[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1403.32.97.14.4]
[DOI: 10.61186/jpll.32.97.39]

مقالهٔ علمی-پژوهشی

مطالعهٔ تطبیقی انگاره‌های درخت در تابلوهای نقاشی و اشعار سهراب سپهری از منظر آیکونولوژی پانوفسکی

غلامرضا پیروز*
حورا عادل**
غریب‌رضا غلامحسین‌زاده***
فتانه محمودی****

چکیده

شعر و نقاشی دو مسیر متفاوت برای خلق آثار هنری است که همواره روابط بسیار نزدیک آنها مورد توجه پژوهشگران تاریخ هنر و منتقدان ادبی بوده است. سهراب سپهری هنرمندی است که در هردو حوزهٔ شعر و نقاشی طبع‌آزمایی کرده و آثاری از خود به‌جا نهاده است؛ ازهمین‌رو، پژوهش حاضر با گزینشی هدفمند از مجموعه نقاشی درختان و *هشت‌کتاب* سپهری و با تمرکز بر انگارهٔ درختان در هردو فرم هنری، به مطالعهٔ تطبیقی این آثار برمبنای نظریهٔ آیکونولوژی پانوفسکی می‌پردازد تا با افق دید گسترده‌تری به تحلیل و تبیین جنبه‌های مختلف ساختاری و معناشناختی آیکون‌های مشترک برای کشف ویژگی‌ها و ارتباطات بین جهان شعری و هنر نقاشی او بپردازد. پرسش پژوهش این است که چرا و چگونه انگارهٔ درخت در دو نظام زبانی و بصری متفاوت عمل می‌کند؟ رویکرد سپهری به عنصر درخت در شعر و نقاشی در مفاهیمی همچون پویایی و ایستایی، زندگی و مرگ، ریشه‌داری و بی‌ریشگی، بارداری و بی‌بری، بازبودن و بسته‌بودن، انفصال و اتصال در تقابل با هم است و گاهی در مضامینی همچون غریب‌بودن و حس تعلیق به یکدیگر نزدیک می‌شود. نتیجهٔ پژوهش حاضر نشان می‌دهد رویکرد سپهری در ترسیم تصویر درختان، مبیّن تجربهٔ فردی او در مواجهه با تحولات اجتماعی و تاریخی زمانه‌اش و همچنین نوعی آشنایی‌زدایی متأثر از پارادایم نقاشی مدرنیستی ایران است، چنان‌که در برخی از آثار این دوره، به‌ویژه در جنبه‌های خاصی از

*استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران، مازندران، ایران (نویسندهٔ مسئول)، g.pirouz@umz.ac.ir
**دانشجوی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران، مازندران، ایران، houra.adel@umz.ac.ir
*** استادیار زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه مازندران، مازندران، ایران،g.gholamhosseinzade@umz.ac.ir
****دانشیار مطالعات هنر دانشگاه مازندران، مازندران، ایران، f.mahmoudi@umz.ac.ir

CC BY NC

تاریخ دریافت:۱۴۰۲/۹/۲ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۲/۳
دوفصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی، سال ۳۲، شمارهٔ۹۷، پاییز و زمستان ۱۴۰۳، صص ۳۹-۷۱

فضاسازی و تکنیک‌های هنری، ویژگی‌هایی مانند محدودیت فضا، استفاده از رنگ‌های تیره و فشردگی عناصر به‌وضوح قابل مشاهده است؛ ازهمین‌رو، درختان در نقاشی سپهری بیشتر در جهت گسست و انفصال با جهان و جوهر هستی حرکت می‌کنند که می‌تواند تمثیلی از دنیای عینی سپهری باشد، اما تصویر درخت در اشعار او دنباله‌رو همان مفاهیم غالب (نماد شادابی، طراوت، سرزندگی) به دور از نشانه‌های رتوریک و ساحت ضمنی غریب در سطح معمول ادبیات فارسی است و به‌گونه‌ای تبیین‌کنندهٔ جهان آرمانی شاعر است.

کلیدواژه‌ها: مطالعات تطبیقی، آیکونولوژی پانوفسکی، شعر، نقاشی، درخت، سهراب سپهری.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1403.32.97.14.4]

[DOI: 10.61186/jpll.32.97.39]

A Comparative Study of Tree Images in Sohrab Sepehri's Paintings and Poems from the Perspective of Panofsky's Iconology

Gholâm Rezâ Pirouz*
Hourâ Âdel**
Gharib Rezâ Gholâmhosseinzâdeh***
Fattâneh Mahmoudi****

Abstract

Poetry and painting are two different paths for creating works of art, and their close relationship has always been of interest to art history researchers and literary critics. Sohrab Sepehri is an artist who tested his taste in both poetry and painting. Therefore, using purposive sampling of Sepehri's paintings of trees and his *Hasht Ketab* (*Eight Books*) poems, and based on Panofsky's theory of iconology, the present research is a comparative study of these works. It focuses on the images of trees in his poetry and painting to analyze and explain various structural and semantic aspects of common icons to discover the characteristics and connections between his poetic world and his art of painting. The current research tries to answer the questions of why and how the tree image acts differently in the two linguistic and visual systems. Sepehri's approach to the 'tree image' in both poetry and painting is contrasting in such concepts as dynamism and staticity, life and death, rootedness and rootlessness, fertility and infertility, openness and closure, and disconnection and connection, while it is sometimes approaching in themes such as strangeness and the sense of suspense. The results showed that Sepehri is under the influence of the paradigm of modern Iranian painting in drawing the image of the tree and its space, in which the space is mainly contracted, dark, and desperate. Hence, the trees in his works move in the direction of disconnection from the world and the essence of existence which can be an allegory of Sepehri's objective world. However, the image of the tree in his poems is in line with the dominant common concepts - a symbol of growth, freshness, and vitality - which is far from the rhetorical signs and the uncommon domain of connotation in Persian literature. It is, in a way, an explanation of the ideal world of the poet.

Keywords: Comparative studies, Panofsky's iconology, poetry, painting, tree, Sohrab Sepehri.

*Professor of Persian Literature and Foreign Languages, University of Mazandarân (Corresponding Author), *g.pirouz@umz.ac.ir*

**PhD Candidate of Persian Literature and Foreign Languages, University of Mâzandarân, *houra.adel@umz.ac.ir*

***Assistant Professor of Persian Literature and Foreign Languages, University of Mazandarân, *g.gholamhosseinzade@umz.ac.ir*

****Associate Professor of Art and Architecture, University of Mazandarân, *f.mahmoudi@umz.ac.ir*

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1403.32.97.14.4]

[DOI: 10.61186/jpll.32.97.39]

۱. مقدمه

شعر و نقاشی دو مسیر متفاوت درجهت خلق آثار هنری هستند که همواره روابط بسیار نزدیک آنها مورد توجه و تأکید محققان تاریخ هنر و منتقدان ادبی بوده است. سیمونیدس[۱] شاعر غنایی یونانی (متوفی به ۴۶۹ ق.م) می‌گوید: نقاشی شعر خاموش است و شعر نقاشی گویاست (انوشیروانی، ۱۳۹۱: ۲). میچل[۲] در کتاب *خود آیکونولوژی، تصویر، متن، ایدئولوژی*[۳] اظهار می‌کند: شعر هنر زمان، حرکت و کنش است. نقاشی هنر فضا، ایستایی و کنش محدود است» (Mitchell, 2013:48). گومبریچ[۴] در کتاب *تصویر و کد*[۵] در زمینهٔ چگونگی درک تصویرها در مقایسه با متن می‌گوید تصویرها نشانه‌های قراردادی مانند کلمات زبان انسان نیستند. «شناسایی یک تصویر مطمئناً فرآیندی پیچیده است و از بسیاری از استعدادهای انسانی، اعم از ذاتی و اکتسابی، بهره می‌برد» (Gombrich,1981:287).

هنرمند برای به‌تصویرکشیدن جهان، تحت تأثیر پارادایم زمانه، گزینه‌های مختلفی دارد که شعر و نقاشی از مهم‌ترین آنهاست. می‌توان هنرمندانی را دید که در هردو شاخهٔ شعر و نقاشی آثاری برجا گذاشته‌اند و ازاین‌رو است که مطالعه و بررسی ارتباط بین شعر و نقاشی و کشف تأثیر و تأثرهای احتمالی این‌دو می‌تواند به ما در شناخت هنرمند و چگونگی شکل‌گیری دنیای هنری او کمک کند و چه‌بسا مطالعهٔ چگونگی ظهور یک ایده در دو دستگاه ارتباطی مختلف و ژرف‌اندیشی در نیروها و مایه‌ها و جست‌وجوی روابط ساختاری پنهان برای تولید معنا، لذت برآمده از تماشا و درک و فهم این آثار را برای مخاطب چندین برابر افزایش دهد.

۱.۱. روش پژوهش

در پژوهش حاضر، از روش توصیفی-تحلیلی مبتنی بر مطالعات تطبیقی و بینارشته‌ای شعر و نقاشی برمبنای نظریهٔ آیکونولوژی پانوفسکی بهره گرفته شده است. باید یادآور شد که دستگاه تحلیل پانوفسکی مختص هنرهای بصری است و این پژوهش در نظر دارد دو فرم مختلف هنری یعنی شعر و نقاشی را در ارتباط با هم بررسی و مطالعه کند و در این مسیر از مراحل سه‌گانهٔ روش تحلیلی آیکونولوژی برای مطالعهٔ تصویرهای شعری نیز سود جوید؛ بنابراین، با دو نوع از نشانه‌های زبانی (شعر) و نشانه‌های تصویری (نقاشی) سروکار دارد. محدوده و جامعهٔ مطالعاتی پژوهش حاضر، گزینش هدفمند دوازده قطعه از *هشت‌کتاب* سهراب سپهری و *هشت تابلو* نقاشی از مجموعهٔ نقاشی درختان سهراب سپهری است؛ سپس، با تمرکز بر انگاره‌های

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1403.32.97.14.4]
[DOI: 10.61186/jpll.32.97.39]

درخت در تابلوها و تصویرهای شعری که دارای آیکون‌ها و مضامین مشترک با این انگاره‌هاست، طی سه مرحلهٔ پیش‌آیکونوگرافیک،[۶] تحلیل آیکونوگرافیک[۷] و تفسیر آیکونولوژیک[۸] مطالعه و مشاهدهٔ دقیق و موشکافانه‌ای در جهت تحلیل و تبیین جنبه‌های مختلف ساختاری و معناشناختی این تصویرها با هدف کشف ویژگی‌ها و ارتباطات بین جهان شعری و هنر نقاشی او انجام شده است.

۱. ۲. بیان مسئله

این پژوهش با این فرض که انگارهٔ[۹] درخت در دو نظام دیداری و کلامی (شعر و نقاشی) سهراب سپهری با هم در تقابل هستند، به‌دنبال بررسی چگونگی تقابل این نظام‌ها است. سؤال پژوهش این است که چرا و چگونه انگارهٔ درخت در این دو نظام دیداری و کلامی متفاوت عمل می‌کند؟ دلیل انتخاب آثار هنری سهراب سپهری، شاعرـ نقاش معاصر ایرانی، تجارب زیستی و همچنین چگونگی تأثیرپذیری او از جریان‌های گوناگون هنری و ادبی بوده است؛ از آن‌جهت که بنیاد برخی از اشعار سپهری بر تصویر است و از خصوصیات عمدهٔ زبان شعری او شخصیت‌بخشی و جاندارانگاری عناصر طبیعت و اشیاء بی‌جان است. موضوع بخش عمده‌ای از نقاشی‌های این هنرمند نیز از تعلق خاطر او به طبیعت و عناصر موجود در آن و به‌ویژه عنصر «درخت» نشان دارد و انتخاب عنصر «درخت» برای تطبیق بوده است؛ زیرا به‌نظر می‌رسد تصویر درختان در پیونددادن دو دستگاه ارتباطی کلام و تصویر دریچه‌هایی به نقد و تحلیل آثار او بگشاید.

