آیکونولوژی نقش‌مایه دست دلبر در قالی خشتی چالِش‌تُر

چکیده:
قالی خشتی چالش‌تریک اثرهنری است که با ساختار فرم‌های مربع‌گونه بستری برای تجلی انواع نقش‌مایه‌های هنری با مبادی فکری متفاوت بوده است. برخی از نقش‌مایه‌های این قالی به واسطه حضورشان در سایر انواع قالی و سایر آثار هنری بر همگان شناخته شده و معنای کمابیش معینی دارند؛ اما تعداد معدودی از نقوش این قالی هنوز آن‌گونه که باید مورد توجه قرار نگرفته‌اند. یکی از نقش‌مایه‌های کم‌تر شناخته شده قالی خشتی چالش‌تر، نگاره دست دلبر است که مسلماً چون دیگر نقوش این قالی معنایی دارد که این پژوهش درصدد فهم آن بود. به این ترتیب، این پژوهش در راستای پاسخ به این پرسش که: در پس نقش‌مایه دست دلبر چه مضامین کلامی و روایی وجود دارد و همراهی این مضامین و این نقش‌مایه در پی تبیین چه مفهومی است؟ به تحلیل و بررسی این نقش‌مایه با روش آیکونولوژی پانوفسکی پرداخت. داده‌های مورد نیاز برای این پژوهش از طریق مشاهده تصویر و تحلیل اجزای تشکیل دهنده‌اش حاصل شد و اطلاعات مورد نیاز از طریق مطالعات کتابخانه‌ای فراهم آمد. نتایج این پژوهش حاکی از آن است که، گل‌های تصویرشده در این نقش‌مایه، تمثالی از شاخه‌های درخت زندگی و مجاز از فره ایزدی است و به همین ترتیب، دستی که آن را نگه داشته، تمثالی از دست ایزدبانو آناهیتا است که بخشنده فر به آدمیان است. تفسیر معنای این نقش‌مایه حاکی از آن است که، وجود این نقش‌مایه در قالی، نمادی از ورود برکت، خیر و بخت به زندگی مخاطب بصری این قالی است.

واژگان کلیدی: آیکونولوژی، آیکونوگرافی، قالی خشتی چالش‌تر، نقش‌مایه دست دلبر

نوع مقاله: پژوهشی
تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۵/۱۵
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۸/۱۶

افسانه قانی
استادیار دانشکده هنر و علوم انسانی دانشگاه شهرکرد، ایران.
Email: ghani@sku.ac.ir

DOI: شناسه دیجیتال
10.22051/JTPVA.2021.37179.1329

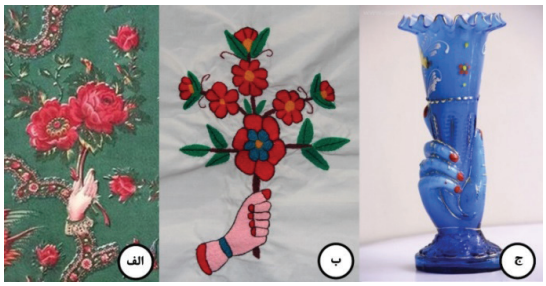
مقدمه

چالش‌تر با تنوع فرهنگی و هنری خود یکی از مناطق با سابقه در زمینه تولید قالی در استان چهارمحال و بختیاری است که آثار تولیدی آن جزء قالی‌های مرغوب ایرانی بوده و در سطح جهانی معروف است. نقطه قوت این قالی علاوه بر کیفیت بافت و مواد اولیه، تنوع در طرح و نقش -انواع طرح‌ها هم‌چون خشتی، قابی، لچک و ترنج، شکارگاه، گل و بلبل وگلدانی- آن است. در میان قالی‌های تولیدی این منطقه، قالی‌هایی با طرح خشتی نمونه‌ای شایسته توجه و غنی از انواع نقش‌مایه‌هایی هستند که استخوان‌بندی و نظام ساختاری درون متنی مربعی و متکثرشان، که طرح و رنگ هرکدام با دیگری متفاوت است، آن‌ها را به بستری برای ارائه انواع نقش‌مایه‌هایی اصیل و نو بدل می‌کند (تصویر۱). از جمله نقش‌مایه‌های اساسی به کار گرفته شده در این نوع قالی‌ها می‌توان به خشت‌های فرشته، سرو، بید مجنون، کاج، درخت و مرغ و مار، گل شیپوری، قیچی، داس، چنگال، فرشته و دست دلبر اشاره کرد.

در روند درک معنای پنهان در قالی خشتی چالش‌تر لازم است به معنای تک‌تک اجزای آن نیز پرداخته شود. همان طور که مشهود است، نام برخی از اجزا و نقش‌مایه‌های این قالی در اصطلاحات هنر قالی‌بافی سایر مناطق ایران نیز به چشم

تصویر۱- نمونه‌ای از قالی خشتی چالش‌تر (ماخذ: نگارنده).

می‌خورد و نام برخی خیر. از این میان می‌توان به نقش‌مایه دست دلبر اشاره کرد؛ که یکی از آن دسته نقش‌مایه‌هایی است که علی رغم آن‌که از دیرباز در آثار هنری متفاوتی هم‌چون طراحی پارچه‌ها، سوزن‌دوزی‌ها، وسایل کاربردی خانه نظیر گلدان و امثالهم نمود داشته، تاکنون بدان پرداخته نشده و معنای آن مبهم است. گسترش طراحی و توسعه این نقش‌مایه در این دوره ممکن است در پی دلیلی باشد که در محتوای این نگاره نهفته است.



تصویر۲- نمونه‌هایی از رواج نقش‌مایه دست دلبر در برخی هنرهای ایران (ماخذ: نگارنده).

پژوهش پیش رو با مبنا قرار دادن این نقش‌مایه و توجه به معنای نهان آن، بر آن است [هدف] تا گامی به جلو بردارد و معنای آن را تبیین کند. پرسشی که در این مسیر راهنمای پژوهش پیش رو خواهد بود بدین قرار است که، در پس نقش‌مایه دست دلبر چه مضامین کلامی و روایی وجود دارد و همراهی این مضامین و این نقش‌مایه در پی تبیین چه مفهومی است؟ یکی از روش‌هایی که حصول به معنای یک تصویر را از طریق مضامین روایی و کلامی مرتبط با آن میسر می‌کند، روش آیکونولوژی پانوفسکی است که در ادامه به تفصیل بدان پرداخته خواهد شد و پس از آن، به طور عملی نمونه مطالعاتی پژوهش با این روش مورد بررسی قرار می‌گیرد. برای پاسخ دهی به پرسش حاضر، این پژوهش با اتخاذ یک رویکرد کیفی و گردآوری داده‌های لازم از طریق مشاهده تصاویر قالی خشتی چالش‌تر به صورت میدانی، مطالعات کتابخانه‌ای و استناد به منابع دست اول، استفاده از ابزاری چون اشکال، تصاویر و مقایسه کیفی اطلاعات حاصل از فیش‌برداری از کتاب‌ها و مقالات به تحلیل نمونهٔ مطالعاتی پژوهش می‌پردازد.

روش پژوهش

همان طور که در بالا گفته شد، روش انجام این پژوهش، آیکونولوژی و به شیوه اروین پانوفسکی[1] است. در ادامه این بخش، ابتدا، این روش به صورت نظری توضیح داده می‌شود

و سپس، به طور عملی نقش‌مایه مد نظر این نوشتار با این روش مورد تحلیل قرار می‌گیرد. نکته شایسته توجه در ارتباط با چرایی انتخاب این روش برای تحلیل نمونه مطالعاتی پژوهش حاضر آن است که، این روش در سه سطح به مطالعه یک اثر هنری می‌پردازد؛ به این ترتیب، که ابتدا مضمون اثر را در دو مرتبه اولیه و ثانویه مورد بررسی قرار می‌دهد و از گذر آن، قدم به مرحله کشف محتوا یا معنای ذاتی اثر می‌گذارد. اهمیت چنین مواجهه‌ای با آثار هنری از آن رو است که، در مطالعه این چنینی سه عامل اساسی نیل به درک یک اثر هنری یعنی متن، مؤلف و مخاطب در راستای یک دیگر مورد تامل قرار می‌گیرند.

