مطالعه ی نمادشناسانه و تطبیقی عناصر نقوش منسوجات ساسانی و صفوی

تاریخ دریافت مقاله:۹۲/۵/۲
تاریخ پذیرش نهایی: ۹۲/۷/۱۰

دکترعباس نامجو [۱] ، سید مهدی فروزانی [۲]

چکیده

هنر دوران ساسانی به عنوان چکیده ای از هنر تمامی اعصار ایران به شمار می رود. بیشترین مشخصه ی هنر ساسانی نقوش تزئینی آن است و یکی از تجلیات این نقوش در منسوجات ساسانی است که تاثیر عمیقی بر هنر ادوار و ملل مختلف تاریخ گذاشت. در دوره صفویه نیز به علت حمایت حاکمان وقت صنعت نساجی به ویژه قالی بافی از پیشرفت چشمگیری برخوردار بوده است. قالی های سده دهم هجری در زمره باشکوه ترین نمونه های باقی مانده آن دوره است. بیشتر شهرهای صفوی پیشرفت قابل توجهی در پارچه بافی داشته اند. شماری از مستشرقان بهترین منسوجات را متعلق به کاشان دانسته اند.در تحقیق حاضر به رمز و ماهیت نمادشناسانه نقوش خواهد پرداخت. رمز یا نماد بیان ادراکی و مشهود است که باید جایگزین چیزی مخفی و مکتوم شود و این ماهیت در نقوش هر دو دوره کاملاً قابل مشاهده است.در این مقاله، با استفاده از روش های تاریخی، توصیفی و تطبیقی، سعی در ردیابی عناصر نقوش منسوجات ساسانی با توجه به کیفیات فرمی و محتوایی آنها، در منسوجات دیگر دوره ی درخشان فرهنگ و هنر ایران، یعنی دوران طلایی صفوی شده است که به عنوان دوره ی اوج درخشش هنر پارچه بافی ایران به شمار می رود.

در انتها این پژوهش به بررسی علمی و نمادشناسانه و تطبیقی نقوش منسوجات در دوره پرداخته و با ذکر مقایسه ای عناصر با یکدیگر تاثیر پذیری عصر صفوی از این نقوش اشاره کرده است.نتیجه ای که در این نوشته حاصل شده آن است که بیشتر نقوشی که به عنوان نقوش تزیینی در پارچه‌های صفوی مورد استفاده قرار گرفته‌اند همان اشکال ساسانی است که با کیفیت فرمی و محتوایی متفاوتی به کار رفته اند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

واژگان کلیدی

منسوجات، پارچه های ساسانی و صفوی، نقوش ساسانی، نقوش صفوی

۱ - استادیار دانشگاه علم و فرهنگ namjoo@usc.ac.ir
۲ - دانش آموخته کارشناسی ارشد رشته پژوهش هنر دانشگاه علم و فرهنگ

مقدمه

صنعت بافت منسوجات با توجه به نیاز اولیه ی انسان به پوشش، پیشینه ای طولانی دارد و در ادوار گوناگون تحولات بسیاری را پذیرفته است.

این نقوش در بردارنده ی تجارب اجتماعی، فرهنگی و معتقدات مذهبی دوران خود هستند و لذا به فهم بهتر سیر تحول اندیشه های مردم دوران خود کمک می‌کنند.

با گذشت زمان و در ضمن روابط عدیده ای که بین اجتماعات و فرهنگ های ملل مختلف وجود داشته است، این نقوش دچار تغییر و تحولاتی شده اند و در برخی موارد، جزئی کوچک یا بزرگ از یک نقش کم شده و یا به آن افزوده شده و یا به طور کلی تغییر یافته و یا نابود شده است. اصولا در هر کالایی قابل حمل باشد همانند پارچه و سفال، تاثیر های متنوع را می توان مشاهده کرد. بنابراین مطالعه میان نقوش یک دوران با دوره ای دیگر می تواند پرده از بسیاری اشتراکات میان دو دوره تاریخی بر دارد.

از سویی ماهیت نمادین نقوش به ویژه منسوجات از اهمیت زیادی در دوره های مختلف برخوردار است. نماد اصولاً امری مبهم و گنگ یا حاصل یک گرایش احساسی نیست، بلکه نماد، زبان روح است. (بورکهارت، ۱۳۸۵: ۶۴)

در ایران از گذشته های دور همچون تمدن های سیلک و شوش و دوره های تاریخی چون ایلام از نقوش نمادین در آثار هنری خود بهره گرفته اند. نقوش سفال ها و ابزار فلزی و حتی قالب و فرم بسیاری از ظروف عمدتاً نمادین بودن این ظروف را گواهی می دهد. نقوش باقی مانده در تخت جمشید و دیگر بناهای برجای مانده از دوران اشکانی و ساسانی همه حاکی از تاثیر شگرف نقوش نمادین در این دوره هاست.

پس از ساسانیان در دوران حاکمیت مسلمانان در ایران نیز بیان نمادین در برقراری ارتباطات خود استفاده زیادی شده است. این موضوع در ایران که سابقه تمدنی و فرهنگی دارد، رنگ و جلایی خاص به خود گرفته است. در واقع شمار زیادی از نمادها بر اساس ماهیت خود، سیر تحول تاریخی را در ایران طی کردند و باقی ماندند و در دیگر دوره ها نفوذ یافت. از جمله این دوره ها می توان به دو دوره ساسانی و صفویه اشاره کرد. نقوش نمادین بسیاری به ویژه منسوجات از دوره ساسانی به دوره صفویه با اندک تغییراتی در شکل و اجرا رسیده است.

دوران ساسانی دوران ترقی و شکوفایی صنعت پارچه بافی در ایران است. در این عصر صنعت پارچه بافی چنان رشد می یابد که تعداد زیادی از پارچه های بافته شده به وسیله بازرگانان و سپاهیان جنگ های صلیبی به اروپا وارد می شدند. همچنین نقوش و نمادهای بافته شده برروی پارچه های این دوره که متأثر از عناصر کهن ایرانی و آسیای غربی است، پس از سقوط این سلسله و با وقفه ای اندک در دوران اسلامی نیز به حیات خود ادامه دادند.

دوران صفوی نیز با حمایت بی دریغ شاهان صفوی و ایجاد کارگاه های بافندگی شاهی در پایتخت ها و پدید آوردن مراکز بافندگی جدید و توسعه بازرگانی در زمینه ی بافته های گوناگون صنعت نساجی پیشرفت قابل ملاحظه ای حاصل کرد به طوری که بسیاری از سیاحان و تاریخ نگاران، دوره ی صفوی را عصر طلایی هنر نساجی ایران معرفی کرده اند.

در این دوره همانند دوره ساسانی مردم به هنر توجه و علاقه زیادی نشان دادند و مفاهیم بنیادین و ریشه دار در فرهنگ ایران، پس از گذشت سده ها، دوباره به حیات خود ادامه می دهد. اکثر نقوشی که از دیرباز با مفاهیم فرهنگی ایران خو گرفته بود، در این دوره با تغییر شکل صوری و ظاهری اما با رنگ و هویتی اصیل، مورد استفاده قرار گرفت. (شایسته فر، ۱۳۸۷)

بدون شک با توجه به پیشینه ی صنعت نساجی در ایران بسیاری از نقوش به کار رفته در منسوجات دوران اسلامی و صفوی ریشه در دوران های ماقبل خود دارند که با توجه به تفاوت اصول زیبایی شناسی در زمان های مختلف و همچنین نوع مواد اولیه و تکنولوژی در دسترس، نمونه ها ظرافت و جزئیات گوناگونی پیدا کرده اند.

در پژوهش های متعددی نیز توسط محققان داخلی، نقوش منسوجات این دو سلسله به صورت تطبیقی با منسوجات دیگر دوره های داخلی یا خارجی صورت گرفته و نحوه ی تاثیر گذاری یا تاثیر پذیری آنها از هم بررسی شده است. (ریاضی، ۱۳۸۲ ؛ شایسته فر، ۱۳۸۲؛ توسلی، ۱۳۸۷؛ پورجعفر و فربود، ۱۳۸۶)

اما به طور مشخص در مورد تطبیق نقوش منسوجات این دو دوره ی مشخص و بررسی نقوش و مضامین مشترک بین آنها که این پروژه سعی در انجام آن دارد، تحقیقی انجام نگرفته است.

با مطالعه ی این نقوش می توان بسیاری از اسرار و نکات فراموش شده ی تاریخ، هنر و فرهنگ ملی ایران را با وحدت بیشتری انسجام و معنا بخشید.

