دراسات فی العلوم الإنسانية
۲۸(۳)، الخريف ۱۴۴۳/۱۴۰۰/۲۰۲۱، صص۱۴۵-۱۷۲
ISSN: 2538-2160
http://aijh.modares.ac.ir
مقالة محكمة
DOR: 20.1001.1.23834269.1443.28.3.5.5

قراءة إشراقية لنقش الطاووس في سجاد المحراب في القرن الثاني عشر الهجري على ضوء رسالة "لغة موران"

سمانه كاكاوند*

أستاذة مساعدة في كلية الفنون التوظيفية، جامعة الفنون

تاريخ الوصول: ۱۴۴۱/۱۰/۲۴ تاريخ القبول: ۱۴۴۲/۰۱/۰۴

الملخّص

إنّ الاكتفاء بالمعاني السائدة عن الرموز يمنع من التوصّل إلى مفاهيم جديدة لهذه الرموز ومضامينها. من جانب آخر فإنّ البحث التأصيلي للعوامل المكونة للنقوش يقود إلى الكشف عن رموز هذه النقوش وما تتضمنه من إيحاءات، وبالتالي خلق معانٍ جديدة لها. إنّ الطاووس كثيراً ما كان رمزاً للغرور والكبرياء والجمال، هذا في حين أنّ فهم الفروق البصرية لنقش الطاووس في سجاد المحراب في القرن الثاني عشر الهجري يفرض إعادة تعريف معان جديدة للطاووس في النقوش الموجودة على السجاد. ولكي نصل إلى هذه الغاية احتجنا إلى نصٍّ يُسعفنا في هذا الصدد. ووجدت الباحثة أسلوب رسالة "لغت موران" للشيخ شهاب الدين السهرودري مناسباً بالنظر إلى الغاية والغرض الذي نسعى لتحقيقه. ويبدو أنّ "لغة موران" التي نتحدث عنها جاءت منسجمة مع صورة الطاووس في سجاد المحراب الموجود في متحف المتروبوليتان للفنون، وعلى هذا الأساس تمت قراءة صورة الطاووس واستجلاء رموزها ودلالاتها. وإذن فإنّ معرفة دور شكل الطاووس وفق مقارنة مضمون صورة السجاد مع لغة موران للشيخ السهرودي هي الهدف الرئيسي لهذا البحث. من نتائج هذا البحث هي أنّ الطاووس وإضافته إلى المعاني السائدة التي تُعرف عنه يدلّ كذلك على معنى التحسر والتغابن والشعور بالخسران. هذا البحث من حيث طبيعته يُعتبر ضمن البحوث الكيفية، ومن حيث الغاية والهدف يصنف ضمن البحوث التنموية، ويقوم على أساس وصف وتحليل دور الطاووس في سجاد المحراب وذلك في إطار معنى نص "لغة موران"، فعلى هذا الأساس هو بحث وصفي تحليلي. وأداتنا لجمع البيانات والمعلومات كانت المصادر المكتبية والملاحظات العينية من نماذج حول الموضوع. إنّ النتائج المترتبة على المشاهدات من الصورة ثم تحديد الفروق ومقارنتها مع سائر النماذج دلّت على وجود فرق وتمايز بينها. إنّ الاتجاه الرمزي -باعتباره أحد أساليب البحث- كان ذا تاثير في جانب من البحث وكان الوصول إلى معنى جديد هو نتيجة هذا البحث.

الكلمات المفتاحية: الإشراق، طاووس، سجاد المحراب، لغة موران، السهروردي.

۱. المقدمة

إنّ الدراسات المتعددة التخصصات هي دراسات في غاية الأهمية؛ لأنّها تقضي على الإطار التقليدي في إنتاج المعنى، وتقدم مفاهيم جديدة ومستحدثة. بشكل عام فإنّ دلالات الطاووس ورموزه تعدّ مظهراً للغرور والجمال والسبب في خداع الإنسان

الكاتب المسئول: Email: s.kakavand@art.ac.ir

في حكاية خروجه من الجنة وهبوطه إلى الأرض. هل يُعتبر نقش الطاووس في سجاد المحراب هو تقليد للقدماء وتكرار للنماذج السابقة؟ هل كان الهدف من نسيج الطاووس، تجميل نص السجاد فحسب؟ إنّ فرضية هذا البحث تقول إنّ الهدف من وجود الطاووس ليس جمالياً فقط وإنما هناك عدة أهداف من رسم هذا الطاووس على سجاد المحراب، وعلى هذا الأساس تظهر الحاجة لقراءة أبعاد وجود الطاووس من الناحية المذهبية والدينية والفلسفية والأسطورية والجمالية. وفي هذا السياق نواجه شكلان من أشكال التعبير، هما النص التصويري والنص المكتوب، فالنص التصويري هو السجاد ونقش الطاووس المرسوم عليها، والنص المكتوب هو رسالة "لغة موران"، للشيخ السهرودي.

إنّ رسم الطاووس على سجاد المحراب ليس رمزاً للغرور والجمال والتفاخر، كما أنّه ليس عامل هبوط للإنسان إلى الأرض ومفارقته للجنة. إنّ الغرور النابع عن الإعجاب بالنفس والرضا عنها اقترن بشكل عام برسم الطاووس المجنح، لكن طاووس السجاد الذي نحن بصدد دراسته يتضمن عدداً من العيوب البصرية. ويبدو أنّ شكل قدمي الطاووس وعينيه وجناحيه لا يرمزان إلى الإغواء والغرور والجمال. والطاووس هنا يرمز إلى الندم والحسرة والتلهف. اعتمدنا رسالة لغة موران للسهروردي بسبب ما تشتمل عليه من خصائص بارزة في المضمون وموضوعها المرتبط بموضوع دراستنا، وعلى هذا الأساس يمكن أن نخرج عن دائرة الرموز التقليدية ونعرف نظاماً رمزياً ودلالياً خاصاً وجديداً.

إنّ الباحثة توصلت إلى وجود فرق بين شكل الطاووس في هذا السجاد وفي السجادات الأخرى للفنون الأخرى. ولكي نتوصل إلى سبب ذلك ونعرف كيفية حصول هذا التضاد والتباين بين الشكلين قمنا بدراسة استقصائية ووجدنا رسالة "لغة موران" نصاً مناسباً لننطلق من خلاله. وأدركت الباحثة في هذا البحث أنّ مصمم هذا الشكل في السجاد المذكور لم يتأثر بشكل مباشر من رسالة لغة موران لكن وانطلاقاً من هذه الحقيقة المتمثلة في إمكانية أن يكون الناقد هو الزاوية الرابعة من مربع صناعة المفهوم والمعنى قمنا بهذه الدراسة العلمية لكي نحقق الهدف المنشود. وعلى الرغم من توفّر العديد من المعاجم والموسوعات المختلفة حول موضوع الأساطير إلا أنّ المعاني الموجودة في هذه المعاجم والموسوعات تعتمد على ثقافات غير إيرانية ولا نجدها منسجمة مع الثقافات والمعتقدات الإيرانية. وذلك يعود إلى أنّ اعتبار وجود الطاووس في الفن الإيراني لا يرمز سوى إلى الجمال وقد فقد فاعليته على مروز الزمان، في حين أننا نجد الطاووس ونقوشه كانت موجودة –وبفاعلية– في الفنون الإيرانية منذ العهد الساساني حتّى الحقبة القاجارية. ومن جانب آخر نلاحظ أنّ الكثير من المكونات الثقافية قد دخلت الفنّ الإيراني طوال التاريخ لكنّها لم تكن ملحوظة وملموسة بشكل كبير كما هو الحال بالنسبة إلى شكل الطاووس، فما هي الأسباب التي جعلت الطاووس يحظى بهذا القبول طوال القرون الكثيرة المتعاقبة؟ من هذا المنطلق، تحاول الباحثة ومن خلال نقد المعاني والمفاهيم المطروحة حول شكل الطاووس دراسة نقش الطاووس في إطار المفاهيم الإشراقية. وإذن فإنّ الهدف الرئيسي لهذا البحث هو معرفة دلالات نقش الطاووس بناء على مقارنة مضمون صورة السجاد ولغة موران للشيخ سهرودي.

دوّنت الكثير من البحوث والدراسات والرسائل الجامعية حول الطاووس ودوره في التراث الإسلامي، كما هناك بحوث تناولت أعمال ومؤلفات شيخ الإشراق وكذلك نال موضوع سجاد المحراب اهتمام الباحثين والدارسين في هذا المجال. وهناك

عدد من البحوث التي تُعدّ أكثر صلة وقرابة مع دراستنا الحالية من حيث منهج البحث منها، دراسة روزبهاني وفهمي فر (١٣٩٦ش) التي حملت عنوان "قراءة الفن التيموري على أساس آراء السهروردي: دراسة في الوظائف الهندسية لمسجد جوهر شاد". لقد ناقش الباحثان الوظائف والأدوار الهندسية لمسجد جوهر شاد على أساس نظريات وآراء الشيخ السهروردي حول النور. ومن حيث الدلالة الرمزية لنقش الطاووس ناقش خزائي (١٣٨٦ش) "الدور الرمزي للطاووس في الفنون الجمالية الإيرانية" و"تأويل النقوش الرمزية للطاووس وسميرغ في أبنية العصر الصفوي". وتطرق شيخ ناراني (١٣٨٩ش) في بحثه بعنوان "علم دلالة الطيور، الطاووس" إلى رموز ودلالات أنواع الطيور بما فيها طائر الطاووس ما يجعل بحثه مشتركاً مع بحثنا في هذا الجانب تحديداً؛ كذلك ناقش أوليايي وسامانيان (١٣٩٧ش) في بحثهما بعنوان "الحركة التاريخية لدور الطاووس في أنسجة إيران ما بعد الإسلام"، معاني الطاووس في تاريخ إيران بعد مجيء الإسلام. إنّ كثرة البحوث حول الشيخ السهروردي تمنعنا من أن نخص بعضاً منها بالذكر ونتغافل عن البعض الآخر؛ لكن المعروف أنّ: أي بحث يأخذ طابعه العلمي من خلال اعتماده على رؤية نظرية جديدة وطرح مستحدث وجديد أيضاً. يسعى البحث الراهن ومن خلال الاستعانة بالفصل الثامن من رسالة "لغة موران" أن يتطرق إلى دلالات ورموز الطاووس في سجاد المحراب. إنّ الوصول إلى معانٍ جديدة لشكل الطاووس وتوضيح أشكال الفرق والاختلاف بين شكل طاووس سجاد المحراب مع الأشكال الأخرى؛ يعدّ موضوعاً جديداً في هذا البحث وهذا ضمن إنجازات الدراسة.

إنّ اختيار منهج مناسب واحد لهذا البحث يضمن صعوبة بالغة؛ لهذا اعتمدنا على عدة مناهج. فمن حيث طبيعة البحث ونوعيته يُصنّف بحثنا ضمن البحوث الكيفية، ومن حيث الهدف والغاية يُعدّ ضمن البحوث التنموية. واستند البحث على أساس وصف وتحليل دور الطاووس في سجاد المحراب في إطار معاني نص رسالة " لغة موران" للشيخ السهروردي، فهو من هذه الناحية يُعدّ ضمن البحوث الوصفية–التحليلية. في الخطوة الأولى قمنا بعملية المشاهدات العينية ثمّ قمنا بعملية تجزئة وتحليل الشكل والإطار لوظائف الطاووس وبعد ذلك حددنا الفروق والتمايزات بالاعتماد على المعلومات والبيانات التي استخرجناها سابقاً. بعد جمع البيانات الأولية قمنا بمقارنة هذا الشكل ودلالاته مع الأشكال الأخرى للطاووس. ومن جانب آخر من البحث قمنا بعملية توصيف للنظام الكلامي في رسالة "لغة موران" بالتزامن مع توصيف النظام التصويري للسجاد المدروس. إنّ النتائج المترتبة بالبيانات والمشاهدات العينية وقراءة نص " لغة موران" أدى إلى اختيار رسالة شيخ الإشراق لتكون خارطة طريق ودليل لنا في الدراسة. في هذا السياق استفدنا من عدة مصادر أخرى كمنطق الطير لفريد الدين العطار وكتاب عبهر العاشقين لروزبهان بقلي وغيرهما من الكتب وذلك بسبب الوحدة الموضوعية بين هذه الكتب وبين رسالة لغة موران. إنّ جمع البيانات تمّ وفق المنهج المكتبي والمشاهدات العينية من النماذج والأشكال المعنية.

