

## مطالعه‌ی نمادها و نشانه‌های مشترک تصویری و ادبی\* در نگارگری سنتی ایران (بررسی موردی دو نگاره‌ی عاشقانه)

دکتر محمد کاظم حسنونند\*\* - دکتر زهرا رهنورد\*\*\* - الهام شیروی\*\*\*\*

تاریخ دریافت مقاله: ۸۵/ ۲ / ۱۷  
تاریخ پذیرش نهایی: ۸۵/ ۸ / ۶

### چکیده:

نگاره‌های ایرانی در کنار متون ادب فارسی، بخشی ارزشمند در هنر ایران به شمار می‌آیند. در بررسی این نگاره‌ها، به نگاهی هماهنگ و متقابل میان متون ادبی و نگاره‌های ترسیم شده برمی‌خوریم که از ویژگی‌های غیر قابل انکار نقاشی سنتی ایرانی است.

نزدیکی میان هنر و ادبیات سبب ایجاد وجوه مشترکی میان این دو شیوه‌ی بیانی شده است. چگونگی بهره‌گیری نگارگر از دستاوردهای ادبی در اثر خود - از جمله نمادهای ادبی - یکی از ویژگی‌های شاخص نقاشی سنتی ایرانی است که برخی از آن‌ها از قدرت القایی بالاتری برخوردار بوده و در نگاره‌ها و متون حضور بارزتری دارند.

در این مقاله، سعی شده است برخی از این نمادهای مشترک شناسایی گردند و به بازخوانی دو نمونه از نگاره‌های عاشقانه در نگارگری سنتی ایران با عنوان: "فرهاد، شیرین و اسبش را بر روی دوش حمل می‌کند." و "دیدار شیرین و فرهاد در کوه بیستون"، به عنوان شاهد مثال، پرداخته شود. نوع برخورد نگارگر و تاثیر او از متن ادبی و نمادهای کلامی و همچنین چگونگی ورود این نمادها در نگاره‌ها و میزان شباهت آن‌ها با همتای ادبی خود، در این مقاله، مد نظر بوده است.

### واژه‌های کلیدی:

نگارگری، ادبیات، ایرانی، نماد، سنتی، مشترک.

\* این مقاله برگرفته از پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد نگارنده (الهام شیروی) با عنوان "مطالعه‌ی نمادها و نشانه‌های مشترک تصویری و ادبی در نگارگری سنتی ایران" می‌باشد. که در اردیبهشت ماه ۱۳۸۵ در دانشکده‌ی هنر دانشگاه تربیت مدرس دفاع گردید.

E-mail: mkh@modares.ac.ir

\*\* استادیار گروه نقاشی، دانشکده‌ی هنر، دانشگاه تربیت مدرس.

\*\*\* دانشیار گروه مطالعات عالی هنر، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران.

E-mail: alalehshiravi@yahoo.com

\*\*\*\* کارشناس ارشد رشته‌ی نقاشی، دانشکده‌ی هنر، دانشگاه تربیت مدرس.

## مقدمه

هندسی و انتزاعی و یا تجریدی حاوی مفاهیمی برتر می باشند. تاریخ نمادگرایی نشان می دهد که هر چیزی می تواند معنای نمادین پیدا کند و به مفهومی برتر از مفهوم ظاهری خویش دلالت داشته باشد؛ مانند بسیاری از عناصر طبیعی (سنگ ها، گیاهان، حیوانات، کوه ها، رود ها، خورشید، ماه، آب، آتش و ...) یا آن چه دست ساز انسان است (مانند کشتی، خانه ... ) و بسیاری دیگر از اشیا یا اشکال تجریدی مثل (اعداد، سه گوش، چهارگوش و دیگر اشکال هندسی مانند دایره و ...) در حقیقت جهان یک نماد بالقوه است.

در نگاره های ایرانی، نمادهای بسیاری از فرهنگ، اعتقاد، مذهب و ادب ایرانی وارد تصویر شده است. یافتن چگونگی ارتباط این نمادها و نظام های نشانه ای و کارکردهای ادبیات گرایانه ی برخی از آن ها در بازخوانی نمادشناسانه ی نگاره های " فرهاد، شیرین و اسبش را بر روی دوش حمل می کند " و " دیدار شیرین و فرهاد در کوه بیستون " هدف این مقاله می باشد.

بسیاری از یافته های انسانی، به صورتی شهودی، ادراک می شوند. این یافته ها، و رای صورت ظاهری به دست آمده اند، بنابراین بیانی برتر از ماده را نیز خواستارند. به همین سبب برای بیان بسیاری از یافته های انسانی، بیانی نمادین و رمزی به کار برده می شود.

هنرمند، در بیشتر مواقع با این نوع خاص از آفرینش همراه است. یعنی علاوه بر بیان ظاهری که آن را در قالبی مادی از طریق واژگان و الفاظ (در هنرهای ادبی و کلامی) و یا رنگ و سطح و خط و ساختار و شکل (در هنرهای تجسمی و بصری) و یا نواها و آواها (در موسیقی) و... ارائه می دهد، همواره در صدد بیان مفهومی و رای موجودیت ظاهری است. در این نوع آفرینش، باید به جستجوی معانی برتر از سطح ظاهری اثر هنری توجه کرد. اینجا، رخ و زلف و خط و خال، نشانه ای از معبود و معشوقی و رای انسان مادی است و کیوتر و اسب و کوه و درخت، بیانی و رای موجودی نباتی یا جانوری دارند و عناصر

## رویکرد نظری

می کند، پدید می آورند و روان با تکیه بر این شبکه به فعالیت می پردازد " (ستاری، ۱۳۷۱، ص ۲۴).

عموما تصور بر این است که نماد یا رمز فقط امری کتبی و نوشتاری است، حال آنکه رمز فقط در حیطه ی نوشتار نیست، بلکه شامل گستره ای از ترسیم و تصویر، نشانه و کلام و نوشتار می گردد. نمادها، دارای معانی وسیع و گسترده می باشند و امور رمزی و نمادین را نمی توان محدود به تعاریفی مشخص نمود، چه، رمز، زایش پایان ناپذیری از معناست در ذهن و اندیشه ی رمزگرا.

مناسبات رمزی، شبیه به مناسبات تمثیلی است. با این تفاوت که با عاطفه و شوری همراه است که همواره این مناسبات را تجدید می کند. در ادبیات عرفانی ما، بسیار از تمثیل برای بیان استفاده شده است. اگرچه می توان برخی از آن ها را همان رمزهای عارفانه نامید.

تمثیل قدرت القای معانی نامحدود را ندارد، بلکه مبتنی بر یک قرارداد معنایی است که از قبل تعیین شده، نامحدود نیست و می توان آن را حد فاصل نشانه و رمز دانست.

نقاشی ایرانی از بسیاری موارد مورد توجه قرار گرفته است.

انسان برای انتقال چیزی که در ذهن خود دارد از گفتار یا نوشتار و یا همانندی هایی از این دست، بهره می برد.

" هنگامی که ذهن ما مبادرت به کنکاش در یک نماد می کند به انگاره هایی فراسوی خرد دست می یابد. از آن جایی که چیزهای بیشماری فراسوی حد ادراک ما وجود دارد، پیوسته ناگزیر می شویم به یاری اصطلاح های نمادین برداشت هایی از آن ها ارائه دهیم که نه می توان تعریفشان کرد و نه به درستی آن ها را بفهمیم " (یونگ، ۱۳۷۸، ص ۱۵).

رمز و نماد، شدیداً وابسته به شیوه ی تکوین ملت ها و افراد در حیات فرهنگی و سیاسی است و می توان آن را بنیاد مستحکم و زیرین برای حفظ، انتقال و گسترش مبانی روحی و فکری افراد و جوامع دانست. بر این مبنا، شاید بتوان رمز و رمزگرایی را زاده ی نخستین دوره های حیات انسانی به شمار آورد.

