بررسی عناصر نمادین در نگارگری ایران

اصغر کفشچیان مقدم*
مریم یاحقی**

چکیده

به‌رغم گسست‌های تاریخی و نفوذ فرهنگ‌های بیگانه، تحولات نگارگری ایران از پیوستگی و تداوم نسبی برخوردار بوده است و وجوه اشتراکات صوری و مضمونی فراوانی در آثار دوره‌های مختلف مشاهده می‌شود. نمادگرایی به عنوان یکی از ابزارهای بیان تصویری و انتقال مفاهیم، آثار زیادی از نگارگری ایرانی را در صورت و معنا به هم نزدیک کرده است. بنابراین، بررسی عناصر نمادین و نمادشناسی در نگارگری ایران، با توجه به جایگاه نمادها و چگونگی کاربرد آنها در دوره‌های مختلف قابل ملاحظه است. در این نوشتار بررسی انواع عناصر نمادین براساس طبقه‌بندی نمادهای هندسی، تلفیقی و طبیعی، روند شناخت عمیق‌تری را از عملکرد عناصر و نمادگرایی در آثار نگارگری ایران فراهم ساخته است. عناصر نمادین به عنوان نماینده‌هایی از مفاهیم والا و دور از دسترس، در نگارگری ایران جلوه‌های بارز و چشمگیری دارد و اغلب به صور گوناگون، رشته‌های ارتباطی خود را با واقعیت ملموس حفظ کرده است. هنرمند ایرانی در فضایی نمادین به آفرینش می‌پردازد؛ بر این اساس، گاهی به شیوهٔ کاملاً مجرد و انتزاعی، گاه ملهم از واقعیت و گاهی با اغراق در ویژگی‌های واقعی و زمانی با ترکیب ویژگی‌های مختلف، نقوش خاصی را با عملکردهای متفاوت به منصهٔ ظهور رسانده است؛ که در فضای نگاره‌ها با چیدمان‌های نمادین، پیوند و ارتباط با معناها و مفاهیم نامحسوس را فراهم ساخته‌اند. در واقع، نگارگر ایرانی با بهره‌گرفتن از بستر ارزشمند شعر و ادب فارسی و همچنین مفاهیم عمیق حکمت ایرانی و عرفان اسلامی، نه در پی بازنمایی طبیعت ملموس، بلکه به فرانمایی جلوه‌های نمادین پرداخته است. با بررسی طبقه‌بندی نمادها در این نوشتار می‌توان به این نتیجه اذعان داشت که ابداع و استفاده از عناصر نمادین در دوره‌های مختلف نگارگری ایران، صورت مستقلی نداشته بلکه روند تکاملی را در صورت و محتوا طی کرده است.

واژگان کلیدی

عناصر نمادین، نمادهای هندسی، نمادهای تلفیقی، نمادهای طبیعی، نگارگری ایران.

*. دکتری هنرهای تجسمی، استادیار دانشکده هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ایران. نویسنده مسئول۰۹۱۲۳۵۴۱۸۵۱
kafshchi@ ut.ac.ir

**. کارشناس ارشد نقاشی. دانشکده هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ایران.
yahaghi.maryam@yahoo.com

مقدمه

روند کمابیش پیوسته تحولات نگارگری ایران، بیشتر از اینکه در زمینهٔ سبک و اسلوب نگارگری دوره‌های مختلف باشد، در امتداد مبانی زیبایی‌شناسی و روح فرهنگ و هنر ایرانی قابل ملاحظه است. در نگارگری دوره‌های مختلف، از جمله وجوه اشتراکات مضمونی می‌توان به نمادشناختی مضامین برگرفته از فرهنگ و ادبیات ایران، و در زمینهٔ اشتراکات صوری به استفاده از اشکال مجرد، رنگ‌های ناب و عناصر نمادین اشاره کرد. نگارگری ایران با شعر و ادب فارسی الفت دیرینه دارد و به مرور زمان با حکمت کهن ایرانی و عرفان اسلامی درآمیخته است؛ به طوری که بر اساس همین نگرش اسلامی و حکمت ایرانی، نگارگر نیز نه در پی بازنمایی طبیعت ملموس بلکه در راستای بازنمایی جلوه‌های نامحسوسی که بسترهای مادی معینی ندارند، به ارایهٔ نمودهایی از جوهر صور طبیعی می‌پردازد. بنابراین می‌توان گفت یکی از ویژگی‌هایی که آثار نگارگری ایران را در صورت و معنا به هم نزدیک و اشتراکاتی حاصل کرده است، سنت دوری از واقع‌گرایی و عدم رغبت هنرمند ایرانی به تقلید صرف از طبیعت و تأکیدش به بیان مفاهیم ذهنی و نمادین است. در واقع، نمادگرایی به عنوان یکی از مؤثرترین ابزارهای انتقال معنا، مورد توجه هنرمندان ایرانی است.

هدف این نوشتار، شناخت جلوه‌های نمادگرایی به عنوان یکی از شیوه‌های بیان تصویری در نگارگری ایران است. بر این اساس در این نوشتار برای ورود به بحث، به موضوع «نمادگرایی در هنرهای تجسمی» و «زمینه‌های پیدایش نماد در هنر و نگارگری ایران» پرداخته شده است. پس از بررسی» نمادگرایی در نگارگری ایران» در مبحث»عناصر نمادین در نگارگری ایران» با هدف شناخت بهتر، به طبقه‌بندی انواع عناصر، تعریف و ارایهٔ نمونه‌های تصویری پرداخته می‌شود. هرچند روند این بررسی، به سبب کافی نبودن مدارک و اطلاعات و بضاعت دانش نگارندگان دشوار می‌نماید، اما تلاش شده تا حد ممکن بر اساس اسناد کتابخانه‌ای موجود، ترجمه برخی منابع و تجزیه و تحلیل زیباشناختی آثار، به این مهم رسیدگی شود.

نمادگرایی در هنرهای تجسمی

نمادپردازی جزو قدیمی‌ترین روش‌های بیان مفاهیم محسوب می‌شود؛ به طوری که انسان بدوی غایات مطلوب خویش را در قالب نماد بیان کرده و می‌کوشید از طریق علایم نمادین (حیوانی، انسانی، گیاهی، تلفیقی) با همنوعان خود ارتباط برقرار کند[۱]. در هنرهای تجسمی، نماد، «تأویل بصری از یک موضوع انتزاعی از طریق تبدیل مشخصات پویای آن موضوع به صفات ویژهٔ شکل، رنگ و حرکت و ...» تعریف شده است [پاکباز،۱۳۸۱: ۶۰۴].«آنی یلایافه[۲]» در باب نمادگرایی در هنرهای تجسمی می‌گوید : «تاریخ نمادگرایی نشان می‌دهد که هر چیزی می‌تواند معنای نمادین پیدا کند، مانند اشیاء طبیعی (سنگ‌ها، حیوانات و ...) یا آنچه دست‌ساز انسان است (خانه، کشتی و ...) و حتی اشکال تجریدی (اعداد، دایره، ...) در حقیقت تمامی جهان یک نماد بالقوه است و انسان با گرایش طبیعی که به آفرینش نمادها دارد به گونه‌ای ناخودآگاه اشیاء یا اشکال را تغییر می‌دهد تا حالتی مذهبی یا هنری به خود بگیرند» [یونگ، ۱۳۸۳ :۳۵۲].

اما در چگونگی نمادگزینی دو روش عمده معرفی می‌شود[۳]:

الف. واقع‌گرایی؛ شیوه‌ای که هنرمند با توجه به میزان ادراک و تصور خود از موضوع، آن را به برخی جلوه‌های طبیعی، نزدیک احساس می‌کند؛ در نتیجه درصدد انتخاب نقشی برمی‌آید که برای انسان شناخته شده و از طبیعت الهام گرفته شده است. **ب.** انتزاعی؛ در این روش، هنرمند با توجه به نوع برداشت خود از موضوع، جهان‌بینی و ویژگی‌های زمانی و مکانی، درصدد خلق و ابداع عنصر نمادین است. به این روش هنرمند، سعی در شناخت هرچه بیشتر و دقیق‌تر ویژگی‌ها و جنبه‌های موضوع دارد تا بدین وسیله عناصر تا حد امکان بتواند پاسخگوی ذهن و احساس هنرمند و مخاطب از موضوع باشد. این‌گونه است که عناصر نمادین رشد کرده و پرورش پیدا می‌کند. در واقع در هر اثر تجسمی، هنرمند نحوهٔ نگرش خود را به موضوعی خاص به تصویر می‌کشد و مجموعهٔ پیام‌های تصویری، باعث ایجاد ارتباط بصری می‌شود. در حوزهٔ هنرهای نمادین این تصویر، صرفاً تقلیدی ناب از موضوع طبیعی نیست، بلکه لحظه‌ای برگزیده از جهان است که در محدودهٔ عناصر نمادین در قالبی نمادین ارائه شده و تفکری فراتر در پس آن نهفته است و مخاطب به سهم ادراک، فرهنگ و دانش خود با اثر ارتباط برقرار می‌کند.

