکی از نقاشان برجسته که تصاویر مار و اژدها را در مکان‌هایی مانند سقانفارهای منطقه و چندخانهٔ مربوط به دورهٔ قاجار ترسیم کرده است، هنرمند هندی‌ای بوده که در حدود سال ۱۳۳۰ از هندوستان به ایران آمده است. نظر به اینکه مکان‌های تاریخی مانند سقانفارها در بسیاری از فرهنگ‌ها و معماری‌ها می‌توانند نمادهایی از باورها و سنت‌های مختلف را در خود داشته باشند، این نقش‌ها اغلب براساس آداب‌ورسوم مردمان آن سرزمین‌ها یا حتی تأثیرات فرهنگی از سرزمین‌های دیگر شکل می‌گیرند. نقش مار و اژدها در این معماری‌ها، به‌ویژه در مناطق خاص مانند تبرستان، نمادهایی با معانی مختلف هستند. مار در این نقوش علاوه بر نقش‌های آیینی و اسطوره‌ای، ممکن است نمادی از حفاظت و نگهداری آب یا حتی بلعیدن خورشید باشد که نشانه‌ای از دگرگونی‌های کیهانی است. این تکرار نقش‌ها حتی به خلق مفاهیمی مانند «دهان‌دری» در بیشتر بناها منجر شده که تصویر اژدها با دهانی باز ترسیم شده است (تصاویر۱۰،۱۱و۱۲). به‌طور خاص، نقش مار یا اژدها در برخی از سقانفارها در بخش‌هایی از بنا مانند شیرسرها مشاهده می‌شود؛ جایی که این نقوش به‌طور متقارن و هماهنگ با معماری طراحی شده‌اند. این تقارن که در تمام آرایه‌ها دیده می‌شود، نه‌تنها به زیبایی بصری اثر افزوده؛ بلکه از نظر آیینی و فرهنگی نیز دارای اهمیت فراوانی است؛ چراکه تقارن در بسیاری از فرهنگ‌ها نمادی از تعادل، هماهنگی و حتی مقدس‌بودن است (رستمی و علیزاده، ۱۳۹۳: ۶). همچنین اژدها یا مار در فرهنگ باستان در فکر سلطه بر درخت زندگی و حمله به آن است. برای این منظور ابتدا به آب هجوم می‌آورد تا ضمن بدمزگی، آن را به آفت شوری بدل کند و سبب خشکسالی در روی زمین شود و با طرح این نقشه بر درخت زندگی سلطه یابد (خزایی، ۱۳۸۷: ۳۸). طبق داستان‌های شفاهی از گذشته‌های دور در مازندران نیز از دندان اژدها یا مار جهت دفع زخم‌چشم استفاده می‌شد.

تصویر۱۰. نقش اژدها، خانهٔ قریشی، آمل (نگارندگان، ۱۴۰۳)

تصویر۱۱. نقش اژدها، سقانفار بیشه‌سر، قائم‌شهر (رستمی و علیزاده، ۱۳۹۳)

تصویر۱۲. نقش اژدها، خانهٔ معنوی، آمل (نگارندگان، ۱۴۰۳)

نقوش گیاهی

درخت زندگی

درخت یکی از پایدارترین نمادهایی است که از ابتدای تمدن بشری مورد توجه و استفاده بوده است؛ چراکه ماهیت سرسبزی، حیات و برکت همواره جزئی جدایی‌ناپذیر از آن بوده است. درخت دارای ارزش مذهبی غیرقابل‌تردید و خاستگاهی بسیار قدیمی و کهن است (حاجی‌زاده و دیگران، ۱۴۰۳: ۲۷). نقش درخت در بیشتر خانه‌های قاجاری استان مازندران دیده شده است. ترسیم این نقش به‌صورت بسیار ساده یا بسیار پرکار در تزیینات مورد توجه قرار گرفته است (تصویر ۱۳، ۱۴ و ۱۵). در بیشتر نمونه‌های موجود این نقش در قالب فرم کلی سرو ترسیم شده

که معمولاً توسط حیوانات نگهبان مانند پرندگان یا موجودات اساطیری نظیر هارپی یا حیوانات چهارپا مانند خرگوش احاطه شده است تا در مقابل حملهٔ اژدها از آن محافظت کنند. درخت زندگی در فرهنگ ایرانی ـ اسلامی با درخت طوبی[1] برابری می‌کند. سهرودی در عقل سرخ اذعان دارد که «درخت طوبی درختی است عظیم‌الجثه؛ هرکس که بهشتی بود چون به بهشت رود آن درخت را در بهشت می‌بیند» (۱۳۳۲: ۸). از سوی دیگر درخت سرو در میان مردمان ایران‌زمین از قداست برخوردار است و در ایران دورهٔ هخامنشی و ساسانی درواقع همان درخت زندگی محسوب می‌شد (جوانی، ۱۳۷۹: ۳۸). درخت سرو نمادی از جاودانگی، شادی‌بخشی، استواری، آزادی و حیات است و در بعضی از اماکن مذهبی نیز کاشته می‌شود. در گذشته این درخت را «شجره‌الحیه» می‌نامیدند؛ چون معتقد بوند هرجا سرو می‌روید، مار هم می‌آید. این تفکر نشان از خیالِ تسلط نیروی اهریمنی (مار) بر سرو دارد (یاحقی، ۱۳۸۸: ۴۵۹).

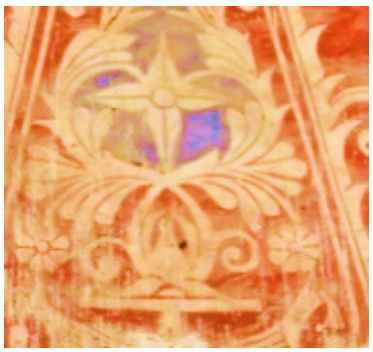
تصویر۱۳. نقش پرکار درخت زندگی، خانهٔ قریشی، آمل (نگارندگان، ۱۴۰۳)

تصویر۱۴. نقش سادهٔ درخت زندگی، خانهٔ کاردلی، بهشهر (نگارندگان، ۱۴۰۳)

تصویر۱۵. نقش پرکار درخت زندگی، خانهٔ سلطان مهدی پاشا، آمل (نگارندگان، ۱۴۰۳)