در این روش، سطح نخست، که مضمون اولیه را مورد توجه قرار می‌دهد، به دنیای مضامین هنری معطوف است و اثر را به لحاظ فرمی مورد بررسی قرار می‌دهد و این همانا مؤلفه توجه به متن است. در سطح بعدی، که مضمون ثانویه مورد توجه قرار می‌گیرد، دنیای تصاویر، داستان‌ها و تمثیل‌ها به دنبال نشانه‌هایی از ارتباط با مضمون اولیه کاوش می‌شود و به این ترتیب، مؤلفه بافتار و به تبع آن مؤلف نیز مورد توجه قرار می‌گیرند. در نهایت، در سطح سوم، که چنان که گفته شد، سطح کشف محتوا و معنای ذاتی اثر بوده و از گذر توجه به دنیای مفاهیم نمادین با شیوه‌ای تفسیری قابل تحصیل است که این نیز همانا تأثیر مخاطب در فهم یک اثر هنری است. حال با توجه به شرحی که در کیفیت ویژه روش آیکونولوژی پانوفسکی گفته شد، دلیل انتخاب این روش برای مطالعه نقش‌مایه دست دلبر روشن است، از این رو، در ادامه چند و چون کاربست عملی آن تبیین می‌شود.

روش آیکونولوژی پانوفسکی سه مرحله دارد که به ترتیب عبارتند از: ۱) توصیف پیش‌آیکونوگرافی: در این مرحله که خود به دو بخش تقسیم می‌شود، باید به دو معنای مبتنی بر واقعیت و معنای بیانی پرداخت. نیل به این معنای نیز آن‌گونه که خود پانوفسکی می‌گوید، منوط به تشخیص و توجه به فرم‌های ناب است. در این مرحله باید با تدقیق در ترکیب‌بندی، رنگ‌بندی، موتیف‌ها و ارتباط متقابل‌شان به درک معنای واقعی و با توجه به حالت‌های بیانی‌شان -غم، آرامش و امثالهم- به درک معنای بیانی که ذکر آن رفت، نایل آمد (Panofsky, 1955: 28). ۲) تحلیل آیکونوگرافی: در این مرحله به زعم پانوفسکی باید در جستجوی پیوند میان موتیف‌های مورد بحث در مرحله قبل و موضوعات و مفاهیم برآییم. یافتن این موضوعات و مفاهیم از طریق مراجعه به بافتار و بررسی دنیای تصاویر، داستان‌ها و تمثیل‌ها میسر می‌شود (Ibid: 29, 40). ۳) آیکونولوژی: پانوفسکی انجام این مرحله را منوط به روشن شدن عوامل اساسی مؤثر در نگرش اصلی یک ملت، یک طبقه، یک دوره، یک مکتب فلسفی یا طریقتی دینی است که توسط یک فرد توصیف و یا در اثر نهفته می‌شود (Ibid: 30).

پیشینه پژوهش

تاکنون پژوهش‌های متعددی در مورد قالی خشتی چالش‌تر انجام شده که در همه این‌ها کمابیش کلیت قالی مد نظر بوده و هیچ یک آن‌گونه که باید به نقش‌مایه دست دلبر و معنای نهفته در آن نپرداخته‌اند. در ادامه، این بخش برخی از پژوهش‌های انجام شده در این راستا به طور مختصر معرفی می‌شوند. مفصل‌ترین پژوهش در این زمینه، کتاب «تحلیل فرهنگی قالی خشتی چالش‌تر با رویکرد انسان‌شناسی هنر» نوشته قانی (۱۳۹۸الف) است که با هدف تبیین و توضیح قالی خشتی چالش‌تر بر مبنای فرهنگ بومی و ساختارهای کالبدی آن به بازتاب فرهنگ بومی در قالی خشتی و زیر مجموعه‌هایش انجام شده است؛ اما در برخورد با نقش‌مایه دست دلبر رویکردی انسان شناسانه داشته که به طور کلی با رویکرد مد نظر این پژوهش (آیکونولوژی) به این موضوع متفاوت است. در مقاله «آیکونولوژی خشت فرشته در قالی خشتی چالش‌تر با روش اروین پانوفسکی» نوشته قانی (۱۳۹۸ب)، به این پرسش پاسخ داده شده که در پس خشت فرشته چه مضامین کلامی و روایی وجود دارد و همراهی این مضامین و این آیکون در پی تبیین چه مفهوم ایده‌آلی است؛ پس از بررسی و تحلیل، تفسیر معنای نقش‌مایه فرشته حاکی از آن است که، وجود این نگاره در قالی، نمادی از طلب آفرینش نو و خالقیت از منبعی ایده‌آل است. مقاله «اصول زیبایی‌شناسی در قالی خشتی چالش‌تر» نوشته جوانی و همکاران (۱۳۹۵)، به زیبایی‌شناسی قالی خشتی چالش‌تر در دو شاخه فرمی و حسی پرداخته است. از دیگر پژوهش‌های پیشینه این نوشتار می‌توان به مقاله «عوامل مؤثر در پیدایی نقوش قالی خشتی چالش‌تر» اشاره کرد که جوانی و همکاران (۱۳۹۴)، با روشی توصیفی به مهم‌ترین عوامل تأثیرگذار در به وجود آمدن برخی از نقش‌مایه‌های قالی‌های خشتی چالش‌تر پرداخته‌اند. یافته‌های این تحقیق نشان می‌دهد که عامل طبیعت و تأثیرات فرهنگی بیش‌ترین تأثیرگذاری بر پیدایش نقوش قالی‌های خشتی

چالش‌تر را داشته‌اند. هم‌چنین، مقاله «بررسی تطبیقی نقش قاب‌های خشتی فرش‌های مناطق استان چهارمحال و بختیاری» نوشته آقاداوود جلفایی و براری (۱۳۹۲)، به شناخت نقوش فرش‌های خشتی، توصیف و طبقه‌بندی این نقوش به منظور افزایش توان تشخیص فرش‌های روستاهای این منطقه پرداخته است. در مقاله «رویش و زایش خشت و نوشوندگی و نوکنندگی فرش با بررسی گاهان و فرش چالش‌تر» نوشته احیائی و قانی (۱۳۸۹)، به رابطه بین خشت و فرش پرداخته شده و به کارکردهای به دست آمده‌ای هم‌چون برکت و تکثر در عین وحدت، نظم، تعادل و تقارن، گسترش در چهار جهت، ملکوتی، مثالی بودن و امثالهم برای قالی خشتی چالش‌تر اشاره شده است. در قسمتی از این مقاله که ارتباط مستقیم‌تری با مقاله پیش رو دارد، آمده است که رمز نوشوندگی و نوکنندگی با حضور «دست دلبر» یا دست سوشیانس و ناجی است که می‌آید تا برکت و رهایی ببخشد. مقاله «بررسی نقش‌مایه درخت بید مجنون در قالی نقش خشتی استان چهارمحال و بختیاری» نوشته صادقیان و مدنی (۱۳۸۸)، به معرفی گونه‌هایی از این نقش‌مایه، و نیز به بررسی فرمی و معنایی آن در قالی نقش خشتی مناطق مختلف استان چهارمحال و بختیاری پرداخته است. همان‌طور که از بررسی پژوهش‌های فوق برمی‌آید، تاکنون، پژوهشی که به طور مستقل به تحلیل معناشناسانه نقش‌مایه دست دلبر پرداخته باشد، انجام نشده است. از این رو، ضروری می‌نماید تا با عنایت به پژوهش‌های فوق که بخش عمده‌ای از مسیر ادراک معنای قالی خشتی چالش‌تر را هموار کرده‌اند، گامی به جلو برداشته شود و معنای نقش‌مایه دست دلبر نیز در این پژوهش تبیین شود؛ تا از این طریق بتوان به ادراک معنای نهایی کلیت قالی چالش‌تر نزدیک‌تر شد.