زمینه‌های پیدایش نماد در هنر ایران

زمینه‌های پیدایش نماد در هنرهای تجسمی و به طور خاص در هنر ایران را می‌توان در دو بستر عمده بررسی کرد. «اسطوره‌ها» و «آئین‌ها» بنا به سرشت و ویژگی‌های مشترکشان با نماد پیوندی ذاتی دارند؛ زیرا همان‌گونه که نماد بر معنایی جز معنای ظاهری دلالت می‌کند، در اسطوره‌ها و آئین‌ها نیز شاهد مفاهیمی خارج از حوزهٔ درک مستقیم هستیم؛ به طوری که همواره برای ارایه آنها ملزم به استفاده از نمادها بوده‌ایم. اسطوره‌ها، بستر مناسبی جهت پیدایش و پرورش نمادها، به عبارتی موضوع خلاقیت و ابداع نمادها در هنرهای تجسمی به شمار می‌روند. همان‌گونه که در «فرهنگ اساطیر» آمده : «اسطوره به عنوان جلوه‌ای از فرهنگ با خلاقیت قومی رابطه‌ای مستقیم دارد و اینجا، خلاقیت نوعی آفرینش هنری است. هنر و اسطوره خاستگاه و غایت یکسان دارند، مانند دو روی سکه. نقطه فاصله بین این دو یکی نحوهٔ ارائه و به اصطلاح ظرف بیان آن دو است و دیگر اینکه پدیدآورندهٔ اسطوره، خلاقیت جمعی است و بیان کنندهٔ اعتقاد قومی و قبیله‌ای، ولی عامل خلق اثر هنری عموماً آفرینش فردی است. اما هر دوی اینها در غایت به جامعه و فرهنگ تعلق دارند» [یاحقی، ۱۳۶۹: ۷].

«در ایران، پیشینهٔ اسطوره به هزارهٔ پنج پیش از میلاد مسیح می‌رسد. نخستین جلوهٔ آن، باور ایزدبانوی مادر است که پیکره‌اش در میان آثار

و نقوش سیلک، در کنار نقش‌های نمادین آب، مار، خورشید و ماه بر سفالینه‌های زیبای چند هزار سالهٔ ایرانی یافت شده است. پس از آن، به اساطیر آریایی هزارهٔ دو پ.م و اسطوره‌های میترایی و زردشتی هزارهٔ نخست پ.م می‌رسیم» [اسماعیل‌پور، ۱۳۷۷: ۹]. در نظر ایرانیان باستان نیروهای طبیعی شامل باران، خورشید، خشکسالی و مظاهر زندگی مانند آفرینش، تولد، مرگ و ... جملگی دارای پیشینهٔ اسطوره‌ای بوده‌اند، چنان‌که بسیاری از آثار ادبی کلاسیک ایران زمین از جمله شاهنامهٔ فردوسی ریشه‌ای اسطوره‌ای دارند. در هنر ایران قبل و بعد از اسلام، باورهای مذهبی نیز به عنوان بستری مناسب جهت رشد نمادها محسوب می‌شوند؛ همان‌طور که «ارنست هرتسفلد[۴]» می‌گوید : «پیشرفت تدریجی و مداوم هنر ایران در دورهٔ ساسانیان با تحول عظیم ورود اسلام به ایران کامل شد. اعراب با خودشان هیچ هنری به این سرزمین نیاوردند. هنر ایرانی نه تنها با اسلام ادامه یافت بلکه با پذیرش فرهنگ اسلامی، قدرتمندتر از گذشته به حیات نوینی دست یافت. در این دوره هنرمندان بسیاری از نقش‌مایه‌های قبل از اسلام را اقتباس و به آنها مفهوم کاملاً نو و هماهنگ با جهان‌بینی اسلامی دادند» [خزائی، ۱۳۷۹ : ۱۷۱]. بعد از ورود اسلام به ایران و بر پایه تعلیمات مذهبی مبنی بر منع تصویرگری ناتورالیستی، نمادگرایی و چکیده‌نگاری در هنرهای تجسمی در امتداد هنر قبل از اسلام ادامه یافت. در این دوران، هنرهای ایران با عنوان هنرهای ایرانی-اسلامی شناخته می‌شوند؛ چرا که همواره ضمن حفظ سنت‌های کهن درصدد اشاعه فرهنگ اسلامی و تجسم عالم معنوی بوده‌اند. بنابراین می‌توان گفت بسترهای غنی ادبیات دینی و قومی همانند اسطوره‌ها و آئین‌های دینی این سرزمین، تداوم و پیشرفت اصل یگانگی هنر ایران یعنی نمادگرایی، چکیده‌نگاری و تزئین را همواره تضمین کرده است.

نمادگرایی در نگارگری ایران

در نگارگری ایران استفاده از صور نمادین رواج یافته و آنچه این هنر را در حد کمال برجسته می‌کند، همان محتوا و کیفیت نهفتهٔ درونی و نمادگونه‌ای است که از ورای زیبایی‌های صوری و تجسمی آن قابل ردیابی است. به معنای دیگر، در آثار نگارگری، هر عنصر تجسمی دارای ظاهر و باطن و به عبارتی کمیت و کیفیتی است که مجموع آنها هر عنصر را از دیگر عناصر تجسمی متمایز می‌کند. البته در آثار نگارگری، ترکیب‌بندی نیز ناگزیر با موضوع آن در ارتباط و مجموعهٔ کمیت، کیفیت و انسجام نمادین عناصر بصری، آنها را با مفاهیم فراواقعی پیوند داده، همچنان که «آیت‌اللهی» در خصوص ساختار زیبایی‌شناسی نگارگری ایران می‌گوید : «در ایران، مبانی زیبایی‌شناسی از دو گونه تفکر متفاوت نشأت می‌گیرد که یکی «فنی» و دیگری «اعتقادی» است. مبانی فنی زیبایی‌شناسی عبارت است از : ۱. سنت دوری از واقعی‌گرایی و ایجاد اثری بی‌زمان و مکان؛ ۲. مرکزیت اثر؛ ۳. بیزاری از فضای خالی؛ ۴. ذره‌گرایی؛ ۵. القاء فضا و ژرفای فضا با نشان دادن عناصر ترکیب از روبه‌رو، بالا و کناره‌ها در آن واحد؛ ۶. تکیه بر اشکال مجرد و رنگ‌های ناب درخشان ۷. تفاوت‌گذاری میان جهان نقاشی شده با جهان واقعی و ایجاد ارتباط میان این دو جهان توسط نوشتار و یا فراگذاری برخی از عناصر ترکیب از قاب اثر و اشغال فضای مربوط به مخاطب. اما مبانی اعتقادی فراوانند... در هنر اسلامی ایران، همهٔ انسان‌ها، گیاهان و گل‌ها، جانوران و حیوانات، چه در جلو باشند یا در پشت تپه‌ها و در خانه‌ها، در پایین یا در بالا، همه برابر و هم اندازه و با همان رنگ‌های ناب تصویر می‌شوند. در تمام صفحه، نور به صورت یکنواخت و در درون رنگ‌ها به کار می‌رود که بر مبنای اندیشهٔ برابری انسان‌ها در تفکر اسلامی می‌باشد» [۱۳۷۹: ۴۹-۴۱].

بنابراین، به نظر می‌رسد در نگارگری ایران ـ قبل و بعد از اسلام ـ شاهد پیروی از مبانی فنی زیبایی‌شناسی به شکل استفاده از اجزای لازمان و لامکان و یا همان عناصر نمادین و اشکال تجریدی هستیم که با رعایت مبانی اعتقادی زیبایی‌شناسی ایرانی، در ترکیب‌بندی‌های منسجم و متمرکز به انتقال مضامین فراواقعی پرداخته‌اند. چنین انسجامی باعث حرکت ذهن مخاطب از عالم صورت به عالم معنا، از عین به ذهن، از ملموس به انتزاع و از فضای محسوس به فضای متعالی می‌شود. بدین ترتیب، نگارگر ایرانی با ترکیب‌بندی نمادین به تجسم فضایی چند زمانه و چند مکانه می‌پردازد که برخلاف هنر غرب مبنی بر هندسهٔ اقلیدوسی، تابع یک زاویهٔ دید خاص نیست، بلکه طبق نیاز ذهن، فضا و تصویر از پنجره‌های متعددی به جهان می‌نگرد. البته جهان نگارگری ایران اغلب با توجه به رابطهٔ عناصر تصویری و عناصر نوشتاری قابل خوانش است[۵]. بنابراین برای درک و فهم بهتر آثار نگارگری، بایستی در پی رگه‌های نامحسوس و ماورایی و دانه‌های معنایی جلوه‌های تزئینی و نمادین نقاشی ایرانی باشیم که بی‌شک شناخت آنها با بررسی و شناخت مأخذ نمادها امکان‌پذیر خواهد بود.

