Journal of Islamic Crafts, 2026; 10 (1): 29-52

Journal of Islamic Crafts

Tabriz Islamic Art University 1999

DOI : http://dx.doi.org/10.66224/jic.10.1.432

Original Paper Open Access

A Semiotic Reading of Cultural Identity in the Brand "Persian Garden Jewelry" Based on Peirce's Semiotics: A Case Study of the Pendants "The Bird and the Cypress," "The Common Nightingale," and "The Angel and the Moon"

Reihaneh Rashidi[1]* , Mehdi Mohammadzadeh[2]

1. Assistant Professor, Department of Handicrafts, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran
2. Professor, Department of Ceramics, Faculty of Fine Arts, Atatürk University, Erzurum, Türkiye

Received: 2026/01/30 Accepted: 2026/05/19

Abstract

Jewelry in Iranian culture has always held a position beyond that of mere ornamentation, serving as a cultural and identity medium. In contemporary times, works by art jewelry brands, in addition to their aesthetic aspects, possess layers of culture and identity through references to patterns such as Persian gardens and architecture, painting, calligraphy, and symbolic elements, which can exert influence at the social and even national levels. However, the way these elements are organized within a coherent symbolic system and their relationship with cultural identity dimensions, such as history, myths, religion, territory, and other related aspects, has not been analytically explained. The aim of this research is to identify and categorize the hidden motifs and concepts in three works from the brand "Persian Garden Jewelry" to analyze how cultural identity dimensions are represented in these works and to provide a foundation for a better understanding of the role of symbols in the design of works. In line with these objectives, the research questions have been posed as follows: What symbolic and conceptual system has shaped the visual elements in Persian Garden Jewelry? How are cultural identity dimensions and components represented in Persian Garden Jewelry? The data were collected through library research, and the works were analyzed using a descriptive-analytical approach, employing a micro-analytical and qualitative method based on Peirce's semiotics. The research findings indicate that symbolic-iconic motifs are the most dominant semiotic structure employed in the works. All visual elements are initially presented as iconic signs, but the ensemble of motifs in each work, when connected together, forms an indicative sign of the Iranian garden space (corresponding to the title of the brand), and at a deeper level, the works are associated with mythical paradises, romantic and spiritual spaces, as well as the attainment of the essence and immortal life. The identity dimensions represented in the works include: 1. Historical-mythical, 2. Literary-artistic, 3. Religious-spiritual, 4. Territorial-indigenous, and 5. Symbolic-ethical, which emphasize part of Iranian cultural identity through elements and concepts such as cypress, tulip, nightingale, turquoise stone, arabesque motifs, angel, the Persian garden space, the Seven Valleys of Love, and the mythical and mystical paradise, etc.

Keywords:

Art Jewelry, Persian Garden Jewelry, Cultural Identity, Peirce's Semiotics, Symbol

* Corresponding Author: r.rashidi@alzahra.ac.ir

©2026 by the Authors.This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0 license)
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0

[Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir on 2026-10-23]

[DOI: 10.66224/jic.10.1.432]

Introduction

Having various forms and functions, jewelry has been recognized throughout history as identity, cultural, and social symbols. However, in the modern era, jewelry and adornments were considered purely decorative, functional, devoid of meaning, and merely feminine. This approach was reviewed in contemporary times, with many artists seeking to criticize and transcend the notions raised during the modern era and purely material and ornamental perspectives on jewels, and transform this art form into an area for expressing meaning, identity, and culture. Iranian culture and identity, along with political and social issues, have been subjects considered by artists in this area in their designs with various brands. The fundamental question in this context is how these brands represent cultural identity through the symbolic system in their works, and what hidden or explicit meanings they evoke in their designs. Despite the importance of this subject, only a few studies have been conducted on jewelry semiotics with a focus on cultural identity. This research aims to analyze works selected from the brand "Persian Garden Jewelry", which is a jewelry brand that incorporates a diverse range of motifs and visual elements inspired by historical and mythological heritage and Iranian culture and literature in its design and creation process, and to examine the various dimensions of cultural identity portrayed and the underlying semantic implications within them.

Materials and Methods

The present study was conducted based on a descriptive-analytical method using Peirce semiotics and a qualitative and case-based approach. Most of the data were collected through library research. Three works from the brand "Persian Garden Jewelry" were purposefully selected and used as the basis for analysis. Given the qualitative and semiotic nature of this study, the aim was to deeply examine and interpret several key indicators. Therefore, the sample size was determined based on data sufficiency and theoretical saturation. Furthermore, the selection of this brand was due to its position in the field of art jewelry and the use of various motifs derived from Iranian culture and art.

Results

Semiotic analysis of three works selected from the brand "Persian Garden Jewelry" reveals that visual elements in these works have been employed as iconic, symbolic, and indicative signs, collectively enabling the representation of Iranian cultural identity. In the first pendant, "The Bird and the Cypress" (Morgh va Sarv), all visual elements are considered iconic signs, forming an integrated structure that evokes the image of a Persian garden. Motifs such as multiple cypress trees, birds, tulips, turquoise stones, arabesque motifs, palm leaves, the moon, and the angel, when interconnected, evoke an indication of the garden space in the viewer's mind. On a deeper level, the symbolic layer of the work refers to concepts such as the mythological Garden of Eden and eternal life.

In the second pendant, "Common Nightingale" (Morgh-e-Hezar Ava), the viewer's initial attention is drawn to two prominent motifs, a singing bird and a tulip, after which other iconic elements such as the cypress tree, palm leaf, and ivy (or grape vine) appear. This collection of elements, when interconnected, creates an indication of the garden space. The word "Hezar Ava" guides the viewer to identify the nightingale, and the presence of the flower and nightingale, with their historical and literary Iranian backgrounds, creates a romantic and mystical atmosphere. The seven altar-shaped figures also refer to mystical literature and the Seven Valleys of Love, and through the symbolic relationship between the flower (the beloved) and the nightingale (the lover), the work conveys the implicit meaning of love and return to the source.

In the third pendant, "The Angel and the Moon" (Fereshteh and Mah), iconic signs such as the bird, the moon, tulip, cypress tree, arabesque motifs, and spirals are immediately visible, evoking a representation of the garden. In Iranian mythology, the angel represents illumination, love, and the human spirit, and

[Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir on 2026-10-23]

[DOI: 10.66224/jic.10.1.432]

with the presence of turquoise stones, water, the moon, and the sun, it combines natural elements and growth. The angel can symbolize Anahita, the goddess of water and fertility, and the entire work can be seen as a narrative of the Iranian paradise in mythology. These works, by incorporating multiple layers of meaning in their visual design, offer the viewer the opportunity for interaction and reflection on Iran's cultural heritage, myths, and identity values.

Discussion

Analysis of three works selected from the brand "Persian Garden Jewelry" demonstrated that artistic jewelry goes beyond decorative use, functioning as a medium for representing cultural identity, transmitting mythological concepts, and creating meaningful experiences for the audience. Iconic, indicative, and symbolic signs in these works operate simultaneously. The combination of these three semiotic layers creates a multi-layered structure that invites the audience to experience culture and meaning more deeply, establishing a connection that transcends superficial aesthetics. Findings indicate that artistic jewelry can serve as an effective medium for representing cultural identity, transmitting narratives of Iranian history, culture, mythology, and literature through signs and symbols. The works by Persian Garden Jewelry are clear examples of this capability, demonstrating that jewelry can simultaneously serve as decoration and as a carrier of meaning and cultural identity.

Conclusion

In the present study, three works from the brand "Persian Garden Jewelry" were selected for analysis of visual elements to identify identity components using Peirce's semiotics. In the case studies, the visual elements used, composition, size, placement, number and repetition of motifs, as well as the materials used and the title of the work, were considered important characteristics for analysis.

In response to the first question, it can be stated that in all three works, the sign structure of visual elements can be observed in three iconic, symbolic, and indicative groups. The iconic-symbolic structural system can be considered the primary structural system of these works, forming a significant portion of the work content and increasingly enabling the representation of cultural identity and narratives of Iranian myths in the form of artistic jewelry. At the first level, the visual elements of the three pendants "The Bird and the Cypress" (Morgh va Sarv), "Common Nightingale" (Morgh-e-Hezar Ava), and "The Angel and the Moon" (Fereshteh and Mah) include various iconic motifs such as the cypress tree, tulip, bird, golden circle (sun), arabesque motif, palm leaf, moon, angel (human-animal combination), etc. On the one hand, each of these signs, in combination with each other and within the overall semiotic context, evokes an indication and representation of the garden, especially the Persian garden, in the mind. On the other hand, these works have an implicit meaning that alludes to the mythical garden and the romantic and mystical space of Iranian culture, which reads as a distant model of a human separated from their original self. In response to the second question, the identity components and dimensions in these works can be categorized as: 1. Historical-mythical, 2. Literary-artistic, 3. Religious-spiritual, 4. Territorial-indigenous, and 5. Symbolic-ethical, which have been visualized through elements and concepts such as cypress, tulip, nightingale, turquoise stone, arabesque motifs, angel, the Persian garden space, the Seven Valleys of Love, and the mythical and mystical paradise, reflecting the cultural identity of Iran.

[Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir on 2026-10-23]

[DOI: 10.66224/jic.10.1.432]

[Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir on 2026-10-23]

[DOI: 10.66224/jic.10.1.432]

This page is intentionally rendered without text

این صفحه آگاهانه بدون متن ارائه شده است

هنرهای صناعی اسلامی، ۱۴۰۵؛ ۱۰ (۱) :۵۲-۲۹

Journal of Islamic Crafts

DOI : http://dx.doi.org/10.66224/jic.10.1.432

مقاله پژوهشی

دسترسی آزاد

خوانش هویت فرهنگی در برند "زیور آرایه‌های باغ ایرانی" با رویکرد نشانه‌شناسی پیرس (مطالعه موردی: آویز «مرغ و سرو»، «مرغ هزار آوا» و «فرشته و ماه»)

ریحانه رشیدی[۱*]، مهدی محمدزاده[۲]

۱. استادیار، گروه صنایع دستی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران
۲. استاد، گروه سرامیک، دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه آتاتورک، ارزروم، ترکیه

دریافت: ۱۴۰۴/۱۱/۱۰ پذیرش: ۱۴۰۵/۲/۲۹

چکیده

جواهرات در فرهنگ ایرانی همواره جایگاهی فراتر از یک زیور داشته و به‌مثابه رسانه‌ای فرهنگی و هویتی نقش‌آفرینی کرده است. در زمان معاصر نیز آثار برندهای جواهرسازی هنری علاوه بر جنبه زیبایی‌شناختی، با ارجاع به الگوهایی چون باغ و معماری ایرانی، نگارگری، خوشنویسی و عناصر نمادین، واجد لایه‌های هویتی و فرهنگی‌اند که می‌توانند در سطح اجتماعی و حتی ملی اثرگذار باشند. بااین‌حال، چگونگی سازمان‌یابی این عناصر در قالب یک نظام نشانه‌ای منسجم و نسبت آن‌ها با ابعاد هویت فرهنگی، از جمله تاریخ، اساطیر، دین، سرزمین و دیگر جنبه‌های مرتبط به‌صورت تحلیلی تبیین نشده است. هدف پژوهش حاضر شناسایی و دسته‌بندی نقوش و مفاهیم نهفته در سه اثر از برند «زیور آرایه‌های باغ ایرانی» است تا چگونگی بازنمایی ابعاد هویت فرهنگی در این آثار تحلیل شود و زمینه‌ساز فهم بهتر نقش نشانه‌ها در طراحی آثار باشد. همسو با اهداف، پرسش‌های پژوهش این‌گونه مطرح می‌شوند: عناصر تصویری در زیور آرایه‌های باغ ایرانی بر پایهٔ چه نظام نشانه‌ای و مفهومی شکل گرفته‌اند؟ ابعاد و مؤلفه‌های هویت فرهنگی چگونه در زیور آرایه‌های باغ ایرانی بازنمایی شده‌اند؟ داده‌های پژوهش بر اساس مطالعات کتابخانه‌ای گردآوری شده و بررسی آثار با روش توصیفی-تحلیلی به شیوهٔ جزئی‌نگر و کیفی با رویکرد نشانه‌شناسی پیرس انجام‌گرفته است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد نقوش شمایلی-نمادین بیشترین ساختار نشانه‌ای به‌کاررفته در آثار را به خود اختصاص داده است. تمامی عناصر تصویری در مواجهه نخست به‌عنوان نشانه شمایلی، اما مجموعهٔ نقوش هر اثر در پیوند با یکدیگر نشانهٔ نمایه‌ای از فضای باغ ایرانی (هم‌راستا با عنوان برند) و در سطح زیرین، آثار با مفاهیمی چون بهشت اساطیری، فضای عاشقانه و عرفانی و رسیدن به اصل و زندگی جاودان مرتبط هستند. ابعاد هویتی بازنمایی شده در آثار شامل ۱. تاریخی-اساطیری، ۲. ادبی- هنری، ۳. دینی-عرفانی، ۴. سرزمینی- بومی ۵. نمادین- ارزشی شناسایی شدند که با عناصر و مفاهیمی چون سرو، گل لاله، بلبل، سنگ فیروزه، نقوش اسلیمی، فرشته، فضای باغ ایرانی، هفت‌وادی عشق، بهشت اساطیری و عرفانی و غیره بخشی از هویت فرهنگی ایران را موردتأکید قرار می‌دهند.

