

مطالعه‌ی نمادشناسانه و تطبیقی عناصر نقش منسوجات ساسانی و صفوی

تاریخ دریافت مقاله: ۹۲/۵/۲

تاریخ پذیرش نهایی: ۹۲/۷/۱۰

دکتر عباس نامجو^۱، سید مهدی فروزانی^۲

چکیده

هنر دوران ساسانی به عنوان چکیده‌ای از هنر تمامی اعصار ایران به شمار می‌رود. بیشترین مشخصه‌ی هنر ساسانی نقش ترئینی آن است و یکی از تجلیات این نقش 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. قالی‌های سده دهم هجری در زمرة باشکوه ترین نمونه‌های باقی مانده آن دوره است. بیشتر شهرهای صفوی پیشرفت قابل توجهی در پارچه بافی داشته‌اند. شماری از مستشرقان بهترین منسوجات را متعلق به کاشان دانسته‌اند. در تحقیق حاضر به رمز و ماهیت نمادشناسانه نقش خواهد پرداخت. رمز یا نماد بیان ادراکی و مشهود است که باید جایگزین چیزی مخفی و مکتوم شود و این ماهیت در نقش هر دو دوره کاملاً قابل مشاهده است. در این مقاله، با استفاده از روش‌های تاریخی، توصیفی و تطبیقی، سعی در ردیابی عناصر نقش منسوجات ساسانی با توجه به کیفیات فرمی و محتوایی آنها، در منسوجات دیگر دوره‌ی درخشان فرهنگ و هنر ایران، یعنی دوران طلایی صفوی شده است که به عنوان دوره‌ی اوج درخشش هنر پارچه بافی ایران به شمار می‌رود.

در انتهای این پژوهش به بررسی علمی و نمادشناسانه و تطبیقی نقش منسوجات در دوره پرداخته و با ذکر مقایسه‌ای عناصر با یکدیگر تاثیر پذیری عصر صفوی از این نقش اشاره کرده است. نتیجه‌ای که در این نوشته حاصل شده آن است که بیشتر نقشی که به عنوان نقش تزیینی در پارچه‌های صفوی مورد استفاده قرار گرفته‌اند همان اشکال ساسانی است که با کیفیت فرمی و محتوایی متفاوتی به کار رفته‌اند.

واژگان کلیدی

منسوجات، پارچه‌های ساسانی و صفوی، نقش ساسانی، نقش 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 اولیه‌ی انسان به پوشش، پیشینه‌ای طولانی دارد و در ادوار گوناگون تحولات بسیاری را پذیرفته است.

این نقوش در بردارنده‌ی تجارب اجتماعی، فرهنگی و معتقدات مذهبی دوران خود هستند و لذا به فهم بهتر سیر تحول اندیشه‌های مردم دوران خود کمک می‌کنند.

با گذشت زمان و در ضمن روابط عدیده‌ای که بین اجتماعات و فرهنگ‌های ملل مختلف وجود داشته است، این نقوش دچار تغییر و تحولاتی شده‌اند 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. اصولاً در هر کالایی قابل حمل باشد همانند پارچه و سفال، تاثیرهای متعدد را می‌توان مشاهده کرد. بنابراین مطالعه میان نقوش یک دوران با دوره‌ای دیگر می‌تواند پرده‌ای بسیاری اشتراکات میان دو دوره تاریخی بردارد. از سویی ماهیت نمادین نقوش به ویژه منسوجات از اهمیت زیادی در دوره‌های مختلف برخوردار است. نماد اصولاً امری مبهم و گنج یا حاصل یک گرایش احساسی نیست، بلکه نماد، زبان روح است. (بورکهارت، ۱۳۸۵: ۶۴)

در ایران از گذشته‌های دور همچون تمدن‌های سیلک و شوش و دوره‌های تاریخی چون ایلام از نقوش نمادین در آثار هنری خود بهره گرفته‌اند. نقوش سفال‌ها و ابزار فلزی و حتی قالب و فرم بسیاری از ظروف عمده‌ای نمادین بودن این ظروف را گواهی می‌دهد. نقوش باقی مانده در تخت جمشید و دیگر بناهای بر جای 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 دوره‌ها نفوذ یافت. از جمله این دوره‌ها می‌توان 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 می‌یابد که تعداد زیادی از پارچه‌های بافته شده به وسیله بازرگانان و سپاهیان جنگ‌های صلیبی به اروپا وارد می‌شوند. همچنین نقوش و نمادهای بافته شده بر روی پارچه‌های این دوره که متأثر از عناصر کهن ایرانی و آسیای غربی است، پس از سقوط این سلسله و با وقفه‌ای اندک در دوران اسلامی نیز به حیات خود ادامه دادند.

دوران صفوی نیز با حمایت بی‌دریغ شاهان صفوی و ایجاد کارگاه‌های بافندگی شاهی در پایتخت‌ها و پدید آوردن مراکز بافندگی جدید و توسعه بازارگانی در زمینه‌ی بافته‌های گوناگون صنعت نساجی پیشرفت قابل ملاحظه‌ای حاصل کرد به طوری که بسیاری از سیاحان و تاریخ‌نگاران، دوره‌ی صفوی را عصر طلایی هنر نساجی ایران معرفی کرده‌اند. در این دوره همانند دوره ساسانی مردم به هنر توجه و علاقه زیادی نشان دادند و مفاهیم بنیادین و ریشه‌دار در فرهنگ ایران، پس از گذشت سده‌ها، دوباره به حیات خود ادامه می‌دهد. 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. (شاپیسته فر، ۱۳۸۷: ۲۰) بدون شک با توجه به پیشینه‌ی صنعت نساجی در ایران بسیاری از نقوش به کار رفته در منسوجات دوران اسلامی و صفوی ریشه در دوران‌های ماقبل خود دارد که با توجه به تفاوت اصول زیبایی شناسی در زمان‌های مختلف و همچنین نوع مواد اولیه و تکنولوژی در دسترس، نمونه‌ها ظرفت و جزئیات گوناگونی پیدا کرده‌اند.