زبان تصویری ایران در طی قرن‌ها به تدریج قالب‌ها و قواعد خود را فراهم آورده، به عبارتی برخی از عناصر نمادین و تمهیدات تصویری به صورت قراردادی و از پیش تعیین شده در تداوم سنت‌ها منتقل شده‌اند و برخی نیز به نیروی تعقل و تخیل نگارگران و تأثیر متغیرهای سیاسی، فرهنگی، عرفانی در هر دوره رقم خورده و مجموعهٔ آنها در ارتباطی منسجم، در هر دوره به سبکی خاص منجر شده‌اند[۶].

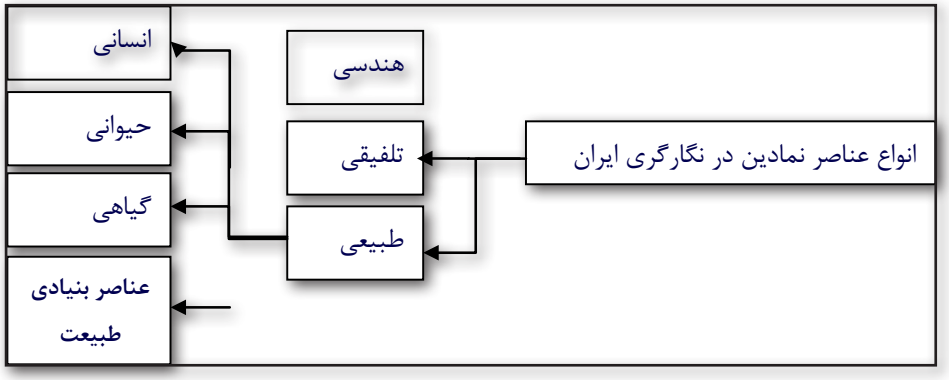
انواع عناصر نمادین در نگارگری ایران[۷]

برای شناخت عناصر نمادین در نگارگری ایران، می‌توان آنها را در سه گروه عمده بررسی کرد (جدول۱).

نمادهای هندسی

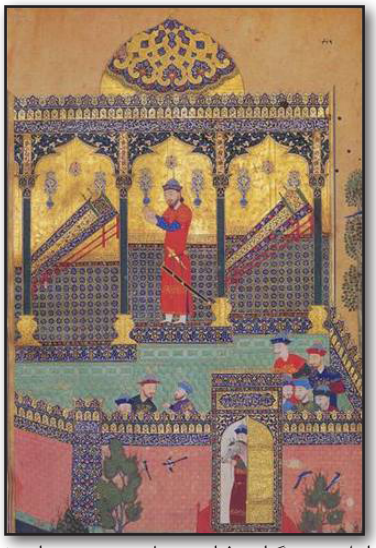
مجموعه‌ای از اشکال هندسی منظم همانند دایره، مربع، مثلث یا ترکیب‌هایی همچون سطوح شطرنجی، ستاره‌های شش پر، اشکال ماندالا، چلیپا و ... نمادهای هندسی هنر ایران محسوب می‌شوند. در نگارگری ایران استفاده از اشکال هندسی، به صورت ترکیبی و ابداع نقش‌مایه‌های خاص هندسی رواج داشته و همواره ضمن حفظ

جدول ۱. گونه‌های عناصر نمادین در نگارگری ایران. مأخذ : نگارندگان.



ارزش‌های نمادین، برای آراستن فضاها مورد استفاده قرار گرفته‌اند. کاربرد عناصر هندسی ترکیبی در نگاره‌ها، می‌تواند تحت تأثیر نقوش کاشی‌کاری‌ها، معرف و نمادی از حکمت اسلامی مبتنی بر کثرت در عین وحدت و وحدت در عین کثرت باشد[۸].

اسلیمی[۹]: ترکیبی از نقوش استلیزه شده نقوش گیاهی – حیوانی و یا ترکیبی از تقسیمات منظم دایره است که ابداعش به گچ‌بری‌های دورهٔ اشکانی می‌رسد. «پاکباز» در این خصوص می‌گوید : «هنرمند اشکانی با کاربست دلخواه نقوش مسبب نقش آفرینی‌های تازه‌ای شد، به طوری که نقش دایره‌ای انباشته از دسته‌های پیچک را دو نیم کرد و آن را پشت بر پشت هم گذارده و از مجموعه‌شان عنصری تزئینی ابداع کردند که بعداً اسلیمی خوانده شد» [۱۳۸۳: ۲۳]. در دورهٔ اسلامی تحت تأثیر معارف اسلامی مبنی بر منع نقش‌پردازی واقع‌گرایانه، روز به روز، نقوش اسلیمی تکامل بیشتری یافتند و به صورت‌های متنوع‌تری درآمدند (تصویر۱). «اسلیمی در مفهوم کلی متضمن تزئین است؛ چه به صورت گیاهان استلیزه و چه به صورت خط‌های هندسی در هم پیچیده. این فرم در عین اینکه مانند آهنگ و وزن در یک اثر جلوه می‌کند، آشکارا نیز پیوند اصلی خود را با گیاهان نگاه می‌دارد و با آنکه (ظاهراً) از طبیعت دور شده است، باز با غنا و فراوانی مرتبط است» [بورکهارت، ۱۳۶۵: ۷۲].



تصویر۱. نقوش اسلیمی، سوگواری فرامرز بر تابوت رستم و زواره، شاهنامه بایسنقری، ۸۳۳ ه.ق. مأخذ : شاهکارهای نگارگری ایران، ۴۴:۱۳۸۴.

Fig1. Arabesque motif. Faramarz mourns death of his father and his uncle, Zavareh.Baysonqori Shahnameh, 1429. Source: Masterpieces of Persian Painting, 2005: 44.

تصویر۲. صخره‌های جاندار، خاقان و کاموس، ایرانیان را می‌بینند، شاهنامه طهماسبی، ۹۴۴ه.ق. مأخذ : شاهکارهای نگارگری ایران، ۲۸۲:۱۳۸۴.

Fig2. Living Rocks.The Khaqan and Kamous observe the Iranians.Shah Tahmasb ‘s Shahnameh,1540. Source: Masterpieces of Persian Painting, 2005: 282.

چلیپا[۱۰]: این نماد هندسی که بر یک نظام مربع استوار است، دارای معانی بسیاری است و در سطح عموم نماد خورشید محسوب می‌شود. «چلیپا به هر گونه و در هر ساختار، مظهر و نشانهٔ گردش چرخ زمانهٔ بیکران و روند آن به چهرهٔ : زایش و میرش، هست و نیست، گشاد و بست و پیوست و گسست می‌باشد و این آسیای فلک و چرخ زمان است که می‌چرخد و می‌چرخد و همه چیز را خرد می‌کند، نه آغازی دارد و نه پایانی» [بختورتاش، ۱۳۸۰: ۱۸۴].

نمادهای تلفیقی

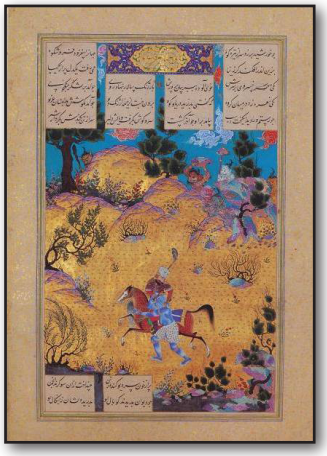
بشر در روند ابداع صورت‌های نمادین از مجردات، به ویژگی‌های خاص هر ساختاری اعم از حیوانی، گیاهی، انسانی، طبیعی و اشکال هندسی توجه داشته و تلاش او در جهت بزرگنمایی ویژگی‌های

اهندسی توجه داشته و تلاش او در جهت بزرگنمایی ویژگی‌های شاخص هر ساختار و پالایش و زدودن زواید آن، برای رسیدن به یک صورت مفهومی و نمادین جدید بوده است. در این راستا، به تناسب ادراک وجوه معنایی هر عنصر، وجود جوهره‌هایی از ساختارهای متفاوت، برای هنرمند حایز اهمیت می‌شود؛ به طوری که تلفیق آنها برای بیان مفاهیم مجرد ضروری به‌نظر می‌رسد.

