دوفصلنامهٔ علمی ـ تخصصی
مطالعات هنر و رسانه
سال چهارم، شمارهٔ هشتم، پاییز و زمستان ۱۴۰۱
صص ۱۳-۴۱

شمایل‌شناسی نقوش تزئینی کشکول فولادی موزه متروپولیتن نیویورک (شماره ۲۰۱۸,۶۶۵,۱)

10.52547/ami.2022.1203.1108

سحر ذکاوت / دانشجوی دکتری تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.*
Sahar.zekavat@shahed.ac.ir

خشایار قاضی‌زاده / دانشیار گروه هنر اسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.

دریافت: ۱۴۰۰/۶/۲۲ - **پذیرش:** ۱۴۰۰/۱۲/۲۳

چکیده

کشکول فولادی موزه متروپولیتن نیویورک (به شماره ۲۰۱۸,۶۶۵,۱)، یکی از آثار فلزکاری دوره قاجاریه است که در مراسم سقایی ماه محرم بیش‌ترین کاربرد را داشته است. نمونه موجود در موزه متروپولیتن نیویورک، دارای نقوش و تزئینات خاصی است که به‌نظر می‌رسد تأثیرات تفکرات پیشااسلامی در نقوش آن وجود دارد. اهمیت موضوع بیان‌شده ضرورت انجام پژوهش را ایجاب کرده است که به شناسایی نقوش تزئینی به‌کاررفته در کشکولِ فولادیِ موزهِ متروپولیتن نیویورک و شناخت معانی و مفاهیم این نقوش تزئینی براساس شمایل‌شناسی اروین پانوفسکی به عنوان اهداف پژوهش، پرداخته شود. برای نیل به اهداف بیان‌شده، دو پرسش مطرح شده است: ۱. چه نقوشی در کشکولِ فولادیِ موزهِ متروپولیتن نیویورک به‌کار رفته است؟ ۲. این نقوش تزئینی براساس شمایل‌شناسی اروین پانوفسکی دارای چه معانی و مفاهیمی هستند؟ پژوهش با تجزیه و تحلیل کیفی اطلاعات کتابخانه‌ای و داده‌های اسنادی و تصویری و با رویکرد توصیفی- تحلیلی انجام شده و نمونه موردی شامل کشکول فولادی موجود در موزه متروپولیتن نیویورک است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد نقوش تزئینی مار، قاب اسلیمی، نقوش گیاهی، آیات قرآنی و شمسه در تزئین کشکول فولادی موزه متروپولیتن به‌کار رفته است و این اثر آمیزه‌ای از یک هنر با محتوایی اسلامی و پیشااسلامی- ایرانی است، زیرا کشکول تکامل‌یافتهٔ کاسه‌های کشتی‌شکل است و در گذشته، کاسه‌های کشتی‌شکل، نجات‌بخش از غم محسوب می‌شدند و کشکول‌ها نیز ظروف متبرک اسلامی در مراسم سقایی عاشورا هستند که در دوران صفویه در التقاط باورهای شیعه و صوفیه شکل گرفته‌اند و به‌نوعی رویکرد باستان‌گرایی حاکم بر دوره قاجار در این اثر مشهود است.

کلیدواژه‌ها: کشکول فولادی، فلزکاری، موزه متروپولیتن، نقوش تزئینی.

A Biannual Scientific Research Journal

Art & Media Studies

Vol.4, No.8, Autumn and Winter 2022-2023
pp.13-41

Iconology of the Steel Kashkul Decorative Patterns of the New York Metropolitan Museum, (No. 2018.665.1)

10.52547/ami.2022.1203.1108

Sahar Zekavat / Ph.D. Candidate in Comparative and Analytical History of Islamic Art, Faculty of Arts, Shahed University, Tehran, Iran.* Sahar.zekavat@shahed.ac.ir
Khashayar Ghazizadeh / Associate Professor of Islamic Arts Group, Faculty of Arts, Shahed University, Tehran, Iran.
Received: 2021/9/13 - **Accepted:** 2022/3/14

Abstract

The New York Metropolitan Museum's steel Kashkul, issue 2018.665.1, is one of the metal works from the Qajar period, which was primarily used in the Muharram watering ceremony. The sample from the Metropolitan Museum of Art in New York has special designs and decorations which are influenced by pre-Islamic thinking. The importance of this question necessitated this study to identify the decorative motifs used in the Kashkul steel of the New York Metropolitan Museum No. 2018.665.1 and identify the meanings and concepts of these decorative motives from the iconology of Ervin Panofsky for research purposes. Two questions were asked to achieve the objectives explained: 1. What patterns are used in Kashkul steel from the New York Metropolitan Museum numbered 2018.665.1? 2. What are the meanings and concepts of this decorative pattern based on Ervin Panofsky's iconography? The present study was done by qualitative analysis of library information and documentary and visual data with a descriptive-analytical approach and the case study includes a steel Kashkul in the New York Metropolitan Museum, 2018.665.1. The research results show the decorative motifs of snakes, Arabesco, plant motifs, The Holy Text of the Quran, and the sun motif... is used to decorate the steel Kashkul of The metropolitan museum and this artwork is a combination of art with Islamic and pre-Islamic-Iranian content. Because Kashkul is a full-fledged vessel-shaped bowl, and in the past, the vessel-shaped bowls were considered a savior from grief, and the Kashkuls are also sacred Islamic vessels in the Ashura watering ceremony, which were formed during the Safavid period in the eclecticism of Shiite and Sufi beliefs and in a way, the Tendency to the antiquity of the Qajar period is evident in this Kashkul.
Keywords: Steel Kashkul, metalworking, Metropolitan Museum, decorative designs.

مقدمه

با ورود اسلام به ایران، تفکرات و آموزه‌های جدید، جایگزین آیین‌های کهن ایران شد، اما ریشه‌های عمیق آیین‌ها و باورهای کهن در بطن فرهنگ و هنر ایرانی ریشه دوانده بود. بنابراین آموزه‌های جدید و کهن درهم آمیخته و بازتاب این هم‌آمیزی در آثار هنر دوران اسلامی نمود یافته است. هنر اسلامی ایران، مجموعه‌ای از نقوش و نمادهای متنوع و پرتجمل است که این نمادها از هنرهای پیشااسلامی اقتباس شده است. در بین آثار فلزکاری اسلامی ایران، کشکول فولادی محفوظ در موزه متروپولیتن نیویورک به شماره ۲۰۱۸,۶۶۵,۱ است و دارای نقوش تزئینی منحصر به فردی است که ریشه‌های پیشااسلامی دارد و این امر ضرورت انجام پژوهش را ایجاب کرده است. پرسش‌های پژوهش عبارتند از:

۱. چه نقوشی در کشکولِ فولادیِ موزهِ متروپولیتن نیویورک به شماره ۲۰۱۸,۶۶۵,۱ به‌کار رفته است؟

۲. این نقوش تزئینی براساس شمایل‌شناسی اروین پانوفسکی دارای چه معانی و مفاهیمی هستند؟

برای پاسخ‌گویی به پرسش‌ها، ابتدا تعریف آیکونولوژی از منظر اروین پانوفسکی ارائه شده و سپس تعریف، خاستگاه و کاربردِ کشکول و انواع کشکول‌ها از لحاظ فرم و شکل بررسی شده است. در نهایت، کشکول فولادی موزه متروپولیتن نیویورک معرفی شده و نقوش تزئینی آن از منظر اروین پانوفسکی تحلیل شده و با مقایسه این نقوش تزئینی با نمادهای اسلامی و پیشااسلامی به تفسیر و خوانش نقش‌مایه‌های اثر پرداخته شده است.

پیشینهٔ پژوهش

مطالعات در مورد پیشینه، نشان می‌دهد پایان‌نامهٔ «طراحی و ساخت حجم محیطی با الهام از فرم و نقوش آثار فلزی دوره صفوی» نوشته کبری آزرم‌دل (۱۳۹۵)، یکی از پژوهش‌های مهمی است که در آن کشکول‌های فلزی دوران صفوی از لحاظ فرم و نقوش

تحلیل شده است. محمد افروغ (۱۳۹۶) هم با مقاله «بررسی و تحلیل زیباشناختی کشکول‌های دوره قاجار مطالعه موردی: بررسی کشکول حاجی عباس از مجموعه شاهزاده صدرالدین آقاخان در ژنو» در این زمینه پژوهش کرده است. «تعامل صورت و محتوا در کشکول‌های فلزی دوره صفویه و قاجار» هم عنوان پایان‌نامۀ کارشناسی ارشد شعله تاتاری (۱۳۹۷) است. هم‌چنین «تعامل صورت و محتوا در کشکول‌های فلزی دوران صفوی و قاجار» هم نوشته علیرضا شیخی و شعله تاتاری (۱۳۹۷) است. فاطمه قنبری (۱۳۹۷) هم به موضوع «طراحی و اجرای اثر فلزی مفهومی براساس مطالعه کتیبه‌نگاری کشکول‌های صفوی» پرداخته است. نغمه حسین‌قزوینی و منصور حسامی‌کرمانی (۱۳۹۷) هم پژوهشی با عنوان «سیر تطور کشکول از منظر هانس روبرت یاوس» را ارایه کرده‌اند. ملکیان شیروانی در مقاله «From the royal boat to the beggar`s bowl» (۱۹۹۲) و «کشکول صفوی؛ کشتی شراب در تعلیم عرفانی» (۱۳۸۵)، کشکول را شکل تکامل‌یافته کاسه‌های کشتی‌شکل دوران ساسانی معرفی کرده است.