در پژوهش‌های متعددی نیز توسط محققان داخلی، نقوش منسوجات این دو سلسله به صورت تطبیقی با منسوجات دیگر دوره‌های داخلی یا خارجی صورت گرفته و نحوه‌ی تاثیر گذاری یا تاثیر پذیری آنها از هم بررسی شده است. (رياضی، ۱۳۸۲؛ شاپیسته فر، ۱۳۸۲؛ توسلی، ۱۳۸۷؛ پور جعفر و فربود، ۱۳۸۶)

اما به طور مشخص در مورد تطبیق نقوش منسوجات این دو دوره‌ی مشخص و بررسی نقوش و مضامین مشترک بین آنها که این پژوهه سعی در انجام آن دارد، تحقیقی انجام نگرفته است. با مطالعه‌ی این نقوش می‌توان بسیاری از اسرار و نکات فراموش شده‌ی تاریخ، هنر و فرهنگ ملی ایران را با وحدت بیشتری انسجام و معنا بخشید.

چارچوب نظری بحث

واژه پارسی نماد به معنای نماینده، سمبول (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 (رابرتsson، ۱۳۷۱: ۸۰) و اصولاً بسیاری در این نکته اتفاق نظر دارند که نماد به چیزی گفته می شود که نمی تواند به روشنی دیگر بیان شود (Guenon, 2001: 102) (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 قابل 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 گستره ای که راجع به نماد دارد می گوید: «انسان برای انتقال افکار عقاید و ذهنیات خود از گفتار یا نوشтар استفاده می کند، این زبان سرشار از نمادها و نشانه هایی است که به خودی خود معنای 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 معنای 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 گستره 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 سمبول 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 دورمان پارتی و روی کارآمدن اردشیر در ۲۲۶ میلادی آغاز شد. برخی محققین معتقدند این دوره عکس العمل و بازبرخورده نسبت به هنر یونانی مأی اشکانیان بود. (گیرشمن، ۱۳۵۰: ۲۲۲)

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: ۲۲۲)

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 آماده سازی مواد و مصالح در اختیار پیشینه هی تکنیکی و پیشرفته هی صنایع بافندگی ساسانی قرار داد و توسعه هی 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 نمونه های پنبه ای و کتانی نمونه ای در دست نیست. (گرانتوسکی، ۱۳۵۹: ۲۳۰)

عمده بافته های دوران ساسانی از نوع بافته های جناغی با تار یا پود مرکب می باشند که هر دوی اینها با دارهای چوبی نسبتاً پیچیده ای بافته می شدند. (الگروو و داول، 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 بافت‌های ساسانی از حدود قرن ۳ تا ۷ میلادی، از بهترین مرکز تولید منسوحات ایرانی بوده است.

منسوجات ساسانی بر بافت‌های ملل مختلف تأثیر گذار بوده است. «برحسب نوشته سیدونیوس اسقف کلرمون منسوجات بافت ایران در قرن ۵ میلادی به تمام مغرب زمین تا گل می رفته است». (سامی، ۱۳۴۲: ۱۹۵) نفاست آثار بازندگی ایران موجب ادامه‌ی حیات آنها حتی پس از ورود اسلام به قلمرو ایران بود.

نقوش منسوبات ساسانی

در اروپا نمونه هایی از پارچه های ایرانی دورهٔ ساسانیان هست که بیشتر آنها را در جنگ های صلیبی جنگ جویان عیسیوی از فلسطین به اروپا برده‌اند. این پارچه‌ها در نظر جنگ جویان صلیبی چنان قدر و قیمت داشته که یا اشیا متبrik کلیسا را در آنها پیچیده اند یا اینکه به عنوان کفن با خود به گور برده اند و امروز برخی از آنها در خزانه‌های کلیساها باقی است با اینکه آنچه به معنی های اند.

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، تیسیون، بیشاپور، قلعه یزدگرد، چال ترخان در نزدیکی ری، تپه حصار و کوه خواجه بدست آمده است. کهن‌ترین سند ما مقاشی 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 لوژی شکل و تزیین کاملاً هندسی است. (گیرشمن، ۱۳۵۰، ۲۲۶) در نقش بر جسته‌های زمان ساسانیان نزدیک بیست و پنج نوع مختلف پارچه دیده می‌شود و در موزه‌های اروپا و هندوستان بیش از صدست نوع بارچه از آن زمان باقی مانده و این خود تنوع پارچه‌ها را در آن دوره می‌رساند. (نفیسی، ۱۳۸۳، ۲۳۵)

بیشترین مشخصه‌ی هنر ساسانی نقوش تزئینی آن است که تاثیر عمیقی بر هنر دیگر کشورها گذاشته است. نقوش بافت‌های ساسانی را گاه موضوعاتی از قبیل نمایش شاه و یا بزرگان در حال شکار حیوانات وحشی، جنگ و ... تشكیل می‌دانند که اکثر آنها در قاب پندی‌های دایره‌وار (جدا یا مماس) و یا هندسی که توسط گره‌هایی به هم می‌پیوستند محصور می‌شوند. (فربود و پور جعفر، 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 افسانه‌ای چون سیمرغ و موجودات ترکیبی مثل گری芬. نقوش گیاهی شامل گل‌های تزیینی مانند نقوش گل با چهار گلبرگ قلبی شکل، نقش گل چهار 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، دواير متواali، روبان مواج، خورشید و ... می‌باشنند. ترکیب کلی نقش در پارچه‌های 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 می‌گیرد.