صخرهٔ جاندار[۱۱]: «صورت‌های سنگی آدم‌نما یا جانورنما، در نسخ خطی جلایریان در بغداد پدید آمد و این موضوع در نقاشی دورهٔ تیموری رونق بسیار یافت» [ریشار، ۱۳۸۳ : ۶۲]. در برخی نگاره‌ها (تصویر۲) شاهد استفاده از صور صخره‌نمایی هستیم که اغلب با صورت‌های انسانی و حیوانی ترکیب شده‌اند. این صخره‌ها گاهی نیز با ترکیب‌های رنگی متنوع و مواج، نمادی از روح و زندگی جاری در سنگ‌ها هستند.»سنگ‌های تراش نخورده برای جوامع قدیم و بدوی از معنای نمادین والایی برخوردار بودند و اغلب به منزلهٔ جایگاه ارواح یا خدایان انگاشته می‌شدند ... در نخستین دوران تاریخ، انسان‌ها کوشیدند به آنچه که روح یا روان صخره می‌پنداشتند شکلی قابل شناخت بدهند؛ در بسیاری موارد این شکل کم و بیش به انسان می‌مانست» [یونگ، ۱۳۸۳: ۳۵۴-۳۵۳]. بنابراین شاید نقش‌های انسانی و جانوری موجود در شکل صخره‌ها، نمادی از روان زنده و پویای سنگ‌ها باشد که به صورت مستقیم قابل ارائه نیستند و برای انتقال مفهوم زندگی‌شان از تلفیق و ترکیب آنچه زنده و جاری است با آنچه سخت و غیر قابل انعطاف است، مدد جسته‌اند.

فرشته[۱۲] **به صورت (انسان بالدار):** «فرشتگان، پیام‌آوران بالداری هستند که میان خدایان و بشر ارتباط برقرار می‌کنند» [هال، ۱۳۸۳ : ۲۶۰]. نقش انسان بالدار در هنر ایران دارای پیشینه‌ای طولانی است؛ برای مثال نقش حکاکی شده دروازه کاخ پاسارگاد، تلفیق پیکر انسان با بال‌های بزرگ، می‌تواند نمادی از انسان- خدا محسوب شود. در دورهٔ اسلامی نیز تحت تأثیر اعتقادات مذهبی، فرشته‌ها از طرف پروردگار عالم، بر انسان‌های برگزیدهٔ او نازل می‌شوند و با آنها ارتباط برقرار می‌کنند. شاید حضور فرشته به عنوان واسطه میان بارگاه الهی و انسان که با ابزار کلام به انتقال پیام می‌پردازد و وجود انسان به عنوان اشرف مخلوقات که به نیروی کلام زیور یافته، باعث شده که نقش فرشته‌ها در ترکیبی از پیکرهٔ انسان و بال‌های پرنده به ظهور برسد (تصویر۳). فرشته در قدیمی‌ترین نسخه‌های مصور دورهٔ اسلامی دیده می‌شود. ازجمله در کتاب «شمس و پریان»، نقش پری به روشنی تداوم روند شکل‌گیری صورت تصویری فرشته را نشان می‌دهد. «الینرسیمز[۱۳]» در کتاب «تصاویر بی‌نظیر نقاشی ایرانی و منابع آن[۱۴]» به این مطلب پرداخته است : «شمس و پریان، ترکیبی از حادثه و رمان با خیال‌پردازی بسیار است که در آن پریان، شیاطین و دیوها عناصر مهمی‌اند. سرهای دو پری علاوه بر تاج طلایی دارای هالهٔ طلایی است. بال‌های بزرگ و رنگی پری‌ها به تصاویری از نسخه‌های خطی دیگر دورهٔ سلجوقی و نقوش صنایع دستی آن دوره، گرگ، یوزپلنگ

تصویر۳. معراج پیامبر (ص)، هفت اورنگ جامی،۹۶۳ ه.ق. مأخذ : آژند، ۱۳۸۴ : ۲۱۸.
Fig3.Ascension of Prophet Mohammad (PBUH).Haft-Orange Jami, 1559.Source: Azhand, 2005: 218.



تصویر۴. جنگ رستم با ارژنگ دیو، شاهنامه طهماسبی،۹۴۴ه.ق. مأخذ : شاهکارهای نگارگری ایران، ۱۳۸۴:۲۵۷.
Fig4. Rostam slays Arzhang. Shah Tahmasb 's Shahnameh,1540. Source: Masterpieces of Persian Painting, 2005: 257.

شباهت دارد» [Sims, 2002: 261]. با توجه به تأثیر فرهنگ ایران- ادبیات، مذهب و اسطوره- برنگارگری، بی‌تردید استفاده از این سری عناصر تلفیقی نمادین تداوم داشته و نقش فرشته رفته رفته با الهام از دوره‌های گذشته و تأثیر متغیرهای جامعه به نقش درخشان نمادینی در نگارگری ایران تبدیل شده است.

دیو : در نگارگری با چهره‌ای هول‌انگیز و ترسناک به تصویر کشیده شده است. نگارگران در تصویر دیوها، بار دیگر به ترکیب و تلفیق عناصری پرداخته‌اند؛ که شاید ساده‌ترین آنها ترکیب پیکرهٔ انسان با سر، دست، پا و دیگر اعضای بدن حیواناتی نظیر سگ، بوزینه، گرگ، یوزپلنگ و ... باشد که در شکل کلی، نمادی از ویژگی‌های درنده‌خویی این موجود ترکیبی محسوب می‌شوند (تصویر۴). چنانکه می‌توان گفت دیوها، نمادی از خوی زشت آدمی‌اند که در هیئت انسان – حیوان به نمایش در آمده‌اند. «برخی از اشکال دیو که شباهت با آدمی دارند، دامن‌های سرخ یا سبز پوشانده. و دست‌های آنها را با دست برنجن‌ها و پاهایشان را با خلخال‌ها آراسته و اشکال جانورنما را برهنه واگذارده است» [عکاشه،۱۳۸۰: ۱۴۲]. همانا این

تصاویر تلفیقی نمادین، بیانگر دریافت انسان از این موجودات دست نیافتنی و خیالی محسوب می‌شوند؛ که گاه با قوهٔ تخیل درک شده و به مدد عناصر نمادین به تصویر کشیده شده‌اند و گاه تخیل تصویرگر افسانه‌ها و قصص و گاه ادبیات تصویری هستند.

اژدها[۱۵]: «اژدها ترکیبی از مار و پرنده به معنی ماده و روح، اساساً در شرق به ویژه در چین موجودی سعد و نشانهٔ نیروی ملکوتی و در غرب به موجودی مرتبط با ایزدان جهان زیرین، ویرانگر و شرور مبدل گشته است... در ادیان توحیدی اژدها به مفهوم شر است... نبرد با اژدها یعنی غلبه بر مشکلات برای دست‌یابی به گنج معرفت باطنی، کشتن اژدها یعنی کشمکش میان نور و تاریکی، نابودی نیروهای ویرانگر شر، غلبهٔ انسان بر نفس امّاره و سلطه برنفس» [کوپر، ۱۳۷۹ :۱۷ و ۱۸]. برخی، این موجود افسانه‌ای را چنین توصیف می‌کنند : «اژدها معمولاً دارای شاخ و دندان‌های دراز و سبیل دراز و یال و بدنی کشیده و فلس‌دار است. بعضی‌ها می‌گویند اژدها در غارها یا در اعماق دریاها سکونت دارد» [هال، ۱۳۸۳: ۲۱] . در فرهنگ و هنر ایرانی، اژدها نمادی از شر و بدی محسوب شده که دارای طبیعتی رام‌نشدنی و نبرد با آن و کشتنش در واقع دست‌یابی به چشمهٔ حیات‌بخش است (تصویر۵).

سیمرغ : «نماد جبرئیل، عقل فعال و روح‌القدس، فرشتهٔ بالدار» [اسماعیل‌پور، ۱۳۷۷: ۲۱] محسوب می‌شود. مطابق ادبیات داستانی و فرهنگ ایرانی، از جمله در منطق‌الطیر عطار، نماد سی پرنده است که در پی یافتن پاسخ برای سؤالات عرفانی خود در مسیر شناخت حق، تن به سفری دور و دراز می‌دهند و «چون به حضرت سیمرغ می‌رسند، درمی‌یابند که طالب و مطلوب یکی است، زیرا آنها سی مرغ طالب بودند که مطلوبشان سی مرغ بود، این چنین اتحاد جان با جانان بیان می‌شود» [ستاری، ۱۳۷۲: ۶۱]. سیمرغ بارها در ادبیات اسطوره‌ای ایران حضور داشته، به عنوان مثال در شاهنامه، داستان سیمرغ که در جنگ رستم و اسفندیار، کمک‌های گرانبهایی به رستم کرد و برفراز کوه البرز، زال را پرورش داد. بنابراین نگارگر ایرانی، تحت تأثیر فرهنگ و ادبیات، به نقش نمادین این پرندهٔ اسطوره‌ای پرداخته است؛ پرنده‌ای بسیار بزرگ با پنجه‌ها و منقار قوی گاهی شبیه پنجه و منقار عقاب، با تیزبینی یک پرندهٔ شکاری، تاج و بال و پر و دم رنگین وام‌گرفته از پرندگان زیبای مختلف که ترکیبی قدرتمند و در عین حال زیبا و باشکوه را تشکیل می‌دهد (تصویر۶).