روش پژوهش

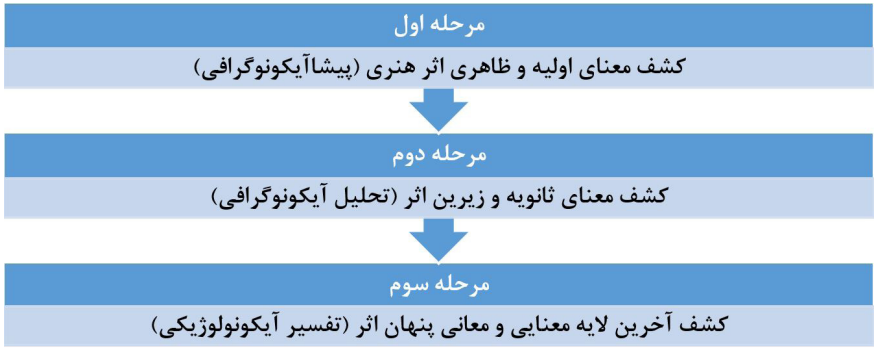
پژوهش پیش‌رو با تجزیه و تحلیل کیفی اطلاعات کتابخانه‌ای و داده‌های اسنادی و تصویری و با رویکرد توصیفی-تحلیلی انجام شده و نمونه موردی شامل کشکول فولادی موجود در موزه متروپولیتن نیویورک به شمارۀ ۲۰۱۸,۶۶۵,۱ است و نقوش تزئینی کشکول فولادی با نمادهای اسلامی و پیشااسلامی مورد تطبیق قرار گرفته است. ضرورت استفاده از روش پانوفسکی در تحلیل اطلاعات به دلیل جامعیت و کارآمدی این رویکرد است که موجب حصول نتایج دقیق‌تر در حوزۀ تفسیر آثار هنری می‌شود.

تعریف شمایل‌شناسی از منظر اروین پانوفسکی

اروین پانوفسکی (۱۸۹۲-۱۹۶۸م) مورخ و نظریه‌پرداز هنر، محقق و فیلسوف

آلمانی-امریکایی‌تبار است که نظریاتش در حوزهٔ شمایل‌نگاری بسیار تأثیرگذار بوده است (حسامی و احمدی‌توانا، ۱۳۹۰: ۸۲). روش پانوفسکی، شمایل‌شناسی نام دارد و پانوفسکی، آیکونوگرافی را شاخه‌ای از تاریخ هنر می‌داند که به مضمون و معنای یک اثر هنری به‌عنوان نقطهٔ مقابل فرم می‌پردازد (Panofsky, 2009: 220) و معتقد است در جهت ادراک و تفسیر هر اثر هنری، سه لایه معنایی شامل توصیف پیشاآیکونوگرافی، تحلیل آیکونوگرافی و تفسیر آیکونولوژیکی وجود دارد (شاقلانی‌پور و قاضی‌زاده، ۱۳۹۴: ۳۸). پیشاآیکونوگرافی، بررسی و تحلیل اثر هنری براساس عناصر بصری اثر نظیر رنگ، شکل، ترکیب‌بندی و... است و توصیف دنیای ساختارها و نقش‌مایه‌ها در اولویت قرار دارد و دارای بیش‌ترین درجه اهمیت است و مهم‌ترین هدف پیشاآیکونوگرافی، دست‌یافتن به موضوع اولیه یا طبیعی تصویر یا اثر هنری است (Panofsky, 1955: 33). در این مرحله، نخستین سطح معنایی آشکار می‌گردد (اخوانی و محمودی، ۱۳۹۸: ۵۲). این معنای ابتدایی، حاصل اولین برخورد با اثر است و در ضمن آن، معنایی ابتدایی و اولیه از طریق ادراک فرم‌های بصری آشنا در اثر و ارتباط آن با موضوعات و اشیائی آشکار می‌گردد که به‌وسیلهٔ تجربه‌های عملی به شناخت ما درآمده باشند. این سطح معنایی را می‌توان معنای واقعی نام نهاد. سپس معنای حاصل‌شده در این سطح، منجر به برانگیختن واکنش‌هایی درون مخاطب شده که در ضمن آن، جنبهٔ دیگری از معنا نمود پیدا می‌کند که به آن معنای بیانی یا فرانمودی گفته می‌شود (عبدی، ۱۳۹۱: ۴۰-۴۱). مرحلهٔ اول یا توصیف پیشاآیکونوگرافی را می‌توان یک شبهِ آنالیزِ فرمی دانست (همان: ۴۹-۵۰). در مرحله دوم و در تحلیل آیکونوگرافی یا شمایل‌نگارانه، اثر هنری از جنبه معانی قراردادی بررسی می‌شود و هدف از این مرحله، شناسایی معانی ثانویه مستتر در نقوش و عناصر بصری تصویر و شناخت نیت مؤلف با توجه به جنبهٔ روایی اثر است. بنابراین منابع باواسطه و بی‌واسطهٔ ادبی و... که هنرمند در خلق اثر از آن‌ها بهره گرفته نیز بررسی می‌شوند و شناسایی تصاویر، داستان‌ها و تمثیل‌ها به معنای دقیق کلمه در حوزهٔ تحلیل شمایل‌نگاری قرار دارد (عباچی و همکاران، ۱۳۹۶: ۶۲). در مرحلهٔ تحلیل آیکونوگرافی، تصویر از متن تصویری به متون دیگر ارجاع داده

می‌شود و نقش‌مایه‌ها و ترکیب‌بندی عناصر بصری و نقوش از حیث ارتباط با موضوع و متن اصلی واکاوی می‌شود (حسامی و احمدی‌توانا، ۱۳۹۰: ۸۷). سطح دوم معنایی برمبنای وارد شدن به جهان رمزگان‌های اثر تعریف خواهد شد و این سطح معنایی، از طریق روایت‌ها و تمثیل‌های موجود در تصاویر در مقابل معنای اولیه نقش‌مایه‌های هنری نمود پیدا می‌کند (عبدی، ۱۳۹۱: ۴۵). تحلیل آیکونوگرافیک را می‌توان به‌نوعی مطالعات تطبیقی بر اساس تاریخ فرهنگی و ادبی تلقی نمود (Ferretti, 1989: 299). در مرحله سوم یعنی تفسیر آیکونولوژیک، پژوهش‌گر با در کنار هم قراردادن داده‌های منابع مختلف و مطالعه اثر از ابعاد مختلف تاریخی، اجتماعی، سیاسی و... به تفسیر اثر هنری می‌پردازد تا به معانی عمیق اثر دست یابد (عباچی و همکاران، ۱۳۹۶: ۶۲-۶۳). این مرحله گاه تفسیر ذاتی یا محتوایی نیز نامیده می‌شود و معطوف به کشف معنای ذاتی یا محتوایی است و به‌عنوان اصلی فراگیر دربرگیرندهٔ دو مرحله پیشین یعنی توصیف و تحلیل آیکونوگرافیک است. در حقیقت، مقصد نهایی یک مطالعهٔ موشکافانه، آیکونوگرافیک محسوب می‌شود (اخوانی و محمودی، ۱۳۹۸: ۵۳).



نمودار ۱: مراحل تحلیل اثر به شیوهٔ شمایل‌شناسی اروین پانوفسکی، (اخوانی و محمودی، ۱۳۹۸: ۵۳؛ جلالی‌میلاتی و دیگران، ۱۳۹۹: ۹۲).

به بیان پانوفسکی، مرحله سوم، یک اصل یکسان‌کننده است که زمینه‌ساز و شرح‌دهندهٔ پیشامدهای بصری و معانی روشن‌شان و حتی تعیین‌کننده صورت ظاهری است و این صورت ظاهری خود پیشامدهای بصری را می‌سازند. این معنای ذاتی یا

محتوایی درست همان اندازه فراتر از قلمرو اراده خودآگاه است که معنی بیانی در قلمرو پایین‌تری از آن قرار می‌گیرد (Panofsky, 1962: 18). در این مرحله، هدف اصلی، شناسایی تمامی دلایل فرهنگی و اجتماعی است که به‌صورت آگاهانه یا ناآگاهانه منجر به تولید ویژگی‌های بصری موجود در یک اثر هنری و معنای منسوب‌شده به آن گردیده است (Gombrich, 1972: 6). نمودار شمارهٔ ۱ تمام مراحل تحلیل اثر به‌شیوهٔ شمایل‌شناسی اروین پانوفسکی را ارایه می‌کند.

تعریف، خاستگاه و کاربرد کشکول

«کشکول، پوست نارجیل دریایی است که در جزایر نزدیک به خط استوا عمل می‌آید و شبیه به کشتی است با رنگ سیاه. طرف لبه آن را سوراخ کنند و زنجیر یا ریسمان بندند تا بتوان به دست آویخت و آن کاسه گدایی درویشان است». یا «کاسه‌گونه‌ای باشد که درویشان و صوفیان به‌کار برند و مایحتاج خود از خوراکی و مالیات مال صدقات در آن ریزند» (دهخدا، ۱۳۷۷: ۱۸۳۷۱). «کشکول، به معنای گدا باشد؛ یعنی شخصی که گدایی کند و کاسه کشکول، کاسه گدا را گویند و معنی ترکیبی آن، کشیدن به دوش است. چه کش به معنی کشیدن و کول، دوش و کتف را گویند و با گدایی‌کننده این معنی هست و کاسه‌ای را نیز گویند که گدایان دارند و آن‌چه مشهور است ظرفی باشد که آن را به اندام کشتی سازند» (برهان‌تبریزی، ۱۳۴۴: ۹۱۶). «گذشته از فرهنگ‌ها، شواهد متعدد و مشابهی در شعر فارسی، از نخستین ادوار تا پایان دوره صفوی، نیز بر گفته‌های فرهنگ‌نویسان مبنی بر رایج بودن کشتی‌های شراب‌نوشی در محافل صوفیان صحه می‌نهد. این شواهد سررشته‌هایی برای شناخت خاستگاه‌های دیرین و زرتشتیِ کشتی شراب در اختیار ما می‌گذارد» (ملکیان‌شیروانی، ۱۳۸۵: ۵۶).