نقش گلدانی

نقوش گیاهی در فرم گلدان به‌وفور در خانه‌های قاجاری استان مازندران قابل رؤیت است. گلدان به‌عنوان مفهومی ضروری در تزیینات گلدار محسوب می‌شود و از این منظر ارتباط نزدیکی با نقوش گیاهی دارد. کثرت نقش گیاهی بر اهمیت بالای آن در خطهٔ مازندران صحه می‌گذارد و حضور پررنگ این نقش در هنر ایران از روزگاران پیشین غیرقابل انکار است. تنوع نقوش گلدانی در تزیینات خطهٔ مازندران به‌قدری دارای اهمیت است که تقریباً هر قسمتی که دارای نقوش گیاهی باشد به نوعی از گلدان هم استفاده شده است. این مهم می‌تواند به‌واسطهٔ القای حرکات پرپیچ‌وتاب و پرشور گیاهان باشد که از گلدان آغاز می‌شود و تمام قاب‌های تزیینی را مورد پوشش قرار می‌دهد. به همین دلیل در هر منطقه‌ای از مازندران که با تزیینات گیاهی روبه‌رو می‌شویم، ردپای نقوش گلدانی بارز است و حضورشان بسیار چشمگیر است (تصویر ۱۶، ۱۷و۱۸).



تصویر۱۶. نقش گلدانی، خانهٔ قریشی، آمل (نگارندگان، ۱۴۰۳)

تصویر ۱۷. نقش گلدانی، خانهٔ صحت، آمل (نگارندگان، ۱۴۰۳)

تصویر ۱۸. نقش گلدانی، خانهٔ مدنی، آمل (نگارندگان،۱۴۰۳)

دیوارنگارهٔ دوم

دلالت صریح

نقش‌هایی در طبقه‌بندی شکار، انسانی، نمادین و گیاهی قابل مشاهده است (تصویر۱۹). در قسمت ابتدایی و بالای دیوارنگاره، تصویری از جدال شیر و گوزن دیده می‌شود. نقش انسانی با ظاهر مردی شکارچی که تفنگ در دست دارد و به سمت حیوانات در حال تیراندازی است نیز قابل مشاهده است. در سمت چپ تصویر نقش نمادین کمرنگ‌شده‌ای از تصویر هارپی (زن ـ پرنده) دیده می‌شود که ترکیب‌بندی و آرایش صورت این نقش کاملاً با تصویرنگاری دورهٔ قاجار مطابقت دارد. نقش درخت سرو همانند دیوارنگارهٔ قبلی در مرکز تصویر و از زاویهٔ روبه‌رو ترسیم شده است. با کمی دقت درمی‌یابیم که نقش کمرنگی از خورشیدخانم درون درخت زندگی وجود دارد. سایر نقوش درون درخت زندگی با گذشت زمان محو شده یا از بین رفته‌اند و تنها نقش سر اژدها در دو طرف دیوارنگاره همانند دیوارنگارهٔ قبل در قسمت انتهای درخت دیده می‌شود.

تصویر ۱۹. نقوش شکار، انسانی، نمادین و گیاهی در دیوارنگارهٔ خانهٔ قریشی، آمل (نگارندگان، ۱۴۰۳)

دلالت ضمنی

شکار (گرفت‌وگیر)

به‌دلیل اهمیت شکار و شکارگری، درون‌مایهٔ شکار و نقوش حیوانی از موضوعاتی است که همواره در هنر ایران‌زمین تکرار شده است و در هر دوره ویژگی‌های خاص خود را چه از منظر نوع حیواناتِ در حال نبرد و چه از نظر مفاهیم موجود حفظ کرده است. نقوش گرفت‌وگیر همان‌طورکه از نام آن پیداست، بیانگر جنگ و قدرت‌طلبی جهت حفظ بقا و پیروزی یکی بر دیگری است؛ از این حیث مفاهیم اسطوره‌ای و تمثیلی مانند جنگ نور بر تاریکی یا خیر بر شر را تداعی می‌کند (تقوی‌نژاد، ۱۳۸۷: ۵۰). این نقوش در دسته‌بندی شکار قرار می‌گیرند و با الهام از زندگی جانوران موجود در طبیعت به بازنمایی صحنهٔ نبرد میان دو یا چند حیوان می‌پردازد که در مقابل یا پشت به یکدیگر در حال زورآزمایی هستند. تحرک، جنبش و سرزندگی ازجمله مفاهیم دیگری است که با دیدن نقوش گرفت‌وگیر در ذهن جاری می‌شود. اعتقادات اسطوره‌ای و آیینی، مانند آیین مهرپرستی در نقش گرفت‌وگیر مستتر است؛ چراکه نقش شیر به‌عنوان عنصری نمادین از میترا یا مهر شناخته شده است (نمونهٔ بارز مهر و خورشید در میان درندگان). از سوی دیگر حضور تزیینی این نقوش در بناهای مختلف، نشان از تنوع جانوری موجود در هر منطقه و استمرار حیات آن‌هاست. نکتهٔ قابل توجه عدم تقلید مستقیم از طبیعت و افزودن تخیل دیدگاه هنرمند بومی

در بازنمایی این نقوش است. همچنین در خانه‌های قاجاری استان مازندران نیز این نقش در مقایسه با سایر نقوش از حیث تنوع بسیار اندک است (تصویر۲۰، ۲۱و۲۲).

تصویر۲۰. نقش گرفت‌وگیر، خانهٔ قریشی، آمل (نگارندگان، ۱۴۰۲)

تصویر۲۱. نقش گرفت‌وگیر، سقانفار رمنت، بابل (محمودی، ۱۳۹۰)

تصویر۲۲. نقش گرفت‌وگیر، سقانفار کیجاتکیه، بابل (نگارندگان، ۱۴۰۱)