نمادهای طبیعی

همواره طبیعت و عناصر متشکلهٔ آن، الگو و منبع الهام هنرمندان بوده و چگونگی ارتباط عمیق و گستردهٔ انسان با طبیعت و نتایج حاصل از آن، نوع نگرش و جهان‌بینی او را رقم زده است. در طبقه‌بندی، عناصری همچون انسان، گیاه، جانور و نیز نیروهایی چون آتش، باد، آب به عنوان عناصر نمادین واقع‌گرا در این گروه مورد بررسی قرار می‌گیرند.

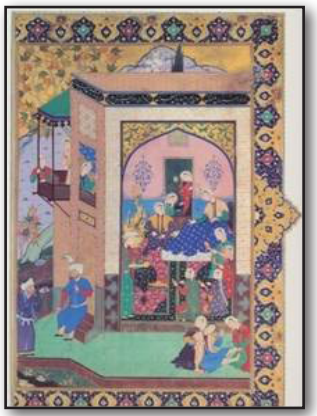
نقوش انسانی نمادین : نگارگر ایرانی با به تصویر کشیدن انسان با اصولی ثابت، بدون توجه به شخصیت‌پردازی یا انعکاس حالت عاطفی در چهره‌ها، در واقع به نوعی نمود کلی از انسان دست یافت که در برخی موارد حتی تشخیص زن و مرد در آن تنها با توجه به نوع سربند یا لباس مشخص می‌شود. این نمود در عین الهام گرفتن از طبیعت، با دخل و تصرفی خلاقانه به نقش قراردادی و نمادین از انسان تبدیل شده که چندان فردیت او مهم نیست؛ بلکه انسانیت او در قالب و صورتی قراردادی و همواره در جایگاه خاص به تصویر کشیده شده است. این جلوه‌های قراردادی به باور هنرمند و انسان هر دوره اشاره می‌کند و به این شکل نقشی تفکر برانگیز و نمادین پیدا می‌کند. «در نقاشی ایرانی همان‌گونه که فرشتگان سایه ندارند، انسان‌ها نیز سایه ندارند. همه چیز نور است، نقش انسان واقعیتی مجرد و آسمانی بدون پایه و آزاد از سنگینی و حجم واقعیت روزمره است. این تمثیل انسان، فرشتگان که از دیرباز با نام امشاسبندان در اندیشهٔ مزدیسنا

تصویر۵. نبرد اسفندیار با اژدها، شاهنامه شاه اسماعیل دوم، ۹۸۲ ه.ق. مأخذ : شاهکارهای نگارگری ایران، ۱۳۸۴:۳۰۹.

Fig5. Esfandiyar battles the Dragon. Shahnameh of Shah Ismail II, 1576. Source: Masterpieces of Persian Painting, 2005: 309.

تصویر۶. دیدار سام از زال در لانه سیمرغ، شاهنامه شاه اسماعیل دوم، ۹۸۴ه.ق. مأخذ : شاهکارهای نگارگری ایران، ۱۳۸۴:۳۱۱.

Fig6. Sam visits Zall who is in the Phoenix's nest. Shahnameh of Shah Ismail II, 1576. Source: Masterpieces of Persian Painting, 2005: 311.



تصویر ۷. یوسف در مهمانی زلیخا، پنج گنج، ۹۲۸ه.ق. مأخذ : شاهکارهای نگارگری ایران،۱۳۸۴:۱۱۲.

Fig7.Yusof enters Zoleikha's Banquet. Panj Ganj, 1521.Source: Masterpieces of Persian Painting, 2005: 112.

و سروده‌های یشت‌ها دیده می‌شود، یکی از آشکارترین چهره‌های روح ایرانی در ادب و نقاشی است» [آغداشلو، ۱۳۸۴ : ۱۰۵]. در نقوش انسانی آنچه گهگاه جلب توجه می‌کند، استفاده از «هالهٔ مقدس[۱۶]» است.

هالهٔ مقدس : «نور الهی و نیروی ترکیبی آتش و طلای شمسی یا انرژی الهی است؛ نور ساطع از تقدس؛ نیروی معنوی و قدرت نور؛ تقدّس؛ فرّ؛ «دایره‌ی شکوهمند»؛ نبوغ؛ فضیلت؛ صدور قوهٔ حیاتی موجود در سر؛ انرژی حیاتی خرد؛ نور متعالی معرفت»[کوپر، ۱۳۷۹ : ۳۷۸]. در برخی از نسخه‌های مصور قدیمی مثل«التریاق» (سدهٔ هفت ه. ق.) این هاله بر دور سر همهٔ پیکره‌های انسانی و همچنین پرنده‌ها و حیوانات به چشم می‌آید که شاید با توجه به تأثیر اندیشه‌های اسلامی مبنی بر تقدس همهٔ موجودات و جایگاه یکسان همهٔ آنها نزد خداوند باشد. اما رفته رفته این هالهٔ مقدس تنها سر مقدسین را احاطه کرده و نماد درخشش نور الهی از شخصیت مقدس می‌شود. شکل هاله نخست فرم دیسک مانند داشت که کم‌کم به هالهٔ وسیع با زبانه‌های آتشین و طلایی که به سوی آسمان سر کشیده تبدیل شد که می‌تواند نمودار و نماد نَسَب پاک، آسمانی و الهی آن شخصیت باشد (تصویر۷).

نقوش حیوانی نمادین : نگارگری ایران، متأثر از ادبیات و فرهنگ ایرانی، به تصویرنگاری متونی پرداخت که بخش ویژه‌ای از آنها شامل داستان‌های جانوران و روایت پند و اندرزهایی از زندگی آنها و قیاس وقایع آن داستان‌ها با حوادث زندگی روزمرهٔ انسانی است. در واقع این نسخه‌ها، جانوران را به عنوان نمادهای اخلاقی معرفی می‌کنند. گاهی نیز از جانوران به عنوان نمادهای برتری و قدرت یاد شده که طبق تعریف «ال هندرسن[۱۷]»، از آنها به عنوان «سمبل‌های تعالی[۱۸]» یاد می‌شود. در نگارگری ایران، بُراق و سیمرغ جزو نمادهای تعالی محسوب می‌شود. از جمله این کتاب‌ها می‌توان به«کلیله و دمنه»، «مقامات حریری» و «منافع‌الحیوان» و از جمله عناصر حیوانی نمادین در نگارگری ایران می‌توان به شیر، گاو و انواع پرندگان اشاره کرد. به عنوان مثال، نقش نبرد شیر و گاو که بارها در هنر و نگارگری ایران به آن پرداخته شده، می‌تواند علاوه بر جلوه‌های تصویری، دارای مفاهیم نمادین نیز باشد. شیر با «اصل آتشین خود، نمادی از گرمای خورشید، نیروی شمسی و نور» [کوپر، ۱۳۷۹ : ۲۳۵]محسوب می‌شود و در مقابل گاو، که «نماد زمین و نیروی مرطوب طبیعت، تداعی گر ماه و ابرهای باران زا» [همان : ۳۰۱] است، می‌توانند نمادی از نیروهای متضاد جهان باشند. بنابراین در ایران باستان، نقش نبرد نمادین شیر و گاو، در نقش برجسته‌های تخت جمشید می‌تواند علاوه بر القای قدرت پادشاهی آن زمان، نمادی از جدال نیروهای خیر و شر، روشنایی و سیاهی، گرما و سرما نیز محسوب شود. در دورهٔ اسلامی، این تصویر نمادین در چندی از نسخه‌های مصور، اغلب متأثر از متن ادبی ظاهر شده است (تصویر۸).

نقوش گیاهی نمادین : گیاهان و درختان در ایران زمین از دیرباز مورد احترام و توجه بوده و همواره در محیط زندگی انسان، جای خاصی را به خود اختصاص داده‌اند. چنانکه برخی از آیین‌ها و جشن‌ها در طبیعت برگزار می‌شده است. در این میان، برخی گیاهان بسته به کیفیاتی چون زیبایی، سرسبزی، ثمردهی یا بی‌ثمری با برخی مفاهیم خاص در آمیخته و در فرهنگ ایرانی تبدیل به نقش‌مایه و نماد شده‌اند. هنر ایران در ارتباط با فرهنگ ایرانی به نقش‌آفرینی این عناصر گیاهی نمادین پرداخت و هنرمند ایرانی در روند شکل‌گیری این نمادها بنا به ضرورت دست به دخل و تصرف در شکل طبیعی آنها، پالودن صور طبیعی و رسیدن به جوهره‌هایی گرانبها توجه داشته است. در این میان می‌توان به نقش اسطوره‌ای، آئینی و نمادین درخت‌های سرو و چنار اشاره کرد که در فرهنگ و هنر ایران بیشتر مورد استفاده قرار گرفته‌اند.