" رمز پردازی بر مشابهنی ضابط و ثبت شده مبتنی است، اما از هر لحاظ که در امور نظر کنیم، همانندی میان چیزهای بس گوناگون به تعداد غیر قابل شماری، آشکار می گردند: همخوانی تصورات با خیل احساسات عاطفی ملازم، افزایش می یابد و پیوندهای بیشماری که از جهات مختلف با یکدیگر تلاقی

همین دلیل، هرچیزی که می‌بینیم و می‌خوانیم مجموعه‌ای است از نشانه‌های تصویری، گرافیکی و دیداری. به معنای کلی تر، دیدن، پیش از زبان و واژگان وجود دارد.

تصویر نوعی تقلید است؛ یعنی موردی قیاسی است. یا به بیانی، نشانه‌های تصویری، آن دسته از نشانه‌های دیداری هستند که بر ماده‌ای ثبت می‌شوند، یا در متنی قرار می‌گیرند و به این اعتبار، تصویر به معنای چیزی ساخته‌ی انسان است. نظامی از نشانه‌هاست و همواره بیانگر غیاب موضوع. دیدن یک پرده‌ی نقاشی به معنای شناخت شیوه‌ی نگریستن یک فرد است به موضوعی خاص. غیاب موضوع، نگاه تصویرگر و نگاه تماشاگر را، با ارزش می‌نمایاند. با این حال، تصویر، تقلیدی ناب و صرف نیست. بلکه واقعیتی تازه است. تصویر، جهانی موازی با جهان واقعی نمی‌آفریند، بلکه لحظه‌ای برگزیده از جهان است. محدودیت داشته و در قالب جای دارد در صورتی که تفکری فراتر در پس آن نهفته است.

بررسی هرگونه تصویر، مساله‌ای را پیش می‌کشد که گریزناپذیر است و آن مقایسه‌ی میان موردی است که بیان می‌شود و چیزی است که بیان می‌کند. یعنی مساله‌ی "شبهت" میان آن دو.

"در زمان خواندن هر تصویر" مدام عناصر آن را با "مفاهیمی دیگر" جایگزین می‌کنیم. به نظر ژان پل سیمون دو نوع رمزگان وجود دارد: یکی رمزگانی که "فنی" خوانده می‌شود، یعنی آن کدهایی که در باز تولید موضوع به کار می‌روند و دوم کدهایی که "انسان‌شناسیک" خوانده می‌شوند و به "فرهنگ و دانش مخاطب" مرتبط می‌شوند. مخاطب یا تماشاگر به سهم خود رمزگانی از اثر را "درک" می‌کند، و این به معنای درک سویه‌های اندیش گون تصویر است" (احمدی، ۱۳۸۱، ص ۱۲۶-۱۲۷).

هدف هنرمند، ایجاد و خلق شکل تازه‌ای از ادراک است و این، سبب گسترش دادن امکان شناخت مخاطب می‌شود.

"حروف، نشانه‌های ویژه‌ای هستند، هم به نظام‌های نشانه‌های زبان شناسیک وابسته‌اند و هم به نظام نشانه‌های تصویری. بیت‌هایی که کنار مینیاتورها [نگاره‌ها] نوشته شده‌اند بیش و کم به نظام نخست تعلق دارند، اما واژگانی که در شماری از مینیاتورها [نگاره‌ها] تبدیل به واحدهای ساختاری تصویر شده‌اند، متعلق به نظام دوم هستند. دشواری آن‌جا افزون می‌شود که به یاد آوریم که شماری از حروف، موضوع مجازهای بیان شاعرانه بوده‌اند: الف نشانه‌ی قامت بلند یار، دال نشانه‌ی پشت خم شده و کهولت سن و... گاه این مجازها، خود به گونه‌ای رمزی در هنر نگارگری ایرانی راه یافته‌اند" (احمدی، ۱۳۸۱، ص ۱۵۱).

هندسه‌ی به کار رفته در نگاره‌های ایرانی نیز، نوعی از بیان زیباشناسانه‌ی نمادین را پیش می‌کشد. فضای هندسی، به منزله‌ی ابزار و آلتی برای تبیین جهان به کار می‌رود و آن چه در

در برخی از پژوهش‌ها، تنها به بررسی‌های قالب و نمای ظاهری این هنر توجه گردیده و نوع تکنیک، رنگ‌گذاری، ظرافت‌ها و در کل، عناصر تشکیل دهنده‌ی تصویر مد نظر قرار گرفته است. اما می‌توان تصاویر نگارگری ایرانی را مانند تصاویری از سرزمینی دیگر دانست که با این هدف ترسیم شده‌اند تا خاطره‌های آن سرزمین را در عالمی خاکی و این جهانی زنده نگاه دارند و شاید برای آیندگان، آنها را حفظ کنند. هنر نگارگری ایرانی، باطنی و تا حدودی پنهانی است و مطالعه و توجه دقیق بیننده را خواهان است. اگرچه شاید در نگاه اول سرشار از رنگ و فرم باشد و حالتی مادی را نمایان سازد، اشاره‌ای به سرزمینی دیگرگونه و هدفی والا می‌کند. می‌توان نقاشی ایرانی را بستری برای بیان پیام‌های عارفانه یا به زبانی ساده‌تر شاعرانه نامید. اوصافی که به قول "اولگ گرابر" بیش از حد از تجربه‌ی بصری به دور است.

"ادبیات فارسی و هنر ایرانی پیوند درونی و هم‌خوانی ذاتی داشته‌اند، زیرا هنرور و سخن‌ور مسلمان-هر دو- بر اساس بینشی یگانه و ذهنیتی مشابه، دست به آفرینش می‌زده‌اند. آنان، از خلال زیبایی‌های این جهان، به عالم ملکوتی نظر داشته‌اند. در هنرآنان قلمرو زیبایی باجهان معنی‌قرین بود" (مقدم اشرفی، ۱۳۶۷، ص ۱۱).

به همین سبب، باید این تصاویر را به صورت فرم‌هایی که بسیار زیرکانه اندیشیده و اجرا شده‌اند، تفسیر کرد. هرکتابی نگاره‌های خود را در خویش پنهان می‌کند. هر نگاره با رنگ‌های پرشکوه، موضوع خود را در جوی که به لحاظ مادی و انسانی مکرر است می‌پوشاند. هر سنگ، هر پیکره و هر حرکت، شاید چیزی بیش از تکرار مکررات نباشد، ولی این امکان نیز هست که رازی شمایل نگارانه، نمایش تصویری رویدادی شخصی با استفاده از تصویری نوعی، یا نگاه طنزآمیز به اشیاء و انسان‌ها را در خود پنهان کرده باشد.

شیوه‌ی بررسی آثار هنری (و از آن میان آثار تصویری) همواره بسته به بحث ارسطو درباره‌ی تقلید بوده است. در رساله‌ی ارسطو نظریه‌ی ادبی، میان ابزار تقلید (نقاشی، زبان، موسیقی) موضوع تقلید (جنبه‌هایی از کنش انسانی) و شیوه‌ی تقلید، تفاوت گذاشته شده است.

"ارسطو از شیوه‌ی تقلید بحث می‌کند، چراکه موضوع این تقلید، جهان طبیعی است و نه کنش انسانی. زیبایی‌شناسان سده‌های میانه که همواره هنر تصویرگری را مثال عالی "تقلید" می‌دانستند و به یاری آن از تصویرگری به یاری واژگان در هنرهای ادبی یاد می‌کردند، در واقع بحث خود را در محدوده‌ی "شیوه‌ی تقلید" قرار می‌دادند؛ وگرنه از نظر ارسطو نکته‌ی اصلی در تقلید کنش بود و نه نسخه برداری از موضوع طبیعی<sup>۱</sup>" (احمدی، ۱۳۸۱، ص ۸).