واژگان کلیدی

جواهرات هنری، زیور آرایه‌های باغ ایرانی، هویت فرهنگی، نشانه‌شناسی پیرس، نماد

* مسئول مکاتبات: r.rashidi@alzahra.ac.ir

©2026 by the Authors.This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0 license)
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0

[Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir on 2026-10-23]

[DOI: 10.66224/jic.10.1.432]

۱. مقدمه

جواهرات در طول تاریخ با صورت‌ها و کارکردهای متفاوت موردتوجه بوده و به‌عنوان نمادهای هویتی، فرهنگی و اجتماعی شناخته شده‌اند. در دوره مدرن، جواهر عمدتاً به‌مثابه آرایه‌ای تزیینی و فاقد دلالت معنایی تلقی شد. نگرشی که آن را به شیء صرفاً زیبایی‌شناختی و مادی تقلیل می‌داد. بااین‌حال، در دوره معاصر این دیدگاه مورد بازاندیشی قرار گرفت و جواهرسازی هنری به عرصه‌ای برای بازنمایی معنا، هویت و فرهنگ تبدیل شد. چنین تحولی امکان مواجهه‌ای دیگرگونه به این هنر را برای مخاطب فراهم ساخته است. در این رویکرد، زیورآلات فراتر از زیبایی ظاهری، واجد لایه‌های نشانه‌ای و نمادین‌اند که می‌توانند حامل ارزش‌ها و باورهای فرهنگی باشند.

در جریان جواهرسازی هنری در دوره معاصر، بسیاری از هنرمندان با بهره‌گیری از عناصر بصری برگرفته از تاریخ، اساطیر، ادبیات و هنر ایرانی، در پی ساخت هویتی متمایز برای آثار خود هستند. بااین‌حال، پرسش اساسی آن است که این عناصر چگونه در قالب یک نظام نشانه‌ای سازمان می‌یابند و از چه سازوکار معنایی برای بازنمایی هویت فرهنگی بهره می‌گیرند. به‌ویژه، نسبت میان ساختارهای شمایلی، نمایه‌ای و نمادین در این آثار کمتر به‌صورت روشمند و تحلیلی بررسی شده است. در این میان، آثار هنرمندانی چون تکتم فاضل و بهرام دشتی‌نژاد با برند «زیور آرایه‌های باغ ایرانی» از جمله نمونه‌هایی است که به ارجاع گستردهٔ نقوش و عناصر تصویری از گذشتهٔ تاریخی و اساطیری، فرهنگ و ادبیات ایران در قالب جواهرات هنری پرداخته‌اند. پژوهش حاضر با تمرکز بر سه اثر منتخب از این برند، می‌کوشد با بهره‌گیری از رویکرد نشانه‌شناسی پیرس، چگونگی سازمان‌یابی نشانه‌ها و دلالت‌های معنایی مستتر در آن‌ها را تحلیل کند و مؤلفه‌های هویت فرهنگی بازنمایی‌شده در این آثار را شناسایی نماید. در این راستا برای هر اثر ابتدا تحلیل توصیفی و نشانه‌شناختی بر مبنای الگوی سه‌گانه پیرس انجام می‌گیرد و سپس دلالت‌های معنایی و ابعاد هویت فرهنگی آن‌ها شناسایی می‌شود. ضرورت پرداختن به این موضوع از دو منظر قابل‌تأمل است: نخست، از منظر علمی و فرهنگی، چرا که تحلیل نشانه‌شناسانه جواهرات می‌تواند ابعاد تازه‌ای از ارتباط میان هنر معاصر و میراث فرهنگی را آشکار سازد و به غنای ادبیات نظری در حوزه هنرهای کاربردی بیفزاید. دوم، از منظر کاربردی و اقتصادی، چرا که نتایج چنین پژوهشی می‌تواند به طراحان و مدیران برندهای جواهرسازی در بازنمایی آگاهانه‌تر هویت بومی و ایرانی یاری رساند و جایگاه آن‌ها را در بازار داخلی و حتی عرصه بین‌المللی تقویت کند.

۲. پیشینه پژوهش

در سال‌های اخیر، برخی پژوهش‌ها به بررسی آثار برند «زیور آرایه‌های باغ ایرانی» پرداخته‌اند. چیت‌ساز و همکاران (۱۳۹۷) در مقاله‌ای با عنوان «خوانش رویکرد اسطوره‌سنجی نزد ژیلبر دوران با نگاهی به زیور آرایه‌های باغ ایرانی» با بهره‌گیری از رویکرد اسطوره‌سنجی، به کاوش اسطورهٔ کلان مستتر در این آثار پرداخته و بر حضور اسطورهٔ «آرمان‌شهر» در موتیف‌ها و مضامین مجموعه تأکید کرده‌اند. همچنین در مقاله‌ای دیگر با عنوان «خوانش بیش‌متنی نقش‌مایهٔ انار در زیورآلات ایرانی» چیت‌ساز و همکاران (۱۳۹۸) نقش‌مایهٔ انار در بستر زیورآلات باستانی و معاصر مورد خوانش قرار گرفته و یکی از آثار این مجموعه نیز در چارچوب بیش‌متنی تحلیل شده است. در مقالهٔ «استحالهٔ نقش‌مایه‌های تصویری–دیداری به نقش‌مایه‌های نوشتاری با نگاهی به هنر زیورآلات معاصر ایرانی» چیت‌ساز و همکاران (۱۳۹۸) دگرگونی نقش‌مایه‌های تصویری به نوشتاری بررسی شده و رسانه شدن زیورآلات و کارکرد ارتباطی آن‌ها به‌عنوان عامل مؤثر در این تحول معرفی شده است.

در سطحی گسترده‌تر، ثمینه‌السادات صدرنژاد (۱۳۹۷) در پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد با عنوان «نشانه‌های تصویری در طراحی زیورآلات مفهوم‌گرای معاصر ایران» به دسته‌بندی مفهومی جواهرسازی هنری در ایران پرداخته و آن را به دو دستهٔ جواهرات روایی و مفهومی تقسیم کرده است. وی در این پژوهش مسائل اجتماعی، سیاسی، زیست‌محیطی و موضوعات مرتبط

[Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir on 2026-10-23]

[DOI: 10.66224/jic.10.1.432]

با زنان را به‌عنوان بیشترین مضامین بازنمایی شده در آثار بیان کرده است. همچنین رشیدی (۱۴۰۱) در رساله دکتری با عنوان «جواهر معاصر ایران در بستر تحولات گفتمان‌های هنری» با بررسی جریان جواهر معاصر در ایران و تحلیل دو گفتمان تأثیرگذار (گفتمان زن‌محور و جهانی‌شدن) در شکل‌گیری آن، در بخش از پژوهش به تبیین وجه تمایز جواهرات هنری از جواهرات بازاری پرداخته است؛ موضوعی که از حیث نظری برای پژوهش حاضر راهگشاست.

از منظر روش‌شناختی، کاربست رویکرد نشانه‌شناسی در حوزۀ جواهرسازی نسبتاً محدود بوده و بیشتر در دیگر رشته‌های هنری به کار گرفته شده است. بلالی‌مقدم (۱۳۹۲) در مقاله «بیان مفاهیم در طراحی جواهرات»، با تحلیل آثار هنرمندان داخلی و خارجی با رویکرد نشانه‌شناسی، جواهرات را گونه‌ای رسانه بر مبنای نظام نشانه‌ای با وابستگی قابل‌توجه به فرهنگ مطرح کرده است. کاربست تحلیل نشانه‌شناختی در جواهرات تاریخی نیز سابقه دارد. مانند مقاله‌ای با عنوان «نمادشناسی نقش‌مایه‌های حیوانی در جواهرات دوره هخامنشی» توسط شکرپور، رشیدی و برمکی (۲۰۱۷) با شناسایی و تحلیل نمادشناسی نقوش جانوری در جواهرات این دوره، انتخاب و کاربرد این نقوش، متأثر از سه مؤلفۀ حاکمیت و قدرت پادشاه، انعکاس و نفوذ آیین و مذهب و هنر اقوام تابعه بیان شده است. همچنین در مقالۀ «مطالعۀ نشانه‌شناسانۀ زیورآلات تومار زنان ایل تکۀ قوم ترکمن» توسط شاد قزوینی و حجازی (۱۳۹۹) به تحلیل زیورآلات این قوم با رویکرد نشانه‌شناسی لایه‌ای پرداخته و زیورآلات در شش‌لایۀ واژگانی، لنگر، کارماده، فن ساخت، دیداری و شنیداری تقسیم‌بندی و تحلیل شده است.

مرور پژوهش‌ها نشان می‌دهد، هرچند برخی مطالعات به تحلیل اسطوره‌ای، گفتمانی یا نماد و نشانه‌شناسانۀ آثار جواهرسازی معاصر و تاریخی پرداخته‌اند، اما تمرکز منسجم بر شناسایی و تبیین چگونگی بازنمایی مؤلفه‌های هویت فرهنگی در جواهرات هنری کمتر موردتوجه قرار گرفته است. براین‌اساس، پژوهش حاضر با تمرکز بر آثار برند «زیور آرایه‌های باغ ایرانی» و با بهره‌گیری از رویکرد نشانه‌شناسی پیرس، به تحلیل نظام‌مند این آثار می‌پردازد تا نحوۀ سازمان‌یابی نشانه‌ها و نسبت آن‌ها باهویت فرهنگی را تبیین کند.

۳. روش پژوهش

پژوهش حاضر بر مبنای مطالعات توصیفی–تحلیلی با رویکرد نشانه‌شناسی پیرس و ماهیت کیفی و موردپژوهی انجام شده است. بخش عمده داده‌ها و اطلاعات به شیوه کتابخانه‌ای جمع‌آوری شده است. از میان مجموعه آثار برند «زیورهای باغ ایرانی» سه اثر به‌صورت هدفمند انتخاب و مبنای تحلیل قرار گرفت. در طراحی مجموعه آثار زیور آرایه‌های باغ ایرانی طیف گسترده‌ای از نقوش قابل‌مشاهده است. اما تأکید و تکرار برخی نشانه‌های تصویری در آثار و نمود آن در عنوان مانند، سرو، مرغ، فرشته، سیمرغ و غیره سبب گردید تا آثار منتخب علاوه بر دارابودن تنوع نقوش دارای قابلیت بازنمایی هویت فرهنگی باشند؛ بنابراین از میان عناوین با تأکید بر نقوش گیاهی به‌ویژه سرو، اثر با عنوان «مرغ و سرو» و برای آثار با تأکید بر پرندگان آویز با عنوان «مرغ هزار آوا» و در نهایت اثر با عنوان «فرشته و ماه» با تأکید بر نقش‌مایه فرشته (ترکیبی از انسان–حیوان) به‌عنوان نمونه‌های مطالعاتی پژوهش انتخاب شدند. باتوجه‌به ماهیت کیفی و نشانه‌شناسانه پژوهش، هدف بررسی عمیق و تفسیر چند نمونه شاخص بوده، بنابراین حجم نمونه بر اساس کفایت داده‌ها و اصل اشباع نظری تعیین شده است. همچنین انتخاب این برند به دلیل جایگاه آن در عرصه جواهرسازی هنری و بهره‌گیری از نقش‌مایه‌های متعدد برگرفته از فرهنگ و هنر ایرانی صورت‌گرفته است.