چارچوب نظری بحث

واژه پارسی نماد به معنای نماینده، سمبل(فرهنگ معین) و نمود و نماد و نماینده است. این واژه چون نمود، نماینده و ظاهر کننده معنا شده است.(لغت نامه دهخدا)

نماد عبارت از هر چیزی که بتوان با آن به طور معنی دار چیزی را معرفی کرد (رابرتسون، ۱۳۷۱: ۸۰) و اصولاً بسیاری در این نکته اتفاق نظر دارند که نماد به چیزی گفته می شود که نمی تواند به روشی دیگر بیان شود (Guenon, 2001: 102) یعنی مفاهیمی که با زبان مستقیم قابل بیان و درک نیستند و زبان با همه محدودیت هایش قادر به انتقال این مفاهیم نیست، قالبی نمادین می گیرند تا بتوانند خود را بیان کنند. یا به سخنی دیگر نماد بیان ادراکی مشهود است که باید جایگزین امری مخفی و مکتوم شود. (ستاری، ۱۳۶۵: ۵۲)

اما باید میان نشانه و نماد تمایز قایل شد. نشانه و نماد هر دو به ورای خود می پردازند، لیکن نماد بیشتر رابطه ای قراردادی یا عرضی با آن چیزی دارد که به آن اشاره می کند. (Stiver, 1996: 77)

یونگ ضمن بحث گسترده ای که راجع به نماد دارد می گوید:«انسان برای انتقال افکار عقاید و ذهنیات خود از گفتار یا نوشتار استفاده می کند، این زبان سرشار از نمادها و نشانه هایی است که به خودی خود معنایی ندارند، اما به دلیل کاربرد فراگیرشان دارای معنا هستند و یا اینکه انسان به ظن خود به آن ها مفهومی بخشیده است. ولی هیچکدام از این ها نماد نیستند. بلکه فقط تداعی کننده نشانه اشیاء هستند». (یونگ، ۱۳۷۷: ۱۶) وی در ادامه به معنای نماد می پردازد و معتقد است که نماد یک اصطلاح، یک نام یا نمایه ای است که افزون بر معنای قراردادی و آشکار روزمره خود، دارای معانی متناقضی نیز هست. نماد شامل چیزی گنگ، ناشناخته یا پنهان از ماست اما دست یابی به حقیقت نیاز به بحث دارد، بنابراین یک کلمه یا نمایه هنگامی نمادین می شود که چیزی بیش از مفهوم آشکار خود داشته باشد. این کلمه یا نمایه جنبه ناخودآگاه گسترده تری دارد که هرگز نه نمی تواند به گونه ای دقیق مشخص گردد و نه به طور کامل توضیح داده شود.(همان: ۱۷)

همچنین پیرس می گوید: هرگاه از راه قراردادی نسبت به مورد تاویلی، موضوع و مبنای نشانه روشن شود یا به بیان دیگر، قراردادی دال را با مدلول یکی کند با نماد سر و کار داریم. (احمدی، ۱۳۷۱: ۴۱)

پس نماد تجلی یا واسطه امری معنوی محسوب می شود و نمادپردازی و رمزپردازی جایی آغاز می شود که امکانات بیان محدود بوده و زبان عاجز می شود.

بنابراین حقایق متعالی که قابل انتقال و القاء به هیچ طریق دیگری نیستند. هنگامی که با سمبل ها، اگر بتوان گفت در می آمیزند تا اندازه ای انتقال پذیر می شوند. (ستاری، ۱۳۶۵: ۵۲)

هنر و صنعت نساجی ساسانیان

هنر ساسانی رسماً با انقراض دودمان پارتی و روی کارآمدن اردشیر در ۲۲۶ میلادی آغاز شد. برخی محققین معتقدند این دوره عکس العمل و بازبرخوردی نسبت به هنر یونانی مآبی اشکانیان بود. (گیرشمن، ۱۳۵۰: ۲۳۲)

این هنر علاوه بر اینکه مدعی احیای هنر هخامنشی بود به نوعی میراث هنر پارتی را نیز با خود به همراه داشت. هنوز می توان آثار هنر هلنیستی و بیشتر از آن تأثیرات هنر شرقی را در هنر ساسانی مشاهده کرد و در عین حال جای پای رسوم ملی در هنر ساسانی بسیار محکم و پررنگ است. (گدار، ۱۳۷۷: ۲۳۲)

در این دوره وجود دستگاه های بافندگی بسیار پیشرفته غیر قابل انکار است. وجود پارچه هایی با اشکال هندسی، گیاهی، حیوانی و انسانی دلالت بر این نکته دارد.

جاده ابریشم و ابریشم چین در واقع بهترین موقعیت را در جهت آماده‌سازی مواد و مصالح در اختیار پیشینه‌ی تکنیکی و پیشرفته‌ی صنایع بافندگی ساسانی قرار داد و توسعه‌ی منسوجات ساسانی را به ارمغان آورد(فرانگ و براوستون، ۱۳۷۶: ۱۸۳).

علاوه بر ابریشم استفاده از پشم، پنبه و کتان نیز در منسوجات ساسانی رایج بوده است که از نمونه‌های پنبه‌ای و کتانی نمونه‌ای در دست نیست. (گرانتوسکی، ۱۳۵۹: ۲۳۰)

عمده بافته‌های دوران ساسانی از نوع بافت‌های جناغی با تار یا پود مرکب می‌باشند که هر دوی اینها با دارهای چوبی نسبتاً پیچیده‌ای بافته می‌شدند. (الگروو و داوول، ۱۳۷۴: ۱۵۳) رنگ پارچه ها بیشتر رنگ های تند و سیر بود. بیشتر پارچه هایی که باقی مانده اند رنگ آبی و سفید دارند. (نفیسی، ۱۳۸۳: ۲۳۵)

خوزستان قبل از زمان ساسانی مرکز تولید منسوجات ایرانی بوده است اما در مورد بافته‌های ساسانی از حدود قرن ۳ تا ۷ میلادی از بهترین مراکز تولید منسوجات ابریشمی بوده است.

منسوجات ساسانی بر بافته‌های ملل مختلف تأثیر گذار بوده است. « برحسب نوشته سیدونیوس اسقف کلرمن منسوجات بافت ایران در قرن ۵ میلادی به تمام مغرب زمین تا گل می رفته است». (سامی، ۱۳۴۲: ۱۹۵)

نفاست آثار بافندگی ایران موجب ادامه‌ی حیات آنها حتی پس از ورود اسلام به قلمرو ایران بود.

نقوش منسوجات ساسانی

در اروپا نمونه هایی از پارچه های ایرانی دوره ی ساسانیان هست که بیشتر آنها را در جنگ های صلیبی جنگ جویان عیسوی از فلسطین به اروپا برده اند. این پارچه ها در نظر جنگ جویان صلیبی چنان قدر و قیمت داشته که یا اشیا متبرک کلیسا را در آنها پیچیده اند یا اینکه به عنوان کفن با خود به گور برده اند و امروز برخی از آنها در خزانه های کلیساها باقی است یا اینکه از آنجا به موزه ها برده اند. (نفیسی، ۱۳۸۳: ۲۲۹)

علاوه بر این آثار باقی مانده، منابع مختلف دیگری جهت بررسی منسوجات ساسانی وجود دارد که تعداد زیادی از آنها در محوطه‌های باستانی طاق بستان، شوش، تیسفون، بیشاپور، قلعه یزدگرد، چال ترخان در نزدیکی ری، تپه حصار و کوه خواجه بدست آمده است. کهن‌ترین سند ما نقاشی دیواری شوش است که متعلق به نیمه اول قرن چهارم میلادی است و در آن لباس رنگارنگ سوار با نخ‌های زرین بافته شده و دارای شبکه‌های لوزی شکل و تزیین کاملاً هندسی است. (گیرشمن، ۱۳۵۰: ۲۲۶)

در نقش بر جسته های زمان ساسانیان نزدیک بیست و پنج نوع مختلف پارچه دیده می شود و در موزه های اروپا و هندوستان بیش از شصت نوع پارچه از آن زمان باقی مانده و این خود تنوع پارچه ها را در آن دوره می رساند. (نفیسی، ۱۳۸۳: ۲۳۵)

بیشترین مشخصه ی هنر ساسانی نقوش تزئینی آن است که تاثیر عمیقی بر هنر دیگر کشورها گذاشته است.

نقوش بافته های ساسانی را گاه موضوعاتی از قبیل نمایش شاه و یا بزرگان در حال شکار حیوانات وحشی، جنگ و ... تشکیل می دادند که اکثر آنها در قاب بندی های دایره وار (جدا یا مماس) و یا هندسی که توسط گره هایی به هم می پیوستند محصور می شدند. (فربود و پورجعفر، ۱۳۸۶: ۶۵) گیرشمن بهترین ویژگی منسوجات ساسانی را همین دایره‌های چسبیده یا جدا از هم می‌داند که به دایره‌های چرخ وار معروفند. تکثیر نقوش ساسانی در درون این کادرهای دایره‌ای قرار دارند. (گیرشمن، ۱۳۵۰: ۲۲۷)

نقوش حیوانی به کار رفته در منسوجات ساسانی عبارتند از: طاووس، عقاب، مرغابی، قوچ، شیر، اسب، فیل، گراز و برخی موجودات افسانه ای چون سیمرغ و موجودات ترکیبی مثل گریفن. نقوش گیاهی شامل گل‌های تزیینی مانند نقوش گل با چهار گلبرگ قلبی شکل، نقش گل چهار پر، نقش گل هشت پر، نقش گل پرپر، ردیف گل چهار پر با دایره مرکزی، ردیف قلبی شکل، ردیف چهار برگی، ردیف گل چهار برگ بدون دایره مرکزی، گل پیچک، ردیف گل برگ قلبی شکل با دو برگ، نقش سه برگی متقارن و سه برگی ساده و سایر نقوش عبارت از نقش هلال ماه، دوایر متوالی، روبان مواج، خورشید و ... می باشند.

ترکیب کلی نقش در پارچه های ساسانی، شامل خطوط افقی، زیگزاگ، متقارن یا متقابل است. علاوه بر آن ترکیب، نقوش در سطح پارچه، گاه در شکلی هندسی، با نقوش لوزی یا مربع شکل جای می گیرد.

هنر و صنعت نساجی صفویان

دولت صفوی پس از گذشت نهصد سال از انحلال دولت ساسانیان روی کار آمد. بنا به نظر بسیاری از محققان، حکوت ایران اسلامی را به جایگاه دولت ملی ارتقا داد و نخستین حکومت بزرگ و یکپارچه در ایران پس از اسلام را ایجاد کرد.

دوره صفویه عصر امنیت، اقتدار، توسعه اقتصادی و رشد فرهنگ و هنر بود. کشاورزی، صنایع دامی، چنان افزایش یافت که ایران در آن روزگار در شمار صادرکنندگان بزرگ جهان شناخته شد. ابریشم از عمده محصولات صادراتی آن دوره بوده است. هنر معماری و نقاشی به عنوان سرآمد هنری آن دوره شناخته شده‌اند.