سرو[۱۹] : مانند دیگر درختان همیشه بهار، نماد جاودانگی، یعنی حیات پس از مرگ است و از اینجاست که در کنار گورها در یونان باستان، ایتالیا، خاور میانه، و چین یافت می‌شود» [هال، ۱۳۸۳ : ۱۹۳]. سرو از دیرباز در انواع هنرهای ایران از جمله نقاشی، صنایع دستی و معماری استفاده شده است. در نقاشی و نگارگری ایران نقش سرو نمادین حضور پیوسته‌ای دارد و در اغلب موارد با قرارگرفتن در حاشیهٔ کادر، متن تصویر را به فضای باغ نزدیک کرده و به خارج کادر کشیده شده که شاید تداعی‌گر مفهوم بلند بالایی سرو در ذهن مخاطب باشد.

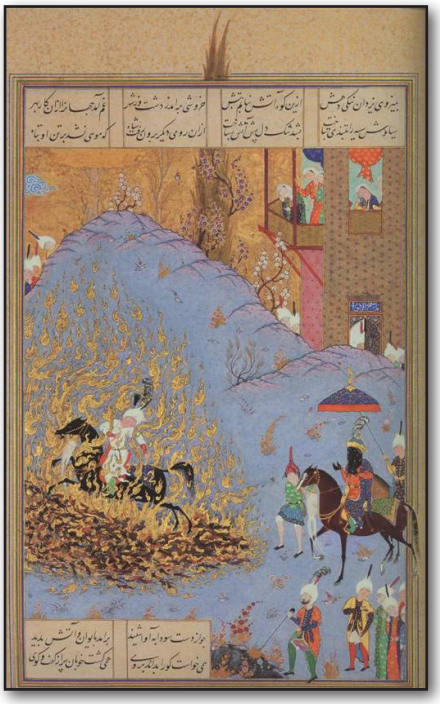
چنار[۲۰]: از عظیم‌ترین و پرعمرترین درختان ایران است. این درخت هر ساله پوست انداخته و شاخه‌های آن رنگ سبز روشنی به خود می‌گیرند؛ این جوان شدن هر سالهٔ چنار قداست خاصی به آن بخشیده است. چنار در فرهنگ ایرانی نماد «شکوه و تعلیم» محسوب می‌شود [کوپر، ۱۳۷۹: ۱۱۵]. همچنان که در نگاره‌های ایرانی، جشن‌های با شکوه و آیین‌های سرور در سایه چنار برقرار است و چنار به نشانهٔ بلندبالایی، به خارج کادر کشیده شده است. شاید چنار در نگاره «لیلی و مجنون در مکتب» نمادی از فضای تعلیم و چتر تربیت بر سر کودکان باشد (تصویر ۹).

تصویر۸ .کشته شدن شانزبا توسط شیر، کلیله و دمنه، ۸۳۳ ه.ق. مأخذ : آژند، ۱۵۶:۱۳۸۷.

Fig8.The Lion kills Shanzaba.Kalila va Dimna, 1429. Source: Azhand, 2008: 156.

تصویر ۹. لیلی و مجنون در مکتب، هرات، ۸۹۹ه.ق. مأخذ : مجموعه مقالات همایش کمال‌الدین بهزاد، ۱۳۸۶: ۵۰۸.

Fig9. Leili and Majnon at school, 1495. Source: Conferences collected essays Kamal-al-Din Behzad.2007:508.



تصویر ۱۰ . گذر سیاوش از آتش، شاهنامه شاه طهماسبی،۹۴۴ه.ق. مأخذ : شاهکارهای نگارگری ایران، ۱۳۸۴:۲۶۱.

Fig10. The Fire Trail of Siyavash.Shah Tahmasb's Shahnameh, 1540. Source: Masterpieces of Persian Painting, 2005: 261.

عناصر نمادین بنیادی : آب، باد، خاک و آتش، صریح‌ترین عناصر هستی محسوب می‌شوند. چرخش این چهار عنصر، نظام طبیعت و ذات آفرینش را حفظ کرده و به عنوان عناصر بنیادی در طبیعت شناخته می‌شوند. در آثار نگارگری ایران به وفور شاهد حضور نمادین این عناصر بنیادی به گونه‌های خاص هستیم که در اینجا به آب و آتش به دلیل جلوه‌های بارزتر آنها اشاره می‌شود.

آتش : یکی از عناصر بنیادین هستی، مظهر روشنایی، حرارت و گرماست. آتش، نماد خورشید بر روی زمین است. آتش مظهر پاکی و سمبل مهر و زندگی است، که در نگاره‌ها نیز با همین مفهوم به کار می‌رود، مانند نگارهٔ عبور سیاوش از آتش که آتش عامل تشخیص پاکی و بی‌گناهی او می‌شود (تصویر۱۰). «آتش که تفکیک و ترکیب‌کنندهٔ عناصر است و آنها را از هم می‌گسلد و به‌هم می‌پیوندد، بیش از هر چیز حیات پاک صافی است... آتش جسم ناقص را به کمال می‌رساند و از صافی می‌گذراند و آدمی به حکم استحاله‌یابی و به حکم قانون تکامل، ارتقاء و اعتلا می‌یابد و گاه به فلک کیهان عروج می‌کند» [بایار، ۱۳۷۶: ۲۷۷]. در نگارگری ایران، آتش نمادی است که بارها با همتای ادبی خود یکی می‌شود و به همان شکل شعله‌های پرفروغ به تصویر کشیده می‌شود. چنانکه در بخش نقوش انسانی نمادین اشاره شد کم‌کم هالهٔ مقدس به صورت شعله‌های آتشین تبدیل شد که جزو نمادگزینی آتش در نگارگری ایرانی محسوب می‌شود. چرا که آتش، نمادی از قداست و پاکی شخصیت می‌شود[۲۲].

آب : از عناصر بنیادی هستی که «نماد زندگی، مرگ، رستاخیز، راز آفرینش، پاکی و رستگاری، باروری و رشد، تجدید حیات و دگردیسی» [اسماعیل‌پور، ۱۳۷۷ : ۲۰]محسوب می‌شود. زنده بودن آب و زاییده شدن زمین از آب در فرهنگ و اندیشه ایرانی بسیار مورد توجه قرار گرفته است. در تفکر اسلامی نیز «آب یعنی شفقت، معرفت باطنی، تطهیر، زندگی. آب به شکل باران یا چشمه یعنی مکاشفهٔ الهی و حقیقت و نیز آب یعنی آفرینش. وَجعلنا من الماء کل شیء حیّ : و هرچیز زنده‌ای را از آب آفریده‌ایم (سوره انبیاء، آیه۳۰)» [کوپر، ۱۳۷۹: ۲]. زندگی‌بخشی آب، سبب نمادین شدن این وجه آن در تمامی فرهنگ‌ها شده و آب حیات نیز از همین باور، از کهن‌ترین روزگاران در اندیشهٔ اقوام کهن شکل گرفته و تا به امروز ادامه دارد. وجه دیگر نمادین آب، پیوند آن با خرد و دانش است که جان آدمی را زنده می‌کند. آب، نمادی از عالم ملکوت و عنصری است که رابطهٔ انسان با طبیعت را به وجود می‌آورد. آب در نگاره‌های ایرانی به رنگ نقره‌ای و در واقع با فلز نقره نمود پیدا می‌کند و هدف استفاده از نقره برای نشان دادن آب، ایجاد روشنایی، انعکاس نور و ایجاد پرتوهایی است که با روح بیننده وارد تبادل معنوی خاصّ شوند. بنابراین، نمایش نمادین آب به رنگ نقره‌ای مبتنی بر اعتقادی متفاوت با خصلت‌های دنیای مادی است که از عینیت فراتر رفته است[۲۳].