٤. مبانی نظری

٤-۱. نشانه‌شناسی پیرس

نشانه‌شناسی یکی از روش‌های تحلیل متن است. از دیدگاه نشانه‌شناسان هر نوع هم‌نشینی نظام‌مند نشانه‌ها که دارای

[Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir on 2026-10-23]

[DOI: 10.66224/jic.10.1.432]

پیامی چندلایه و قابل‌دریافت باشد را می‌توان متن نامید (سجودی،۱۳۸۸، ص. ۱۲۸). یکی از دقیق‌ترین طبقه‌بندی نشانه‌ها توسط چارلز سندرس پیرس با ارائه یک الگوی سه‌تایی از نشانه شامل شمایل، نمایه و نماد انجام گرفته‌است.

اولین نشانه در تقسیم‌بندی پیرس وجه شمایلی است. وی وجه شمایلی را به‌عنوان اصلی‌ترین و واضح‌ترین نوع نشانه می‌داند (چندلر،۱۳۸۷، ص. ۷۷). اساس نشانه‌های شمایلی، همانندی صوری میان نشانه و موضوع است. از نظر پیرس تنها راه ارتباط با یک ایده استفاده از شمایل است (احمدی،۱۳۷۰، ص. ۲۶). در واقع شمایل اشاره به نشانه‌ای دارد موضوع و مفهوم خود را بر اساس مشابهت بیان می‌کند و از رو بارزترین نمود نشانه عنوان نمودکه به موضوعی دلالت دارد. اگرچه از نظر نشانه‌شناسان شمایل محض هرگز وجود ندارد و همواره قراردادهای فرهنگی در آن دخیل است (چندلر،۱۳۸۷، ص. ۷۰). دسته دوم در تقسیم‌بندی سه‌گانه پیرس، نشانه نمایه‌ای است. نشانه نمایه‌ای را نه از طریق مشابهت و مقایسه بلکه به دلیل ارتباط پویا و علت‌ومعلولی که با موضوع دارد و یا از طریق حواس و خاطرات شخصی مخاطب در مواجهه با نشانه می‌توان درک نمود (پیرس،۱۳۸۱، ص.۵۹). در این وجه از نشانه ارتباط دال با مدلول به طور مستقیم از طریق مشاهده و استنتاج حاصل می‌گردد (چندلر،۱۳۸۷، ص. ۶۷). حتی می‌توان تمام عناصر یک اثر را که به مخاطب امکان می‌دهد تا پس‌زمینه اجتماعی یا مکان آن را بشناسد در حکم نشانه نمایه‌ای دانست (احمدی،۱۳۷۰، ص. ۲۷). در واقع نشانه‌های نمایه‌ای به وجود چیزی ورای شمایل و با رابطه‌ای علت‌ومعلولی اشاره دارند. نماد، سومین دستهٔ نشانه‌ها در تقسیم‌بندی پیرس است. از نظر وی هرگاه از راه قرارداد، موضوع و مبنای نشانه مشخص شود با نماد می‌توان مواجه بود. نشانه‌های نمادین یا قراردادی بیش از انواع دیگر نشانه‌ها کاربرد اجتماعی دارند و تجریدی‌تر هستند (احمدی،۱۳۸۳، ص. ۴۱). در این نوع از نشانه‌ها بین دال و مدلول شباهتی وجود ندارد بلکه براساس یک قرارداد اختیاری و اجتماعی و یا قانون دال به مدلول مرتبط می‌شود. در واقع نشانه نمادین به شباهت و یا ارتباط و رابطه علت‌ومعلولی نیاز ندارد، بلکه صرفاً از طریق قانون و قرارداد در پیوند با موضوع قرار می‌گیرد (وولن،۱۳۹۸، ص. ۱۲۱) نماد علاوه بر معنای آشکار خود حامل معانی دیگری است که ذهن با کنکاش در آن به انگاره‌هایی فراسوی خرد انسان دست می‌یابد (یونگ،۱۳۹۲، ص. ۱۶). همه نمادهای قدسی و اساطیری چندمعنایی بوده و مصادیق گوناگونی را دربردارند (اکبری،۱۳۹۴، ص. ۲۶)؛ بنابراین نشانه‌ها را باید باتوجه‌به مقاصد کاربردشان در متون و بافت‌های خاص طبقه‌بندی کرد (چندلر،۱۳۸۷، ص. ۷۶-۷۵). از نظر پیرس، معقول ساختن جنبه کیفی احساسات از طریق اثر هنری نیازمند استفاده از نشانه‌هاست. از این رو هر اثر هنری که هنرمند خلق می‌کند نشانه شمایلی است که دلالت‌های معنایی آن نامحدود است و همواره امکان تفسیر و خوانش‌های جدید بر آن وجود دارد (رضوی‌فر و غفاری،۱۳۹۰، ص. ۳۰)؛ بنابراین یک نشانه ممکن است شمایل، نماد و نمایه و یا ترکیبی از آن‌ها باشد جدول (۱).

جدول ۱. الگوی نشانه‌شناسی پیرس

Table 1. Peirce's semiotic model

انواع نشانه	ویژگی‌ها
شمایل	بارزترین نمود نشانه، وضوح و همانندی میان نشانه (عنصر تصویری) با موضوع (دال و مدلول)
نمایه	کشف دال از طریق مشاهده و استنتاج مدلول، برقراری رابطه علت و معلول و یا پیوند با موضوع از طریق حواس و خاطرات شخصی
نماد	تجریدی‌ترین نشانه، بر پایه اصل قرارداد و یا قانون، دارای معانی متعدد

[Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir on 2026-10-23]

[DOI: 10.66224/jic.10.1.432]

٤-۲. هویت فرهنگی

هویت فرهنگی با مفهومی پویا و چندلایه از بنیادی‌ترین مفاهیمی است که از تعامل میان فرد و جامعه شکل می‌گیرد. مفهوم فرهنگ در معنای متداول، متعارف و تخصصی آن به منزله «فعالیت‌های هنری و فکری» با تعریف مبسوط امروزی آن، علاوه بر هنرهای سنتی، زبان، هنر، مد، فلسفه و غیره را شامل می‌شود، (ویلیامز، ۱۳۹۰، ص. ۲۵۴) و از این منظر می‌توان میراث‌های فرهنگی را به دو گروه عمده تقسیم کرد: «۱.طرز فکر، بینش، سنت‌ها و باورها؛ ۲. اشیاء و آثار» (ورجاوند، ۱۳۷۸، ص. ۶۷).

هویت فرهنگی به‌مثابه حافظهٔ تاریخی و معنایی یک ملت، دربردارنده مجموعه‌ای از ارزش‌ها، نمادها، باورها، سنت‌ها و الگوهای رفتاری است که در آثار فرهنگی و هنری یک جامعه بازتاب می‌یابد؛ بنابراین، زبان، دین، اعتقادات، سرزمین مادری و تاریخی، اساطیر دینی و دنیوی، نمادها و رمزها را می‌توان از جمله مولفه‌های هویت فرهنگی برشمرد (ستاری، ۱۳۸۷، ص. ۱۱۳). هویت فرهنگی در عرصهٔ هنر، به‌ویژه در هنرهایی که ماهیت نمادین و زیباشناختی دارند از طریق نشانه‌ها و رمزگان بصری بازنمایی می‌شود و امکان شناسایی لایه‌های عمیق فرهنگ و ارزش‌های جمعی را فراهم می‌کند. از این‌رو، بررسی هویت فرهنگی در آثار هنری، در واقع مطالعهٔ چگونگی تبلور فرهنگ در زبان نشانه‌ها و فرم‌هاست که در این پژوهش به تبیین ارتباط میان نشانه‌های شناسایی‌شده و ابعاد هویت فرهنگی در نمونه‌های مطالعاتی پرداخته می‌شود.

٤-۳. جواهرات هنری

مطالعه آثار جواهر به‌ویژه جواهرسازی هنری در دوره معاصر که به شکل بارزتری در پی انتقال پیام است امکان آشکارساختن وجوه و دیدگاه‌های مختلفی را در پیوند با هنرمند، جامعه و جهان پیرامون فراهم می‌سازد. به‌ویژه این‌که در دوره معاصر تزیین به یک موضوع پژوهشی و ابزاری برای بیان هنری تبدیل شده است . (Besten,2013: p.142) سخن از جواهرات هنری اشاره به آثاری دارد که دارای مؤلفه‌هایی چون بیان هنری و فردگرایانه در طراحی آثار، استفاده آزاد از مواد و تکنیک، دست‌ساز بودن بخشی از فرایند انجام کار و ساخت به تعداد محدود و یا تک‌نسخه در کارگاه شخصی (استودیو) هنرمند باشند (رشیدی،۱۴۰۱، ص. ۴۲). جواهرهنری یک نوع بیان شخصی است که به‌عنوان بخشی از یک جنبش گسترده برای ترویج صنایع‌دستی هنری و یک روش جایگزین علیه تولیدات انبوه صنعتی، به تعداد محدود ساخته می‌شود (L'cuyer,2010: p.17). از هنرمندان مطرح و آغازگر این رویکرد در ایران که در کنار مجسمه‌سازی به ساخت جواهراتی هنری به سبک مدرن پرداخت پرویز تناولی را می‌توان نام برد.

در چند دهه اخیر هنرمندان بسیاری به ساخت جواهر می‌پردازند که آثارشان ذیل جواهرات هنری با سبک‌های کلاسیک، مدرن و معاصر قرار می‌گیرد. هنرمندان در آثارشان علاوه بر تأکید به بیانگری هنری، طراحی مفهومی را در برابر کاربردی و تزیینی بودن جواهر سنتی موردتوجه قرار داده و جواهر را به متن هنری برای طرح دیدگاه‌های متفاوت مبدل ساخته‌اند (رشیدی و همکاران،۱۴۰۱، ص.۱۲۴). بنفشه همتی، بهارک امیدفر، علیرضا صادقی، ریحانه راعی، مهسا دهقانی، تکتم فاضل و بهرام دشتی‌نژاد از جمله هنرمندانی هستند که در فرایند خلق بسیاری از آثارشان علاوه بر حفظ تکنیک و مواد سنتی و کلاسیک، طراحی هنری و مشخصه‌های فرهنگی و هویتی را نیز موردتوجه قرار داده‌اند. در ادامه پژوهش آثار منتخب از تکتم فاضل و بهرام دشتی‌نژاد با برند «زیور آرایه‌های باغ ایرانی» تحلیل می‌شود.

این زوج هنرمند، فعالیت هنری خود را از سال ۸۳ در زمینهٔ جواهرات هنری آغاز و تاکنون در نمایشگاه‌های متعدد انفرادی و گروهی شرکت داشته‌اند و مفتخر به دریافت نشان ملی اصالت هنری زیورآلات دست‌ساز از سوی سازمان میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری شده‌اند.

[Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir on 2026-10-23]

[DOI: 10.66224/jic.10.1.432]

۵. تحلیل نمونه‌های مطالعاتی

۵-۱-الف. تحلیل توصیفی و نشانه‌شناختی آویز «مرغ و سرو»

اولین اثر، آویزی از جنس نقره به شکل سرو همراه با دو پرنده با عنوان «مرغ و سرو» است (شکل ۱). فرم چهارگوش نسبتاً بزرگی که با نقوش اسلیمی به‌صورت قرینه پر شده، فضای مرکزی سرو را به خود اختصاص داده که بر هر ضلع آن نقشمایه‌ای قرار گرفته است. بر ضلع بالایی پرنده‌ای تاج‌دار، ضلع پایین با سه سرو کوچک و در نهایت درخت سرو کوچک و گل لاله در یک امتداد، هر کدام در مرکز دو ضلع دیگر نقش شده است. همچنین پرنده تاجدار دیگری از پشت درخت سرو قابل‌مشاهده است. استفاده از سنگ فیروزه در بالاترین قسمت سرو، همچنین برش‌ها و مشبک‌های ظریفی از نقوش مربعی و محرابی‌شکل و دو کاسه بسیار کوچک زرین از دیگر عناصر تصویری این گردن‌آویز هستند. فرم کلی اثر، ایستا و عناصر با اختلاف سطح برای ایجاد بُعد و در اندازه‌های متفاوت ساخته شده است. در ادامه به بررسی و تحلیل بارزترین نشانه‌ها در متن اثر پرداخته می‌شود.

