

Analyzing the cognitive origin of the influence of local elements in Iranian typography (symbolic anthropology productivity)

Mohammad Shahidi Kasmali¹ [iD](#), Mohammad Aref^{2*} [iD](#)

¹Master of Art Research, University of Art and Architecture, Islamic Azad University of Tehran Center, Tehran, Iran.

²Associate Professor, Drama Department, Islamic Azad University of Tehran Center, Tehran, Iran.

(Received: 24 Apr 2023, Accepted: 3 Jun 2023)

Native elements are one of the most important components of the formation of visual texture in culture. The texture of the image of Iranian culture is full of symbols and signs that have emerged from the heart of native elements. Symbolic anthropology deals with the understanding and interpretation of culture with the help of symbols and signs. Throughout history, symbols and signs have used media such as images and writing to express their values. Typography is one of the powerful image and writing branches in today's world, which has been able to communicate with the roots of image and writing and has achieved an independent function in this connection. The purpose of this article is to find the impact of native elements on Iranian typography from the perspective of symbolic anthropology and what consequences this impact had on Iranian typography. The method of examining the findings is descriptive-analytical and based on library study and case examples of Burjamineh's works from Iranian civilization. From this, 7 cultural symbols of Iran have been examined as findings in this article. The findings show that native elements have played an essential role in shaping human constructions and his knowledge of his surroundings. Typography in its various forms is affected by these knowledge and constructions. In the most basic form of knowing the environment around him, the intelligent man has gone to the creation of symbols and signs. In the examination of symbols in Iranian art, traces of native elements can be searched. These elements are expressed in the form of symbols and signs in the image and text. The body of Iranian art is full of these signs, which in each period has adapted itself to a different thought of the time and has emerged as a unique Iranian art from the heart of the thought of each time. Native elements can be considered as the characteristic of every culture and civilization that forms the cultural context. Native elements have a significant impact on the shaping of ethnic aspirations, far and near. Desires that are mixed with life, death, creation, cosmology, totem, pilgrimage, rituals, marriage, the world after death, etc. Therefore, native elements should be considered a turning point in the formation of these concepts. Today

Citation: Shahidi Kasmali, Mohammad; Aref, Mohammad(2023). Analyzing the cognitive origin of the influence of local elements in Iranian typography (symbolic anthropology productivity), *Journal of Two-Quarterly Journal of Visual Arts Studies*, 1(1-2), 117-128. (in Persian)

DOI: <https://doi.org/10.22111/jart.2023.45453.1035>

we look at the image with a deep attitude. The image for us, whether written or in the form of a pure image, has many meanings that we can interpret through our knowledge and understanding of the image. Symbolic anthropology is the methodology of our interpretation of these signs. A bird in a stamp that looks up, a hexagonal captive ram, or the writing of Bab al-Hawaij, which has a hand association with science, all have a specific definition according to our bio-ecological understanding of the image. Typography is the art of designing a message (concept) in the form of an image or writing or both, which conveys a specific meaning according to the geographical location where the designer and the audience live.

Keywords:

Symbolic Anthropology, Typography, Indigenous Elements, Symbolism, Visual Arts.

Introduction:

In the most basic form of knowing the environment around him, the intelligent man has gone to the creation of symbols and signs. Traces of native elements can be searched in the exploration of symbols in Iranian art. These elements appear in the image and the written word in form of symbols and signs. The body of Iranian art is full of these signs, which has adapted itself to different cogitation of time in each period and from the heart of the thought of each time the unrivalled Iranian art. Native elements can be rated as the characteristic of every culture and civilization which forms the cultural context. Native elements have a significant impact on the formation of ethnic aspirations, near and far. Therefore, native elements should be considered as a milestone in the formation of these concepts. Today we look at images with a deep attitude. The image for us, whether it is written or in the form of a pure image, has many concepts the interpretation of which is made through our knowledge and understanding of the image. A bird in a stamp that looks upwards, a hexagonal captive ram, or the writing of Bab al-Hawaej, which has a hand association with science, all have a specific definition according to our



bio-ecological understanding of the image. Typography is the art of designing a message (concept) in the form of an image or text or both, which conveys a specific meaning according to the geographical location in which the designer and the audience live. The purpose of this article is to find the impact of native elements on Iranian typography from the perspective of symbolic anthropology, and what consequences has it had on Iranian typography?

Research Method

The current article tries to deal with the influence of native elements over Iranian typography with the approach of symbolic anthropology. In this approach, the focus is on the interpretation of fundamental concepts which have affected on the symbols and signs forming the image of typography. Therefore, by adopting the descriptive-analytical method, on the one hand, by rereading historical documents and texts, it examines the role of these elements on Iranian typography, and on the other hand, it has shown the impact of 7 selected works on Iranian typography. By the study of symbols and processes such as myths and rituals, to which members of the society give meaning and validity, Symbolic anthropology tries to examine issues that are considered very important in people's social life. (Spencer, 1996, 46) Humans live in a symbolic world. Even those who have a straight-minded mentality and are far from exaggeration use symbols and recognize them constantly. Man is a symbolic creature. He has understood, interpreted and reinterpreted his surroundings by making symbols. Symbolic anthropology deals with the relationship between the formation and evolution of symbols. It studies the manner in which these elements are constructed in the cultural context.

Discuss

Indigenous elements have always been associated with broad concepts throughout history. While these concepts sometimes disappear in one symbol, they appear in another one. In general, fundamental concepts have never disappeared, yet they have emerged from one form to another. A line is a visual form of speaking. An utterance which employs the image or an image that releases the word like a river. This ambiguous duality of image and the written word is very thought-provoking. The duality that as we move forward in the past of the primitive man brings these concepts to a common horizon, but approaching the modern era, we face two different categories. Typography is the common ground between the two concepts in the distant past and the distinction in the contemporary world. Iran is the limitless manifestation of these images. Native elements have come to life in a fresh thought with a new form in every single corner of it. It cannot be said that the human mind has reached creativity by making these images or that this creativity in making the image has caused the expansion of his mind. But we can clearly talk about the impact of this knowledge in the formation of human civilization.

Findings from four groups of native elements that are humanitarian, animal, vegetal and mental have been used. Each group has the ability to produce specific concepts. Initially, the image is used directly in order to show the concept. Accordingly, concepts such as totem, pilgrimage, shamanism, recognition of unknown borders, hero, travel, connection of heaven and earth, division of the world into two parts of good and evil, rituals, connection with the other world, shamanism, mysticism, fluid mind, revelation of a shaman and so on all of which are created in the construction of culture can be presented to the audience in the form and concept of an image, which is aligned with the most important task of typography. These concepts are divided into two groups, the first group that are in the heart of the direct creation of local or natural elements, i.e., the sun, sky, trees, flowers and plants, birds, flight and wings as a quid pro quo for nature, and the second group which includes Persian cuneiform, Nastaliq and Sia Mashgh have spread concepts as a cultural construction in the cultural context of Iran.

Conclusion

This article has sought to answer this question: have native Iranian elements influenced Iranian typography? In order to answer this question, the findings of the article indicate several cases of the influence of native elements on Iranian typography. This effect has been examined from both a formal and a conceptual perspective. The evolution of typography in Iran has faced great vicissitudes. This has caused the expansion of the shape and meaning of native elements in Iranian typography. The results in this article show that typography has been able to create written works by using the roots of images and its relationship with fundamental concepts, which was comprehensible to the audience in the Iranian environment. In this regard, typography has achieved this goal by making use of native elements in the cultural construction of Iran. As a result, native elements have played a fundamental role in shaping human constructions and his understanding of his surroundings. Typography in its various forms has been affected by these knowledge and constructions. And what is the impact of this on Iranian typography? In order to answer this question that lies in the construction of Iranian calligraphy, we can point to the consequences of this influence in the creation of Iranian lines and writing form. The findings in this case also show that after the native elements have been changed into symbols and signs, a suitable platform has been provided for them to be converted into type. Typography in this section has used native elements in conveying its concepts, both from the standpoint of form and meaning. The fundamental concepts produced in the cultural context are stored in the heart of these native elements in form of type. According to different periods of its history, Iranian type has been able to provide a new reading of these elements. This reading has created wide forms of type which are used in Iranian typography today.

تحلیل خاستگاه شناختی تاثیر عناصر بومی در تایپوگرافی ایرانی (با رویکرد انسان‌شناسی نمادین)*

محمد شهیدی کسمایی^۱، محمد عارف^{۲*}

^۱ کارشناس ارشد پژوهش هنر، دانشگاه هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی تهران مرکز، تهران، ایران.