قدیمی‌ترین کشکول‌ها از گیاه کوکو-دومر[۱] که در مجمع‌الجزایر سیشل[۲] می‌روید، ساخته شده‌اند (شیخی و تاتاری، ۱۳۹۷: ۲۰). این میوه از سیشل به هندوستان وارد شده و مرتاضان و فقیران هند که آن را به‌جای ظرف آب و غذا به‌کار می‌بردند، به

ایرانیان معرفی کردند و به هر حال، از هندوستان به ایران رسیده است و از زمان شاه‌نعمت‌الله ولی (متوفی ۸۳۴ ق) تا اوایل دوره صفویه، کشکول از هند به ایران آمده است (افروغ، ۱۳۹۶: ۲۴). در دوره صفویه، درویشان خاکسار که مبلغّ شیعه بودند، اغلب با خود کشکول داشتند و به‌ویژه درویشان خاکسار جلالی که با درویشان هند در ارتباط بودند و در این رفت‌وآمدها و ارتباطات، آوردن کشکول از هند به ایران رواج پیدا کرد و بنابراین کشکول در بین درویشان از لوازم و وصله‌های مهم فقر به حساب می‌آمد و جنبه روحانی و معنوی به خود گرفت (منجمی، ۱۳۷۹: ۱۷۸). کشکول به‌ویژه در زمان صفویه و قاجار، آرم و نشان صوفیان بوده و از آن به‌جای ظرف غذا و جایگزین دلو برای کشیدن آب از چاه استفاده می‌کردند و هم‌چنین در کنار دیگر آلات قلندری در ارتباط با سنت سقایی و آیین‌های عزاداری محرم در دوره صفوی و پس از آن به‌کار می‌رفته است (شیخی و تاتاری، ۱۳۹۷: ۲۰). کشکول، یکی از اجزای جریده[۳] است که به معنای سقایی حضرت ابوالفضل علیه‌السلام در کربلا به‌کار می‌رفته و مردم معتقدند که اگر بیماری از آب درون کشکول بنوشد، بیماریش شفا می‌یابد (شاطری، ۱۳۸۵: ۱۰۴). در اهمیت سقایی نزد دراویش هم در کتاب فتوت‌نامه سلطانی حدیثی روایت شده که «أَیُما مُسْلِمٍ سقی مُسْلِماً عَلَی ظَمَإٍ، سَقَاهُ اللّٰهُ مِنَ الرَّحِیقِ المَخْتُومِ» یعنی هر مسلمانی که آب دهد مسلمانی را در تشنگی، خدای تعالی بدهد او را از شراب بی‌غش مُهر کرده در بهشت. پس معلوم شد که سقایی کار متبرک است و پرفایده و ثواب بسیار بدو مترتب (واعظ کاشفی‌سبزواری، ۱۳۵۰: ۲۹۳).

انواع کشکول‌ها از لحاظ فرم و شکل

در مورد انواع کشکول‌ها از لحاظ فرم و شکل، باید خاطرنشان کرد که افروغ از پنج نوع کشکول نام برده است:

۱. کشکول‌هایی با الهام از میوه درخت کوکو-دومر؛
۲. کشکول‌های کاسه‌مانند؛
۳. کشکول‌های کشتی‌مانند؛

۴. کشکول‌های چکمه‌ای شکل؛

۵. کشکول‌های استوانه‌ای (افروغ، ۱۳۹۶: ۲۴-۲۵).

در پژوهش شیخی و تاتاری نیز انواع کشکول‌ها از لحاظ فرم و شکل به سه گروه تقسیم‌می‌شوند:

۱. کشکول‌هایی که با الهام از نوع گیاهی آن (میوه درخت کوکو-دومر) ساخته شده‌اند و در نتیجه، تابع فرم و شکل ظاهری این میوه بوده‌اند.

۲. کشکول‌هایی با فرم ظاهری کشتی‌مانند که برخی از آن‌ها دارای نماد اژدها در دو سر کشکول و برخی دارای نماد ماهی در کف داخلی کشکول هستند.

۳. کشکول‌های فلزی با فرم ظاهری خاص که بعضی از آن‌ها در نحوهٔ تزئین و برخی در شکل کلی اثر از بقیه کشکول‌ها متمایزند (شیخی و تاتاری، ۱۳۹۷: ۲۲).

مقایسه این دو نوع دسته‌بندی، نشان می‌دهد که افروغ دسته‌بندی فرمی و شکلی دقیق‌تری از انواع کشکول‌ها ارایه داده است (نمودار شماره ۲).

کشکول‌های کشتی‌مانند

کشکول‌های کاسه‌مانند

کشکول‌هایی با الهام از میوه درخت کوکو- دومر

کشکول‌های استوانه‌ای

کشکول‌های چکمه‌ای شکل

نمودار ۲: انواع کشکول‌ها از لحاظ فرم و شکل، (افروغ، ۱۳۹۶: ۲۵ و ۲۹).

تحلیل نقوش تزئینی کشکول فولادی از منظر پانوفسکی

مرحله‌اول، پیشاآیکونوگرافی

در نخستین مرحله، باید به توصیف و ارایهٔ کلی ویژگی‌های بصری اثر پرداخت.

کشکولِ فولادی به شماره ۲۰۱۸,۶۶۵,۱ در موزهِ متروپولیتن نیویورک نگهداری می‌شود و در اطلاعات ثبت‌شده از سوی کارشناسان موزه، این اثر به اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم میلادی تعلق دارد و در ایران طراحی و ساخته شده است. جنس اثر فولادی و با شیوه‌های تزئینی مشبک‌کاری و طلاکاری زینت یافته است و ابعاد آن حدود ۲۵,۴ در ۱۵,۲۴ در ۱۱,۴۳ است (https://www.metmuseum.org/art/collection/search/786860).

به‌نظر می‌رسد فرم کلی اثر برگرفته از میوه درخت کوکو-دومر است و حالت بیضی اثر قرینه ساخته نشده است (تصویر ۱ از جدول ۱). کشکول، دارای آبریزی مانند آبریز قوری است و در بخش فوقانی اثر، روزنه‌ای برای ریختن آب و مایعات درون ظرف تعبیه شده است که آن هم قرینه و متقارن نیست (تصویر ۵). دور این بخش نقش یک مار پیچ‌خورده دیده می‌شود که حالت پولک‌مانندی بر روی بدنش طراحی شده است (تصویر ۷). در ردیف بعد آیات ۵۱ و ۵۲ سوره قلم به‌صورت مشبک‌کاری بر روی اثر نقش شده است:

«وَإِن يَكَادُ الَّذِينَ كَفَرُوا لَيُزْلِقُونَكَ بِأَبْصَارِهِمْ لَمَّا سَمِعُوا الذِّكْرَ وَيَقُولُونَ إِنَّهُ لَمَجْنُونٌ وَمَا هُوَ إِلَّا ذِكْرٌ لِّلْعَالَمِينَ» «و همانا نزدیک است کافران هنگامی که قرآن را می‌شنوند، با [نگاه‌ها و] چشم‌هایشان تو را به زمین بزنند و می‌گویند: او مجنون است؛ حال آن‌که آن جز اندرزی برای جهانیان نیست» (قلم: ۵۱ -۵۲).

در بخش پایین‌تر نیز ردیفی با نقوش گیاهی پیچان مزین شده است که در گردش‌های حلزونی ترسیم شده‌اند و در قسمت پایین‌تر نیز حاشیه‌ای با تکرار نقش اس (s) بدنهٔ کشکول را زینت داده است و در همین قسمت، نقوش دالبر و هلالی‌مانندی تکرار شده و در دورتادور اثر دیده می‌شود. در بخش تیزی، هلال‌ها و دالبرها هم نقشی مشابه نقش شبدر یا گل سه‌پر جلب توجه می‌کند که انتهای آن نیز مانند نقوش ختایی و کاسبرگ غنچه‌ها است (تصویر ۸). بینابین این تکرار نقوش هلالی هم، نقش شمسهٔ هشت‌پر دیده می‌شود. در بخش کف کشکول از بیرون نیز نقش سه قاب اسلیمی ترسیم شده که یکی به حالت شمسه و دارای چهار گوشه است

جدول ۱: مشخصات کشکول فولادی موزه متروپولیتن نیویورک به شماره ۲۰۱۸،۶۶۵،۱ و تصاویر آن از ابعاد مختلف، (https://www.metmuseum.org/art/collection/search/786860)

تصاویر کشکول فولادی موزه متروپولیتن نیویورک به شماره ۲۰۱۸.۶۶۵.۱ از زوایای مختلف	
 تصویر (۱)، کشکول فولادی موزه متروپولیتن نیویورک به شماره ۲۰۱۸.۶۶۵.۱	 تصویر (۲)، کشکول فولادی موزه متروپولیتن نیویورک از زاویه‌ای دیگر.
 تصویر (۳)، کشکول فولادی موزه متروپولیتن نیویورک از زاویه‌ای دیگر.	 تصویر (۴)، کشکول فولادی موزه متروپولیتن نیویورک از زاویه‌ای دیگر.
 تصویر (۵)، کشکول فولادی موزه متروپولیتن نیویورک از زاویه‌ای دیگر.	 تصویر (۶)، کشکول فولادی موزه متروپولیتن نیویورک از زاویه‌ای دیگر.
 تصویر (۷)، جزئیات نقش مار، کشکول فولادی موزه متروپولیتن نیویورک.	 تصویر (۸)، نقوش تزئینی، کشکول فولادی موزه متروپولیتن نیویورک.

و دو قاب اسلیمی دیگر هم در پیرامون آن طراحی شده است (تصویر ۶).