صنعت قالی بافی نیز در دوران صفویه به علت حمایت سلاطین پیشرفت چشمگیری داشته است. شاه عباس بیش از سایر سلاطین صفوی به این هنر توجه داشت و در زمان او استفاده از تارهای زرین و ابریشم در قالی بافی معمول گردیده است. قالی های باقی مانده از سده دهم هجری در زمره باشکوه ترین نمونه های باقی مانده است. (برند، ۱۳۸۳: ۱۷۱) نقوشی که در این قالی ها به کار رفته از طرح های مربوط به هنر کتاب آرایی اواخر سده نهم هـ . ق اقتباس شده‌اند.

دوران صفویه مهم ترین دوران پارچه بافی ایران به شمار می رود. حمایت سلاطین صفوی از این صنعت و احداث

کارگاه های بافندگی شاهی در پایتخت و توسعه بازرگانی به ویژه در زمینه بافته های گوناگون، هنر بافندگی را در دوران صفویه به اوج رساند. (توسلی، ۱۳۸۷، ۸۸)

تقریبا اکثر شهرها در دوره ی صفوی رونقی تازه در بافت پارچه ها یافتند. مناطقی چون تبریز، گرگان، خراسان طبرستان، آذربایجان، دیلم، کردستان و فارس در بافت حریر، یزد، شوشتر و فسا در بافت انواع تافته زربفت، مرو، نیشابور، اصفهان و شیراز در بافت پارچه های پنبه ای و پشمی شهرت فراوان داشتند. (فروزان تبار، ۱۳۸۲: ۱۰۷) یزد نیز از نظر صنایع مخمل بافی در قرن هجدهم بر همه پیشی داشته است. (کونل، ۱۳۵۵: ۱۹۱)

در دوره ی صفویه، صحنه های شکار، اشکال حیوانات و نقوش گیاهی به صورت واقعی و تجریدی نشان داده می شدند. تصورات ایرانیان در شعرها و ادبیات مثل باغ های بهشتی و فرشتگان، درختان و پرندگان روی منسوجات بافته می شد.

بافته های دوره صفوی را از نظر نقش می توان به دو دوره تقسیم کرد: در دوره اول خواجه غیاث الدین سبکی را به وجودآورد که ویژگی آن استفاده از طرح های کوچکی بود که هماهنگی خاصی را در سطح پارچه ایجاد می کردند.

در دوره دوم طرح ها و نقوش تحت تأثیر مکتب نقاشی رضا عباسی بود و در طرح انواع مخمل ها استفاده می شد. در این نوع، طرح های بزرگی به کار برده می شد و نقوش فرعی برای پرکردن فضاهای خالی به کار می رفت (توسلی، ۱۳۸۷: ۸۹) که این موضوع بیان‌کننده‌ی نفوذ نقاشی و مضامین موجود در پارچه‌های صفوی است.

نقوش گیاهی منسوجات صفوی متشکل از اسلیمی ها و ختایی ها، بته جقه، گل های مختلف از جمله شاه عباسی و برگ های گوناگون است.

نقوش حیوانی مشتمل بر حیوانات خیالی چون سیمرغ و اژدها و ققنوس، حیوانات ترکیبی مثل شیر بالدار و گونه های متفاوت حیوانات واقعی همچون پرندگان (قوش، اردک، طوطی، بلبل قرقاول)، دریایی (ماهی، لاک پشت)، اهلی (شتر، اسب، سگ) غیر اهلی (خرگوش، غزال، شیر، مار، پلنگ، پروانه و حشرات) هستند. همچنین نقوش آسمانی چون ابر و صور گوناگون از خورشید نیز دیده می شوند.

تزئین پارچه های زری و ابریشمی با خط نسخ و نستعلیق از روش هایی است که در دوران صفویه متداول گردیده است و برای روپوش قبور و یا پرده هایی که در مقبره ها یا اماکن مقدس مورد استفاده قرار می گرفت بافته می شدند. علاوه بر آن پارچه هایی با تار و پودی از طلا برای لباس زنان، پرده و یا پوشش دیوارهای کاخ ها و منازل بزرگان به‌ کار می رفت.

در اواخر عهد صفوی به‌ویژه از زمان سلطنت شاه عباس دوم، نقوش گیاهی و حیوانی به صورت گل و مرغ به عنوان طرح اصلی در پارچه‌ها مورد استفاده قرار گرفت. (شایسته فر و هدایتی، ۱۳۸۹: ۵۹)

در تقسیم بندی پارچه های صفوی بر حسب جنس می توان به گونه های گیاهی (پنبه و کتان « به ندرت»)، حیوانی (ابریشم « مهمترین الیاف بافته های صفوی» ، پشم، موی بز، خز و پوست بره) و کانی (طلا، نقره و دیگر فلزات مطلا) اشاره کرد.(فروزان تبار، ۱۳۸۲: ۱۰۴)

مقایسه ی نقوش مشترک در پارچه های ساسانی و صفوی

در این قسمت ابتدا نمونه های مشابه از دو دوره ی ساسانی و صفوی در تقسیم بندی گیاهی، حیوانی ارائه و از لحاظ فرمی و محتوایی بررسی می شوند. سپس نقوش در داخل جداول تطبیقی مورد تحلیل قرار می گیرند.

بررسی نقوش گیاهی

در بسیاری از فرهنگ ها، گیاه به عنوان اصل و ریشه ی حیات در نظر گرفته می شود. به عنوان مثال درآیین میترا، وقتی میترا گاوی را می کشد از تن آن زندگی به صورت غله آشکار می شود و این نوید بخش زندگی و آفرینش در آیین میترایی است. (آموزگار، ۱۳۷۴: ۲۰)

در متون مذهبی آیین مزدیسنی از برخی گیاهان مقدس ذکر نام شده است. بنابر متن بندهش گیاه، چهارمین آفریده اهورامزدا در جهان مادی بعد از آسمان و آب و زمین بود و هدف از این آفرینش یاری رساندن به گوسپند سودمند بیان شده است. (بهار، ۱۳۷۸: ۵۱)

در اوستا هئومه (Haoma) اسم گیاه مقدسی است که از آن شربتی سکرآور به نام هوم ساخته و به عنوان فدیه به خدایان عرضه می شد.(یاحقی، ۱۳۸۸: ۸۹۸) هوم همچنین نمودی از یک ایزد کهن در اوستا است که از او به عنوان دور

کننده مرگ سخن رفته و بسیار مورد تقدس و احترام قرار گرفته است.(عفیفی، ۱۳۸۳: ۶۶۵) گیاه مورد یا مورت نیز از جمله گیاهان مقدس است. (بنونیست، ۱۳۸۳: ۵۳)

در این میان گل به عنوان یکی از قدیمی ترین نقوش ایرانیان به شمار می رود که در منسوجات ساسانی و صفوی نیز به اشکال گوناگون دیده می شود. ایران در ادوار مختلف تاریخی از مراکز مهم پرورش گل، بویژه گل های معطر بوده است. در موارد معدودی می توان به نوع گل های به کار رفته در آثار هنری پی برد، مگر گل هایی خاص، مانند نیلوفر که دارای پیشینه ی قابل توجهی باشند.

نقش گل از پهلو

نقش گل از پهلو را به نام گل نیلوفر می خوانند. البته گل نیلوفر در اشکال مختلف دیده می شود.

گل نیلوفر (Lotus) (نیلفر، نیلپر، نیلوپر، نیلوپرک، نیلوپل، نیلوفل) یا پیچک و یا لوتوس (لتوس، لوطوس) نام همگانی یک گروه از گل ها و گیاهانی است که در فارسی گل آبزاد یا گل زندگی وآفرینش و یا نیلوفر آبی نامیده می شوند. در روایات کهن ایران، نیلوفر آبی را جای نگهداری تخمه یا فَرّ زردشت که در آب نگهداری می شد می دانستند. در اساطیر کهن ایرانی، نیلوفر گل ناهید به شمار می رفته و ناهید تصور اصلی مادینهٔ هستی در روایات دینی ایرانی قدیم بوده است. (یاحقی، ۱۳۸۸: ۸۳۹ و ۸۴۰) ناهید یا آناهیتا فرشتهٔ نگاهبان عنصر آب است. (همان: ۸۱۳)

نیلوفر در هنر هخامنشی به عنوان نماد صلح و زندگی مطرح بوده است.

این گل اسطوره ای در هنر ساسانی کاربرد فراوانی می یابد. از جمله نماد قدرت و القای نیکبختی است که از جانب ایزد بانوی ناهید به شاه و قلمرو شاهنشاهی وی تقدیم می شود.(سودآور، ۱۳۸۴: ۸۳) همچنین به عنوان نماد فَرّ به حساب می رود.

فَرّ (فَرّه، خَرّه، خوره) به معنی شکوه و جلال است و در اصطلاح اوستایی، حقیقتی الهی و کیفیتی معنوی است که چون برای کسی حاصل شود او را به شکوه و جلال و مرحلهٔ تقدس و عظمت معنوی می رساند. (یاحقی، ۱۳۸۸: ۶۰۸)

تصویر ۱_ نقش گل از پهلو در منسوجات ساسانی بر اساس حجاری های طاق بستان (ریاضی، ۱۳۸۲)

تصویر ۲_ نقش گل از پهلو در منسوجات صفوی، حدود ۱۷۰۰ میلادی (www.textileasart.com)

نیلوفر به اشکال مختلفی ترسیم می شود. در تصویر مربوط به منسوجات ساسانی (تصویر ۱) گل از نمای پهلو و به صورت متقارن و با ساقه ای به عنوان محور مرکزی دیده می شود. برگ های آن در زیر گلی بزرگ به دو طرف گسترده شده و گلبرگ های داخلی آنها بین دو گلبرگ خارجی قرار گرفته اند. این نوع گل با ویژگی های بیان شده در منسوجات صفوی کاربرد فراوانی دارد.