شکل ۱. آویز «مرغ و سرو»، ۱۳۹۵

Figure1. *"The Bird and the Cypres"* (Morgh va Sarv) pendant. (Golestan Gallery)

فرم کلی اثر نشانه‌ای شمایلی از درخت سرو را به‌صورت برجسته و بارز بازنمایی می‌کند، به‌ویژه اینکه در عنوان اثر نیز به آن تأکید شده است. باتوجه‌به داده‌های متون اساطیری و ادبی سرو نشانه‌ای نمادین نیز محسوب می‌شود و به درخت همیشه‌سبز معروف است و همین ویژگی، سرو را به نماد جاودانگی و زندگی مبدل ساخته است. طبق روایت‌ها، شاخه سروی که زرتشت از بهشت آورد و در کاشمر کاشت دارای سرشتی مینوی بود (یاحقی،۱۳۹۱، ص. ۴۶۶). این درخت همچنین در فرهنگ باستان نماد انتقال روح به‌سوی آسمان بوده است (زانگری،۱۳۹۱، ص. ۱۱۲)؛ بنابراین درخت سرو را می‌توان نشانه‌ای از زندگی و جاودانگی و همچنین رمزی از بهشت دانست. بازنمایی‌های متعدد درخت سرو به‌ویژه نظم و یکپارچگی حاکم بر سرو سه‌تایی می‌تواند نمادی از فراوانی و کثرت درختان باشد. از منظر نشانه‌شناسی اعداد نیز، سه اولین عددی است که با آن جمع‌بودن و فراوانی مشخص می‌گردد (شیمل،۱۳۹۰، ص. ۷۱). به‌کارگیری سنگ فیروزه با رنگ آبی فیروزه‌ای در اثر می‌تواند نشانه‌ای شمایلی و

[Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir on 2026-10-23]

[DOI: 10.66224/jic.10.1.432]

تمثیلی از آب و از منظری دیگر نشانه‌ای نمادین باشد. زیرا سنگ فیروزه را در فرهنگ ایران نماد پاکی و خلوص می‌دانستند (محمدی‌زاده،۱۳۹۲، ص.۱۱۰). آب یکی از چهار عنصر اصلی و مقدس نزد ایرانیان و از جمله معانی نمادین آن چشمه حیات است (یاحقی،۱۳۹۱، ص. ۳) که در این آویز باتوجه‌به همنشینی آن با درخت سرو به‌عنوان درخت زندگی، نقش نمادین چشمه حیات برای آب به شکل سنگ فیروزه، برجسته‌تر می‌نماید. همچنین آب عنصر اصلی در باغ و باغسازی است. بر اساس اسناد تاریخی کوروش نخستین فردی است که بر کاشت درختان به‌صورت منظم تأکید می‌کند. درختان سرو حجاری شده بر پلکان تخت جمشید و نشانه‌هایی از آبیاری در قسمت‌هایی از آن اهمیت باغ نزد ایرانیان را به خوبی نمایان می‌سازد (شاکری، ۱۳۸۲، ص.۱۳۱). این ارتباط و نظم را به‌ویژه در بازنمایی سه سرو می‌توان مشاهده نمود. بسیاری از باغ‌های ایرانی در سده میانه با عناوینی چون باغ هشت بهشت، باغ ارم و غیره نام گرفته‌اند که گواهی بر نگرش ایرانیان به باغ در مقام بهشتی زمینی دارد (سابتلنی،۱۳۸۷، ص.۱۸)؛ بنابراین، سنگ فیروزه می‌تواند نشانه‌ای نمادین از آب و حوض و در پیوند با فضای باغ مورداستفاده قرار گرفته باشد. در این اثر باشد.

حضور دو پرنده باتوجه‌به ترسیم طبیعت‌گرایانه آن در اثر نشانه‌ای شمایلی و در حین حال باتوجه‌به معنای قراردادی برخی نشانه‌ها در هر فرهنگ و اجتماع می‌توان آن را رمز و نماد دانست، به‌ویژه آنکه در عنوان اثر از واژه مرغ بهره گرفته شده است. ابن‌سینا برای معراج روح از عالم خاک به‌سوی افلاک، پرواز مرغ را مثال می‌آورد و همین تأویل را سهروردی از کلمه «طیر» در آیه ۴۱ سوره نور دارد که پرنده را رمزی برای نفس ناطقه یا روح می‌داند (پورنامداریان،۱۳۸۶، ص. ۴۰۹-۴۰۷). پیش‌ازاین مطرح شد که درخت سرو نماد انتقال روح به‌سوی آسمان است که با حضور دو مرغ به‌مثابه رمزی از روح پیوند می‌یابد. همچنین حضور دو مرغ از منظر نمادین به دلیل ارتباط عدد دو به‌عنوان نمادی از قطبیت و اتحاد اصل‌های مذکر و مؤنث که اساس حیات انسانی با آن شکل می‌گیرد (شیمل،۱۳۹۰، ص. ۶۱)، می‌تواند نشانه‌ای نمادین از جنس مذکر و مؤنث باشد؛ بنابراین در این اثر حضور دو پرنده علاوه بر ارجاع صریح و در برداشتن نشانه‌ای شمایلی، معانی نمادین نیز در بردارد. در مرکز اثر فرم چهارگوشی (مربع) قرار دارد که فضای داخل آن از گل و اسلیمی (شکل تجریدی گیاه) پر شده است. این فضای چهارگوش نشانه‌ای شمایلی و نمودگار زمین و علاوه‌برآن می‌تواند نشانه‌ای نمادین از باغ‌های ایرانی باشد؛ همان‌طور که پیشینه باغ‌سازی ایران وجود باغ‌های چهارگوش را تأیید می‌کند. قدمت چهارباغ به دوران هخامنشی و ساسانی می‌رسد. کاخ کوروش در پاسارگاد در میان باغی چهارگوش ساخته‌شده (سابتلنی،۱۳۸۷، ص. ۱۷). همچنین باغ سلطنتی کوروش دارای انواع پوشش گیاهی از جمله درختان سرو، انار و گل‌های مختلف همچون لاله بود (خوانساری، مقتدر و یاوری،۱۳۸۳، ص. ۳۸)؛ بنابراین وجود نقش‌مایه‌هایی چون سرو، اسلیمی و گل لاله در اثر می‌تواند نشانه و تأکیدی به باغ باشد. از ویژگی‌های باغ ایرانی در دوران باستان که تا امروز تغییری نکرده است محصور بودن فضای باغ و ورود از طریق در است (زانگری،۱۳۹۱، ص. ۱۶). علاوه بر این، نقوش مشبک محرابی و مربعی‌شکل که به شکل منظم در قسمت‌های مختلف اثر ایجاد شده یادآور کبوترخانه‌هایی است که برای پرندگان ساخته می‌شده است. همچنین کاسه‌هایی زرین و ظریف از جنس طلا به روی گل لاله و ضلع بالایی چهارگوش قابل‌مشاهده است که می‌تواند نمودی از خورشید باشد. زیرا از فلزات، طلا و زر و از رنگ‌ها، رنگ زرد به خورشید منسوب است و از معانی نمادین مرتبط با خورشید، نور، روشنایی و روشنگری است که در فرهنگ ایرانی اهمیت فراوان دارد (نامورمطلق و کنگرانی،۱۳۹۴:،ص. ۱۳۰-۱۳۳). از دیدگاهی دیگر، معماری ایرانی الگوی ازلی از جهان چهارگوشه را به نمایش می‌گذارد که همه جنبه‌های این هنر با بهشت موعود تفسیر می‌شود و این بهشت در هنر ایرانی با باغ مجسم می‌گردد (مرادی،۱۳۹۰، ص. ۱۵). باتوجه‌به آنچه بیان گردید می‌توان چنین استدلال کرد فضای چهارگوش میان سرو با هم‌نشینی دیگر عناصر تصویری تأکیدی به فضای باغ است که به‌عنوان نشانهٔ نمایه‌ای در اثر قابل‌ذکر است (جدول ۲).

[Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir on 2026-10-23]

[DOI: 10.66224/jic.10.1.432]

جدول ۲. تحلیل نشانه‌شناختی آویز «مرغ و سرو»

Table 2. Semiotic analysis of the "The Bird and the Cypres" pendant

عناصر تصویری	شمایل	نماد	نمایه
سرو	درخت سرو	جاودانگی و زندگی انتقال روح به‌سوی آسمان	بازنمایی فضای باغ ایرانی
پرنده (مرغ)	پرندگان ماوا گزیده بر درخت	روح و نفس آدمی	
لاله	گل لاله	–	
دایره زرین	دایره زرین	خورشید نور و روشنایی	
چهارضلعی	چهارضلعی	باغ بهشت	
اسلیمی	اسلیمی	گیاه	
نقوش محرابی و مربعی	فرم محرابی و مربعی	کبوترخانه	
سنگ فیروزه	سنگ فیروزه	حوض و آب پاکی	
دو پرنده	عدد ۲	جنس مذکر و مؤنث	
سه سرو	عدد ۳	کثرت و فراوانی	

۵-۱-ب. تحلیل معنایی آویز «مرغ و سرو»

با تحلیل عناصر تصویری طبق رویکرد نشانه‌ای پیرس مشخص گردید تمامی نقوش مورد بررسی در این اثر نشانه شمایلی محسوب می‌شوند. نشانه شمایلی در واقع صورتی است که نشانه به خود می‌گیرد که شامل تمامی عناصر تصویری متن می‌شود. از سویی، تمام نقوش (سروهای متعدد و منظم، پرنده، گل لاله، سنگ فیروزه و...) در پیوند با یکدیگر نمایه‌ای بارز از فضای باغ در ذهن تداعی می‌کنند. همان‌طور که پیش‌تر بیان گردید در نشانه نمایه‌ای علاوه بر وجود رابطه علت‌ومعلولی، حتی مجموعه‌ای از عناصر یک اثر که به مخاطب امکان شناسایی یک مکان و فضا را بدهد، نمایه محسوب می‌شود و در این اثر حضور عناصر تصویری مشخصه‌هایی از فضای باغ را تجسم می‌سازند. علاوه بر مشخصه شمایلی عناصر تصویری دارای بیانی نمادین نیز هستند که به تفضیل به آن پرداخته شد. نماد در پی قرارداد ایجاد شده و انتخاب معنای نمادین رمزگان متناسب با متن و دیگر نشانه‌ها صورت می‌گیرد. عناصر تصویری آویز مرغ و سرو را می‌توان در دولایه معنایی قرار دارد. لایه نخست که تمامی عناصر با پیوند و همبستگی با یکدیگر جلوه‌ای از باغ ایرانی را نمایانگر می‌شدند و لایه زیرین با معنای ضمنی که در پیوند با معانی نمادین کشف می‌گردد که در این اثر مجموعه عناصر تصویری می‌توانند دلالتی به بهشت و زندگی جاودان داشته باشند با پنجره‌ای برای ورود به باغ بهشت و حضور کبوترانی (مرغ) بر درخت سرو بهشتی که می‌تواند نمادی از روح آدمی باشند که به اصل پیوسته‌اند (جدول ۳).

[Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir on 2026-10-23]

[DOI: 10.66224/jic.10.1.432]

جدول ۳. تحلیل معنایی آویز «مرغ و سرو»

Table 3. Semantic analysis of the "The Bird and the Cypres" pendant

لایه نخست (معنای صریح)	لایه زیرین (معنای ضمنی)
بازنمایی فضای باغ ایرانی	بهشت اساطیری و حیات جاویدان

۵-۲-الف. تحلیل توصیفی و نشانه‌شناختی آویز «مرغ هزار آوا»

«مرغ هزار آوا» عنوان آویز دیگری است (شکل ۲) که نقش‌مایه پرنده‌ای در حال آواز خواندن در مرکز و سطح رویین و گل لاله با ساختار عمودی سطح زیرین دو نقش‌مایه برجسته اثر اثر را شکل می‌دهد. در فضای یکپارچه نقره‌ای‌رنگ آویز، دو رنگ آبی و طلایی به چشم می‌خورد. سنگ فیروزهٔ دایره شکل در بالاترین سطح و در امتداد آن، دایره کوچکی که فضای داخل آن با حجم کروی از جنس طلا پوشش داده شده است. از دیگر مشخصات آویز، فرم قلب مانندی است که به موازات ساقه گل از آن آویزان شده است. سروهای سه‌تایی، برگ نخل، اسپیرال و هفت نقش محرابی‌شکل به‌صورت مشبک از دیگر عناصر تصویری این اثر هستند. در ادامه به تحلیل نشانه‌شناختی و معنایی اثر پرداخته می‌شود.

