فصلنامه الهیات هنر ـ علمی پژوهشی
سال نهم، شماره بیست‌ویکم، بهار و تابستان ۱۴۰۱
شاپا: ۱۲۲۹-۲۳۸۳ ص: ۲۸-۵

تحلیل معنایی قالیچه تصویری «سه پیامبر»[۱] با رویکرد ایکونولوژی[۲] آروین پانوفسکی[۳]

کاظم دانش[۱]
مهدی محمدزاده[۲]

چکیده

قالیچه‌های تصویری یکی از متون و بسترهایی است که هنرمندان برای بیان و به تصویر کشیدن اندیشه‌های شخصی و اجتماعی خویش از آن‌ها استفاده می‌کنند. این‌گونه قالیچه‌ها همانند سایر رسانه‌های تصویری، از نمادها و نشانه‌های تصویری و انتزاعی بهره می‌گیرند. «ائلدار میکاییل‌زاده»[۴] از هنرمندان معاصر جمهوری آذربایجان، در قالیچه تصویری «سه پیامبر» توانسته با انتخاب صحنه‌هایی نمادین از زندگی سه پیامبر اوالعزم تصویری یادمانی، شمایلی و نمادین بیافریند.

مقاله حاضر با هدف شناخت و یافتن معانی نمادها و نشانه‌های به‌کار گرفته شده در قالیچه نام‌برده، آن را مورد تجزیه و تحلیل قرار داده؛ و سپس بر مبنای روش آیکونولوژی آروین پانوفسکی، لایه‌های معنایی این اثر را مورد واکاوی قرار دهد. برای نیل به این منظور، پژوهش حاضر به دنبال این پرسش است که: چه نمادها و نشانه‌های تصویری در فرش «سه پیامبر» به‌کار گرفته شده است؟ این تحقیق کیفی و به شیوه توصیفی- تحلیلی انجام پذیرفته است. گردآوری اطلاعات به‌صورت کتابخانه‌ای و میدانی (مصاحبه با هنرمند) به سرانجام رسیده است.

نتایج مطالعه نشان می‌دهد که ائلدار از نشانه‌ها و نمادهای تصویری متعددی برای بیان منظور خویش استفاده کرده است. نمادهای گیاهی هم‌چون: درخت سرو در نماد قامت

۱.(نویسنده مسؤول) دانشجوی دکتری هنرهای اسلامی. دانشگاه هنر اسلامی تبریز. تبریز. ایران.
k.danesh@tabriziau.ac.ir
۲. استاد گروه هنرهای تجسمی. دانشگاه هنر اسلامی تبریز. تبریز . ایران.
m.mohammadzadeh@tabriziau.ac.ir

یار و ایستادگی؛ درخت خرما در نماد باروری و حیات، خودزایی، تبرک الهی و پیروزی؛ شجر اخضر در نماد تکلم موسی علیه‌السلام با خدا؛ و نیز نماد حیوانی شتر که نماد اعتدال و سلطنت الهی مسیح علیه‌السلام، تداعی‌گر مغ و یحیی تعمید دهنده است. مسجد قبه‌الصخره که به‌صورت خورشیدی درخشان در مقارنه سرو نماد جاودانگی ادیان الهی است. صحنه‌هایی از داستان زندگی انبیا هم‌چون حرف زدن معجزه‌آسای خداوند از طریق درخت و کودک، از آب گذشتن نمادین قوم موسی علیه‌السلام و تعمید حضرت عیسی علیه‌السلام توسط حضرت یحیی علیه‌السلام که معانی نمادین دارند. هم‌چنین انتخاب برخی رویدادهای مشابه از زندگی پیامبران اولوالعزم و مکان‌های نمادین و مشترک میان ادیان بیانگر برادری و وحدت ادیان ابراهیمی از دیدگاه وی و جامعه است. این قالیچه در برآوردن هدف «یادمانی» خود، از آموزه‌ها و تعالیم ادیان ابراهیمی، روایات قرآن کریم و کتاب‌های عهد جدید و قدیم، ادبیات عرفانی و هنر نگارگری ایران سود برده است.

واژگان کلیدی: هنر دینی، ائلدار میکاییل‌زاده، آیکونولوژی، قالیچه تصویری سه پیامبر

مقدمه

هنرمندان از رسانه‌های متنوعی برای بیان اندیشه‌های شخصی و اجتماعی خویش استفاده می‌کنند که یکی از این رسانه‌های رایج در ایران و جمهوری آذربایجان، قالیچه‌های تصویری هستند. در جمهوری آذربایجان، فرش‌هایی تصویری با موضوعات و اهداف شخصی، سیاسی، اجتماعی و دینی طراحی و تولید می‌شوند که آغاز و رواج استفاده از قالیچه‌های تصویری بدین منظور در آذربایجان، به دوره کمونیستی اتحاد جماهیر شوروی برمی‌گردد. پایه‌گذاری این جریان در فرش آذربایجان، لطیف کریمف است. وی در ایران پرورش یافت و با طراحی فرش ایران مخصوصاً فرش‌های تصویری آشنایی کامل داشت. (مصاحبه با هنرمند)[۵] یکی از اولین نمونه‌های فرش تصویری وی در راستای سیاست‌های کمونیستی شوروی سابق فرش تصویری با عنوان «لنین» است که در سال ۱۹۵۷ طراحی‌شده و در موزه دولتی فرش و هنرهای کاربردی محلی آذربایجان، باکو نگهداری می‌شود. (تصویر ۱) ائلدار شاگرد این هنرمند نیز در تداوم آثار استاد یادشده، به طراحی و تولید قالیچه‌های تصویری می‌پردازد؛ و در این مسیر به‌کرّات، روایت‌ها، شخصیت‌ها و موضوعات دینی را دستمایه طرح‌های خود قرار داده است.

قالیچه‌های تصویری همانند بیشتر رسانه‌های تصویری، از نمادها، نشانه‌های تصویری و انتزاعی بهره می‌گیرند. قالیچه تصویری «سه پیامبر» نیز از این امر مستثنی نیست و هنرمند توانسته با انتخاب صحنه‌هایی نمادین از زندگی سه پیامبر اولوالعزم، تصویری یادمانی، شمایلی و نمادین بیافریند. باتوجه به این‌که هنرمند به هر سه کتاب آسمانی آشنایی دارد، انتخاب صحنه‌ها با روایات متفاوت، قابل توجه است. بر این اساس روش تحقیق این مقاله، براساس تحلیل محتوای آثار هنری با خوانش آن‌ها، به روش آیکونولوژی آروین پانوفسکی

صورت گرفته است. در روش آیکونولوژی فرآیند تفسیر اثر هنری طی سه مرحله راهبردی توصیف، تحلیل و تفسیر به انتظام درآمده است. از دیدگاه وی، توجه به منابع ادبی، تاریخی، مذهبی، سیاسی و غیره مرتبط با آثار هنری دوره و جامعه موردتحقیق به‌منظور دست‌یابی به معانی درونی اثر، از ضروریات یک روش مطالعه نظری نظام‌مند است.