معرفی پیکره مطالعاتی

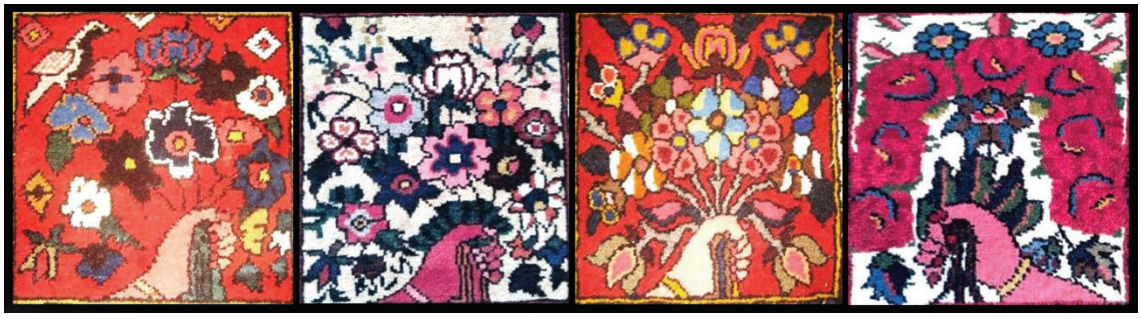
پیکره مطالعاتی این نوشتار نقش‌مایه دست دلبر در قالی خشتی چالش‌تر در حالت عام آن است که اگرچه با صورت‌های کم و بیش مشابه در قالی‌های مختلف نقش شده، همواره، ساختاری ثابت دارد. در تصویر زیر برخی از نمودهای این خشت در قالی چالش‌تر آمده است که با نگاهی کلی شباهت آن‌ها در ساختار کلی‌شان مشهود است.

در مورد محتوای این تصویر، که همانا موضوع اصلی این نوشتار است نزد خوانش‌گران مختلف، آرای متفاوتی وجود دارد. در این بخش از نوشتار، به کمک روش آیکونولوژی موضوع تصویر این خشت تشخیص داده و متعاقبا، معنای آن، تبیین می‌شود.

تصویر۴- خشت نمونه‌ای دست دلبر در قالی خشتی چالش‌تر (ماخذ: نگارنده).

معرفی نمونه مطالعاتی

باتوجه به تکثر صوری این خشت و تغییرات جزئی آن از بافنده‌ای به بافنده دیگر و از طایفه‌ای به طایفه دیگر، و نیز از آن‌جا که هدف این پژوهش یافتن معنای این خشت در حالت عام آن است، در این بخش از پژوهش، به منظور معرفی نمونه مطالعاتی یک تصویر نمونه‌وار از آن ارائه می‌شود، تا در ادامه مورد تحلیل قرار گیرد. در این جا، منظور از نمونه وار، آن است که در ساختار کلی مشابه همه نقش‌های دست دلبر در قالی خشتی چالش‌تر است و سایر نقش‌ها با تغییراتی جزئی از آن



تصویر۳- انواع نقش‌مایه دست دلبر در قالی‌های خشتی چالش‌تر (ماخذ: قانی، ۱۳۹۸الف: ۶۳).

سرچشمه گرفته‌اند. تصویرزیر که طرح خطی خشت دست دلبر در حالت سرنمونی آن را نشان می‌دهد، نمونه مطالعاتی این پژوهش است. از آن جا که رنگ بندی این خشت در قالی‌های مختلف متفاوت است و احتمالاً تأثیری در معنای نهفته در آن ندارد، نمونه زیر رنگ گذاری نشده است.

توصیف پیش‌آیکونوگرافیک

همان طور که پیش‌تر و در بخش روش شناسی اشاره شد، در اولین مرحله، یعنی توصیف پیش‌آیکونوگرافی می‌بایست بر مبنای تجربه‌های عملی خود و در عین حال، شناختی که از سبک‌های هنری داریم، اثر را مورد بررسی قرار دهیم. در این جا، با تدقیق در عناصر دیداری تشکیل دهنده نقش‌مایه دست دلبر تمام جزئیات آن را توصیف کرده تا از این طریق معنای واقعی آن مشخص شود. از سویی در همین بخش از نوشتار، با دقت در کلیت بصری نقش‌مایه و با دیدی هم‌دلانه در عین توجه به مفاهیم بازنمایی شده در این نقش‌مایه، معنای بیانی یا فرانمودی آن معین می‌شود. «در این مرحله در کنار تجربیات عملی و توان ما در هم‌دلی به مفهوم عام آن‌ها، شناخت از سبک‌ها و علم به بازنمایی فرم‌های هنری هم در رهیابی به این سطح از معنا ضروری است» (عوض‌پور، ۱۳۹۵: ۵۵). لذا، در توصیف پیش آیکونوگرافیک این نقش‌مایه با دو دسته فرم مواجه‌ایم که در دو گروه فیگورهای انسانی و فیگورهای گیاهی مورد بررسی قرار می‌گیرند.

فیگور انسانی موجود در این تصویر، نقش یک دست زنانه است. این دست، دسته گلی را حمل می‌کند و آن را به حالتی نگه داشته که گویی آن را به مخاطبی هدیه می‌کند. فیگور گیاهی موجود در این تصویر یک دسته گل است، که گل‌های متنوعی دارد. پیش‌تر و در بخش پیکره مطالعاتی گفته شد، گل‌های موجود در این خشت، به لحاظ تعداد و انواع نزد بافنده‌های مختلف، به صورت‌های متفاوتی نقش شده‌اند و در این جا، چون مراد از نمونه مطالعاتی حالت سرنمونی این نقش‌مایه است، از کلیت این فیگور گیاهی، گل مراد می‌شود و در ادامه، نوع گل مبنای بررسی معنای این نقش‌مایه قرار خواهد گرفت. بنا بر توصیف ارائه شده در این بخش به نظر می‌رسد، موضوع این تصویر، نگه داشتن گل، هدیه دادن یا بخشیدن آن باشد، که در عین حال، ممکن است این گل معنایی ضمنی یا پنهانی داشته باشد. از این رو، شایسته است در مرحله بعدی و در تحلیل آیکونوگرافیک بیش‌تر به این موضوع پرداخته شود.

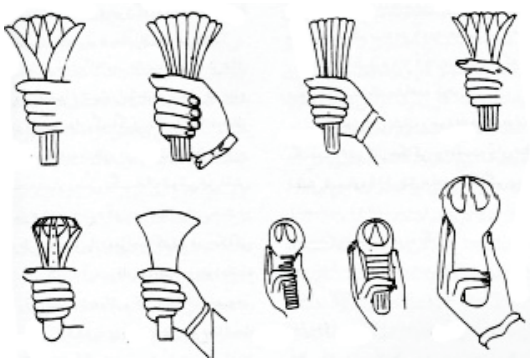
تصویر۵- نمونه‌های نقش‌مایه مشابه با نقش‌مایه دست دلبر در حجاری‌های تخت جمشید (ن ماخذ: نگارنده).

تحلیل آیکونوگرافیک

در تحلیل آیکونوگرافیک در دنیای تصاویر، داستان‌ها و تمثیل‌ها باید به دنبال مضامین و روایات این نقش‌مایه بود. نقش‌مایه دست دلبر که پیش‌تر وصف آن رفت، در بادی امر یادآور صحنه‌هایی از حجاری‌های کاخ تخت جمشید، نقش شاپور داراب و ... است.

مجموعه تصاویر فوق صرفا بخش محدودی از یک فرهنگ بصری است که در آن کنشِ نگه داشتن گل یا اهدای آن ثبت شده است. تصویرزیر برخی دیگر از سایر انواع ارائه این نقش‌مایه در هنرهای بصری و باستانی ایران را نشان می‌دهد.

حال با توجه به مجموع، نقش‌مایه‌های ارائه شده در تصاویر ۵ و ۶ می‌توان چنین استنباط کرد که وجه مشترک همه این نقش‌مایه‌ها، همراهی دو فیگور گل و دست است؛ و با تمرکز بر تفاوت‌های شان به وضوح مشهود است که نوع



تصویر۶- مجموعه نقش‌مایه‌های مشابه دست دلبر در هنرهای بصری و باستانی ایران (ماخذ: رف، ۱۳۷۳: ۶۰).