هرچیزی که می‌گوییم یا می‌شنویم، مجموعه‌ای از آواهاست که بنا به قواعد همنشینی دستوری و نحوی شکل گرفته است. به

قوه ی تخیل بیننده را برای درک ارتباط میان این عناصر به کار می‌اندازد.

" سطوح مزین و پرکار پوشیده از طرح های هندسی چند لایه و تنیده در نگاره های هندسی شده ی گیاهی و کتیبه ای و گاه طبیعی، میدان های مغناطیسی جالبی است که با جلوه های مبهوت کننده و حیرت انگیزشان برای جذب نظر، طراحی شده است. نقش های بی نهایت گسترش پذیر و فاقد جهت و مرکب از خط و رنگ، مستلزم دخالت دادن سوژکتیویته و ذهنیت در حوزه ی ادراک بصری و فعال دانستن شخص ناظر در کار دیدن است و می توانند خیال را تحریک کنند" (نجیب اوغلو، ۱۳۷۹، ص ۲۷۶-۲۷۷).

منابع مکتوب، نه تنها از روند ذهنی و درونی ادراک بصری حکایت می کنند، بلکه از قوه ی ابتکار نگارگران و هنرورانی سخن می گویند که با استفاده از حواس درونی خود صورت های ذهنی را به صورتی عینی درآوردند و کلام را عینیت بخشیدند.

در نگاره های عاشقانه - که بیشتر از سایر نگاره ها وابسته به کلام تغزلی و عرفانی است - وجود عناصری نمادین مانند سرو و حضور دو فیگور عاشق و معشوق و وجود فاصله ای بین آن ها - در بیشتر مواقع -، وجود گیاهان و فضای بهشت گونه در اطراف آن ها، نحوه ی قرارگیری پیکره ها و در اغلب موارد، حضور فیگور و پیکره ای به عنوان شاهد، درخت سرو، سبزه، کبوتر سپید، حوض (آب و رود) و ... وجود دارد (تصویر ۱) که بسیاری از آن ها در ادب فارسی نیز در داستان های عاشقانه به صورت نمادین به کار رفته اند و برخی از آن ها از اندیشه و اعتقاد ایرانیان نشأت گرفته اند. مانند: سبزه، کبوتر سپید، انار، رود و آب و حوض، رامشگران و نوازندگان؛ که همگی، نمادهای اناهیته (بانوی آب ایرانی) هستند و اناهیته با ورود در ادبیات ایرانی (ناهید) نمادی از عشق و بزم آوری و نوازندگی گردید و در نگاره ها نیز با همین معنی (یعنی در نگاره های عاشقانه و بزمی) کاربرد پیدا کرد. می توان چنین گفت که بسیاری از نمادهای تصویری از

این تبیین رخ می دهد این است که محتوای حسی، شکل تازه به خود گرفته و طبق قوانین هندسی شناخته و درک می شوند.

" در این تحولات، بی درنگ از نیروی محرکی آگاه می شویم که به ذات هر فرم بیان روحی (هر فرم سمبلیک) تعلق دارد. در چنین فرمی، مرز بین "درون" و "برون" یا "ذهنیت" و "عینیت" از میان می رود و گویی این مرز به حال سیال در می آید. [یعنی این دو، دو قطب دیالکتیکی اند]" (کاسیرر، ۱۳۷۸، ص ۱۷۲).

تفکر هندسی بر این اندیشه پایه ریزی شده است که صورتها و اشکال طبیعی و محسوس باید به منزله ی نمادهای سازنده ی اصول ما بعد الطبیعی درک شوند که تکامل جهانی راهدایت می کنند. به عنوان مثال شکل مارپیچ یا حرکت اسپیرالی که در ساختار کلی بسیاری از نگاره ها وجود دارد، دارای پیامی مفهومی است؛ زیرا که به صورتی مستمر انقباض و انبساط پیدا کرده و حرکت به سوی درون و برون دارد و بدین گونه تصویری از تداوم بین عالم کبیر و عالم صغیر را ارائه می کند و چگونگی حرکت و ارتباط میان هر دو را یادآوری می سازد.

فضا نیز حالتی نمادین در نگارگری سنتی ایران دارد. به این مفهوم که نقاشی ایرانی، مبتنی بر تقسیم بندی منفصل فضای دو بعدی تصویر است. "مینیاتور [نگارگری] ایرانی با پیروی کامل از مفهوم فضای منفصل توانست سطح دو بعدی مینیاتور [نگارگری] را به تصویری از مراتب وجود بدل سازد و بیننده را از افق حیات عادی و وجدان روزانه ی خود، به مرتبه ای عالی تر از وجود و آگاهی ارتقا دهد و او را متوجه جهانی سازد مافوق این جهان جسمانی، اما دارای زمان و مکان و رنگ ها و اشکال خاص خود به جهانی که در آن حوادثی رخ می دهد، اما نه به نحو مادی. همین جهان است که حکمای اسلامی، آن را عالم خیالی یا مثال و یا عالم صور معقله خوانده اند" (نصر، ۱۳۷۵، ص ۵).

یکی از عوامل موثر در نگاره های ایرانی، بازتاب خیال های شاعرانه است.

" صور خیال در شعر فارسی و نقاشی ایران بر هم منطبق اند. نظیر همان توصیف های نابی را که سخنوران از عناصر طبیعت، اشیا و انسان ارائه می دهند، در کار نقاشان هم می توان باز یافت. شاعر، شب را به لاجورد، خورشید را به سپر زرین، روز را به یاقوت زرد، رخ را به ماه، قد را به سرو، لب را به غنچه ی گل و جز این ها تشبیه می کند؛ و نقاش نیز می کوشد معادل تجسمی این زبان استعاری را بیابد و به کار برد. بدین منوال، نقاشان به تدریج، فهرستی از تصویرهایی قرار دادی بر پایه ی مضامین حماسی و غنایی گرد می آورند. نقاشان حتی در تبیین اصول فنی کارشان، تحت تاثیر ادبیات هستند: آن ها رنگ ها را چون "عاشق و معشوق" در کنار هم می نشانند؛ از "ملاحظت" و "نازکی" طرح سخن می گویند و نظیر این ها" (مقدم اشرفی، ۱۳۶۷، ص ۱۱).

در بیشتر نگاره ها، تمامی صفحه از یک نیرو و قدرت برخوردار است و کمتر نگاره ای یافت می شود که فضای مثبت و منفی آن قابل تفکیک باشد و ارزش یکی از دیگری بیشتر باشد. چنین فضایی،



(تصویر ۱): کلنار و اردشیر، رقم: ندارد، هرات، ۸۳۳ ه.ق.



(تصویر ۳): ورود اسکندر به سرزمین تاریکی، رقم و تاریخ: ندارد.



(تصویر ۲): دیدار شاه استخر با مرد زاهد، منسوب به اقا میرک، تبریز.

در درون غارها بوده است. تاریکی و ظلمات غار، محل امنی برای حفاظت از روشنی دل عارف بوده است (تصویر ۲).

همچنین در اکثر نگاره‌ها، کوه، درخت و رودی که همه در کنار هم قرار دارند دیده می‌شود. که نمادی از زایش رود از کوه و زایش درخت از رود است.

بسیاری از وقایع مهم در داستان‌ها در دل کوه اتفاق می‌افتد. یعنی کوه جایگاه حادثه‌هاست. چه در داستان‌های حماسی که به طور مثال، خوان هفتم رستم در نبرد با دیو سپید، در محل زندگی دیو یعنی در غار ترسیم می‌شود و در نگاره‌ها نیز چنین است. چه در مورد داستان اسکندر و ورود او به سرزمین تاریکی که باز هم این سرزمین از نظر نگارگران در دل کوه ترسیم شده و ظلمت آن محل مناسب برای جایگاه آب حیات است و نمادین بودن کوه را می‌رساند که نمادی از تدین و تقدس و معرفت، می‌باشد (تصویر ۳). چه در نگاره‌های عاشقانه که فرهاد با کوه‌کندن خویش، عشق خود را به شیرین می‌رساند و کوه در اینجا نمادی از ایستادگی، پایداری و کندن آن نمادی از تحمل و بردباری برای رسیدن به حقیقت است و در نگاره‌ها نیز آمده است. به هر جهت، کوه در دید نگاه نگارگر نیز جایگاه ویژه داشته و می‌توان گفت که این نوع نگاه را از ادب و فرهنگ گذشته خویش وام گرفته است.