به‌طور اختصار در توضیح این سه مرحله باید گفت که توصیف پیش آیکونوگرافی یک شبه تحلیل صوری و تحلیل آیکونوگرافیک ورود به دنیای رمزگان اثر از طریق آشنایی با دنیای تصاویر، داستان‌ها و حکایات است؛ اما در مرحله تفسیر آیکونوگرافیک با چگونگی انتخاب ارزش‌های نمادین در برابر آن تصاویر، داستان‌ها و حکایات روبه‌رو هستیم. از این‌رو در مرحله نخست به خوانش اولیه از آن چیزی که دیده می‌شود، فارغ از معانی قراردادی یا نمادین اکتفا می‌شود و تنها موضوع مورد بازنمایی به‌واسطه آشنایی عملی با مبانی هنر و اصول تجسمی و نیز تسلط بر تاریخ سبک متمرکز است. گام دوم در تلاش برای دسترسی و شناخت معانی ثانوی و یا قراردادی مکنون در اثر هنری، آشنایی با مضامین خاص و مفاهیم از طریق مراجعه و تسلط به دانش منابع ادبی و آزمون آن دانش از طریق آشنایی با گونه‌های تاریخی مطرح می‌شود. در این مرحله، خوانش آیکون عمق بیش‌تری را دربر می‌گیرد. اما آخرین مرحله این رویکرد اساساً بر پایه شهود و الهامات تألیفی استوار است و به آشنایی با گرایش‌های اساسی ذهن انسان، اعم از روان‌شناسی و یا جهان‌بینی فردی در یک معادله دوجانبه نظر دارد. مرحله سوم به محقق اجازه می‌دهد تا به عمیق‌ترین لایه آیکون شناخت پیدا کند. این سطح از شناخت میسر نمی‌شود، مگر این‌که در یک جست‌وجوی تاریخی، محقق بتواند شرایط و وضعیت خلق و رمزگذاری اثر مورد نظر را شناسایی کند. (عبدی، ۱۳۹۱: ص ۴۰-۴۸) این تحقیق بر آن است تا با بررسی یک نمونه قالیچه تصویری میکاییل‌زاده با موضوع تاریخ ادیان ابراهیمی ضمن آشنایی با اندیشه‌های هنرمند، نحوه بیان هنری و روند کاربست نمادهای تصویری در طراحی فرش مورد مطالعه را استخراج نماید و به دنبال این پرسش است که: چه نمادها و نشانه‌های تصویری در فرش «سه پیامبر» به‌کار گرفته شده است؟ جمع‌آوری مطالب و اطلاعات نیز به شیوه کتابخانه‌ای و میدانی (گفت‌وگو با هنرمند) انجام شده است.

تصویر ۱: فرش «لنین»، لطیف کریمف، ۱۹۵۷م. موزه دولتی فرش و هنرهای کاربردی محلی آذربایجان، باکو

ائلدار میکاییل‌زاده(تصویر ۲) از معدود هنرمندان معاصر در جمهوری آذربایجان است که موضوعات دینی و متون عرفانی را در تصویرسازی آثارش دستمایه کار خود قرار می‌دهد؛ علاوه‌بر آن در پاره‌ای موارد، تاریخ، رخدادها و شخصیت‌های ادیان ابراهیمی نیز در آثار وی ظهور یافته‌اند. ائلدار متولد سال ۱۹۵۶م. در باکو است. وی در «مدرسه دولتی نقاشی عظیم زاده» زیر نظر «ستار بهلول‌زاده» (۱۹۰۹- ۱۹۷۴) هنرمند منظره‌پرداز و نقاش سبک رئالیسم۶ و امپرسیونیسم آذربایجانی تعلیم نقاشی می‌بیند. ائلدار در «آکادمی دولتی هنرهای تجسمی جمهوری آذربایجان» زیر نظر «لطیف کریمف» با اصول طراحی فرش و نزد جعفر مجیری تبریزی با تکنیک‌های بافت آشنا شده؛ در سال ۱۹۸۳م. با مدرک کارشناسی فرش فارغ‌التحصیل می‌شود. او از سال ۲۰۰۸م. به‌عنوان استاد ارشد در آکادمی دولتی نقاشی جمهوری آذربایجان مشغول تدریس هنرهای تجسمی در رشته‌های نقاشی و طراحی فرش است. (ائلدار میکاییل‌زاده، یادداشت‌های شخصی)

تصویر ۲: ائلدار میکاییل زاده ،هنرمند ملی جمهوری آذربایجان، عکس از نگارندگان

استاد ائلدار علاوه‌بر فعالیت‌های هنری شخصی، از ۱۹۹۲ تا ۲۰۰۸ به‌عنوان معاون فرهنگی شیخ‌الاسلام منطقه قفقاز- شیخ‌الاسلام الله‌شکور پاشازاده - فعالیت داشت؛ وی علاوه‌بر

نقاشی در موسیقی نیز فعالیت داشته و کمانچه می‌نوازند. هم‌چنین با خط و خوش‌نویسی، فلسفه، ادبیات ترکی و ایرانی آشنایی کامل داشته و شعر نیز می‌سراید. استاد میکاییل‌زاده در سال ۲۰۱۸ از طرف ریاست جمهوری آن کشور به‌عنوان هنرمند ملی جمهوری آذربایجان معرفی شد.

پیشینه تحقیق

در گستره شیوه آیکونولوژی، تحقیقات و مقالات متعددی ارائه‌شده؛ که از آن‌جمله می‌توان: به کتاب «کتاب معنا در هنرهای تجسمی» آروین پانوفسکی که دربرگیرنده‌ی سه مقاله از پانوفسکی در زمینه تاریخ هنر است؛ که در ۱۹۵۵ در نیویورک چاپ رسیده است. در این سه مقاله به نظر می‌رسد که به اساسی‌ترین موضوعات مورد نظر پانوفسکی در تاریخ هنر پرداخته شده است. کتاب «درآمدی بر آیکونولوژی، نظریه‌ها و کاربردها» از خانم ناهید عبدی و نشر سخن، که در آن ضمن تبیین مفاهیم نظری آن، به کاربرد آن در تحلیل نگاره‌های ایرانی می‌پردازد. کتاب «تصویر و کلمه: رویکردهایی به شمایل‌شناسی» از امیر نصری و انتشارات چشمه، گزارشی است از پنج رویکرد به تاریخ تصویر، که هریك از آن‌ها به‌جای بحث در باب فرم و ساختار اثر هنری، به معنا و محتوای آن می‌پردازد و این رویکردها را می‌توان زیرمجموعه «شمایل‌شناسی» در نظر گرفت که به معنا و کارکردهای معناشناختی تصاویر توجه دارند. این کتاب به طرح دیدگاه‌های موافق و مخالف در این زمینه می‌پردازد.

مقاله «خوانش تصویر از دیدگاه آروین پانوفسکی» امیر نصری در نشریه کیمیای هنر، زمستان ۱۳۹۱، شماره ۶، به بحث در باب شمایل و تاریخچه مطالعات شمایل‌نگارانه پرداخته و تفاوت میان مطالعات شمایل‌نگارانه با مطالعات شمایل‌شناسانه را مورد بحث قرار داده است؛ سپس به آرای آروین پانوفسکی در زمینه خوانش تصویر و مراتب سه‌گانه مورد نظر وی اشاره کرده است. مقاله «قالیچه به‌مثابه شمایل، تحلیل شمایل شناسانه قالیچه تصویری حضرت مریم علیها‌السلام و حضرت مسیح علیه‌السلام» از کشاورز افشار و صمد سامانیان در نشریه گلجام، پاییز و زمستان ۱۳۸۶، شماره ۸ و مقاله «تحلیل معنای قالیچه تصویری بختیاری با روش آیکونولوژی پانوفسکی» از افسانه قانی و فاطمه مهرابی در نشریه هنرهای صناعی ایران، شماره ۲ تابستان ۹۷، مقالات مطالعه شده در حوزه فرش با روش آیکونولوژی هستند. اما براساس بررسی‌های نگارندگان، به‌غیر از اطلاعات پراکنده‌ای که در رسانه‌های آذربایجان در رابطه با آثار و روش کار استاد ائلدار میکاییل‌زاده وجود دارد هیچ پژوهش و مقاله‌ای جدی در مورد این هنرمند انجام نشده است؛ این نخستین پژوهش در زمینهٔ آثار دینی ایشان بوده که با روش آیکونولوژی پانوفسکی انجام می‌گیرد.

