مقالهٔ پژوهشی
10.30508/FHJA.2021.520537.1044

مطالعه تطبیقی معناشناسی حکمی موجودات مابعدالطبیعی در هنرهای مصوّر ساسانی و ایلخانی

دکتر سید محمد طاهری قمی*[1]
۱. استادیار گروه ارتباط تصویری، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۹/۱۵
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۹/۱۲/۱۰
صفحه ۲۴-۴۳

فردوس هنر
شماره سوم
زمستان ۱۳۹۹

چکیده

بیان مسئله: آنچه در این پژوهش موردبحث و تمرکز قرارگرفته است، شامل معانی برخاسته از خاستگاه‌های سنت مصورسازی موجودات مابعدالطبیعی در ایران با رویکرد تطبیقی به هنر ساسانی، به‌عنوان نماینده هنر و ادبیات ایران پیش از اسلام و دوره ایلخانی، به‌عنوان بخشی مهم از هنر و ادبیات دوران پس از اسلام است.

هدف مقاله: این پژوهش، با هدف دستیابی به یک سیاق مشخص در شخصیت‌پردازی خیالی و عجایب‌نگارانه در هنر ایران، مبتنی بر سنت مصورسازی موجودات مابعدالطبیعی با رویکرد مقایسه تطبیقی میان هنر ایران پیش‌وپس از اسلام و با بررسی گزیده‌ای از آثار شاخص هنری و متون داستانی، حکمی و دینی برجای‌مانده از ادوار ساسانی و ایلخانی، با استناد به مطالعات تاریخی پرداخته و درمجموع با دسته‌بندی نمودهای عجایب‌نگاری در آثار یادشده، به تبیین بنیان‌های معنایی این سنت پرداخته است.

سؤال مقاله: موجودات مابعدالطبیعی در هنرهای مصوّر ادوار ساسانی و ایلخانی دارای چه وجوه تمایز و اشتراکی از نظر فرم و محتوا هستند؟

روش تحقیق: پژوهش حاضر از نوع بنیادین بوده و به روش توصیفی -تحلیلی و مبتنی بر رویکرد تطبیقی و تاریخی صورت می‌پذیرد. همچنین داده‌ها بر مبنای مطالعه کتابخانه‌ای و الکترونیکی گردآوری شده‌اند.

نتیجه‌گیری: نتیجه حاصل آن‌که موجودات ماوراءالطبیعی تصویرشده در هنر ادوار یادشده بر اساس بنیان‌های نظری، اسطوره‌ای و حکمی ریشه‌دار از سنت‌های فکری و علمی ایران کهن برخاسته و به‌صورت سیاق‌های هنری هرکدام از ادوار هنر ایران، به شکلی متجلی شده‌اند. این بنیان‌ها و صور برخاسته از آنان در طی ادوار پیش‌وپس از اسلام، به شکل زنجیره‌ای پیوسته و سنت‌هایی متداوم، بروز و ظهور یافته‌اند.

کلیدواژگان: موجودات مابعدالطبیعی، ساسانی، ایلخانی، نماد، معنا.

* mehromah2006@gmail.com

Article Research Original
10.30508/FHJA.2021.520537.1044

A comparative study of the wise semantics of metaphysical beings in the illustrated arts of the Sassanid and Ilkhanid periods

Dr. Seyed Mohammad Taheri Qomi*[1]
1.Assistant Professor of Department of Graphic, Faculty of Visual Arts, Isfahan University of Arts, Isfahan, Iran

شماره سوم
زمستان ۱۳۹۹

Received: 5/12/2020
Accepted: 28/2/2021
Page 25-43

Abstract

Since the arrival of the Aryans on the plateau of Iran and the establishment of the three tribes of Medes, Persians and Parthians in different parts of the land and also due to their ethnic and cultural spread that covers a wide area from Europe to Siberia and the Middle East and India. The maturation, formation, and expansion of beliefs, cultural traditions, and myths began increasingly in this land. These new developments, in combination with what the first inhabitants of Iran had with them, led to the formation of a set of cultural, artistic, legal, ritual and literary elements that, despite the above-mentioned developments, are a rich and strong chain. Many of the mythological and religious concepts of pre-Islamic Iran, despite the widespread invasion of Muslim Arabs, did not disappear and survived through political developments and the arrival of the new religion of Islam in Iran, with a color and smell compatible with the concepts of Islamic jurisprudence. One of the connecting perspectives of Islamic wisdom and pre-Islamic Iranian thought is Khosravani's wisdom. A way in the intellectual organization of the Iranians of the Old Testament that in the Sassanid era it took a coherent form and the fusion of myth, history and religion became a system based on monotheistic, moral principles and philosophy of life. One of the revivers of Khosravani's wisdom is Sheikh Ishraq, who laid the foundations of his wisdom of illumination based on Khosravani's wisdom and while explaining and expanding it, he dealt with the concepts of his legal structure. It is noteworthy that the legal structure resulting from this two-way relationship has led to inspiring drinking fountains for writers and illustrators, and in this way, many aesthetic phenomena related to Iranian paintings have manifested and gradually become stable traditions. They came. Fundamental issues such as imagination, the world of example, manifestation, allegory, and the like, have paved the way for the emergence of extraterrestrial forms such as angels, diffused light, demonic beings, jinns, fairies, hybrids, and other wonders. Accordingly, many images, based on their theological and theoretical foundations, find common ground with the ancient mythological forms of Iran. Created that continued to exist during the post millennia. In this way, the works created in the field of visual arts, such as volumes, stone carvings, buildings, rhytons, murals, illustrations, textiles, etc. as the crystallization and embodiment of this cultural organization, can be seen and studied. One of the prominent features of Iranian visual arts is its reliance on religious and ritual myths and principles. Therefore, the issues raised in religions and religious rites have been extensively portrayed for a higher explanation to the followers as well as the memorial aspect. Of course, the approaches of the rulers and their ruling tastes have had a great impact on the formation of artistic contexts of each period; But the spirit of works of art

* mehromah2006@gmail.com

based on intellectual and doctrinal themes has always been current and enduring. This course has appeared in the post-Islamic period in the form of paintings in manuscripts and industrial arts. The present study, with a case study on the art of the Sassanid and Ilkhanid periods, including topics related to the iconology of the drawings in question, the hermeneutics of literary and historical texts and their translation into images, the morphology of sculptures and composite figures, text -Research of Iranian mythology in pre-Islamic and post-Islamic periods, intertextual etymology of the arrival of foreign art currents and their themes in post-Islamic Iranian art and dialectics of time based on visual style in order to achieve a synthesis between ancient Iranian art and tradition Iranian painting is Islamic. The overall purpose of this study is to achieve a specific context in imaginative and miraculous characterization in Iranian art, based on the tradition of illustrating metaphysical beings with a comparative comparison approach between pre-Islamic and post-Islamic Iranian art.What has been discussed and focused in this study includes the meanings arising from the origins of the tradition of illustrating metaphysical beings in Iran with a special and comparative approach to Sassanid art, as a representative of pre-Islamic and patriarchal Iranian art and literature, as an important part of art. And the literature of the post-Islamic era. This study aims to achieve a specific context in imaginative and miraculous characterization in Iranian art, based on the tradition of illustration of metaphysical beings with a comparative comparison approach between pre-Islamic and post-Islamic Iranian art and by selecting a selection of works of art and The fictional, theological and religious texts left over from the Sassanid and Ilkhanid periods have been based on historical studies and have explained the semantic foundations of this tradition by classifying the miraculous manifestations in the mentioned works. The present research is of a fundamental type and is carried out in a descriptive-analytical method based on a comparative and historical approach. Data were also collected based on library and electronic study. The result is that the supernatural beings depicted in the art of the mentioned periods, based on theoretical foundations, myths and rulings rooted in the intellectual and scientific traditions of ancient Iran, and in the form of artistic contexts of each period of art. Iran is manifested in a way.

Keywoeds: Metaphysical beings, Sassanid, Ilkhanid, Symbol, meaning.

References:

- (1347). *Yashts*, By: Ebrahim Pourdavood, Vol. 1, Tehran: Tahoori.
- (1364). *Menog-i Khrad*, Translated by: Ahmad Tafazoli, Tehran: Toos.
- (1381). *Dinkard*, Edited by: Fereydoun Fazilat, Book 3, Tehran: Farhang Dehkhoda.

Bahar, Mehrdad (1381). *A Research in Iranian Mythology*, Tehran: Agah.

Bal'ami, Abu Ali Mohammad ibn Mohammad (1341). *History of Nations and Kings (History of Bal'ami)*, Edited by Mohammad Taghi Bahar, Tehran: General Writing Office of the Ministry of Culture and Arts.

Bayani, Shirin (1389). *Religion and government in Mongol Iran*, Tehran: University Press.

Brunner, Christopher J. (1978), *Sasanian Stamp Seals in The Metropolitan Museum of Art*, Metropolitan Museum of Art Publications, New York.

Compareti, Matteo (2009). "*Iranian Elements in Kamr and Tibet (Sasanian and Sogdian Borrowings in Kashmiri and Tibetan Art)*", Transoxiana 14, Last Review: 14/1/2021, http://www.transoxiana.org

Dadvar, Abolghasem and Hadidi, Elnaz (2013). *"A Study of Textile Patterns of the Early Islamic Centuries (from the First Century AH to the Late Seljuk Period)"*, Jelveh Honar Magazine, New Volume, No. 6, pp. 15-22.

Dadvar, Abolghasem and Mansouri, Elham (1385). *An Introduction to Ancient Iranian and Indian Myths*, Tehran: Kalhor / Al-Zahra University.

Dadvar, Abolghasem and Mobini, Mahtab (2009). *Combined Animals in Ancient Iranian Art*, Tehran: Al-Zahra University.

Dehkhoda, Ali Akbar and others (1377). *Dictionary*, Tehran: University of Tehran.

Gary, Basel (2005) *Iranian Painting*, Translated by Arab Ali Sharveh, Tehran: Donyaye No Publishing.

Habibi Kasbi, M. (2013, May 16), *Ferdowsi and Sheikh Ishraq, Khosravani Shiite sages*, Taken from the link http://old.alef.ir/vdcdj50fjyt0jo6.2a2y.html?18txt).

