جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، دوره ۱۲، شماره اول، بهار و تابستان ۱۳۹۹

واکاوی لایه‌های معنایی نماد «شمسه هشت» در بافت اجتماعی و فرهنگی ایران و نمود آن در گرافیک معاصر

فرزانه فرشیدنیک[۱]

چکیده

بررسی هنر در بافت اجتماعیِ آن، پیشینه‌ای طولانی در مطالعات هنر دارد. یکی از مهم‌ترین شاخه‌های پژوهشِ تاریخیِ هنر که رویکردی جامعه‌شناختی به هنر و هنرمندان دارد، بر تحلیل هنر در متنِ زمینه فرهنگی تأکید می‌ورزد و اروین پانوفسکی، که از سردمداران این رویکرد است، با تعریف آیکونولوژی، روشی برای تحلیل هنرهای تجسمی در بستر اجتماعی آن ارائه داد. در این شیوه، معنای هر عنصرِ بصری در رابطه مستقیم با ریشه‌های فرهنگی، اجتماعی، مذهبی و غیره، در سه لایه یا سه سطح معنایی (شامل توصیف پیش آیکونوگرافی، تحلیل آیکونوگرافی و تفسیر آیکونولوژی) مورد خوانش قرارگرفته و از شرح به تحلیل و در نهایت، به تفسیر اثر می‌رسد.

در این مقاله که به روش توصیفی- تحلیلی و با رویکرد آیکونولوژی انجام‌گرفته، نماد «شمسهٔ هشت»، در بستر اجتماعی و فرهنگی مورد بررسی قرار گرفته است. شمسهٔ‌هشت از جمله نمادهایی است که از دوران باستان و پیش از اسلام در هنرهای ایرانی قابل مشاهده است، اما پس از اسلام و به‌ویژه در دوران تشیع، استفاده از این نماد از گستردگی بیشتری برخوردارگشته‌است که قابل مقایسه با سایر شمسه ها نیست که در تاریخ هنر ایران مورد استفاده قرارگرفته‌اند. این فراوانی، در آثار هنریِ معاصر به‌ویژه گرافیک کاملاً مشهود است. در این پژوهش، دلایلِ ماندگاری این نماد در بستر اجتماع در طول تاریخ تا دوران معاصر و گستردگی استفاده از آن در گرافیک معاصر در سیر تحول‌وتطور معناشناختیِ آن بررسی شده و لایه‌های معنایی شمسهٔ هشت براساس روش آیکونولوژی اروین پانوفسکی مورد واکاوی قرار گرفته است.

واژگان کلیدی: شمسهٔ هشت، آیکونولوژی، جامعه‌شناسی هنر، نماد، گرافیک.

تاریخ دریافت: ۹۹/۶/۱۳ تاریخ پذیرش: ۹۹/۷/۱۷

۱ استادیار، پژوهشگاه فرهنگ، هنر و ارتباطات. تهران. ایران. (نویسنده مسئول) Email: Farshidnik@ricac.ac.ir

مقدمه

مطالعهٔ جامعه‌شناختیِ هنر، در بنیادی‌ترین سطح آن به معنای بررسی روابط «هنر» و «جامعه» است و جامعه‌شناسی هنر به‌طور مشخص این پرسش را مطرح می‌کند که نهادها و روابط اجتماعی چگونه بر تولید، توزیع و درک و دریافت آثار هنری تأثیر می‌گذارند (انگلیس و هاگسون، ۱۳۹۷: ۵۱). در حد فاصل دو رشته جامعه‌شناسی و تاریخ هنر (که قدمتش بیشتر از جامعه‌شناسی هنر است) «تاریخ فرهنگی هنر» قرار دارد که می‌توان آن را مقدمات جامعه‌شناسی هنر نامگذاری کرد (هینیک، ۱۳۸۴) که بیشتر به کارکردهای اجتماعیِ هنر و هنرهای کاربردی توجه داشتند. از مهم‌ترین شاخه‌های پژوهش تاریخی هنر که رویکردی جامعه‌شناختی به هنر و هنرمندان دارد، ریشه در نظریه هگل داشته و بر تحلیل هنر در متن زمینه فرهنگی تأکید می‌ورزد و اروین پانوفسکی[1] از نظریه‌پردازانِ نامدار این عرصه است.

بررسی روابط «هنر» و «جامعه» و به تعبیر دیگر تحلیل روابط میان «آفرینش اثر هنری» و ساختارها و روابط اجتماعی، یکی از اصلی‌ترین سطوحِ جامعه‌شناختی هنر است. نخستین تلاش‌ها دراین‌زمینه، آثار هنری را عمدتاً به زمینه‌های فرهنگی تولید آن‌ها ربط داده‌اند. در این تعریف، هر فرهنگی واجد «سبک» خاص خود یا یک اصل وحدت‌بخش است و تمام اجزا و عناصر آن فرهنگ، مثل باورهای مذهبی، عادات روزمره و هنر، هرقدر هم به ظاهر متفاوت باشند، از نگرش‌ها و ایده‌های بنیادین همسانی تغذیه و پیروی می‌کنند. براین‌اساس، فرهنگ شبیه «روح» جامعه یا جانِ حیات‌بخش آن، و هنرِ یک جامعه تا حد زیادی بیانگر آن روح است. ازاین‌منظر، تولید هنری بیشتر بازتاب تعلقات و نگرش‌های جامعه است تا تجلی گرایش‌های شخصیِ هنرمند. در حقیقت آنچه آفرینندگان آثار هنری، در مقام اشخاصی واقعی، در تولیداتشان منعکس می‌کنند بینش فردی نیست، بلکه ذهنیّت گروهی است و درست به همین دلیل آثار هنری در واقع ساخته‌هایی جمعی‌اند که فرهنگِ جامعه در زمانهٔ خود را بازمی نمایانند. هگل نیز به تحلیل این مسئله پرداخت که چگونه «روح» یک فرهنگ خاص، به‌ویژه ایده‌هایش در باب ناب‌ترین و قابل تمجیدترین ارزش‌ها، خود را به کامل‌ترین و جامع‌ترین وجه، در آثار هنریِ آن جامعه، بازمی‌نمایاند. این تحلیلِ هگلی در قرن بیستم پیروان خاصی در ساحت جامعه‌شناسی داشته است. برخی چهره‌های قرن بیستمی همچون اروین پانوفسکی از

1 Erwin Panofsky

هواداران این نوع تاریخ هنر بودند که قرابت بسیاری با رویکرد جامعه‌شناختی به هنر دارد (انگلیس و هاگسون، ۱۳۹۷: ۵۱-۵۵). یکی از بزرگترین دستاوردهای پانوفسکی، افتراق سه گانه تحلیل در تفسیرِ تصاویر است: شمایلی (بعد اختصاصاً تجسمی)، شمایل‌نگاری (قراردادهای تصویری برای شناسایی‌اش) و شمایل‌شناختی (مبانی جهان‌بینی تصویر). این سطح سومِ تحلیل، اجازه می‌دهد میان آثار هنری با «صورت-های نمادینِ» یک جامعه رابطه برقرار کرد (هینیک، ۱۳۸۴: ۲۷) و از اینجا ارتباط میان نظریه پانوفسکی و جامعه‌شناسی هنر برقرار می‌شود و امکان بررسی جامعه‌شناسانهٔ آثار هنری فراهم می‌گردد. تفسیرِ تصویر در نظر پانوفسکی در پیوند با درک مفهوم نماد و نمادینه شدن تصاویر در بطنِ جامعه قابل فهم است. برای پانوفسکی از لحاظ نظری، صرفاً یافتن ارتباطات و معانی مهم نیست، بلکه کشف آن روند تاریخی اهمیت دارد که از طریق آن، امکانی برای شکل‌گیری تصورات ما ایجاد می‌شود (مختاریان، ۱۳۹۵: ۲۴-۳۲). مباحث پانوفسکی در آنجا که به تاریخ می‌پردازد، ریشه در نظریات هگل دارد. پانوفسکی به بررسی دیدگاه‌های هگل در پیوند با گذشته پرداخت و بر آن بود که این نگرش‌ها می‌تواند شالوده و ساختار درونی تمام آثار هنری باشد (قره‌باغی، ۱۳۸۰: ۳۳۳). براین‌اساس آیکونولوژی به فرم یا سبک اثر هنری نمی‌پردازد بلکه معانی نهفته در اثر را در ارتباط با مشخصات ملی، آیینی، فرهنگی و تاریخیِ یک جامعه کشف و تأویل می‌کند و «مربوط به مفهوم و محتوای اثر هنری است نه ظاهر و فرم و فرم آن» (پانوفسکی، ۱۹۷۲: ۱۸) این روش در درجهٔ نخست، معنای موضوع را در نظر می‌گیرد (آدامز، ۱۳۸۸: ۵۱) و به کشف معانی نمادین و تمثیلی دریک اثر هنری می‌پردازد و معنای هر عنصر بصری، در رابطهٔ مستقیم با ریشه‌های فرهنگی، اجتماعی، مذهبی، ملی و غیره گرفته می‌شود. خلاصه آنکه آیکونولوژی اساساً به بررسی ساختار ثابت و مکرر نمادپردازیِ ایده‌های مختلف در پیوند با تصاویر در ادوار مختلف، آن‌گونه که در حوزه‌های گوناگون بازنمود می‌یابند، می‌پردازد. این روش می‌کوشد روند تاریخیِ ایماژ و ایده را از اشکال نمادین آغازین نشان دهد و تکرار و تحول آن را به‌طور مستند و نظام‌مند در فرهنگ نشان دهد. به نظر پانوفسکی برای فهم این نشانه‌ها بایستی دریابیم که چگونه و تحت چه شرایط تاریخی، تمایلات موجود در روح انسان از طریق موضوعات و تصورات به بیان درآمده‌اند (مختاریان، ۱۳۹۵: ۲۴-۳۲).

از جمله صورت‌های سرنمونی یا کهن‌الگوهای تأثیرگذار در سیر تاریخیِ نمادها که در ادوار مختلف در هنر جوامع مختلف بروز و نمود یافته است، نمادهای آسمانی نظیر ستاره‌ها و شمسه ها هستند که در هنرهای تجسمی ایران نیز با استفاده از نقوشی نظیر دایره و شمسه (که از موتیف‌های اصیل ایرانی است) نمایان شده است. در این پژوهش با رویکرد آیکونولوژی به روش «اروین پانوفسکی»، لایه‌های معنایی و سیر تطور معناشناختی نماد «شمسهٔ هشت» در هنر ایران واکاوی شده است.

نمادهای آسمانی همچون خورشید و ستارگان، همواره از جایگاه ویژه‌ای در این هنر برخوردار بوده‌اند. از همین‌رو در فرهنگ ایرانی، «شمسه» از جمله نمادهایی است که از دیرباز در هنرهای مختلف مورد استفاده قرارگرفته‌است (تصویر۱).