۱. ۳. پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌های مربوط به آیکونولوژی در ایران سابقهٔ طولانی ندارد و تمام این مطالعات در حوزهٔ هنر و معماری و صنایع دستی انجام شده است، ازجمله پژوهش‌هایی که از نظریهٔ آیکونولوژی استفاده کرده‌اند می‌توان به این موارد اشاره کرد: ناهید عبدی (۱۳۸۷) در رسالهٔ دکتری خود با عنوان «بررسی تحلیلی نگارگری ایران در مکاتب هرات و تبریز از منظر آیکونوگرافی» به بررسی و تحلیل آیکونوگرافی تصویرهای مشابه دو شاهنامهٔ بایسنقری از مکتب هرات و شاهنامهٔ طهماسبی از مکتب تبریز پرداخته و به این نتیجه رسیده است که این نقش‌مایه‌ها، در ضمن باروری مضامین ادبی و تصویری، قابلیت ارتقا به دنیای نمادها را دارند. زیبا کاظم‌پور (۱۳۹۶) در رسالهٔ دکتری خود با عنوان «شناسایی مفاهیم و ریشه‌های نقوش دست‌بافت‌های

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1403.32.97.14.4]
[DOI: 10.61186/jpll.32.97.39]

معاصر گیلان برمبنای آیکونولوژی» به‌کمک رویکرد آیکونولوژی در سه مرحله به بررسی و مطالعهٔ گونه‌شناسی این دست‌بافت‌ها، شناخت شاخصه‌های اصلی تصویرپردازی، پیشینهٔ تاریخی این تصویرها و مفاهیم احتمالی برآمده از آنها پرداخته است.

تاکنون پژوهش‌های گوناگونی درباب نقاشی و اشعار سهراب سپهری انجام شده که عمدهٔ این پژوهش‌ها با نگاهی روان‌کاوانه به‌دنبال مطالعه و کشف ابعاد شخصیتی و روان‌شناسی، نگاه فکری و فلسفی، تمایلات مذهبی و عرفانی او بوده است. از جملهٔ این پژوهش‌ها می‌توان به این موارد اشاره کرد: سمیرا شکراللهی (۱۳۹۳) در پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد خود با عنوان «تأثیر نقاشی در *هشت‌کتاب* سهراب سپهری» به مسئلهٔ تأثیر هنر نقاشی در *هشت‌کتاب* با تکیه بر روان‌شناسی رنگ پرداخته و به‌دنبال روشن‌کردن وضعیت روانی شاعر است. سکینه رسمی (۱۳۸۹) در مقاله‌ای با عنوان «هم‌پیوندی درخت و اشراق و بازتاب آن در شعر سهراب سپهری» بیان کرده است که چون سپهری به طبیعت عشق می‌ورزید و با عرفان شرق و دنیای اسلام آشنایی داشت، نباتات برای او تجلی حیات و زندگی هستند و قداست طبیعت ازآن‌رو است که مظهر پرودگار است. علیرضا انوشیروانی و لاله آتشی (۱۳۹۱) در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل تطبیقی و بین‌رشته‌ای شعر و نقاشی در آثار سهراب» با استفاده از نظریهٔ هنری رماک و نظریهٔ گانترکرس و تیو ون‌لیون، به بررسی روش بیان مفهومی یکسان در قالب رسانه‌های متفاوت زبان و تصویر پرداخته‌اند. سعید زهره‌وند و مرضیه مسعودی (۱۳۹۲) در مقاله‌ای با عنوان «نشانه‌های کیهانی در شعر و نقاشی سهراب سپهری» با نمادگرا معرفی‌کردن سهراب سپهری، به تحلیل چندین نماد مشهور و پرکاربرد، مانند خورشید، ماه، آفتاب و آسمان، در شعر و نقاشی‌های او پرداخته و به این نتیجه رسیده‌اند که او شاعری مفهوم‌گرا است و بخش قابل‌توجهی از نشانه‌های کیهانی در آثار او نشان‌دهندهٔ نور ازلی و تجلی ذاتی است.

اما تاکنون به روابط تصویرهای شعری و نقاشی‌های سهراب سپهری با تمرکز بر آیکون «درخت» از منظر آیکونولوژی پرداخته نشده است؛ ازاین‌رو، در پژوهش حاضر، با بهره‌گیری از نظریهٔ آیکونولوژی پانوفسکی، به تحلیل انگارهٔ «درخت» در دو نظام کلامی و تصویری پرداخته شده و چگونگی جنبه‌های گوناگون ساختاری و معناشناختی این تصویرها بررسی می‌شود.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1403.32.97.14.4]
[DOI: 10.61186/jpll.32.97.39]

۲. مبانی نظری

نظریهٔ آیکونولوژی پانوفسکی

آیکونوگرافی شاخه‌ای از تاریخ هنر است که خود را با موضوع یا معنا در مقابل فرم مرتبط می‌کند (Panofsky, 1955:26). تا اوایل قرن نوزدهم، اصطلاح آیکونولوژی در تاریخ هنر چندان به‌کار نمی‌رفت، تا اینکه پانوفسکی این واژه را تصاحب کرد و معنای محدودتر و دقیق‌تری نسبت به آنچه تا به آن‌روز داشت به اصطلاح آیکونوگرافی بخشید و اصطلاح جدید پیش‌آیکونوگرافی را ابداع کرد. در سال ۱۹۳۲، مقالهٔ روش‌شناختی خود را در مجلهٔ فلسفی *لوگوس* منتشر کرد که نقطهٔ اوج مجموعه مقالات فکری فلسفی او است. این مقاله شاید بیانیهٔ بنیادی چیزی است که بعدها با عنوان نظریهٔ آیکونولوژی شناخته شد. در سال ۱۹۳۹، پانوفسکی کتاب *مطالعاتی در آیکونولوژی: مضامین انسان‌گرایانه در هنر رنسانس* را منتشر کرد که نیمهٔ نخست مقدمهٔ آن، دربردارندهٔ متن بازنگری‌شده مقالهٔ روش‌شناسی مجلهٔ *لوگوس* است. او روش استدلالی خود را که به‌منزلهٔ راهی برای تحلیل چگونگی انتقال تجارب زندگی روزمره به اثر هنری و درک دستور زبان تصویر و نشانه‌های پنهان در آن است، به سه مرحلهٔ متمایزتقسیم کرد: توصیف پیش‌آیکونوگرافیک، تحلیل آیکونوگرافیک، و تفسیر آیکونولوژیک.

«امروزه، که با پیشرفت مباحث هرمنوتیک مدرن، بار دیگر مسئلهٔ تأویل متن در مرکز مباحث زیبایی‌شناسیک قرار گرفته است، بحث پانوفسکی اعتباری استثنایی دارد» (احمدی، ۱۴۰۰: ۲۴). برای آشنایی با روش استدلالی او و درک برخی از مفاهیم مطالعهٔ تصویرها به‌مثابهٔ «متن» به شرح مراحل سه‌گانهٔ تفسیر اثر هنری پرداخته می‌شود:

الف. توصیف پیش‌آیکونوگرافیک

توصیف پیش‌آیکونوگرافیک را می‌توان یک شبه‌تحلیل فرمی نامید.

> موضوع[۱۰] اولیه یا طبیعی،[۱۱] به دو بخش واقعی و بیانی[۱۲] تقسیم می‌شود. این امر با شناخت فرم‌های ناب، یعنی اشکال خاص خطوط و رنگ (نقاشی) یا توده‌های شکل‌گرفتهٔ خاص و عجیب سنگ و برنز (مجسمه‌سازی) دریافت می‌شود، به‌مثابهٔ نمایندگان اشیاء طبیعی مانند وجود انسان، حیوانات، گیاهان، خانه‌ها، ابزارها و به‌همین‌ترتیب با شناخت روابط متقابل آنها درنتیجهٔ حوادث و با مشاهدهٔ این قبیل ویژگی‌های بیانی، مانند حالت سوگوار یک ژست یا قیافه، یا فضای خانگی و آرام داخلی. به‌این‌ترتیب، جهان فرم‌های ناب حامل معانی اولیه یا

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1403.32.97.14.4]
[DOI: 10.61186/jpll.32.97.39]

طبیعی می‌تواند جهان نقش‌های هنری نامیده شود؛ برشمردن این نقش‌ها می‌تواند توصیف پیش‌آیکونوگرافیک اثر هنری باشد (Panofsky, 1955: 28).

ب. تحلیل آیکونوگرافیک

دراین‌مرحله، موضوع ثانویه یا قراردادی دربرابر فرم برجسته می‌شود. موضوع اولیه یا طبیعی امری مشهود است، درحالی‌که موضوع ثانویه یا قراردادی امری مفهومی است که آگاهانه ازطریق تجربهٔ عملی، یعنی سنّت شفاهی یا منابع ادبی مکتوب، منتقل می‌شود.

پانوفسکی شرح می‌دهد که ما برای رسیدن به معنای ثانوی، نقش‌های هنری و ترکیبی از نقش‌های هنری را (تصنیف) با مضامین یا مفاهیم پیوند می‌زنیم؛ بنابراین، نقش‌هایی که حامل معنای ثانویه یا قراردادی شناخته شدند، ممکن است تصویر نامیده شوند و ترکیب تصویرها همان چیزی است که نظریه‌پردازان هنر باستانی «invenzioni» نامیده‌اند و ما از روی عادت آنها را داستان و تمثیل می‌نامیم. شناسایی این‌گونه تصاویر، داستان‌ها و تمثیلات، در مفهوم محدودتر کلمه قلمرو آیکونوگرافی است. درواقع، هنگامی که آزادانه از «موضوع دربرابر فرم» صحبت می‌کنیم، اساساً قلمرو موضوع ثانویه یا قراردادی را در نظر گرفته‌ایم؛ یعنی جهان مضامین یا مفاهیم خاصی که در تصویرها، داستان‌ها و تمثیل‌ها متجلی شده، درمقابل قلمرو موضوع اولیه یا طبیعی که در نقش‌های هنری تجلی یافته است (Ibid: 29).

ج. تفسیر آیکونولوژیک

این‌مرحله، مقصد نهایی مطالعهٔ موشکافانهٔ آیکونوگرافیک در نظر گرفته می‌شود و درنهایت درپی کشف درونی‌ترین معنای اثر هنری، یعنی محتوا یا معنای ذاتی،[۱۳] است. در مواجهه با هر اثر هنری، تا زمانی که مفسر خود را به توصیف عناصر تشکیل‌دهندهٔ اثر محدود می‌کند، سروکارش با خصوصیات آیکونوگرافیک به‌مثابهٔ ویژگی‌های ترکیبی اثر است، اما هنگامی‌که سعی می‌کنیم اثر را همچون سندی از شخصیت خود هنرمند یا جریان خاص تاریخی و فکری‌ـمذهبی درک کنیم، سروکار ما با نشانه‌ای «از چیزی دیگر» است که خود را در انواع نشانه‌های بی‌شمار دیگر نشان می‌دهد و ما خصوصیات ترکیبی و ویژگی‌های آیکونوگرافیک آن را به‌مثابهٔ شواهد دقیق‌تری «از چیز دیگر» تفسیر می‌کنیم. کشف و تفسیر این «ارزش‌های نمادین»،[۱۴] که عموماً برای خود هنرمند ناشناخته است و حتی ممکن است با آنچه او آگاهانه قصد بیان آن را داشته متفاوت باشد، هدف چیزی است که ما می‌توانیم آن را آیکونولوژی

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1403.32.97.14.4]
[DOI: 10.61186/jpll.32.97.39]

دربرابر آیکونوگرافی بنامیم؛ بنابراین، آیکونولوژی روش تفسیری تلفیقی و نه تحلیلی است و همان‌طورکه شناسایی صحیح نقش‌ها لازمهٔ تحلیل صحیح آیکونوگرافیک است، تحلیل صحیح تصویرها، داستان‌ها و تمثیل‌ها لازمهٔ تفسیر صحیح آیکونولوژیک است؛ مگر اینکه با چنان آثار هنری سروکار داشته باشیم که در آنها کل قلمرو موضوع ثانویه یا قراردادی حذف شده، و انتقال مستقیم از نقش‌ها به محتوا صورت می‌گیرد، همان‌طورکه درباب نقاشی منظره، طبیعت بی‌جان و ژانر اروپایی چنین است، به‌استثنای هنر انتزاعی (Ibid: 31-32).