Hall, James (1380). *Dictionary of Symbols in East and West Art*, Translated by Roghayeh Behzadi, Tehran: Contemporary Culture.
Hinnells, John Russells (1393). *Persian Mythology*, Translated by Bajilan Farrokhi, 4th Edition, Tehran: Ostooreh.
Hosseini, Seyyed Hesamuddin (2012), *"The role of angels in planning the world in the Qur'an and the Testaments"*, Tehran: Two Quarterly Journal of Religions and Mysticism, Autumn and Winter, Forty-fifth year, No. 2, University of Tehran, pp. 11-38.
Ibn Muhllab (1378). *A collection of histories and stories*, Edited by Seif al-Din Najmabadi, Siegfried Weber, Germany: Nikondhausen.
Karami, Tayyeba and others (1375). *Encyclopedia of the Islamic World*, By: Seyed Mostafa Mirsalim, Tehran: Islamic Encyclopedia Foundation.
Khaledian, Sattar (1387). *"The Impact of Sassanid Art on the Pottery of the Islamic Period"*, Ancient Research Quarterly, No. 16, pp. 19-31.
Khalili, Nasser and Grubeh, Ernst J. (1384). Islamic pottery, Translated by Farnaz Haeri, vol. 7, Tehran: Karang.
Khazaei, Babak (2011, November 14), *Khosravani wisdom in the works of the greats of Iranian literature*, interview with Iran Book News Agency (IBNA), taken from the link: http://www.ibna.ir/fa/doc/report/121934/% D8% AD% D9% 83% D9% 85% D8% AA-% D8% AE% D8% B3% D8% B1% D9% 88% D8% A7% D9% 86% D9% 8A-% D8% A2% D8% AB% D8% A7% D8% B1-% D8% A8% D8% B2% D8% B1% DA% AF% D8% A7% D9% 86-% D8% A7% D8% AF% D8% A8- % D8% A7% D9% 8A% D8% B1% D8% A7% D9% 86-% D8% A8% D8% A7% D8% B2% D8% AA% D8% A7% D8% A8-% D9% 8A % D8% A7% D9% 81% D8% AA% D9% 87.
Knapen, Willem (2020). "*Persian Empire*", Catawiki, Last Review: https://auction.catawiki.com
Lukonin, Vladimir (1384). *Sassanid Iranian Civilization*, Translated by Enayatollah Reza, Tehran: Elmi and Farhangi.
Mohammadpanah, Behnam (1389). *Kohan Diar*, Vol. 1, Tehran: Sabzan.
Mohebbi, Hamidreza (1377). *"Study and study of hunting motifs in Iranian art (until the end of the Safavid period)"*, Master Thesis, Tarbiat Modares University, Tehran.
Mujtabaei, Fathullah (1352). *The Utopia of Plato and the ideal empire in ancient Iran*, Tehran: Cultural Association of Ancient Iran.
Pazouki, Shahram and Zare, Zahra (1396). *"The Wisdom of Khosravani and Pythagoras from the Perspective of Sheikh Ishraq"*, Bi-Quarterly Journal of "Mysticism Research", No.16, Spring and Summer, Scientific Society of Islamic Mysticism of Iran, pp. 1-25.
Pope, Arthur and Ackerman, Phyllis (1394). *A Journey in Iranian Art*, from Prehistory to the Present, Translated by Parviz Marzban et al., Tehran: Elmi and Farhangi.
Pope, Arthur Opham and others (1378). *The course of Iranian painting*, translated by Jacob Azhand, Tehran: Mowla.
Qazvini, Zakaria bin Mohammad bin Mahmoud Komuni (1392). *Wonders of Creatures and Strangers of Creatures*, by: Yousef Beyg Babapour, Tehran: Safir Ardehal.
Razi, Hashem (1384). *Khosravani wisdom (Wisdom of Enlightenment and Mysticism from Zarathustra to Suhrawardi)*, Tehran: Behjat.
Sajjadi, Seyed Jafar (1370). *Dictionary of Mystical Terms and Interpretations*, Tehran: Tahoori.
Shahrestani, Abu al-Futuh Mohammad ibn Abd al-Karim (1358). *Explanation of the International*, Translated by Mostafa Khaleqdad Hashemi, Edited by Reza Jalali, Tehran: Naini.
Sherato, Umberto and Grube, Ernst (1384). *Patriarchal and Timurid Art,* Translated by Jacob Azhand, Tehran: Molly.
Suhrawardi, Shahabuddin Yahya (1380). *Collection of works by Sheikh Ishraq*, Edited by Henry Corbin, Tehran: Institute of Humanities and Cultural Studies.
Vaseghi, Sepideh (1396). *"Study of the evolution of the role of harpy in the Islamic art of Iran (Seljuk, Ilkhani, Safavid, Qajar)"*, Second National Conference on New Approaches to Education and Research, Mazandaran, Mahmoudabad, September 2 and 3, pp. 28-42.
Yahaqi, Mohammad Jafar (1386). *Culture of Myths and Stories in Persian Literature*, Tehran: Contemporary Culture.
Zomorrodi, Homeira (1382). *Comparative Critique of Religions and Myths in Ferdowsi's Shahnameh, Khamseh Nezami and Mantiq al-Tair Attar*, Tehran: Zavar.

مقدمه و بیان مسئله

از زمان ورود آریائیان به فلات ایران و استقرار اقوام سه‌گانه ماد، پارس و پارت در مناطق مختلف این سرزمین و نیز به سبب گستردگی قومیتی و فرهنگی آنان که پهنه وسیعی از اروپا تا سیبری و خاورمیانه و هندوستان را به خود اختصاص داده بود، نضج و شکل‌گیری و گسترش اعتقادات، سنن فرهنگی و اساطیر، به شکلی فزاینده در این سرزمین آغاز شد. این تحولات نوین، در ترکیب و هم‌آمیختگی با آنچه ساکنین نخستین ایران با خود داشته‌اند، منجر به شکل‌گیری مجموعه‌ای از عناصر فرهنگی، هنری، حکمی، آیینی و ادبی شد که باوجود تحولات یادشده، زنجیره‌ای غنی و مستحکم را پدید آورد که در طول هزاره‌های پس‌ازآن به حیات خویش ادامه داد. از این رهگذر، آثار خلق‌شده در حوزه هنرهای تصویری، مانند احجام، حجاری‌های سنگی، بناها، ریتون‌ها، نقاشی‌های دیواری، نسخ مصور، منسوجات و نظایر آن‌ها به‌عنوان نقاط تبلور و تجسم این سازمان فرهنگی، قابل‌مشاهده و مطالعه‌اند.

ازجمله ویژگی‌های بارز هنرهای تصویری ایران، تکیه بر اساطیر و مبانی دینی و آیینی است. ازاین‌رو مباحث طرح‌شده در ادیان و آیین‌های مذهبی، به‌منظور تبیین والاتر برای پیروان و نیز جنبه یادبودی، به شکلی گسترده به تصویر کشیده شده‌اند. البته رویکردهای حکمرانان و سلایق حاکم آنان در شکل‌گیری سیاق‌های هنری هر دوره تأثیری بسزا داشته است؛ این سیر، در ادوار پس از ورود اسلام نیز در قالب آثار نگارگری در نسخ خطی و هنرهای صناعی بروز و ظهور یافته است. عمده‌ترین دلیل انتخاب دوره‌های ساسانی و ایلخانی آن است که علی‌رغم وجود حدود ۷ سده فاصله زمانی و نیز بعد فرهنگی دگرگون‌شده ایران پس از استیلای مغولان، تداوم برخی نحله‌های فکری منبعث از متون حکمی، مذهبی و نیز تأثیرپذیری‌های مستقیم و غیرمستقیم از اساطیر پیش از اسلام، به‌ویژه دوران متأخر ساسانی که در دوران ایلخانان در ایران مشاهده می‌شوند، فرضیه‌ای قوی را مبنی‌بر وجود حلقه‌های قابل اعتناء از منظر فرم و محتوا بنا می‌نهند.

پژوهش حاضر، با مطالعه موردی بر روی هنر دو دوره ساسانی و ایلخانی، شامل مباحث مربوط به شمایل‌شناسی نگاره‌های موردبحث پژوهش، هرمنوتیک متون ادبی و تاریخی و ترجمان آن‌ها به تصویر، ریخت‌شناسی پیکره‌ها و چهره‌های ترکیبی، ریشه‌شناسی بینامتنی ورود جریان‌های هنری خارجی و نقش‌مایه‌های آنان در هنر ایران پس از اسلام در جهت دستیابی به یک سنتز میان هنر ایران کهن و سنت نگارگری ایرانی اسلامی است. هدف کلی این پژوهش دستیابی به یک سیاق مشخص در شخصیت‌پردازی خیالی و عجایب‌نگارانه در هنر ایران، مبتنی بر سنت مصورسازی موجودات مابعدالطبیعی با رویکرد مقایسه تطبیقی میان هنر ایران پیش‌وپس از اسلام است. از این متن حاضر درصدد پاسخگویی به این پرسش بنا نهاده شده است: «موجودات مابعدالطبیعی در هنرهای مصوّر ادوار ساسانی و ایلخانی دارای چه وجوه تمایز و اشتراکی از نظر فرم و محتوا هستند؟»

روش تحقیق

پژوهش حاضر از نوع بنیادین بوده و به روش توصیفی-تحلیلی و مبتنی بر رویکرد تطبیقی و تاریخی صورت می‌پذیرد. همچنین داده‌ها بر مبنای مطالعه کتابخانه‌ای، اینترنتی و میدانی گردآوری می‌شوند. جامعه آماری مشتمل بر نمونه‌های نسخ خطی مصور در عهد ایلخانی و نیز نسخه نگاره‌های مرتبط با آن در ادوار دیگر به همراه نمونه‌های آثار هنرهای صناعی و تجسمی ادوار پیش از اسلام، به‌ویژه دوره ساسانی است.

رویکرد ویژه این تحقیق بر متونی چون *عجایب‌المخلوقات* قزوینی (به‌دلیل معرفی و تصویر موجودات مابعدالطبیعی شبیه به موجودات اسطوره‌ای دوره ساسانی) و *شاهنامه فردوسی* نگاشته شده در دوران ایلخانان (هم به‌سبب نسخه‌شناسی تاریخی و هم محتوای اسطوره‌نمای شاهنامه به‌عنوان عامل پیوند فرهنگی پیش‌وپس از اسلام) است. از منظر حکمی نیز بر اساس رویکردی دیالکتیکی، مفاهیم حکمت خسروانی و نحله‌های فکری پیش از اسلام با حکمت اشراقی سهروردی و آراء فردوسی و حکماء دیگر تناظر داده شده است. در جدول مقایسه تطبیقی که در متن ارائه شده است، تعداد ۲۲ نمونه مشخص با یکدیگر تحلیل تطبیقی شده‌اند. روش تجزیه‌وتحلیل داده‌ها نیز بر اساس ارتباط دوسویه فرم و محتوا بنیان نهاده شده است.

پیشینه تحقیق

زینب رحمانی گرمارودی (۱۳۹۷) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد با موضوع *«بررسی رابطه متن و تصویر در عجایب‌نگاری چاپ‌های سنگی دوره قاجار»* ضمن برشماری ویژگی‌های نسخ مصور چاپ سنگی دوره قاجاریه به‌ویژه نسخه *عجایب المخلوقات* قزوینی، میزان انطباق متن و تصویر را در نسخ یادشده موردبررسی قرارداده است. همچنین افسانه مظفرنژاد (۱۳۹۴) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خویش با موضوع *«خوانش ساختاری و مفهومی عجایب‌نگاری در نقاشی ایران (مطالعه موردی: نقاشی‌های عجیب و غریب محمد سیاه قلم و برخی از نقاشان معاصر ایران از سال ۱۳۳۷ تاکنون)»* از چشم اندازی عمدتاً فرمالیستی و تا حدی هرمنوتیک به مقوله عجایب‌نگاری با رویکرد تطبیقی پرداخته است. علی آلبوشوکه در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود تحت عنوان *«بررسی تطبیقی عجایب‌نگاری‌های منسوب به محمد سیاه‌قلم با عجایب‌نگاری‌های عجایب‌نامه زکریا محمد قزوینی»* (۱۳۹۴) با رویکردی تطبیقی به مبحث عجایب‌نگاری در هنر نگارگری ایرانی پرداخته است. اشرف کیانی نژاد (۱۳۹۲) در پایان‌نامه‌ای با عنوان *«بررسی تطبیقی نسخه خطی عجایب المخلوقات قزوینی با نسخه چاپ سنگی (نسخه خطی موجود در کتابخانه دانشگاه کمبریج و نسخه چاپ سنگی علی‌قلی خویی)»* از دریچه رویکرد تطبیق نسخه‌شناسانه و تاریخی به مبحث عجایب‌نگاری پرداخته است. محمدجعفر اشکواری، سید جمال موسوی و مسعود صادقی (۱۳۹۶) در مقاله *«عجایب‌نگاری در تمدن اسلامی؛ خاستگاه و دوره‌بندی»* تقسیم‌بندی سودمندی دررابطه‌با سیر تاریخی سنت عجایب‌نگاری در سرزمین ایران و تمدن اسلامی ارائه داده‌اند؛ اما رویکرد آن مبتنی بر متن بوده و اشاره مشخصی به سبک‌شناسی نگارگری منبعث از متون ذکرشده ننموده‌اند. سمیه مهریزی ثانی و فرهاد مهندس‌پور (۱۳۹۰) در مقاله‌ای تحت عنوان *«تطابق متن و تصویر در نگاره‌های موجودات خیالی عجائب‌المخلوقات قزوینی»* با مطالعه موردی بر نسخه دانشگاه پرینستون به کیفیت تکیه نگارگر بر تصورات عامه از آن موجودات و تطابق آن بر توصیفات نویسنده تأکید ورزیده‌اند. روش جملگی پژوهش‌های یادشده صرفاً مبتنی بر زیبایی‌شناسی تصویری و فرمال و نهایتاً در پاره‌ای موارد تطبیق متن و تصویر بوده است.