## آب:

زنده بودن آب و رود و باران و روان شدن آب از آسمان و زاییده شدن زمین از آب و... در فرهنگ و تفکر ایرانی (و حتی دیگر تمدن‌های کهن شرق) امری جالب و بسیار روشن است.

"آیا کافران ندیدند که آسمان‌ها و زمین بسته بود ما آن‌ها را بشکافتیم و از آب هر چیزی را زنده

گردانیدیم، چرا باز به خدا ایمان نمی‌آورند" (قرآن کریم، سوره‌ی انبیا، آیه‌ی ۳۰).

در اوستا نیز این اندیشه و باور وجود دارد: "از این آب من به هر

فرهنگ و اندیشه‌ی ایرانی تاثیر گرفته‌اند.

این نمادها را می‌توان "نمادهای طبیعی" نامید که بیش از دیگر نمادها از ملیت و کهن‌الگوهای ملی جوامع گرفته شده‌اند. یونگ، در جایی که اشاره به کهن‌الگوها می‌کند، به محتویات ناخودآگاه روان توجه دارد و "نمادهای طبیعی" را بخشی می‌داند که از این محتویات ناخودآگاه روان سرچشمه می‌گیرند و آن‌ها را شواهدی می‌داند که از طریق آن‌ها می‌توان کهن‌الگوها را ردیابی کرد. این نمادهای طبیعی در نگاره‌های سنتی ایرانی بسیار به کار رفته‌اند و نمی‌توان استفاده از آن‌ها را تصادفی دانست. از جمله می‌توان به نمادهایی مانند: کوه، آب و رود، مهر و نمادهایش [خورشید (نماد مادی مهر)، آتش (نماد زمینی خورشید)، چلیپا (نمادی با معانی گسترده، نماد مهر، فروغ، آتش، زندگی، نژادگی، پیروزی، تولید نسل، چرخه‌ی زمان، هست و نیست، و... نمادی ایرانی)]، اناهیتا و نمادهای آن (که در قبل ذکر شد) و بسیاری نمادهای طبیعی دیگر، اشاره کرد.

می‌توان از "نمادهای جانوری" نیز در نگاره‌های ایرانی، یاد کرد. نمادهایی مانند: اژدها، سیمرغ (نماد جانوری خورشید)، اسب، خروس، گاو و... که در ادبیات ایرانی نیز این جانوران جایگاه خاصی داشته‌اند و به صورت نمادین در بسیاری از متون ادبی از جمله شاهنامه‌ی فردوسی به کار رفته‌اند. اکنون به بررسی برخی از نمادهای طبیعی پرداخته خواهد شد:

## کوه:

کوه یکی از مظاهر طبیعی است که از گذشته‌ی دور به دلایلی مورد توجه بشر بوده است. در تفکر اقوام کهن، کوه موجودی زنده و زاینده بوده است. این تفکر زایش و نمو کوه‌ها در فرهنگ ایرانی بسیار حفظ شده است و به همین علت کوه را نمادی از بلندی، زایش، رشد، بزرگی و شکوه می‌دانستند.

"زمین آبستن کوه بوده و او را زاده است. از کوه‌ها، رودها زاده شده‌اند و روان گردیدند... بالیدن کوه، حتی به شاهنامه‌ی فردوسی نیز رسیده است:

"ببالید کوه، آب‌ها برمدید

سر رستنی سوی بالا کشید"

(قرشی، ۱۳۸۰، ص ۱۴۹-۱۵۰).

می‌توان گفت که بالیده و زاینده بودن و همچنین جاندار بودن کوه در ادبیات کهن، یک تشبیه شاعرانه‌ی صرف نبوده، که یک باور بوده است. یکی دیگر از وجوه نمادین کوه، تقدس آن است. در آیین قبایل و اقوام کهن، کوه مقدس و حتی جایگاه خدایان و عابدان و از عناصر مهم اساطیر در سراسر جهان بوده است. در نگارگری نیز که همگام با ادبیات فارسی است، کوه‌ها جایگاه ویژه داشته و به صورت‌های مختلف در دوران متفاوت، تصویر شده‌اند. می‌توان گفت، در بیشتر تصاویر نگارگری حتما حضور کوه دیده می‌شود و همچنان که در ادبیات نیز به وجه تقدس آن اشاره شده، در نگاره‌ها هم جایگاه زاهدان و عابدان و پارسایان، بیشتر در دل کوه‌ها یا

شعر ایرانی بوده است" (شیخ فرشی، ۱۳۸۲، ص ۲۲-۲۴).  
 "زهرا سازی خوش نمی سازد، مگر عودش بسوخت  
 کس ندارد ذوق مستی، میگساران را چه شد"

### حافظ

در نگاره ها نیز، آن گونه که گفته شد، شاهد حضور اناهیتهای ایرانی و نمادهای آن هستیم. هم در نگاره های رزمی و حماسی و هم در نگاره های عاشقانه (که این نمادها حضور بارزتری دارند). همچنان که گفته شد در برخی نگاره ها علاوه بر این که حضور رود، برکه، آبی که از دل کوه جاری می شود و نمادی است که خود زاینده بودن کوه و رونده بودن رود را می رساند، معنی زندگی است و به جز حضور آب به این روشنی، در بعضی نگاره ها، نمادهایی دیگر مانند لک لک ها، بط و مرغابی، درخت سرو و کبوتر یا سبوی در دست پیکرهای عاشق و معشوق در بسیاری از نگاره های عاشقانه دیده می شود. در تصویر ۵ و ۶ نمونه هایی از رود، حوض، درخت سرو و چنار دیده می شود. در دیگر نگاره ها اگر اتفاق در فضای داخلی و درون شکل گیرد مانند بارگاه یا دربار و... نگارگر توجه به عنصر آب را با نمایش تصویری از حوض یا حوضچه ای کوچک که معمولاً در وسط تصویر است، نشان می دهد (تصویر ۱) که در بیشتر مواقع ماهی، بط یا مرغابی نیز در درون آن است که خود نمادی از اناهیتهای بانوی آبها - می باشند.

### مهر:

مهر در باور ایرانیان جایگاه ویژه ای داشته است. این باور از گذشته ی دور تا به امروز همچنان بوجود آورنده ی بسیاری از نمادهای کلامی، تصویری در گستره ی عرفان و هنر و ادب ایرانی شده است.

ایرانیان باستان کیش مهری داشته و بعد ها این نوع نگاه به مهر و نور و... در عرفان ایرانی - اسلامی وارد می شود.  
 مهر با خورشید نزدیکی بسیاری دارد. اما همان گونه که در اوستا نیز آمده، "میترا [مهر] خدای خورشید نیست، بلکه نور و پرتو آن است و وظیفه ی بنیادینش، هدیه ی نور و زندگی است"<sup>۷</sup>  
 (حامی، ۱۳۵۵، ص ۱۲-۱۳).

مهر، ایزد<sup>۸</sup> فروغ و پیکار و پاسبان عهد و پیمان است. ایزدی است دارای هزار چشم و هزار گوش و هزار پاسبان. "واژه ی مهر، پیمان را می رساند، و هزار گوش و هزار چشم او برای آن است که در هر کجا پیمان شکنی روی دهد، او ببیند و بشنود و به همین روی است که پیمان شکنان را "میترا دروغ" = مهر دروغ "می خوانند. مهر برابر با پیمان هنوز در گفتار خود را می نماید:

"من ندانستم از اول که تو بی مهر و وفایی

عهد نا بستن از آن به که ببندی و نپایی".