٢. سجاد محراب سروي

إنّ أحد أشكال السجاد المتبقية من نهايات القرن الثاني عشر الهجري/ الثامن عشر الميلادي هو السجاد المحرابي السروي الكلداني (الصورة رقم١). يُحتفظ في هذا السجاد في متحف المتروبوليتان للفنون. وقد أهدى السيد والسيدة توبروف هذا السجاد عام (١٩٩٥م) إلى هذا المتحف. إنّ أبعاد السجاد هي ١٧٧×١٣١cm، والعقد (الريش) من الحرير ونسيج السجاد من القطن.

الصورة رقم ١. سجاد محراب سروي، القرن الثاني عشر الهجري، متحف المتروبوليتان،URL1

٣. الطاووس

الطاووس لغة هو طائر كبير وجميل له ألوان متعدد وتاج على رأسه. للذكر ذيل عريض وطويل وفي بعض الأحيان يقوم بفتحه والرقص به. (معجم نظام، ج٣: ٦٣٢). إنّ دور الطاووس –بغض النظر عن موقعه ومكان تواجده في الأعمال الفنية– له معان متعددة، ويمكن تقسيم المفاهيم في هذا السياق إلى قسمين الإيجابي والسلبي: فالجمال يقع في القسم الأول فيما يشمل الغرور والشهوة والتجمل والتصنع ضمن القسم الثاني السلبي من المفاهيم والرموز التي يشتمل عليها شكل الطاووس. يقول

محمد جعفر ياحقي عن الطاووس: «يعتبر نسفي عند حديثه عن التعبيرات العرفانية والفلسفية أنّ في قصة الهبوط من الجنة، نجد أن الطاووس هو الذي هبط من الجنة وذلك بسبب الشهوة فيما هبط آدم بسبب روحه وحواء بسبب جسمها... ». «والمعنى الرمزي والدلالي لهذا الطائر هو معنى التجمل والزينة والتكبر والجلال والعظمة والإعجاب بالنفس والنهوض والعيش بعشق وغرام، والعيش الملكي والجمال والسلطان والمقام والمنزلة والشهرة والغرور الدنيوي والخلود والمحمود عند الجميع. وفي المعتقدات والأساطير القديمة يكون الطاووس هو المدمّر للأفعى؛ لهذا يعتبر عامل لعمران الأرض وخصوبتها. وفي اللعن والقسم الكفري يتمّ ذكر هذا الطائر كذلك. في بعض البلاد يُعتبر امتلاك ريش الطاووس دليلاً على التفاخر وفي بعض الدول يشير إلى دفع الحسد» (دادور ومنصورى، ١٣٨٥ش: ١١٤). على كل حال فإنّ استخدام أي معنى من هذه المعاني دليل واضح على أنه ومن حيث أنثروبولوجيا السجاد الإيراني: إنّ الرموز المتضمنة لمعاني الشر لم تكن ذات مكانة مستمرة بل طرأت عليها التغييرات على مرور الزمن. وعلى الرغم من صعوبة تخصيص الرموز بشكل شفاف وواضح علاوة على الجوانب الدينية والعرفانية والأدبية حاولنا أن نتحدث عن تصنيف رموز الطاووس في مجالي المذهب والأدب كذلك.

٣-١. الطاووس في مرآة الدين

لقد وجد الطاووس منذ القدم في الأعمال والآثار الفنيّة الإيرانية وتضمن بعض الرموز والدلالات والمفاهيم الضمنية إضافة إلى الجانب التزييني الذي يقوم به في هذه الأعمال. قبل الإسلام، كان الطاووس يُعرف باسم دجاج الناهيد (آناهيتا أو آناهيد) آلهة الماء وأحيانًا رمز للحب. «الطاووس في إيران القديمة يُعرف باسم دجاج الناهيد، آناهيتا أو آلهة الماء.» (برهام، ١٣٧١ش: ٥)، إنّ ربط الطاووس بآناهيتا منح هذا الطائر أهمية خاصة، «نظراً إلى ما يعتقده الإيرانيون القدماء وقانون الحب، كانت آناهيتا تحظى باحترام وتقدير كبيرين وإنّ اقتران هذا الطائر مع هذه الآلهة يدلّ على اتصال وارتباط نقش الطاووس مع مقولة الألوهية.» (فلاح طوسى، ١٣٨٩ش: ١٩). يشير الطبري إلى معابد النار للزرتشيين حتى القرن الثالث الهجري وفي «القرب من معبد النار في بخارا يوجد مكان خاص للحفاظ على الطواويس» (خزايى،١٣٨٦ش: ٨). إنّ وجود الطاووس بشكل منفرد أو بشكل خليط مع الكائنات الأخرى في الحقبة الساسانية ملحوظ بشكل كبير للغاية. وإنّ الأعمال المعدنية والمنسوجات والصخور هي ضمن الأعمال والأشياء التي تتضمن وجود الطاووس. في الصور رقم ٢ – أ و ٢ –ب، نورد نموذجين من نقش الطاووس في الأعمال الفنية في الحقبة الساسانية.

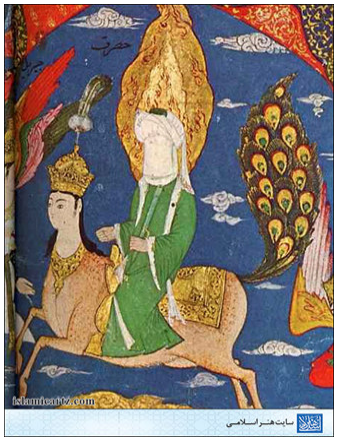
الصورة رقم۲–أ (يمين). صحن سيمين الساساني، مركب، URL2

الصورة رقم۲–ب (يسار).قماش ساساني، ذنب طاووس من أجزاء كائن بريطانيا، مجموعة خاصة،URL3

وبعد ظهور الاسلام، تداخل رمز الطاووس مع قصة آدم عليه السلام وطرده من الجنة والدور السلبي للطاووس في هذه القصة جعل الطاووس يصور على أساس أنه سبب الإغواء ما أدى إلى اختفاء شكل الطاووس من الأعمال والآثار في القرون الإسلامية الأولى. «على الرغم من جماله الكبير إلا أنّ الكثيرين يتطيرون منه، وربما السبب في ذلك هو أنّه يعتبر العامل في إدخال إبليس إلى الجنة وإغواء آدم وحواء.» (ياحقي،۱۳۷۵ش: ۲۹۳). ويبدو أنّ سبب غياب الطاووس وحضوره القليل في الأعمال الفنية في العصور الإسلامية المتقدمة يرجع إلى النظرة السلبية تجاه طائر الطاووس ورمزيته.

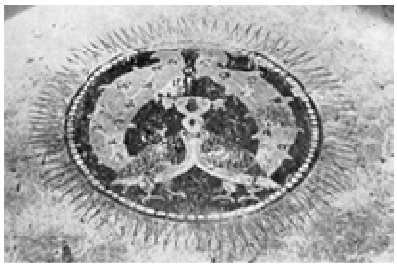
يحمل الطاووس في الثقافة والأدب الإسلامي معان متعددة. فبناء على بعض الروايات عندما ذهب النبي (ص) إلى المعراج ركب على مركوب باسم البراق الذي كان رأسه رأس إنسان وذيله ذيل طاووس فيما كان بدنه بدن خيل. (الصورة رقم ۳ورقم ٤). الجدير بالذكر أنّ زيادة ذيل الطاووس على تركيبة البراق ظهرت في الحقبة القاجارية من تاريخ الفن الإيراني. «بسبب تعزيز المعتقدات الدينية كتحول الطاووس إلى كائن من أهل الجنة منذ الحقبة الصفوية ظهر الطاووس على الكثير من الأبنية وصور البراق لاسيما بعد الحقبة القاجارية وهو لم يأت له ذكر في الروايات»(شيخى وصادقى فر، ۱۳۹۷ش: ۱۰۵)

الصورة رقم ٣. براق رسول الله (ص) مع ذيل طاووسي، URL4



الصورة رقم ٤. براق رسولالله (ص) مع ذيل طاووسي،URL5

ومنذ العصر السلجوقي بدأ شكل الطاووس يظهر مرة أخرى في الأعمال والآثار الفنية الإيرانية، لكن بشكل عام، إنّ وجود الطاووس في الأعمال الفنية الإيرانية قبل الحقبة الصفوية كان قليلاً. «من النماذج البارزة لوجود الطاووس في حلقة الشمس في العصور الإسلامية يمكننا الإشارة إلى النقوش الجدارية داخل برج "هشت‌گوشخرقان" (برج خرقان ذو الزوايا الثمانية) في محافظة قزوين وهو يعود إلى عام ٤٦٠ للهجرة. إنّ الأشكال المرسومة على أربعة جدران من أصل ثمانية جدران كانت على هيئة الطاووس في حلقة شمس...» (خزايی، ١٣٨٦ش: ٨) الصورة رقم ٥ هي شكل من نقش الطاووس في الأبراج الثنائية لخرقان.



الصورة رقم٥. نقش طاووسين، أبراج خرقان الثنائية، العصر السلجوقي، المصدر: خزايي،١٣٨٦ش: ٧

لقد احتفظت المكتبة الإسلامية بأعمال وآثار فنية تتضمن أشكال من الطاووس منذ العصر السلجوقي، «ومنذ نهايات القرن السابع الهجري و (الثالث عشر الميلادي) هناك أعمال فنية على هيئة صور شجر وطيور وهي كانت مقدمة لكثير من النقوش في القرون اللاحقة وفي الحقبة الصفوية» (شهدادى، ١٣٨٤ش: ٦٧). لكن كثرة وجود الطاووس قد ظهرت في العصر الصفوي على وجه الخصوص. إنّ أهمية الطاووس لدى أتباع الدين المسيحي وانفتاح إيران على الأوروبيين من جانب ودلالة الطاووس ورمزيته باعتباره طائر من طيور الجنة لدى الإيرانين من جانب آخر ساهم في انتشار أشكال الطاووس في الأعمال والآثار الفنية. ففي «المعتقدات المسيحية هناك صراع بين قوة " الخير" و"الشر" وينتهي هذا الصراع الأزلي بانتصار قوة الخير الإلهية على قوة الشر الشيطانية، والطاووس رمز للمسيح عليه السلام " الخير" والحية هي رمز لـ"الشر"»(طاهرى، ١٣٩١ش: ٦٤). منذ العهد الصفوي وإلى يومنا هذا ازداد حضور وتواجد الطاووس في الأعمال الفنية الإيرانية، إضافة إلى الشكل الأحادي لطائر الطاووس فإنّه أحياناً يتمّ تركيبه مع الإنسان (الصورة رقم٦)، وهو دليل آخر على أنّ الطاووس هو حارس باب الجنة وطارد الشيطان، وهو ينتظر قدوم أهل الجنة والمؤمنين لاستقبالهم.

