نشریه مطالعات هنر اسلامی
www.sysislamicartjournal.ir

رموز به‌کار رفته در مجلس نگارگری کشته‌شدن سهراب به‌دست رستم

(نمونۀ موردی: شاهنامه ۱۰۲۸ق موزۀ والترز)

شهریار شادی‌گو [1*]، ناهید جعفری دهکردی [2]، صبا آل‌ابراهیم دهکردی [3]

[1*] (نویسنده مسئول) استادیار گروه آموزش زبان ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات فارسی، دانشگاه فرهنگیان، تهران، ایران، Kamyar۱۳۷۸۸٤@gmail.com
[2] دکتری رشته پژوهش هنر، دانشکده پژوهشهای عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران، Jafari.nahid۲۰@gmail.com
[3] عضو هیئت علمی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه پیام‌نور تهران، تهران، ایران، sabaaa_dehkordi@pnu.ac.ir

اطلاعات مقاله

مقاله پژوهشی
شماره ۴۷
دوره ۱۹
صفحه ۲۲۵ الی ۲۳۹

تاریخ ارسال مقاله: ۱۳۹۹/۰۲/۱۶
تاریخ داوری: ۱۳۹۹/۰۴/۱۳
تاریخ صدور پذیرش: ۱۳۹۹/۰۸/۱۴
تاریخ انتشار: ۱۴۰۱/۰۹/۰۱

کلمات کلیدی
دورۀ صفوی،
شاهنامۀ فردوسی،
موزۀ والترز،
نگارۀ رستم و سهراب،
رموز.

ارجاع به این مقاله
شادیگو، شهریار، جعفری دهکردی، ناهید، آل ابراهیم دهکردی، صبا. (۱۴۰۱). رموز به‌کار رفته در مجلس نگارگری کشته‌شدن سهراب به دست رستم(نمونه موردی شاهنامه ۱۰۲۸ق موزه والترز). مطالعات هنر اسلامی، ۱۹(۴۷)، ۲۲۵-۲۳۹.

dorl.net/dor/20.1001.1.۱۷۳۵۷۰۸.۱٤۰۱.۱۹.٤۷.۸.٦

dx.doi.org/10.22034/IAS.۲۰۲۰.۲۵۱۷۷۵.۱۳۷۶

چکیده

نمادگرایی به‌عنوان یکی از ابزارهای بیان تصویری انتقال مفاهیم، توانسته بسیاری از آثار نگارگری ایرانی را در صورت و معنا به‌هم نزدیک کند. از این رو، بررسی جایگاه نمادها و چگونگی کاربرد آن‌ها در موضوعات مختلف کتب ادبی به‌ویژه شاهنامه فردوسی، نکته‌ای تأمل‌برانگیز است. یافته‌های حاصل از مطالعات کتابخانه‌ای گویای این مطلب است که نگاره مورد نظر متشکل از جلوه‌های بارز و چشم‌نوازی است که با ویژگی‌های نمادین گوناگون، رشته‌های ارتباطی خود را با واقعیت ملموس حفظ کرده، به‌عبارت دیگر، نگارگر ایرانی با بهره‌گرفتن از بستر ارزشمند شعر نمادین شاهنامه و همچنین مفاهیم عمیق حکمت ایرانی و عرفان اسلامی، با ترکیب ویژگی‌های مختلف، عناصر بصری را با عملکردهای متفاوت به منصه ظهور رسانده‌است، و توانسته در فضای نگاره‌ها با چیدمان‌های نمادین، پیوند و ارتباط با معانی و مفاهیم نامحسوس را فراهم سازد. در واقع هدف او نه تنها در پی بازنمایی طبیعت ملموس، بلکه در جهت فرانمایی جلوه‌های نمادین بوده. با بررسی انواع نمادها در این نوشتار می‌توان گفت که ابداع و استفاده از عناصر نمادین در این نگاره شامل عناصر بصری طبیعت، اشکال حیوانی، پرنده، رنگ و نقوش هندسی می‌باشد و هنرمند دیدی فراتر از تصویرسازی به اثر خود بخشیده‌است.

اهداف پژوهش:

۱. بررسی مختصات نگارۀ کشته‌شدن سهراب در شاهنامه ۱۰۲۸ق موزۀ والترز.

۲. شناسایی انواع مختلف نمادها در نگارۀ کشته‌شدن سهراب در شاهنامه ۱۰۲۸ق موزه والترز.

سؤالات پژوهش:

۱. مجلس نگارگری کشته‌شدن سهراب در شاهنامه ۱۰۲۸ق موزۀ والترز دارای چه مختصاتی است؟

۲. چه عناصر نمادین در مجلس نگارگری کشته‌شدن سهراب در شاهنامه ۱۰۲۸ق موزۀ والترز وجود دارد؟

2676-7759/ © 2020 Islamic Art Press. This is an open access article under the CC BY license (http://creativecommons.org/licenses/BY/4.0/)

مقدمه

نگارگری ایرانی همواره با شعر و ادب فارسی الفتی دیرینه دارد و به مرور زمان با حکمت کهن ایرانی عرفان اسلامی درهم آمیخته‌است؛ به‌طوری‌که بر اساس همین نگرش اسلامی و حکمت ایرانی، نگارگر نیز در راستای بازنمایی جلوه‌های نامحسوسی که بسترهای مادی معینی ندارند، به ارائه 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 کرده‌است، سنت دوری از واقع‌گرایی و عدم رغبت هنرمند ایرانی به تقلید صرف از طبیعت و تأکید به بیان مفاهیم ذهنی و نمادین است. به‌عبارت دیگر، «نمادپردازی جزو قدیمی‌ترین روش‌های بیان مفاهیم به‌شمار می‌آید؛ به‌طوری‌که انسان بدوی غایات مطلوب خویش را در قالب نماد بیان کرده و می‌کوشید از طریق علایم نمادین با همنوعان خود ارتباط برقرار کند. در هنرهای تجسمی، نماد، تأویل بصری از یک موضوع انتزاعی از طریق تبدیل مشخصات پویای آن موضوع به صفات ویژه شکل، رنگ و حرکت و... » تعریف شده است (پاکباز، ۱۳۸۱: ۶۰۴). در واقع، نمادگرایی به‌عنوان یکی از مؤثرترین ابزارهای انتقال معنا، مورد توجه هنرمندان ایرانی بوده‌است. در هنر ایرانی به‌طور بارزی به تجلی رسیده‌است و ارتباط بین هنر و ادبیات را بیشتر می‌نماید. شایان ذکر است که شاهنامه فردوسی با ویژگی‌های نمادین و جایگاهی بس دیرینه در بین سایر کتب ادبی از ارزش والایی برخوردار است، علاوه‌بر این هنرمند نقاش نیز با بهره‌گیری از این عناصر و همچنین خلاقیت و برداشت خود از ارتباط عمیق با مخاطب توانسته وجوه نمادین عناصر بصری را به زیبایی هر چه تمام در اثر خود جای دهد.