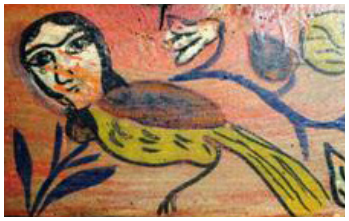
نمادین

زن ـ پرنده

«نماد به‌سادگی چیزی است که به جای چیز دیگر به کار می‌رود و نشانهٔ آن است یا بر آن دلالت دارد» (هال، ۱۳۹۷:۴). نقوش نمادین به‌وفور در تزیینات بناهای مختلف منطقهٔ مازندران به چشم می‌خورد. این نقوش که در سرتاسر استان پراکنده هستند در بناهایی نظیر سقانفار، تکیه، خانه‌های قاجاری و... قابل مشاهده هستند (تصویر۲۳،۲۴و۲۵). یکی از نقوش پرکاربرد در این خطه نقش نمادین زن ـ پرنده است. این نقش، موجودی ترکیبی از پرنده با سر انسان، در بسیاری از فرهنگ‌ها و تمدن‌ها نمادی از آسمان، پرواز، و رهایی روح از جسم است و به همین دلیل به‌عنوان نمادی از خیر تفسیر می‌شود. این نقش در هنر ایران، چه در دورهٔ پیشااسلامی و چه در دورهٔ اسلامی، همواره نمایندهٔ موجودی فرازمینی و متعلق به جهانی دیگر بوده است. در دورهٔ پیشااسلامی، هارپی به‌عنوان نمادی مذهبی نمایانگر سروش، یکی از ایزدان زرتشتی، شناخته می‌شد و در دورهٔ اسلامی به شکل جبرئیل، فرشتهٔ پیام‌آور، ظاهر شد. تأثیر مذهب بر ادبیات سبب شد که این موجود در قالبی جدید با عنوان سیمرغ، پرنده‌ای خردمند با ویژگی‌های انسانی، در شاهنامه و آثار هنری اسلامی تجلی یابد. تشابه میان هارپی و سیمرغ در ترکیب نمادین سر انسانی (نشانه خرد) و بدن پرنده (نماد پیام‌آوری) قابل مشاهده است. نقش گیاهان نیز در آثاری که هارپی در آن‌ها حضور دارد، چه در دوره‌های پیشااسلامی، مانند هخامنشی و چه در دورهٔ اسلامی، مانند سلجوقی به چشم می‌خورد و می‌تواند اشاره‌ای به گیاهان مقدس مرتبط با باورهای مردمی باشد (متولی و دیگران، ۱۴۰۲: ۲۶). لازم به ذکر است که در بسیاری از پژوهش‌های معاصر داخلی و خارجی، این نقش با عنوان هارپی شناخته شده است. با این‌حال، حسنی و اسدی (۱۴۰۰) معتقدند که موجود ترکیبی زن ـ پرنده در هنر ایرانی از عصر سلجوقی به بعد، از نظر معنایی هیچ ارتباطی با نمونه‌های یونانی پیش از خود ندارد و شباهت میان آن‌ها صرفاً در ساختار ظاهری زن ـ پرنده است؛ بنابراین، به‌کارگیری نام هارپی در مقالات فارسی و لاتین انتخابی نادرست محسوب می‌شود؛ زیرا هارپی در فرهنگ یونانی به زنان بالدار مرتبط با موضوعاتی مانند ربودن کودکان، نیروهای شر، قحطی، و خشکسالی اشاره دارد (۱۴۰۰: ۳۵). ازآنجاکه نمادپردازی و انتزاع در موضوعات مذهبی در دورهٔ قاجار کمرنگ شد و در درون‌مایه‌های فیگوراتیو رواج یافت، این نقش در این دوره به سمت تزیین‌گرایی رفته و هنرمند درصدد ایجاد ارتباط با فرهنگ بومی است. به همین منظور از این نقش در جهت تزیین، به‌عنوان مؤلفه‌ای از فرهنگ بومی در خطهٔ مازندران استفاده شده است (رحمانی و محمودی، ۱۳۹۶: ۶۴). شواهد حاکی از این است که در دورهٔ قاجار این نقش شخصیت معنوی مستقلی پیدا کرده است و حکم نوعی فرشته را دارد. در بعضی از نقوش تاجی بر سر دارد و در هیبت بدن پرندگان بهشتی ترسیم شده است.

تصویر۲۳. نقش زن ـ پرنده، خانهٔ قریشی، آمل (نگارندگان، ۱۴۰۳)

تصویر۲۴. نقش زن ـ پرنده، سقانفار کیجاتکیه، آمل (نگارندگان، ۱۴۰۳)

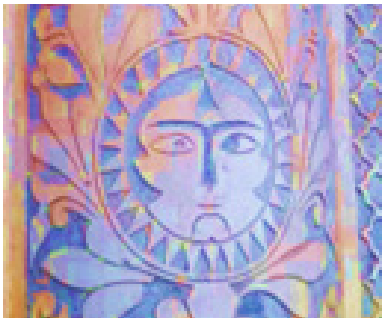


تصویر۲۵. نقش زن ـ پرنده، سقانفار نوایی، محلهٔ بابل (محمودی، ۱۳۹۰)

خورشیدخانم

خورشید در فرهنگ معین ستاره‌ای است درخشان که سیارات منظومهٔ شمسی به گرد آن می‌چرخند و هم‌معنی این کلمه در زبان فارسی خور، آفتاب، شمس و هورشید است (۱۳۸۷). نقش خورشید از دیرباز در فرهنگ و هنر دارای اهمیت زیادی بوده و حتی مورد ستایش و احترام قرار گرفته است. هال معتقد است که این تقدس در اقوام بدوی به‌سبب روشنی خورشید و عامل حیات بودن آن بوده و این عنصر به‌عنوان خدایی عالی‌مرتبه مورد پرستش و احترام فراوانی بود (۱۳۹۷: ۲۰۷). از سوی دیگر نقش خورشیدخانم که ترکیبی از دو نقش زن و خورشید است، در هنر ایران در تزیینات متنوع نقوش معماری، قالی و نقاشی به‌وفور دیده می‌شود. حضور این نقش در تزیینات خانه‌های قاجاری و سایر بناهای مطرح مازندران نظیر سقانفارها بسیار زیاد است (تصویر۲۶، ۲۷و۲۸). در آثار هنری ایران نقش خورشیدخانم به‌شکلی تزیینی و تجریدی ترسیم شده است. این نقش به‌صورت دایره‌ای درخشان به کار می‌رود که چهرهٔ زنی با ابروان پیوسته و دهانی کوچک و موهایی که از میانه باز شده است را نشان می‌دهد. با توجه به اینکه زن در فرهنگ و اعتقادات از ادوار پیشین همواره مورد احترام بود و به‌عنوان قدرت یگانه و بارور زمین محسوب می‌شد، ترکیب آن با خورشید به‌عنوان نمادی از درخشش و قدرتمندترین عنصر آسمانی برابر دانسته شده است (شاه‌پروری و میرزاامینی، ۱۳۹۴: ۵۹)؛ بنابراین تلفیق خورشید و زن از گذشته‌های دور براساس فرهنگ و آیین‌ها شکل گرفته و با گذشت زمان این اعتقادات آیینی به دوران دیگر منتقل شده است و معانی خود را تا حد زیادی حفظ کرده‌اند. فرم قالب در این نقش خورشید است که به‌واسطهٔ نیروی گرمابخشی و نور همواره از احترام و تقدس برخوردار است و می‌توان برداشتی از ذات مطلق احدیت از آن استنباط کرد. از سوی دیگر نقش زن که با نماد مادینگی، دیگر نقش موجود در این ترکیب است، بیانگر لطافت، پاکی و نمادی از باروری است؛ از این جهت ترکیب خورشید و نقش مؤنث زن درمجموع می‌تواند بر الوهیت و پاکی ذات پروردگار دلالت داشته باشد.