الصورة رقم٦. تركيب من الإنسان والطاووس، العهد الصفوي، متحف سينسيناتي، المصدر: محمد بناه،١٣٨٩ش: ١٤٤

«من الأدلة الأخرى على فضاءات الجنة في السجاد الباغي في الحقبة الصفوية يمكننا أيضاً أن نشير إلى نقوش الطاووس، فحضور الطاووس في معظم النقوش "باغ بهشت"(حدائق الجنة) والأشجار الحيوانية هو دليل على وجود العلاقة بين هذا الطائر وبين موضوع الجنة» (نادعليان و وندشعارى، ١٣٨٥ش: ٨٧). وفي العهد القاجاري ازدادت الأعمال التي تتضمن شكل الطاووس زيادة مفرطة، ويمكن ملاحظتها في الأنواع المختلفة للفنون في هذه الحقبة الزمنية من تاريخ إيران.

إنّ دراسة شكل الطاووس في الأعمال الفنية تعطينا نتائج ملفتة للأنظار. وإنّ الطاووس الموحد أو الطاووس في طرفي الشجرة هو من الأشكال التي يكثر استخدامها في الفن الإيراني. وتركيب الشجرة في وسط الشكل ووجود كائنين حيين في

طرفيها هي من المضامين التي يكثر تكرارها في الفن الإيراني. وبناء على الاعتقاد الذي يكون سائداً في كل مرحلة تاريخية نجد شكل هذا الطائر ونوعيته وحتى أحياناً شكل الشجرة (البان، النخلة و..) يطرأ عليه تغيير وتبديل. إنّ وجود طائر الطاووس في الأشكال يدلنا على أنّه ومنذ نهايات القرن الثاني عشر الهجري أصبح شكل الطاووس موظّفاً بشكل كبير في أشكال الأشجار الموجودة في الأعمال الفنية. «في الفن الإيراني لا يزال هذا الرمز (الطاووس) يتمتع بقدسية خاصة بحيث إنّه يعد من الأشكال السائدة في الفنون الإيرانية القديمة وحضارات ما بين النهرين. ومن الأشكال البارزة في هذا الخصوص هو شكل حارسين على هيئة الطاووس فوق شجرة من الأشجار وهو يرمز إلى البركة والخصوبة مقابل القحط والجفاف وهو في الثقافة الهندية أو الأوروبية عادة ما يكون على هيئة الأفعى أو الحية (صادقی‌نیا وآخرون، ١٣٩٤ش: ٥٦).وفي بعض الحالات يتغير شكل الشجرة الوسطى إلى شكل مزهرية. «إنّ التصاميم والنقوش التي تتكرر في الأساطير العالمية القديمة كامنة في داخلنا أيضا وفي بعض الأحيان تظهر هذه الإيحاءات وتتجسد في أشكال رمزية وتماثيل ذات دلالة خاصة...» (شايكان، ١٣٨٨ش: ١٩٧-١٩٨).

فتح المؤلف نافذة على جمالية شكل النقش وتركيب الشجرة والطائر في الفن الإيراني من ناحية المفهوم والمحتوى:«إذا استحضرنا أشكال الدجاج والطيور في القرن الحادي عشر الهجري نلاحظ أنّ في البداية ظهرت أشكال "الشجرة والدجاجة" وبعد ذلك ظهرت "الوردة والبلبل"، وفي فترة الازدهار ظهرت "الوردة والدجاجة"...» (شهدادی،١٣٨٤ش: ٦٧). ويَعتبر المؤلف التغييرات التي حدثت في هذا الخصوص كانت في البداية من الدجاج الطبيعي (الوصفي) إلى الدجاج النوعي أو المفهومي (التزييني)، أي أنّ الفنان ينظر في البداية إلى الطبيعة المحيطة بالشكل أثناء رسمه للدجاجة أو الشجرة، لكن وبمرور الوقت حدثت بعض التحولات في هذا الخصوص. «كسبت الدجاجة مفهوماً عاماً بدل الطائر الموجود في طبيعة النقش ويبدو أن في كثير من الحالات لاسيما في أعمال الحقبة الزندية (١٢٠٩-١١٦٣ هـ ق) حدثت هذه التحولات بوعي وإدراك؛ لأنه وبتأثير من الأدب العرفاني في القرن الخامس الهجري (الحادي عشر الميلادي) أصبحت هذه الأعمال تُعرف باسم الوردة والبلبل» (نفس المصدر: ٧٥). إنّ الاهتمام بالدجاج في الحالة غير الطبيعية الإشراقية هي في العادة يتمّ بلا وعي (حالات روحية).

أمّا بالنسبة إلى السجاد الذي نحن بصدد دراسته فيكون الدجاج هو في الواقع شكل الطاووس. وإنّ دراسة المصادر المكتوبة في مجال علم الدلالة للطاووس تدلّ على معان محددة وقد وردت بشكل تقريبي في دراسات الكثير من الباحثين وهو ما يمكن اعتباره إجماعاً بين الدراسين والباحثين في هذا الحقل المعرفي: فالطاووس رمز كوني، وهو ثنائية الطبيعة والإنسان وهو كذلك مظهر للذات والتشبه بالله والخلود.

«الطاووس واقف على طرفي الشجرة وهو مظهر لثنائية الإنسان والطبيعة. كما أنّ الطاووس يرمز إلى السطة والعرش السلطاني» (كوپر، ١٣٧٩ش: ٢٥).

إنّ استمرارية نقش الطاووس في الفنون الإيرانية منذ العصور القديمة وإلى يومنا هذا تدل على تراكم فكري وثقافي فيما

يتعلق برمزية الطاووس ودلالته. «إنّ المضمون السائد للطاووسين الذين قرنّا في طرفي شجرة الكون[1] هو صورة دخلت إلى الثقافة الإسلامية من إيران القديمة وبعد ذلك انتقلت إلى اسبانيا (الأندلس) والغرب، وهو يدل على ثنائية روح الإنسان (ينسب إلى أسطورة ذات الجسمين) التي تكسب مصدر قوتها من أصل الوحدة. وفي الأدب العرفاني يعادل الطاووس الظلام.» (ادواردو سرلو، ١٣٩٢ش: ٥٥٥-٥٥٤). وفي هذا الخصوص درس الباحثون في مجال ثقافة الرموز مفهوم الطاووسين في طرفي الشجرة: «في الشرق الأوسط يصور الطاووس على شجرة الحياة: وهو رمز للروح التي لا تقبل الفساد وثنائة روح الإنسان ونفسه.» (شواليه وآخرون، ١٣٨٥ش: ٢٠٧). يعتبر كوبر الطاووس بأنه رمز للخلود: «الطاووس يتجلى من خلال عبادة الشجر والشمس... وهو رمز طبيعي لنجوم السماء. لهذا فهو يتسم بصفة الخلود والبقاء» (كوبر، ١٣٧٩ش: ٢٥٢). وفي المصادر الأخرى ك"قاموس الرموز والدلالات في العالم" تمت الإشارة إلى العلاقة بين الشمس والسماء والنجوم والطاووس: «في الواقع إنّ هذا الطاووس الارستقراطي وبذنب كالمروحة يرمز إلى الشمس. إنّ الشكل الدائري لموضع الطاووس هو نجمة السماء.» (بروس ميتفورد، ١٣٨٨ش: ٦٩).إضافة إلى ذلك فإنّ الطاووس في كل الأديان له معنى مختلف ورمز خاص. على سبيل المثال: «إنّ الطاووس في الإسلام، رمز كوني.»(شيخ نارانى، ١٣٨٩ش: ٢٨). ومن الناحية العرفانية يحظى الطاووس كذلك بأهمية بالغة. «بعث الله الذات على هيئة الطاووس وعرض ماهية شكل الإله عليه، وبسبب جلال هذا المشهد أصابت الطاووس حالة خاصة بحيث راح يتصبب عرقاً وخُلقت جميع الكائنات من هذه القطرات.» (شواليه وآخرون، ١٣٨٥ش: ٢٠٧). إنّ اهتمام العرفان بالطاووس شمل عينه كذلك: « إنّ النور وعندما رأى الطاووس أصبحت عين الطاووس ملازمة لعين القلب» (كوبر، ١٣٧٩ش: ٢٥٢). ترى الباحثة بأن بعض المضامين كالمضامين العرفانية والأدبية أصبحت خليطاً واحداً بحيث من الصعب التمييز بينهما. وعلى هذا الأساس فإنّ المضامين والمفاهيم التي يتضمنها العرفان يمكن الحصول عليها في الحقول الأدبية والفنية.

٣-٢. الطاووس في مرآة الأدب

إضافة إلى الفن فقد كان الأدب كذلك موقعاً لظهور وتجلي شكل الطاووس في الأشعار والكتابات النثرية. وإنّ تصنيف وأقسام معاني الطاووس في الأدب يشبه ما كان موجوداً في الفن، فمفهوم الطاووس امتزج بقصة سيدنا آدم عليه السلام وهبوطه من الجنة وروح الإنسان المبعدة عن الجنة والعلماء المرائين (عدم انسجام العلم والعمل).

فى منطق الطير لفريد الدين العطار تمت الإشارة إلى قصة التواطئ مع الحية بأشكال مختلفة.

خەخه اى طاووس باغ بهشت‌در — سوختى از زخم مار هفت‌سر

صحبت اين مار در خونت فكند — وز بهشت عدن بيرونت فكند

(العطار،١٣٨٧ش: ٢٦١)

1. cosmic

الترجمة العربية: بسبب إغراء الطاووس في حديقة الجنان احترقت من سم الأفعى ذات الرؤوس السبعة. لقد تسرب وسواس هذه الحية في دمائك وأدى إلى خروجك من جنة عدن.

یار شد با من به یکجا مار زشت تا بیفتادم به خواری از بهشت

(م ن ، ۲٦۹)

الترجمة العربية: لقد رافقتني الأفعى القبيحة في أحد الأماكن إلى أن طُردتُ من الجنة ذليلاً.

وفي بعض أشعاره يذم جلال الدين الرومي (مولانا) الطاووس على الرغم من أنّ مخاطبه في الأساس هو الإنسان، فهو يشبه روح الإنسان بالطاووس. يشير في بعض أشعاره إلى الحسرة النابعة عن ابتعاد الطاووس عن موطنه الحقيقي.

ای روح چو طاووس بیفشان تو پر عقل یا یاد نداری تو که بر عرش پریدی
از عرش سوی فرش فتادی و قضا بود دادی تو پر خویش و دو سه دانه خریدی
چون گرسنه قحط در این لقمه فتادی گه لب بگزیدی و گهی دست خلیدی

(مولانا،۱۳۸۸ش: ۸۲۰)

الترجمة العربية: يا روح الطاووس الذي لاحياة له، أنت مليء بالحكمة / أو لا تتذكر أنك قفزت على العرش/ وسقطت من العرش إلى الأرض بقضاء وقدر

وهبت نفسك الغنية واشتريت حبتين أو ثلاث/ كالجائع في القحط سقطت في هذه اللقمة/ عضضت شفتك وأحيانا تعض أناملك.

وفي بعض أشعار جلال الدين الرومي يرمز الطاووس إلى الزهاد الذين يزينون ظاهرهم ولا يهتمون بما هو عليه باطنهم، «الطاووس في عرفان مولانا هم علماء الظاهر وفقهاء القشور فهو عندما يستخدمه يقصد به علماء الظاهر الذين لم يصلوا بعد إلى مرتبة الكمال الحقيقي، وهو يعبر عنهم بطاووس عليين أو طاووس حديقة الجنة» (ياحقی،۱۳۷۵ش: ۲۹۳). وفي هذا الخصوص يمكن أن نستحضر بيتاً لسعدي يقول فيه:

دوش چون طاووس می‌نازیدم اندر باغ خلد دیگر امروز از فراق یار می‌پیچم چو مار[۲۱]

(سعدی، ۱۳٤۵ش: ۱۹۳)

الترجمة العربية: كنت أتقلب كطاووس في جنة الخلد، وبعد فراق الحبيب أصبحت أتقلب كما تتقلب الأفعى.