نتیجه‌گیری

نمادگزینی یا نمادپردازی در آثار هنری ایران را می‌توان جزو اصول و مبانی زیبایی‌شناسی هنر و نگارگری ایران به شمار آورد. «اسطوره» و«مذهب» به عنوان دو بستر عمدهٔ پرورش نمادها و در واقع موضوع و زمینهٔ خلاقیت و ابداع نمادها، در هنر و نگارگری ایران محسوب می‌شوند. آنچه در نمادشناسی ادوار تاریخی هنر و نگارگری ایران مشاهده می‌شود، رشته‌های ارتباطی نمادها با واقعیت و طبیعت محسوس است. هنرمندان در مواردی با اغراق در ویژگی‌های طبیعی و یا ترکیب ویژگی‌های مختلف، به نمادی خاص دست یافته و در برخی موارد نیز تنها با نقش ساده شدهٔ فرم به صورت هندسی یا ابداع صورتی انتزاعی، به نقوش نمادینی دست یافته‌اند که به واقعیاتی در ورای ظاهر خویش می‌پردازند. در نگارگری ایران دورهٔ اسلامی، با توجه به ارتباط مستقیم تصاویر با متون و نسخ خطی مذهبی و اسطوره‌ای، استفاده از انواع عناصر نمادین معمول بوده است. همچنین نگرش آیه‌ای و نمادین به تمامی مخلوقات، باعث شده تا هنرمندان نگارگر ایرانی ضمن رعایت جنبهٔ واقع‌گرایی در نمادها، از نمادهای طبیعی نیز در آثار خود بهره ببرند. به طوری که متناسب با نیاز و نیات تصویر و محتوای مورد نظر، انواع نمادها ملهم از طبیعت و با ویژگی‌هایی نزدیک به جهان مادی ابداع شده و بیش از بیش مورد استفاده قرار گرفتند. با توجه به اینکه زبان تصویری نگارگری ایران در طی قرن‌ها، به تدریج قالب‌ها و قواعد خود را فراهم آورده و نگارگر هر دوره ضمن وفاداری به سنت‌های تصویری، با پشتوانه‌ای از ذوق و زیبایی‌شناختی و تأثیر متغیرهای سیاسی، فرهنگی، عرفانی به استفاده از عناصر نمادین و قراردادهای تصویری پرداخته، می‌توان اذعان داشت که شیوهٔ کاربرد عناصر نمادین در هریک از دوره‌های نگارگری ایران به صورت مستقل نبوده؛ بلکه بیشتر روندی تکمیلی دارد. به این معنا که می‌توان در دوره‌های متمادی نگارگری، شاهد تکامل نقش‌مایه‌ها و نمادها در صورت و محتوا بود؛ که می‌توانند موضوع و موضوعاتی برای تحقیق‌های دیگر باشند.

پی‌نوشت‌ها

۱. رجوع شود به آثار غارهای آلتامیرا کاستنن در اسپانیا، لاسکو، فون دوگوم، پش مرل در فرانسه، دوشه و میر ملاس در لرستان.

۲. Aniela Jaffe

۳. رجوع شود به کتاب «مبادی سواد بصری»، ص ۱۰۳.

۴. Ernest Herzfiled

۵. «اروین پانوفسکی» در مقاله «شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی» معتقد است : «در مواجهه با یک اثر، مرحلهٔ اول، ادراک ابتدایی تصویر نامیده می‌شود. در این مرحله تصویر مقدم بر ادبیات موجود، مورد بحث قرار می‌گیرد. در مرحلهٔ دوم، نگاه با پشتوانه‌ای از ادبیات موجود در متن شکل می‌گیرد و در مرحلهٔ آخر تحلیل عمیق نگاره با توجه به موضوع تصویر، لحظه و مکان تحقق روایت و دیگر مسائل گرد جهان تصویر به وجود می‌آید. به معنایی دیگر در این پویه، بحث بیشتر پیرامون چیزی است که ظاهراً به هیچ وجه در خود اثر مشهود نیست و به «ساحت دیگر مرتبط می‌شود» [ضیمران، ۱۳۸۳: ۱۸۹].

۶. رجوع شود به کتاب «دایره‌المعارف هنر»، ص ۵۹۹.

۷. برای مطالعه بیشتر به رساله کارشناسی ارشد مریم یاحقی تحت عنوان «بررسی عناصر نمادین در نگارگری ایران (مکتب هرات)»، به راهنمایی آقای دکتر اصغر کفشچیان مقدم و مشاوره آقای دکتر عبدالمجید حسینی راد، دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه تهران مراجعه شود.

۸. برای مطالعه بیشتر به دوفصلنامه هنر اسلامی، شماره ۱، مقاله «بررسی معماری موجود در نگاره‌های دوران تیموری و صفوی»، «دکتر مهناز شایسته فر» و «تاجی کیایی» مراجعه شود.

۹. Arabesque اسلیمی یا عربانه، واژه‌ای مأخوذ از «عرب» در زبان‌های اروپایی و به مفهوم «عرب‌وار» یا «نقش عربی» که در توصیف کلی انواع نقوش و نگاره‌های به وام گرفته شده از هنرهای ساسانی و بیزانسی و اسلامی به کار رفت ... واژه عربانه در زبان‌های مغرب زمین مشتمل است بر انواع نگاره‌های گیاهی- تاکی، نخلی، کنگری- با ساقه و برگ و گاهی گل در هم تابیده؛ و خطوط گردان و متوازی و متقارن که به طور مکرر با هم متقاطع و یا در پی یکدیگر دوان شده‌اند و نیز هندسی راستخط و گره‌بندی‌های زاویه‌دار؛ و سرانجام آن همه آمیخته به تصاویر پرندگان و جانوران و آدمیان نقش‌پردازی شده و نام‌های جداگانه‌ای یافته‌اند که در زبان‌های اروپایی نیامده است، چون : اسلیمی انواع آن- خرطوم فیلی، ماری، دهان اژدری- ختایی و ختایی اسلیمی، و چنگ و گره و بته جقه و جز آن [مرزبان و معروف، ۱۳۸۰ : ۲۰].

۱۰. Cross

۱۱. Living Rock

۱۲. Angel

۱۳. Eleanor G.Sims

۱۴. Perless Images: Persian painting and its sources

۱۵. Dragon

۱۶. Nimbus

۱۷. L. Henderson

۱۸. «سمبل‌های تعالی، سمبل‌هایی که کوشش انسان را برای رسیدن به هدفی عالی می‌نمایانند. این سمبل‌ها وسیله‌ای فراهم می‌آورند که با آن محتویات ناخودآگاه وارد ذهن خودآگاه می‌شود و نیز خودشان نمایش فعالی هستند از محتویات مذکور. این سمبل‌ها مربوطند به، نجات انسان از هر گونه الگوی وجودی محدودکننده که ممکن است، ضمن حرکت وی به سوی یک مرحلهٔ عالی‌تر و رشد او ظاهر شود. رایج‌ترین سمبل‌های تعالی پرنده است. پرندگان به عنوان سمبل‌های عروج، پرواز و اعتلای روح و روان تقریباً در همهٔ ملل وجود دارند. در هنر و ادبیات ایران پرنده از مهم‌ترین نمادهای تعالی است و رساله‌الطیر شرح نمادین تعالی روح و نفس توسط پرندگان است» [یونگ، ۱۳۸۳ : ۲۳۱].

۱۹. Cypress

۲۰. Plan-tree

۲۱. Bayar

۲۲. رجوع شود به کتاب «دایره‌المعارف هنر»، ص۶۴۱.

۲۳. برای مطالعه بیشتر رجوع شود به کتاب : صحی، منیژه .۱۳۸۴. طبیعت (آب، خاک، باد و آتش)، (مقالات اولین هم اندیشی هنر و عناصر طبیعت، منیژه صحی)، تهران : فرهنگستان هنر.