غزلیات سعدی

از این سخنان بر می آید که "مهربان" آن است که به مهر و پیمان

یک از هفت کشور رودی روان شود، از آبی [رودی] که از آن من است و در زمستان و تابستان یکسان روان است" (اوستا، آبان یشت، کرده ی یکم، بند ۵).

زندگی بخشی آب، سبب نمادین شدن این وجه آن گردیده است و آب حیات نیز از همین باور از کهن ترین روزگاران در اندیشه ی اقوام کهن شکل گرفته و تا به امروز ادامه دارد. در ادبیات فارسی و عرفان ایرانی نیز بسیار از آب حیات یاد شده است: "... چشمه ی زندگانی به دست آور و از آن چشمه آب بر سر ریز تا این زره بر تن تو بریزد و از زخم تیغ ایمن شوی... گفتم... این چشمه ی زندگانی کجاست؟ گفت در ظلمات..." (سهروردی، ۱۳۷۸، ص ۱۵-۱۶).  
 در برخی از اشعار بزرگان این چشمه ی زندگی را عشق دانسته اند و آن را سبب زنده بودن روح و روان و جان آدمی آورده اند.  
 "آب حیات عشق را در رگ ما روانه کن

آینه ی صبح را ترجمه ی شبانه کن

کار تو است ساقیا دفع دویی، بیا بیا

نه به کفم یگانه ای، تفرقه را یگانه کن".

آب، نمادی از زندگی و زندگی بخش در باور ایرانی است و این امر در فرهنگ و ادب و هنر این قوم نیز تاثیر گذار بوده است.

"در باورهای ایران باستان، زمین از آب پدید آمده بود... و پدید آمدن آب، آغاز بخش زندگی است که از پی آن بنیاد همه چیز بر آب است... در بین النهرین، اقیانوس نخستین زاینده ی آسمان مرد و زمین زن بود، سپس این دو را از هم جدا کرد... و این با همان آیه ای که در ابتدای سخن از قرآن نیز آوردیم، تا اندازه ای شباهت دارد، اگرچه می توان هر دو کلام را نماد گونه بررسی کرد. پس از پیدایش اسطوره ی آفرینش، در بیشتر جای ها، آب، زن و زاینده گی را کنار هم می یابیم... در نوشته های بسیار کهن، واژه ی آب<sup>۹</sup> به گونه ی مونت به کار رفته است" (شیخ فرشی، ۱۳۸۲، ص ۴۱-۴۳).

وجه دیگر نمادین بودن آب پیوند آن با خرد و دانش است. آرتربانان پارسا - آن پرورشگران روان - برای دستیابی بر دانش و رجاوندی و پیروزی و برتری اهورا آفریده، باید از تو [آب] یآوری خواهند" (اوستا، آبان یشت، کرده ی ۲۱، بند ۲۶).

در اسلام نیز آب را نمادی از علم و خرد می دانند که جان آدمی با آن زنده می گردد و هستی معنا می یابد<sup>۴</sup>.

نمادهایی که به دلایل ارتباط با آب، یاد آور اناهیتهای می باشند، عبارتند از: گل نیلوفر<sup>۵</sup>، ماهی، دلفین، بط و مرغابی، سبوی، انار و درخت سرو که نشانه ای از آزادی و آزادی می باشد. همچنین عقاب، لک لک ها، کلنگ ها و قوها، قمری و کبوتری که در اسطوره های کهن پیک ناهید نامیده می شد که در بیشتر نگاره های عاشقانه یک یا چند نمونه از این نمادها موجود می باشد. یکی دیگر از نماد های ناهید، درخت سدر است که بیشتر به حماسه ی گیلگمش و ایشتر پیوند دارد و پرستشگاه ناهید را در همدان با چوب این درخت ساختند.

از روزگاران کهن، زهره یا ناهید را ایزد موسیقی و سرپرست رامشگران و خنیاگران دانسته اند و نوازندگی زهره، بن مایه ای برای

خود، یکی می باشد. نمونه‌های دیگر تصویری از این نماد، اندک نیست و در بسیاری از نگاره‌ها می توان رد پای آن را یافت. زرتشت در آتش و روشنایی آن وجود الهی آدمی را یافت. به همین سبب آتش در نزد ایرانیان مورد پرستیدن (پرستاری و نگهداری و مراقبت) قرار گرفت و ارج نهاده شد.

به این صورت بود که مهر، خود را در خورشید و آن گاه در آتش جلوه گر ساخت و این گونه نمادها یکی پس از دیگری به وجود آمد و پس از آتش، چلیپا به وجود آمد که نمادی ساخته‌ی دست بشر برای نمایشی از خورشید، مهر، آتش و ... شد و در هنرها (به خصوص نقاشی و معماری) عرضه شد. این نماد (چلیپا) را حتی در کاشیکاری‌های دوره‌ی اسلامی نیز می‌بینیم. به هر حال، اندیشه‌ی انسانی در نماد های او به تصویر در می‌آیند و عرضه می‌شوند و هر چه برای او دارای ارزش و تقدس باشد، بیشتر در هنرش از آن بهره مند شده و استفاده می‌کند و برای آن صورت می‌سازد. نمادها تغییر می‌کنند اما اندیشه همواره از یک منبع تغذیه می‌گردد.

می‌توان گفت تقریباً با همین مضمون، آتش وارد آثار هنری و نگارگری شد و در بسیاری از آن‌ها - هم‌چنان که در معماری - با نشانه‌ی چلیپا، عرضه گردید.

### چلیپا:

نماد هنری چلیپا، که بعدها نماد مسیحیت شد (صلیب)، نشان خورشید است و نماد فروغ مهر. می‌توان گفت که این نماد، از جمله نشانواره‌هایی است که سیر تطور آن، چنان که رفت بس طولانی می‌باشد. از مهر به خورشید و بعد آتش و بعد چلیپا. چلیپا نمادی است که با آن می‌توان چند مفهوم را در یک قالب بیان نمود.

این نماد، معانی بسیاری را در دل خود دارد. "چلیپا به هرگونه و در هر ساختار مظهر و نشانه‌ی گردش چرخ زمانه‌ی بیکران و روند آن به چهره‌ی: 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 و نقطه‌ی پایان می‌گذارد، جز خویشتن را که جاودانه و پاینده است، نه آغازی دارد و نه پایانی" (بختور تاش، ۱۳۸۰، ص ۱۸۴).

این نشان واره، از دورترین روزگار بار دینی داشته و برای مردمان یاد آور بسیاری از اعتقادات و برداشت‌ها و مفاهیم دینی و مذهبی‌شان بوده است. "بسانیکه با ساختن یک شبکه گسترده و پردامنه با نام "الله"، "محمد"، "علی" با نگاره‌های دیگرگونه، نماد یگانگی "وحدت" هم شده است. در همه‌ی مسجد‌ها و جایگاه‌های اسلامی، به ویژه در بیشتر شهرها و روستاهای ایران، این نشان واره [نماد] را بر آجر کاری‌ها و کاشی کاری‌های خوش رنگ مسجد‌ها، امام زاده‌ها و آرامگاه‌ها می‌توان دید" (بختور تاش، ۱۳۸۰، ص ۲۵۴) (تصویر ۴).

همچنین در نقاشی‌ها و نگاره‌های ایرانی و حتی در گلیم‌ها و

پایدار باشد" (جنیدی، ۱۳۶۲).

کسی که بسیار آگاهانه و با شناخت کامل، نسبت به اندیشه‌های ایرانی، در عرفان اسلامی شناخته شده است، شیخ شهاب الدین سهروردی می‌باشد. در کتاب فی حقیقه العشق [در چگونگی مهر]، سهروردی چنین می‌گوید: "پیشینه‌ی من سیاحت است، صوفی مجردم، هر وقتی روی به طرفی آورم، هر روز به منزلی باشم و هر شب جایی مقام سازم... چون در عرب باشم عشقم خوانند و چون در عجم آیم مهرم خوانند..." (سهروردی، ۱۳۷۸، ص ۲۱).