تصویر۲۶. نقش خورشیدخانم، خانهٔ قریشی، آمل (نگارندگان، ۱۴۰۳)



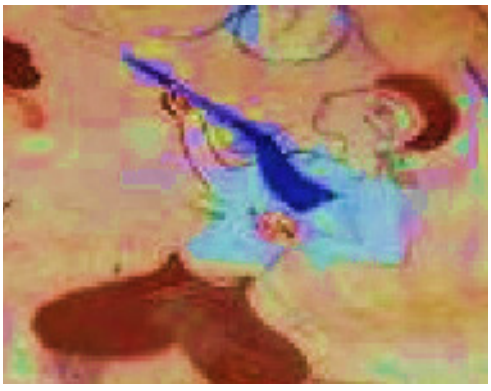
تصویر۲۷. نقش خورشیدخانم، خانهٔ مدنی، آمل (نگارندگان، ۱۴۰۳)

تصویر۲۸. نقش خورشیدخانم، سقانفار کیجاتکیه، بابل (نگارندگان، ۱۴۰۲)

انسانی

مرد شکارچی

بخش زیادی از مضامین دیوارنگاره‌های باقی‌مانده از دورۀ قاجار در استان مازندران حاوی مضامین زندگی روزمره هستند. این موضوعات شامل نقوش انسانی منفرد، نقوش انسانی در حال شکار، نقوش انسانی در حال فعالیت، مانند کار با چرخ نخ‌ریسی و... است که علاوه بر خانه‌های قاجاری در سقانفارهای استان مازندران نیز به‌وفور دیده می‌شود (تصویر ۲۹، ۳۰ و ۳۱). با توجه به اینکه امرار معاش مردم در این خطه از طریق کشاورزی، دامداری و شکار تأمین می‌شد، هنرمند بومی تلاش زیادی در ثبت وقایع روزانه داشت. علاوه بر این، در مناطق روستایی مازندران هنوز هم شکار پرندگان و حیوانات صورت می‌پذیرد؛ بنابراین مشاهدۀ این نقوش در بناهای دورۀ قاجار در مازندران قابل توجیه است.



تصویر۲۹. نقش مرد شکارچی، خانۀ قریشی آمل (نگارندگان، ۱۴۰۳)

تصویر۳۰. نقش مرد شکارچی، سقانفار شرمه‌کلا، بابلسر (محمودی، ۱۳۹۰)

تصویر۳۱. نقش پلنگ و شکارچی، سقانفار شرمه‌کلا، بابلسر (محمودی، ۱۳۹۰)

دیوارنگارۀ سوم

دلالت صریح

دو پرنده در بیرون کادر با مشخصات ظاهری دارکوب با رنگ آبی دیده می‌شود (تصویر۳۲). در سمت راست و چپ درون کادر، دو پرنده از حیث ظاهری شبیه به طاووس در دیوارنگاره‌های قبل؛ اما با تفاوت در نشان‌دادن دم حیوان ترسیم شده است. با توجه به نوع ترسیم متفاوت دم پرنده و شباهت عین به عین سایر اجزا به طاووس در دیوارنگاره‌های پیشین و تطبیق نقش با تصویر واقعی طاووس در طبیعت، برداشت نگارنده طاووس با جنسیت ماده است (جدول۱). درخت زندگی در قالب نقش سرو از نمای روبه‌رو مجدداً قابل مشاهده است و درون آن با نقوش گیاهی ساده و گلدانی و پرندۀ کوچکی مشابه شانه‌به‌سر تزیین شده است. سایر نقوش با گذشت زمان از بین رفته و محو شده است. نظر به کمرنگ‌بودن نقش شانه‌به‌سر در این دیوارنگاره و عدم نمایش کامل آن، این نقش در دیوارنگارۀ چهارم مورد بررسی قرار خواهد گرفت.

تصویر۳۲. نقوش حیوانی و گیاهی، دیوارنگارۀ خانۀ قریشی آمل (نگارندگان، ۱۴۰۳)

تصویر۳۳. نقوش حیوانی، گیاهی و نمادین، دیوارنگاره خانۀ قریشی آمل (نگارندگان، ۱۴۰۳)

تصویر۳۴. نقوش حیوانی، گیاهی و نمادین، دیوارنگارۀ خانۀ قریشی آمل (نگارندگان، ۱۴۰۳)

دلالت ضمنی

با توجه به اینکه در تحلیل‌های پیشین به نقش طاووس، گلدانی و گیاهی پرداخته شده است، در بخش تحلیل این دیوارنگاره فقط به تحلیل دارکوب پرداخته می‌شود.

نقش حیوانی: دارکوب

دارکوب به‌عنوان نمادی در فرهنگ‌های مختلف، به‌ویژه در هنرهای سنتی و طراحی‌های تزئینی، مفهومی چندوجهی دارد. در فرهنگ‌های بومی، این پرنده به‌عنوان پیام‌آور میان دنیای زمینی و دنیای روحانی شناخته می‌شود، که از طریق صدای ضربات خود به درختان، ارتباطی معنوی برقرار می‌کند (Clifford, 2022).