ویژگی های ریختی این گل (نیلوفر) همچنین به مقدار زیادی گل معروف به شاه عباسی را در ذهن تداعی می کند. که در زمان حکومت صفویان و در زمان اقتدار شاه عباس کبیر به این نام معروف شد.

گل شاه عباسی قبل از اسلام و به خصوص در زمان حکومت هخامنشیان و در کتیبه های تخت جمشید از بین النهرین و از گل نیلوفر آبی مصری اخذ گردیده و در زمان حکومت ساسانیان، با توجه به استقرار پایتخت در تیسفون این گل از طرح پالمت یا نخل اقتباس شده است.

گل های چند پر (رزت و قلبی شکل)

گل و بوته های چند پر به گواه نقوش طاق بستان از دیگر نقوش رایج گیاهی در منسوجات ساسانی هستند که به اشکال چهار، هشت و پُرپَر دیده می شوند. گل های چهار پر کاربرد بیشتری در منسوجات ساسانی داشتند.

این کمیت گلبرگ ها می تواند بار کیفی نیز داشته باشند. عدد چهار که در مفهوم فلسفی خود به کمال ماده اشاره دارد، در جهان بینی زردشتی نیز در موارد بسیاری دیده می شود. به عنوان مثال:

عناصر چهار گانه ی آب، باد، آتش و خاک.

تقسیم حیات یک دوره ی سال به چهار فصل: بهار، تابستان، پاییز و زمستان.

جهات چهارگانه: خراسان (شرق)، خاوران (مغرب)، اباختران (شمال)، نیمروز (جنوب).

گماردن چهار ستاره در چهار گوشه ی جهان به سان چهار سپاهبد.

تقسیم مردان به چهار گروه: آسرونان، ارتشتاران، واستریوشان و هوتوخشان.

اشاره به چهار نماز مهم زردشتی یعنی آفرینگان ها.

با چهار اسب کشیده شدن گردونه ی برخی از ایزدان چون مهر و سروش.

چهار گره ی کُستی (کمر بند مقدس) و .... (بهزادی، ۱۳۶۷: ۸۳۹ و ۸۴۰)

عدد هشت نیز در جهان بینی زردشتی حضور دارد اما جای چندان وسیعی را اشغال نمی کند. به عنوان مثال چون کیومرث در گذشت به سبب سرشت فلزین داشتن هشت گونه فلز از اندام او پدید آمد: زر، سیم، آهن، روی، ارزیر، سرب، آبگینه و الماس. همچنین آفریده شدن مرغان در هشت رسته. (همان: ۸۴۵)

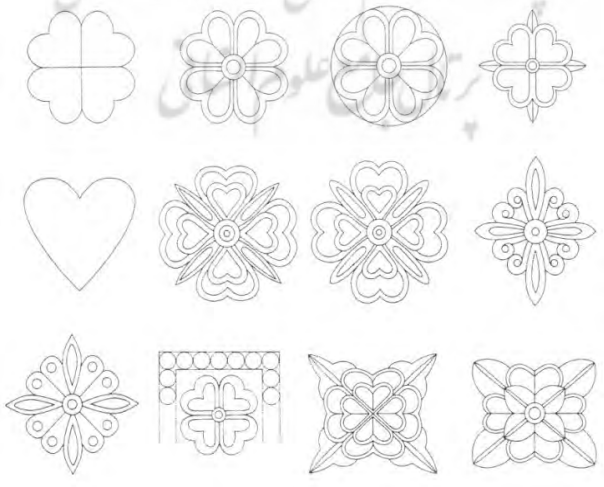
از لحاظ شمار تعداد گلبرگ در نقوش گل ها، در مقابل نقوش ساسانی که گل های چهار پر بیشترین کاربرد را داشتند، در نقوش صفوی گل های پنج پر مشاهده می شوند که تحت تاثیر شیوه ی نگارگری عهد صفوی با حالتی نزدیک به طبیعت در کنار دیگر عناصر تزئینی و در لابلای گل های شاه عباسی بزرگ قرار دارند و تکمیل کننده ی طرح اصلی می باشند.

گل های چهار پر به دو صورت گلبرگ های نوک تیز و قلبی شکل در منسوجات ساسانی دیده می شوند.

در گل های نوک تیز گلبرگ ها در چهار جهت از یک دایره مرکزی بیرون زده اند که گاهی بدون دایره مرکزی و به صورت پیوسته نیز مشاهده می شوند.

این نوع نقوش احتمالا نشانگر گیاه خاصی نیستند اگر چه گمان می رود که چنین گل هایی به فراوانی در آسیای مرکزی و جنوب غربی وجود داشته است. (ریاضی، ۱۳۸۲: ۱۱۵)

اما نقوش گلبرگ های قلبی شکل هرگز در طی دوره پارتی مورد استفاده قرار نگرفته اند و استفاده از آنها در دوره ی ساسانی آغاز شد.(همان: ۱۱۲) و البته تا دوره ی صفوی نیز به حیات خود ادامه داده اند. (تصویر۴)



تصویر ۳_ نقش گل با چهار گلبرگ قلبی شکل در منسوجات ساسانی بر اساس حجاری های طاق بستان (ریاضی، ۱۳۸۲)

تصویر ٤_ نقش گل با گلبرگ های قلبی شکل در منسوجات صفوی، اوایل سده ۱۷ م(پوپ و اکرمن، ۱۳۸۷)

می توان گفت که گل های قلبی شکل در اصل گل رز و گل چهار پر بوده اند که اغلب در شرق یافت می شوند. گل پُرپَر با نام های رزت و گل سرخ نیز شناخته می شود و در دوره ساسانی نماد سنتی خورشید و بازگو کننده ی نیروی زندگی بخشی است.(موسوی و آیت اللهی، ۱۳۹۰: ۵۴)

این گل در فرهنگ تصویری ما دارای جایگاه دیرینه ای است. بر روی مفرغینه های لرستان، جام طلایی مارلیک و کتیبه های تخت جمشید و ... این گل را به صورت مکرر و به شکل حاشیه مشاهده می کنیم.(عزیزی و نوائی، ۱۳۸۷: ۸۵)

تصویر ٥_ نقش گل های پُرپَر در منسوجات ساسانی بر اساس حجاری های طاق بستان(ریاضی، ۱۳۸۲)

تصویر ٦_ نقش گل پُرپَر در منسوجات صفوی(کنبای، ۱۳۸۱)

در منسوجات صفوی نقوش به صورت دسته گل هم دیده می شود که در بعضی حالات به طور کامل به طبیعت گرایی گرایش دارد.

در نقوش گیاهی مورد استفاده در پارچه‌های صفوی، تاثیرات مکتب نقاشی تبریز به صورت انواع درختان و درختچه دیده می‌شود. هم‌چنین استفاده از برگ‌های کنگره ای نوک تیز و پوشیده شدن سراسر زمین از گل‌ها و گیاهان که از مشخصه‌های مکتب نگارگری تبریز می باشد، در طراحی بسیاری از پارچه های این دوره مورد استفاده قرار گرفته است. گل ها و بوته ها در منسوجات صفوی به عنوان عامل آرایش به کار می رود که حاشیه ها و فاصله های بین نقوش را پر می کنند.

درخت زندگی

نقش نیلوفر در سرزمین آشور و ایران به درخت زندگی تبدیل شده است (عابد دوست و کاظم پور، ۱۳۸۸: ۱۳۲) و این تغییر را در نقش گل از روبرو که با نام نیلوفر توضیح داده شده است می توان دید.

درخت در باور ایرانیان نماد جاودانگی، شاه، مقام سلطنت و حکومت است (پورخالقی، ۱۳۸۱: ۱۱۶) و به نوعی تداعی کننده ی رستاخیز دوباره است.(بهار، ۱۳۷۸: ۱۷۶) در نماد پردازی اسطوره ای جهان، نماد زن و همه ی نمادهای زنانگی و مادری است.(پورخالقی، ۱۳۸۰: ۷۸) به باور پیشینیان این درخت در بهشت روئیده است و به خیر و شر احاطه دارد.

در فرهنگ باستان، اژدها (مار) نماد اهریمن و در صدد تسلط بر درخت زندگی است. سلطه ی مار بر درخت زندگی سبب خشکسالی و آب بر روی زمین به آفت شوری و بد مزگی آمیخته می شود. (خزائی، ۱۳۸۶: ۲۶) این نقش ریشه در بین النهرین دارد و ایرانی ها و عرب ها و بیزانسی ها آن را به شرق دور برده اند (پورخالقی، ۱۳۸۰: ۹۶) از این رو معمولاًدرخت زندگی در تصاویر و نقوش میان دو راهب و کاهن، یا دو جانور افسانه ای مثل شیر دال، غزال و ... قرار دارند که نگهبانان به شمار می روند.

در باور ژاپنی ها درخت ساکاتی، چینی ها درخت هلو، تمشک و یا آلوچه، در هند پاریجاته یا درخت کالپا و درخت انجیر مقدس و در بین النهرین درخت سدر، نخل، انگور و انار و در ایران درخت هوم به عنوان درخت زندگی و درخت مقدس مورد ستایش قرار می گیرد. (پور خالقی، ۱۳۸۰: ۹۶)

در تصویر۷ نقش درخت نخل دیده می شود که در هنر هخامنشی و ساسانی درختی مقدس محسوب می شود. میوه های این درخت (خرما) جنبه ی باروری داشته است و به عنوان درخت زندگی مطرح بوده است.