این گونه است که در ادبیات و عرفان ایرانی-اسلامی، "مهر" ایرانی، با همان معنای خود-ایزد فروغ و پاسبان عهد و پیمان - باقی می‌ماند و نماد دوستی و دلدادگی می‌گردد. در تصاویر و نگاره‌ها، مهر با سه نماد آورده می‌شود: نماد طبیعی (مادی) خورشید، نماد جانوری سیمرغ و نماد زمینی آتش که بعدها تمامی این نمادها در یک نشانواره خلاصه می‌گردد که همانا چلیپا است که در اصل نماد تصویری مهر است. وجود تمامی این نمادها در اصل اشاره به مهر و توجه به باور مهری دارد.

### خورشید:

همان گونه که گفتیم با گذر زمان، مهر با خورشید یکی دانسته شد. اما در اصل، مرتبه‌ای پایین‌تر از مهر در اندیشه‌ی ایرانی دارد و می‌توان آن را نماد مادی مهر دانست.

در بیشتر منابع، مواردی را که در مورد خورشید نوشته‌اند، همان است که در مورد مهر به کار رفته است و در اصل نیز چنین است و به نادرست در مورد خورشید آورده‌اند. مانند گردونه‌ی خورشید که همان گردونه‌ی مهر است و در اوستا بارها به آن اشاره شده است و دارای اسب‌هایی تیزرو می‌باشد. به این سبب خورشید را به اسبی تیزپا و تندرو تشبیه می‌کرده‌اند و مواردی دیگر از این دست.

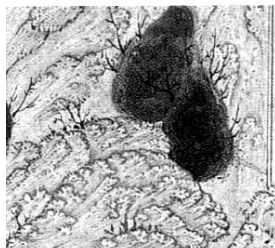
به هر سو، همان گونه که گفته شد، خورشید نماد گرما، نور، مهر، دوستی، روزی و دلدار می‌باشد و سبب آن، نمادین بودن آن برای مفهومی از مهر است. در عین حال که خود نماد مهر است، نشانه و نمادی از مفاهیم دیگر در ادب و هنر ایرانی می‌گردد. این چنین است که می‌توان به سیر تطور و تحول نمادی از گونه‌ای به گونه‌ی دیگر اشاره کرد. اندیشه‌ی مانند باور مهری در سیر تاریخی خود در نمادهایی تجلی می‌یابد تا در نمادی تصویری و هندسی (چلیپا) خلاصه گردد.

### آتش:

آتش، گرمای زندگی است و آن را نماد خورشید بر روی زمین می‌دانند. در آیین زرتشت، آتش مظهر پاکی و سمبل مهر و زندگی است که در نگاره‌ها نیز با همین مفهوم به کار می‌رود. مانند نگاره‌ی عبور سیاوش از آتش که آتش تشخیص دهنده‌ی پاکی و بی‌گناهی او می‌شود و نمادی است که در نگاره‌ها با همتای ادبی



(تصویر ۳-۵)



(تصویر ۲-۵)



(تصویر ۱-۵)



(تصویر ۴): طرح چلیپا در نمونه های معماری همراه با نام الله و آیات الهی. این طرح در وسط تصویر با "لا اله الا الله" و برخوردار خطوط آن به وجود آمده است.



(تصویر ۵-۵)



(تصویر ۴-۵)

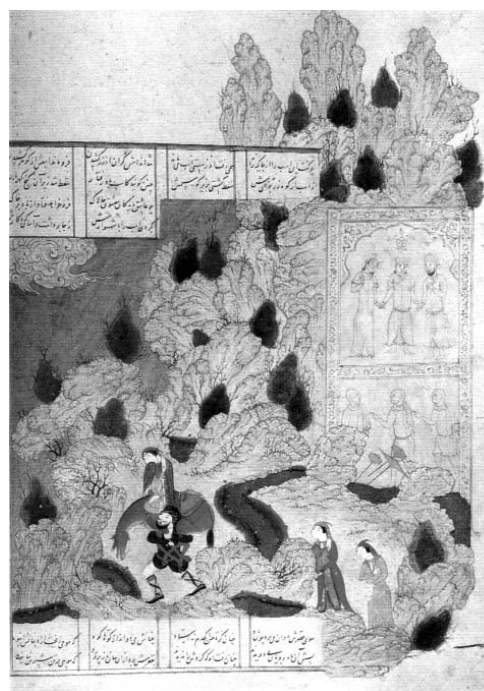
فرش های بافته شده در شهرها و روستاهای ما، همچنان این طرح به کار می رود. این نشانواره که در بردارنده ی اندیشه و باوری کهن است، در بخش ساختمان ها و بناهای ترسیم شده در بسیاری از نگاره ها، حضور بارزی دارد.

از دیگر نمادهایی که در نگاره ها ( به خصوص نگاره های عاشقانه ) حضور دارند، درخت سرو و چنار است که در قسمت بازخوانی نگاره ها در مورد آن ها توضیحاتی آورده شده است. قطعا نمادهای طبیعی بسیاری در نگارگری و ادبیات ما وجود دارند که پرداختن به تمامی آن ها در یک مقاله نمی گنجد.

## باز خوانی نمادشناسانه ی نگاره ها:

### نگاره اول: (تصویر ۵)

فرهاد، شیرین و اسبش را بر روی دوش حمل می کند.  
رقم: ندارد.  
شیراز، ۸۶۶ هجری، خمسه ی نظامی.



(تصویر ۵): فرهاد، شیرین و اسبش را بر روی دوش حمل می کند، شیراز، ۵۸۶۶، ق.

این نگاره که از نگاره های عاشقانه ی ایرانی می باشد، داستان عشق فرهاد است به شیرین.

از عناصر مهم نمادین در نگاره های عاشقانه، عنصر آب است؛ چراکه اناهیتا، ایزد بانوی آب در ادبیات ما، نمادی از عشق نیز می باشد. عشق و بزم آوری و زیبایی، از ویژگی های ناهید در ادب فارسی است که ناهید، خود نمود قمری ایزد آب در آسمان است یعنی همان اناهیتا. به همین سبب عنصر آب و یا نماد هایی از آن یعنی سبو، بط و مرغابی، انار، رود و آب، کبوتر سپید و... همه و همه، عناصری هستند که در بیشتر نگاره های بزمی و عاشقانه حضور دارند.

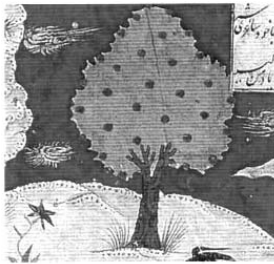
داستان در کوه اتفاق می افتد، چراکه فرهاد برای اثبات عشق خود به شیرین باید کوهی را برمی داشته (می کنده)، او با عشق خود، سنگ ها را کنده و گاهی نقش عشقی بر آن ها زده است. در بیشتر نگاره هایی که داستان فرهاد و عشق او به شیرین، در آن ها ترسیم شده است، این اشاره به کنده کاری و نقش برجسته های فرهاد در دل کوه نیز توسط نگارگر، وجود دارد (تصویر ۵-۱).

در این نگاره نیز این امر مشهود است. کوه در این داستان نمادی از استقامت و ایستادگی است که نشانی از سرسختی فرهاد در رسیدن به عشق خود، شیرین است.

از دیگر عناصر نمادین در این نگاره، درخت سرو می باشد (تصویر ۵-۲). درخت سرو، نمادی از وحدت و تجمع نیروهای مذکر و مونث است و همچنین نشانی از زندگی و حیات و سرسبزی دائمی است که در نگاره های عاشقانه، معمولا حضور دارد.