گل و حالت دست در نگه داشتن آن متفاوت است. با نگاهی به تصاویر حجاری ها و توجه به این دو فیگور در بسترهای آن نکته‌ای دیگر مشخص می‌شود و آن این که در عمده موارد، کنش فردی که گل را در دست دارد، نگه داری آن است و نه اهدای آن، که از این جمله می‌توان به حجاری خشایار شاه یا داریوش اشاره کرد. در نهایت، عامل دیگری که در مورد این تصاویر توجه را به خود جلب می‌کند، آن است که فردی که گل را در دست دارد، شاه یا بزرگان کشورها و یا فردی مقدس است و از آن جا که فیگورهای منقوش در سنگ نگاره‌های فوق همگی گل را نگه داشته بودند، بهتر است قدری نیز به پیشینه حضور این نقش مایه در قالب هدیه دادن گل نیز پرداخته شود. یک دسته از متونی که کمی بعد و با اندکی تفاوت این نقش مایه را به نمایش گذاشتند، ظروف فلزی متعلق به دوره ساسانی هستند که تصویر ایزدبانو آناهیتا را در حالی به نمایش گذاشته‌اند که گلی را دست دارد. تصاویر زیر برخی از نقش مایه‌های ایزدبانو آناهیتا متعلق به این دوران را نشان می‌دهد.

تصویر۷- نمونه ظروف فلزی با نقش آناهیتا، الف) موزه کلیولند (URL1)؛ ب) موزه متروپولیتن (URL2)؛ ج) موزه آرمیتاژ (URL3)؛ د) موزه متروپولیتن (URL2)؛ ه) جزییات نمونه الف (URL1).

با نگاهی به این تصاویر و مراجعه به روایت‌های موجود پیرامون آناهیتا، می‌توان در مورد این گل و متعاقباً این کنش نگهداری گل، اطلاعات لازم را کسب کرد. اولین و معتبرترین متنی که در این رابطه می‌تواند یاریگر پژوهش حاضر باشد، کتاب بندهش است که در فرازی که به نسبت دادن گل‌ها به ایزدان می‌پردازد، گل مخصوص ایزدبانو آناهیتا را نیلوفر معرفی می‌کند (بهار، ۱۳۸۹: ۸۹). بنابراین، اگر این موضوع را به عنوان پیش فرضی در نظر بگیریم که گل منقوش در دست ایزدبانو آناهیتا در تصاویر فوق، فارغ از تنوع ظاهری آن، گل نیلوفر است، باید دید آیا گل های منقوش در حجاری‌ها نیز چنین هستند یا خیر؟ که اگر چنین باشد، تأیید و اثباتی برای این پیش فرض محسوب می‌شود.

آرتور پوپ درباره تاریخ حضور نقش مایه گل نیلوفر در هنر ایران معتقد است: لوتوس و گل آفتاب‌گردان را قبلاً آشوری‌ها و مادها در تزیینات قصرهای شان به کار برده بودند؛ ولی هنرمندان هخامنشی نقش نیلوفر مصری را ترجیح دادند؛ با افسانه‌های مربوط به آن آشنا شدند و انگیزه ای برای تلفیق آن‌ها با باورهای ایرانی یافتند. لوتوس در حجاری‌ها، حاشیه دیوارها و دست شاهان و بزرگان خودنمایی کرده، نماد مهم تمدن هخامنشیان است و به عنوان نماد ایزدی در نگاره‌های تزیینی به کار رفته است (پوپ، ۱۳۷۳: ۵۳). در همین خصوص خوارزمی می‌گوید: از متداول ترین اشکال تزیینات وابسته به معماری هخامنشی، که کاربرد هندسه را محتملاً برگرفته از هنر یونانی بوده، نشان می‌دهد طرح موسوم به «لوتوس» یا «فرگرداب» است (خوارزمی و افهمی، ۱۳۸۹: ۱۲). آن چه مسلم است پژوهشگران فعال این حوزه به اتفاق گل‌های موجود در حجاری‌های تخت جمشید که روی ستون‌ها، حاشیه دیوارها و حتی دست شاهان و برخی از بزرگان دیده می‌شود، شاخه نیلوفر می‌دانند (جرجانی، ۱۳۷۹: ۵۹). صرف نظر از این‌که ریشه این نقش مایه به کجا برگردد، می‌توان گفت، «در هیچ جای دنیا، گل نیلوفر آبی به اندازه ایران همگانی و معمول نبوده است» (رهبر گنجه، ۱۳۸۵: ۳۵). در همین رابطه و در راستای نقش مایه خاص مد نظر این نوشتار، عیسی بهنام نیز در راستای توصیف نقش اصلی مرکز پلکان های آپادانا معتقد است که، صحنه تصویر شده بر این پلکان‌ها، بار عام شاهی را نشان می‌دهد و گلی که در دست شاه قرار دارد، نیلوفر است. او هم چنین معتقد است داشتن گل نیلوفر با دو غنچه در دو طرف گل در دست چپ پادشاه، از خصوصیات کلی است که در دست افراد خانواده شاهنشاه است و درباریان گل بدون غنچه را در دست می‌گیرند. در واقع، گل در دست فرد، نشانه این است که از خاندان پادشاهی است (بهنام، ۱۳۵۰: ۲۵). گل مشهود در حجاری‌های هخامنشی و ظروف ساسانی نیلوفر است؛ بهتر است قدری نیز به علت وجودی این گل و معنای پس آن در متون پرداخته شود؛ تا از این گذر معلوم گردد که نگه داشتن آن در دست چه معنایی دارد. به همین منظور، اتیمولوژی نام این گل می‌تواند راه‌گشای یافتن روایت‌های مرتبط با چرایی وجود آن و معنایش باشد. واژه نیلوفر معادل واژه فارسی

نیلوپال و نیلوپر است که نیلوپر یا نیلپر نیز در فارسی مرکب از دو جزنیل و پر بوده که در ترکیب برگ آبی معنا می‌دهد. محمدی خبازان در پژوهش جامعی که در باب گل نیلوفر انجام داده معتقد است، این واژه اصلیتی سانسکریت دارد و عبارت است از نیلوتپالا[۲] -که پس از بررسی تک‌تک اجزا این واژه بدین نتیجه رهنمون شده- که برای این واژه دو معنا متصور است: اول، بیرون آمدن و شکفتن از میان آب‌های تیره که در فارسی به صورت نیلپر و نیلفر درآمده و دوم، موجود روحانی -که از میان آب‌های تیره می‌شکفد- است که در این صورت، شباهت بسیاری با فر و فره در واژه نیلوفر یا نیلفر خواهد داشت و می‌توان آن را در معنای فره‌ای دانست که از میان آب‌های تیره می‌شکفد (محمدی خبازان، ۱۳۹۷: ۱۹).

معنی دوم ذکر شده برای نیلوفر با وجود آن در دستان ایزدبانو آناهیتا در تصویر ۷ هم‌خوان‌تر است؛ زیرا در اوستا فرازهایی از آبان یشت به پادشاهانی می‌پردازد که بر درگاه آناهیتا قربانی کرده‌اند تا به ایشان فر و پیروزی نصیب دارد. از این جمله می‌توان به هوشنگ، فریدون، کاووس، کیخسرو اشاره کرد. گفتنی است مفهوم فر، یکی از آن دسته مفاهیمی است که در فرهنگ زرتشتی به تفصیل به آن پرداخته شده و بخشی از آن نیز که تحت عنوان فر کیانی شناخته می‌شود و در اوستا از آن سخن رفته است (پورداوود، ۱۳۸۰، هات ۱، بند ۱۴)؛ همواره مورد توجه پادشاهان ایرانی بوده است. این واژه در فرهنگ ایرانی به صورت «فره» یا «خره» نیز ثبت شده که به معنی موهبتی ایزدی است که مخصوص شاهان و پیامبران بوده است (سجاسی، ۱۳۶۸: ۱۲۴). کربن نیز در همین راستا معتقد است، خرّه (فرّه) در اصطلاح، فروغ یا موهبتی الهی است که در وجود هر موجود خوب و زیبا و سودمند وجود دارد (کربن، ۱۳۸۳: ۴۳). این فرّه نخست، به هوشنگ پیشدادی پیوست، سپس، به تهمورث و جمشید و بعدها نیز همهٔ پادشاهان برای اثبات برحق بودنشان از آن استفاده کرده و به انحای مختلف خود را همراه با آن توصیف کرده یا به تصویر کشیدند.