تاکنون تحقیقی مستقل در حوزه نمادشناسی آثار نگارگری مجالس شاهنامه فردوسی انجام نشده هر چند مقالاتی در زمینه نمادشناسیِ نگارگری ایرانی نوشته شده است که در میان آن‌ها می‌توان به مقاله حسنوند و همکاران (۱۳۸۵) با عنوان" مطالعه نمادها و نشانه‌های مشترک تصویری و ادبی در نگارگری سنتی ایران" اشاره نمود که بازخوانی دو اثر از تصاویر عاشقانه فرهاد و شیرین در نگارگری ایران مدنظر بوده است و نوع برداشت و نویسندگان اثر بخشی نقاش از متن ادبی و نمادهای کلامی را مورد واکاوی قرار داده‌اند. جعفری دهکردی و قاضی‌زاده (۱۳۹۵) در مقاله‌ای با عنوان"سلاح‌هایی از نور و فر؛ بررسی موردی ستاره‌های هشت‌ضلعی آئینه‌ای در نگاره‌های شاهنامه صفوی والترز" رموز به‌کار رفته در سپری با نقش شمسه هشت را بررسی نموده‌اند و این شکل هندسی را به عنوان سلاحی نوری می‌دانند که از خونریزی جلوگیری می‌کرد. کفشچیان مقدم و یاحقی (۱۳۹۰)، در مقاله‌ای با عنوان"بررسی عناصر نمادین در نگارگری ایران" به این مهم دست پیدا می‌کنند که نمادگرایی به‌عنوان یکی از ابزارهای بیان تصویری انتقال مفاهیم، توانسته است بسیاری از آثار نگارگری ایرانی را در صورت و معنا به‌هم نزدیک نماید. مرادخانی و عتیقه‌چی (۱۳۹۷)، در مقاله‌ای دیگر با عنوان"تفسیر نشانه‌شناختی رنگ از منظر حکمی در نگارگری ایرانی- اسلامی" به این نتیجه رسیده‌اند که رنگ در نگارگری ایرانی - اسلامی نماد و رمزی برای محاکات حقیقت عالم مثال است. از این‌رو، بررسی جایگاه نمادها و چگونگی مفاهیم آن‌ها در مجالس مختلف شاهنامه، به‌خصوص تراژدی پسرکشی

نکته‌ای تأمل‌برانگیز است و مشوق نگارندگان در به ثمر رساندن این پژوهش می‌باشد. بر این اساس هدف این نوشتار، شناخت جلوه‌های نمادگرایی به عنوان یکی از شیوه‌های بیان تصویری در داستان کشته شدن سهراب به دست رستم است؛ نخست برای ورود به بحث، به معرفی داستان رستم و سهراب و سپس ویژگی‌های بصری نگاره و همچنین زمینه‌های پیدایش نماد در هنر و نگارگری ایران پرداخته است. در ادامه به بررسی نمادگرایی در نگارهٔ کشته‌شدن سهراب به‌دست رستم پرداخته‌شده‌است. پژوهش حاضر به روش توصیفی و تحلیلی و با تکیه بر داده‌های منابع کتابخانه‌ای انجام شده است.

۱. نمادگرایی در هنرهای تجسمی و نگارگری

هر داستانی دارای ساختاری منسجم است که در تناسب کامل با محتوای آن شکل می گیرد؛ پس در یک داستان سمبلیک نیز باید به دنبال کشف ساختار و طرحی نمادین بود. «ادب فارسی، در آثار عرفانی و آثار حماسی از نمادپردازی» (استعاره و تمثیل) استفاده کرده است. و سعی می‌کند به زبان اشاره در تداعی معنا از کلمات با حقیقت مورد نظر ارتباط برقرار کند. گاه ادیبان در آثار خود این نمادها را برای مخاطب معنی می‌کردند» (شمیسا، ۱۳۸۷: ۷۰-۷۳). اما این نمادگرایی نه تنها در ادبیات بلکه در هنر به‌طور بارزی نمود پیدا می‌کند. تاریخ نمادگرایی نشان می‌دهد که هر چیزی می‌تواند معنای نمادین پیدا کند، مانند اشیاء طبیعی (سنگ‌ها، گیاهان، حیوانات، انسان‌ها، کوه‌ها، دره‌ها، خورشید، ماه، باد، آب و آتش) یا آن چه دست‌ساز انسان است (مانند خانه، کشتی و خودرو) و حتی اشکال تجریدی (مانند اعداد، سه‌گوش، چهارگوش و دایره). در حقیقت، تمامی جهان یک نماد بالقوه است. انسان با گرایش طبیعی که به آفرینش نمادها دارد به‌گونه‌ای ناخودآگاه اشیاء یا اشکال را تغییر می‌دهد تا حالتی مذهبی یا هنری به خود بگیرند» (یونگ، ۱۳۹۵: ۳۵۲). بر این اساس، نگارگر، سعی در شناخت هرچه بیشتر و دقیق‌تر ویژگی‌ها و جنبه‌های موضوع دارد و با توجه به نوع برداشت و ادراک خود از موضوع، جهان‌بینی و شاخصه‌های زمانی و مکانی، درصدد خلق و ابداع عنصر نمادین است. تا بدین وسیله، این عناصر تا حد امکان بتواند پاسخگوی ذهن و احساسی هنرمند و مخاطب از موضوع باشد. این‌گونه است که وجوه نمادین رشد کرده است و به نُضج می‌رسد. درواقع در هر اثر، هنرمند، نحوهٔ نگرش خود را به موضوعی خاصی به تصویر می‌کشد و مجموعه 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.

در نگارگری ایرانی به‌خصوص تصاویر شاهنامه نیز استفاده از صور نمادین رواج یافته و آن‌چه این هنر را در حد کمال برجسته می‌کند، همان محتوا و کیفیت نهفته درونی و نماد گونه‌ای است که از ورای زیبایی‌های صوری و تجسمی آن قابل ردیابی است. به‌معنای دیگر، در آثار نگارگری، هر عنصر تجسمی دارای ظاهر و باطن و 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 با مجموعه کمیت، کیفیت و انسجام نمادین عناصر بصری، آن‌ها را با مفاهیم فراواقعی