۲. تبیین روش آیکونولوژی

از مهم‌ترین آثار پانوفسکی، کتابی به نام «مطالعه در آیکونولوژی» است که در آن به شرح سه سطح متفاوت از تجزیه و تحلیل آثار پرداخته است. پانوفسکی با تعریف تمایز میان «مضمون یا معنا» و «فرم»، سه مرحله از تفسیر را مشخص کرده است. خروجی روش او، لایه‌هایی از معانی را شامل می‌شود که به آنالیزهای پیچیده و مطالعات بسیار در زمینه مرزبندی‌های جدید از ایده‌ها استوار است، که باعث ایجاد ارتباط میان مفهوم «معنا در هنر» و «تاریخ معنا» می‌شود. (Hasenmueller, 1978: p. 289)

۱-۲. خوانش پیشا آیکونوگرافی[۷] یا مرحله توصیف پیش شمایل‌نگاری

در مرحله نخست رویکرد خوانشی پانوفسکی، یعنی توصیف پیشا آیکونوگرافی، به بیان این مسئله پرداخته می‌شود که هنگام مواجه با اثر هنری تنها می‌توان اثر را توصیف کرد، صرف نظر از این‌که علمی نسب به آثار هنری داشته باشیم یا نداشته باشیم. این مرحله مربوط به شناسایی صورت‌های محسوس و درک روابط میان آن‌هاست. پانوفسکی این دنیای فرم‌های ناب که حامل معنای اولیه یا طبیعی هستند را دنیای موتیف‌های هنری می‌داند. این مرحله محدود به دنیای ساختارها و نقش‌مایه‌هاست. این سطح شامل خوانش عناصر تجسمی مثل خط، رنگ، سطح و غیره در اثر است؛ مانند آن‌چه در انواع ترکیب‌بندی و چیدمان رنگی و پرداخت عناصر تصویری در تجزیه و تحلیل‌های صوری مورد توجه قرار می‌گیرد. در این سطح نباید از متن تصویری به متون دیگر عبور کرد؛ و تشریح آن هم نباید مفصل و توصیفی باشد. (Panofsky, 1962: p. 18) به عبارتی این مرحله شامل توصیف تصویر و الگوهای بصری اثر است. (Orrelle & Horwitz, 2016: p. 6) این مرتبه به دو بخش تقسیم می‌شود:

(۱) معانی ناظر به‌واقع یا معانی عینی: در این بخش رها از احساسی که به اثر هنری داریم، به توصیف آن می‌پردازیم و میان داده‌های بصری و اشیائی که از طریق تجربه عملی به شناخت آن‌ها نائل می‌شویم یکسانی وجود دارد. (۲) معانی بیانی یا فرانمودی: احساسات و عواطفی که در یک اثر وجود دارد، مثل حالت خشم، جنون، محبت و غیره به مرتبهٔ اولیه یا معانی عینی یا معانی طبیعی تعلق دارند؛ بنابراین مرتبهٔ نخست با امور معمول، عملی و پدیده‌های روزمره سروکار دارد. معنای این مرتبه را نمی‌توان از طریق آموزش به دیگران آموخت، بلکه معنای این مرتبه از فهم عمومی و تجارب روزمره ما برآمده است. (نصری، ۱۳۹۱: ص ۱۲ و عبدی، ۱۳۹۱: ص ۴۱-۴۰) دنیای فرم‌های ناب را که به‌عنوان عامل دربردارنده معنای اولیه یا طبیعی شناخته می‌شوند، نقش‌مایه‌های هنری می‌گویند و بررسی این نقش‌مایه‌های هنری در مرحله توصیف پیشا آیکونوگرافی صورت خواهد گرفت. (Panofsky, 1972: p. 5)

خلاصـه آن‌کـه توصیـف پیـشا آیکونوگرافی را می‌توان یک شـبه آنالیز فرمی دانسـت. (عبدی، ۱۳۹۱: ص ۵۰-۴۹)

۲-۲. خوانش آیکونوگرافی۸ یا مرحله تحلیل شمایل نگاری

مرحله دوم رویکرد خوانشی پانوفسکی، تحلیل آیکونوگرافی یعنی «پرداختن به روابط میان تصویر و ادراک داستانی که روایت می‌کند» است. هدف تحلیل آیکونوگرافیک، درک و تفسیر معنا در مقابل فرم اثر هنری هست. در حقیقت هنگامی که در مورد مسئله موضوعی در مقابل فرم سخن می‌گوییم، اساساً در پی معنای ثانویه یا قراردادی هستیم. این‌جا هدف «ورود به دنیای رمزگان اثر» است. تصویر از متن تصویری به متون دیگر ارجاع داده می‌شود. نقش‌مایه‌های هنری و ترکیب‌شان را با موضوع یا محتوا مربوط می‌سازیم. (Panofsky. 1962: p. 18) و یک‌لایه از سطح بیرونی به درون اثر گام برمی‌داریم. این‌جا هر عنصر تجسمی را به معادلی در متن دیگر ارجاع داده یا بدین وسیله آن‌ها را توصیف می‌کنیم. بنابراین آشنایی با درون‌مایه یا محتوای اختصاصی که از طریق متون و منابع ادبی کسب و درک می‌شود یا از طریق سنت شفاهی و تحت‌اللفظی منتقل می‌گردد، از ملزومات این مرحله است. در معنای جدید، شمایل‌نگاری شامل جمع‌آوری و طبقه‌بندی و تحلیل داده‌ها می‌شود که از طریق آن، موضوع یک اثر هنری استنباط می‌شود. (Turner, 1996: p. 89) مضمون داشتن اثر، اولین دلیل برای خوانش شمایل نگارانه است، چون خواننده را از متن تصویری به متن دیگر که ارجاع می‌دهد. درواقع هر تصویر موظف به بیان بصری داستان مربوط به تأثیرگذارترین شکل است. (Hillenbrand, 2010: p. 110)

تحلیل‌های محتوایی در پی درک مفاهیمی هستند که ورای عناصر شکلی قرار گرفته‌اند. مفاهیمی که هنرمند آگاهانه یا ناآگاهانه در اثر خود به نمایش می‌گذارد. در مرحله آیکونوگرافیک، متن و پیشینه فرهنگی آن‌چه به تصویر کشیده شده و در فرهنگی که آن را به تصویر کشیده نیز خوانده می‌شود و در تحلیل تصویر مورد استفاده و استناد قرار می‌گیرد. «[در این مرحله پژوهشگران] سعی می‌کنند قواعد و قراردادهای فرهنگی را به دست بیاورند که بر چگونگی نمایش این عناصر تأثیرگذار هستند و تلاش می‌کنند منشأ این عناصر را در یک داستان یا صحنه تشریح کنند و پیرامون تمثیل‌ها و استعاره‌های فراطبیعی بحث می‌کنند.» (Seebass, 1992: p. 238) تحلیـل آیکونوگرافیـک را می‌توان به‌نوعی مطالعـات تطبیقی براسـاس تاریخ فرهنگی و ادبی دانسـت کـه با دیدگاه‌های تاریخی تیتـوس بورکهارت، آیکونولـوژی واربورگ و تحلیـل تاریخی و فلسـفی ارنسـت کاسـیرر، قرابت‌های ویژه‌ای دارد. (Ferretti, 1989: p. 299)

۳-۲. خوانش آیکونولوژی یا مرحله تفسیر شمایل‌شناسی

در مرحله سوم رویکرد خوانشی پانوفسکی، شمایل‌شناسی خود بر شمایل‌نگاری بنیان شده و گسترده‌تر و جامع‌تر از آن است. در حقیقت این روش تحلیل از واکاوی صرف عناصر تجسمی در متن فراتر می‌رود و تمامی شمایل‌های تصویری راهی می‌شوند به‌سوی اشاراتی در متون دیگر. این رهیافت سبب ورود تحلیل‌گر به شبکه‌ای از روابط بینامتنی می‌شود که پس هر شمایل راهی برای معرفی و رمزگشایی از مقصود پنهان آن است. اوست که تأویل کننده است و رابطه‌ای میان اشکال دیداری و اندیشه‌ها برقرار می‌کند. (احمدی، ۱۳۸۳: ص ۲۳) در شمایل‌شناسی، هر عنصر بصری در رابطه مستقیم با ریشه‌های فرهنگی، اجتماعی، ملی و غیره مربوط به هنرمند در زمان خلق اثر در نظر گرفته می‌شود.

مرحلهٔ سوم، تفسیر آیکونوگرافی است که پانوفسکی آن را آیکونولوژی نامید. آیکونولوژی با ارزش‌های نمادین مستتر در تصاویر در ارتباط است. ارزش‌ها و نمادهایی فراگیر که اساس شیوه اندیشیدن یک ملت بر آن بنا شده و فرهنگ و جهان‌بینی افراد جامعه نیز متأثر از آن است. (Orrelle & Horwitz, 2016: p. 6) در این مرتبه با تحلیل صرف مواجه نیستیم، بلکه به تفسیر اثر نیز می‌پردازیم. در تفسیر شمایل شناسانه به‌دنبال امور عامدانه موجود در اثر هنری نیستیم، بلکه دنبال اموری هستیم که به نحو ناخودآگاه و غیرعامدانه در اثر موجودند. (نصری، ۱۳۹۱: ص ۱۴) این مرحله از تفسیر که درنهایت در پی کشف درونی‌ترین معنای یک اثر هنری است، به چگونگی انتخاب ارزش‌های نمادین در برابر تصاویر، داستان‌ها و تمثیل‌ها بستگی دارد. (عبدی، ۱۳۹۱: ص ۶۲) کشف و تأویل این ارزش‌های نمادین -که هنرمند خودش نیز از وجود آن‌ها بی‌خبر است و حتی ممکن است خودآگاهش به چیزی متفاوت از آن تأکید داشته باشد- موضوعی است که آن را آیکونوگرافی در معنای عمیق‌تر می‌خوانیم؛ این روش، تأویلی است که برخواسته از سنتز است تا آنالیز. (Panofsky, 1972: p. 7-8) در این مرحله کوشش می‌شود تا شرایط خلق اثر چنان بازسازی شود که گویی امکان مشاهده خلق دوباره اثر فراهم آمده است.