شمسه که نوعی طرح ستاره‌ای یا خورشید مانند است، در هنرهای تزیینی مختلف نظیرکاشیکاری، گچبری، نجاری، کتابت و امثال آن‌ها مورد استفاده قرار گرفته (ریاضی، ۱۳۷۵: ۱۰۸) و در شکل‌های گوناگون بر اساس تعداد واگیره‌ها، شمسهٔ پنج، هشت، ده، دوازده و ... و یا ستارهٔ پنج‌پر، هشت‌پر و ... نامیده می‌شود.

تصویر ۱: نمونه‌هایی از شمسه پنج، شش، ده و دوازده در هنرهای مختلف

«شمسه هشت» یا «ستاره هشت‌پر» نیز از دوران کهن در هنرهای مختلف ایرانی و اسلامی بروز و ظهور داشته است.

تصویر ۲: نماد شمسه هشت در هنرهای مختلف ایران

در میان انواع مختلف شمسهٔ ایرانی، درحالی‌که به مرور زمان برخی از شمسه‌ها همچون «شمسه پنج» ویا «شمسه شش» به‌تدریج از دایرهٔ واژگانِ هنر ایرانی- اسلامی خارج شدند، «شمسه هشت» به توالی و تداوم تاریخی خود ادامه داده و تا عصر حاضر ادامه یافته و همچنان از حضوری پررنگ برخوردار است. این مهم در هنر معاصر ایرانی و به‌ویژه گرافیک، به‌طور مشهودی قابل ملاحظه است. در پرسش اصلی این پژوهش این است که دلایلِ تداوم تاریخیِ آن و علل حضور گستردهٔ این شمسه و دلایلِ ماندگاری این نماد در بستر اجتماع در طول تاریخ تا دوران معاصر و به‌ویژه نمود بارز آن در طراحی گرافیک معاصر ایران چیست و تلاش شده تا پاسخ این پرسش از طریق بررسی سطوح معنایی این نماد و سیر تحول و تطور معناشناختیِ آن و شناسایی لایه‌های معنایی شمسهٔ هشت براساس روش آیکونولوژی اروین پانوفسکی ارائه شود.

پیشینه تحقیق

در پیشینه این تحقیق، باید به دو دسته از پژوهش‌های مرتبط اشاره نمود. نخست، پژوهش‌های صورت گرفته در زمینه تأثیر امام رضا(ع) بر هنر ایرانی که دراین‌زمینه می‌توان به مقاله «تجلی برکات وجود امام رضا(ع) در هنر ایرانی- اسلامی»، نوشته سمیه رمضان ماهی (۱۳۹۵) و مقالاتی همچون «معماری حرم امام رضا(ع) الگوی هنر ایرانی اسلامی» نوشته حسن بلخاری (۱۳۹۵) اشاره نمود. این دسته از پژوهش‌ها، به تأثیرات زندگی و حضور امام رضا(ع) بر آثار معماری و هنری (شامل نقاشی، تعزیه و موسیقی) اشاره داشته‌اند اما تأثیرات نمادینِ حضور و جایگاه امام رضا (ع) در سیر نشانه معناشناختیِ هنر ایرانی، در این طیف از پژوهش‌ها مغفول مانده، و به‌خصوص جایگاه ویژهٔ نماد شمسه هشت و دلایل گستردگی آن در هنر گرافیک معاصر در ارتباط معناشناختی با جایگاه امام رضا(ع) تاکنون مورد مطالعه قرار نگرفته است.

دسته دوم، مقالات و پژوهش‌هایی هستند که در زمینهٔ مفاهیم عرفانی و نمادینِ شمسهٔ هشت انجام شده است. تاکنون مقالات و پایان‌نامه‌های متعددی دربارهٔ مفاهیم نمادین شمسهٔ هشت انجام گرفته است که ازآن‌جمله می‌توان به موارد ذیل اشاره نمود:

در مقاله «بررسی نماد ستاره هشت‌پر در دوره‌های اسلامی و قبل از اسلام» نوشتهٔ لاله سیدحسنی و افشین پارام و در پایان‌نامه‌ای تحت عنوان «نقش شمسه هشت‌پر و مفهوم آن در

هنر ایران دوران اسلامی» نوشتهٔ فهمیه قربانی، به مطالعه مفاهیم نمادین شمسه هشت در هنر دوران پیش و پس از اسلام پرداخته‌اند. همچنین مریم قربان‌زاده در مقالهٔ «بررسی مفهومی نقش هندسی شمسه هشت‌پر در معماری سنتی ایرانی و کاربرد آن در معماری معاصر»، کاربرد نماد شمسهٔ هشت را در معماری امروز ایران به‌منظور هویت‌بخشی به طراحی سردر ورودی دانشگاه بجنورد مورد مطالعه قرارداده است. محبوبه حسنی‌پناه نیز در مقاله «صورت و سیرت عدد هشت در معماری دوران اسلامی ایران» مفاهیم هندسی و عرفانی عدد هشت را برشمرده است. همچنین ناهید جعفری دهکردی نیز، در چندین مقاله از جمله «ویژگی نمادین ستاره هشت‌پر و ارتباط آن با امام رضا (ع) به استناد علم اعداد (حروف ابجد)» و مقاله‌ای دیگر (به همراه خشایار قاضی‌زاده) تحت عنوان «سلاح‌هایی از نور و فرّ «بررسی موردی ستاره‌های هشت‌ضلعی آئینه‌ای در نگاره‌های شاهنامه صفوی والترز» به رموز به‌کاررفته در نقش هندسی ستاره هشت‌پر در هندسه اسلامی پرداخته است.

چنانکه مشاهده می‌شود تحقیقات دستهٔ دوم نیز صرفاً به بررسی شمسه هشت در قالب هندسه و تناسبات هندسی و مفاهیم عرفانی و نمادین آن اشاره داشته و یا ارتباط میان هندسه و معنا در شمسه هشت را بیان کرده‌اند.

در حالی که هدف پژوهش حاضر، بررسی سیر تطور تاریخی و تغییرات معنایی شمسهٔ هشت پس از اسلام، متأثر از جایگاه امام هشتم(ع) و پیوند خوردن این مفهوم با نماد شمسه هشت است که موجب فراوانی و گستردگی استفاده از این نماد در شاخه‌های مختلف رشته گرافیک شده است.

■ جنبه نوآوری

چنانکه ذکر شد تحقیقات پیشین صرفاً به بررسی شمسه هشت در قالب هندسه و تناسبات هندسی و مفاهیم نمادین آن که برگرفته از دوران پیش از اسلام است اشاره داشته و یا ارتباط میان هندسه و معنا در شمسه هشت را بیان کرده‌اند و دراین‌میان سیر معناشناختیِ این نماد در دوره‌های تاریخی مختلف هنر ایران و متأثر از روح زمانه، مغفول مانده و تأثیرات نمادینِ حضور و جایگاه امام هشتم شیعیان را که در ناخودآگاه هنرمند ایرانی، نهادینه شده و به‌خصوص در هنر گرافیک معاصر ایران متجلی شده، تاکنون مورد مطالعه قرار نگرفته است.

روش تحقیق

روش تحقیق در این پژوهش، بر اساس روش کیفی و استدلال منطقی استوار است. پژوهش کیفی، هدایت برای اکتشافاتی را عهده‌دار می‌گردد که دانش اندکی درباره آن‌ها وجود دارد و از این منظر، برای توسعهٔ بدنهٔ دانش بسیار ارزشمند است. این نوع از پژوهش به تفسیر شرایط می پردازد و بر نقش محقق به‌منزلهٔ عنصری حیاتی در نتیجهٔ حاصل از تحقیق، تأکید خاص دارد (گروت، ۱۳۸۹: ۸۸). این نوع از پژوهش، به پژوهشگر امکان می‌دهد که با موضوع تعامل داشته باشد، برای گردآوری، تحلیل و تفسیر داده‌ها از روش‌های انعطاف‌پذیری استفاده‌کرده و پدیده های مورد مطالعه را از دیدگاهی جامع مورد ملاحظه قراردهد (حریری، ۱۳۹۰: ۵). گردآوری اطلاعات در این مقاله نیز بر اساس مطالعهٔ اِسنادی و کتابخانه‌ای است و در انتخاب نمونهٔ آماری، با توجه به موضوع پژوهش و در جهت فراهم آمدن امکان بررسی دقیق‌تر در راستای اثبات فرضیه‌ها، از نمونهٔ موردی استفاده شده و به این منظور تلاش شده تا نمونه‌های مختلف و متنوع «شمسه هشت» در شاخه‌های مختلف هنر گرافیک از جمله طراحی پوستر، طراحی‌نشانه و طراحی‌جلد گردآوری شود. جمع‌آوری نمونه‌های مورد استفاده در این مقاله حاصل دوسال جستجو در منابع تصویریِ مختلف به‌منظور شناسایی و گردآوری نقوش مختلف لوگو، پوستر و طراحی جلد کتاب بوده است که از طریق مراجعه به کتابخانه‌ها و منابع اینترنتی (به‌منظور یافتن کتاب‌هایی با طرح جلد مرتبط)، بانک‌های اطلاعاتِ شرکتها و مؤسسات (جهت گردآوری لوگوهایی با نقش شمسه هشت) و رصدِ همایش‌ها و رویدادهای مختلف (در راستای شناسایی طراحی پوسترهای مرتبط با نماد ستاره هشت‌پر) بوده که نهایتاً به گردآوری مجموعه‌ای قابل ملاحظه از تصاویرِ مرتبط منتهی شده است. پس از آن، با اتکا به این فراوانی، دلایل گستردگیِ استفاده از شمسه هشت با واکاوی لایه‌های معنایی این نماد و از طریق بهره‌گیری از رویکرد آیکونولوژیِ اروین پانوفسکی، مورد توصیف، تحلیل و تفسیر قرارگرفته است.