پیوند داده، همچنان که آیت‌اللهی در خصوص ساختار زیبایی‌شناسی نگارگری ایران، بر این باور است که «در ایران، مبانی زیبایی شناسی از دو گونه تفکر متفاوت نشأت می‌گیرد که یکی «فنی» و دیگری «اعتقادی» است. مبانی فنی زیبایی شناسی عبارت است از: ۱. سنت دوری از واقع‌گرایی و ایجاد اثری بی‌زمان و مکان؛ ۲. مرکزیت اثر؛ ۳. بیزاری از فضای خالی؛ ۴. ذره‌گرایی؛ ۵. القاء فضا و ژرفای فضا با نشان‌دادن عناصر ترکیب از روبه رو، بالا و کناره‌ها در آن واحد؛ ۶ تکیه بر اشکال مجرد و رنگ‌های ناب درخشان‌تر؛ 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، همه انسان‌ها، گیاهان و خانه‌ها، در پایین یا در بالا، همه برابر و هم اندازه و با همان رنگ‌های ناب تصویر می‌شوند. در تمام صفحه، نور به‌صورت یکنواخت و در درون رنگ‌ها به‌کار می‌رود که بر مبنای اندیشه برابری انسان‌ها در تفکر اسلامی می‌باشد» (آیت‌الهی۱۳۷۹: ۴۱-۴۹). بنابراین، به‌نظر می‌رسد در نگارگری ایران - قبل و بعد از اسلام - شاهد پیروی از مبانی فنی زیبایی شناسی 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 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 نوشتاری قابل خوانش است. 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 دست‌یابی به رموز 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 است؛ به‌عبارتی، برخی از عناصر نمادین و تمهیدات تصویری به‌صورت قراردادی و از پیش تعیین‌شده 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 مجموعه آن‌ها در ارتباطی منسجم، در هر دوره به سبکی خاص منجر شده‌اند (پاکباز، ۱۳۸۱: ۵۹۹).

۲. توصیف اثر کشته‌شدن سهراب توسط رستم در شاهنامه ۱۰۲۸ ق والترز

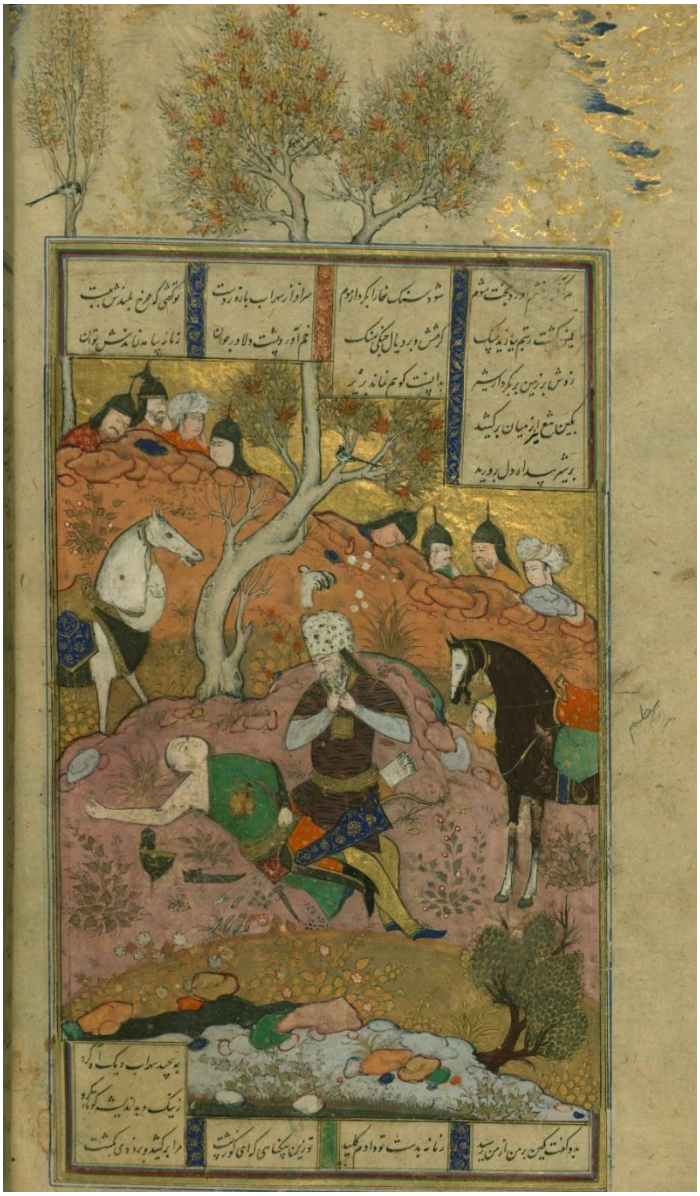
نسخهٔ خطی شاهنامه فردوسی به شماره W ۶۰۲ موزهٔ والترز آمریکا می‌باشد که درترکیب متمرکز و متعادل در قطع مستطیلی عمودی به ابعاد ۳۶/۵×۲۵/۵ سانتیمتر توسط نقاش ناشناس در سال ۱۰۲۸ قمری/ ۱۶۱۸-۱۶۱۹ میلادی تدوین شده است. خط این اثر به خط نستعلیق و خوشنویس این شاهنامه در صفحهٔ ترقیمه این‌گونه بیان شده‌است"کتبه محمدبن میر محمد الحسینی استادی غفر ذنوبه و ستر عیوبه فی سنه ۱۰۲۸" (جعفری دهکردی و قاضی‌زاده، ۱۳۹۶: ۴۸-۴۹).

تصویر ۱ رونمایی از داستان کشته‌شدن سهراب به‌دست رستم می‌باشد که در هشت پلان نقاشی شده است. داستان در طبیعتی مملوء از گل و گیاه، سبزه و تپه مصور دیده می‌شود.

تصاویر انسانی شامل یازده شخصیت مرد و با چهره‌های نیم‌رخ و سه‌رخ با لباس‌های رنگی می‌باشند، شخصیت‌های اصلی داستان شامل رستمی پلنگینه پوش درحالی‌که دستان خود را برای دریدن پیراهن بالا برده، دیده می‌شود، سهراب نیز در حال مرگ با لباس سبز در مرکز تصویر، کمی بزرگ‌تر از سایر اشخاص مبتنی بر پرسپکتیو مقامی بر روی زمینی به رنگ ارغوانی روشن و پوشش گیاهانی که درست یادآور سبک رضا عباسی مکتب اصفهان است نمایان شده‌اند. صحنه گویا کاملاً نورپردازی شده است و مأمورین نظمیه و تاریخ نویسان به‌صورت شاهد بر پشت تپه‌ها قرار گرفته تا یکی از بزرگ‌ترین حادثه‌های تلخ در خاطرهٔ قوم ایرانی را بر روی کاغذ ماندگار سازند.