٤. الحكمة الإشراقية

إنّ شرح وبيان المصطلحات والمفاهيم المستخدمة في أعمال الشيخ السهرودي –وعلى الرغم من طابعها التمثيلي والقصصي – تتسم بالتعقيد والصعوبة . وأهم تركيب للمفردات لدى السهرودي هو تركيب "حكمة الإشراق". والتاريخ الحكمي لإيران

يوثق لنا سير حياة الكثير من الحكماء وأدوارهم في عالم الحكمة. الفيلسوف والحكيم أبوعلي سينا والمدرسة المشائية وشيخ الإشراق والحكمة الإشراقية وصدرالدين الشيرازي والحكمة المتعالية. واستناداً إلى ما يتطلبه البحث الراهن اخترنا الحكمة الإشراقية موضوعاً للبحث. «يقصد بالحكمة الإشراقية أو حكمة الإشراق هي الحكمة التي تعتمد على الأصل، والإشراق مصدر ثلاثي مزيد وفعله الثلاثي المجرد هو "الشرق" الذي يعني الأصل والمصدر أي اصل ومنبع الحكمة، ومن جانب آخر، إذا أخذنا هذا الباب على الفعل المتعدي يعني "الكشف" و "الإظهار" وهما مرادفان لـ "الشروق" بمعنى لزوم "انكشام" و"ظهور" النور. والشروق هو مشاهدة وجدانية ومعاينة عرفانية فحقيقة الوجود في الإشراق تظهر للإنسان بشكل جلي كما تشرق الشمس من أعماق السماء وبها تتجلى حقائق الأشياء للإنسان» (كربن، ١٣٨٥ش: ٤٠). بعض الباحثين يفسر "الإشراق" بمعنى "امشاسفندن" لدى الإيرانيين ما قبل الإسلام "والملائكة" في فكر أهل الكلام. «"الإشراق" يعني الإضاءة والتلألؤ و"المشرق" بمعنى المنير و"المشرق" بمعنى مكان الإشراق و"الشرق" بمعنى طلوع الشمس وهو مشتق من ذلك وكل هذه المعاني والدلالات ترتبط من بعيد أو قريب بمنى النور. إنّ الوحدة بين معنى الإضاءة والشروق في مفردة الإشراق لها علاقة مع رمز الشمس التي تطلع من جهة الشرق وبهذا ترتبط كل المعاني مع النور» (نوربخش،١٣٩١ش: ٦٠). الحكمة الإشراقية أو بتعبير آخر الحكمة الذوقية أو الكشفية هي نوع من أنواع الحكمة التي يرى فيها السالكون والعارفون المعاني المجردة عبر الكشف والشهود. «... لأن فلسفتهم هي فلسفة كشفية وذوقية ولهذا نسبت ممارساتهم إلى الإشراق الذي يعني ظهور الأنوار العقلية ولمعانها على النفس البشرية عندما تتخلص من الجوانب الجسمانية في الحياة. إنّ أساس حكمة الإيرانيين هي الكشف والذوق.» (نفس المصدر: ٦١). كما أنّ النظام الفلسفي للشيخ السهرودي يقوم على الإشراق. «يرى السهرودي بأنّ المعرفة هي معرفة إشراقية ويقول إنّ الإنسان يصل إلى الحقيقة عبر اتصاله بالأنوار العلياء وارتباطه بروح القدس الذي هو العقل الفعال وإشراق النفس، ويشاهد واقع الكون بلا وسائط» (نفس المصدر: ٦٣)

في شرح نسبة آراء السهروردي إلى الفلاسفة السابقين، هناك الكثير من الآراء والنظريات، بعض هذه الآراء تقول:«من الناحية التاريخية تعتمد الفلسفة المشائية على مدرسة أرسطاطاليس(أرسطو)، والحكمة الإشراقية –وبرغم احترامها لمدرسة أرسطاطاليس إلا أنها اهتمت وتأثرت بفلاسفة قبله كذلك. من هذه الشخصيات التي تأثرت بها نذكر أمبادوقليس وفيثاغورس وسقراط وأفلاطون وهرمس وشخصيات إيرانية قديمة كبيرة مثل فريدون وكيخسرو إضافة إلى شخصيات وعرفاء إيرانيين وإسلاميين.»(مجتهدى، ١٣٩٣ش: ١٧٦). كما هناك رأي آخر يقول أصحابه: «أساساً يتصل مكتب السهروردي من جانب بفلسفة ابن سينا ومن جانب آخر يتصل بالنظريات العرفانية لابن عربي وقد صب في إطار التشيع وقوالبه. وفي الواقع شكلت صورة برزخية بين العرفان والفلسفة الخالصة»(محسنى،١٣٨٢ش: ٧). بعبارة أدق يمكن أن نخلص إلى أنّ السهروردي ومن خلال معرفته بالمكاتب الفكرية السابقة له وتحديد نقاط ضعفها قام بصياغة نظرياته الإشراقية مازجاً بين النظريات والمعتقدات الإيرانية القديمة والإسلامية، فالحكمة والمعرفة الإشراقية هي إكسير يرشد صاحب النفس نحو صاحب القلب.

٥. لغة موران (الحكاية الثامنة)

يقسم الباحثون والمتخصصون في أعمال وكتابات السهروردي أعماله إلى تقسيمات عدة، لكن الباحثة في هذا البحث اعتمدت على التقسيم الرباعي لكريم مجتهدي، فهو يقسم أعماله إلى الآثار التعليمية والرسائل الرمزية والتفاسير وشروح النصوص الفلسفية القديمة والروايات والآيات القرآنية والأوراد والأدعية والمناجات (مجتهدى، ١٣٩٣ش: ١٧٩)

إنّ النص المدروس في هذا البحث هو رسالة "لغة موران"، وهي رسالة تتضمن حكايات تمثيلية رمزية لشيخ الإشراق. تطرق السهروردي في هذه الرسالة إلى رحلة العارف وأهمية الوعي الباطني. «كتبت السهروردي معظم هذه الرسائل كما ذكر هو في مرحلة الشباب وكان معظمها باللغة الفارسية: رسالة عقل سرخ، و رسالة غناء ريش جبرئيل، وقصة الغربة الغربية، ولغة موران ورسالة في حالة الطفولية، ورسالة يوم مع جماعة الصوفية، ورسالة في المعراج، وصفير سيمرغ، ورسالة المعارج» (نفس المصدر: ١١٨). وذكر سبب كتابة رسالة موران كالتالي: «أحد الرسائل الرمزية والعرفانية للسهرودري هي لغة موران وقد كتبها بطلب من أحد أصدقائه في موضوع منهج السلوك، والرسالة هي عبارة عن مجموعة من التمثيلات القلبية حول الأصل الكوني للإنسان وحرمان المتزمتين فكرياً من إدراك الحقيقة وعدم جدوى تعليم وإرشاد عميان البصيرة واستحالة تجلي الألوهية في العالم الطبيعة، ونسيان الإنسان للأصل الإلهي وضرورة السلوك لمعرفة العالم العلوي» (محسنى، ١٣٨٢ش: ٦-٥). تطرق البحث الحالي في الواقع تحديدا إلى الفصل الثامن من رسالة "لغة موران". وعلى الرغم من اختصار هذه الرسالة إلا أنها تضمنت الكثير الرسائل والملاحظات الدقيقة.

«نال ملك على حديقة لم تخل أبداً من الرياحين الحلوة والخضرة وأماكن المتعة في كل فصول السنة الأربعة. كانت الجداول العظيمة تجري هناك، وأنواع مختلفة من الطيور تبعث ألحاناً مختلفة علي جانبي الأفرع. وكل لحظة تخطر للعقل، وكل جمال يمكن أن يتصوره خيال، كان موجودا في تلك الحديقة، وفوق كل ذلك كان هناك عدد من الطواويس متطرفة في جمالها ودماثتها ورقتها حيث ولدت ونشأت هناك وفي يوم نادي الملك طاووسا منها وأمره أن يخيط جلده حيث لا تظهر ألوان ريشه وتصبح مرئية، ولم يستطع ملاحظة هذا الجمال علي الرغم من أنه كثيرا ماحاول وطبق الأوامر الملكية وضعت سلة عليه في الحديقة ولم يكن بها سوى فتحة واحدة وضعوا من خلالها حبة دخن بغرض إحكامه وتدبير رزقه. ومرت أوقات ونسي الطاووس نفسه، والمملكة والحديقة والطواووس الأخرى، ونظر إلى نفسه فلم يستطع رؤية أي شيء ما عدا الجدل القذر البالي، والسكنى المظلمة غير المستقرة.

واقتنع الطاووس بذلك وأيقن بعقله أنه ليست هناك من أرض أكبر من قاعدة تلك السلة، ولذا فقد أيقن أنه إذا ما حاول أي فرد أن تكون له متعة ومنزل وقداسة خلف ذلك 'عالم السلة أو الكهف' فإنها ستكون بدعة مطلقة وتخبطاً كاملاً وجهلاً خالصا 'أي أنه ليس وراء عالم السلة شيء'. ولكن علي الرغم من ذلك فكلما هبت ريح واستقبل رائحة الأزهار والأشجار والورود والبنفسج والياسمين والرياحين المختلفة، خلال تلك الفتحة، فإنه كان يجد متعة غريبة. عندئذٍ اضطرب داخله وجرب متعة الطيران، وشعر برغبة في داخله، ولكنه لم يعرف من أين جاءت هذه الرغبة، ورغم ذلك فلم ير نفسه سوي جلد، وأن

العـــالم لا يتعـــدى الســـلة، وأن الطعـــام لا يتعـــدى حبـــة الـــدخن. لقـــد نســـي كـــل شـــيء. ولكنه في بعض الأحيان وعند سماعه أصوات الطواويس، وألحان الطيور الأخرى فإن رغبته وهواه أصبحا واضحين، ولكنه لم يصبح عليماً خلال أصوات الطيور أو هبوب نسمات الصبا أو همسات الصباح...» (سهروردى، ١٣٨٨ش: ١٠-٨)

٦. قراءة في نقش الطاووس في سجاد المحرب في إطار الفصل الثامن من رسالة " لغة موران"

إنّ أهم محور في أعمال وتأليفات شيخ الإشراق هو موضوع النور، فالسهرودري في هذه القصة يصوّر تورط الطاووس في وعاء جِلدي ووقوعه في فضاء مظلم أسود. فالسواد والظلام هما رمزان. إنّ نتيجة المقارنة بين وضع الطاووس في لغة موران وطريقة رسمه في تصميم سجاد المحراب تدل على أنه وبالرغم من ثنائية السجاد من حيث التصوير إلا أنها ذات بعد واحد من حيث نقل الرسالة ومضمونها؛ لأنه ومن خلال العرض الدقيق للصورة يغلق الطريق أمام تخيل القارئ لكن نص لغة موران وبسبب خصائصها الكتابية واللغوية لها ابعاد مختلفة من حيث نقل المفهوم والرسالة. فالمفردة تنطبع في ذهن القارئ وتتجسد في صورته الذهنية. إنّ استدعاء وتجسيد الطاووس في رسالة لغة موران تحكي وجود ساحة مظلمة وفاقدة للنور، لكن السجاد وباعتباره فناً إيرانياً أصيلاً نجده خالياً من الظلام والظل. الإشراق يعتمد على النور والشرق مع طلوع الشمس والسجاد أيضاً مليء بالرموز عن الضياء والنور. لكن في لغة موران تقع شمس (طاووس) في وعاء من جلد ولا يصلها النور إلا من جهة ضيّقة وصغيرة. إنّ قصة الطاووس في السجاد وفي الكتب لا تحكي مشهداً واحدا، فالطاووس في سجاد المحراب يروي الستار الثاني من القصة والطاووس يتخلص من الوعاء الجلدي ويرجع إلى الجنة. إنّ الثنائية بين حضور الطاووس في السجاد وطيران الروح نحو الديار الأزلية أي نفس الحديقة الخضراء والصفاء الذي يتشوق الطاووس إليه. الوعاء الجلدي هو المنزل المؤقت والمظلم للطاووس، بعض الباحثين يعتبرون الطاووس رمزاً لطبقة من العارفين والسالكين الذين رضوا بمقامهم ولا يسعون من أجل الوصول إلى مقام أعلى ومكانة أرقى.