۳. معرفی پیکره مطالعاتی

پیکره مطالعاتی نوشتار حاضر، قالیچه تصویری موسوم به «سه پیامبر» در سال ۲۰۰۴م. به سفارش نهاد ریاست جمهوری آذربایجان به‌عنوان هدیه از طرف این کشور به ولادیمیر پوتین رئیس‌جمهوری روسیه در کارگاه شخصی ائلدار میکاییل‌زاده طراحی و بافته شد و اکنون در کلکسیون شخصی پوتین نگهداری می‌شود. این قالیچه تصویری در ابعاد حدودی ۱٫۵ در ۲ متر، انبیای ادیان توحیدی را گرد هم آورده و لحظه‌های اساسی تاریخ این سه دین را

در یک ترکیب‌بندی پویا در چهارچوب یک قالی محرابی ارائه نموده است.(تصویر ۳)

تصویر ۳: قالیچه سه پیامبر «Three prophet»، ائلدار میکاییل‌زاده (۲۰۰۴ م.) مجموعه شخصی ولادیمیر پوتین، مسکو

۴. تحلیل شمایل‌شناسی قالیچه «سه پیامبر»

در ادامه سعی می‌شود قالیچه «سه پیامبر» در سه مرحله توصیف، تحلیل و تفسیر آیکونولوژی پانوفسکی به روش آیکونولوژی مورد تحلیل قرار گیرد:

۴-۱. مرحله توصیف پیش شمایل‌نگاری قالیچه

قالیچه به دو قسمت حاشیه و متن تقسیم شده است. حاشیه را نقوشی از تزئینات ختایی و اسلیمی تشکیل داده که در کل حاشیه تکرار شده‌اند. داخل متن نیز به شکل محرابی است؛ پیشانی طرح محراب را نقوش ختایی و اسلیمی هم‌چون حاشیه تزیین داده است.

ترکیب‌بندی متن در حالت عرضی آن به شکل قرینه هست. در وسط ترکیب‌بندی آن درخت سرو کشیده‌ای وجود دارد که متن را دو قسمت تقسیم کرده و بر روی آن گیاه عشقه پیچیده است. در منتهی‌الیه آن بنایی وجود دارد که تنها اثر معماری موجود در طرح است. تعداد زیادی پیکره در دو طرف درخت و قسمت بالایی ترکیب‌بندی وجود دارد که به نظر می‌رسد داستانی را بازگو می‌کند. ترکیب‌بندی در قسمت طولی نیز به دو قسمت تقسیم شده است. قسمت پایینی که مربوط به امور زمینی است و قسمت بالایی که درون قاب گنبدی شکل آسمان قرار دارد. در منتهی‌الیه بالایی ترکیب‌بندی سه پیکره وجود دارد که اندازه آن‌ها نسبت‌به سایر پیکره‌ها بزرگ‌تر هستند. پیکره وسط عبایی سبزرنگ و چهره‌ای پوشیده، پیکره سمت چپ لباس سفید با هاله‌ای بر گرد سر، و پیکره سمت راست، ریشی بلند و عبایی به رنگ قهوه‌ای و آبی تیره بر تن دارند. آن‌ها بر روی ابری ایستاده و چهار فرشته آن‌ها را احاطه کرده‌اند. در زیر پای آن‌ها پیکره سبزپوش دیگری سوار بر موجودی با سر انسان و بدن اسب بال‌دار وجود دارد که سه فرشته دیگر به استقبال وی آمده‌اند. یکی از فرشتگان طبقی از میوه، دیگری چراغ و آن‌یکی طبقی از نور در پیش وی گرفته‌اند. در سمت چپ تصویر پیکره‌ای را به صلیب کشیده‌اند که دو فرشته به دور وی در پروازند. در سمت راست ترکیب‌بندی نیز پیکره‌ای دیگر وجود دارد که الواحی را بالای دستان خویش نگه داشته است.

۴-۲. مرحله تحلیل شمایل‌نگاری قالیچه

در نیمه چپ اثر باتوجه به وجود صلیب درمی‌یابیم که تصویر مربوط به داستان زندگی عیسی علیه‌السلام از بدو تولد تا به صلیب کشیده شدن ایشان است. در پلان اول و پایین سمت چپ تصویر، داستان تولد معجزه‌آسای حضرت عیسی علیه‌السلام در زیر درخت نخل است که فرشته‌ای برای کمک به حضرت مریم علیهاالسلام آمده است. در پشت سر آن‌ها، سه تن مجوسی

را می بینیم که به دیدار پیامبر تازه متولد شده آمده‌اند. در ادامه آن، حضرت مریم علیها السلام و کودکش در آغوش، سوار بر الاغی به شهر می‌رود. بعد آن، داستان مربوط به غسل تعمید عیسی علیه السلام توسط حضرت یحیی علیه السلام، شست‌وشوی پاهای حضرت، داستان برکت با نان و ماهی، شفای بیماران جزامی و کور، زنده کردن پسر پیرزن، محاکمه وی در دادگاه، به دوش کشیدن صلیب توسط حضرت عیسی علیه السلام و در نهایت به صلیب کشیدن ایشان را نشان می‌دهد.

نکته دارای اهمیت در این‌جا تصویرسازی پلان اول داستان -تولد عیسی علیه السلام- براساس روایت اسلامی است. منشأ کلامی و روایی آن در روایت اسلامی، قرآن کریم است. در روایت قرآنی از سوره مریم آمده است که: «از مریم یاد کن آن‌گاه که از کسان خود در مکانی شرقی به کناری رفت. و در برابر آنان پرده‌ای بر خود گرفت پس روح خود را به‌سوی او فرستادیم تا به شکل بشری خوش‌اندام بر او نمایان شد. ... گفت چگونه مرا پسری باشد با آن‌که دست بشری به من نرسیده و بدکار نبوده‌ام. گفت [فرمان] چنین است پروردگار تو گفته که آن بر من آسان است و تا او را نشانه‌ای برای مردم و رحمتی از جانب خویش قرار دهیم و دستوری قطعی بود. پس مریم به او آبستن شد و با او به مکان دورافتاده‌ای پناه جست. تا درد زایمان او را به‌سوی تنه درخت خرمایی کشانید. گفت ای‌کاش پیش از این مرده بودم و یک‌سر فراموش شده بودم. پس از زیر پای او فرشته وی را ندا داد که غم مدار پروردگارت زیر پای تو چشمه آبی پدید آورده است. و تنه درخت خرما را به‌طرف خود بگیر و بتکان تا بر تو خرمای تازه می‌ریزد.» (مریم، ۱۶-۲۵)

همان‌طور که در تصویر دیده می‌شود داستان تولد وی کاملاً براساس روایت قرآن طراحی شده است. در قرآن کریم هنگام تولد حضرت عیسی علیه السلام حوادثی به شرح زیر بیان شده: گفت‌وگوی یک منادی با حضرت مریم علیها السلام و دلداری دادن به ایشان، جوشیدن چشمه آب گوارا از زیر پای آن بانو و بارور شدن شاخه خشکیده نخل. حال آن‌که بنا بر آیات انجیل متی و دیگر روایت‌های مسیحی از تولد حضرت عیسی علیه السلام، وی را درون اصطبل و میان حیوانات و چوپانانی که به دیدن وی آمده‌اند نشان می‌دهند. ولی بقیه داستان براساس متن کتاب عهد جدید (انجیل متی) طراحی شده است.