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، حکومت 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 عمدۀ محصولات صادراتی آن دو هزارده است. هنر معماري، و نقاشي، به عنوان پس آمد هنري، آن دوره شناخته شده‌اند.

صنعت قالی بافی نیز در دوران صفویه به علت حمایت سلاطین پیشافت 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 زمرة باشکوه ترین نمونه های باقی مانده است. (برند، ۱۳۸۳: ۱۷۱)

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

تقریباً اکثر شهرها در دوره ای صفوی رونقی تازه در بافت پارچه ها یافتند. مناطقی چون تبریز، گرگان، خراسان طبرستان، آذربایجان، دیلم، کردستان و فارس در بافت حریر، بزد، شوستر 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 محمل بافی در قرن هجدهم بر همه پیشی داشته است. (کونل، ۱۳۵۵: ۱۹۱)

در دوره ای 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 محمل ها استفاده می شد.

در این نوع، طرح های بزرگی به کار برد می شد و نقوش فرعی برای پرکردن فضاهای خالی به کار می رفت (تولسی، ۱۳۸۷: ۸۹) که این موضوع بیان کننده نفوذ نقاشی و مضامین موجود در پارچه های صفوی است.

نقوش گیاهی منسوجات صفوی مشتمل 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 (شترا، 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.

ترزین 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 اماكن 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 پارچه ها 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 نقوش مشترک در پارچه های ساسانی و صفوی

در این قسمت ابتدا نمونه های مشابه از دو دوره ای 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 ای حیات در نظر گرفته می شود. به عنوان مثال در آیین 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 میترا ایی است. (آموزگار، ۱۳۷۴: ۲۰)

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

در اوستا هنومه (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 کهنه 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. (بنویست، ۱۳۸۳: ۵۳)

در این میان گل به عنوان یکی از قدمی ترین نقوش ایرانیان به شمار می‌رود که در منسوجات ساسانی و صفوی نیز به اشکال گوناگون دیده می‌شود. ایران در ادوار مختلف تاریخی از مراکز مهم پرورش گل، بویژه گل‌های معطر بوده است. در موارد محدودی می‌توان به نوع گل‌های به کار رفته در آثار هنری پی‌برد، مگر گل‌های خاص، مانند نیلوفر که دارای پیشینه‌ی قابل توجهی باشند.

نقش گل از پهلو

نقش گل از پهلو را به نام گل نیلوفر می‌خوانند. البته گل نیلوفر در اشکال مختلف دیده می‌شود. گل نیلوفر (Lotus) (نیلفر، نیلپر، نیلوپرک، نیلوبل، نیلوفل) یا پیچک و یا لوتوس (لتوس، لوطوس) نام همگانی یک گروه از گل‌ها و گیاهانی است که در فارسی گل آبزاد یا گل زندگی و آفرینش یا نیلوفر آبی نامیده می‌شوند. در روایات کهن ایران، نیلوفر آبی را جای نگهداری تخمه یا فر زردشت که در آب نگهداری می‌شد می‌دانستند. در اساطیر کهن ایرانی، نیلوفر گل ناهید به شمار می‌رفته و ناهید تصور اصلی مادینه هستی در روایات دینی ایرانی قدیم بوده است. (یاحقی، ۱۳۸۸: ۸۴۰ و ۸۳۹) ناهید یا آناهیتا فرشته نگاهبان عنصر آب است. (همان: ۸۱۳)

نیلوفر در هنر هخامنشی به عنوان نماد صلح و زندگی مطرح بوده است. این گل اسطوره‌ای در هنر ساسانی کاربرد فراوانی می‌یابد. از جمله نماد قدرت و القای نیکبختی است که از جانب ایزد بانوی ناهید به شاه و قلمرو شاهنشاهی وی تقدیم می‌شود. (سودآور، ۱۳۸۴: ۸۳) همچنین به عنوان نماد فر به حساب می‌رود. فر (فره، خَرَه، 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 مرحله تقدس و عظمت معنوی می‌رساند. (یاحقی، ۱۳۸۸: ۶۰۸)



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



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

نیلوفر به اشکال مختلفی ترسیم می‌شود. در تصویر مربوط به منسوجات ساسانی (تصویر ۱) گل از نمای پهلو و به صورت متقارن و با ساقه‌ای به عنوان محور مرکزی دیده می‌شود. برگ‌های آن در زیر گلی بزرگ به دو طرف گستردۀ شده و گلبرگ‌های داخلی آنها بین دو گلبرگ خارجی قرار گرفته‌اند. این نوع گل با ویژگی‌های بیان شده در منسوجات صفوی کاربرد فراوانی دارد. ویژگی‌های ریختی این گل (نیلوفر) همچنین به مقدار زیادی گل معروف به شاه عباسی را در ذهن تداعی می‌کند. 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 کتیبه‌های 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 (غرب)، اباختران (شمال)، نیمروز (جنوب).