اروین پانوفسکی در سال ۱۹۵۱، در اثر خود تحت عنوان «معماری گوتیک و تفکر اسکولاستیکی»، با آشکار ساختن شباهت ساختاری میان صورت‌های معماری و سازمان گفتارهای ادبی سده‌های میانی با قدرت به جمع جامعه‌شناسی هنر پیوست، اما یکی از بزرگترین دستاوردهای او در جامعه‌شناسی هنر، چنانکه پیش‌تر اشاره شد ارائه لایه‌های سه‌گانهٔ تحلیل در تفسیرِ تصویرها شامل شمایلی، شمایل‌نگاری و شمایل‌شناختی است که این سطح سومِ تحلیل

اجازه می‌دهد میان آثار هنر با «صورت‌های نمادینِ» یک جامعه رابطه برقرار کرد. دامنهٔ آثار فراوان پانوفسکی فراتر از یک بینش اختصاصاً جامعه‌شناختی است، بینشی که تنها در اثبات وجود روابط وابستگی متقابل میان سطح کلی یک «فرهنگ» و سطح جزیی یک اثر هنری ظاهر می‌گردد و هم‌پوشیِ آثار پانوفسکی با جامعه‌شناسی هنر، با جذابیتی اعمال شده که تلفیقی از دقت عالمانه و افق دید بالاست؛ که هم در جامعه‌شناسی و هم در تاریخ هنر بی‌بدیل است و نشان می‌دهد که نمی‌توان به‌طور مبالغه‌آمیزی مرز میان تاریخ هنر و جامعه‌شناسی را عبورناپذیر کرد (هینیک، ۱۳۸۴: ۲۸-۲۶). در ادامه این مقاله به‌منظور فراهم‌آمدن امکان خوانش معانی شمسه هشت در هنر ایران و به‌ویژه گرافیک معاصر، ابتدا توضیح متد پانوفسکی در تعریف سطوح معنایی اثر هنری ضروری است:

آیکونوگرافی[1] و آیکونولوژی[2]

آیکون[3] در زبان فارسی، شمایل، تمثال، نماد و مظهر ترجمه شده اما معانی گوناگونی برای آن تعریف شده است (پاکباز، ۱۳۸۹: ۸۲). به بیانی دیگر، آیکون، نشانه‌ای است که به موضوعی که آن را نشان می‌دهد، به‌وسیله شکل‌های خودِ موضوع ارجاع می‌دهد (سِبک، ۱۹۹۴: ۳۲۸). این ارجاع می‌تواند گستره بی‌انتهایی از نشانه‌های تصویری اعم از پیکرنما و انتزاعی را شامل شود، اما اصطلاح آیکون تنها در آنجا به‌کارمی‌رود که نشانه‌های تصویری، قابل خوانشِ روایی باشند و همچنان معنی و مفهومی خارج از حوزهٔ تصویر، دغدغهٔ آن‌ها باشد (حسامی و احمدی،۱۳۹۰: ۸۴). آیکونوگرافی و آیکونولوژی از جمله رویکردهای مطالعات تصویر محسوب می‌شود که به‌عنوان یک گرایشِ مدوّن مطالعاتی در زمینه تصویر به‌شمار می‌آیند. شمارِ پژوهش‌هایی که کوشیده‌اند از این طریق به تحلیل و تفسیر تصاویر هنری بپردازند، گویای آن است که این روش، تبدیل به شیوه‌ای جهانی برای پژوهش هنر شده است و آیکونولوژی را می‌توان به‌عنوان روشی علمی برای تحلیل و تفسیر اثر هنری به‌کاربرد. دیدگاه‌های پانوفسکی را می‌توان یکی از رویکردهای نظام‌مند و منسجمی دانست که در مطالعات نظری هنر در زمینهٔ تفسیر و تجزیه و تحلیل آثار هنری مطرح هستند. مطالعات تاریخ هنرِ معاصر، تاحدزیادی به نگاه روش‌شناسانهٔ

1 Iconography
2 Iconology
3 Icon

پانوفسکی وابسته است (پانوفسکی، ۱۳۹۶). او با تعریف آیکونولوژی و آیکونوگرافی، روشی برای تحلیل آثار تجسمی ارائه نمود.

در این روش، برای رسیدن به معنای چندگانه اثر هنری باید حرکتی از سطح به عمق داشت. پانوفسکی به‌منظور نظام‌مند ساختن توصیف و تفسیر معنا و محتوای آثار هنری در روش آیکونولوژی، سازه‌های نمادینِ تصاویر را در سه لایهٔ مختلف بررسی می‌کند و درواقع در خوانش تصاویر، مراتبی سه‌گانه را قائل بود: سه سطح معنایی، که از شرح به تحلیل و درنهایت به تفسیر اثر می‌رسند و عبارتند از:

۱- توصیف پیش آیکونوگرافی[1]

۲- تحلیل آیکونوگرافی[2]

۳- تفسیر آیکونولوژی[3]

درواقع الگوی سه مرحله‌ای پانوفسکی، در مرحلهٔ اول به توصیفِ «پیش آیکونوگرافی» پرداخته و پس از آن دو مرحله «آیکونوگرافی» و «آیکونولوژی» را شامل می‌شود که پانوفسکی آن را «عملیات پژوهش» نامید (پانوفسکی، ۱۹۵۵: ۳۹) این سه لایه در ادامه معرفی شده‌اند:

توصیف پیش‌آیکونوگرافی (مضمون طبیعی یا اولیه)

این مرحله شامل معنای طبیعی یا اولیه است که با نگریستن به تصویر به دست می‌آید. دراین‌مرحله، به صورت‌های محسوس آثار هنری توجه می‌کنیم مثل خط، رنگ، سطح، ترکیب‌بندی و غیره. به عبارتی، در اینجا با امور محسوس سروکار داریم. توصیف پیش آیکونوگرافی مربوط به ساختار و نقوش حاضر در اثر می‌شود، چرا که دست‌یافتن به معنا یا موضوع اولیه یا طبیعی که خود، معانی واقعی و بیانی را شامل می‌شود، از اهم اهداف این مرحله است (حسن‌مولر، ۱۹۷۸: ۲۹۰) جهان فرم‌های ناب که معنای اولیه یا معنای طبیعی را شامل می‌گردند، به‌عنوان نقش‌مایه‌های هنری شناخته می‌شوند و مطالعه و بررسی آن‌ها در اولین مرحلهٔ آیکونولوژی یعنی توصیف پیش‌آیکونوگرافی صورت خواهد گرفت (پانوفسکی، ۱۹۷۲: ۵). سپس معنای حاصل شده در این سطح، منجر به برانگیختن واکنش‌هایی درون مخاطب می‌شود

1 Pre-description iconographical
2 Iconographical analysis
3 Iconographical interpretation

که در ضمن آن، جنبهٔ دیگری از معنا نمود پیدا می‌کند که به آن معنای بیانی یا فرانمودی گفته می‌شود (عبدی، ۱۳۹۱: ۴۱).

تحلیل آیکونوگرافی (مضمون قراردادی یا ثانویه)

با توجه به اینکه غالباً در آثار تصویری، اشکال، با قراردادهای مفهومی مرتبط هستند و ترکیب بندی‌های نقوش و نقش‌مایه‌های هنری از طریق این سازوکار با مفاهیم و مضامین ارتباط می یابند، سطح دوم معنایی، بر مبنای واردشدن به جهان رمزگان‌های اثر تعریف خواهد شد. براین‌اساس، معنای قراردادی یا ثانویه، مضمون یا مفاهیم مستتری است که در مقابل فرم مطرح می‌شود (اخوانی و محمودی، ۱۳۹۸: ۵۱-۶۴). از این منظر مرتبهٔ دوم معنا، مستلزم مساهمت بیشتر فرد در فرایند حصول معناست. پانوفسکی بر آن است که هنرمند دراین‌مرتبه به نحو عامدانه از سمبول‌ها و تمثیل‌ها به‌صورتی آگاهانه استفاده می‌کند. در این مرحله، معنای تصویر، بستگی به قراردادهای فرهنگی آن جامعه دارد. حال سؤال این است: ناظر اثر هنری چگونه می تواند متوجه شود که هنرمند از این امر عامدانه استفاده کرده است؟ این مسائل جزء تحلیل‌های مرحله آیکونوگرافی است. پس در آیکونوگرافی نیازمند شناخت پس‌زمینه‌های پیش‌گفته‌ایم تا دریابیم که نیّت مؤلف تاچه‌اندازه در پیدایی این آثار دخیل بوده است. یکی از راه‌هایی که می توان به نیّت مؤلف نزدیک شد، آشنایی با ادبیات موضوع یا جنبهٔ روایی اثر است. در نتیجه، در مرحله «تحلیل آیکونوگرافی»، استفاده از ادبیات و وابستگی به ادبیات آن موضوع یکی از مهم ترین ملاک‌هاست. بنابراین، مرتبهٔ دوم، دربردارندهٔ رمزگشایی از تصاویر در چارچوب معنای هنرمندانه است. دراین‌مرتبه بر خلاف مرتبه قبلی نه با یک معنای محسوس بلکه با امری معقول، یعنی محتوای ادبی، سروکار داریم (نصری، ۱۳۹۱: ۱۳-۱۴) و اگر فرد آگاهی لازم از ادبیات و تاریخ داشته باشد، می‌تواند این معنا را از تصویر به دست آورد.

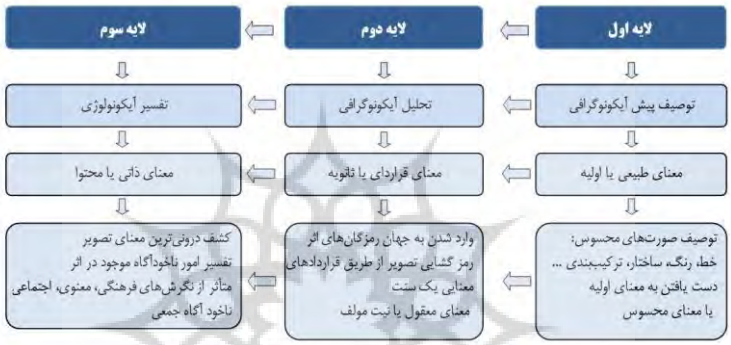
تفسیر آیکونولوژی (معنای ذاتی یا محتوا)

مرحله سوم که گاه تفسیر ذاتی یا محتوایی نیز خوانده می‌شود معطوف به کشف معنای ذاتی یا محتوایی است و به‌عنوان اصلی فراگیر، دربردارنده دو مرحله پیشین یعنی توصیف و تحلیل آیکونوگرافیک نیز هست. این مرحله از تفسیر، درپی‌کشف درونی‌ترین معنای یک اثر هنری است (عبدی، ۱۳۹۱: ۶۲). در این مرتبه، با تحلیل صرف مواجه نیستیم، بلکه به تفسیر اثر نیز می‌پردازیم.