مرحله دوم، تحلیل آیکونوگرافی

در تحلیل آیکونوگرافی عناصر بصری به‌کاررفته در اثر، اولین نقشی که در این اثر دیده می‌شود، نقش مار است که در دهانهٔ ظرف به حالت پیچیده نقش شده است. در سنن و آداب عامه مار، یار و مصاحب جادوگران و درمان‌گران شناخته می‌شود و انسان با خوردن گوشتِ پختهِ نوعی مارِ سفید به دانش پزشکی دست می‌یابد و این مار گیاهان شفابخش را می‌شناسد و قدرت درمان‌بخشی‌اش به خورندهٔ گوشت وی منتقل می‌شود. بنا به اعتقادات کهن، زهرمار، پادزهر و درمان هرگونه مسمومیت است و طلسم مار که دارای قدرت‌های جادویی و سحرآمیز است، آدمی را از گزند جادوگران و اشباح مصون می‌دارد و گذشتگان پیکر مار را نیز که به داشتن خواص حیاتی شهرت دارد، داروی درمان‌بخش هرگونه بیماری و ناخوشی می‌دانستند (ساکی‌زاده و جعفری‌دهکردی، ۱۳۹۷: ۳).

> «این حیوان نماد جاودانگی و نامیرایی است؛ چرا که هم‌چون خط نه شروعی دارد و نه پایانی و احساس می‌شود که در دوسو و در بی‌نهایت مادی ادامه دارد. این حیوان مخزن تمام نهانی‌ها و خزائن زیرزمینی است. این حیوان دوجنسی است، هم‌زاد با خودش، می‌میرد و از خویشتن خود دوباره متولد می‌گردد. از این‌رو، به معنای زندگی و حیات جاودانگی است. مار درهم‌پیچیده و حلقه‌زده نشان از تغذیه‌کردن این حیوان از دم خویشتن دارد. این حیوان تجسم نیروی خیر و شر در کنار یکدیگر است، زیرا نشان از عقل دارد و در عقل هر دو نیرو نهفته است. از نشانه‌های مار همان‌طور که اشاره شد، نقش درمانگری و حیات‌بخشی آن است که این مفهوم به‌عنوان یک نماد جهانی امروزه تشکیل‌دهنده آرم سازمان نظام پزشکی است و بر سر در داروخانه‌های همهٔ نقاط جهان نقش بسته است. در واقع مار پزشک نیست» (دوبوکور، ۱۳۷۶: ۴۳۰).

مار به معنی مادهٔ اولیه است و مارستان به نقل از کتاب *الملل و النحل* شهرستانی،

ریشه و بن‌مایه و آغاز آفرینش تعبیر شده است (شهرستانی، ۲۰۰۳: ۲۶۰) و پیوند آن با زندگی در نگاره‌ها و نقش‌های بازمانده از دوران باستان، به‌خصوص در نماد دارو و درمان برجا مانده است (رسمی، ۱۳۹۱: ۴۱)، مار در آیین میترایی هم به‌عنوان نماد زندگی و برکت مطرح می‌شود (همان: ۴۵). در وداها، میترا به‌عنوان خدای روشنایی و نور ستایش فراوانی شده و رفته‌رفته به خدای پیمان و دوستی و خدای جنگ تبدیل می‌شود. مهرپرستان، بیست و پنجم دسامبر را روز تولد میترا می‌دانستند. آن روز را جشن می‌گرفتند و گاو را قربانی می‌کردند و کشته شدن گاو به‌دست مهر، ممیزه اساسی این آیین است و در نقاشی‌ها و حکاکی‌های مهرکده‌ها معمولاً صحنهٔ قربانی‌شدن گاو توسط میترا دیده می‌شود که در پای گاو قربانی‌شده، ماری خزیده که خون گاو را می‌مکد. در این صحنه، مار به‌عنوان ملازم میترا با خوردن خون گاو قربانی‌شده که مایع حیات است، خواص نیکوی آن را به بدن خود جذب می‌کند و با این کار آمادگی خود را برای به‌وجودآوردن حیاتی دوباره فراهم می‌کند (همان: ۴۶-۴۷). ارتباط مار با زنانگی، به‌ویژه ایزدبانوی مادر، از حرکت چسبیده به زمین و متناوب او نشأت می‌گیرد (احتمالاً این تعبیر از آن‌جا بوده که زمین نماد زن و آسمان نماد مرد محسوب می‌شده‌اند). افزون بر این، تولدّ مجدّد مار از طریق پوست‌اندازی، او را با اَهِلّه[۴] قمر پیوند می‌دهد. مار مظهر نیروی زاینده آب‌هاست که ماه بر آن حکم می‌راند. مار به عنوان نیروی حیاتی، هم آفریننده است و هم نابودگر (جلالیان، ۱۳۹۷: ۴۵). بنابراین، مار در اندیشه و ادیان مردمان خاور باستان، بارها چهره‌ای مقدس می‌یابد یا در کنار ایزدان و ایزدبانوان قرار می‌گیرد و بیش‌تر فرهنگ‌های باستانی مار را جاوید یا درمان‌گر می‌دانند و مارها در هنگامهٔ پرستش خدای‌بانوان باروری و پیش از رواج ادیان مردمرکز و مردسالار آریایی و سامی، از تقدس فراوانی برخوردار بوده‌اند، اما این احترام و تقدس با تنزل مقام ایزدبانوان و رواج پرستش خدای نرینه، به جایگاهی شیطانی و هم‌بسته با نیروهای پلید اهریمنی بدل می‌شود (طاهری، ۱۳۹۴: ۳۴).

در مفهوم دیگری از واژه مار، می‌توان به معنای میراننده و کشندهٔ آن اشاره کرد که با مردن یکی است و در زبان پهلوی مار[۵] و در سانسکریت ماراَ[۶] است و نماد اهریمنی،

بی‌وفایی، پلیدی، تجدید حیات، حیله‌گری، خیانت، دوجنسی‌بودن (هم نر و هم ماده بودن)، شیطان و نیروهای متضاد است (رسمی، ۱۳۹۱: ۴۰). این حیوان هم‌چنین نشان‌دهنده ابلیس، زیرکی، تاریکی و اغواگری است (کوپر، ۱۳۸۷: ۳۲). نقش تزئینی دیگر در سطح کشکول آیات ۵۱ و ۵۲ سوره قلم است که شرح آیات و ترجمه آن‌ها در بخش قبلی بیان شده است. گفته شده این آیه دربارهٔ چشم‌زدن پیامبرﷺ از ناحیه عده‌ای از مخالفان، از سوی خداوند نازل شده است (موسوی آملی، ۱۳۸۷: ۴۸). در روایتی آمده است پیامبرﷺ در مسجد نشسته بود و قرآن می‌خواند و مشرکان بر در مسجد انتظار می‌کشیدند تا هنگام خروج پیامبر، او را چشم بزنند؛ در همان حال جبرئیل آیه «و إِن یَکاد...» را نازل کرد و به پیامبرﷺ گفت که آن را تلاوت کند تا از چشم زخم آنان در امان باشد (کاشانی، ۱۳۳۶: ۳۹۰). در برخی کتاب‌های روایی و دعایی، خواندن و نوشتن آیه «و إِن یَکاد...» را برای دفع چشم‌زخم حسودان و بدخواهان مفید دانسته‌اند. به‌عنوان نمونه، از حسن بصری روایت شده است که: دوای درد چشم‌زخم، خواندن آیه « و إِن یَکاد...» است (موسوی آملی، ۱۳۸۷: ۴۸).

در بخش پایین‌تر نیز ردیفی از نقوش پیچان گیاهی دیده می‌شود که در گردش‌های حلزونی ترکیب شده‌اند و شباهت زیادی به نقوش پیچان اسلیمی و ختایی دارند. اسلیمی نقشی تزئینی به شکل گیاه با ساقه‌های مارپیچی و گونه‌ای از نقش و نگار که شامل خط‌های پیچیده و منحنی‌ها و قوس‌های دورانی مختلف است و ابتدا و انتهای آن مشخص نیست (ذکاوت و قاضی‌زاده، ۱۳۹۸: ۷۳). در کتب اسلامی، از نقوش اسلیمی با نام گیاهان بهشتی یاد شده است (عارفی، ۱۳۷۴: ۵۹). گدار معتقد است این نقوش با اصالت گیاهی توسط هنرمند از طبیعت دور شده و به انتزاع درآمده‌اند که این حالت پایداری در تغییر را نشان می‌دهد و در واقع، نقوش اسلیمی باعث ایجاد حالت معنوی خاصی است که از عالم توحید حکایت دارد (معمارزاده، ۱۳۸۶: ۲۰۶). از آن‌جا که توحید مبنای اصلی دین اسلام محسوب می‌شود و... «حضور این اصل در هنر اسلامی، اصل وحدت در عین کثرت و کثرت در عین وحدت را می‌آفریند و هنر اسلامی با گزینش فرمی خاص که تلفیق بی‌نظیری از انتزاع و واقعیت است، این

وحدت را متجلی می‌سازد...» و به همین دلیل هم میل به تجرید دارد و هم پایبند به واقعیت است (قربانی، ۱۳۹۳: ۱۱۶). وزن و ریتم موجود در نقوش اسلیمی، همانند کلام قرآن به اضمحلال هواهای نفسانی و تزکیه نفس می‌پردازد و «تداوم آن مانع از استذکار فردی است و پوشانندگی آن یادآوری رمزگری حجاب است» (پورجعفر و موسوی‌لر، ۱۳۸۱: ۲۰۳). همچنین بورکهارت، اسلیمی را نوعی دیالکتیک در مقولهٔ تزئین می‌داند که در آن، منطق یا پیوستگی زنده و جان‌دار و وزن، هم‌دست می‌شود و دارای دو عنصر اساسی به‌هم‌پیچیدگی و درهم‌تابیدگی، نقوش و نقش‌مایه‌های گیاهی است و

> «نخستین عنصر اساساً به نظربازی‌ها یا تأملات نظری هندسی بازمی‌گردد و عنصر دوم، نمایش‌گر نوعی ترسیم وزن است: یعنی ترکیبی است از اشکال حلزونی و شاید بیش‌تر از رمزپردازی منحصراً خطی نشأت گرفته باشد تا از الگوهای نباتی» (بورکهارت، ۱۳۶۹: ۱۵۱).