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

تقسیم مردان به چهار گروه: آسرونان، ارتشتاران، و استریوشان 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، ارزیز، سرب، آبگینه و الماس. همچنین آفریده شدن مرغان در هشت رسته. (همان: ۸۴۵)

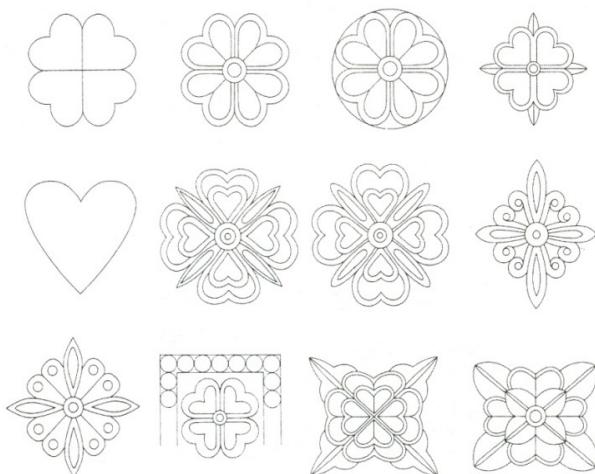
از لحاظ شمار تعداد گلبرگ در نقوش گل ها، در مقابل نقوش ساسانی که گل های چهار پر بیشترین کاربرد را داشتند، در نقوش صفوی گل های پنج پر مشاهده می شوند که تحت تاثیر شیوه ی نگارگری عهد صفوی با حالتی نزدیک به طبیعت در کنار دیگر عناصر ترئینی و در لایلای گل های شاه عباسی بزرگ قرار دارند و تکمیل کننده ی طرح اصلی 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 احتمالاً 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. (تصویر ۴)



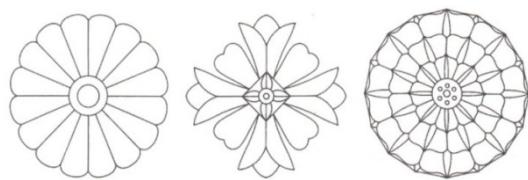
تصویر ۳_ نقش گل با چهار گلبرگ قلبی شکل در منسوجات ساسانی بر اساس حجاری های طاق بستان (ریاضی، ۱۳۸۲)



تصویر ۴_ نقش گل با گلبرگ های قلبی شکل در منسوجات صفوی، اوایل سده ۱۷ م (پوپ و اکرم، 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 کنندهٔ نیروی زندگی بخشی است. (موسوی و آیت الله‌ی، ۱۳۹۰: ۵۴)

این گل در فرهنگ تصویری ما دارای جایگاه دیرینه‌ای 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 ۵_ نقش گل های پُرپَر در منسوجات ساسانی بر اساس حجاری های طاق بستان (رباضی، ۱۳۸۲)



تصویر ۶_ نقش گل پُرپَر در منسوجات صفوی (کتابی، 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 می شود. هم‌چنین استفاده از برگ‌های کنگره‌ای 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 روپرتو که با نام نیلوفر توضیح داده شده است می‌توان دید.

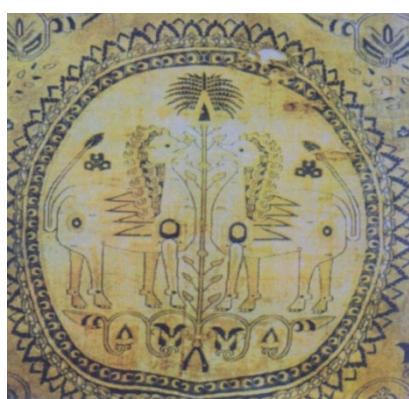
درخت در باور ایرانیان نماد جاودانگی، شاه، مقام سلطنت و حکومت است (پورخالقی، ۱۳۸۱: ۱۱۶) و به نوعی تداعی کننده‌ی رستاخیز دوباره است. (بهار، ۱۳۷۸: ۱۷۶) در نماد پردازی اسطوره‌ای جهان، نماد زن و همه‌ی نمادهای زنانگی و مادری است. (پورخالقی، ۱۳۸۰: ۷۸) به باور پیشینیان این درخت در بهشت روئیده است و به خیر و شر احاطه دارد. در فرهنگ باستان، اژدها (مار) نماد اهریمن و در صدد تسلط بر درخت زندگی است. سلطه‌ی مار بر درخت زندگی سبب خشکسالی و آب بر روی زمین به آفت شوری و بد مزگی آمیخته می‌شود. (خرائی، ۱۳۸۶: ۲۶) این نقش ریشه در بین النهرين دارد و ایرانی‌ها و عرب‌ها و بیزانسی‌ها آن را به شرق دور بردند (پورخالقی، ۱۳۸۰: ۹۶) از این رو معمولاً درخت زندگی در تصاویر و نقوش میان دو راهب و کاهن، یا دو جانور افسانه‌ای مثل شیر دال، غزال و ... قرار دارند که نگهبانان به شمار می‌روند.

در باور ژاپنی‌ها درخت ساکاتی، چینی‌ها درخت هلو، تمشک و یا آلوجه، در هند پاریجاته یا درخت کالپا و درخت انجیر مقدس و در بین النهرين درخت سدر، نخل، انگور و انار و در ایران درخت هوم به عنوان درخت زندگی و درخت مقدس مورد ستایش قرار می‌گیرد. (پورخالقی، ۱۳۸۰: ۹۶)

در تصویر ۷ نقش درخت نخل دیده می‌شود که در هنر هخامنشی و ساسانی درختی مقدس محسوب می‌شود. میوه‌های این درخت (خرما) جنبه‌ی باروری داشته است و به عنوان درخت زندگی مطرح بوده است. ترکیب بندی این نقش به صورت قرینه است دو طرف درخت زندگی در داخل کادری دایره‌ای و مروارید دوزی شده نشان داده شده است. این شیوه‌ی ترکیب بندی شاخصه منسوجات ساسانی به شمار می‌رود و میراث هنر بین النهرين باستانی بوده است که به دوره‌ی ساسانی انتقال یافته است.

این حلقه‌ی مروارید نشان به ممالیون معروف است. (موسوی و آیت‌اللهی، ۱۳۸۹: ۵۳) ممالیون‌ها بیشتر از پیوستن دانه‌های شبیه به مروارید در کنار یکدیگر و گاهی سایر نقوش گیاهی و تزئینی در ترکیب این نقش شرکت دارند. مروارید دانه‌ی ارزشمندی است که در اعماق آب و در دل صدفی نرم تن شکل می‌گیرد پس می‌تواند نمادی از ایزد بانوی آب ها، آناهیتا فرض شود و دایره‌های مدور و مزین به ردیف مرواریدها می‌تواند 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 می‌کند. گاهی درخت با شاخ و برگ گسترده و در برخی موارد کاملاً منسجم، ساده و هندسی دیده می‌شود.