اما به‌دنبال امور عامدانه موجود در اثر هنری (یا نیّت مؤلف) نیستیم، بلکه به‌دنبال اموری هستیم که به نحو ناخودآگاه و غیرعامدانه در اثر موجودند (نصری،۱۳۹۱: ۷-۲۰) و تنها وقتی سازه‌های اصلی بنیادهای فکری، دینی، عقیدتی و فلسفی یک ملت شناسایی شود، می‌توان به آن دست یافت. به عبارتی، هنگامی که ما فرم‌های خالص، نقش‌مایه‌ها، تصویرها، داستان‌ها و افسانه‌ها، تمثیل‌ها را به‌عنوان تجلی اصول اساسی درک می‌کنیم، همهٔ این عناصر را به‌عنوان ارزش‌های نمادین در می یابیم. بنابراین درک درست تصاویر نمادین، یا تفسیر آیکونولوژی منوط به شناخت درست و دقیق نقش‌مایه‌ها بر اساس تحلیل آیکونوگرافی است (مختاریان، ۱۳۹۵: ۲۴-۳۲). کشف و تأویل این ارزش‌های نمادین که ممکن است خود هنرمند نیز از آن‌ها بی‌خبر باشد، تأویلی است که برخواسته از سنتز است تا آنالیزی (پانوفسکی، ۱۹۷۲: ۸) از این دید، آیکونولوژی، نقش خودآگاه و ناخودآگاه را در سطح تاریخ بشری مورد ارزیابی قرار می‌دهد که از چگونی امور مهم زبانی و بصری نشأت می‌گیرد (هالی، ۱۹۸۴: ۴۴) که ممکن است به‌صورت ناخودآگاه نگرش‌های فرهنگی و معنوی را آشکار سازد که این مفهوم، نظریه ناخودآگاه جمعی یونگ را به‌یادمی‌آورد (آرگن، ۱۹۷۵: ۳۰۳) پانوفسکی مرتبه سوم را در حکم بالاترین مرتبه دانسته و پیش از آنکه برای این مرتبه نام آیکونولوژی را در نظر بگیرد، از آن با عنوان «آیکونوگرافی به‌عنوان عمیق‌تر» یاد می‌کرد. با توجه به اینکه پانوفسکی این سه مرتبه را در طول یکدیگر قرار می‌دهد، می‌توان چنین نتیجه‌گیری کرد که یک رابطهٔ سلسله‌مراتبی میان این سه مرتبه از معنا برقرار است و هریک از این مراتبِ سه گانه، زمینه‌ساز مرتبه بعدی است. برای مثال بدون حصول معنای مرتبه دوم، معنای مرتبه سوم حاصل نخواهد شد. پس در مطالعات آیکونولوژی، شاهد توصیف پیش‌آیکونوگرافی و تحلیل آیکونوگرافی نیز هستیم (نصری، ۱۳۹۱: ۷-۲۰).

جامعه تحلیلی مورد نظر پانوفسکی آثار نقاشی بود؛ پانوفسکی در بررسی‌هایش دربارهٔ هنر نقاشی به سوی نشانه‌شناسی روی آورد (احمدی، ۱۳۸۳: ۱۱). هرچند در آن‌زمان عنوان نشانه شناسی وجود نداشت، اما شیوهٔ تحلیل در این دو روش بسیار به‌هم‌نزدیک آمدند (بریگستک، ۲۰۰۱: ۵۳۳). به‌گونه‌ای‌که برخی وی را درصدد تأسیس یک نظام نشانهٔ منسجم درخصوص تصویر دانسته و به او لقب سوسور تاریخ هنر را اعطا کردند (به نقل از حسن‌مولر، ۱۹۷۸: ۲۸۹) اما این مسئله نباید سبب شود که او را یک نشانه‌شناس صرف درخصوص مطالعهٔ تصویر بدانیم. یکی از این موارد اختلاف وی با نشانه‌شناسی (سوسوری - پیرسی) را می‌توان در رویکرد

«درزمانی» پانوفسکی ملاحظه کرد. آیکونولوژیِ مورد نظر وی، گونه‌ای تبارشناسیِ تصویر است که به جنبه‌های تاریخی و «درزمانی» توجه دارد. درصورتی‌که نشانه‌شناسیِ (سوسوری- پیرسی) کاملاً به مطالعات «همزمانی» توجه دارد و شاید بتوان ادعا کرد که دو مرتبهٔ نخستِ آیکونولوژی، از ویژگی‌های تحلیلِ نشانه‌شناسانه برخوردار باشند، اما مرتبه سوم چنین نیست (نصری، ۱۳۹۱: ۷-۲۰). در نمودار شماره ۱، لایه‌های معنایی خوانش تصویر در رویکرد آیکونولوژی نشان داده شده است:



نمودار ۱: لایه‌های معنایی خوانش تصویر در رویکرد آیکونولوژی (مأخذ: نگارنده)

در بخش بعد، تلاش شده تا ابتدا نمونه‌های مختلف و متنوع «شمسه هشت» در شاخه‌های مختلف هنر گرافیک از جمله طراحی پوستر، طراحی نشانه و طراحی‌جلد معرفی شود و سپس لایه‌های معنایی این نماد با بهره‌گیری با رویکرد آیکونولوژی، مورد توصیف، تحلیل و تفسیر قرارگرفته است:

بررسی نمونه‌های موردی استفاده از شمسه هشت در گرافیک

استفاده از نمادها و نشانه‌ها در طراحی گرافیک نیز از جمله راهکارهایی است که به‌منظور انتقال مؤثر پیام و تولید معنا صورت می‌گیرد. زبان بصری، پایهٔ آفرینش در طراحی است و طراحِ گرافیک، به‌منظور دستیابی به اهداف فوق، در حیطه‌های تخصصی مختلف طراحی گرافیک نظیرطراحی پوستر، طراحی جلد، طراحی نشانه و ... ، باید جدا از جنبهٔ کاربردی، عوامل مختلفی همچون هماهنگیِ فرهنگی را نیز به‌منظور ماندگاری اثر خود در نظر بگیرد. در این میان، استفاده

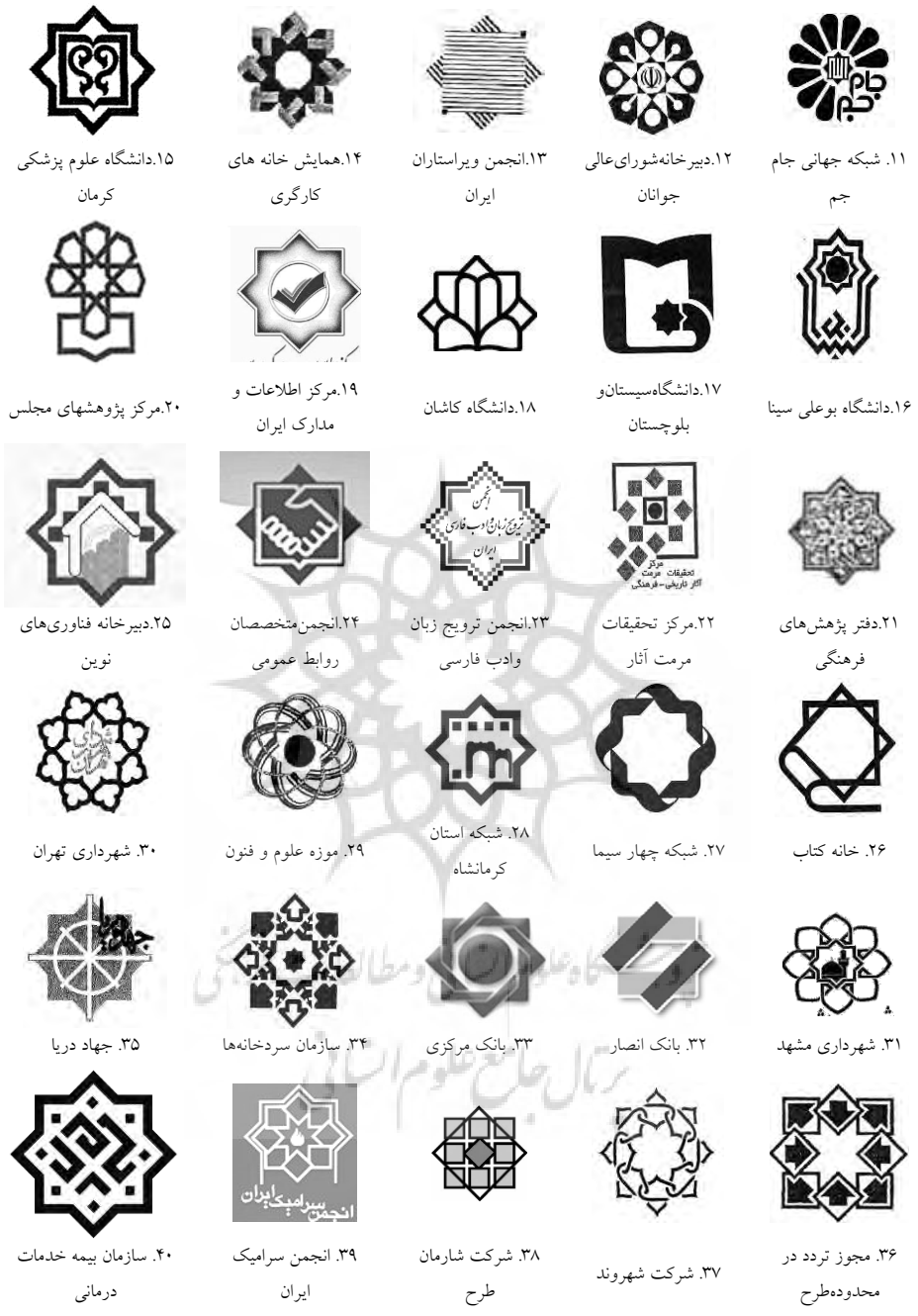
از عناصر بصریِ ریشه‌دار در فرهنگِ جامعه‌ای که برای آن طراحی می‌شود، به ایجاد ارتباطی مؤثر با مخاطب و همچنین هویت‌بخشیِ اثر، منجر می‌گردد.

دراین‌بخش، حضور نماد «شمسه هشت» در چند زمینه مجزایِ طراحی گرافیک ایرانی شامل طراحی نشانه (لوگو)، طراحی پوستر، طراحی جلد و طراحی سایت به‌شکل جداگانه بررسی شده تا گستردگیِ استفاده از این نماد در مقایسه با سایر نقوش هندسی ایرانی و اسلامی آشکار گردد.

نماد شمسه هشت در طراحی نشانه یا لوگو

نشانه، لوگو یا آرم، عنصری بصری است که به‌منظور معرفی یک موضوع (کالا، فعالیت و ...) طراحی و ارائه می‌شود. به‌عبارت‌دیگر، نشانه، هویت بصری یک موضوع است. یک نشانه درواقع باید «مبین ایده‌ها» باشد و در ذهن فرد یا افرادی که آن را دریافت می‌کنند رفتاری تأویلی را برانگیزد (پهلوان، ۱۳۹۰: ۱۲). در طراحی نشانه، استفاده از عناصر بصری مرتبط با موضوع و در عین‌حال ریشه‌دار در فرهنگِ جامعه‌ای که نشانه برای آن طراحی می‌شود از جمله عوامل تأثیرگذار محسوب می‌گردد. (عابدی، ۱۳۸۴: ۱۱-۱۳). نماد شمسهٔهشت، به‌دلیل ریشه‌داشتن در باورهای اعتقادی ایرانیان ماندگار گشته است؛ به‌گونه‌ای که شاهد استفاده گسترده از این نماد در طراحی نشانه‌های سازمان‌ها و نهادهای مختلف خصوصی و دولتی هستیم. در تصویر شماره ۳، برخی از نشانه‌هایی که با استفاده از نماد شمسه هشت طراحی شده معرفی شده است:

۱. انجمن امتداد بینش رضوی
۲. مسجد جم کران
۳. سازمان‌فرهنگ‌و ارتباطات‌اسلامی
۴. مؤسسه تنظیم و نشرآثارامام
۵. شبکه قرآن
۶. پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی
۷.پژوهشکده‌فرهنگ- وهنر اسلامی
۸معاونت پژوهشی بنیاد شهید
۹.سازمان‌ملی‌استعدادهای درخشان
۱۰. سازمان ملی جوانان



تصویر ۳: استفاده از نماد شمسه هشت در طراحی نشانه (لوگو)

چنان‌که مشاهده می‌شود، نقش «شمسه هشت» در طراحی نشانه سازمان‌ها و نهادهایی متعدد و با کاربری‌های متنوع مورد استفاده قرار گرفته و نه‌تنها در مراکز مذهبی، بلکه در سازمان‌ها و نهادهای دولتی، شرکت‌های خصوصی، سازمان‌های پژوهشی، مراکز علمی و دانشگاهی، مراکز هنری و ...) نیز مکرراً استفاده شده است.