۳. بحث و بررسی

۳. ۱. سهراب سپهری

آثار شعری سهراب سپهری بین سال‌های ۱۳۳۰ تا ۱۳۵۵ سروده و چاپ شد. زبان اشعار سپهری گاه بسیار ساده و عامیانه و نزدیک به زبان خودکار است و در مواردی سخت و مبهم می‌شود؛ این ابهام زبانی می‌تواند به‌دلیل رویکرد شاعر در تجربهٔ شعر مدرن و گونه‌ای تقلید از ترجمهٔ اشعار برخی از شاعران مدرنیست مانند مالارمه، رمبو و... باشد که در روزگار او چاپ شده است.

دورهٔ اصلی فعالیت هنری سپهری در حوزهٔ نقاشی را می‌توان بین سال‌های ۱۳۲۸ تا ۱۳۵۷ دانست و با دقت در آثار نقاشی او می‌توان گفت این هنرمند بنابر تجربهٔ زیسته و آشنایی‌اش با هنر ایرانی، هنر شرق دور و به‌طورکلی هنر مدرن جهان، در طول سال‌های فعالیت خود گرایش‌های متنوعی داشته است. تجربیات او در زمینهٔ نقاشی‌های آب مرکب و آبرنگ با تأثیرپذیری از هنر چینی و ژاپنی، نقاشی‌های منظره و طبیعت بی‌جان تا نقاشی‌های هندسی و انتزاعی که محصول رهاسازی و آزادی هنرمند در فرم‌های متفاوت هنری است، مؤید این ادعاست.

در ادامه، با توجه به تأثیرپذیری سپهری از دوره‌ها و مکاتب مختلف هنری و به‌منظور تطبیق دقیق‌تر نقاشی و اشعار منتخب او با تمرکز بر عنصر «درخت»، به سابقهٔ تاریخی نقاشی منظره در ایران و شرق دور و همچنین به نمود فرهنگی، ادبی و باورها به عنصر «درخت» در ملل گوناگون پرداخته می‌شود.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1403.32.97.14.4]
[DOI: 10.61186/jpll.32.97.39]

۳. ۲. نقاشی منظرهٔ ایرانی

در نقاشی ایرانی پرداختن به طبیعت یکی از موضوعات جذاب برای هنرمندان بوده است. نگارگران ایرانی در اکثر نگاره‌ها، بسته به فضای اثر، ترسیم طبیعت بکر یا یک باغ، متفاوت عمل می‌کردند؛ به‌طورکلی، در اکثر نگاره‌های ایرانی برخی از گونه‌های درختان همچون سروها، چنار و درختان شکوفه‌دار به‌دلیل جنبه‌های نمادینشان حضور دارند؛ در این نقاشی‌ها شکل ظاهری درختان با نمونه‌های طبیعی شباهت دارد و از طرف دیگر توجه هنرمند به اصل و جوهرهٔ درختان به آنها جنبهٔ مثالی می‌بخشد.

در اواخر قرن ۱۲ و اواسط قرن ۱۳ قمری، که بخشی از تاریخ معاصر ایران به‌حساب می‌آید، نقاشی منظرهٔ ایرانی متأثر از نقاشی منظرهٔ اروپایی، به‌مثابهٔ هنری مستقل درآمد، دراین‌دوره، نقاشان با تلفیق سنّت‌های ایرانی و اروپایی به خلق آثار هنری پرداختند. قرینه‌سازی و استفاده از رنگ‌های درخشان برگرفته از اصول نقاشی ایرانی و تلفیق آن با شیوه‌های غربی، همچون زاویهٔ دید واحد، استفادهٔ صحیح از پرسپکتیو (بعدنمایی)، رعایت پلان‌بندی و عینی‌بودن موضوع نقاشی، از ویژگی‌های کلی آثار این دوره است.

۳. ۳. نقاشی منظرهٔ چینی

نقاشان چینی قرن‌ها از زیبایی وحشی تپه‌های بلند سرزمین خود لذت برده و غالباً از نعمت‌های تمدن چشم پوشیده و در نقطه‌ای دورافتاده در یکی از کوه‌ها گوشهٔ عزلت گزیده‌اند (فیتس‌جرالد، ۱۳۶۷: ۵۱۳). مبنای زیباشناسی منظره در چین متأثر از آموزه‌های دائوئیستی[۱۵] است، «تاجایی‌که نقاشی منظرهٔ چینی را نقاشی دائوئیستی هم می‌نامند» (ابوالقاسمی، ۱۳۹۱: ۲۰). در زیباشناسی دائویی، معمولاً هنرمند با توجه به روحیهٔ فردی و خواسته‌های باطنی خود و با مشاهدهٔ دقیق و عمیق طبیعت و با تمرکز بر حس وحدت و یکی‌شدن با چیزها به آفرینش هنری دست می‌یابد. کوهستان و جویبار در تصویرسازی مناظر چینی دو عنصر اصلی و نمادین است (همان، ۲۲).

> انسان و نشانه‌های حضور او ـهمچون کلبه‌هاـ یا در نقاشی‌های دائوئیستی غایب است یا حضورش بسیار کم‌رنگ است؛ به‌همین‌سبب، انسان در نقاشی‌های منظرهٔ چینی بسیار کوچک و در مقایسه با عظمت وصف‌ناپذیر طبیعت، خرد و حقیر جلوه‌گر می‌شود (همان، ۲۷).

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1403.32.97.14.4]
[DOI: 10.61186/jpll.32.97.39]

فرانسوا ژولین می‌گوید در نقاشی‌های چینی «منظره ما را به تعمق معنوی فرامی‌خواند» (همان، ۲۷).

۳. ٤. درخت در فرهنگ بین‌الملل

از دورترین ایام، تصویر مثالی درخت به‌مثابهٔ آینهٔ تمام‌نمای انسان و ژرف‌ترین خواسته‌های او زایندهٔ انبوهی از رمزهاست که در بستر اسطوره‌ها، ادیان، هنر و ادبیات و تمدن‌های گوناگون ظهور یافته است.

اسطوره‌های پراکنده و متعددی سرچشمهٔ نژاد آدمی از درخت را وصف می‌کند. درخت در کهن‌ترین تصویرش، درخت کیهانی غول‌پیکری است که رمز کیهان و آفرینش است. نوک این درخت، تمام سقف آسمان را پوشانده است؛ ریشه‌هایش در سراسر زمین دویده‌اند؛ شاخه‌های پهن و ستبرش در پهنهٔ جهان گسترده‌اند؛ و قلبش جایگاه آتش آذرخش است. خورشید و ماه و ستارگان در میان شاخ و برگ‌های این درخت، همچون میوه‌های تابناک می‌درخشند (دوبوکور، ۱۳۷۳: ۱۰).

با رجوع به منابع اساطیری ملل گوناگون به‌خصوص اساطیر ایران، هند، بین‌النهرین، یونان، روم، مصر و دیگر اساطیر افریقایی در کلی‌ترین حالت می‌توان دریافت که غالب نمودها و باورهای پیرامون درخت از چند حالت خارج نیست، اما تجلیات و نمود آن در مناطق و فرهنگ‌های مختلف متفاوت است:

الف. جنسیت‌پذیری درخت

ب. جاندارانگاری درخت

د. تقدس درخت

باورهای اساطیری درباب گیاهان و درختان عموماً برپایهٔ یکی از وجوه جنسیتی شکل گرفته و بسط و تفصیل پیدا کرده است.

گیاهان و خدایان نباتی، هم مرد و هم زن بوده‌اند، اما گیاهان، آشکارا، هم با زمین و هم با آب‌ها پیوند دارند و اغلب آنها به نیروهای مؤنث متصل‌اند. تصور مردم از یک الهه، که سرچشمهٔ زندگی و باروری است، ممکن است او را نشسته زیر یک درخت یا درحالی‌که با دستش یک شاخه را چسبیده نشان بدهد. بدن الهه ممکن است تنهٔ درختی باشد، درحالی‌که شاخه‌های آن از شانه‌هایش بیرون زده‌اند. درختان اغلب با روان‌های زنانه پیوند دارند؛

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1403.32.97.14.4]

[DOI: 10.61186/jpll.32.97.39]

به‌طورکلی، صورت مثالی درخت زنانه و مادرانه است. بنا به روایات بابلی، در باغ عدن، الهه عشتار ـ مام بزرگ همهٔ عالم ـ در سایهٔ درخت زندگی آرمیده است (خانی، ۱۳۹۱: ۱۰).

«جاندارانگاری اشیا و پدیده‌های طبیعت نیز یکی از مضامین رایج در باورهای اساطیری است که در قصه‌ها، به‌ویژه قصه‌های عامیانه، ردپای فراوانی از آن دیده می‌شود و به‌نظر بدویان جهان عموماً جاندار است». ازنظر محققانی چون کراپ، «هر اسطوره مستلزم اعتقاد به جاندارانگاری است» (زارعی، ۱۳۹۷: ۲۰). در باورهای عامیانه، ارواح بشر پیش از آمدن به زمین، در آسمان به‌شکل پرندگان کوچک بر نوک درختان کیهان مسکن داشتند و پس از نزول انسان به زمین، این ارواح در درختان حلول کردند (همان، ۱۲۰).

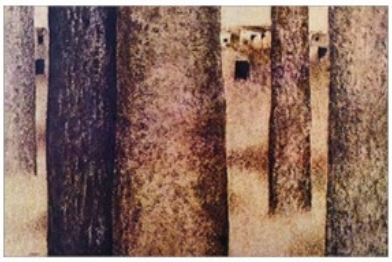
به‌اعتقاد مصریان باستان، ایزدان متعددی در درختان، و عمدتاً در درخت مقدس Sycomore، سکونت دارند. مفهوم درخت به‌مثابهٔ منزلگاه ایزدان در اساطیر ایرانی نیز دیده می‌شود: درخت سرو تقدس ویژه‌ای دارد و نماد اهورامزدا است (وارنر، ۱۴۰۰: ۵۶۱-۵۶۲). در بین‌النهرین، «درخت زندگی» ترکیبی از رستنی‌های گوناگون است که به‌علت طول و زیبایی و سودمندی‌شان مقدس شمرده می‌شوند؛ از قبیل درخت سدر که چوبش گرانبها است، نخل که خرما می‌دهد، تاک‌بن با بار خوشه‌های انگور و درخت انار، رمز باروری که میوه‌اش آبستن صدها دانه است. ریشه و خاستگاه «درخت باژگون»، که ریشه‌هایش در آسمان می‌رویند و نوک و شاخه‌هایش در دل زمین، به‌زعم بعضی، درخت انجیر هندی است که بودا در پایش به اشراق نایل آمد. درخت باژگون مبین این اعتقاد است که زندگی از آسمان به زمین می‌آید و در زمین رخنه می‌کند و بدان تقدس می‌بخشد (دوبوکور، ۱۳۷۳: ۱۳-۱۶). درخت بلوط برای قوم سلت، درخت زبان‌گنجشک برای مردم اسکاندیناوی، درخت لیمو برای مردم آلمان، و درخت انجیر برای هندوان مقدس بوده است (نیکویی و همکاران، ۱۳۹۲: ۲۳).

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1403.32.97.14.4]
[DOI: 10.61186/jpll.32.97.39]

٤. تحلیل اشعار و تابلوهای سپهری

در ادامه، با تمرکز بر عنصر درخت، هشت تابلوی نقاشی از مجموعهٔ نقاشی درختان سهراب سپهری با اشعار او تحت مطالعهٔ تطبیقی قرار می‌گیرد.