لازم به ذکر است که نقاش در تصویر جنگ‌افزار مانند دشنه چنان اصرار ورزیده است که گمان نمی‌رود چیزی را فروگذار کرده باشد. حتی نشان نظامی دایره و مربع سهراب و رستم که یادآور علائم نظامی ژنرال‌های امروزی بوده، از قلم نیفتاده است. دو اسب در دوطرف این دو شخصیت با الوان سفید و قهوه‌ای نیز شاهد این ماجرای تلخ هستند. طبیعت سبز با علفزارهایش در کنار دو نهر آب و تپه ماهورهایی از رنگ آبی کمرنگ صورتی و نارنجی کمرنگ دیده می‌شوند. درختان نیز شامل سه اصله از نوع سرو کوهی، چنار و صنوبر می‌باشند که درخت سرو کوهی بر بالای نهر آب قرار گرفته و دیگر درختان نیز در پلان‌های عقبی خود را از افق زرین مابین ابرهای طلایی لاجوردی جدول را رسانیده‌اند. بر شاخه‌های درختان یک جفت پرستو در حال نظاره دیده می‌شوند در این‌جا گویی نه رستم -که چهره پلینگینه پوشش نشان از اوج نفس بهیمنی دارد - و نه چهره سهراب و حتی اسب‌ها در جنایت روی داده متهم و مجرم دیده نمی‌شوند، همگی گویا بازیگران تقدیری ازلی بوده‌اند که دست طبیعت آن‌ها را بی‌رحمانه و هنرمندانه دست‌چین نموده‌است.

کتیبه‌ها در بالا و پایین کادر مزین به خط نستعلیق که قسمتی از داستان را نمایان می‌کند که در بین آن‌ها نقوش ختایی طلایی در زمینه لاجوردی به‌کار رفته، دورتادور این تصویر با رنگ‌های الوان جدول‌کشی شده‌است.



تصویر ۱- کشته‌شدن سهراب به‌دست رستم در شاهنامه ۱۰۲۸ ق والترز محل نگهداری موزه والترز آمریکا. (منبع: http://www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/html/W٦٠٢)

۳. انواع عناصر نمادین در نگارهٔ کشته‌شدن سهراب به‌دست رستم در شاهنامه ۶۰۲W موزهٔ والترز آمریکا

عناصر نمادین حاصل از تفکر هنرمند نقاش برای شناخت هرچه بیشتر داستان مورد نظر را، می‌توان در چند گروه عمده بررسی کرد؛ عناصر طبیعت، رنگ، اشکال هندسی، نقوش ختایی، نقوش حیوانی و نقوش پرنده طبیعت و عناصر متشکله آن، الگو و منبع الهام هنرمندان بود و چگونگی ارتباط عمیق و گسترده انسان با طبیعت و نتایج

حاصل از آن، نوعی نگرش و جهان‌بینی او را رقم زده است. در آثار نگارگری ایران به وفور شاهد حضور نمادین این عناصر بنیادی به گونه‌های خاص هستیم که در اینجا به تک‌تک آن‌ها اشاره می‌شود.

۳،۱. نقوش گیاهی

گیاهان و درختان در ایران‌زمین از دیرباز مورد احترام و توجه بوده است و همواره در محیط زندگی انسان، جای خاصی به خود اختصاص داده‌اند. چنانکه برخی از آیین‌ها و جشن‌ها در طبیعت برگزار می‌شود. در این میان، برخی گیاهان بسته به کیفیت‌هایی چون زیبایی، سرسبزی، ثمردهی یا بی‌ثمری با برخی مفاهیم خاص در آمیخته و در فرهنگ‌های مختلف از جمله فرهنگ ایرانی تبدیل به نقش‌مایه و نماد شده‌اند. هنر ایران در ارتباط با فرهنگ ایرانی به نقش آفرینی 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 داشته‌است. درخت سبز نیز همیشه مظهر زندگی ابدی، روح نامیرا و بی‌مرگی است و یکی از اساسی‌ترین نمادهای سنتی است که در بیشتر موارد« درخت نمادین دارای جنس خاصی نیست اگر چه برخی از مردم یک گونه خاص را که دارای برجسته‌ترین کیفت‌های گونه خود بوده است، برای نمونه برگزیده‌اند (معین، ۴۵۹:۱۳۸۳). درخت به‌عنوان یک نقش تزئینی گیاهی از جایگاهی ویژه‌ای در هنر ایران برخوردار می‌باشد. این گیاه از دیرباز مورد علاقه و توجه انسان بوده و در ضمیر او جایگاهی مقدس و والا یافته است. شکل ایستا و پر صلابت آن، نشان و نمادی از مقاومت و حیات می‌باشد (خزایی ۱۳۸۷: ۳).

در عام‌ترین معنا، نمادپردازی درخت، بر زندگی کیهانی، اعم از استمرار تکثیر و مراحل تولید، دلالت می‌کند. درخت به معنای زندگی پایان‌ناپذیر و بنابراین با نماد جاودانگی برابر است در نتیجه، درخت نماد حقیقت مطلق، یعنی مرکز جهان‌بودن آن با تعبیر محور جهان تبیین می‌شود، درخت با ریشه‌های فرورفته در زمین و شاخه‌های برکشیده به آسمان نمادی از گرایش به بالاست(شواالیه، ۱۳۷۹ :۳۶۰). 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.

الف) درخت سرو

سرو از دیرباز در انواع هنرهای ایران از جمله نقاشی، صنایع‌دستی و معماری استفاده شده است. در نقاشی نگارگری ایران نقش سرو نمادین حضور پیوسته‌ای دارد و نظر نمادین نماد جاودانگی، یعنی حیات پس از مرگ اوست (هال، ۱۳۸۳: ۲۹۳). «درخت سرو در عین‌حال، مظهری است از جنبهٔ مثبت و مفرح روح و زندگی مذهبی؛ از این‌روست که مکان‌های مقدس ایران با درخت سرو احاطه شده است» (بُد، ۱۳۵۴: ۱۷۴).

ب) درخت چنار

چنار از عظیم‌ترین و پر عمرترین درختان ایران است. این درخت هر ساله پوست انداخته و شاخه‌های آن رنگ سبز روشنی به خود می‌گیرند؛ این جوان شدن هر ساله چنار قداست خاصی به آن بخشیده (کوپر، ۱۳۷۹: ۱۱۵).

در این نگاره شاهد درخت چناری عظیم‌جثه در بالای کادر و بیرون آمده از عرش آسمان و کادر اصلی می‌باشد و همانند شجره طیبه‌ای (قرآن: ابراهیم ۲۴) [۱]که مانند درخت افرا ترسیم شده، و از فرش تا عرش سر کشیده است، کس بدان آگاه نیست.

۳،۲. آب

آب[۲] از عناصر بصری که نماد زندگی، مرگ، رستاخیز، راز آفرینش، پاکی و رستگاری، باروری و رشد، تجدید حیات و دگردیسی محسوب می‌شود (اسماعیل‌پور، ۱۳۷۷: ۲۰). نهر آب نیز در نوع خود می‌تواند به صورت نمادین مورد بحث قرار گیرد «آب از طریق رازآموزی، صورت ولادتی نو است و به برکت و آیین مردگان، موجب رستاخیز پس از مرگ می‌شود (الیاده، ۱۳۸۲: ۱۹۰). زنده بودن آب و زاییده‌شدن زمین از آب در فرهنگ و اندیشهٔ ایرانی بسیار موردتوجه قرار گرفته است. در تفکر اسلامی نیز آب یعنی شفقت، معرفت باطنی، تطهیر، زندگی آب به شکل باران یا چشمه یعنی مکاشفه الهی و حقیقت و نیز براساس قرآن" آیه ۳۰ سورهٔ مبارکه انبیاء[۳]" به معنی آفرینش است (کوپر، ۱۳۷۹: ۲).

