مردانی که قایق‌ها را به آب می‌انداختند. همچون شن بر روی امواج می‌دویدند. شن مرطوبی که چنان صدف‌ها را منعکس می‌کرد که گویی از جنس آب بود» (Proust, ۲۰۰۶: ۴۰۰-۴۰۱). این انتقال معنایی برای پروست، سرمنشأ احساسی ناب است: «کاش همه تابلوها، حس بنادری را داشت که در آنها دریا به زمین راه پیدا می‌کرد. زمین دریایی می‌شد و مردم خاکی و آبی... نیروی عنصر دریایی همه جا شارش می‌کرد» (Proust, ۲۰۰۶: ۴۰۱).

در این بازی استعاره‌ها، علاوه بر پیوند زمین و دریا و زمین و آسمان، با تصویر آب - آیینه روبرو می‌شویم. حتی در آثار عبیری، زمینی را شاهدیم که به آینه بدل می‌شود و طنین‌های کیهانی را منعکس می‌کند. از سویی، آن گونه که اریک دومان از آن سخن می‌گوید، هر موجود صرفاً زمینی، برای مثال خانه، تدایی از دنیایی آسمانی و هوایی را در خود ضبط می‌کند. نقشه‌ها و انعکاس‌های رنگین موجود در آثار فریدون عبیری، در عین پل زدن به دنیایی دیگر، خلاف حاکم بر قرار را تشدید می‌کنند و موجب می‌شوند رنگ‌ها درخشان‌تر به نظر آیند.

همچنین در برخی موارد از آثار هر دو هنرمند، خانه، به‌مثابه یک کانون گرم، با نشان شاخص خویش، یعنی شیروانی، در قلب تُنُک مه به چشم می‌خورد؛ اما این خانه، که در جهان بودگی سوژه به آن بستگی دارد، ثابت نیست. لامارتین می‌نویسد: «در آشیانه شناورش، با آرامش روی امواج خفته است» (De Lamartin, ۱۸۴۱: ۴۶). اینجا همه‌چیز دوار، در حال تکرار، حرکت و جابجایی است. همه‌چیز گذراست، با اینکه می‌توان در آن سکونت یافت. همه‌چیز ترجیع‌بندی است برای اشعاری بی‌انتها. گستره وسیع طبیعت که می‌تواند نگاه را در آغوش کشد؛ هرلحظه چون اقیانوسی عظیم از چشمان هنرمند می‌گریزد. اقیانوسی که در آن «چنار تنه‌اش را روی سوج خم می‌کند»، درخت الجیر، «با دونا کردن شاخه‌های سترگش، در آن شنا می‌کند» و «موج، برگ‌هایش را در آن به شنا کردن وامی‌دارد» (De Lamartin, ۱۸۴۱: ۱۱۶). در اینجا، درخت که به‌واسطه ریشه‌ها، تنه و شاخسار خود، همواره، نشانی از ثبات به همراه دارد، به مدد انتقال معانی، دریایی می‌شود و ثبات خود را از دست می‌دهد؛ به عبارتی دیگر، ماده‌زدایی می‌شود: «بخزید! بخزید! ای نسیم‌های سرگردان! برگ‌ها و تارهای درختستان‌ها را به رشته‌هایی لرزان بدل سازید» (De Lamartin, ۱۸۴۱: ۸۲۱). عبیری گاه برای به تصویر کشیدن این ارتعاش و تزلزل جهان به فن کلاژ توسل می‌جوید و آن را بدون پنهان کردن روند کار به روی تابلو می‌آورد.

در این طبیعت متحول شونده، شاعر گاه خود نیز از غلظت و سنگینی ماده رها می‌شود: «بی‌دغدغه در کنار بستر چشمه‌ها آرمیده‌ام. سایه‌ای هستم چرخنده در میان تنه بلوط‌ها...» (De Lamartin, ۱۸۴۱: ۴۵). شاعر در اینجا با فرارگرفتن در قلب وسعت جهان، آهسته آهسته به آگاهی می‌رسد. اقیانوس درختان، گرچه رنگ‌پریده و زرد یا شاداب و سبز، برای هنرمند شاعر و همچنین برای نقاش، تداعی گروسعتی است سرشار از نور. او در میان تاریکی درختان، نور را جست‌وجو می‌کند. نوری که هرچند ضعیف، در فضاهای خالی میان شاخ و برگ‌ها جان گرفته، با قدکشیدن درختان، هرلحظه بر شدتش افزوده می‌شود.

نقاشی فریدون عبیری، با درخدمت گرفتن رنگ برای نور، گاه تشعشعاتی خیره کننده را در قلب صحنه‌هایی تاریک قرار می‌دهد. این نور و گاه اشیای نورانی، به مرکز فضا بدل می‌شوند. این بازی نور، همزمان با انعکاس دنیای درونی هنرمند، گاه به سایر جهان‌ها نیز پیوند می‌خورد: «شبکه آسمان‌ها، تارانویی فراخ که هرتار آن خورشیدی بود کف‌آلود» (De Lamartin, ۱۸۴۱: ۸۲۰). این تارانو، در واقع، درخششی است روان و پیوسته که بر امواج زمان شناور است.

لامارتین اما در باد، گریزی به سوی دوردست‌ها و شاید به سوی خدای گسترده‌شده در طبیعت، می‌یابد. شاعر و نقاش، گوش به زمزمه‌ای می‌سپارند که جهان را پدید آر می‌سازد. جهانی که در ما چون دریایی است ژرفناک؛ و در نتیجه غیبت به حضور می‌پیوندد، آن هنگام که «پژواکی در سینه‌ام [...] طنین این دنیای میرا را به هارمونی بدل می‌کند» (De Lamartin, ۱۸۴۱: ۱۰۱).

منابع
۱. پاکباز، رویین. (۱۳۸۰). نقاشی ایران از دیرباز تا امروز. تهران: زرین و سیمین.
۲. گومبریچ، ا. ه. (۱۳۸۲). هنر و اتوهم. ترجمه حسن افشار. تهران: مرکز.
3. Brent Madison, Gary. La Phenomenologie de Merleau-Ponty. Une recherche des limites de la conscience, Paris, Klincksieck, 1973.
4. Charnay, Yves. De Givr, Hélène, Comment regarder... les couleurs dans la peinture, Hazan, 2011.
5. Collection Littérature Henri Mitterand, Littérature XXe siècle, Paris, Nathan, 1988.
6. Collot, Michel, La Pensée -Paysage, Actes Sud / ENSP, 2011.
7. Collot, Michel, La poésie moderne et la structure d'horizon, Paris, PUF, 1989.
8. De Lamartine, Alphonse, Recueillements poétiques, lettre à M. Léon Bruys d'Outhy, 1e décembre 1838.
9. De Lamartine, Alphonse, «Automne», in Méditations, Cambridge University Press, sur Google Books.
10. De Lamartine, Alphonse, Œuvres complètes de Lamartine, tome I, sur Wikisource.
11. De Lamartine, Alphonse, «Le poème mourant», in Nouvelles méditations poétiques.
12. De Lamartine, Alphonse, «Le vallon», in Méditations poétiques.
13. De Lamartine, Alphonse, «Des destinées », Œuvres complètes de Lamartine, tome I, sur Wikisource.
14. De Lamartine, Alphonse, «Vingtième Méditation, Philosophie», in Œuvres de Lamartine, Société Belge de Librairie, 1841.
15. De Lamartine, Alphonse, «Harmonie poétiques et religieuses», in Œuvres de Lamartine, op. cit.
16. De Lamartine, Alphonse, «La Chute d'un ange», in Œuvres de Lamartine, op. cit.
17. De Lamartine, Alphonse, «Au marquis de la Maisonfort», in Œuvres de Lamartine, op. cit.
18. De Lamartine, Alphonse, in Richard, Jean-Pierre, Etudes sur le romantisme, Seuil, 1999.
19. Laforge, Wilfried, Architecture, littérature et dialectique entre les arts, in Hyppolite Pierre (dir.), Architecture et littérature - une interaction en question (XXe-XXIe siècles), Université de Provence, 2014, (pp. 225-239).
Proust, Marcel, A l'ombre des jeunes filles en fleurs, http://aldus2006.typepad.fr/mon weblog/files/Proust--05. pdf.
21. Rennie, Yorava, Jeux de constructions : poétique de la géométrie dans le Nouveau Roman, Paris, L'Harmattan, 2006.
22. Richard, Jean-Pierre, Etudes sur le romantisme, Seuil, 1999.