نماد شمسهٔ هشت در طراحی پوستر

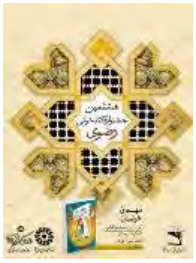
نقش «شمسه هشت» در طراحی پوسترهای متعددی نیز به‌چشم‌می‌خورد. به‌ویژه در طراحی پوسترهایی با موضوعات مذهبی و یا محوریت مسائل ملی، این نقش به‌کرات به‌چشم می‌خورد. «نقوشی که ریشه در اعتقادات و فرهنگ هر سرزمینی دارند، همواره تأمین‌کننده بخشی از نیازهای تصویری هنرمندان آن جامعه هستند. این نقوش که در طی قرون و اعصار متمادی شکل‌گرفته‌اند، در تفکرات و رؤیاهای فرهنگ‌های گوناگون از جایگاهی عمیق برخوردارند. از این‌رو در راستای تأثیرگذاری بر مخاطبان، چنین نقش‌هایی در طراحی پوستر به‌کار می‌روند تا به‌دلیل ارتباط فرهنگیِ ریشه‌دار و کهن با افراد، منجر به تأثیرگذاری بیشتر شوند.» (رهبرنیا و مهریزی، ۱۳۸۷: ۹۶). نماد شمسه هشت نیز ازجمله نمادهای ریشه‌دار در فرهنگ کهن ایرانی است و طراحان بسیاری، استفاده از این نقش را در انتقال مفاهیم مورد نظر خود مناسب دانسته اند. درواقع استفاده نمادگرایانه از این نقش، ازسوی طراح، راهبرد بسیار مؤثری است که به‌دلیل اشاره غیرمستقیم، از تأثیرگذاری بالایی برخورداراست. در تصویر شماره ۴، از میان بی‌شمار پوسترهایی که با استفاده از این نقش طراحی شده، برخی از موارد معرفی شده است:

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱. پوستر دهه کرامت

۲.جشنواره ملی سوغات رضوی

۳.جشنواره گرافیک رضوی



۴.جشنواره کتابخوانی رضوی

۵.همایش ملی مدیریت علوی

۶.همایش ملی قرآن و عترت

۷.پوستر سال پیامبر اعظم(ص)

۸.همایش ملی حجاب و عفاف

۹.مسابقه قرآنی المصطفی

۱۰. همایش ملی جنگ نرم

۱۱.سمینار آموزش زبان فارسی

۱۲.همایش ملی گردشگری

۱۳.نمایشگاه صنایع دستی

۱۴. جشنواره بین‌المللی فجر

۱۵. همایش مدیران امور عمومی

۱۶.جشنواره‌انجمن‌های علمی دانشجویی

تصویر ۴: استفاده از نماد شمسه هشت در طراحی پوستر

چنان‌که ملاحظه می‌شود، نقش «شمسهٔ هشت» در طراحی پوستر رویدادهایی متنوع با گستره‌ای وسیع از موضوعات مذهبی گرفته (تصاویر ۱ تا ۹) تا رویدادی ملی (تصاویر ۱۰ تا ۱۲) و یا موضوعات متنوع دیگری با رویکرد ملی همچون صنایع دستی یا جشنواره فجر (تصاویر ۱۳ و ۱۴) و نهایتاً موضوعات علمی (تصاویر ۱۵ و ۱۶) مورد استفاده قرار گرفته است.

نماد شمسهٔ هشت در طرح جلد

طراحی جلد، ازجمله گونه‌های گرافیک است که به‌دلیل بستر کار (زمینه‌های فرهنگی) و مدت زمانِ درگیریِ بالای محصول با مخاطب، امکان بروز خلاقیت‌های گرافیکی و توقع کشف و دریافت این خلاقیت‌ها از سوی مخاطب را فراهم می‌آورد. جلد، پوششی است که برای تبلیغ و محافظت از محصول فرهنگی- تجاری تولید می‌شود و طرح جلد می‌تواند برای نشریه یا کتاب و یا حتی بروشور و کاتالوگ طراحی شود. ولی در این بخش از بحث، منظور از طرح جلد، جلد «کتاب» و «نشریه» است. مهم‌ترین بخش در طراحی جلد به‌طور مشخص، روی جلد است که در این بخش، عنوان کتاب، نام نویسنده و مترجم و به‌طور معمول تصویر تزیینی- مفهومی آورده می شود (نصیری، ۱۳۸۹) در زمینهٔ طراحی جلد نیز در گرافیک معاصر ایران، شاهد استفاده گسترده از نماد «شمسهٔ هشت» در طرح جلد کتاب‌ها و نشریاتی متعدد با موضوعاتی متنوع از مذهبی تا فرهنگی و ادبی هستیم. در تصویر شماره ۵، برخی از کتب و نشریاتی نشان داده شده است که با موضوعات متنوعِ مذهبی، ملی، فرهنگی و از نماد شمسهٔهشت در طرح جلدشان بهره گرفته‌اند:

۱. نشریه خردنامه صدرا

۲. نشریه آینه اندیشه

۳. نشریه هنر اسلامی

۴. نشریه آینه میراث

۵. نشریه مطالعات اسلامی

۶. پژوهشنامه‌علوم‌ومعارف‌قرآن‌کریم

۷. نشریه بینات

۸.کتاب اندیشه اسلامی

۹. مجله اخلاق و تاریخ پزشکی

تصویر ۵: استفاده از نماد شمسه هشت در طراحی جلد

چنان‌که مشاهده می‌شود، از نماد شمسه هشت در طراحی جلد کتب و نشریاتی متعدد با موضوعات متنوعِ فلسفی (تصویر ۱و۲)، هنری و فرهنگی (تصاویر۳و۴)، مذهبی (تصاویر ۵ تا۸)، علمی (تصویر ۹) بهره گرفته شده است.

نمونه‌هایی که در قسمت‌های مختلف این بخش بررسی شد، تنها بخشی از انبوهِ آثار گرافیکی است که با بهره‌گیری از نماد «شمسهٔ هشت» طراحی شده‌اند و همه این‌ها نشان‌دهندهٔ گستردگیِ بهره‌گیری از این نماد در عرصه‌های مختلفِ هنر گرافیک در مقایسه با سایر نقوش شمسه و یا سایر نمادهای سنتی همچون درخت، بته جقه و ... است.

در این پژوهش تلاش‌شده تا پس از بررسی تاریخیِ بهره‌گیری از نماد شمسهٔ هشت در هنر ایرانی، علت استفاده گسترده از این نماد در دوران معاصر، با استفاده از تفسیرِ تاریخی و بر اساس مفاهیمی که در سیر تاریخی با توجه به روح زمانه با این نماد گره‌خورده و در ناخودآگاه مؤلف نهفته است، مورد واکاوی قرارگیرد. در ادامه این مقاله، لایه‌های معنایی این نماد با رویکرد آیکونولوژی، مورد توصیف، تحلیل و تفسیر قرارگرفته است.

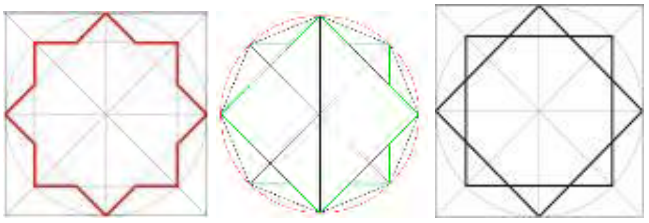
بررسی لایه‌های معنایی نماد شمسه هشت در هنر ایران

در این بخش از مقاله، مضامین و معانی نماد «شمسه هشت» در دوره‌های مختلف تاریخِ هنر ایران، در سه لایهٔ معنایی به روش اروین پانوفسکی مورد بررسی قرارگرفته است:

لایه اول معنا: توصیف پیش آیکونوگرافی

چنانکه پیشتر گفته شد، لایهٔ اول به «توصیف پیش‌آیکونوگرافی» یا به‌تعبیری، «مضمون طبیعی یا اولیه» می‌پردازد که با نگریستن به تصویر و با توجه به صورت‌های محسوسی چون خط، سطح،

ترکیب‌بندی و غیره به‌دست می‌آید. دراین‌مرحله از طریق نگریستن به فرم «شمسه هشت» می توان توصیفی اولیه از آن به دست داد. این نماد چنانکه در بررسی اولیه مشاهده می‌شود، از چرخش یک مربع حول مرکزش حاصل می‌شود و با تکرار یک واگیره در الگویی مدور شکل می‌گیرد که نهایتاً هشت‌گوشه یا زاویه را ایجاد می‌کند (تصویر ۶).



تصویر ۶: شمسه هشت یا ستاره هشت‌پر حاصل از چرخش مربع حول مرکزش

از این‌رو این تصویر، ترکیبی از الگوهای دایره و مربع را در خود نهان دارد و شکلی شبیه ستاره یا خورشید را به ذهن متبادر می‌کند. درنتیجه برای شناخت معانی نمادینِ نهفته در آن که مربوط به سطح دوم معنایی (تحلیل آیکونوگرافی) است، لازم است که به مفاهیم نمادین عدد هشت و همچنین نمادهای دایره و مربع و نیز معانی نهفته در نماد خورشید اشاره شود.

لایه دوم معنا: تحلیل آیکونوگرافی

سطح دوم معنایی که تحلیل آیکونوگرافی نیز نامیده می‌شود، با ورود به جهان رمزگان‌های اثر ممکن می‌شود و به کشف معنای قراردادی یا ثانویه که همان مضمون یا مفاهیم مستتری است که در شکل نهفته است، منجر می‌شود. هنرمند در این مرتبه، به‌صورتی آگاهانه از نمادها استفاده می‌کند. در این مرحله، معنای تصویر، بستگی به قراردادهای فرهنگی آن جامعه دارد و برای نزدیک‌شدن به نیّت مؤلف، آشنایی با ادبیات موضوع یا جنبهٔ روایی اثر ضروری است و اگر فرد آگاهی لازم از ادبیات و تاریخ داشته باشد، می‌تواند این معنا را از تصویر به دست آورد؛ لذا دراین‌مرحله از تحلیل تصویر، به‌منظور ورود به جهان رمزگان اثر و رمزگشایی از آن، نیازمند شناخت مفاهیم نمادین «شمسه هشت» در ادبیات و فرهنگ ایرانی هستیم. همان‌طورکه در بررسی سطح اول معنایی اشاره شد، این شمسه، ترکیبی از الگوهای دایره و مربع است و شکل خورشید را به ذهن متبادر می‌کند. درنتیجه برای شناخت معانی نمادینِ نهفته در آن که مربوط به سطح دوم معنایی (تحلیل آیکونوگرافی) است، لازم است که به مفاهیم نمادینی شامل: ۱- نماد

خورشید ۲- نماد مربع ۳- نماد دایره و ۴- مفاهیم نمادین عدد هشت، با توجه به فرهنگ و ادبیات ایرانی شناسایی و تحلیل شود.