^۲ دانشیار، گروه نمایش، دانشگاه آزاد اسلامی تهران مرکز، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۲/۰۴، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۲/۰۳/۱۳)



۱۱۹

صفحات ۱۱۷-۱۲۸ (مقاله پژوهشی) | مطالعات هنرهای تجسمی، دانشکده هنر و معماری دانشگاه سیستان و بلوچستان • دوره اول، شماره ۱، بهار و تابستان ۱۴۰۳

چکیده

عناصر بومی یکی از مهم‌ترین مولفه‌های شکل‌گیری بافت تصویری در فرهنگ است. بافت تصویر فرهنگ ایران پر از نمادها و نشانه‌هایی است که از دل عناصر بومی پدیدار گشته است. انسان‌شناسی نمادین به کمک نماد و نشانه به درک و تفسیر فرهنگ می‌پردازد. نماد و نشانه در طول تاریخ از رسانه‌هایی چون تصویر و نوشته برای بیان ارزش‌های خود استفاده کرده است. تایپوگرافی یکی از شاخه‌های تصویری و نوشتاری قدرتمند در دنیای امروزی است، که توانسته با ریشه‌های تصویر و نوشتار ارتباط برقرار کند و در این ارتباط به کارکرد مستقل دست یافته است. هدف مقاله حاضر یافتن تاثیر عناصر بومی بر تایپوگرافی ایرانی از منظر انسان‌شناسی نمادین است و دیگر اینکه این تاثیر چه پیامدی بر تایپوگرافی ایرانی داشته است؟ روش بررسی یافته‌ها تحلیلی محتوای کیفی و مبتنی بر مطالعه کتابخانه‌ای و نمونه‌های موردی از آثار برجامانده از تمدن ایران است. از این روی هفت نماد فرهنگی ایران به عنوان یافته در این مقاله مورد بررسی قرار گرفته است. یافته‌ها نشان می‌دهند که عناصر بومی در شکل‌دهی به برساخت‌های انسان و شناخت او از پیرامونش نقش اساسی داشته است. تایپوگرافی در شکل‌های مختلف خود متاثر از این شناخت و برساخت‌ها است.

واژگان کلیدی

انسان‌شناسی نمادین، تایپوگرافی، عناصر بومی، نماد، هنرهای تجسمی.

DOI: <https://doi.org/10.22111/jart.2023.45453.1035>

استناد: شهیدی کسمایی، محمد، عارف، محمد (۱۴۰۲). تحلیل خاستگاه شناختی تاثیر عناصر بومی در تایپوگرافی ایرانی (با رویکرد انسان‌شناسی نمادین). دو فصلنامه علمی- تخصصی

«مطالعات هنرهای تجسمی»، دوره اول، بهار و تابستان، صفحات ۱۱۷-۱۲۸.

*این مقاله برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد محمد شهیدی کسمایی با عنوان "بررسی خاستگاه شناختی عناصر بومی بر تایپوگرافی ایرانی با رویکرد انسان‌شناسی نمادین" به راهنمایی دکتر

محمد عارف در دانشگاه آزاد واحد تهران مرکز است.

* نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۲۶۸۵۴۹۹۸، E-mail: m.art@iauctb.ac.ir



می‌نگریم. تصویر برای ما خواه نوشتاری و خواه به صورت تصویر محض باشد دارای مفاهیم فراوانی است که ما آن را بواسطه شناخت و فهم خود از تصویر می‌توانیم تفسیر کنیم. انسان‌شناسی نمادین روشمندی تفسیر ما از این نشانه‌ها است. پرنده ای در یک مهر که به بالا می‌نگرد، قوچ اسیردریک شش ضلعی و یا نوشته باب الحوائج که تداعی دستی بر علم را دارد همه با توجه به برداشت زیست بوم شناختی ما از تصویر تعریف مشخصی دارد. تایپوگرافی، هنر طراحی پیام (مفهوم) در قالب تصویر یا نوشته و یا هر دوی آن است که با توجه به موقعیت جغرافیایی که طراح و مخاطب در آن زندگی میکنند، معنای خاصی را انتقال می‌دهد. مفاهیم به عنوان نقطه اصلی در این تعریف جلوه گر می‌شود تا به واسطه دو پارامتر دیگر یعنی تصویر یا نوشته و یا ترکیب این دو در موقعیت جغرافیایی خود، تفسیر شود.

انسان هوشمند در ابتدایی ترین شکل شناخت از محیط پیرامون خود بسوی آفرینش نماد و نشانه رفته است. در بررسی نمادها در هنر ایرانی، می‌توان رد پای عناصر بومی را جستجو کرد. این عناصر به شکل نماد و نشانه در تصویر و نوشتار خود را بروز می‌دهند. کالبد هنر ایران پر از این نشانه‌ها است، که در هر دوره ای، خود را با اندیشه ای متفاوت زمان مطابقت داده و از دل اندیشه هر زمان، هنری بی نظیر ایرانی جلوه کرده است. عناصر بومی را می‌توان به عنوان شاخصه ی هر فرهنگ و تمدن قلمداد کرد که بافت فرهنگی را شکل می‌دهد. عناصر بومی در شکل دهی به آرزوهای دور و نزدیک قومی تاثیر بسزایی دارد. آرزوهایی که آمیخته با زندگی، مرگ، آفرینش، کیهان شناسی، توتم، زیارت، مناسک، ازدواج، جهان پس از مرگ و... است. از این روی عناصر بومی را باید نقطه عطفی در شکل گیری این مفاهیم دانست. امروزه ما با نگرش عمیق به تصویر



روش پژوهش

است. اما علی رقم پژوهش‌های گذشته دستاورد خاص پژوهشی در بخش چارپوب نظری، تاثیر عناصر بومی بر شکل گیری تایپوگرافی با رویکرد انسان شناس نبوده است.

مقاله حال حاضر با رویکرد انسان شناسی نمادین سعی دارد تا به تاثیر عناصر بومی در تایپوگرافی ایرانی بپردازد. در این رویکرد تمرکز بر تفسیر مفاهیم بنیادین که بر نمادها و نشانه‌ها تصویری شکل دهنده تایپوگرافی اثر گذاشته است. از این روی با اتخاذ روش تحلیلی محتوای کیفی از یک سوی با بازخوانی اسناد و متون تاریخی به بررسی نقش این عناصر بر تایپوگرافی ایرانی می‌پردازد و از سوی دیگر تاثیر هفت آثار منتخب را بر تایپوگرافی ایرانی نشان داده است.

انسان شناسی نمادین

این مقاله سعی دارد به کمک تفسیر گرای و روشمندی انسان شناسی نمادین به تحلیل محتوای در تجلی عناصر بومی در نوشتار و تصویر موجود در آثار تایپوگرافی در طول تاریخ این سرزمین بپردازد. انسان شناسی نمادین با مطالعه نمادها و فرآیندها، از قبیل اساطیر و آیین‌ها، که اعضای جامعه برای آنها معنا و اعتبار قائل هستند، سعی در بررسی مسائلی دارد که در زندگی اجتماعی افراد، بسیار مهم تلقی می‌شود (اسپنسر، ۱۹۹۶، ۴۶). انسان‌ها در دنیای نمادین زندگی می‌کنند. حتی کسانی که ذهنیتی سر راست و دور از اغراق دارند پیوسته از نمادها استفاده می‌کنند و آن‌ها را تشخیص می‌دهند (بووی، ۱۳۹۴، ۴۸). بیشتر انسان‌شناسان احتمالاً با نتیجه گیری انسان‌شناسی مدعی هستند که با وجود آنتروپروس-یعنی «نوع انسان»- به عنوان موضوع مطالعه اش دانشی فراگیر است. علوم طبیعی، فلسفه، تاریخ، الهیات، مطالعات کلاسیک، و حتی حقوق، همگی فراخوانده شده اند تا نوری باشند بر مطالعه ی انسان با تمام پیچیدگی‌هایش (همان، ۱). رشته ای از استدلال‌ها وجود دارند که می‌گویند جوامع نانویسان اسطوره دارند و جوامع نویسان دانش تاریخ. گونه ی کمی متفاوتی از این استدلال می‌گویند که تمام جوامع به طور اسطوره‌ای می‌اندیشند اما در جوامع پسا روشنفکر تاریخ تقریباً جای اسطوره را به عنوان مرجع تفکر درباره ی گذشته مان گرفته است، و ایدئولوژی‌های سکولار دین را مغلوب کرده‌اند (همان، ۳۷۶). انسان موجودی نمادگراست. او بواسطه ساختن نماد پیرامون خود را درک، تفسیر و باز تفسیر کرده است. انسان شناسی نمادین به رابطه شکل گیری و تطور نماد می‌پردازد. چگونگی ساخت و برساخت این عناصر را در بافت فرهنگی مورد مطالعه قرار می‌دهد. و در این ارتباط چگونگی شکل گیری مفاهیمی چون بدن به مثابه نماد، محافظت و تغییر مرزها (سیاست هویت دینی)، جنس و جنسیت در ارتباط با امر

پیشینه پژوهش

همزمان با پیدایش خط در ایران و ایجاد شکل مدرن تایپوگرافی در ایران تالیفاتی درباره تاریخ، اصول و قواعد نگارش از سوی محققان صورت گرفته است. در این خصوص می‌توان به تحقیقات عفت السادات افضلی طوسی در (۱۳۸۸) در کتاب «از خوشنویسی تا تایپوگرافی» به نقات قدرت و ضعف شکل گیری خط در ایرانی، آن را آغازگر تایپوگرافی دانسته است. عفت السادات افضلی طوسی در (۱۳۸۵) درباره انواع گرایش‌های و زمینه‌های تایپوگرافی و تاثیر سبک‌های مختلف نقاشی روپوستر مقاله ارایه کرده است. فهیمه پهلوان در مقاله با عنوان «نقش آرم در فرآیند ارتباط» در سال (۱۳۸۴) اشاره کرده که گونه‌های کاربری آرم و انواع کارکردهای در حوزه نظام نشانه شناسی به تفصیل و تفیک نشان‌ها پرداخته است. عبدالرضا چارئی (۱۳۹۳) در کتاب «خلاصیت در تایپوگرافی» سعی دارد تایپوگرافی را شروع نوگرایی در طراحی حروف قلمداد کند و با این اعتبار حساسیت در نگاه طراح گرافیست را نسبت به نوشته مورد بررسی قرار داده است. علیرضا یزدانی در بخشی از کتابی با عنوان «درآمدی بر نشانه شناسی گرافیک معاصر ایران» به موضوع نشانه شناسی در تایپوگرافی می‌پردازد. استخریان حقیقی (۱۳۹۸) در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل معنا شناختی تایپوگرافی فارسی در نسبت میان دال و مدلول» که با خوانشی درون متنی به تاثیر دال و مدلول و تاثیر جانمایی و هم نشینی در تایپوگرافی ایرانی پرداخته

مقدس، محیط و فرهنگ در ارتباط با دین، مناسک، شمنیزم، جادو گری و چشم زخم، زیارت و اسطوره را در ارتباط با نمادها و نشانه ی موجود در بافت فرهنگی هر منطقه مورد مطالعه قرار می دهد.