حال با نگاهی به روایات و تصاویر فوق می‌توان فرضیه این پژوهش مبنی بر فره بودن دسته گل موجود در نقش‌مایه دست دلبر را اثبات شده دانست، اینک این پرسش مطرح می‌شود که، چنین نقش‌مایه‌ای در حالت عام و در بستر خلق آن چه معنایی دارد که این چنین در این نقش‌مایه به تصویر کشیده شده است. پاسخ به این سوال از طریق پرداختن به تئوری یا تاریخ سیاسی، ادبی، مذهبی، فلسفی، اجتماعی و در کل از طریق آیکونولوژی میسر می‌شود.

آیکونولوژی

اینک در وهلهٔ سوم این پژوهش، یعنی در مرحله تبیین آیکونوگرافی یا آیکونولوژی باید به دنبال ارزش‌های نمادین اثر هنری و معنای درونی و ذاتی و محتوایی آن بود. این سطح معنا، از تلفیق دو سطح پیشین حادث می‌شود. در مرحله نخست، با توصیف متن اثر هنری معنای طبیعی اثر درک می‌شود، و در مرحله دوم، با تحلیل فرامتن‌های اثر هنری معنای قراردادی آن درک می‌شود؛ اینک در مرحله سوم، زمان آن رسیده معنای ذاتی اثر تبیین شود. عوض‌پور در کتاب خود، در مورد این سطح از معنا، چنین می‌گوید: اگر دو سطح معنایی پیشین، بیش‌تر به اثر هنری تعلق داشت تا ما، سطح معنایی اخیر بیش‌تر به ما تعلق دارد تا اثر هنری. نیز، اگر در دو مرحله پیشین کار ما دریافت دلیل تعین یک آیکون بود در این مرحله کار ما دلالت پردازی و به تبع این تعین بخشی به آن آیکون است (عوض‌پور، ۱۳۹۵: ۶۱). نحوه عملکرد در این مرحله به زعم خود پانوفسکی چنین است که باید به تحقیق در معنای ذاتی مستتر در تمامی اسناد قابل استناد مرتبط با تاریخ تمدن بشری (اعم از سیاسی، ادبی، مذهبی، فلسفی، اجتماعی و امثالهم) که به دوره و یا منطقهٔ اثر مدنظر مربوط می‌شود، به دقت پرداخته شود.

حال با توجه به موارد مطرح شده تاکنون، اگر تصور کنیم که دسته گل مصور در نقش مایهٔ دست دلبر قالی خشتی چالش‌تر نیز نمودی از ماجرای گرفتن و نگه داشتن فره است، از آن جا که در این قالی پادشاه یا ایزدی مصور نشده، آن‌گاه این پرسش مطرح می‌شود که، فره تصویر شده در این نقش‌مایه به چه کسی تعلق دارد و چرا گل‌های نقش شده بر آن، نه یک شاخه نیلوفر، که متکثر و متنوع است؟ در پاسخ به بخش اول پرسش، می‌توان گفت، از آن جا که دست منقوش در این نقش‌مایه هیچ صاحب معینی ندارد می‌تواند به مثابه دست نوع بشر در حالت عام آن تلقی شود؛ و بنا بر متون زرتشتی می‌دانیم هر انسانی از سه عنصر تشکیل شده است که عبارتند از فرّه، فروهر و جوهر تن. بنابراین همهٔ آدمیان دارای فرّه هستند (راشد محصل، ۱۳۸۵: ۵۰). وجود این فر باعث می‌شود انسان در انجام دادن کارهایی که با پیشه او مربوط است (خویشکاری)، موفق‌تر باشد (موله، ۱۳۸۵: ۵۵). در پاسخ به بخش دوم این پرسش نیز می‌توان

گفت اولاً، همان طورکه در بخش‌های پیشین گفته شد و دیدیم اصراری برای ثبت یک نوع گل خاص با ساختاری واحد وجود ندارد. ثانیا، خوره یا خورنه با ستارگان و روشنان فلکی، اهورامزدا، امشاسپندان، و ایزدان ارتباط دارد و به مفهوم «نیروی حیات بخش خلاق»، با آب‌های دریای فراخکرت و رودخانه هیرمند و هوم و «تخمه موجودات» نیز ارتباط دارد. بنابراین مفهومی به معنای حالت بالقوه و نطفه‌ای و جنینی دارد که دوشن گیمن در آن عناصر مایع آتشین و تخم حیات، یعنی عناصری از فیزیولوژی ابتدایی را -که در یونان و روم و هند نیز رایج بوده است- بازشناخته است (گیمن، ۱۳۷۵: ۲۷). بنابراین، خورنه اوستایی یا خوره پهلوی نیرویی معنوی است که قبل از خلق بدن یا شخص وجود دارد که هر موجود یا گروهی از موجودات را به سوی انجام وظایف شخصی‌شان هدایت و ترغیب می‌کند. بنابراین، آنچه در نقش‌مایهٔ دست دلبر قالی خشتی چالش‌تر به نمایش درمی‌آید، یک تجلی چکیده از درخت بس تخمه یا همان درخت زندگی است که تخمه همه گیاهان را در بردارد.

اینک این ایده به ذهن متبادر می‌شود که اگر همان طور که در پژوهش‌های پیش‌تر انجام شده، دسته گلی این چنین تمثالی از درخت زندگی (عوض پور، ۱۳۹۶: ۳۲) و باغ بهشت (خرمی، ۱۳۹۵: ۱۳۴) دانسته شده، آن را تمثال این دو تلقی کنیم، ریشه شناسی واژه باغ نیز ما را به نکته‌ای رهنمون می‌کند. واژه «باغ»، هم ریشه با واژه «بغ» و «بخت» است که معنی اوستایی آن سهم و اقبال و بخشش است (بهار، ۱۳۸۹: ۴۵۹). گفتنی است این واژه هم ریشه با نام ایزد بانو آناهیتا است که در بسیاری متون «بغ دخت» خوانده شده که دختر بخشش، بخت و یا دختر خدا معنی می‌دهد(مقدم، ۱۳۸۰: ۳۰). بنابراین، این امکان وجود دارد که میان باغ، به عنوان تمثالی از درخت زندگی که در بردارندهٔ تخمه همهٔ گیاهان و حیات در معنای کلی آن است، با بغ دخت ارتباط محکمی وجود دارد. از آن جا که درخت زندگی در آب‌های دریای فراخکرت روییده و آناهیتا نیز به عنوان ایزدبانوی آب‌ها، گویی تنها کسی است که به این درخت دسترسی دارد.

از سویی نیز پیش‌تر اشاره شد، از آن جا که آناهیتا از جمله ایزدانی است که در ردیف اهورا مزدا ستایش شده، به دلیل خویشکاری خاصی که دارد، شاهان او را پشتیبان خود دانسته‌اند و شاهی و فرمانروایی را عطایی از او می‌دانستند که سبب ساز پیروزی و بخشاینده فر شاهی بود (کومن، ۱۳۹۳: ۳۲). از سویی نیز در اوستا آمده است که «بر هریک از شما مردمان است که خواستار به چنگ آوردن فرّ ناگرفتنی باشید» (دوستخواه، ۱۳۷۱: ۴۹۴). بنابراین، با توجه به این که درخت زندگی در میانه آب‌های دریای فراخکرت است و هیچ انسانی یارای دسترسی به آن را ندارد، هیچ بعید نیست که آن «فرّ ناگرفتنی» شاخه‌ای از شاخه‌های آن باشد و برای دست‌یابی بدان باید دست به دامن ایزدی شد که اولاً، بغ دخت است و دسترسی بدان باغ ازلی دارد و ثانیاً، مهم‌ترین شخصیتی است که بنا بر متون کهن فر را به شاهان روا می‌دارد و یا از ایشان دریغ می‌کند.