۱. مختصری در باب اساطیر، نمادها و شمایل‌های دینی

دین یا اساطیر هیچ ملتی را نمی‌توان جدای از ساختار تاریخی آن شناخت. دانش ما از اسطوره‌های ایران از مآخذ گوناگونی سرچشمه می‌گیرد که مهم‌ترین آن‌ها آموزه‌های آیین زردشت است. در اساطیر صحت تاریخی روایت‌ها در اولویت قرار ندارد. بلکه بیشتر مفاهیم منبعث از آنان مدّ نظر است. نقش اساطیر آیینی به‌گونه‌ای است که آن‌ها را از حکایت و روایت متمایز می‌کند. بدین‌سان اساطیر بازتاب فهم انسان از معنای بنیادین زندگی هستند؛ معناهایی که الگوی زیست انسان را تعیین می‌کند و می‌تواند توجیه‌گر منطقی موجودیت یک جامعه باشد (هینلز، ۱۳۶۸: ۶۴ - ۵۴). نقوش و شمایل‌های موجود در آثار هنری بستری مناسب برای روایت و انتقال اساطیر هستند. صور عجایب و شمایل‌های ترکیبی از جمله نمودهای روح حاکم بر افکار، باورها و ارزش‌های اخلاقی، اجتماعی و دینی است. شمایل‌های ترکیبی نظیر ترکیب انسان - حیوان و حیوان-حیوان علاوه بر تمدن ایران، در اساطیر مصر، بین‌النهرین، آشور، چین، ژاپن، یونان دیده می‌شود (زمردی ۱۳۸۲: ۲۵۶). کاربست دینی شمایل‌های اساطیری به‌صورت نمادهای دینی و اخلاقی در ایران دارای پیشینه‌ای دیرین است. تصاویر و نقوش برجسته سنگی در ادوار مختلف ایران باستان، این اعتقاد را نشان می‌دهد که ارواح بال‌دار نیک و بد با زندگانی پس از مرگ

تصویر ۱. نقش اسب بال‌دار روی سفال، سیلک، هزاره چهارم پیش از میلاد، موزه لوور، پاریس. (مأخذ: دادور، ۱۳۸۵: ۱۵۲).

Figure 1. The winged horse on pottery, Sialk, fourth millennium BC, Louvre Museum, Paris. (Source: Dadvar, 2006: 152).

تصویر ۲. نقش برجسته ابوالهول، کاخ تچر پارسه، موزه ایران باستان (مأخذ: پوپ، ۱۳۹۲: ۱۶۳)

Figure 2. Sphinx relief, Tacher Palace, Persia, Museum of Ancient Iran (Source: Pope, 2013: 163)

تصویر ۳. بشقاب نقره با نقش گریفین، دوره ساسانی، موزه عباسی، تهران. (مأخذ: محمدپناه، ۱۳۸۹: ۱۸۱)

Figure 3. Silver plate with the Griffin, Sassanid period, Abbasi Museum, Tehran. (Source: Mohammadpanah, 2010: 181)

خود، در جریان زندگی حضور مداوم دارند. این ارواح با موجودات زنده درمی‌آمیزند، به‌طوری که هیچ تمایزی در حیات پیش‌وپس از مرگ آنان دیده نمی‌شود. ازجمله قدیمی‌ترین نمونه از نقوش اساطیری اسب بال‌دار، متعلق به تمدن دیرینه سیلک است (تصویر ۱).

از دوران هخامنشیان و ساسانیان، مجسمه‌ها، نقوش برجسته سنگی و گچی، ریتون‌ها، جام‌ها و ساغرهای فلزی زرین و سفالین بسیاری به شکل حیوانات ترکیبی باقی‌مانده است. این آثار به دستور شاهان و غالباً با انگیزه تشویق هنرمندان برای ساخت و آفرینش شاهکارهای هنری خلق‌شده است. همچنین از دوره اشکانی ظروف نقره‌ای که تصویر حیوانی را به‌صورت سر عقاب شاخ‌دار با بدن شیر نمایش داده و همچنین چندین ساغر شاخی شکل از احجام ترکیبی (اسفنکس) این دوره به‌دست‌آمده است. از اواخر دوره ساسانیان نیز نمونه‌هایی از این موجودات اساطیری به‌صورت تلفیقی بر روی قالب‌های گچی و ظروف نقره‌ای به‌دست‌آمده است. در این آثار، ترکیب حیوانات افسانه‌ای شیر و سگ با بال و دم پرنده قابل‌مشاهده است (دادور، ۱۳۸۵: ۱۶۴ و ۱۴۳) (تصاویر ۲ و ۳).

نمادها در فرهنگ ساسانی دارای جایگاهی ویژه و قابلیت‌هایی ارزشمند هستند. نمادها در این عصر در زندگی مردم جریان داشته‌اند. به‌غیراز آثار هنری و تصویری در نوشته‌ها، مناسک مذهبی، آداب‌ورسوم و فرهنگ عامیانه و حتی سنت‌های شفاهی، دارای جایگاهی ارزشمند در روح و فکر مردم بودند. نقش‌مایه‌های دوران ساسانیان بیش از آن‌که جنبه تزئینی داشته باشند حاوی مفاهیمی هستند و مقصودی در آن‌ها نهفته است. بی‌تردید این نقوش تصورات نیرومندی را در خود می‌پروراند که رابطه‌ای نمادین با درون‌مایه خویش دارند. مفاهیم معنوی، نقشی مهم در ایجاد عناصر نمادین در این دوره ایفا می‌کرد و شاهان با استفاده از این نیروی معنوی عناصر نمادین که در رابطه با اعتقادات مردم بود، سعی در مشروعیت بخشیدن به قدرت خود داشتند؛ به عبارتی، در حکومت ساسانی شاهنشاه نایب خدا در زمین بود و خود را به مقام ربوبیت اورمزد مرتبط می‌دانست و از این طریق خود را بر-حق، جلوه می‌داد. نماد و مظهر پیروزی، چیرگی به یاری اورمزد و اعطای حلقه قدرت از مقامی ماورایی که نشانگر موهبت الهی بودن سلطنت است، در نقوش برجسته ساسانی دیده می‌شود که برای تحکیم مشروعیت به کار برده شده‌اند. همسان نمودن نقش اهورامزدا با شاهنشاه در نقش‌های ساسانی در ذهن مردم ناخودآگاه جنبه الوهیت شاه را تقویت می‌کرد و این جنبه نمادین تصویری بود که به‌طور غیرمستقیم بر مردم اثر می‌گذاشت (تصویر ۴). وجود

عناصر و نقوش نمادین یکی از دلایل اعتلای هنرهای تزئینی در درازای تاریخ هنر ایران بوده است.

در دوره اسلامی، علی‌رغم تحوّل در دین رسمی و شرک‌آمیز خواندن بسیاری از مظاهر آیین‌های ایران پیش از اسلام، نقوش و شمایل‌های دیرین از رونق نیفتاده و با الهام از اساطیر کهن، شاهد حضور دوباره این موجودات خیالی و اسطوره‌ای هستیم؛ چنان‌که در نقوش پارچه‌های دوره آل بویه نقش اسفنکس مشهود است. همچنین تزئینات گروهی چشمگیر از اشیاء سفالی و فلزی دوران سلجوقیان دربرگیرنده فرم‌های هارپی، گریفین و اسفنکس بر زمینه‌ای از اسلیمی‌های

تصویر ۴. *اردشیر دوم ساسانی در حال دریافت فرّ از اهورامزدا*، نقش برجسته سنگی، طاق‌بستان کرمانشاه. (مأخذ: پوپ، ۱۳۹۱: ۱۶۵).

Figure 4. Ardashir II of Sassanid receiving an Symbol of the kingdom from Ahuramazda, stone relief, Tagh-e-Bostan, Kermanshah. (Source: Pope, 2013: 165).

طوماری است (خزایی، ۱۹۹۷: ۱۶۴ و ۱۶۳) (تصویر ۵).

ازآنجاکه پاره‌ای از ادیان و مذاهب عناصری را از یکدیگر

تصویر ۵. *نقش دو اسفنکس در کنار درخت زندگی*، دوران اسلامی، سده ۳ ه.ق (مأخذ: حدیدی و دادور، ۱۳۹۲: ۲۹).

Figure 5. The role of two sphinxes next to the tree of life, Islamic era, 3rd century AH (Source: Hadidi and Dadvar, 2013: 29).