بورکهارت شکل‌گیری و استفاده از اسلیمی را راهی عقلانی از دید یک هنرمند یا صنعت‌گر مسلمان برای اشاره به زمینهٔ توحید و وحدت الهی گوناگونی‌های بی‌کران جهان و نمودار وحدت در کثرت و کثرت در وحدت در جهان و زیربنای هر نوع فکر و عمل در اسلام می‌داند (سرتیپی‌پور، ۱۳۸۷: ۹۴).

نقوش ختایی هم طرح‌هایی خلاصه‌شده از گیاهان است که کاملاً با طبیعت مطابق نیست (کونل و همکاران، ۱۳۶۷: ۸۴) و اساس آن، از خطوط منحنی و موزونی تشکیل شده که هریک از آن‌ها بند نامیده می‌شوند و مجموع این بندها مانند استخوان‌بندی، سرتاسر نقشه را فرامی‌گیرد (ماچیانی، ۱۳۸۰: ۲۲). مارپیچ در بنیان ترکیب‌بندی موجب حرکت و پویایی است و چشم مخاطب را به سمت نقطه تمرکز اثر جذب و مجدداً از آن دور می‌سازد (مراثی، ۱۳۸۴: ۴۳). این حرکت مداوم از وحدت به کثرت و کثرت به وحدت نوعی خلسهٔ عارفانه ایجاد کرده و انسان را به سمت معبود یگانه سوق می‌دهد (شاهرودی و عطارزاده، ۱۳۹۶: ۱۱۵). دایره‌ها و مارپیچ‌های نقوش ختایی «فضا را درنوردیده و تحت جاذبه‌ای شدید به درون و مرکز کشیده می‌شوند. این دوایر و خطوط مارپیچی نماد تجلیات کثیر و متنوعی هستند که حول یک نقطه که همان

ذات پاک احدیت و منشأ مصدر وجود است، می‌گردند و در این سیر، سرانجام با آن وجود یگانه متحد می‌شوند؛ چراکه دایره خود، استمرار حرکت نقطه در فضا حول مرکزی واحد است و این تعدد و تکثر در نتیجه حرکت و جریان هستی و وجود شکل گرفته است. از این‌رو، مارپیچ‌ها و دایره‌ها در هنر اسلامی نمادی از تجلی وحدت در کثرت و سیر کثرت به وحدت‌اند» (کیانی و همکاران، ۱۳۹۱: ۵۷-۵۸).

در قسمت پایین‌تر بدنهٔ کشکول نیز حاشیه‌ای با تکرار نقش اس (s) جلب توجه می‌کند که تداعی‌گر نقش و حرکت مار است و نقوش دالبر و هلال‌مانند تکرار شده، هم به‌نوعی یادآور خزیدن‌های مار است. نقش شمسهٔ هشت‌پر یا ستارهٔ هشت‌پر هم از دیگر نقوش تزئینی این اثر است و نقش قاب اسلیمی با شکل کلی شمسه مانند در کف کشکول نیز دیده می‌شود. در آیین مهرپرستی یا میترائیسم توجه خاصی به خورشید داشته‌اند و ایزد مهر یا میترا خدای آیین مهر با خورشید همبستگی کاملی دارد و در روایتی کهن از جریان زورآزمایی میترا و خورشید یاد شده است (کارنوی، ۱۳۸۳: ۳۸-۳۹) و در این زورآزمایی، خورشید قدرت مقاومت با مهر را نداشت و شکست خورد (پاشایی، ۱۳۹۳: ۱۱۷) و سپس ایزد مهر با خورشید پیمان صلح و مودت و دوستی می‌بندد و از آن به بعد، میترا و خورشید همواره همراه یکدیگر بوده‌اند (کارنوی، ۱۳۸۳: ۳۸-۳۹). همچنین الیاده از خورشید به‌عنوان چشم آسمان یا چشم مهر نام برده است (الیاده، ۱۳۷۲: ۱۴۹) و در تعاریفی دیگر نیز ایزد مهر را سوار بر گردونهٔ خورشید تجسم کرده‌اند (هال، ۱۳۸۰: ۱۸۰). به نقل از هنریک سموئل نیبرگ،[۷] در ایران باستان، میترای گردونه‌سوار درست مانند خورشید درخشان نیایش شده است (نیبرگ، ۱۳۸۳: ۶۲). ولی در اوستا میترا ایزد خورشید معرفی نشده و از او به‌عنوان ایزد نور و پرتو خورشید یاد شده است (رضی، ۱۳۸۲: ۲۷۱). در سانسکریت هم چلیپا به‌معنای خوشبختی است و نمایندهٔ خورشید عنوان شده و مسیر آن را در آسمان نشان می‌دهد (هال، ۱۳۸۰: ۵). هم‌چنین در یشت‌ها هم ذکر شده: «ایرانیان غالباً به خورشید سوگند می‌خوردند» (پورداوود، ۱۳۷۷: ۳۰۹). خورشید و شمسه در تفکرات و هنر اسلامی نیز جایگاه مهمی دارد. بنابر آیه ۳۵ سوره نور «اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ

وَالْأَرْضِ ... وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ».

«خداوند نور آسمان‌ها و زمین است داستان نورش به مشکوتی ماند که درآن روشن چراغی باشد و آن چراغ در میان شیشه‌ای که تلألؤ آن گویی ستاره‌ایست درخشان و روشن از درخت مبارک زیتون که با آن‌که شرقی و غربی نیست، شرق و غرب جهان بدان فروزان است و بی‌آن‌که آتش زینت آن را برافروزد خود به‌خود جهانی را روشنی بخشد که پرتو آن نور حقیقت بر روی نور معرفت قرار گرفته و خدا هر که را خواهد به نور خود هدایت کند و این مثل‌ها را خدا برای مردم می‌زند و خدا به همه امور داناست» (نور: ۳۵).

این آیه مهم‌ترین مرجع برای توصیف مفهوم نور در اسلام محسوب می‌شود. شمسه یا خورشید در نزد عرفا و متصوفه اسلامی نماد انوار حاصل از تجلیات الهی و حقیقت نور خدا و ذات احدیت است. هم‌چنین نمادی از وحدت است و هنرمندان اسلامی مفهوم کثرت در وحدت و وحدت در کثرت را با نقش شمسه بیان کرده‌اند و در بعضی از آثار هنر اسلامی، نماد حضرت پیامبر اکرمﷺ نیز مطرح شده است (حسینی، ۱۳۹۰: ۱۱).

در روایتی از رسول اکرمﷺ، آمده است: «اولین چیزی که خداوند خلق کرد، نور من بود» (مجلسی، ۱۴۰۴: ۹۱۷).

«در حدیث نبوی، مشهور به حدیث نور، با عبارت خلقت أنا و علی من نور واحد بر ماهیت نورانی پیامبر و امام اول شیعیان تأکید شده است» (واردی و دانائیان، ۱۳۹۰: ۱۶۷).

در *مرصادالعباد* هم آمده زمانی‌که حق تعالی اراده به خلق جهان نمود، اول نور روح محمدی را از پرتو نور احدیت آفرید و سپس با نظر محبت به نور محبت محمدی التفات کرد و ارواح انبیاء را هم از قطرات نور محمدی خلق کرد (نجم‌رازی، ۱۳۵۲: ۳۷- ۳۸). در اسلام شیعی، دوازده وجود نورانی به عنوان اوصیای رسول اکرمﷺ، تداوم‌بخش نور محمدیه‌اند. همان‌گونه که خداوند نور آسمان‌ها و زمین شناخته می‌شود و صادر اول او وجود نورانی و حقیقت محمدیه است، خلفاء و جانشینان رسول اکرمﷺ نیز باید

ماهیت نورانی داشته باشند (واردی و دانائیان، ۱۳۹۰: ۱۶۷).

مرحله سوم، تفسیر آیکونولوژیکی

در تفسیر آیکونولوژیکی نقوش اثر هم باتوجه به تحلیل و نمادشناسی نقوش تزئینی کشکول و نیز کارکرد اثر و شکل و فرم کلی آن، می‌توان گفت که ظرف مخصوص مراسم سقایی و تبرک بخشیدن به آب و تأکید بر مفهوم شفابخشی آب درون آن است. فرم اثر بیضی نامتقارن است و دهانۀ آن نیز به‌صورت نامتقارن تعبیه شده که پیرامون آن را نقش ماری پیچان مزین کرده است. موارد بیان‌شده این مفهوم را به ذهن متبادر می‌کند که کشکول به‌مثابۀ یک چشمه جوشان آب زیرزمینی است که نماد شفابخشی و حیات است و ماری بر دهانۀ این چشمه چنباتمه زده و پیرامون آن پیچیده است و چشمان باز و حالت بیدار مار، نمادی از هوشیاری آن است و به‌نظر می‌رسد این مار از منبع حیات هستی و شفابخشی بشر نگهبانی می‌کند. پیرامون این نقش، آیه‌ای با مفهوم حرز و دعایی که نگه‌دارنده از چشم‌زخم و بلا است، دیده می‌شود. در قسمت پایین‌تر نیز نقوش گیاهی نمادی از مخلوقات هستی هستند که حیات خود را وام‌دار آب و ماری هستند که محافظ آب است و منشأ حیات هستی تلقی می‌شود. در قسمت پایین‌تر تکرار نقوش دالبری و هلالی و نیز نقش اِس (S) نمایان‌گر حضور دایم مار در هستی است. نقش قاب اسلیمی شمسه‌مانند در کف کشکول هم جایگاه متقابل ماه و خورشید را نشان می‌دهد. زمانی‌که ماه ظاهر می‌شود؛ خورشید پنهان می‌شود و ظهور ماه، ظهور و حرکت مار را در پی دارد. در این‌جا تعبیر نقش قاب اسلیمی شمسه‌مانند به مفهوم پیامبر اکرمﷺ یا خداوند متعال، با نگاه اسلامی و قرآنی منافات دارد، زیرا هنرمند مسلمان هرگز نقش شمسه را در کف ظروف کاربردی و بخش تحتانی اثر ترکیب‌بندی و طراحی نمی‌کند، زیرا به‌شأن مقدس نماد خدشه وارد می‌کند. به نظر می‌رسد کشکول مورد بررسی، نماینده فرهنگ و آیین‌های پیشااسلامی است و هنرمند به‌واسطۀ متبرک کردن اثر با جای‌گذاری آیات مقدس قرآن کریم در تزئینات آن، هویت اسلامی به آن بخشیده است. هم‌نشینی این نوع نقوش به این شکل، ریشه