تصویر ۱. بدون عنوان، رنگ روغنی روی بوم،۱۳۰* ۸۰.۵
(موزهٔ هنرهای معاصر تهران)(URL 1)



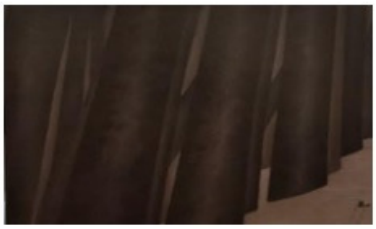
تصویر۲. بدون عنوان، رنگ روغنی روی بوم،۳۰۰*۲۰۰
(موزهٔ هنرهای معاصر تهران)

تصویر۳. تنهٔ درختان، رنگ روغنی روی بوم، ۱۷۹*۱۲۰
(موزهٔ هنرهای معاصر تهران) (URL 2)

تصویر ۴. عنوان: تنهٔ درختان، رنگ روغنی روی بوم، ۳۰۰*۲۰۰
(موزهٔ هنرهای معاصر تهران) (URL 3)

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1403.32.97.14.4]
[DOI: 10.61186/jpll.32.97.39]

تصویر ۵. عنوان: تنهٔ درختان، رنگ روغنی روی بوم، ۳۰۰*۲۰۰
(موزهٔ هنرهای معاصر تهران)(امدادیان و همکاران، ۱۳۹۰: ۱۰۹)



تصویر ۶. عنوان: درختان همیشه، رنگ روغنی روی بوم، ۱۰۵*۱۰۹
(مجموعهٔ خصوصی)(امدادیان و همکاران، ۱۳۹۰: ۹۸)

تصویر۷. عنوان: تنهٔ درختان، رنگ روغنی روی بوم،۱۲۶*۹۷
(موزهٔ هنرهای معاصر تهران) (URL 4)

تصویر ۸. بدون عنوان، رنگ روغنی روی بوم،۶۰*۱۰۰
(موزهٔ هنرهای معاصر تهران) (URL 5)

٤. ۱. مرحلهٔ پیش‌آیکونوگرافیک

نقاشی: حضور و مواجهه با تابلوهای پیش‌رو چندین مشخصه را برای تماشاگر نمایان می‌کند. به‌طورکلی، می‌توان گفت در تمام آنها نقاش بسیار نزدیک و درکنار سوژهٔ درختان مستقر است. در تصویرهای شمارهٔ ۱ و ۲، نقاش نزدیک درختان حضور دارد و تمرکز اصلی او بر تنهٔ درختان است، اما در پس‌زمینه نمایی از خانه‌های روستایی نیز به‌نمایش درآمده است. در تصویرهای شمارهٔ ۳، ۴، ۵، ۶ زاویهٔ دید گسترده‌تر شده و همچنان نقاش درکنار یا نزدیک درختان حضور دارد و تصویری از قسمت میانی (تنه) و پایینی درختان، محل اتصال تنه به زمین (به‌ظاهر زمین) را به‌نمایش می‌گذارد. در تصویرهای شمارهٔ ۷ و ۸، نقاش همچنان بسیار نزدیک درختان مستقر است، اما تمرکز او تنها بر قسمت میانی (تنه) انبوه درختان است.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1403.32.97.14.4]
[DOI: 10.61186/jpll.32.97.39]

در تمام انگاره‌های مربوط به «مجموعهٔ درختان» موقعیت مکانی نقاش درون طبیعت است و تنهٔ درختان نقطهٔ کانونی توجه و تمرکز او هستند، به‌طوری‌که در پهنای بوم امتداد شاخهٔ درختان به‌تصویر درنیامده است. انبوه فشردهٔ تنه‌های درختانِ به‌نظر زمستان‌زده، دارای یک یا دو شاخهٔ نسبتاً ستبر و خالی از برگ و گهگاه بدون هیچ شاخه‌ای به‌شکل منسجم با کمترین جزئیات درکنار و پس و پیش یکدیگر جای گرفته و گاهی درهم تنیده شده‌اند. در تصویرهای شمارهٔ ۱، ۶، ۷، ۸ تنه‌های درختان تا حدودی استوار به‌سمت بالا / آسمان رشد کرده‌اند. در تصویر شمارهٔ ۲، حالت تنه‌ها به‌غایت استوار و استوانه‌ای است و در تصویرهای شمارهٔ ۵، ۴، ۳ تنه‌ها به چپ یا راست متمایل شده‌اند. وجه مشترک همهٔ انگاره‌ها در ترسیم شاخه‌ها، نبود شکستگی و امتداد آنها به‌سمت بالای بوم است. آسمان و عناصر متعلق به آن (ماه، خورشید، ابر،...) ترسیم نشده‌اند و زمان مبهم است. در پایین صحنه، در تابلوهای ۱، ۲، ۳، ۴، و ۵، به‌نظر می‌رسد لایه‌ای از ابر مه‌گون ابتدای تنهٔ درختان به‌سمت پایین بوم را پوشانده است، درختان در زمین ریشه ندارند یا سطح زمین قابل رؤیت نیست.

کنترل مستقیم ابزار نقاشی روی بوم، کیفیت ترکیب رنگ‌ها، سبک و شیوهٔ رنگ‌گذاری، که تمرکز اصلی در تصویرهای ۱، ۲، ۴، و ۷ بر زمینه‌های رنگی گرم و در تصویرهای شمارهٔ ۳، ۵، ۶، و ۸ بر زمینه‌های رنگی سرد است، بازی با سایه‌ها، کاربرد محدود تنها چند ترکیب رنگی قهوه‌ای، سبز، کرم و خاکی، مشکی، طوسی در طیف‌های گوناگون نزدیک به هم با پس‌زمینهٔ اصلی کرم‌ـخاکی و استفاده از تضاد نور (درواقع فاقد منبع نور، چون رنگ‌ها به‌عنوان منبع نور در آثار نقش دارند) برای دستیابی به حس حجم در مدل‌سازی فیگورهای درختان از ویژگی‌های ساختاری و پیش‌آیکونوگرافیک این تابلوها است.

شعر: در بخش اشعار، عناصر پیش‌آیکونوگرافیک شامل تصویرهاست[۱۶] که می‌توان آن را در دو دسته گنجاند: تصویر زبانی[۱۷] (واقعی یا غیرمجازی) و تصویر مجازی[۱۸] (انتزاعی).

«ایماژ یا خیال عنصر اصلی در جوهر شعر است» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۳: ۹). «ایماژ» هم ازنظر لغت و هم ازنظر اصطلاح برابر است با «تصویر» یک شیء، خواه تصویر ذهنی باشد، خواه مادی. ایماژ برابر است با خیال (همان، ۱۰). شفیعی‌کدکنی در کتاب *صورخیال در شعر فارسی* «خیال» را به‌معنی مجموعهٔ تصرفات بیانی و مجازی به‌کار می‌برد و «تصویر» را با مفهومی اندک وسیع‌تر شامل هر گونه بیان برجسته و مشخص معرفی می‌کند، اگرچه از انواع

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1403.32.97.14.4]
[DOI: 10.61186/jpll.32.97.39]

مجاز و تشبیه در آن خبری نباشد (همان، ۱۶). در پژوهش حاضر، منظور از «تصویر» همان خیال یا ایماژ فرنگی است که به دو نوع تصویر زبانی و تصویر مجازی تقسیم می‌شود.

تصویر زبانی

تصویر زبانی همان تصویری است که از رهگذر کاربرد قاموسی و حقیقی واژگان زبان در ذهن حاصل می‌شود. وقتی واژهٔ انار یا پرتقال را بر زبان می‌آوریم، بلافاصله عکس آنها از حافظه به ذهن می‌آید. این عکس محصول تجربهٔ حسی قبلی ماست که با صورت خارجی شیء کاملاً منطبق است. این نوع ایماژ، رونوشت تجربهٔ حسی است که به‌نحو مشهودی در بیشتر گزاره‌های فکری تجسم می‌یابد (فتوحی، ۱۳۸۹: ۴۸).

ابری نیست/ بادی نیست/ می‌نشینم لب حوض:/ گردش ماهی‌ها، روشنی، من، گل، آب (سپهری، ۱۴۰۱: ۲۲۷).

در این مثال، تصویرها با استفاده از زبان غیرمجازی و با توصیف خلق شده‌اند. واژه‌ها در معنی خود به‌کار رفته‌اند و نمایندهٔ چیز دیگری غیر از این نیستند. ادراک آنها محتاج تأمل و تعمق نیست. این تصویرهای عینی و واژگان حسی، کیفیت‌های ملموس را به‌شکل آنی، گذرا و طبیعی بیان می‌کنند.

تصویر مجازی

«تصویر مجازی حاصل کشف رابطه یا ایجاد پیوند میان دو یا چند امر است که به‌ظاهر ارتباطی با هم ندارند. این ارتباط فقط در خیال ما اتفاق می‌افتد» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۵۲). گزاره‌های شعری، مانند خلوت شفاف، بوی آهنگ، سرفهٔ روشنی و...، تصویر حسی شفافی در ذهن ایجاد نمی‌کنند. ممکن است ذهن تصویر مبهمی از آنها داشته باشد و حتی این گزاره‌ها را با مصادیق عینی و خارجی مرتبط سازد، اما آنها مفهومی و انتزاعی‌اند و حامل تجربهٔ حسی نیستند، «بلکه حاصل تصرف خیال در امور طبیعی است و اگرچه در عالم خارج وجود ندارند اما ما می‌توانیم همهٔ آنها حتی پیچیده‌ترین آنها را در خیال خود تصور کنیم» (فتوحی، ۱۳۸۱: ۱۱۷). در ادبیات مدرن، شاعر تصاویری می‌آفریند که اجزای آن در حکم هدف یا ابزار نیستند، بلکه همه با هم یک امر تازه می‌سازند. این امر تازه در خدمت هیچ‌چیز نیست، بلکه خود واقعیتی مستقل است، یک «اتفاق خیالی» است که هیچ نسبتی با واقعیت بیرون ندارد (همان، ۵۷).

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1403.32.97.14.4]
[DOI: 10.61186/jpll.32.97.39]

بیا آب شو مثل یک واژه در سطر خاموشی‌ام (سپهری، ۱۴۰۱: ۲۶۴).

زیر دندان‌های ما طعم فراغت جابه‌جا می‌شد/ پای‌پوش ما که از جنس نبوت بود ما را با نسیمی از زمین می‌کند (همان، ۲۴۷).

در این مثال‌ها، تصویرها مجازی و متعلق به حوزهٔ مفهومی‌اند و دشوار می‌توان آنها را برمبنای روابط عقلانی در بلاغت سنتی تحلیل کرد؛ زیرا گزاره‌های آب‌شدن واژه، سطر خاموشی و طعم فراغت زیر دندان و پای‌پوشی از جنس نبوت، در حوزهٔ مفاهیم ذهنی هستند و هرکدام از اجزای آنها خود یک حقیقت خیالی مستقل و قائم به خویش‌اند.

در ادامه، برخی از برجسته‌ترین عناصر پیش‌آیکونوگرافیک که برای تحلیل نهایی انگارهٔ درخت در اشعار ضروری به‌نظر می‌رسد، آمده است.

مرغ معما

دیرزمانی است روی شاخهٔ این بید/ مرغی بنشسته کو به رنگ معماست/ .../ می‌گذرد لحظه‌ها به چشمش بیدار/ پیکر او لیک سایه‌روشن رؤیاست/ ... (همان، ۱۹).

تصویر زبانی: شاخهٔ بید، مرغ بنشسته.

تصویر مجازی: رنگ معما.

درهٔ خاموش

سکوت، بند گسسته است/ کنار دره، درخت شکوه‌پیکر بیدی/ در آسمان شفق‌رنگ/ عبور ابر سپیدی/... (همان، ۳۵)

تصویر زبانی: درخت بید، آسمان شفق‌رنگ، ابر سپید... .

تصویر مجازی: بندگسستن سکوت... .

مرغ افسانه

پنجره‌ای در مرز شب و روز باز شد/ و مرغ افسانه از آن بیرون پرید/... مرغ افسانه سینهٔ خود را شکافت:/ تهی درونش شبیه گیاهی بود/ شکاف سینه‌اش را با پرها پوشاند/ وجودش تلخ شد:/ خلوت شفافش کدر شده بود/... انتظاری در رگ‌هایش صدا می‌کرد/... رگ‌های درخت/ از زندگی گمشده‌ای پر بود/ بر شاخ درخت/ مرغ افسانه نشسته بود/... درختی میان دو لحظه می‌پژمرد (همان، ۸۱)

تصویر زبانی: بازشدن پنجره، پریدن مرغ افسانه، شکاف سینهٔ مرغ و پوشش آن با پر، مرغ نشسته، پژمردن درخت... .

تصویر مجازی: تلخ‌شدن وجود، کدرشدن خلوت شفاف، صدازدن انتظار در رگ... .

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1403.32.97.14.4]

[DOI: 10.61186/jpll.32.97.39]

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1403.32.97.14.4]

[DOI: 10.61186/jpll.32.97.39]

شاسوسا

کنار مشتی خاک/ در دوردست خودم، تنها، نشسته‌ام/... چهره‌ات را به سردی خاک بسپار/... برگی روی فراموشیِ دستم افتاد: برگ اقاقیا!/ بوی ترانه‌ای گمشده می‌دهد، بوی لالایی که روی چهرهٔ مادرم نوسان می‌کند/ .../ روی بام گنبدی کاه‌گلی ایستاده‌ام، شبیه غمی/... «من» دیرین روی این شبکه‌های سبز سفالی خاموش شد/ ... رؤیای شبکه‌ها، و بوی اقاقیا میان انگشتانش بود/... درخت اقاقیا در روشنی فانوس ایستاده (همان، ۱۰۰).