تایپوگرافی

واژه ی انگلیسی تایپوگرافی^۱، دارای ریشه ی یونانی است. این واژه از دو بخش تایپ^۲ و گراف^۳ تشکیل شده است. این تقسیم به ریشه های شکل گیری خط (خط اندیشه نگار (تایپ) و خط تصویر نگار (گراف)) اشاره دارد. واژه ی تایپو به «کلمه» و گرافیا به «شکل» اشاره دارد. از این منظر می توان تایپوگرافی را به دو بخش معنی گرا (محتوا) و شکل گرا (فرم) تقسیم کرد. تایپوگرافی امروزه یکی از شعبه های گرافیک است. تایپوگرافی، هنر چیدمان تایپ، برای رسیدن به یک زبان تصویری است. تایپوگرافی شامل آثاری است که با استفاده از خط و یا تلفیق آن با تصویر با رعایت اصول زیبایی شناسی، محتوا و پیامی را منتقل می کند. وظیفه تایپوگرافی انتقال پیام است و همواره به مخاطب برای درک اطلاعات نوشتاری یاری می رساند. عواملی که در ایجاد یک تایپوگرافی موثر است ریشه در زبان تصویری دارد و توجه به آن ها زمینه سازی درک بیشتر محتوا و فرم، توسط مخاطب است. ابتکار در تایپوگرافی یا به کار بستن قواعد موجود در این بخش و تحلیل ذهنی آن ها به دست می آید. قانون شکنی های آگاهانه، یک طرح را متمایز و مشهود می کند (سلنتیس، ۱۳۹۲، ۱۶۴). تایپوگرافی را می توان هنر جدید قلمداد کرد، هنری که با گسترش گرافیک به شکلی وسیع مورد استفاده قرار گرفته است. با تغییر مفهومی کوچک از تایپوگرافی به نماد می توان به گستردگی این مفهوم افزود و آن را در وسعت تاریخ بررسی کرد. نام هایی مانند چکیده نگاری^۴، تصویر نگاری^۵، اندیشه نگاری^۶، خطاطی^۷ و ... از این دست است. از این روی تایپوگرافی جستجوی ابتدایی بشر برای یافتن خط و نوشتار از دل تصویر است. انسان برای تفسیر محیط پیرامون خود به واسطه تصویر به نوعی شناخت ابتدایی دست زده است. تا بواسطه این شناخت بتواند پیرامون خود را درک کند. این شناخت پیرامونی تصاویر در ابتدایی باز تابی مستقیم از طبیعت (خط تصویر نگار) است که به تدریج به شکلی از خلاصه نگاری (خط اندیشه نگار) تغییر کرده است. این اشکال خلاصه نگاری، امروزه ریشه های تصویری، نماد و نشانه است. در طول تاریخ این تصاویر بودند که خواسته های بشر را شکل داده است. خواه این خواسته ها جنبه های جادویی یا ستایشی داشته یا برای مصارفی چون الوهیت پادشاهان مورد استفاده قرار گرفته است. در دنیای امروز نیز تایپوگرافی و نشانه، عنصر غیر قابل تفکیک از زندگی بشر است. برندهای معتبر، شرکت های بزرگ، شبکه های خبری، شبکه های اجتماعی، هتل ها، ... و حتی غذا خوری های کوچک همه دارای نشان و تایپوگرافی خاص خود هستند. گویا این تاثیر ذهنی بشر ابتدایی همچنان در نهاد انسان باقی مانده است و یا ذات انسان به دنبال نشانه یا نمادگرایی است با این تفاوت که انسان نخستین از نماد و نشانه برای درک پیرامون خود استفاده کرده و انسان مدرن امروزی برای ارتباط سریعتر در جوامع انسانی از آن استفاده کرده است. از این رو می توان، تایپوگرافی را تطوری در نماد و نشانه دانست که با تغییر کارکرد از شناخت پیرامون به ایجاد ارتباط اجتماعی تغییر جهت

داده است. انسانی که برای شناخت پیرامون خود نماد می ساخت در کهن الگوی ذهنی خود به نوعی شناخت دست یافته است و در شیوه بیانی خود در دوره های مختلف آن را عرضه کرده است. بسختی می توان راهی را که انسان طی کرد تا به این وسیله نقش های متنوع بسازد را نادیده گرفت. تصاویر می توانند مفاهیم واحد یا متکثر را در خود پنهان یا آشکار کنند. مفاهیمی چون قدرت، پرستش، زندگی، راز، درمانگری، دوستی، زایش، بندگی، خانواده و ... بسیاری دیگر که در نهاد جامعه انسان در طول تاریخ شکل گرفته است و در دل آداب و رسوم هر منطقه به شکلی منحصر بفردی ظهور کرده است.

یافته ها

تنوع طرح های عناصر بومی در فلات ایران بسیار چشمگیر است. نگارندگان پس از بررسی های گسترده به انتخاب هفت مورد پراهمیت از این عناصر پرداختند. یافته های پژوهش حاضر در چهار بخش به عناصر بومی ایران پرداخته که عبارت از عناصر بومی انسانی، حیوانی، گیاهی و ذهنی است. این بخش ها تناسب معنایی با روشمندی مطالعه انسان شناسی نمادین در مقاله حاضر دارد. سیر تحول شکل گیری تمامی این عناصر در زیست بوم ایران ایجاد نشده است اما بافت فرهنگ ایران خوانش خود را از هریک از این عناصر دارد. به عنوان مثال گستره شکل گیری و تحول طرح نیلوفر آبی با تمامی فرهنگ شرق در ارتباط است و آن را نمی توان صرفا یک عنصر بومی ایرانی در نظر گرفت و یا خورشید به عنوان گرما بخش، بر تمامی کره خاکی اثر بخش است. از این رو در بسیاری از فرهنگ های جهان مورد توجه بوده است. با توجه به این همگونی عناصر در فرهنگ های جهان در این مقاله سعی بر این شده است که خوانش معنایی این عناصر در بافت فرهنگ ایرانی مورد توجه قرار گیرد.

گردونه مهر (خورشید آریایی) - (توت میسم، زیارت)

آریایی ها در منطقه ای سرد زندگی می کردند و خورشید در آن مهم ترین منبع گرما و نور، ایجاد روز و شب، تغییر فصل، مسیر یاب و ... بوده است. از این روی عنصر بسیار مهم و پر ارزشی برای آنها بوده است. باید پذیرفت که این قوم بیش از هر عنصر محیطی دیگری به خورشید نیاز داشته است. اگر خدایی برای آن قوم تصویر شود باید در قامت خورشید (مهر) تدایی شود. در این دوره نیاز انسان به خورشید به عنوان منبع نور و گرما برای رشد گیاهان بسیار ضروری است. خورشید به عنوان تنها منبع بی پایان گرما احترام ویژه ای در