در ارتباطات فرهنگی دارد. در پیش از اسلام، نگاه غالب بر تقدس عناصری چون آب، آتش، باد، خورشید و عناصر طبیعی بوده است و خورشید و ماه جایگاه مهمی داشته‌اند و مار در باور کهن نگهبان آب بوده که مایعی حیات‌بخش است و مار و آب با آناهیتا ارتباط دارند که الهه آب، باروری و حاصلخیزی است. اهمیت آن در پیش از اسلام به آناهیتا برمی‌گردد و در دوران اسلامی هم این اهمیت به‌شکل دیگری نمود پیدا کرده است. در باور اسلامی، آب منسوب به بانوی بزرگ اسلام دختر نبی اکرمﷺ است، چنان‌که به روایتی مهریه ایشان آب و آیینه بوده است و حتی نماز باران به نیت آب‌خواهی با توسل به ایشان در بین مسلمانان ایران مرسوم است (جوادی، ۱۳۹۲: ۴۵). همچنین در احکام اسلامی شرط واجب برای نماز و روزه طهارت است و در انجام فرایض دینی داشتن وضو و غسل واجب و در مواردی هم مستحب است. همچنین با روی کار آمدن دولت صفوی و رسمی‌شدن تشیع و نیز علنی‌شدن عزاداری برای سالار شهیدان حضرت امام حسین علیه‌السلام، آب برای ایرانیان از تقدس بیش‌تری برخوردار شد. در جریان کربلا حضرت ابوالفضل علیه‌السلام به‌جهت رساندن آب به تشنگان و اهل‌بیت حضرت امام حسین علیه‌السلام مظلومانه به شهادت رسید و از این‌رو، شیعیان به یاد تشنگان کربلا پس از نوشیدن آب، به سالار شهیدان درود می‌گویند و بر یزید لعنت می‌فرستند و این‌گونه آب به نمادی از عاشورا بدل گشته است (افضل‌طوسی و مانی، ۱۳۹۲: ۵۲-۵۳). آیین سقایی یا رسم سقاخانه، از آیین‌های دیگری است که پیرامون واقعه کربلا و شهادت حضرت ابوالفضل علیه‌السلام در بین شیعیان مرسوم است. رسم سقایی، نذری از سوی سقایان برای تشنه‌لبان است. هم‌چنین در سقاخانه‌ها عموماً کتیبه‌هایی تعبیه می‌شود که ابیاتی در ارتباط با آب و مقام سقای کربلا حضرت ابوالفضل علیه‌السلام در آن‌ها مشاهده می‌شود (خسروی، ۱۳۷۸: ۱۱۵). بنابراین کارکرد کشکول به‌عنوان ظرف متبرک آب برای مراسم سقایی عاشورا، در دوران اسلامی در راستای کارکرد دینی بوده است. از طرفی هم کشکول‌ها حاصل تطور و تحول کشتی‌ها یعنی ظروف می‌گساری دوران پیشااسلامی هستند و به اقتضای زمان و شرایط، کارکرد و مفاهیم جدیدی به خود گرفته‌اند. مهم‌ترین دریافت عرفانی از این ظرف، استعاره‌ای از وسیلهٔ

نجات و رهایی از غم و اندوه در متون عرفانی است، زیرا کشتی در متون مذهبی و عرفانی نمادی از رهایی است و هم‌چنین خاصیت سکرآوری و غم‌زدایی می در ادب عرفانی، به‌صورت مضاعف در خلق استعاره کشتی می به‌عنوان وسیله نجات از اندوه مؤثر بوده است (حسین‌قزوینی و حسامی‌کرمانی، ۱۳۹۷: ۶۶). در نمودار شمارهٔ ۳، تصاویر کشتی‌های دوره ساسانی و انواع کشکول‌ها ارایه شده است.

نمودار ۳: مقایسه ظروف کشتی ساسانی و انواع کشکول‌ها از لحاظ فرم و شکل (نگارندگان).

با توجه به این‌که در دوران اسلامی، کشکول‌ها ظروف دراویش و صوفیان دست از دنیا بریده بودند و در گذشته، ظروف مِیّ و کشتی نجات از غم محسوب می‌شده‌اند، بنابراین در تفکرات دراویش نیز دست از دنیا و تعلقات دنیوی کشیدن مایه حظّ و لذت روحانی است که سبب غم‌زدایی است. اهمیت جایگاه کشکول را باید در دوران صفویان جست‌وجو نمود. تصوف از نظر لغوی، از واژه عربی صوفی به معنای پشم گرفته شده است و منظور از آن، لباس پشمی است که صوفیان به تن می‌کرده‌اند و اصطلاحات پشمینه و پشمینه‌پوش هم از همین معانی گرفته شده است (مطلبی و ایزدی‌اودلو، ۱۳۹۷: ۱۰۸). دهخدا تصوف را به مذهب صوفیه درآمدن مرد تعریف کرده (دهخدا، ۱۳۷۳: ۵۹۲۹) و تصوف از لحاظ مفهوم و اصطلاح رایج، به عقیده و عمل صوفیان گفته می‌شود و آن را برای سخن‌گفتن از مکتب صوفیان به‌کار می‌برند (مطلبی و ایزدی‌اودلو، ۱۳۹۷: ۱۰۸). صفویان از متن جریان رو به تحول صوفیانه برآمده بودند

و با اتکاء به شمشیر ترکمانان، گذار از طریقت به سلطنت را با چشم‌اندازی سیاسی مذهبی مطرح کردند (تشکری و نقیبی، ۱۳۹۳: ۵۱) و انتساب اسماعیل به شیخ صفی‌الدین، خواه‌ناخواه وی را وارد فضایی روحانی کرد که با فرهنگ صوفی قزلباش در ارتباط بود. به‌وجهی که قزلباشان، همچون برخی از غلات شیعی که امامان را از سلاله الوهیت محمدﷺ می‌دانستند، اسماعیل را نیز وارث پرهیزگاری و شایسته پادشاهی معنوی صفوی می‌شمردند (زرین‌کوب، ۱۳۶۹: ۲۲۷). همچنین در دولت صفوی همگامی تشیع و تصوف گسترده و عمیق شد، به‌طوری‌که تصوف در تشیع ذوب شد و استقلال و موجودیت مستقل خود را از دست داد و تبدیل به تابع تشیع شد (الشیبی، ۱۳۷۴: ۳۸۷). درواقع، از زمانی‌که صفویان تصوف را وسیله‌ای برای رسیدن به قدرت و حکومت قرار دادند، مشایخ صوفیه و مدعیان ولایت و تشیع نیز کوشیدند با بهره‌گیری از جایگاه تصوف در ایران، راهی برای کسب قدرت پیدا کنند (زرین‌کوب، ۱۳۶۹: ۲۳۷). این ارتباط تنگاتنگ صوفیان و صفویان موجب شد تا التقاطی از باور شیعی و صوفیه شکل بگیرد و ظروف کشکول نیز در مراسم سقایی عاشورا به‌کار گرفته می‌شد و در دوره‌های بعد نیز این نوع کارکرد کشکول‌ها تداوم پیدا کرد. به‌طورکلی، وجود نقش مار بر روی کشکول که به آیین‌های ایران باستان تعلق دارد و نیز کارکرد آیینی وسیله در فرهنگ صوفیان عارف و صفویان شیعی نشان می‌دهد که کشکول تجمیعی از سیر فرهنگ‌های ایرانی در طول تاریخ است. نکته قابل توجه دیگر، ظهور نوعی تفکر باستان‌گرایی در دورهٔ قاجار است. باستان‌گرایی ریشه در مفهوم ملیت و وطن‌دوستی دارد که در نیمه اول قرن نوزدهم میلادی سراسر اروپا را فراگرفته بود و ایرانیان هم با این مفاهیم در اروپا آشنا شده بودند و برای احیای جامعه ایرانیِ تحقیرشده از دو شکست نظامی گسترده در برابر روسیه تزاری، سعی در انتقال آن به بطن اجتماع داشتند و هم‌چنین کشف محوطه‌های باستان‌شناسی قبل از اسلام توسط باستان‌شناسان غربی و نیز آشنایی ایرانیان با تمدن غرب از دلایل دیگر توجه به باستان‌گرایی بوده است. بنابراین باستان‌گرایی به‌صورت یک دال مرکزی، در نتیجه، پیدایی گفتمان چیستی هویت ایرانی در برابر سایر نمایندگان سیاسی و

تجاری دولت‌های اروپایی که به دربار قاجار و سرزمین ایران مسافرت می‌کردند، شکل گرفت، زیرا در آن زمان روشنفکران ایرانی به تقلید از اندیشمندان دوره روشنگری اروپا به‌منظور جست‌وجوی علت عقب‌ماندگی کشورشان متوجه تاریخ گذشته ملت خویش شدند (ایمانی و همکاران، ۱۳۹۴: ۲۶). عصر قاجار به‌عنوان یک دوره بینابینی میان حفظ ارزش‌های کهن (سنت) و جاذبه‌های دوران نو (تجدّد) محسوب می‌شود و مرحلهٔ اصلی گذار از جامعه و فرهنگ ایرانی پیشامدرن به توسعه نوین ایران نیز به‌شمار می‌رود (کدی، ۱۳۸۱: ۹). همچنین از آن‌جا که در ایران دورهٔ قاجار دین و سیاست در کنار یکدیگر بودند و درحقیقت در آن‌زمان مفهوم ملیت و هویت ایرانی اهمیت پیدا کرد و نوعی بازگشت به گذشته در بسیاری از امور و هنرهای دوره قاجار دیده شد (ایمانی و همکاران، ۱۳۹۴: ۲۷)، بنابراین ظهور نقوش باستانی در اثر هنر دینی دوره قاجار، ریشه در همین رویکرد باستان‌گرایانه حاکم در آن عصر دارد.