وام‌گرفته و در بسیاری مسائل با یکدیگر دارای نقاط اشتراک متعدّدی هستند، به نظر می‌رسد خاستگاه‌های حکمی بسیاری از نقوش به زمانی بسیار دورتر از زمان تصویر شدنشان بازمی‌گردد و تداوم این نقوش در طول تاریخ نیز به دلیل باقی‌ماندن اعتقادات گذشته در کنار باورهای جدیدتر است. به‌طور مثال باوجود منع مهرپرستی در برخی از دوره‌های زمانی ازجمله دوره ساسانی، برخی از مفاهیم و اعتقادات آن باقی‌مانده‌اند. گاه این باورهای مهری، در مناسک آیین‌ها و ادیان دیگر مستحیل شده و کماکان با اندک تغییرات تا این روزگار ادامه یافته‌اند. همان‌گونه که در سال‌های پس از ورود اسلام به ایران، اندک شماری از ایرانیان همچون زردشتیان یا پیروان ادیان دیگر از قبیل یهودی و مسیحی باقی‌مانده‌اند، این امکان وجود دارد که برخی دیگر تااندازه‌ای کیش بسیار کهن مهرپرستی را در شکلی که با شکل آغازینش تفاوت دارد نگه‌داشته باشند. می‌توان گفت اهل حق‌های امروزی همان مهری‌های باستانی هستند، اما با تأثیر از شرایط زمانی و مکانی... هر دو آیین، شاخه‌هایی از یک درخت بوده و در ریشه مشترک هستند. ازاین‌رو می‌توان گفت، ریشه نقوش نمادین گاه به گذشته‌های بسیار دور و آیین‌هایی چون مهرپرستی و همچنین اعتقادات مزدیسنی و زردشتی برمی‌گردد که تا دوران اسلام نیز ادامه یافته و به‌نوعی در آن حل‌شده‌اند. گاهی همین باورها کاملاً رنگ اسلامی به خود گرفته و در عین ریشه‌دار بودن در ادیان قدیم ایران، با اعتقادات اسلامی همگون شدند و گاه نیز در ارتباط با باورهایی هستند که در دوران اسلامی شکل گرفته‌اند. نقوش دوره ساسانی طرح‌های هندسی مشتمل بر اشکال جانوران، پرندگان و گل و گیاهان بومی و موجودات خیالی و اسطوره‌ای است که مبتنی بر مفاهیم بنیادین و اسرارآمیزی است که توسط هنرمندان و صنعت‌گران به‌کارگرفته‌شده است. این طرح‌ها نه‌تنها برداشتی صادقانه از طبیعت متنوع ایران بوده بلکه مذهب، ادبیات، آداب‌ورسوم و سنن مردم ایران نیز به آفرینش جنبه‌های رازآمیز آن کمک کرده است. تنوع طرح‌ها و نقوش این دوره نه‌تنها سرزمین ایران آن روز را در گسترهٔ خود قرارداده بلکه شمال آفریقا، کشورهای خاورمیانه، آسیای مرکزی و بخش‌هایی از اروپای شرقی و جنوبی و نیز کشور دوردستی چون ژاپن از تأثیر آن بی‌نصیب نبوده است. علاوه‌برآن پس از سقوط این سلسله تا سده‌های بعدی این نقوش فراموش

نگردیده و در آثار ادوار بعد، ازجمله دوره ایلخانان مورداستفاده قرارگرفته است (خالدیان، ۱۳۸۷: ۲۰-۱۹).

در هنر ساسانی اندیشه مذهبی به شیوه‌ای دقیق به تصویر کشیده شده است، به‌طوری‌که بررسی و پژوهش هنر این دوره درنهایت به شمایل‌شناسی مذهبی می‌انجامد. آثار هنری ایران در ادوار پیش از آن هرگز با چنین اطمینانی وحدت میان دین و دولت را بیان نکرده است. هنر ساسانی نمایانگر احترام و تعلق ساسانیان به آیین مزدیسنا و زردشت است، به‌عنوان نمونه بر پشت سکه‌های سراسر این دوران نقش آتشکده به چشم می‌خورد. بر روی سکه‌های ساسانی و نقش برجسته‌ها و مهرها و ظروف این دوران تصویر رسمی شاهان با نشانه‌های ویژه شهریاری، تاج و زیورهای خاص (نوارها، گوشواره و گردنبند) به چشم می‌خورد، این نشانه‌ها و مهم‌تر از همه تاج پادشاهی جنبه نمادین پیچیده‌ای دارند که با آیین زردشت پیوند ناگسستنی خود را نشان می‌دهند. مظاهر ایزدان که مخصوصاً بر تاج شاهان ساسانی تصویر شده با نقش فرمانروا آمیختگی زیبا و غریبی به وجود آورده است. نقش هلال ماه، مظهر آناهیتا و پرتو خورشید سمبل مهر در این تصاویر به چشم می‌خورد. «بدین روال به هنگام حکومت ساسانیان مظاهر ایزدانی چون ورثرغن، مهر، آناهیتا و تشتری به‌طور آگاهانه و منضبط در هنر ساسانی تجلی می‌کند و فقط با درک و شناخت این سمبل‌هاست که درک مفاهیم هنری و مذهبی امکان‌پذیر می‌گردد» (سرفراز و آورزمانی، ۱۳۸۳: ۹۰). آیین زردشت نیز که شاهان ساسانی بدان پایبند بودند تنها از طریق تصویرهای نمادین در آثار رسمی تاریخی منعکس گردید (لوکونین، ۱۳۸۴: ۷۱) (تصاویر ۶ و ۷).

اساطیر ایران باستان تنها به نبردهای کیهانی و مفاهیم انتزاعی و شخصیت‌های مرتبط با مناسک نمی‌پردازند، بلکه با قهرمانان افسانه‌ای، شاه نمونه، قهرمان دلیر و پزشک اولیه نیز سروکار دارند. همه این دیدگاه‌ها در رابطه با انسان و جامعه و جهان و قدسیان در اساطیر باستانی که زردشتیان و در مواردی هندوها آن‌ها را حفظ کرده‌اند، توصیف شده‌اند (دادور و منصوری، ۱۳۸۵: ۲۹-۲۸).

۲. معناشناسی موجودات تخیلی و ترکیبی

به عقیده نگارنده، موجودات تخیلی و ترکیبی، فارغ از دوره‌های زمانی آفرینش‌شان، مشتمل بر معانی و مفاهیم فرهنگی، ذهنی، فلسفی و هستی‌شناسانه بوده‌اند. تطبیق این معانی در نقش‌مایه‌های مشابه و مشترک میان دو دوره ساسانی و ایلخانی، در راستای درک زنجیره فکری میان آن‌ها ضروری است. از این‌رو در جدول ۱ به معرفی این موجودات و نیز تجسم تصویری آن‌ها در دو دوره یادشده به‌عنوان نمونه پرداخته و ضمن مقایسه تصویری، در مطالب پیش رو مفاهیم و نمادپردازی آنان نیز مورد مطالعه قرار خواهد گرفت.

با شروع دوران تاریخی ایران به نظر می‌رسد تحولی بزرگ در زمینه استفاده از نقوش موجودات ترکیبی به وجود آمده و انواع گوناگون آن به‌ویژه در هنرهای معماری و فلزکاری، مورداستفاده قرار گرفته است. نمونه‌های متعدد این نقوش در قالب اسفنکس و گریفین در قسمت‌های مختلف مجموعه کاخ‌های پارسه و در آثار فلزی همچون ریتون‌ها و دستبندهای هخامنشی، بشقاب‌های ساسانی و نظایر آن قابل‌مشاهده است. درارتباط‌با منشأ نخستین کاربست نقوش موجودات ترکیبی در هنر دوران اسلامی ایران، منابع مختلفی از مفاهیم عرفانی، مذهبی، کیهان‌شناسی و نیز

تصویر ۶. سکه زرین ساسانی، منقش به چهره هرمز دوم، ۳۰۹-۳۰۲ میلادی.
Figure 6. Sassanid golden coin, engraved on the face of Hormoz II, 302-309 AD.

تصویر ۷. سکه زرین کانیشکا شاه کوشان، در پشت این سکه (سمت راست) تصویری از ورثرغنه (ایزد بهرام) حک شده است.
Figure 7. Kanishka King of Kooshan, golden coin, on the back of this coin (right) there is an image of Vartharghaneh (God of Mars).

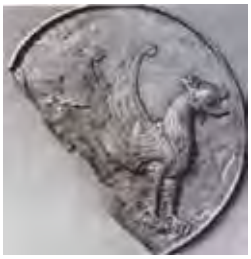
جدول ۱ مقایسه تطبیقی موجودات ترکیبی در هنر ساسانی و ایلخانی (مأخذ: نگارنده).

Table 1. Comparative comparison of hybrid beings in Sassanid and Illkhanid art (Source: Author).

گونه‌ها	انواع	نمونه‌های تصویری	
		ساسانی	ایلخانی
حیوان-موجودات خیالی	شیر-دیو	شیر-دیو بال‌دار، برنز، ساسانی، سده ۸-۷ میلادی. (مأخذ: دادور و مبینی، ۱۳۸۸: ۳۲۹).	شیر-دیو بال‌دار، *عجایب المخلوقات* قزوینی، ۶۷۸ ه.ق، کتابخانه دولتی، مونیخ. (مأخذ: قزوینی، ۱۳۹۲: ۶۱)
انسان-حیوان	اسفنکس	انگشتر با نگین منقش به اسفنکس، ساسانی، سده ۶ میلادی. (مأخذ: https://auction.catawiki.com)	بخشی از کاسهٔ مینایی متعلق به قرن هفتم ه.ق. واقع در موزه بریتانیا. (مأخذ: درگاه اینترنتی موزه بریتانیا)
	قنطور	بخشی از بشقاب سیمین با نقش قنطور، ساسانی، سده ۷ میلادی. (مأخذ: http://www.transoxiana.org)	*صورت فلکی قنطروس*، *عجایب المخلوقات* قزوینی، ۶۷۸ ه.ق، کتابخانه دولتی، مونیخ. (مأخذ: قزوینی، ۱۳۹۲: ۴۷)
	گاو بال‌دار	مهر ساسانی، گوپت شاه، خدای ایرانی آب‌ها، قرن ۵-۴ میلادی. (مأخذ: دادور و مبینی، ۱۳۸۸: ۲۳۲)	گاو بال‌دار، *عجائب المخلوقات* قزوینی، ۶۷۸ ه.ق، کتابخانه دولتی مونیخ. (مأخذ: قزوینی، ۱۳۹۲: ۱۴۳).
	انسان-پرنده (هارپی)	نقش هارپی بر روی مهر ساسانی. (مأخذ: Brunner, ۱۹۷۸: ۶۶-۶۸)	کاسه، ایران، ساوه، سده ۷ هجری، نقاشی روی لعابی و نقش برجستهٔ مطلا، نقش شش هارپی و نقوش گیاهی در زمینه، موزه بریتانیا (مأخذ: پوپ، ۱۳۸۷: ۶۸۰)

جدول ۱ مقایسه تطبیقی موجودات ترکیبی در هنر ساسانی و ایلخانی (مأخذ: نگارنده).

Table 1. Comparative comparison of hybrid beings in Sassanid and Illkhanid art (Source: Author).

حیوان-حیوان	گریفین (شیردال)	بشقاب زرین با نقش شیر بال‌دار، دوره ساسانی، گالری آرتور ساکلر، واشنگتن. (مأخذ: محمدپناه، ۱۳۸۹: ۱۹۲)	شیر بال‌دار، *عجائب المخلوقات* قزوینی، ۶۷۸ ه.ق، کتابخانه دولتی مونیخ. (مأخذ: قزوینی، ۱۳۹۲: ۱۱۵).
	سنمرو	 بشقاب نقره‌ای با نقش حیوان ترکیبی سنمرو، ساسانی (مأخذ: دادور و مبینی، ۱۳۸۸: ۱۹۱).	سیمرغ، بخشی از نگاره *سیمرغ زال را به آشیانه می‌برد*، تبریز، حدود ۷۹۰ ه.ق. (مأخذ: گری، ۱۳۸۴: ۱۶۴)
	حیوانات بال‌دار	اسب بال‌دار، نقش برجسته قلعه یزدگرد، ساسانی. (مأخذ: دادور و مبینی، ۱۳۸۸: ۳۳۲)	اسب بال‌دار، *عجائب المخلوقات* قزوینی، ۶۷۸ ه.ق، کتابخانه دولتی مونیخ. (مأخذ: قزوینی، ۱۳۹۲: ۳۹).
جانوران عجیب‌الخلقه	موجودات ترکیبی بال‌دار	حیوان افسانه‌ای، مفرغ، ساسانی، موزه ایران باستان. تهران. (مأخذ: دادور و مبینی، ۱۳۸۸: ۳۳۲)	گاو بال‌دار، *عجائب المخلوقات* قزوینی، ۶۷۸ ه.ق، کتابخانه دولتی مونیخ. (مأخذ: قزوینی، ۱۳۹۲: ۱۴۳).
موجودات چند سر	گاو دور، اژدهای سه سر، سگ سه سر، مار چند سر، انسان چندسر	سنگ محکوک، سواری که با مار چندسر می‌جنگد، مجموعه خصوصی. (مأخذ: دادور و مبینی، ۱۳۸۸: ۲۴۳).	انسان دم‌دار دوسر، *عجائب المخلوقات* قزوینی، ۶۷۸ ه.ق، کتابخانه دولتی مونیخ. (مأخذ: قزوینی، ۱۳۹۲: ۴۱۶).