شکل ۲. آویز «مرغ هزار آوا»، ۱۳۹۴.

Figure 2. "The Common Nightingale" (Morgh-e-Hezar Ava) pendant. (Golestan Gallery)

عنوان اثر «مرغ هزار آوا» و حتی دیدن صرف اثر (پرنده‌ای در حال آوازخواندن) با اصل شباهت دال با مدلول نشانه‌ای شمایلی از پرنده‌ای خوش‌آواز را به ذهن متبادر می‌سازد. از طرفی به دلیل هم‌نشینی با گل و باتوجه‌به پیشینه‌ای که در اشعار و هنر ایران داریم، می‌تواند دربردارنده معنای نمادین و ارجاعی به بلبل باشد. عطار در منطق‌الطیر از زبان بلبل بیان می‌کند که صدای زیر چنگ و اندوه و زاری در نوای نی از گفتار و آواز اوست. به‌طوری‌که در ادبیات ایران بلبل رمز و نماد عاشق و آوازش آوای عشق است (امینی‌لاری و محمودی،۱۳۸۸، ص. ۴۸). اشعاری از عطار نیشابوری به هزار آوا بودن بلبل نیز اشاره دارد.

[Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir on 2026-10-23]

[DOI: 10.66224/jic.10.1.432]

بلبل شیدا درآمـد مست، مست　　وز کمال عشق نه نیت و نه هست

معنـــی در هـر هـزار آوا داشـت　　زیـر هر معنی جهـانی راز داشـت

توصیف هزار آوا برای بلبل در ابیات عطار تأییدکننده نقش‌مایه مرغ هزار آوا در این اثر به‌عنوان بلبل و نماد عاشق است. در مثنوی مولانا بلبل بیش از هر پرنده‌ای با گل همراه شده است و بیشترین معنای نمادین به‌کاررفته برای آن عاشق است. در فرهنگ نمادها نیز بلبل در ارتباط نزدیک با عشق بیان شده است (صرفی،۱۳۸۶، ص.۶۵). از دیگر نقش‌مایه‌های مورداستفاده در این آویز شمایل گل لاله است. لاله در زبان پهلوی به گلی سرخ‌رنگ به شکل جام گفته می‌شود (یاحقی،۱۳۹۱، ص. ۶۶۳) که چنین شباهتی با موضوع در اثر به‌وضوح قابل مشاهده‌است. دل خونین از معانی نمادین گل لاله در ارتباط با رنگ سرخش است (نامورمطلق و کنگرانی،۱۳۹۴، ص. ۲۸۸). همچنین سیاهی درون لاله را به داغ تشبیه کرده‌اند که در نتیجه دوری محبوب، داغ هجران به دل دارد (ملیکوف،۱۳۴۸، ص. ۲۲۴). از سویی، گل لاله که کنایه‌ای از چهرهٔ زیبا و سرخ‌رویی معشوق است (نامورمطلق و کنگرانی،۱۳۹۴، ص. ۲۸۹) با هم‌نشین شدن با بلبل به‌ویژه باتوجه‌به محل قرارگیری گل‌وبلبل و تناسباتی که برای آن‌ها در نظر گرفته شده است، مفهوم نمادین عاشق و معشوق را به زیبایی جلوه‌گر می‌نماید.

در قسمتی از گل لاله شمایل سه سرو مشبک خمیده دیده می‌شود که می‌تواند رمزی از «سروناز و شاخه‌های متمایلش» (یاحقی،۱۳۹۱، ص. ۴۶۰) باشد. استفاده از این نوع سرو باتوجه‌به محل قرارگیری و در پیوند با فضای حاکم بر کل اثر به خوبی لحاظ گردیده است. علاوه بر این، فرمی قلب‌مانند از گل لاله آویزان شده است که با درنظر گرفتن معنای نمادین عشق برای قلب به‌عنوان نشانه‌ای شمایلی- نمادین تأکیدی به عشق میان گل لاله (معشوق) و بلبل (عاشق) باشد.

همان‌طور که قبلاً اشاره گردید اطراف گل لاله، نشانه‌هایی شمایلی از سرو، اسپیرال (پیچک یا تاک) و برگ نخل قرار گرفته که معانی نمادینی را نیز در بردارند. برگ نخل نقش‌مایه بارز دوره ساسانی و نماد باروری و حاصلخیزی است و جنبه روحانی دارد. از سویی، درخت نخل به‌ویژه به دلیل سرسبزی دائمی و راست‌قامتی به درخت زندگی معروف بوده است (مبینی و شافعی،۱۳۹۰، ص.۵۰-۴۸). نقش اسپیرال مانندی که در اطراف گل لاله وجود دارد باتوجه‌به ارتباط میان گل‌وبلبل می‌تواند رمزی از گیاه عشقه یا پیچک باشد که به درختان می‌پیچد و در شعر فارسی از آن به‌عنوان مظهری از دلبستگی و تعلق خاطر یاد شده است (یاحقی،۱۳۹۱، ص. ۷۲۱). نکته قابل‌توجه دیگر اینکه، اگر نقش‌مایه اسپیرال (پیچک) را در پیوند با سرو و نخل در نظر بگیریم می‌تواند نشان‌دهنده درخت تاک باشد. سرو، نخل و تاک از گیاهان اساطیری و مقدس در ایران باستان به شمار می‌روند. به‌طوری‌که باغ‌های انگور ایرانی در عصر هخامنشی موردتوجه مورخان یونانی بوده است (یاحقی،۱۳۹۱، ص.۱۹۷). طراحی گل لاله به شکل جامِ مِی این پنداشت را برجسته‌تر می‌کند؛ بنابراین این نقوش از یک‌سو در پیوند با فضای عاشقانه میان گل‌وبلبل قرار دارند و از دیگر سو، فضایی از باغ را جلوه‌گر می‌نمایند به‌ویژه با حضور سنگ فیروزه (آب) و دایره زرین (خورشید) که در اثر قبلی این ارتباط شرح داده شد.

در قسمت بالای گلبرگ‌های لاله، فضاهای کوچکی شبیه محراب به تعداد هفت عدد مشبک شده است. هفت از جمله اعداد مهم در آیین میترا است. همچنین در آیین مهری به هفت مقام سیروسلوک اعتقاد داشتند (زمرّدی،۱۳۸۲، ص. ۳۴۷). اهمیت عدد هفت در هفت‌وادی عطار نیز با سفر پرندگان به‌عنوان تمثیلی از روح و گذر از کوه قاف و رسیدن به کمال و قرب الهی قابل ملاحظه است. از سویی بهره‌گیری از نقوش محرابی شکل با درنظر داشتن نماد رهایی از جهان مادی و کثرت و رسیدن به وحدت (بیادار و توفیقی،۱۳۹۳، ص. ۱۷۱) می‌تواند تاییدکننده معانی نمادین این نقوش در هم‌نشینی با یکدیگر به منزله آستانه و مرحله‌ای برای گذر از هفت سرزمین عشق باشد. در جدول ۴ تحلیل نشانه‌شناختی اثر قابل‌مشاهده است.

[Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir on 2026-10-23]

[DOI: 10.66224/jic.10.1.432]

جدول ٤. تحلیل نشانه‌شناختی آویز «مرغ هزار آوا»

Table 4. Semiotic analysis of the "The Common Nightingale" pendant.

عناصر تصویری	شمایل	نماد	نمایه
لاله	گل لاله	معشوق	بازنمایی فضای باغ ایرانی
مرغ (پرنده)	بلبل	عاشق	
سرو	سرو	–	
دایره زرین	دایره زرین	خورشید	
برگ نخ	درخت نخل	–	
اسپیرال	تاک عشقه	عشق	
نقوش محرابی شکل	نقوش محرابی شکل	آستانه ورود به فضای قدسی	
سنگ فیروزه	سنگ فیروزه	حوض و آب	
قلب	قلب	عشق	
سه سرو خمیده	عدد ۳ و سرو	سروناز کثرت و فراوانی	
هفت نقش محرابی شکل	عدد هفت	هفت‌وادی عشق	

۵-۲-ب. تحلیل معنایی آویز «مرغ هزار آوا»

در اثر مورد بررسی در وهله نخست چشم با دو نقش‌مایهٔ برجسته و بزرگ اثر، پرنده‌ای در حال خواندن و گل لاله و سپس با عناصر تصویری دیگر مانند درخت سرو، برگ نخل، پیچک (می‌تواند نشانه‌ای از تاک نیز باشد) مواجه می‌شود که همه نشانه‌هایی شمایلی محسوب می‌شوند. درعین‌حال مجموعه این نقوش در پیوند با یکدیگر گوشه‌ای از فضای باغ را در ذهن پدیدار می‌سازند که می‌تواند به‌عنوان نشانه نمایه‌ای در نظر گرفته شود. زیرا نشانه نمایه‌ای از رابطه علت‌ومعلولی یا نوعی پیوستگی معنایی میان موضوع و نشانه‌ها شکل می‌گیرد. در نتیجه مجموعهٔ نشانه‌های شمایلی در این اثر وجود باغ را تجسم می‌بخشند. از سوی دیگر، با تحلیل نمادین سنگ فیروزه (حوض) و دایره زرین، به‌ویژه اینکه درخت سرو، نخل و انگور از جمله گیاهان اساطیری در ایران باستان هستند تصویر باغ ایرانی به شکلی بارزتر آشکار می‌شود. عناصر تصویری متن هریک دارای معانی نمادین نیز هستند. نشانه‌های تصویری به‌عنوان نماد و رمزگان با هم‌نشینی مکانی و در پیوند با یکدیگر مفهوم متن را بیان می‌کنند. واژه هزار آوا در عنوان اثر مخاطب را در شناسایی پرنده بلبل رهنمون می‌سازد. علاوه‌برآن باتوجه‌به حضور گل‌وبلبل در پیشینه هنری و ادبی کشورمان و معانی نمادین این دو نقش‌مایه، ذهن مخاطب به فضای عاشقانه حاکم بر اثر هدایت می‌شود. وجود هفت نقش

[Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir on 2026-10-23]

[DOI: 10.66224/jic.10.1.432]

محرابی شکل، این فضا را بیش‌ازپیش به‌سوی ادبیات عرفانی و هفت‌وادی عشق ارجاع می‌دهد. در واقع با بررسی فرایندهای نمادین میان گل (معشوق) و بلبل (عاشق) که نغمه عشق را آواز می‌کند مفهوم عشق و رسیدن به اصل را می‌توان به‌عنوان معنای ضمنی اثر انگاشت (جدول ۵).

جدول ۵. تحلیل معنایی آویز «مرغ هزار آوا»

Table 5. Semantic analysis of the "The Common Nightingale" pendant

لایه نخست (معنای صریح)	لایه زیرین (معنای ضمنی)
بازنمایی فضای باغ ایرانی	بازنمایی فضای عاشقانه و عرفانی و رسیدن به اصل

۵-۳-الف. تحلیل توصیفی و نشانه‌شناختی آویز «فرشته و ماه»

عنوان سومین اثری که برای تحلیل در نظر گرفته شده «فرشته و ماه» است. نقش‌مایه برجسته و غالب در این گردن‌آویز، پرنده‌ای با صورت جوانی زیبا، ابروهای کمانی و تاجی بر سر (فرشته) است. سر فرشته بر روی دایره‌ای قرار گرفته که لبه‌های آن، ده کاسه کوچک طلایی به طور منظم چیدمان شده و در مجاورتش هلال ماهی قرار دارد که قسمتی از آن نمایان است. فرشته بر سنگ فیروزهٔ دایره‌شکلی که روی ساقه گل لاله نشانده شده، ایستاده است. نقوش اسلیمی، اسپیرال و سرو از دیگر نقش‌مایه‌های مورداستفاده در اثر هستند. (شکل ۳)

شکل ۳. آویز «فرشته و ماه»، ۱۳۹۴.