تصاویر
نقاشی‌های فریدون عبیری، نمایشگاه «صدای سکوت»، تهران، گالری پیراز، ۲۹ بهمن ماه ۱۳۹۳.

رویکرد هنر

بررسی سیر تاریخی شمایل‌ها و نمادها در نگارگری ایران

سید محمد طاهری قمی*

چکیده

ارتباط دوسویه میان فرم و محتوا، از جمله شاخص‌های مهم در ارزیابی و ادراک آثار هنری به شمار می‌رود. کاربست عناصر تصویر مبتنی بر تمهیدات هنرمندانه خالق در شکل‌گیری معنا و مفهوم اثر هنری، بیانگر جهان‌بینی و شیوه نگرش وی به وقایع و حقایق هستی است. در این میان، دلالت‌های معنایی و استعاره‌ها بر پیوند نشانه‌شناسیک میان فرم و محتوا تکیه دارند. پژوهش حاضر، که از نوع نظری است و به روش تاریخی و توصیفی تدوین شده است، با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای به بررسی سیر کاربست شمایل‌ها و نشانه‌ها در نگارگری سنتی ایرانی می‌پردازد؛ همچنین این پژوهش می‌کوشد خط سیر و نقاط عطف تاریخی جلوه‌های به کارگیری شمایل‌ها و نمادهای تصویری را در تاریخ نگارگری ایران بررسی کند و ضمن بازخوانی مفاهیم مرتبط با نماد و شمایل در مبانی نظری هنر، به تطبیق این مفاهیم با نظام زیبایی‌شناختی نگارگری ایرانی بپردازد و متناظر با نقاط عطف تحولات سبک تصویری، این خط سیر تاریخی را بررسی و واکاوی کند. نتیجه حاصل، نشان می‌دهد شمایل‌ها به علت بهره‌مندی از دورنمایه‌های تاریخی و مذهبی، تمودی عینی در همه ادوار داشته‌اند؛ اما نمادها متناسب با مضامین و حال‌وهوای فرهنگی و اجتماعی هر دوره، دستخوش تحولاتی معنادار شده‌اند.

واژه‌های کلیدی: نگارگری ایرانی، شمایل، نماد، آیکُن، آنتروپومورفیسم.

مقدمه

جهان پر از نقش و نگار نگارگری ایرانی، سرشار از نقوش، صورت‌ها و چشم‌اندازهای خیال‌انگیزی است که جملگی حائز کیفیاتی چون تزئین، تکرار، هارمونی، وحدت بصری، خیال و پرهیز از نسخه‌برداری عینی از طبیعت هستند. به کارگیری این خصایص به شکلی پیوسته در جریان تاریخ نضج و تحولات گوناگون آن در ادوار مختلف، اندیشمندان و نظریه‌پردازان عرصه هنر را به مطالعه جدی و اندیشه‌ورزی درباره چرایی و چگونگی کاربست این کیفیات و تمهیدات در طی سده‌های متمادی واداشته است. مسلّم است که نقوش، صورت‌ها و پیکره‌های متجلّی در نگاره‌های ایرانی، ورای روایت مستقیم مضمونی که بدان منظور تصویرسازی شده‌اند، حاوی معانی تأویلی و یا دلالت‌های معنایی به مفاهیم مستتر در بطن تصویر هستند؛ البته در بسیاری از موارد، لایه‌های مفهومی متن داستان و یا شعر مرتبط با تصویر، به‌خودی خود، آن‌قدر درهم‌پیچیده و انتزاعی به نظر می‌رسد که گمان می‌رود تصاویر نگاره‌ها به قصد رمزگشایی از نیت مؤلف متن اصلی و گاه تکمیل معنای مستتر در آن ایجاد شده‌اند.

علم شمایل‌شناسی[1] در کنار رویکرد نمادگرایی[2]، از جمله راهبردهای زیبایی‌شناختی مبتنی بر بستر تاریخی خلق و شکل‌گیری آثار هنرهای تجسمی و از جمله نگارگری ایرانی است که پژوهشگران را در تحلیل و توصیف این آثار و ترسیم خط سیری معنادار از آنها یاری می‌کند.

در ادامه، ضمن بازنگری و تبیین مفهومی و کاربردی اصطلاحات مربوط، به کاربست آنها در تاریخ نگارگری و نحوه ایجاد ارتباط دوسویه میان فرم و محتوا به‌وسیلهٔ نگارگران ایرانی در نقاط عطف تحولات تصویر در هنر ایران پرداخته می‌شود. هدف این پژوهش، ترسیم چشم‌اندازی کلی از جهان‌بینی نگارگران ایرانی در ادوار گوناگون و تشخیص تشابهات و تمایزات آنها با یکدیگر است.

پرسش بنیادین مقاله عبارت است از: «جلوه‌های به کارگیری شمایل‌ها و نمادهای تصویری در تاریخ نگارگری ایران چه خط سیر و شاخصه‌هایی دارد؟»

۱. تبارشناسی واژگان «شمایل» و «نماد»

۱.۱. شمایل[3]

واژه «شمایل»، معانی گوناگونی از عام تا خاص را شامل می‌شود. این واژه در معنای عام، در مفاهیمی چون خوی‌ها، خصلت‌ها، عادت‌ها، خلق‌ها و سرشت‌های نیکو به کار می‌رود (دهخدا، ۱۳۷۷: ۱۴۴۵۶).

از منظر ریشه‌شناسی کاربردی، شمایل در شکل خاص با رویکردی تاریخی به‌عنوان برابرنهاد فارسی واژه آیکُن (Icon) به کار می‌رود. این واژه، اصالتاً یونانی است و سپس به زبان لاتین و انگلیسی راه پیدا کرده است. زیربنای مفهوم ریشه‌شناختی آیکُن (شمایل، تمثال، مجسمه، تابع‌نما) حاکی از

همانندی، تشابه و شباهت[۴] است. واژه مورد بحث، از طریق Icon لاتینی که خود آن نیز از Eikon یونانی، که آن هم از پایه‌ای ماقبل‌تاریخی به معنی «شبیه‌بودن» حاصل شده بود، به دست آمد. به‌تدریج مفهوم لغت Eikon از طریق Image (تمثال، تصویر، نقش و تصور) به Protrait (نقاشی چهره، تصویر) و Picture (عکس، تصویر) گسترش یافت (ایتو، ۱۳۸۵: ۶۴۶).