درخت چنار نیز دقیقا همین معانی را دارد و سرو و چنار هر دو به این منظور و به عنوان یک معنی و نماد در نگاره ها وجود دارند و به کار می روند. در بسیاری از نگاره های عاشقانه، حضور این دو درخت را هم زمان با هم داریم. یعنی نگارگر از هر دو این دو نماد، در





(تصویر ۶-۲)



(تصویر ۶-۱)



(تصویر ۶-۳)



(تصویر ۶-۴)

این نگاره که باز هم برای نمایش عشق فرهاد به شیرین ترسیم شده است، دارای تفاوت‌هایی در نحوه‌ی ساختاری ترسیم، با نگاره‌ی قبل است.

در این جا بر خلاف نگاره‌ی پیشین، با عناصری بسیار ساده‌تر و کلی‌تر برای بیان رو به روییم، اگرچه می‌توان گفت همان عناصری که در نگاره‌ی قبل به صورت مفصل آمده بود در این نگاره، با نگاهی ساده‌تر و با حضور بسیار کمتر این عناصر، به تصویر کشیده شده‌اند.

عنصر کوه، تنها با اشاره‌ای بسیار زیبا و خلاصه در نیمه‌ی سمت چپ نگاره به تصویر آمده است، این عنصر که در نگاره‌ی قبل، کل کادر را گرفته و حضور قاطع خود را در آن نگاره به رخ می‌کشد، در این نگاره تنها با حضوری اندک اما موجز و بیانگر ظاهر شده است. باز هم نقوش‌کننده کاری شده توسط فرهاد بر دل کوه را در این نگاره مشاهده می‌کنیم (تصویر ۶-۱).

از دیگر عناصر نمادین درخت سرو است که در این نگاره، تنها حضور تک درختی را در وسط و بالای کادر شاهد هستیم که همان گونه که در قبل ذکر گردید، نمادی از عشق و تکامل، سرسبزی و حیات، یگانگی و سرسپردگی است و وجود آن میان دو فیگور اصلی تصویر نشانی از پیمان و یا اتحاد آن دو می‌باشد (تصویر ۶-۲). در نگاره‌ی قبل ما با حضور

یک نگاره بهره‌گرفته است. اگرچه در این نگاره، تنها به درخت سرو اشاره شده است که همراهی دو دل‌داده و وحدت آن‌ها را بیان می‌کند. رود نیز، نشانی از ایزد بانوی اناهیتا و نمادی از عشق و زندگی است که از دل کوه جاری شده است و اشاره به این نکته دارد که در باور ایرانیان، کوه زاینده‌ی رود بوده است و رود زاینده‌ی هستی و سرسبزی و زندگی. حضور گل‌های بسیار کوچک سرخ‌رنگ در کنار رود، اشاره به همین نکته دارد، اگرچه حالتی از ظرافت و عشق و نگاهی لطیف برای بیان عشقی آتشین است که فضای تصویر و حال و هوای آن را نرم‌تر می‌سازد (تصویر ۵-۳). دو پیکر شاهد (که شاید ندیمان شیرین باشند)، در تصویر در کنار دو پیکر اصلی داستان یعنی شیرین و فرهاد حضور دارند. در بیشتر نگاره‌های عاشقانه ما حضور پیکره‌ای به عنوان شاهد را داریم (تصویر ۵-۴).

اسب، نماد جانوری ایرانی است و همچنین در ادبیات فارسی و عرفانی، این جانور را مرکب عشق (و شاید خود عشق، که عاشق را به معشوق و طالب را به مطلوب می‌رساند) می‌دانند. به دوش کشیدن شیرین همراه با اسبش توسط فرهاد، نمادی از قبولی سختی و تحمل بار رنج توسط عاشق است در راه عشق و نمادی از نیاز عاشق است در برابر ناز معشوق و نقطه‌ای است که عاشق و عشق و معشوق، باهم یکی می‌شوند و وحدت صورت می‌گیرد (تصویر ۵-۵). نگارگر در این صحنه، علاوه بر بیان دیدار شیرین و فرهاد در کوه بیستون، اصرار بسیار داشته است در بیان چگونگی رنج فرهاد در بیان عشق خویش.

### نگاره‌ی دوم: (تصویر ۶)

دیدار شیرین و فرهاد در کوه بیستون.

رقم: ندارد.

احتمالاً شیراز، ۸۹۲ هجری.



(تصویر ۵)

دیدار شیرین و فرهاد  
در کوه بیستون،  
احتمالاً شیراز،  
۸۹۲ هجری.

تصادف و یا تنها برای بیانی از طبیعت و روایت ساده از داستان نبوده است.

نوع ترسیم پیکره ها ( شیرین و فرهاد )، بسیار تغزلی و زیباست و با بیان عاشقانه ی داستان قرابت دارد. نحوه ی ترسیم سرها، نوع نگاه پیکره ها، نوع نشستن فرهاد در مقام عاشق و حتی حرکت دست دو پیکره به بیان پیام عاشقانه ی داستان، کمک کرده است ( تصویر ۶-۴ ).

اسب در این نگاره نیز حضور دارد و باز هم مرکب عشق است و نمادی از جانوری ایرانی.

در این نگاره، بیشتر نمایش دلدادگی و عشق فرهاد و بیان لحظه ای عاشقانه مد نظر بوده است و کمتر به بیان رنج و سختی عاشقی پرداخته شده و نگارگر، ترجیح داده است صحنه ای آرام و دلپذیر را از این ارتباط به تصویر کشد. نوع بیان در این نگاره بسیار موجز و ناب است.

درختچه های سرو به تعداد زیاد رو به رو بودیم، اما در این جا نگارگر به آوردن تک درختی برای بیان خویش بسنده کرده است. وجود حوضچه ای در پایین صحنه نیز، جایگزینی از رود در نگاره ی قبل است ( تصویر ۶-۳ ). شکل چهار گوشه ی حوض را می توان نمادی از تجمع نیروهای مادی دانست که در کنار کاسه ی شیری که به دست فرهاد است و حالت دایره مانند آن ( نمادی از تجمع نیروهای معنوی ) اشاره به وحدتی میان نیروهای مادی و معنوی است و عشق را از حالتی زمینی و مادی به سوی معنایی حقیقی رهنمون می شود.

در کل می توان گفت، بسیاری از نمادها که برای نگارگر مهم بوده است به صورت های مختلف و با اندکی تفاوت در نحوه ی ترسیم، در بیشتر نگاره ها حضور یکسان دارند و نشان می دهد نگارگر با برخی از این نمادها به طور درست آشنایی داشته و از آن ها برای بیانی نمادین بهره می گرفته است و حضور آن ها بر اثر

### نتیجه گیری

هنر ایرانی خودنمایی کرد. دو ظرف بیانی، ادبیات فارسی و نگارگری سنتی ایرانی، گستره ی عظیمی از نمادها می باشند که در تعامل با یکدیگر و در اثر ارتباط این دو مقوله ی فرهنگی، بسیاری از این نمادها از یک حوزه وارد حوزه ای دیگر گردیده اند و برخی از آن ها در این سیر و حرکت، دچار تغییر در معنا با همتای دیگر خود شده اند. اما در کل می توان گفت، نگاره ها در متن به صورت قابی تصویری هستند که بسیاری از ویژگی های نوشتار را منعکس می کنند و بررسی آن ها مستلزم شناخت و آگاهی از نمونه ی ادبی می باشد. اما نمی توان فقط به شناخت نمادهای متنی برای دستیابی به نمادهای نگارگری، بسنده کرد.

به بیان دیگر، بررسی نگاره ها، صرفا نباید با مراجعه به متن ادبی که تصویر به آن تعلق دارد مورد بازنگری و بررسی و تجزیه و تحلیل قرار گیرند، که، باید هر دوی آن ها ( متن و تصویر ) را با مراجعه به معنا و مفهوم اولیه و اصلی نمادین آن مورد سنجش قرار داد. مفاهیمی که در بیشتر موارد جنبه ی اعتقادی و بینشی در فرهنگ ایرانی داشته است، تبدیل به نمادها شده اند.