تصویر زبانی: چهرهٔ روی خاک، برگ اقاقیا، غروب، درهای باغ سبز، بام گنبدی کاه‌گلی، شبکه‌های سبز سفالی، درخت اقاقیا و فانوس... .

تصویر مجازی: دور از خودم نشستن، بوی آهنگ گمشده، بوی لالایی... .

شکست کرانه

میان این سنگ و آفتاب، پژمردگی افسانه شد/ درخت، نقشی در ابدیت ریخت/ انگشتانم برنده‌ترین خار را می‌نوازد/ لبانم به پرتو شوکران لبخند می‌زند/... این تو بودی که طرح عطش را بر سنگ نهفته‌ترین چشمه کشیدی؟/... سیاه‌ترین ماران می‌رقصند (همان، ۱۲۰).

تصویر زبانی: سنگ، آفتاب، درخت، نوازش خار توسط انگشتان، لبخند به پرتو شوکران، نهال، ماران... .

تصویر مجازی: پژمردگی سنگ، نقش ابدیت درخت، طرح عطش بر سنگ، ترس نهال، رقص ماران... .

شب هماهنگی

لب‌ها می‌لرزند، شب می‌تپد. جنگل نفس می‌کشد،/ پروای چه داری، مرا در شب بازوانت سفر ده،/ انگشتان شبانه‌ات را می‌فشارم، و باد شقایق دور دست را پرپر می‌کند/ ... لبخند می‌زنی، رشته رمز می‌لرزد / ... در خواب درختان نوشیده شویم، که شکوه روییدن در ما می‌گذرد (همان، ۱۳۰).

تصویر زبانی: لرزش لب، جنگل، شقایق پرپر، دستان باز، لبخند، تصویر ستاره در چشمان، اشک چشم... .

تصویر مجازی: تپش و نفس جنگل، شب بازوان، انگشتان شبانه، خواب درختان، لرزش رشتهٔ رمز... .

گردش سایه‌ها

انجیر کهن‌سر زندگی‌اش را می‌گسترد/ زمین باران را صدا می‌کند/ گردش ماهی آب را می‌شیارد/... (همان، ۱۳۳).

تصویر زبانی: انجیر کهن‌سر، زمین، آب، ماهی... .

تصویر مجازی: گستراندن زندگی، صداکردن باران... .

و چه تنها

ای درخور اوج! آواز تو در کوه سحر، و گیاهی به نماز/... سر بر سنگ، و هوایی که خنک، و چناری که به فکر، و روانی که پر از ریزش دوست/... تنها من و سرانگشتم در چشمه یاد و کبوترها لب آب/ ... من از تو پرم، ای روزنهٔ باغ هم‌آهنگی کاج و من و ترس!... (همان، ۱۷۸).

تصویر زبانی: آواز در کوه، سر بر سنگ، کبوترها لب آب... .

تصویر مجازی: ای درخور اوج، نماز گیاه، چناری به فکر، روزنهٔ باغ هم‌آهنگی کاج و من و ترس... .

صدای پای آب

تکه‌نانی دارم، خرده‌هوشی، سر سوزن ذوقی/ مادری دارم، بهتر از برگ درخت/ دوستانی، بهتر از آب روان/ لای این شب‌بوها، پای آن کاج بلند/... جانمازم چشمه، مهرم نور/... زندگی چیزی بود، مثل یک بارش عید، یک چنار پر سار/ خواهش روشن یک گنجشک، وقتی از روی چناری به زمین می‌آید/... در میان دو درخت گل یاس، شاعری تابی می‌بست/... و صدای سرفهٔ روشنی از پشت درخت/... نبض گل‌ها را می‌گیرم/ آشنا هستم با، سرنوشت تر آب، عادت سبز درخت/... زندگی نوبر انجیر سیاه، در دهان گس تابستان است/ زندگی، بعد درخت است به چشم حشره/... من ندیدم بیدی، سایه‌اش را بفروشد به زمین/ رایگان می‌بخشد، نارون شاخهٔ خود را به کلاغ/... و اگر خنج نبود، لطمه می‌خورد به قانون درخت/... ساده باشیم چه در باجهٔ یک بانک، چه در زیر درخت (همان، ۱۸۱).

تصویر زبانی: تکه نان، برگ درخت، آب روان، شب‌بو، کاج بلند، دو درخت گل یاس، چنار پر سار، انجیر سیاه، چشم حشره، بید، شاخهٔ نارون، خنج... .

تصویر مجازی: جانمازم چشمه، مهرم نور، سرفهٔ روشنی، نبض گل‌ها، دهان گس تابستان، قانون درخت... .

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1403.32.97.14.4]
[DOI: 10.61186/jpll.32.97.39]

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1403.32.97.14.4]

[DOI: 10.61186/jpll.32.97.39]

مسافر

دم غروب، میان حضور خستهٔ اشیاء/ نگاه منتظری حجم وقت را می‌دید/ و روی میز، هیاهوی چند میوهٔ نوبر/ به‌سمت مبهم ادراک مرگ جاری بود/ ... صدای هوش گیاهان به گوش می‌آمد/ ... نه این دقایق خوشبو، که روی شاخهٔ نارنج می‌شود خاموش/... و با نشستن یک سار روی شاخهٔ یک سرو/ کتاب فصل ورق خورد/.../ من از مجاورت یک درخت می‌آیم/.../ و چند بربط بی‌تاب/ به شاخه‌های تر بید تاب می‌خوردند/... چند زارع لبنانی/ که زیر سدر کهن‌سالی/ نشسته بودند/.../ سفر مرا به زمین‌های استوایی برد/ زیر سایهٔ آن بانیان سبز تنومند/... و اتفاق وجود مرا کنار درخت/ بدل کنید به یک ارتباط گمشدهٔ پاک (همان، ۲۰۵).

تصویر زبانی: غروب، میز، میوه، شاخهٔ نارنج، شاخهٔ یک سرو، چند بربط، شاخه‌های تر بید، چند زارع نشسته زیر درخت سدر، درخت بانیان تنومند... .

تصویر مجازی: حضور خستهٔ اشیاء، حجم وقت، سمت مبهم ادراک مرگ، صدای هوش گیاهان، دقایق خوشبو، کتاب فصل... .

پیغام ماهی‌ها

رفته بودم سر حوض/ تا ببینم شاید، عکس تنهایی خود را در آب/ آب در حوض نبود/ ماهیان می‌گفتند:/ «هیچ تقصیر درختان نیست/... پسر روشن آب، لب پاشویه نشست/... تو اگر در تپش باغ خدا را دیدی همت کن/ و بگو ماهی‌ها حوض‌شان بی‌آب است»/ باد می‌رفت به سروقت چنار/ من به سروقت خدا می‌رفتم (همان، ۲۴۰).

تصویر زبانی: حوض خالی، ماهیان، درختان، باد، چنار... .

تصویر مجازی: عکس تنهایی، صحبت ماهیان، پسر روشن آب، تپش باغ خدا... .

ندای آغاز

کفش‌هایم کو/... آشنا بود صدا مثل هوا با تن برگ/... شب خرداد به آرامی یک مرثیه از روی سر ثانیه‌ها می‌گذرد/ و نسیمی خنک از حاشیهٔ سبز پتو خواب مرا می‌روبد/ بوی هجرت می‌آید/ بالش من پر آواز پر چلچله‌هاست/... کسی از دیدن یک باغچه مجذوب نشد/... پای کمیاب‌ترین نارون روی زمین/... که به‌اندازهٔ پیراهن تنهایی من جا دارد، بردارم/ و به جایی بروم/ که درختان حماسی پیداست (همان، ۲۶۱).

تصویر زبانی: کفش، حاشیهٔ سبز پتو، بالش، باغچه، نارون... .

تصویر مجازی: ، تن برگ، آرامی یک مرثیه، روی سر ثانیه‌ها، روبیدن نسیم، بوی هجرت، آواز پر چلچله، پیراهن تنهایی، درختان حماسی... .

وقت لطیف شن

باران/ اضلاع فراغت را می شست/ من با شن‌های/ مرطوب عزیمت بازی می‌کردم/... چیزی وسط سفره، شبیه/ ادراک منور:/... تعمیر سکوت/ گیجم کرد/ دیدم که درخت، هست/ وقتی که درخت، هست/ پیداست که باید بود/... ای یاس ملون! (همان، ۲۷۹).

تصویر زبانی: باران، سفره، درخت... .

تصویر مجازی: اضلاع فراغت، شن‌های مرطوب عزیمت، ادراک منور، یأس ملوّن... .

٤. ۲. مرحلهٔ تحلیل آیکونوگرافیک

مطابق نظریهٔ پانوفسکی، در این مرحله، مفسر برای تحلیل آیکون‌ها باید از تجارب زیستهٔ خود بهره ببرد و قلمرو موضوع ثانویه یا قراردادی، یعنی جهان مضامین یا مفاهیم خاص تصویرها، داستان‌ها و تمثیل‌ها، درمقابل قلمرو موضوع اولیه یا طبیعی متجلی می‌شود، اما او اضافه می‌کند هنگامی‌که سوژهٔ بحث، نقاشی منظره یا طبیعت بی‌جان باشد، کل قلمرو موضوع ثانویه یا قراردادی حذف می‌شود و تلاش برای انتقال مستقیم از نقش‌ها به محتوا صورت می‌گیرد. درباب تابلوهای منتخب پیش‌رو شاید بتوان گفت اگرچه بنابر تجارب زیستهٔ ما، شناسایی ویژگی‌های عمومی درخت در فصول مختلف طبیعت برای یک انسان بالغ به‌راحتی امکان‌پذیر است، اما در تابلوهای نقاشی پیش‌رو، نقاش با به‌کارگیری شگردهای هنری در ترسیم کل فضا، به درخت ویژگی‌های خاصی بخشیده است، به‌شکلی‌که در طبیعت، فضا و درختان با این کیفیت تصویری مشاهده نمی‌شود؛ چه‌بسا اگر تصویر کاملاً واقع‌گرایانه می‌بود، باز هم امکان تحلیل آیکونوگرافیک وجود داشت. در مواردی همچون تابلوهای ۶ و ۸، گرایش به انتزاع و پرهیز از ترسیم واقع‌گرایانهٔ درختان به‌حدی می‌رسد که دلالت ضمنی بر عنصر درخت وجود ندارد. درختان در طبیعت این تنیدگی و ترکیب رنگی و ظاهری را ندارند. به‌نظر می‌رسد چنانچه نقاش عنوانی بر اثر خود نمی‌نهاد، امکان تشخیص عنصر درخت در نقاشی دشوار می‌شد. پل تیلور استاد تاریخ هنر در کتاب *چگونه تصویرها معنی می‌شوند: آیکونوگرافی و فراآیکونوگرافی*[۱۹] معتقد است:

> به‌نظر من، پانوفسکی در محدودکردن دامنهٔ آیکونوگرافی به این شکل اشتباه می‌کرد. منظره، طبیعت بی‌جان، نقاشی ژانر و هنر انتزاعی باید دارای معانی آیکونوگرافیک در نظر گرفته شوند، و همچنین عکس‌ها -اگرچه پانوفسکی به آنها اشاره نکرده است- نیز باید مشمول این دسته باشند (Taylor, 2025: 34).

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1403.32.97.14.4]

[DOI: 10.61186/jpll.32.97.39]

تیلور برای روشن‌شدن موضوع از نقاشی «درختان و خانه‌های»[۲۰] پل سزان[۲۱] استفاده می‌کند و می‌گوید:

> پانوفسکی احتمالاً استدلال می‌کرد ازآنجاکه این نقاشی صرفاً چند درخت و خانه را به‌تصویر می‌کشد، پس محتوای قراردادی آن حذف شده است، اما خلق چنین تصویری بدون شک امری قراردادی است. تصور کنید یک مشاهده‌گر بومی استرالیایی چگونه آن را تفسیر می‌کرد. او از خود می‌پرسید چرا این درختان به‌تصویر کشیده شده‌اند و آن شکل نامأنوس در دوردست چیست؟ معنای این درختان چه بود؟ آیا آنها بخشی از یک داستان اجدادی بودند؟ آیا نشان‌دهندهٔ توتم‌های درختی بودند؟ یا شاید تصویرهایی از مادران درختی «مردم‌درخت» بودند؟ یا شاید هم درختانی بودند که کودکان ارواح در آن سکونت داشتند؟» (Ibid).