چنان‌که از متن مزبور برمی‌آید، مفهوم پایه‌ای شباهت و همانندی میان دو ابژه، که یکی بر دیگری برتری حدوث دارد، مبنای شکل‌گیری مفهوم ایکُن بوده و سیر تطور معنایی و کاربردی آن منجر به اطلاق به پرتره و یا تصویر شده است؛ یعنی همان نمود بیرونی خاصی که امروزه در معنای عام شمایل یک فرد از آن یاد می‌شود. حتی مفهوم واژه مذکور، امروزه به عالم رایانه‌ها نیز وارد شده است و معنای ایکُن را در رابطه با تصویری نمادین از یک نرم‌افزار و یا محیط کاربری خاص بسط و توسعه داده است. «در واقع، آنچه یک ایکُن رایانه‌ای یا یک کلمه یا یک تصویر را ایکون می‌سازد، وجه سمبلیک[۵] یا نمادینی است که آن را از یک تصویر ساده متمایز می‌کند. ایکُن به مثابه نشانه‌ای فرهنگی، هویّت خود را از نماد یا سمبلی اخذ می‌کند که زیرلایه خیالی یا ریشه آن لحاظ می‌شود» (پیراوی ونک، ۱۳۹۰: ۵۱).

در کنار وجه نمادین ایکُن، وجه خیال‌پردازی تصویری و تولید ایماژ نیز مورد توجّه است؛ چنان‌که در دستگاه تفکّر افلاطونی، این نوع تصویرسازی خیالی در مرتبهٔ ایکازیا[۶] قرار داشت و به تولید صورت‌های محسوس و خیالی منجر گردید (لطفی، ۱۳۸۰: ۵۰۹-۵۱۱)؛ همچنین واژه ایکُن، در معنای اخص، به شکل واژه‌ای کاربردی در کتب عهد عتیق و جدید و پس از آن در مسیحیّت شرقی و بیزانسی و در نهایت در هنر مذهبی ارتودکس‌های روسیه، مورد استفاده قرار می‌گیرد. «این کلمه به طرز وسیعی با مذهب درهم‌تنیده است. در Septuagint[۷] تصویری از خدا به شکل انسانی تمایش داده شده و نیز به بت‌های مشرکین Icon اطلاق شده است. درحالی‌که در کتب عهد عتیق، بحث مهم دیگری در ارتباط با این موضوع مطرح بوده است که بر طرح موضوع انسان به‌عنوان Icon خدا در معبد جهان تکیه دارد. به همین علت، در نهایت، پولس رسول نیز با تأکید بر همین اصل، مسیح را Icon (تجسّم) خدا دانست» (عبدی، ۱۳۹۱: ۲۱-۲۰).

بر اساس تعاریف مزبور، شمایل یا ایکُن را می‌توان نمودی تجسّم‌یافته از معانی و مفاهیمی دانست که در بطن خود و حتّی فراتر از خود داشته است و به اشکال مختلفی آنها را واگویه می‌کند.

دانش شمایل‌شناسی (ایکُنولوژی) نیز با تکیه بر مراحل مختلفی چون تحلیل بصری نگاره‌ها و نیز کشف خاستگاه‌های تاریخی و فرهنگی آنها در شکل نهایی خود، تصویری از روش‌های نمادین در تفسیر یک اثر هنری ارائه می‌دهد که صحّت و سقم تفسیر آنها با توجّه به فرهنگ غالب در جوامع بشری به‌عنوان خاستگاه اثر تعیین می‌گردد.

تصویر ۱. شمایل مسیح (ع) اثر منسوب به م. نقاشی موصلی، چوب، تاریخ ساخت نامعلوم، کلکسیون کاترین کوه سینا، مصر. (ماخذ: ذوفقاری و دیگران، ۱۳۸۸: ۴۶)

۲.۱. نماد

این واژه نیز مانند واژه شمایل، مشتمل بر طیف وسیعی از معانی عام و خاص است. در فرهنگ و زبان فارسی، واژه نماد در معنای عام به مفهوم «نماینده» و «ظاهرکننده» به کار می‌رود (دهخدا، ۱۳۷۷: ۲۲۷۳۱)؛ اما در زبان انگلیسی، به شکل واژه سمبل (Symbol) به معنای «مظهر» و «دال» استفاده می‌شود. منشأ غایی واژه سمبل از ریشه یونانی Sumballein، به معنای پرتاب کردن هم‌زمان دو چیز با هم است و به‌تدریج در معنای مقایسه[۸] و تمایز و افتراق[۹] و پس از تطوّر صوری و معنایی به شکل واژه Sumbolon، به معنای «نشان» یا «علامت مشخصه» به کار رفته است و معنای نهایی «علامت ظاهری» چیزها از آن استنباط می‌شود (ایتو، ۱۳۸۵: ۱۱۷۵).

نماد، به زبان ساده، چیزی است که به جای چیز دیگر می‌نشیند و نشانه آن است یا بر آن دلالت دارد. به نظر می‌رسد که گرایش طبیعی برای ایجاد نمادها با شیوه‌ای که می‌اندیشیم و در هنر ما باید انعکاس یک ویژگی عمیق روان بشری باشد، ارتباط دارد.

درون‌مایه محتوایی نمادهای تصویری در هنرها اغلب به شکل تبلور آیین‌ها، ادیان، اعتقادات جمعی، آرمان‌های بشری و یا حتی گاه به شکل دغدغه‌های فردی رخ می‌نمایاند. در این میان، نقش کهن‌انگوها و اسطوره‌ها بسیار حائز اهمیت است. تعابیر روان‌شناختی گوناگونی از دوران ظهور فروید و پس از آن یونگ، در رمزگشایی از نمادهای متجلی در آثار هنری پدید آمد که دستمایه بسیاری از نظریات هنرشناسان و اندیشمندان دربارهٔ هرمنوتیک آثار هنری شد؛ همچنین با شکل‌گیری و گسترش دانش شمایل‌شناسی منبعث از آرای اروین پانوفسکی، شناخت درون‌مایه‌های تاریخی و تفسیر مفهومی نمادپردازی‌های هنرمندان در خلق آثار گوناگون هنری میسر شده است.

۲. مختصات زیباشناختی و تاریخی نگارگری ایرانی

پیش از بررسی و تحلیل نقش نمادها و شمایل‌ها، ترسیم چشم‌اندازی از هنر نگارگری ایرانی و نقاط تمایز آن با دیگر جریان‌های هنری تصویری ضروری می‌نماید.