در طرف راست قالیچه، داستان حضرت موسی علیه السلام به‌واسطه الواح ده فرمان، بدن تنومند و عصای ایشان قابل شناسایی است. در پلان اول و پایین ترکیب‌بندی، داستان به نیل سپردن موسی علیه السلام توسط مادرش، ورود وی به «طور سینا» و مکالمه موسی باخدا از طریق شجر اخضر، مأموریت ایشان برای رفتن به‌سوی فرعون و ابلاغ فرمان خدا برای نجات قوم بنی‌اسرائیل از فرعونیان، حضور موسی علیه السلام و هارون علیه السلام در پیشگاه فرعون، شکافته شدن

رود نیل و عبور بنی‌اسرائیل از میان آن تصویر شده است. این بخش از داستان مربوط به «سفر خروج» از کتاب عهد عتیق است. قوم بنی‌اسرائیل بعد از خروج از مصر به مدت چهل سال دوران سرگردانی را طی می‌کنند که رخدادهای مهمی چون نزول «منّ» و «سلوی»، شکافتن چشمه آب از سنگ با عصای حضرت موسی علیه‌السلام و ... رخ می‌دهد. «منّ» دانه‌هایی به‌اندازه تخم گشنیز به رنگ سفید مایل به زرد با طعم نان‌روغنی و سلوی - بلدرچین- از نعمات الهی به بنی‌اسرائیل در دوره سرگردانی در بیابان بود. (سفر خروج، باب ۱۶) شکافتن صخره به‌وسیله عصا و جاری شدن آب از آن و فرورفتن قارون با همه گنج و ثروتش در زمین داستان‌های معروف دیگری از کتاب عهد عتیق است که به تصویر کشیده شده‌اند. بعد از مدتی موسی علیه‌السلام با جانشین قرار دادن یوشع برای هدایت قوم، الواح ده فرمان و بقیه وسایل را در صندوق عهد قرار داده و به قوم می‌سپارد. بعد از وفات وی را در کوه نیبو در اردن امروزی دفن شد. این قسمت از داستان مربوط به سفر اعداد از کتاب عهد عتیق هست.

اما در مرکز ترکیب‌بندی و بالای مسجد قبة‌الصخره، پیکره پیامبر اسلام صلی‌الله‌علیه‌وآله سوار بر بُراق در سفر معراج را نشان می‌دهد که از بیت‌المقدس به آسمان عروج می‌کند. بُراق بنابر روایات از چهارپایان بهشت و بسیار تندرو است. جثّه‌ای کشیده و بزرگ‌تر از درازگوش و کوچک‌تر از استر دارد، یال آن پُرمو و رنگ پوستش سفید است و در میان حیوانات بهترین رنگ را دارد. این مرکب را اسب نیز خوانده‌اند. (طبری، ۱۴۱۲: ج ۸، ص ۳ ـ ۱۳؛ مجلسی، ۱۴۰۳: ج ۱۸، ص ۲۹۱ ـ ۴۱۰) از بعضی روایات نیز برمی‌آید که بُراق صورتی چون صورت انسان داشته و مانند انسان آن‌چه را می‌شنیده می‌فهمیده است. (قرطبی، ۱۳۶۴: ج ۱۰، ص ۲۰۷ و حلبی؛ ۱۴۲۷: ج ۱، ص ۳۷۰) دو بال کوچک بر روی ران‌های براق و هم‌چنین خصوصیاتی از گوش‌ها، چشم‌ها، دُم، سُم، رکاب و لگام آن ذکر شده است. (ابن‌کثیر، ۱۹۷۱: ج ۲، ص ۹۵؛ مجلسی، ۱۴۰۳: ج ۹، ص ۲۹۱) بُراق را علاوه‌بر سفر شبانهٔ پیامبر، مرکب پیامبران دیگر نیز، خصوصاً حضرت ابراهیم علیه‌السلام در ماجرای انتقال هاجر و اسماعیل از فلسطین به مکه -و بنابر بعضی روایات، در همه سفرهای او به مکه- معرفی کرده‌اند. (دمیری، ۱۴۲۴: ج ۱، ص ۱۶۵ ـ ۱۶۶) هم‌چنین پیکره پیامبر و براق به دلیل تکرارش در تصاویر نگارگری معراج پیامبر قابل تشخیص است. پیامبر صلی‌الله‌علیه‌وآله در شب أسرا به آسمان سفر می‌کند. معراج در شب هفدهم ماه رمضان سال دهم بعثت اتفاق افتاده است. (سبحانی، ۱۳۸۵: ص ۳۸۴) در این وقت سه تن از فرشتگان، جبرئیل، میکائیل و اسرافیل بُراق را به‌پیش پیامبر آورده و به استقبال ایشان می‌آیند. یکی مهار آن را گرفت و دیگری رکابش را و سومی جامه رسول خدا صلی‌الله‌علیه‌وآله را در هنگام سوار شدن مرتب کرد. (طباطبایی، ۱۳۶۳: ج ۱۳، ص ۸) پیامبر از مکه به سمت بیت‌المقدس رفته و از آن‌جا به‌سوی آسمان هفتم بالا می‌رود. «منزّه، خدایی که در شبی بنده خود را از مسجدالحرام به مسجد اقصایی که پیرامون آن را مبارك ساخته،

شبانه حرکت داد تا آیات خود را به او بنمایاند، همانا که خداوند شنوا و بیناست.» (اسراء، ۱) در این‌جا پیامبرﷺ را می‌بینیم که سوار بر براق درحالی‌که در یک دست کتاب قرآن و دست دیگر ایشان به حالت سخن گفتن بالا آمده است، توسط سه فرشته استقبال می‌شوند. سوره النجم، آیات ۸ تا ۱۰ مربوط به داستان معراج پیامبر در قران کریم هست. «سپس نزدیک آمد و نزدیک‌تر شد تا [فاصله‌اش] به‌قدر [طول] دو [انتهای] کمان یا نزدیک‌تر شد. آن‌گاه به بنده‌اش آن‌چه را باید وحی کند وحی فرمود.» (النجم، ۸-۱۰) و اما سه پیکره‌ای که در بالا و بزرگ‌تر از بقیه تصویر شده‌اند: باتوجه به اطلاعات ارائه شده در متن بالا، سه پیامبر اولوالعزم هست که باتوجه به ریخت‌شناسی آن‌ها می‌توان فهمید که پیکره‌ای که لباس سفید بر تن دارد حضرت عیسی علیه‌السلام و آن‌که عبایی سبزرنگ، صورت پوشیده و کتاب قرآن بر دست دارد پیامبر اسلامﷺ و آن‌که هیکل تنومند، ریش پرپشت و عصای بزرگ در دست دارد حضرت موسی علیه‌السلام می‌باشند. فرشتگانی هم که در اطراف این سه پیامبر حلقه زده و ستایش می‌کنند چهار فرشته مقرب جبرئیل، اسرافیل، میکائیل و عزرائیل هستند.

نکته بعدی ترکیب‌بندی اثر، بر اساس ترکیب‌بندی نگارگری مکتب دوم تبریز تصویرسازی شده است. فضاسازی چند ساحتی، رنگ‌بندی موزون بارنگ‌های متنوع و درخشان، متمرکز نبودن ترکیب‌بندی نگاره‌ها بر شخصیت اصلی کتاب، نمایش هم‌زمان رویدادهای اصلی و فرعی، توجه به واقعیت و برقراری ارتباط میان آدم‌ها و اشیا و محیط، حضور پیکرهای آراسته به کلاه و دستار پیچیدهٔ بلند دوره صفوی از ویژگی‌های نگارگری مکتب دوم تبریز است. (پاکباز، ۱۳۹۵: ج ۱، ص ۴۶۲) ترکیبی پیچیده و شلوغ، تصویر ساختن چند داستان متفاوت در یک ترکیب، ترکیب‌بندی قرینه، استفاده از ترکیب رنگی تخت مورد استفاده در نگاره‌های مکتب تبریز دوم و به‌خصوص نگاره معراج سلطان محمد را دارد. (تصویر ۴) نکته حائز اهمیت در طراحی هر سه پیامبر، برگرفتگی از تابلو نقاشی‌هایی است که در فرهنگ‌های مختلف از پیامبران کشیده شده است. مثلاً پیکره حضرت عیسی و موسی با تیپ و لباسی کشیده شده که نقاشان غربی از داستان‌های کتاب عهد عتیق و جدید تصویر می‌کردند و یا تصویر پیکره پیامبر اسلام که در نقاشی ایرانی تصویر می‌شده است با همان ویژگی تصویرسازی سبک‌های نگارگری ایرانی مخصوصاً سبک تبریز صفوی. اما ویژگی طراحی همه آن‌ها استفاده از طراحی و دورگیری خطی و رنگ گذاری تخت است که به نحو خوبی یکدست هستند.