زندگی‌بخشی آب، سبب نمادین‌شدن این وجه آن در تمامی فرهنگ‌ها شده و آب حیات نیز از همین باور، از کهن‌ترین روزگاران در اندیشه اقوام کهن شکل گرفته و تا به امروز ادامه دارد. وجهٔ 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 رابطه انسان با طبیعت را به وجود می‌آورد. آب در نگاره‌های ایرانی به رنگ نقره‌ای و در واقع با فلز نقره نمود پیدا می‌کند «به‌کار بردن فلزاتی چون طلا و نقره که به فراوانی در مینیاتورهای ایرانی متداول شد دنباله مستقیم همان سنت هنر مانوی به‌شمار می‌رود و استعمال این فلزات همانطور که اشاره شد برای منعکس کردن نور و ایجاد پرتوهایی که با روح بیننده وارد تبادل معنوی خاصی می‌گردد می‌باشد» (تجویدی، ۱۳۵۲: ۴۲). بنابراین، نمایش نمادین آب به رنگ نقره‌ای مبتنی بر اعتقادی متفاوت با خصلت‌های دنیای مادی است که از عینیت فراتر رفته است و این‌طور می‌توان تصور کرد که هنرمند با آگاهی به این نماد به نوعی جاودانگی نامیرایی سهراب را رقم می‌زند.

۳،۳. آسمان

آسمان خیال‌انگیز در اینجا به رنگ طلایی است که در بیرون کادر نیز از ابرهای زرین و لاجورد تشکیل شده که گویا مأوای پذیرانی روحی است که به ملکوت می‌رسد. «هنر نگارگری ایرانی، بدون فضا، بدون چشم‌انداز، بی‌سایه، بی‌نمونه‌سازی، از شکوه فلزی رنگارنگ ویژه خودش گواهی است به‌راستی آنست که بنیانگذاران آن می‌کوشیدند، به پاره‌های نور ایزدی زندان شده در ماده نگاره‌هایشان، گونه‌ای فرابالندگی کیمیاگرانه ببخشند» (کربن، ۱۳۹۲: ۱۶۹).

---

[۱] أَلَمْ تَرَ كَيْفَ ضَرَبَ اللَّهُ مَثَلًا كَلِمَةً طَيِّبَةً كَشَجَرَةٍ طَيِّبَةٍ أَصْلُهَا ثَابِتٌ وَفَرْعُهَا فِي السَّمَاءِ.

[۲] آب، دومین آفرینش مادی و یکی از عناصر اصلی حیات می‌باشد که در نزد ایرانیان باستان از عناصر مفید و سودمند شمرده شده است. خرداد امشاسپندان مسئولیت نگهداری از آب را برعهده دارند«امشاسپندان خرداد سرور آب‌هاست که به بند هشنی، زایش و پرورش جهان مادی از آب است» (عفیفی، ۱۳۷۴: ۴۰۲).

[۳] جَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كلَّ شَيءٍ حَي.

حق تعالی خویش را نور آسمان‌ها و زمین خوانده است؛ (سوره نور، آیه ۳۵) [۴] نوری سرمدی که تشعشعات آن همه جا را فرا گرفته و از تیرگی و محوی اثر جلوگیری کرده است. به‌کاربردن رنگ طلایی در صفحات متن نوعی درخشش متعالی در جهت رسیدن به تقدس بر مخاطب ایجاد می‌کند.

۳،٤. ابر

ابرها با رنگ‌های طلایی و لاجوردی فضایی ملکوتی را به ارمغان می‌آورد؛ چراکه آبی و طلایی آنقدر تضاد دارند که یکدیگر را به شدت تقویت کنند. طلا دارای سرزندگی‌ای است که عمق و ژرفای آبی را تعدیل کند، اما رنگی گرم نیست، اندک گرمیش چندان نیست که به پای سردی آبی برسد. سردی که در مجموع به‌دست می‌آید در ایجاد حالت قداست به‌خوبی مؤثر می‌شود (لینگر، ۱۳۷۷: ۷۷-۷۸) به‌عبارت دیگر «اساس طبیعت بر این منوال گزارده‌شده‌است که دو بخش تاریک و روشن پی در پی هم می‌آیند. تاریکی و روشنی نمادهایی صریح هستند و مفاهیم روحانی و عرفانی زیادی را دربر دارند. تا تاریکی نباشد نوری نیست و تا نور نیاید محتوا آشکار نشود» (آیت الهی، ۱۳۸۴: ۱۰۹). هنرمند نقاش نیز توانسته‌است با به‌کارگیری تضاد بین تیره و روشن در نوع ابرهای این نگاره به این اصل وفادار باشد و به طرح قداست خاصی ببخشد.

۳،٥. رنگ

رنگ، یکی از اساسی‌ترین عناصر تصویری نگارگری است، به همین دلیل می‌تواند از جنبه‌های مختلف مورد بررسی قرارگیرد. رنگ ازطریق بینایی بر روح و روان آدمی تأثیر می‌گذارد و می‌تواند یکی از عوامل انتقال معنا باشد. حکیم ابوالقاسم فردوسی از این عامل بهره گرفته و آن‌را تبدیل به یکی از وجوه برجسته در بیان معنا کرده است. نگارگر نیز با استفاده از این ویژگی، برای بیان معانی مورد نظر از رنگ بهره برده و بر ماهیت رمزگونه آثار خود افزوده به این ترتیب رنگ در این آثار جایگزین برخی از معانی شده‌است.

الف) رنگ طلایی و آبی

رنگ‌ها، به‌ویژه الوان طلایی، آبی کبود و فیروزه‌ای صرفاً از ذوق هنرمند سرچشمه نگرفته، بلکه نتیجه رؤیت و شهود واقعیتی است عینی که به عالم مثال تعلق دارد. در نقاشی ایرانی فضا چنان ترسیم شده است که چشم از افقی به افق دیگر همواره بین فضای دو بعدی و سه بعدی حرکت می‌کند. اما این حرکت هیچگاه به فضای سه بعدی محض منجر نمی‌شود. اگر چنین بود نگارگری از عالم مَلکوت سقوط کرده و به تصویر عالم مُلک مبدل می‌شد. نقاشی ایرانی، با باقی‌ماندن در افقی غیر از افق جهان مادی و در عین‌حال برخورداری از حیات و حرکتی خاص خود، می‌تواند جنبه‌ای داشته باشد که انسان را به نظاره برانگیزد و نوعی شادی و سرور در بیننده ایجاد کند که از خصوصیات روح ایرانی و خود پژواکی از لذّات و شادی‌های بهشت است» (نصر، ۱۳۹۴: ۱۹۴).