اصطلاح «نگارگری»، که به «مینیاتور» یا «نقاشی ایرانی» نیز معروف است، در واقع، به نوعی هنر ترئینی یا پرداخت‌های ریز و پرنقش‌ونگار، عمدتاً شرقی و علی‌الخصوص ایرانی اطلاق می‌شود؛ البته نگارگری در شکل عام خود، تنها مختص به ایران نیست و ممالک دیگر از جمله هندوستان، عثمانی، چین، ژاپن، و حتی دوره‌هایی از اروپا نیز مکاتب نگارگری خاص خود را داشته‌اند. این سرزمین‌ها از لحاظ فرهنگی و هنری، تبادلات مختلفی داشتند؛ به‌نحوی که می‌توان در هنریک سرزمین، ردّ پایی از هنر تمدن و یا سرزمین دیگر را مشاهده کرد؛ به‌طور مثال، در هنر نگارگری ایرانی، تأثیرات بصری و حتی عناصری از هنر چین و هند به‌وضوح قابل مشاهده است؛ اما در این میان، نگارگری اصیل ایرانی، ویژگی‌های خاصی دارد که آن را از دیگر انواع نگارگری، مشخص و

تصویر ۲. رستم حمله و نیزه رخش و شیر اشنود، به سلطان محمد، اتحاف به شاه‌طهماسب (اقدام حدود ۹۳۵ هـ.ق / ماخذ: پاکباز، ۱۳۸۸: ۱۰۳)

تصویر ۳. شکارگاه رام و آزاده، نشکاب میانابی، اواخر سده ۶ هـ.ق، راحل آزاد، ۱۳۸۹: ۹۳)

متمایز می‌کند.

تصاویری که در حوزه فرهنگ اسلامی- به‌ویژه در سده‌های نهم و دهم هجری قمری- به دست نگارگران ایرانی آفریده شده‌اند، به‌سبب ویژگی‌های معنایی، صوری و فنی‌شان، از سایر آثار تصویری مربوط به فرهنگ‌های دیگر کاملاً متمایزند. نگارگری ایرانی، تفاوتی اساسی و ذاتی با نقاشی طبیعت‌گرایانه اروپایی داشت و در اصول فلسفی و معیارها و قواعد زیبایی‌شناختی با هنر تصویری خاور دور و هند متفاوت بود (پاکباز، ۱۳۸۱: ۶۰۱).

از جمله خصایص بارز نگارگری ایرانی، چکیده‌نگاری (استیلیزاسیون) خاصی است که در ترسیم نگاره‌ها، به‌ویژه پیکره‌های انسانی، به چشم می‌خورد. از آنجا که هنرمند نگارگر ایرانی هیچ‌گاه سعی در بازنمایی صرف نداشت، سعی می‌کرد هر چیزی را با کمک گرفتن از ساده‌ترین خطوط و خالص‌ترین رنگ‌ها بدان گونه نمایش دهد که متقاعدکننده به نظر آید. نگارگر ایرانی، مانند ادیب و فیلسوف ایرانی، به عالم مثال اعتقاد داشت؛ عالمی برزخی که واقع‌تر از این عالم خاکی است و به عالم ملکوت نزدیک‌تر است. عالمی که در آن، نفس هر چیز و هر کس به‌صورت بهشتین و بی‌نقص خود موجود است؛ صورتی که شاید به شکل و ریخت عالم خاکی شبیه نباشد. در واقع، در عالم مثال از هر چیزی، نسخه اصلی آن (به تعبیر افلاطون) موجود است. در آن از ماده (به تعبیر ارسطو) خبری نیست و فقط صورت کامل هر چیز و هر کس خودنمایی می‌کند. نگارگر ایرانی نیز در هر چیزی که از آن نقش می‌کند، به دنبال آن ملکوت و صورت مثالین‌اش می‌گردد و به همین علت از بازنمایی طبیعت‌گرایانه حذر می‌کند و سعی دارد جان‌مایهٔ حقیقی اشیا و اشخاص را جست‌وجو کند و به تصویر بکشد. در نگرش وی، عالم ملکوت در طی مراحل هفت‌گانه عرفان رو به صعود دارد؛ بنابراین بر عالم خاکی مسلط است و از بالا به آن می‌نگرد. به همین علت است که در آثار نگارگری ایرانی، پرسپکتیو تک‌نقطه‌ای و دونقطه‌ای و دوری و نزدیکی ناشی از خطای دید، مشاهده نمی‌شود و ملاک دوری و نزدیکی اشیا و اشخاص، فاصله آنها از پایین و بالای کادر است؛ به‌این‌ترتیب که هرچقدر چیزی به پایین کادر نزدیک‌تر باشد، نزدیک‌تر به نظر می‌آید و به هر میزان که به سمت بالای کادر حرکت کند، دورتر به نظر می‌رسد (تصویر ۲).

شیلا کن بی می‌نویسد: «نگاره‌های سنتی ایران، مثل یک دنیای کوچک از گل‌های همیشه‌بهار، همراه با تسبیحی فرح‌بخش و انسان‌هایی با وقار و نور تابناک، بیننده را به تفرج و نشاط هرچه بیشتر دعوت می‌کنند. این نگاره‌ها در اوج‌شان تنها یک داستان را به تصویر نمی‌کشند؛ بلکه لبه‌ها و حیوانات، ابرها و درختانی که صحنهٔ داستان را پر کرده‌اند، دمی مسیحایی می‌بخشند. بعدها، در قرن یازدهم هجری قمری، نگاره‌پردازی جای خود را به تک‌چهره‌پردازی داد و انسان، مقام شایسته‌ای در نقاشی ایران پیدا کرد؛ ولی نگارگران ایرانی متعلق به هر نسل و سیاقی، پیوسته مفهوم خاص خود را از تصویر ارائه کرده‌اند. با تأکید بر دوبعدنمایی و هماهنگی عناصر، این هنرمندان اشیا را آن گونه که باید باشند تصویر کردند، نه آن گونه که هستند. با معیارهایی از این دست، هنرمندان ایرانی در طول شش قرن، آثاری آفریدند که به لحاظ نمایش کامل یک دنیای آرمانی،

تصویر ۴. جام شکم مغول و جشن جلوس، جامع التواریخ رشیدالدین، تبریز، حدود ۷۳۰ هـ.ق، کتابخانه توپقاپی سرای، استانبول (راحل آزاد، ۱۳۸۹: ۱۸۸)

بی‌رقیب بوده» (کن بی، ۱۳۷۸: ۹).

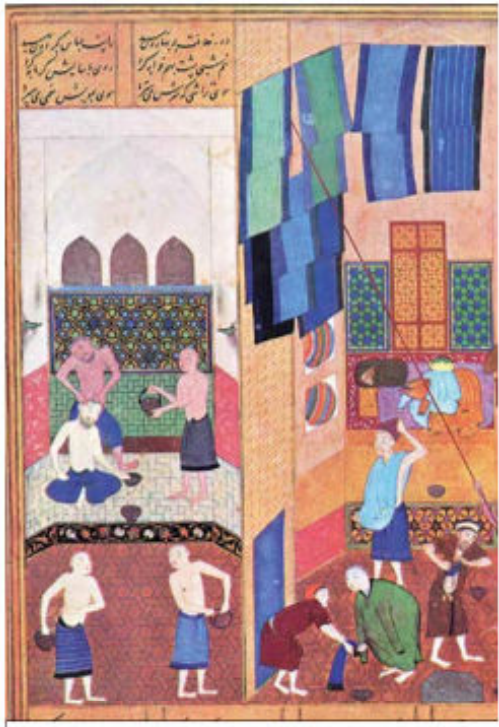
۳. نقاط عطف تحولات سبک‌شناختی در نگارگری ایران

به‌علت گستردگی تاریخ پرفراز و نشیب نگارگری ایرانی، از شناخت نقاط عطف تحولات سبک‌شناختی و جریان‌شناختی این سنّت دیرپای ناگزیر هستیم. سنّت هنرهای تجسمی و تزئینی در سرزمین ایران، در طول سالیان دراز در مسیری پرفراز و نشیب حرکت کرده است و علی‌رغم تأثیرات متقابلی که با سایر اقوام و تمدّن‌ها داشته، روح کلّی حاکم بر خویش را حفظ کرده است؛ امّا در این بین، برخی مقاطع تاریخی به‌علت تحولات عمده‌ای که بعضاً برای نخستین‌بار در آنها رخ داده است، به نوعی نقطه عطف و عامل جریان‌سازی بدل شده‌اند. هنر نگارگری سلجوقی، که بیش از معدود نسخ مصوّری همچون «ورقه و گلشاه» عیوقی بر روی ظروف مینایی و دیوارنگاره‌های لعابدار رخ می‌نماید، تداوم سنّت شرقی عهد ساسانی و نقاشی مانوی را متجلّی می‌سازد (تصویر ۳).