بنابراین، شاید نتوان به‌آسانی از عنوان نقاشی منظره استفاده کرد و به‌تبع آن، براساس آنچه پانوفسکی تبیین کرده است، باید از مرحلهٔ تحلیل آیکونوگرافیک گذشت و وارد مرحلهٔ تفسیر آیکونولوژیک شد.

نقاشی: با توجه به مطالعات انجام‌شده، به‌نظر می‌رسد در بخش نقاشی و زبان تصویری، تابلوهای پیش‌رو را، بنابر عنوانی که خود نقاش برای برخی از آنها تعیین‌کرده است و با استدلال استقرائی، بتوان به تابلوهای مشابه نیز تعمیم داد که برداشتی حسی‌ـادراکی از انگاره‌های درختان در مناظر طبیعت باشد؛ البته، با توجه به ویژگی‌های صوری این تابلوها، می‌توان گفت این تصویرها نه به‌منظور بازنمایی درختان در طبیعت، بلکه به‌منظور بیان و نشان‌دادن رابطهٔ ذهن نقاش و جهان بیرون ترسیم شده‌اند و نمی‌توان برای آنها مصداقی در منابع تاریخی، اسطوره‌ای، داستان‌ها و تمثیل‌ها یافت؛ ازاین‌رو، بیننده بنابر موقعیت فرهنگی و قدرت زیباشناختی خود، آنها را درک و تفسیر می‌کند.

شعر: در بخش اشعار و زبان کلامی، هنگامی‌که شاعر به تصویرسازی از درختان می‌پردازد، در اغلب موارد، ارجاع ضمنی به داستان یا اسطوره ندارد، مگر وقتی‌که به سیب و درخت ممنوعه اشاره می‌کند. آنچه برای سپهری اهمیت دارد هستی درخت به‌منزلهٔ مظهر طبیعت و نماد زندگی است.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1403.32.97.14.4]
[DOI: 10.61186/jpll.32.97.39]

٤. ۳. مرحلهٔ تفسیر آیکونولوژیک

نقاشی: ذهن مشاهده‌گر هنگام تماشای تصویر تابلوهای نقاشی پیش‌رو، که به‌نظر منظره‌سازی محیط طبیعی با بهره‌گیری از چاشنی خیال است، به‌دلیل ویژگی‌های تصویری خاص دچار تعلیق می‌شود. تکرار مقولهٔ درخت و تأکید بر آن و بازنمایی غیرعادی از یک نشانهٔ تصویری طبیعی در تمام انگاره‌ها، نمایش نصفه‌ونیمه، ترسیم حداکثر یک‌سوم قسمت بالایی تنهٔ درختان، وسعت مکانی که درختان در آن ترسیم شده‌اند، عدم امکان گسترش نگاه مخاطب، عدم دسترسی به آسمان، القای برهنگی و عریانی درختان در فضایی مملو از سکون و حالت توقف جریان و شور زندگی، و استفادهٔ هنرمند از چند طیف رنگ برای ایجاد یک ترکیب بصری یکپارچه، سبب القای ترس و تنهایی حزن‌آور در فضایی مبهم آمیخته با خیال و واقعیت می‌شود. فقدان عنصر انسانی و درعین‌حال وجود سازه‌های انسانی در برخی از تصویرها بر تنهایی نقاش در صحنه تأکید دارد.

در این تابلوها بیننده با نظام دیداری بسته مواجه می‌شود؛ زیرا زوایهٔ دید خیلی بسته و بسیار نزدیک به نقاش است و هرچه تصویر جلو می‌آید و فاصلهٔ بیننده با آن کم می‌شود، خشونت تصویر افزایش پیدا می‌کند. انگارهٔ درخت در تابلوهای نقاشی پیش‌رو در اکثر موارد در وضعیت انقباضی قرار دارد؛ یعنی گستره ندارد و راه تنفس در تصویر باقی نمی‌ماند و فضایی خفه ایجاد می‌شود. اما چرا درختان کامل نیستند و فقط تنه‌ها ترسیم شده‌اند؟ شاید بتوان گفت تنه قسمت فشردهٔ درخت است و این فشردگی به درخت جسم می‌دهد (تنانگی) و درخت را وزن‌دار و سنگین می‌کند؛ درنتیجه، دیدگاهی تهاجمی پدید می‌آورد؛ گویی در این وضعیت تهاجمی، درختان به بیننده هجوم می‌آورند و این هجوم باعث می‌شود او مجبور به عقب‌نشینی شود. ازطرف‌دیگر، نوع ترکیب‌بندی سبب شده تا بیننده در نظام انفصال قرار گیرد؛ زیرا بخش مهمی که او را به آسمان هدایت می‌کند، برگ‌ها و شاخه‌ها که نور را با خود به‌همراه می‌آورند، حذف شده است. مجموع اینها، فضایی سنگین ایجاد می‌کند. این وزن آن نظام ماتریالیستی را تشدید می‌کند و درخت کارکردی ماتریالیستی پیدا می‌کند. به‌همین‌دلایل، گویی تصویر بر دوش جهان سنگینی می‌کند؛ بنابراین، درختان راه رهایی نمی‌گشایند، بلکه فضا را بسته و تنگ می‌کنند و جلوی گشایش را می‌گیرند؛ ازاین‌رو، سبب پیوند سوژه به ابدیت نمی‌شوند و حتی گاهی هراس تولید می‌کنند. همهٔ این موارد در مواجهه

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1403.32.97.14.4]
[DOI: 10.61186/jpll.32.97.39]

با درخت در تصویرهای شعری برعکس می‌شود؛ یعنی گستردگی زیاد می‌شود، زاویهٔ دید باز می‌شود، و نور به شعر راه می‌یابد. همهٔ آن ویژگی‌ها در شعر شکل معکوس به خود می‌گیرد و سوژه در سایهٔ درخت به «ابدیت» (سپهری، ۱۴۰۱: ۱۳۰) می‌پیوندد و به «ملتقای درخت و خدا» (همان، ۲۸۵) می‌رسد. خواننده شاهد «کوچه‌باغی» می‌شود «که از خواب خدا سبزتر» (همان، ۲۴۰) است و مکانی است که احتمالاً می‌توان در آن به ملاقات خدا رسید: **تو اگر در تپش باغ خدا را دیدی، همت کن/ و بگو ماهی‌ها حوضشان بی‌آب است/... باد می‌رفت به سروقت چنار/ من به سروقت خدا می‌رفتم** (همان، ۲۴۰).

در مجموعهٔ نقاشی درختان، سپهری با حفظ پیوستگی با طبیعت، نوعی انتزاع شاعرانه را ترسیم می‌کند. او با حذف جزئیات طبیعی و ترکیب‌بندی مینیمالیستی، بین تجربهٔ دیداری مخاطب و انتظار معمولی او فاصله ایجاد می‌کند. می‌توان گفت رویکرد سپهری در این آثار، نشانه‌ای از تجربهٔ فردی در مواجهه با تحولات اجتماعی و تاریخی زمانه و گونه‌ای آشنایی‌زدایی تحت تأثیر پارادایم نقاشی مدرنیستی ایران است؛ چنان‌که برخی از آثار این دوره، به‌ویژه در جنبه‌های خاصی از فضاسازی و تکنیک‌های هنری، ویژگی‌هایی چون محدودیت فضا، رنگ‌های تیره یا فشردگی را در خود دارند، اما باید توجه داشت نمی‌توان این ویژگی‌ها را به‌طور مطلق به تمام آثار نقاشان این جریان و حتی خود سپهری تعمیم داد. به‌ویژه در آثار هنرمندان معاصر سپهری، مانند ناصر عصار، بهجت صدر، مارکو گریگوریان، سیراک ملکنیان، منوچهر نیازی و فریده لاشایی و ... می‌توان تنوع قابل‌توجهی در نحوهٔ مواجهه با مدرنیسم را مشاهده کرد. برخی از این آثار بر فضای تیره و مضامین یأس‌آلود تاکید دارند، درحالی‌که برخی دیگر دنیایی پر انرژی و رنگ را ترسیم می‌کنند. در این آثار، نقاش «از مقولات زمان، مکان و فضا به تجربهٔ جدیدی از حضور و به‌تبع آن، به فهم جدیدی از ادراک و فهم» دست پیدا کرده است. مقولات زمان، مکان و فضا در نقاشی‌های سنتی یا کلاسیک معمولاً مفاهیم ثابت و غیرقابل‌تغییری بودند، در مقابل نقاشان مدرنیست به‌جای نگاه سنتی به زمان و مکان، تلاش می‌کنند تا تجربه‌های جدید و ذهنی‌تری از حضور انسان را در جهان به‌تصویر بکشند. این تجربیات می‌تواند شامل تحریفات بصری، برخورد با واقعیت‌های ذهنی و غیرخطی‌بودن زمان باشد؛ درنتیجه نقاشان مدرنیست با تغییر در شیوه‌های نمایشی و تصاویری که می‌آفرینند، درواقع یک فهم جدید از «واقعیت» را نیز مطرح می‌کنند، به‌شکلی که ادراک

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1403.32.97.14.4]
[DOI: 10.61186/jpll.32.97.39]

معمولی و روزمره از جهان از دست می‌رود و نقاش سعی می‌کند تصویری غیرمعمول و ذهنی از محیط پیرامونش ارائه دهد (شعیری و همکاران، ۱۴۰۰: ۱۸۸).

با توجه به سابقهٔ تاریخی ترسیم درخت در تصویرهای مینیاتوری ایرانی، این آیکون همواره نماد شادابی، طراوت، سرزندگی و روایتی از جهان و طبیعت بوده است؛ البته، در نگارگری‌های مربوط به بازنمایی درختان مقدس و اسطوره‌ای، همچون زقوم، طوبی، و سدرةالمنتهی، این عناصر دربردارندهٔ معانی نمادین متضادند، به‌شکلی که درخت زقوم نماد جهنم، شیطان و عقوبت گناهکاران است و در طرف مقابل، درختان طوبی و سدرةالمنتهی نماد بهشت، نیروهای الهی و موهبت‌دهندهٔ نیکوکاران است (طاهری و کشتی‌آرا، ۱۴۰۰: ۱۶).

شعر: در سنّت شعری، چند شیوهٔ برخورد با انگارهٔ درخت در ترکیب‌های استعاری و توصیفی و...، متأثر از منابع فرهنگی، تاریخی، مذهبی و اسطوره‌ای، وجود دارد. نخست، مفهوم کلی درخت موردنظر شاعر است. دوم، درخت به‌اعتبار نوع و کارکردش موردنظر شاعر است، مانند درخت بید، سرو، صنوبر و چنار. سوم، درخت انتزاعی که در عالم واقع برای آن مثالی نمی‌توان یافت.

توجه به عنصر درخت، چه به مفهوم کلی چه به اعتبار نوع و کارکردش، در شعر معاصر نیز ادامه می‌یابد. تصویری که از درختان ارائه می‌شود، همان مفاهیم نمادین غالب است؛ البته، نمونه‌هایی نیز می‌توان یافت که شاعر از تصویر درخت آشنایی‌زدایی می‌کند و خلاقیتی شاعرانه نشان می‌دهد؛ مانند این قطعه از سپهری: **ای میان سخن‌های سبز نجومی!/ برگ انجیر ظلمت/ عفت سبز را می‌رساند/... امشب/ دست‌هایم نهایت ندارند:/ امشب از شاخه‌های اساطیری/ میوه می‌چینند/ امشب/ هر درختی به‌اندازهٔ ترس من برگ دارد** (سپهری، ۱۴۰۱: ۲۹۰).

و این قطعه از اخوان‌ثالث: **ای درختانِ عقیم ریشه‌تان در خاک‌های هرزگی مستور/ یک جوانهٔ ارجمند از هیچ‌جاتان رُست نتواند/ ای گروهی برگ چرکین‌تار چرکین‌پود/ یادگارِ خشکسالی‌های گردآلود/ هیچ بارانی شما را شست نتواند** (اخوان‌ثالث، ۱۳۸۲: ۱۰۰).