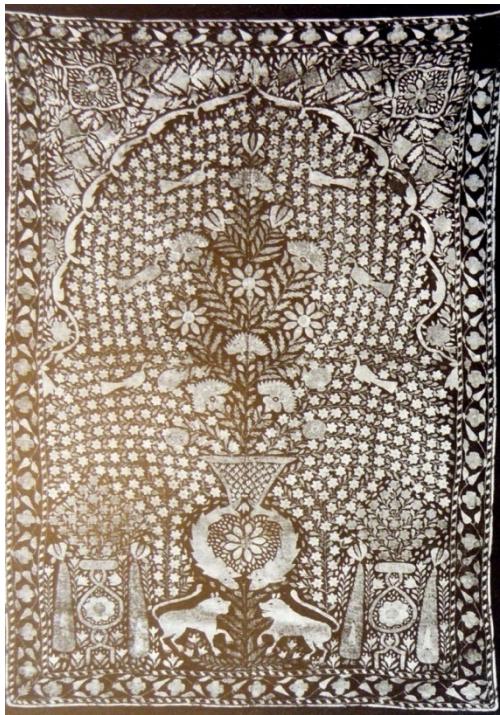


تصویر ۷- نقش درخت زندگی (نخل) با شیران محافظه در منسوجات ساسانی، سده ۸_۹ م (ریاضی، ۱۳۸۲)

در هنر اسلامی نقش درختان یادآور باغ‌های 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 طرح‌های موسوم به سجاده‌ای در دوره اسلامی دیده می‌شود.

(تصویر ۸) این طرح از طرفی مفهوم محراب، جای عبادت، تقرب خدا و از جای دیگر مفهوم محراب به معنای جای قرب یعنی «جنگ در راه خدا» را به ذهن مبتادر می کند. (نهایی و خزائی، ۱۳۸۸: ۷)

در این مکان مقدس اغلب درخت زندگی با یک گلستان گل همراه با حوضچه‌ی آب قرار دارد که اشاره‌ای به آب حیات دارد. در این طرح ها معمولاً 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 کنار درخت انار و انگور مقدس می شمارد.



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

در تصویر ۸ نقش گلستانی به شکل دو برگ کنگره‌ای ماهی شکل دیده می شود. که یاد آور ماهی‌های محافظ درخت زندگی در اسطوره‌ی زرتشتی است. این نمونه به صورت سندی تداوم مفهوم اسطوره‌ای ماهی‌های محافظ درخت زندگی را در افسانه‌ی زردشتی بر روی بافته‌های ایرانی بیان می کند.

بورسی نقوش حیوانی

حیوانات از جمله پدیده‌ها هستند که پیوندی دیرینه و ناگسستنی با زندگی انسان برقرار کرده‌اند. در به تصویر در آوردن حیوانات در ایران باستان، دو گرایش به چشم می خورد. موضوع تصویر شده از حالت کاملاً واقع گرایانه‌ای بروخوردار بود، و از طرفی وقتی نقش مایه کاملاً واضح و آشکار نبود، به شکلی کاملاً منظم و در عین حال خشک و رسمی ترسیم می شد که در برخی موارد حتی به محدوده‌های 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 ویژگی‌های عجیب از جمله همراه داشتن حلقه‌های 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 پهنانی کوه را فرامی 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. (تصویر ۹)

بدن و سر سگ و شیر (با 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 اکرم، ۱۳۸۷)

دم سیمرغ ساسانی در (تصویر ۹) مانند حجمی اشبع 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 کشنن گلو نخستین با مهر همکاری داشته است. (یاحقی، ۱۳۸۸: ۵۰۹ و ۵۱۰)

عقاب نماد همه‌ی 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 پارسی و ساسانی به عنوان نماد ایزد آفتاب (میتر) مطرح بوده است و در برخی از اساطیر هند و ایرانی رب النوع توفان در قالب عقاب ظاهر می‌گردد. (پهار، ۱۳۷۸: ۴۷۹) فر کیانی در اوستا به صورت مرغی به نام وارغن (vereghan) نشان داده شده که از تیره‌ی عقاب، شاهین یا باز است. بدین ترتیب پادشاهان هخامنشی با به کار گیری این نماد در برق و پرچم هایشان فر کیانی را به خود اختصاص داده و خود را مظہر خداوند در روی زمین معرفی می‌کرده اند. در اساطیر ایرانی کسی که استخوان یا پر این مرغ را با خود داشته باشد هیچ مرد توانایی او را نتواند کشد و از جای به در نتوان کرد. (یاحقی، ۱۳۸۸: ۸۴۷) در (تصویر ۱۱) عقاب در پارچه‌ی 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 پارچه‌ی صفوی نشان داده شده است. قوشبازی هنر پرورش و نگهداری پرنده‌گان شکاری است به گونه‌ای که به واسطه دست آموز کردن این پرنده‌گان، می‌توان از آنها به عنوان ابزاری برای شکار استفاده کرد. در ایران سلاطین صفویه بیش از سایرین به این حرفة علاقه نشان می‌دادند.