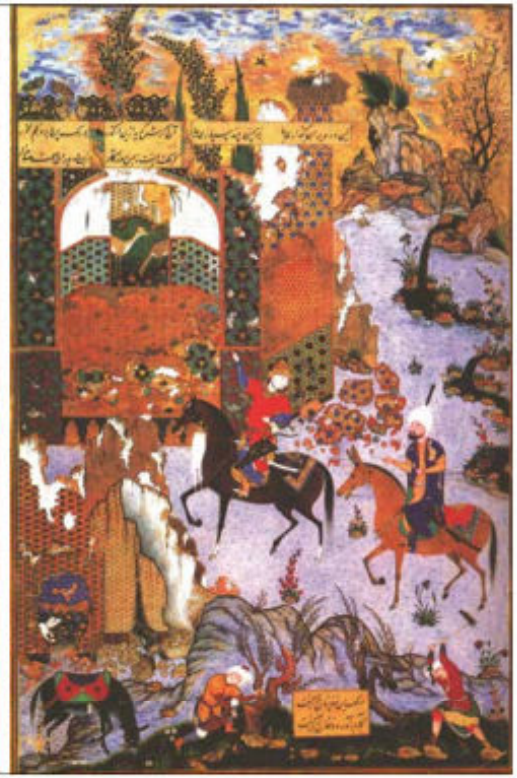
موج ورود فنون و سنّت‌های شرق دور، در ترکیب با دستاوردهای بیزانسی باقی‌مانده از هنر رایج در سرزمین‌های اسلامی در عصر اموی، در نگاره‌های عهد مغول از اواسط نیمه سده هفتم هجری آغاز شد و تا اواخر سده نهم و سیطره تیموریان تداوم یافت؛ اما در خلال این دو سده نیز نحوه چیدمان ترکیب‌بندی و تصویرگری چهره‌ها و پیکره‌ها و همچنین رنگ‌گزینی از محدود به طیفی متنوع از رنگ‌های متباین، از جمله تحولات قابل ملاحظه است (تصویر ۴).

بزرگ‌ترین نقطه عطف تاریخ نگارگری ایران، در اواخر عصر تیموری و اوایل صفویه، در تلاقی سنت نقاشان مکتب هرات و تبریز صفوی رخ نمود. جایی که موج رئالیسم ایرانی به سردمداری بهزاد و یارانش کلک او (مانند شیخ‌زاده، آقامیرک و میرمصوّر) به‌نوعی اکسپرسیونیسم هیجان‌انگیز برخاسته از مکتب ترکمانان و نقاشان بزرگی همچون سلطان محمد نقاش پیوست و عصر طلایی نگارگری سنتی ایرانی پدید آمد (تصویر ۵).

صرف نظر از تغییراتی که به‌تدریج در ارزش‌های زیبایی‌شناختی ایران در مکاتب هنری رخ داده است، به نظر می‌رسد که سیر تحوّل هنر ایران در عصر صفویه، به‌ویژه از اواخر قرن یازدهم هجری قمری، شتاب یافت و همزمان با دوران سلطنت شاه‌عباس اوّل و گسترش مراودات تجاری، سیاسی و فرهنگی ایران و غرب و ورود سیّاحان و گردشگران اروپایی به ایران، همچنین اقامت و سکونت ارامنه در برخی شهرها- به‌ویژه در جلفای اصفهان به‌وسیلهٔ شاه‌عباس- موجی از روند ورود سبک‌های هنری و ارزش‌های فرهنگی اروپایی آغاز و طیّ دو



ه سالمون در حمام، خمسه نظامی اهرات، حدود ۹۰ هـ.ق، لندن، کتابخانه بریتانیا (مأخذ: کوکیان و سیکر، ۹۵: ۱۳۷۷)



چپ: تصویر ۴. جوانی و بادبزن‌آبی، اثر رضا عباسی، سده ۱۱ هـ.ق (مأخذ: کن بی، ۱۵۶: ۱۳۸۴)
راست: تصویر ۳. آتوسیاوش در کاخ افراسیاب، خمسه شاه طهماسبی، تبریز، ۹۴۳ هـ.ق (مأخذ: کوکیان و سیکر، ۱۱۱: ۱۳۷۷)

قرن موجب تحوّلاتی عمیق در هنر نقاشی ایران شد (تصویر ۷). برخی از این تحوّلات عبارتند از: رویکرد فزاینده به جزئیات واقع‌گرایانه در آناتومی انسان، حجم‌پردازی و سایه‌روشن‌کاری، شباهت‌سازی شخصیت‌ها و نیز نقاشی روی سطوح گسترده دیوارهای اماکن و بناها از جمله کاخ‌ها و کوشک‌ها مطابق با سنّت رنسانس ایتالیا. یکی از بارزترین مصادیق این امر روی دیوارهای بیرونی کاخ چهل‌ستون اصفهان قرار دارد؛ همچنین نقاشی‌های موجود در دیوارها و سقف کلیسای وانک، واقع در جلفای اصفهان، نمود شاخصی از سبک ترکیبی هنر اواخر دوران صفویه، موسوم به «فرنگی‌سازی» است. اصطلاح «فرنگی‌سازی» یا غربی‌گرایی، در مورد شیوه نقاشی ایرانی در ترکیب با چهره‌های اروپایی، منظره‌های غربی و حتّی ورود موضوعات غربی، مانند صحنه‌های عاشقانه هلندی، موضوعات مربوط به دین مسیحیت و چهره‌نگاری از زنان و مردانی با کلاه و لباس‌های اروپایی به کار می‌رود.

۴. کیفیات نمود شمایل‌ها و نمادها در نگارگری ایران

با توجه به سیر تکوینی نگارگری ایرانی در تاریخ، تمهیدات نظری مشتمل بر بازشناسی شمایل‌ها و نمادها در مسیر تحولات رویکردهای سبک تصویری میسر می‌گردد. در ادامه، عمده‌ترین این رویکردها ذکر می‌شود:

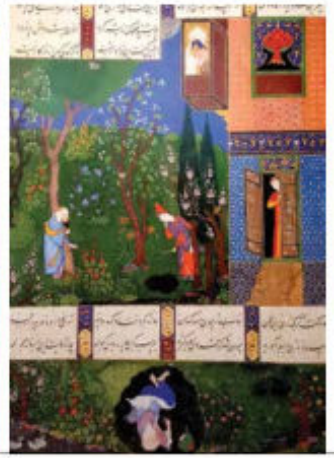
۱.۴. بازشناسی شمایل‌های آنتروپومورفیک

آنتروپومورفیسم[۱۰] - که از آن در زبان فارسی به «انسان‌انگاری»، «انسان‌دیسی» و «انسان‌وارگی» یاد می‌شود- به معنای تعبیر انسان‌گونه از هر چیز و یا مفهومی است که الزاماً ویژگی و یا شکل انسانی نداشته باشد و از منظری، تعریف آنتروپومورفیسم، ناظر بر نسبت‌دادن خصایص انسانی به یک الهه (خدا) است. تشخّص‌بخشی انسانی به اشیا و یا مفاهیم غیرانسانی، یکی از تمایلات تاریخی بشر و از نمودهای رفتاری وی در تاریخ زیست فرهنگی انسانی محسوب می‌شود. متیو هالسون، اندیشمند عرصه فرهنگ، بر این باور است که مؤلّفه آنتروپومورفیسم، از گرایش‌های روان‌شناختی و درونی انسان ناشی می‌شود (Hutson, ۲۰۱۲: ۱۰۵-۱۰۶).