---

[۴] جَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كلَّ شَيْءٍ حَي اللهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنها كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِن شَجَرَةٍ مُّبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَّا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُّورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللَّـهُ لِنُورِهِ مَن يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّـهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّـهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ.

ب) رنگ لباس سهراب

رنگ‌های سبز و قرمز روشن به‌کار رفته در لباس سهراب نیز در این نگاره جنبه نمادین به خود گرفته‌اند. «قرآن مجید رنگ سبز را رنگ بهشتی می‌داند»[۵](آیت الهی، ۱۳۸۴، ۱۵۷). سبز که درواقع مکمل سرخ است، نماینده آب است...زرد و آبی روی هم آمیزه‌ای متعادل از سبز به‌دست می‌دهند که سرخی پس دید آن است. سبز با دو ساحت فطری‌اش که گذشته از (آبی) و آینده یا ابدیت (زرد) باشند با ضدش، زمان حال سرخ فام، نشانه امید است و باروری و جاودانگی (اردلان و بختیار. ۱۳۹۰: ۸۰). از طرفی نماد تقدس در آیین میترا رنگ قرمز است که اشاره‌ای نمادین به نبرد تاریکی و روشنی است (اورسل، و مورین، ۱۳۸۰: ۵۶). از طرفی رنگ سرخ گرم نمادی از حق و حقیقت پیکار و بالاخره شهادت است رنگ جوانی به ثمر رسیده ۲۵-۳۵ سالگی است. به‌عبارتی دیگر، سرخ نمودار اندیشه‌های منطقی و تفکری اعتدالی می‌باشد (آیت‌الهی، ۱۳۸۴: ۱۵۶). بر این اساس، هنرمند با آگاهی این طور بیان کرده است که مرگ سهراب به‌نوعی در بین ایرانیان شهادتی است که در پی معبود حقیقی که در پس آن آرامش روحی در بهشت برین را به دنبال دارد.

۳/۶. نقوش هندسی

نمادهای هندسی مجموعه‌ای اشکالی هندسی منظم همانند دایره، مربع، مثلث ترکیب‌هایی همچون سطوح شطرنجی، ستاره‌های شش پر، اشکال در نگارگری ایران استفاده از اشکال هندسی، به صورت ترکیبی و ابداع نقش مایه های خاصی هندسی رواج داشته و همواره ضمن حفظ ارزش‌های نمادین، برای آراستن فضاها مورد استفاده قرار گرفته‌اند. کاربرد عناصر هندسی ترکیبی در نگاره‌ها، می‌تواند تحت تاثیر نقوش کاشی‌کاری‌ها، معرف و نمادی از حکمت اسلامی مبتنی بر کثرت در عین وحدت و وحدت در عین کثرت باشد. البته در این مجلس شاهد نصب سپرهایی به شکل دایره و مربع بر روی سینه سهراب و رستم به رنگ طلایی می‌باشیم.

گیریشمن اعتقاد دارد که از بین فلزات طلا نماد خورشید است و به شکل هندسی مربوط به خورشید دایره می‌باشد و اگر تجسم انسانی بگیرد، معمولاً آن‌را به شکل جوانی زیبا نمایش می‌دهند (گیریشمن، ۱۳۴۴: ۲۴۵)؛ و می‌تواند اشاره به خداوند داشته باشد (میراندابوروس، ۱۳۹۴: ۲۸۴). بر این اساس، نماد نصب شده روی لباس سهراب که به رنگ طلایی است را می‌توان علاوه بر نشان نظامی، نمادی پایدار و جاودانه محسوب کرد. دایره، علامت وحدانیت اصیل و علامت آسمان می‌باشد و بدین گونه نشانگر فعالیت و حرکات دورانی است. این نگاره، مشخصه جهت ممتد است؛ در نتیجه علامت هماهنگی است. از عهد باستان، دایره، نشانه تمامیت و کمال بوده و زمان در آن گنجانده می‌شده‌است؛ تا بهتر اندازه‌گیری شود. دایره‌ای متمرکز، بدون انتها و ابتدا، مشبِع و کامل، علامت مطلقیت است

---

[۵] مُتَّكِئِينَ عَلى رَفْرَف خُضْر وَ عَبْقَرِيّ حسان(الرحمن، ۷۶).
عَالِيَهُمْ ثِيَابُ سُنْدُسٍ خُضْرٌ وَإِسْتَبْرَقٌ ۖ وَحُلُّوا أَسَاوِرَ مِنْ فِضَّةٍ وَسَقَاهُمْ رَبُّهُمْ شَرَابًا طَهُورًا(انسان، ۲۱).
اولَئِكَ لَهُمْ جَنَّاتُ عَدْنٍ تَجْرِي مِن تَحتِهِمُ الْأَنهارُ يُحَلَّوْنَ فيها مِنْ أساوِرَ مِن ذَهَبٍ وَيَلْبَسُونَ ثيابًا خُضْراً مِن سُندُسٍ وَإِسْتَبْرَقٍ مُتَّكِئينَ فيها عَلَى الْأَرائِكِ نِعْمَ الثَّوابُ وَحَسُنَت مُرتَفَقًا (کهف، ۳۱).

(شوالیه،۱۳۸۲، ۲/ ۱۶۷-۱۷۲ و کوپر، ۱۳۷۹: ۱۴۰-۱۴۱). مربع در تفکر اسلامی نشانگر قلب است که بر روی چهار عامل موثر باز است: الوهیت، فرشته، انسان و فرشته (میراندابوروس، ۱۳۹۴: ۲۸۷). آیت‌اللهی مربع را نمادی از انسان و طبیعت می‌داند (آیت‌اللهی، ۱۳۸۴:۱۷۱). عدد چهار نمادی از زمین در برابر آسمان است و نماد شخصیت مرد می‌باشد. عمدتا اشاره به عقل صرفا منطقی می‌نماید ازطرفی نمادچهار عنصر مختلف، چهار فصل، چهار مرحله از زندگی انسان، و به‌خصوص چهار نقطه از قطب‌نما می‌باشد که همگی گویای نظم و ثبات در جهان است (cirlot, ۱۹۷۱: ۳۰۷) همان‌طورکه می‌دانیم مربع از چهار ضلع مساوی تشکیل شده است؛ چهار نمادی از وحدت و عمومیت است. در اشتراک با مربع، این عدد، نمادی از ثبات و استواری هم هست. ازنظر فیثاغورس، عدد چهار نمادی از کمال است چون اولین عدد مجذور است (میراندابوروس، ۱۳۹۴: ۲۹۸). این‌طور به‌نظر می‌رسد که با وجود این تعبیرات این سپرها به عنوان محافظ بر روی سینه این اشخاص با اعتقاد به نمادین بودنش نصب گردیده‌است.