علاقه پدر استاد میکاییل‌زاده به مسائل دینی باعث می‌شود که وی در اوان دوران نوجوانی با مذاهب مختلف و کتب آسمانی ادیان آشنا شود. وی نزد عالم دینی بنام «آخوند ولی» قرآن، انجیل و تورات را آموزش می‌بیند. نکته قابل تأمل در به‌وجود آمدن این اثر،

تأثیراتی است که هنرمند از اساتید گرفته است. بنابر گفته‌های میکاییل‌زاده، بهلول‌زاده، لطیف کریمف و جعفر مجیری تبریزی سه تن از شخصیت‌هایی هستند که در پرورش شیوه هنری وی تأثیر داشتند. در جدول ۱ تأثیراتی که ائلدار ایشان گرفته است به اختصار آورده شده است.

جدول ۱: اساتید تأثیرگذار بر آثار هنری ائلدار

هنرمند	فعالیت‌ها و علاقه‌مندی‌های ایشان
ستار بهلول‌زاده	ستار نقاشی رئالیستی را نزد «عظیم عظیم زاده» فراگرفت. تحت توصیه‌های ولادیمیر فاورسکی و مارک شاگال به نقاشی چشم‌انداز روی آورد. وی از جوانی با مکتب نگارگری تبریز دوم و هنرمندان آن مانند سلطان محمد، میرک و بهزاد ... و هم‌چنین با امپرسیونیسم آخر قرن ۱۹ م به‌خصوص رنوار، سیسیلی، گوگن، پیسارو و ... آشنایی داشته است. به گفته خودش: «به‌عنوان یک نقاش، متأثر از سه حوزه هنری بوده‌ام، فرش، نگارگری تبریز و فضولی شاعر بزرگ آذربایجان.» وی علاقه‌مندی خاصی به فضولی و روح عارفانه اشعار وی داشت و مجموعه‌ای از آثارش را به وی اختصاص داد.
لطیف کریمف	لطیف کریمف به‌دلیل اقامت در ایران با تکنیک‌های فرش ایران آشنایی داشت. وی طراحی فرش را زیر نظر استاد طاهرزاده بهزاد آموزش می‌بیند. او به‌دلیل حضور چندین ساله در ایران آشنایی خوبی با شاعران و زبان فارسی داشته و فرش‌های تصویری متعددی از پرتره فردوسی، نظامی و داستان‌های ادب فارسی نظیر خسرو شیرین را طراحی و بافته است. وی بنیان‌گذار فرش‌های تصویری در جمهوری آذربایجان در دوره کمونیستی شوروی سابق بود.
جعفر مجیری تبریزی	استاد طراحی و تکنیک‌های بافت فرش در آکادمی هنر آذربایجان بود. ایشان اهل تبریز بودند و با ادبیات و مشاهیر ادبی ایران هم‌چون فردوسی، سعدی و تاریخ ایران و تاریخ معاصر ایران و شخصیت‌های برجسته‌ای چون کلنل محمدتقی خان پسیان آشنا بود.

ائلدار میکاییل‌زاده زیر نظر این سه استاد تربیت یافته و به اندیشه‌های ادبی، فلسفی و دینی رایج در ادبیات ترکی و فارسی آشنایی پیدا کرده است. او در رابطه با بیان هنری معتقد است که: «مهم‌ترین مورد بیان محتوا است. هر اثری که می‌آفرینید سعی کنید موضوع و مفهوم و محتوا داشته باشد چیزی که عاری از محتوا باشد بیش از چند روز نمی‌ماند. ولی

اثری که موضوع و محتوا داشته باشد تا سال‌ها می‌ماند و پیام را منتقل می‌کند.» (ائلدار میکاییل‌زاده، یادداشت‌های شخصی)

تصویر ۴: معراج حضرت محمد ﷺ، سلطان محمد، خمسه طهماسبی، مکتب تبریز، ۹۳۹ق، کتابخانه بریتانیا

۳-۴. مرحله تفسیر شمایل‌شناسی قالیچه

قرار گرفتن ائلدار در کنار اساتیدی مانند ستار بهلول‌زاده، که گرایش‌های صوفیانه داشت و هم‌چنین استاد کریمف و جعفر مجیری تبریزی که در ایران بزرگ شده بودند و با ادبیات ایران آشنایی داشتند، باعث شد تا با ادبیات آذربایجانی و هم‌چنین ایرانی آشنایی پیدا کند؛ بنابراین تمایلات درویشی و صوفیانه نیز در وی به‌وجود می‌آید که باعث شود آثاری با مضمون‌های عاشقانه و شاعرانه از اشعار شاعرانی چون نظامی، فضولی، ... به‌وجود بیاورد.

نیمه بالایی تصویر، با نقش بُراق و پیامبر، برگرفته از نگارگری مکتب تبریز صفوی است که ائلدار به‌خوبی با آن آشناست و یادآور معراج پیامبر ﷺ است. ائلدار توانسته از تصویر معراج سلطان محمد به‌خوبی در ترکیب‌بندی خویش استفاده کند. نکته قابل تأمل در انتخاب کادر برای آسمان، استفاده از فرم گنبدی برای آن است. در باورهای همه ادیان و عوام آسمان به گنبد تعبیر شده است. در قرآن سوره بقره آیه ۲۲: «همان [خدایی] که زمین را برای شما فرشی گسترده و آسمان را بنایی افراشته قرار داد ...» خداوند اشاره می‌کند که آسمان به شکل یک بنا است. یا در تورات کتاب پیدایش بخش (۱، ۶-۸): «خداوند گنبد آسمان را خلق کرد تا آب‌های مافوق زمین را (منابع باران) از آب‌های زیرین (در زیرزمین) جدا کند.» آسمان را گنبد ذکر می‌کند.

هنرمند در این‌جا چند مقطع تاریخی متفاوت از پیامبران را در یک قاب تصویر کرده است. در قرآن کریم آیات زیادی مبنی‌بر برادری پیامبران و این‌که پیامبران هیچ فرقی با هم ندارند آمده است و هنگامی را که عیسی پسر مریم گفت: «ای فرزندان اسرائیل! من فرستاده خدا به‌سوی شما هستم. تورات را که پیش از من بوده تصدیق می‌کنم و به فرستاده‌ای که پس

از من می‌آید و نام او احمد است بشارتگرم. پس وقتی برای آنان دلایل روشن آورد، گفتند: این سحری آشکار است.» (صف، ۶) و پیامبر [خدا] به آن‌چه از جانب پروردگارش بر او نازل شده ایمان آورده است و مؤمنان همگی به خدا و فرشتگان و کتاب‌ها و فرستادگانش ایمان آورده‌اند [و گفتند]: «میان هیچ‌یک از فرستادگانش فرق نمی‌گذاریم» و گفتند: «شنیدیم و گردن نهادیم، پروردگارا، آمرزش تو را [خواستاریم] و فرجام به‌سوی تو است.» (بقره، ۲۸۵)

میکاییل‌زاده به‌خاطر شیوه نقاشی خویش (سمبولیسم) در آثارش از نمادهای زیادی استفاده می‌کند. در این‌جا نیز از نمادهای مختلف گیاهی، حیوانی و هم‌چنین صحنه‌هایی از داستان زندگی ایشان که معانی نمادین دارند، استفاده کرده است.