طاووس

طاووس نماد بی‌مرگی، طول عمر و عشق است. (کوپر، ۱۳۷۹: ۲۵۲) آن را با خورشید مربوط می‌دانستند شاید به آن دلیل که مانند خروس مبشر سپیده دم است. (یاحقی، ۱۳۸۸: ۵۳۳) همچنین طاووس نابود کننده‌ی مار است و از این رو آنرا عامل حاصل خیزی زمین نیز به شمار می‌آورند. (خرائی، ۱۳۸۶: ۲۴) از طرفی طاووس را مسبب دخول ابلیس به بهشت و فریفتمن آدم و حوا دانسته اند و به همین سبب او را به فال بدگیرند. (یاحقی، ۱۳۸۸: ۵۳۳ و ۵۵۴) اگر طاووس قبل از باران بی‌تابی و بی‌قراری کند نشان آمدن طوفان است. (کوپر، ۱۳۷۹: ۲۵۲)



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



تصویر ۱۴- نقش طاووس در منسوجات صفوی (پوپ و اکرم، ۱۳۸۷)

طاووس در دوره‌ی اسلامی از سلسله‌ی صفویه در تزئینات مساجد و اماكن مذهبی در کنار درخت زندگی حضوری پر رنگ دارد. (خزائی، ۱۳۸۶: ۲۶)

مرغان آبی

در باور ایرانیان هر پرنده‌ای که در ارتباط با آب باشد نمادی از آناهیتا یا ناهید است. (تیبرگ، ۱۳۵۹: ۴۱) آناهیتا‌الله آب‌ها مورد ستایش همه ایزدان است چرا که از او موجب فرخی و باروری جهان و جانوران است. (بنویست، ۱۳۸۳: ۳۹)



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



تصویر ۱۶- نقش مرغابی در منسوجات صفوی (پوپ و اکرم، ۱۳۸۷)

چهار پایان شیر

شیر در هنر و فرهنگ بسیاری از ملت‌ها به عنوان سمبول آتش، پارساپی، 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 پرستشگاه‌ها و قصرها و آرامگاه‌ها بودند و تصور می‌شد درندگی آنها موجب دور کردن تأثیرات زیان آور می‌شود که نمونه آن را می‌توان در کاخ‌های آشوری دید.

نقش شیر را می‌توان بر روی کهنه ترین آثار هنری ایران مانند جام کلاردشت و همچنین آثار مفرغی لرستان تخت جمشید، کاخ آپادانی داریوش در شوش و آثار مشکوفه از هنر بین النهرين و مصر باستان مشاهده کرد. شاید علت کاربرد زیاد نقش شیر در آثار تمدن ایران به خصوص آثار موجود در تمدن‌های زاگرس را وجود شیر از دوران‌های کهنه در این منطقه دانست.

بسیاری از شاهان ایرانی به خصوص پادشاهان ساسانی شکار را جزو تفریحات سلطنتی می‌دانستند و در دوره‌ی ساسانی شکار شیر و مبارزه با آن به عنوان یکی از مظاہر قدرت و زورمندی پادشاهان محسوب می‌شده است. بنابراین قرار گرفتن نقش شیر به صورت نقشی رایج بر آثار هنری ایران موضوعی دور از ذهن و عجیب تلقی نمی‌شود.



تصویر ۱۷- نقش شیر در منسوجات ساسانی
(www. Flickriver.com)



تصویر ۱۸- 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 دوره‌ی اسلامی به وجود آورد و شیر به عنوان مظہر قدرت و شجاعت باقی ماند. نقش شیر از سفال‌های 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 تن و تیز و چالاک و دلیر و پهلوان موصوف است اهتمام داشته‌اند. فرشته‌ی نگهبان چهارپایان در اوستا، درواسپا (دارنده‌ی 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 کرده‌اند: هیچ چیز در پادشاهی بر من گرامی‌تر 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 می‌شود.
بنابراین بسیاری از پادشاهان اساطیری ایران برای ناهید الهه آب‌ها اسب قربانی می‌کردند. (بهار، ۱۳۷۸: ۲۴۹)



تصویر ۱۹- نقش اسب در منسوجات ساسانی، ۸-۶ م (www.Flickriver.com)

در پارچه ساسانی (تصویر ۱۹) اسب رویان موجی که در فضا معلق است بر گردن دارد که همان دستار شاهی یا دیهیم می‌باشد. 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 می‌توان چنین نتیجه گرفت که دست در ترکیب «دست_آور» می‌تواند معنی آورنده پیروزی را در خود داشته باشد و این صفت یعنی آورنده پیروزی از صفات و ویژگی‌های فره ایزدی یا همان فره کیانی اوستا است. (سودآور، ۱۳۸۴: ۳۴)



تصویر ۲۰- نقش اسب در منسوجات صفوی، مجموعه‌ی 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 «گئوسپنست» (گاو مقدس) بوده است و گاو علاوه بر معنی معمول، به صورت اسم جنس به همه چهارپایان مفید اطلاق می شود. (یا حقی، ۱۳۸۸: ۶۸۹) گوسفند پنجمین آفریده ای مادی اهورامزدا بود که در هفتاد و پنج روز خلق شد. (بهار، ۱۳۷۸: ۳۷) قوچ نmad قوه‌ی مرادنگی، انرژی آفریننده، نیروی محافظ و در سال شمسی نmad منطقه البروج و آغاز بهار است. (کوپر، ۲۸۲: ۱۳۷۹) همچنین قوچ مظهر خورن، فره و نشان قدرت شاهی و نmad پیروزی است. (موسی و آیت الله‌ی، ۵۳: ۱۳۸۹) 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 لانه‌ی 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.