إنّ مشاهدة نقش الطاووس في سجاد المحرب (الصورة رقم ١) تظهر لنا طائراً مضطرباً وقلقاً بأجنحة غير مفتوحة. وإذن فإنّ النوى الرئيسية للبحث هو دراسة إطار شكل الطاووس في سياق الفلسفة الإشراقية.

يمكن لنا أن نذكر عدداً من الفرضيات المختلفة حول خصائص شكل نقش الطاووس:

١-عدم وجود مهارة كافية لدى الناسج أدى إلى أن يفقد الطاووس ذلك الجمال المطلوب،

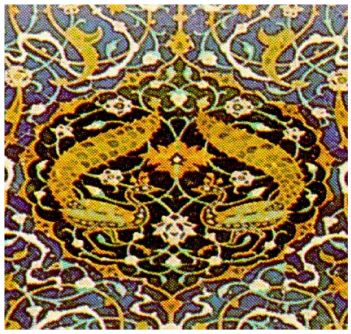
٢- ظهر تصميم الطاووس قبيحاً بصورة تعمدية.

٣- تقليد النماذج السابقة.

ما هو معلوم أنّ حائك السجاد لم ينو أن يبني علاقة بين شكل السجاد ومبادئ الفلسفة والحكمة الإشراقية، لكن وانطلاقاً من القول القائل إنّ القارئ في عصرنا الحاضر أصبح جزءاً من عملية خلق المعنى فإنّه من الممكن قراءة هذا الشكل من السجاد في ضوء الفلسفة الإشراقية. إنّ مستوى فكر القارئ وثقافته تقودنا إلى أشكال مختلفة من التحليل والتفسير.

والطاووس بصفته دالاً تصويرياً له معان وقراءات مختلفة. «والدلالات الضمنية لها دور مهم في العلائم الرمزية، في هذه العلائم وعلى الرغم من وجود حدود لتمييز هذه العلائم إلا أنه لا توجد هناك حدود للتأويل والتفسيرات المختلفة» (احمدی، ١٣٩٣ش: ٤٤). وعلى هذا الأساس فالطاووس يتمتّع بدلالة رمزية والقارئ يعرفه وفق نص "لغة موران" المرتبط به. الطاووس بذيل مفتوح يرمز إلى الجمال والإعجاب بالنفس وعندما يكون ذيله غير مفتوح يدل على التحسر والاضطراب. وفی شكلنا المدروس نلاحظ أنّ ذيل الطاووس غير مفتوح وهذا يدل على اضطراب الطاووس وعدم استقراره. وقد تمّ بيان هذا النوع من التحليل في معظم التحليلات المقدمة لنقش الطاووس بهذا الشكل: الجمال، والعزة، والغرور، والحب، وحب الجاه، والتجمل والتزيين، لكن نقش الطاووس في سجاد المحراب يدلّ على الحسرة والندم. شيخ الإشراق أيضاً في لغة موران يرى شكل الطاووس بأنه يدل على الحسرة والندم. ونتيجة لذلك فإنه واستناداً إلى لغة موران يمكن أن يرمز الطاووس على الحسرة والغربة. «القارئ هو الذي يخلق معاني العمل الفني، والمعنى أو المعاني التي يخلقها القارئ هي لحظة من " آفاق الدلالة المعنائية للعمل الفني"»(نفس المصدر: ٢٠٥). إنّ كثرة استخدام نقش الطاووس في الفن في الحقبة الصوفية له علاقة مباشرة بحراسة أبواب الجنة، فنقش الطاووس في الزخرفة القاشانية يمكن ملاحظته في عدة أبنية في أصفهان (الصور رقم ٧-أ و ٧-ب). فی الصورة رقم ٧ – أ، والصورة رقم ٧- ب، رسم الطاووس بشكل جميل ودقيق وجناحيه مفتوحان، لكن في السجاد المدروس لا نجد معنى لفكرة حراسة الطاووس لباب الجنة فحسب بل إضافة إلى ذلك لم يظهر شكل الطاووس بصورة جميلة، لأن في جنة القبح والنقصان ليس له موقع، الطاووس الموجود في سجاد المحراب يجسد شعور القلق والتشويش والاضطراب.

الصورة رقم ٧- أ: نقش الطاووس في زخرفة جدران مسجد الإمام في أصفهان، المصدر: حسيني وآخرون، ١٣٩٧ش: ٦١

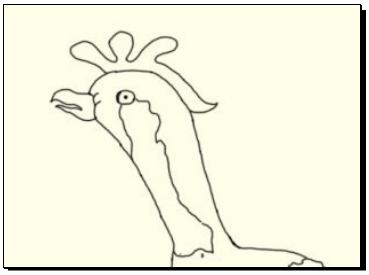


الصورة رقم ٧ – ب: نقش الطاووس في زخرفة جدران ضريح الإمام زاده هارونية في أصفهان،المصدر :حسيني و آخرون، ١٣٩٧ش: ٦١

التحليل الشكلي والخطي لنقش الطاووس يظهر الشبه والفرق بين الشكل الحالي والأشكال والنماذج السابقة.

والاشتراكات الصورية في تصميم الطاووس في سجاد المحراب الذي درسناه في هذا البحث يتضمن اشتراكاً مع النماذج الأخرى في وضع الطاووس في طرفي شجرة، أو نبتة أو مزهرية، لكن الفرق بين الشكل الحالي والنماذج الأخرى يتركز في تصميم العيون والأجنحة والريش. العيون الشاخصة والفاقدة للضوء والأجنحة غير المفتوحة هي من خصائص الطاووس في سجاد المحراب (الصورة رقم٨أ وب)

الصورة رقم٨– أ. تصميم الذيل غير المفتوح للطاووس في سجاد المحراب، المصدر: الباحثة



الصورة رقم: ٨ – ب: تصميم خط الرأس في نقش الطاووس (العيون المضطربة)، المصدر: الباحثة

«عندما تكون[النفس] كاملة وأجنحتها سليمة تكون مائلة نحو التحليق وتتحكم في العالم لكن عندما تكون بهيئة ناقصة تذبل أجنحتها وتميل نحو عدم التحليق وتهبط نحو الأرض »(بور نامداريان، ١٣٩١ش: ٤٠٥). وفي قاموس الرموز تم شرح وبيان معنى الجناح الذابل: «الذنب النائم للطاووس الآسف والنادم» (شيخى نارانى،١٣٨٩ش: ٢٩). إنّ كل جزء من أجزاء هذا الطائر يتضمن معنى ورمزاً خاصاً، «الدجاجة رمز الروح والنفس، بمعنى أنّ النفس ترى نفسها على هيئة فيها جناح وتطير نحو الأفلاك التي هي موطنها.. جاء في فدر[1] افلاطون: يمكن تشبيه النفس بحصانين ذي أجنحة... أحدهما أصيل ونجيب والآخر هجين وشموس. عندما تكون مثالية وأجنحتها صحية، لديها رغبة في الصعود والسيطرة على العالم، ولكن عندما تظهر غير مكتملة، تذبل أجنحتها وتنزل الرغبة وتسقط على الأرض وتغرق على شكل جسم وتدخل. شكل الجسم.»(ستارى، ١٣٨٦ش: ١١٩). تعتقد الباحثة بأنّ معظم اشكال نقش الطاووس في الفن الإيراني جاءت على هيئة فتح الأجنحة المفتوحة، لكن ريش وأجنحة الطاووس في سجاد المحراب جاءت ذابلة ولا تميل إلى التحليق والطيران، كما أنّ عيونه خائفة ومضطربة. إنّ التحسر الكامن في لحن الطاووس في منطق الطير كذلك نابع عن الهبوط والابتعاد عن الجنة.

1. phedre

یار شد با من به یکجا مار زشت	تا بیفتادم به خواری از بهشت
چون بدل کردند خلوت جای من	تخت بند پای من شد پای من
عزم آن دارم کـــزین تاریک جای	رهبری باشد به خلدم رهنـــمای
من نه آن مردم که در سلطان رسم	بس بود اینم که در دروان رسم
کی بود سیـــــمرغ را پروای مـــن	بس بود فردوس عالی جای من
مـــن ندارم در جهـــان کاری دگر	تا بهشتم ره دهد باری دگـــر

(فريد الدين العطار، ١٣٨٧ش: ٢٦٩)

الترجمة العربية: ذات مرة صحبتني حية قبيحة/ إلى أن طردت من الجنة ذليلاً/ عندما تبدل مكاني/ أصبحت الأغلال في قدمي/ وعزمت أن أغير هذا المكان المظلم/ باحثاً عن مرشد يأخذني إلى الخلود/ لست ذلك السلطان المعهود/ هذا هو واقعي/ متى كان سيمرغ مكاناً لي/ يكفيني الفردوس الأعلى/ ليس لي عمل في الدنيا سوى/ أن أعود مرة أخرى إلى الجنان/.

ومولانا أيضاً يعتبر الطاووس رمزاً للإنسان الضائع عن أصله والمتجه نحو عالم فان.«... اتجهت نحو الحيلة والمكر علني أحتال لتخليص نفسي. وقد عشنا بطريقة تعودنا عليها ونسينا القاعدة الأولى (الحرية) وتأقلمنا مع هذا الأسر والعبودية وقبلنا العيش في قفص الدنيا» (امين رضوى، ١٣٩١ش: ٤٥).

إنّ أساس تحليل نقش الطاووس هو الفصل الثامن من رسالة لغة موران، وسهروردي يعرف النور على أساس أنه أداة للمعرفة ومحوراً للوعي. وبمجرد ظهور الظلام تعسر العلم والمعرفة على الطاووس. «حسب رأي السهروردي فإنّ طبيعة النور هو أمر بديهي؛ لأن معظم الأشياء تعرف بواسطة النور.»(امين رضوى، ١٣٩١ش، ٦٣). الطاووس [ممكن‌الوجود] في القصة حرم من الوصول إلى الإدراك، والوصول إلى النور [نور الأنوار/واجب الوجود]. إنّ الحرمان من الحصول على أداة العلم والمعرفة جعله يكون غافلاً وفي نهاية القصة وقع في التغابن والخسران.

في الفلسفة الإشراقية تظهر حقيقة الإنسان من جانب شرق الملك الكون أي من جانب ساحة نور الأنوار الذي هو قطب نظام الكون والمعرفة، لكنه تورط في الجانب الغربي من الدنيا وهو جانب الغربة والظلام ووصل إلى مرتبة أسفل السافلين إلى أن يسلك بمجاهدته نفسه وفي ضوء علمه ومعرفته مراتب الوجود ويعود إلى مبدأه وأصله. «إنّ قواعد أهل الإشراق تنتظم عبر "السوانح النورية"، بحيث أنهم عندما يشكون في الأصول يزول شكهم من خلال "التخلص من الجسد" و"المشاهدات الروحانية". وفي المقابل المقصود من المغرب هو عالم الظلام أو المادة. السجن الذي تحبس فيه روح الإنسان وترغب في التخلص منه (نوربخش،١٣٩١ش: ٦٢).