به هر صورت، نگارگر و هنرمند ایرانی، همواره اثر خویش را نمایشی از شهود و درکی ماورایی معنا کرده و آفرینش خود را به مثابه ی آفرینشی در راستای آفرینش حقیقت می داند و نه تقلید صرف از آن. بنابراین، برای دست یابی به بیان اصلی و درک انگیزه ی خلق یک اثر هنری، بهتر آن است که از ظاهر آن عبور کرد. در برخی مواقع حتی، تخیلات هنری بوده اند که مورد نظر شاعران قرار گرفته و یا از آن ها کلام و بیان شکل گرفته است. یعنی تنها چنین نبوده که کلام تاثیر گذار بر تصویر و یا هنر ( حتی در زمینه ی معماری و موسیقی ) باشد. می توان گفت که ارتباط این دو، ارتباطی متقابل بوده است و در برخی موارد از صنایع هنری در متون و منابع کلامی ستایش شده است. بنا بر بررسی ارتباط میان ادبیات و نقاشی، این نتیجه گرفته شد که نمادها بیش تر جنبه ی ادبی دارند و به برخی نمونه های تصویری نیز اشاره شده است. همچنین، چگونگی شرایط اجتماعی، سیاسی، تاریخی، مذهبی و عقیدتی در تحول و تغییر نمادها و نشانه ها مهم می باشد. برای مثال، برخی نمادها که در باور ایرانیان پیش از اسلام شکل گرفته بود، پس از اسلام با اندکی تغییر در ادبیات و

## پی‌نوشت‌ها:

- ۱- ارسطو می‌گوید که توصیف کنش‌ها و شخصیت‌ها به یاری واژگان به سه شکل ممکن است: یا آنان برتر از آنچه هستند به وصف در می‌آیند، چون مورد تراژدی، یا فروتر از آنچه هستند بیان می‌شوند، چون مورد کمدی، و یا حد میانه برگزیده می‌شود. در سه حالت "شاعران همچون نقاشان عمل می‌کنند.
  - ۲- درون و برون به منزله‌ی دو قلمرو جدای از یکدیگر در کنار هم قرار نمی‌گیرند، بلکه هر یک از آن دو دردیگری منعکس می‌شود و فقط در همین انعکاس متقابل است که معنای هر کدام آشکار می‌گردد.
  - ۳- واژه‌ی آب از نظر دستوری مونث است و در کتاب پهلوی بندهش، آب در فهرست چهار چیز مونث در جهان است (همراه با زمین، گیاهان و ماهی).
  - ۴- در بیان معنی آیه‌ی قرآن نیز آنجا که خداوند می‌فرماید: "و از آب هر چیزی را زنده گردانیدیم." زنده یاد مهدی الهی قمشه‌ای، آب را علم می‌داند و آورده است که مراد از آب در این جا علم کتب آسمانی است که خداوند با آن هر چیز را زنده کرد و خلایق را به نور علم حیات ابد بخشید.
  - ۵- این واژه در زبان پارسی میانه، اردوی سور اناهید (ardwisur-anahid)، در فارسی جدید ناهید، در زبان ارمنی اناهیت (anahit) و در زبان یونانی آنائیتیس (anaitis) نوشته می‌شود. در نهایت، اردوی سور اناهیتا - بانوی ایرانی آب‌ها - را می‌توان رود توانای پاک معنی کرده‌که جایگاه مقدس او در باور ایرانیان باستان، از مراحل گوناگون گذر کرده است.
  - ۶- در اسطوره‌های ایرانی، نیلوفر را گل ناهید می‌نامیدند.
  - ۷- مهر، ایزد خورشید نیست، بلکه ایزد پرتو آفتاب است.
  - ۸- "یز" اوستایی و "یج" سانسکریت و یسنه و یسنا و یزش و یشت که همه از همین ریشه است، ستایش را می‌رساند. چنان که "یزت" نیز "ستایش شده" است. هم از این ریشه است واژه‌ی "ایزد" یا ستایش شده؛ و "ایزدان" همه‌ی پدیده‌های ستایش شده‌اند، نه آن چنان که اروپاییان آن را به "خدایان" بر می‌گردانند. برگرفته از (جنیدی، ۱۳۶۲، مقاله مهر ایرانی).
- و ایرانیان نیز که یکتاپرست بودند، ایزدانی داشتند که مورد ستایش و نگهداری آن‌ها بودند و به همین سبب دارای ارزش و ارج شدند.

## فهرست منابع:

- اوستا، به کوشش هاشم رضی (۱۳۶۳)، چاپ اول، نشر فروهر، تهران.
- احمدی، بابک (۱۳۸۱)، "از نشانه‌های تصویری تا متن"، چاپ سوم، نشر مرکز، تهران.
- بختورتاش، نصرت‌الله (۱۳۸۰)، "نشان رازآمیز" (گردونه‌ی خورشید یا گردونه‌ی مهر)، چاپ سوم، موسسه انتشارات فرهنگی فروهر، تهران.
- پاکبان، رویین (۱۳۷۹)، "نقاشی ایران از دیرباز تا امروز"، چاپ اول، نشر نارستان، تهران.
- جنیدی، فریدون (۱۳۶۲)، "مهر ایرانی"، ماهنامه‌ی علمی - اجتماعی - ادبی - هنری فروهر، شماره‌ی ۵.
- حامی، احمد (۱۳۵۵)، "بغ مهر"، چاپ اول، چاپخانه‌ی داور پناه، تهران.
- ستاری، جلال (۱۳۷۱)، "اسطوره و رمز"، چاپ دوم، نشر سروش، تهران.
- ستاری، جلال (۱۳۷۲)، "مدخلی بر رمز شناسی عرفانی"، چاپ اول، نشر مرکز، تهران.
- سودآور، ابوالعلا (۱۳۸۰)، "هنر دربارهای ایران"، ترجمه‌ی ناهید محمد شمیرانی، چاپ اول، نشر کارنگ، تهران.
- سهروردی، شیخ شهاب‌الدین (۱۳۷۸)، "فی‌حاله‌الطفولیه"، چاپ پنجم، نشر مولی، تهران.

- سهروردی، شیخ شهاب الدین (۱۳۷۸)، "فی حقیقه العشق"، چاپ پنجم، نشر مولی، تهران.
- شیخ فرشی، فرهاد (۱۳۸۲)، "اناهیتا در باورهای ایران باستان"، چاپ اول، نشر حروفیه، تهران.
- قرآن کریم، ترجمه ی مهدی الهی قمشه ای، چاپ دوم، چاپخانه ی جامعه ی مدرسین قم.
- قرشی، امان اله (۱۳۸۰)، "آب و کوه در اساطیر هند و ایرانی"، چاپ اول، نشر هرمس، با همکاری مرکز بین المللی گفتگوی تمدن ها، تهران.
- کاسیرر، ارنست (۱۳۷۸)، "فلسفه ی صورت های سمبلیک"، ترجمه ی یدالله موفق، چاپ اول، نشر هرمس، تهران.
- مقدم اشرفی، م (۱۳۶۷)، "همگامی نقاشی با ادبیات در ایران"، ترجمه ی رویین پاکباز، چاپ اول، نشر نگاه، تهران.
- نجیب اوغلو، گل رو (۱۳۷۹)، "هندسه و تزیین در معماری اسلامی"، ترجمه ی مهرداد قیومی بیدهندی، چاپ اول، نشر روزنه، تهران.
- نصر، سید حسین (۱۳۷۵)، "عالم خیال و مفهوم فضا در مینیاتور ایرانی"، ترجمه ی رحیم قاسمیان، دفتر مطالعات دینی هنر، تهران.
- یونگ، کارل گوستاو (۱۳۷۸)، "انسان و سمبل هایش"، ترجمه ی محمود سلطانیه، چاپ اول، تهران.