Figure3. "The Angel and the Moon" (Fereshteh va Mah) pendant. (Golestan Gallery)

[Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir on 2026-10-23]

[DOI: 10.66224/jic.10.1.432]

فرشتگان که در غالب ادیان از آن نام‌برده‌شده است، موجوداتی غیرمادی، بلندمرتبه و آسمانی و جهت پرواز در ملکوت بال‌دار تصور شده‌اند. از محورهای اصلی تمدن کهن ایرانی جدال خیر و شر و توجه به نور و روشنی است و فرشتگان یکی از نمادهای حامل خیر محسوب می‌شوند (یاوری و سعیدی‌فرد، ۱۳۹۵.صص. ۷و۶). در آیین زرتشت از فرشتگان با عنوان روشنی بیکران یاد می‌شود (زمرّدی، ۱۳۸۲، ص. ۲۸۸)؛ بنابراین فرشتگان به‌عنوان نمادهای خلوص و پاکی و نیروهای خیر در اساطیر و ادیان مختلف همواره موردتوجه بوده‌اند. در اثر مورد مطالعه فرشته به‌صورت پرنده‌ای با صورت انسان طراحی شده است. قرار گرفتن سر درون دایره همراه با ده دایره طلایی کوچک‌تر اطرافش می‌تواند مظهری از خورشید باشد. از سویی، انتخاب ده نیز می‌تواند دارای معنای نمادین باشد. عدد ده را می‌توان مظهر کمال، تمامیت و وحدت در کثرت بیان نمود (شیمل، ۱۳۹۰، ص ۱۹۵-۱۹۶). در تصاویر کهن خورشید به‌صورت قرصی نورافشان تصویر شده که نشان‌دهنده نوری است که از عالم بالا می‌تابد و غالباً در میان دایره چهره‌ای انسانی نقش شده است (دو بوکور، ۱۳۸۷، ص. ۸۲). در ایران همواره میترا و اهورامزدا که خدایان خورشید بودند با دایره‌ای دور سر آن‌ها نمایش داده می‌شدند که بعدها به‌عنوان هاله مقدس رواج می‌یابد (هال،۱۳۸۶، ص. ۳۲۷). و در پی آن اصطلاحی به نام «فر» در ایران کاربرد پیدا می‌کند که به شکل نمادهای دایره‌ای تجلی می‌یابد. به عبارتی فر نیرویی است که از جانب خدا به افراد برگزیده اعطا می‌شود و آن‌ها را به مقامی والا می‌رساند. (موسوی نیا،۱۳۸۸، ص. ۱۱۰). «مهر» ایزد روشنایی و یکی از بزرگ‌ترین ایزدان آیین زردشتی است که در زبان فارسی با معانی همچون، خدا، فرشته، آفتاب، روشنایی و خورشید و به‌عنوان مظهری از راستی و درستی بیان شده است (بهرام‌پور،۱۳۸۸، ص. ۵۱). خورشید همانند مهر، خدای روشنی و یکی از نمادهای مهر است که چهره‌اش به شکل جوانی تاج‌دار وصف شده که بر گردونه‌ای نشسته و از هر طرف چند اسب او را می‌کشند (نامورمطلق و کنگرانی، ۱۳۹۲، ص. ۱۳۰).

ماه همچون خورشید در تمدن کهن ایران نقش مهمی دارد. ماه نماد حیات گیاهان و جانوران و رشد آن‌ها و روشنی و سپیدی شب است (اسماعیل‌پور، ۱۳۸۷، ص. ۲۰). این همبستگی و پیوند میان ماه و رستنی‌ها آن‌چنان اهمیت دارد که شمار بسیاری از خدایان باروری در اساطیر مختلف مانند آناهیتا ایزدبانوی آب، همزمان خدایان قمری نیز هستند (الیاده، ۱۳۹۴، ص. ۱۶۷). از سویی، ماه نماد فره ایزدی نیز می‌باشد. در هنر ایرانی گاه برای تقدس بخشیدن به شخصیت‌ها بالای سرشان هلال ماهی تصویر می‌شد. بدین گونه ماه را می‌توان نمودگار قداست دانست (نامورمطلق و کنگرانی، ص. ۳۰۰). همچنین ارتباط ماه و خورشید می‌تواند بیان‌کننده طبقات بهشت باشد همان‌گونه که در مینوی خرد، ستاره به‌عنوان اولین طبقه، ماه دومین طبقه و خورشید سومین طبقه بهشت در نظر گرفته شده است و از خورشید پایه تا گرزمان یعنی مکان آفریدگار اورمزد، روشنی بی‌پایان است (عفیفی، ۱۳۸۳، ص. ۶۲۰). همچنین سروهای قرارگرفته به روی ماه پنج عدد هستند. پنج، عدد عشق و زندگی و نمادی از نفس انسان است (شیمل، ۱۳۹۰، ص. ۱۱۷) که در این اثر باتوجه‌به پیوندش با ماه و رویش گیاهان می‌تواند به‌عنوان نمادی از زندگی در نظر گرفته شود. تحلیل نشانه‌شناختی اثر در جدول۶ قابل‌مشاهده است.

[Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir on 2026-10-23]

[DOI: 10.66224/jic.10.1.432]

جدول ٦. تحلیل نشانه‌شناختی آویز «فرشته و ماه»

Table 6. Semiotic analysis of "The Angel and the Moon" pendant.

عناصر تصویری	شمایل	نماد	نمایه
فرشته	پرنده با سر انسان	فرشته روشنایی (مهر)	بازنمایی فضای باغ ایرانی
ماه	ماه	رویش، روشنی شب، فره	
ده دایره زرین	عدد ۱۰ و دایره	خورشید	
سنگ فیروزه	سنگ فیروزه	حوض و آب	
گل لاله	گل لاله	–	
سرو و عدد ۵	پنج سرو	فراوانی و زندگی	

۵-۳-ب. تحلیل معنایی آویز «فرشته و ماه»

مخاطب در نگاه نخست به اثر با نشانه‌های شمایلی همچون پرنده، ماه، گل لاله، سرو، نقوش اسلیمی و اسپیرال مواجه می‌شود که می‌تواند تداعی‌کننده و نشانهٔ نمایه‌ای از فضای باغ باشد. درعین‌حال، نقش‌مایه اصلی آویز، پرنده‌ای با صورت انسانی است که باتوجه‌به عنوان اثر، فرشته‌ای تاج‌دار با هاله‌ای مقدس است. در اساطیر ایران، فرشته جوان و تاجدار می‌تواند مظهری از فرشته فروغ و روشنایی، مهر باشد که به‌صورت ترکیبی از شاهین به‌عنوان مرغ متعلق به خورشید و یکی از نمادهای فر با چهره‌ای جوان تجسم‌یافته است. فرشته مهر نمادی از قداست و پاکی است که بر سنگ فیروزه دایره‌ای‌شکل به‌عنوان رمزی از آب و نمادی از پاکی و خلوص قرار گرفته است. پیوند آب، ماه و خورشید به‌عنوان نماد حیات گیاهی و مظهر زندگی و رویش با حضور نقش‌مایه‌هایی همچون پنج سرو و گل لاله به منزله رشد گیاهان قابل‌دریافت است. از سوی دیگر، فرشته ایستاده بر سنگ فیروزه می‌تواند تجسمی از آناهیتا ایزدبانوی آب و الهه باروری باشد که مجدد با نقش‌مایه‌های گیاهی مرتبط است. باتوجه‌به تحلیل‌های صورت‌گرفته، آویز فرشته و ماه، می‌تواند بیان‌کننده روایتی از بهشت ایرانیان در اساطیر باشد (جدول ۷).

جدول ۷. تحلیل معنایی آویز «فرشته و ماه»

Table 7. Semantic analysis of the "The Angel and the Moon" pendant

لایه نخست (معنای صریح)	لایه زیرین (معنای ضمنی)
بازنمایی فضای باغ ایرانی	بازنمایی فضای بهشت اساطیری

با تحلیل عناصر تصویری در سه اثر منتخب با رویکرد نشانه‌شناسی پیرس ارتباط نشانه‌ها با دلالت‌های معنایی در سطوح مختلف قابل‌دریافت است (جدول ۸). نقوش شمایلی با سطح توصیف اثر، نقوش نمایه‌ای با سطح میانی و معنای صریح و در نهایت واکاوی و انتخاب معنای نمادین هر یک از نقشمایه‌ها در پیوند با کل اثر با معنای ضمنی و سطح زیرین تحلیل مرتبط می‌باشد.

جدول ۸. ارتباط تحلیل نشانه‌شناختی و دلالت معنایی بر اساس الگوی پیرس.

Table 8. The relationship between semiotic analysis and semantic implication based on Peirce's model.

نظام نشانه‌ای پیرس	فرایند دستیابی به معنا
شمایل	توصیف عناصر
نمایه	معنای صریح
نماد	معنای ضمنی

[Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir on 2026-10-23]

[DOI: 10.66224/jic.10.1.432]

۵-٤. مؤلفه‌های هویت فرهنگی در آثار مورد بررسی

باتوجه‌به تحلیل نشانه و معناشناختی نمونه‌ها، ابعاد و نشانه‌های هویت فرهنگی بازنمایی شده در آثار در پنج مقوله ۱. تاریخی-اساطیری، ۲. ادبی- هنری، ۳. دینی-عرفانی، ۴. سرزمینی- بومی ۵. نمادین- ارزشی شناسایی و دسته‌بندی شدند (جدول۹). آثار مورد بررسی نشان می‌دهند که ترکیب نشانه‌ها با همبستگی منطقی و همزمان، سطحی پیچیده از ارتباط بین عناصر بصری، معنا و روایت فرهنگی ایجاد می‌کند. به‌عبارت دیگر، جواهرات هنری در این نمونه‌ها نه تنها کالایی تزیینی، بلکه ابزاری برای روایت فرهنگی و هویتی هستند. این یافته‌ها تأکید می‌کند که جواهرات هنری، با بهره‌گیری از نشانه‌ها و نمادها، ظرفیت ایجاد تجربه‌ای فراتر از زیبایی‌شناسی ظاهری را دارند و می‌توانند به‌عنوان رسانه‌ای برای بازنمایی هویت فرهنگی و انتقال مفاهیم نمادین و اساطیری عمل کرده و مخاطب را به تفکر درباره فرهنگ، اساطیر، عرفان و ارزش‌های هویتی ایرانی دعوت کنند.

جدول ۹. مؤلفه‌های هویت فرهنگی در سه نمونه مطالعاتی.

Table 9. Components of cultural identity in three study samples.