اکنون با توجه به موارد گفته شده، بهتر است گامی به عقب برداریم. از گذر چنین مروری یک نکته به چشم می‌آید و آن ارتباط این همه با نام نقش‌مایه است که چنان که معرفی شد، «دست دلبر» است. در راستای تبیین این ارتباط می‌توان به گریزی به توصیفات موجود از آناهیتا در آبان یشت مراجعه کرد. بنا بر داده‌های این یشت می‌دانیم که آناهیتا مؤثر در امر زادن و یافتن همسر است. عده‌ای بنابر این توصیفات آن را مطابق با آفرودیت یونانی دانسته و او را الهه عشق خطاب می‌کنند (اوشیدری، ۱۳۷۸: ۹۸)، از این رو، این احتمال وجود دارد که واژه دلبر در نام این نقش‌مایه، اشاره‌ای به کنش آناهیتا در این راستا باشد. آنچه بدیهی است این است که، این همه به طور دقیق ربطی با «عشق» ندارد و خویشکاری آناهیتا در این رابطه زندگی بخشی و ابقا نسل است. نیز می‌دانیم که علت وجودی درخت زندگی همین است؛ بنابراین می‌توان چنین جمع بندی کرد که در نقش‌مایه دست دلبر اگرچه هنرمند با احتمال زیاد ناآگاهانه دست به خلق چنین نقش‌مایه‌ای زده است. اما کنار هم قرار گرفتن این دو نقش، دست و گل به عنوان دو عنصر بصری نمادین می‌تواند در بردارنده معنایی باشد که ذکر شد. ژیلبر دوران، فیلسوف فرانسوی در یک نظام پنج مرتبه ای، اسطوره‌ها را نمادهایی می‌داند که روایت دار شده‌اند و نماد را کهن الگویی می‌داند که فرهنگی شده است (نامور مطلق، ۱۳۹۲: ۲۵). از سویی نیز می‌دانیم که کهن الگوها مقوله‌هایی ایده‌آل و مشترک بین همه ابنا بشر هستند (یاوری، ۱۳۸۷: ۱۶۲). بنابراین می‌توان گفت هنرمند خالق این نقش‌مایه، ممکن است بی آنکه نظری به روایت آناهیتا و فربخشی او داشته باشد، با عنایت به کهن الگوی زایش و حیات، دلبری (معشوق، همسر) را به تصویر کشیده که با هدیه دادن گل‌هایی از همه نوع، زندگی، حیات و بخت را به دلدار یا مخاطب خود می‌بخشد. از آن جا

که دلبر این نقش‌مایه بدن و صورت ندارد و اثری از دلدار نیز نیست، این هدیه می‌تواند بخشش ازلی بخت و حیات به همه مخاطبان این قالی باشد.

نتیجه‌گیری

در این نوشتار سعی بر آن بود تا به شیوهٔ اروین پانوفسکی به تحلیل نقش‌مایه دست دلبر در قالی خشتی چالش‌تر پرداخته شود. این روش، به طور کلی روشی است که، قصد دارد با شناسایی کوچک‌ترین واحدهای بصری و بهره‌گیری از گفتمان‌های فرهنگی مولد یک اثر هنری و بررسی نحوه ارائه تصویر در این گفتمان‌ها، به معنایی ذاتی و بنیادی اثر-که بعضا از خود مؤلف نیز پنهان است و ناخودآگاه موجب شکل‌گیری اثر شده- دست یابد. تحلیل نمونه مطالعاتی، نقش‌مایه دست دلبر، این نوشتار را بدان نتیجه رهنمون کرد که کوچک‌ترین جزئیات بصری در تصویر این نقش‌مایه، برآمده از یک مجموعه رمزگان فرهنگی مولد این اثر و متصل به وجوهی از معنی است که در کنار یک دیگر، معنایی عظیم‌تر و بنیادی را شکل می‌دهند. هم‌چنین، مشخص شد که با توجه به احتمال کم آگاهی بافنده از مبانی فلسفی پس پشت اثر او، این معانی به طور ناخودآگاه وارد اثر او شده‌اند که این خبر از جریان بیان‌گری می‌دهد که متصل به یک منبع معنی ازلی و بافنده قالی جزئی از آن است. در روند بررسی این پژوهش، از آن جا که خود نقش‌مایه به لحاظ بصری روایت خاصی را نقل نمی‌کرد، برای تحلیل آن لازم بود از سایر تصاویری که همین مضمون را در برداشته ولی روایتی نیز برای آن دارند، استفاده شود که نمونه‌های تصویری از این دست در سنت تصویرگری هنرهای ایرانی موجود بود. این پژوهش با مبنا قرار دادن برخی از قدیمی‌ترین آن‌ها روند تحلیل خود را آغاز کرد. انتخاب نمونه‌های روایی قدیمی‌تر از آن جهت صورت گرفت که به منشاء شکل‌گیری معنا در آن‌ها نزدیک‌تر و یا به بیانی، دست نخورده‌تر بودند. تحلیل نمونه‌های روایی موجود از این نقش‌مایه و مراجعه به روایت‌های موجود در مورد آن‌ها، پژوهش را بدان رهنمون کرد که دسته گل تصویر شده در این نقش‌مایه، تمثالی از شاخه‌های درخت زندگی و همانا فره است و به همین ترتیب دستی که آن را نگه داشته، دست ایزدبانو آناهیتا است که بخشنده فره به آدمیان است. تفسیر معنای این نقش بدان جا رسید که، وجود این نقش‌مایه در قالی، نمادی از ورود برکت، خیر و بخت به زندگی مخاطب بصری این قالی است. هم‌چنین، با توجه به موارد که در باب آگاهانه یا ناآگاهانه بودن ارائه این طرح گفته شد، به نظر می‌رسد چون نیروی حیات و ادامه نسل یک مقوله سرنمونی نزد انسان‌هاست، طراح یا بافنده قالی خشتی چالش‌تری با توجه به این‌که احتمالاً از روایات زرتشتی موجود در مورد آناهیتا بی‌خبر بوده، این نقش را ناآگاهانه ولی مبتنی بر نیروها و بازتاب امیال درونی‌اش رقم زده و بافته است.

پی‌نوشت

۱. اروین پانوفسکی (Erwin Panofsky)، محقق تاریخ هنر آلمانی (۱۸۹۲-۱۹۶۸م.).

2. Nilotpala.

منابع

- آقا داوود، سمیرا و براری، میثم (۱۳۹۲). «***بررسی تطبیقی نقش قاب‌های خشتی فرش‌های مناطق استان چهارمحال و بختیاری***»، نگره، دوره ۸، شماره ۲۶، ۳۵-۵۰.
- احیائی، محمد و قانی، افسانه (۱۳۸۹). «***رویش و زایش خشت و نوشوندگی و نوکنندگی فرش با بررسی گاهان و فرش چالش‌تر***»، گلجام، شماره ۱۷، ۱۰۳-۱۱۶.
- اوشیدری، جهانگیر (۱۳۷۸). ***دانشنامه مزدیسنا***، واژه‌نامه توضیحی آیین زرتشت، تهران: مرکز.
- بهار، مهرداد (۱۳۸۹). ***پژوهشی در اساطیر ایران: پاره نخست و پاره دوم***، تهران: آگه.
- بهنام، عیسی (۱۳۵۰). «***انعکاس روحیات ایرانیان در نقش‌های تخت جمشید***»، هنر و مردم، دوره جدید، شماره ۱۰۷ و ۱۰۸، ۲۰-۲۶.
- پوپ، آرتور آپهام (۱۳۷۳). ***معماری ایران***، ترجمه صدری افشار، غلامحسین، تهران: فرهنگان.
- پورداود، ابراهیم (۱۳۸۰). ***یسنا (بخشی از کتاب اوستا)***، تهران: اساطیر.
- جرجانی، عبداله (۱۳۷۹)، «***جام بلورین هخامنشی و گل لوتوس» (معرفی جام بلورین موزه آبگینه و سفالینه‌های ایران)***، موزه‌ها، شماره ۲۶، ۵۶-۵۹.
- جوانی، اصغر؛ ایزدی جیران، اصغر؛ فکوهی، ناصر و قانی، افسانه (۱۳۹۴). «***عوامل مؤثر در پیدایی نقوش قالی خشتی چالش‌تر***»، گلجام، دوره ۱۰، شماره ۳۳، ۵۰-۶۵.
- جوانی، اصغر؛ ایزدی جیران، اصغر؛ فکوهی، ناصر و قانی، افسانه (۱۳۹۵). «***اصول زیبایی‌شناسی در قالی خشتی چالش‌تر***»، پژوهش هنر، جلد ۶، شماره ۱۲، ۳۷-۵۱.