نمادهای گیاهی: یکی از نمادها گیاهی، نماد درخت سرو آزاد است که درست در وسط کادر آورده و ترکیب‌بندی را دو قسمت کرده است. این نقش در حاشیه‌ها نیز تکرار شده است. درخت سرو به‌دلیل قامت کشیده، نماد آزادگی و ایستادگی است. در اصطلاح عرفانی نیز، سرو عبارت از علو مرتبه، قد و بالای محبوب و معشوق است. (یاحقی، ۱۳۹۱: ص ۴۶۱) باتوجه به اندیشه‌های عرفانی ائلدار، وی سرو را در این‌جا نشان از قامت الهی و خداوند تصویر کرده و گیاه عشقه که به دور سرو پیچیده است نشان از عاشق است که با چنگ زدن به آن به ملکوت صعود می‌کند. در روایت تورات سرو نماد ثبات و جاودانگی در مکانی است که خداوند پایداری آن را خواستار است. نیز از آن‌جا که خورشید نماد بزرگ حیات دوباره و جاودانگی است، مقارنه سرو و خورشید از کهن الگوهای آغازین اساطیری است. (زمردی، ۱۳۸۷: ص ۱۶۳) در این تصویر گنبد مسجد قبةالصخره به شکل خورشید طلایی در حال درخشیدن است و نماد جاودانگی ادیان الهی است.

درخت نخل نیز نماد گیاهی دیگری است که در تصویرسازی قالیچه به‌کار رفته است. درخت نخل نماد راستی، تبرک الهی، پیروزی و باروری است. درخت نخل درخت حیات و ضمناً خودزا نیز هست. (کوپر، ۱۳۸۶: ص ۳۶۲) این‌جا نیز تولد حضرت عیسی علیه‌السلام نماد تبرک الهی به قوم بنی‌اسرائیل و پیروزی است. هم‌چنین به‌عنوان نماد خودزایی و باروری، نشان از تولد معجزه‌آسای حضرت عیسی از مادری باکره است.

نماد گیاهی دیگر «شجر اخضر» است. (یس، ۸۰) و آن درختی است که از آن آتشی به امر خدا بر موسی نمودار شد. در قرآن آمده است که موسی بر وادی ایمن وارد می‌شود و در آن‌جا آتشی از درخت عناب ظاهر می‌گردد و آوازی از آن برمی‌آید که یا موسی «إِنِّی أَنَا اللّهُ رَبُّ الْعَالَمِینَ». (قصص، ۳۰) از این درخت گاهی بنام «درخت موسی» نیز یاد می‌شود. آوردن دو مورد غیرعادی مبنی‌بر سخن گفتن خداوند با بشر چه با زبان کودک و چه با درخت آتش، نشان از اهمیت این موضوع دارد.

نمادهای حیوانی: شتر از نمادهای حیوانی به‌کار گرفته شده در این قالیچه است که در فرهنگ مسیحی نشان اعتدال، سلطنت و تداعی‌گر مغ و یحیی تعمید دهنده است. (کوپر، ۱۳۸۶: ص ۲۲۵) در این تصویر حضور شتر نشان از سلطنت مسیح بر قوم یهود و هم‌چنین سه مغ هست که در این‌جا تصویر شده‌اند. خداوند در قران یحیی علیه‌السلام را به‌عنوان تصدیق کننده نبوت حضرت مسیح علیه‌السلام و به‌عنوان رهبر و بسیار عفیف و پرهیزکار و پیامبری از صالحان، معرفی می‌کند. «فَنَادَتْهُ الْمَلَائِكَةُ وَهُوَ قَائِمٌ يُصَلِّي فِي‌الْمِحْرَابِ أَنَّ‌اللَّهَ يُبَشِّرُكَ بِيَحْيَى مُصَدِّقًا بِكَلِمَةٍ مِنَ‌اللَّهِ وَسَيِّدًا وَحَصُورًا وَنَبِيًّا مِنَ الصَّالِحِينَ». (آل‌عمران، ۳۹) در انجیل یوحنا آیه ۱۵ نیز بر گواهی و بشارت یحیی تأکید شده: «و یحیی در حق او گواهی داد و به آواز بلند گفت کسی است و من او را ذکر کردم و او پس از من می‌آید و پیش از من است زیرا که از آن پیش بود. موسی آیین قرار داد اما نعمت و راستی از عیسی رسیده است و او مسیح است.».

بُراق نیز از نمادهای حیوانی بکار رفته در قالیچه است. بُراق بنا به روایات مرکب پیامبر اسلام در شب معراج است که خداوند آن را از بهشت برای پیامبر فرستاده بود. در روایات، جانوری با جثه میان استر و درازگوش توصیف گشته که دارای دو چشم قرمز بوده و نزدیک ران‌هایش دو بال داشته است. در برخی روایت‌ها، براق مَرکب پیامبران دیگر به‌ویژه ابراهیم نیز بوده است.

صحنه‌هایی از داستان زندگی ایشان که معانی نمادین دارند: مطلب دیگری که می‌توان به آن اشاره کرد، آب است که در دو طرف تصویر به آن پرداخته است. در فرهنگ مسیحی آب نماد تجدید حیات، تطهیر، تعمید و باززایی است. (کوپر، ۱۳۸۶: ص ۳) در طرف چپ غسل تعمید حضرت عیسی توسط حضرت یحیی علیه‌السلام است و طرف دیگر عبور قوم یهود از میان آب است. می‌توان این‌گونه تفسیر کرد که در هر دو حالت، فرد یا قومی که از میان آب عبور داده می‌شوند نجات می‌یابند. یوحنا، در کتاب مقدس باب ۳ اشاره می‌کند: که انجام غسل تعمید، همان‌گونه که خود مسیح فرموده، برای نجات یافتن ضروری است و مسیحیان بدون انجام این عمل، نمی‌توانند نجات یابد. در مورد قوم یهود نیز با عبور از رود نیل از اسارت فرعون نجات یافته و زندگی دیگری را آغاز می‌کنند. (جدول ۲)

جدول ۲: تشابهات نمادین (منبع نگارندگان)

	اسلام	مسیحیت	یهودیت
عبور از آب	-----	غسل‌تعمید عیسی توسط یحیی تعمیددهنده	عبور از رود نیل
سخن گفتن با خدا	سخن گفتن با خدا در معراج	سخن گفتن خدا به‌وسیله کودک	سخن گفتن خدا با موسی به‌وسیله شجرالاخضر
مائده آسمانی	-----	مائده آسمانی نان و ماهی	مائده آسمانی من و سلوی
دیدار با خدا	معراج پیامبر	عروج مسیح بعد از به صلیب کشیده شدن	بالا رفتن موسی برای گرفتن الواح ده فرمان
جایگاه مشترک	مسجدالاقصی	کلیسای قیامت	دیوار ندبه

علت این‌که داستان زندگی دو پیغمبر تصویر شده ولی تنها به معراج پیامبر اسلام ﷺ پرداخته شده، این است که در فرهنگ اسلامی، کم‌تر به تصویرسازی داستان زندگی پیامبر پرداخته شده است و بیش‌ترین حجم از تصاویر نیز به داستان معراج تعلق دارد که نشان از اهمیت این موضوع در نزد مسلمانان دارد و هنرمند به این مقدار بسنده کرده است. شاید علت آوردن این موضوع به‌خاطر این است که هر سه پیامبر برای تکلم با خدا به عالم بالا صعود داشته‌اند. موسی برای گرفتن الواح ده فرمان به بالای کوه و میان ابرها می‌رود، پیامبر اسلام ﷺ به معراج می‌رود؛ و حضرت عیسی علیه‌السلام نیز در هنگام صلیب کشیده شدن به اذن خدا به عالم بالا کشیده می‌شود.

نکته دیگر در بررسی قالیچه، قرار گرفتن مسجد قبةالصخره در مرکز تصویر به‌عنوان نقطه اشتراک و تقدس این مکان در نزد هر سه دین ابراهیمی است. آثار و بناهای دینی و مذهبی بسیاری در این سرزمین برای هر یک از پیروان این سه دین آسمانی وجود دارد که می‌توان به دیوار ندبه برای یهودیان، کلیسای قیامت برای مسیحیان و مسجدالاقصی برای مسلمانان یاد کرد؛ بنابراین این اشتراکات می‌تواند موجب برادری میان پیروان این ادیان باشد.