جدول ۱ مقایسه تطبیقی موجودات ترکیبی در هنر ساسانی و ایلخانی (مأخذ: نگارنده).

Table 1. Comparative comparison of hybrid beings in Sassanid and Illkhanid art (Source: Author).

ترکیب پدیده‌های طبیعی-انسان یا حیوان	مرد-آب، مرد-کوه، مرد-درخت، موجودات ترکیبی با آتش	بشقاب نقره زراندود، ساسانی، سده ۷ میلادی، موزه ارمیتاژ لنین‌گراد. (مأخذ: پوپ، ۱۳۹۴: ۲۳۲).	صورت شمس (خورشید)، *عجایب المخلوقات* قزوینی، ۶۷۸ ه.ق، کتابخانه دولتی مونیخ. (مأخذ: قزوینی، ۱۳۹۲: ۲۷).

اساطیر و نقوش تزیینی پیش از اسلام ایران قابل‌ذکر هستند. گرچه سهم تأثیرگذاری هریک از این منابع را نمی‌توان به‌درستی مشخص کرد، اما به نظر می‌رسد مفاهیم حکمی- عرفانی و کیهان‌شناختی بیشترین تأثیر را در این زمینه داشته است.

۳. زمینه‌های تاریخی و فرهنگی

آداب و سنن و معتقدات مغولی در کتابی به نام *یاسا* گردآوری‌شده بود. عطاملک جوینی در *تاریخ جهان‌گشا* از این کتاب با نام *یاسانامهٔ بزرگ* یاد می‌کند و آن را مجموعه قوانین و مقررات مدنی و جزایی و کیفری و اصول مملکت‌داری چنگیز معرفی می‌کند. ایلخانان پس از حاکمیت بر ایران رفته‌رفته مجذوب فرهنگ و مذهب این سرزمین شدند و به همین سبب تغییراتی چند در برخی آداب‌ورسوم رایج ایشان ایجاد شد. ایلخانان با انتخاب صحنه‌هایی از قهرمانان ملی ایران همواره در پی برقراری پیوندی میان خود و ایشان بودند تا بدین طریق نام و یاد اجدادی خویش را در تاریخ حفظ کنند. ازاین‌رو، در بازنمایی این داستان‌ها به جنبه‌هایی از تاریخ عصر خود نیز توجه داشتند. پیوند آمرانه میان تاریخ و فرهنگ ایلخانی با پیشینه تاریخی و اساطیری ایران‌زمین، نشان از تمایلی پویا بر برقراری نوعی همسان‌سازی میان مفاهیم زیستی، فکری، فرهنگی و به‌تبع آن‌ها ادبی و هنری داشت. ناگفته نماند که این سیر و روال، دفعتاً حاصل نشده و تحوّلات فکری دربار ایلخانی پس از استقرار و آرامش نسبی سیاسی و استقرار حکومت آنان بر سرزمین ایران، تدریجاً و در پی چندین دهه حاصل شد. آنان که با رهاوردی از مشرق‌زمین و با عناصر غالب چینی و بودائی پای به سرزمین ایران گذارده بودند، در طی دهه‌های میانی سده هفتم هجری و پس‌ازآن، ساختار و محتوای ادبی، دینی، فرهنگی و تاریخی ایران را چنان غنی یافتند که ازآن‌پس خود از مروجان راستین آن شدند (شراتو و گروبه، ۱۳۸۴: ۴-۳).

۴. تداوم نحله‌های فکری و حکمی

بسیاری از مفاهیم اسطوره‌ای و دینی ایران پیش از اسلام، باوجود هجمه گسترده اعراب مسلمان، از میان نرفته و از رهگذر تحولات سیاسی و ورود آیین جدید اسلام به ایران، با رنگ و بویی سازگار با مفاهیم حکمی اسلامی به حیات خود ادامه دادند. ازجمله چشم‌اندازهای پیونددهنده حکمت اسلامی و تفکر ایران پیش از اسلام، حکمت خسروانی است (رضی، ۱۳۸۴: ۲۶). طریقی در سازمان فکری ایرانیان عهد باستان که در دوران ساسانی سروشکلی منسجم به خود گرفته و از هم درآمیختگی اسطوره، تاریخ و دین، به نظامی مبتنی بر اصول توحیدی، اخلاقی و فلسفه زندگی تبدیل شد. ازجمله احیاکنندگان حکمت خسروانی، شیخ اشراق است که بنیان‌های حکمت اشراق خود را بر اساس حکمت خسروانی بنا نهاده و ضمن شرح و بسط آن به مفاهیم ساختار حکمی خویش پرداخته است (حبیبی کسبی، ۱۳۹۲). نکته قابل‌توجه آن است که ساختار حکمی منبعث از این ارتباط دوسویه، منجر به آبشخورهای الهام‌بخش برای ادیبان و تصویرگران شده و از این مسیر، بسیاری از پدیدارهای زیبایی‌شناختی مرتبط با آثار نگارگری ایرانی، متجلی شده و رفته‌رفته به‌صورت سنت‌های پایدار درآمدند. مباحث بنیادینی چون خیال و متخیله، عالم مثال، تجلّی، تمثیل و نظایر آن، راه را برای بروز و ظهور صورت‌های فراحسی همچون فرشتگان، نور منتشر، موجودات اهریمنی، جنّیان، پریان و موجودات ترکیبی و عجایب دیگر هموار نموده است. بر همین اساس، بسیاری از تصاویر، بر اساس مبانی حکمی و نظری خود، با صورت‌های اساطیری کهن ایران، فصل مشترک می‌یابند.

۵. عالم مثال و مصادیق آن در حکمت خسروانی و

حکمت اسلامی عصر ایلخانی

نظریه عالم مثال، اساساً نظریه‌ای عرفانی است. ازاین‌رو که ملاحظات استدلالی در این نظریه، مشتمل بر رویکردی مابعد شهودی است. به همین سبب، از میان فلاسفه و اندیشمندان، تنها عرفان‌گرایان بدان پرداخته‌اند؛ قدر مسلّم آنکه بسیاری از بنیان‌های نظریه عالم مثال در خارج از جغرافیای حکمت اسلامی نیز وجود داشته و حکمت یونانی و به‌ویژه حکمت خسروانی ازاین‌حیث نمونه‌های ارزشمندی به دست می‌دهد. بااین‌حال، هویت عالم مثال از بنیان‌های ذکرشده قابل تمیز و دارای چارچوب‌های مختص به خویش است. شیخ اشراق معتقد است منبع اصلی فلسفه و حکمت، انبیاء[1] هستند و فلسفه و حکمت ارمغانی الهی است که به‌واسطه ایشان به بشر عطا شده است. او میراث فلسفه و گسترش آن در گیتی را بر این صورت تشریح می‌کند که نخستین پیش‌قراولان فلسفه عبارت‌اند از: آغاثاذیمون (شیث بن آدم)، هرمس (ادریس)، اسقلینوس (استپلینوس) خادم و شاگرد هرمس که ابوالحکماء و الأطباء نامیده می‌شود. سپس انبادقلس، فیثاغورث، سقراط، افلاطون و ارسطو و دیگرآن‌که یکی پس از دیگری همه حکمت و دانش خود را از پیشوای فلسفه و حکمت، آغاثاذیمون و هرمس بابلی گرفته‌اند (سهروردی، ۱۳۸۰، ج ۲: ۵-۳۰۴). سهروردی با بهره‌گیری از میراث فلسفی حکمای ایران عهد کهن، به تدوین اصول و مبانی حکمت اشراق پرداخته و در پاره‌های گوناگون آن، آراء بزرگان حکمت خسروانی را شرح داده است. وی از آنان با تعابیر گوناگونی چون «حکما الخسروانیّون»، «حکما الفرس»، «الفهلویّون» و گاه با ذکر نام‌های برخی از چهره‌های شاخص این حکمت همچون کیومرث، کیخسرو، زردشت، فریدون، جاماسپ، بزرگمهر و مانند آنان یاد کرده است. او همه حکمای یادشده را در شمار موحدان راستین به شمار آورده و بزرگشان داشته است (سهروردی، ۱۳۸۰، ج ۱: ۱۶۶).

حکمت خسروانی مشتمل بر بنیان‌هایی است. اول آن‌که خداوند یگانه است، فزاینده است، ایستا نیست و رهرو راه خردمندی به سروش خدایی خواهد رسید. اصل دوم خردورزی است. از مهم‌ترین بنیان‌های حکمت خسروانی راستی بی‌پایان است. براین‌اساس نیکی با خود هستی همسان است. اصل سوم هنجار و داد و قوانین پیشرفت در هستی است؛ حکمت خسروانی ایستایی و سکون را نکوهش می‌کند و نوگرایی و نوجویی را می‌ستاید. چهارمین بنیان نفی کردن نیرواست و حکیم با هستی کنشگر است. بنیان پنجم «فرّ» است. این واژه از کلیدی‌ترین معروفات حکمت خسروانی است. بدین معنا که آدمی به‌جایی می‌رسد که هستی او را یاری می‌کند تا در هستی بیفزاید و افزوده شود؛ مفهوم فرّ خود دارای چندین اصل است. اول آن‌که موروثی نیست؛ دوم آن‌که همیشگی و جاودانه نیست و سوم این‌که فرّ از کل هستی جدا نیست و با آن درآمیخته است. بنیان ششم حکمت خسروانی وحدت آفرینش است. بنیان هفتم گشوده راهی است؛ بدین معنا که فزایندگی و گسترش هستی را بی‌منتها است. بنیان هشتم بهره‌جویی است از هستی و بنیان نهم نو شدن است. بنیان دهم «نوروز» است، به این معنا که آدمی و هستی باید نو شوند. بنیان یازدهم چنین است که پوچی ناپایدار است و چون ناپایداری‌اش پدیدار شد، گمراهان و بداندیشان از زشتی کردار خود بازخواهند گشت. سرانجام بنیان دوازدهم و آخرین حکمت خسروانی، رهانندگی از ایستایی و سکون است (خزایی، ۱۳۹۰). به نظر می‌رسد اصول دوازده‌گانه ذکرشده، با تأکید بر عدد دوازده، با سازمان فکری مذهب شیعه سازگار و قابل تأویل باشد. چشم‌انداز بینامتنیت‌گرای فردوسی این فرضیه را تقویت می‌کند.