- خرمی، مهناز (۱۳۹۵). ***گل و مرغ نمادهای باغ بهشت در هنر صفوی و قاجار***، پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشتهٔ پژوهش هنر، تهران: دانشکده هنر و معماری، دانشگاه پیام نور.
- خوارزمی، مهسا و افهمی، رضا (۱۳۸۹). ***«هندسه کاربردی در تزیینات آثار معماری ایران قبل از اسلام»***، کتاب ماه علوم و فنون، شماره ۱۲۹، ۸-۱۳.
- دوستخواه، جلیل (۱۳۷۱). ***اوستا (کهن‌ترین سروده‌های ایرانیان)***، جلد ۱، چ. ششم، تهران: مروارید.
- راشدمحصل، محمدتقی (۱۳۸۵). ***وزیدگی‌های زادسپرم***، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- رف، مایکل (۱۳۷۳). ***نقش برجسته‌ها و حجاران تخت جمشید***، ترجمه هوشنگ غیاثی نژاد، تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.
- رهبر گنجه، تورج (۱۳۸۵). ***«نیلوفر آبی در هنر ایران باستان»***، کیهان فرهنگی، شماره ۲۳۸، ۳۴-۳۷.
- سجاسی، اسحاق بن ابراهیم (۱۳۶۸). ***فرائد السلوك***، تصحیح نورانی وصال و غلامرضا افراسیابی، تهران: پاژنگ.
- صادقیان، حمید و مدنی، لیلا (۱۳۸۸). ***«بررسی نقش‌مایهٔ درخت بید مجنون در قالی نقش خشتی استان چهارمحال و بختیاری»***، گلجام، شماره ۱۲، ۶۹-۸۹.
- عوض‌پور، بهروز (۱۳۹۵). ***رساله‌ای در باب آیکونولوژی***، تهران: کتاب آرایی ایرانی.
- عوض پور، بهروز (۱۳۹۶). ***رساله‌ای در باب گل و مرغ***، تهران: کتاب آرایی ایرانی.
- قانی، افسانه (۱۳۹۸الف). ***تحلیل فرهنگی قالی خشتی چالش‌تر با رویکرد انشان‌شناسی هنر***، تهران: سمت.
- قانی، افسانه (۱۳۹۸ب). ***«آیکونولوژی خشت فرشته در قالی خشتی چالش‌تر با روش اروین پانوفسکی»***، الهیات هنر، شماره ۱۴، ۸۲-۱۰۱.
- کربن، هانری (۱۳۸۳). ***ارض ملکوت (کالبد انسان در روز رستاخیز از ایران مزدائی تا ایران شیعی)***، ترجمه ضیاءالدین دهشیری، تهران: طهوری.
- کومن، فرانتس (۱۳۹۳). ***آیین پر رمز و راز میترا؛ اسرار آیین میترا***، ترجمه و پژوهش هاشم رضی، تهران: بهجت.
- گیمن، دوشن (۱۳۷۵). ***دین ایران باستان***، ترجمه رؤیا منجم، تهران: فکر روز.
- محمدی خبازان، سهند (۱۳۹۷). ***«اسطوره شناسی طبیعی نقش‌مایه نیلوفر»***، مجموعه مقالات تذهیب کنگره نقش، به کوشش حسن محمدی، تهران: کتاب آرایی ایرانی.
- مقدم، محمد (۱۳۸۹). ***جستار درباره مهر و ناهید***، تهران: هیرمند.
- موله، ماریان (۱۳۸۵). ***ایران باستان***، ترجمه ژاله آموزگار، تهران: دانشگاه تهران.
- نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۲). ***درآمدی بر اسطوره شناسی***، نظریه‌ها و کاربردها، تهران: سخن.
- یاوری، حورا (۱۳۸۷). ***روان کاوی و ادبیات***، جلد ۱، تهران: سخن.
- Panofsky, E. (1955). Meaning in the Visual Arts, Doubleday Anchor Books. NewYork: Garden City.

URLs:
- URL1: http://users.stlcc.edu/mfuller/HermitageSassanid.html(Access Date: 22/5/2021).
- URL2: https://en.wikipedia.org/wiki/Persian_art#/media/File:Anahita_Vessel,_300-500_AD,_Sasanian,_Iran,_silver_and_gilt_-_Cleveland_Museum_of_Art_-_DSC08129.JPG (Access Date: 14/3/2021).
- URL3: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/325865(Access Date: 4/2/2021).
- URL4: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/325865(Access Date: 4/5/2021).

The Iconology of Dastdelbar (Beloved's hand) Motif in a Chaleshtor Lozeng Rug

Abstract:

Chaleshtor lozenge carpet is one of the cultural artworks representing a platform for different kinds of artistic motifs of different theoretical principals due to its multifaceted characteristics. Some of these motifs, because of their presence in other carpets and artworks, are well-known, but some have not been in focused adequately. One of the least known motifs in Chaleshtor lozenge carpet is Dast-Delbar figure. The present study by using the Panofsky iconology method tries to describe the meanings of this figure and to answer the question: "what are the verbal and narrative meanings and the subsequent concepts behind this motif? ". This method by identifying the smallest visual units and exploiting the cultural discourses of the artworks, aims to find the inherent and basic meanings of the artworks which are sometimes hidden (even to the artist) and unconsciously formed by the artist.

This method studies the artwork in three levels. First, the contents of the artwork will be discussed in two primary and secondary steps, then the inherent meanings of the artwork are tried to be discovered. this approach is important because three major elements of precepting an artwork, the text, the artist and the viewer are studied together.

In this method, the first step focuses on primary meanings and formal aspects of artworks (the text). In the next step, secondary meanings are discovered thorough the worlds of pictures, stories and Allegories in connection with the first meanings. So, the elements relating to the texture and the artist will be indicated. Finally, the third level is accomplished by paying attention to world of symbolic meanings which reflect the effect of viewer perception in realizing an artwork. Now according to the quality of Panofsky iconology method, it is obvious why this method has been chosen to study the Dast-Delbar motif.

Document Type:
Original/Research/Regular Article
Receive Date: 06 August 2021
Accept Date: 07 November 2021

Afsaneh Ghani
Assistant Professor, Faculty of Arts and Humanities, Shahrekord University, Iran.
Email: ghani@sku.ac.ir

DOI:
10.22051/JTPVA.2021.37179.1329

Panofsky iconology method has three levels as follows:

- Pre- Iconography description: in this level, which is composed of two phases itself, we should focus on meanings based on the reality and the expression. Achieving to these meanings, as Panofsky says, depends on distinguishing the pure forms. In this level by concentrating on the composition, colors, motifs and relationships, we can understand the real meanings. Also, based on the quality of expression (sadness, peace and etc.) the expressive meanings could be understood.
- Iconography analysis: in this level, according to Panofsky, we have to search for a relationship between the motifs and the meanings and concepts. Finding these meanings is possible by referring to the world of pictures and stories.
- Iconology: as Panofsky says, this level is directly related to the fundamental factors that make the beliefs of a nation, a class, a period, a philosophic school or a religious way, and is described by a person or is hidden in an artwork.

The required data for this research is gathered by observing pictures, components analysis and library researches. Human figure in Dast-Delbar lozenge, is the hand of a woman. This hand carries a bunch of flowers and holds it in such a way that seems to be presented to the viewer. Subject of this image is holding the flower and presenting it. Also this flower could have hidden meanings. In iconographic analysis, at first, Dast-Delbar motif is a reminder of stone carvings on Takht-e-Jamshid pallas, Shapour motif in Darab and etc.. Similarities between these motifs are accompaniment of the flowers and the hand. With a glance on the stone carvings, we realize that the act of the person whom holds flower, is to keep it and not to gran it, which could be seen on Khashayar-Shah and Dariush stone carvings. The other attractive point is that the person holding the flower is a king or a holy man.