فهرست منابع

- آژند، یعقوب. ۱۳۸۴. *مکتب نگارگری تبریز و قزوین – مشهد*. تهران : فرهنگستان هنر.
- آژند، یعقوب. ۱۳۸۷. *مکتب نگارگری هرات*. تهران : فرهنگستان هنر.
- آغداشلو، آیدین. ۱۳۸۴. *نگارگری قدیم، نگارگری جدید، فصلنامه حرفه هنرمند*، شماره ۱۱.
- آیت الهی، حبیب‌الله. ۱۳۷۹. *وجوه افتراق و اشتراک در مبانی زیبایی شناسی، سبک‌ها و ارزش‌ها در هنر ایرانی-اسلامی و در هنر معاصر غرب*، سایه طوبی (مجموعه مقالات). تهران : فرهنگستان هنر.
- اسماعیل‌پور، ابوالقاسم. ۱۳۷۷. *اسطوره، بیان نمادین*. تهران : سروش.
- بایار، ژان پیر. ۱۳۷۶. *رمزپردازی آتش*. ت : جلال ستاری، تهران : مرکز.
- بختورتاش، نصرت الله.۱۳۵۶.*گردونه خورشید، یا گردونه مهر*. تهران : عطایی.
- بورکهارت، تیتوس. ۱۳۶۵. *هنر اسلامی، زبان و بیان*. ت : مسعود رجب نیا. تهران : سروش.
- پاکباز، رویین. ۱۳۸۱. *دایره‌المعارف هنر*. تهران : فرهنگ معاصر.
- پاکباز، رویین. ۱۳۸۳. *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*. تهران : زرین و سیمین.
- خزائی، محمد. ۱۳۷۹. *ارزش‌های جاودانه نقاشی ایرانی ـ اسلامی. سایهٔ طوبی (مجموعه مقالات)*. تهران : فرهنگستان هنر.
- دونیس ا. داندیس. ۱۳۸۴. *مبادی سواد بصری*. ت : مسعود سپهر. تهران : سروش.
- دهخدا، علی اکبر. ۱۳۷۷. *لغت‌نامهٔ دهخدا*. جلد ۱۴/۹/۸، چاپ دوم، تهران : دانشگاه تهران.
- ریشار، فرانسیس. ۱۳۸۳. *جلوه‌های هنر پارسی*. ت : عبدالمحمد روح بخشان. تهران : وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- ستاری، جلال. ۱۳۷۲. *مدخلی بر رمزشناسی عرفانی*. تهران : مرکز.
- شاهکارهای نگارگری ایران.۱۳۸۴. تهران : موزهٔ هنرهای معاصر تهران.
- ضیمران، محمد. ۱۳۸۲. *درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر*. تهران : قصه.
- عکاشه، ثروت. ۱۳۸۰. *نگارگری اسلامی*. ت : سید غلامرضا تهامی. تهران : حوزهٔ هنری.
- کوپر، جی. سی. ۱۳۷۹. *فرهنگ مصور نمادهای سنتی*. ت : ملیحه کرباسیان. تهران : فرشاد.
- مجموعه مقالات همایش کمال‌الدین بهزاد.۱۳۸۶. تهران : فرهنگستان هنر.
- مرزبان، پرویز و معروف، حبیب. ۱۳۸۰. *فرهنگ مصور هنرهای تجسمی* (ویرایش چهارم). تهران : سروش.
- هال، جیمز. ۱۳۸۳. *فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب*. ت : رقیه بهزادی. تهران : فرهنگ معاصر.
- یاحقی، محمد جعفر. ۱۳۶۹. *فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی*. تهران : فرهنگ معاصر.
- یونگ، گوستاو. ۱۳۸۳. *انسان و سمبل‌هایش*. ت : محمود سلطانیه. تهران : جامی.

Reference list

• Aghdashlou, A. (2005). Negargari-e Qadim, Negargari-e Jadid [Old Persian Painting, Modern Persian Painting]. *Herfe:Honarmand (Art Quarterly Magazine).*Vol.2, No.11, spring 2005. 102:113. Tehran: Nazar Press.

• Azhand, Y. (2005). *Maktab-e Negargari-e Tabriz & Qazvin-Mashhad* [The Tabriz School of Persian Painting & Qazvin-Mashhad School].Tehran: Iran's Academy of Arts Publication.

• Azhand, Y. (2008). *Maktab-e Negargari-e Harat* [The Heart School of Persian Painting]. Tehran: Iran's Academy of Arts Publication.

• Basil, G. (1977). *Persian Painting*. London: Macmillan.

• Basil, G. (1977). *Persian Painting*. London: Macmillan.

• Bakhtoortash, N. (1977). *Gardooneye Khoorshid ya Gardooneye Mehr* [The Circle of the Sun or The Circle of Mehr].Tehran: Attaie Publication.

• Bayar, J.P. (1997). *La Symbolique du Feu* [The Symbolism of Fire]. Translated to Farsi by Sattari, J. Tehran: Markaz Publication.

• Burckhardt, T. (1986). *Art of Islam: Language and meaning*. Translated to Farsi by Rajab nia, M. Tehran: Soroush Press.

• Cooper, J.C. (2000). *An Illustrated Encyclopedia of Traditional Symbols*. Translated to Farsi by Karbasian, M. Tehran: Farshad Publication.

• Dehkhoda, A.A. (1999). *Loghat Nameh* [Dehkhoda Dictionary Encyclopedia] (Vol.8, 9,14) . Tehran: University of Tehran Publication.

• Dondis, A.D. (2005). *A Primer of Visual Literacy*. Translated to Farsi by Sepehr, M. Tehran: Soroush Press.

• Eleanor, G.S. (2002). *Peerless Images: Persian painting and its sources*. New Haven: yale University press.

• Eleanor, G.S. (2002). *Peerless Images: Persian painting and its sources*. New Haven: yale University press.

• Esmailpour, A. (1998). *Ostoreh: Bayane Namadin* [Myths: the Symbolic Expression]. Tehran: Soroush Press.

• Hall, J. (2004). *Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art*. Translated to Farsi by Behzadi,R. Tehran: Farhang-e Moaser Publication.

• International Seminar Commemorating Kamal-al-din Behzad. (2007). *Conferences collected essays Kamal-al-din Behzad*. Conducted by Iran's Academy of Arts. Tehran: Iran's Academy of Arts Publication.

• Jung, C.G. (1998). *Man and his Symbols*. Translated to Farsi by Soltanieh,M. Tehran: Jami Publication.

• Marzban, P. & Marouf, H. (2001). *Farhang-e mosavar-e Honarhay Tajasomi* [An Illustrated Dictionary of Visual Arts]. Tehran: Soroush Press.

• Okasha, S. (2001). *Fan-o-Tasvir-al-Eslami* [Islamic Painting]. Translated from Arabic to Farsi by Tahami, GH.R. Tehran: Visual Arts Department Press.

• Pakbaz, R. (2002). *Dayerat-ol-marefe Honar* [Art Encyclopedia]. Tehran: Farhang-e Moaser Publication.

• Pakbaz, R. (2004). *Naghashi-e Iran az dirbaz ta emroz* [Persian Painting from past to now]. Tehran: Zarrin & Simin Publication.

• Richard, F. (2004). *Splendeurs Persanes : manuscripts du XIIIe au XVIIe siècle* [Persian manuscripts from 12 to 17 centuries, National Library of France]. Translated from French to Farsi by Rohbakhshan, A. Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance.

• Sattari, J. (1993). *Madkhali bar Ramzshenasi Erfani* [Introduction of Mystic Symbolism]. Tehran: Markaz Publication.

• Tehran Museum of Contemporary Art. (2005). *Masterpieces of Persian Painting*. Tehran: Tehran Museum of Contemporary Art Publication.

• Yahaghi, M.J. (1990). *Farhang-e Asatir va Dastanvareha dar Adabiat Farsi* [An Encyclopedia of Myths and Fables in Persian Literature]. Tehran: Farhang-e Moaser Publication.

• Zeymaran, M. (2003). *Daramadi bar Neshaneshenasi Honar* [Introduction of Semiology of Art].Tehran: Qesse publication.

Vol.8/No.19/Winter 2011/Symbolic Elements in Persian Painting/75-84

Symbolic Elements in Persian Painting

Asghar Kafshchian Moghadam*
Maryam Yahaghi**

Abstract

Developments in the Persian painting enjoy a relative continuity and progression despite historic interruptions and the influence of foreign cultures, and many visual and thematic commonalities are observed in the works of different ages of the Persian painting. Symbolism as one of the tools of visual expression and a representation of concepts has brought many works of the Persian panting together both in terms of form and concept. Therefore, a survey on the symbolic elements and semiotics in the Persian painting is considerable with regards to the status of the symbols and the method of their application in various eras. Evaluation of the various symbolic elements through their categorization into geometrical, composed and natural symbols has prepared the ground for a better and more accurate process of studying the function of the elements, the symbolic setting and symbolism in general in the Persian paintings. The symbolic elements as representations of exalted and remote concepts and have evident and remarkable manifestations which have often maintained their connections with tangible reality. The Persian artist has exposed symbolic paintings with different functions, sometimes through a completely immaterial and abstract method, sometimes inspired by the reality, sometimes by exaggerating the actual characteristics and sometimes by composing different characteristics, which have facilitated the bounds and relations with intangible concepts and meanings in the picture setting by means of symbolic composition. In fact, the Persian painter in various eras uses the valuable background of Persian poem and literature as well as deep concepts of Iranian Wisdom and Islamic Mysticism, not to represent the tangible nature but to express the symbolic significance. Therefore, innovation and application of the symbolic elements in the visual language of the Persian painting in various eras have gone through a complementary process in terms of form and content.

Keywords

Symbolic Elements, Geometrical Symbols, Composed Symbols, Natural Symbols Persian Painting.

*. Ph.D in Visual Arts. Assistant professor in Faculty of Fine Arts, Department of Painting and Sculpture, University of Tehran. Tehran, Iran.
kafshchi@ ut.ac.ir
**. M.A in Painting. Faculty of Fine Arts, Department of Painting and Sculpture, University of Tehran. Tehran, Iran.
yahaghi.maryam@yahoo.com