ترکیب بندی این نقش به صورت قرینه است دو جانور در دو طرف درخت زندگی در داخل کادری دایره ای و مروارید دوزی شده نشان داده شده است. این شیوه ی ترکیب بندی شاخصه منسوجات ساسانی به شمار می رود و میراث هنر بین النهرین باستانی بوده است که به دوره ی ساسانی انتقال یافته است.

این حلقه ی مروارید نشان به مدالیون معروف است. (موسوی و آیت اللهی،۱۳۸۹: ۵۳) مدالیون ها بیشتر از پیوستن دانه های شبیه به مروارید در کنار یکدیگر و گاهی سایر نقوش گیاهی و تزئینی در ترکیب این نقش شرکت دارند. مروارید دانه ی ارزشمندی است که در اعماق آب و در دل صدفی نرم تن شکل می گیرد پس می تواند نمادی از ایزد بانوی آب ها، آناهیتا فرض شود و دایره مدور و مزین به ردیف مرواریدها می تواند نمادی از فره ایزدی این ایزد بانو باشد. (سودآور، ۱۳۸۴: ۷۹) و دایره نماد کائنات است، چرا که گیتی و عالم محصور در دایره است.

نقش درخت در این نوع ترکیب بندی بر اساس نقش جانوران و سایر عناصر تغییر می کند. گاهی درخت با شاخ و برگ گسترده و در برخی موارد کاملا منسجم، ساده و هندسی دیده می شود.

تصویر ۷- نقش درخت زندگی (نخل) با شیران محافظ در منسوجات ساسانی، سده ۸ _ ۹ م (ریاضی، ۱۳۸۲)

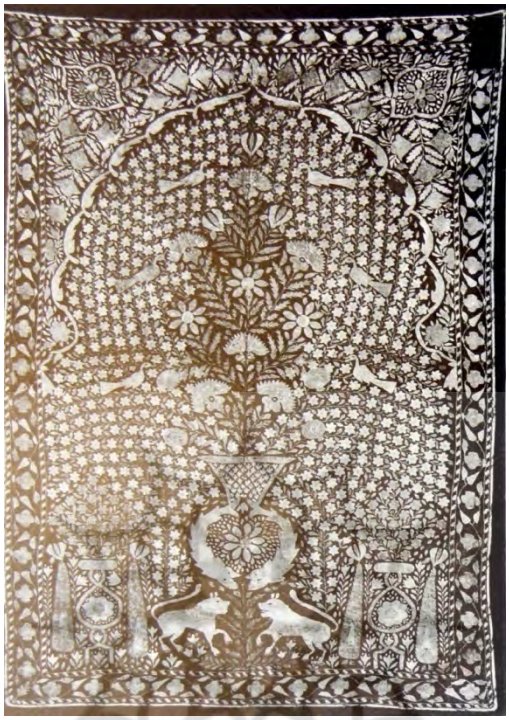
در هنر اسلامی نقش درختان یادآور باغ های بهشتی است. درخت نمادی از نور و نیروی الهی، دانش، خردورزی و در نتیجه همواره به عنوان تجسدی از اصل خیر مورد احترام بوده است. (پورخالقی، ۱۳۸۱: ۹۳)

نقش درخت زندگی به صورت درختی در وسط محراب در طرح های موسوم به سجاده‌ای در دوره اسلامی دیده می‌شود.

(تصویر۸) این طرح از طرفی مفهوم محراب، جای عبادت، تقرب خدا و از جایی دیگر مفهوم محراب به معنای جای قرب یعنی « جنگ در راه خدا» را به ذهن متبادر می کند.(تنهایی و خزائی، ۱۳۸۸: ۷)

در این مکان مقدس اغلب درخت زندگی با یک گلدان گل همراه با حوضچه ی آب قرار دارد که اشاره ای به آب حیات دارد.

در این طرح ها معمولا گیاهی شبیه سرو در مرکز محراب قرار دارد. این درخت از دیر باز علامت خاص ایرانیان بوده است. بنابر روایات ایرانی زرتشت این درخت را در کناردرخت انار و انگور مقدس می شمارد.



تصویر ۸- طرح محرابی و درخت زندگی در منسوجات صفوی، سده ۱۷ م(پوپ و اکرمن، ۱۳۸۷)

در تصویر ۸ نقش گلدانی به شکل دو برگ کنگره ای ماهی شکل دیده می شود. که یاد آور ماهی های محافظ درخت زندگی در اسطوره ی زرتشتی است. این نمونه به صورت سندی تداوم مفهوم اسطوره ای ماهی های محافظ درخت زندگی را در افسانه ی زردشتی بر روی بافته های ایرانی بیان می کند.

بررسی نقوش حیوانی

حیوانات از جمله پدیده ها هستند که پیوندی دیرینه و نا گسستنی با زندگی انسان برقرار کرده اند.

در به تصویر در آوردن حیوانات در ایران باستان، دو گرایش به چشم می خورد. موضوع تصویر شده از حالت کاملا واقع گرایانه ای برخوردار بود، و از طرفی وقتی نقش مایه کاملا واضح و آشکار نبود، به شکلی کاملا منظم و در عین حال خشک و رسمی ترسیم می شد که در برخی موارد حتی به محدوده های انتزاع و تجرید نیز می رسید.

نقوش حیوانی در هنر ساسانی بیش از سایر نقوش و نمادها خود را جلوه گر می سازند. جانورانی با ویژگی های عجیب از جمله همراه داشتن حلقه های مروارید نشان و نوارهای مواج که دور سر، گردن و بدنشان بسته شده است، و یا موجودات ترکیبی از جمله اسب بالدار و سگ پرنده با دم طاووس (سیمرغ ساسانی).

نقوش حیوانی ساسانی به اشکال زیر قابل تقسیم است.

سیمرغ

سیمرغ (عنقا، سیرنگ) همان سینی مورو (Sen-murv) پهلوی است که مرغ سینی معنی می دهد و بر یک پرنده شکاری که مستشرقین عقاب و شاهین ترجمه کرده اند اطلاق می شود.

سیمرغ بنا بر روایات کهن بر بالای درخت شگفت آور همه تخم که در میان دریای فراخکوت است آشیان دارد.
سیمرغ در شاهنامه و اوستا و روایات پهلوی، موجودی خارق العاده و شگفت است. پرهای گسترده اش به ابر فراخی می ماند و در پرواز خود پهنای کوه را فرا می گیرد. منقارش چون منقار عقاب و صورتش چون صورت آدمیان است. فیل را به آسانی می رباید و از این رو به پادشاه مرغان شهرت یافته است. هزار هفتصد سال عمر دارد و در هر سیصد سال تخم می نهد و بعد از ۲۵ سال جوجه از تخم بیرون می آید. (یاحقی، ۱۳۸۸: ۵۰۳)
سیمرغ ساسانی در واقع یک موجود افسانه ای ترکیب شده از چند گونه ی حیوانی است که شامل بدن و سر سگ، پنجه های شیر و دم طاووس می شود. (تصویر۹)
بدن و سر سگ و شیر (یا در برخی موارد دیگر چهارپایان) نماد زمین، بال های پرنده نماد آسمان و پولک و فلس های ماهی پوشش بدن نماد آب می باشد (طاهری، ۱۳۸۸: ۱۸)

تصویر ۹- بازسازی نقش سیمرغ در منسوجات ساسانی(ریاضی، ۱۳۸۲)

تصویر ۱۰- نقش سیمرغ در منسوجات صفوی(پوپ و اکرمن، ۱۳۸۷)

دم سیمرغ ساسانی در(تصویر ۹) مانند حجمی اشباع شده از نقوش هندسی ترسیم و از پایین به طرف بالا حجیم تر می شود و نیم دایره ای را تشکیل می دهد. سطح دم بوسیله ی فرم های هندسی پوشیده و تزئین شده است. از نمای جانبی ترسیم شده و رسم آن تمایل به تطبیق با کادر دایره دارد.
سیمرغ در منسوجات صفوی تقریبا با اوصافی که از آن در منابع ادبی و اساطیری رفته مطابقت دارد. پرنده ای بزرگ با بال ها و دم های متعدد و بلند و پیچان و دهان منقار گونه از مشخصات آن است و به فیزیک واقعی پرندگان شباهت بیشتری دارد.

عقاب (پرنده ی شکاری)

عقاب یا شاهین و نیز باز که نامش در اوستا سئنه آمده، پرنده ی تیزبانگ، بلند آشیان، سبک پر، تند نگاه، ستیز نوک و سهمگین چنگال است و بیش از صد سال عمر می کند. در توانایی، سرآمد پرندگان است و نیز به دلیل شکوه و تقدس خود به شاه مرغان شهرت یافته است. در افسانه های آفرینش به عنوان پیک خورشید معرفی شده و در کشتن گاو نخستین با مهر همکاری داشته است. (یاحقی، ۱۳۸۸: ۵۰۹ و ۵۱۰)

عقاب نماد همه ی ایزدان آسمان، خورشید، رهایی از بند، پیروزی، سلطنت، قدرت و اقتدار است. (کوپر، ۱۳۷۹: ۲۲۱) در دوران هخامنشی عقاب از جایگاه والایی برخوردار بوده است. در هنر پارتی و ساسانی به عنوان نماد ایزد آفتاب (میترا) مطرح بوده است و در برخی از اساطیر هند و ایرانی رب النوع توفان در قالب عقاب ظاهر می گردد. (بهار، ۱۳۷۸: ۴۷۹)

فر کیانی در اوستا به صورت مرغی به نام وارغن (vereghan) نشان داده شده که از تیره ی عقاب، شاهین یا باز است. بدین ترتیب پادشاهان هخامنشی با به کار گیری این نماد در بیرق و پرچم هایشان فرکیانی را به خود اختصاص داده و خود را مظهر خداوند در روی زمین معرفی می کرده اند. در اساطیر ایرانی کسی که استخوان یا پر این مرغ را با خود داشته باشد هیچ مرد توانایی او را نتواند کشت و از جای به در نتوان کرد. (یاحقی، ۱۳۸۸: ۸۴۷)

در (تصویر ۱۱) عقاب در پارچه ی ساسانی در حال حمله به بز کوهی نشان داده شده است. فراتر از مرزهای ایران در سومر، عقاب در حال حمله بر بز کوهی نقش شده است.