در عصر جیرگی تفکّر اسطوره‌ای، نمودهای بارز شیوه نگرش آنتروپومورفیستی، با شالوده‌های اعتقادات مذاهب و آیین‌ها درآمیخت. با مروری بر تاریخ اساطیر اقوام و تمدّن‌های پیشاتاریخی و دوران تاریخی در جهان باستان، با گروه‌هایی از اساطیر مواجه می‌شویم که به شیوه‌هایی متفاوت، به انسان و اعمال و تفکّرات انسانی انتساب دارند. شخصیت‌های اسطوره‌ای، به مرور زمان و با ظهور دوران

راست: تصویر ۸. نقش برجسته آمون رع | حدود قرن ۱۵ ق. م، کرنک، مصر. (منبع: Wilson, ۲۰۱۵: ۷۸)

چپ: تصویر ۹. زیتون نقره‌ای گاو زانو زده | ۳۱۰۰-۲۹۰۰ ق. م. (غلام منتظم‌ی) | مأخذ: محمدپناه، ۱۳۸۹: ۱۲)



راست: تصویر ۱۰. در آمدن جبرئیل به میدان نبرد | «خاوران‌نامه» ابن حسام اثر فرهاد شیرازی | ۸۸۲-۸۹۲ هـ. ق (حسینی‌راد، ۱۳۸۴)

وسط: تصویر ۱۱. کشتن شدن پدر ضحاک | منسوب به سلطان محمد نقاش | «شاهنامه» شاه‌طهماسبی | سدهٔ ۱۰ هـ. ق (شاهنامهٔ شاه‌طهماسبی)

چپ: تصویر ۱۲. مستی لاهوتی و ناسوتی اثر: سلطان محمد نقاش | ۹۳۱ هـ. ق. نسخهٔ «دیوان حافظ» سام میرزا | مجموعهٔ نوبی کارتیه، دانشگاه هاروارد (گورگیان و سیکر، ۱۳۷۷: ۱۰۳)

فلاسفه و بروز و گسترش ادیان ابراهیمی، دچار تحوّلات عمیقی شدند و برخی از آنها از میان رفتند و گروهی دیگر به اشکالی متفاوت و عموماً پالایش‌شده در قالب شمایل‌های مذهبی سر برآورند (تصاویر ۸ و ۹).

۱.۱.۴. آنتروپومورفیسم مذهبی

حضور آفریدگان مجرّدی چون فرشتگان، شیاطین و جنّیان در ساختار ادیان، از جمله دین اسلام، مظاهری از آنتروپومورفیسم به شمار می‌رود؛ همچنین شماری از نسخه‌های خوشنویسی‌شده و مصوّر در تاریخ نگارگری ایران، به متون مذهبی یا حکایات و اشعار مرتبط با مضامین دینی اختصاص یافته است؛ بنابراین در این نسخ، به‌تناسب سنخیّت محتوا و فرم، نمودهایی از آنتروپومورفیک یادشده، به چشم می‌خورند (تصویر ۱۰).

از جمله آثار مصوّر مذهبی تاریخ نگارگری ایران، معراج‌نامه‌های متعلّق به دوره‌های مختلف است؛ از قبیل «معراج‌نامه ایلخانی» (احمد موسی)؛ «معراج‌نامهٔ شاهرخی» (میرحیدر)؛ و چندین معراج‌نامهٔ متعلّق به عهد

راست: تصویر ۱۳ | حکایت شغال و ماده شیر | هنرمند نامعلوم | کلیله و دمنه | حدود ۸۳۳ هـ.ق. | کاخ گلستان (مأخذ: حسینی راد، ۱۳۸۴)

چپ: تصویر ۱۴ | سیمرغ زال را به آشیانه خود در البرز کوه می برد | تبریز، قرن ۸ هـ.ق. | کتابخانه توپقاپی سرای (مأخذ: گری، ۱۳۸۴)

بالا راست: تصویر ۱۵ | برداشت میوه از درخت لوبیا | «عجایب‌المخلوقات» | بغداد، قرن ۸ هـ.ق. | کتابخانهٔ ملی پاریس (گری، ۱۳۸۴)

بالا چپ: تصویر ۱۶ | معراج پیامبر (ص) | قرسلطانی محمّد | خمسه نظامی شاه‌طهماسبی | ۹۵۰-۹۴۶ هـ.ق. | کتابخانه بریتانیا لندن (مأخذ: کورکیان و سیکر، ۱۳۹۱: ۴۳)

پایین: تصویر ۱۷ | نقاشی قهوه خانه ای | اثر: حسین قولر آقاسی

قاجار به، از جمله سه نسخه «معراج‌نامه» شجاعی مشهدی؛ «خاوران‌نامه» ابن حسام خوسفی (قرن ۹ هجری قمری)؛ بخش‌های قابل توجهی از «خمسه» نظامی گنجوی، که مهم‌ترین نسخه‌های آن متعلق به دوره‌های تیموری و صفوی است؛ «حمزه‌نامه»، شامل داستان‌های مصوّر فارسی در شرح دلاوری‌های حمزه (ع)، عموی پیامبر اسلام (ص) و متعلق به عصر مغولان هند (قرن ۱۰ هجری قمری)؛ و نظایر آن نیز شامل نمونه‌های متعدّدی از حضور فرشتگان در اشکال مختلف و عموماً با بهره‌گیری از ساختار پیکره انسان، به همراه دو بال در پشت هستند که از ادراکات انسانی برخوردارند و با شخصیت‌های انسانی گفت‌وگو می‌کنند و با کردارهایی شبیه انسان‌ها، از جمله نیایش، جنگ، حیرت، خشم، خشنودی و نظایر آن، از خود بروز می‌دهند (تصویر ۱۰). این سیاق در انسان‌انگاری، ضمن در نظرگرفتن نمادین تفکیک میان عالم محسوسات و ملکوت مجرّدات، صرفاً به نیّت ایجاد قابلیت ادراک و تجسم فضای خیال‌انگیز شمایل‌های اساطیری و برانگیختن جذابیت‌های بصری در ارتباط مخاطب و متن صورت پذیرفته است.