فردوسی در *شاهنامه* به فرهنگ ایرانی و حکمت خسروانی پرداخته و تاریخ اساطیری ایران باستان را به تاریخ حکمت و عرفان بزرگان پارسی پیوند می‌زند. یکی از اعتقادات بنیادین فردوسی در *شاهنامه*، دریافت تلاقی میان «حکمت خسروانی و فرهٔ ایزدی در نظام شهریاری ایران باستان» با «ساختار فلسفهٔ ولایت و عصمت در شیعهٔ امامیهٔ اینی عشریه» و بسط این رابطهٔ باطنی است. وی جهان اساطیری ایران باستان و روایات تاریخی را به‌عنوان محملی برای بیان حکمت باطنی ولایت و امامت در نظر گرفته است. وی دریافته است که فرهٔ ایزدی در نظام پادشاهی ایران باستان که از شهریاری به شهریار دیگر منتقل می‌شود، همان ولایت است که در میان ائمهٔ دوازده‌گانهٔ شیعه به توارث می‌رسد. به همین جهت دارندگان فرهٔ ایزدی در *شاهنامه*، مورد الهامات خداوند قرار می‌گیرند، چنان‌که ائمهٔ دوازده‌گانه صاحب الهامات قدسی و رحمانی هستند. از دیدگاه فردوسی، زمامدار، تنها برای فراهم کردن نیازهای جسمانی مردم حکومت نمی‌کند. بلکه یکی از اهداف عالی هر حکومتی رهنمون کردن مردم به یزدان است؛ بنابراین

تعالی دادن به جامعه و ملت یکی از اهداف حاکم است. به همین جهت تا خود او متصف به صفات عالی انسانی نباشد، نمی‌تواند مردم را به تعالی برساند (حبیبی کسبی، ۱۳۹۲).

با درنظرداشتن شواهد و قرائن متن‌شناسانه در رسالات شیخ اشراق نیز می‌توان به‌وضوح، اهمیت وجههٔ شهریاری حکیمان خسروانی را دریافت. «به‌کارگیری القاب «مالک الطین» برای کیومرث، «ملک افریدون» برای فریدون و سرانجام «ملک ظافر» برای کیخسرو به‌مثابه احیاگر حکمرانی آرمانی ایرانیان، شاهدی بر این مدعاست. کیومرث بنا بر سنت اساطیری ایران، ملقب به گلشاه (شاه گل) (ابن مهلب، ۱۳۷۸: ۲۱) است که متضمن وجه عرفانی این شهریار و مقام خلیفه‌اللهی اوست» (پازوکی و زارع، ۱۳۹۶: ۴). بنا بر کتاب سوم دینکرد، چهرهٔ او نمودی از انسان کامل دارد و به اَهلَو (مرد مقدس) شهرت یافته است (دینکرد، ک ۳، ۱۳۸۱: ۱۰۳). او نخستین پذیرندهٔ دین است که وَخش (کلام آسمانی) بدو رسیده (بهار، ۱۳۸۱: ۲۰۵-۲۰۳) و از میان برنده دیو ارزور[۲] است (مینوی خرد، ۱۳۶۴: ۴۵-۴۴). همچنین در متون دورهٔ اسلامی، از وی به‌عنوان نخستین پادشاه و خردمندترین فرزند آدم یادشده و نیز پیامبری او و فرزندش فریدون از وجوه بارز شخصیت اوست (بلعمی، ۱۳۸۰: ۷۵، ۷۸؛ شهرستانی، ۱۳۸۵، ج ۱: ۲۱۶، ۲۲۰؛ مقدسی، ۱۳۷۴، ج ۳: ۵). فریدون نیز در *اوستا* چهره‌ای اهریمن‌ستیز داشته و با آژیدهاک سه پوزه، سه سر، شش چشم، هزار حیله و بسیار نیرومند آسیب‌رسان می‌جنگد و به شاه پیروزمند مشهور می‌شود. هرچند در *شاهنامه* فردوسی نیز، این اژدهای سهمگین *اوستا* در قالب پادشاهی درآمده که جمشید را از میان برداشته و آئین خردمندان را برچیده است، اما فریدون به‌واسطهٔ فرهمندی‌اش او را سرنگون نموده و بر تخت پادشاهی کیانی می‌نشیند (پازوکی و زارع، ۱۳۹۶: ۵). این تعبیر بیش‌ازپیش، شمایل اژدهاگونه انسان را در مقام شخصیتی انسانی نمایان ساخته و رویکرد آنتروپومورفیک فردوسی را متأثر از سنت اوستایی نشان می‌دهد.

یکی از نقاط اشتراک پراهمیت در میان حکیمان خسروانی، توجه به مبحث نور و نسبت آن با رؤیت و شهود است. شناخت خداوند از طریق شناخت باطنی نور، یکی از خصایص اعتقادی حکیمان ایران کهن است. «واژگان «اوستا» و «ودا» هر دو از ریشهٔ «وید»[۳] و به معنای دیدن‌اند و بر مبنای شناخت شهودی و ذوقی دلالت دارند و در گاثاهای *اوستا*، در یسناهای منسوب به زردشت کراراً سخن از دیدار و شهود است: «کی باشد که تو را ببینم»، «کی باشد که با تو یکی شوم» و حقیقة الحقایق در ادبیات زردشتی دوره‌های بعد به‌صورت «روشنان روشنی» یعنی روشنی روشنی‌ها آمده است و عالم هستی از نور ازلی یعنی اَسَرروشنیه در متون پهلوی و اَنَغره رئوچا در پدیدار شده است و از این‌رو عالم مجلای ظهور و تجلی نورالانوار یعنی اهورامزداست» (مجتبایی، ۱۳۸۶: ۴۰-۳۹). بر همین اساس، نظریه نور منتشر در نگارگری ایرانی مبنای نظری خود را بازمی‌یابد. از سوی دیگر و بر مبنای تأکید بر معنای باطنی رؤیت و شهود، شاخصه‌های بنیادین کاربست موجودات خیالی و اساطیری در آثار نگارگری ایرانی، تبلوریافته و باتکیه‌بر مفاهیم دینی و عرفانی و نیز پیشینه‌های اسطوره‌ای خود در ادوار پیشین، شأن وجودی می‌یابند.

۶. تطبیق مصداقی چند نقش‌مایه

از دیدگاه عرفان اسلامی، مفاهیم مرتبط با عروج روح انسان از زمین و پیوستن به پروردگار یکتا (اصل وحدت وجود) که از مهم‌ترین مبانی عرفان اسلامی محسوب می‌شود، در رابطه با کاربرد نقوش هارپی یا موجودات ترکیبی انسان- پرنده مرتبط به نظر می‌رسد. البته نقوش هارپی مرتبط با مفاهیم عرفانی عموماً دارای جنسیت مذکر هستند. در کنار مفاهیم عرفانی، می‌توان مفاهیم کیهان‌شناختی و صورت‌های فلکی را به‌عنوان مهم‌ترین منبع آفرینش این نقوش برشمرد. یکی از عناصری که می‌تواند پاریگر ما در شناخت این دسته از نقوش باشد، دوایر کوچکی است که به‌احتمال زیاد به‌عنوان ستارگان تشکیل‌دهنده صورت‌های فلکی یادشده بر روی اغلب آن‌ها مشاهده می‌شود.

۶-۱. گریفین

ازجمله مظاهر تأثیرگذاری موجودات اساطیری قبل از اسلام ایران نیز می‌توان به نقش گریفین اشاره کرد که نمونه‌های آن در آثار معماری و تزیینات فلزکاری قبل از اسلام ایران فراوان دیده می‌شود. به نظر می‌رسد نقش گریفین تا پیش از یورش مغولان بیشتر حاوی مفاهیم منفی و پس از ورود آن‌ها، دارای مفاهیم مثبت بوده است؛ سبب این امر می‌تواند ریشه در تفاوت نگرش آن‌ها به این نقش‌مایه داشته باشد. علاوه بر منابع فوق می‌توان برخی از این نقوش را با شخصیت‌های قصص و داستان‌های حیوانات قرآنی همچون هدهد حضرت

سلیمان (ع)، که هنرمند برای بیان بهتر مفهوم، آن‌ها را با سر انسان تصویر کرده، یا خیال‌پردازی‌های هنرمندانه وی از موجودات نامرئی چون جن و پری مرتبط دانست. پررونق‌ترین دوران کاربست این نقوش در هنر ایران، سده‌های پنجم تا هفتم ه.ق مصادف با ادوار سلجوقی، خوارزمشاهی و ایلخانی بوده است. ازجمله مهم‌ترین عوامل رواج این نقوش طی ادوار یادشده، رشد علم نجوم و به دنبال آن، بسط و شرح مفاهیم صور فلکی توسط دانشمندانی چون خیام و خواجه‌نصیرالدین طوسی، اعتقادات عمیق مردمان در این دوران به نقش ستارگان در سرنوشتشان و نیز مفاهیم عرفانی متأثر از رشد مسلک‌های عارفانه و صوفیانه در این ادوار بوده است. نکته مهم در رابطه با نقوش موجودات ترکیبی دوران اسلامی، تفاوت نحوه طراحی چهره اغلب آن‌ها به‌خصوص نقوش هارپی و اسفنکس با نمونه‌های دوران قبل از اسلام است. بدین معنا که در آثار پیش از اسلام آن‌ها را با چهره‌هایی خشن و ستبر و در دوران اسلامی با چهره‌هایی آرام‌تر و حتی گاهی معصوم‌تر و با ظرافت و زیبایی هرچه تمام طراحی کرده‌اند. گریفین‌ها با تأثیر کامل از ادوار قبل از اسلام، اسفنکس‌ها با ترکیبی از مفاهیم قبل و بعد از اسلام و هارپی‌ها به‌طور خاص تحت تأثیر منابع

تصویر ۸. *صورت فلکی قنطورس، عجایب المخلوقات* قزوینی، ۶۷۸ ه.ق، کتابخانه دولتی، مونیخ. (مأخذ: قزوینی، ۱۳۹۲: ۴۷).

Figure 8. The constellation of Centaurus, Wonders of the Creatures of Qazvini, 678 AH, State Library, Munich. (Source: Qazvini, 2013: 47).

اسلامی در هنر دوران اسلامی ایران شکل گرفته و بکار رفته‌اند (حسینی، ۱۳۹۱: ۵۳) (تصویر ۸).

تاکنون نظریه‌های گوناگونی در رابطه با منابع احتمالی کاربرد نقوش موجودات ترکیبی در هنر دوران اسلامی مطرح شده که از بازنمایی مفاهیم صور فلکی تا تأثیر نمادهای سلطنتی دوران ساسانی و از تفاسیر بومی و رایج برگرفته از درون‌مایه‌های سنتی فرهنگ‌های یکجانشین و استپی گرفته تا تأثیر گروه‌های ویژه اجتماعی را در برمی‌گیرد (خلیلی و گروبه، ۱۳۸٤: ۵۰ و ۴۶). به نظر می‌رسد نمی‌توان یکی از موارد فوق را به‌عنوان تنها منبع تأثیرگذار در کاربست این نقوش مطرح نمود؛ بلکه مجموعه‌ای از آبشخورهای فرهنگی و فکری که برخی از آن‌ها قابل‌شناسایی و برخی دیگر نامعلوم است، در این امر مؤثر بوده‌اند.