نمونه‌های مطالعاتی	ابعاد هویت فرهنگی				
	تاریخی- اساطیری	ادبی- هنری	دینی- عرفانی	سرزمینی- بومی	نمادین- ارزشی
آویز مرغ و سرو	سرو، باغ ایرانی، بهشت اساطیری	سرو، سنگ فیروزه، اسلیمی، کبوترخانه	مرغ (پرنده)، باغ بهشت	سرو، سنگ فیروزه، گل لاله، کبوترخانه	سرو، سنگ فیروزه، مرغ (پرنده)، فرم چهارگوش، گل لاله، نیم کره طلایی، فرم محرابی شکل، عدد ۳
آویز مرغ هزار آوا	سرو، باغ ایرانی	سرو، سنگ فیروزه، گل لاله و بلبل، اسپیرال، برگ نخل	گل لاله، بلبل، هفت‌وادی عشق، نقوش محرابی و آستانه ورود به فضای قدسی	سرو، سنگ فیروزه، گل لاله، بلبل	بلبل (عاشق)، لاله (معشوق)، فرم محرابی شکل، عدد ۷ و ۳، سروناز، قلب، نیم‌کره طلایی، پیچک (اسپیرال)
آویز فرشته و ماه	فرشته مهر، خورشید، ماه، باغ ایرانی، بهشت اساطیری	فرشته، خورشید، ماه،	فرشته (پرنده-انسان)	سرو، سنگ فیروزه، گل لاله	فرشته، ماه، ده دایره طلایی،

٦. نتیجه‌گیری

جواهرسازی هنری به‌مثابه متن هنری با زبانی تصویری و تجسمی بازتابی از تفکر و اندیشه هنرمندان و بازگوکنندهٔ دیدگاه‌های مختلف از جمله موضوعات روایی، هویتی، فرهنگی، اجتماعی و سیاسی شده است. در نمونه‌های مطالعاتی منتخب از برند «زیور آرایه‌های باغ ایرانی»، عناصر تصویری، ترکیب‌بندی، اندازه، محل قرارگیری و تعداد و تکرار نقوش، همچنین مواد مورداستفاده و عنوان از جمله مشخصه‌های مهم جهت تحلیل محسوب می‌شوند. هنرمند با بهره‌گیری از این عناصر با هماهنگی و ترکیب هوشمندانه در پی ارائه مفاهیمی است که مخاطب با توجه دانش و آگاهی‌اش از تاریخ و اساطیر ایران و پیش‌زمینه‌ای که از هر یک از نقوش دارد، به خوانش اثر بپردازد. به‌طوری‌که برای هر اثر امکان خوانش محتوایی در چندین سطح وجود دارد. در پاسخ به سؤال نخست می‌توان این‌گونه بیان کرد که در هر سه اثر ساختار نشانه‌ای عناصر تصویری در سه گروه شمایلی، نمادین و نمایه‌ای قابل‌مشاهده است. نظام ساختاری شمایلی- نمادین را می‌توان به‌عنوان اصلی‌ترین نظام ساختاری این آثار

[Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir on 2026-10-23]

[DOI: 10.66224/jic.10.1.432]

نام برد که بخش قابل‌توجهی از محتوای اثر به آن‌ها اختصاص دارد، به‌طوری‌که امکان بازنمایی هویت فرهنگی و روایت‌هایی از اساطیر ایران را در قالب اثری به ابعاد جواهر هنری بیش‌ازپیش ممکن ساخته است. عناصر تصویری سه آویز «مرغ و سرو»، «مرغ هزار آوا» و «فرشته و ماه» در سطح نخست شامل نقوش شمایلی مختلف ازجمله درخت سرو، گل لاله، پرنده، دایره زرین (خورشید)، اسلیمی (گیاه)، برگ نخل، اسپیرال (تاک)، سنگ فیروزه (آب)، نقوش مربعی و محرابی شکل، ماه، فرشته (ترکیب انسان–حیوان) و غیره هستند. از سویی، هر یک از این نشانه‌ها در پیوستگی با یکدیگر و در کلیت نشانه‌ای نمایه‌ای و نمودی از مکان باغ به‌ویژه باغ ایرانی را به ذهن متبادر می‌سازند و در سطحی دیگر، معنای ضمنی آثار دلالتی به باغ بهشت اساطیری و فضای عاشقانه و عرفانی از فرهنگ ایرانی دارند که به‌عنوان کهن‌الگویی، انسان جدا شده از اصل خویش را فرامی‌خواند. در پاسخ به سؤال دوم مؤلفه‌ها و ابعاد هویتی در آثار را می‌توان به ۱. تاریخی–اساطیری، ۲. ادبی– هنری، ۳. دینی–عرفانی، ۴. سرزمینی– بومی ۵. نمادین– ارزشی تقسیم‌بندی نمود که با عناصر و مفاهیمی چون سرو، گل لاله، بلبل، سنگ فیروزه، نقوش اسلیمی، فرشته، فضای باغ ایرانی، هفت‌وادی عشق، بهشت اساطیری و عرفانی نمود بصری یافته‌اند و هویت فرهنگی ایران را بازنمایی می‌کنند. نکته حائز اهمیت دیگر اینکه، در تحلیل نشانه‌شناختی این آثار مشخص شد بر پایه نظام سه‌گانهٔ پیرس، مرحله توصیف عناصر اثر با نشانه‌های شمایلی، دستیابی به معنای صریح با نشانه نمایه‌ای و کشف معنای ضمنی با نشانه‌های نمادین ارتباط تنگاتنگی دارند.

سپاسگزاری: این پژوهش فاقد سپاسگزاری است.

مشارکت نویسندگان: فرایند ایده‌پردازی، روش‌شناسی پژوهش و نگارش پیش‌نویس اولیه مقاله بر عهده ر. ر. بوده است. ارزیابی صحت اطلاعات، اعتبارسنجی یافته‌ها، بررسی منابع و استنادهای علمی، بازبینی و ویرایش نهایی متن توسط هر دو نویسنده انجام شده است. تمامی نویسندگان نسخه نهایی مقاله را مطالعه کرده و با انتشار آن موافقت نموده‌اند.

تأمین مالی: این پژوهش هیچ بودجه خارجی دریافت نکرده است.

تضاد منافع: نویسندگان هیچ‌گونه تضاد منافع را اعلام نمی‌کنند.

دسترسی به داده‌ها و مواد: مجموعه‌داده‌ها در صورت درخواست از نویسندگان در دسترس است.

منابع

References

Afifi, R. (2004). Iranian myths and culture in Pahlavi writings. Tehran: Toos Publications. [In Persian]

Ahmadi, B. (2001). Structure and interpretation of the text (17th ed.). Tehran: Markaz Publications. [In Persian]

Ahmadi, B. (2004). From visual signs to text (4th ed.). Tehran: Markaz Publications. [In Persian]

Akbari, P. (2015). Water in the art of the ancient world. Tehran: Tisa Publications. [In Persian]

Amini Lari, L., & Mahmoudi, K. (2009). Birds and music. Textual Criticism of Persian Literature, 1(1), 45–58. [In Persian]

Balali-Moqaddam, A. (2013). Expressing concepts in jewelry design. Journal of Research of Art (Pazhuhesh-e Honar), (3), 33–40. [In Persian]

Bahram-Pour, N. (2009). An analysis of Iranian sacred symbols in pottery. Tehran: Shahrashoub Publications. [In Persian]

Beyadar, H., & Tofighi, P. (2014). The symbolism of the mihrab in Islamic mysticism and art. Motaleat-e Manavi Journal, (11–12), 153–157. [In Persian]

Chandler, D. (2008). Foundations of semiotics (M. Parsa, Trans.; 3rd ed.). Tehran: Soore-e Mehr Publications. [In Persian]

De Beaucorps, M. (2008). Living symbols (J. Sattari, Trans.; 3rd ed.). Tehran: Nashr-e Markaz. [In Persian]

[Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir on 2026-10-23]

[DOI: 10.66224/jic.10.1.432]

Den Besten, L. (2012). On jewellery: A compendium of international contemporary art jewellery. Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers.

Chitsaz, Sh., Nedaeifard, A., & Namvarmotlagh, B. (2019). A study of Gilbert Durand's myth criticism with reference to Persian garden jewelry. Journal of Fine Arts: Visual Arts, 24(3), 31–42. [In Persian]

Chitsaz, Sh., Nedaeifard, A., & Namvarmotlagh, B. (2019). An intertextual reading and interpretation of the pomegranate motif in contemporary Iranian jewelry based on archaeological pretexts. Bāgh-e Nazar Journal, 16(77), 43–58. https://doi.org/10.22034/bagh.2019.136860.3659 [In Persian]

Chitsaz, Sh., Nedaeifard, A., & Namvarmotlagh, B. (2019). Transformation of visual–perceptual motifs into textual motifs: A study of contemporary Iranian jewelry. Culture_Communication Studies, 20(46), 37–65. [In Persian]

Eliade, M. (2015). A treatise on the history of religions (J. Sattari, Trans.; 5th ed.). Tehran: Soroush Publications. [In Persian]

Golestan Gallery. (n.d.). The Bird and the Cypress (Morgh va sarv). Retrieved July 17, 2022, from https://www.golestangallery.com

Golestan Gallery. (n.d.). The thousand-voiced bird (Morgh-e hezar ava). Retrieved July 17, 2022, from https://www.golestangallery.com

Golestan Gallery. (n.d.). The Angel and the Moon (Fereshteh va mah). Retrieved July 17, 2022, from https://www.golestangallery.com

Hall, J. (2013). Iconographic dictionary of symbols in Eastern and Western art (R. Behzadi, Trans.; 6th ed.). Tehran: Farhang-e Moaser. [In Persian]

Jung, C. G. (2013). Man and his symbols (M. Soltanieh, Trans.; 9th ed.). Tehran: Jami. [In Persian]

Khansari, M., Moqtader, M. R., & Yavari, M. (2004). The Persian garden: A reflection of paradise. Tehran: Cultural Heritage and Tourism Organization. [In Persian]

L'Ecuyer, K. H. (2010). Jewelry by artists in the studio, 1940–2000. Boston: MFA Publications, (Museum of Fine Arts).

Mobini, M. and Shafei, A. (2016). The role of mythological and Sacred Plants in Sassanid Art (With emphasis on relief, metalworking and stucco). Glory of Art (Jelve-y Honar) Alzahra Scientific Quarterly Journal, 7(2), 45-64. doi: 10.22051/jjh.2016.2126 [In Persian]

Melikov, I. (1969). The grieving tulip: A study of the symbolic meaning of the tulip in Turkish and Persian mystical poetry (A. Ahmadi Birjandi, Trans.). Literary Essaye (Justārhā-ye Adabi), (18), 240–276. [In Persian]

Mohammadizadeh, A. (2013). The use of turquoise in Iranian jewelry. Journal of Research of Art (Pazhuhesh-e Honar). 1(3), 107–112. [In Persian]

Moradi, M. A. (2011). Wisdom and the Iranian garden. Jostarhā-ye Shahrsazi, 35, 14–17. [In Persian]

Mousavi-Nia, Z. (2009). The circle: A religious symbol in the civilizations of Mesopotamia, Iran, and the Buddhist traditions of India and China. Ketab-e Mah-e Honar, 131, 108–113. [In Persian]

Namvarmotlagh, B., & Kangarani, M. (2015). Illustrated encyclopedia of Iranian symbols. Tehran: Shahr Publication. [In Persian]

Pournamdarian, T. (2007). Symbol and symbolic narratives in Persian literature. Tehran: Elmi_Farhangi Publishing. [In Persian]

Peirce, C. S. (2002). Logic as semiotics (F. Sojoudi, Trans.). Zibāshenākht: Critical Studies in Theoretical and Philosophical Aesthetics, (6). Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance. [In Persian]

Rashidi, R. (2023). Iranian contemporary jewelry in the context of developments in artistic discourses (Doctoral thesis), Faculty of Craft Arts, Tabriz Islamic Art University, Tabeiz. [In Persian]

Rashidi, R., Moradi, M., & Mohammadzadeh, M. (2023). Feminist identity in conceptual jewelry: Case study of contemporary Iranian women jewelry designers (Fatmeh DolatAbadi, Pegah Vedad, Farzaneh Davodian). Journal of Women in Culture and Art, 14(1), 123–142. https://doi.org/10.22059/JWICA.2022.329983.1677 [In Persian]

Razavi-Far, A., & Ghaffari, H. (2011). Peircean semiotics in light of philosophy, epistemology, and his view of pragmatism. Falsafeh (Philosophy) , (2), 5–36. [In Persian]

Sabatini, M. E. (2008). The Persian garden: Reality and imagination (D. Tabāyi, Trans.). Golestān-e Honar, 4(2), 16–29. [In Persian]

[Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir on 2026-10-23]

[DOI: 10.66224/jic.10.1.432]

Sadrnejad, S. S. (2018). Visual signs in contemporary conceptual Iranian jewelry design (Master's thesis). Soore University, Tehran. [In Persian]

Sattari, J. (2008). National identity and cultural identity. In National identity and cultural identity: Twenty essays in the field of history and culture (3rd ed.). Tehran: Markaz. [In Persian]

Sojoudi, F. (2009). Semiotics: Theory and practice. Tehran: Elm Publications. [In Persian]

Shad Ghazvini, P., & Hejazi, M. S. (2020). A semiotic study of the ornaments of the Turkmen women of the Teke tribe. Journal of Women in Culture and Arts, 12(3), 369–392. https://doi.org/10.22059/jwica.2021.308617.1469. [In Persian]

Shakeri, M. (2003). Water and the Persian garden. Ketab Mah-e Honar, 58(57), 130–135. [In Persian]