مفاهیم نمادین خورشید: در مذاهب ابتدایی که انسان سعی دارد با استفاده از تجلیات بارز طبیعی، حس پرستش و ستایش خود را پاسخ گوید، خورشید، بارزترین نمود خدایی سراسر نور و روشنایی است. در این مذاهب نسبت نور و خورشید ناگسستنی است (گرچه خورشید تنها نمود و نماد نور نیست بلکه ستارگان و ماه نیز هستند ولی خورشید جلوهٔ نور است.» (بلخاری، ۱۳۸۴: ۴۵۱) «به‌جرأت می‌توان گفت «نور» عام‌ترین صفت حق (وجود او) در تمامی ادیان و مذاهب، از مذاهب ابتدایی گرفته تا ادیان پیشرفته و حتی فرهنگ‌ها و تمدن‌هاست. در باور ایرانیان، «برترین مرتبه حقیقت نور است و تجسم نور در هنرهای سنتی ایران به صور مختلف از جمله به صورت نقشِ شمسه ظاهر شده است (طهوری، ۱۳۸۴، ۴-۵). پس از اسلام نیز اشتراک مفهوم نور در آیات قرآنی با بینش مزدایی و مانوی ایران باستان و اثبات آن توسط فلاسفه بزرگی چون سهروردی و دیگران، سبب شد حضور پایدار عنصر نور در هنر و بینش ایران تداوم یابد (جلال‌کمالی، ۱۳۸۶: ۳۰-۲۶).

مفاهیم نمادین مربع و دایره: شکل ستاره هشت‌پر از چرخش دو مربع درهم پدید آمده (ژیران، لاکوئه و دلاپورت، ۱۳۷۵: ۱۳) و بنابراین رابطه‌ای میان دایره و مربع برقرار می‌کند. درنتیجه برای شناخت کامل‌تر مفاهیم نهفته در آن نیازمند شناخت مفاهیم نمادین مربع و دایره خواهیم بود. مربع نمادی است از زمین در برابر دایره که نمادی است از آسمان و در سطحی دیگر، نمادی است از جهان مخلوق در برابر خلق‌ناشده (هوهنه‌گر،۱۳۶۶: ۴۵). درکیهان‌شناسیِ اسلامی، مربع، نمودگارکیهان بوده و همچنین درجهان‌شناسی اسلامی «مربع» متجسدترین صورت خلقت در زمین و نماینده کمیت محسوب می‌شد. درحالی‌که دایره درحد آسمان و نماینده کیفیت به‌حساب می‌آمد (اردلان و بختیار، ۱۳۷۹: ۲۹) اگر مربع نماد زمین، ماده، تجسم و حدود است، دایره نماد آسمان، بیکرانگی، کمال و تمامیت است. درنتیجه، شمسهٔ هشت که نمایشگر چرخشی از مربع به سمت دایره است می‌تواند نمادی از گذر از مراحل زمینی به عالم بالا گردد (بلخاری، ۱۳۸۴: ۵۵۸).

مفاهیم نمادین عدد هشت

چندضلعی‌ها و نقوش بافته از چندضلعی‌ها گویی نظام یک‌دست بلورین عالم غیرذی‌روح را که نظمی ریاضی‌وار دارد، به‌یاد می‌آورد (بلخاری، ۱۳۸۴: ۴۸۱) و در این‌بین هشت‌ضلعی از مفاهیم گسترده‌ای برخوردار است. رمز هشت، واجد معانی و مفاهیم باطنی ویژه‌ای است. هشت از اعداد مقدسی به‌شمارمی‌رود که از دیرباز به‌عنوان برترین مرحله در صور متفاوت بیان شده است: هشت–بهشت یا هشت مرتبهٔ بهشت یا هشت در بهشت و اقلیم هشتم «اقلیمی که فرشته مارا بدان راهبر می‌شود» از آن‌جمله به‌شمار می‌روند (طهوری، ۱۳۸۱: ۷۳). در باورهای اسلامی، هشت فرشته، عرش را که محاط برجهان است، نگه داشته‌اند. هشت در سراسر جهان، عدد تعادل کیهانی است. هشت عددِ جهات اصلی است، (درصورتی‌که به چهار جهت اصلی، اعداد جهات میانی نیز افزوده شده باشد). درنتیجه هشت عددی است که به عرش و آسمان و فضا و جهات، به‌تمامیت و کمال، نظم آسمانی، خلقت و آفرینش، واسط میان زمین و آسمان مرتبط می‌شود (نورآقایی، ۱۳۸۹). «از دیرباز عدد هشت، عدد رمزی خورشید در سراسر اروپا، آسیا و آفریقا محسوب می‌شده است (لاکوئه و دلاپورت، ۱۳۷۵: ۱۳) و بی‌دلیل نیست که در نقوش اسلامی نیز ستاره هشت‌پر را شمسه می‌نامند (طهوری، ۱۳۸۱: ۷۴).

در نتیجه در لایه دوم معنایی یا تحلیل آیکونوگرافیک شمسهٔ هشت، با شناخت ادبیات و قراردادهای جامعه می‌توان نیّت مؤلف را که اشاره به مفاهیم نمادین نور و خورشید، سیر از زمین (مربع) به آسمان (دایره) گذر از مراحل زمینی به‌سوی عالم بالاست، شناسایی کرد.

اما در لایهٔ سوم معنا که تفسیر آیکونولوژی است، علاوه‌بر نیّت مؤلف، نیازمند شناخت ناخودآگاه جمعی و بنیادهای فکری جامعه‌ای که اثر در آن خلق شده نیز هستیم. این سطح، بیش از دو سطح دیگر در ارتباطی تنگاتنگ با جامعه‌شناسی هنر و هدف اصلی آن یعنی شناخت اثر هنری در بطن جامعه و ارتباط میان هنر و جامعه قرار می‌گیرد که در ادامه، بررسی شده است.

لایه سوم معنا: تفسیر آیکونولوژی

مرحله سوم که تفسیر آیکونولوژی نیز نامیده می‌شود، درپی‌کشف معنای ذاتی یا محتوایی اثر و درونی‌ترین معنای تصویر است و دربردارندهٔ دو مرحلهٔ پیشین یعنی توصیف و تحلیل آیکونوگرافیک نیز هست. در این مرتبه، علاوه‌بر تحلیل، به تفسیر اثر نیز پرداخته می‌شود اما

به‌جای نیّت مؤلف، به‌دنبال اموری هستیم که به‌نحو ناخودآگاه در اثر موجودند و با شناخت بنیادهای فکری، دینی، عقیدتی و فلسفی یک ملت میسر می‌شود. کشف این ارزش‌های نمادین، تأویلی است که همانند نظریه ناخودآگاه جمعی یونگ، نقش ناخودآگاه نگرش‌های فرهنگی و معنوی را در سطح تاریخ بشری و در اثر هنری مورد ارزیابی قرار می‌دهد. لذا دراین‌مرحله از تفسیر نماد «شمسه هشت»، شناخت بنیادهای بنیادهای فکری و معنوی ایرانیان که در ناخودآگاه هنرمند موجود است و سبب بروز و ظهور این نماد در آثار هنری و تداوم تاریخی آن تا عصر حاضر شده است، ضروری است.

هنر ایران نیز چه پیش از اسلام و چه پس از آن مشحون از تأثیرات نمادهاست و نمادگرایی هنر اسلامی متأثر از قرآن و متون عرفانی اسلام است (بورکهارت، ۱۳۷۶: ۱۳۴) و برخی نمادها براساس اصل نسبیت فرهنگی، سیر تحول تاریخی خود را در ایران طی کرده و باقی مانده‌اند. البته در اوایل دوره اسلامی، استفاده از بسیاری از نمادهای ایرانِ قبل از اسلام ادامه یافت ولی این استفاده در اوایل، بیشتر نوعی تقلید صرف بدون درنظرگرفتن معانی نمادین نقوش بوده است، اما به‌تدریج هنرمندان مسلمان دست به گزینش آگاهانه‌تری زدند و درنهایت نقوشی ماندگار ماندند که حضورشان مخالفتی با اصول اعتقادات دینی نداشت. اولگ گرابار در توشیح گزینش اشکالِ گذشته توسط مسلمانان در قرون اولیه اسلامی، به خلق شکل‌های منطبق با نیازهای جامعهٔ جدید و گزینش در میان زبان‌های بصریِ هم‌عصر آن شکل‌ها یا ترکیبی از شکل ها که می‌توانست به سودمندی خود ادامه دهد، اشاره کرده‌است (گرابار، ۱۳۷۹: ۲۴۴).

در میان انواع مختلف شمسه ایرانی، درحالی‌که به‌مرورزمان برخی از شمسه‌ها همچون «شمسه شش» یا ستاره داود و یا «شمسهٔ پنج»، به‌دلیل پیوندخوردن با برخی مفاهیم غیرشیعی، به‌تدریج از دایرهٔ واژگان هنر ایرانی- اسلامی خارج شدند، «شمسه هشت» به توالی و تداوم تاریخی خود ادامه داده و تا عصر حاضر ادامه یافته و همچنان از حضوری پررنگ برخوردار است. این مهم در هنر معاصر ایرانی و به‌ویژه گرافیک، به‌طور مشهودی قابل ملاحظه است. با مطالعه و شناخت بنیادهای دینی و عقیدتی ایرانیان، می‌توان به تأثیر جایگاه امام هشتم(ع) در باور ایرانیان و به‌ویژه در دوره‌های رواج تشیع در جامعهٔ ایرانی پی برد. حضور ائمه در تمام دورانِ پس از اسلام، الهام‌بخش هنرمندان شیعه بوده است، اما دراین‌میان تأثیرات معنوی امام هشتم، در تمامی شئونات زندگی ایرانیان از جمله هنر، انکارناپذیر است و تحولات عظیمی در

فرهنگ و هنر ایرانی به‌وجود آورد. از جمله دلایل مهم این جایگاه، باید به این نکته اشاره کرد که از میان دوازده امام شیعیان، تنها بارگاه امام هشتم(ع) در ایران قرار دارد و این نکته، تأثیر بسیار زیادی در روحیه و ناخودآگاه جمعی ایرانیان داشته که به‌تبع آن، در آثار هنرمندان نیز هویداست. تأثیرات معنوی حضور امام هشتم(ع) در ایران، در هنرهای مختلف ایرانی از جمله معماری که بهترین نمونه‌اش بارگاه رضوی است (بلخاری، ۱۳۹۵) یا شبیه‌خوانی که بعد از امام حسین(ع)، امام رضا(ع) بیشترین داستان‌های تعزیه را به خود اختصاص داده است (خبرگزاری میزان، ۱۳۹۵) به‌روشنی مشهود است. همچنین صحنه‌های بسیاری از زندگی امام رضا(ع) توسط نقاشان و نگارگران ایرانی به تصویر کشیده شده است. در موسیقی نیز به‌گفته برخی پژوهشگران، «آثار مناقب‌خوانی، چاوشی‌خوانی و هنر نقاره‌کوبی را می‌توان از جمله تأثیرات امام هشتم بر موسیقی برشمرد» (رمضان‌ماهی، ۱۳۹۵)، اما آنچه بیش از همه این‌ها قابل تأمل است و تاکنون مغفول‌مانده، تأثیرات معنوی امام هشتم(ع) در نمادها و نشانه‌های تصویری و تأثیراتِ این حضورِ نمادین در سیر نشانه معناشناختیِ هنر ایرانی است که در این پژوهش به‌خصوص جایگاه ویژهٔ این نماد در هنر گرافیک معاصر مورد نظر قرارگرفت.