۳،۷. نقوش ختایی[۶]

در نگارگری ایرانی، نقوش گیاهی مارپیچ با وفور انواع نقوش پیچیده گیاهی و رنگ‌های متنوع به همراه طلای ناب متجلی ساخته شده است. این نقوش در بین کتیبه‌ها به رنگ طلایی بر زمینه لاجوردی به زیبایی هرچه تمام به اجرا درآمده‌اند، به‌عبارت دیگر «استفاده از نقوش هندسی و گیاهی زینت بخش محل‌هایی شد که بنابر اعتقادات دین اسلام از هرگونه شائبه بت‌پرستی و استفاده از شمایل انسانی یا حیوانی باید مبرا باشد. بنابر این اعتقاد، مؤمنین آرزوهای خود را با وفور گونه‌های پیچان گیاهی متجلی ساختند که یادآور سرسبزی بهشت وعده داده شده در قرآن و احادیث اسلامی است» (پورجعفر. ۱۳۸۱. ۱۸۷).

۳،۸. پرنده

سمبل‌های تعالی، سمبل‌هایی که کوشش انسان را برای رسیدن به هدفی عالی می‌نمایانند. این سمبل‌ها وسیله‌های فراهم می‌آورند که با آن محتویات ناخودآگاه وارد ذهن خودآگاه می‌شود و نیز خودشان نمایش فعالی هستند از محتویات مذکور. این سمبل‌ها مربوط هستند به نجات انسان از هرگونه الگوی وجودی عروج که ممکن است، ضمن حرکت وی به‌سوی یک مرحله عالی‌تر و رشد او ظاهر شود. رایج‌ترین سمبل‌های تعالی پرنده است. پرندگان به‌عنوان سمبل‌های و در همه ملل وجود دارند. در هنر و ادبیات ایران پرنده از مهم‌ترین نمادهای تعالی است و رساله الطیر شرح نمادین تعالی روح تقریباً پرواز و اعتلای روح و روان نفس توسط پرندگان است» (یونگ، ۱۳۹۵: ۲۳۱). اما پرنده‌ای که بر روی درخت نشسته است؛ گویی نماد روحی نامیرا از فرزند رستم یعنی سهراب می‌باشد. از آن جا که در عرفان اسلامی یکی از مهم‌ترین معانی نمادین پرنده، روح یا جان انسان است؛ بدین معنا که روح به‌صورت ذات بالداری تصور شده که به سوی عالم افلاک که جایگاه ابدی اوست، پرواز می‌کند. قائل شدن بال و پر برای روح یا نفس رمزی بسیار کهن است و نمونه‌های متعدد دارد در رابطه با این مطلب، افلاطون می‌گوید «بال و پر آن قسمت

---

[۶] ختایی ساقه گلی است که به صورتی موزون سراسر سطح را می‌پیماید و به ابتکار هنرمند انواع گل، برگ و غنچه‌ای تجریدی را بر آن می‌گستراند. گفته شده که این طرح در دورهٔ مغول از چین به ایران آمده است (ریاضی، ۱۳۷۵ :۶۰).

از تن است که از همه اعضای دیگری به خدا نزدیک‌تر است که خاصیت طبیعی آن گرایندگی به سوی آسمان‌ها و بردن تن به آنجاست» (افلاطون. ۱۳۶۲: ۱۳۷-۱۳۸).

۳،۹. اسب

به مانند ساحه هنر در ادبیات، مذهب، عرفان و سایر ابعاد ذهنی و عینی می‌توان به حضور نقش مثبت اسب پی برد (جعفری دهکردی، ۱۳۹۶: ۱۳). به کار بردن اسب‌هایی که گویا با انسان‌ها نجوا می‌کند نیز می‌تواند ازنظر هنرمند شامل وجوه نمادین باشد، اسب در شاهنامه فردوسی یکی از جانوران نمادین می‌باشد که ارزش بنیادینی را دربر دارد از طرفی این حیوان از سوی کردار، گاه همچون انسان رفتار می‌کند و زبان دارنده خویش را در می‌یابد (واحد دوست، ۱۳۷۹: ۳۲۷).

نتیجه‌گیری

نمادگزینی یا نمادپردازی در آثار هنری ایران را می‌توان جزو اصول و مبانی زیبایی‌شناسی هنر و نگارگری ایران به شمار آورد. نگاره‌های ایرانی پرورش نمادها و درواقع موضوع و زمینه 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 خاصی دست یافته و در برخی موارد نیز تنها با نقش ساده شده فرم به‌صورت هندسی یا ابداع صورتی انتزاعی، به نقوش نمادینی دست یافته‌اند که به واقعیاتی در ورای ظاهر خویش می‌پردازند.

عناصر نمادین حاصل از تفکر نگارگر برای شناخت هر چه بیشتر تراژدی مرگ سهراب را می‌توان در شش گروه عمده بررسی کرد؛ رنگ، اشکال هندسی، نقوش ختایی، نقوش حیوانی و نقوش پرنده و عناصر طبیعت رنگ در این نگاره حاصل تفکر عمیق نقاش در به ثمر رساندن وجوه نمادین می‌باشد رنگ طلا که نور و تقدس را نشان می‌دهد و رنگ سبز لباس سهراب که یادآور جاودانگی اوست.

طبیعت و عناصر متشکله آن، الگو و منبع الهام هنرمندان بود و چگونگی ارتباط عمیق و گسترده انسان با طبیعت و نتایج حاصل از آن، نوعی نگرش و جهان‌بینی او را رقم زده است. در این میان می‌توان به نقش اسطوره‌ای، آئینی و نمادین درختهای سرو و چنار اشاره کرد که جاودانگی و حیات پس از مرگ سهراب را نشان می‌دهد. از طرف دیگر ترسیم پرنده نشسته بر شاخه‌های درخت، گویی تداعی‌گر روحی نامیرا از فرزند رستم یعنی سهراب می‌باشد. افزون بر این وجوه نمادین آب به رنگ نقره‌ای مبتنی بر اعتقادی متفاوت با خصلت‌های دنیای مادی است که از عینیت فراتر رفته است و این طور می‌توان تصور نمود که هنرمند با آگاهی به این نماد به نوعی جاودانگی نامیرایی سهراب را رقم می‌زند. نقوش ختایی و اسلیمی با چرخش منحنی‌های منظم یادآور بهشت برینی است که خداوند به نیکوکاران وعده داده است. دایره نیز، علامت وحدانیت اصیل و علامت آسمان است و بدین‌گونه نشانگر فعالیت و حرکات

دورانی می‌باشد پس می‌توان این‌گونه تعبیر نمود که نقش هندسی دایرۀ الصاق شده بر روی لباس سهراب که به رنگ طلایی است، نمادی پایدار و جاودانه می‌باشد.

در نگارگری ایران دورۀ 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 جنبه واقع‌گرایی در نمادها، از نمادهای طبیعی نیز در آثار خود بهره ببرند. به‌طوری‌که 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 این که 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 پشتوانه‌های از ذوق و زیبایی‌شناختی و تأثیر متغیرهای سیاسی، فرهنگی، عرفانی به استفاده از عناصر نمادین و قراردادهای تصویری پرداخته، می‌توان اذعان داشت که شیوه کاربرد عناصر نمادین در هر یک از دوره‌های نگارگری ایران به‌صورت 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.