تصویر ۱۱- نقش عقاب در منسوجات ساسانی (ریاضی، ۱۳۸۲)

تصویر ۱۲- نقش عقاب در منسوجات صفوی، حدود ۱۷ م (www.textileasart.com)

در (تصویر ۱۲) تصویر یک قوش باز در پارچه ی صفوی نشان داده شده است. قوشبازی هنر پرورش و نگهداری پرندگان شکاری است به گونه ای که به واسطه دست آموز کردن این پرندگان، می توان از آنها به عنوان ابزاری برای شکار استفاده کرد. در ایران سلاطین صفویه بیش از سایرین به این حرفه علاقه نشان می دادند.

طاووس

طاووس نماد بی مرگی، طول عمر و عشق است.(کوپر، ۱۳۷۹: ۲۵۲) آن را با خورشید مربوط می دانستند شاید به آن دلیل که مانند خروس مبشر سپیده دم است. (یاحقی، ۱۳۸۸: ۵۳۳) همچنین طاووس نابود کننده ی مار است و از این رو آنرا عامل حاصل خیزی زمین نیز به شمار می آورند.(خزائی، ۱۳۸۶: ۲۴) از طرفی طاووس را مسبب دخول ابلیس به بهشت و فریفتن آدم و حوا دانسته اند و به همین سبب او را به فال بدگیرند. (یاحقی، ۱۳۸۸: ۵۳۳ و ۵۵۴) اگر طاووس قبل از باران بی تابی و بی قراری کند نشان آمدن طوفان است. (کوپر، ۱۳۷۹: ۲۵۲)

تصویر ۱۳- نقش طاووس در منسوجات ساسانی (com.soas-cais.www)

تصویر ١٤- نقش طاووس در منسوجات صفوی (پوپ و اکرمن، ۱۳۸۷)

طاووس در دوره ی اسلامی از سلسله ی صفویه در تزئینات مساجد و اماکن مذهبی در کنار درخت زندگی حضوری پر رنگ دارد.(خزائی، ۱۳۸۶: ۲۶)

مرغان آبی

در باور ایرانیان هر پرنده ای که در ارتباط با آب باشد نمادی از آناهیتا یا ناهید است. (نیبرگ، ۱۳۵۹: ۴۱)
آناهیتا الهه آب ها مورد ستایش همه ایزدان است چرا که از او موجب فرخی و باروری جهان و جانوران است. (بنونیست، ۱۳۸۳: ۳۹)

تصویر ۱۵- نقش مرغابی درمنسوجات ساسانی
(www.asianart.com)

تصویر۱٦-نقش مرغابی در منسوجات صفوی (پوپ و اکرمن، ۱۳۸۷)

چهار پایان

شیر

شیر در هنر و فرهنگ بسیاری از ملت ها به عنوان سمبل آتش، پارسایی، پرتو خورشید، پیروزی، دلاوری، روح زندگی، درندگی، سلطنت، شجاعت، عقل، غرور، قدرت، قدرت الهی، قدرت ذهنی، مراقبت و مواظبت شناخته شده است. (یاحقی، ۱۳۸۸: ۵۵۳)

شیران نگهبان نمادین پرستشگاه ها و قصرها و آرامگاه ها بودند و تصور می شد درندگی آنها موجب دور کردن تأثیرات زیان آور می شود که نمونه آن را می توان در کاخ های آشوری دید.

نقش شیر را می توان بر روی کهن ترین آثار هنری ایران مانند جام کلاردشت و همچنین آثار مفرغی لرستان تخت جمشید، کاخ آپادانای داریوش در شوش و آثار مشکوفه از هنر بین النهرین و مصر باستان مشاهده کرد. شاید علت کاربرد زیاد نقش شیر در آثار تمدن ایران به خصوص آثار موجود در تمدن های زاگرس را وجود شیر از دوران های کهن در این منطقه دانست.

بسیاری از شاهان ایرانی به خصوص پادشاهان ساسانی شکار را جزو تفریحات سلطنتی می دانستند و در دوره ی ساسانی شکار شیر و مبارزه با آن به عنوان یکی از مظاهر قدرت و زورمندی پادشاهان محسوب می شده است. بنابراین قرار گرفتن نقش شیر به صورت نقشی رایج بر آثار هنری ایران موضوعی دور از ذهن و عجیب تلقی نمی شود.

تصویر۱۷- نقش شیر در منسوجات ساسانی
(www. Flickriver.com)

تصویر۱۸- نقش شیر در منسوجات صفوی (www.metmuseum.org)

نسبت دادن و نقش برخی از ائمه با شیر بهترین و مناسب ترین موقعیت را برای زنده کردن این سنت نقش پردازی در دوره ی اسلامی به وجود آورد و شیر به عنوان مظهر قدرت و شجاعت باقی ماند. نقش شیر از سفال های سیلک در فرهنگ ایرانی موجود است تا نقش حمله شیر به گاو که در نقش تخت جمشید کنده شده است. این نقش همواره در هنر ایرانی پیش از دوران اسلامی وجود داشته است.

اسب

اسب از روزگار کهن در اساطیر ملل مورد توجه بوده و به نگهبانی و تیمار این حیوان سودمند که به صفات تند و تیز و چالاک و دلیر و پهلوان موصوف است اهتمام داشته اند. فرشته ی نگهبان چهارپایان دراوستا، درواسپا (دارنده ی اسب سالم) خوانده شده است. شاید با توجه به همین مسئله است که اسب را شاه چرندگان و در میان چهارپایان از همه نیکوتر دانسته و از قول کیخسرو نقل کرده اند: هیچ چیز در پادشاهی بر من گرامی تر از اسب نیست. (یاحقی، ۱۳۸۸: ۱۱۱)

اسب در متون اوستایی در کنار گاو و گوسفند از جمله جانورانی است که برای ایزدان و امشاسپندان قربانی می شود. بنا به روایات ایرانی بسیاری از پادشاهان اساطیری ایران برای ناهید الهه آب ها اسب قربانی می کردند. (بهار، ۱۳۷۸: ۲۴۹)

تصویر ۱۹- نقش اسب در منسوجات ساسانی، ٦-۸ م (www. Flickriver.com)

در پارچه ساسانی (تصویر۱۹) اسب روبان مواجی که در فضا معلق است بر گردن دارد که همان دستار شاهی یا دیهیم می باشد. دستار در فرهنگ و ادبیات پارسی به معنای شال و دستمال است که از دو بخش دست و آر تشکیل شده است . در فرهنگ فارسی یکی از معانی دست پیروزی است. بنابراین می توان چنین نتیجه گرفت که دست در ترکیب « دست_ آور» می تواند معنی آورنده پیروزی را در خود داشته باشد و این صفت یعنی آورنده پیروزی از صفات و ویژگی های فره ایزدی یا همان فره کیانی اوستا است. (سودآور، ۱۳۸۴: ۳۴)

تصویر ۲۰- نقش اسب در منسوجات صفوی، مجموعه ی لی لی بی. بلیس(پوپ و اکرمن، ۱۳۸۷)

فرم قرار گیری پاهای اسب در این دو نمونه جالب توجه است به صورتی که هر دو پاهای پشت به تصویر در حالت بلند شده از زمین قرار دارند. در نقش اسب در دیگر نمونه های منسوجات صفوی نیز که اسب در حال قدم زدن است همین فرم پاها مشاهده می شود.

قوچ

قوچ به برخی از نژادهای گوسفند نر که دارای شاخ مورب و حلقوی و پیچ دار می باشند گفته می شود. گوسفند در اصل « گئوسپنت» (گاو مقدس) بوده است و گاو علاوه بر معنی معمول، به صورت اسم جنس به همه چهارپایان مفید اطلاق می شود. (یاحقی، ۱۳۸۸: ۶۸۹) گوسفند پنجمین آفریده ای مادی اهورامزدا بود که در هفتاد و پنج روز خلق شد. (بهار، ۱۳۷۸: ۳۷)

قوچ نماد قوه ی مرادنگی، انرژی آفریننده، نیروی محافظ و در سال شمسی نماد منطقه البروج و آغاز بهار است. (کوپر، ۱۳۷۹: ۲۸۲) همچنین قوچ مظهر خورنه، فره و نشان قدرت شاهی و نماد پیروزی است. (موسوی و آیت اللهی، ۱۳۸۹: ۵۳)

در اساطیر ایرانی گوسپند تک شاخی به نام کورشک در داستان نوزادی زرتشت مأمور شیردهی به زرتشت نوزاد بوده است. بدین صورت که وقتی وی را به لانه ی گرگی می اندازند، این گوسپند به او شیر می دهد. در داستان آفرینش هم گوسپند حضور دارد. زمانی که مشی و مشیانه نا فرمانی کرده و از شیر بز سپیدی می نوشند و گوشت گوسپندی تیره و سپید آرواره را می خورند، در خود نزول مقام را مشاهده می کنند. (بهار، ۱۳۷۸: ۱۷۷) از این نقش روی پارچه های ساسانی برای نشان دادن صحنه های دلاوری و پیروزی و هم چنین برای نشان فر شاهی و بزرگی شاه استفاده شده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تصویر ۲۱- نقش قوچ در منسوجات ساسانی، ۷_ ۸ میلادی، موزه متروپلیتن (www.cais-soas.com)

تصویر_۲۲ نقش قوچ در منسوجات صفوی، کرمان، نیمه سده ۱۰ ه ق، مجموعه ی خانم دبلیو. اچ. مور، (پوپ و اکرمن، ۱۳۸۷)

بز کوهی

بز کوهی حیوان ملی ایران دانسته شده است. (دادور و منصوری، ۱۳۸۵: ۹۱) نقش آن از قدیمی ترین سفالینه های شوش و سیلک تا مفرغ های لرستان و آثار دوران ایلام و هخامنشی و پارتی و ساسانی مورد توجه بوده است.