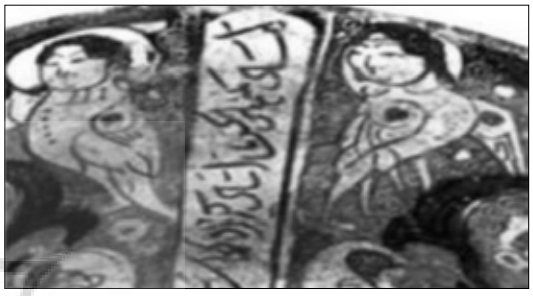
۶-۲ هارپی

در موجود ترکیبی هارپی، دقت به ترکیب سر انسان به‌عنوان مرکز اندیشه بشری با بدن پرنده که مهم‌ترین شاخص آن بال و پرواز است، می‌تواند در تفسیر صحیح‌تر این موجود ترکیبی، مفید و رهنمون باشد. پرنده در اغلب فرهنگ‌های بشری، نماد گستره روح است؛ به‌ویژه در هنگامی‌که پس از مرگ به آسمان صعود می‌کند (هال، ۱۳۸۰: ۳۹). بنابراین مهم‌ترین عاملی که باعث ایجاد این موقعیت نمادین برای پرنده شده، بال‌های اوست که در نقوش هارپی، انسان آن‌ها را از پرنده وام‌گرفته است. بال بر روی بدن انسان یا حیوان، نشانه‌ای ایزدی و نماد نیروی محافظت به شمار می‌آید. همچنین هنگامی‌که بال متعلق به پیام‌آوران و خدایان و بادها باشد، دلالت بر سرعت داشته و ممکن است بیانگر گذر سریع عمر باشد. می‌توان گفت هنرمندان ایرانی در قالب نقش فروهر با افزودن دو بال بر دوش یک نقش انسانی، آن را به موجودی ملکوتی و آسمانی تبدیل کرده‌اند؛ اما در رابطه با دلایل و مفاهیم کاربرد نقش هارپی در هنر دوران اسلامی می‌توان تأثیر برخی از منابع اسلامی را محتمل دانست. در بین منابع مختلف اسلامی به نظر می‌رسد مفاهیم عرفانی که دارای نمادهای پرنده هستند، بیشترین تأثیر را در آفرینش این نقوش داشته‌اند. گرچه مرغ در ادبیات عرفانی به‌طور مطلق به معنی روح آمده است، با این حال پرندگان خاصی نیز در ادبیات عرفانی وجود دارند که هر یک رمزی از صفت یا حالی از احوال است (سجادی، ۱۳۷۰: ۷۱۳) (تصویر ۹ و ۱۰).

۶-۳ سیمرغ

از نمونه‌های این مرغان که دارای هر دو بعد انسانی و پرنده

هستند می‌توان به شاه مرغان ملکوت اشاره کرد که منظور از آن پیامبر (ص) و در *منطق‌الطیر* عطار به‌طور خاص سیمرغ است (همان، ۱۳۷۰: ۴۹۶). سیمرغ همچنین استعاره‌ای است از روح‌القدس، ملک جبرئیل و عقل فعال. ازاین‌رو سیمرغ به همان صفاتی متصف شده که کبوتر مادینه رمز روح‌القدس در مسیحیت داراست (اکبری، ۱۳۸۲: ۶). در ادبیات عرفانی، مرغ آتش‌خوار خیالی به نام «سمندر» وجود دارد که رمزی است از عشق آتشین و شورانگیز که عاشق در راه وصل بدان می‌سوزد و خاکستر می‌شود. همچنین گاهی نیز کنایه از عارف کامل است (سجادی، ۱۳۷۰،۴۸۷) (تصویر ۱۱). جملگی این



تصویر ۹. کاسه زرین‌فام، دوره ایلخانی (مأخذ: واثقی، ۱۳۹۶: ۶)

Figure 9. Golden Glaze bowl, Illkhanid period (Source: Vaseghi, 2017: 6)

تصویر ۱۰. ظرف نقره‌ای، سده هفتم ه.ق (مأخذ: همان).

Figure 10. Silver container, seventh century AH (Source: the same).

مفاهیم با نقوش ترکیبی هارپی متناسب است.

۶-۴ پری

علاوه بر مفاهیم عرفانی، نقش پرنده با سر انسان را می‌توان نمادی از «پری»[۴] نیز دانست. بنا بر تعریف، «پَری موجودی است موهوم، افسانه‌ای و زیبا و دلپذیر. چنان‌که از روایات کهن برمی‌آید، پری وجودی است لطیف و بسیار زیبا که اصلش از آتش است و با چشم دیده نمی‌شود و با زیبایی فوق‌العاده‌اش آدمی را می‌فریبد. پری برعکس دیو، اغلب نیکوکار و جذاب است؛ اما گاهی در روایات کهن و ازجمله برخی قسمت‌های *اوستا* (یشت‌ها: ۱۴/۱) جنس مؤنث دیوان معرفی‌شده است که از طرف اهریمن گماشته شده و جزء لشکر او، بر ضد زمین و گیاه و آب و ستور در کار است» (یاحقی، ۱۳۸۶: ۵-۲۴۴) (تصویر ۱۲). ذکر این نکته لازم است که گریفین همیشه و در تمامی ادوار قبل از اسلام، نماد خیر و خوش‌یمنی نبوده است؛ زیرا در دوران هخامنشی برخی از شاهان در حال مبارزه و کشتن این موجود قابل مشاهده‌اند (محبی، ۱۳۷۷:۱۰۷) (تصویر ۱۳).

۶-۵ نقش شیر در موجودات ترکیبی

درارتباط با نقوش اسفنکس‌ها و گریفین‌ها علی‌رغم وجود برخی اختلافات در اجزای پیکرها، این موجودات در برخورداری از تنه شیر وجه اشتراک دارند؛ بنابراین در تحلیل این نقوش باید پیش از هر چیز دیگری، ویژگی‌های مهم این حیوان شناخته شود. «شیر در باورها و اساطیر ملل جایگاه خاصی دارد و در هنر و فرهنگ بسیاری از ملت‌ها، به‌عنوان سمبل آتش، پارسایی، پرتو خورشید، پیروزی، دلاوری، روح زندگی، درندگی، سلطنت، شجاعت، عقل، غرور، قدرت، قدرت الهی، قدرت نفس، مراقبت و مواظبت شناخته‌شده است» (جابز، ۱۳۷۰: ۷۵) در اغلب تمدن‌های کهن ازجمله در ایران، شیر به‌واسطه بهره‌مندی از قدرت زیاد، مظهر نیرو و قدرت، پادشاه و مبارزه معرفی‌شده است. به همین سبب شیر، نماد ایزد مهر در ایران باستان و چهارمین مرتبه از مراتب مهر و نخستین مرتبه از مراتب اعلی به شمار می‌رود (کرمی، ۱۳۸۱:۲۳۷) (تصویر ۱۴).

باتوجه‌به همین واقعیت و تأثیر مفاهیم ایران پیش از اسلام به نظر برخی از محققین، تصاویر اسفنکس بر روی سفالینه‌های قرون میانی اسلامی به‌عنوان نماد خورشید بکار رفته است (Guratola, 2006:118.) باتوجه‌به مطابقت برج فلکی اسد با خانه آفتاب و مطابقت غالب ویژگی‌های صورت‌ها و چهره‌های این برج فلکی مشتمل بر «تمام بال و دراز»، «فراخ بر»، «پهن روی»، «ستبر انگشت»، «باریک دوران»، «بلند بینی»، «فراخ دهان»، «دندانش یک از یک دور»، «نیمه بزرگ‌تر»، «خوب‌روی»، «گربه‌چشم»، «میگون موی» و «شکم برسوش آور» (دهخدا،۱۳۷۳، ج ۲، ذیل اسد به نقل از ابوریحان بیرونی) با اسفنکس‌های موجود در آثار نگارگری و صنایع‌دستی ازجمله سفالینه‌های اسلامی، نظریه فوق می‌تواند درست باشد. در مقایسه اسفنکس‌های دوران

تصویر ۱۱. *سیمرغ زال را به البرز کوه می‌برد*، برگی از *شاهنامه*، تبریز، حدود ۷۹۰ ه.ق، کتابخانه توپقاپی سرای استانبول. (مأخذ: گری، ۱۳۸۴: ۱۶۴).

Figure 11. Simorgh takes Zal to Alborz Mountain, a leaf from Shahnama, Tabriz, around 790 AH, Topqapi Palace Library, Istanbul. (Source: Gray, 2005: 164).

تصویر ۱۲. *نگاه کردن اسکندر به پریان دریایی، گلچین اسکندر سلطان*، شیراز، ۸۳۱ ه.ق، بنیاد گلبنگیان، لیسبون. (مأخذ: گری، ۱۳۸۴: ۱۸۴).

Figure 12. Alexander looking at mermaids, Shiraz, 831 AH, Golbangian Foundation, Lisbon. (Source: Gray, 2005: 184)

اسلامی با اسفنکس‌های پیش از اسلام نیز می‌توان گفت اسفنکس‌های اسلامی فاقد بال‌های عقاب می‌باشند که احتمالاً دلیل آن هم ارتباط اسفنکس‌های مزبور با صورت فلکی اسد و درنتیجه عدم نیاز به طراحی بال‌ها بوده است. (حسینی، ۱۳۹۱: ۵۲) (تصویر ۱۵).

تصویر ۱۳. *شاه در نبرد با گریفین*، پارسه، دوره هخامنشی، (مأخذ: محمدپناه، ۱۳۸۹: ۸۸)

Figure 13. Achamenid King battling with a Griffin, Persia, Achaemenid period, (Source: Mohammadpanah, 2010: 88).

اما در رابطه با گریفین یا شیردال که به‌جای سر انسان از

تصویر ۱۴. بشقاب زرین با نقش شیر بال‌دار، دوره ساسانی، گالری آرتور ساکلر، واشنگتن. (مأخذ: محمدپناه، ۱۳۸۹: ۱۹۲)

Figure 14. Golden plate with a winged lion, Sassanid period, Arthur Sackler Gallery, Washington. (Source: Mohammadpanah, 2010: 192).

سر عقاب بهره‌مند است ترکیبی از دو حیوان نیرومند صورت گرفته است. در ایران باستان، عقاب به‌عنوان تیزپروازترین و قدرتمندترین پرنده آسمان نشانگر معتقدات مذهبی بوده و با بال‌های گسترده خود نشان برتری، حمایت و مظهر خدای توانایی بوده است؛ بنابراین گریفین، ترکیب پادشاه آسمان‌ها با پادشاه زمین محسوب می‌شود (کرمی، ۱۳۸۱: ۲۳۶-۲۳۵). باتوجه‌به همین واقعیت، موجود ترکیبی گریفین

در دوره ساسانی نمادی از قدرت عظیم شاه، نیروی فوق‌العاده و توانایی سپاهیان و همچنین نیروی محافظ و نگهبان موجودی خوش‌یمن و مبارک به شما می‌آمده است (تصویر ۱۶).