عنصر درخت در اشعار سهراب سپهری در ارتباطی بینامتنی با شعر کهن ایران در مسیر آفرینش دنیای آرمانی او عمل می‌کند و عموماً همان نماد زندگی و جوانی و رویش و سرزندگی است. سپهری در اشعارش از مفهوم درخت برای تولید نماد جدیدی بهره نمی‌برد و توصیفاتش

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1403.32.97.14.4]
[DOI: 10.61186/jpll.32.97.39]

مسبوق به سابقه است: **دیدم که درخت، هست/ وقتی که درخت هست/ پیداست که باید بود** (سپهری، ۱۴۰۱: ۲۷۹).

از دیگر ویژگی‌های عنصر درخت در شعر سپهری این است که درخت در شعر او به‌صورت تصویر می‌آید و دلالت ضمنی ندارد و استفاده از نام درختان میوه جنبهٔ تصویری دارد؛ مانند: **توت بی‌دانش می‌چیدم** (همان، ۱۸۵)، یا **انجیر کهن‌سر زندگی‌اش را می‌گسترد** (همان، ۱۳۳).

در این مثال‌ها، به‌جای درخت توت یا انجیر می‌توان نام هر درخت میوهٔ دیگری را آورد؛ همین‌طور درباب کاربرد نام انواع درختان:

دیر زمانی است روی این شاخهٔ بید / مرغی بنشسته کو به رنگ معماست (همان، ۱۹). **من از تو پرم، ای روزنهٔ باغ هم‌آهنگی کاج و من و ترس** (همان، ۱۸۸). **خواهش روشن یک گنجشک وقتی از روی چناری به زمین می‌آید** (همان، ۱۸۸). **رایگان می‌بخشد نارون شاخهٔ خود را به کلاغ** (همان، ۱۹۴). **گاه در بستر بیماری من، حجم گل چندبرابر شده است/ و فزون‌تر شده است، قطر نارنج، شعاع فانوس** (همان، ۱۹۹). **و با نشستن یک سار روی شاخهٔ یک سرو/ کتاب فصل ورق خورد** (همان، ۲۱۱).

در تمام نمونه‌ها، می‌توان نام هر درخت دیگری را جایگزین کرد. می‌توان گفت در اشعار سهراب سپهری اغلب مفاهیم ضمنی و کنایی در پس نام درختان نهفته نیست و نوع درخت در نظام کلامی او اهمیت چندانی ندارد، بلکه خود درخت مهم است. همان‌طورکه در نقاشی‌ها تمرکز اصلی بر تنه‌های درختان بدون باروبرگ است و نوع درخت اهمیتی ندارد، درحالی‌که برای مثال، شاعران گذشته در به‌کارگیری ابزارهای خیال معمولاً به نوع و کارکرد درخت توجه داشتند، مانند این بیت حافظ:

سروِ چَمانِ من چرا میلِ چمن نمی‌کند؟ همدمِ گل نمی‌شود یادِ سَمَن نمی‌کند
(حافظ، ۱۳۶۲: ۳۹۰)

آن نه زلف است و بناگوش که روز است و شب است وان نه بالای صنوبر که درخت رطب است
(سعدی، ۱۳۴۲: ۴۳)

محور هم‌نشینی، به‌دلیل ویژگی‌های منحصربه‌فرد درخت، امکان تغییر نام آن را نمی‌دهد، به‌طوری‌که با تغییر نام درخت به‌کلی مفهوم و هدف گوینده مختل می‌شود. در سنّت شعر فارسی نمی‌توان سرو را به‌جای بید گذاشت و طوبی را به‌جای سیب!

از دیگر ویژگی‌های زبانی شعر سهراب سپهری در به‌کارگیری عنصر درخت، بازی با واژه‌ها در محور جانشینی به‌منظور آشنایی‌زدایی و برانگیختن توجه مخاطب است: **باید امشب بروم.**

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1403.32.97.14.4]
[DOI: 10.61186/jpll.32.97.39]

باید امشب چمدانی را/ که به‌اندازهٔ پیراهن تنهایی من جا دارد، بردارم/ و به‌سمتی بروم/ که درختان حماسی پیداست (سپهری، ۱۴۰۱: ۲۶۱).

به‌نظر می‌رسد در این قطعه، ترکیب «درختان حماسی» یادواره‌ای از درختانی است که نه ارجاعی به متن خود شاعر دارند نه ارجاع تاریخی. کاربرد جمع واژهٔ درخت خود نشان می‌دهد که مدلول مشخصی ندارد؛ مانند بیان تشخیصی «خواب درختان» در این قطعه: **در خواب درختان نوشیده شویم/ که شکوه روییدن در ما می‌گذرد/ باد می‌شکند، شب راکد می‌ماند/ جنگل از تپش می‌افتد/ جوشش اشک هم‌آهنگی را می‌شنویم/ و شیرهٔ گیاهان به سوی ابدیت می‌رود** (همان، ۱۳۰).

به‌نظر می‌آید چنین ترکیب‌هایی، برداشتی حسی‌ـادراکی از عنصر درخت باشد که فاقد شکل نمادین است و به‌رغم اشارت «درختان حماسی»، به امری حماسی ارجاع نمی‌دهد. شاید بتوان گفت تنها شکل کلی‌ای که در شعر سپهری درخت را وارد ساحت نمادین می‌کند کاربرد آن به‌عنوان عنصری زندگی‌بخش است.

همچنین در قطعه‌های «شکست کرانه» و «میوهٔ تاریک»، که تصویرهایی درباب میوهٔ ممنوعه و چیدن آن و برهنگی در بهشت است، زندگی و جاودانگی مضمون اصلی این قطعات است و شاعر به این تصویر اساطیری دینی چیزی اضافه نکرده است.

یکی از مضامین مشترک مربوط به عنصر درخت در تابلوهای نقاشی و اشعار سپهری، که با روش‌ها و اهداف مختلف بیان شده، تنهایی است. گویی او در نقاشی‌هایش به‌شکل تأمل‌برانگیزی با روایتی انتزاعی از طبیعت بر فردیت رازآمیز و عقیم‌بودن روابط انسانی تأکید می‌کند و به‌ظاهر نگاهی منفی به آن دارد، اما در شعر، شاعر در پناه درختان تنها است و تنهایی او اتفاقی مثبت برای رسیدن به درکی از هستی است: **و اتفاق وجود مرا کنار درخت/ بدل کنید به یک ارتباط گمشدهٔ پاک/ و در تنفس تنهایی/ دریچه‌های شعور مرا به‌هم بزنید** (همان، ۲۰۳).

شعر و نقاشی: رویکرد سپهری به عنصر درخت در شعر و نقاشی متفاوت است و می‌توان گفت تصویر درخت در اشعار او دنباله‌رو همان مفاهیم غالب در سطح معمول و به دور از نشانه‌های رتوریک و ساحت ضمنی غریب در ادبیات فارسی است. سپهری در نقاشی‌هایش، تحت تأثیر پارادایم نقاشی مدرنیستی ایران، با آشنایی‌زدایی از تصویر درخت در معنای نمادینش، مفاهیمی همچون خفقان، افسردگی و تنهایی را القا می‌کند؛ زیرا در نظام دیداری و بصری نقاشی‌های او، درختان بیشتر درجهت گسست عمل می‌کنند، درجهت انفصال با جهان و جوهر هستی حرکت می‌کنند، و کارکرد کنشی خود را از دست می‌دهند یا چون

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1403.32.97.14.4]
[DOI: 10.61186/jpll.32.97.39]

خودشان خود ناقص هستند، به‌عنوان کنشگر ناقص عمل می‌کنند. این نقصان در نداشتن همهٔ اجزای مربوط به درخت پیدا است. اگر آسمان، جوهر هستی، فضا و رنگ‌ها به تصویر درختان اضافه می‌شد، رهایی و گشایش و انبساط القا می‌شد، ولی این نقصان، کارکرد درخت را از آن گرفته است. دراین‌صورت، درخت دیگر درخت نیست، بلکه به یک قطعهٔ گسسته تبدیل شده که سبب ظهور «رخداد زیبایی‌شناختی و احساسی» می‌شود (شعیری و همکاران، ۱۴۰۰: ۱۹۰). این قطعهٔ گسسته به‌منزلهٔ یک نظام بستهٔ محاصره‌کننده و نوعی مانع عمل می‌کند. در این حالت است که نظام شناختی، منطقی و برنامه‌دار با تکانه‌ها و تنش‌های هیجانی به‌هم می‌ریزد (همان، ۱۹۰) و در چالش با هستی قرار می‌گیرد، درحالی‌که در نظام کلامی، درختان دستمایهٔ تبیین جهان آرمانی شاعرند و او را به‌سمت جوهر هستی و پیوند با هستی حرکت می‌دهند. در معنای دیگر، شاید بتوان ادعا کرد که تابلوهای انگارهٔ درختان، تمثیلی از دنیای عینی سپهری است و در این انگاره‌ها گویی او درنتیجهٔ تجربه‌ای فردی به‌دنبال ترسیم جهان عینی خود است، درحالی‌که در اشعار هنرمند، وجود عنصر درخت با توجه به کیفیت وجودی آن روزنهٔ امید و راه گشایش برای نمایش تمثیلی از آرزوهای انسانی است که در جامعهٔ امروز باید آن‌گونه زندگی می‌کرد و ازآنجاکه زبان کلامی او ابزار کاملی برای ترسیم جهان آرمانی‌اش است، ازاین‌طریق به جبران نقصان آن نظام دیداری پرداخته است.

۵. نتیجه‌گیری

سهراب سپهری در شعر و نقاشی دو رویکرد متفاوت به درخت دارد که دلیل آن تفاوت پارادایم شعر و نقاشی مدرنیستی در برخورد با انگارهٔ درخت است. درخت در سنّت شعر فارسی از گذشته تاکنون همواره نماد زندگی، امید، جوانی و رویش بوده است. در شعر سپهری نیز همین مفاهیم ظهور می‌کند و به‌گونه‌ای نیز تبیین‌کنندهٔ جهان آرمانی شاعر می‌شود، اما در ترسیم تصویر درختان، سپهری بنابر تجربهٔ فردی در مواجهه با تحولات اجتماعی و تاریخی زمانه و تحت تأثیر پارادایم نقاشی مدرنیستی ایران با آشنایی‌زدایی از تصویر درخت و حذف جزئیات طبیعی و ترکیب‌بندی مینیمالیستی، بین تجربهٔ دیداری مخاطب و انتظار معمولی او فاصله ایجاد می‌کند؛ چنان‌که انگارهٔ درختان مفاهیمی همچون خفقان، افسردگی، گسست اجتماعی و بی‌تفاوتی‌های انسانی را القا می‌کنند؛ زیرا درختان در نقاشی‌های او کارکرد کنشی

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1403.32.97.14.4]
[DOI: 10.61186/jpll.32.97.39]

خود را از دست داده، یا کنشگر ناقص‌اند؛ ازهمین‌رو، درختان در نقاشی او بیشتر درجهت گسست و انفصال با جهان و جوهر هستی حرکت می‌کنند و می‌توانند تمثیلی از دنیای عینی سپهری باشند. این گزاره‌ها نشان می‌دهد که سپهری با فکری منسجم به سراغ شعر و نقاشی نمی‌رود. او تحت تأثیر مغناطیس پارادایم زمانه فرم‌ها را می‌آفریند و درعین‌حال تلاشی برای عبور از پارادایم‌های آشنا نمی‌کند، به‌طوری‌که انگارهٔ درخت در زبان شعر و زبان تصویر او دو معنای متفاوت می‌گیرد.

یکی از ویژگی‌هایی که انگارهٔ درخت را در شعر و نقاشی سپهری به‌هم نزدیک می‌کند بی‌توجهی به نوع درختان است. به‌طورکلی، می‌توان گفت در اشعار سهراب سپهری، خود ماهیت درخت ارزشمند است و در اکثر موارد زمانی که به نام درختان اشاره می‌کند، مفاهیم ضمنی و کنایی در پس نام‌ها نهفته نیست و نوع درخت در نظام کلامی او اهمیت چندانی ندارد، بلکه خود درخت مهم است؛ چنان‌که در نقاشی‌های مجموعهٔ درختان نیز تمرکز اصلی بر تنه‌های درختان بدون بار و برگ است و نوع درخت اهمیتی ندارد.