بز کوهی با شاخ های بزرگتر از حد معمول و درست شبیه هلال ماه بر سفالینه ها ترسیم شده است. گاهی شاخ او نماد ماه است. در اکثر پدیده های هنری، آناهیتا (الهه ی آب) در قالب بز کوهی مجسم شده است. بز نماد نیروی زندگی، خالق نیرو و نگهبان درخت زندگی می باشد. همچنین نماد فراوانی محصول و مظهر زندگی و نباتات بوده است.

در هنر لرستان بز کوهی را نماد حیوانی خورشید می دانستند. (پورخالقی، ۱۳۸۱: ۲۸۱) پس از فرمانروایی خورشید بز کوهی حیوان خورشید نام گرفت. (دادور و منصوری، ۱۳۸۵: ۹۱)

تصویر۲۳ -نقش بز در منسوجات ساسانی، ٦_ ۸ میلادی (ریاضی، ۱۳۸۲)

مقایسه نقوش مشترک منسوجات ساسانی و صفوی بر اساس جداول تطبیق:

نقوش مشترک گیاهی، پرندگان و جانوران در دوره های ساسانی و صفوی وارد جداول تطبیقی شدند و در سه بُعد مورد مقایسه قرار گرفتند. جداول بر اساس ستون های عمودی و شاخص های ارائه شده مورد خوانش قرار گرفتند. اطلاعات به دست آمده از نقوش هر دوره در جداول دیگری که برای هر دوره به طور جداگانه طراحی شدند، رتبه بندی شد.

جدول_ ۱ تطبیق نقوش گیاهی منسوجات ساسانی و صفوی

نوع نقوش	عنصر تزئینی	دوره	شماره تصویر	شیوه بازنمایی					ترکیب بندی			مضمون		
				گرایش به طبیعت	گرایش به انتزاع	ایستا	پویا	هندسی	متقارن	آزاد	قاب تزئینی	نمادین، اسطوره ای	شکار، سلطنت	مناظر طبیعی، تزئینی
نقوش گیاهی	گل از پهلو	س			0		0	0	0		0	0		
		ص			0		0	0	0					0
	گل قلبی	س			0		0	0	0					0
		ص			0		0	0	0					0
	رزت	س			0		0	0	0					0
		ص		0			0		0					0
	درخت زندگی	س			0	0		0	0		0	0		
		ص		0			0		0		0	0		

جدول_ ۲ تطبیق نقوش حیوانی (پرندگان) منسوجات ساسانی و صفوی

نوع نقوش	عنصر تزئینی	دوره	شماره تصویر	شیوه بازنمایی					ترکیب بندی			مضمون		
				گرایش به طبیعت	گرایش به انتزاع	ایستا	پویا	هندسی	متقارن	آزاد	قاب تزئینی	نمادین، اسطوره ای	شکار، سلطنت	مناظر طبیعی، تزئینی
نقوش حیوانی (پرندگان)	سیمرغ	س			0		0	0			0	0		
		ص		0			0			0		0		
	عقاب (پرنده شکاری)	س			0		0	0	0			0		
		ص		0		0				0			0	
	طاووس	س			0	0		0	0		0	0		
		ص		0		0			0			0		0
	مرغ آبی	س			0	0		0	0		0	0		
		ص		0		0			0	0		0		0

جدول_ ۳ تطبیق نقوش حیوانی (جانوران) منسوجات ساسانی و صفوی

نوع نقوش	عنصر تزئینی	دوره	شماره تصویر	شیوه بازنمایی					ترکیب بندی			مضمون		
				گرایش به طبیعت	گرایش به انتزاع	ایستا	پویا	هندسی	متقارن	آزاد	قاب تزئینی	نمادین، اسطوره ای	شکار، سلطنت	مناظر طبیعی، تزئینی
نقوش حیوانی (چهارپایان)	شیر	س			0		0		0		0	0	0	
		ص		0			0			0				0
	اسب	س			0		0		0		0	0		
		ص		0		0				0			0	
	قوچ	س			0	0		0				0		
		ص		0			0			0				0
	بز کوهی	س		0		0		0				0		
		ص		0			0			0				0

جدول_ ٤ اطلاعات به دست آمده از نقوش ساسانی بر اساس جداول تطبیق

س		نقوش گیاهی	نقوش حیوانی (پرندگان)	نقوش حیوانی (چهارپایان)
شیوه بازنمایی	1	گرایش به انتزاع هندسی	گرایش به انتزاع هندسی	گرایش به انتزاع
	2	پویا	ایستا	هندسی ایستا پویا
	3		پویا	گرایش به طبیعت
ترکیب بندی	1	متقارن	قاب تزئینی متقارن	قاب تزئینی متقارن
	2	قاب تزئینی		
مضمون	1	نمادین، اسطوره ای مناظر طبیعی، تزئینی	نمادین، اسطوره ای	نمادین، اسطوره ای
	2			شکار، سلطنت

جدول_ ۵ اطلاعات به دست آمده از نقوش صفوی بر اساس جداول تطبیق

ص		نقوش گیاهی	نقوش حیوانی (پرندگان)	نقوش حیوانی (چهارپایان)
شیوه بازنمایی	1	پویا	گرایش به طبیعت	گرایش به طبیعت
	2	گرایش به انتزاع گرایش به طبیعت هندسی	ایستا	پویا
	3		پویا	ایستا
ترکیب بندی	1	متقارن	آزاد	آزاد
	2	قاب تزئینی	متقارن	
مضمون	1	مناظر طبیعی، تزئینی	مناظر طبیعی، تزئینی	مناظر طبیعی، تزئینی
	2	نمادین، اسطوره ای	نمادین، اسطوره ای شکار، سلطنت	نمادین، اسطوره ای شکار، سلطنت

نتیجه گیری

نقوش منسوجات ساسانی با مشخصه ی گرایش به انتزاع و اشکال هندسی در بازنمایی، ترکیب بندی متقارن همراه با قاب تزئینی و مضمون اسطوره ای_ نمادین قابل تعریف می باشند.

در مقابل نقوش صفوی مشخصات طبیعت گرایی و پویایی را در بازنمایی، ترکیب بندی آزاد و مضمون مناظر طبیعی، تزئینی را دارا می باشند.

عناصر تزئینی هر دو دوره تا حد زیادی یکسان می باشند. نقوش گیاهی و گل و بوته های تزئینی که به اشکال گل از پهلو، گلبرگ های قلبی شکل، گل چهار پر، رزت و ... به صورت تک در سطح پارچه و یا به صورت ردیفی در حاشیه ی لباس استفاده می شدند، همچنین نقش درخت زندگی که از مهمترین و پر کاربردترین نقوش در منسوجات ساسانی است، در منسوجات صفوی نیز دیده می شود.

بیشتر نقوش جانوری که به عنوان عناصر تزیینی در پارچه‌های صفوی مورد استفاده قرار گرفته‌اند همان اشکال ساسانی مانند شیر، بز کوهی، قوچ، اسب یا پرندگانی چون مرغابی، طاووس، عقاب و ... می‌باشند که تحت تأثیر شیوه نگارگری عهد صفوی با حالتی نزدیک به طبیعت در کنار دیگر عناصر تزیینی، تکمیل‌کننده طرح اصلی می‌باشند.

در نهایت طبیعت و عناصر طبیعی در منسوجات صفوی بارز تر، واقع نمایانه تر و پویاتر از دوران ساسانی به تصویر درآمده است.

منابع

۱.آموزگار، ژاله (۱۳۷۴)؛ تاریخ اساطیری ایران؛ تهران؛ انتشارات سمت.
۲.الگروو، ج ؛ داوول، مک (۱۳۷۴)؛ هنرهای ایران؛ زیر نظر ر.دبلیوفریه؛ پرویز مرزبان؛ تهران؛ انتشارات فرزان روز.
۳. احمدی، بابک(۱۳۷۱)؛ از نشانه های تصویری تا متن؛ تهران: نشر مرکز.
۴.انصاری، شهره (۱۳۸۱)؛ اسپرغم، آینه ی امشاسپندان؛ مجله مطالعات ایرانی؛ سال اول، شماره دوم.
۵.بهار، مهرداد (۱۳۷۸)؛ پژوهشی در اساطیر ایران؛ تهران؛ انتشارات آگه.
۶.بهزادی، رقیه (۱۳۶۷)؛ شمار و تقدس آن در ایران باستان؛ چیستا؛ سال پنجم؛ شماره ۱۰.
۷.برند، باربارا (۱۹۴۰)؛ هنر اسلامی؛ ترجمه مهناز شایسته فر(۱۳۸۳)؛ تهران؛ مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.
۸.بنونیست، امیل (۱۳۸۳)؛ دین ایرانی: بر پایه متن های معتبر یونانی؛ بهمن سر کاراتی؛ تهران؛ نشر قطره.