تصویر ۲۱- نقش قوچ در منسوجات ساسانی، ۷- ۸ میلادی،
موزه متropolitain (www.caits-soas.com)



تصویر_۲۲ نقش قوچ در منسوجات صفوی، کرمان، نیمه سده ۱۰ هق، مجموعه خانم دبليو. 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. گاهی شاخ او 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 (الهه‌ی 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 مظہر 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)



تصویر_۲۳ - نقش بز در منسوجات ساسانی، ۶_۸ میلادی (رياضي، 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

مضمون		ترکیب بندی		شیوه بازنمایی						تصویر	دوره	نحوه ترتیب	نحوه قصش	
مناظر طبیعی، تزئینی	شکار، سلطنت	نمادین، اسطوره ای	قابل ترتیب	آزاد	متقارن	هنرمندی	بُوبتا	ایستاد	گل ایش به انتزاع	گل ایش بد طبعت				
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	س	گل از پهلو	تفصیل	تفصیل
0			0	0	0	0	0	0	0	0	ص			
0			0	0	0	0	0	0	0	0	س	گل قلبی	تفصیل	تفصیل
0			0	0	0	0	0	0	0	0	ص			
0			0	0	0	0	0	0	0	0	س	رُزت	تفصیل	تفصیل
0			0	0	0	0	0	0	0	0	ص			
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	س	درخت زندگی	تفصیل	تفصیل
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	ص			

جدول_۲ تطبیق نقوش حیوانی (پرندگان) منسوجات ساسانی و صفوی

مضمون		ترکیب بندی		شیوه بازنمایی						تصویر	دوره	نحوه ترتیب	نحوه قصش	
مناظر طبیعی، تزئینی	شکار، سلطنت	نمادین، اسطوره ای	قابل ترتیب	آزاد	متقارن	هنرمندی	بُوبتا	ایستاد	گل ایش به انتزاع	گل ایش بد طبعت				
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	س	سیمرغ	تفصیل	تفصیل
0		0			0	0	0	0	0	0	ص			
0			0	0	0	0	0	0	0	0	س	عقاب	تفصیل	تفصیل
0			0	0	0	0	0	0	0	0	ص	(پرنده شکاری)	تفصیل	تفصیل
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	س	طاووس	تفصیل	تفصیل
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	ص			
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	س	مرغ آبی	تفصیل	تفصیل
0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	ص			

جدول_٣ تطبيق نقوش حيواني (جانوران) منسوجات ساسانی و صفوی

عنصر ترتیبی	دوره	شماره تصویر	شیوه بازنمایی	ترکیب بندی	مضمون
شیر	س	ص	گرایش به انتزاع	پویا	هندرسی
اسب	س	ص	گرایش به طبیعت	ایستتا	آزاد
قوچ	س	ص	گرایش به انتزاع	پویا	متقارن
بز کوهی	س	ص	گرایش به طبیعت	قلب ترتیبی	نمادین، استطواره ای
	س	ص	گرایش به انتزاع	آزاد	مناظر طبیعی، ترتیبی
	س	ص	گرایش به طبیعت	ایستتا	شکار مسلطن
	س	ص	گرایش به انتزاع	پویا	نمادین، استطواره ای
	س	ص	گرایش به طبیعت	متقارن	مناظر طبیعی، ترتیبی

جدول_٤ اطلاعات به دست آمده از نقوش ساسانی بر اساس جداول تعیینی

س	نقوش گیاهی	نقوش حیوانی (پرندگان)	نقوش حیوانی (چهارپایان)
1	گرایش به انتزاع هندسی	گرایش به انتزاع هندسی	گرایش به انتزاع
2	پویا	ایستا	هندسی ایستا پویا
3	پویا		گرایش به طبیعت
1	متقارن	قابل ترئینی متقارن	قابل ترئینی متقارن
2	قابل ترئینی		
1	نمادین، اسطوره ای	نمادین، اسطوره ای	نمادین، اسطوره ای
2			مناظر طبیعی، ترئینی
1			نمادین، اسطوره ای
2			نمادین، اسطوره ای

جدول_۵ اطلاعات به دست آمده از نقوش صفوی بر اساس جداول تعیین

نقوش حیوانی (چهاربایان)	نقوش حیوانی (پرندگان)	نقوش گیاهی	ص
گرایش به طبیعت	گرایش به طبیعت	پویا	۱ پیوه بزرگ
پویا	ایستا	گرایش به انزواج گرایش به طبیعت هندسی	۲
ایستا	پویا		۳
آزاد	آزاد	متقارن	۱ پیوه بزرگ
	متقارن	قاب تزئینی	۲
مناظر طبیعی، تزئینی	مناظر طبیعی، تزئینی	مناظر طبیعی، تزئینی	۱
نمادین، اسطوره ای شکار، سلطنت	نمادین، اسطوره ای شکار، سلطنت	نمادین، اسطوره ای	۲

نتیجه گیری

نقوش منسوجات ساسانی با مشخصه‌ی گرایش به انزواج و اشکال هندسی در بازنمایی، ترکیب بندی متقارن همراه با قاب تزئینی و مضمون اسطوره‌ای نمادین قابل تعریف می‌باشد.
در مقابل نقوش صفوی مشخصات طبیعت گرایی و پویایی را در بازنمایی، ترکیب بندی آزاد و مضمون مناظر طبیعی، تزئینی را دارا می‌باشد.

عناصر تزئینی هر دو دوره تا حد زیادی یکسان می‌باشد. نقوش گیاهی و گل و بوته‌های تزئینی که به اشکال گل از پهلو، گلبرگ‌های قلبی شکل، گل چهار پر، رزت و ... به صورت تک در سطح پارچه و یا به صورت ردیفی در حاشیه‌ی لباس استفاده می‌شدند، همچنین نقش درخت زندگی که از مهمترین و پر کاربردترین نقوش در منسوجات ساسانی است، در منسوجات صفوی نیز دیده می‌شود.