در هنرهای تزئینی خانۀ قریشی آمل، نقش دارکوب می‌تواند نمایانگر پیوند انسان با طبیعت و نیز محافظت از آن باشد. این نقش به‌ویژه به ویژگی‌های پرستاری و نگهداری از درختان اشاره دارد که در آن دارکوب به‌عنوان یک موجود محافظ و نگهدارنده شناخته می‌شود. همچنین، این پرنده در فرهنگ‌های مختلف به‌عنوان نمادی از پیشگویی و دگرگونی شناخته می‌شود که می‌تواند اشاره به فرایندهای درونی و تحولات فرهنگی یا فردی داشته باشد. این نماد در طراحی‌های دیوارنگاره‌ها ممکن است به‌عنوان نشانه‌ای از هشیاری و دقت در نظارت و حفظ منابع طبیعی به‌کار رفته باشد که در فرهنگ ایرانی نیز به‌ویژه در دوران قاجار اهمیت زیادی داشت. به این ترتیب دارکوب در دیوارنگاره‌های خانۀ قریشی آمل می‌تواند نمادی از محافظت، پیشگویی و تحول باشد که هم‌زمان به ارتباط معنوی با طبیعت و تلاش برای حفظ تعادل در محیط‌زیست اشاره دارد.

دیوارنگارۀ چهارم

دلالت صریح

این دیوارنگاره تشابهات بسیار زیادی با دیوارنگارۀ سوم دارد (تصویر ۳۳ و ۳۴). تمامی عناصر درون و بیرون درخت زندگی مشابه دیوارنگارۀ سوم است و تنها نقش دارکوب از آن حذف شده است. دو پرندۀ کوچک درون درخت زندگی که به نظر می‌رسد شانه‌به‌سر باشند، در دیوارنگارۀ پیشین با گذشت زمان کمرنگ یا محو شده‌اند و در این دیوارنگاره به‌وضوح دیده می‌شوند.

دلالت ضمنی

شانه به سر

ردپای نقش شانه‌به‌سر از دیرباز در فرهنگ، هنر و ادبیات ایران مشهود است. شانه‌به‌سر که با نام‌های پوپک و هدهد نیز معروف است؛ در ویژگی‌های ظاهری خود تاجی روی سر دارد که شبیه به شانه است. این ویژگی یادآور فرهٔ ایزدی است که در دوران اسلامی مرتبط با عنایت الهی در حق اولیاست (صباغ‌پور و شایسته‌فر، ۱۳۸۹: ۴۵). همچنین این پرنده در اشارات قرآن‌کریم[۲] به‌عنوان پرنده‌ای که از جانب حضرت سلیمان(ع) به دربار ملکهٔ سبا فرستاده شد، شناخته می‌شود. در آیات۲۲ـ۲۰ سورهٔ نمل بیان شده که وقتی حضرت سلیمان، شانه‌به‌سر (هدهد) را در میان سایر مرغان نمی‌یابد، جویای او می‌شود. پس از گذشت زمانی اندک هدهد از راه می‌رسد و خبر از کشف مکانی به نام سرزمین سبا می‌دهد (افضل‌طوسی و جلالیان‌فرد، ۱۳۹۷: ۳۷). هدهد به‌دلیل مصاحبت با حضرت سلیمان و سپری‌کردن گذرگاه‌های سهمناک، به پختگی و کمال رسیده است؛ تاجاییکه سایر مرغان نیز او را جهت گذشتن از راه پرحادثه و خطیر برگزیده‌اند. عطار در کتاب منطق‌الطیر، هدهد را به‌عنوان رهبر در سفر به محضر سیمرغ برمی‌گزیند (۱۳۸۷: ۱۷۰). هدهد همچنین نماد تیزبینی و پیام‌آور و پیک مخصوص از جهان دیگر است. حافظ می‌فرماید: «ای هدهد صبا به سبا می‌فرستمت/ بنگر که از کجا به کجا می‌فرستمت» (حافظ، دیوان).

دیوارنگارهٔ پنجم

همان‌طور که ذکر شد به‌دلیل تکرار این دیوارنگاره و تشابه کامل آن با دیوارنگارهٔ اول (تصویر ۵) از بررسی مجدد این دیوارنگاره خودداری شده است (تصویر ۳۴).

نتیجه‌گیری

دیوارنگاره‌های خانهٔ قریشی آمل، به‌عنوان یکی از نمونه‌های شاخص آثار هنری دورهٔ قاجار، نشان‌دهندهٔ تلفیق هنر، فرهنگ و باورهای اجتماعی این دوران هستند. این نقوش فراتر از تزئینات سادهٔ معماری، ابزاری بصری برای انتقال مفاهیم معنوی و اجتماعی بوده‌اند که در بستر زندگی روزمره، محیط فرهنگی و باورهای مردم آن زمان معنا می‌یافته‌اند. با مطالعهٔ این نقوش، می‌توان به درک عمیق‌تری از ارزش‌ها و جهان‌بینی مردم این منطقه در دورهٔ قاجار دست یافت. خانه‌های تاریخی دورهٔ قاجار، به‌ویژه در شمال ایران، به‌دلیل شرایط اقلیمی و فرهنگی خاص، سبک معماری و تزئینات منحصربه‌فردی دارند. نقوش به‌کاررفته در دیوارنگاره‌های این خانه‌ها، حاصل هنرمندی استادان محلی بوده است که با بهره‌گیری از تکنیک‌های بومی مانند آهک‌بری، مجموعه‌ای از تصاویر نمادین را خلق کرده‌اند. این آثار هنری نه‌تنها جنبهٔ زیبایی‌شناختی دارند؛ بلکه حامل پیام‌های فرهنگی، اعتقادی و حتی اخلاقی هستند. پاسخگویی به سؤالات مطرح‌شده در بدنهٔ پژوهش به شرح زیر است:

۱. چه مضامینی در دیوارنگاره‌های خانهٔ قریشی آمل قابل مشاهده است؟ مضامین نقوش این بنا شامل نقوش حیوانی، نمادین، گیاهی، انسانی و شکار است که توسط هنرمند بومی با تکنیک آهک‌بری به انجام رسیده است.