۹. بورکهارت، تیتوس(۱۳۸۵)؛ مبانی هنر اسلامی؛ ترجمه محمود بینای مطلق؛ تهران؛ انتشارات هرمس.
۱۰.پورخالقی چترودی، مه دخت (۱۳۸۰)؛ درخت زندگی و ارزش فرهنگی و نمادین آن در باورها؛ مجله مطالعات ایرانی؛ سال اول؛ شماره ۱.
۱۱.تاجبخش، احمد (۱۳۷۸)؛ تاریخ صفویه(جلد دوم)؛ شیراز؛ نوید شیراز.
۱۲. تنهایی، انیس؛ خزایی، رضوان (۱۳۸۸)؛ انعکاس مفاهیم نماز در قالیچه های محرابی صفویه و قاجاریه؛ دوفصلنامه علمی پژوهشی مطالعات هنر اسلامی؛ سال اول؛ شماره ۱۱.
۱۳. توسلی، رضا (۱۳۸۷)؛ بررسی تطبیقی نقوش منسوجات صفوی و عثمانی؛ دوفصلنامه مطالعات هنر اسلامی۸.
۱۴. جعفری، سعیده (۱۳۸۱)؛ فر نمادهای آن در هنر ساسانی؛ کتاب ماه هنر؛ خرداد و تیر.
۱۵. جعفرپور، محمد رضا؛ محمودی، فتانه (۱۳۸۷)؛ بررسی تطبیقی پارچه های ساسانی و پارچه های مصری قبطی؛ فصلنامه تخصصی هنرهای تجسمی نقشمایه؛ سال اول. شماره اول.
۱۶. خزائی، محمد (۱۳۸۶)؛ تاویل نقوش نمادین طاووس و سیمرغ در بناهای عصر صفوی؛ مجله فرهنگ و هنر هنرهای تجسمی؛ شماره ۲۶.
۱۷. خودی، الدوز (۱۳۸۵)؛ معانی نمادین شیر در هنر ایران؛ کتاب ماه هنر؛ شماره ۹۷ و ۹۸.
۱۸. دادور، ابوالقاسم؛ منصوری، الهام (۱۳۸۵)؛ در آمدی بر اسطوره ها و نمادهای ایران و هند در عهد باستان؛ تهران؛ انتشارات کلهر؛ دانشگاه الزهراء.
۱۹. دهخدا علی اکبر(۱۳۷۳)؛ لغتنامه، تهران؛ انتشارات دانشگاه تهران.
۲۰. رابرتسون، یان(۱۳۷۱)؛ در آمدی بر جامعه؛ ترجمه حسین بهروان؛ مشهد؛ آستان قدس رضوی.
۲۱. ریاضی، محمد رضا (۱۳۸۲)؛ طرح ها و نقوش لباس ها و بافته های ساسانی؛ تهران؛ گنجینه هنر.
۲۲. زمردی، حمیرا (۱۳۸۲)؛ نقد تطبیقی ادیان و اساطیر؛ تهران؛ اتشارات زوار.
۲۳. سامی، علی (۱۳۴۲)؛ تمدن ساسانی؛ بخشی از مجموعه دروس علی سامی در دانشکده ادبیات دانشگاه پهلوی؛ شیراز؛ ناشر مولف.
۲۴. ستاری، جلال(۱۳۶۵)؛ رمز اندیشی و هنر قدسی؛ تهران؛ انتشارات توس.
۲۵. سودآور، ابوالعلاء (۱۳۸۴)؛ فره ایزدی در آیین پادشاهی ایران باستان؛ تهران؛ نشرنی.
۲۶. شایسته فر، مهناز؛ هدایتی، سوده (۱۳۸۹)؛ تأثیر سبک نقاشان عهد صفوی بر طراحی پاچه های این دوره؛ مجله کتاب ماه هنر؛ شماره ۱۴۱.
۲۷. شایسته فر، مهناز؛ موسوی لر، اشرف (۱۳۸۲)؛ بررسی تطبیقی نگاره های منسوجات ساسانی و آل بویه از نظر مبانی هنرهای ایرانی اسلامی؛ نشریه جلوه هنر؛ شماره ۲۲.
۲۸. شایسته فر، مهناز(۱۳۸۷)؛ نمادگرایی و هویت ملی حاکم بر قالی در دوره صفویه؛ در فصلنامه علمی= پژوهشی مطالعات هنر اسلامی؛ ش۹.
۲۹. صلواتی، مرجان (۱۳۸۷)؛ نماد شناسی بیرق ایران باستان تا آغاز دوره ی صفویه؛ هنرهای تجسمی «نقشمایه» شماره ۱.
۳۰. صمدی، مهرانگیز (۱۳۸۳)؛ ماه در ایران؛ از قدیمی ترین ایام تا ظهور اسلام؛ تهران؛ انتشارات علمی فرهنگی.
۳۱. طالب پور، فریده (۱۳۹۰)؛ بررسی تطبیقی نقوش منسوجات هندی گورکانی با پارچه های صفوی؛ فصلنامه علمی- پژوهشی نگره؛ شماره ۱۷.
۳۲. طاهری، علی رضا (۱۳۸۸)؛ تاثیر تصویر سیمرغ بر روی هنر اسلامی؛ بیزانسی و مسیحی؛ نشریه ی هنرهای زیبا « هنرهای تجسمی»؛ شماره ی ۳۸.
۳۳. عابد دوست، حسن؛ کاظم پور زیبا (۱۳۸۸)؛ صورت های متنوع درخت زندگی بر روی فرش های ایرانی؛ فصلنامه علمی پژوهشی گلجام؛ شماره ۱۲.
۳۴. عزیزی، حسن؛ نوائی، مهناز (۱۳۸۷)؛ بررسی بن مایه های انتزاعی در قالی هریس؛ فصلنامه علمی پژوهشی گلجام؛ شماره ۱۱.
۳۵. غراب، راهله (۱۳۸۴)؛ نماد خورشید در فرهنگ و ادبیات؛ مشهد؛ انتشارات محقق.

۳۶. فرانگ، ایرون ؛ براوستون، دیوید (۱۳۷۶)؛ جاده ابریشم؛ محسن ثلاثی؛ تهران؛ انتشارات سروش.
۳۷. فربود، فریناز؛ پور جعفر، محمد رضا (۱۳۸۶)؛ بررسی تطبیقی منسوجات ایران ساسانی و روم شرقی (بیزانس)؛ نشریه هنرهای زیبا.
۳۸. فروزان تبار، حوریه (۱۳۸۲)؛ پارچه های صفوی؛ فصلنامه هنر.
۳۹. قدیانی، عباس (۱۳۸۱)؛ تاثیر فرهگ و تمدن ایران در جهان؛ تهران؛ انتشارات فرهنگ مکتوب.
۴۰. کریمی، سعید (۱۳۸۱)؛ نمادهای آئینی؛ کتاب ماه هنر؛ خرداد وتیر.
۴۱. کوپر، جی. سی (۱۳۷۹)؛ فرهنگ مصور نمادهای سنتی؛ ملیحه کرباسیان؛ تهران؛ انتشارات فرشاد.
۴۲. کنبای، شیلا (۱۳۸۱)؛ نگارگری ایرانی؛ ترجمه مهناز افشار؛ تهران؛ مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.
۴۳. کونل، ارنست (۱۳۵۵)؛ هنر اسلامی؛ ترجمه هوشنگ طاهری؛ تهران؛ انتشارات توس.
۴۴. گدار، آندره (۱۳۷۷)؛ هنر ایران؛ بهروز حبیبی؛ تهران؛ انتشارات دانشگاه شهید بهشتی.
۴۵. گرانتوسکی، ادوین آریدوویچ، و دیگران (۱۳۸۶)؛ تاریخ ایران؛ از زمان باستان تا امروز؛ ترجمه کیخسرو کشاورزی؛ تهران؛ نشر مروارید.
۴۶. گودرزی، مرتضی(۱۳۷۹)؛ مدرنیزاسیون در هنر دوره صفویه؛ مجله هنرهای تجسمی؛ شماره ۱۰.
۴۷. گیرشمن، رمان (۱۳۵۰)؛ هنر ایران در دوران پارتی و ساسانی؛ ترجمه بهرام فره وشی؛ تهران؛ بنگاه ترجمه ونشر کتاب.
۴۸. عفیفی، رحیم (۱۳۸۳)؛ اساطیر و فرهنگ ایران؛ تهران؛ انتشارات توس.
۴۹. معین، محمد(۱۳۸۹)؛ فرهنگ معین؛ تهران؛ انتشارات سرایش.
۵۰. موسوی، زهرا؛ آیت اللهی، حبیب الله (۱۳۹۰)؛ بررسی نقوش منسوجات در دوران هخامنشی؛ اشکانی و ساسانی؛ فصلنامه علمی پژوهشی نگره؛ شماره ۱۷.
۵۱. نفیسی، سعید (۱۳۸۳)؛ تاریخ تمدن ایران ساسانی؛ به اهتمام امیر حسین جربزه دار؛ تهران؛ انتشارات اساطیر.
۵۲. نیبرگ، هنریک ساموئل (۱۳۵۹)؛ دین های ایران باستان؛ سیف الدین نجم آبادی؛ تهران؛ انتشارات مرکز ایرانی مطالعه فرهنگ ها.
۵۳. همپارتیان، تیرداد(۱۳۸۵)؛ شیوه ی ترسیم حیوانات در دوران پیش از هخامنشیان؛کتاب ماه هنر؛ شماره۹۱ و۹۲.
۵۴. یاحقی، محمد جعفر (۱۳۸۸)؛ فرهنگ اساطیر و داستان واره ها در ادبیات فارسی؛ تهران؛ نشر فرهنگ معاصر.
۵۵. یونگ، کارل گوستاو(۱۳۷۷)؛ انسان و سمبل هایش؛ ترجمه محمود سلطانیه؛ تهران؛ انتشارات جامی.

منابع غیر فارسی

.Guenon, Rene(2001), Symbols of Sacred Science, Sophia Perenis Hillsdele Ny.1
Stiver, Danr(1996), The Philosophy of Religius Lange, Sign, Symbols and Story,.2
.Black Well

سایت ها:

www.textileasart.com_
www.cais-soas.com_
www.asianart.com_
www. Flickriver.com_
www.metmuseum.org_