۲.۴. نمادپردازی موجودات خیالی و اساطیر

پیشینه تفکر و فرهنگ اساطیری سرزمین ایران در روزگار باستان، برخلاف محدودیت‌های بسیار در بدو ورود و تا سه سده پس از نفوذ اسلام، همچنان سایه خویش را بر سر هنر، ادبیات و فرهنگ عامّهٔ مردم این سرزمین گسترده است. نمونه‌های متعدّدی از حکمت‌ها، حکایت‌ها و افسانه‌های کهن- که در متون ادبی پارسی باستان، میانه و ادبیات پهلوی ریشه داشته‌اند- در عصر حاضر نیز به صورت‌های مختلف، نقل و تکرار می‌شوند. در این رهگذر، آثار شاعران و اندیشمندانی چون فردوسی، رودکی، نظامی گنجوی و شیخ‌شهاب‌الدین سهروردی (شیخ اشراق) در احیا و ترویج فرهنگ، ادبیات و داستان‌های پیش از اسلام بسیار تأثیرگذار و قابل اعتنا است.

حضور اشاسپندان، ایزدان، فرشتگان، دیوها و یزدان، با تأثیرپذیری از الگوهای کهن و یا به شکلی تطوّریافته در قالب شخصیت‌های جدید، قالب‌های نمادین اساطیری روزگار باستان را بازتاب می‌دهد. شخصیت‌هایی چون سیمرغ، به‌عنوان نمادی از وحدت (در ادبیات عرفانی) و فرزانگی و حکمت (در ادبیات حماسی و اساطیری)؛ دیو، به‌عنوان نمادی از روح پلید (انگره مینو) و دشمن انسان‌های پرهیزگار، فرشتگان و ایزدان، به‌عنوان واسطه‌های تدبیر و فیض الهی بر زمین؛ و شیاطین، در نقش نمادهایی از فریب انسان‌ها و گمراهی به سوی طبقات پست دنیا، جملگی در ساختاری انسان‌انگارانه و همانند او، عواطف و قدرت گفت‌وگو با انسان دارند و صاحب اعمال و کردارهای انسانی، همچون رقص و راستگری، باده‌نوشی، جنگ و ستیز، دعا و نیایش و نظایر آن هستند. به‌عنوان نمونه، در داستان ضحّاک، که در شاهنامه فردوسی روایت شده است، شیطان در قالب انسانی با ظاهری پیراسته و موجّه در رویارویی با ضحّاک جوان ظاهر می‌شود و با سخنان وسوسه‌انگیز، زمینه‌های فریب ضحّاک را برای کشتن پدرش، مرداس شاه، و تکیه زدن بر تخت شاهی به جای او فراهم می‌کند (فردوسی، ۱۳۸۶: ۲۵) (تصویر ۱۱). در جایی دیگر، سیمرغ در قالب نمادی از دانش، حکمت و فرزانگی ایزدی، در مواقع درماندگی و فروماندگی به یاری زال و پسرش، رستم، می‌آید و چاره‌ساز می‌شود (فردوسی، ۱۳۸۶: ۹۱۹).

علاوه بر متون ادبی تاریخی، حماسی و اساطیری، در اشعار عرفانی شعرایی همچون عطّار نیشابوری، مولوی و حافظ نیز بخشی به موجودات خیالی در قالب تجسّم مفاهیم انتزاعی و نمادین وجود دارد؛ به‌عنوان نمونه، تصویر (۱۲)، متعلّق به نسخه «دیوان حافظ» سام میرزای صفوی (قرن ۱۰ هجری) و اثر سلطان محمد نقاش است که غزلی از حافظ را با مطلع: «در سرای مغان رفته بود و آب زده» به تصویر کشیده است، که در آن، فرشتگان و موجوداتی شبیه جنیّان، همگام با انسان‌ها، به می‌خوارگی، دست‌افشانی و رامشگری مشغول هستند.

۳.۴. تشخّص‌بخشی شمایلی به حیوانات

از جمله دستمایه‌های حکمی حکایات پندآموز ایرانی، محوریّت شخصیت حیوانات به‌عنوان جایگزین انسان‌هاست. نسخه‌های متعدّد برجای‌مانده از «کلیله و دمنه»، متعلّق به مکاتب بغداد (۷۹۰ هـ.ق)، هرات (۸۳۴ هـ.ق)، تیموری (۸۱۳-۸۲۳ هـ.ق) و تبریز (۷۶۲- ۷۷۶ هـ.ق)، جملگی، از اقبال ادبا، کاتبان و نگارگران دستگاه‌های کتابخانه‌های سلطنتی دوره‌های یادشده به بازنویسی و بازآفرینی تصویری این کتاب حکایت می‌کنند. تصویر (۱۳)، نمونه‌ای ارزشمند و فاخر از یکی از نسخه‌های «کلیله و دمنه» را با محوریّت تشخّص‌بخشی به حیوانات در قالب قهرمانان داستان‌های کتاب نشان می‌دهد؛ همچنین داستان سیمرغ و زال و درادامه آن، مددرساندن وی به رستم، در قالب شخصیتی فرزانه و ایزدی، از منظری دیگر، نمود شمایل‌نگاری حیوان‌مدارانه در «شاهنامه» فردوسی به شمار می‌رود. تصویر (۱۴)، برگی از «شاهنامه» فردوسی، متعلّق به قرن هشتم هجری قمری را نشان می‌دهد که در آن سیمرغ، زال کوچک را به آشیانهٔ خود در البرز کوه می‌برد.

در نمونه نگاره‌ای دیگر، مربوط به نسخه «عجایب‌المخلوقات» قزوینی (بغداد ۷۸۲ هـ.ق) (گری، ۱۳۸۴: ۱۶۷)، با عنوان «برداشت میوه از درخت لوبیا»، نمودی از تشخّص‌بخشی شمایلی به میمون‌ها، در راستای کرداری شبه انسانی، در یاری‌رساندن به انسان در چیدن لوبیا به چشم می‌خورد. برخلاف آنکه محتوای کتاب یادشده، بیشتر بر مضامین علمی دلالت دارد و رویکردی مبتنی بر خیال و داستان‌پردازی ندارد، نگارگر در عمل تصویرگری با بهره‌گیری از نیروی خیال و جاذبه‌های تشخّص‌بخشی به شخصیت‌های حیوانی، سعی در واگویه‌سازی نمادین محتوای متن در شکلی از روایت متحصربه‌فرد تصویری داشته است (تصویر ۱۵).

نمونه‌های متعدد دیگری از نسخ مصوّر برجای‌مانده در تاریخ نگارگری، همچون «مونس‌الاحرار» محمّدبن بدر جاجرمی (شیراز، ۷۴۲ هـ.ق)؛ «گلچین»

اسکندر سلطان (شیراز، ۸۱۳ هـ.ق)؛ و «شاهنامه» محمّد جوکی (هرات، ۸۴۴ هـ.ق)، شامل نمونه‌هایی از تشخّص‌بخشی انسانی به حیوانات است.