علاوه‌بر مفاهیمی که در بخش قبل و در لایه دوم معنایی بدان اشاره شد، پس از اسلام و به‌ویژه در دوران تشیع، «عدد هشت»، پیوندی تازه با مفاهیم شیعی برقرار کرد. بدین معنا که نمادهای ویژه‌ای مثل عدد هشت و ستاره‌های هشت پر با جایگاه امام هشتم شیعیان پیوندی صوری برقرارکرده و مفهوم شمسه هشت با لقب امام رضا(ع) که «شمس‌الشموس» است پیوندی مفهومی برقرار کرد. به‌گونه‌ای که این مفاهیم، آشکارا در تزئینات حرم رضوی از جمله در کاشیکاری‌ها و درهای چوبی حرم امام رضا(ع) به‌عنوان نمادی از امام هشتم دیده می‌شود (حسینی، ۱۳۸۹، ۱۲). (تصویر ۷)

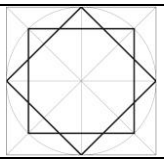
تصویر ۷: کاشیکاری حرم مطهر امام رضا(ع)

درواقع نماد «شمسه هشت» که از پیش از اسلام در ایران به کرات و در هنرهای مختلف مورد استفاده بود و نمایانگر مفاهیمی کیهان‌شناسی و اساطیری بود، پس از اسلام و به‌ویژه درپیوند با مفاهیم و باورهای شیعی و متأثر از جایگاه امام هشتم شیعیان(ع)، در باور ایرانیان تقویت شده و ازآنجاکه از میان امامان شیعی، تنها بارگاهی که در ایران وجود دارد متعلق به ایشان است این نماد، نه‌تنها به نمادی مذهبی، بلکه به نمادی ملی و ایرانی بدل گشت. در دوران پس از انقلاب اسلامی نیز با اوج گرفتن مجدد مفاهیم و باورهای شیعی، فرصت دوباره‌ای برای بروز و ظهور این نماد در عرصه هنر معاصر ایران به‌ویژه گرافیک فراهم آمد و مجموعه این عوامل سبب گشت که شمسه هشت از جایگاهی ویژه در فرهنگ و هنر ایرانی برخوردارگشته و حضورش تا دنیای معاصر و در هنر گرافیک تداوم یابد و از تداومی تاریخی در مقایسه با سایر شمسه‌ها و نقوش هندسی اسلامی و ایرانی در هنر معاصر ایرانی برخوردار باشد.

تجزیه و تحلیل داده‌ها

با مطالعه و بررسی نمونه‌های موردی و تجزیه و تحلیل آن در ارتباط با رویکرد آیکونولوژی اروین پانوفسکی در این مقاله، نتایج این تحلیل را می‌توان در جدول شماره ۱ مشاهده نمود. در این جدول، نماد شمسه هشت در سه لایه معنایی مورد توصیف و تحلیل قرارگرفته است:

جدول شماره ۱: دلالت‌های معنایی هر سطح (لایه) در نماد شمسه هشت

لایه اول	**توصیف پیش‌آیکونوگرافی معنای طبیعی یا اولیه**	توصیف صورت‌های محسوس	– یک مربع ساده – دارای شکل متقارن و متوازن – قرارگرفته در یک کادر مربع و محاط در دایره	
لایه دوم	**تحلیل آیکونوگرافی معنای قراردادی یا ثانویه**	وارد شدن به جهان رمزگان‌های اثر و رمز گشایی تصویر در ارتباط با متون	– تداعی بخش خورشید – یادآور هشت اقلیم – تداعی بخش عروج از زمین (مربع) به آسمان (دایره) – بهره‌گیری آگاهانه توسط هنرمند به‌منظور تداعی مفاهیم فوق	
لایه سوم	**تفسیر آیکونولوژی معنای ذاتی یا محتوا**	– کشف درونی‌ترین معنای تصویر – تفسیر امور ناخودآگاه موجود در اثر نشان‌دهنده ارتباط بنیادین میان هنر و جامعه	– پیوندخوردن با مفاهیم شیعی – تداعی جایگاه امام هشتم – تثبیت در ناخودآگاه جمعی جامعه – بروزی غیرعامدانه در آثار هنرمندان	

نتیجه‌گیری

در این مقاله پس از بررسیِ فراوانیِ قابل ملاحظهٔ «شمسه هشت» در شاخه‌های مختلف گرافیک، دلایل استفاده گسترده از این نماد در سیر تحول‌وتطور معناشناختی بررسی شده و لایه‌های معنایی این نماد بر اساس روش آیکونولوژی و در سه سطح معنایی به روش اروین پانوفسکی مورد واکاوی قرارگرفت:

جدول شماره ۲: لایه‌های معنایی شمسه هشت بر اساس روش آیکونولوژی

لایه اول	**توصیف پیش‌آیکونوگرافی (معنای طبیعی یا اولیه)** توصیف صورت‌های محسوس شامل: خط، رنگ، ساختار، ترکیب‌بندی و غیره دست‌یافتن به معنای اولیه یا معنای محسوس	در این سطح معنایی، توجه به ویژگی‌های صوری و بصریِ «شمسه هشت» نشانگر آن است که این شمسه از چرخش یک مربع حول مرکزش حاصل می‌شود و با تکرار یک واگیره در الگویی مدور شکل می‌گیرد که نهایتاً هشت گوشه یا زاویه را ایجاد می‌کند و روش رسم آن به‌گونه‌ای است که درون کادر مربع و دایره محاط می‌شود. از این رو، ترکیبی از الگوهای دایره و مربع را در خود نهان دارد و شکلی شبیه ستاره یا خورشید را به ذهن متبادر می‌کند.
لایه دوم	**تحلیل آیکونوگرافی (معنای قراردادی یا ثانویه)** ورود به جهان رمزگان‌های اثر رمزگشایی تصویر با توجه به قراردادهای معنایی یک سنت و از طریق نزدیک‌شدن به نیّت مؤلف از طریق آشنایی با ادبیات و ارجاعات برون‌متنی در بستر اجتماعی عصر خویش	این سطح معنایی به لحاظ سلسله مراتب در ادامه سطح اول قراردارد و با توجه به دریافت‌های لایه اول، به‌منظور شناخت معنای قراردادیِ نماد «شمسه هشت» در این لایهٔ معنایی، شناخت مفاهیم نمادینِ خورشید، مربع، دایره و عدد هشت با ارجاع به متون و ادبیات، به‌منظور شناخت نیّت مؤلف در بستر اجتماعی عصر خویش ضروری است. با شناخت ادبیات و قراردادهای جامعه و فرهنگ ایرانی می‌توان نیّت مؤلف را که اشاره به مفاهیم نمادین نور و خورشید، سیر از زمین (مربع) به آسمان (دایره) و گذر از مراحل زمینی به‌سوی عالم بالاست، در این سطح معنایی شناسایی کرد. هنرمند در این سطح به‌صورت آگاهانه از این مفاهیم در راستای خلق مفاهیم مورد نظرش بهره می‌جوید.
لایه سوم	**تفسیر آیکونولوژی (معنای ذاتی یا محتوا)** این لایه درپی‌کشف درونی‌ترین معنای تصویر، علاوه‌بر تحلیل به تفسیر اثر نیز می‌پردازد. در این لایه به جای نیّت مؤلف، امور ناخودآگاه در اثر بررسی می شود و نقش ناخودآگاهِ نگرش‌های فرهنگی و معنوی، در سطح تاریخ بشری و در اثر هنری مورد ارزیابی قرارمی‌گیرد و این مهم از طریق شناخت بنیادهای فکری، دینی، عقیدتی و فلسفی یک ملت میسر می‌شود.	در این سطح معنایی با مطالعه و شناخت بنیادهای دینی و عقیدتی جامعه ایران، می‌توان ارتباط میان هنر و جامعه را که در اینجا متأثر از جایگاه امام هشتم(ع) است مشاهده نمود. تأثیرات باورهای مذهبی و فرهنگیِ جامعه و روح جمعی حاکم بر هنر، در سیر نشانه معناشناختیِ هنر ایرانی، در نماد شمسه هشت نمود یافته است. در واقع، در اینَ سطح شاهد هستیم که علاوه‌بر مفاهیمی‌که در لایه دوم معنایی بدان اشاره شد، پس از اسلام و در دوران تشیع، «عدد هشت»، پیوندی تازه با مفاهیم شیعی برقرار کرد و نمادهای ویژه‌ای مثل ستاره‌های هشت‌پر با جایگاه امام‌هشتم پیوندی صوری پیدا کرد و مفهوم شمسه هشت در ناخودآگاه جمعی جامعه و هنرمند، با لقب امام‌رضا(ع) پیوندی مفهومی برقرار کرد و در دوران معاصر نیز با اوج گرفتن مجدد باورهای شیعی، به صورت ناخودآگاه در هنر معاصر بروز و ظهور یافت.