Some later documents that present this motif with some differences, are metallic dishes related to the Sasani period. In these figures, the goddess Anahita with a flower in her hand has been illustrated. The first and most creditable text is a book called "Bandhash" in which in a part about the flowers and gods, introduces water-lily as the Anahita's flower. The word Niloofar in Persian is equal to Nillopal and Niloopar. Niloopar or Nilpar in persian is made of two parts of Nil and Par, which means water leaf. This word is originated from a Sanskirit word ,Nilootepala. Analyzing this word part by part, we came to two meaning for it:

The first meaning is coming out and smiling through the dark waters which in Persian has been transformed to Niloopar or Nilpar. Second is a spiritual thing who comes out of dark waters and is similar to Far and Fareh in Niloofar. With a flower in Anahita's hand, the second meaning could be more correspondent, because in Avesta, some kings sacrifice for Anahita to achieve the victory or Far. Among these kings, Hooshang, Fereidun, Kavoos and Keikhosro could be mentioned.

The flower in Dast-Delbar motif is a symbol of receiving to and keeping the Far. Since no king or god were illustrated in this carpet, it can be said that the hand in this motif has no special owner and is a hand of mankind in the general meaning. The artist who creates this motif may be unaware of Anahita story but with attention to the ancient role of the birth, life and love (beloved, wife), draws a woman whom presents the life and luck to the viewer with the flowers.

Analyzing of the case studies, Dast-Delbar, reads to a conclusion that the smallest visual characteristics in this motif is coming from a mysterious cultural complex which created this artwork and is connected to other meanings, resulting a fundamental and larger meaning. It is also known that according to lack of knowledge of weaver about the philosophic principals behind the artwork, these meanings have been entered into the artwork unconsciously. This fact informs us about an expressive progress connected to an eternal source of meaning and the weaver is just a part of it.

In this research, since the motif itself is not narrating anything visually, it was necessary to use pictures which have the same meanings alongside a narration. There were some samples in old Iranian painting costumes accordingly. This research based the analysis on some of the oldest of them. To be closer to sources or in other words to be more untouched, this research chose some old narrative samples. Analyzing present samples of this motif and coming back to their stories, directed to the conclusion that the flowers in this motif is an image of life tree and the hand which holds it, is the hand of goddess Anahita whom granted life to mankind.

More discovering of the motif uncovered that the existence of this motif in carpet is a symbol of blessing, righteous and fortune in the life of viewer. Also about consciousness or unconsciousness of performing this motif, it seems that since the power of life and generation is a downward subject for mankind, designer or weaver of Chaleshtor lozenge carpet was not aware of the stories about Anahita and Zartosht but he/she did this motif unconsciously and based on his/her internal willings.

Keywords: Iconology, Iconography, Chaleshtor Lozenge Carpet, Dast-Delbar Motif

References:

- -----.(2006). ***Vizidagiha i zadisparam***, Correction: Mohamadtaghi,Rashed-Mohassel.Tehran: Institute for Humanities and Cultural Studies.
- ------ ,(2001). ***Yasna (part of Avesta Book)***, (Translated by I. Pourdavoud). Tehran: Asatir.
- ------ ,(2001). ***Avesta, The Oldest Iranian poems***, Report and research of Jalil Dostkhah. Sixth edition, Tehran: Morvarid.
- Aghadavoud, S., Barari,M .(2013). A Comparative Study of Kheshti Rugs Motifs in Regions of Chaharmahal and Bakhtiari Province. ***Negareh***, No, 26, 35-50.
- Ahyaei, M., Ghani, A. (2010). Grow and Birth of Adobe (khesht) and Freshen and Renovation of Carpet (Farsh) (A Study on Gahan and Chaleshtoar Carpet). ***Goljaam***, No, 17.103-116.
- Bahar. M. (2010). ***Research in Iranian Mythology***. The First part and the Second part. Tehran: Agah.
- Corbin, H.(2004). ***Terre Celeste et Corps de Resurrection de l'Iran Mazdeen a l'Iran Schiite*** (Translated by Z. Dehshiri), Tehran: Tahouri.
- Cumont, F.(2014). ***Mysteres de Mithra*** , (Translated by H. Razi), Tehran: Behjat.
- Evazpour, B.(2017). ***A Treatise on Iconology***, Tehran: ketab_Araie_Irani.

- Evazpour, B. (2017). ***Flower and Bird, Tehran***: ketab_Araie_Irani.
- Ghani, A.(2019). ***Cultural Analysis Lozenge of Chaleshtor Rug (with an Approach toward Anthropology of Art***. Tehran: Samt.
- Guillemin, D. (1996). ***The Religion of Ancient Iran***. (Translated by R. Monajem), Tehran: Fekr-e-Ruz.
- Isa. B. (1971). Reflection of Iranian Spirits in the Roles of Persepolis. ***Art and people***. No,107 & 108.
- Javani, A., Izadijeiran,A., Fakouhi.N., Ghani, A. (2015).Influential Elements in Design of the Kheshti Rugs of Chaleshtor. ***Goljaam***, No, 33. 50-65
- Javani, A., Izadijeiran, A., Fakouhi.N., Ghani, A. (2016). Principles of Native Aesthetics in Chaleshtor lozenge Carpet. ***Scientific Journal of Reaserch of Art***, No, 12. 37-51.
- Jorjani. A. (Dateless). ***Achaemenid crystal Cup and Lotus Flower*** (Introducing the crystal cup of the Museum of Glass and Pottery of Iran), museums, 56-59.
- Kharazmi, M., Afhami, R. (2010). Applied Geometry in the Decoration of Pre-Islamic Iranian Architecture. ***Ketabemah***, No,129. 8-13.
- Khorami, M. (2016). ***Flowers and Chickens Are Symbols of the Garden of Eden in Safavid and Qajar Art.*** Supervisor: Anahita Moghbeli. Master Thesis, Payame Noor University Faculty of Art and Architecture.
- Moghadam, M. (2010). ***Study about Mehr and Venus***, Tehran: Hirmand.
- Mohamadikhabazan,S. (2018). ***Natural Mythology of the Lotus Theme***, Collection of Illuminated Articles "The Role Congress", By the efforts of Hassan Mohammadi, Tehran: ketab_Araie_Irani.
- MOLÉ, M.(2006), ***L'Iran Ancien***. (Translated by J. Amoozgar). Tehran: University of Tehran Press (UTP).
- Namvar Motlagh, B. (2013). ***An Introduction to Mythology***, Tehran: Sokhan.
- Oshidari. J. (1999). ***An Encyclopaedia of Zoroastrianism***.Tehran: Markaz.
- Panofsky, E. (1955). ***Meaning in the Visual Arts***, Doubleday Anchor Books. NewYork: Garden City.
- Pope, A. (1994). ***Persian Architecture***. (Translated by S. Afshar), Gholamhosein.Tehran: Farhangan.
- Roaf. M. (1994). ***Sculptures and Sculptors at Persepolis***, (Translated by H.Ghiyasinejad), Tehran: Cultural Heritage Organization, Iran.
- Rahbargangeh.T.(2006). Lotus in the Art of Ancient Iran, ***Keyhan-Farhangi***, No 238.
- Sajasi, I. (1989). ***Faraeid Solouk***, Correction by Nourani Vesal and Gholamreza Afrasiabi, Tehran: Pajang.
- Yavari, H. (2008). ***Psychoanalysis and Literature***. Tehran: Sokhan.

URLs:
- URL1: -http://users.stlcc.edu/mfuller/HermitageSassanid.html(Access Date: 22/5/2021).
- URL2: https://en.wikipedia.org/wiki/Persian_art#/media/File:Anahita_Vessel,_300-500_AD,_Sasanian,_Iran,_silver_and_gilt_-_Cleveland_Museum_of_Art_-_DSC08129.JPG (Access Date: 14/3/2021).
- URL3: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/325865(Access Date: 4/2/2021).
- URL4: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/325865(Access Date: 4/5/2021).