پی‌نوشت

1. Simonides
2. W.J.T.Mitchell
3. Iconology, Images, Text, Ideology
4. Gombrich
5. Image and code
6. Pre-iconographical description
7. Iconographical analysis
8. Iconological interpretation
9. Image
10. Subject Matter
11. Primary or Natural
12. Factual and Expressive
13. Intrinsic meaning or Content
14. Symbolic Values
15. Taoism
16. Image
17. Verbal Image
18. Figurative Image
19. How Images Mean: Iconography and Meta-Iconography

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1403.32.97.14.4]
[DOI: 10.61186/jpll.32.97.39]

20. Trees and Houses
21. Paul Cézanne

منابع

ابوالقاسمی، محمدرضا (۱۳۹۱). دائوئیسم و نقاشی منظرهٔ چینی. *مطالعات تطبیقی هنر*. سال دوم. شمارهٔ ۳: ۱۹-۳۴.

احمدی، بابک (۱۳۸۸). *ساختار و تأویل متن*. تهران: مرکز.

احمدی، بابک (۱۴۰۰). *از نشانه‌های تصویری تا متن*. تهران: مرکز.

اخوان‌ثالث، مهدی. (۱۳۸۲). *از این اوستا*. تهران: زمستان.

امدادیان، یعقوب؛ آقایی، احسان (۱۳۹۰). *روزنه‌ای به رنگ: مروری بر آثار نقاشی سهراب سپهری*. تهران: مؤسسهٔ توسعهٔ هنرهای تجسمی معاصر.

انوشیروانی، علیرضا؛ آتشی، لاله (۱۳۹۱). تحلیل تطبیقی و بینارشته‌ای شعر و نقاشی در آثار سهراب سپهری. *جستارهای زبانی*. دورهٔ سوم. شمارهٔ۱ (پیاپی ۹): ۱-۲۴.

حافظ، شمس‌الدین‌محمد (۱۳۶۲). *دیوان*. تصحیح پرویز ناتل خانلری. تهران: خوارزمی.

حیدری، علی؛ دانیاری، کیانوش (۱۳۹۷). تحلیل اشعار سهراب سپهری ازمنظر هستی‌شناسی هایدگر. *زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی*. سال بیست‌وششم. شمارهٔ ۸۴: ۹۷-۱۱۳.

خانی، شهین (۱۳۹۱). جایگاه نیروی مؤنث در اساطیر. پیکره. دورهٔ یکم. شمارهٔ ۱: ۲۹-۴۰.

دوبوکور، مونیک (۱۳۷۳). *رمزهای زنده‌جان*. ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: مرکز.

رسمی، سکینه (۱۳۸۹). هم‌پیوندی درخت و اشراق و بازتاب آن در شعر سهراب سپهری. *زبان و ادب فارسی دانشگاه تبریز*. دورهٔ پنجاه‌وسوم. شمارهٔ ۲۲۰: ۴۳-۶۵.

زارعی، بدریه (۱۳۹۷). *درخت از اسطوره تا قصه: بررسی بن‌مایه‌های اساطیری افسانه‌های هرمزگان*. تهران: تیسا.

زهره‌وند، سعید؛ مسعودی، مرضیه (۱۳۹۲). *نشانه‌های کیهانی در شعر و نقاشی سهراب سپهری*. *جستارهای ادبی*. دورهٔ چهل‌وششم. شمارهٔ ۱ (پیاپی۱۸۰): ۱۲۵-۱۵۸.

سپهری، سهراب (۱۴۰۱). *هشت‌کتاب*. تهران: دیوار.

سعدی (۱۳۴۲). *غزلیات*. تصحیح محمدعلی فروغی. تهران: اقبال.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۳). *صورخیال در شعر فارسی*. تهران: آگاه.

شکراللهی، سمیرا (۱۳۹۳). تأثیر نقاشی در هشت‌کتاب سهراب سپهری. پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد. دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی. دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1403.32.97.14.4]
[DOI: 10.61186/jpll.32.97.39]

شعیری، حمیدرضا و همکاران (۱۴۰۰). تخریب لنگرهای کنشی معنا: تحلیل تلاطم شوشی در گفتمان ادبی؛ مطالعهٔ موردی: این سگ می‌خواهد رکسانا را بخورد. *ادبیات پارسی معاصر*. سال یازدهم. شمارهٔ ۱(پیاپی ۲): ۱۸۱-۲۰۵.

طاهری، علیرضا؛ کشتی‌آرا، مهرداد (۱۴۰۰). بازنمایی درختان مقدس و اسطوره‌ای اسلامی در نگارگری (زقوم، طوبی، سدرةالمنتهی). *نگارینهٔ هنر اسلامی*. دورهٔ هشتم. شمارهٔ ۲۲: ۵-۱۸.

عبداللهیان، حمید؛ باقری، علی‌اصغر (۱۳۹۶). کنش‌های گفتاری پنج‌گانه در شعر «صدای پای آب» سپهری. *زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی*. سال بیست‌وپنجم. شمارهٔ ۸۲: ۲۴۱-۲۵۸.

عبدی، ناهید (۱۳۸۷). بررسی تحلیلی نگارگری ایران در مکاتب هرات و تبریز از منظر آیکونوگرافی. رسالهٔ دکتری. دانشکدهٔ هنر. دانشگاه تهران.

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

فتوحی، محمود (۱۳۸۱). *تصویر خیال. نشریهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی تبریز*. دورهٔ چهل‌وپنجم. شمارهٔ ۸۵: ۱۳۴-۱۰۳.

فتوحی، محمود (۱۳۸۹). *بلاغت تصویر*. تهران: سخن.

فروغی، محمدعلی (۱۳۴۲). *غزلیات سعدی*. تهران: اقبال.

فیتس‌جرالد، چارلز پاتریک (۱۳۶۷). *تاریخ فرهنگ چین*. ترجمهٔ اسماعیل دولتشاهی. تهران: علمی و فرهنگی.

کاظم‌پور، زیبا (۱۳۹۶). شناسایی مفاهیم و ریشه‌های نقوش دست‌بافت‌های معاصر گیلان برمبنای آیکونولوژی. رسالهٔ دکتری. دانشکدهٔ هنر. دانشگاه شاهد.

نیکویی، علی‌رضا و همکاران (۱۳۹۲). رهیافت میان‌فرهنگی به گیاه و درخت در اساطیر و ادبیات. *ادب‌پژوهی*. شمارهٔ ۲۳: ۹-۳۳.

وارنر، رکس (۱۴۰۰). *دانشنامهٔ اساطیر جهان*. ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل‌پور مطلق. تهران: هیرمند.

ولک، رنه (۱۳۹۹). *تاریخ نقد جدید*. ترجمهٔ سعید ارباب‌شیرانی. تهران: نیلوفر.

Gombrich, Ernst Hans (1981). *Image and code: Scope and limits of conventionalism in pictorial representation*. Michigan: Horace H. Rackham School of Graduate Studies.

Mitchell, W. T. (2013). *Iconology: image, text, ideology*. Chicago: University of Chicago Press.

Panofsky, Erwin (1955). *Meaning in the visual arts*. Chicago: University of Chicago press.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1403.32.97.14.4]

[DOI: 10.61186/jpll.32.97.39]

Taylor, Paul (2025). *How Images Mean: Iconography and Meta-Iconography.* london: Paul Holberton Publishing.

References in Persian

Abdi, Nâhid (2008). An analytical study of Iranian painting in the schools of Herat and Tabriz in the light of iconography. PhD Thesis. Faculty of Fine Arts. University of Tehran. [In Persian].

Abdi, Nâhid (2012). *An Introduction to Iconology: Theories and Applications*. Tehran: Sokhan. [In Persian].

Abdullahiân, Hamid; Bâqeri, Ali Asghar (2017). The Five-Speech Acts in the Sepehri's "Sedây-e Pây-e Âb". *Persian Language and Literature*, Vol 25, No. 82. Pp: 241-258. [In Persian].

Abolqâssemi, Muhammad Rezâ (2012). Taoism and Chinese Landscape Painting. *Motaleate-e Tatbiqi-e Honar*, Vol 2, No. 3. Pp: 19-34. [In Persian].

Ahmadi, Bâbak (2021). *From Pictorial Signs to the Text*. Tehrân: Markaz. [In Persian].

Akhavân-Sâles, Mahdi (2003). *Az In Avestâ* (From This Avestâ). Tehran: Zemestân. [In Persian].

Anushiravâni, Ali Reza & Âtashi, Lâleh (2012). A Comparative and Interdisciplinary Analysis of Poetry and Painting in the Works of Sohrâb Sepehri, *Language Related Research*,Vol 3, No. 1: 1-24. [In Persian].

De Beaucorps, Monique (1994). *Les symboles vivants*. Translated by Jalâl Sattâri. Tehran: Markaz. [In Persian].

Este'lâmi, Muhammad (2004). *Hâfiz Lessons: Criticism and description of the sonnets of Hâfiz*. Tehran: Sokhan. [In Persian].

Fitzgerald, Charles Patrick (1902). *China: a short cultural history*. Translated by Ismâil Dolatshâhi. Tehran: Elmi-Farhangi. [In Persian].

Fotouhi, Mahmoud (2003). Imaginary Image, *Persian Language & Literature (journal of faculty of letters and humanities University of Tabriz)*, Vol 45, No.185: 103–134. [In Persian].

Fotouhi, Mahmoud (2010). *Rhetoric of Image*. Tehran: Sokhan. [In Persian].

Hâfiz, Shams Al-Din Muhammad (1983). *Divān*. by Parviz Nâtel Khânlari. Tehran: Khârazmi. [In Persian]

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1403.32.97.14.4]

[DOI: 10.61186/jpll.32.97.39]

Heidary, Ali; Dânyâri, Kiânoush (2018). Reading Sohrab Sepehri's Poetry in Light of Heidegger's Ontology. *Persian Language and Literature*, Kharazmi University, Vol 26. No. 84: 97-113. [In Persian].

Khâni, Shahin (2o12).The Position of Female Power In Mythology. *Peykareh*, Vol 1. No. 1: 29-40. [In Persian].

Nikouyi, Ali Rezâ et al (2013). An Intercultural Approach to Plants and Trees in Mythology and Literature. *Adab Pazhuhi*, Vol 7, No. 23: 9-33. [In Persian].

Rasmi, Sakineh (2010). The accompaniment of illumination and tree in Sohrab Sepehri's poem. *Persian Language & Literature (journal of faculty of letters and humanities University of Tabriz)*, Vol 53, No. 220: 43-67. [In Persian].

Sa'adi (1963). *Sonnets*. by Muhammad Ali Foroughi. Teharn: Eqbâl. [In Persian].

Sepehri, Sohrâb (2022). *Eight Books*. Tehran: Divâr. [In Persian].

Shafiei Kadkani, Muhammad-Rezâ (2004). *Imaginary forms in persian poetry*. Tehran: Âgâh. [In Persian].

Shokrollâhi, Samirâ (2014). Infuence of art (painting) in S.Sepehry's book's, Master Thesis in Persian Literature. Faculty of Literature and Human sciences. Islamic Azad University Central Tehran Branch.

Tâheri, Ali Rezâ & Kashtiârâ, Mehrdâd (2022). Representation of sacred and Mythical trees in Islamic painting (Zaqqum, Tuba, Sidrat Al-Muntaha). *Journal Scientific Biannual / Art Islamic Negarineh*, Vol 8, No. 22: 5-18. [In Persian].

Warner, Rex (2021). *Encyclopedia of World Mythology*. Translated by Abolqâsem Esmâeilpour Motlaq, Tehran: Hirmand. [In Persian].

Wellek, René (1955). *A History of Modern Criticism*. Translated by Saeed Arbâb Shirâni. Tehran: Niloufar. [In Persian].

Zârei, Badriyeh (2018). *Tree from myth to story: Investigating the mythological foundations of Hormozgan legends*.Tehran: Tisâ. [In Persian].

Zohrehvand, Saeed; Masoudi, Marzieh (2013). Cosmic Signs in Sohrab Sepehri's Poetry and Painting. *Journal of Literary Studies*, Vol 46, No.1: 125-158. [In Persian].

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1403.32.97.14.4]
[DOI: 10.61186/jpll.32.97.39]