الطاووس في لغة موران يكون في ضيق شديد بحيث ينسى النعم والإمكانيات التي يتمتع بها ورضي بما هو فيه من مأوى جلدي، إلى أن يأخذوه في يوم من الأيام إلى إحدى الحدائق وشاهد كافة جمال الحديقة وتحسر على حاله ووضعه. إنّ السهرودري ومن خلال ذكره آية من آيات سورة ق وهي قوله تعالى: «لقد كُنتَ فِي غَفْلَةٍ من هذا فَكَشَفْنَا عَنكَ غِطَاءَكَ

فَبَصَرُكَ الْيَوْمَ حَدِيدٌ...»(ق:٢٢) يعتبر الغطاء الجلدي المحيط بالطاووس هو سبب غفلته وعدم بصيرته وهو بمثابة الستار الذي يحجب الرؤية والبصر. وفي الجزء الأخير من الآية يشير إلى تحول بصره إلى حديد (كناية عن الرؤية القوية) بإذن الله تعالى . وبعد ذلك عندما فتحت البصيرة الباطنية للطاووس نظر بتحسر وندم على ما حوله من الجمال والطبيعة. يقول حافظ ببيان شعري:

من ملك بودم و فردوس برين جايم بود آدم آورد درين دير خراب آبادم

(حافظ،الغزليات: ٢٤٤)

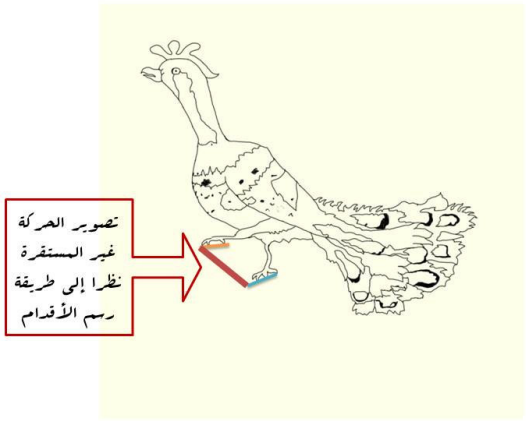
الترجمة العربية: كنت ملكاً وكان عرشي الفردوس فجاء الإنسان وكان سبب خراب ملكي

إنّ الابتعاد عن الفردوس جعل الإنسان والطاووس يتحسران ويشعران بالندم. فالطائر الذي يرى نفسه في الأسر والحبس، هو رمز للإنسان في هذه الدنيا، إنّ الأنس والتأقلم مع مثل هذا المكان –حسب رأي السهرودي– هو أكبر خطر بالنسبة للسفر الروحي.» (امين رضوى، ١٣٩١ش: ٤٥). إنّ شكوى الطاووس هي في الواقع شكوى الإنسان المبعد عن أصله والمتورط في غطاء جلدي للجسم والدنيا. وعلى أساس ذلك جاءت دلالات ومعاني أجزاء القصة في الجدول رقم ١.

الجدول رقم ١: قراءة رموز قصة الطاووس في لغة موران، إعداد: الباحثة

أقسام القصة	الملك	الطاووس	الجلد	السلة	نقوش الريش والأجنحة	الطهف	الزهور والورود والبنفسجة والرياحين
المعادل المفهومي	الله	الإنسان والغريب والبعيد عن الحق	جسم الإنسان	الدنيا المظلمة والمغلقة	الظواهر و مفاتن الدنيا	نعم الدنيا الفانية	النعم الأخروية الإلهية وعطر الجنة الطيبة

لكن في ما يتعلق بالتحليل الإشراقي لنقش الطاووس في سجاد المحراب فمن الضروري أن نشير إلى طريقة التصميم. إنّ رسم نقش الطاووس يدل على الحركة نحو الأمام وعدم وضع الأقدام على خط ثابت ومستقيم وهو فيه دلالة أيضاً على عدم الاستقرار والتحسر والاضطراب. الصورة رقم ٩ تظهر عرض شكل الطاووس في سجاد المحراب.



الصورة رقم٩.عرض تصميم نقش الطاووس فى سجاد المحراب، المصدر: الباحثة

يعتبر شفيعي كدكني في مقدمة منطق الطير الطاووس بأنّه المخدوع بحيلة الشيطان ومكره، وهو رمز للإعجاب بالنفس والأنانية وهكذا صورة الأسف والحسرة على الابتعاد عن الجنة والحرمان من العيش في الفردوس: «قال لي الطاووس: على رسلك.. لا تلمني ولا تذكرني بماضي حياتي الجميلة... أين كنت عندما كنت أنا أتقلب في حدائق الجنة وأتناول من موائدها.. لكن اخترت بيتا لنفسي يذكرني بالبيت الأول. لهذا أتردد باستمرار على الحدائق لكي لا أنسى عهدي الأول.» (فريد الدين العطار النيشابوري،١٣٨٤ش: ١٤٨). الطاووس قد ابتعد عن " كل واحد" ويتمنى أن يعود إلى الجنة الخالدة لدى نور الأنوار، فابتعاده عن أصله بمثابة ابتعاد السمكة عن الماء.

إنّ حالة حضور الطاووس في السجاد المدروس بالاعتماد على الوثائق المذكورة يمكن دراستها في أربع محاور:

أ: بيئة الجنة للحديقة – فالسجاد من حيث التقديم والترتيب مقدم فيها على قصة الوقوع في الغطاء أو الستار الجلدي في لغة موران. والحديقة هي نفس الحديقة الخيالية. (الجنة الخالدة) الطاووس لم يذق بعد طعم الطرد من الجنة وهو لا يزال يعيش فيها.

ب: مسامحة الطاووس (وفق نص لغة موران) والنظر بالتحسر إلى ما حوله

ج: لم يسع الناسج على الإطلاق في تصوير حديقة رمزية ولم يحاول أن يعيد إحياء ذكرى اللحظة الخالدة واكتفى بتصوير أحد الحدائق من القرن الثاني عشر الهجري في إيران. إنّ حزن الابتعاد عن الوطن جاء كذلك في " العروش السبعة" خلال شرح "گنبد سياه". الملك الذي طالما ارتدى ثوبا أسود وعندما يسأله نديمه عن سبب ملازمته لارتداء الثوب الأسود يقول له:

«از سواد ارم بريد مرا *در سواد قلم كشيد مرا*

كس نپرسيد كان سواد كجاست *بر سرِ سيمت اين سواد چراست؟*

الترجمة العربية: في السواد كان مصيري وخطني القلم بسواده. لا يسأل أحد أين ذلك السواد ولماذا ترتدي هذا السواد؟

وفي النهاية يشير إلى مدينة صالحة في بلاد الصين ومدينة أهل الأثواب السوداء الذين جميعهم غارقون في التحسر على الفراق والابتعاد...» (محمودي بختياري،١٣٧٦ش: ١٣٢)

لو كان محور" أ " صحيحاً فإنّ الحديقة – والسجاد هما صورة مركبة لجنة الخلد والطاووس لم يُطرد بعد، والطاووس هنا هو رمز الإعجاب بالنفس والرضا عنها، لكن لو افترضنا المحور "ب" صحيحاً فالحديقة هي الموضع الذي استقر فيه الطاووس من أجل اندمال آلامه وأحزانه وإنّ نظرته هي نظرة التحسر والندم. وفي هذه الحالة يكون الطاووس رمزاً للروح المبعدة عن أصلها، والمغبون الذي أصبح بعيداً عن دياره ووطنه. يعتقد هانري كربن أنّ الطائر «التوأم السماوي هو وجودنا الغريب.»(شايكان، ١٣٧١ش: ٢٧٩) أو أنّ الطاووس هو مجسد العارفين الذين رضوا بالمنزلة التي وصلوا إليه ولم تعد لهم غاية نهائية. يعتبر فريد الدين العطار الهدف النهائي للطاووس ليس الوصول إلى مقصد سيمرغ الأخير بل هو الحضور الدائم في الجنة.

کـي بود سيمرغ را پرواي من *بس بود فردوس عالي جاي من*

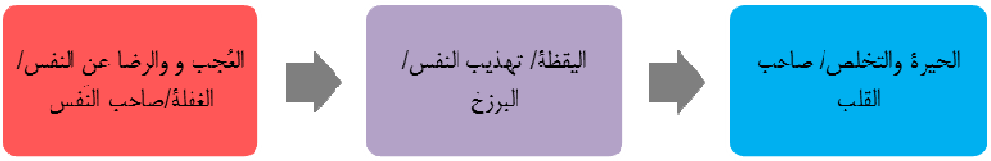
من ندارم در جهان کاري دگر *تا بهشتم ره دهد بار دگـــر*

(فريد الدين العطار،١٣٨٧ش: ٢٦٩)

الترجمة العربية: متى كان سيمرغ مكانا لي،يكفيني الفردوس الأعلى. ليس لي عمل في الدنيا سوى أن أعود مرة أخرى إلى الجنان يعتبر جي. سي. كوبر في القاموس المصور للرموز التقليدية الطاووس في المعتقدات الإسلامية بأنه عين القلب، وربما لهذا السبب تفتح عينيه بعد كشف الغطاء والستار نحو ما يحيط به من أشياء . (كوبر،١٣٧٩ش: ٢٥٢)، لكن ما السبب في أن تكون هذه الحسرة مصورة في إطار تمثيلي عرفاني لمؤلفين في أزمان مختلفة. «إنّ هذه الصور التمثيلية الكامنة في الباطن هي عين الأساطير التي ينفصل عنها نهر الصور وهو نهر يربط اليوم بالأمس والأمس بالغد ويظهر هذه الأوقات الثلاث في لحظة واحدة وهي تجربة "اللحظة الأزلية".»(شايكان،:١٣٨٨ش:١٩٨). إنّ اللحظة الأزلية هي مفهوم قابل للتبيين ويمكن أن يبرر بشكل جيد استمرارية تكرار مضمون واحد طوال قرون من الزمن.