بیشتر نقوش جانوری که به عنوان عناصر تزئینی 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 تزئینی، 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؛ داول، مک (۱۳۷۴)؛ هنرهای ایران؛ زیر نظر ر.دبلیوفریه؛ پرویز مرزبان؛ تهران؛ انتشارات فرزان روز.
- ۳.احمدی، بابک (۱۳۷۱)؛ از نشانه‌های تصویری تا متن؛ تهران؛ نشر مرکز.
- ۴.انصاری، شهره (۱۳۸۱)؛ اسپرغم، آینه‌ی 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 متن‌های 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 قالیچه‌های محابی 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 اسلامی.^۸
۱۴. جعفری، سعیده (۱۳۸۱)؛ فر نمادهای آن در هنر ساسانی؛ کتاب ماه هنر؛ خرداد و تیر.
۱۵. جعفرپور، محمد رضا؛ محمودی، فتنه (۱۳۸۷)؛ بررسی تطبیقی پارچه‌های ساسانی و پارچه‌های مصری قبطی؛ فصلنامه تخصصی هنرهای تجسمی نقشمندی؛ 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. دادر، ابوالقاسم؛ منصوری، الهام (۱۳۸۵)؛ در آمدی بر اسطوره‌ها و نمادهای ایران و هند در عهد باستان؛ تهران؛ انتشارات کلهر؛ دانشگاه الزهراء.
۱۹. دهخدا علی اکبر (۱۳۷۳)؛ لغتنامه، تهران؛ انتشارات دانشگاه تهران.
۲۰. رابرتсон، یان (۱۳۷۱)؛ در آمدی بر جامعه؛ ترجمه حسین بهروان؛ مشهد؛ آستان قدس رضوی.
۲۱. ریاضی، محمد رضا (۱۳۸۲)؛ طرح‌ها و نقوش لباس‌ها و بافت‌های ساسانی؛ تهران؛ گنجینه هنر.
۲۲. زمردی، حمیرا (۱۳۸۲)؛ نقد تطبیقی ادیان و اساطیر؛ تهران؛ انتشارات 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 اندیشه و هنر قدسی؛ تهران؛ انتشارات توس.
۲۵. سودآور، ابوالعلاء (۱۳۸۴)؛ فرهایزدی در آیین پادشاهی ایران باستان؛ تهران؛ نشرنی.
۲۶. شایسته فر، مهناز؛ هدایتی، سوده (۱۳۸۹)؛ تأثیر سبک نقاشان عهد صفوی بر طراحی پارچه‌های این دوره؛ مجله کتاب ماه هنر؛ شماره ۱۴۱.
۲۷. شایسته فر، مهناز؛ موسوی لر، اشرف (۱۳۸۲)؛ بررسی تطبیقی نگاره‌های منسوجات ساسانی و آل بویه از نظر مبانی هنرهای ایرانی اسلامی؛ نشریه جلوه هنر؛ شماره ۲۲.
۲۸. شایسته فر، مهناز؛ نمادگرایی و هویت ملی حاکم بر قالی در دوره صفویه؛ در فصلنامه علمی = پژوهشی مطالعات هنر اسلامی؛ ش. ۹.
۲۹. صلواتی، مرجان (۱۳۸۷)؛ نماد شناسی بیرق ایران باستان تا آغاز دورهٔ صفویه؛ هنرهای تجسمی «نقشمندی» 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 پارچه‌های صفوی؛ فصلنامه علمی-پژوهشی نگره؛ شماره ۱۷.
۳۲. طاهری، علی رضا (۱۳۸۸)؛ تاثیر تصویر سیمرغ بر روی هنر اسلامی؛ بیزانسی و مسیحی؛ نشریه‌ی هنرهای زیبا «هنرهای تجسمی»؛ شماره ۱۸.
۳۳. عابد دوست، حسن؛ کاظم پور زیبا (۱۳۸۸)؛ صورت‌های متنوع درخت زندگی بر روی فرش‌های ایرانی؛ فصلنامه علمی پژوهشی گلجام؛ شماره ۱۲.
۳۴. عزیزی، حسن؛ نوائی، مهناز (۱۳۸۷)؛ بررسی بن‌مایه‌های 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 فرهنگ و تمدن ایران در جهان؛ تهران؛ انتشارات فرهنگ مکتب.
۴۰. کریمی، سعید (۱۳۸۱)؛ نمادهای آئینی؛ کتاب ماه هنر؛ خرداد و تیر.
۴۱. کوپر، جی. سی (۱۳۷۹)؛ فرهنگ مصور نمادهای سنتی؛ مليحه کرباسیان؛ تهران؛ انتشارات فرشاد.
۴۲. کنایی، شیلا (۱۳۸۱)؛ نگارگری ایرانی؛ ترجمه مهناز افشار؛ تهران؛ مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.
۴۳. کونل، ارنست (۱۳۵۵)؛ هنر اسلامی؛ ترجمه هوشنگ طاهری؛ تهران؛ انتشارات توسع.
۴۴. گدار، آندره (۱۳۷۷)؛ هنر ایران؛ بهروز حبیبی؛ تهران؛ انتشارات دانشگاه شهید بهشتی.
۴۵. گراتوسکی، 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 و نشر کتاب.
۴۸. عفیفی، رحیم (۱۳۸۳)؛ اساطیر و فرهنگ ایران؛ تهران؛ انتشارات توسع.
۴۹. معین، محمد (۱۳۸۹)؛ فرهنگ معین؛ تهران؛ انتشارات سرایش.
۵۰. موسوی، زهرا؛ آیت الله، 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 جربه 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)؛ شیوه‌ی ترسیم حیوانات در دوران پیش از هخامنشیان؛ کتاب ماه هنر؛ شماره ۹۱ و ۹۲.
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 سمبول هایش؛ ترجمه محمود سلطانیه؛ تهران؛ انتشارات جامی.

منابع غیر فارسی

.Guenon, Rene(2001), Symbols of Sacred Science, Sophia Perennis Hillsdale 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_