تصویر ۱ - گردونه خورشید یا گردونه مهر، منبع: <http://ketabnak.com>

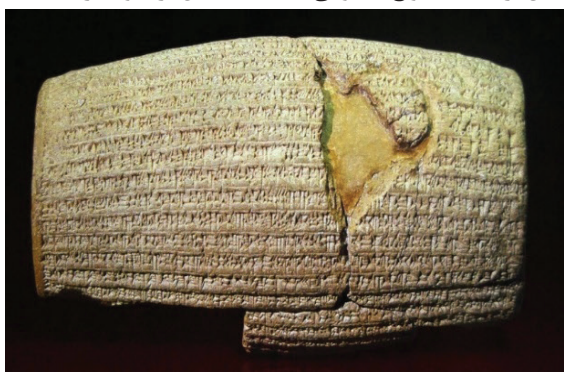


میان فرهنگ ایران باستان داشته است که می‌توان در جای جای نقش نگاره‌ها جلوه آن را یافت. حضور آریایی‌ها هم در تاثیر این منبع روشنایی موثر بوده است. «لودویک مولر معتقد است، آریایی‌ها این علامت را که نماد خورشید است، حتی قبل از پراکندگی تاریخی‌شان به کار می‌برده اند و دلیل گسترش همگانی آن در کشورهای که اقوام هندی و اروپایی اقامت گزیده اند، همین است پس خاستگاه آن به مقر اولیه آریایی‌ها بر می‌گردد» (ولیکوفسکی، ۱۳۶۵، ۱۶۹). گردونه مهر بیش از هر چیز دیگر یک تصویر هندسی است. هاوزر می‌گوید تصاویر هندسی در دوره کشاورزی بوجود آمده است. امروزه شکل‌های هندسی بسیار متنوع از گردونه مهر در دسترس است. کاوش‌ها به اشکال رئالیسم تر هم اشاره دارد که می‌تواند به دوره‌های کوچک نشینی اشاره داشته باشد. پیداست که هرچه مفاهیم در ذهن انسان پیچیده‌تر شده، شکل آن از حالت رئالیسم به شکل هندسی تغییر کرده است. دایره و اشعه ساتر از آن به ترکیبی منحصر بفرد از رابطه شعله با فرم چرخشی بدل شده است. شعاع ساتر از مرکز دایره با تاکید بر چرخش به دوره حلقه نور تدایی رقصیدن به دوره آتش دارد. این چرخش از حالت سیال و رئالیسمی به صورت هندسی زاویه دار را می‌تواند، چرخشی از نماد تک خدایی کوچ نشینی به سوی چند خدایی یکجا نشینی دانست. میرچا الیاده در تحقیقاتی که درباره خدایان فرمانروای جهان کرده است می‌نویسد: «طبق نظر هروودوت، ایرانیان باستان خدای مطلق آسمانی را می‌پرستیدند. اما متاسفانه ما نمیدانیم که در زبان‌های ایرانی نام این «خدای مطلق آسمانی» چه بوده است.» (شایگان ۱۳۵۶، ۶۱). این نشان دهنده رابطه میان خدا قالب آسمان و مردم ساکن در ایران دارد از طرفی خورشید به عنوان یکی از منابع مهم در جهت یابی مورد استفاده قرار می‌گرفت حالت صلیب شکسته می‌تواند اشاره به جهت‌های اصلی داشته باشد و از طرفی می‌تواند به عدد چهار، مربع، گردش ایام و فصل‌ها که با کشت در ارتباط است همراستا باشد. گرچه در تحقیقات جدید به رابطه گردونه مهر و نماد شمس هم پرداخته شده است اما با توجه به فراگیر بودن مفهوم گردونه مهر و منابع متعدد در رابطه با آن به نماد شمس در این مقاله پرداخته نشده است. از منظر انسان شناسی نمادین، نماد خورشید آریایی‌ها با مناسک و زیارت هم در ارتباط است. اهمیت به نور و نگهداری آن در خانه رابطه ای با مفهوم اجرای یک مناسک مذهبی و زیارت دارد. انسان شناسی برای درک تجربه شخصی ابزار کمی دارد از این روی زیارت یک تجربه از سفر جسمانی، روحانی است. زیارت این قدرت را دارد که تعداد عظیمی از مردم را در دنیا به حرکت در آورد، اقتصاد کشورها و منطقه‌های مختلف را تغییر دهد، و پیام سیاسی و نیز مذهبی را منتشر سازد (بووی، ۱۳۹۴، ۲۲۵). رابطه نماد خورشید و نگهداری از نور با مفهوم زیارت در محل زندگی در ارتباط است. شکل آیین نگهداری آتش در خانه‌ها (آتش پرستی) و هم تداعی مفهوم کهن تر حلقه رقص دور آتش را در خود داشته است. از منظر تایپوگرافی، گردونه مهر با تمامی تطور آن در طول تاریخ شکلی برخوردار از روابط منسجم تصویری است. این تصویر که مبتنی بر رابطه دایره و خط است. دایره به عنوان مرکز و خط که از آن منشعب می‌شود یا بدان ختم می‌شود. تصویر گردونه

مهر یک ترکیب‌بندی متمرکز است می‌تواند در یک کادر مربع قرار گیرد یا تداعی یک کادر مربع در تصویر مشخص است از این روی اشاره به دو فرم هندسی معنوی یعنی دایره و خط در آن مشهود است. تمرکز طراح به موضوع خورشید ارزش بی حد این سوژه را بیشتر نشان می‌دهد. دایره نمادی از کمال آسمانی است یا به عبارت بهتر خود آسمان است و مربع نشانی از زمین مقدس است که در دل هم به یک آتشکده یا محل عبادت اشاره دارد. این همه توجه و تمرکز ریشه در اهمیت این نماد و نشانه است. اشاره به چهار جهت اصلی و عدد در این نماد را می‌توان با تایپوگرافی شکل گرا همراستا دانست.

خط میخی - تایپ فیس (شناخت مرزها ناشناخته، شمنیزم)

خط اصلی‌ترین عنصر حضور انسان در دوره تاریخی است و نقش تاثیرگذاری در شکل دهی به فرهنگ و تمدن انسانی داشته است و تاریخ خط نگاری ایران، بسیار متنوع است. خط میخی پارسی یکی از قدیمی‌ترین خط نگاری در ایران باستان است. خط میخی ابتدا در سومر شکل گرفته و بعد به اکد و عیلام منتقل شده است و از آنجا به بابل و آشور راه یافته و به ایران رسیده است. این خط را از آن جهت میخی گویند که عناصر سازنده آن از نشانه‌های میخ ماندنی تشکیل شده اند و فرم‌های میخی شکل، با توجه به جهت خط زمینه‌شان تشکیل از پنج عنصر بصری تشکیل یافته است. چهار عنصر بصورت یک عنصر بصری یکسان در جهات مختلف هستند و عنصر پنجم از پیوستگی دو عنصر ایجاد شده است. الگوی بصری خط میخی حدود ۲۹۰۰ سال پیش از میلاد، توسط سومری‌ها از ساده نمودن خط تصویری طراحی شده است. «اکدی‌ها» و «بابلی‌ها» از واژه نگاری به هجا نگاری توجه کردند. یعنی از تاثیر معنی واژه در شکل صرف نظر شد (رجبی، ۱۳۶۱، ۱۰۵). خط‌های تصویر نگاری مانند هیروگلیف برانتقال مستقیم مفهوم به مخاطب استوار است. این تصویر نگاری با تغییر و پیچیدگی مفاهیم در اجتماع کارکرد خود را از دست داد. این پیچیدگی شامل جان‌نشینی، هم نشینی، ایهام، استعاره و پیچیدگی‌های گسترده اجتماعی از جمله، تجارت، سیاست، فرهنگ و ... بوده است. اما هجا نگاری این امکان را به انسان داد تا بتواند به نوعی خط انتزاعی نگاری (اندیشه نگار) تغییر مسیر دهد. این تغییر مسیر امکان گسترده ای در اختیار انسان قرار داد تا به گستردگی بیشتری در تولید مفاهیم و بازتولید آن دست یابد که نشانه ای از پیشرفت انسان در شناخت حد و مرز بدن (هنجره) است. این انتقال از کلمه به واج به نوعی شناخت انسان از خود مرتبط است.



تصویر ۲ - منشور کوروش - خط میخی - قرن ششم پیش از میلاد - موزه بریتانیا، منبع: <https://honargardi.com>.

خط میخی ابتدایی‌ترین و یکی از پیشرفته‌ترین این تجربیات است. اهمیت ویژه این خط مرز مشترک انتقال مفهوم از تصویر به نوشته است که نه نوشته و نه تصویر است. پارسیان باستان الفبای ویژه خود را داشتند. اکدی و ایلامی را با دو سیستم الفبایی، متعلق به یک سری نشانه‌های، خط میخی را می‌نوشتند که باستان‌شناسان و کتیبه‌خوانان، آنان را در لوح‌ها و یادمان‌های بابل و آشور و سرانجام در دیگر بخش‌های آسیای غربی یافته شده است. این کتیبه‌های سه زبانه، نمادی از گستره و پیچیدگی شاهنشاهی هخامنشی بودند. این صفت را گاه در کتیبه‌ها با استفاده از واژه پارسی و سپاسانه (دارنده همه گونه مردم) آورده اند (کرتیس و تالیس، ۱۳۹۲، ۳۸). بسیاری از پژوهشگران ابداع خط میخی پارسی را به داریوش بزرگ نسبت می‌دهند آنان برای این ادعا به بخشی از متن عیلامی کتیبه بیستون استناد می‌کنند که در آن از زبان داریوش نوشته شده است: «گوید داریوش شاه، من به یاری اهورامزدا خطی درست کردم از نوع دیگر به آریایی که پیش از این نبود. پس این خط نوشته شد و من آن را برای همه ساتراپ‌ها فرستادم تا مردم بیاموزند» (محمد پناه، ۱۳۸۹، ۶۰). نوع نگاه داریوش در نوشته او به خط میخی پارسی و الهام از پروردگار است. این نگاه به پدیده می‌تواند نماینده نوعی شومنیسم مدرن باشد. از منظر انسان‌شناسی نمادین اختراع خط می‌تواند با شمنیسم در ارتباط است. واژه شمن دلالت بر متخصص دینی دارد که دارای توانایی ورود به حالت خلسه است... شمنیسم گاهی اوقات شکل باستانی و جهان شمول رفتار دینی قلمداد می‌شود که اغلب با دیگر ادیان رسمی همزیستی دارد (بووی، ۲۳۸، ۱۳۹۴). تاریخ نوشته عیلامی اشاره به یک تجربه روحانی در داریوش شاه دارد که با شمنیسم در ارتباط است. البته دور از ذهن است که نظام ارزش گذاری خط در یک دوره زمانی و توسط یک فرد تدوین شده باشد. اما شرح تاریخ مکتوب پارسی آن را یک ساخت شمنیسم معرفی می‌کند که می‌تواند دلالت بر روایت‌های منسوخ شده از تاریخ تمدن‌های دیگر داشته است. خط میخی یک برساخت ذهنی است برساختی که انسان را به نگرستن به خویشتن و طبیعت برای کشف آن راهنمایی کرده است. از منظر تاپوگرافی، نزدیکی این خط به تاپوگرافی مدرن آنقدر زیاد است که می‌توان آن را نیای تاپی فیس‌های مدرن دانست. رعایت محور تقارن، داشتن دو خط زمینه، فضای تنفس برای خواننده (سواد و بیاض)، فاصله بین سطرها و