نتیجه

نتایج پژوهش نشان می‌دهد کشکول قاجاری دارای شکلی بیضی، اما نامتقارن و غیرقرینه است و در بخش فوقانی اثر روزنه‌ای نامتقارن برای ریختن آب وجود دارد و دور این بخش، نقش یک مار پیچ‌خورده دیده می‌شود که با چشمانی باز و هوشیار نقش شده و شیارهای پولک‌مانندی بر روی بدنش وجود دارد. آیات ۵۱ و ۵۲ سوره قلم به‌صورت مشبک‌کاری پایین‌تر از نقش مار بر روی اثر دیده می‌شود. نقوش گیاهی پیچان در گردش‌های حلزونی، حاشیه‌ای با تکرار نقش اِس (s) باز و نقوش دالبر و هلال‌مانند، نقوش ختایی و شمسه یا ستاره هشت‌پر و قاب اسلیمی چلیپایی‌شکل یا شمسه‌مانند از نقوش تزئینی کشکول فولادی موزهٔ متروپولیتن هستند. هم‌نشینی و ترکیب‌بندی این نقوش تزئینی در کنار هم بر تفکرات پیشااسلامی تأکید دارند، ولی اثر در جامعه اسلامی کارکردی کاملاً دینی و مذهبی دارد. مار در باورهای پیشااسلامی حافظ و نگهبان آب و نمادی از حیات و شفابخشی است و هم‌پایه با الهه آب است و هم‌نشین با ایزد مهر است و با ماه قرابت و نزدیکی دارد. ترسیم نقش مار بر روی ظرفی

مخصوص نگه‌داری و حمل آب که به آیات ۵۱ و ۵۲ سوره قلم مبنی بر حفاظت و رفع بلای چشم‌زخم در باورهای اسلامی شهرت دارد؛ این نکته را به ذهن مخاطب القاء می‌کند که مار بر سر منبع و چشمه آب جوشانی نشسته و از منبع حیات و باروری هستی، حفاظت می‌کند. همان‌طور که آیهٔ «و ان یکاد...» در تفکرات اسلامی حافظ انسان‌ها است و آب درونِ ظرفِ مزین به این آیه شفابخش است و در گذشته نیز مار حافظ و نگهبان آب شفابخش و حیات‌بخش بوده است. نقوش شمسه و قاب اسلیمی چلیپایی هم در کف کشکول نقش شده که انطباق آن با مفهوم آیه نور و نیز نور محمدی، کمی دارای تناقض است، زیرا هنرمند اسلامی مفاهیم قدسی را در بخش تحتانی اثر ترکیب‌بندی نمی‌کند. بنابراین تفسیر منطقی این است که نقش شمسه یا چلیپا نمادی از خورشید و نقطهٔ مقابل آن یعنی ماه است. به بیان دقیق‌تر، غروب خورشید با درآمدن ماه همراه است و ظهور ماه، با بیداری و تحرک مار عجین شده و زمان بیداری مار با مفهوم حیات‌بخشی و شفابخشی آن برابر است، اما دگرگونی زمانی، کارکرد اثر را از آیین‌های کهن و مناسک نیایشی باستان به آیین سقایی ماه محرم دچار دگردیسی کرده است. همچنین از آن‌جا که کشکول‌ها تکامل‌یافتهٔ کشتی‌ها هستند و در گذشته، کشتی‌ها ظروف نجات‌بخش از غم محسوب می‌شدند و کشکول‌ها نیز ظروف متبرک اسلامی در مراسم سقایی عاشورا هستند و در اصل ظروف آیینی مشترک صوفیان و شیعیان هستند و چون صوفیان پیرو باورهای عرفانی بوده‌اند؛ بنابراین همین امر بر مفهوم نجات‌بخشی کشکول‌ها صحه می‌گذارد و این مطلب را قوت می‌بخشد و باید این کشکول را حاصل گرایش باستان‌گرایی حاکم بر عهد قاجار دانست، زیرا مشخصه‌های باستانی و کارکرد دینی اسلامی را به‌طور همزمان در خود دارد.

پی‌نوشت‌ها

1. Coco-De-mer

2. Seychelles

۳. جریده، عَلَمی است که در مراسم عزاداری و سوگواری حضرت سیدالشهدا ﷺ در عقب دسته یا هیئت حرکت دهند

(شیخی و تاتاری، ۱۳۹۷: ۲۰).

۴. نِمودهای ماه، گام‌های ماه یا اَهِلّه قمر در ستاره‌شناسی به حالت‌های مختلف دیده شدن بخش روشن ماه از زمین گفته می‌شود.

5. Mar

6.. Mara

7. Henrik samuel Nyberg

منابع

قرآن کریم.

اخوانی، سعید و محمودی، فتانه. (۱۳۹۸). «واکاوی لایه‌های معنایی در نگاره‌های فالنامه نسخه طهماسبی با رویکرد آیکونولوژی»، *هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی*. ۲۴(۳). ۵۱-۶۴.

افروغ، محمد. (۱۳۹۶). «بررسی و تحلیل زیباشناختی کَشکول‌های دوره قاجار مطالعه موردی: بررسی کشکول حاجی عباس از مجموعه شاهزاده صدرالدین آقاخان در ژنو»، *نگارینه هنر اسلامی*. ۴(۱۴). ۱۹-۳۳.

افضل‌طوسی، عفت‌السادات و مانی، نسیم. (۱۳۹۲). «سنگاب‌های اصفهان، هنر قدسی شیعه». *باغ نظر*. ۱۰(۲۷). ۴۹-۶۰.

الشیبی، کامل مصطفی. (۱۳۷۴). *تشیع و تصوف*. ترجمهٔ علیرضا ذکاوتی قراگزلو. تهران: امیرکبیر.

الیاده، میرچا. (۱۳۷۲). *رساله در تاریخ ادیان*. ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: سروش.

ایمانی، الهه و همکاران. (۱۳۹۴). «گفتمان باستان‌گرایی در نقوش قالی‌های تصویری دورهٔ قاجار». *گلجام*. ۱۱(۲۸). ۲۳-۳۸.

آزرم‌دل، کبری. (۱۳۹۵). *طراحی و ساخت حجم محیطی با الهام از فرم و نقوش آثار فلزی دوره صفوی*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشگاه هنر اسلامی تبریز. استاد راهنما: علی وندشعاری.

برهان تبریزی، محمدحسین. (۱۳۴۴). *برهان قاطع*. به‌کوشش محمد عباسی. تهران: امیرکبیر.

بورکهارت، تیتوس. (۱۳۶۹). *هنر مقدس: اصول و روش‌ها*. ترجمهٔ جلال ستاری. تهران:

سروش.
پاشایی، ژیلا. (۱۳۹۳). «ظهور نقش‌مایه ماهی آئین مهر در مهرهای دوره قاجار و فلوس‌های دوره صفوی و قاجار»، *گنجینه اسناد*. ۲۴(۲). ۱۰۶-۱۳۷.
پورجعفر، محمدرضا و موسوی‌لر، اشرف‌السادات. (۱۳۸۱). «بررسی ویژگی‌های حرکت دورانی مارپیچ؛ اسلیمی نماد تقدس، وحدت و زیبایی». *علوم انسانی*. ۱۲(۴۳). ۱۸۴-۲۰۷.
پورداوود، ابراهیم. (۱۳۷۷). *یشت‌ها*. ج۱. تهران: اساطیر.
تاتاری، شعله. (۱۳۹۷). *تعامل صورت و محتوا در کشکول‌های فلزی دوره صفویه و قاجار*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. مؤسسهٔ آموزش عالی فرودس. استاد راهنما: علیرضا شیخی.
تشکری، علی‌اکبر و نقیبی، الهام. (۱۳۹۳). «تعامل و تقابل تصوف و تشیع در عصر صفوی». *پژوهش‌های تاریخی*. ۶(۲). ۴۹-۶۶.
جلالی‌میلانی، سمیه و همکاران. (۱۳۹۹). «سنجش امکان بهره‌گیری از روش اروین پانوفسکی در خوانش نماهای خانه‌های تاریخی ایران». *باغ نظر*. ۱۷(۹۲). ۸۹-۱۰۲.
جلالیان، مریم. (۱۳۹۷). «حضور نمادهای باستانی ایران (نمادهای مهری-میترایی) در فرهنگ و هنر غرب و تداوم آن در دوران اسلامی و مسیحی». *هنر و تمدن شرق*. ۶(۱۹). ۳۸-۴۹.
جوادی، شهره. (۱۳۹۲). «بازخوانی روایت باستانی آب و درخت در دوران اسلامی ایران». *هنر و تمدن شرق*. ۱(۱). ۴۳-۵۰.
حسامی، منصوره و احمدی‌توانا، اکرم. (۱۳۹۰). «مطالعه تطبیقی نگارگری ایرانی و نظریه شمایل‌شناسی اروین پانوفسکی؛ بررسی موردی نگاره پادشاهی جمشید از شاهنامه بایسنقری». *هنرهای تجسمی*. ۲(۲). ۸۱-۹۶.
حسین‌قزوینی، نغمه و حسامی‌کرمانی، منصور. (۱۳۹۷). «سیر تطور کشکول از منظر هانس روبرت یاوس». *باغ نظر*. ۱۵(۶۲). ۵۷-۶۸.
حسینی، سیدهاشم. (۱۳۹۰). «کاربرد تزئینی و مفهومی نقش شمسه در مجموعه شیخ صفی‌الدین اردبیلی». *مطالعات هنر اسلامی*. ۷(۱۴). ۷-۲۴.
خسروی، محمدباقر. (۱۳۷۸). «آب در فرهنگ، هنر و معماری». *هنر*. (۴۲). ۱۱۲-۱۲۰.
دوبوکور، مونیک. (۱۳۷۶). *رمزهای زنده جهان*. ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: مرکز.
دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۷). *لغت‌نامه دهخدا*. ج۱۲. تهران: دانشگاه تهران.

دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۳). *لغت‌نامه*. تهران: دانشگاه تهران.
ذکاوت، سحر و قاضی‌زاده، خشایار. (۱۳۹۸). «تحلیل بازتاب فرهنگ و باورهای عرفانی اسلامی در رحل ایلخانی موجود در موزهٔ متروپولیتن». *پژوهش‌های عرفانی*. ۲(۳). ۶۳-۸۵.
رسمی، عاتکه. (۱۳۹۱). «نقش ایرانیان در پیدایش نماد پزشکی». *تاریخ پزشکی*. ۴(۱۰). ۳۳-۶۷.
رضی، هاشم. (۱۳۸۲). *آیین مغان (آموزه‌ها و مراسم و باورهای بنیادی) پژوهشی درباره دین‌های ایران باستان به موجب متون باستانی یونانی، رمی، سریانی، لاتین، عربی، پهلوی، فارسی، پازند، فارسی زردشتی*. تهران: سخن.
زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۶۹). *دنباله جست‌وجو در تصوف ایران*. تهران: امیرکبیر.
ساکی‌زاده، مریم و جعفری‌دهکردی، ناهید. (۱۳۹۷). «بررسی نقش کهن‌الگوی مار در نشانه‌های پزشکی جهان و ایران». *دومین سمپوزیوم ملی روز جهانی گرافیک*. ۱-۱۲.
سرتیپی‌پور، محسن. (۱۳۸۷). «بن‌مایه‌های هنر اسلامی در اندیشه تیتوس بورکهارت». *صفه*. ۱۷(۴۶). ۹۱-۱۰۰.
شاطری، علی‌اصغر. (۱۳۸۵). «محرم در کاشان». فرهنگ و مردم. (۱۹ و ۲۰). ۱۰۴-۱۰۷.
شاقلانی‌پور، زهرا و قاضی‌زاده، خشایار. (۱۳۹۴). «رمزپردازی نگاره معراج پیامبرﷺ در فالنامه تهماسبی به روش آیکونولوژی اروین پانوفسکی». پیکره. ۴(۸). ۳۶-۵۳.
شاهرودی، زهره و عطارزاده، عبدالکریم. (۱۳۹۶). «نمود مفاهیم اسلامی در تزئینات ضریح». *الهیات هنر*. (۸). ۱۰۷-۱۳۲.
شهرستانی، محمدبن‌عبدالکریم. (۲۰۰۳). *الملل و النحل*. به اهتمام حواشیه صلاح‌الدین الهواری. بیروت: الهلال.
شیخی، علیرضا و تاتاری، شعله. (۱۳۹۷). «تعامل صورت و محتوا در کشکول‌های فلزی دوران صفوی و قاجار». *هنرهای صناعی ایران*. ۲(۱). ۱۷-۳۴.
طاهری، صدرالدین. (۱۳۹۴). «باژگونی مفهوم یک نماد (بررسی کهن‌الگوی مار در ایران و سرزمین‌های همجوار)». *هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی*. ۲۰(۳). ۲۵-۳۴.
عارفی، هادی. (۱۳۷۴). *بررسی نقوش (گیاهی) در هنرهای اسلامی*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشگاه تربیت مدرس تهران. استاد راهنما: ابوتراب احمدپناه.

عباچی، معصومه و همکاران. (۱۳۹۶). «تفسیر شمایل‌شناسانه نگاره بهرام گور و آزاده در شکارگاه در شاهنامه‌های آل‌اینجو (۷۵۸- ۷۲۵ ه.ق) بر مبنای آرای پانوفسکی». *نگره*. (۴۳). ۶۰-۷۳.

عبدی، ناهید. (۱۳۹۱). *درآمدی بر آیکونولوژی*. تهران: سخن.

قربانی، آیدین. (۱۳۹۳). *مبانی هنر اسلامی و مسیحی*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشگاه تبریز. استاد راهنما: مرتضی شجاری.

قنبری، فاطمه. (۱۳۹۷). *طراحی و اجرای اثر فلزی مفهومی براساس مطالعه کتیبه‌نگاری کشکول‌های صفوی*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشگاه هنر اسلامی تبریز. استاد راهنما: مهدی محمدزاده.

کارنوی، آلبرت‌جوزف. (۱۳۸۳). *اساطیر ایرانی*. ترجمهٔاحمد طباطبایی. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

کاشانی، ملا فتح‌الله. (۱۳۳۶). *تفسیر منهج‌الصادقین فی الزام‌المخالفین*. تهران: کتابفروشی محمد حسن علمی.

کدی، نیکی‌آر. (۱۳۸۱). *ایران دوره قاجار و برآمدن رضاخان*. ترجمهٔ مهدی حقیقت‌خواه. تهران:ققنوس.

کوپر، جی‌سی. (۱۳۸۷). *فرهنگ مصور نمادهای سنتی*. ترجمهٔ ملیحه کرباسیان. تهران: فرشاد.

کونل، ارنست و همکاران. (۱۳۶۷). *اسلیمی و ختایی، گل‌های شاه عباسی: نگرشی بر سوابق تاریخی سه نگاره تزئینی*. تهران: یساولی.

کیانی، فاطمه و همکاران. (۱۳۹۱). «مفهوم‌شناسی تطبیقی نمادها در نگاره خلقت انسان از مجموعه منتخبات مثنوی با داستان دیدار حضرت مریم و روح القدس از دفتر سوم مثنوی معنوی». *مطالعات هنر اسلامی*. ۸(۱۶). ۴۹-۶۲.

ماچیانی، حسینعلی. (۱۳۸۰). *آموزش تذهیب*. تهران: یساولی.

مجلسی، محمدباقر. (۱۴۰۴). *بحارالانوار*. ج۱. بیروت.

مراثی، محسن. (۱۳۸۴). «مارپیچ طلایی در طبیعت و هنرهای اسلامی». *نگره*. ۱(۱). ۳۵-۴۳.

مطلبی، مسعود و ایزدی‌اودلو، عظیم. (۱۳۹۷). «بررسی مناسبات صوفیان با نهاد سلطنت در

دوره‌های صفویه و قاجاریه». *سپهر سیاست*. ۵(۱۸). ۱۰۵-۱۲۴.
معمارزاده، محمد. (۱۳۸۶). *تصویر و تجسم عرفان در هنرهای اسلامی*. تهران: دانشگاه الزهراء.
ملکیان‌شیروانی، اسدالله. (۱۳۸۵). *کشکول صفوی؛ کشتی شراب در تعلیم عرفانی، مطالعات صفوی (گزیده مقالات همایش پاریس)*. ترجمهٔ سید داوود طباطبایی. تهران: فرهنگستان هنر.
منجمی، حسین. (۱۳۷۹). *مبانی سلوک در سلسله خاکسار جلالی و تصوف*. تهران: تابان؛ شهریور.
موسوی‌آملی، سیدمحسن. (۱۳۸۷). «سردرنوشته‌های قرآن». *بشارت*. (۶۵). ۴۸-۵۱.
نجم‌رازی، عبدالله بن محمد. (۱۳۵۲). *مرصادالعباد*. به تصحیح محمدامین ریاحی. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
نیبرگ، هنریک‌ساموئل. (۱۳۸۳). *دین‌های ایران باستان*. ترجمهٔ سیف‌الدین نجم‌آبادی. کرمان: دانشگاه شهید باهنر.
واردی، زرین و دانائیان، نجمه. (۱۳۹۰). «سیر تحول و کارکرد عرفانی-ادبی عنصر نور». *ادبیات عرفانی*. ۲(۴). ۱۵۹-۱۹۵.
واعظ کاشفی‌سبزواری، حسین. (۱۳۵۰). *فتوت‌نامه سلطانی*. به اهتمام محمدجعفر محجوب. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.
هال، جیمز. (۱۳۸۰). *فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب*. ترجمهٔ رقیه بهزادی. تهران: فرهنگ معاصر.
Ferretti, S. (1989). *Cassirer, Panofsky, and Warburg : Symbol, Art, and History*. trans. Richard Pierce. Indiana : Indiana University Press.
Gombrich, Ernst H. (1972). *Symbolic Images : Studies in the Art of Renaissance II*. London : Phaidon Press.
Melikian Chirvani, A. (1992). "From the royal boat to the beggar's bowl". *Islamic Art*. (14). 3-112.
Panofsky, E. (1955). *Meaning in the Visual arts*, New York : Dobleday Anchor Books .
Panofsky, E. (1962). *Studies in Iconology : Humanistic themes in the art of the renaissance*. (Icon editions). New York.

Panofsky, E. (2009). *Iconography and Iconology : an introduction to the study of renaissance art, in the art of art history*. second edition. New York : Oxford University Press.

https://www.metmuseum.org/art/collection/search/327480, (Access date: 2022/02/06).

https://www.metmuseum.org/art/collection/search/786860, (Access date: 2021/07/14).