در بالای قالیچه سه پیکره پیامبر بزرگ‌تر از بقیه کشیده شده و در اصطلاح از ترکیب‌بندی مقامی استفاده کرده است و چهار فرشته بر آن‌ها سجده کرده‌اند. سجده فرشتگان می‌تواند

این‌جا تمثیلی از سجده فرشتگان بر حضرت آدم باشد: «وَإِذْ قُلْنَا لِلْمَلاَئِكَةِ اسْجُدُواْ لآدَمَ فَسَجَدُواْ إِلاَّ إِبْلِيسَ أَبَى وَاسْتَكْبَرَ وَكَانَ مِنَ الْكَافِرِينَ». (بقره، ۳۴)

جدول ۳: نمادها و دلالت‌ها (منبع نگارندگان)

سرو	نماد آزادگی و ایستادگی و در اصطلاح عرفانی سرو عبارت از علو مرتبه، قد و بالای محبوب و معشوق
عشقه	گیاه عشقه که به دور سرو پیچیده است نشان از عاشق است که با چنگ زدن به آن به ملکوت صعود می‌کند.
نخل	نماد راستی، تبرک الهی، پیروزی و باروری، درخت حیات است و ضمناً نماد خودزایی هست
شجر اخضر	درخت موسی
شتر	در فرهنگ مسیحی نشان اعتدال، سلطنت و تداعی‌گر مغ و یحیی تعمید دهنده است.
براق	مَرکب پیامبران
آب	تجدید حیات، تطهیر، تعمید و باززایی
قبةالصخره	به شکل خورشید طلایی در حال درخشیدن و نماد جاودانگی ادیان الهی است.

نتیجه و جمع‌بندی

آشنایی ائلدار با سه کتاب آسمانی تورات، انجیل و قرآن کریم مضامین خوبی را در اختیار وی قرار داده تا از آن‌ها تصویری یادمانی ایجاد کند. وی توانسته در تصویرسازی این قالیچه انواع متعددی از نمادها و نشانه‌ها را به‌کار بگیرد. نمادهای گیاهی هم‌چون درخت سرو در نماد قامت یار و ایستادگی؛ درخت خرما در نماد باروری و حیات، خودزایی، تبرک الهی و پیروزی؛ شجر اخضر در نماد تکلم موسی علیه‌السلام با خدا؛ و نیز نماد حیوانی شتر که نماد اعتدال و سلطنت الهی مسیح علیه‌السلام، تداعی‌گر مغ و یحیی تعمید دهنده است. مسجد قبةالصخره که به‌صورت خورشیدی درخشان در مقارنه سرو نماد جاودانگی ادیان الهی است؛ هم‌چنین از صحنه‌هایی از داستان زندگی ایشان هم‌چون حرف زدن معجزه‌آسای خداوند از طریق درخت و کودک، از آب گذشتن نمادین قوم موسی علیه‌السلام و تعمید حضرت عیسی علیه‌السلام توسط حضرت یحیی علیه‌السلام که معانی نمادین دارند.

منابع

* قرآن مجید
* انجیل متی
* کتاب عهد عتیق

۱. ابن‌کثیر (۱۹۷۱)، *السیرة النبویة*، تحقیق مصطفی عبدالواحد، ج ۲، بیروت: دارالمعرفة للطباعة والنشر والتوزیع.
۲. احمدی، بابک (۱۳۸۳)، *از نشانه‌های تصویری تا متن*، تهران: مرکز.
۳. پاکباز، روئین(۱۳۹۵)، *دایرةالمعارف هنر*، تهران: فرهنگ معاصر، جلد.۱
۴. حلبی، علی بن‌ابراهیم (۱۴۲۷)، *السیرة الحلبیّه*، مصحح عبدالله محمد خلیلی، ج ۱، بیروت: دارالکتب العلمیة، منشورات محمدعلی بیضون.
۵. دمیری، محمد بن‌موسی (۱۴۲۴)، *حیاة الحیوان الکبری*، مصحح احمد حسن بسج، ج ۱، بیروت: دارالکتب العلمیه، منشورات محمدعلی بیضون،.
۶. زمردی، حمیرا (۱۳۸۷)، *نمادها و رمزهای گیاهی در شعر فارسی*، چ اول، تهران: زوار.
۷. سبحانی، جعفر (۱۳۸۵)، *فروغ ابدیت*، چ ۲۱، ج ۱، قم: بوستان کتاب.
۸. قرطبی، محمد بن‌احمد (۱۳۶۴)، *الجامع لاحکام القرآن (تفسیر القرطبی)*، ج ۱۰، تهران: ناصرخسرو.
۹. کوپر، جی.سی (۱۳۸۶)، *فرهنگ مصور نمادهای سنتی*، ترجمه ملیحه کرباسیان، تهران: فرهنگ نشر نو.
۱۰. طباطبایی، سید محمدحسین (۱۳۶۳)، *المیزان فی تفسیر القران*، ترجمه ناصر مکارم شیرازی، ج ۱۳، قم: بنیاد علمی و فکری علامه طباطبایی.
۱۱. طبری، محمدبن‌جریر (۱۴۱۲)، *جامع‌البیان فی تفسیرالقرآن (تفسیر الطبری)*، بیروت: دار المعرفه، جلد ۱.
۱۲. عبدی، ناهید (۱۳۹۱)، *درآمدی بر آیکونولوژی، نظریه‌ها و کاربردها*، تهران: سخن.
۱۳. مجلسی، محمدباقر (۱۴۰۳)، *بحارالانوارالجامعه لدرراخبارالائمه الاطهار*، ج ۱۸، بیروت: دار احیاءالتراث العربی.
۱۴. نصری، امیر (۱۳۹۷)، *تصویر و کلمه: رویکردهایی به شمایل‌شناسی*، تهران: چشمه.
۱۵. یاحقی، محمدجعفر (۱۳۹۱)، *فرهنگ اساطیر و داستان واره‌ها در ادبیات فارسی*، تهران: فرهنگ معاصر.

مقالات

۱. کشاورز افشار، مهدی و صمد سامانیان (۱۳۸۶)، «قالیچه به‌مثابه شمایل، تحلیل شمایل شناسانه قالیچه تصویری حضرت مریم علیها السلام و حضرت مسیح علیه السلام»، *نشریه گلجام*، ش ۸، ص ۹۱ -۱۰۶.

۲. قانی، افسانه و فاطمه مهرابی (۱۳۹۷)، «تحلیل معنای قالیچه تصویری بختیاری با روش آیکونولوژی پانوفسکی، *نشریه هنرهای صناعی ایران*، ش ۲، ص ۹۵-۱۱۱.

۳. نصری، امیر (۱۳۹۱) «خوانش تصویر از دیدگاه پانوفسکی»، *نشریه کیمیای هنر*، ش ۶، ص ۷-۲۰.

4. Ferretti, Silvia (1989), Cassirer, Panofsky, and Warburg: symbol, Art and History (Richard Pierce, Trans, Indiana University Press), Indiana.
5. Hillenbrand, Robert (2010), Exploring a Neglected Masterpiece, The Gulistan shahnama of Baysunghur, Iranian studies,V 43. UK, …
6. Panofsky, Erwin (1962), Studies In Iconology (Humananistic Themes In The Art Of The Renaissance), Icon Editions, New York.
7. Panofsky, Erwin, (1972), Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance, NewYork: Icon Edition.
8. Seebass and others)1992(, Ethnomusicology an Introduction, Edited by H. Myers, Chapter IX: Iconography
9. Turner, Jane (1996), The Dictionary Of Art, V15. …, Grov Press.

پی‌نوشت

1. Uç peyğəmbər (three prophet).
2. Iconology.
3. Erwin Panofsky.
4. Eldar Mikayilzade.

۵. مصاحبه مربوط به تاریخ ۱۳۹۷/۱۱/۲۴ می‌باشد که استاد ائلدار میکائیل‌زاده برای سخنرانی در نشست «بررسی جریان‌های مؤثر بر تحولات معاصر فرش جمهوری آذربایجان» در محل دانشگاه هنر اسلامی تبریز حضور داشت انجام گرفت.

۶. رئالیسم در معنا عام بر هنری دلالت دارد که تصویری از زندگی واقعی به دست می‌دهد و در معنای خاص، رئالیسم به جنبشی در هنر سده نوزدهم اطلاق می‌شود که شاخصه آن طغیان

بر ضد موضوعات تاریخی، اساطیری، مذهبی و تمایل به بازنمایی صحنه‌های غیر آرمانی زندگی مدرن است. (پاکباز، ۱۳۹۵: ج ۱، ص ۷۰۶) در متن حاضر نیز رئالیسم بر همین معنا می‌باشد.

7. Pre Iconography .

8. Iconography .