۴.۴. شمایل‌نگاری شیعی

شمایل‌نگاری‌های شیعی از نظر مضامین، دربردارنده پیوند عمیق دین و هنر است. این پیوند از تحولات اجتماعی جوامع نشأت گرفته است. هنرمند، در این گونه آثار، همواره، سعی کرده است از نمادپردازی استفاده کند؛ به‌طور مثال یکی از این نمادها، هاله مقدس در گرد سر بزرگان دین و مذهب است. یکی دیگر از روش‌های هنرمندان در ایجاد شمایل‌نگاری شیعی یا مذهبی، ترکیب‌بندی مقامی یا سلسله‌مراتبی است. آنان در این نوع ترکیب‌بندی، سلسله‌مراتب یا جایگاه مکانی و زمانی یک شخصیت دینی را مشخص می‌کنند. در نگاره‌ها، فردی که متعلق به زمان دیگری باشد، در ترکیب‌بندی مقامی، دوتر از دیگران قرار می‌گیرد (نصیری، ۱۳۸۹: ۵۶ و ۶۰). (تصویر ۱۶)

آثار مربوط به دوره‌های پس از صفویه، شامل نقاشی قهوه‌خانه‌ای، پرده‌نگاری‌های درویشی، نقاشی پشت شیشه، نقاشی دیواری، نسخ مصوّر و نقاشی بر روی ابزار و آلات، خود، شیوه‌های اجرایی نقاشی رنگ و روغن روی بوم، پارچه، نقاشی روی کاشی، نقاشی چاپ سنگی، نقاشی روی گچ، حکاکی و نظایر آن را داشته‌اند؛ همچنین شمایل‌های موجود در آنها بر اساس مضمون، به‌صورت‌های فردی و جمعی پدید آمده است. موضوعات شمایل‌های فردی، عموماً، مربوط به تصاویر ائمه اطهار، مانند حضرت علی (ع)، امام حسین (ع) و دیگران بوده است؛ موضوعات مشتمل بر شمایل‌های جمعی نیز، عمدتاً، مربوط به وقایع پیرامون انبیا و اولیاست؛ از آن جمله می‌توان به واقعه عاشورا، معراج حضرت رسول (ع)، شمایل پنج تن و نظایر آن اشاره کرد (افشاری، ۱۳۸۶: ۲۹).

در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای، طراحی پیکره‌های فرعی و شمایل اولیا، شباهت‌هایی دارند و هنرمندان سعی کرده‌اند با تغییرات جزئی در البسه و ابزارهای این شخصیت‌ها، بین آنها و دیگران تمایز ایجاد کنند. در شمایل‌نگاری‌ها، اولیا، همواره، با حالت آرامش، متانت و طمأنینه همراه با حالت استحکام و صلابت به تصویر کشیده شده‌اند. در بسیاری از موارد، چهره با صورتی گرد و از زاویه‌ای سه‌رخ با چشمانی درشت، طراحی شده است که شباهت عمومی بین چهره‌های اولیا را نمایان می‌سازد (قاضی‌زاده، ۱۳۸۵: ۵۳ و ۵۵). هنرمندان شیعه سعی کرده‌اند اندیشه، تفکر و ارادت خود به خاندان پیامبر (ص) و ائمه اطهار، خصوصاً حضرت علی (ع)، و نیز موضوعاتی نظیر آیات قرآنی، معراج پیامبر (ص) و مانند آنها را در آثار خود منعکس کنند.

نتیجه

با توجه به آنچه گفته شد، به نظر می‌رسد برخلاف تحولات اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و اقتصادی، که در ادوار گوناگون پیش و پس از اسلام در سرزمین ایران رخ داده است، درون‌مایه‌های فرهنگی ناظر بر آثار حوزه هنرهای تجسمی به شکلی ریشه‌دار حفظ شده و متناسب با حال و هوای هر دوره به شکلی نوین رخ نموده است. حضور همیشگی دین و مذهب در هنر ایران و در آمیختگی آن با اساطیر، شخصیت‌های داستان‌ها و آثار ادبی و هنری، سنّت شمایل‌نگاری ایرانی را غنا بخشید و متضمن مؤلفه‌های ویژه‌ای کرد. با این حال، رویکردهای نمادین، که شالوده نمادپردازی در هنر نگارگری ایرانی هستند، بر اساس تعاریف ضمنی و برداشت‌های تأویلی در هر دوره دستخوش تحول گشته‌اند. با وجود تحولات نمادپردازی تصویری در ادوار گوناگون و شیوه‌های سبک‌شناسی متعلق به هر مکتب، وجود قائم‌به‌ذات این عنصر به‌عنوان یکی از مهم‌ترین تمهیدات بصری در همه ادوار تاریخ نگارگری ایران قابل مشاهده و مطالعه است.

پی‌نوشت

* دانشجوی دکترای تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشگاه تهران

1. Iconology.
2. Symbolism.
3. Icon.
4. Similarity.
5. Symbolic.
6. Elkasia.
7. هفتاد یا به قولی هفتاد و دو نفر علمای یهودی که در قرون دوم و سوم قبل از میلاد کتاب عهد عتیق را به یونانی ترجمه کرده‌اند (میدی، ۱۳۹۱: ۲۰).
8. Compare.
9. Contrast.
10. Anthropomorfism.

منابع

۱. ازند، یعقوب. (۱۳۸۸). نگارگری ایران. تهران: سمت.
۲. افشاری، مرتضی. (۱۳۸۶). «خیالی‌نگاری، پایه‌گذار شمایل‌نگاری به مفهوم امروزین». کتاب ماه هنر، مرداد و شهریور.
۳. اینو، جان. (۱۳۸۵). فرهنگ ریشه‌شناسی انگلیسی. ترجمهٔ حمید کاشانیان. تهران: انتشارات فرهنگ نشر نو- انتشارات معین.
۴. باکنار، روتین. (۱۳۸۱). «تاریخ‌المعارف هنر». تهران: فرهنگ معاصر.
۵. _____ (۱۳۸۳). نقاشی ایران از دیرباز تا امروز. تهران: زرین و سیمین.
۶. پیراوی رنگ، مرتضی. (۱۳۹۰). «تحلیل معناشناختی واژهٔ "ایکون"». مجله علمی پژوهشی مناظره یک، دورهٔ جدید، سال سوم، شمارهٔ ۱۱ و ۱۲.
۷. حسینی‌راد، عبدالمجید. (۱۳۸۴). شاهکارهای نگارگری ایران. تهران: انتشارات سوره هنرهای معاصر تهران.
۸. (مجدد) هلی اکبر. (۱۳۷۷). لغت‌نامه دهخدا. تهران: مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.
۹. دوبوس، دنی و دیگران. (۱۳۸۸). تاریخ هنر جنسن. ترجمهٔ فرزان سجودی و دیگران. تهران: فرهنگ معاصر هیرمند.
۱۰. میدی، فهید. (۱۳۹۱). درآمدی بر آیکونولوژی. تهران: سخن.
۱۱. فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸۶). شاهنامه. به کوشش مهدی قریب. تهران: دوستان.
۱۲. کن بی، شیلا. (۱۳۷۸). نقاشی ایرانی. ترجمهٔ مهدی حسینی. تهران: انتشارات دانشگاه هنر.
۱۳. _____ (۱۳۸۴). رضا عباسی اصفاح گر سرکش. ترجمهٔ یعقوب آزند. تهران: فرهنگستان هنر.
۱۴. کوپکیان، آلیسیکر، ژ. پ. (۱۳۷۷). باغ‌های خیال. ترجمهٔ پیروز مرزبان. تهران: فرزان روز.
۱۵. گری، بازل. (۱۳۸۴). نقاشی ایرانی. ترجمهٔ عرب‌علی شروه. تهران: انتشارات دایرهٔ آبی.
۱۶. محمّدی‌نیا، بهنام. (۱۳۸۹). کهن دیار. جلد ۱. تهران: سروش.
۱۷. نصیری، امیر. (۱۳۸۹). «رویکرد شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی در مطالعات هنری». رشد آموزش هنر، دوره هشتم، شماره اول. پاییز.
A. Wilson, John, "The Burden of Egypt", University of Chicago Press, 1951, 4th imp 1963. Republished as "The Culture of Ancient Egypt".