Shamili, F., & Maleki, G. (2023). Analysis of visual elements of selected paintings by Sadegh Tabrizi with a semiotic approach. Negarineh Islamic Art, 9(24), 5–28. https://doi.org/10.22077/nia.2023.5220.1597 [In Persian]

Schimmel, A. (2011). The mystery of numbers (F. Tofighi, Trans. 3rd ed.). Tehran: University of Religions and Denominations Press. [In Persian]

Sarfi, M. (2007). The symbolism of birds in the Masnavi. Pazhuhesh-hā-ye Adabi, 5(18), 53–76. [In Persian]

Shokrpour, S., Rashidi, R., & Barmaki, F. (2017). Semiotics of animal motifs in the jewelry of the Achaemenid era. In Conservation Science in Cultural Heritage (Vol. 17, pp. 169–181). https://doi.org/10.6092/issn.1973-9494/7954

Varjavand, P. (1999). Progress and development based on cultural identity (2nd ed.). Tehran, Iran: Enteshar. [In Persian]

Wollen, P. (1998). Sign and meaning in the cinema (A. Tarbiat & B. Taheri, Trans.). Tehran, Iran: Soroush. [In Persian]

Williams, R. (2011). Toward a sociology of culture (A. Mortezavian, Trans.). In Theoretical issues in culture: Collected essays (3rd ed.). Tehran: Sazman-e Chap va Entesharat-e Vezarat-e Farhang va Ershad-e Eslami. [In Persian]

Yahaghi, M. J. (2012). The culture of myths and narratives in Persian literature (4th ed.). Tehran: Farhang-e Moaser. [In Persian]

Yavari, H., & Saeidi-Fard, S. (2016). Investigating the position of the angel symbol in Iranian painting (1st ed.). Tehran, Iran: Beihagh Ketab Publishing. [In Persian]

Zangheri, L. (2012). Persian-Islamic gardens (M. Rasekhi & F. Tehrani, Trans.). Tehran: Daftar-e Pazhuhesh-hāye Farhangi. [In Persian]

Zomorradi, H. (2003). A comparative critique of religions and mythologies in Ferdowsi's Shahnameh, Nezami's Khamsa, and Mantiq al-Tayr. Tehran: Zavar Publications. [In Persian]

احمدی، بابک. (۱۳۷۰). ساختار و تأویل متن. جلد۱. چاپ دوازدهم. تهران: نشر مرکز.

احمدی، بابک. (۱۳۸۳). از نشانه‌های تصویری تا متن. چاپ چهارم. تهران: نشر مرکز.

اکبری، پریسا. (۱۳۹۴). آب در هنر دنیای باستان. تهران: انتشارات تیسا.

الیاده، میرچا (۱۳۹۴). رساله در تاریخ ادیان. ترجمهٔ جلال ستاری. چاپ پنجم. تهران: انتشارات سروش.

امینی لاری، لیلا و محمودی، خیرالله (۱۳۸۸). پرندگان و موسیقی، متن‌شناسی ادب فارسی، ۱(۱). ۴۵–۵۸.

بلالی‌مقدم، آلاله. (۱۳۹۲). بیان مفاهیم در طراحی جواهرات. پژوهش هنر. شماره ۳، ۳۳–۴۰.

بهرام‌پور، نسرین. (۱۳۸۸). بررسی نمادهای مقدس ایرانی در سفال. چاپ اول. تهران: انتشارات شهرآشوب.

بیادار، هنگامه و توفیقی، پیوند. (۱۳۹۳). نمادشناسی محراب در عرفان و هنر اسلامی. مطالعات معنوی، ۱۵۳–۱۵۷.

پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۶). رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی. چاپ ششم. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

پیرس، چالز سندرس (۱۳۸۱). منطق به مثابه نشانه‌شناسی. ترجمهٔ فرزان سجودی، زیبا شناخت، مطالعات نظری و فلسفی هنر، (۶). وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

چندلر، دانیل. (۱۳۸۷). مبانی نشانه‌شناسی. ترجمه مهدی پارسا. چاپ سوم. تهران: انتشارات سوره مهر.

چیت‌ساز، شقایق؛ ندایی‌فرد، احمد و نامورمطلق، بهمن (۱۳۹۸). خوانش رویکرد اسطوره‌سنجی نزد ژیلبر دوران با نگاهی به «زیور آرایه‌های باغ ایرانی»، نشریه هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی، ۲۴(۳)، ۳۱-۴۲.

چیت‌ساز، شقایق؛ ندایی‌فرد، احمد و نامورمطلق، بهمن، (۱۳۹۸). خوانش بیش‌متنی نقش‌مایهٔ انار در زیورآلات ایرانی، نشریه باغ نظر، ۱۶(۷۷)، ۴۳-۵۸.

[Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir on 2026-10-23]

[DOI: 10.66224/jic.10.1.432]

چیت‌ساز، شقایق؛ ندایی‌فرد، احمد و نامورمطلق، بهمن، (۱۳۹۸). استحالهٔ نقش‌مایه‌های تصویری-دیداری به نقش‌مایه‌های نوشتاری با نگاهی به هنر زیورآلات معاصر ایرانی، مطالعات فرهنگ- ارتباطات، ۲۰(۴۶)، ۳۷-۶۵.
خوانساری، مهدی و مقتدر، محمدرضا و یاوری، مینوش. (۱۳۸۳). باغ ایرانی بازتابی از بهشت. تهران: سازمان میراث فرهنگی و گردشگری.
دو بوکور، مونیک (۱۳۸۷). رمزهای زنده جان. ترجمهٔ جلال ستاری. چاپ سوم. تهران: نشر مرکز.
رشیدی، ریحانه (۱۴۰۱). جواهر معاصر ایران در بستر تحولات گفتمان‌های هنری. رساله دکتری هنرهای اسلامی. دانشکده هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز.
رشیدی، ریحانه، مریدی، محمدرضا و محمدزاده، مهدی (۱۴۰۱). هویت زن‌محور در جواهرسازی مفهومی: مطالعهٔ موردی آثار سه هنرمند زن جواهرساز معاصر (فاطمه دولت‌آبادی، پگاه وداد، فرزانه داودیان)، فصلنامه علمی زن در فرهنگ و هنر، ۱۴(۱)، ۱۲۳-۱۴۲.
رضوی‌فر، املی و غفاری، حسین. (۱۳۹۰). نشانه‌شناسی پیرس در پرتو فلسفه، معرفت‌شناسی و نگرش وی به پراگماتیسم. فلسفه، (۲)، ۳۶-۵.
زانگری، لوئیجی. (۱۳۹۱). باغ‌های ایرانی- اسلامی. مترجمان: مجید راسخی و فرهاد تهرانی. چاپ اول. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
زمرّدی، حمیرا. (۱۳۸۲). نقد تطبیقی ادیان و اساطیر در شاهنامه فردوسی، خمسه نظامی و منطق الطیر. چاپ اول. تهران: انتشارات زوّار
سابتلنی، ماریا اوا. (۱۳۸۷). باغ ایرانی: واقعیت و خیال. ترجمه داود طبایی. گلستان هنر، (۱۲). ۱۶- ۲۹.
ستاری، جلال (۱۳۸۷). هویت ملی و هویت فرهنگی از کتاب هویت ملی و هویت فرهنگی؛ (بیست مقاله در قلمرو تاریخ و فرهنگ)، چاپ سوم، تهران: نشر مرکز.
سجودی، فرزان. (۱۳۸۸). نشانه‌شناسی: نظریه و عمل (مجموعه مقالات). چاپ اول. تهران: علم.
شاد قزوینی، پریسا و حجازی، معینه‌السادات (۱۳۹۹). مطالعهٔ نشانه‌شناسانهٔ زیورآلات تومار زنان ایل تکهٔ قوم ترکمن، فصلنامه علمی زن در فرهنگ و هنر، ۱۲(۳)، ۳۶۹-۳۹۲.
شاکری، مریم. (۱۳۸۲). آب و باغ ایرانی. کتاب ماه هنر،۵۸(۵۷)، ۱۳۰-۱۳۵.
شمیلی، فرنوش و ملکی، قدریه (۱۴۰۱). تحلیل عناصر تصویری نقاشی‌های منتخب از صادق تبریزی با رویکرد نشانه‌شناسی، نگارینه هنر اسلامی، ۹(۲۴)، ۵-۲۸.
شیمل، آنه ماری. (۱۳۹۰). راز اعداد. ترجمه فاطمه توفیقی. چاپ سوم. تهران: انتشارات دانشگاه ادیان و مذاهب.
صدرنژاد، ثمینه السادات (۱۳۹۷). نشانه‌های تصویری در طراحی زیورآلات مفهوم‌گرای معاصر ایران، (پایان‌نامه کارشناسی ارشد). دانشگاه سوره، تهران.
صرفی، محمدرضا . (۱۳۸۶). نماد پرندگان در مثنوی. پژوهش‌های ادبی، ۵(۱۸). ۷۶-۵۳.
عفیفی، رحیم. (۱۳۸۳). اساطیر و فرهنگ ایرانی در نوشته‌های پهلوی. چاپ دوم. تهران: انتشارات توس.
قاسمی، ویدا و محمدزاده، مهدی (۱۴۰۱). تحلیل نشانه‌شناختی نگارهٔ عرفانی «دیدار شیخ صنعان و دختر ترسا»، رهپویهٔ هنرهای صناعی، ۱(۴)، ۶۷-۸۰.
مبینی، مهتاب و شافعی، آزاده. (۱۳۹۴). نقش گیاهان اساطیری و مقدس در هنر ساسانی (با تأکید بر نقوش برجسته، فلزکاری و گچبری). جلوه هنر، ۷(۲)، ۴۵-۶۴
ملیکوف، ایرن. (۱۳۴۸). لاله داغدار؛ پژوهشی درباره معنی سمبلیک (لاله) در اشعار عرفانی ترکی و فارسی. مترجم: احمد احمدی بیرجندی. جستارهای ادبی، (۱۸). ۲۴۰-۲۷۶.
محمدی‌زاده، اکرم. (۱۳۹۲). کاربرد سنگ فیروزه در زیورآلات ایرانی. نشریه علمی پژوهش هنر، ۱(۳)، ۱۰۷-۱۱۲.
مرادی، محمدعلی. (۱۳۹۰). خرد و باغ ایرانی. نشریه جستارهای شهرسازی، (۳۵)، ۱۴-۱۷.
موسوی نیا، زهره. (۱۳۸۸). دایره، نماد دینی در تمدن‌های بین النهرین، ایران، آیین بودایی هند و چین. کتاب ماه هنر. ۱۳۱. ۱۰۸-۱۱۳.
نامورمطلق، بهمن و کنگرانی، منیژه. (۱۳۹۴). فرهنگ مصور نمادهای ایرانی. چاپ اول. تهران: نشر شهر.
هال، جیمز (۱۳۹۲). فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب. مترجم: رقیه بهزادی. چاپ ششم. تهران: فرهنگ معاصر.
ورجاوند، پرویز (۱۳۷۸). پیشرفت و توسعه بر بنیاد هویت فرهنگی، چاپ دوم، تهران: انتشار.
وولن، پیتر (۱۹۹۸). نشانه‌ها و معنا در سینما، مترجم: عبدالله تربیت و بهمن طاهری، تهران: سروش.

[Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir on 2026-10-23]

[DOI: 10.66224/jic.10.1.432]

ویلیامز، ریموند. (۱۳۹۰). به‌سوی جامعه‌شناسی فرهنگ (ترجمه: علی مرتضویان). در مسائل نظری فرهنگ: مجموعه مقالات (چاپ سوم). تهران: سازمان چاپ و انتشارات.
یاحقی، محمدجعفر. (۱۳۹۱). فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی. چاپ چهارم. تهران: فرهنگ معاصر.
یاوری، حسین و سعیدی‌فرد، سعیده. (۱۳۹۵). بررسی جایگاه نماد فرشته در آثار نگارگری ایرانی. چاپ اول. تهران: انتشارات بیهق کتاب.
یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۹۲). انسان و سمبولهایش. مترجم: محمود سلطانیه. چاپ نهم. تهران: جامی.

[Downloaded from mail.jih-tabriziau.ir on 2026-10-23]

[DOI: 10.66224/jic.10.1.432]