بسیاری دیگر از مشخصه‌های یک تاپی فیس موفق است. شیوه ارائه خط میخی نشان از شناخت طراح از قدرت و ضعف تصویر در چشم انسان دارد که شکلی فرا انسانی به طراحی آن می‌دهد. از این رو خط میخی پارسی یک برساخت بومی است که با تاپوگرافی مدرن دارای ساختاری همسان است.

بته جغه - (قهرمان)

عناصر گیاهی و درخت همواره در تمدن‌های موجود در فلات ایران به عنوان نشانه‌ای از ارتباط با جهان دیگر مورد توجه و ستایش قرار گرفته است. سرو به عنوان یک درخت با طول عمر زیاد و سرسبزی جاودانه خود همواره نگاه ویژه‌ای در فرهنگ ایران داشته که می‌توان تأثیرات آن را بر نشانه‌های در ارتباط با آن در هویت فرهنگی ایران زمین جستجو کرد. بته جغه: سرو سرافکنده که نشان ایران و ایرانیان است روی فرش، پارچه و خاتم کاری‌ها و سایر زیورهای صنایع دستی ایران دیده می‌شود (دهخدا، ۱۳۳۸، ۵۵). جیمز هال، سرو را نمادی از جاودانگی و حیات پس از مرگ بر می‌شمارد و چون بدن را پس از مرگ از فساد و تباهی حفظ می‌کند، آن را در کنار قبرستان در سرزمین یونان، روم، خاورمیانه، هندوستان، چین و اروپا می‌کاشتند (هال جیمز، ۱۳۸۰، ۲۹۳). وی در بیان اعتقادات مهربان از هفت سرو به نشانه هفت سیاره در آیین مهر یاد کرده که روح انسان در سفر به سوی آسمان‌ها از آن می‌گذرد (همان، ۲۳۹). سرو درخت همیشه سبزی است که معنی زندگی جاویدان و ارتباط با روح را در خود دارد. طول عمر این درخت به چندین قرن می‌رسد که نشانه‌ای از عمر جاوید است. برخی آن را با نوعی مراسم مذهبی در آیین مهر در ارتباط می‌دانستند از این رو آرامگاه‌های مقدس ایران با درختان سرو احاطه شده است. در دوره بعد از اسلام بته جغه در قالب یک درخت آیینی در نگاره‌های نقش بسته است. تنوع این نقش «بته جغه» به صدها مورد می‌رسد. تنوع این نقش‌ها از زیبایی این نماد نمی‌کاهد. هنرمند ایرانی این نماد زندگی جاویدان را که به نوعی با آیین جانگری در ارتباط است را در تار و پود هنر تاریخ خود حفظ کرده و همواره به نوعی جدید و پر عظمتی دست یافته است. خطوط ضخیم و دورگیر آن به مرور زمان به دورگیر ظریف تر تبدیل گشته است. پرداخت به جزئیات سوژه واقع نمایی رگ برگ‌ها و ساقه در دوره هخامنشی آن را به سوی هاله رقصان و بعدها در دوره اسلامی



تصویر ۴- تخت جمشید - گل نیلوفر آبی - هخامنشیان، منبع: <https://fa.wikipedia.org>



تصویر ۳- بته جغه، منبع: <http://mag.bazarparvane.com>

با اسلیمی‌های زیبا جلوه گر کرده است. بته جغه از منظر انسان شناسی نمادین، تداعی آزادی از قید و بند این دنیا و اشاره به قهرمان تراژیک دارد. قهرمان در تمامی فرهنگ‌ها معنی مرکزی داستان و آرمان یک جامعه است. قهرمان در ابتدا مایل نیست که فراخوان را بپذیرد ولی با وساطت یک پیر خردمند ترغیب می‌شود. او می‌بایست برای مبارزه از مسیر پر رمز و رازی عبور کند در این مسیر با یاری دهنده و موانع روبرو می‌شود. قهرمان اکنون بازگشته توانایی گسترده معنوی بهمراه دارد (بووی، ۱۳۹۴، ۳۸۳). تجسم سرو شرقی، نشان امید به ظهور قهرمان در جامعه ایرانی است که در دل نقش و نگار بته جغه پنهان است. جامعه که برای رستاخیز بزرگ در انتظار است. این نگرش نهفته در اندیشه دینی زیست بوم فرهنگی ایران است. اندیشه مزدیسنا با این نگرش در آمیخته است. از منظر تایپوگرافی بته جغه می‌تواند استعاره ای از حرف آ (الف) باشد که با پیچش ابتدایی و انتهای آن با شیوه نگارش تایپ (آ) در نستعلیق در ارتباط است.

گل نیلوفر آبی - گل هشت پر - گل شاه عباسی (اتصال آسمان و زمین)

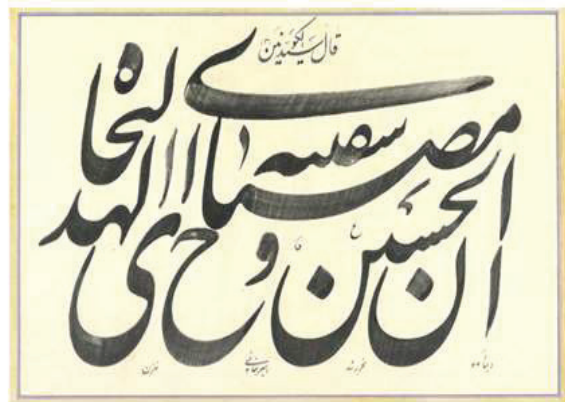
نیلوفر آبی یا لوتوس در ایران باستان از اهمیت خاصی برخوردار بوده است. این گل با نام‌های (نیلوفر آبی، لوتوس یا سوسن شرقی) نیز شناخته می‌شود و در اغلب تمدن‌های شرقی به عنوان نماد نیک مطرح است. به درستی نمی‌توان این نماد را در گستره فرهنگ شرقی به تمدن خاصی نسبت داد اما می‌توان به تاثیر عمیق آن در ارتباط با خدایان و الاهگان متعددی در تمدن‌های بین النهرین، مصر، ایران، هند و شرق دور نسبت داد. نیلوفر = نیوبل = نیلوفر = نیلوفرک = نیلوفر از سانسکریت تیره نیلوفریان، نزدیک به آلاله‌هاست. گلی است معروف که گویند با آفتاب سر بیرون می‌آورد و بار با آفتاب فرو می‌رود و گویند مرغی به وقت فرورفتن نیلوفر در میان نیلوفر در می‌آورد و صباح که نیلوفر از آن بر می‌آید و دهان می‌گشاید آن مرغ می‌پرد و می‌رود (معین، ۱۳۳۵، ۸۲۵). گل نیلوفر آبی ریشه در خاک و ساقه در آب دارد و روی آن به طرف خورشید است. از این روی که از مرداب می‌روید به نور در ظلمت اشاره دارد و نماد یانگ و یونگ در شرق دوره برگرفته از این گل است که نمادی از تعادل در طبیعت است. این گل نماد نجابت، رشد معنوی، کمال و چرخه‌ی تولد و رشد انسان است. این گل بیانگر نمادهای مختلف می‌باشد که مشترک با عقاید سایر ملل نیز هست بعنوان