۲. بار معنایی لایه‌های نقوش خانهٔ قریشی آمل بر اساس رویکرد نشانه‌شناسی تصویری چیست؟ خانهٔ قریشی آمل دارای نقوش زیادی در دسته‌بندی‌های متنوع در نمای خارجی بناست که شناسایی دلالت‌های معانی آن حائز اهمیت است. دلالت‌های ظاهری نقوش حیوانی این بنا شامل طاووس نر و ماده، خرگوش، دارکوب و شانه‌به‌سر است. شناسایی مفاهیم نهفته، تحت عنوان دلالت ضمنی در این پژوهش مورد بررسی قرار گرفته است که از میان نقوش حیوانی، نقش طاووس به جلوگیری از ممانعت شیطان به بنا، نقش خرگوش به به‌زانودرآوردن دشمنان، نقش دارکوب به محافظت از درختان و نقش شانه‌به‌سر به‌عنوان پرنده ای هوشیار و فرمانبر و تیزبین، به‌طور کلی به انسان کامل دلالت دارد. در دسته‌بندی نقوش گیاهی، دلالت صریح بر نقش درخت زندگی در قالب درخت سرو و نقش گلدانی وجود دارد که نقش درخت زندگی در قالب نقش سرو مظهر درخت طوبی و القای حس آزادی و استفاده از نقوش گلدانی برانگیزانندهٔ حسی شورانگیز در نمای خارجی بنا در چشم مخاطب است. نقوش نمادین در این بنا دارای اهمیت زیادی است و در این دسته‌بندی نقوش اژدها، خورشیدخانم و زن ـ پرنده قابل مشاهده است. دلالت ضمنی

اژدها بر خنثی‌کردن نیروی منفی، خورشیدخانم بر الوهیت و ذات حق تعالی و لطف و رحمت او و زن ـ پرنده بر ملائک و فرشتگان است. در دسته‌بندی نقوش انسانی ترسیم نقش مرد شکارچی بر اهمیت بازتاب زندگی روزانه توسط هنرمند بومی دلالت دارد و نقش جدال شیر و گوزن به‌عنوان آخرین نقش در دسته‌بندی نقوش شکار، تداعی‌کنندۀ مفهوم قدرت و شوکت است.

بررسی دیوارنگاره‌های خانۀ قریشی نشان می‌دهد که هنرمندان این آثار، از نمادهای متنوعی همچون حیوانات، گیاهان، عناصر نمادین و حتی صحنه‌های شکار استفاده کرده‌اند تا داستان‌هایی را روایت کنند که به باورهای رایج مردمان آن زمان اشاره دارند. از سوی دیگر، این نقوش بازتاب‌دهندۀ سبک زندگی و تعاملات اجتماعی آن زمان نیز محسوب می‌شوند. صحنه‌هایی مانند شکار و حضور نمادهایی چون مرد شکارچی نشان‌دهندۀ اهمیت فعالیت‌های روزمره و جایگاه اجتماعی افراد بوده است. همچنین، باورهای مذهبی و اسطوره‌ای مردم این دوره در نقوشی چون خورشیدخانم و اژدها به‌خوبی نمایان است. آنچه این پژوهش را متمایز می‌کند، استفاده از رویکرد نشانه‌شناسی در تحلیل این نقوش است. این روش امکان بررسی چندلایۀ معانی و کشف ارتباطات پنهان میان عناصر بصری و زمینه‌های فرهنگی را فراهم می‌کند. بر این اساس، هر نقش نه‌تنها یک تصویر؛ بلکه مجموعه‌ای از دلالت‌ها و نشانه‌هایی است که معناهای متعددی را به مخاطب منتقل می‌کند.

تحلیل نشانه‌شناختی این نقوش، همچنین فرصتی را فراهم می‌آورد تا میراث هنری و فرهنگی این دوره به‌عنوان منبع الهام برای طراحی محصولات معاصر مورد استفاده قرار گیرد. نقوش دیوارنگاره‌های قاجاری، با بازآفرینی در قالب‌هایی نوین، می‌توانند در صنایع دستی، طراحی محصولات فرهنگی و حتی تولید اسباب‌بازی‌های آموزشی نقش مؤثری ایفا کنند. این امر نه‌تنها موجب حفظ و احیای میراث فرهنگی خواهد شد؛ بلکه فرصتی برای ایجاد ارتباط میان هنر سنتی و نیازهای فرهنگی معاصر فراهم می‌آورد. با وجود این، تهدیدهایی مانند تخریب یا بازسازی‌های غیراصولی، بسیاری از این آثار ارزشمند را در معرض خطر قرار داده است. لزوم مستندسازی، حفاظت و مرمت اصولی این بناها، در کنار توجه به ظرفیت‌های آن‌ها برای بهره‌برداری فرهنگی و اقتصادی، ازجمله اقداماتی است که می‌تواند به حفظ و تقویت هویت فرهنگی منطقه کمک کند.

پی‌نوشت‌ها:

۱- طوبی نام درختی در بهشت است که شاخ و برگ آن تمام بهشت را می‌پوشاند و اصل آن در سرای پیامبر(ص) و حضرت علی(ع) است (شجاعی قادیکلایی، ۱۳۹۰: ۷۷).

۲- فَمَكَثَ غَيْرَ بَعِيدٍ فَقَالَ أَحَطْتُ بِمَا لَمْ تُحِطْ بِهِ وَجِئْتُكَ مِنْ سَبَإٍ بِنَبَإٍ يَقِينٍ : پس [هدهد] زمانی نه‌چندان دور درنگ کرد [و با شتاب بازگشت]؛ پس گفت: [ای سلیمان!] من به چیزی آگاهی یافته‌ام که تو به آن آگاهی نیافته‌ای و [من] از [سرزمین] سبا خبری مهم و یقینی برایت آورده‌ام (النمل، جزء ۱۹).

منابع و ماخذ

- اثنی‌عشری، نفیسه (۱۳۹۹). «تحلیل نشانه‌شناسی تصویر ناصرالدین‌شاه بر سطح نخستین اسکناس ایران (به‌مثابۀ یک متن تصویری و بُعدی نوین از ابعاد گرافیک ایران)». *مبانی نظری هنرهای تجسمی*، دورۀ پنجم، شمارۀ ۱، صص. ۱۴۳ـ۱۳۴.

- افضل‌طوسی، عفت‌السادات؛ جلالیان‌فرد، ناهید (۱۳۹۷). «نمادشناسی پرندگان در فرهنگ اسلامی (کتابت مرغ بسم‌الله)». *پژوهش‌نامه گرافیک نقاشی*، دورۀ یکم، شمارۀ ۱، صص. ۴۰ـ۲۹.