إنّ ارتباط معنى لنقش من النقوش الإيرانية الأصيلية مع معنى من المعاني للنصوص في الفترة الإسلامية ليس بالأمر المستبعد؛ لأنّ أعمال السهروردي لها جذور في الفلسفة الإسلامية ما قبل الإسلام وإنّ النقوش تستمر في التكرار منذ القدم وبهذه الحالة تستمر في حياتها «أما المصدر الآخر لأفكار السهروردي فهي الأفكار الدينية والفلسفية الإيرانية ما قبل الإسلام. إنّ السهروردي وعبر طرق مختلفة تعرف على هذه الأفكار والمعتقدات، فقد كان على سبيل المثال على تواصل مع الزراتشيين في عصره والذين كانوا يعيشون في مناطق مختلفة من إيران. وكذلك تصله الكتب والرسائل التي تُرجمت من اللغة البهلوية إلى اللغة العربية والفارسية. إضافة إلى العرفان الأصيل الإيراني الذي حسب تأكيد الباحثين له قواسم مشتركة كثيرة مع تعاليم زراتشت. والسهروردي قد ربط بين الإسلام وإيران» (محسنى،١٣٨٢ش: ٧). من هذا المنطلق يمكن القول إنّ الطاووس له مفهوم منسجم مع مفاهيم الحكمة الإيرانية. فالطاووس كان له حضور فاعل في المعتقدات والأساطير في الحقبة الساسانية. إنّ

كل نقش من النقوش يتأثر بالأفكار والمعتقدات والمعارف التي تسود في عصره وزمانه. والسهروردي وعبر إدراكه لمصدر الفلسفة الخسروانية – التي هي مصدر الفن الإيراني الأصيل – قام بتأليف نص "لغة موران". من جانب آخر فإنّ الفن يستمر في حياته من خلال التعرض للأفكار والمعتقدات في الزمن الذي يوجد فيه. ونتيجة لذلك يتصل الفن مع النص في مرحلة من المراحل، وعلى الرغم من عدم التزامن بين النظام النصي للغة موران مع النظام التصويري لسجاد المحراب إلا أنه من الممكن أن نربط بين نقش الطاووس وبين نص لغة موران. إنّ نقش الطاووس الموجود في سجاد المحراب الذي قمنا بدراسته في هذا البحث لا يرمز إلى الجمال والغرور والإعجاب فحسب بل على العكس، يدلّ على التشويه والتحسر والتيه والاضطراب. ويبدو أن أفضل قاموس للترجمة الرمزية لنقش الطاووس هي لغة موران. وكخلاصة للتحليلات يمكن أن نقدم ثلاثة حالات للطاووس المدروس.(الشكل البياني رقم ١)



الشكل البياني رقم ١. حركة التحول في حالة الطاووس بالاعتماد على نص لغة موران: الباحثة

إنّ الطاووس بشكل عام يرمز إلى الإنسان، والغفلة توجب انشغال الإنسان بالدنيا والتعلق بها وبالتالي حبسه في قفص الجسم. وفي بعض الأحيان تعن أسباب داخلية أو خارجية تؤدي إلى أن يستيقظ الإنسان من غفلته وتكون نتيجة هذه اليقظة هو التخلص من قيود الدنيا وأغلالها.

٧. النتائج

تمتلك الطيور أهم النقوش في الفن الإيراني. وبعض أنواع السجاد الإيراني يزين كذلك بنقوش أنواع الدجاج كالطاووس. وفي الحقبة القاجارية ازدادت النقوش زيادة كبيرة. لكن تضاءل هذا الحضور بمرور الوقت.إنّ المعاني الموجودة حول الطاووس في القواميس والمعاجم هي معان متعددة وكثيرة منها: معنى الغرور، والجمال، التواطئ مع الشيطان لإخراج آدم عليه السلام من الجنة. لكن واستناداً إلى نص رسالة لغة موران الفلسفية لشيخ الإشراق والشكل الظاهري للطاووس توصلنا إلى أنّ الطاووس في سجاد المحراب الذي درسناه في هذا البحث لم تكن له أي صلة مع هذه المعاني السائدة. فالطاووس هنا يرمز إلى الإنسان الغافل والمبعد عن الحق والنادم والمتحسر. حاولنا في هذه الدراسة وبالاعتماد على نصٍ تمثيلي أن نفسر المفاهيم العرفانية بالاعتماد على المصادر الأساسية في الفن الإيراني. وإضافة إلى المعاني التي ذكرت فالطاووس أيضا هو رمز للكائن البعيد عن ديارة والمنشغل بظواهر الدنيا، وهو رمز للتحسر واليقظة. إنّ السهروردي ومن خلال نصٍ تمثيلي حاول بيان أهمية الوعي

والموت النفسي«مُوتُوا قَبلَ اَن تَمُوتُوا».

خلال السنوات الأخيرة ازداد الاهتمام بمناهج البحث وأساليب الدراسات الغربية، هذا في حين نجد أنّ العديد من النصوص الإيرانية في المجالات الأدبية والفلسفية والفنية والاجتماعية تمّ إهمالها ولم ينظر إليها كخارطة طريق. وعلى الرغم من أن المناهج غير محصورة أو محتكرة ويستطيع الباحثون الإيرانيون اعتماد مختلف المناهج غير الإيرانية إلا أنه يستحسن أن تكون هناك دراسات موازية في مجال الثقافة الإيرانية. إنّ دراسة نقوش الطاووس بالاعتماد على نص رسالة " لغة موران" قادتنا إلى نتائج جديدة. ورسالة لغة موران مثلها مثل العديد من أعمال شيخ الإشراق لها صلة وثيقة بين التفكرات الفلسفية الإيرانية القديمة وتلك التي وجدت في العصر ما بعد ظهور الإسلام. إنّ الاعتقاد بوجود علاقة ضمنية لرمز الطاووس مع القارئ والمخاطب أدى إلى اعتبار لغة موران نصاً إرشادياً يقود إلى قراءة مختلفة لنقش طاووس سجاد المحراب وبالتالي إنتاج معنى جديد. إنّ الطاووس هو رمز الإنسان المبعد عن أصله. وهو الإنسان الذي أعمت الغفلة بصيرته وإنّ تهذيب النفس أزال الحجب المظلمة ويدخل في نور الإيمان. بهذا الشكل يصل الإنسان من مرحلة صاحب النفس إلى صاحب القلب وبتعبير آخر يصبح الإنسان نورانيا وتتحصل المعرفة الإشراقية.

الهوامش

١ هذا البيت ليس له وجود في بعض الأسانيد، وآخر بيت في الوثائق المعتبرة هو قوله الذي يقول فيه:

پس از خلافت و شنعت گناه دختر نیست تو راکه دست بلرزد گهر چه دانی سفت

المصادر والمراجع

[١] احمدی، بابك (١٣٩٣ش). **من العلائم التصويرية إلى النص (نحو علم دلالة الاتصال البصري)**. ك١٤. طهران. مركز.

[٢] ادواردوسرلو،خوان (١٣٩٢ش). **قاموس الرموز**. الترجمة: مهرانكيز أحمدي. ط٢. طهران. داستان محل.

[٣] امين رضوی، مهدی (١٣٩١ش). **السهروردي ومدرسة الإشراق**. الترجمة مجدالدين كيوانی. ط٦. طهران، نشرمركز.

[٤] اوليايی طبايی، السيده اكرم؛ سامانيان، صمد (١٣٩٧ش). السير التاريخي لنقوش الطاووس في الأنسجة الإيرانية في العصور الإسلامية. **رسالة الفنون التوظيفية والتشكيلية**. السنة ١١. رقم ٢٢. صص ٨٤-٦٧.

[٥] بروس ميتفورد، ميراندا (١٣٨٨ش). **المعجم المصور للرموز والعلائم في العالم**. الترجمة: ابوالقاسم دادور و زهرا تاران. ط١. طهران. كلهر و الزهراء(س).

[٦] برهام، سيروس (١٣٧١ش). **الصناعات اليدوية العشائرية والقروية في فارس**. ج ١. طهران: اميركبير.

[٧] بورنامداريان، تقی (١٣٩١ش) **الرمز والقصص الرمزية في الأدب الفارسي**. تحليل القصص العرفانية والفلسفة لإبن

سينا والسهروردي. طهران. انتشارات علمی فرهنگی.

[٨] تاجدينی، علی (١٣٨٨ش) **قاموس الرموز والعلائم في فكر مولانا**. ط٢. طهران. نشر سروش.

[٩] حافظ شيرازی، شمس‌الدين محمد (١٣٨٦ش). **ديوان شمس الدين محمد الشيرازي**. وفق نسخة العلامة محمد القزويني وقاسم غني. ط٦. قم: كومه.

[١٠] حسينی، سيدهاشم؛ قرائتی، الناز؛ بورنادری، حسين (١٣٩٧ش). المظاهر الفنية في زخارف مدرسة خان شيراز. **نشرية الفنون الجميلة– الفنون التشكيلية**. الدور٣. رقم٢٣. ٦٤-٥٣.

[١١] خزايی،محمد (١٣٨٦ش). الدور الرمزي للطاووس في فنون الزخرفة الإيرانية. **كتاب ماه هنر**. صص ١٢-٦.

[١٢] دادور، ابوالقاسم ؛ منصوری، الهام (١٣٨٥ش). **قراءة في الأساطير والرموز الإيرانية والهندية القديمة**. ط١. طهران. نشر جامعةالزهراء (س).

[١٣] ستاری،جلال (١٣٨٦ش). **مدخل فی الرموز العرفانية**. ط٣. طهران. نشر مركز

[١٤] سعدی شيرازی،شيخ اجل مصلح الدين (١٣٤٥ش).**كلستان**، تحقيق: سعيد نفيسی. ط٣. طهران: فروغی.

[١٥] سهروردی، يحيی بن حبش (١٣٨٨ش). **لغة موران**. تحقيق: حسين سفيد. ط٣. طهران. مولی.

[١٦] شايكان، داريوش (١٣٧١ش). **هانری كربن، آفاق التفكير المعنوي في الإسلام الإيراني**. ترجمة باقر برهام. نشر آگاه طهران.

[١٧] شواليه، جان و آلن غربران (١٣٨٥ش). **قاموس الرموز؛ الأساطير، والأحلام، والإيماء والإشارة، الأشكال والقوالب، الوجوه والألوان، والأعداد**. ج٤. حرف ش إلى گ.ترجمة وتحقيق:سودابه فضايلی. ط١. طهران. نشرجيحون.

[١٨] شهدادی،جهانغير (١٣٨٤ش) **مدخل جمالي إيراني**. ط١. الناشر: كتاب خورشيد.

[١٩] شيخی نارانی،هانيه (١٣٨٩ش). **علم الدلالة، طائر الطاووس، فصلية الفنون التشكيلية**، السنة ٣. رقم ٥. صص ٤٢-٢٧.

[٢٠] شيخی، عليرضا ؛ صادقی‌فر، مليحه (١٣٩٧ش). فصلية سير التحول التصويري البراق(من القرن السابع إلى القرن الثالث عشر الهجری). **المبادئ النظرية للفنون التشكيلية**، السنة ٣. الرقم ٢٣.

[٢١] صادقی‌نيا، سارا ؛ بوزش، سارا (١٣٩٥ش). **دراسة تأويلية ورمزية في الفن الإيراني**، السنة ١.الرقم ٢. صص٦١-٥٤.

[٢٢] طاهری،عليرضا (١٣٩١ش). تأثير النقوش الساسانية على تصوير نسخ بئاتوس. **باغ نظر**. السنة ٩. الرقم ٢١. صص ٦٨-٥٩.

[٢٣] عطار نيشابوری، شيخ فريد الدين (١٣٨٧ش). **منطق‌الطير**. المقدمة،تحقيق وتعليق: محمدرضاشفيعی كدكنی. ط٤.

طهران: سخن.

[٢٤] فلاح طوسی، هنکامه (١٣٨٩ش). **دراسة الخلفية التاريخية والعقائدية لنقش الطاووس وتجلياته في الفنون الإيرانية، دراسة ماجستير فرع الفنون التشكيلية**، كلية فن الأديان والحضارات. جامعة الفن أصفهان.

[٢٥] کربن،هانری (١٣٨٥ش). **علاقة الفلسفة الإشراقية والفلسفة الإيرانية القديمة**. تقرير أحمد فريد وعبدالمجيد كلشن. ط٣. طهران. مؤسسه الحكمة والفلسفة الإيرانية.

[٢٦] کوبر،جیسی (١٣٧٩ش). **قاموس الرموز التقليدية المصور**. الترجمة: مليحه كرباسيان.ط١.طهران. نشر فرشاد.

[٢٧] مجتهدی،کریم (١٣٩٣ش). **سهروردی وأفكاره؛ قرأءات في الفلسفة الإشراقية**. ط١. طهران. معهد العلوم الإنسانية والدراسات الثقافية.

[٢٨] محسنی،احمد (١٣٨٢ش). «لغة موران ، الأدب والعصر». **تنمية تعليم اللغة والأدب الفارسي**. رقم ٦٨. صص ٤ إلى ٨.