مثال نماد باروری "کامیابی" قدرت "حاصلخیزی زمین" حمایت از هر موجود زنده "صلح جهانی" زیبایی "تندرستی" مظهر عشق "ریاضت و عبادت می‌باشد. لوتوس مظهر روشنایی نیز هست. در نتیجه حاصل قدرتهای خلاق آتش، خورشید قمر است و به عنوان محصول خورشید(نور) و مرداب (ظلمت) شناخته شده است. در اساطیر ایران این گل نماد ایزد بانوی آناهید است که جای مهمی در آئین‌های ایران باستان به خود اختصاص می‌دهد وی ایزد بانوی آب می‌باشد که در نقوش برجسته به صورت زنی جوان حجاری شده است. نام این خدا نخستین بار به صورت آناهیتا در کتیبه‌های هخامنشی از دوره اردشیر دوم دیده شده است (آموزگار، ۱۳۷۸، ۲۳) از منظر انسان شناسی نمادین: گل لوتوس و آب اشاره به اسطوره ازدواج در یک جامعه مادر تبار دارد. این اسطوره بی نیاز از جنس مرد در آمیزش با آب یا نمادهایی از آب بار می‌گیرد. زن نیایی وقتی در حال حمام کردن بود توسط یک ماهی «گشوده» شد یا وقتی در حال استراحت در یک غار بود به وسیله ی آبی از یک قندیل می‌چکید بار گرفت و نخستین اعضای کلان را بدون دخالت یک همسر یا جفت به دنیا آورد (بووی، ۱۳۹۴، ۳۷۵). بنابراین می‌توان گل نیلوفر آبی را در ارتباط با آناهیتا دانست. زیرا چشمه حیات از وجود او می‌جوشد و بدینگونه «مادر خدا» نیز می‌شود. تندیس‌های باروری را که به الهه مادر موسومند و نمونه‌هایی از آن از تپه سراب کرمانشاه، تجسمی از ایزد بانو است (آموزگار، ۱۳۷۸، ۲۳) از طرفی نیلوفر با آئین مهری نیز پیوستگی نزدیک دارد. در صحنه زایش مهر، او از درون غنچه نیلوفر متولد گردیده است بنابراین بر خلاف اینکه ریشه لوتوس را در آئین بودا پنداشته‌اند به آئین مهر یا میتراپیسم که قدمتی بس طولانی تراز آئین بودا دارد مربوط می‌گردد. در دین زرتشت این گل سمبل اهورا مزداست. سمبل انسانی اهورامزدا نیم تنه مردی است که شاخه‌ای از گل لوتوس را در میان انگشتان خود گرفته است. از این رو گل نیلوفر آبی تداعی معنی از آب و چرخه حیات نیز است که با مفهوم معبد و خانه خدای در زمین برای زیارت در ارتباط است. از منظر تایپوگرافی، با مفهوم گردش، جهان و هستی در ارتباط است. گل نیلوفر آبی از منظر ساختار تایپ با کلمات ج، ح، خ، ی، ل و بسیاری از تایپ‌های دوار در ارتباط است. ترکیب بندی دایره ای این نماد که یک حرکت از مرکز به سمت ضلع بیرونی دارد و از آن خارج نمی‌شود که نشانه ی اطاعت از قانون آسمانی است. خط‌های دورگیری شده در طرح میزان سیاهی و سفید را بصورت مساوی تقسیم کرده است که نشان یک ترکیب متعادل در آن است.



پرواز - بال - گچبری (ساسانی نشان دانشگاه تهران) (مناسک)

پرواز آرزوی انسان کهن بود. او می‌پنداشت که با پرواز می‌تواند با دنیای آسمان ارتباط برقرار کند. طرح انسان بالدار یا حیوان بالدار بارها در فرهنگ ایرانی تصویر شده است. این بال‌ها همراه بال عقاب تصویر شده است که پادشاه آسمان بود و در اوج پرواز می‌کند. آرم دانشگاه تهران از نقش گچ بری شده مکشوفه از تیسفون گرفته شده است که نمونه منشاء آن در کاخ ساسانی مشکوفه از دامغان در دست است. هم در این مورد و هم در موارد مشابه آن در مهرهای ساسانی، نشان‌ها عموماً در میان دو بال تزئینی (که می‌تواند بال عقاب باشد) قرار داده شده است که کاربرد آن را در دیگر نقوش این دوره و همچنین شکل تاج‌های ساسانی مخصوصاً در اواخر این دوره است. در شاهنامه فردوسی نیز این گونه تاج‌ها با عنوان تاج‌های «دوپر» یاد شده است. که شاهان و پهلوانان از آن استفاده می‌کردند. آرم دانشگاه تهران تقلیدی از یک گچ‌بری دوره ساسانی در تیسفون است که یک نمونه‌اش در موزه ایران باستان وجود دارد. این طرح توسط استاد محسن مقدم‌زاده (۱۲۷۹-۱۳۶۶ خورشیدی) از بنیان‌گذاران دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران و استاد ممتاز این دانشگاه طراحی شده است. در اندیشه ایرانی رابطه پرواز با تفکر یا به عبارتی با تعالی روح همراه است. این ارتباط هم ریشه در پرواز به عنوان نماد ارتباط با فرا زمین و هم بر دانش که به دید



تصویر ۷- ترکیب بندی محتشم - نستعلیق - امیرخانی، منبع : (ترکیب بند محتشم ، ۱۳۷۶ ، ۴۰) .



تصویر ۸- سیاه مشق-میرزا غلام رضا اصفهانی، منبع : (نجابتی ، ۱۳۹۱ ، ۵۰) .

گستره پرنده و سیطره آن بر محیط اشاره دارد. استفاده گسترده این نماد در مجسمه‌ها ترکیبی هخامنشی و ترکیب‌های نقش برجسته ساسانی دیده می‌شود. پرواز با مفهوم رویا در ارتباط است. تداعی از ذهن خلاق است که می‌تواند چند مفهوم را با هم در آمیزد و از این ترکیب مفاهیم جدید بسازد. از منظر انسان شناسی نمادین پرواز اشاره به مرگ دارد. منسکی کردن راهی است برای پذیرش نمادهای مبهم. مثلاً اگر مرگ که تمامی تابوهای بنیادین ما را نقض می‌کند و ما را با ضعف انسانی مان تنها می‌گذارد به داخل مناسک کشیده شود، می‌تواند به منزله ی بخشی از یک روح بزرگ تر از امور دیده شود و با ما کمک کند که به زندگی معنی دهیم (بووی، ۱۳۹۴، ۶۳). از این رو پرواز تداعی یک خلسه روحانی و جدایی روح از بدن است که با سفر به دنیای مثل و درک حقیقت در ارتباط است. پرواز نشانه ای از دانش آسمانی است. رستم نیز برای حل مشکل دست به دامان پر سیمرغ می‌شود تا با دانش آسمانی او از مخمصه ای که در آن است خلاص شود. از منظر تایپوگرافی، مفهومی پرواز در پرنده، حرکت به آسمان، انسان بالدار، اندیشه آسمانی و مرگ را تداعی می‌کند. این تایپ با سرکش (گ) و (ک) در استعاره دور است.

خوشنویسی ایرانی - کالیوگرافی (شم‌نیزم)

خوشنویسی، زیبا نگاری مبتنی بر اصول و قواعد خاص است. خوشنویس در خدمت نگارش است و وظیفه آن چشم نواز کردن قواعد خشک نگارش در چشم بیننده است. امروزه خوشنویسی به مفهوم خاص آن در ایران به نگارش خط نستعلیق، شکسته نستعلیق و خطوط شش گانه را شامل می‌شود. بعد از اسلام اولین خط تماماً ایران خط تعلیق بود که برگرفته شده از خط دیرین دبیره است. این نوع خوشنویسی، دارای اتصالات بدیع بود و خطوط منحنی به کار رفته در ساختمان آن، استعداد و توان شگرف ایرانیان را در نوآوری و خلاقیت هنری نشان می‌داد. در حدود قرن هشتم هجری این حادثه ی خجسته به وقوع پیوست و خوشنویسی نستعلیق ابداع شد (رشوندی، ۱۳۹۶، ۴). زیبایی خط نستعلیق که از تریب دوکلمه نسخ (یکی از خطوط شش گانه) و تعلیق ایجاد شد به حدی است که آن را به عنوان عروس خطوط ایرانی و عربی می‌نامند. نستعلیق با دستهای هنرمند میر علی تبریزی در اوایل قرن نهم، نظام یافت و



تصویر ۹- نشان طرح ونشر سیاه مشق - نجابتی، منبع : (گزیده آثار نجابتی ، ۱۳۸۵ ، ۴۱/۴۰) .





با ابتکار و خلاقیت میر عماد بزرگ در اوایل قرن یازدهم کاملتر شد و با هوشمندی میرزا محمدرضا کلهر در قرن سیزدهم بر زیبایی اش افزوده شد (همان، ۴). از منظر انسان شناسی نمادین، شمنیزم عنصر ویژه ی تجسم بخشیدن به «ارواح» به وسیله ی شمن نیست، بلکه این عنصر ویژه وجدی است که مسبب صعود شمن به آسمان یا نزول او به جهان زیرین است (بووی، ۱۳۹۴، ۲۴۰). خوشنویسی ایرانی یا نستعلیق همانند خط میخی یک برداشت روحانی است. اجرای خط و اشاعه آن با برداشت‌های عرفانی و صوفیه گری در ارتباط است. مفاهیم که در دل خط خوشنویسی نهفته است برگرفته شده از تفکر عرفانی است. سعود، نزول، سواد، بیاض، دایره، خط کرسی همه مفاهیم و اندیشه‌های عرفان شرقی است که با نهاد این خط و با برداشت رویایی شومنیزم و عرفانی در ارتباط است. شیوه اختراع این خط همانند خط میخی پارسی منتسب به یک برداشت شمنیزم از ترکیب دو خط سنخ و تعلیق است. از منظر تایپوگرافی، نستعلیق یک تایپ فیس است مشخصه اصلی این تایپ هویت فرهنگی ایرانی آن است. توجه به شیوه نگارش این خط مانند گردش دایره وار، توازن تیرگی و روشنی که می تواند با اندیشه خسروانی در ارتباط باشد همه بیانگر توجه هنرمند در شکل دهی اندیشه و هویت ایرانی در این خط است که در قالب یک تایپ فیس ارائه شده است.