- امامی‌فر، نظام‌الدین؛ رمضان‌نیای کینچاه، فرزانه (۱۳۹۹). «نشانه‌شناسی تصویری با رویکرد تصویر در نقش مرغ بسم‌الله (مطالعۀ موردی: آثار رضا مافی)». *نگره*، دورۀ هفدهم، شمارۀ ۶۱، صص. ۱۰۹ـ۹۵.

- بطحایی، مریم؛ اسمعیلی جلودار، محمداسماعیل؛ مرتضایی، محمد (۱۴۰۰). «تأملی بر تنوع مضامین و منشأ نقاشی‌های قاجاری شمال ایران با تکیه بر خانۀ حاج قاسمی ـ نوا (آمل)». *نگارینۀ هنر اسلامی*، دورۀ هشتم، شمارۀ۲۲، صص. ۹۳ـ۷۵.

- تقوی‌نژاد، بهاره (۱۳۸۷). «تجلی نقوش گرفت‌وگیر در فرش دورۀ صفوی». *گلجام*، شمارۀ ۹، صص. ۶۲ـ۴۹.

- جوانی، اصغر (۱۳۷۹). «هنر و نماد». *هنرنامه*، شمارهٔ ۷. ص ۳۰
- حافظ. (۱۳۸۳). *دیوان حافظ (تصحیح محمد قزوینی و قاسم غنی)*. انتشارات زوار.
- حاجی‌زاده، محمدامین و دیگران (۱۴۰۳). «مطالعهٔ تطبیقی آرایهٔ درخت در قالی‌های صفوی و قاجار». *نگارینهٔ هنر اسلامی*، دورهٔ یازدهم، شمارهٔ ۲۷، صص. ۵۰ـ۲۵.
- حجازی، معینه‌السادات (۱۳۹۵). «بررسی فنون تزیینی خانه‌های قاجاری شهرستان آمل». *چهارمین کنفرانس ملی پژوهش‌های کاربردی در مهندسی عمران، معماری و مدیریت شهری*، صص. ۱۵ـ۱.
- حسنی، پروین؛ اسدی، مهیار (۱۴۰۰). «مطالعهٔ تطبیقی نقش‌مایهٔ موجود ترکیبی زن ـ پرنده در هنر ایران عصر سلجوقی با هنر تمدن‌های بین‌النهرین، یونان، هند و آسیای جنوب‌شرقی». *هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی*، دورهٔ بیست‌وششم، شمارهٔ ۲، صص. ۳۶ـ۲۷.
- خزایی، محمد (۱۳۸۷). «مفاهیم نمادین در هنر طراحی ایرانی». *مطالعات هنر اسلامی*، دورهٔ پنجم، شمارهٔ ۸، صص. ۴۰ـ۲۵.
- خسروی، الهه (۱۳۹۱). «بررسی نقوش و اشکال پرنده در هنر ایران باستان». *نقش‌مایه*، سال پنجم، شمارهٔ ۱۱، صص. ۶۹ـ۸۴.
- دادور، ابوالقاسم؛ خیری، مریم (۱۳۹۲). «کارکرد معنایی دلالت‌های صریح و ضمنی در مطالعهٔ موردی آثار محمد سیاه‌قلم». *جلوهٔ هنر*، دورهٔ پنجم، شمارهٔ ۱، صص. ۴۱ـ۳۱.
- ربیع‌زاده، سمیرا؛ طباطبایی جبلی، زهره؛ پیراوی ونک، مرضیه (۱۳۹۸). «بررسی معنا در سورهٔ یوسف و نمود آن در نگاره‌های ایرانی با رویکرد دلالت صریح و دلالت ضمنی». جلوهٔ هنر، سال دوازدهم، شمارهٔ ۱، صص. ۲۰ـ۸.
- رحمانی، نجیبه؛ محمودی، فتانه (۱۳۹۶). «بررسی سیر تحول نقش هارپی در هنر ایران (از دوران پیش از تاریخ تا دوران معاصر)». *هنرهای زیبا، هنرهای تجسمی*، دورهٔ بیست‌ودوم، شمارهٔ ۱، صص. ۶۷ـ۵۳.
- سجودی، فرزان (۱۳۸۵). «نشانه‌شناسی زمان و گذر زمان؛ بررسی تطبیقی آثار کلامی و تصویری». *پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر*، شمارهٔ ۱، صص. ۶۴ـ۴۶.
- سنایی غزنوی، ابوالمجد مجدود بن آدم. *دیوان سنایی غزنوی*. تصحیح محمدتقی مدرس رضوی. تهران: انتشارات سنایی، ۱۳۸۸.
- سهروردی، شهاب‌الدین (۱۳۳۲). *عقل سرخ*. تهران: انجمن دوستداران کتاب.
- شاه‌پروری، محمدرضا؛ میرزاامینی، سیدمحمدمهدی (۱۳۹۴). «تجلی نقش خورشیدخانم در قالی ایران». *جلوهٔ هنر*، ۱۵، صص. ۶۶ـ۵۵.
- شجاعی قادیکلایی، حسین (۱۳۹۰). «بررسی عناصر گرافیکی نقوش تزیینی خانه‌های قاجاری استان مازندران با تأکید بر نقش درخت». *پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد*، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه تربیت مدرس.
- شکری، سجاد؛ علی‌اکبری نظر، رضا (۱۳۹۴). «رمزهای خرگوش (نگرشی بر نقش خرگوش در اساطیر، ادیان، ادبیات و فرهنگ عامه)». *همایش بین‌المللی جستارهای ادبی، زبان و ارتباطات فرهنگی*، تهران: مؤسسهٔ سفیران فرهنگی مبین.
- شمیلی، فرنوش؛ جهانمرد حسین‌آبادی، بهاره (۱۴۰۱). «بهشت گمشده: مطالعهٔ نقش طاووس در نمای بیرونی بناهای تاریخی شهر اصفهان». *هنرهای صناعی ایران*، دورهٔ پنجم، شمارهٔ ۱، ۱۰۰ـ۸۹.
- شیخی، علیرضا؛ عباسی شوکت‌آباد، امیرحسین (۱۴۰۱). «بیان تصویری در نقوش گیاهی خانه‌های قاجاری شهر کاشان (مطالعهٔ موردی: خانهٔ عباسیان، بروجردی‌ها، طباطبایی‌ها، خانهٔ عامری)». *پژوهش‌نامهٔ گرافیک نقاشی*، دورهٔ پنجم، شمارهٔ ۹، صص. ۱۰۵ـ۸۶.
- صباغ‌پور، طیبه؛ شایسته‌فر، مهناز (۱۳۸۹). «بررسی نقش‌مایهٔ نمادین پرنده در فرش‌های صفوی و قاجار از نظر شکل و محتوا». *نگره*، دورهٔ پنجم، شمارهٔ ۱۴، صص. ۴۹ـ۳۹.
- طاهری، علیرضا (۱۳۸۸). «سیر تحول و طبقه‌بندی اژدها در نگارگری ایرانی». *مطالعات هنر اسلامی*، دورهٔ پنجم، شمارهٔ ۱۰، صص. ۲۲ـ۷.
- فلاح‌نیا، سمیه؛ ابویی، رضا؛ پورنادری، حسین (۱۳۹۹). «آسیب‌شناسی و حفاظت خانهٔ قریشی آمل». *ششمین همایش بین‌المللی مطالعات معماری و شهرسازی در جهان اسلام*، تهران، صص. ۲۱ـ۱.