نتایج پژوهش حاضر نشان‌گر آن است که در سطوح اول و دوم معنایی، نماد شمسه هشت، با شکل هندسی ساده خود در گردش یک مربع به سمت دایره، تداعی بخش مفاهیم اساطیری کهن ایرانی ازجمله مرتبهٔ نور در هستی و تقدس عدد هشت در پیوند با مفاهیمی همچون اقلیم هشتم و ... است و همچنین مفاهیم مقدس نمادهای مربع و دایره را در خود نهان داشته که در بهره‌گیری آگاهانهٔ هنرمند و بر اساس نیّت مؤلف، می‌توان بروز این نماد در هنر ایران را به کرات مشاهده نمود، اما در سطح سوم معنایی، در روش آیکونولوژی که بیش از دو سطح دیگر در ارتباطی تنگاتنگ با جامعه‌شناسیِ هنر و هدف اصلی آن یعنی شناخت اثر هنری در بطن جامعه و ارتباط میان هنر و جامعه قرار می‌گیرد، شاهد آن هستیم که بنیادهای دینی و عقیدتی جامعه ایرانی که در ناخودآگاه جمعیِ جامعه موجود است، به‌گونه‌ای غیرعامدانه در هنر هنرمندان ایرانی بروز و ظهور یافته و پس از اسلام به‌دلیل پیوندخوردنِ عدد هشت با مفاهیم و باورهای شیعی متأثر از جایگاه امام هشتم، دلالت‌های ضمنی و معناشناختیِ نوینی یافته که با باورهای مذهبی جامعه ایران گره خورده و با مفاهیم تازه‌ای جانشین‌شده و تفاسیر تازه‌ای از این نماد کهن را رقم زده که باعث تقویت جایگاه آن در جامعه ایرانی شده است. بدین معنا که نمادهای ویژه‌ای مثل عدد هشت و ستاره‌های هشت‌پر با جایگاه امام هشتم شیعیان پیوندی صوری برقرارکرده و مفهوم شمسه هشت با لقب امام رضا(ع) که «شمس‌الشموس» است، پیوندی مفهومی برقرار کرد و از طریق ناخوآگاه هنرمند در هنر ایرانی بروز و ظهور یافته است. پس از انقلاب اسلامی نیز به‌دلیل اوج یافتن مجددِ باورهای شیعی در نسل تازهٔ هنرمندان، نماد شمسهٔ هشت در مقایسه با سایر نمادها، گسترش قابل توجهی یافته و از آنجایی که این نماد هم ایرانی و باستانی و هم اسلامی است، به نمادی ملی تبدیل شده که جایگاه قابل توجهی در هنر به‌ویژه در عرصه گرافیک معاصر یافته است.

منابع

۱. آدامز، لوری. (۱۳۸۸). *روش‌شناسی هنر*، ترجمه علی معصومی، تهران: مؤسسه فرهنگی و پژوهشی نظر.

۲. احمدی، بابک. (۱۳۸۳). *از نشانه های تصویری تا متن*، نشر مرکز، تهران.

۳. اخوانی، سعید. محمودی، فتانه. (۱۳۹۸)، «واکاوی لایه‌های معنایی در نگاره‌های فالنامه نسخه طهماسبی با رویکرد آیکونولوژی». *نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی*، دوره ۲۴، شماره ۳. صص ۶۴-۵۱.

۴. اردلان، نادر و بختیار، لاله. (۱۳۷۹)، *حس وحدت*، ترجمه حمید شاهرخ، اصفهان: نشر خاک.

۵. انگلیس، دیوید. هاگسون، جان. (۱۳۹۷)، *جامعه‌شناسی هنر، شیوه‌های دیدن*. ترجمه جمال محمدی، تهران: نشر نی.

۶. بلخاری، حسن. (۱۳۹۵)، «معماری حرم امام رضا(ع) الگوی هنر ایرانی اسلامی» *نشریه حرم*، هفته‌نامه اطلاع رسانی آستان قدس رضوی. تاریخ دسترسی: ۱۳۹۸/۱۱/۲۴:
https://razavi.ir/portal/home/news/

۷. بلخاری، حسن. (۱۳۸۴)، *مبانی‌عرفانی‌هنرومعماری اسلامی(دفتر دوم)*، کیمیای خیال، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.

۸. بورکهارت، تیتوس. (۱۳۷۶)، *هنر مقدس، اصول و روشها، ترجمه جلال ستاری*، تهران: انتشارات سروش.

۹. پاکباز، رویین. (۱۳۸۹)، *فرهنگ اصطلاحات هنری و اعلام هنرمندان*. تهران: فرهنگ معاصر.

۱۰. پانوفسکی، اروین. (۱۳۹۶)، *معنادر هنرهای تجسمی«سه مقاله بنیادین از اروین پانوفسکی»*، ترجمه ندا اخوان مقدم، تهران: نشرچشمه.

۱۱. پهلوان، فهیمه. (۱۳۹۰)، *درآمدی بر تحلیل عناصر تصویری در آرم*، تهران: دانشگاه هنر.

۱۲. جعفری دهکردی، ناهید. (۱۳۹۶)، *کنفرانس پژوهش‌های معماری و شهرسازی اسلامی و تاریخی ایران*.

۱۳. جعفری دهکردی، ناهید و قاضی‌زاده، خشایار. (۱۳۹۷)، «سلاح‌هایی از نور و فرّ «بررسی موردی ستاره‌های هشت‌ضلعی آئینه‌ای در نگاره‌های شاهنامه صفوی والترز»، *نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی*، دوره ۲۳، شماره ۲، تابستان ۱۳۹۷. صص ۵۴-۴۷.

۱۴. جلال‌کمالی، فتانه. (۱۳۸۶)، «پژوهشی‌پیرامون پیشینهٔجلوه‌های بصری نوردر نگارگری»، *فصلنامه باغ نظر*، تهران:پژوهشکده نظر، شماره ۸.

۱۵. حریری، نجلا. (۱۳۹۰)، *اصول و روش‌های پژوهش کیفی*. تهران: انتشارات دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم تحقیقات.
۱۶. حسامی، منصوره و احمدی توانا، اکرم (۱۳۹۰)، «مطالعه تطبیقی نگارگری ایرانی و نظریه شمایل شناسی اروین پانوفسکی؛ بررسی موردی نگاره پادشاهی جمشید از شاهنامه بایسنقری». *نشریه مطالعات هنرهای تجسمی*، شماره ۲. صص ۸۱-۹۵.
۱۷. حسینی، وحید. (۱۳۸۹)، «هنر ایرانی مفهوم رضوی»، *روزنامه شهرآرا*، سال دوم، شماره ۳۹۸.
۱۸. خبرگزاری میزان. (۱۳۹۵)، «تأثیر حضور امام رضا(ع) بر فرهنگ و هنر ایرانی». https://www.mizanonline.com/fa/news/
۱۹. خدارحمی، محمدفرید. (۱۳۸۰)، «مطالعهٔرمزپردازی در نگارگری سنتی ایران»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد نقاشی، *دانشگاه تربیت مدرس*.
۲۰. رمضان‌ماهی، سمیه. (۱۳۹۵)، «تجلی برکات وجود امام رضا(ع) در هنر ایرانی- اسلامی» https://article.tebyan.net
۲۱. رهبرنیا، زهرا،مهریزی ثانی، سمیه. (۱۳۸۷)، «راهبردهای تبلیغات در اعلان»، *نشریه هنرهای زیبا*، شماره۳۷، صص۸۷-۱۰۰.
۲۲. ریاضی، محمدرضا(۱۳۷۵)، *فرهنگ مصور اصطلاحات هنر ایران*، تهران: نشر دانشگاه الزهرا.
۲۳. ژیران. لاکوئه و ل. دلاپورت. (۱۳۷۵)، *اساطیر آشور و بابل*، ترجمه ابولقاسم اسماعیل پور، تهران: انتشارات فکر روز.
۲۴. ضیمران، محمد. (۱۳۸۴)، *گذر از جهان اسطوره به فلسفه*، تهران: هرمس.
۲۵. طهوری، نیر. (۱۳۸۱)، «کاشی‌های زرین‌فام دوره ایلخانان مغول»، *کتاب ماه هنر*، خرداد و تیر.صص۷۲-۸۰.
۲۶. طهوری، نیر. (۱۳۸۴)، «مقام بهشت در هنرهای سنتی ایران»، *فصلنامه خیال*، شماره ۱۶، تهران: فرهنگستان هنر.
۲۷. عابدی، علی. (۱۳۸۴)، *کارگاه گرافیک*، تهران: نشر اختران.
۲۸. عبدی، ناهید. (۱۳۹۱)، *درآمدی بر آیکونولوژی*،تهران: سخن.
۲۹. گرابار، اولگ. (۱۳۷۹)، *شکل‌گیری هنر اسلامی*، ترجمه مهرداد وحدتی، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
۳۰. گروت، لیندا و دیوید وانگ (۱۳۸۹)، *روش‌های تحقیق در معماری*. ترجمه علیرضا عینی‌فر. تهران: انتشارات دانشگاه شهید بهشتی.

۳۱. مختاریان، بهار. (۱۳۹۵)، «نظریه و روش در تفسیر تصویر» *نشریه چیدمان*، شماره ۱۴، صص ۲۴-۳۲.

۳۲. مطهری‌الهامی، مجتبی. (۱۳۸۴)، «هنر دینی در آراء بورکهارت»، *فصلنامه خیال*، شماره ۱۶، تهران: فرهنگستان هنر.

۳۳. نصری، امیر. (۱۳۹۱)، «خوانش تصویر از دیدگاه اروین پانوفسکی»، *فصلنامه کیمیای هنر*، سال اول شماره ۶.صص ۷-۲۰.

۳۴. نصیری، حمید. (۱۳۸۹)، طراحی جلد، تاریخ دریافت مطلب:(۱۳۸۹/۱۰/۲۹) http://graphic.tizweb.ir/p=9

۳۵. هوهنه‌گر، آلفرد، *نمادها و نشانه‌ها*. (۱۳۶۶).ترجمه علی صلح‌جو، تهران: انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

۳۶. هینیک، ناتالی. (۱۳۸۴)، *جامعه‌شناسی هنر*، ترجمه عبدالحسین نیک گهر، تهران: نشر آگه.

۳۷. یونگ، کارل.گوستاو. (۱۳۷۷)، *انسان و سمبول‌هایش*، ترجمه محمود سلطانیه، تهران: نشر جام.

1. Baker, geoffry.h. (1992). Design strategies in architecture, New York: van nostrad reinhold pub.co.
2. Brigstocke, Huge, (2001), the Oxford Companion to Western Art, Oxford: Oxford University Press.
3. Hasenmueller, Ghristine. (1978), "Panofsky, Iconography and Semiotics", The Journal of *Aesthetics and Art*.
4. Panofsky, Erwin. (1955), *Meaning in the Visual Arts*, New York: Dobleday Anchor Books.
5. Panofsky, Erwin (1972), Study in Iconology (Humanistic Themes in the Art of the Renaissance), Colorado: Westview Press.
6. Sebeok, Thomas, (1994), Encyclopedia Dictionary of Semiotics, Berlin, Mouton de Gruyter, New York.
7. Argan, Giulio Carlo & West, Rebecca (1975), Ideology and Iconology, Critical Inquiry (University of Chicago), 2(2), pp.297-305.
8. Hasenmueller, Christine (1978), Panofsky, Iconography, and Semiotics Source, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, (36)3, pp.289-301.
9. Holly, Michael Ann. (1984), *Panofsky and the Foundations of Art History*, Cornell University Press.