سیاه مشق - ذهن سیال

در گذشته، حاصل صفحات تمرینی خوشنویسان را که حروف و کلمات در آنها به صورت متوالی و فشرده تکرار می شد، «سیاه مشق» نامیده می شد. خوشنویسان، این تمرینات را صرفاً برای کسب مهارت و یا گرم کردن دست انجام می دادند که صرفه جویی در مصرف کاغذ یا لوح‌ها را به همراه داشت. به مرور زمان در ارتباط با هنرمندان اروپایی در دوره صفویه و آشنایی با کادر، خوشنویسان خلاق و هنرمند دریافتند که برخی از این ترکیبات دارای زیبایی خاص تصویری است. این ترکیبات در ابتدا بصورت اتفاقی بوجود می آمد. خوشنویسان آموختند اگر در ترکیب بندی این کلمات تکراری بر روی صفحه دقت بیشتری بر رابطه نوشته و کادر اعمال شود، می تواند به خلق آثاری بدیع و زیبا بینجامد. اما نقطه ی عطف سیاه مشق‌های هنری را بیگمان در قرن سیزده و در آثار میرزا غلام رضا و میر حسین باید یافت (رشوندی، ۱۳۹۱، ۷۶). امکانات نامحدود سیاه مشق در ترکیب‌بندیها، موجب شده است که امروزه بسیاری از خوشنویسان نوگرا و خلاق در آفرینش آثار خود به نوعی از آن بهره گیرند (همان، ۷۶). آن چه امروزه به عنوان سیاه مشق می شناسیم، هنرمندانه ترین بخش خوشنویسی ایرانی است؛ جایی که ترکیب بندی و درک عالی از فضا و کادر شکل می گیرد. سیاه مشق با پیدایش خط در ارتباط است و سابقه ای طولانی تر از خوشنویسی نستعلیق دارد. ردپای این برخورد با نوشته را می توان در لوح‌های گلی خط میخی در بین النهرین جستجو کرد. اما بی شک این بداعت و نوآوری در سیاه مشق مخصوص خطوط ایرانی است. هر آن چه دانش تصویری در تمدن کهن ایرانی نامیده می شود، در نستعلیق خودنمایی می کند. ظرافت همراه با صلابت، نجابت همراه با زیبایی، شاعرانگی همراه با آرامش و رندی همراه با سلامت. نستعلیق عصاره

و دُرد ذوق و زیبایی‌شناسی ایرانی و سیاه مشق نمایش هنرمندانه ی آن است. از منظر انسان شناسی نمایین، سیاه مشق تجلی مکاشفه روحانی یک شومن در دنیای مثل است. تجسم یک رویا و سفر معنایی در ذهن آگاه هنرمند. هرچه تجربه عمیق تر باشد تجلی آن در صفحه رمز آلودتر است. نقش راز آلود صفحه نشان از چگونگی این تجربه دارد. از منظر تایپوگرافی، تایپ از بستر کلاسیک خود خارج شده است و با کادر در ارتباط است. تایپ همانند یک سوژه و مدل در صفحه ظاهر می شود. مدلی که در میان کارنشسته و ارزش تصویری خود را نشان می دهد. در این شیوه برخورد معنی نوشتاری تایپ اهمیت خود را به معنی ساختاری از دست داده است و تایپ از یک ابژه به سوژه تبدیل می شود. استحاله تایپ و تمایل به رابطه با تصویر در این شیوه برخورد مشهود است.

بحث

عناصر بومی در طول تاریخ همواره با مفاهیم گسترده هم معنی شده است. این مفاهیم گاهی با از بین رفتن یک نماد در نماد دیگر پدیدار گشته است. به شکل کلی مفاهیم بنیادی هرگز از بین نرفته بلکه از شکلی به شکل دیگر پدیدار شده است. خط، شکل تصویری سخن گفتن (بیان) است. سخن که تصویر را در خدمت خود می گیرد و یا تصویری که سخن را چون رودی از خود منتشر می کند. این دوگانگی مبهم تصویر و نوشته بسیار تامل برانگیز است. دوگانگی که هرچه در گذشته نخستین انسان پیش می روم این دو مفهوم را به افقی مشترکی می رساند اما هرچه به دوران مدرن نزدیک می شویم ما را با دو مقوله متفاوت مواجه می کند. تایپوگرافی نقطه اشتراک این دو مفهوم در گذشته دور و نقطه افتراق آن در دنیایی کنونی است. ایران زمین جلوه بی حدی از این تصاویر است. که در هر گوشه آن، عناصر بومی، در اندیشه ای نو با شکلی جدیدی سر برآورده است. نمی توان گفت که ذهن انسان با ساختن این تصاویر به خلاقیت رسیده است یا این خلاقیت در ساخت تصویر، باعث گستردگی ذهن او شده است. اما به صراحت می توان از تاثیر این شناخت در شکل‌گیری تمدن انسانی سخن گفت. البته جای بسی شگفتی دارد که این کهن الگوهای تصویری تا به اکنون در ذهن انسان باقی مانده و با جلوه‌های جدید به خلق مفاهیم نو دست می زند و جاودانگی خود را ازدست نداده است. در جدول زیر به رابطه میان مفهوم ساخته شده از منظر انسان شناسی نمادین و ارتباط آن با دو شکل تایپوگرافی پرداخته شده است. با کمک جدول فوق می توان دریافت که مفاهیم برای بروز و ظهور در اندیشه انسانی نیاز به ما به ازای تصویر داشته است. یافته‌های جدول بالا از چهارگروه عناصر بومی که انسانی، حیوانی، گیاهی و ذهنی استفاده شده است. هر گروه توانایی تولید مفاهیم خاص را دارد. در ابتدا تصویر به شکل مستقیم برای نشان دادن مابه ازای مفاهیم استفاده شده است این برداشت خطوط تصویرنگار را بوجود آورده است. با توجه به گستردگی جامعه انسانی و پیچیدگی مفاهیم‌ها و آشنایی انسان با حد و مرزهای بدن خود، حرف به عنوان یک مابه ازای هجا در شکل یک عنصر انتزاعی ایجاد شده است، و کلمات به پی روی آن پدید آمده است که باعث شکل‌گیری خطوط اندیشه نگار گشته است. از این روی مفاهیم مانند توت، زیارت، شومنیزم،

شناخت مرزهای ناشناخته، قهرمان، سفر، اتصال آسمان و زمین، تقسیم جهان به دو قسمت نیکی و بدی، مناسک، ارتباط با جهان دیگر، شمنیزم، عرفان، ذهن سیال، مکاشفه یک شمن و ... همگی که در ساخت فرهنگ ایجاد شده را می توان در شکل و مفهوم تصویری به مخاطب انتقال داد که با مهمترین وظیفه تایپوگرافی همراستا است. این مفاهیم در دو گروه قرار می گیرند گروه اول مفاهیمی که در دل ساخت مستقیم عناصر بومی یا طبیعی یعنی خورشید، آسمان، درخت، گل و گیاه، پرند، پرواز و بال به عنوان مابه ازای

مستقیم از طبیعت قرار دارد و گروه دوم که شامل خط میخی پارسی، نستعلیق و سیاه مشق به عنوان یک برساخت فرهنگی در بافت فرهنگی ایران به اشاعه مفاهیم پرداخته است. این مفاهیم در عناصر بومی نه تنها در طول تاریخی از بین نرفته بلکه توانستند بر بستر اندیشه نو و با ساختاری جدید بروز و ظهور تازه ای داشته باشد. طراحان تایپوگرافی نقش بزرگی در شکل دهی و انتقال این مفاهیم و تغییرات شکلی آنها داشته است.

جدول ارتباط یافته ها و خوانش انسان شناسی نمادین با دو شیوه بیانی با تایپوگرافی، منبع: نگارندگان.