- متولی، محمد؛ قاضی‌زاده، خشایار؛ افشاری، مرتضی (۱۴۰۲). «بازجُست بن‌مایهٔ نقش هارپی در هنر ایران از دورهٔ باستان تا سلجوقی». *هنرهای صناعی اسلامی*. سال هفتم، شمارهٔ ۱، صص. ۳۶ـ۲۵.

- محمودی، فتانه (۱۳۸۶). «از متن تا تصویر: زیبایی‌شناسی تصویری با رویکرد به گرونیکا». *هنرهای زیبا*، دورهٔ سی‌ودوم، شمارهٔ ۳۲. صص ۱۰۰ـ۹۳.

- محمودی، فتانه(۱۳۹۰). «مضامین تصویری سقانفارهای مازندران در دوره قاجار» *پایان‌نامه دکتری رشته پژوهش هنر*، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس تهران.

- معین، محمد (۱۳۸۷). *فرهنگ فارسی*. تهران: میلاد.

- مقبلی، آناهیتا؛ سودیان طهرانی، سارا (۱۴۰۰). «تحلیل نشانه‌شناسانهٔ تمثیل‌های منطق‌الطیر عطار در نقوش تزیینی آرامگاه امام-زاده روشن‌آباد گرگان». *نگارینهٔ هنر اسلامی*، دورهٔ هشتم، شمارهٔ ۲۲، صص. ۳۷ـ۱۹.

- هال، جیمز (۱۳۹۷). *فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب*. مترجم: رقیه بهزادی، تهران: فرهنگ معاصر.

- یاحقی، محمدجعفر (۱۳۸۸). *فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی*، تهران: فرهنگ معاصر.

- https://worldbirds.com/woodpecker-symbolism (Woodpecker Symbolism & Meaning (+Totem, Spirit & Omens)

- Updated on March 5, 2022 / By Garth C. Clifford)/

- Saussure, Ferdinand de. Course in General Linguistics. Edited by Charles Bally and Albert Sechehaye, 2020.

- Barthes, Roland. Image-Music-Text. Hill and Wang, 1977

Visual Semiotics of the Wall Murals in Qorayshi House, Amol

Samareh Rezaei[1] , Atieh Youzbashi[2]

1- Ph.D. Candidate in Comparative and Analytic History of Islamic Art, Faculty of Arts, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.

2- Associate faculty member of Painting Department, Faculty of Arts, Islamic Azad University, Central Tehran Branch, Tehran, Iran. (Corresponding Author)

DOI: 10.22077/NIA.2025.8140.1878

Abstract

Murals of the Qajar era particularly in the historical houses are considered a valuable treasure of cultural, religious, and social concepts of this era. These figures have often been depicted with specific accuracy and elegance. These are symbols of the beliefs and worldviews of the people of that era and can be studied as a visual document to recognize developments in Qajar art and architecture. The Qoreyshi House in Amol, as one of the most outstanding samples of this era, containing varied murals full of symbolic concepts provides a unique opportunity for semiotic analysis. This research tries to reveal the relationship between figures and Qajar's religious, cultural, and social beliefs with the goal of deeper investigation of hidden meanings and concepts in various layers of mural figures in this house. Murals analysis in this research is higher than a mere description. It seeks their hidden meanings and symbolic implications to obtain a comprehensive perception of the artistic and religious views of artists and audiences of that era. The questions of this research are: 1-What concepts are observable in murals of Qoreyshi House in Amol? 2- What is the semantic load of the figure layers in the Qoreyshi House in Amol based on the visual semiotics approach? The methodology of this research is descriptive-analytical. The sampling method is selective with a sample size of four general murals, which themselves have twelve minor figures. In addition, it was qualitatively analyzed using a visual semiotics approach based on implicit and explicit implications. The mural figures of Qoreyshi House in Amol include animal, plant, symbolic, human, and hunting classifications where the peacock figure implies preventing Satan from entering the building, the rabbit figure implies bringing enemies to their knees, the woodpecker figure implies protecting the trees, and the comb figure implies generally human protection, respectively. There is an explicit implication to the role of a life tree in plant classification in the form of a cedar tree and a vase pattern. The life-tree figure is a symbol of the Tuba tree, and using vase figures motivates sensory stimulation in the eyes of the audience on the exterior of the building. Dragon in the classification of symbolic figures implies neutralization of negative force, the sun goddess implies the divinity and essence of the Almighty, and the bird-woman implies angels and archangels. The human figure of a hunter-man reflects the daily life of the native artists, and the lion and deer fighting in the figures classification is a symbol of the power and glory concept. The results showed the figures' impressibility from Iranian cultural and religious beliefs and social classes of the Qajar era. Regarding the cultural and artistic importance of the Qajar-era buildings, their protection is essential. Therefore, it is suggested to get inspired by the decorative figures of these buildings in contemporary art to protect this heritage and connect the past and present.

Key words: semiotics, mural, Qajar era, Qoreyshi House, Amol.

1- Email: samareh.rezaei@gmail.com

2- Email: atiehyouzbashi@yahoo.com

(**Date Received:** 2024 /09/13 - **Date Accepted:** 2025/03/15)