[٢٩] محمدبناه، بهنام (١٣٨٦ش).**کهندیار؛مجموعة الأعمال الإيرانية في المتاحف العالمية**. (ج٢). ط١. طهران. نشر سبزان.

[٣٠] مولوی (بلخی)،جلال‌الدین محمد (١٣٨٨ش).**کلیات شمس تبریزی**. تحقيق: بديع‌الزمان فروزانفر. ط١. طهران: بهنود.

[٣١] نادعليان، احمد؛ وندشعاری، علی (١٣٨٥ش). تجليات العرفان في سجاد المحراب الصفوي. **نشريه نغره**. رقم ٢ . صص ٩٥-٨٤.

[٣٢] نوربخش،سیما السادات (١٣٩١ش). **النور في الفلسفة السهروردية**. ط١. طهران. هرمس.

[٣٣] یاحقی، محمدجعفر (١٣٧٥ش). **قاموس الأساطير والإشارات القصصية في الأدب الفارسي**. ط٢. طهران. قاموس المعاصر.

[34] https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage
[35] URL1: https://images.metmuseum.org/CRDImages/is/original/wb-1995.157.JPG
[36] URL2:https://www.pinterest.com/pin/544583779914942089
[37] URL3:https://www.pinterest.com/pin/544583779918564593/
[38] URL4: https://apochi.com/attractions/shiraz/vakil-bath/
[39] URL5:https://www.islamicartz.com.

Reference

[1] Ahmadi, Babak, (2014). *From Pictorial Signs to the Text: Toward Semiotics of Visual Communication*, Tehran: Markaz.

[2] Amin Razavi, Mehdi, (2012). *Suhrawardi and the School of Illumination*,

Tehran: Markaz.
[3] Atar neyshaboori, sheikh farideDin, (2008), *Manṭiq-uṭ-Ṭayr*, introduction, correction and comments: Mohammad Reza Shafiei Kadkani, Tehran: Sokhan.
[4] Bruce-Mitford, Miranda, (2008). *The Illustrated Book of Signs and Symbols*, Abolghasem Dadvar, T
[5] Cooper, JC., (2000), *An Illustrated Encyclopedia of Traditional Symbols*, translated by Maliheh Karbasian, Tehran: Alzahra University.
[6] Corbin, Henry, (2004). *les motifs zoroastriens dans la philosophie de sohrawardi*, Translated by Roohbakhshan, Tehran: Asatir.
[7] Cirlot, Juan Eduardo, (2013). *A Dictionary of Symbols*, 2nd Edition, Mehrangiz Ohadi, Tehran: Dastan.
[8] Dadvar, Abol Qasem and E.Mansori, (2005). *An Introduction to the Ancient Persian & Indian Mythology and Symbols*, Tehran: Alzahra University.
[9] Fallah Tusi, Hengameh, (2010). 'Study of the historical and doctrinal background of the role of the peacock and its representation in Iranian paintings', Master Thesis in Islamic Arts, Faculty of Religions and Civilizations, Isfahan University of Arts.
[10] Gharaati, Elnaz and Hashem Hoseini and Hossein Pournaderi, (2018). 'Artistic effects in tiling decorations of "Khan" School in Shiraz", Honar haye Ziba *Honar Haye Tajassomi*, Volume 11, Issue 22, Pp. 67-84.
[11] Mohammad Panah, Behnam, (2007). *Kohan Diar; Collection of Iranian Works in World Museums* (Volume 2), Tehran: Sabzan .
[12]Mohseni, Ahmad, (2003). 'The words of the creator (s)', literature and languages; *Growth of Persian Language and Literature Education*, Vol. 68, Pp. 4-8.
[13] Mohseni, Ahmad, (2003). Loqat-e Muran, Literature and Languages; Growth of Persian language and literature education", Vol. 68, Pp. 2-8.
[14] Mojtahedi, Karim, (2014). *Sohrawardi and His Thoughts Reflections on the Foundations of Ishragh Philosophy*, Tehran: Institute for Humanities and Cultural Studies.
[15] Nadalian, Ahmad and Ali Vand Sho'ari, (2006). 'The Manifestation of Mysticism in Safavid Altar Carpets', *Negareh*, Vol. 2, Pp. 84-95.
[16] Norbakhsh, Sima, (2011). *Light In Suhrawardi's Wisdom*, Tehran: Hermes.
[17] Khajeh Shams al-Din Mohammad Hafiz Shirazi, (2006). *Divan of Hafiz*, Edition Ghani – Ghazvini, Qom: Koomeh.
[18] Khazaei, Mohammad, (2007). 'The symbolic role of the peacock in the decorative arts of Iran', *Book of the Month of Art*, Pp. 6-12.
[19] Oliyaei Tabaei, Seied Akram and Samad Samanian, (2019). 'The historical course of peacock motifs in the weavings of Islamic Iran', *Visual & Applied*

Arts, Vol.11, Issue 22, Pp. 67-84.
[20] Parham, Cyrus, (1986). *Tribal and Village Rugs from Fars*, Tehran: Amir Kabir.
[21] Pournamdarian, Taqi, (2012). *Symbolism & Symbolic Stories in Persian Literature*, Tehran: Elmifarhangi.
[22] Rumi (Balkhi), Jalaluddin Mohammad, (2009*). Generalities of Shams Tabrizi*, Edited by: Badi'a al-Zaman Forouzanfar, Tehran: Behnoud.
[23] Sadeghinia, Sara and Sara Poozesh, (2016). 'Interpretive and Symbolic Study of Peacock in Iranian Art', *Naqshmayeh*, Vol. 1, No. 2, Pp. 54-61.
[24] Sattāri, Jalāl, (2008). *Introduction au symbolism mystique*, Tehran: Markaz.
[25] Shahdadi, Jahangir, (2005). *School of Flower-and-Bird, A Window into Iranian Aesthetics*, Tehran: Ketab-e Khorshid Publication.
[26] Shayegan, Dariush, (1991). *Henry Corbin La topographi spiritulle de l'islam Iranien, Baqer Parham*, Tehran: Agah.
[27] Sheikhi, Alireza and Maliheh Sadeghifar, (2018). 'Study of the Evolution of Buraq Image in Persian Painting (From the 7th to the 13th century AH)', *Iranian Scientific Association of Visual Arts*, Volume 3, Issue 1, Pp. 93-106.
[28] Sheikh Muslih-Uddin Sa'di Shirazi, (1967). *The Gulistan of Sa'di*, edited by Saeed Nafisi, Tehran: Forouqi.
[29] Sheikhi Narani, Hannieh, (2010). 'Typology of Bird, Peacock', *Naghsh Mayeh*, Vol. 3, No. 5; Pp. 27-42.
[30] Suhrawardi, Shahab al-Din, (2008). *Loghat - e Muran*, edited by Hossein Sefid, Tehran: Mola.
[31] Taheri, Alireza, (2012). 'Effects of Sassanid Art on Beatus', *Bāgh-e Nazar*, Vol. 9, Issue 21
Pp. 57-66.
[32] Tajdini, Ali,(2008). *A Dictionary of Symbols and Ssigns in Mawlana's Thought*, Tehran: Soroush.
[33] Yahaghi, Mohammad Jafar, (1996). *Culture of Myths and Fictional References in Persian Literature*, Tehran: Contemporary Culture.
[34] https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage
[35] URL1: https://images.metmuseum.org/CRDImages/is/original/wb-1995.157.JPG
[36] URL2:https://www.pinterest.com/pin/544583779914942089
[37] URL3:https://www.pinterest.com/pin/544583779918564593/
[38] URL4: https://apochi.com/attractions/shiraz/vakil-bath/
[39] URL5:https://www.islamicartz.com

Oriental Reading of the Peacock Motif Carpet of 12th century AH with Emphasis on Treatise *Loghat-e Moran*

Samaneh Kakavand*

Assistant Professor, Faculty of Applied Arts, University of Art

Abstract

Sufficiency in the conventional sense of symbols has prevented them from defining new concepts. On the other hand, the foundation of factors that shape the patterns leads to the decipherment and production of a new meaning. The role of the peacock has always been a symbol of pride, glory, and beauty. However, understanding the visual difference between the twelfth-century peacock motif carpet and the previous specimens doubled the need to reproduce the new meaning. Auxiliary text was needed to achieve this goal. With such an approach, Sheikh Shahab al-Din Suhrawardi's " *Loghat-e-Moran* seems appropriate. It's as if our *Loghat-e-Moran* for a text was an image of an altar rug peacock in the Metropolitan Museum, and as a result it was read accordingly. Understanding the meaning of the peacock motif based on the thematic application of the carpet and the above treatise is the main purpose of this article. The result shows that the peacock, in addition to its common meanings, was a symbol of longing and sorrow. This research is based on the qualitative method and developed and described based on the motif of the altar peacock carpet in the meaningful context of the text *Loghat-e-Moran* by Sheikh Ishraq. In terms of classification, it is descriptive and analytical study.

Keywords: Oriental; Peacock Motif; Carpet; Suhrawardi; *Loghat-e-Moran*.

*Corresponding Author's E-mail: s.kakavand@art.ac.ir

خوانش اشراقی نقش‌مایه طاووس قالی محرابی قرن دوازدهم هجری با تکیه بر رساله «لغت موران»

سمانه کاکاوند*

استادیار دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر

چکیده

بسندگی به معانی متعارف نمادها، مانع از تعریف مفاهیم نو برای آن‌ها شده است. از سویی دیگر، بنیان پژوهی عوامل شکل‌دهنده نقوش منجر به رمزگشایی و تولید معنای جدید می‌شود. نقش طاووس همواره نماد غرور، شوکت و زیبایی معرفی‌شده است. این در حالی است که درک تفاوت بصری نقش‌مایه طاووس قالی محرابی قرن دوازدهم ه.ق با نمونه‌های پیشین، لزوم بازتولید معنای تازه را دوچندان نمود. پس برای نیل به مقصود متنی معین نیاز بود. با چنین رویکردی «لغت موران» شیخ شهاب‌الدین سهروردی مناسب به نظر رسید. گویی «لغت موران» ما به ازای متنی، تصویر طاووس قالی محرابی موجود در موزه متروپولیتن بوده و درنتیجه بر آن اساس خوانش شد. درک معنای نقش‌مایه طاووس برمبنای تطبیق مضمونی قالی و لغت موران شیخ اشراق اصلی‌ترین هدف نوشتار است. دستاورد مطالعات این بود که طاووس علاوه بر معانی رایج، نمادی از حسرت و تغابن است. این پژوهش ازنظر ماهیت از نوع پژوهش‌های کیفی و ازنظر هدف توسعه‌ای و بر مبنای توصیف و تحلیل نقش‌مایه طاووس قالی محرابی در بستر معنادار متن «لغت موران» شیخ اشراق استوار است. از حیث دسته‌بندی در رده توصیفی و تحلیلی قرار می‌گیرد. جمع‌آوری داده‌ها با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و مشاهده نمونه‌های موضعی صورت گرفت. یافته‌ها محصول مشاهده منبع تصویری، سپس تشخیص تفاوت‌ها و مطالعه تطبیقی با سایر نمونه‌های دربردارنده نقش‌مایه طاووس و درنهایت ثبت وجوه تمایز بود. رویکرد نماد شناسانه به‌عنوان یکی از روش‌ها، در بخشی از پژوهش حاضر کارایی لازم را داشت اما؛ معنای اکتشافی و تازه، برآیند و نتیجه پژوهش حاضر است.

واژگان کلیدی: اشراق، طاووس، قالی محرابی، لغت موران، سهروردی

* نویسنده مسئول مقاله E-mail: s.kakavand@art.ac.ir