یافته ها	از منظر انسان شناسی نمادین	از منظر تایپوگرافی ساختارگرا	از منظر تایپوگرافی مفهومی
۱- گردونه مهر خورشید آریایی ها	توتم، زیارت	ترکیب بندی مرکزی، دایره و مربع، اشاره به چهار جهت اصلی	تداعی معنی آسمان، گردش چرخ گردون
۲- خط میخی	شومنیزم، شناخت مرزهای ناشناخته	تایپ فیس اولیه	رابطه میان هجا و تصویر
۳- بنه جغه	قهرمان، سفر	استعاره از کلمه آ	مقاومت، استقامت، جامعه در انتظار قهرمان
۴- گل نیلوفر آبی گل لوتوس	اتصال آسمان و زمین، تقسیم جهان به دو قسمت نیکی و بدی، نور تاریکی	تقسیم فضای تیره و روشن، کلمات دوار، ل، ی، س، ش، ج، ح، خ و ...	گردش، آسمان و زمین، تقسیم جهان به دو بخش
۵- پرواز، بال	مناسک، ارتباط با جهان دیگر	در استعار با اشکال داینامیک و سرکش کلمات، ک و گ	حرکت آسمان به زمین یا بلعکس، عالم ذهن
۶- خوشنویسی ایرانی نستعلیق	شمنیزم، عرفان	تایپ فیس سنتی	سواد و بیاض، سعود و نزول، خط کرسی،
۷- سیاه مشق	ذهن سیال، مکاشفه یک شمن	ارتباط تایپ با کادر، تایپ از بستر کلاسیک جدا شده است	تکرار، تقسیم فضا به دو قسمت سیاه و سفید، استحاله

نتیجه

این مقاله به دنبال پاسخ به این سوال بوده است: که آیا عناصر بومی ایرانی بر تایپوگرافی ایرانی تاثیر گذار بوده است؟ در جهت پاسخ به این سوال مقاله، یافته ها، از موارد متعددی تاثیر عناصر بومی بر تایپوگرافی ایرانی حکایت دارد. این تاثیر هم از منظر شکلی و هم از منظر مفهومی مورد بررسی قرار گرفته است. سیر تکاملی تایپوگرافی در ایران با فراز و نشیب های گسترده ای مواجه بوده است. این سیرو پرت باعث بسط و گسترش شکلی و معنایی عناصر بومی در تایپوگرافی ایرانی شده است. نتایج حاصل در این مقاله نشان می دهد که تایپوگرافی توانسته با استفاده از ریشه تصاویر و ارتباط آن با مفاهیم بنیادی به خلق آثار نوشتاری دست بزند که برای مخاطب در زیست بوم ایران قابل درک بوده است. در این راستا تایپوگرافی با بهره از عناصر بومی در ساخت فرهنگی ایران به این مهم دست یافته است. در نتیجه، عناصر بومی در شکل دهی به برساخت های انسان و شناخت او از پیرامونش نقش اساسی داشته

است. تایپوگرافی در شکل های مختلف خود متاثر از این شناخت و برساخت ها بوده است. و دیگر اینکه این تاثیر چه پیامدی بر تایپوگرافی ایرانی داشته است؟ در جهت پاسخ به این سوال که در ساخت فرهنگی ایران قرار دارد می توان به پیامدهای این تاثیر گذاری در بوجود آمدن خطوط و شکل نوشتاری ایرانی اشاره کرد. یافته ها در این مورد نیز نشان می دهد، که عناصر بومی پس از آنکه به شکل نماد و نشانه تغییر یافته، بستر مناسبی برای تبدیل به تایپ در آنها فراهم شده است. تایپوگرافی در این بخش هم از منظر شکل و هم از منظر معنای از عناصر بومی در انتقال مفاهیم خود استفاده کرده است. مفاهیم بنیادی تولید شده در بافت فرهنگی در دل این عناصر بومی به شکل تایپ ذخیره شده است. تایپ ایرانی با توجه به دوره های مختلف سیر خود توانسته است خوانشی نو از این عناصر ارائه دهد. این خوانش شکل های گسترده از تایپ را بوجود آورده که امروزه در تایپوگرافی ایرانی مورد استفاده قرار گرفته است.

پی نوشت ها

1. Typography.
2. Type.
3. Graph.
4. Abstract.
5. Illustration.
6. Thought writing.

فهرست منابع

- آموزگار، ژاله (۱۳۷۸)، *تاریخ اساطیر ایران*. چاپ دهم، تهران: انتشارات سمت
- آغداشلو، آدین (۱۳۷۱). *از خوشی ها و حسرت ها*. چاپ اول، تهران: نشر فرهنگ معاصر
- اپهام پوپ، آرتور (۱۳۷۸)، *شاهکارهای هنر ایران*. ترجمه پرویز ناتل خنلری،

7.Calligraphy.



۱۲۷



چاپ چهارم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی
احصایی، محمد(۱۳۶۴-۱۳۶۵)، *سیروسلوکی در خط و خوشنویسی*.
تهران: *فصلنامه هنر*، شماره ۱۰ زمستان و تابستان.
اسپنسر، هربرت(۳۸۳۱)، *جامعه سنتی و جامعه مدرن*، ترجمه منصور
انصاری، تهران: نشر آگه
استخریان، حقیقی(۱۳۹۸)، *درآمدی بر نشانه‌شناسی گرافیک معاصر*،
ایران
افضل طوسی، عفت السادات(۱۳۸۸)، *از خوشنویسی تا تایپوگرافی*،
تهران: هیرمند
افضل طوسی، عفت السادات(۱۳۸۵)، *بررسی تغییرات نوشته (حروف
گذاری) در پوستر، نشریه هنرهای زیبا*، شماره ۲۶، تابستان
بورکهارت، تبتوس(۱۳۹۲)، *هنر اسلامی زبان و بیان*، ترجمه مسعود
رجب نیا، چاپ دوم، تهران: انتشارات سروش
بووی، فیونا(۱۳۹۲)، *انسان‌شناسی نمادین*. ترجمه مهرداد بستانی، چاپ
اول، تهران: نشر افکار
پاکباز، رویین(۱۳۸۰)، *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*. چاپ دوم، تهران
انتشارات زرین و سیمین
پاکباز، رویین(۱۳۸۶)، *دایرة المعارف هنر*. چاپ ششم، تهران: انتشارات
موسسه فرهنگ معاصر
پهلوان، فهیمه(۱۳۸۴)، *نقش آرم در فرایند ارتباط، فصلنامه هنرنامه*،
شماره ۲۷ (تابستان ۱۳۸۴)
چاری، عبدالرضا(۱۳۹۳)، *خلافت در تایپوگرافی*. تهران: فرهنگسرای
میردشتی
سلنتیس، جیسون(۱۳۹۲)، *تایپ، فرم و عملکرد (راهنمایی بر اصول
تایپوگرافی)*، ترجمه محمد قلی زاده، تهران: نشر فرهنگسرای میردشتی
شایگان، داریوش(۱۳۵۶)، *ادیان و مکتب‌های فلسفی هند*. جلد اول،
تهران: امیر کبیر
رجبی، پرویز(۱۳۶۱)، *تاریخ خط میخی فارسی باستان*، *مجله: چیستا*
شهریور، شماره ۱۱ (۲۵ صفحه - از ۱۰۴ تا ۱۲۸)
رشوندی، اسماعیل(۱۳۹۱)، *خوشنویسی*، چاپ اول، تهران: انتشارات
کتاب‌های درسی
دهخدا، علی اکبر(۱۳۳۸)، *لغت نامه*، چاپ دوم، تهران: انتشارات دانشگاه
تهران
فضائی، حبیب الله(۱۳۹۰)، *اطلس خط*، چاپ دوم، تهران: انتشارات

سروشپ
چارتی، عبدالرضا(۱۳۹۲)، *خلافت در تایپوگرافی*، تهران: فرهنگسرای
میردشتی
کرتیس، جان والتیس، نایجل(۱۳۹۲)، *امپراتوری فراموش شده فرهنگ*،
هنر و تمدن *هخامنشیان*، ترجمه خشایار بهادری، تهران: نشر فروزان
گویری، سوزان(۱۳۹۵)، *اناهیتا در اسطوره‌های ایرانی*. چاپ پنجم،
تهران: انتشارات ققنوس
معین، محمد(۱۳۳۵)، *برهان قاطع*. تهران، نشر: انتشارات امیر کبیر
محتشم کاشانی، مولانا(۱۳۷۹)، *ترکیب بند محتشم*. به خط درویش
عبدالمجید طالقانی، غلام حسین امیر خانی، چاپ چهارم، تهران: نشر انجمن
خوشنویسان ایران
محمد پناه، بهنام(۱۳۸۹)، *کهن دیار*، تهران: انتشارات سبزان
مرزبان، پرویز(۱۳۷۹)، *خلاصه تاریخ هنر*. چاپ هشتم، تهران، نشر:
انتشارات علمی و فرهنگی
نجابتی، مسعود(۱۳۹۱)، *خط در گرافیک*. چاپ اول، تهران، نشر: شرکت
چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران
نجابتی، مسعود(۱۳۸۵)، *گزیده آثار گرافیکی مسعود نجابتی*، تهران: نشر
نظر
ولیکوفسکی، امانوئل(۱۳۶۵)، *و جهان واژگون شد*، جاتیان، محمد
حسین (بی تا)، تهران: انتشارات سیمرغ
هال، یمز(۱۳۸۱)، *فرهنگ نگاره‌ای نمادها*، ترجمه، رقیه بهرادی، چاپ
دوم، تهران: نشر فرهنگ معاصر
هینلز، جان(۱۳۹۱)، *شناخت اساطیر ایران*. ترجمه ژاله آوزگار، احمد
تفضلی چاپ هفدهم، تهران: نشر چشمه
شبکه‌های رایانه‌ای:

<http://sasanids.com>.

<http://arthibition.net>.

<http://ketabnak.com>.

<http://mag.bazarparvane.com>.

<http://seeiran.ir>.

<http://www.iranclubs.org>.

<https://fa.wikipedia.org>.

<https://tarikhema.org>.