نتیجه‌گیری

درمجموع، معانی برخاسته از انواع موجودات مابعدالطبیعی در هنر ایران در ادوار پیش‌وپس از اسلام، با نگاهی ویژه به هنر ساسانی و ایلخانی دربرگیرنده طیفی از نمادهای دینی، صوَر کیهانی، اسطوره‌ها، صوَر معلّقه منبعث از اعتقاد به عالم مثال و نیز تأثیرات متقابل ادبیات روایی و هنرهای تصویری ایرانی است. این ارکان حکمی تأثیری بسزا بر شیوه‌گزینی بصری و رویکرد سبک‌شناختی هنرمندان ایرانی در ادوار متمادی داشته است. به‌طوری‌که پس از گذشت سده‌ها و با وجود گوناگونی‌های کم یا بیش در سبک‌ها و مکاتب تصویرگری و نگارگری، سنت‌های فراواقع‌گرایانه و خیال‌گرایانه در هنر ایرانی بر اساس همین شالوده‌های حکمی به حیات خویش ادامه داده است. بر اساس یافته‌های پژوهش، شیوه نضج و شکل‌گیری شخصیت‌های خیالی در سنت هنر ایرانی، منبعث از مفاهیم دینی و میراث‌های فرهنگی برخاسته از متن است. از سویی، خصلت شاخص بومی‌سازی که در درازای تاریخ در هنر این سرزمین نهادینه شده است، این اجازه را به هنرمند می‌دهد تا بر اساس احوال زمانه خویش و البته بر اساس سیاق جاری قوه متخیله مبنی‌بر ترکیب تصاویر دریافتی حاصل از مشاهده، روی به ترکیب عناصر تصویری

تصویر ۱۵. نمودار صورت فلکی برج اسد.

Figure 15. Leo constellation.

تصویر ۱۶. تنگ سیمین زراندود با نقش گریفین، ساسانی، موزه ملی ایران (مأخذ: پوپ، ۱۳۹۰: ۲۵۵)

Figure 16. Silver Golden Glazed Jam with a Griffin, Sassanid, National Museum of Iran (Source: Pope, 1390: 255).

و آفرینش موجودات ماورایی نماید. ریشه‌های آراء بسیاری از حکماء از جمله ابن عربی، شیخ اشراق و اخوان الصفاء همچنان زمینه‌های بکری را برای هنرمند پژوهنده معاصر در جهت ترجمان متن به تصویر فراهم می‌آورد. از سویی رویکرد تنزیهی برخاسته از تعالیم قرآن کریم، به‌عنوان زبانی جهانی و انسانی، فراتر از آیین و یا ملیتی خاص می‌تواند در جهت نوعی غربال فکری و به دنبال آن غربال تصویری مورد استفاده قرار گیرد. نمونه‌های این‌گونه رویکرد به نص قرآن در آثار بسیاری از حکماء از جمله فارابی، ابن‌سینا، شیخ اشراق، صدرالمتألهین و نظایر آنان قرار گرفته و رویکرد مثالین منبعث از جهان‌بینی عرفانی اسلامی در نقوش و نگاره‌های ایرانی-اسلامی در طول سده‌های متمادی مجال تجلی یافته است. خط سیر یادشده البته با نزدیک شدن به ادوار متأخر، کم‌رنگ شده و جای خود را به تأثیرپذیری از جریان‌های باخترزمین داده است. به نظر می‌رسد گذر از استحاله فرهنگ‌های فکری و ادبی بیگانه و بومی‌سازی و سازگارسازی آموزه‌های جدید با مبانی فکری و حکمی یافت‌شده در پژوهش حاضر، می‌تواند در راستای رشد و بالندگی و تداوم هویت هنر و فرهنگ ایرانی در بستر هنرها و رسانه‌های معاصر، مؤثر واقع شود.

پی‌نوشت

۱- «اصحاب السفارة و الشّارعین»

2- Arzur
3- Vaed/vid
4- Fairy

فهرست منابع

ابن مهلب (۱۳۷۸). ***مجمل التواریخ و القصص***، ویرایش: سیف‌الدین نجم‌آبادی، زیگفرید وبر، آلمان: دومونده نیکارهوزن.

بلعمی، ابوعلی محمد بن محمد (۱۳۴۱). ***تاریخ الامم و الملوک (تاریخ بلعمی)***، تصحیح: محمدتقی بهار، تهران: اداره کل نگارش وزارت فرهنگ و هنر.

بهار، مهرداد (۱۳۸۱). ***پژوهشی در اساطیر ایران***، تهران: آگاه.

بیانی، شیرین (۱۳۸۹). ***دین و دولت در ایران عهد مغول***، تهران: نشر دانشگاهی.

پازوکی، شهرام و زارع، زهرا (۱۳۹۶). ***«حکمت خسروانی و فیثاغوری از دیدگاه شیخ اشراق»*** دوفصلنامه «پژوهشنامه عرفان»، شماره ۱۶، بهار و تابستان، انجمن علمی عرفان اسلامی ایران، صص ۲۵-۱.

پوپ، آرتور اپهام و دیگران (۱۳۷۸). ***سیر و صور نقاشی ایران***، ترجمه: یعقوب آژند، تهران: مولی.

پوپ، آرتور و اکرمن، فیلیپس (۱۳۹۴). ***سیری در هنر ایران، از دوران پیش از تاریخ تا امروز***، ترجمه: پرویز مرزبان و دیگران، تهران: علمی و فرهنگی.

حبیبی کسبی، م. (۱۳۹۲، ۲۶ اردیبهشت)، ***فردوسی و شیخ اشراق، حکیمان شیعه خسروانی***، برگرفته از لینک http://old.alef.ir/vdcdj۵۰fjyt۰jo۶,۲a۲y.html?۱۸txt).

حسینی، سید حسام الدین (۱۳۹۱). ***«نقش فرشتگان در تدبیر جهان در قرآن و عهدین»***، تهران: دو فصلنامه ادیان وعرفان، پاییز و زمستان، سال چهل و پنجم، شماره ۲، دانشگاه تهران، صص ۱۱-۳۸.

خالدیان، ستار (۱۳۸۷). ***«تأثیر هنر ساسانی بر سفال دوره اسلامی»***، فصلنامه باستان‌پژوه، شماره ۱۶، صص ۱۹-۳۱.

خزایی، بابک (۱۳۹۰، ۲۳ آبان)، ***حکمت خسروانی در آثار بزرگان ادب ایران***، مصاحبه با خبرگزاری کتاب ایران (ایبنا)، برگرفته از لینک:
http://www.ibna.ir/fa/doc/report/121934/%D8%AD%D9%83%D9%85%D8%AA-%D8%AE%D8%B3%D8%B1%D9%88%D8%A7%D9%86%D9%8A-%D8%A2%D8%AB%D8%A7%D8%B1-%D8%A8%D8%B2%D8%B1%DA%AF%D8%A7%D9%86-%D8%A7%D8%AF%D8%A8-%D8%A7%D9%8A%D8%B1%D8%A7%D9%86-%D8%A8%D8%A7%D8%B2%D8%AA%D8%A7%D8%A8-%D9%8A%D8%A7%D9%81%D8%AA%D9%87.

خلیلی، ناصر و گروبه، ارنست ج. (۱۳۸۴). ***سفال اسلامی***، ترجمه: فرناز حائری، ج ۷، تهران: کارنگ.

دادور، ابوالقاسم و حدیدی، الناز (۱۳۹۲). ***«بررسی نقوش منسوجات قرون اولیه اسلامی (از قرن اول ه.ق تا اواخر دوره سلجوقی)»***، نشریه جلوه هنر، دوره جدید، شماره ۶، صص ۱۵-۲۲.

دادور، ابوالقاسم و مبینی، مهتاب (۱۳۸۸). ***جانوران ترکیبی در هنر ایران باستان***، تهران: دانشگاه الزهرا.

دادور، ابوالقاسم و منصوری، الهام (۱۳۸۵). ***درآمدی بر اسطوره‌های ایران و هند در عهد باستان***، تهران: کلهر/ دانشگاه الزهرا.

دهخدا، علی اکبر و دیگران (۱۳۷۷). ***لغت‌نامه***، تهران: دانشگاه تهران.

دینکرد (۱۳۸۱)، تدوین و تنظیم: فریدون فضیلت، کتاب سوم، تهران: فرهنگ دهخدا.

رضی، هاشم (۱۳۸۴). ***حکمت خسرواني (حکمت اشراق و عرفان از زرتشت تا سهروردي)***، تهران: بهجت.
زمردی، حمیرا (۱۳۸۲). ***نقد تطبیقی ادیان و اساطیر در شاهنامه فردوسی، خمسه نظامی و منطق الطیر عطار***، تهران: زوار.
سجادی، سید جعفر (۱۳۷۰). ***فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی***، تهران: طهوری.
سهروردی، شهاب الدین یحیی (۱۳۸۰). ***مجموعه مصنفات شیخ اشراق***، تصحیح: هانری کربن، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
شراتو، امبرتو و گروبه، ارنست (۱۳۸۴). ***هنر ایلخانی و تیموری***، ترجمه: یعقوب آژند، تهران: مولی.
شهرستانی، ابوالفتوح محمد بن عبدالکریم (۱۳۵۸). ***توضیح الملل***، ترجمه: مصطفی خالقداد هاشمی، تصحیح: رضا جلالی، تهران: نائینی.
قزوینی، زکریا بن محمد بن محمود کمونی (۱۳۹۲). ***عجایب المخلوقات و غرایب الموجودات***، به کوشش: یوسف بیگ باباپور، تهران: سفیر اردهال.
کرمی، طیبه و دیگران (۱۳۷۵). ***دانشنامة جهان اسلام***، به اهتمام: سید مصطفی میرسلیم، تهران: بنیاد دائرة المعارف اسلامی.
گري، بازل (۱۳۸۴) ***نقاشي ايراني***، ترجمه: عربعلي شروه، تهران: نشر دنياي نو.
لوکونین، ولادیمیر (۱۳۸۴). ***تمدن ایران ساسانی***، ترجمه: عنایت الله رضا، تهران: علمی و فرهنگی.
مجتبایی، فتح الله (۱۳۵۲). ***شهر زیبای افلاطون و شاهی آرمانی در ایران باستان***، تهران: انجمن فرهنگ ایران باستان.
محبی، حمیدرضا (۱۳۷۷). ***«مطالعه و بررسی نقوش شکار در هنر ایران (تا پایان دوره صفویه)»***، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه تربیت مدرس، تهران.
محمدپناه، بهنام (۱۳۸۹). ***کهن دیار***، ج ۱، تهران: سبزان.
مینوی خرد (۱۳۶۴). ترجمه: احمد تفضلی، تهران: توس.
هال، جیمز (۱۳۸۰). ***فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب***، ترجمه: رقیه بهزادی، تهران: فرهنگ معاصر.
هینلز، جان راسل (۱۳۹۳). ***شناخت اساطیر ایران***، ترجمه: باجلان فرخی، چاپ چهارم، تهران: اساطیر.
واثقی، سپیده (۱۳۹۶). ***«بررسی سیر تحول نقش هارپی در هنر اسلامی ایران (سلجوقی، ایلخانی، صفویه، قاجار)»***، دومین کنفرانس ملی رویکردهای نوین آموزش و پژوهش، مازندران، محمودآباد، ۲ و ۳ شهریور، صص ۲۸-۴۲.
یاحقی، محمدجعفر (۱۳۸۶). ***فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی***، تهران: فرهنگ معاصر.
یشت‌ها (۱۳۴۷). به گزارش: ابراهیم پورداوود، ج ۱، تهران: طهوری.

Brunner, Christopher J. (1978), Sasanian Stamp Seals in The Metropolitan Museum of Art, Metropolitan Museum of Art Publications, New York.
Compareti, Matteo (2009). "*Iranian Elements in Kamr and Tibet (Sasanian and Sogdian Borrowings in Kashmiri and Tibetan Art)*", Transoxiana 14, Last Review: 14/1/2021, http://www.transoxiana.org
Knapen, Willem (2020). "*Persian Empire*", Catawiki, Last Review: https://auction.catawiki.com