منابع

کتاب‌ها

قرآن کریم.
آیت‌الهی، حبیب‌الله. (۱۳۷۹). وجوه افتراق و اشتراک در مبانبانی زیبایی‌شناسی، سبک‌ها و ارزش‌ها در هنر ایرانی-اسلامی و در هنر معاصر غرب، سایه طوبی(مجموعه مقالات)، تهران: فرهنگستان هنر.
آیت‌الهی، حبیب‌الله. (۱۳۸۴). مبانی نظری هنرهای تجسمی، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
اردلان، نادر و بختیار، لاله. (۱۳۹۰). حس وحدت، سنت عرفانی در معماری اسلامی ترجمه ونداد جلیلی، تهران: علم معمار.
اسماعیل‌پور، ابوالقاسم. (۱۳۷۷). اسطوره بیان نمادین، تهران: سروش.
افلاطون. (۱۳۶۲). پنج رساله افلاطون .ترجمه محمود صناعی. تهران: علمی و فرهنگی.
بیانی، محسن. (۱۳۶۳). احوال و آثار خوشنویسان. تهران: علمی فرهنگی.
پاکباز، روئین. (۱۳۸۱). دایره‌المعارف هنر، تهران: فرهنگ معاصر.
تجویدی، اکبر. (۱۳۵۲). نقاشی ایرانی از کهن‌ترین روزگار تا دوره صفویان، تهران: اداره کل نگارش و وزارت فرهنگ هنر.
جعفری دهکردی، ناهید. (۱۳۹۵). از سمند رزم تا اسبان جان؛ اسب در اندیشه و هنر ایرانی از عصر باستان تا صفویه، تهران: تایماز.
ریاضی، محمدرضا. (۱۳۷۵). فرهنگ مصور اصطلاحات هنر ایران، تهران: دانشگاه الزهرا.
شمیسا، سیروس. (۱۳۸۷). بیان و معانی، تهران: میترا.
شوالیه، ژان و گربران، آلن. (۱۳۸۲). فرهنگ نمادها، جلد ۲، ترجمه: سودابه فضایلی، تهران: جیحون.
شوالیه، ژان و گربران، آلن. (۱۳۸۲). فرهنگ نمادها، جلد ۳، ترجمه: سودابه فضایلی، تهران: جیحون.
شوالیه، ژان و گربران، آلن. (۱۳۸۷). فرهنگ نمادها،جلد ۵ ترجمه سودابه فضایلی، تهران: جیحون.
عفیفی، رحیم. (۱۳۷۴). اساطیر و فرهنگ ایران. تهران: توس.
کربن، هانری. (۱۳۹۲). انسان نورانی در تصوف ایرانی، ترجمه: فرامرز جواهری‌نیا، تهران: گلبان آموزگار روز.
کوپر، جی سی. (۱۳۷۹). فرهنگ مصور نمادهای سنتی. ترجمه: ملیحه کرباسیان. تهران. فرشاد.
گیرشمن، رومن. (۱۳۴۴). ایران از آغاز تا اسلام. ترجمه: محمد معین، تهران: فرهنگ معاصر.
لینگر، مارتین. (۱۳۷۷). هنر خط و تذهیب قرآنی. ترجمه: مهرداد قیومی بیدهندی، تهران: گروس.

معین، محمد. (۱۳۸۳). فرهنگ فارسی. تهران: امیرکبیر.

میراندابوروس، میتفورد. (۱۳۹۴). دایره‌المعارف مصور نمادها و نشانه‌ها، ترجمه: معصومه انصاری و حبیب بشیرپور، تهران: سایان.

نصر، سید حسین. (۱۳۹۴). هنر و معنویت اسلامی، ترجمه: رحیم قاسمیان. تهران: حکمت.

هال، جیمز. (۱۳۸۳). فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب، ترجمه رقیه بهزادی، تهران: فرهنگ معاصر.

واحددوست، مهوش. (۱۳۷۹). نهادینه‌های اساطیری، تهران: سروش.

الیاده، میرچاده. (۱۳۸۲). اسطوره رویا راز، ترجمه رویا منجم، تهران: علم.

یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۹۵). انسان و سمبول‌هایش، ترجمه محمد سلطانیه، تهران: جامی.

مقالات

اورسل، پ. می. سی و لویس مورین. (۱۳۸۰). ترجمهٔ جلال آل احمد ،" اسطوره شناسی ایران باستان" نمایه پژوهش شماره ۱۹، ص ۳۰-۳۵.

بُد، فرامرز. (۱۳۵۴). "نقوش و علائم مقدس در پدیده های شگرف معماری هخامنشی" ترجمه مهدی غروی، بررسی‌های تاریخی، شماره ۴۷، صص ۱۸۰-۱۴۹.

پورجعفر، محمدرضا و اشرف السادات موسوی لر. (۱۳۸۱). "بررسی ویژگیهای حرکت دورانی مارپیچ؛ "اسلیمی" نماد تقدس، وحدت و زیبایی"، علوم انسانی دانشگاه الزهرا، شماره ۴۳، صص ۲۰۷-۱۸۴.

جعفری دهکردی، ناهید و قاضی‌زاده، خشایار. (۱۳۹۷). "سلاح‌هایی از نور و فرّ بررسی موردی ستاره‌های هشت‌ضلعی آئینه‌ای در نگاره‌های شاهنامه صفوی والترز". هنرهای زیبا هنرهای تجسمی، (۲)۲۳، صص۵۴-۴۷.

حسنوند، محمدکاظم؛ رهنورد، زهرا و شیروی، الهام. (۱۳۸۵). "مطالعه نمادها و نشانه‌های مشترک تصویری و ادبی در نگارگری سنتی ایران"، هنرهای زیبا هنرهای تجسمی، شماره ۲۷، صص ۱۱۶-۱۰۵.

خزایی، محمد. (۱۳۸۷). "موضوعات و مفاهیم نمادین در هنر طراحی ایران"، مطالعات هنر اسلامی، شماره ۸، صص ۴۰-۲۵.

کفشچیان مقدم، اصغر؛ یاحقی، مریم. (۱۳۹۰). "بررسی عناصر نمادین در نگارگری ایران"، باغ نظر، شماره ۱۹، ص ۷۶-۶۵.

مرادخانی، علی، عتیقه‌چی، نسرین. (۱۳۹۷). "تفسیر نشانه‌شناختی رنگ از منظر حکمی در نگارگری ایرانی-اسلامی"، رهپویه هنر، شماره ۱، صص ۲۱-۵.

J.E. Cirlot, A Dictionary of symbols. (۱۹۷۱). Translated from the Spanish by British Library Publication.

http://www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/html/W۶۰۲